

Masteroppgave i nordisk språk og litteratur

Fakultet for humanistiske fag
Høgskolen i Agder - Våren 2006

Det billedlige i Christina Hesselholdts «Triologien»

Gunvor Holte

Gunvor Holte

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for nordisk språk og litteratur

Høgskolen i Agder

2006

Innholdsfortegnelse

Prolog	4
Mannen med sekken.....	4
Kap. 1 Problemformulering, beskrivelse og teorivalg	8
Definisjoner.....	9
Litt om forfatteren Christina Hesselholdt (f. 1962).....	10
Bibliografi	13
Kap. 2 Fotografiets betydning.....	14
Det første fotografiet	17
Det andre fotografiet	22
Det tredje fotografiet	25
Fotografen og hans fotografi	31
Avslutning	38
Kap. 3 Kroppen som tegn	41
Elizabeths døende kropp	42
Sorgen.....	43
Tegnet fra Gud personifiseres som en mørkhudet skygge	46
Gretas kropp er et objekt for mannens begjær	47
Kjærligheten	50
Den groteske kroppen.....	56
Den fragmenterte kroppen.....	62
Den sovende kroppen	79
Den dyriske og den skrikende kroppen (sadisme og masochisme).....	82
Kroppen som forskningsobjekt	87
Mat, fall og kropp.....	95
Abjekt og abjeksjon.....	104
Ulike typer spill og skjulte rom.....	111
Skrijving og det sublime i litteraturen	114
Melankoliens tomme rom.....	119
Kap. 4 Konklusjon	121
Litteraturliste	123
Sammendrag.....	126

Forord

Jeg vil innlede med å takke forfatteren Christina Hesselholdt for at hun skrev akkurat den type tekst som jeg var på jakt etter som analyseobjekt til min masteroppgave. Hadde det ikke vært for henne, hadde jeg blitt nødt til å skrive den litterære teksten selv, og det hadde tatt lang tid!

Så vil jeg først og fremst rette en stor takk til min veileder Professor Unni Langås for god veiledning og inspirasjon. Uten henne hadde det nok blitt en helt annen oppgave. Tusen takk!

Så vil jeg takke Margrethe Berglyd, som tiltross for stort arbeidspress og mye reisevirksomhet, har bidratt med korrekturlesning av manus.

Takk også til Bente Finnsdotter Køber for div. adm. hjelp i forbindelse med masteroppgaven.

Og til slutt vil jeg takke biblioteket på HIA for hjelp til å skaffe alt av fagstoff og annen litteratur i forbindelse med oppgaven, og en spesiell takk går til Birgitte Kleivset for innføring i ulike databaser.

Prolog

Mannen med sekken

Melankoliens emblem er svanen fordi den har bøyd hode. Den ligner derfor et menneske som sitter med bøyd nakke, og gjerne med hodet hvilende i hånden i en grublende stilling.

Dette bildet er imidlertid et slitt bilde (en klisjé) som har tapt sin opprinnelige mening.

Melankoliens meningsløse verden krever nye symboler for å fylle tomheten. Forfatterens arbeid er å projisere nye bilder og derfor ny mening til tingene vi omgir oss med, og det er nettopp det Christina Hesselholdt har gjort i *Trilogien*. Hun har gitt oss bildet på melankolien som en ny bøyd figur: mannen med sekk på ryggen/mannen med pukkelrygg.

Denne figuren danner grunnlaget for romanens struktur fordi den fordobler og speiler de indre og ytre lag i fortellingen. Bildet av mannen med sekk på ryggen ligner også en dobbel kropp. Den krumbøyde fotografen er så krum at han snart går i ett med jorden og derfor er også han en slik bøyd figur. Jorden konnoterer grav og død. Døden konnoterer sekken som den krumbøyde sleper med Gretas døde kropp i, og i denne scenen blir figuren dobbel krum. Sekken konnoterer også indre død og melankoli fordi den er et sentralt forestillingsbilde hos den lille guttungen Marlon, i *Trilogiens* første roman *Køkkenet, gravkammeret & landskabet*, som prøver å forestille seg ingenting etter at moren akkurat er død og liket av henne fortsatt befinner seg i hjemmet. Marlon er en gutt som er god til å konstruere bilder, og for han blir dette ingenting til ideen om en mann med sekk på ryggen, som står forlatt på et siste stykke land.

Sekken i romanen skjuler to ulike innhold: verden som det Andre og kvinnen som det Andre. Marlon forestiller seg at denne mannen med sekk på ryggen har stappet hele verden med alt sitt innhold i sekken. (14) I *Udsigten* stappes Gretas parterte kropp ned i en sekk. Marlon befinner seg inne i sin egen leilighet, noe som kan tolkes som hans siste stykke land, hvor han betrakter de to gamle menneskene, Audrey og den krumbøyde fotografen, gjennom nøkkelhullet, og han ser den pukkelryggende fotografen bakse sekken ned trappen. Utsikten er minimal sett gjennom et nøkkelhull.

Forestillingsbildet av mannen med sekk på ryggen blir gjentatt to ganger til i den første romanen. Andre gang han prøver å forestille seg ingenting, omfavner mannen mørket og stranden og kravler ned i sekken, som er så full at han nesten ikke kan røre seg der nede. Han finner fyrstikker i jakkelommen sin og tenner på. Det er lys nok til at han får sett seg om. Fyrstikken brenner ut, og da han tenner en ny, setter han fyr på hele verden. Det blir lyst, lunt og bedre plass i sekken. Tekstfrekvensen slutter med at han lukker øynene. (30) Det at han

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

lukker øynene innebærer at det blir både tomt (når alt har brent opp) og mørkt igjen i sekken. Et annet sted i teksten henvender Audrey seg til Marlon med spørsmålet om hva han pleier å gjøre.

”Jeg forsøker at forestille meg ingenting”, sier barnet og lukker øjnene.” (Bokens utheving, 35)

Stadig med lukkede øyne rettes fokus mot ingenting. Dette ingenting som også dukker opp som et svart bunnløst hull som han krøller seg rundt, senere i romanen da mordet er en realitet og han begynner å begripe hva han egentlig har gjort.

Marlon er forlatt, mens faren er funnet av Audrey. I en av bokens scener vandrer barnet gjennom entreen og står i døråpningen og ser at den fremmede kvinnen ligger i farens seng. Marlon, som omtales som barnet, går tilbake til sin egen seng hvor mørket er så konsentrert at det blir ingenting. (37)

Tredje gang bildet av mannen med sekk på ryggen dukker opp, henger faren tauet med steinene rundt halsen og hopper ut av vinduet. Marlon har låst seg inne på badet i det fatale øyeblikket. Faren har skrevet hans navn to ganger på speilet med barberskum. Synet av farens skrift gir han en følelse av prikking i brystet. Marlon fortsetter farens skrift i speilet (slik alle barn på sett og vis gjør når de fortsetter å leve etter sine foreldres død), og deler inn speilet i to deler. Så tegner han mannen med sekken øverst på speilet. Mannen står på det siste stykke land. Nederst tegner han sekken med mannen inni. Hele verden er i denne sekken foruten floden. Han risser floden rundt sekken, som ligger på flodens bunn. Når han reingjør speilet for skum, finnes det ikke noe tommere, heter det i teksten. (46) Speilflatens kjølige flate uttrykker en fordoblet tomhet, noe som kan tolkes som at det ikke lenger finnes noe ansikt å speile seg i for Marlon, når både moren og faren hans er døde.

Melankoliens doble tegn består iflg. Baudelaire av inspirasjon på den ene siden og desillusjon på den andre, og er derfor en av grunnene til at den blir brukt som litterær figurasjon at den reflekterer over sammenhengen mellom det meningsfulle og det meningsløse i tilværelsen. (Kjersti Bale, 1997, s. 21)

Forestillingen om en mann med sekk på ryggen, kan leses som et emblem fordi emblemets bilde er figuren mannen med sekk på ryggen. Helt siden 1500-tallet er det kjent at emblemets grunnform, den mest kjente emblem bok er skrevet av Andrea Alaciatis’ *Emblematum liber* og er brukt som eksempel av Kjersti Bale i hennes avhandling *Om melankoli*, bestod av tresnitt med motto og et epigram i elegisk versemål. Emblemets bilde

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

handler ofte om en sjelelig tilstand. Fortellingen om Marlon har også visse likhetstrekk med elegiens klagesang. Emblemets bilde (piktogram, symbol, ikon) kunne vise en plante, et dyr, et redskap, et mytologisk- eller et bibelsk- eller et historisk bilde, men bildet kunne også stamme fra emblematikerens egne observasjoner.

Benjamin kobler melankolien til en bevegelse i to faser til spredning og samling. Spredningen handler om fragmenteringen av fenomenene til en ruinhaug, mens samlingen tilsvarer forsøket på å rydde i ruinhaugen gjennom å gruppere de ulike delene. Emblemet står for fragmenteringen, og allegorien handler om grupperingen. (Bale, 1997. s. 144-145) Etter Benjamins teorier, som Bale henviser til, kan bildet av mannen med sekk på ryggen sees på som et emblem ut ifra den lille forlatte guttens perspektiv, når han er blitt morløs og verden oppleves fragmentert, en situasjon som må sies å være en sjelelig tilstand. I romanens avlåste rom finner grupperingen sted. Her prøver hovedpersonen å skape helheten i tilværelsen, noe som billedliggjøres gjennom anatomihobbyen hans. Når Marlon prøver å sette sammen bitene igjen ved hjelp av en kroppsmodell i plast, ser han at alt har sin faste plass og passer inn og til sammen utgjør alle de indre organene en helhet. Kroppen i seg selv består av ulike deler, ulike farger og ulike strukturer, og slik fremstår kroppen som et topografisk landskap eller et verdenskart eller som univers. Slik fremstår kroppen som en allegori over et landskap/verden/universet. Alt avhenger av den observerende plassering i forhold til sitt forskerobjekt. Det handler om perspektiv, forholdet mellom personer og ting. Mennesket og menneskets relasjoner er et subjektivt fenomen. Sannheten om mennesket finnes på et indre plan, og Marlon jubler når han trenger inn under huden på Den Andre for å ta ut det unike, symbolet over alle symboler: hjertet, symbolet for livet og kjærligheten. Han triumferer over tapet med et nytt symbol i hendene. Dette er melankoliens bevegelse fra nederlag og tomhet (bildet av mannen med sekk på ryggen) til mani og seier (bildet av en mann med strakte hender og et høyt hevet hjerte).

Mannen med sekk på ryggen kan leses som metafor fordi bildet kan ligne en sliter som bakser med hele verdens byrder på sine skuldre. Audrey oppfattet Marlon som en byrde, men når han etterlater seg en ny byrde (liket av Greta), overlater hun det kroppslige avfallet til den krumbøyde fotografen. Her avdekker teksten et postmodernistisk trekk: lag på lag med figurer etter collageprinsippet, men uten at teksten frynses opp. Romanen forblir en stringent fortelling.

Og det samme bildet, mannen med sekk på ryggen, kan også leses som metonymi for Marlon og fotografen, fordi de speiler hverandres ensomhet og tomhet. De er begge et tomt

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

tegn, og flate iscenesatte figurer i det hesselholdtske skyggeteater, og de er like inautentiske som et fotografi.

Mannen med sekk på ryggen, som i teksten skapes i en nødsituasjon for å dekke over et tap og derfor for å forklare begrepet ingenting, står i grell kontrast til en annen gubbe med sekk på ryggen. Jeg tenker på julenissen som har som oppgave å komme med gaver til barn for å glede dem, men han vil først vite om de fortjener å få en gave, så han spør om de har vært snille. Derfor må barn passe på å være ekstra snille i førjulstiden. *Trilogiens* bilde av mannen med sekk på ryggen kommer ikke med glede, men med sorg. Derfor kan Hesselholdts mann med sekk, også leses som julenissens skygge.

Kap. 1 Problemformulering, beskrivelse og teorivalg

Jeg har valgt en todelt analyseinndeling i masteroppgaven min, hvor jeg skal se på fotografiets betydning og tekstbildenes betydning. Utfyller disse to ulike bildeanalysene hverandre, står de i kontrast til hverandre eller fordobler de hverandre?

Er *Trilogien* en sublim roman?

Kan man si at denne romanen er melankolsk (tematisk sett og/eller billedlig sett) eller har en melankolsk stil?

Med utgangspunkt i det kroppslige skal jeg se på de billedlige scenene i *Trilogien* som jeg skal belyse hovedsakelig gjennom de litterære retoriske tropene metafor og metonymi, og jeg vil også se på fotografiets betydning i boken.

Siden romanen tematiserer poetikk, estetikk og fotografiet som uttrykk vil jeg også komme inn på dette da kroppen også kan leses som en metafor for teksten som kropp. Hovedfokus i min besvarelse vil dreie seg om en analyse av de gestaltede romanfigurenes kropper som befinner seg i en grensetilstand mellom liv og død. Anatomi er et sentralt tema i boken og er med på å billedliggjøre kroppen i Hesselholdts romantrilogi om Marlon. Kroppen opptrer både fragmentarisk og hel og kan derfor lett settes i sammenheng med de to tekstbildene metonymi og metafor.

Jeg har valgt å inndele analysen min i to deler: det første kapittelet omhandler fotografiets betydning i Christina Hesselholdts *Trilogien*, og jeg finner Roland Barthes' tanker om fotografiet i *Det lyse rommet* (2001) fruktbare i denne sammenhengen fordi fortellingens fotograf fotograferer kropper som befinner seg mellom liv og død. Det andre kapittelet i besvarelsen min, som er det mest omfangsrike kapitlet, handler om kroppen som tegn. Her har jeg valgt å ta utgangspunkt i den sjelelige tilstanden melankoli, en tilstand som både er destruktiv og skapende og derfor kan sees på som en kraft som har liv og død i seg på linje med bokens tematikk. Derfor har jeg valgt Julia Kristevas teorier som de mest sentrale i min besvarelse, hvor jeg hovedsakelig konsentrerer meg om bøkene *Fasans makt* (1992) og *Svart sol* (1994), men jeg har også valgt et par andre sentrale bøker av blant annet Kjersti Bale *Om melankoli* (1997) og Daniel Birnbaum og Anders Olsson med boken *Den andra födan* (1992). Jeg har valgt å skrive teoridelen inne i besvarelsen som en del av analysen.

I min konklusjon vil jeg finne svar på problemformuleringen og knytte sammen de to ulike delene i min besvarelse.

Definisjoner

Jeg har valgt Kunnskapsforlagets *litteraturvitenskapelig leksikon*s (Lothe, Refsum og Solberg, 1997) definisjon av metafor og metonymi, men jeg finner også Kittangs definisjon fruktbar dersom en leser romanen som en punktroman. Det er imidlertid ikke mitt hovedfokus å sjangerdefinere Christine Hesselholdts *Trilogien*, derfor velger jeg Kittangs definisjon mer som et slags ”bakteppe” definisjon.

Metafor

”retorisk trope, ord eller uttrykk som brukes billedlig eller overført betydning. Iflg. Aristoteles ”et ord som er overført fra sin opprinnelige mening”. Overføringen av et ord fra en kontekst til en annen vil aktivisere andre betydninger av det aktuelle ordet. I metaforens tilfelle blir overføringen av de fleste teoretikerene motivert via en likhetsrelasjon.” (Lothe, Refsum og Solberg, 1997, s.154)

Metonymi

”retorisk trope der et ord henviser til et annet som følge av en materiell, kausal eller begrepslig relasjon. Retorikerne i antikken regnet synekdoken (en figur der en del erstatter en helhet eller omvendt) som en undergruppe av metonymien. Det har vært hevdet at mens metonymien aktiviserer nærhetsrelasjon, kan metaforen betraktes som en likhetsrelasjon.” (Lothe, Refsum og Solberg, 1997, s. 157)

Kittangs definisjon på metafor og metonymi i forbindelse med punktromanen og den aktive leser:

”en metaforisk, meningsutvidande dimensjon, særeigen for diktet, og som frigjer ei vertikal og sentrert meddiktning; ein metonymisk dimensjon, særeigen for den episke litteraturen, der lesaren horisontalt og lineært kan skape sin eigen roman, lang eller kort, substansiell eller fragmentarisk. Punkta peiker, gjennom sin opne struktur, to vegar; innerter mot eit konsentrert reservoar av bilete og kjensler; utetter og fremover, mot situasjonar og hendingar som er nedteikna, eller som lesaren sjølv kan teikne ned.” (Kittang, 1988, s. 100)

Med abjeksjon menes

Alt som er ekkelt, enten det er visse typer mat, kroppslige avfallsprodukter, avsky for visse typer væremåter/oppførsel, religiøse urenhetsritualer, den moderne litteraturens trang til å

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

tematisere det perverse, det ekle og det frastøtende. Ordet ”abjection” er et hverdagsord på fransk, og brukes om en tilstand som vekker avsky og forakt. Ordet er også knyttet til religionen, der det står i direkte motsvar til opphøydhed, og kan oversettes til fornedring. Abjeksjonen er verken subjekt eller objekt, men består av affekter som projiseres ut for å vende tilbake, og bomerangen kan brukes som metafor for å beskrive abjeksjonens egenskaper. Abjeksjonen er noe fremmed, som ikke lar seg assimilere. Abjeksjonen inneholder voldsomme krefter, ett slags opprør mot noe ytre eller indre som føles truende overfor ens egen identitet. Det handler om det frastøtende som ligger utenfor det tenkbare. Abjeksjonen har noe iboende ambivalent i seg fordi det skaper uro samtidig som det fascinerer, men det ender med at en vender seg bort i avsky og støter det bort. Ordets opprinnelse knyttes til det latinske ”abjicere” som betyr å kaste fra seg, og denne betydningen er det Julia Kristeva benytter når hun beskriver subjektet. Kristeva knytter abjeksjonen til overjeget. I en ubestemmelig hallusinatorisk tilstand, der individet befinner seg mellom eksistens og ikke-eksistens, mellom ingenting og noe, der ikke-meningen råder, finnes objektet og abjeksjonen som en beskyttelse mot galskap.

Abjektet er

Den moderne personlighet som ikke er interessert i sin egen historie og røtter, og blir derfor et fremmedgjort, ensomt individ som føler seg utestengt fra det øvrige samfunnet. Denne mennesketype har mye til felles med den modernistiske antiheltfiguren i litteraturen. Abjekt- Personligheten er opptatt av språket, og utforskning av alt det ekle og frastøtende som finnes. Det som vekker avsky, blir også gjenstand for fascinasjon. Dette resulterer i ordkunst som ofte vekker avsky i samtiden, men som ofte sees på som stor litteratur etter forfatterens død.

Litt om forfatteren Christina Hesselholdt (f. 1962)

Christina Hesselholdt regnes som en av de mest sentrale prosaforfattere i Danmark på 90-tallet, en generasjon som i på dansk går under navnet halvfemserne. *Trilogien* er et av epokens viktigste verk. En språklig tetthet som grenser opp mot det lyriske og minimalistiske tekster, er formspråklige kjennetegn som brukes om flere av de kvinnelige 90-talls prosaistene, som i likhet med Hesselholdt har forfatterstudiet som bakgrunn. Hesselholdt var elev ved forfatterskolen fra 1988-90, og har cand. Philol. graden. Christina Hesselholdt, Solvej Balle, Merete Pryds Helle, Helle Helle, Kirsten Hamann og Naja Marie Aidt er regnet som de mest sentrale kvinnelige forfatterne i Danmark, og samtlige debuterte rundt 90-

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

tallet, med unntak av Solvej Balle som debuterte på 80-tallet med *Lyrefugl*. Hun ble ikke omtalt noe større den gang, men da hun i 1993 kom ut med boken *Ifølge loven* høstet hun stor oppmerksomhet, og den er i dag oversatt til flere språk. Helle Helle debuterte i 1993 med *Eksempel på liv* og Kirsten Hammann debuterte i 1992 med *Digte*, men ble kjent for sin merkelige roman *Vera Winkelvir* som utkom i 1993. Merete Pryds Helle debuterte med novellesamlingen *Imod en anden ro* i 1990, men det var med romanen *Vandpest* som kom i 1993 at hun ble kjent. Naja Marie Aidt debuterte med *Digte* i 1991, men er mest kjent for novellesamlingen *Vandmærket* som utkom i 1993.

Christina Hesselholdts debut med den lille romanen *Køkkenet, gravkammeret & landskabet* ble virkelig lagt merke til da den utkom i 1991. Derfor regnes hun, blant annet av Lars Bukdahl, for å være den som starter den nye bølgen kvinnelitteratur i Danmark på 90-tallet. Bukdahl kaller Hesselholdts, Balles, Pryds Helles og Morten Søndergaards stil for ”encyklopædisk” fordi de beskriver verden som et leksikon det vil si at deres språk er objektivt, sideordnet og krysshenviseende. Denne stilen mener han har trekk fra det postmoderne uten å være postmoderne, fordi deres skrivemåte mangler den løse og frittfabulerende fortellermetode. (Bukdahl 2004, s. 72-73)

Hesselholdts første roman gav henne en produksjonspris fra Statens Kunstfond. En pris som tildeles uten søknad. Forfatteren har ellers mottatt flere reiselegater, arbeidslegater og arbeidsstipend, og hennes anerkjennelse som forfatter har ført til en rekke bokomtaler både i litteraturlleksikon og litteraturhistoriebøker, intervjuer og artikler. Hun er en av de mest omtalte forfattere på 90 tallet og hennes bøker er gjenstand for en god del forskning.

Christina Hesselholdts språklige følsomhet grenser mot det stofflige. Tekstene har en viss distansert kjølighet over seg, samtidig som de er fylt med sprakende intensitet. *Trilogien* er et magisk verk som beskriver overflaten og omhandler verdens flatet, men fortellingen om Marlon er også en eksistensiell dyp fortelling som ryster. På mange måter ligner *Trilogien* på et slags sjelseventyr med stor symbolsk kraft. Den stramme formen, det objektive språket uten psykologiserende forklaringer gir leseren større mulighet for egen tolkning. Teksten fremstår som klar og ren struktur. Jeg må si meg enig med Erik Skyum-Nielsen når han sier:

”Det findes dem, der påstår, at 90ernes prosa, hvor den er bedst, arbejder simultant i det fysiske og det metafysiske. (...) Christina Hesselholdts kloge prosa praktiserer disse dobbeltheder. Men bemerkelsesværdig er den især, fordi den er skrevet så tindrende smukt.” (Erik Skyum-Nielsen 2000, s. 181-182)

De to første bøkene i Marlon-trilogien er blitt sammenlignet med punktromanen på grunn av sine sceniske, punktuelle tekstlige nedslagsfelt med ellipser mellom. Disse tomrommene mellom teksten er nesten like viktige som teksten i seg selv. Punktromanen som sjanger startet i Norge på 60-tallet. Paal-Helge Haugen regnes som foregangsmann for denne nye sjangeren, eller undersjanger om man vil, da den anses for å være en hybrid mellom lyrikk og prosa. Denne sjangeren har flere kjennetegn som det at den er svært billedlig slik lyrikken er, samtidig som den danner en episk fortellende struktur. Ellipsene er det derimot opp til leseren å fylle.

Et annet trekk ved punktromanen er at kun det mest nødvendige tas med, resten utelates. Dette fører til en stram, tett og minimalistisk tekst, og dette er noe Hesselholdt utøver i sin skrivepraksis, og hun hevder at denne type litteratur (den minimalistiske) også er hennes favoritt lesning fordi det gir leseren plass. (Viermose, 1991) Hesselholdts første bøker er blitt kalt ”anoreksiske” fordi de er så opptatt av den estetiske minimalistiske form. Selv om hun er opptatt av det konsentrerte språk i bøkene sine, er de ikke flerstemmige collager slik som Paal-Helge Haugens *Anne* er. *Trilogien* er en mindre montasjeaktig roman enn *Anne*, men den inneholder et par intertekstuelle elementer med for eksempel henvisning til *Bibelen* og Johannes V. Jensens roman *Kongens fald*. Strukturen avtegner seg i verket som ulike spor som må dekkes, stoppes blant annet når faren henger tepper over speilene for å stenge av alle ansikt og spor i speilene (17). Dette kan leses som at forfatteren bremser tilveksten av spor, figurer og situasjoner for å holde den stramme struktur, noe som også kan tolkes i henhold til farens tanker omkring det å avverge collagens vekst (25), som et bilde på forfatterens egen poetikk. Hesselholdt har sagt i et av sine første intervju at hun prøver å begrense sin smale form ved å velge ut noen få ting som hele romanuniverset skal kretse rundt, og disse objektene fremvises også utover i romanen. Dette er med på å begrense sideantallet og det skaper også et nettverk av kryssende tekststrukturer. Hun sier videre at vi i vårt virkelige liv kan ha vansker med å se de ulike tingenes relasjoner i forhold til hverandre. Hesselholdts prosjekt i *Køkkenet, gravkammeret og & landskabet* har vært å holde fast ved tingene og deres sammenheng. (Viermose, 1991)

Punktromanen har vært ansett som et 60-70-talls eksperiment i Norge, men sjangeren har fått sin ”nyrenessanse” i dansk 90-talls prosa. Hesselholdt har oversatt Paal-Helge Haugens punktroman *Anne* til dansk. Forfatteren har også arbeidet i redaksjonen i litteraturtidsskriftene *Den blå Port* og *Banana Split*. I tillegg til å skrive jobber Hesselholdt på forfatterskolen i København.

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Christine Hesselholdt legger vekt på ulike sceniske bilder når hun skriver, noe som gir den korte formen. Disse scenene fremkalles ved å erindre ulike hendelser fra sitt eget liv. Erindringene blir derfor en slags startkabler for fortellingen. Lyder og stemninger kan også sette henne i gang med skrivingen. Hesselholdt blir spurt om hvorfor traumer er så viktig å skrive om.

