

Lilian Munk Rösing

TOPOS OG TROPE HOS

JOSEFINE KLOUGART

© Spring nr. 35/ 2014, s. 68-81

Det følgende skal handle om sted og metafor, topos og trope, i Josefine Klougarts debutroman *Stigninger og Fald* (2010), med udblik til de efterfølgende romaner *Hallerne* (2011) og *En af os sover* (2012). Det er tesen at de tre romaner har hver deres markante topografi, forstået som strukturen både i de litterære motiver der udfoldes, og det landskab der beskrives. Endvidere at litterært topos og beskrevet landskab ikke alene er knyttet tæt til hinanden, men også til værkernes metaforiske struktur. Den topografiske kortlægning af romanerne må således følges med en tropologisk. Alt i alt kan man måske kalde den analyse, der i det følgende skal gøres ansatser til, tropografisk.

Den røde trillebør

Stigninger og Fald har som sin vignet-tekst William Carlos Williams' berømte digt om den røde trillebør:

So much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens.

Williams har selv fortalt om digtet at det udgår fra en situation hvor han sad over for en gammel sort mand der fortalte om sit hårde arbejdsliv som

fisker med nøgne ankler i iskoldt vand. Imens Williams lyttede til mandens beretning, betragtede han den røde trillebør omgivet af hvide kyllinger i baggården. Ifølge Williams selv findes al hans sympati for den gamle, arbejdsslidte sorte mand indskrevet i digtet. I den amerikanske lyrikhistorie er digtet kendt for at have ladet særlig amerikanske (frem for britiske) rytmik og intonation forme versstrukturen. Ved at vælge dette digt som vignet angiver Klougart den opmærksomhed på den sansekongkrete detalje som er karakteristisk for hendes egen prosa. Digtets tilblivelseshistorie angiver endvidere en tro på, at den sansekongkrete detalje kan fortælle meget om følelser og stemninger mellem mennesker. Endelig må man sige at det bevidste arbejde med sprogets rytmik og intonation (dets ”stigninger og fald”) er en fællesnævner for Williams’ digt og Klougarts prosa.

Via en associativ omvej kan det hævdes at Williams-citatet i kraft af trillebørens motiv også handler om metaforens funktion. I en anekdote genfortalt af den slovenske filosof Slavoj Zizek spiller trillebøre en vigtig rolle. På en fabrik har man mistanke om at der bliver smuglet varer ud efter fyraften. En vagt bliver anbragt, men aften efter aften ser han intet andet end en mand der kommer gående ud af fabrikken med en tom trillebør. Der går lang tid inden pråsen går op for ham: Det der bliver stjålet fra fabrikken, er trillebøre ...

For Zizek er dette en opbyggelig allegori om at form er indhold. Hvis vi overfører dette til metafor-teori, bliver pointen at metaforens billedled (som på engelsk hedder ”vehicle”, hvilket understreger analogien til trillebøren) lige så meget kan være sagen selv som sagledet. Metaforens billedled er ikke en trillebør der blot skal tjene det formål at fragte indholdet (sagledet) videre; det (eller trillebøren) har en værdi i sig selv. For metafordannelsen i *Stigninger og fald* gælder det netop (som for den homeriske digression) at billedledet synes at løsrive sig fra det, det skulle beskrive, og få et helt eget liv. Overordnet er metafordannelsen i romanen karakteriseret ved *billedledets overvægt*.

Billedledets overvægt

Trillebøren dukker op som motiv flere steder i romanen. Blandt andet i en passage der netop kan siges at reflektere over forholdet mellem sagled og billedled. Jeget beskriver her en tilstand hvor hun ”stavrer i tankerne” og spekulerer på:

om træer overhovedet ligner mennesker, eller om det i virkeligheden ikke er omvendt, om det betyder noget, om fyrretræerne, når de står så tæt som

i Skærø Plantage, holder på kulden og på den måde strækker vinteren, som man strækker vådt tøj, før man hænger det til tørre. Det er den slags tanker, der overtager, vandrer hjemløst omkring i mig, uroligt som en søvngænger. (s. 63)

Billedled og sagled, træer og mennesker, lægger sig her reversibelt oven i hinanden, og også mellem jeg'et og tankerne hersker reversibiliteten: Det starter med, at jeget "stavrer i tankerne", men ender med at tankerne vandrer hjemløst rundt i hende. Tankerne vandrer i ring, bliver ved med at kredse om billedledets status:

