

# INTET ER UFORTALT

*Af Niels Frank*

Jeg vil tro, at Pia Juul mest elskede at læse aviser og lige derefter kriminalromaner efterfulgt af biografier og selvbiografier – bøger, der handlede om ”et liv”, som hun sagde. Dernæst sandsynligvis romaner og til sidst, pligtskyldigst og under jævnlig gaben, digtsamlinger. Det piner mig derfor ikke, at jeg her koncentrerer mig om en af Pias prosatekster, som ikke engang er fiktion, men heller ikke selvbiografi og da slet ikke autofiktion, et ord hun helst så udryddet af sproget eller i det mindste erstattet af betegnelsen erindringsroman.

Jeg vil også tro, at Pia havde et noget dobbelt forhold til den biografiske genre, selv om hun elskede den. I en tekst fra 2015 om den norske forfatter Kjell Askildsen skriver hun i hvert fald, at forestillingen om ”den sande biografi” er besynderlig, hvis man hermed mener en livshistorie, hvori intet er ufortalt, og hvormed alle hemmeligheder om forfatterskabet er blotlagt. Det er den forestilling – at livshistorien skulle kunne kaste lys over ”*det hele*” – som Pia undrer sig over. Ikke fordi det skulle være umuligt for den mest ihærdige, detektiviske læser at grave sig ned i selv de mindste kaninhuller og hente guld op. Men fordi ønsket om at vide eller forstå ”*det hele*” er hende fremmed. ”Har vi virkelig et ønske om at forstå” spørger hun. For hvad er det vi vil vide? Skulle formålet være at forstå os selv bedre? Men er selvforståelse virkelig det vi vil bruge litteraturen til?

Pia foreslår noget andet. Hun foreslår, at litteratur altid handler om ”hvem der fortæller og hvordan det bliver fortalt”. Det kan lyde tilforladeligt, måske for indlysende. Men det leder formålet væk fra identifikation, hvor vi kun søger os selv i litteraturen, og almindelig nyttetænkning, hvor vi forlanger, at litteraturen skal kunne bruges til national oprustning eller til at redde jordens økosystem eller endnu mere

opfindsomme ting. Hvis man i stedet for at kaste lys over ”*det hele*” lod et enkelt lille spotlys hvile på den, der fortæller, og måden hun og han fortæller det på, ville man måske komme tættere på selve ”skabelsesprocessen”, som Askildsen kalder det i førnævnte tekst. Skabelsesprocessen er nemlig et godt sted at søge hen, fordi den er så fuld af tvivl og nysgerrighed – det er der, hvor forfatteren forsøger at ”finde ud af ting” med Askildsens ord.

Spørgsmålet er selvfølgelig, hvor skabelsesprocessen befinder sig i mere selvbiografiske tekster, for her er der jo allerede et forlæg, og hvad er det så forfatteren skal finde ud af? Skal han eller hun ikke bare gengive, huske, tænke efter, spejle? Nej, siger Askildsen, for man kan kun bruge forlægget eller de personlige erfaringer som en platform, et springbræt. ”Jeg har altid opsøgt det påfundne. En hændelse kan have været årsag til en novelle, men det har hele tiden været fundet på ...”. Det har hele tiden været fundet på? Det lyder for mig gådefuldt. Betyder det, at det allerede i tilbageblikket var fundet på? At tilbageblikket selv var fiktion? Eller betyder det, som Askildsen tilføjer, at hvis forlægget eller erindrungen eller tilbageblikket skal blive kunst, så må det ”omformes”?