”Fordi de er påtrængende; fordi de har været med til at danne ens personlighed. De ligger lige under overfladen, og når man fatter pennen, vælder de frem. Men de er til at udholde, fordi de viser sig dels transformerede – fiktion er en kolossal beskyttelse for den skrivende, et slør mellem en selv og det reelt oplevede (hvordan det forholder sig med poesi, ved jeg ikke) – dels som form. Og for mit vedkommende er gleden ved at formgive meget stor”,

sier hun i et intervju med Rolf Højmark Jensen som ble trykket i *Ildfisken*. (16/1997, s. 17-27)
Dette er nettopp hva Julia Kristeva i sin melankoliteori gjør rede for, nemlig formen som transformasjon og seier over melankolien, og dette er for øvrig noe som jeg skal komme nærmere inn på i min analysedel.

Bibliografi

Køkkenet, gravkammeret & landskabet, Rosinante, 1991

Det skjulte, Rosinante, 1993

Eks, Munksgaard/Rosinante, 1995

Udsigten, Munksgaard/Rosinante, 1995

Hovedstolen, Munksgaard/Rosinante, 1998

Prinsessen på sandslottet, Høst, 1998

Brandmanden fra før, Høst, 1999

Trilogien, Rosinante, 1999

Hjørnet der gik sin vej, Rosinante, 2000

Kraniekassen, Rosinante, 2001

Du, mit du, Rosinante, 2003

Onde onkel Snegleæder, 2003

Kap. 2 Fotografiets betydning

I det første kapittelet i besvarelsen min skal jeg finne ut hvilken betydning fotografiene har i hovedpersonens liv, og jeg skal se på bipersonenes reaksjon og forhold til bildene. Spesielt den gamle, krumbøyde fotografens forhold til sine fotografier og hans forhold til den avbildedes familie. Det er noe ambivalent ved fotografiene i boken, som alle er fotografiske portretter, fordi de på den ene siden avtegner Marlons historie samtidig som de skaper et hulrom i hans identitet. Marlon er svært knyttet til fotografiene som er det eneste han har igjen etter foreldrenes og kjærestens død. Selv tenker han at han er som på et fotografi, noe den krumbøyde også filosoferer over i sitt liv. Fotografiene er grunnmuren i Marlons liv, men de trekker han også ned fordi de bidrar til å holde tapet og sorgen vedlike og derfor hemmes hans utvikling. Det handler om tre ulike fotografier av Marlon og hans familie.

Fotografiene i Hesselholdts *Trilogien* har ulik betydning, noe som gir romanen en flertydighet og dermed gir de rom for ulike fortolkninger. På den ene siden fungerer de som et bindeledd mellom bokens fiksjon og leserens erfaringshorisont, noe som utvider fortellingen. Boken, som må sees på som et lappeteppes av ulike tekstlag – broker av refleksjoner, sansninger, samtaler og handlinger - får ytterligere en ny dimensjon ved å tilføre den beskrivelser av ulike fotografier. Fotografiens funksjon er også med på å skape forskyvninger i teksten. Roland Barthes mener at i fotografiet ligger en forskyvning mellom bildet og tiden, mellom før og her og nå og det som skal bli. Fotografiet blir et nullpunkt som forener fortid og nåtid. Fotografiets vesen er det faktum at det eller den avbildede har vært, slik at det sentrale i fotografiet blir temporaliteten. (Barthes 2001, s. 175) Fotografiet er flatt iflg. Barthes, og denne flate virkeligheten er dermed på linje med Marlons oppfatning av verden som flat. Hovedpersonen i *Trilogien* reflekterer over egne forestillinger, situasjoner, seg selv eller menneskene rundt ham som om de er et fotografi.

Når Hesselholdt fremviser og beskriver ulike fotografier som en del av bokens univers, oppstår det et hvitt felt som øker fortolkningsrommet, og stiller dermed større krav til leseren. Dermed blir den svært leseravhengig for enhver fortolkning. Leserens må fylle de ulike hvite feltene med sin meddiktning for å få tekstens ulike lag til å henge sammen. Ser man på boken som et lappeteppe inneholder den også intertekstualitet, fordi det henvises til en bok som Marlon leser Johannes V. Jensens *Kongens fald*, og Marlons egne notater inngår også i denne komplekse tekstmassen. Audreyfiguren i *Trilogien* leser en helt annen bok, Bibelen, som hun stadig refererer til når hun skal formidle noe som for henne er vesentlig.

Fotografiene blir objekter som knytter tid og rom sammen i fiksjonen, noe som gir leseren et klarere bilde av den imaginære verden, men på den annen side skaper fotografiene også et brudd med fiksjonen fordi de gir fortellingen et sterkt preg av realisme som gir romanen en kjølig dokumentaristisk stil fordi den styrker illusjonen av å være virkelighet. Fotografiene fungerer dermed som sannhetsbevis for romanpersonen Marlons tragiske virkelighet. I fiksjonen derimot, har fotografiene en praktisk betydning for Marlon fordi de bekrefter hans opphav og dermed dokumenterer de at hans foreldre har levd. Fotografiene blir et visuelt avtrykk for hvem han er og har vært. For Marlon er fotografiene søylene som holder ham oppe, for å bruke en av bokens egne metaforer.

Fotografiet i romanen blir brukt for å fange inn tre viktige scener i fortellingen om Marlon. Gjennom tre ulike fotografier som alle er tatt av en navnløs, krumbøyd fotograf får vi innblikk i dramatiske hendelser i hovedpersonens liv. Bokens første fotografi viser far og sønn som står rundt sengen til den avdøde kone og mor. Det andre fotografiet viser faren i fritt fall mot floden, og på det tredje fotografiet står Marlon med Gretas hjerte i hendene sine. Slik representerer alle tre fotografiene døden, men døden har ulike ansikter på de ulike fotografiene. Det er snakk om en naturlig død, et selvmord og et drap. Det er den samme fotografen som dokumenterer døden på alle tre fotografiene. Døden rammer samtlige i den lille kjernefamilien på tre.

Marlon har et spesielt forhold til fotografiene som den krumbøyde, gamle fotografen har tatt fordi de er de eneste bildene som finnes av hans familie. Han tenker i bilder, og forestiller seg selv som en avbildning på et fotografi, noe som kommer til uttrykk på *Udsigtens* første side når han befinner seg ute i isen på en pram med Gretas hjerte i hendene. ”Og nu er han fanget, endelig som på et fotografi.” (99) Dette knyttes også til tiden fordi digitaluret hans bipper, det er stille og havet ligger ubevegelig, og han føler at han selv ikke har evne til å bevege seg. Romanens tid og rom smelte sammen med hovedpersonen og blir en total stillstand som på et fotografi.

Da Marlon ankommer fotografens leilighet, finner han ut at den er maken til hans egen. Dette er en speiling, og kan derfor tolkes som Marlon er et speilbilde av fotografen eller omvendt. Felles for dem begge er deres fasinasjon av fotografiet og at de bærer på en tung ensomhetsbør. Mens Marlon ser seg rundt i den krumbøydes leilighet må han minne seg selv på om hvorfor han egentlig er der. Det er bildet av Gretas hjerte, det enestående, han skal hente. Kanskje er det også noe mer. Evnen til å fremstille det enestående gjennom kunsten

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

vei. Han forestiller seg selv som et tre pyntet med fotografier som henger ned av grenene, og synet foruroliger ham, og tankene går tilbake til da de fant hans far i floden.

”Han må ikke glemme, hvorfor han er her, og pludselig ser han for sig et trø, til hvis kviste der med fine tråde er bundet et utal af fotografier, der bevæges af vinden og ringer som klokker hele vejen gennem en tung nat. Han skjuler ansigtet i henderne, som om noget var galt uden for ham.” (139).

Fotografiet kobles til tiden, ur og klokkeklang, vind og død.

Billedkunstens uttrykk

Det Sublime, er et kantiansk begrep som er et av to kategorier som brukes for å beskrive kunst. På den ene siden har vi Det Vakre, og på den annen side fins Det Sublime. Det Vakre i kunsten lar seg begrepsfeste, mens Det Sublime derimot ikke lar seg begrepsfeste fordi det er overveldende, mektig eller skremmende. Det Sublime rykker en ut av fornuftstilstanden ved at den fører imaginasjonen til overgivelse, og da oppstår en tilstand hos betrakter som gir et frydefullt grøss. En ukjent, fremmed verden trer frem i det en rykkes ut av vanetenkning og fornuft. ”En må gå fra forstanden, for å gripe det ubegripelige”, sier Kittang om Det Sublime i kunsten. Videre sier Kittang at vår forestillingsevne er vesentlig innenfor litteraturens sfære. Christina Hesselholdts *Trilogien* er etter min mening et kunstverk som både er svært vakkert og sublimt på samme tid. Felles for de tre ulike bøkene i *Trilogien* er at hver eneste bok inneholder et dødsfall som medfører sublime rystelser, mens den fintfølede og objektive språkbruken og den stramme formen skaper en vakker form.

Ifølge Barthes har andre kunstarter både et denotativt og et konnotativt budskap. Det denotative budskapet er en fordobling av virkeligheten, mens i det konnotative handler om måten samfunnet kommuniserer hva de tenker om virkeligheten. (Barthes 2001, s. 162) Fotografiet mangler det konnotative budskapet og eksisterer derfor bare som en fordobling av verden. Fotografiet hevder at det vi ser avbildet er virkelig og sant. En slik dokumentasjonens scene, som fotografiet er, hemmer forestillingsevnen vår. Dette skaper avstand i stedet for nærhet. Forestillinger kan begrepsfestes, men det kan ikke bilder. Bilder kan ligne eller ei.

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Bildet tenderer mot det som ikke er, noe som står i motsetning til at et bilde ligner noen eller noe. Det fremmede, det uforståelige må erkjennes som Det Andre, hevder Kittang.

Roland Barthes' bok *Det lyse rommet* omhandler den avbildede som går fra subjekt til objekt i det han eller hun blir avbildet, og den kretser rundt betrakter og fotograf. Essensen i fotografiet er tiden som er et fastnaglet øyeblikk, og følelsen av død idet subjektet ser seg selv og andre som objekt og dermed sitter og vurderer hvor vidt fotografiet ligner eller ei.

Fotografiet, kjærligheten og tiden

Spesielt tiden er sentral i fotografiet fordi det handler om et romlig nærvær og en temporal forskyvning ifølge Barthes. Bindeleddet er ulogisk og ligger mellom her og dengang. Det viser tingene slik de var den gang da, mens det ligger noe irreelt i her. På tross av denne forskyvningen blir fotografiet aldri sett på som ren illusjon fordi fotografen var jo der og så det. Barthes' lingvistiske "nullpunktbegrep" handler om betydningstomhet og død. Det er nettopp døden som er gjennomgangstema i *Trilogien*. Barthes' vei inn i fotografiets vesen er veien om kjærlighet og død. Han tar utgangspunkt i tapet av sin egen mor som han ønsker å få se et sjelelig glimt av. Dette handler om trangen til å se den elskede i krysningsfeltet tid (da) og rom (her) Fotografiet i seg selv er flatt, men det har et annet vesen enn dybde i seg. Temporalitet er fotografiets vesen.

Det første fotografiet

Om å erkjenne det Andre

"Han formår ikke at se det for sig og tilkaller en fotograf." (7) "Barnet og han bliver stående lidt som på polaroidfotografiet – rundt om sengen med den afdøde." (10)

Fotografiet konkretiserer og bekrefter virkeligheten. Derfor er det at faren tilkaller en fotograf for å kunne forstå at Elizabeths død er en realitet. Slik fremstår fotografiet som et bevismateriale for at noe har skjedd, og det er et av fotografiets egenskaper ifølge Susan Sontag i boken *Fotografi*, og hun mener at et foto også er et memento mori, en evig påminnelse om livets forgjengelighet.

Farens behov for et fotografi av familiens siste stund sammen, er et forsøk på å erkjenne Det Andre, det som ikke lar seg begrepsfeste: døden. Kan døden avbildes? Kant sier at Det

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Sublime i kunsten har som målsetning å skape følelsesmessige rystelser. Dette går også frem i Atle Kittang *Ord, bilete, tenking*:

”Det sublime har ei anna ”form” eller ein annan ”struktur” enn Det Vakre.

Her må Innbillingskrafta strekkje våpen i møtet med sanseintrykka, den greier ikkje å samordne dei til eit heile som forstanden kan ”setje på omgrep”. I møte med Det Sublime går vi så å seie ”frå forstanden” (...).

I sublime kunstverk fører Innbillingskrafta forstanden til kapitulasjon ved sin rikdom av anskuelser som forstanden ikkje har omgrep for.” (Kittang 1998, s. 35)

Kittang mener at det sublime ikke er selve bildet i seg selv, men er knyttet til det imaginære, det sanselige og anskuelser som ikke lar seg begrepsfeste.

I innledningen av *Køkkenet, gravkammeret & landskapet* står hovedpersonene fastnaglet rundt sengen med den døde, nøyaktig slik som bildets objekter er fastnaglet i bildet. De er som døde, og rommet beskrives som en kiste. Et endelig, lukket, klaustrofobisk rom av mørke omslutter den avdøde og de etterlatte. Fotografiet setter varige spor ved at den dodes kropp er foreviget, noe som gjør mennesket til et objekt; en ting en kan eie. Det er nettopp slik den voksne Marlon blir når han møter Greta og de innleder et kjærlighetsforhold. I det øyeblikk et fotografi blir tatt går subjektet over til å bli et objekt for den andres blikk. Et objekt som er både synlig og usynlig, virkelig og uvirkelig på samme tid. Barthes snakker om at fotografiet bærer med seg en skremmende splittethet, en retning som kan føre en inn i galskap.

Barthes snakker om fotografiet som en splittelse:

”Bildet, sier fenomenologien, er objekt-som-intet, (...), samtidig og med samme verdi, at dette objektet virkelig har eksistert og at det har vært akkurat der hvor jeg ser det. Det er her vanviddet befinner seg, for ingen annen representasjonsform har hittil kunnet forsikre meg om tingens fortidige eksistens, unntatt gjennom formidlinger; men med Fotografiet blir min visshet umiddelbar: Ingen i hele verden kan rokke ved den. Fotografiet blir da for meg et eiendommelig medium,

en ny form for hallusinasjon, som er falsk på persepsjonsplanet, men sann på tidsplanet.” (Barthes 2001, s. 138)

Likbildet

I fotografiet generelt fremstår objektet kun som objekt, ikke som metafor, hevder Roland Barthes, men et avbildet lik kan tolkes metaforisk fordi likbildet fremstår som et levende bilde på et dødt objekt. Derfor har det en overskridende natur som gjør metaforens evne til overføring og utviding svært virkningsfull. Ser en på et fotografi av et lik, kan det virke svært forvirrende fordi det er snakk om to ulike benevnelser som lett kan sammenblandes: det virkelige og det levende. Forvirringen som oppstår kan virke skremmende da den kan gi vrangforestilling dersom det settes likhetstegn mellom noe som en gang i fortiden har vært virkelig og betydningen av det som er evig. Liket (den døde) er fortsatt den samme kroppen og ligner seg selv, men er gått over til å bli noe annet: et glidende, tomt tegn. Døden er en total overskridelse. Dette fordobler fotografiets melankoli. Et likbilde er grotesk fordi det bekrefter at den døde er i live, som kadaver. (Barthes 2001, s. 97)

Døden i seg selv er noe fremmed, noe skremmende vi ikke vil vite av. Sigmund Freuds begrep *Das Unheimliche* er et dekkende uttrykk for denne type uro. Unheimlich betyr ikke-hjemlig og det brukes om det skjulte, det ukjente som skaper uro og frykt, og er det motsatte av det hjemlige, kjente og kjære som gir oss trygghet. *Det skjulte* er også tittelen på bok nr. to i *Trilogien* om Marlon.

Perlenes betydning

I romanens innledende sider, kommer det frem at Elizabeth er pyntet med et perlekjede rundt halsen som hun holder fast ved, og idet hun trekker sitt siste sukk glir hånden langsomt ned. Perlekjedet kan i denne sammenheng sees på som en metafor for livstråden. Først da ektemannen og barnet går ut av rommet, gir hun slipp på livet og hånden glipper taket om perlene og hun synker ned i madrassen. Pusten opphører og sjelen forlater den døde kroppen. Perlene blir det som binder henne til livet, men det er det samme perlekjedet som hennes mann holder om, når han pisker seg gjennom vannskorpen for å gjenfinne henne i døden. Perlekjedet blir også et symbol på deres ekteskap og samhold i liv og død.

Det fotografiske bildet har ingen historie fordi det er uten kode, og det er nettopp det som gjør det umedgjørlig og vibrerende i sitt uttrykk. Det inneholder et fastfrosset øyeblikk

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

som nagler fast det avbildede for evig til sin flate. Derfor representerer det ikke kontinuitet og fremdrift og forvandling. Tvert imot hemmer det sorgarbeid, bearbeidelsesprosesser fordi det fryser verden.

Marlons far fingerer med perlene for at det skal bli mer bevegelse i bildet, noe som er et paradoks for fotografiets egenskap er nettopp at det fryser øyeblikket. Filmen derimot er et medium for bevegelse og kontinuitet.

”Perlekæden hænger løst om hendes strakte hals, og han fingerer ved perlene for at tilføre værelset og fotografiet lidt bevægelse.”(10)

Det er som om faren kjemper i mot virkeligheten, han prøver å fjerne døden fra fotografiet ved å prøve å skape bevegelse i bildet, samtidig som han forsøker å fange virkeligheten og døden ved å la seg avfotografes ved siden av sin avdøde kone. Perlekjedet i *Trilogien* kan ut ifra Barthes' begrepskategori være fotografiets såkalte ”Punctum”. Fotografiets ”Punctum” er et slags kvalitetstempel som kun de beste bildene innehar, og som ofte viser seg som små detaljer eller tegn i fotografiet. Disse detaljene kan for eksempel være en skolisse, et belte eller et plaster på en avbildet persons finger, eller måten det avbildede objekt holder hendene sine på osv. Det viser frem noe som pirrer nysgjerrigheten hos betrakter og henger ved bildet slik at vi husker det. Barthes kaller også dette bildets ”Punctum” for en metonymisk kraft som kan fremkalle en liten rystelse. Det kan virke som om det er på linje med Det Sublime i kunsten. (Barthes 2001, s. 58, 63 og 66)

Fotografiet som erstatning for et tapt objekt

For Marlon fungerer fotografiet av hans døde mor som en slags trøst og trygghet, etter at Audrey har ankommet og overtatt farens lille rest av tilstedeværelse.

”Under det lange bord danner den næsten fremmede kvindens ben og faderens ben og stolens ben og bordbenene en søjlegang i en sunken by. Søjlerne er ikke stabilt fæstnede til jorden. De rokker, skifter stilling, omfordeler vægt, og det gælder om at kravle gennem gangen uden at røre søjlerne. Ingen forældreben at klamre sig hul-

kende til. Søjler. Fotografiet at klamre sig til.” (16)

Ett visst punkt ute i romanen får vi vite at faren ikke har vært inne på værelset og sett sin avdøde kone side bildet ble tatt. Han leter etter bildet for å sammenligne henne med fotografiet. Er det en ren avbildning eller viser det noe annet? Ligner hun seg selv helt og holdent?

”Han vil sammenligne fotografiet med ansiktet, det forestiller. Han vil tage billedet med ind i den afdødes værelse, hvor han ikke har været, siden han viste fotografen der ind.” (27)

Vi får imidlertid ingen utredning om hustruen ligner seg selv eller ei, fordi Marlon har tatt bildet og faren kan ikke finne ham. Senere blir han avsporet av egne tanker, om å slette alle spor og dekke alle speil, han blir opptatt av Audrey som kvinne og av hennes blomsterdekoring av veggene. Når det gjelder hans sammenligningstanke mellom avbildning og det virkelige ansiktet, handler det også om kunstestetikk.

Det som ikke ble avbildet

Det første fotografiet blir også beskrevet fra Audreys perspektiv i *Utsigten* da hun og fotografen diskuterer deres forhold til familien. Audrey kjenner et lite stikk, når hun ser at hun ikke finnes i bildet sammen med Marlon og hans far. Dette stikken kan handle om ubevisst sjalusi over å måtte konkurrere med den døde mor i forhold til Marlon, og et stikk av sorg over å ha elsket en som var fanget i sin kones likbilde. For henne var de begge to hennes eneste familie, men dette er ikke dokumentert på familiefotografiet.

”Skal vi ikke se på alle bildene af familien?”, spørger hun og mærker en stemning af højtid brede sig.” (126) ”Fotografen rækker hende to billeder. Selv om hun ved, at hun ikke kunne vente at finde sig selv ved siden af Marlon og hans far, der står

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

bøjet over Elizabeths voksblege ansig, giver det alligevel et lille stikk. Fra gulvet og op mellem deres ben stiger et mørke, som om aftenen langsomt er ved at rejse sig, og hun må spørge, hvad tid det var.” (127).

Mørket de står på kan vise til døden som om de allerede her er merket og fanget av død og tomhet. Fotografiet blir et varsel på all den sorg som skal ramme dem alle. Faren i tapet av sin elskede, Audrey som mister kjærligheten før den har startet, Marlon som blir etterlatt og foreldreløs. Fotografen som bare er fotograf, men som gjennom deres triste skjebne blir hengende ved familien fordi han avbilder deres død.

Det andre fotografiet

Faren har planlagt flukten gjennom vinduet og ut i floden. Han har et søkke rundt halsen, han har tilkallet en fotograf som skal fange øyeblikket der han svever mellom himmelen, huset og floden, og han har med seg Elizabeths perlekjede som han pisker vannet med i det han treffer vannflaten. Slik fungerer kjedet som en slags døråpner inn i det ukjente. Han slår hull i mørket, heter det i teksten.

Den fallende kroppen

”Om lidt styrter en mand sig ud ad det vindue. Jeg vil have et billede af ham hængende i luften halvvejs mellem vinduet og floden. Huset, himlen, manden og skyggen på floden. Jeg betaler nu. Vent, til du har set billedet. Nej, nu.” (45, bokens kursiv)

”Han tager kæden af hende (...) Han forlader værelset med perlene, der af egen vægt glider gennem hans fingre.” (48)

”Med perlekæden i hånden kravler han op i karmen til det allerede åbne vindue. (...) En grå organisk søyle. Han styrter trukket af perlekransen ned til fotografens perspektiv og opfatter et klik fra kameraet, og endnu et. (...)

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Elizabeth Elizabeth, navn og vand fylder hans mund. Stedet er bygget av fallende tid.” (49, bokens kursiv)

Det er han selv som har regissert sin egen død. Det er kunstferdig gjort. Han ligner en grå søyle som styrter ut i floden. Bildet fanger en stuntman i svev. Fotografiet som den krumbøyde får beskjed om å ta er en velregissert happening basert på en totalt ustabil og syk manns idé. Samtlige av personene i romanen er gestaltet som installasjoner i et åpent landskap. En kan også få følelsen av at bokens ulike scener er uferdige, stiliserte filmklipp. Filmassosiasjonene er i så fall flere, fordi alle romanfigurene har navn som knytter dem til filmindustrien i Hollywood: Marlon Brando, Elizabeth Taylor, Audrey Hepburn. Romanens idé blir et møte mellom 60-tallets avantgardisme, der kunsten er et flettverk av ulike stil- og kunstarter sydd sammen på en ny måte, og en elegi om tapt kjærlighet, tomhet og savn. Greta gransker de to innrammede fotografiene som står på TV. Hun synes bildene minner henne om teater, noe regissert.

Dette er også Barthes' oppfatning av fotografiet. Det er noe teatralisk over fotografiet, sier han. (Barthes 2001, s. 44) En ubevisst mekanisme trer i kraft når den som blir fotografert registrerer at han eller hun blir tatt bilde av, hevder Barthes. En begynner å gjøre seg til eller posere foran kamera, og en reflekterer over hvordan man skal fremtre for å se mest mulig klok ut, positiv ut osv. Foran katedralen iscenesetter man seg selv for å fremstå slik en ønsker at andre skal oppfatte en.

”Hvor levende vi enn forsøker å gjøre det (...), så forblir Fotografiet lik et primitivt teater, et slags Tableau Vivant, en fremstilling av det ubevegelige og besminkede ansikt bak hvilket vi ser de døde.” (Barthes 2001, s. 44)

Audrey betrakter fotografiet av Marlons mor på dødsleie, med familien sin stående rundt sengen:

”På det ene bøyer en mand og en dreng sig over en liggende kvinde med lukkede øjne. Hendes hud er mat og som voks, let gullig. Det andet er af en mand i frit fald gennem luften. Han har trækronerne under sig. Et vindue står åbent i den stærkt hæl-

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

dende husprofil. Han har et gråt jakkesæt på. Ansiktstrækkene er forvrænget af lufttrykket. Han ser først og fremmest forblæst ud. Teater i det tomme rum. Stenreb om halsen.” (63-64)

Når det gjelder det andre fotografiet, beskrives også det som det første, gjennom Audrey's perspektiv.

”Hun kigger på det andet billede – af Marlons far, der tilbagelænet; en bjergbestiger, der lader sig fire ned; er på vej gennem luften mod det vand, man svagt aner underst – med større appetit, da var hun for længst bleved en del af familien.”(128)

Faren beskrives som en fjellbestiger og helt, og selvmordet blir ut fra hennes perspektiv et positivt, modig skritt inn i døden.

Marlon som husker faren ut ifra et bilde tatt i hans barndom av en far som begår selvmord, ser på ham som et bilde. Han var en vanlig mann, som trer frem som en navnløs i boken, og Marlon tar seg selv i å lete etter hans navn, forteller han Greta.

”Han var almindelig; jeg griber ofte mig selv i at måtte lede efter hans navn.

Han var som et billede, der pludselig falder ned, uden at nogen har rørt ved det.