Om den blå ring over neglenes måner kan sammenlignes med den kreds omkring solen; skovskader, om deres blå er den samme blå som frostens, om den særlige blå farve findes i sproget, allerede før jeg ser den ring omkring neglenes måner. (s. 63)

Kredsen eller ringen er her ikke bare sætningens motiv (mere præcist: billedernes *tertium comparationis*), men også dens bevægelse: fra blå neglering over solkreds videre til skovskadeblå og frostblå og sproglå tilbage til neglering. Og SÅ kommer trillebøren: "Om der er noget der har *særstatus*. Hvad det så indebærer. Nogle billeder, nogle ting, en trillebør."

Mængden af billeder fungerer ikke som en vifte der peger tilbage på ét og samme sagled, men som forskydende serier hvor et billedled bliver til sagled for et nyt billede, eller som inversionsfigurer hvor det er tvetydigt hvad der er billedet, og hvad der er sagen. Hvis der i passagen om træers lighed med mennesker og neglemåners lighed med solens kreds er ét overordnet sagled, er det på et abstrakt niveau, nemlig spørgsmålet om hvordan jegets tanker bevæger sig. På dette niveau kan alle metaforer ses som billeder på det man (med noget der i sig selv er en metafor) kunne kalde bevidsthedens stavrende gangart.

Interessant for passagen er det at det er moderens vrede der sætter tankernes stavren i gang: "I tre dage taler hun ikke til mig. Hun er så vred, min mor, og jeg begynder at stavre i tankerne, tvivle på helt små ting." At billedledenes forhold til sagen selv har noget at gøre med jegets forhold til moderskikkelsen skal vi vende tilbage til.

Billedledets overvægt viser sig også derved at billedledets tempus overtager i romanen. Den første sætning er i præteritum: "Det efterår fik jeg en hest." Præsens bruges første gang længere nede på siden i en digressiv metafor, hvor hestens hale sammenlignes med pensler:

dem vi lader ligge og tørre ind på de gamle aviser, vi har dækket vindues-

karmene af med; de pænser, jeg ser på broen i træskibshavnen, dyppet i olie, i shellak, i bådmaling, stive som nåle; bag dem det levende hegn af svedige hænder i plastichandsker. (s. 7)

Det ses her hvordan billedledet ”pænser” breder sig til et selvstændigt billedplan hvis elementer igen bliver til sagled for nye billedled: Billedet af pænserne på broen zoomes ud til også at omfatte de malende hænder, som der igen gives et billede på: hænder som levende hegn. (Som billedled genoplives endvidere den døde metafor ”levende hegn” – billedets sagled gør hegnet levende igen ...) At den omstændelige udfoldelse af billedledet har præsens som sin tempus kender vi også fra de homeriske digressioner. Hos Klougart vender vi, som hos Homer, i første omgang tilbage til præteritum, da vi vender tilbage til sagledet, hesten: ”Hun havde allerede fået sit navn.” Men tempus vakler straks derefter: ”Det efterår *har* hun allerede heddet Molly længe. Hun *var* til i forvejen” (vores kursiveringer) for endelig at beslutte sig for den præsens der herefter skal blive romanens gennemgående tempus både på sag- og billedled, både fortællingens og beskrivelsens tempus: ”Sådan *vakler* hun fra traileren ud på rampen” (s. 8).

Negativitet

En prosa så metaformættet som Klougarts kunne man mistænke for at være svulstig – helt tyk af metaforer – og eskapistisk forskønnende i forhold til livets barske realiteter. Men det er ikke tilfældet. Mange af billederne er snarere brutale og ulækre end forskønnende (hanekamme sammenlignes med bulne fingre, en gulvklud vrides som når man afliver duer, hønseben stikker op af suppen som grene af en sø), og romanen har en grundstemning af fravær og negativitet frem for af fuldfedt sanseligt nærvær. De mange billeder væver ikke verden til tæt og nærværende stof, men flager snarere af sted som en række af hullede slør. Billederne forskyder mere end de fortætter. Billedledet forstærker ikke nødvendigvis det der er der, men peger på det der ikke er der. Meget konkret sker dette når billedledet direkte optræder i negationens form:

Min stilhed er *ikke* den samme som min mors stilhed, den er *ikke* morgens, den er *ikke* florlet, *ikke* skrøbelig, *ikke* engang øm. Den ligner *ikke* kinesisk porcelæn, *ikke* det mindste, ligner *ikke* bleg dekoreret asiatiske hus, origamisk foldet omkring den varme te. (s. 77-78; mine kursiveringer)

”Der skulle være roser” står der et sted (s. 23), som en parafrase over J.P.