Jeg stiller mig tilfreds med den sidste udlægning, selv om den første muligvis er både sandere og dybere. For hvis vi holder fast i det med omformningen, er det ikke så svært at forstå, at det præcis er den transformation, der giver selvbiografiske tekster deres særlige musik, noget i retning af harmonikamusik. Først fører de liv og værk sammen, så skubber de dem fra hinanden, så fører de dem sammen igen – tilbageblik, omformning, tilbageblik, omformning – og ud af den underlige musik kommer der tekster som den følgende fra 2008 om Pia Juuls fasters:

\*

Alle mine fasters ting er brændt. Min farmors stemme er så forandret i telefonen, da jeg tager den, at jeg ikke kender den. Hun siger heller ikke noget til mig, hun spørger efter min far.

”Hvem er det?”, spørger han, jeg ved det ikke. Han står med ryggen til rummet og ser ud i haven, min mor sidder på en stol og holder ham i den ene hånd, i den anden knuger han røret. Hans stemme er så underlig, på nippet til rasende. Jeg står og ser ind på dem og kan ikke regne ud, hvad der er sket. Jeg ved ikke hvornår eller hvordan de fortæller mig om det, men mange år efter går det op for mig, at min version af begivenhederne er forkerte. Jeg kender mange detaljer, som jeg ikke længere ved, om jeg selv har digtet. Men det overordnede, det forfærdende er enkelt nok, blot ubegribeligt. Min fasters og onkels hus er brændt ned til grunden med alt hvad de ejer. Hundene lever. Killingerne (eller var det hvalpe?) er reddet. Hun tog sine gamle støvler på, ikke de nye. Taget faldt ned bag hende i det sekund hun gik ud af huset. Naboen kom og skød hendes hest. Nu ejer de ingenting. Der kan gå ild i gamle huse. Vores er fra 1902, er det gammelt? Jeg synes, jeg kan høre noget knitre, når jeg skal sove. Jeg elsker min faster. Jeg forguder hende faktisk. Hun er meget smuk, og alt hvad hun fortæller er underholdende. Bare hun går til købmanden, kan hun fortælle noget sjovt, når hun kommer hjem. Somme tider er der nogen, der siger, jeg ligner hende. Jeg ved ikke, hvad jeg skal gøre af mig selv, så lykkelig bliver jeg, når det sker. Jeg kan ikke selv se et eneste lighedstegn. Mit højeste ønske er at mit hår skal blive sort ligesom hendes. Hun har en mørk prik på underlæben, fordi hun engang faldt og stak sig på en fyldepen. Jeg forsøger at give mig selv den samme permanente tatovering, uden held. En dag er der en mand på gaden der tror, hun er min mor. Det er for overvældende. Nogle naboer nåede at redde nogle ganske få ting ud af huset. En af tingene er min handskedukke, jeg glemte på en ferie. Hun har den med, når hun kommer. Hun kommer ned til os, for nu har hun ikke noget sted at bo. Det er skamfuldt, at man kan være så sløset at glemme den, så nogen nu har brugt kostbar tid på at redde den ud. Jeg forstår ikke, at de ikke lod den ligge. Jeg er bange for at se på hende, da hun kommer. Men jeg kan ikke se forskel. Hun ejer ingenting, hun har min handskedukke med. Hun fortæller om den dag, det hele var brændt, om at de er hos købmanden og køber to tandbørster og den slags ting. Hun fortæller, at ekspedienten undrer sig over disse usædvanlige indkøb. Hun fortæller ligesom hun plejer, min mor og far og jeg griner. Det er komisk. Men det er jo forfærdeligt. Min bror og jeg har fået vores handskedukke igen. Det er i orden. Den er jo også en historie. I denne tragiske historie er der så mange små historier, som næsten alle sammen har en skæv pointe. Sådan er det bare. Er det, fordi det er min faster og onkel, det er sket for? Hvad hvis det var os? Ville vi fortælle om det? Ville vi få nogen til at le af det, ville vi selv kunne le? Nogle af detaljerne kunne ikke fortælles sjovt, og de handlede blandt andet om, hvordan ilden opstod. Jeg mindes ikke, hvordan