Måske var det Audrey's skyld. Hun kom og bredte sig.” (61, bokens kursiv)

Den voksne Marlon forteller om farens selvmord ut ifra et barnesinn. Han var sjalu på Audrey som kom og tok faren fra ham i det øyeblikket han trengte han mest. Faren var som en død ting, som et bilde som faller ned. For Marlon er farens selvmord er et dobbelt fall som starter med morens bortgang, og ender i et unødvendig selvmord forårsaket av en manipulerende, fremmed kvinne som tar hans far og hele hans tilværelse i sin besittelse. Hun har, slik Marlon ser det, dyttet faren ut av huset, ut av hans liv. Marlon splitter ut Audrey som et totalt ondt objekt, og slik blir hun også synde-eteren som må bøte for farens onde handling, slik at Marlon fortsatt kan holde av sin far. Han projiserer all sin sorg og alle sine tapsopplevelser

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

over på henne. Hovedfiguren i boken evner ikke å se realiteten i øynene: at det var farens egen selvopptatthet som førte han inn i døden, og det er takket være farens selvmord at Marlon sitter igjen med en dobbel sorg. Farens handling viser derimot at han ikke er en alminderlig mann, slik Marlon forestiller seg ham.

Det tredje fotografiet

I *Trilogiens* midterste roman *Det skjulte* møter vi den voksne Marlon som finner sin drømmekvinne, Greta, på et hotell der hun jobber som garderobevakt. Han studerer henne inngående. Hun er kledd i en mørk selskapskjole som strammer bak. Hun har et gullarmbånd rundt håndleddet. Han stirrer på henne helt til hun møter hans blikk. På forhånd har han bestemt seg for at han skal ut å finne henne. I hans fantasi skal hun være iført armbånd. Det skal, i hans forestillingsverden, langsomt gli ned håndleddet idet hun gir ham en drink mens han sitter i bad. Greta blir med Marlon hjem, og siden blir det flere besøk og det ender med at hun faktisk blir værende i leiligheten sammen med ham, etter at hun er blitt arbeidsløs.

Fra røntgenbilde til optisk fenomen

Etter at Marlon begynner å interessere seg for anatomi, får han behov for å vite hvordan han selv ser ut på innsiden. Han lyver for legen og påstår at han har vondt, og blir derfor sendt i røntgen. Det blir tatt to bilder av lungene og hjertet hans. På det ene bildet er også deler av mavesekken synlig. Røntgenbildene pryder veggen på arbeidsværelset hans, sammen med plansjer av kroppens organer. I tillegg til de tre fotografiene som representerer døden, finnes det også to bilder av menneskets indre, som representerer pulserende liv: røntgenbildene av Marlons organer. Slik synliggjør han sin skjulte, indre verden som tilsynelatende ser enkel ut, men som viser seg å være atskillig mer kompleks enn det Marlon forestiller seg.

Dagene med Greta blir mer og mer like for Marlon, han takler ikke at det enestående blir hverdagslig. Han overskrider grensene i sin forskning etter at han har kommet frem til at plansjene og røntgenbildene er for flate, torsoen med organene er for tørr, og da hans drømmekvinne lydig legger seg ned på benken under hans lupe og lar seg beskue går han stadig videre i sin iver på å få vite hvordan kroppen egentlig fungerer. Han bedøver henne med en klut fuktet med et eller annet middel som Marlon ikke husker navnet på. Etter å ha hatt besøk av knivsliperen er hans kniv nyslipt. Han spretter opp venninnens mage og tar ut hjertet.

”Han åbner ét langt snit med sin nyslebne kniv Gretas bryst. Kødet yder modstand – som en dør, der binder, tænker han og mister bevidstheden.” (92)

”Kan du høre mig, Greta, bag din storm, jeg er på vej ind til dig. Med en mindre kniv løsner han organerne og lader dem falde ned i badekarret under den løbende hane. (...) Hjertet ligner virkelig en knyttet hånd, ligesom på plancherne, ligesom modellens hårde, glatte. Men hjertet kammer alting over. Han sætter sig på gulvet med det enestående i skødet.” (93)

Det tredje, og siste fotografiet i boken viser Marlon med et hjerte i hendene. Fotografen ber ham rekke frem hendene, slik at han kan fotografere ham. Han ser at Marlons begerformede hendene inneholder noe blodig rødt som han tror stammer fra en gris.

”Marlon adlyder, og samtidig viser også den krumbøjede sine hænders innhold frem. Et fotografiapparat. Han tager et billede af en mand med et hjerte i hænderne.”(94)

I *Udsigten* er romanens rom hovedsakelig knyttet til fotografens leilighet hvor tiden nesten holder pusten mens Audrey og han venter på myndighetene eller søppelmennene, for at mordet skal bli avslørt. Bildet av hjertet til Greta, som er romanens tredje fotografi, knyttes både til Marlon og fotografen fordi det er enestående. En enestående eiendel og et enestående kunstverk.

Dråper av tid

”Med *tik* går tiden, og med *tak* bliver den givet tilbake igen.” (122)

Det finnes flere klokker i stuen som understreker tapt tid i form av død, meningsløshet og et menneskets fall. Det kan både knyttes til Gretas grusomme død og det makabre likfunnet , og til Audreys feilslåtte hjelpetiltak ved å bli fostermor for Marlon som det går så fryktelig galt med, og som hun i ettertid omtaler som en byrde. I *Køkkenet, gravkammeret & landskapet*

omtales Audrey som en søkende, kristen (hun bærer en bibel under armen) som er på leting både etter et kjærlighetsobjekt, et kall og en livsoppgave. Oppgaven blir ikke det hun hadde håpet, nemlig et samliv med faren, for Gud hadde en annen oppgave for henne. Å ta vare på den foreldreløse gutten, som tilslutt ble hennes byrde. For å gå tilbake til klokkene i romanen, så varsler de Marlons fall. Urene i stuen er også et varsel om at noe ugjenkallelig er i ferd med å skje, for tiden er iferd med å stoppe opp for fotografen, noe som understrekes ved at en død sommerfugl ligger i vinduskarmen. Fotografen selv sitter i gyngestolen og kunne gyngende i takt med klokkene, men selv det orker han ikke. Han er stivnet som sommerfuglen i karmen. Klokker og bilder har det felles at de er uforanderlige, tenker fotografen, og føler at stuen hans er et fotografi.

”Tørre tik-tak, dråper af tid, som falder og trækkes tilbage og falder. Det er urenes lyd, der giver fornemmelsen af, at stuen er et billede, hvor alt forbliver uforandret, stort set. Og fotografen sidder helt stille og krum i sin gyngestol med fødderne på en skammel og stokken inden for rækkevidde. Han kunne rokke i takt til urene. Eller han kunne besværet rejse sig og gå (...) Men så vipper han alligevel lidt med det fotografi, han sidder med – af Marlon, der på en blodig skål af et par hænder viser noget frem – og tillader med den bevægelse faktisk tiden at gå”(122)

Tiden, bildene og fotograferingen hans er blitt en sirkel. Fotografering har vært hans yrke, hans gjerning og nå vipper han sitt siste foto-shot i hendene, og det er som om han klamrer seg til sitt siste stykke land, som det heter i starten av fortellingen, hvor vi i *Køkkenet, gravkamret & landskapet* møter Marlons fantasi om ingenting, som en krumbøyd gammelmann med hele verden i sin ryggsekk. Fotografens siste stykke land er fotografiet. Det forestilte, mentale bildet er blitt helt konkret. Siden romanens rom er knyttet til leiligheten hans, og han tenker seg stuen som et bilde, kan man si at hele hans livsverden er et fotografi.

Barthes kaller det å bli fotografert som ”en mikro-opplevelse av døden” fordi det er knyttet til likhet, og dersom vi ikke kjenner oss igjen på bildet mister vi kontrollen over vår egen identitet. Det er som å stå utenfor tid og rom fordi fotografiet fjerner sammenhengen ved at tidslinjer og forbindelseslinjene blir borte. Bildet er flatt og tilfeldig ute av stand til å romme hele individet og blir dermed en falsk etterligning av alt det mennesket i realiteten rommer. Derfor er fotografiet inautentisk, hevder Barthes.

Urenes tikking er en sansende scene som gjentas og første gang er tempoet i den gamle fotografens stue helt neddempet:

”Med tik går tiden, og med tak bliver den givet tilbage igen. Der høres flere ure i stuen hos fotografen (...) dråber af tid, som falder og trækkes tilbage og falder. Det er urenes lyd, der giver fornemmelsen af, at stuen er et billede, hvor alt bliver uforandret, stort set.” (122)

Den andre gang denne scenen presenteres er det som om tiden går fortere og urene kraftigere fordi gjentakelsene av ordene tikk-takk øker, og dramatiseringen rundt spekulasjonene om hva får et menneske til å bli mordet, øker også tekstens intensitet:

””Tik-tak-tik-tak-tik”, siger urene i kor, infamt og uafledigt, men Audrey synes, at de har sat tempoet op. ”Hvad får et menneske til at gøre sådan?, spørger hun.” (136)

Når fotografen dør stopper Audrey klokken. Når hun kaster uret i gulvet bøyes den ene viseren, som i romanuniverset er sammenlignet med en sort person. Sort konnoterer til død, mens den bøyde fasongen er blitt lik den krumbøyde fotografens form. Når urene er stanset er det som tiden står stille for Audrey, og hun får et klart, dypt og gjennomiktig øyeblikk som fører til at hun forlater stedet. Den døde kroppen er ikke hennes byrde.

”Hun rusker let i ham. Intet åndedrag. Gyngestolen er helt stille. (...) Hun tager vækkeuret i hånden og kigger på det, viserne klavrer mod mandag, en lang og en noget kortere sort person, der klavrer mod mandag uden nogensinde at nå dertil; med *tik* går tiden, og med *tak* bliver den givet tilbage igen. Hun trykker på knapperne. Uret bliver ved. Det er et ur, som skal trækkes op. Det kan ikke sættes i stå, det må gå i stå af sig selv. Nej. Hun sender gyngestolen et blik. Så kaster hun uret i gulvet. (...) Glasset er smadret, den ene viser bøjet. Men uret er stille nu. Uret på skænken ved hun godt, hvordan hun skal sætte i stå. Hun tager fat i pendulet og holder fast om det et øyeblikk. Stilheden er klar og dyb og gennemiktig.” (174-175, bokens kursiv)

Fotograferingen er en måte å se på

Den krumbøyde har sett liv og død, noe som han har festet til papiret. Det siste bildet han sitter og vipper på, viser hjertet. Hjertet som det enestående i mennesket som kan røves via vold eller som kan vinnes gjennom gjensidig kjærlighet til et annet mennesket og som da ender med "oss", et fellesskap. For fotografen var fotografiet det enestående. Kunsten er det enestående. Hans siste bilde var en avbildning av det enestående for Marlon: Gretas kjærlighet. Marlon vil gjerne ha fotografiet av det enestående tilbake etter å ha mistet Greta. Hjertet til Greta hadde en unik evne til å forandre seg fra å være et bål, en sol og til å bli verdens øye. Sistnevnte kan tolkes som Guds øye som vokter jorden gjennom en gigantisk kameralinse. Verdens øye kan også være det mest sentrale i Marlons liv kjærligheten, billedlig sett menneskets vesentligste organ: hjertet, som er et nettverk av årer, vener og klaffer, og som dermed er sentrum for den menneskelige eksistens. Bål og sol representerer varme, samtidig som den underliggende betydning også kan knyttes til det hjemlige, kjente og kjære. Denne prosessen som foregår i Marlons hjerne når alt sklir over i hverandre og endrer karakter. Når Gretas hjerte går fra å være den ene tingen til å bli noe helt annet, kan det tolkes som et underliggende, psykisk behov for transformasjon fordi kjærlighetens vesen innehar en egen evne til transformasjon. Men Marlon innser dette for sent.

Det finnes en redning for Marlon: gjennom kunstens vei. Siden han skriver notater og interesserer seg for fotografier, er han en kunstner i dypet av sin sjel, og han er en leser. Kunsten har en egen evne til å helbrede tap og sorg. Først må imidlertid en transformasjon skje, og leseren aner en spirende åndelig og mental oppvåkning hos hovedfiguren i *Trilogien*, som leser den sentral, dansk, moderne og klassisk roman i jakten på det enestående eller den enestående litteratur. Marlon er søkende hovedperson, på leting etter egen identitet og tilhørighet. Han er lei av alt som gjentar seg, og leter etter forandring og en kvinne. Sommerfuglen er et symbol for metamorfose. Sommerfuglen i teksten er død og ligger urørlig, som på et fotografi, i vinduskarmen til den krumbøyde fotografen. Dette bildet viser en utvikling som er stoppet opp. Fotografiets øyeblikk er som en fastnaglet, død sommerfugl, sier Barthes. Marlons tid står stille og hans fremtid er fastfrosset i det øyeblikket han møter søppelmennenes blikk idet de er klar til å tømme kontaineren, men stoppes av hans skrik akkurat i det han oppnår innsikt i sitt eget liv. Allting er stanset, registrerer han, og det er slik fortellingen om Marlon slutter – som et fotografi.

Hvem eier fotografiet?

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

De har alle ulik formening om hvem som eier det siste fotografiet. Marlon mener det er hans fordi det viser ham, med Gretas hjerte. Han så på henne som sin eiendom og erobring, og metonymien i bildet av hans hender rundt hennes hjerte viser at de hører sammen. Og bildet dokumenterer også Marlons innsikt i menneskekroppen og vitenskapens kunst. Audrey mener at bildet av hjertet burde puttes i sekken sammen med restene av Greta.

”Hun tager fotografiet af Marlon fra bordet. ”Det hører hjemme hos Greta”, siger hun.
”Det er en del af byrden.” (136)

Fotografen selv har også et eierforhold til bildene sine, siden de er tatt av ham er de bærer av hans kunstnerblikk, smak og motivvalg.

Marlon får det som han vil og det siste fotografiet blir hans. Han tenker om bildet at det både er fremmed og ikke-fremmed for ham, men innser at det ikke kan erstatte kjæresten. Han ønsker hun var der i stuen sammen med ham, men han sitter ensom med fotografiet av Greta i fanget, og betrakter et stykke av hennes kropp. Kjøttklumpen på bildet representerer hele hennes personlighet, mens hånden som holder rundt hjertet er Marlon som person. Deres siste stund sammen reduseres til en blodig masse. Et rødt og vått ”oss”. Denne massen representerer kjærlighet og lidenskap som er farget av blod. Et bilde på at kjærlighet er noe en kan risikere å måtte blø for. Den røde fargen er en sentral farge i romanuniverset og kan knyttes til Marlons maniske tilstand og hans maniske anatomi interesse. Fargenes betydning skal jeg komme tilbake til i kapittelet om kroppen.

”Lukke øjnene og ønske. Han ville først af alt ønske, at der var en anden sammen med ham i stuen nu. Hvor skal han vende sig hen? Der er fotografiet i hans skød, men har en drager følelser for sin bagage, den er tung eller let, den skal transporteres kort eller langt, den er fremmed og skal behandles varsomt. Sine egne ting kan man behandle, som man vil. Den her var let, og han bar den varsomt, den skulle kun et kort stykke vej, og den er på en gang fremmed og ikke-fremmed: en mand, der er ham, med en klump rødt væv i sine røde hænder. Klumpen er næppe til at skelne fra sit underlag, så var det noget andet at se den ligge i sandet, der trådte den virkelig frem: klump, sol, bål, en knyttet hånd, verdens øje.” (169)

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Ligner han seg selv? Er fotografiet lett og han selv tung eller er det omvendt? Kroppen har ikke et nullpunkt, selv ikke på et fotografi. Om det finnes et kroppslig nullpunkt må det finnes når kroppen er i ferd med å bli til seg selv, i morskroppen. Marlon tenker at å frakte Gretas kropp var lett, men fotografiet av hennes fragmenterte kropp er tungt og ubevegelig.

Fotografiet er tung som bevisbyrde. Fotografiet i seg selv representerer død og frosset tid. Det påstår hardnakket i kraft av sin væren at den avfotograferte personen fortsatt finnes i et her-og-nå. Barthes sier noe om dette i *Det lyse rommet*:

”Det jeg er hinsides enhver avbildning. Jeg ønsker altså at mitt bilde – bevegelig og alt etter situasjon og alder, kastet mellom tusenvis av ulike fotografier – hele tiden sammenfaller med mitt ”jeg” (som jo er så dypt). Men man må uttrykke det helt omvendt: Det er ”jeg” som aldri sammenfaller med bildene av meg, for det er bildet som er tungt, og ubevegelig, hardnakket (det er derfor samfunnet støtter seg til det), og det er ”jeg” som er lett, splittet, utspredd og som lik en kartesiansk djevel ikke holder meg på plass, men spretter omkring inne i min glassballe. Å, om bare Fotografiet i det minste kunne gi meg en nøytral, anatomisk kropp, en kropp som ikke betyr noe som helst! Akk, i beste mening dømmes Fotografiet meg til alltid å bære en mine: Kroppen min finner aldri sitt nullpunkt, ingen gir den det heller.” (bortsett fra min mor kanskje?..) (Barthes 2001, 21)

Fotografen og hans fotografi

I *Køkkenet, gravkammeret & landskapet* blir fotografen tilkalt av Marlons far for å ta et familiebilde, der far og sønn er samlet rundt sykesengen med den døde mor. Fotografen tilkalles også for å fotografere faren i fritt fall mot floden, men han vet ikke at det er et selvmord han er vitne til. Det tredje fotografiet tar fotografen selv, av Marlon, uten å bli forespurt.

Fotografiet innehar dualiteter man kan tenke seg, men ikke oppfatte, hevder Barthes, som gjør det umulig å skille det gode fra det onde, begjæret fra dets objekt. Fotografiet bærer referenten med seg, og det er som om både objekt og referent merkes av den samme forelskelse eller den samme stillstand og død som fotografiet innehar. De er fanget i hverandre i et evig fellesskap. Et fotografi inneholder alltid noe, eller noen derfor har det en uorden i seg som kan romme hele verden. Dette binder tekstens ulike lag: Fotografiet som

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

rommer en hel verden og den krumbøyde fotografen med sekken som inneholder en hel verden. Videre binder det døden som er tema i alle 3 fotografiene, fotografens død til overgangen mellom liv og død, mellom det å være og det å ikke være. Barthes mener at uansett hva fotografiet viser og hvordan det viser det så er det alltid usynlig. Det er ikke fotografiet man ser, når man ser et fotografi fordi det er sammensmeltet med sin referent. (Barthes 2001, s. 15)

Marlon tenker at fotografen ligner en kinesisk spåmann som sitter og leser i kort, når han holder fotografiene sine i hendene. Hans hud er beskrevet gulaktig som om han var av østlig opphav. Denne beskrivelsen gjør ham til en fremmed og litt eksotisk skikkelse.

”Den krumbøjede tager imod sine egne fotografier og holder dem et øjeblik som en vifte, som han tøvende og usikkert rækker mod Marlon igen. Det ligner to kort og en mand, der læser i fortiden eller fremtiden. Hånden er gullig, ligesom hans ansigt.”
(142)

Farens drøm om fotografen

Faren drømmer om sin kones død. En drøm der fotografen er involvert. Her trer fotografen frem som en redningsmann som gir liv, og løfter henne opp av mudderet og forynger henne, for så å knuse henne etterpå. Det er en uhyggelig og ambivalent drøm faren har om fotografen. Når han har knust henne stjeler han hennes perlekjede for å gi det til sin kone. Fotografen blir her fremstilt som en som gir med den ene hånden og tar med den andre. Slik blir han en som hersker over liv og død.

”Han sover over bordet, og floden er en blank flade. Hovederne er plantet i en lang, lige række fra vandkanten og opefter som damehattene på knagerækken i entréen. Et af hovederne er Elizabeths. Fotografen går langs rækken og giver efter tur kroppene liv. Det er hendes tur, og han stikker sin spade i mudderet – dér hvor omridset tegner kroppen. Hun er slap. Mudderet er en krave til at bære det tunge hoved oppe. Fotografen får hende op. Bøjer sig over hende og løfter op i et øjenlåg. Han ser hende: mudderet har forynget hende. Hun ser ud, som da de blev gift. Fotografen puffer

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

hende med et skuldertræk tilbake igen. Sætter foden på hendes hoved og trykker til. Han knæler, mens flodens mudder trækker sig sammen over hende, og fotografen stjæler hendes perlekæde til sin kone.” (18)

Forestillingen om ingenting

Marlon forteller Greta om den krumbøyde fotografen, etter at hun har spurt han om han kjenner sin gamle nabo.

”Omkring det tidspunkt, da min mor døde, og Audrey flyttede ind, plejde jeg at tænke mig Ingenting som en mand med en vældig sæk indeholdende hele verden over skulderen. Det er ham”. (75, bokens kursiv)

Bildebruken viser til at Marlon ser fotografen som en ubetydelig person, en sliter som nedbrytes av verdens eller livets tyngde. En annen samtale i teksten mellom Greta og Marlon handler også om fotografens rolle i forhold til familien. Mens faren hoppet, stod Marlon inne på badet og tegnet med barberskum på speilet, sin krumbøyde, gamle nabo med sekk på ryggen. Det skulle forestille Ingenting. Audrey fryktet at det var det skjeve, gamle huset som falt da faren sprang ut av vinduet. Huset styrtet sammen til slutt, og Marlon ønsket at han hadde stått der ved floden og sett huset raste sammen.

”Jeg ville ønske, jeg hadde overværet sammenstyrningen. Det må have lignet én, som knækker sammen under en for stor byrde”. (79, bokens kursiv)

Marlons utsagn i samtalen mellom ham og Greta, henspiller på både på Marlons liv som raser sammen når faren springer ut i floden og på fotografen og hans rolle som familiens fotograf fordi han glir inn i Marlons liv, noe som fører til en grenseløs overskridelse for ham, og som medfører hans egen død i slutten av romanen. Forestillingen om at han er ingenting henspiller på at han er historieløs, vi som lesere vet ingenting om hans fortid, men vi vet at han er en ensom mann som aldri får besøk og heller ikke har noen familie selv. Han vikles inn og limes fast til Marlon, hans familie og fotografiene som han selv har tatt og som viser hvordan døden rammer alle dem Marlon elsker. Fotografen blir sett på som en gammel venn av familien. Vi

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

får vite at fotografen selv har familiens bilder fremme, noe som tyder på at han er opphengt i Marlons fortid og liv. Utsagnet ”en som knækker sammen under en for stor byrde” peker også fremover i teksten til bokens slutt da fotografen virkelig knekker sammen av overanstrengelse under en stor bølge, en virkelig sekk som inneholder hele verden for Marlon, det vil si hans kjærlighetsoffer: liket av Greta.

Etter at Marlon kommer hjem og finner ut at liket av Greta er fjernet, blir han besatt av å få fatt i bildet som fotografen har tatt av ham når han står med Gretas hjerte i hendene. Han har tapt alt det unike Gretamaterialet han ”eide”. Det vil si hjertet har han glemt igjen ute i sanden et sted, klærne og likrestene er borte, så nå er det kun fotografiet som kan dokumentere hans unike erobring og skarpe hjerne. Spørsmålet er bare: hvem eier et fotografi? Eies det av subjektet som på fotografiet er gått over til å bli objekt, eller er det fotografens eiendom. I romanen har den krumbøyde fotografen et eierforhold til fotografiet. Han glemmer det i sin egen jakkelomme da Marlon kommer inn i hans leilighet, og når hovedpersonen spør om å få det hevder han at han må ha mistet det. Tilslutt blir han trett av maset og truslene fra morderen og gir etter for presset. Marlon mener det er hans fordi det viser ham, og han er fornøyd når den gamle, slitne fotografen gir det fra seg.

De gamles forhold til familien

Audrey funderer over fotografens engasjement i Marlons familie. Hun har jo vært både farens elskerinne og fostermor for Marlon, men fotografen hvorfor bryr han seg om deres historie? Dette temaet tas opp i en samtale mellom Audrey og Greta i *Det skjulte*, og senere i en samtale mellom fotografen og Audrey i *Udsigten*. Det førstnevnte eksempelet kommer frem da Audrey og Greta er ute og spaserer og ser fotografen. Audrey sier at hun ikke har sett ham på flere år, og spør Greta om Marlon fremdeles har fotografiene. Ja, svarer hun da.

” ”På nabobænken sidder den krumbøjede og pirker i noget mellem sine fødder med en stok. Jeg spørger Audrey, om hun ved, han bor i Marlons karré. ”*Han kender familien – han holder sig til.*” ” (88-89, bokens kursiv).

De gamle var begge limt til familien gjennom to ulike oppdrag. Den ene skulle dokumentere dødens tilstedeværelse i livet, mens den andre skulle gi omsorg og kjærlighet til et foreldreløst lite barn. De diskuterer hvorvidt det skulle vært tatt bilde av dem mens de vasket og fjernet liket av Greta som avslutning på fotografiserien av familien.

I det andre eksempelet må fotografen forklare Audrey hvorfor han er så knyttet til Marlons familie.

” ”Havde du ikke noget, der var dit eget, siden du sådan har klæbet til familien?”, spørger hun pludselig. Det giver et sæt i ham, så svarer han, at der jo i to ud av tre tilfælde var tale om, at han blev bestilt til opgaverne, at han blev tilkaldt for at tage de billeder.(...) ”Jeg synes ikke, at serien er afsluttet”, siger hun. ”Skulde der have været et av dig, der skurede badekarret?”, spørger han. ”Ja, eller et af Dem på vej ned ad trappen med byrden, siger hun. ”Eller af os to sammen i døråbningen”, fortsætter hun. ”Hvem skulle så have taget dem?”, spørger han. Hun svarer ikke, han ser trods stige op i hendes øjne, resten af ansigtet er et stort, dødt parti. ”Ja, det kunne være”, svarer han træt. ”Men jeg skal ta et til dig af skraldemændene, eller af myndighederne. Jeg er ellers så godt som helt holdt op”.”(128-129).

Det går et sett i ham er en beskrivelse som viser at han reagerer når Audrey bemerker hans ensomhet, men han prøver å bortforklare det hele med at han var bestilt til å utføre et arbeid, og ikke noe ut over det, men det er bemerkelsesverdig at han fremdeles har bildene av en annens familie fremme. Familiealbum og familiefotografier tilhører jo en privatsfære, og blir derfor ofte uinteressante for andre enn familien selv.