Jacobsens berømte ”Der burde have været roser”. Over romanen svæver gennemgående en stemning af at noget burde have været det, som ikke var der; der burde have været barndomsidyl, men den var der ikke. Der er flere konkrete episoder der handler om det der skulle have været, men ikke er. Da jeg’et er ude at købe ny seng med sig mor og ikke tør vise sin skuffelse: ”Jeg tør ikke sige noget om den hule, der skulle have været, den seng foroven og den hule nedenunder, med madrassen som himmel, at det var sådan, jeg havde forestillet mig det.” (s. 31) Da jeg’et tænker på alt det *der kunne have været* på marken: ”alt det, man kunne have dyrket der, høstet, de jerseykøer, der kunne have været, og kalve om foråret, alle de store, mørke øjne, øjenvipperne” (s. 42). Da faderen instruerer kogekonen i at lave coq au vin og drømmer om at et helt provencalsk landskab skal stige op med duften fra gryden, men det ender i ”den skuffelse at se det hele blive anderledes” (s. 53). Der skulle have været en himmelmadras, det skulle have været jerseykøer med øjenvipper, der skulle have været Provence.

Firkant

Passagen med ”der skulle være roser” forekommer i et afsnit (s. 22-23), der handler om landskabets firkanter på en kartografisk måde, men som samtidig også kan siges at handle om selve metaforens operation. Afsnittet starter med at jeget ”tegner en firkant i sandet med den ene fod”. Den lille firkant på barndommens strand udvikler sig billedserielt til et helt verdenskort:

De hundrede firkanter – kysternes firkanter, byernes firkanter, de firkanter, der er sandets – de er reservaterne, de firkanter er de amerikanske haver i Australien, de engelske haver i Indien. (s. 23)

Fra hjemstavnen (”Hjemstavnen er det sted, forkanterne bliver tegnet i sand for øjnene”, s. 23) bevæger vi os med firkanten som transportmiddel til de fjerne kolonier, til ”koloniernes indhegnede rosenhaver, der tvinger sig vådt ind i naturen.” Det er i forbindelse med de koloniale haver at vi får parafrasen af J.P. Jacobsens roser:

Der skulle være roser, og snart findes de, i de firkanter, og som et genskær i huden, der forbliver bleg som kjolerne af hør, de mørnede bomuldsgardiner, de tyndslidte pudevår. (s. 23)

Hvis man læser afsnittets tema som forholdet mellem hjemstavn og ko-

loni, bliver firkanten en metafor for hjemstavnen som en territorialisering man kan bære med sig ud i verden. På det konkrete tematiske plan lægges den engelske rosenhaves firkant ned over et stykke kolonialiseret land og former således den fremmede verden efter hjemstavnsens skabelon. Fra at kunne forstås som en J.P. Jacobsen'sk konjunktiv, bliver "skulle" til en bydende datid. "Der skulle være roser" er da ikke et utopisk ønske ("der burde/skulle/kunne have været roser her"), men koloniherrns realiserede påbud ("Her skal der være roser!").

Roserne realiseres i kolonierne: konkret som de engelske rosenhavers firkanter, metaforisk som en genskær i de blege kolonifrue's hud, der igen sammenlignes med en anden type firkanter: mørnede bomuldsgardiner, tyndslidte pudevår. Roserne kommer således både til at stå for det voldelige ved kolonialiseringen (den territorialiserende firkant, der tvinger hjemlandets skabelon ned over fremmed land) og noget anderledes tyndslidt, mørnet, skrøbeligt (hud og tekstiler).

I tekstens egen sproglige manøvre er den skematik som bringer orden i virkeligheden, metaforen. For så vidt er den skematiserende (territorialiserende) firkant et billede på metaforen selv. Metaforen kan være en operation hvori vi forsøger at begribe noget ukendt eller ubestemt ved at lægge et kendt eller bestemt billede ned over det, ligesom firkanten (rosenhaven) lægges ned over det fremmede land.