det blev fortalt, og jeg tror kun, jeg har hørt det med et langt barneøre; det er de detaljer, jeg har fået galt fat i. Begge versioner er uhyrlige. Jeg sidder og bladrer i et fotoalbum, jeg er voksen, jeg får øje på det her. Det er et billede uden historie. Det er *Høgild Plantage, marts 1969*, står der. Men der står også *Efter branden*. Jeg stirrer på billedet. Jeg kan ikke huske, vi var i plantagen. Jeg kan ikke huske den hue jeg har på. Jeg kan ikke huske min fasters solbriller eller min mors frakke. Men der er et billede. På billedet er jeg seks år, min bror er fire, min faster 27 og min mor 30. Hvad skete der den dag? Hvor ligger Høgild Plantage? Min fasters ting er brændt. Man kan ikke se det på hende. (Pia Juul, *Asterisk* 2018).

Tekstens omdrejningspunkt er naturligvis den famøse nedbrænding af fasterens hus. Men man begriber efterhånden og især hen mod slutningen, at det egentlige ikke er selve branden. Hvorfor har forfatteren da så let ved at udelade vigtige detaljer, for eksempel om hvordan ilden opstod? Det hører vi intet om. Til gengæld er der ingen ende på angivelser af, hvordan branden er blevet omtalt i familien. Først er det farmorens stemme, da hun ringer op med de dårlige nyheder, så er det faderens stemme, så er det barnets tvivl om, hvornår og hvordan familien har fortalt hende om hændelsen. Så spørger barnet sig selv, om hun måske selv har digtet detaljerne. Eller kunne det være fasteren? Hun er jo den fødte fortæller – ”alt hvad hun fortæller er underholdende.”

Men der er mange andre stemmer i det ivrige kor. Der er folk på gaden, der siger, at barnet ligner sin faster, og en mand tror sågar, at fasteren er hendes mor. Men det er barnet kun lykkelig over, for faster er så god til at fortælle, at det halve kunne være nok, for eksempel om de første indkøb lige efter branden, og hvordan ekspedienten hos købmanden undrede sig gul og grøn over, at de skulle have *to* tandbørster. Fasteren er så sprudlende en fortæller, at barnet og hendes forældre ikke kan lade være med at grine ad hendes ord, selv om det jo egentlig er trist. ”Det er komisk,” forklarer fortælleren og tilføjer straks derefter: ”Men det er jo forfærdeligt.”

Jeg kan ikke lade være med at placere de to beskrivelser i hver sin verden. Det er komisk i fortællingens verden, men i den virkelige verden er det forfærdeligt. Til de

to verdener hører også andre begreber. I den virkelige verden rumsterer den voksne fortæller, som godt forstår, at branden er tragisk, fordi fasteren nu både står uden hjem og uden ejendele. Alt, hvad hun ejer, er væk. Men i den anden verden, hvor fortællingen hersker, er det også sjovt, fordi det jo også bare er en familieskrøne med mange skæve pointer, som det hedder. I familieskrønen er det barnet, der oplever, og det er også barnets undren og besvær med at få detaljerne til at hænge sammen, der bærer teksten. Det er derfor teksten er sjov, selv om den er tragisk.

I øvrigt dukker fasteren op i en anden af teksterne i *Asterisk*, ”At kigge den anden vej”. Det er endnu en tilbageblikstekst, denne gang på eget forfatterskab, selv om teksten er fra 1997, og forfatterskabet på det tidspunkt kun bestod af fem små bøger. Men her hører vi om, hvordan forfatteren på en af sine mange dannelsesrejser sender breve hjem til fasteren fra England, hvor hendes arbejde består i at malke to køer og passe hus for en familie på landet. Arbejdet er ikke spor morsomt, men det lykkes alligevel forfatteren at fylde brevene med morsomme beskrivelser. Men dem skal hun – undskyld mig – længere ud på landet med over for fasteren, der straks kan gennemskue, at det er ”genvordigheder nedskrevet med let hånd.” Man kunne have lyst til at lave en lille omvending af sentensen i ildebrandsteksten: Livet på landet var forfærdeligt, men det er komisk. I hvert fald er det den samme omformning, der finder sted her som i brevene. Men igen: med hvilket formål?