Lys og skygge

Fotografen funderer over hvor stor forskjell det er mellom gutten på bildet og mannen i oppgangen. Det handler om kunstsyn, hva er kunst? Og er likhet en forutsetning når det gjelder den kunstneriske kvalitet i fotografiet som medium? Fotografen skyller på dårlige lysforhold, og lys er en grunnforutsetning for fotografiet som sjanger.

”Der er en verden til forskel mellem drengen på fotografiet og den unge mand ude i oppgangen, men det var selvfølgelig også et skidt lys. Han stikker fotografiet i lommen på sin strikkeskjorte. ” (138)

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Dualiteten liv og død som er bokens hovedtema, lar seg overføre til en annen dualitet nemlig lys og skygge som er vesentlig for fotografiets uttrykk teknisk sett. Metaforisk sett representerer lyset livet, det gode mennesket, innsikt, guddommelighet og kjærlighet, mens mørke/skygge står for døden, ondskap, det ubevisste og det tilslørte. En åpen blender slipper mye lys inn, og bildet blir klart. Verden og mennesket trer tydelig frem. Uten dagslys eller blits og med lang lukkingstid blir bildet mørkt, noe som tilslører og visker ut verden og mennesket som avbildes. Barthes sier følgende om lys og mørke i *det lyse rommet*:

”Teknisk sett befinner Fotografiet seg i et krysningsfelt mellom to helt forskjellige fremgangsmåter. Den ene er av kjemisk art, og dreier seg om lysets virkning på visse stoffer, mens den andre er av fysisk art, og har med hvordan bilder skapes ved hjelp av optiske innretninger å gjøre. Det forekom meg at *spectatorens* Fotografi essensielt sett, om man kan si det slik, var et resultat av en kjemisk fremkalling av objektet (som jeg i etterkant mottar utstrålingene fra), mens operatorens Fotografi derimot var knyttet til beskjæringen av synet ved hjelp av nøkkelhullet til det mørke rom, *camera obscura*”. (Barthes 2001, s. 19, tekstens kursiv)

Barthes mener at det avbildede objekt avgir lys, noe som betyr at det på sett å vis fortsatt er levende, mens fotografen knyttes til mørket fordi han fremkaller bildet i et mørkerom.

Fotografens stinkende heis

Marlon bærer på en god del aggresjon. Han hater Audrey for å ha tatt faren fra ham, og han hater den krombøyde fotografen. Aggresjonen for Audrey er lett å forstå fordi det handler om sjalusi, men det er vanskeligere å sette seg inn i hvorfor han er sint på fotografen, før han har tatt liket av Greta fra ham. Men det kan tolkes som en projisering av det ekle og avskyelige som Marlon selv ikke vil være bærer av, dermed avskyr han ham på grunn av at han har urinert i heisen så den stinker slik at Marlon må ta trappen. Han ser på urineringen i heisen som en markering, på linje med dyrenes merking av territoriet sitt.

”I dag benytter jeg elevatoren, trods dens stank. Det er den dobbelt gule stank av urin og tobak. Den tilhører Marlons krumryggede nabo. Manden afmerker elevatoren. (...)

Jeg mærker vreden stiger op i mig. Gid han ville synke i jorden. Han er godt på vej.”
(86)

Det skulle som nevnt ha vært et fjerde fotografi av søppelmennene som tar i mot liket av Greta eller av myndighetene. Det er fotografens plan, men han dør mens han venter på at søppelmennene skal komme. Da har han tenkt å avsløre mordet og morderen, noe verken Audrey eller Marlon aner. Fotografen har reddet katten sin fra å havne levende begravd i kontaineren, etter at noen hadde kastet en kattunge i søppelet. Han kan ikke redde Greta, men han kan melde Marlon og slik sett skape rettferdighet, men samtidig er fotografen redd ham. Han er jo en morder tross alt. Kampen om å overskride døden er noe som ligger sentralt i hvert enkelt menneske til tross for at vi er oss bevisst at vi er dødelige. På sett og vis blir vi udødelig når vi skaper noe som vil stå igjen etter oss, som det å få barn eller lage et unikt kunstverk.

Når Marlon finner den gamle fotografen død, tenker han at alle tre fotografiene til sammen er et helt menneske, og han sier ut i luften at alle delene må samle seg til en hel kropp, men forestillingskraften virker ikke lenger. Fotografen er og blir død uten at han får tilbake verken mor, far eller Greta. Han innser også at det ikke blir fotografert flere bilder som illustrerer hans liv. Kunstneren er død og alt har stanset. Han tyr til sammenligningens kunst igjen. En død kropp er det samme om is, jord eller sten.

”Fotografens hender henger tungt ned, Marlon lader sine hender strejfe dem, de er kolde; is eller jord eller sten. På bordet ligger de to fotografier av hans mor og far og ham selv, til sammen en hel kropp med fødder, hoved, arme, øjne, indre organer: indbyrdes afhængige, utænelige uden hinanden. Bilturene, hans mor, der bøjede sig over ham med stearinlyset i hånden. Saml jer, lemmer, til en hel kropp, Greta, kom hel tilbake, og Audrey, kom tilbake fra mørket. Han anbringer sit fotografi ved siden af de to på bordet. ”Er du virkelig død, bliver der så aldrig flere?”” (176-177)

Melankolikeren har en spesiell følelse for Det Vakre og Det Sublime. Det er slutt på fotografiene av dødens tristesse. Følelsen av Det Sublime vekker både grøssende og forferdende følelser i mennesket. Den oppdiktete Marlon hører inn under melankolfigursjangeren. Her er hva Kant sier om melankolikeren:

”Melankolikeren har en følelse for det sublime. Selv skjønnheten, som han i samme grad har fornemmelse for, må ikke bare egge ham, men – idet den også inngyter ham beundring – bevege. Fornøvelsens nytelse er hos ham ærlig, men ikke ringere av den grunn. Alle det sublimes bevegelser har mer av det forheksede ved seg enn skjønnhetens lekende pirring.” (Bale 1997, s. 224, tekstens utheving)

Barthes mener at fotografiet inneholder melankoli, men ikke sorgarbeid. Fotografiet handler om fotografens egen melankoli, hevder han. (Barthes 2001, s. 174)

Avslutning

Som en oppsummering av dette kapittelet vil jeg fremheve noe av det mest sentrale ved fotografiernes fremtreden i romanen til Christina Hesselholdt. Utgangspunktet for at faren ønsker et familieportrett er at hans kone er død, og slik blir det første fotografiet en bekreftelse på det uforståelige som døden er. Den konkrete avbildning som skal lede til forståelse og trøst, blir i stedet en forsterket belastning fordi faren er usikker om bildet ligner Elizabeth eller ei. Roland Barthes hevder at et likbilde kan ligne den avdøde, men har en dobbel uro i seg fordi at samtidig som det kan ligne det opprinnelige mennesket, har dette døde, avbildede mennesket gått over til en annen tilstand og blitt noe annet enn seg selv. Det vekker dermed uro og usikkerhet istedenfor trygghet og ro.

Et fotografi limer referenten til seg, ifølge Barthes, noe som er tilfelle for romanens fotograf. Når det gjelder Marlons egen selvinnsikt bidrar ikke fotografiene til noen positiv vekst. Han leter etter oversikt og helhet i tilværelsen, men han er ikke i stand til å gripe helheten, bare biter av den. For Marlon bidrar fotografiene til å øke distansen til andre mennesker og sin egen væren fordi de er inautentiske, og falske uttrykk for et virkelig subjekt som har gått over til å bli et objekt. Fotografiene er tilfeldige utsnitt i et kryssningsfelt mellom tid og rom. Fotografiene vil alltid være endimensjonale og flate i forhold til det avbildede menneskets væren. De er ute av stand til å gripe hele mennesket, det unike ved ethvert menneske.

Fotografiene skaper en distansert væren for Marlon fordi han ikke evner å se helheten i tilværelsen enten det gjelder hans eget indre liv, hans egen kropp, verden rundt ham. Han mangler evnen til å være i relasjon til et annet menneske. Han har et objektforhold til seg selv og Greta, noe som kan skyldes hans forankring i livet som er knyttet til fotografier. Et avbildet menneske er ikke mennesket i seg selv, men har gått over til å bli et objekt for

betrakters blikk. Marlons liv trer frem som stiliserte scener i boken, noe som forsterkes via forfatterens bruk av fotografier som virkemidler for å understreke hans tap, fremmedfølelse og manglende kontakt med seg selv. Han klamrer seg til fotografiene det vil si til det som er falskt. Fotografiene viser ham bare tapet fordi de kun viser avdøde og elskede personer i hovedpersonens liv. Han betrakter også seg selv som en avbildning. Med en slik forestilling hemmer han enhver utvikling og blir sittende fast i sin egen tapsfølelse, noe som tematisk sett i boken kobles til død, klokker, tiden som tikker, og fotografi.

Romanen har et dobbeltgjengermotiv siden fotografen er Marlons skygge, og denne dobbelheten ligger også i fotografies uttrykk. Disse to figurene speiler hverandre i teksten. Fotografiene i romanen virker som tekstlim som knytter fortellingens ulike scener sammen ved at figur-relasjonene i teksten kobles til fotografiene. Sammen betrakter og diskuterer persongalleriet i romanen de samme fotografiene. Videre øker fotografienes fremtreden realismen i narrasjonen, selv om vi vet at det dreier seg om fiksjon. De forsterker illusjonen av vi har med virkelige personer å gjøre fordi de beskriver både et historisk før og samtidig et her og nå.

Fotografiene fordobler bildebruken, noe som utvider historien, og de er med på å stilisere og fastholde figurene i romanen ved å nagle de fast til en flate. Fotografiene blir som jeg ser det, et ekko fordi de fordobler det hesselholdske rene, stramme, velregisserte bildespråket ved å gjenta fortellingen i form av fotografier, nærmest som en fortelling i fortellingen, og nagle det fast i stramme, regisserte fotografier.

Det tredje fotografiet viser et portrett av Marlon der han holder hendene foran seg som en skål og innholdet i hendene er Gretas hjerte. Boken er en eksistensiell fortelling, noe som forsterkes av de konkrete fotografiene. Det siste bildet er ikke knyttet til fortiden som de andre to, men konsentrerer seg om Marlons her og nå, hvor han prøver å finne seg selv ved å få overblikk over tilværelsen. Han funderer på om menneskets vesen er enkelt eller komplisert. Han er en søkende person som starter med egen forskning hjemme, fortsetter sin søken ved å lete etter en partner og "hjertevenn" som han også finner, men ikke helt vet hva han skal gjøre med etter at hun bestemmer seg for å bli hos ham. Han finner imidlertid ut at dette menneskeobjektet har en bedre kvalitet enn de tørre modellene og de flate plansjene når det gjelder ekthet. Så er hun da også et levende menneske og like enkel og komplisert som han selv. Det viser seg at hun til og med er dødelig, når han stikker kniven inn i henne for å dykke ned i hennes indre. Et sterkt bilde på søken etter kjærighet og innsikt.

Fortellingen ender med kampen om å få tak i fotografiet som viser ham selv med et konkret hjerte i hendene. Hovedpersonen er i krise, splittet og fragmentert. Han tror at det

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

eneste som kan redde ham etter tapet av Greta er nettopp dette fotografiet. Det har naglet ham fast og fanget hele hans vesen, tror han. Og i tillegg uttrykker det prestasjon, kløkt og seier. Seieren er imidlertid kortvarig.

Når det gjelder tap og død, skaper fotografiet en motstand mot sorgarbeid fordi det er språkløst og setter derfor fantasien i parentes. Fotografiet holder tapet levende, mener Barthes. Fotografiet viser at det avbildede objekt har vært levende og fastholder dermed ubevisst forestillingen om at det fortsatt er levende og dette er fotografiets paradoks. Den stenger den sørgende inne i en ubevegelig verden. Fotografiets vesen er nettopp det fastnaglede øyeblikk som gjør at den sørgende holder på tapet og sin egen smerte og dermed blir ute av stand til å forandre seg og oppnå innsikt og vekst.

Fotografiene gir imidlertid ikke den oversikten Marlon søker. De har motsatt virkning. De lukker ham inne i sin egen hulhet. Han blir et tegn som er tømt for innhold, men rundt det tomme sentrum finnes fremdeles smerten. Hovedfigurens mange tap er faststivnet som et fotografi. Det reflekteres over noe så abstrakt som oversikt over tilværelsen, men den absolutte oversikten er kun en illusjon. På *Trilogiens* siste side befinner Marlon seg ute på verandaen hvor han betrakter Gretas likbil dvs. søppelbilen som skal frakte hennes kropp til et siste hvilested. Han har forestilt seg oversikt som en mann stående på en veranda. Nå er han blitt denne mannen som ser alle sammenhenger forsvinne. Han innser at relasjonen til det elskede objekt atter er tapt. Sorgen er fastnaglet akkurat slik Marlon er det. Marlon er fastnaglet på to ulike måter: ved hjelp av egne hender klamrer han seg fast til verandaen, og han er fastnaglet i søppelmennenes blikk.

Kap. 3 Kroppen som tegn

Når det gjelder den litterære kroppen i *Trilogien*, dreier det seg om to ulike kategorier kropps betydning, hvor den ene betydning relateres til poetikk og derfor handler om tekstkroppens form og struktur, mens den andre betydningen omhandler kroppen slik den trer frem i teksten. Kropp og språk henger sammen, og barnets språkløshet (*Køkkenet, gravkammeret og landskabet*) fremtrer enten som bilder eller som ellipser. Menneskets erfaring av verden skjer gjennom kroppens sansning og blikkets oppfatning av tingene og menneskene vi omgir oss med. Ved å være i relasjon til tingene og menneskene rundt oss, lærer vi noe om oss selv. Den subjektive kroppen er vårt omdreiningspunkt hvor kausale relasjoner blir transformert til menneskets livsbetingelser, ifølge Husserl. Husserl la grunnlaget for interessen for den kroppslige menneskelige eksistens, og Merleau-Ponty bygger videre på hans teorier hvor han tar utgangspunkt i kroppen som sansende og sanset. Menneskets handlinger utgår fra persepsjonen, og verden er alt som finnes rundt subjektets tanker og persepsjon. Kroppen bebor verden, mener Merleau-Ponty, og er derfor primært knyttet til sted. Merleau-Ponty bygger videre på Heideggers lære om tings innerste vesen, som konkluderte med at mennesket finner sannhet utifra sin væren-i-verden. (Unni Langås 2005, s. 25)

Som en innledning til dette emnet, hvor jeg skal se på ulike kroppslige uttrykk i teksten, velger jeg å starte på første side av boken som omhandler den døende kroppen. Romanen starter in medias res og de første personene vi introduseres for, er de mest sentrale personer i et hvert menneskets barndom, nemlig foreldrene. Fortellingen starter med den døende hustrus siste utsagn til ektemannen. Morens død er en forutsetning for fortellingen og en årsak til at Marlon, som gutten heter, blir den han blir. Døden er også romanens ramme fordi det starter med død og ender med at noen dør. Døden, som inntreffer tre ganger, blir romanens omdreiningspunkt. Dette omdreiningspunkt er som en stigende spiralbevegelse. Denne spiralbevegelsen etableres via nedadgående krefter eller fall som påvirkes av et oppadgående begjær etter en innsikt i hva døden innebærer og som samtidig er et begjær etter anerkjennelse.

Elizabeths døende kropp

”Han synes, at han har lyttet til Elizabeths åndedræt i en evindelighed, da hun sætter sig op i sengen og siger: *Jeg skammer mig over, at du skal se mig dø. Vær sød at gå udenfor så længe.*” (Bokens kursiv, 7)

En navnløs mann, som forblir navnløs hele fortellingen gjennom, lytter til en kvinnes pust. Den sansbare pusten trekker oss rett inn i tekstens handling, og rett inntil Elizabeths pustende kropp. Dette auditive, dvelende pustebildet avbrytes av hennes bevegelse og overraskende utsagn. Ved at denne kvinnefiguren fremstilles slik hun gjør og uttaler seg slik hun gjør, får vi inntrykk av at hun er en svært behersket person. Hennes siste meddelelse til familien er underlig av to grunner. For det første så føler hun skam når hun tenker på å bli observert av den andre idet hun skal dø. Denne skamfølelsen kan tolkes kroppslig fordi døden etterlater en tom og livløs kropp som ser ut som hennes kropp, men den er endret fra å være hennes sjels kropp til å bli ingenting. Det andre oppsiktsvekkende i utsagnet er høflighetsfrasen ”*vær sød at gå utenfor så længe*”. Det ligger en distansert omsorg i ønsket. En type omsorg som går ut på å beskytte de etterlatte mot dødsøyeblikket, men samtidig skaper denne frasen en distansert tone dem imellom når hun snakker til sin mann som om han var en fremmed. Utsagnet tegner opp grensen mellom han og henne, mellom den levende og den døende. Det er nettopp denne ambivalente tonen som går igjen i romanen. Hennes forsøk på å avslutte forholdet mellom dem ved å få dø alene, viser seg å være et blindskudd fordi ektemannen ikke orker et liv som etterlatt, og selv om han umiddelbart får et nytt kjærestetilbud av Audrey, velger han å følge Elizabeth i døden.

Denne uventede kommentaren fra den døende hustru (uventet fordi de fleste frykter tanken på å være alene i dødsøyeblikket) snur alt på hodet fordi en forventer et helt annet reaksjonsmønster hos den døende. Situasjonen som fort kunne blitt klisjépreget, blir ny og unik fordi vi som lesere får et innblikk i den fremmedfølelsen det må være å oppleve sin egen død. Den gestaltede, døende Elizabeths uttrykksmåte gjør henne både unik og utsigelig. I stedet for å holde i en varm hånd velger hun å holde fast i en ting (perlekjedet). Psykologisk sett er det lettere å akseptere at en ting forsvinner eller opphører å eksistere fordi det er en kjent situasjon, mens tanken på å se sine nærmeste forsvinne og vite at verden opphører, er en umulighet for romanfiguren fordi det finnes ingen lignende sammenlignbar erfaring. Situasjonen er høyst reell, men det reelle er umulig å gripe. Den ligger utenfor erfaring og språk og kan kun nås via symbolet. For Elizabeth og hennes mann blir perlene dette symbolet. Perlekjedet er en metafor for deres kjærlighet. Perler på et kjede lenket sammen i en sirkel er

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

en metafor for evig kjærlighet, og når Marlons far trer gjennomhullede steiner på et tau som han binder sammen rundt halsen før han hopper i vannet er dette en parallell til Elisabeths kjede. Perlene er et feminint tegn og kan tolkes som kvinnen med stor K, slik at perlene er en metonymi for Elizabeth, hans eneste kvinne. Perlenes hvithet kan tolkes som renhet og kan dermed også knyttes til trofasthet og død.

Sorgen

Tolket ut fra Marlons perspektiv kan perlene knyttes til tårer og tap. Problemet er at han ikke er i stand til å gråte. Han tenker tilbake på den eneste gangen han som barn viste sin sorg overfor andre. Han satt i bilen og ventet på faren, som var inne i en butikk. Romanens rom er klaustrofobisk skildret. Den innestengte gråten flommet over mens han var innestengt i bilen sammen med den fremmede Audrey som verken takler eller bryr seg om hans sorg, noe som gir utslag av panikkangst.

”Den eneste gang, han som barn græd over for Audrey, var i bilen, da de holdt parkeret uten for en blomsterhandel, og hans far var gået etter blomster, flere blomster, leiligheten var i forvejen fylt med blomster. Audrey sad på forsædet, og han sad selv på bagsædet. Han begynte at græde, og først stirrede hun på ham, så gav hun sig som en rasende til at banke på bilruden for at tiltrække hans fars oppmerksomhet. Hun bankede løs på ruden, mens hun samtidig pegede om mod bagsædet.” (140-141)

Denne ufølsomme siden til Audrey kommer også frem når hun snakker til ham mens hun står i kjøkkenet og betrakter hans runde ansikt i døråpningen. Hun sier at hun vil kjøpe et dyr til ham. En kanin som ikke skal ha røde øyne. Røde øyne henspiller på sorg, noe Marlon ikke får lov å uttrykke. Sorgen skal tildekkes med gledens symbol, noe som viser seg i hennes ivrige blomsterdekorering på kjøkkenveggene.

”En dag etter begravelsen vil de sammen gå ud for at købe en kanin. Den skal bare ikke være hvid. Hun bryder sig ikke om røde øjne.” (35)

Perlesymbolikken forsvinner etter farens død i vannet. Perlene er tapt for ham, men han er i stand til å skape sine egne forestillinger om tap ved å lage nye symboler gjennom for

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

eksempel ved å betrakte bildet av ruinene på bunnen av vannet. Ruiner er et av melankoliens symboler, hevder Kjersti Bale i sin bok *Om melankoli*. (Bale, 1997, s. 14) Marlon, som ikke får utløp for sin sorg gjennom tårene, som er kilden til følelsesmessig rensing, finner en annen utvei gjennom imaginasjonen. Det imaginære bildet av sorg (perlene) erstattes av et nytt symbol for tomhet (ingenting) som for ham blir mannen med en sekk på ryggen. I sin forelesning ved et seminar om poststrukturalisme, holdt 7. april 1983, siterer Kjell R. Solheim Lacan:

”Det imaginære, det symbolske og det reelle eksisterer ikke hver for seg, men bare som relasjoner til hverandre.” (Solheim, 1983, s.1)

Det imaginære, det symbolske og det reelle utgjør en strukturell sammenheng. Gjennom vår forestillingsevne og ved hjelp av symboler er det mulig å forstå det reelle. Disse tre komponentene kan ikke eksistere alene, men må sees i sammenheng med hverandre.

Idet vi lærer å snakke begynner vi å kreve, og dette kravet ønsker vi å få tilfredsstilt gjennom ting. Dermed blir tingen et symbol på kjærlighet. Når språket blir umulig, leder denne mangelen foreldrene og spesielt Marlon inn i fremmedgjøringen. Farens fremmedgjøring fører til at han dekker til speilene for å hindre at nye spor legges til de gamle. Slik bevarer han sin opphørte kjærlighet ved å lukke den inne mellom speil og teppe. En annen årsak til at han dekker speilene, kan også være at han ikke makter å lese sin egen forsvinning i speilbildet, og slik bevarer han sitt imaginære speilbilde. Audrey ligner ham og kan derfor tolkes som hans nye speilbilde. Audreys ankomst starter kampen mellom begjær og dødsdrift. Han innser at han ikke kan leve uten sitt begjærte objekt. Konen er uerstattelig. Det fins intet annet som kan fange hans interesse og begjær. Når begjæret opphører, er dødsdriften størst. Kjell R. Solheim forklarer dødsdriften slik:

”Dødsdriften kan vi betrakte som noe som minner meg om at livet mitt ikke er verd å leve hvis begjæret mitt ikke blir anerkjent, for jeg er et menneske og den rent menneskelige holdning til tilværelsen er begjær”
(Solheim 1983, s. 8)

Lacan hevder at menneskets fremmedgjorthet er en opprinnelig, naturlig følelse. Vårt begjær er den Andres begjær. Det er begjæret som driver oss fremover for anerkjennelse for den vi er

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

og det vi gjør. Når vi opplever andres anerkjennelse, forsvinner vår fremmedgjøring. Hvis vi forblir i en fremmedgjørende rolle, endres vår språkbruk. Språket blir tomt. Selv om talen blir tom, vender fortrenge rester tilbake som forsnakkelser, merkelige reaksjonsmønstre og hallusinasjoner. Denne strømmen av tegn fra det ubevisste er strukturert som et språk. Forsnakkelser kan billedgjøres som metonymi eller metaforer.

...vær sød....gå utenfor...så lenge....

Hennes siste utsagn blir hengende, fragmentert og svevende i et tekstlig tomrom.

Det er et tomrom som brer seg utover boksidene og sprer de litterære bildene, det smitter over på romanfigurene. Tomrommets pust som ingenting presenteres som metaforen om mannen med sekk på ryggen. Tapets melankolske bilde skifter innhold og betydning etter hvert som hovedpersonen prøver å fantasere seg fri fra tristheten. Foreldretapet er årsaken til at Marlon forblir ute og utenfor rekkevidde i sin fremmedfølelse. Marlon er søt lenge. Det kommer frem i *Udsigten* når han skal hjelpe Audrey med å dekke bordet. I fotografens leilighet tenker han tilbake på sitt barndomsmonster og rollen som snill gutt.

”Hun bliver stående i døråbningen med hænderne i siden og siger til Marlon, at hun godt kunne bruge lidt hjælp, og han reiser sig. Lydig og som en robot, barn igen, tænker han.” (143)

Marlon gråter én eneste gang, og det er når han mister Gretas hår ned i avløpet. Da gråter han i ensomhet og av ensomhet. Håret beskrives som Gretas sorte smuler, og er det siste som er igjen av hennes kropp. Et tapt bevis for hennes eksistens.

”hvordan skal han opbevare de sorte smuler? (...) Han skyller ansigt og hænder, at se hårene forsvinde i afløbet får ham til at græde. (120)

Alt er borte, alt er betydningsløst og tomt.

”Jeg er holdt op med at interessere mig for anatomi”, siger han højt. (120) aldrig har han følt sig mindre udvalgt (121) ”I har taget fremtiden fra mig.” (121)

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Forlattheten er absolutt traumatisk og fastlåst, når denne følelsen er så total at den går fra eksistens til en ikke-eksisterende-væren. Fortellingen om Marlon synliggjør den absolutte forlatthet. Marlons forlatthet virker skjebnestyrt fordi det er døden som ribber ham. Først mister han sin syke mor, hans far begår selvmord, Audrey lover å aldri forlate ham, noe som skremmer han enda mer. Døden omgir han på alle kanter. Når han endelig finner den kvinnen han leter etter, er det han som forlater henne, symbolsk sett, når han forlater hennes glødende, røde hjerte i snøen. Fortellingen snur når han tar skjebnen i egne hender og går løs på livet og kjærligheten med kniv og en instinktiv, glødende handling. Han er levende for første gang i sitt liv når han er i ett med døden selv og dreper den han elsker. Døden krever et offer og han ofrer Greta. Da er han ikke lenger offeret, men den som ofrer. Men kongefølelsen varer imidlertid ikke lenge. Når søppelbilen kjører av sted med liket av Greta, skriker Marlon! Affektene vekkes. Rystelsen vekker ham. Ute på verandaen står en voksen mann med oversikt. Han er et ensomt, ribbet foreldreløst barn.