Men det er kun én måde at anskue metaforen på: som en voldelig gøre noget (ubestemt, ukendt) lig med noget (mere bestemt og velkendt). Set i et andet lys er metaforen snarere et skrøbeligt slør, der har mere til fælles med de mørnede og skrøbelige tekstiler end med den territorialiserende firkant. Det afhænger af hvilken metaforpoetik man har. Og implicit hvilket filosofisk sandhedsbegreb man har. Hvis man anskuer metaforens princip som ligheden mellem sagled og billedled, abonnerer man implicit på en forestilling om sandheden som „korrespondens“: Det sande udsagn om en ting, er det der ligner tingen. Hvis man derimod anskuer metaforen som et slør, der lægger sig over sin genstand i en på én gang afslørende og tilslørende bevægelse, abonnerer man implicit på en forestilling om sandheden som „aletheia“.

Forestillingen om sandheden som korrespondens går tilbage til den platoniske forestilling om sandheden som de evige idéer, som fænomenerne (og i anden grad repræsentationerne) kan ligne mere eller mindre. Begrebet „a-letheia“ (græsk: uskjult) er præsokratisk og genoptages af Heidegger som et begreb for den tilslørende afsløring hvori sandheden viser sig. Denne tilslørende afsløring er for Heidegger i høj grad noget der foregår i kunstværket, og måske kan den bedst forstås netop med metaforen som eksempel: En metafor lægger sig som et slør over sin genstand, men får os

samtidig til at se den klarere; den både slører og skærper vores oplevelse af gestanden. Som når rosenskær og tyndslidte pudevår lægger sig over kolonifruernes blege hud i lag på lag.

Teksten kan altså siges at forske i forholdet mellem det hjemlige og det fremmede, kolonialiseringens og territorialiseringens mekanismer ved at forske i dem som sproglige mekanismer. Den viser os at metaforen kan være på den voldelige beherskelses side, men også at den kan have karakter af et mere nænsomt og skrøbeligt slør der ikke kolonialiserer det fremmede, men lader os ane det uden at reducere fremmedheden i en påtvungen ligheds billede. De roser der enten kunne, burde eller partout *skulle* være der, bliver på én gang billeder på det voldelige ved kolonialiseringen/ billedgørelsen og på det tyndslidte, mørnede, skrøbelige.

Moderportræt

Som tidligere nævnt, er der et sted i romanen hvor jegets metaforkæder, bevidsthedens ”stavrende gangart”, på det narrative plan sættes i gang af moderens vrede tavshed. Moderens fraværende nærvær (hun er nærværende, men tavs) sætte metaforskredet i gang i datterens bevidsthed og afføder den følelse af fremmedgørelse for de nære ting som bliver en drivkraft i jegets bevidsthedsstrøm (s. 63). De „stigninger og fald“ som har lagt titel til bogen, er sprogets og landskabets, men i bogens tematiske forløbskurve er de også moderens op- og nedture. Et klimaks i forløbskursen nås med moderens fald mod bogens slutning, hvor hun ligger sammenstyrtet på badeværelset som en formløs bunke vasketøj (s. 152).

Forestillingen om det som skulle have været, men som aldrig blev, indskrives i høj grad i moderens bevidsthed. Moderen fremstilles som bærende på en frustration og en længsel, som datteren til dels indvies i (fx her. ”Aldrig er der så meget, så mange ting at tage hånd om; alt det, man ikke ser, før det er ødelagt, flyder over, kortsletter og brænder sammen. Et hjem er sådan, Det siger hun. Der er altid noget.” s. 94).

Ligesom Virginia Woolfs *To the Lighthouse* kan *Stigninger og fald* til dels læses som et forsøg på et moderportræt. Og ligesom moderportrættets motiv forskyder og fjerner sig hos Woolf (ikke mindst i kraft af moderens død), gør det det også hos Klougart. Hvis vi forstår moderen som romanens centrale motiv, er dette motiv primært til stede i negativ (den store mangel når moderen er tavs, når hun går i seng lige efter aftensmad, når hun har forstuvet foden).