Det er der mindst to svar på, vil jeg mene. Det første svar giver Pia selv i ”At kigge den anden vej”. Hun skriver, at brevene om det slidsomme arbejde ”i sagens natur” – vel netop fordi de var *genfortællinger* om arbejdet – blev morsomme, og at den omvending stort set passer på alt, hvad hun har skrevet. Men så tilføjer hun: ”Genvordighederne og den lette hånd er i mine øjne ikke udtryk for overfladiskhed, men for en måde at tage kampen op på.” Til gengæld præciserer hun ikke, hvad det er for en kamp hun tænker på. Det kunne være kampen for at blive sig selv, jævnfør det med dannelsesrejsen. Eller kampen mod en udsigtsløs tilværelse – som nu den

engelske tilværelse bestående af huslige pligter, iskolde nætter, ensomhed og fattigdom. Begge dele er gyldige grunde til, at forfatteren søger omformningen.

Det andet svar kunne vi finde ved at gøre brug af Kjell Askildsens opdeling fra tidligere mellem at finde og finde på. Overfører vi den til ildebrandsteksten, så er branden det element fortælleren finder i sin fortid. Den er forlægget. Men skrønen er det fortælleren finder på om branden, med god hjælp fra sin barnlige udsending. Eftersom vi får ulig mere at vide om, hvordan branden blev genfortalt af familien, end om selve branden, må vi formode, at målet med teksten ikke er branden, men skrønen om den. Ellers ville den voksne fortæller sandsynligvis have givet sig til at udrede detaljerne og opliste kendsgerningerne, for eksempel ved at udspørge sin familie om hændelsen.

Formålet med teksten er altså ikke at finde ud af, hvad der rent faktisk skete dengang, formålet er med Askildsens ord ”kunst”. Derfor siger fortælleren heller ikke: Jeg mindes ikke, hvad der skete. Hun siger: ”Jeg mindes ikke, hvordan det blev fortalt.” Lige præcis den skelnen er for mig at se helt afgørende, hvis man vil forstå Pia Juuls stærkt selvbiografiske værk. Det er nemlig et værk, der undersøger, ikke hvordan virkeligheden og vi selv er eller ser ud eller gerne måtte være, men hvordan vi fortæller om den og om os selv, og hvordan intet af det vi foretager os giver mening, hvis ikke vi forholder os til *omformningen* af det. Det er samme dobbelthed vi finder i den berømte og bedårende titel: *sagde jeg, siger jeg*. I virkeligheden sagde jeg det måske nok sådan, men nu siger jeg det på min egen måde i digtet.

Hvis tilbageblikket skal blive ”kunst”, og det skulle det jo meget gerne, må forfatteren læne sig op ad den barnlige fortællers undren og sanselighed, svælge i alle de detaljer hun har ”fået galt fat i” og i det hele taget bare grine med. Og det må vi andre også. Hvis vi derimod vil vide, præcis hvad der skete, må vi gå andre steder hen. Pia Juul er en forfatter, der skriver om oplevelsesmåder, tvivlsmåder, omformninger – ikke om verden i sig selv, men om tilegnelsen af den, det man i gamle dage kaldte *annammelsen*. Et ord hun ville have elsket. Og hun gør det meget

mere bevidst, end de fleste måske tror, fordi hendes værk kan virke så henkastet, så vilkårligt. Men sådan er det nok, når man lader sig lede af tilbageblikket og kigger væk fra virkeligheden, som den er. ”Hver enkelt af mine bøger er blevet til fordi jeg har formået at se væk og genopfinde den tilstand – for en tid – hvor jeg ikke er ventet og ingen kender og intet skal.”