Tegnet fra Gud personifiseres som en mørkudet skygge

Elizabeth rekker knapt nok å bli kald før en fremmed kvinne entrer huset med sin bibel og forførertrang. Hennes beilergave er ikke blomster, men en fisk. Hun blir trukket mot huset som Marlons far har pekt ut for henne, da de første gang møttes og hun falt for ham.

”Skyggespidsen peger på hende”(8). Dette metonymiske bildet som introduserer den fremmede kvinnens ankomst til familien, henspiller på tematikken død. Den peker tilbake til starten på fortellingen, Elizabeths død og den sorg som hersker i huset, og er et frempek for Gretas død hvor skyggespissen er metafor for kniv. Det at den kristne Audrey, som er den fremmedes navn, blir ledet av skyggen fremfor lyset kan tyde på at hun ikke er så kristen som hun vil gi inntrykk av gjennom sine stadige bibelsitater. Ordet skyggespiss er negativt ladet og representerer mørke, død og djevelske krefter. Det er Døden som peker på henne. Spissen er et frempek for kniven som Marlon spretter opp Greta med når de djevelske kreftene bryter løs. Audrey dras inn i mørke og død, men hun tolker det som et tegn fra Gud fordi skyggespissen tilhører huset der hennes elskede objekt befinner seg, og denne skyggen tilhører huset. Skyggebildet kroppsliggjøres ved at skyggen personifiseres som mørk hud.

”Foran hende breder en trekantet skygge sig og dækker en del af mosaikken som en ekstra og mørk hud.” (8)

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Et annet sted der Audrey og skyggen er nevnt, er første gang Greta og Marlon møtes, og de går langs floden og prater på vei til Marlons leilighet. Sett fra Marlons perspektiv personifiseres skyggen som en kar Audrey følger etter, for så å gli over i Audreyfiguren, og deretter bre sin skygge over hele Marlons tilværelse fordi hun opptar farens oppmerksomhet.

”Da min mor døde, flyttede Audrey ind med sin Bibel og en brun pakke med fisk i tasken. Hun kom for at støtte os. Sagde hun. Audrey er kristen – hun gikk efter skyggen. (...) Måske var det Audreys skyld. Hun kom og bredte sig.” (Bokens kursiv, 61)

Sett ut fra Audreys perspektiv er det Gud som viser henne vei. Hun er på leting etter en oppgave å utføre og skyggespissen peker på huset, ergo er det inne i huset hennes gjerning skal utføres. Audreys grunnfunksjon i tekstens første del er å være redderen til Marlon, mens Marlons grunnfunksjon gjennom hele handlingen er å være instansen for offerrollen. Audrey er en person som trenger en oppgave som går ut på å hjelpe andre, noe vi får rede på i slutten av *Trilogien*. Det at hun innfanges av husets skygge, ikke av huset i seg selv, tyder på at hun ikke følger det som er ekte, men illusjonens vei gjennom sin forblindede kjærlighet. Videre kan det også leses som en parallell til Marlons valg av det fotografiske avtrykk fremfor virkeligheten. Skyggen er en avbildning skapt av sollyset og er avhengig av lys akkurat slik fotografiet er avhengig av både lys og mørke for å skape sitt avtrykk. Skyggespissen som fallossymbol kan også leses som Audreys begjær etter en mann. Hennes lidenskap er blitt vekket etter møtet med Marlons far inne i en butikk som hun får øye på gjennom en glassdør. Og hun ser at de ligner hverandre. Det at Audrey gjør et tolkningsarbeid før hun handler, peker også på teksten i seg selv. For å kunne trenge inn i teksten, er vi nødt til å foreta den samme type tolkningsarbeid som Audrey foretar før hun vandrer inn i et ukjent hjem.

Gretas kropp er et objekt for mannens begjær

Metaforen der Gretas handling er som en maskin, peker ut over situasjonen den fremstår i og til romanens objektsyn på mennesket. Fra Gretas perspektiv får vi vite at hun er effektiv når hun behandler alle klær i garderoben, og at hun ser seg selv som en maskin, en ting. Den fremmede, Marlon, som akkurat er dukket opp i hennes liv, beskrives som et utydelig landskap ved hjelp av konnotasjonen tåke.

”Marlon står udenfor køen og venter. Når jeg om lidt har fri, skal vi, ligesom den

nat vi mødtes, danse. Jeg lader frakkerne hvirvle ekstra hurtigt gennem hænderne. Jeg er en maskine. Frakker, halv våde af slud og tågen udenfor.” (70-71)

Siste setning peker i to retninger: klærne er våte av været utenfor, samtidig som ordet utenfor er en peker som griper tilbake til Marlon fordi han er den som står utenfor og venter på henne. Tåkesymbolet kan altså knyttes til den ukjente, fremmede. En annen ting som er tåkete i Gretas liv, er omverdenen fordi hun har dårlig syn og mangler evnen til å skille gode mennesker fra onde mennesker. Når hun i enkelte tilfeller aner en viss uro knyttet til Marlon, velger hun å se bort fra signalene fra det ubevisste.

Greta er Marlons begjærte objekt og hun er en speiling av hans melankoli som veksler mellom seier og tap. De melankolske følelser kan knyttes til fargene rødt (manisk) og blått (depressivt). Perlene og hvit hud viser til kvinnelig renhet, ekte kjærlighet og tårer. Hennes funksjon er å dekke mannens lystbehov ved å stille sin kropp til disposisjon. Hun skal kunne dekke alle hans behov enten det er et nyttebehov eller et lystbehov. Fordi han ikke ser henne som et selvstendig subjekt, men først og fremst som et objekt for hans sykelige anatomi interesse og hans perverterte og voldelige seksuelle behov, når hun ikke inn til ham som det Andre mennesket. Marlon fascineres av menneskekroppen på den ene siden, men gremmes også over den. Den friske, unge kvinnekroppen fremstilles som natur og speiles gjennom natur og trær og eksisterer i bevisstheten som en gåte for forskeren Marlon. Den aldrede kroppen fremstilles som abjekt, det vil si noe ekkelt som utstøtes fordi det skaper vemmelse og forakt. Den sistnevnte kroppen er ikke interessant som forskningsobjekt for bokens hovedperson. Kroppen fremstår som en ting i romanen. En ting som kan forskes på eller erstattes av en annen kropp dersom en mister den kroppen man er glad i. Når Marlon vurderer sin egen kropp, tenker han på den som et redskap med ulike funksjoner som kan brukes til ulike ting:

”Han synes, at hans krop mangler enhver overflødigheit; det præg af luksus, som fritager en krop for udelukkende at være et sæt funktioner. Hans ben er til for at bringe ham frem. Han skal kunne gribe, som nu om konkylie, derfor findes hans hænder. Han plejer at tænke det samme om kvinder – når han stryger ned over én, at hun er så enkel.” (58)

Det ser ut til å finnes to ulike typer kropp i Marlons tankegang: en luksuskropp og en brukskropp. Dersom en kropp bærer preg av luksus, er den mer verd enn andre kropp.

Materialismetanken ser ut til å ha gjennomsyret all tankegang hos hovedpersonen, noe som gjenspeiler vår samtid fordi mennesket bærer preg av den tiden det lever i. Den perfekte luksuskroppen er en opphøyd kropp, en unntakskropp med større verdi enn de mange vanlige, mangelfulle kroppene. Sistnevnte, som jeg velger å kalle brukskroppen, er en ting hvis eksistens er til for å fylle et nyttebehov for seg selv eller andre. Dette er et mekanisk kroppssyn der kroppen fremstilles som sjelsløs. I Marlons øyne er både egen kropp og Gretas kropp en brukskropp, som mangler det lille ekstra for å bli unik.

Greta fungerer kun som hans speilbilde som aper etter ham. Han vil helst at hun skal holde lupen så han kan se bedre, bla boken for ham i stedet for å sove når han leser på sengen, slik at hun kan være til nytte for han i alle hans foretakende. Greta godtar å være Marlons nyttefigur, men hun håper på en bedre rolle i hans liv. Marlon evner ikke å sette seg inn i hennes verden, for eksempel når han hører henne si at hun har mistet jobben sin, så bryr han seg ikke fordi han mangler empati. Han relaterer hendelsen til sin egen fordel for da er hun der hele tiden for ham og han kan drive sin naturvitenskaplige forskning på hennes kropp kontinuerlig. Når hun vil vite hva han mener om hennes kropp, er det et utsagn som ønsker tilbakemelding på hvordan han ser på henne som kvinne. Han svarer kjølig og distansert at hun kanskje er enestående, ikke et enestående menneske, heller ikke enestående vakker som kvinne. Gretas ytre kropp er for opplagt fordi den blir sett på som et synlig, blottlagt objekt på linje med pornografien. Vi lever i en visuell verden hvor vi bombarderes av bildenes inntrykk. Alle bildeinntrykkene kan korrumpere vårt følelsesliv og gjøre oss til ufølsomme og kyniske individer. En kjent kropp byr heller ikke på flere nye oppdagelser. Det indre derimot er langt mer spennende fordi det skjuler noe unikt. Ved å reise inn i henne vil han kunne oppdage nye kontinenter som en oppdagelsesreisende også vil hige mot. Et nytt fjernt uoppdaget land for en som er ingenting. Han er mannen med sekk på ryggen på et siste stykke land.

”Hvad tænker du om min krop? Jeg længes ind mod alt det skjulte, jeg ikke kender.

Det, jeg hverken kan se eller nå.

Det, du kan se på dine plancher?

Plancherne er flade. Modellen er tør. Og måske er dit indre enestående.

Du er kompliceret – ligesom jeg.

Jeg har mistet mit arbejde.

Så er du fri for besværet med at finde frem. Nu kan du lige så godt blive

her. Jeg har forliget meg med, at du ikke bare kom og gik - efter det

første bad.” (Bokens kursiv,85-86)

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Kvinnekroppene til Greta og Audrey får mennene i romanen til å kjenne savn og lengsel etter noe som har gått tapt. Derfor er det ikke et erotisk begjær etter kvinnekropp og kjærlighet, men en annen type erotisk begjær som peker innover mot mannens eget subjekt istedenfor utover og mot den andre. Dette begjæret er et narsissistisk begjær som stammer fra et tapt kjærlighetsobjekt. Han svarer Greta at han lengtes innover i henne. Innover mot alt det skjulte og i dette ligger det faktum at han lengter etter erkjennelse og selvinnstikk.

Kjærligheten

Gretas røde kroppsdel gir næring til relasjonsevnen. Relasjonen til Greta blir etablert via et symbol på kjærlighet. Et rødt hjerte er et universelt tegn for kjærlighet. Gretas hjerte vekker hans interesse når det banker mot hans øre inne i hennes kropp, men når Marlon tar det ut endrer det karakter og blir et abjekt, det vil si det går over til å bli noe ekkelt han vil kaste fra seg. Det er først etter at han har tatt hjertet ut av hennes kropp at han forstår hva ordet ”oss” innebærer. Hele hennes eksistens og kropp blir for stort og ufattelig for ham å gripe. Når han bare har en liten bit av henne, kan han se hennes storhet, men da er det for sent. Hun er både død og partert, redusert til en rest av seg selv. Nå er det bare ved hjelp av erindring han kan bringe hennes varme hud og bankende hjerte tilbake. Hennes varme hud, hennes stemme og hele hennes ukjente psykiske indre landskap er sørgelig nok tapt for alltid.

”Nej”, råber han. ”Sig det ikke er sket.” (...) ”Det må ikke være riktig.” Han kan ikke holde ud at være, hvor han er. Han kan ikke tænke på et sted, han ville kunne udholde: ”Hjemløse!” Han krummer sig sammen om et hul i sig selv; selv om han ligger ned, er han ved at falde. Det er uden bund. Det er et hul, som ikke lader sig lukke, ikke engang af hans fald ned i det. Det opstår, det forsvinder.” (106)

Teksten ovenfor handler om melankoliens sorte hull, som all tristesse samler seg rundt. Dette hullet er et åpent sår som ikke lar seg lukke, slik teksten ovenfor viser når den beskriver Marlons fall i ensomhet og hjemløshet. Fremmedfølelsen av å ikke høre til noe sted er bunnløs.

Hans psyke har ant og arbeidet med dette abstrakte ”oss” på et tidligere stadium, mens Greta ennå var i live, men samlivsprosessen kom i skyggen av hans anatomibesettelse og han forstår at han har gjort sitt livs største tabbe når han forstår betydningen av et annet menneskets være-i-seg-selv, dette uerstattelige menneskeliv som sammen med hans egen

væren-i-seg-selv utgjorde en ny konstellasjon i hans liv. Denne nye eksistensform som er væren-for-hverandre er hva begrepet "oss" egentlig innebærer.

Etter å ha vært i røntgen har Marlon begynt å interessere seg for anatomi. Han har fått to bilder med seg hjem, og det er disse bildene som setter ham på sporet av hvor detaljerte menneskene er innvendig. Han fascineres av hvordan alle ulike deler som hjerte, nyrer, lever og magesekk går opp i en helhet. Alt passer nøyaktig sammen. Han skaffer seg flere plansjer, en bok og en plastikkutgave av menneskekroppen i naturlig størrelse. Denne arbeidsmodellen hans har organer i naturlig størrelse og kan brukes vitenskapelig, for de er alle løse deler som kan tas ut og studeres under lupe, og kan settes inn i kroppen igjen. De er festet med kroker. Marlon har endelig en oppgave som er hans klare hjerne verdig. Han måler, studerer og noterer. Forskningen vekker ham opp av en endeløs rekke av grå hverdager. Interessen hans utvikler seg til å bli en mani. Manien er melankoliens store pendelbevegelse som går fra lavgir til en ekspressiv intensitet. I maniens tilstand finnes det ingen grenser og ingen bremses. For Marlon tar anatomi interessen overhånd, overdrivelsen fører til at han overgår grensene for sunn fornuft.

Men det er møtet med den fremmede kvinnen Greta som gir romanen et vendepunkt. Greta er akkurat den kvinnen han har drømt om og lengtet etter. Hun er den rette og det vet han. Problemet er bare at han har et mekanisk, objektaktig syn på mennesket, og han vet ikke helt hva han skal bruke henne til etter at han har opplevd alt det han på forhånd hadde forestilt seg om kjærligheten og kvinnen, for møtet mellom Marlon og Greta blir ikke bare et eneste spennende møte, men det skjer om igjen og om igjen. Det blir "om og om" som Marlon kaller det når han mener gjentakelsene. Og han filosoferer også om hva begrepet "oss" er. Kan det finnes "oss" uten "om og om", når ble det "oss" mellom ham og Greta. Han gransker fotografiet av den blodige massen han holder i hendene sine og tenker tilbake på da han og Greta var et par. Det hadde oppstått noe imellom dem. Er det det som er oss?, funderer han.

"Det på bildet er os, tenker han, det, der blev af hende og mig – os. Det har han tænkt før. Han har tidligere tænkt noget lignende. Ja. Engang de netop havde kopuleret, nej, elsket, for sådan måtte det kaldes i det mindste den gang. Hvordan de netop havde elsket, da Greta vendte sig om, så de lå ansigt mod ansigt, og han blev overrasket over, at det var hende, eller måske snarere: at hun var den, hun var. Han havde tænkt: det, der opstod og har været og nu er ovre, det kom ikke fra mig eller fra hende. Det rejste sig af os. Er det: os? Er det det, os betyder?" (170)

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Før da han var liten, opplevde han ”oss” med ei mus han skulle steine, men da den kikket opp på ham ble det en forbindelse mellom dem som for ham er ”oss”, og det er det ”oss” egentlig betyr, konkluderer Marlon. Han drepte ikke musen, men Greta. Innsikten kommer for sent. Skaden har allerede skjedd. Han kan ikke få Greta tilbake. Hun ligger død utenfor leilighetskomplekset i en konteiner.

”Hun var nøgen, hvid, lille. Han listede om bag hende og lod sin hånd falde tungt på hendes skulder. Han syntes selv, at det lød, som om hånden faldt højt oppefra. Men hun blev ikke forskrækket, hun drejede hovedet og så op på ham med sit nærsynede blik. Og han havde husket, hvordan han engang i en have havde løftet en sten, og under stenen sad der en mus og kiggede op på ham (...) Han sad på jorden med stenen i hånden, musen og han så på hinanden. Han vidste ikke helt, hvem der var trængt ind til hvem.” (170-171)

I en samtale mellom Marlon og Audrey kommer det frem at den som har skylden for at han har mistet sitt første elskede objekt, moren, er Audrey. Moren er Marlons første forbindelse, hans første kjærlighet. Han beskylder Audrey for å ha splittet dette første ”oss”, selv om han vet at det ikke er riktig, trenger han en sydebukk for å slippe unna det faktum at han har drept sin egen kjæreste. Marlon henger fast ved sitt første tapte objekt.

””Vi hørte sammen, og du kom og splittede os ad”, siger han og hører sin stemme knække på ”os”. Men det er ikke sandt, tænker han, hans mor var død, da Audrey kom til i sin sorte kjole. Hun var død, men kun lige akkurat, og kjolen var blå ” (147)

”Oss” kan være godt eller det kan være vondt, som når de kranglet. Dette oss, forbindelsen mellom Marlon og Greta, fører også til drapshandlingen. I kjærligheten blir ens egenart utydlig, heter det i teksten. Kjærligheten er rensende, men den gjør en også blind. Kjærligheten som kraft er overskridende.

”Det, der opstod, de onde ting, der rejste sig, kom ikke fra ham eller fra hende, men fra dem. Det er det, os betyder. Ikke længere at være sig selv, hverken helt den ene eller

helt den anden, men noget, som hver dag aftager i kontur og klarhed, til man til sidst er en sump, opløst, blodig.” (171)

”Dette utydelige er: os. Jeg som dig, du som mig.”(171)

og et annet sted kommer det frem at et fotografi ikke kan erstatte en tapt kjærlighet:

”Han kom i tanke om fotografiet af sig selv med hjertet. Han troede, at det kunne gøre det ud for om og om. Han hentede det hjem. Han så på det. Han så, at det ikke havde noget med om og om at gøre Marlon sætter sig op. Dette utydelige. Os. Den ene ikke til at skelne fra den anden, hjertet ikke til at skelne fra de hænder, der bærer det.” (172-173)

Når han hører hjertet hennes slå, settes han i kontakt med begrepet ”oss”, noe som går frem av teksten etter at han har tatt det ut av Greta, foretatt en reise der han selv har vært fergemannen på en pram, forvandler det seg fra øyeblikk til øyeblikk. Når han ser på hjertet som et speil, kan det sees på som en konnotasjon for begrepet ”oss”.

Når det gjelder det mekaniske menneskesynet til bokens hovedperson, for å ta opp igjen den tråden, finner han den kvinnekroppen som han søker for å oppfylle sin glede og sitt behov, på et diskotek. De ser hverandre og danser sammen, og etterpå følger hun ham hjem til blokkleiligheten og inn i hans mørke. Om morgenen ligger han i skumbad slik han forestilte seg. Han får Greta til å oppfylle drømmen om hvordan det enestående, som trolig er kjærligheten, skal være. Hun rekker ham smilende et glass likør, armbåndet glir ned. Han gjør plass til henne og forteller henne at hun er den riktige. Hun er enestående. Hun trer opp i badet til ham. Drømmen virkeliggjøres ved at visualiseringen hans er blitt virkelighet: drømmekvinnen kom. Hun som skal fylle hans tomme liv med mening er kommet for å oppfylle hans drømmer og behov. Kjærlighet er derimot noe helt annet, det er dette OSS, tilhørigheten som han oppdager alt for sent.

”Som voksen plejede jeg at forestille mig overblik som en mand, der stod på en balkon, et øyeblikk hvor der ikke fandt forandring sted”, begynder det i ham.” (104)

Hans behov for oversikt er blitt en tragisk oversikt. Kjærligheten er tapt og han er avslørt som morder. Han tenker på morens kiste, mens han står på verandaen hjemme i sin blokkeleilighet, med oversikt over gårdsplassen hvor han ser to søppelmenn som titter ned i containeren og sannsynligvis oppdager liket av Greta.. Alt er en vev, er et utsagn som viser til livets ulike hendelser som flettes sammen med nye historier, nye erfaringer. Livet er en vev og teksten er en vev. Kjærligheten er tapt og begrepet ”oss” løser seg opp i noe vått. Dette våte kan tolkes som tårer:

”væv alt sammen, os, frygtelig vådt” (178)

De to tapte kjærlighetsobjektene blir ett ved at de to bildene av søppelbilen og likbilen med morens kiste og konteineren med Greta glir over i hverandre sett gjennom Marlons blikk.

”Han ryster hænderne, dryp af sol, de første stråler. Han hører vognen, længe inden den kører ind i gården, lyden af skraldet, der kværnes, er infernalsk. Så drejer den gennem porten ind i gården, stor og grå” (...) ”Hvordan rustvognen holdt og ventede foran deres hus med sit store gab åbent, Audrey ville tage hans hånd, men han holdt i hundesnoren med begge hænder, mens de fulgte efter mændene, som bar kisten med hans mor.” (178)

Hvordan han, som gutt, holder rundt hunden og hvordan han som voksen holder armene rundt seg selv, er også bilder som glir inn i hverandre. To tap som blir til ett og samme tap.

”Hvordan han lagde sig på knæ og slog armene om hunden, mens rustvognen kørte bort”. (...) og ”Han slår armene om sig selv, tæppet glider langsomt af ham” (179)

Den unike opplevelsen av å være en utvalgt, og den store sanselige opplevelsen da han åpnet Gretas kropp og tok ut det røde glinsende organet. Forskeren! Erobreren! I en sanselig eksplosjon av kroppsvesker, sitter han triumferende. Men kongefølelsen svekkes, og når

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

angeren vekker angsten, viser det seg at opplevelsen blir regressiv. Den forlatte gutten er blitt en forrykt voksen som leter etter identitet og mening, men mislykkes og regrederer til livmorstadiet i en angstraptus. Han er en fortapt liten fyrstikkmann, omgitt av et hjerte som vokser og omslutter ham med sine monumentale vegger. Hesselholdt tegner et grotesk og absurd bilde av Marlons hallusinerende verden, mens han ligger i snøen med armene rundt Gretas hjerte:

”Han legger sig i sandet med ansiktet tèt ved den, det levende må holde sig til det levende. Han er på størrelse med en tændstik, og hjertet er kæmpemæssigt. Han ligger svimmel og stadig mindre og kigger op ad dets vægge. Ligesom ved en katedral at lade øjnene følge det stejle murværk mod tårnene et sted højt oppe og videre, til der omsider ikke er mer bygning, kun himmel, og formindskes med nakken kastet bagover, mens skyerne driver af sted, og tårnene svajende bøjer sig frem over en.” (...)
”hvad er det værste, han kan tænke sig? Det er ikke et ord, men det ikke at høre til nogen steder. Det kan han sige, men hvordan, for *det* i sandet er ikke et du eller et De. Han kan ikke sige: ”De hører ikke til”. Der må ét ord til. ”Hjemløse!”, råber han.”
(Bokens kursiv, 105)

Marlon vil fortelle Audrey at han endelig har forstått hva kjærlighet er og hva ”oss” innebærer, men hun er reist og fotografen er død og dermed blir det ingen flere fotografier som kan bekrefte kjærlighetsobjektene i Marlons liv. Romanen slutter med en ensom Marlon. Han er ingenting som står alene på et siste stykke land. Han prøver ved hjelp av eventyraktige trylleformularer å kalle på kroppens ulike deler. En slags magisk lokking for å samle skjelettets knokler og kjøtt, mens han tenker på sin mor. Selv Audrey, som Marlon hater, er et savnet objekt i det hun forsvinner ut av hans liv.

”Saml jer, lemmer, til en hel krop, Greta, kom hel tilbage, og Audrey, kom tilbake fra mørket.” (177)

Trilogien slutter med et totalt overskridende skrik: ”al verdens lyd”. Det kan leses som en erkjennelse av tapet, og dette urskriket avslører han som morder, fordi søppelmennene ser opp

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

på ham. Alting er standset, heter det på siste side i boken. Det er Marlons skjebnetime, samtidig som fortellingen om Marlon stanser her for oss lesere.

”Han krummer hænderne om gelænderet, udbredt foran sig ser han sin egen tilværelse: to skraldemænds ansigter, der løftes mod al verdens lyd ni etager oppe.” (180)

Den groteske kroppen

Metonymirekken av ekle minner, ekle legger og et ekkelt hjerte viser hvordan det groteske brer seg utover i fortellingen bl.a. via de gjentatte hårsymbolene som er med på å skape sammenheng i teksten. Det handler om hvordan alger (hus som symbolet på den menneskelige psyke og fremstår slik som kroppens indre grense) og hår fremtrer som kroppens avgrensning mot den Andre. Når hårene på Gretas legger fjernes, svekkes grensene mellom Greta og Marlon ytterligere. Det ekle blir normalt og døden blir det eneste sikre utgangspunktet i livet. Gjennom vold forsøkes kjærligheten å uttrykkes. Hår og alger tilslører sannheten og avslører mangelen. Det starter med at groteske tragedier rammer guttungen som bor i huset som kaster skygge.