Men ligesom hos Woolf er moderen ikke bare romanens motiv, hun er også en del af dens bevidsthed. Der er passager hvor det indre syn slipper

jeg-fortælleren og følger moderen, som her hvor hun går rundt i haven med spredt opmærksomhed på sine døtre og deres efterladenskaber:

Hun kan ikke få det til at samle sig, alle billederne i en genstridig mørdej, der ikke vil, hun er på én gang forfærdet og rolig, som i det øjeblik, man holder op med at gribe i luften efter glassene og bare lader dem falde, bare venter på skraldet, deres klirren. [...] Alle de bevægelser, der foregår andre steder, i andre værelser, i andre rum; de bevægelser hun ikke lige kan se i et samlet billede, men som styrter i hende, lige i hælene på hinanden, ruller af silkebånd, de falder og triller, løsner sig som kødet fra kogte ben [...] (s. 41)

Selv om vi her har forladt fortællerens bevidsthed (at hun er ude af synsvidde markeres endda emfatisk: „jeg læser på mit værelse, eller jeg er oppe at vande hestene“), kunne den bevidsthed der her fremstilles som moderens, godt ligne fortællerens: En bevidsthed fuld af billeder der ligesom en genstridig mørdej ikke vil samle sig.

Hvis moderskikkelsen Mrs. Ramsay hos Woolf (*To the Lighthouse*) er den samlende kraft i familien, som med en husmoderlig allestedsnærværende bevidsthed favner børn og mand og gæster, har moderen hos Klougart svært ved at få det hele til at samle sig. Begge synes samtidig at være allegorier for selve fortællerbevidstheden, der hos Woolf glider husmoderlig omsorgsfuldt fra den ene person til den anden, mens den hos Klougart bliver stedet hvor billederne spredes og løsnes og styrter frem i en uregerlig billedkaskade.

*

Fra *Stigninger og fald* vil jeg nu vende mig mod Klougarts to næste romaner og forsøge i kortere begreb at skitsere hvordan topos og trope her knyttes sammen.

Hallerne: klaustrofobi og flugtlinjer

Hallerne angiver med titlen et sted, en særlig rumlighed. Igen med både konkret og metaforisk reference, Hallerne er både ydre og indre rum. Kroppen sammenlignes med en hal (”kropshal”, s. 62), hjernen sammenlignes med haller (”hjernehaller”, s. 111) men de skildrede kroppe og hjerner opholder sig også i haller, som metafor for stuerne i den lejlighed hvor ”manden” og ”kvinden” lever sammen i et destruktivt forhold: ”Det

er mindst et år siden, at stuerne omkring dem begyndte at lyde som øde haller.” (s. 9) Hallerne og storbyen er romanens afgørende lokaliteter, men også mærkværdigt reversible: Hallerne befinder sig i storbyerne, men i en metaforisk suggestion bliver byerne også noget der hænger i (slagte) hallerne: ”Hele byer som døde. [...] De hænger fra kroge i mørke haller, hele Europa er parteret og modner i forskellige tempi rundt om på kloden.” (s. 152) Romanens gennemgående tropografi er en sådan slags reversibel kinesisk-æske-struktur: Rummet udenom bliver til et rum indeni og vice versa. En klaustrofobisk struktur, for så vidt som rummet udenom ikke får lov til at udvide sig, men selv bliver indespærret.

Den tre-ledede metaforiske sammenligning af kroppen, hallen og byen er bærende for romanens billedstruktur. En struktur, hvor det der er udenom, bliver til det der er indeni: Kroppen er i hallen (men *er* også en hal), hallen er i byen (men byen er også både en krop og en hal).

Hallen bliver billede på kvindens krop som øde, forladt og som mandens værksted: ”Hun er en nedlagt fabrik. Der er masser af plads i hende. [...] Mandens brede ryg er et bliktag, det stiger og styrter under lofterne.” (s. 9), ”hendes krop er et værksted” (s. 10) Et sted udvikles den tomme hals metafor kristologisk til den tomme grav: ”Hun runger. Kvinden i historien runger. Der er et hul under brystbenet mellem hendes ribben, et andet mellem hendes kraveben, der er ingen sten at skubbe for.” (14) Med denne sten bliver kvindens krop sammenlignet med intet mindre end Jesu grav, og hendes fornedrelse dermed med hans, men stenen er kun til stede in negativo, hun står åben og blottet.

Skildringerne af det der foregår i kroppens hal og med kroppen i hallerne veksler med skildringer af byen: ”Kierkegaards København, H.C. Andersens København, Christian IVs København med kanalerne og de små gader.” (s. 16) Her kunne man tro at man var kommet ud i det åbne rum, ud af kropshallens klaustrofobi. Men også byens rum bliver et kropsrum: ”tagrenderne, tagenes hule underlæber, løber over” (s. 17), ”Skyerne synker og bliver ører omkring København, alle de irrede kobbertage ligner hovedskaller” (s. 29), ”Søernes frostsprængte øjenbryn” (s. 37). I billedet af byer der hænger på kroge i slagtehallen, bliver byen en død krop, et kadaver, ligesom i dette billede, hvor alle tre led (byen er en hal er en krop) aktiveres: ”Her er dødt og forladt i søernes gennemsigtige hal, på samme måde som skovskadens døde krop er det. Det er de første par timer i solen på Gammel Kongevej. Før maddikernes indmarch. Og der kommer mennesker til. Hvorfra kommer de mennesker. Som puds, der løber fra et stort sår, det er så brokvartererne, der på den måde er revet op og væsker, så folk render mod søernes højloftede hal.” (s. 28) Et sted på én gang stadfæstes og dementeres sammenligningen mellem by og krop:

”København ånder med vand i lungerne, er en overrislet hullet krop./ Der står, at København er en krop./ Men København er ikke en krop.” (s. 87) Trods denne dementi kommer vi aldrig rigtigt ud af kroppens rum, heller ikke når vi træder ud i byen.

I et interview har Klougart fortalt at inspirationen til københavnerskildringerne kom fra Søren Ulrik Thomsens og Jokums Rohdes bog *København con Amore*, som hun anskaffede sig da hun flyttede til byen. Anslaget til byskildringen (”Kierkegaards København, H.C. Andersens København, Christian IVs København”) er skrevet som en parodi på den patriarkalske retorik hun fandt i bogen; de store mænds København ... Læst i dette lys bliver klaustrofobien et spørgsmål om aldrig at komme ud af den patriarkalske retorik, heller ikke når man går ud i byens gader. Hvis der er en udfrielse fra den klaustrofobiske topografi, indfinder den sig når metaforerne danner kæder der kan minde om billeddannelsen i *Stigninger og fald*. I de overgrebsagtige sexscener kan billedkæderne være en slags flugtlinjer. Som når vi hører, at ”Manden presser kvindens ansigt ned i puden”, men hendes ”slør af varme fregner” fremkalder billedet af ”punkter i et grid man lægger over en akvarel” og ”små perler vævet ind i chiffonstoffer, draperet omkring et tungt møbel.” (s. 8) Denne billedflugt følger lige efter en beskrivelse af en slags flugt gennem stuerne i kvindens bevidsthed: ”Kvinden bladrer sig gennem ejendommens værelser. Ved at blinke. Sådan lykkes hun med at kravle gennem det ene rum efter det andet; det er hendes papirøjenlåg, som klipper sig vej ud mod gavlen: først til stuen, et blik dér, så køkkenet, igen et køkken, en stue, en stue, et køkken, en facade, luft, luft.” (s. 8) På denne måde opstår der en parallel mellem bevidsthedens flugt ud af bygningen og billedernes flugtlinje bort fra kroppens situation. Disse billedrækker som flugtlinjer når kroppen invaderes, forekommer også andre steder. Når kvinden bliver taget bagfra af manden og slår blikket ned i køkkenbordets gule træplade med afskallende lakflager der ligner skørt glas drivende i lyset og støv i solkegler og en glorie af frost og sne der fyger (s. 19). Når kvinden, fremmedgjort fra sin egen krop, hører manden rode i hendes hår, som var hun en anden kvinde, og forestiller sig en ”lethed”: ”håret som et slør som en mat glorie som våde stens pels af lys”. (s. 11) Når billederne i kvindens bevidsthed har ført hende til et hus ved kysten: ”vandet som en blå bræmme, en blå valk, Hammershøis paneler, en falmet tatovering om en arm”, men kaldes tilbage til sin invaderede krop af manden, som tager fat i hende: ”Billederne forsvinder. Billederne farer gennem kvindens blik som lofter, der styrter.” Klaustrofobisk reversibel kinesisk æske med flugtlinjer af metaforkæder, med kroppen, hallen og byen som de afgørende og oven i hinanden eks-

ponerede lokaliteter. Sådan kunne man i kort begreb beskrive tropografien i *Hallerne*.