Skyggen blir en metafor for tapet og fortvilelsen den lille gutten opplever, samtidig som denne skyggen sitter fast i Marlons indre: på hans magesekk viser det seg en skygge, en skygge som brer seg utover og tar lederrollen over hans gjerninger. Ondskapen hos Marlon når sitt klimaks i mordet på Greta. Huset som kaster skygge (Marlons barndomshjem) kan være et symbol for Marlons psyke fordi hus representerer jeget i psykologisk symboltolkning, og samtidig er huset hovedstedet for handlingen som er knyttet til i *Trilogiens* første bok: *Køkkenet, gravkammeret & landskabet*. Romanens dystre rom rommer flere dystre rom inne i hverandre, som kinesiske esker. De ulike rommene er alle representanter for fortvilelse, tap og sorg enten de trer frem som huset som skaper hagens skygge, kister, kjøtt som gjør motstand, en lomme med en død sommerfugl og et fotografi av en morder og hans offer eller en gammel krumbøyd mann med sekk på ryggen. Som lesere trer vi inn i psykens dystre rom via kroppens indre rom.

Ved flodens vannkant, hvor han betrakter restene av barndomshjemmet som ligger på dypet og er bekledd med grønne alger, blir han inspirert til å se hva som befinner seg i Gretas dyp. Vannbildet får en dobbel betydning for ham. Det representerer hans tapte barndomsparadis, tapet av den elskede mor som han prøver å bøte på ved hjelp av et nytt

kjærlighetsobjekt, samtidig som synsinntrykket av algene fører han videre til erindringsbildet av Gretas hårete legger.

”Han kommer til det sted, hvor huset ligger under vand. Hvis murbrokkerne stadig kan kaldes hus. Han standser og ser, at brokkerne er bevokset med et fint lag grønne alger; tråde vandet griber og trækker med sig et stykke. Gretas ben den første nat.

Murstykkerne er af vidt forskellig størrelse. Engang har de passet fuldstændig ind i hinanden – som plancherne påstår, organerne gør; det indres mange dele. Det sortner for ham, og han lader sig glide ned på en bænk. Han ved, hvad der skal til. Han må anskaffe sig en modell af kroppen i naturlig størrelse. Han lukker øjnene og ser organer af plastic ligge i en bunke på gulvet i arbejdsværelset, og han selv rejse sig fra ruinen og træde ind i den tomme krop, som ikke vakler. *Ind.*” (Bokens kursiv, 80)

Metaforene dypt vann og hårete bein gir han inspirasjon til å fokusere på det som befinner seg på det indre plan og han kobler det sammen med sin melankolske fortid gjennom metaforen ruin og sin spennende hobby anatomi. Dette bildet setter seg på netthinnen og blir et utgangspunkt for hans dypdykk. For å få innsikt i Gretas dypere lag, må han åpne hennes kjøtt og dykke ned i hennes indre. Som et objekt for mannens begjær er Greta unik fordi hun legger seg til rette under mannens skarpe blikk og skarpe, skitne kniv. Det at kniven er skitten, peker på hans skitne hensikter i forhold til bruk av hennes kropp. Hun stimulerer hans forskertrang, og er et objekt for hans identitetssøking og erobrertrang. I et væskefylt, pulserende, organisk vann finner han hennes hjerte som først er et organ som han identifiserer. Men dette organet er ikke unikt. Det er som en hvilken som helst ting, en magisk ting som fungerer som et speil så han kan se seg selv gjennom, det er en sol som han kan varme seg på, så går det over til å bli en knyttet hånd som er rede til å hevne seg og han kaster det fra seg og flykter.

Hjertet er ikke lenger det organet han tok ut av kvinnekroppen, men har gått over til å bli et skiftende symbol som har tatt makten fra ham. Det endrer karakter foran øynene hans. Det er snart det ene og snart det andre. Imaginasjonen lar seg ikke stoppe. Det har gått fra å være en språklig identifiserbar ting til å symbolisere ulike enheter. Hjertet speiler hans egen skiftende karakter og hans ustabile, dyriske vesen. Til sist når det er en hevrende knyttneve, speiler det hans egen hevnlust over det tapte objekt. Han har mistet makten over sitt kongedømme der han for kort tid siden var enehersker. Tingen har tatt kontrollen over hans språkevne og hans realitetsorientering. Det reelle, mordet på Greta, er utenfor hans fatteevne. Han blir en fremmed i en fremmed verden hvor han bombarderes med hallusinasjoner. Greta

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

er vekk.... Hjertet er her....Det er et speil. Sol. Knyttneve. Han befinner seg i et grenseland som minner om speilfasen i spedbarnstadiet, hvor mor er vekk og han må innse at han er atskilt fra mor, og at denne separasjonen må erstattes av en annen. Han triumferer over sitt nye morssymbol (hjertet), men symbolet er ustabil. Mordet på Greta blir et symbolsk morsdrap. Kjærligheten i seg selv er overskridende og gjennom kjærlighetsevnen kan selv de dypeste sår leges. Bokens hovedperson har en mangel, evnen til å elske. Hans krav om å bli elsket er en umulighet.

Drift og begjær hos Lacan er knyttet til tre begreper som henger sammen: behov, krav og begjær. Behovet, det reelle, knyttes til mor – barn relasjonen og omhandler næringsbehovet og er et behov som kan oppfylles. Det lacanske kravbegrepet knyttes til det symbolske, det språklige og er et språklig artikulert krav om kjærlighet. Dette kravet forutsetter en mangel og kan ikke tilfredsstilltes. Denne mangelen peker på splittelsen i den ødipale fase hvor speiling er en nødvendig prosess for at egoet skal konstitueres til subjekt. (Unni Langås 2005, s. 29) Teksten belyser denne problematikken ved at gjentatte ting speiles gjennom litterære bilder og paralleller.

Kjærlighet er en nådegave på linje med Guds nåde. Marlons krav om kjærlighet handler om press, ran og makt når han tar ut hjertet på Greta. Han oppfatter henne ikke som den Andre, men som et objekt som han fritt kan nyttegjøre seg av. Han er kirurg og eier av en skatt i det ene øyeblikket før det snur til å bli noe ekkelt som han kaster fra seg når han opplever separasjonsangstens skrekk. Det går fra å være et elsket objekt til å bli et abjekt, noe ekkelt han vil kvitte seg med.

Greta får en innskytende, intuitiv tanke om et hårete hjerte, når Marlon peker på hennes hårete bein.

”Dine ben er meget lodne” (Bokens kursiv, 62).

Hun kommer til å tenke på noe hun har lest:

”Man kan kende de allertapreste på, at deres hjerter er bevokset med hår” (62).

Det kan leses som Greta som den aller tapreste siden hun går inn i et kjærlighetsforhold hvor mannens dyriske trekk er tildekket. En rekke advarsler i form av ulike bruddstykker, som omhandler det groteske, fra tekst og film bobler opp fra det ubevisste. Denne erfaringshorisonten er ikke hennes egen, men fragmentene er hentet fra en passiv seers

erfaringshorisont via kunst. Marlons "uldne lægge" (63) gir han et dyrisk preg, men det er også snakk om speiling. Når Greta betrakter hans hårete legger, må hun straks beføle sine egne. Det at "hår tilslører" (63), viser at hår opererer som et hinder mot å se tingene slik de virkelig er under overflaten. Siden bemerkningen registreres fra Gretas perspektiv, kan dette leses som en parallell til Gretas dårlige syn og manglende intuisjon.

Hårene er den siste eksisterende rest av Greta, etter mordet og etter at liket er fjernet fra hovedpersonens leilighet, forsvinner ned i gjennom sluken. Marlon finner altså Gretas høvel som var dekket av hårene fra hennes legger, og etter å ha blåst på den slik at håret legger seg på hans kinn, vasker han ansiktet sitt før han oppdager at han har tapt også denne biten av henne. Gråtende ser han håret forsvinne ut av hans synsfelt og ned i avløpet. Atter i en nedadgående, fallende bevegelse ut av bildet ut av verden. Vi som lesere ser Gretas forsvinning som sirkulerende hår i vann som blir trukket ned. Og vannbarnet Marlon gråter.

Både Marlons kropp og Gretas kropp metonymiseres gjennom ulike fragmenter, som gjenspeiler Marlons sykdom: frykten for total splittelse. Når han vasker ansikt og hender med vann og begynner å gråte, er det et tegn på renselse, selv om årsaken til hans gråt ikke har med anger å gjøre, men handler snarere om eget fall og tap av det nye kjærlighetsobjektet som kan leses som en erstatning over det opprinnelige morstapet.

"Han skyller ansigt og hænder, at se hårene forsvinde i afløbet får ham til at græde."
(120)

Teksten sier ikke at han vasker seg, men han vasker to stykker kroppsdeler: ansikt og hender, samtidig som han gråter over hårenes forsvinning når han savner venninnen. Hårene er nemlig de siste "sorte smule" (120) av Greta.

Kristevas semiotiske identitetsteori knyttes til drifter og morskroppen via symbiosen i de første barneår. Denne ordløse kommunikasjonen mellom mor og barnets egne drifter er kroppslig strukturert og er grunnlaget for identitetstilblivelsen. Den første del av spedbarnsfasen kaller Kristeva den semiotiske fase. Det poetiske språket kan skjule rester av drifter og affekter fra det skrivende og talende subjekt i prosess. Disse driftene kan minne om psykosens splittelse. Julia Kristeva knytter drift, vold og død til moderne litteratur, tekster fra slutten av 1800-tallet og til i dag, og hun mener at denne poetiske kraften innehar en subversibel kraft og nedbrytningsprosess. Den modernistiske reversible poesien undergraver språkets normer og det er et tegn på en endring hos det talende subjekt. Det viser en oppløsning av det 2000 år gamle litteratursubjekt og dets diskurs. (Kristeva 1992, s.10 - 11)

Dypest sett representerer hjertet Marlons mor, det evig tapte objekt, men som en substitutt for morstapet er hjertet en metafor for Greta, og hjertet blir dermed det nye objektet for kjærlighetskravet. Hjertet blir den Andre for en stund, mens det fortsatt er et speil. Men dette tegnet er ikke stabilt. Det endrer seg fra å bekrefte hans eksistens til å ville knuse ham. Hans erobringstrang og krav gir ham ingen belønning, kjærlighet eller anseelse, men tvert imot gir udåden ham dårlig samvittighet, redsel og skyldfølelse. Denne unike kroppsdel er ikke enestående fordi det fins ikke noe enestående i Marlons verden. Alt er likt noe annet enn det vi kan se. Alt endrer seg. Marlon sammenligner ting og mennesker opp mot noe annet, og hans problem i denne forbindelse er at han mangler evnen til å se forskjeller. Det som opprinnelig føles unikt og fint går over til å bli en gjentakelse av noe annet eller så blir det noe ekkelt som oppløser seg og blir til et ingenting. Døden er fortellingens nullpunkt.

Julia Kristevas teorier om subjektets språkdannelse viser at evnen til differensiering er knyttet til tidlige, språklige prosesser i en overgangsfase mellom det semiotiske og det symbolske. Det er snakk om prosesser som er forankret i det talende subjekt. Den semiotiske fase er knyttet til spedbarnets første stadium og dreier seg om dets grunnleggende, ustrukturerte drifter som er orale og anale. Driftene samles opp i *choraen*, et begrep som Kristeva låner av Platon. (*chora*: gresk opprinnelse = livmor), som er en bevegelig rytmisk instans som knyttes til den tidlige språkdannelsen. Det må skje en splitting fra den semiotiske *choraen* for at betydning skal kunne skapes. Denne splittingen har Kristeva kalt den tetiske fase, en fase som er svært viktig for subjektdannelsen, fordi det er i denne fasen barnet får evnen til å plassere ulike ting der de hører hjemme, slik at subjektet klarer å se betydning og forskjeller. Frigjøringen fra *choraen* starter med speilfasen som er nødvendig for adskillelsen fra symbiosen med mor. Barnet trer så inn i den ødipale fase, som innebærer kastraksjonsangst, før splittelsen fra *chora* er overkommet og barnet trer inn i den symbolske fase hvor språket konstitueres og ordnes. I den symbolske fase fortrenses *choraen*, men kan poppe opp fra det ubevisste som driftsmekanismer gjennom taushet, brudd eller selvmotsigelser. (Toril Moi 1986, s. 160-161).

Audreys dissende hud og hvesende pust bølger gjennom leseren og inn i Gretas kropp. Greta føler seg uvel og sjøsyk når hun betrakter den eldre kvinnens nakne kropp. Gjennom drukning, hvithet og alderdommens løse hud introduseres døden, og livet settes i perspektiv via bildet Audrey har bevart av seg selv, som ung høne.

”Et hvæsende åndedræt stiger og falder. En druknede.” (81), ”Hun går nøgen foran mig mod brusene. Hun har en enorm overflod af hud. Ballerne folder som gardiner, bølger.” (81),

”Gid man kunne dø stram, ikke i en hud, der hænger om en som en ventekjole. Hun må kunne vende og dreje flere omgange inden for huden, uden at den følger med. **Hvem** er inde i al den hud. Audrey, som farverne har trukket sig tilbage fra. Hvide Audrey. Bølgende.” (bokens utheving, 81-82),

”Hun har trukket en blå kjole over sin overflod af hud. Det er erindringen om hende nøgen, en søsyge, der får mig til helt stille at sætte mig ned.” (83)

Et annet sted i teksten får vi vite hvordan Audrey ser på sitt eget kroppslige forfall:

”Hun legger gaflen fra sig og kigger ned ad sig selv, og hun ser en krop, der er ved at tabe sig selv på gulvet, hun ser en alt for stor blødhed, hun ser fald. Men hun havde ikke været nogen dårlig høne.” (148).

Tekstens bølgende hud og kroppslige oppløsning kontrasteres i romanens påfølgende tekst, ved at gutten binder fast stemorens kropp for at hun ikke skal forlate ham.

”*Når Marlon skulle i skole, kunne han finde på at binde mig til en stol.*” (bokens kursiv, 82)

Den groteske kroppen sprettes opp med en grotesk gjenstand, en gjenstand som attpåtil er skitten. Marlons skitne kniv kongruerer rakkerens skitne kniv i *Kongens fald*, boken han leser, og den skitne handlingen. Stanken av urin gjør scenen og kniven enda skitnere.

”Han giver slip og finder en bog på skrivebordet: ”Alle Østerlands frodige, raa Farver; gult som Ægyptens Sand, turkisblaat som Himlen over Evfrat og Tigris; alle Orientens og Indiens ublu Farver blomstrede ud midt i Sneen under Rakkerens skidne Kniv”, læser han dæmpet og med ryggen til.” (76-77), og ”*Det er skærsliberen. Det var sjældent! Men hvor er din vogn? I elevatoren. Har du knive eller sakse, der skal slibes? I elevatoren! Har du trodset stanken?* Skærsliberen trækker på skuldrene, og

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Marlon finder en sløv kødkniv. Der sidder lidt rust om skaftet. En skiden kniv.”
(bokens kursiv, 91)

Andre skitne objekter som nevnes er fotografens dekketøy, som Marlon oppdager da han får beskjed av Audrey om å dekke bordet før de skal spise.

Den fragmenterte kroppen

Mennesket er fordi det sanser. Gjennom sansning forstår vi verden, menneskene, oss selv og tingene rundt oss. I teksten er faren til Marlon hender, ansikt og kropp i møtet med den andres kropp (Audreys kropp).

”Han er henderne. Han er ansiktet og kroppen, der udsættes for berøring. Hun er anledning til denne fornemmelse. ” (24).

Gjennom det å kjenne et annet menneske, berøre ens hud og ved å stryke kroppen til et annet menneske, blir en hel. Berøring handler om det å være både fysisk og psykisk til stede her og nå.

Blikket

Kjell Ivar Skjerdingsstad har skrevet artikkel om Vesaas` blick hvor han hevder at blikket er kroppens vindu. Idet blikket observerer noen eller noe berører jeget og verden hverandre. Maurice Merleau-Ponty hevder at blikket gjør det usynlige synlig. Blikket kan vise noe som ikke er fordi det utgår fra kroppen og dermed har det forbindelse til alt av historie og minner som er lagret i kroppen. Minnet når øyet innenfra. Det jeg ser kan ikke skilles fra kropp og måten en ser på. Gjennom blikket skapes identiteten og hvordan en oppfatter verden rundt seg på. Merleau-Ponty forklarer blikkets struktur gjennom berøringssansen. Hånden vet hvordan den skal kjenne for å skille ting fra hverandre, selv i mørket. Hånden innordner seg det den føler. Hånden er et krysningsspunkt mellom å berøre og bli berørt. Idet en berører noe vet kroppen at det er noe en ikke berører. Det synlige har også noe usynlig ved seg og det er dets fôr. Krysningen mellom det synlige og usynlige binder mennesket til verden rundt seg, til andre mennesker og til tid og sted. Forholdet mellom det vi har sett, det vi ser, mellom synlige ting og det som er usynlig knyttes til kroppen. Det er altså en sammenheng mellom den som ser og måten det blir sett på. (Kjell Ivar Skjerdingsstad 2005, s. 161).

Verden er feltet for menneskets persepsjoner og handlinger. Merleau-Ponty er uenig med Augustins menneskesyn om at sannheten befinner seg inne i mennesket. Han hevder derimot at mennesket er i verden, og bare i verden kjenner mennesket seg selv. Kroppens eksistens består av det fysiske og det psykiske som griper inn i hverandre. Merleau-Ponty er også uenig i at det finnes et skille mellom kropp og sjel. Kroppen består av forholdet mellom det fysiske og det psykiske som er i konstant bevegelse hvert eneste øyeblikk. Kroppen er alltid her og nå i bevegelse mellom tingene i verden, og det er derfor Merleau-Ponty mener at kroppen tilhører tid og rom og at den bebor verden. (Unni Langås 2005, s. 25-26)

Hesselholdt beskriver blikkets kraft. I blikket ligger en mulighet for endring via kjærlighet. Blikkets betydning er sentral i forelskelsen som en speiling av en selv. I moden kjærlighet er blikket det som ser den andre som en annen: jeg ser deg som du er. Teksten fantaserer om, via farens perspektiv, hva som kan skje gjennom berøring, blikk og kjærlighet. Gjennom tekstens kaleidoskopiske blikk og pulsens ekkoslag kan faren finne igjen sitt tapte jeg. Det ligger en mulighet til forandring i kjærligheten. Via henne kan han finne seg selv.

”Deres øjne mødes over bordet. Han kunne uten at flytte blikket legge sine hender om Audreys på bordet. De blå ærmer er lukket om håndleddene med knapper. Han kunne knappe dem op og lade sine tommelfingre glide over hendes håndled. Han kunne presse sine tommelfingre mod pulsen. Med tommelfingeren mærker man sin egen puls. Han kunne, uden at hun ville opdage det, lede efter sin puls. (...) Han vil begynde med at knappe ærmerne op.”(36).

Deres forhold beskrives som en kjølig, urolig relasjon som sammenlignes med et vindkast fordi Audrey er et forstyrrende element i hans sorgprosess:

”Han bærer frugten ind i soveværelset. (...) Han vil overveje sætningen: *Her har jeg det andet at holde mig til.* (...) Audrey træder ind i soveværelset. Straks skifter tingene plads, som om det havde blæst gennem værelset” (bokens kursiv, 40).

Fordi hun ligner ham som en søster peker forholdet også på noe forbudt og incestuøst og selvdestruktivt. Hennes inntredning hemmer hans evne til selvinnsikt.

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

”De ligner hinanden, på farverne, øjenstørrelsen, mundenes form.”(...) ”Han har serveret sig selv og mistet en udsigt.” (41)

Kroppen i Hesselholdts *Trilogien* har en tendens til å splitte seg i ulike deler. Oftest er det hendene som er beskrevet, men bein, ansikt, mave, bryst, øyne og munn er også beskrevet i ulike tekstbilder. Metonymi, hvor del er beskrevet for helhet, er oftest brukt i denne sammenheng.

Gretas og Marlons blikksammensmeltning beskrives ut ifra mannens erobrerperspektiv. Selve møtet er et reelt møte for dem begge, og er beskrevet svært kroppslig og sanselig. Hun dras mot hans intense blikk.

”Det er hende,” noterer han. Hun kommer og kravler op på en barstol nær Marlon. Han stirrer til det lykkes at fange hendes blik. Og drevet af sin utålmodighed efter forandring går han – uden at tage øjnene fra hende – baglængs ud til de dansende. (...) Lyset kæmper mod ham om hendes opmærksomhed. Han smider trøjen og lyner bukserne halvt ned. Han danser.” (59)

Som dyrene i sin parringsdans spiller han bevisst på sin nakne kropp.

”Jo længere tid han danser, jo mere nøgen bliver han.” (60)

Han danser klærne av seg for å erobre henne, mens hun er opptatt av hvordan hun lar kroppen sin gli ned av barkrakken og hvordan hun beveger seg ut mot hans kropp. Hun er altså opptatt av hvordan hennes kropp sklir mot hans kropp idet hun erobres.

”Jeg lader mig glide ned ad barstolen og går ud på gulvet til ham.” (60)

Marlons kropp henger dårlig sammen og flyter sammen med fotografens kropp

”...og Marlon kommer imod mig.(...) Lidt bag ham kommer en gammel mand til syne.(...) Det slår mig, at Marlon hænger dårligt sammen. Benene kunne tilhøre ét menneske, overkroppen og de svingende arme et andet. Men jeg er nærsynet, og som de nærmer sig, bliver jeg klar over, at det er den gamles krumhed, der flyder ind over Marlon. Han luder virkelig ikke.” (67)

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

På lang avstand ser Greta at Marlons kropp henger dårlig sammen. Romanens skille mellom den ytre og den indre kroppen flyter sammen. Et dårlig syn, en slags optisk illusjonsverden er den reelle situasjon: Greta ser dårlig, og blander derfor den ene mannen med den andre, men symbolsk sett er den krumbøyde alias ”mannen med sekk på ryggen” identisk med Marlon, ut ifra dobbeltgjengermotivet i boken. De speiler hverandres tomhet. Marlons personlighet henger dårlig sammen fordi han preges av en indre tomhet og ensomhet. Marlon er en kameleontype uten personlighet, som flyter sammen med omgivelsene (fotografen). Krumheten er et uttrykk for en knekket person som er i ferd med å falle til jorden. Det handler også om metafysiske årsaker og sykdom. Fotografens fysiske skavank og Marlons melankoli kombinert med mani, er to ulike kroppslige uttrykk for tomhet og krumhet. Både den fysiske kroppslige tretthet som bøyer kroppen mot jorden og den psykiske evige tristesse er med på å trekke mennesket ned. Ned mot jordens sorte muld.

Brysthulen er porten til innsikt og galskap

Et spill av ytre og indre drivkrefter er et av knutepunktene i Hesselholdts *Trilogien*. Det er en sprakende dynamikk som pulserer som hjerteslag, for å bruke et av romanens sentrale bilder.

”*Sikke jorden trækker i ham*, hvisker jeg til Marlon, idet den gamle går forbi.”(bokens kursiv, 68)

Et annet sted i boken, hvor dødens nedadgående kraft trekker, er når Marlon og Greta sitter hjemme i Marlons leilighet og ser på film. Den sorte klesdrakten binder filmpersonen til jord og død. Greta engasjerer seg i filmen og analyserer handlingen:

”Hun er udmattet, måske på flugt, ihvertfald i sort – *for at falde i ét med jorden, mørket*, foreslår jeg. Kufferten, der næsten når hende til livet, volder besvær.” (bokens kursiv, 69)

Marlon vil gjerne se noe annet, men denne dystre filmen fenger Greta. Kvinnen i filmen sleper på en tung koffert, som kan leses som en parallell til mannen med sekk på ryggen på det siste stykke land, som kjører seg fast i gjørmete jord. Hun kaster kofferten/byrden fra seg og begraver seg selv i et stort, sort hull. Til sist er det bare håret, til filmens japanerinne, som stikker opp av marken.

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Den makabre TV-filmen får de to figurene til å søke trøst hos hverandre, men den formen for trøst som Marlon kan gi henne fører til hennes undergang.

”Vi rækker samtidig ud efter hinanden”, heter det og er skildret fra Gretas perspektiv, noe som også viser seg i starten på den avdelte tekstbiten der Greta sier:

”*Du ser så sund ud*” (bokens kursiv, 69)

til Marlon som rødmer og blekner av utsagnet før han smiler mot henne, mens hun på sin side merker at hun begynner å bli seg selv etter møtet med Marlon. Hun merker det fordi hun føler tyngdekraften.

”Jeg begynner at blive mig selv: det er fornemmelsen av bund. Jeg behøver ikke længere støtte mig til bordet.” (69)

Greta er kommet tilbake til Marlon og hun rister. Hva rister hun av? Er det lengsel, forventninger og spenning knyttet til mannen hun nylig har møtt eller føler hun en ubevisst frykt for ham?

”Jeg ryster. Jeg må støtte albuerne på bordet, for at bestikket ikke skal klirre alt for højt. Vi har ikke rørt hinanden endnu. Måltidet er endeløst.” (68)

Bunnen Greta fornemmer er en gjørmete, synkende bunn. Marlon er alt annet enn sunn og det skaper en vibrerende ambivalent tone i teksten. Bildet der de rekker ut etter hverandre i et dramatisk filmøyeblikk, er et bilde på negative krefter som fører Marlon og Greta sammen. Det er krefter som tiltrekkes og krefter som peker ned mot jord og undergang. Det er mange slags fall i teksten, men alle peker fremover mot død. Filmfallet beskrives som et fall ned i en hule og kan sees på som en parallell til boken Marlon leser der brystkassen er en hule, og til sist Marlons fall i Gretas brysthule.

”Greta er faldet i søvn, det er Marlon ikke. Han tager ”Kongens Fald” (71).