En af os sover: Dobbelteksponering og overvintring

I *En af os sover* (2012) er det ikke et landskab eller en lokalitet der har lagt titel til. Men helt centralt i bogen står barndomslandskabet. Det snedækkede vinterlandskab, som den voksne fortæller vender tilbage til for at komme sig over tabt kærlighed. Den gennemgribende metaforiske struktur er dobbelteksponeringen, metaforens helt fundamentale operation: Underlæben er flækket som en blomme, bærbuskene hælder ind over stien som stående passagerer, grøden bobler under sin hinde som en bullen finger. Landskabet stivnet i is og sne, mens noget lader sig ane eller spirer frem under fladen, er et billede på fortællerens sindstilstand. Men måske også et billede på selve metaforens fastfrysning og fastholdelse af et billede der på én gang sløres og skinner igennem. Bogens helt centrale landskabsbillede er de røde æbler der hænger og lyser på det nøgne vintertræ.

Vi er mellem ét og noget andet. I første kapitel er det fortællende jeg taget hjem til barndommens Mols, som ligger dækket af sne. Med sig fra København har hun en ulykkelig forelskelse og en følelse af ”ingen vej frem og ingen vej tilbage”. Hun er mellem to mænd, ”den afdøde mand”, som den lyslevende mangeårige ekskæreste kaldes, og ”den nye mand” som hun kun har haft til låns. At skifte menneske, at skifte ”du”, først fra mor til mand, så fra den ene mand til den anden. Har man hjemme i et andet menneske, bæres man oppe af et andet menneskes blik, og bliver man så hjemløs og leddeløs når man skilles? At være et sted mellem datter og kvinde, at være et sted mellem første og tredje person, mellem det ”jeg” og det ”hun” som fortælleren indimellem bruger til at betegne sig med.

Dobelteksponeringens logik, hvor der kan opstå noget helt tredje af to billeder lagt oven i hinanden, er hele tiden på færde. Når jeg et siger om sin tilstand: ”Det er noget andet end kærlighed, noget andet end et fravær af kærlighed. Det er det billede, der opstår, når man lægger de to ting oven på hinanden” (s. 14). Når hun betragter sin sovende mors ansigt og ser sin mormors i det – og samtidig også sit eget: ”Et uhyggeligt ansigt, det er det, dette tredje” (s. 16). Når hun filosoferer over forholdet mellem sine ”billeder” og ”livet” og har en uhyggelig følelse af at ”der opstår et eller andet et sted mellem virkeligheden og det skabte” (s. 31). Når billedet af adskillelsen fra starten overlejrer billedet af mødet: Den dag vi mødte hinanden, var den dag vi forlod hinanden. Det var den dag vi døde i hinandens arme. ”Det er allerede for sent, da vi mødte hinanden,

så døde vi der, i hinandens arme, så døde vi der ved det blik.” (s. 104) Det er hele tiden dette mellem, dette tredje, der kredses om i fortællingen om at befinde sig i en mellemlig tilstand, ”hverken af sted eller hjemme” (s. 32).

Ligesom *Hallerne* var historien om et destruktivt parforhold, er *En af os sover* det også. Men hvor *Hallerne* handlede rigtig meget om sex, om sex som en slags tom mekanik der kan blive ved med at dunke løs i kærlighedstømte haller, er sex markant fraværende fra *En af os sover*. Der skrives ikke om at have sex sammen, men der skrives meget om at sove sammen. Hvordan to kroppe finder eller ikke finder søvnen i samme seng. Hvordan det kan være trist og ensomt at være den vågne krop ved siden af den sovende – eller hvordan det, i forelskelsens stund, kan være boblende frydefuldt. Trods fraværet af sex kan man have en fornemmelse af at parforholdsportrættet har et slægtskab med det i *Hallerne*; også her er der en træghed, en tom mekanik, der holder to mennesker sammen, selv om deres forhold er gået i stå.

Men hvad er det egentlig der binder romanens jeg sammen med den ”afdøde mand”, som hun ofte tiltaler som ”du”? Hvad er et parforhold? Romanen giver os intet svar, men nogle bud. At blive set af en anden, at eksistere i en andens blik. At sove sammen. At kunne dele sine billeder med en anden. At bo, at finde hjem. Dette med hjemmet er måske endda romanens overordnede tema. Der er en hjemløshed i det skildrede parforhold, der er en hjemløshed i dets forlis, der er en hjemløshed i tilbagekomsten til barndomshjemmet. Og måske er noget af det der spirer frem under sneen, en indsigt i hjemløsheden som et grundvilkår, en afskedigelse af hjemvæen. Der er hjemvé, men også en indsigt i hjemvæen som noget tillært, som barnets føjelige bekræftende svar, når mor på en udlandsrejse spørger: ”Savner du Agri?” (s. 50) – ”en andens idé om hjemve, som man langsomt optager i sin krop.” (s. 51)

Bogen er opdelt i otte kapitler, og hvert andet af dem hedder ”Landskabet”. Det landskab vi igen og igen vender tilbage til, er vinterens. Sneen der ligger som ”en pels af kulde” eller en hud der udspændes af det der fryser ihjel eller gror frem under den. Sneen der er ”umenneskelig” (s. 15). Kadavre under sneen, fisk frosset fast i isen. Det er vinteren der må levere landskab til et sind der står i stampe.

Billedet af røde æbler der bliver hængende på træets nøgne grene langt ind i vinteren fremsættes med en tone af oprør og protest. Der er tale om ”et sammenstød mellem ildrøde æbler og en knust himmel” (s. 69), æblerne hænger der mod en himmel (et håb, en tro, en transcendens) som er bristet. De udnævnes til at være ”en uorden i årstiderne”, en protest mod årstiderne: ”De vil ikke affinde sig med den hastighed, der dikteres” (s. 201). En naturtidens ubarmhjertige hastighed vi andre steder i bogen har

fået på fast forward, ikke mindst i det ret fantastiske billede af ungvæg der kommer væltende ud af stalden på usikre ben der smuldrer til bemmel under dem, og nu er stalden der ikke længere (s. 217). I protest mod denne accelererede forgængelighed og mod naturens slid og slæb med sine evindelige årstider hænger de røde æbler og lyser mod den knuste vinterhimmel. Som et signal om at det kan være billedets mission at modarbejde naturtid og forgængelighed, at udvide eller fastholde det flygtige øjeblik. Et billede på overvintret kærlighed, men også et billede der knyttes til det oprør mod naturtiden som kan siges at ligge i Klougarts billeder: at holde noget fast i forgængelighedens strøm.

*

Debutromanens titel refererer både til landskabets og sprogets *stigninger og fald*. Det der får sætningernes rytme til at stige og falde, er de lange kæder af metaforer, som skrives frem. Med dem maler Klougart på én gang et landskabsmaleri, et portræt af en poetisk bevidstheds fødsel og et familieportræt.

Hvis topografien i *Stigninger og fald* er metaforer i lange kæder eller kaskader, er den i *Hallerne* en form for reversibel og klaustrofobisk kinesisk-æske-struktur. De steder, hvor metaforerne udfolder sig i kæder på en måde, der ligner *Stigninger og fald*, er det som en flugtlinje fra den dominerende klaustrofobiske struktur.

I *En af os sover* er det bærende sted det snedækkede barndomslandskab og billeddannelsens princip dobbelteksponeringen. Et billede lægger sig oven i et andet, så det på én gang sløres og bliver klarere, ligesom når isen lægger sig over landskabet. Frem for en kaskade eller flugtlinje bliver billederne her en skvulpen, et bølgende frem og tilbage, en isbræ, der giver rytmen til den mellemtilstand (mellem datter og elskerinde, mellem to mænd, mellem ”jeg” og ”hun”, mellem barn og voksen), som det fortællende jeg befinder sig i. Det bærende billede er de røde vinteræbler der står og lyser med den billeddannelsens kraft som er det der kan transcenderer naturtiden når himlen er knust.

I alle tre tilfælde er metaforen ikke bare en spejling af topografien i det tematiske univers, men også selv et tema, som en fundamental og afgørende operation i den menneskelige bevidsthed. Implicit i værkerne ligger en metaforteoretisk diskussion med livsfilosofiske perspektiver. Metaforen kan være en vital billedkæde, en frelsende flugtlinje, en territorialiserende fiksering, en slørende åbenbaring, en frisættelse, en frelse fra forgænge-

ligheden. De store eksistentielle spørgsmål som værkerne fremskriver, er på én gang topologiske, topografiske og tropologiske.

Litteratur

Klougart, Josefine (2010): *Stigninger og fald*. København: Rosinante

Klougart, Josefine (2011): *Hallerne*. København: Rosinante

Klougart, Josefine (2012): *Én af os sover*. København: Rosinante