Mens Greta sover, leser Marlon Johannes V. Jensens *Kongens fald*. Han ligger på rygg med boken støttet mot knærne, armene ut til siden for at ordene skal falle ut av boken og styrte ned

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

i ”brystets åpne port”. Marlon forestiller seg at det finnes et indre menneske og at det innerste sentereres rundt brystkassens region. Det er viktig at leserens hjerteport er åpen for at ordene skal virke i all sin kraft. Han tenker at denne lesestillingen skal han anbefale Greta, når hun våkner. I et sitat hentet fra Johannes V. Jensens *Kongens fald*, som opererer som intertekstualitet i *Trilogien* fordi den leses av romanfiguren, handler det om å åpne et bryst, noe som sammenlignes med å stige ned i en annen verden, eller ankomme en annen galakse, for kroppens organer skinner i vidunderlige farger som stjerner på en sort himmel. En parallell er farens stup ut i vannet som blir hans nye verden; innrettet som et hjem. Det vakreste ved menneskekroppen er det som befinner seg på innsiden, det er den sjelelige gnisten som beskrives som glødende organer i boken hovedpersonen leser.

”Da Brystet blev aabnet var der ligesom en Hule; store hvidblaa Hinder hang ned, brunt og sort Blod kom ud ad Smaahuller i de aarede Vægge, det gule Fedt stod fra Loft til Gulv i langelige og drivende Klaser. Leveren var mere brun end alt andet brunt i Verden, Milten kom tilsyne blaa og skimlet som Natten og Mælkevejen. Og der var mange flere skære Farver, blaa og grønne Indvolde, teglstensrøde og okkergule Dele.”
(72)

Marlons virkelige nedtur og fall relaterer til det å bli frastjålet en skatt.

”De har stjålet om og om.” (...) ”ingen tegn på Greta.” (...) ”...men i sandet ligger der en rød klump” (...) ”Han går omkuld i et stort ingenting.” (117)

Da han finner barberhøvelen til Greta som er full av hår, går det opp for ham at det ikke er snakk om en vond drøm, men en realitet. Han blåser mot høvelen og hårene daler i ansiktet og på halsen hans. Tankemessig regrederer han til bilturen sammen med faren da han fikk vite at moren var dødssyk. Det gjemte, undertrykte skriket kommer mange år etter sjokket til overflaten igjen.

”Mor”, det er et brøl” (...) ”Nej, ikke min mor”, skreg han og smed sig i skovbunden.”
(118)

Marlons skrik binder sammen to ulike sjokk og tap. Det er som han står på terskelen til galskap:

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

”selvfølgelig skulle han ikke have mistet de hår, der nu er spredt ud over seng og gulv.” (120)

Han setter seg på en stol og snakker med seg selv.

”Jeg er holdt op med at interessere mig for anatomi”, siger han højt.” (120)

Kongstanken om å være en kronet konge, en utvalgt er borte. Den grandiose, selvopptatte drømmen om å være fabelaktig og unik er knust.

”Se på mig”, siger han prøvende. ”I har taget fremtiden fra mig.” (121)

Et ansikt innfanget i mannens pupiller

Farens sorgansikt er beskrevet fra hans eget perspektiv som et speilbilde i fotografens blikk. Et ansikt i den Andres ansikt. Et blikk i et blikk. Pupillen til fotografen fungerer som et sannhetsspeil hvor Marlons far ser seg selv som et krypende dyr i ferd med å stikke av fra livet og ansvaret for sin sønn. Krypende rynker kan overføres til den krypende oppførselen av en far som stikker av. Hans dyriske munn er bilde og frempek på hans dyriske handlinger: han forlater sønnen sin, den andre grusomme handlingen, som symbolsk sett kan tolkes som kannibalisme fordi han svelger hustruen i dødsøyeblikket og selvmordet som er det absolutt største svik en kan utsette andre for og en voldelig handling overfor selvet. Det at han vil be fotografen lukke øynene, kan bety at faren vil unngå enhver innblanding i sin dødsplan, men samtidig er det åpenbart at han vrir seg unna sannheten om seg selv, når han ikke vil se seg selv i øynene gjennom den andres blikk. Han er det feige krypdyret iferd med å krype bort fra ethvert blikk, derfor frykter han sitt eget speilbilde. Sannheten står skrevet i fotografens sorte pupill, og sannheten er et sort hull. Farens siste gisp, da han møter flodens svale vann med åpen munn, er å si Elizabeth før han svelger vann og forsvinner i dypet av den mørke floden.

”Han ser sit ansigt i mandens pupiller, sine bryn, og mellem brynene rynker, der spændte kryber mod panden. Munden er et dyr. Han vil bede fotografen lukke øjnene.” (45)

Et ansikt innfanget i bunnen av et glass

De sitter til bords sammen. Marlon ser inn i glasset sitt. Han får ting til å skje, heter det i teksten. Det oppstår et dansegulv der inne i glasset, når han vipper på det. Han vipper på glasset igjen og da kommer det detaljer der inne. Han savner en til å gli over dansegulvet sammen med. Han forestiller seg henne og ”rytmisk og småfløjtende begynner vandringen mod væskens rand.” (68) Dette glidende bildet, hvor vesken i glasset, forestilt dansegulv og danserytme glir over i et annet bilde: som ender med blodet som flyter ut av Gretas kropp, er et frempek på Marlons vandring fra danseløve til morder.

”Han forestiller sig et helt menneske dukke op (...) Han kan ikke høre nogen fløjten, men munden gør som hos en landet fisk. Han bliver klar over, at han har indfanget Gretas ansigt.” (68-69)

Gretas munn gisper, som en strandet fisk, når Marlon fanger hennes ansikt. Slik reduseres Greta til en forvillet, gispende munn. Hun derimot synes han ser sunn ut, selv om ansiktet er både hvitt og rødmende på en gang. Hun tenker at han ser ut til å kunne leve av melk og blod, noe som kan leses som intertekstualitet til vampyrfortellingen om grev Dracula, som dreper unge kvinner og drikker deres blod. Hans ansikt fremtrer hvitt som en dødsmaske.

Den gispende munnen er et frempek mot kvelingen Marlon utsetter henne for. Han forestiller seg også et menneske som går mot væskens rand, som også er et frempek på Gretas undergang. Marlon metonymiseres gjennom sitt skarpe blikk som står for den skarpe, nyslippede kniven som han dreper henne med. Gestaltningen av Marlon som fisker og Don Juan gjør ham handlende og aktiv, noe som bidrar til en typisk kjønnsforskjell fordi Greta fremstilles passiv og hjelpeløs gjennom metonymien gapende fiskemunn. Hans forestilling viser seg å gli over i virkelighet akkurat idet han ser Gretas ansikt, vet han at hun er den kvinnen han søker. Når Marlon og Greta møtes, kobles atter fisk (fordi ansiktstrekket til Greta minner om en gapende fisk og tidligere som et glassaktig bilde av en grå fiskemasse i aspik/transparent), glass (symbolet er begerformet og kan romme noe, for eksempel Marlons fantasier) og så er glass et transparent symbol som også vann er. Det er både transparent, rensende og noe en kan dykke ned i. Farens drukningsdød er en parallell til den væskefylte randen: fisk i aspik, og den er også en parallell til den våte bukhulen med alle organene i. Det omhandler det transparente og væskeaktige møte med døden når faren drukner og når Marlon dykker ned i Gretas indre og forårsaker hennes død.

På en måte er Marlon fremstilt som et vannbarn som trives best ved floden, han har et spesielt forhold til vann som han bevarer som voksen mann. Når han som liten funderer over hva ingenting er, forestiller han seg en mann med hele verden i en sekk, men floden får lov til å eksistere utenfor sekken. Bare vannet ser ut til å være noe eget. Noe som ikke kan sammenlignes med noe annet. Floden er og vil alltid være unik for ham. Ellers er både mennesker (Marlon forestiller seg kjærligheten ut ifra et karbad i vann), hus (barndomshjemmet ligger ved vannet og havner til sist på flodens bunn) og landskap (trær, skygger, hus og blomster speiles i vann) knyttet til vann. Selv romanens tid knyttes til vann: farens tid stanser når han står plantet, som et tre, i vann. For Marlon begynner et nytt tidsskille ved floden: før og etter farens hopp ut i flodens vann. Greta tenker seg Marlons mage som en bro, og siden magen kan representere hele mennesket, kan en tolke den mektige vannstrømmen under broen, som hans fryktinngytende indre. Marlon lengtes inn mot Gretas indre flytende, væskestrøm. Etter mordet renses de to gamle menneskene i romanen hovedscenen for mordet. Vannet som symbol knyttes både til det ubevisste, gjenfødelse, renselse og til dype følelser. Den forvirrede morderen farer ut på et islagt vann med en pram med kjærestens hjerte i hendene. Han innbiller seg, i sin forrykte tilstand, at han er en konge når han padler ut fra flodens delta, som er formet som en krone, som det står i teksten et sted. Isen er en gråaktig grøt, og har dermed samme farge som faren i dødsøyeblikket, og som fiskestykkene i geléranden som Audrey laget.

Audreys smil

Audreys inautentiske personlighet er beskrevet som et skummelt, løgnaktig glis, sett gjennom Marlons blikk. Gliset blir en maske til å dekke over det uønskede raseriet, men Marlon ser motviljen og sinnet bakenfor smilet.

”Audrey smiler langsomt, modvilligt. (...) Hun smiler, når hun er vred.” (113)

Greta derimot legger merke til hennes tørre kinn og hennes hud som er mange nummer for stor for en krympet kropp.

Beinene er søylegangen i en sunket by

Beinene representerer de voksne i en tekstbit med overskriften: ”værelset, der henger som en dråbe over floden.” (16) Det er umodne og ustabile omsorgspersoner som trer frem. De er mer interessert i en ubetydelig flørt enn i barnets sorg. Denne mangelen metonymiseres i teksten

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

som urolige bein som skifter stilling så ofte at de er umulige å støtte seg til. De voksnes bein, sett fra Marlons perspektiv der han sitter under bordet, går i ett med stol- og bordbeinene og omtales også som søyler i en sunket by. Det tyder på at de voksne ikke er subjekter mer. De har gått over til å bli objekter. Bildet av den sunkne byen henspiller både på mytene om Atlantis (den perfekte by som forsvinner) og Marlons verden som er i ferd med å synke, og samtidig er den sunkne et frempek mot farens drukning. For å peke på overskriften, er faren dråpen som henger over floden. Symbolet dråpen, står også for dråpen som får begeret til å renne over for Marlon, når faren begår selvmord. Det er med andre ord en vev av sammenhenger og kryssvevinger i teksten.

”Under det lange bord danner den næsten fremmede kvindes ben og faderens ben og stolens ben og bordbenene en søjlegang i en sunken by.” (16)

Beinene representerer ofte grunnmuren i mennesket og de er forankringen til jorden, mens armene kan strekkes opp mot himmelen, mot solen og det guddommelige.

Gretas bein minner Marlon om sammenstyrting og død. Gretas bein har stått i tjue år, men i motsetning til huset som stod i tjue år etter moren og farens død, vil Gretas bein snart svikte på grunn av Marlonbyrden. Marlon beklager at han ikke fikk se huset rase sammen, men han både sanser og ser Gretas fall, som han selv er skyld i.

”Huset blev stående tyve år til. Jeg ville ønske, jeg havde overværet sammenstyrtingen. Det må have lignet én, som knækker sammen under en for stor byrde.” (Bokens kursiv, 79)

Marlon sammenligner det sammenstyrtede barndomshjemmet med Gretas bein. Dette er et bilde på Gretas ferd ned i mørket.

”Han kommer til det sted, hvor huset ligger under vand. Hvis murbrokkerne stadig kan kaldes hus. Han standser og ser, at brokkerne er bevokset med et fint lag grønne alger; tråde vandet griber og trækker med sig et stykke. Gretas ben den første nat.” (80)

Gretas siste tid knyttes til den første natt med Marlon. Allerede det første øyeblikk hun trår inn i hans leilighet, som er en forlengelse av den ruinen som ligger på flodens bunn, er hun fanget. Siden hus representerer selvet, kan man si at Marlon er det fragmenterte huset på

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

bunnen av en mørk flod. Omgitt av slim og mørke som da han står med Gretas indre slim rundt seg etter drapet. Synet av Gretas hårete ben trekker Marlon ned. De algebevokste, spredte mursteinene er et godt bilde på hans splittede, ekle personlighet. Han projiserer det onde ut på et fryktelig rødt øye, et fryktelig ansikt der ute i isen et sted som skal ta ham og som han må flykte fra:

”Han kan slå fast, at han løb fra et frygteligt ansigt. Og også fra noget rødt, noget hvidt og noget sort, han løb fra hjertet, isen, prammen. Han er i færd med at gå fra et stykke af sin veninde, hun ligger tilbage i sandet, han ved det.” (108)

Til slutt går det opp for han at det onde ikke er utenfor ham selv, men inni ham. Det er ham som er ond, og det er en viss fare for at hjemmet også kan bli et ondt sted.

”Han skruer låget af flasken og drikker. Han drikker længe uden at tage munden fra flasken, standser så for at trække vejret, og han kan fortælle sig selv, at når alt er blevet mindre slemt, for det er det, nu har han drukket en tredjedel af den lunkne, bitre væske i flasken, må det betyde, at det frygtelige er i ham selv, ikke udenfor i lejligheden; men man smitter af på sitt hjem.” (113-114)

Hendene

Hendene representerer ofte den menneskelige handling i litteraturen. Gutten Marlon klamrer seg til et fotografi som viser en stabil familie, slik symboliserer hendene i denne sammenheng et vern om fortiden, trøst og et forankringspunkt i tilværelsens her og nå situasjon. Barnet stikker nesen inn mot fotografiet av moren, og fornemmer en ny lukt: lukten av et lik, som det sammenligner med lukten av jord. Her trekkes sammenhengen mellom død og sort jord.

”Fotografiet at klamre sig til. Barnet trykker næsen mod den strakte hals. Lugten af jord bedøver.” (16)

Audrey prøver å drive lukten av jord ut ved gjennomtrekk, noe som symboliserer ønsket om å fjerne den andre kvinnen hvis lukt og spor enda bebor rommene.

”Sporene findes. Spor efter hænder og fødder på vægge og gulve efter alle dem, der har opholdt sig i lejligheden, findes mere eller mindre tydelige eller udviskede

lag på lag. (...) En collage af ansigter og kroppe i spejlene bag tæpperne. Han er udsat for sporenes opmærksomhed, og selv lægger han uophørligt sine spor til mængden af spor. For hvert nyt spor øges opmærksomheden – som om han afgav skrift, der ophørte med at tilhøre ham. Han afgiver skrift, og det er skrift af den type, der vender sig mod ham.” (17)

Metonymien spor av hender og føtter er avtrykk av levd liv til de ulike menneskene som tilhørte huset før døden rammet dem. Farens nye spor er som skrift som legger seg oppå en gammel fortelling og som dermed visker ut fortiden, og det er trolig dette som ligger i utsagnet en skrift som vender seg mot ham. Skriften påvirkes av husets nye tidssyklus med en ny kvinne til far, og nye kvinnespor fjerner hustruens minne. Derfor prøver faren å stanse tiden og minnene ved å stenge sporene inne bak tepper. Det blir en slags sjel-konserveringsmetode for at sjelen til den avdøde fortsatt skulle kunne holdes fersk og adskilt fra de andres sjeler.

Som barnet, finner også faren ut at en kan klamre seg til ting for å søke feste og forankring. Som nevnt holder Marlon et fotografi i hendene, mens faren klamrer seg til en fremmed kvinne og holder en frukt i hendene. Frukten kan symbolisere kvinnen.

”Han vælger en frukt indpakket i rødt sølvpapir fra frugtskålen. For at have noget andet at holde sig til.” (28)

Fargene er i romanen er knyttet til flere sanser enn kun synet. Romanens hovedperson Marlon forbinder farger både med lukt, varme/kulde og tall. Fargen rødt er

”den mest indædte af alle farver, og det lukter koldt” (134) Marlons leilighet er gjennkjennelig på den røde bakken som står i vinduet: ”bakken, der med den røde side udad, altid den røde, har sin plads i vindueskarmen.” (111) Rødt er også lidenskapens farge, og organer som lepper og hjerte har denne fargen. Etter mordet er Marlons hender røde av blod. (125) Både solen og hjertet er et rødt øye. Når faren forteller om morens sykdom og far og sønn repeterer gange-tabellen, kommer det frem at tallet sju alltid har vært rødt for Marlon. (119) og Gretas kjole er rød (115), og etter mordet legger Marlon merke til himmelens røde flekker. (107)

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Blått representerer melankoliens blå følelse som forbindes til Audrey fordi hun er kledd i en blå kjole idet hun ankommer familien, mens frukten er kledd med rødt papir. Hun dekorerer kjøkkenveggene i det skjeve huset med blå blomster i samme blåtone som kjolen hennes har. (61) Hun kommer og brer seg heter det i teksten, og hennes blåfarge smitter av på Marlon. Han blir ensom og trist når hun stjeler farens oppmerksomhet. Som gammel foretrekker hun fremdeles å kle seg i blått:

”Hun har trukket en blå kjole over sin overflod af hud.” (83) Marlons kjøkkengardin er blå: ”sit eget køkkenvindue kantet af de blå gardiner” (111), og tallet 28 er like lyseblått (119) som fotografens øyne. (147)

Fargene kan knyttes til tap og melankoli. Audrey er farens korte maniske opptur, mens anatomien og Greta er aktiviteter der Marlons maniske tilstand viser seg. Begge bærer de på en stor sorg over tapet av hustru og mor. Faren tar den innpakkede frukten med på soverommet hvor han vil forvandle den fra rød kule til kalde eller varme kroppsdeler.

”Forvandle det fra en rød kugle til dele af en krop – kolde, noprøde baller som den afdødes. Eller Audreys varme.”(40)

Kalde kroppsdeler sammenlignes og overføres til liket, og blir derfor en metafor for å velge samme vei som den døde eller han kan velge en ny mulighet til liv gjennom kjærlighetens forvandling, dersom han velger Audreys varme, levende kropp. Døden har allerede funnet sted. Den kan ikke endres eller tilbakekalles. Han har mistet sin elskede og blitt etterlatt med et lite barn. Med frukten i hendene vurderer han hvilken utvei og hvilken kvinne han skal velge. Farens krise innebærer sterke indre motsetninger mellom dødsdriftens nedadgående kraft og livskraftens oppadgående kraft.

Ellers i romanen finnes ulike tekstbilder der hendene, som regel belyst gjennom metonymier, fremtrer som skamfulle, onde, uregjerlige og usikre eller de kan brukes som mal på noe annet, som når Marlon tenker seg hjertet som en knyttet hånd.

”Marlon sidder bag skrivebordet i værelset med plancherne og spekulerer over, hvad organerne hver især ligner.” (...) ”Hjertet, hvad ligner det, måske en knyttet hånd.” (74)

Hånden utgjør en av tekstens knutepunkt da håndsymbolet er en parallell til flodens utspring, til kongekronen og til en tekst som peker i flere retninger og ligner dermed en sprikende hånd og en krone.

Marlons hånd over Gretas munn gjør den avgjørende forskjellen mellom det å være en levende kropp og det å være en død kropp, men "hånden" tåler ikke å høre om denne forskjellen og blir voldelig: Marlons hånd vil kvele henne, hans hånd bedøver henne og hans hånd griper om en kniv og dreper henne til sist. Den første gangen hånden finner vei til Gretas munn, er når hun stiller Marlon et spørsmål om han kjenner den krumbøyde naboen sin. Han forteller om den gang den krumbøyde fotografen var hjemme hos familien, i forbindelse med morens død, og hva han som liten gutt tenkte om begrepet "ingenting" at det var som en mann med en diger sekk på ryggen. Da han forteller Greta at det er fotografen som er ingenting og mannen med sekk på ryggen, trekker hun svaret hans i tvil ved å stille et nytt spørsmål: om det ikke er noen forskjell, hvor han da legger hånden sin over hennes munn. Hun må bruke begge hender for å fjerne hånden som hindrer henne i å puste. Når han hindrer henne i å puste, betyr det også at han vil hindre henne i å fortsette å leve. Her fremstilles hendene som onde, og siden de utsier en voldelig impulshandling, opererer de som forvarsel på den onde, makabre handlingen som senere blir utført av ham. Hovedpersonen fremstilles som et maktmenneske som er parat til å skade andre, dersom de tviler på hans resonnement og antagelser. Greta tar ikke det voldelige signalet på alvor, men fortsetter bare å stille Marlon nye spørsmål om hans fortid.

Marlons hender er ekle og onde etter drapet.

"Han forsøker at ryste klumpen af sig, men det røde er ham, hans højre arms og hånds udmunding." (100)

Hånden er blitt noe ekkelt, det onde selv, og det onde er en del av ham selv, noe han vil kaste fra seg. Når han vandrer i isødet med et blodig hjerte i hånden, føler han angst og skyldfølelse og venter seg straff i form av en fallende hånd. Hjertet er blitt et rødt øye. Dette bildet kan tolkes som Guds øye som ser ugjerningen og Marlon som den skyldige som venter på Guds avstraffelse, men han prøver å rømme fra dommen.

"Han har fornemmelsen af, at der hvert eneste øjeblik kan falde en tung hånd på hans skulder." (...) "Han føler trang til at dreje og dreje, så at ikke nogen uset skal liste sig

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

ind på ham. Han ønsker at stå et sted med udisigt til alle retninger, højt oppe over sneen og den alt for tette luft på stranden.” (104)

Tekstuttdraget foran er hentet fra *Udsikten*, men det er ikke noen tegn på verken utsikt eller innsikt for hovedpersonen Marlon. Han er derimot både redd og forvirret.

Ellers fremtrer hendene som fragmenter ulike steder i teksten, som når Marlon vil gjemme dem, fordi de er skyld i den onde handling, ved å skjule dem under sin kropp:

”Han tager sig sammen og folder hænderne i skødet, de rædselsfulde hænder, han må sætte sig på dem. Han sætter sig på dem, det føles akavet.” (140)

Etter å ha sittet en stund hos den krumbøyde, sittet fordypet i sine egne tanker, tar Marlon frem hendene sine og rister dem. Dette er en metonymi på at han slipper seg selv fri. Hendene symboliserer at han er klar til å formidle sitt ærend.

”Marlon trækker hænderne fri af sine balder, hænderne snurrer og sover, og han knytter dem og ryster dem.” (141)

Dette blir lagt merke til av fotografen som sier at han kan se at Marlon har funnet seg til rette:

”Jeg kan se, at du har fundet dig til rette”, siger den krumbøjede ” (141).

Marlon søker beskyttelse mot sin egen skamfølelse over å ha begått en stor feil da han drepte Greta, ved å gjemme seg bak hendene når Audrey siterer bibelen:

”Bedre to end een; thi de har en god løn for deres arbejde. Thi dersom de falder, kan den ene oprejse den anden; men ve den, som er alene; når han falder, er der ingen anden til at rejse ham. Også når to ligger sammen, da har de varme; men hvordan kan een alene blive varm”, siger hun.” (...) ”Jeg ved det”, siger han fra langt inde bag sine hænder.” (148)

Marlon funderer også på hvordan det er mulig for noen å lengte etter de onde hendene hans, når han tenker tilbake på at Greta som ville bli kjærtegnet av ham.

”At nogen kunde længes efter de hænder, men dengang var de endnu ikke det, de nu er, noget, der burde skæres af og kastes bort, ikke-mælk, ikke-lys.” (144)

Marlon studerer hendene sine. De er som løpske, herreløse, onde skapninger, og det er de som er skyld i alt det onde som har rammet hans venninne.

”Han bliver ved med at se på sine hænder. De to hænder der lagde en klud over Gretas mund og næse, en klud, som de allerførst havde fugtet med et rensmiddel, hvis navn han ikke husker. Nogen skulle skære dem af og kaste dem i floden. For hænderne tog en kniv. De åbnede hendes bryst, og det var tungere end at slå den tungeste port op. De tog det enestående ud. De viste lydigt deres indhold frem for fotografen. De lod sig afbilde med hjertet.” (134-135)

Fotografens hender er gule, og det er ansiktet hans også:

”Hånden er gullig, ligesom hans ansigt.”(142)

Et annet sted sammenlignes hendenes hud med et transparent, gammelt stoffestykke.

”Marlon ser, at den krumbøjedes hænder er tunge og rystende, huden på håndryggene er meget blank, ligesom et stykke stof kan ende med at blive det.” (146)

Marlon er et menneske som trues av den totale personlighetsopløsning når hans storhetstanke om å forstå hvordan alt henger sammen ikke fører frem. Marlon er en tom person, og i mangelen på et eget indre å dykke ned i, leter han etter et annet menneske med de kvaliteter han mangler. Gjennom den Andre håper han å finne seg selv. Greta er akkurat like komplisert og like enkel som han selv er og ved å trenge inn i hennes indre, symbolsk sett få fatt i hennes hjerte, håper han og kunne forstå hvem han selv er og hva kjærlighet er. Før Greta kom inn i hans liv fryktet han den monotone, grå hverdag. Han lengtet etter den store opplevelsen og den store innsikten. Ved å stadig lære noe nytt, som han gjør gjennom å lese anatomi, studere plansjer, granske både kunstige og levende modeller, får han en mening med livet. Den virkelige meningen dukker opp som et forskningsobjekt, men hun viser seg å ha en betydning utover nyttenivå. Hun er noe i seg selv, men det oppdager han alt for sent. Da det går opp for ham at han har drept sin venninne, forstår han hva han egentlig frykter mest. Det

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

er ensomhet og hjemløshet. Det han frykter mest er å ikke høre til noen steder. Han er en fremmed og hjemløs ute ved floden, med et stykke av sin venninne i hånden. Han er fremmed og hjemløs når han kommer hjem og finner ut at Gretas døde kropp er borte og til sist når hennes siste levning, håret, forsvinner ut av synsfeltet og ut av hans liv, gråter han. Han ser på seg selv som verdiløs og fortapt.

Hovedpersonens kropp bærer preg av å være merket. De røde, blodige hendene er et ytre merke på hans sjelelige sår. Marlon er en som lider, og i lidelsen ligger bekræftelsen på at han er til. Jeg er fordi jeg kjenner smerte. Hans største frykt er å ikke kjenne fordi da er han utslettet, en ingen. Marlons hender er sentrum i alt det som fremstår som ekkelt: drap, partering, blod og tilgrisede hender. Det skitne og ekle knyttes til det onde, men også til sykdom og smitte i det Hesselholdtske univers:

”Han husker, hvordan det i militæret var blevet kontrollert, at de også sørgede for at vaske lommerne på deres bukser. ”Men hvorfor?”, hadde han spurt. ”Ellers får man syge hænder”.

”Han kunne slippe sine hænder løs mod dem, slå dem ihjel og binde knude på dem, så at ikke noget kunne sive ud.” (155)

Hans mage er en bro

Når de møter hverandre for første gang og danser sammen på diskoteket, legger Greta merke til hans slanke mage, og hun tenker at den er som en bru.

”Hans mave får mig til at tænke på en bro. En spikel bro af flettet tovværk.” (60)

Det at magen metaforiseres som en bru av flettet tauverk, tyder på at den er både muskuløs og senet. Når de går sammen til Marlon samme kveld, begynner hun å fryse intenst idet de går over en bru.

”Vi fortsætter over broen til den anden side af floden. Jeg fryser.” (62).

Et annet sted brusymbolikken dukker opp, er via en flippermaskin der en liten by, en bru og en kvinne i bil er avbildet. Bruen ligger ved et magisk sted, og når kulen i spillet passerer den mørke bruene i bildet, buldrer maskinen og det hviner i dekk. Dette er det farlige punktet i spillet, der en må være ekstra godt konsentrert for ikke å dø/tape spillet. Det at bruene er mørk,

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

viser til Marlons mørke sider og hans tomme indre kommer til syne som et tomt gapende juv. Klippene på bunnen av juvet er faren hun utsetter seg for ved å gå over bruene. Greta blir tiltrukket av Marlons kropp, selv om hun aner at han kan være farlig for henne, kaster hun seg ut i "et vandløb med en mægtig strøm." (60) Ved å bli med Marlon hjem, tar hun en farlig sjanse. Hun utfordrer døden. Det ligger et spenningspotensial i det farlige.

Den sovende kroppen

Søvnen representerer det fremmede, det som er litt skummelt og uforklarlig. Bildet på en sovende kropp om natten glir i ett med bildet av en død kropp. Søvnen er stedet for det uhyggelige.

I den sovende kroppen knyttes søvn, seng, kjønnsliv og natt sammen, og blir derfor knutepunktet for det ukontrollerbare i livet. Natten knyttes til ondskap og forbrytelse, og derfor ligger det en potensiell fare på lur når søvnen fanger en. Søvnen gir mennesket kontakt med en usynlig verden, jmf. Freuds drømmetolkninger der drømmene kobles til det ubevisste sjelelag som blander seg med de erfarte, bevisste og tenkte lag i psyken. Drømmen er området for fantasi og kreativitet, og drømmer er brukt både i kunst og vitenskapssammenheng. Søvnen knyttes også til sexliv. Drømmene kan handle om det gode eller de kan være knyttet til varsel. Christina Hesselholdts *Trilogien* inneholder to drømmer: to mannlige drømmebilder om kvinnekropp, liv og død.

Soverommet er knyttet til stedet for abjeksjon. I det ene soverommet i huset, som omhandler fortellingens første del i *Trilogien*, og som knyttes til *Køkkenet, gravkammeret og landskabet*, ligger et lik i sengen. Det andre soverommet kan knyttes til en type ulovlig og upassende sex fordi den døde kroppen til hustruen ennå ligger i huset. Samleiescenen er skildret på en ekkel måte der det synes som om faren er levende død og Audrey driver en slags dobbel likskjending når hun kaster seg over den stakkars enkemannen. Det finnes et annet soverom et annet sted i romanen, i bokens midterste roman: *Det skjulte*, der abjeksjonen også forekommer på soverommet, der den sadomasochistiske seksualakten mellom Greta og Marlon er skildret. Den mest groteske handlingen i boken utføres også på hans soverom, nemlig drapet på Greta. Abjektet blir liggende når Marlon stikker ned til floden med Gretas hjerte i hånden. Et kaldt menneskehjerte er også et abjekt, som han til slutt kaster fra seg når angsten og angeren melder seg.

Farens drøm

Faren drømmer om sin elskede, avdøde hustru. I drømmen trer hun frem som et av mange hoder som er plantet i vannkanten. Fotografene gir kroppene liv. Elizabeth ser yngre ut. Drømmen slutter med at fotografen puffer henne ut i gjørmen igjen og trækker på hodet hennes, før han stjeler hennes perler. Siden faren kun har møtt fotografen da han tok bildet av familien stående rundt sengen til den døde Elizabeth, kjenner de ikke hverandre. Allikevel drømmer faren at fotografen er en voldelig trollmann som gir med den ene handen og tar med den andre. I farens drøm fremstilles Elizabeth som om hun er en kropp som befinner seg på terskelen mellom liv og død. På den ene siden er hun død, men selv om hun er død kan hun levendegjøres, noe også fotografen gjør når han fotograferer hennes døde kropp, som på den ene siden er henne, men samtidig ikke er henne fordi et lik er en kropp som er gått over til å bli noe annet. Hennes ansikt er det første som møter ham i drømmen fordi hun er et hode. Ansiktet er det vesentligste med et menneske, og det første sansene kan gripe. Ansiktet fester seg på netthinnen allerede første gang man legger merke til et annet menneske, og det at faren drømmer sin hustru slik hun så ut da de ble gift, er et troverdig sanseavtrykk i fiksjonens drømmebilde.

Marlons drømmer

Marlons første drøm handler også om kvinnekroppen og kvinnen i hans liv. Gretas kropp er blitt en gammel kropp i drømmen. De sitter og spiser, og ved siden av er det gravd en dyp grav som de legger seg ned i. Den er kald. De funderer på om de skal trekke det hvite lakenet over hodet. Den sovende Marlon har voldsomme drømmer om aldring og død. Den gamle kroppen bør graves ned og gjøres usynlig. Denne drømmen dukker opp i *Trilogiens* andre roman *Det skjulte* som henviser til skjulte hensikter, det ubevisste, drømmer og den skjulte indre kroppen, skjulingen av liket, selv om det sistnevnte ikke forekomme før i tredje og siste roman i *Trilogien*, nemlig i *Udsigten*. Ved å skjule det ekle, vil det bli borte. Denne drømmen er et bilde på den allerede kvinnekroppen som et objekt i mannens øyne, men han er solidarisk og legger seg ved siden av henne i drømmen slik at de kunne søke fellesskap i døden på samme måte som foreldrene gjorde. De ligger side om side i graven med et hvitt laken over seg som om de ligger i en seng sammen, noe de også gjør. Det hvite konnoterer renhet, troskap og likets fargeløse tilstand og derfor også død.

Ved siden av en sovende kvinnekropp, leser hovedpersonen Marlon om krig, død og partering i *Kongens fald*. Det sovende uskyldige pikebarn og en ond, stygg mann gir assosiasjoner til eventyret *Skjønnheten og udyret*.

”Marlon betrakter et øjeblik den sovende, så dirigeres han af bogen ud på en blodig gårdsplads” (72).

Det at han dirigeres av boken han leser, tyder på at han ser seg selv som en slags trådukke styrt av et oppdiktet univers. Boken får med andre ord makt over ham, slik at bokens verden og hans verden smelter sammen på en blodig scene. Når et menneske sover, trer det inn i en ukjent verden hvor det opplever de utroligste ting som det å slåss med uhyrer, forfølges av kjemper, men kan lett komme unna fordi det kan fly. Søvnens er også kjent som det fremmede stedet, et totalt annet sted enn vår fysiske verden og har vært kjent i litteraturen som det totalt andre; både fryktet og forhatt. Et forrykt sted der mennesket har tapt all følelse av kontroll. Sønnen knyttes derfor både til det ukjente, til mørke og død. Marlons drøm var å erobre kjærligheten, den var å trenge inn i menneskets indre for å forstå sammenhengen, han ville ha oversikt over tilværelsen og han ville føle at han var betydningsfull, ja mye sterkere enn det: han ville være den utvalgte, men drømmen knuses totalt når de to gamle menneskene stjeler liket.

”her sidder han i sin sofa i det tidlige morgenlys, og aldrig har han følt sig mindre udvalgt. Men de skal ikke dø i synden, de skal se, hvad de har gjort, de skal se ham. ”Se på mig”, siger han prøvende. ”I har taget fremtiden fra mig.” (121)

Hvordan forestilte han seg fremtiden med et lik? Ville han spise henne, fryse henne ned eller ville han legge seg ned ved hennes side, synke inn i hennes, etter hvert, opprånede kropp og selv og råtne. Eller ville han, som i drømmen i fiksjonen, ligge side om side med henne i sengen/graven med et hvitt laken over seg? Et lik er et lik enten det ligger utenfor huset eller inni huset. Jeg får gjøre som Greta gjør i fiksjonen, spørre om det ikke er en forskjell? Spiller det noen rolle hvor liket ligger? Den store forskjellen ligger mellom det å være og det å ikke være. En levende kropp er minimum i all eksistens. Når et menneske er dødt, er det ikke i blant oss mer. Hva er så forskjellen mellom å miste et menneske og det å miste et lik? Har man først tapt livet, har man tapt alt. Men for den gestaltede figuren Marlon gjør det stor forskjell fordi han ser på Greta som kropp, som et objekt han eier, og ved at han beholdt liket av henne ville hun fortsatt være der for ham. Hun ville fortsatt kunne ha en funksjon i hans forskning. Når den krumbøyde figuren i romanen fjernet liket av Greta, sammen med Audrey, tok de hele fremtiden fra hovedpersonen Marlon. Ingenting finnes tilbake. Stakkars Marlon som behøvde en relikvie av Greta for å kunne tro på kjærligheten. Marlon. Mannen uten

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

kjærlighet er en ensom mann. Greta er hans tapte kjærlighet og det har han først forstått når liket av henne er vekkt. Han er ingenting; ingenting-for-seg-selv/ingenting-i-seg-selv. Han er et tomt tegn. Han er selve inkarnasjonen av begrepet INGENTING.

Marlons andre drøm handler om å møte seg selv i døren. Drømmen er et mareritt og han våkner kald av svette. Dette er et bilde på det å innse at man begått en feil, et galt valg som er tatt i maniens berusende tilstand fører til en stor rystelse, den fører til angst, men denne innsikten rommer også erkjennelse. Det at han står på terskelen har med overskridelse å gjøre. Marlon er en overskridende, grenseløs person som begår et mord for å finne nøkkelen til kjærligheten. Kjærligheten er også en overskridende handling. Symbolsk sett åpner Marlon Gretas hjertedør, når han spretter opp buken hennes. Døren symboliserer et ukjent nytt liv. Den er et skille mellom det ytre/ute og det indre/inne.

”Han drømmer, at han er på vej hjem til sin lejlighed, oprømt og kraftfuld. Da han står foran entrédøren og fumler med sine nøgler, bliver døren åbnet indefra – af ham selv. Den drøm vækker ham, og han vågner på et vådt lagen og selv våd af tyk, kold sved.”
(117-118)

Den dyriske og den skrikende kroppen (sadisme og masochisme)

Marlons vonde fortid fascinerer Greta. Hun vil stadig vite mer om hans ulykke og drives av en pervers trang til å vite mer om hans fortid noe som kommer frem i teksten gjennom samtalene mellom henne og Audrey, men hun spør også Marlon ut om den krumbøyde og hun vil vite historien bak familiefotografiene. Dette vitebegjæret er starten på hennes fall. Selv om hun aner at Marlons melankoli kan være farlig for henne, er det som om hun tiltrekkes av dette mørket, akkurat på samme måte som Audrey ble fanget inn av skyggen. Det er som om hun har et ønske om å dø for å nærme seg kjærlighetsobjektets avgrunn og slik bli ett med ham som er *som* død.

Sadistiske, kroppslige impulser kan knyttes til den dyriske kroppen og dyriske instinkter som fremkommer i teksten som hårbildene som tidligere nevnt. Marlons dyriske impulser forsterkes gjennom fortellingens neste scene som er knyttet til sadomasochistisk sex hvor vold, pining og nytelse kobles sammen. Det handler om overskridelse, noe skriket også peker på. Toget som dunker forbi mens paret elsker, kan leses som et fallossymbol fordi det kobles opp mot seksualakten og behovet for å slippe løs vellystige lyder kobles til skrik, men det at hun er fastbundet, kobles derimot til lidelse noe som også står i forbindelse til smertens skrik. Det handler derfor om to typer skrik: smerteskrick som peker mot angst, smerte og død

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

kontra vellystskrik som omhandler lyst/begjær og peker mot livslyst og nytelse. Den ambivalente tonen i teksten skaper en intens og uhyggelig stemning hvor en forventer seg vakre poetiske vendinger siden det omhandler kjærlighet. Men det hesselholdske univers gir ikke det som er forventet. Forfatteren sprenger derimot grenser og gjennom sin sublimе kunst trekker hun leseren inn i depresjonens sorte, glødende landskap. De destruktive kreftene der lidelsen og sadomasochistisk aggresjon rettes mot den Andre og vipper over i nytelse og erotisk lidelse. Denne formen for overskridelse kan knyttes til affekt som skyldes traumer eller tap og som fører til retardasjon hos subjektet, hevder Kristeva. Subjektets frykt for fragmentering påvirker subjekt/objekt relasjonen og affekt/mening trues.

”Sengens hovedgærde består af tremmer, som Marlon placerer mine arme imellem. Jeg ligger udstrakt. Jeg holdes fast. En togstamme uden ende rasler forbi, mens vi kopulerer. Jeg leder forgæves i min hukommelse efter titlen på den film hvor en kvinde søger ind under en jernbanebro for ubemærket at kunne skrike, når tog passerer” (63).

Det ubemerkede skriket i filmen er en parallell til Gretas tause skrik som kun kan avleses i hennes øyne fordi hun har en klut foran munnen. Marlon avleser dødsøyeblikket gjennom sin lupe. Han leser og tolker Greta som om hun er en tekst, før han lukker henne inne bak hennes øyenlokk.

”Kluden tager lyden. Marlon presser en klud gennemvædet af et rensmiddel mod Gretas mund og næse. Hun slår øjnene op, og de formes til skrig, men lyden når ikke længere end til kluden. Hendes fødder løber på stedet, og hun forsøger at rive hans hænder væk; hele hendes mørke krop folder sig sammen om kluden og de tunge hænder, men hun er lige så lidt i stand til at flygte som træet med de tyve årringe. (...) Han studerer et øjeblik under lup det koncentrerede, udelte skrig i hendes blik, så lukker han øjnene på hende med en kort, fejende bevægelse.” (91-92)

Masochisme og visse trekk ved den narsissistiske melankolien har noen felles trekk som knyttes til traume eller tap av et elsket objekt. Kristeva viser til Freuds ”Jenseits des Lustprinzips” fra 1920, der han hevder at dødsdriften er en lengsel til homeostasen, der barnet er i-ett med morskroppen, noe som står i motsetning til erotikkens samhandling og utløsning. Freud påstår at en del av dødsdriften er destruktiv og retter seg mot den ytre verden og kan

uttrykkes via musklene i kroppen, herskesyke og/eller viljekraft. I seksuelle situasjoner kan dødsdriften opptre som sadisme, mens en annen del opptrer mer skjult fordi den er bundet til libido. Denne indre dødsdriften er den opprinnelige masochisme, hevder Freud. Mennesket handler ikke bare ut fra lystdriften, men også fra aggresjonsdriften. Freud mente at subjektets overjeg dyrker dødsdriften i den narsissistiske melankolien. Melanie Klein, som er den teoretikeren som har vært mest opptatt av dødsdriften etter Freuds grunnleggende studier, mener at dødsdriften er avhengig av objektrelasjonen. Det onde objekt spaltes i distinksjonene god og ond. I det ene øyeblikk er objektet godt, for i neste øyeblikk projiseres ut som et ondt objekt. Dette fører til forvirring hos objektet, men det innebærer også problemer for den narsissistiske melankoliker som frykter fragmentering. (Kristeva 1994, s. 31-33)

Greta får stadige fornemmelser om at noe er galt med Marlon, men i stedet for engstelig å trekke seg unna ham, blir hun stadig mer lengtende og fastbundet til ham. Når hun lukker øynene, ser hun reimer.

”I arbeidsværelset bøjer Marlon sig længere ind over sin lup. Hvad skulle han ellers. Han skulle bøje sig over mig, uden lup – men jeg har sat mig på en bæk, og når jeg lukker øjnene, ser jeg tremmer.”(90)

Gjennom Audrey's perspektiv i en samtale mellom henne og Greta får vi innblikk i Marlons tidlige voldelige tendenser som bunner i angsten for å bli alene etter foreldrenes død. Hun forteller hvordan han bandt henne fast i en stol i frykt for at historien skulle gjenta seg.

”Når Marlon skulle i skole, kunne han finde på at binde mig til en stol. Det var let at vride sig løs af en tiårigs knuder, men jeg sørgede altid for at sidde der igen, når han kom hjem.” (bokens kursiv, 82)

Etter samtalen om Marlons utagerende kontrollbehov, får også Greta voldelige impulser om å knuse Audrey fordi hun er gammel og svak og dermed ute av stand til å forsvare seg. Hun projiserer sin egen svakhet over på Audrey og det gjør seg gjeldende som voldelige, foraktelige og sadistiske impulser.

”Hun svajer i ubalance (...) Jeg kunne sparke skamlen væk under hende, kvase hende mod stengulvet med hele min vægt og mine stærke fingre. Så svag er hun, så skrøbelig.” (83)

Ondskap, tap, melankoli og tomhet står sentralt i fortellingen om Marlon, som strever med å holde ut et meningsløst liv, der manien kan sees på som terapeutisk selvmedisinering mot en schizoid angst. Hans mani består av en sykkelig interesse for anatomi, som kan leses som poetikk: skrivning som prosess er en helende aktivitet. Kristeva knytter melankoli og sublimering sammen når hun hevder at både skrivning, religion og mani er lidelsens motvekt, og hun anser det kunstneriske uttrykk som en metode for å integrere disse. Kunsten gir oss et styrket forhold til oss selv og styrker samtidig vår relasjon til andre. Lidelse og tap av mening kan kompenseres gjennom skriften som en smertefull motgift mot ødeleggelse og depresjon, sier Kristeva. Selvmordet er den absolutte negasjon der tankegangen er: Gud finnes ikke, jeg er Gud, jeg finnes ikke, et tema som er aktuelt fordi en av bokens personer (Marlons far) begår selvmord. Idet forfatteren skaper et univers der tomhet, meningsløshet og fortvilelse råder, hvor formen skaper estetisk nytelse, postulerer hun eller han, ifølge Kristeva, budskapet: meningen finnes. Tilgivelsen for en imaginært, skrivende ondskap er på sett og vis også en reell ondskap som har behov for tilgivelse, og tilgivelsen trer frem som form. Teknikk, form og tekstlige forbindelser har mulighet til å nå følelsene og de bedøvede kroppene. Den som aksepterer tilgivelse, kan identifisere seg med en kjærlig far - den imaginære far – der atskillelsen fra ens ubevisste overføres til en ny annen gjennomskrivning. Det er en prosess der skriverens egen ubevisste dramatik og fortvilelse bearbeides. Melankolien, abjeksjonen og tomheten er tilgivelsens innside, hevder Kristeva, og hun mener at meningen ligger i selve overføringen til en annen, og denne annen skaper et tredje. Slik er tilgivelsen en nødvendighet i sublimeringsprosessen. Ved hjelp av tilgivelsen kan subjektet identifisere seg reelt, imaginært og symbolsk med idealets instans. Denne ustabile og tredelte instans innehar en forvandling som innebærer at den melankolske kan leve et annet liv med form og mening. (Kristeva 1994)

Audreys sadistiske elskov og tapte kjærlighet

En annen pervers form for kjærlighet som skildres i *Trilogien*, er forholdet mellom Audrey og faren sett fra Audreys perspektiv. Farens situasjon er at han nylig er blitt enkemann. Liket av kona befinner seg fortsatt i den avdødes værelse når den fremmede kvinnen trenger seg inn i det tapte paradiset (ekteskapet). Hun oppfører seg grenseløst i sin inntrengen i deres hjem, og hun bryr seg ikke om sorgen som trer frem som et kroppslig uttrykk. Sorgen er risset inn i farens ansikt, noe hun ikke bryr seg om idet hun setter seg overskrevet på ham mens hun dekker hans øyne med sin underkjole. Underkjolen mot den grove huden skaper kontrast mens den grove, seksuelle atferden til Audrey, ovenfor en psykisk nedkjørt enkemann, er

pervers. Den er beskrevet som et overgrep fra hennes side hvor hun kler av seg og erobrer en viljeløs og mer eller mindre ”død” mannskropp. Det er ikke snakk om nekrofil, men grenseløshet ovenfor hans sorgdøde kropp. Hun fremstilles, i likhet med Marlon, som hensynsløs i jakten på kjærlighetsobjektet.

”Audrey tager sin underkjole af og folder den til en smal strimmel. Strimlen lægger hun over hans øjne, idet hun bruger hans håndrygge til at holde enderne i spænd. Hun sætter sig overskrævs på hans mave og mærker på de sprængfærdige biceps. Underkjolen er af et skinnende kunststof. Den forgrover hans ansigt. Huden virker fortykket og marmorert. Han ved ikke, hvad ansigtet udsættes for. Det er en form for skrøbelighed, hun ikke bryder sig om.” (15)

Et annet bilde av deres korte kjærlighetsaffære skildres gjennom berøringssansen der han fornemmer at han omslutter Audrey totalt. Denne sansningen resulterer i tilgang på minner fra en barndom der sansning og bilder knyttes til kulde, snø og engel. Den hvite snøen og engelen kan knyttes til tap og død. Bildet av barnets snøengel på jorden kontra bildet av hustruens himmelske legeme, og disse to bildene kan tolkes som representanter for farens to valgmuligheter: et jordisk kalt liv sammen med sin sønn hvor savnet råder eller et liv som engel i det hinsidige sammen med den avdøde hustruen.

Faren befinner seg på mange plan samtidig: i sin erindring er han guttunge igjen, i tekstens nå-situasjon er han en mannskropp som elsker med en fremmed kvinnekropp, mens hans lengsel strekker seg mot det metafysiske og evige univers. Engelen kan også representere Audrey, en kald snøengel som ikke gir ham varig varme med sin kjærlighet.

”Han husker, hvordan det er at være iskold og at kaste sig i sneen og lege engel. Selv at føle sig som den substans, hvori figuren dannes.” (24)

Følelsen av å være en substans der figuren dannes, er et krysningsspunkt i teksten. Et veikryss der poetikk, kunstnerisk form, tekstrom og subjektets substans (dvs.kjernen, det unike i et hvert menneske som kan knyttes til det indre ubevisste sjeleliv, erfaringshorisont, forestillinger og minner) møtes. En parallell til denne følelsen som faren har av å være en substans i en form, knytter forfatteren selv til bildet av ”geleranden indesluttet i fiskestykkerne” (44), men kan også knyttes til faren og Audreys seksuelle aktiviteter der faren holder en dinglende kondom mellom sine fingre.

”Den tynde gummihinde holder sammen på sæden. (...) Han ved ikke, hvor han findes mest – i sengen ved siden av Audrey eller i kondomet. Slår han knude på det, lukker han måske sig selv inde.” (44)

Ulike bilder samles i en fellesnevner som har med vann og transparens å gjøre. Blanke, stofflige, geléaktige væsker som sæd, gelérand, mikroorganismer i vann osv. serveres leseren via ulike bilder som alle peker frem mot det tematiske hovedbildet i den første romanen i *Trilogien*, som er drukningsdød. Slik blir selvmordet selve knutepunktet i den vanntematiske billedrekken. Hele romanen er en vev av ulike sammenfall, krysninger, paralleller og speilinger.

Kjærligheten mellom Audrey og Marlons far preges av avstand, en uoverkommelig og total avstand. Avstanden er så total at møtet mellom farens og Audreys kropp beskrives som to ulike kontinenter.

”De ligger grænse mod grænse som i atlasset. Han kan hverken elske eller lade være, og store øjne betragter hans liv bekymret, som var han en for tidligt født.”(41)

Deres kjærlighet er en umulig kjærlighet fordi det er sammen med Audrey han begynner å savne utsikten fra sin avdøde kones vindu. Varmen fra Audreys kropp øker savnet av Elizabeth. Det å savne utsikten fra Elizabeths vindu kan tolkes som han savner det å betrakte verden sammen med henne.

Kroppen som forskningsobjekt

Kroppen fremstilles som et gående tre og treet som skjelett

Det er et av romanens mest absurde trekk at alle eksisterende objekter befinner seg på samme grunnnivå. Ting, kropp, sjel og natur er på sett og vis samme materie. Romanen sidestiller de to vidt forskjellige størrelsene i naturen, nemlig menneskekroppen og trær, fordi hovedfiguren ikke ser ulikheter tingene i mellom fordi han er besatt av en sammenligningsmani.

Treet i romanen er en metafor for Gretas kropp gjennom treet som felles. Etter at treet er felt, går Greta bort og teller årringene. At der er 20, må kunne tolkes som at det er like gammelt som Greta selv. I det øyeblikk Greta drepes, endres fargen på hennes kropp. Den går over fra å være hvit til å bli mørk og hun faller sammen om kluten og morderens tunge hender. Hun faller som treet hun betrakter. Hun er blitt mørk som husets skygge som leder Audrey inn i familien, mørk som den samme skygge som leder faren inn i flodens skyggefulle svalhet når han faller ut av vinduet og inn i døden. Hun er like mørk som flodens dype vann som skjuler husets ruiner etter at det tippet over etter år med skjevhet.

”Greta. Mit gående træ”, skriver han i kalenderen.” (85).

Mens Greta beskrives som et gående tre, beskrives den døde, druknede faren ut fra Audreys perspektiv som et stående tre som er plantet i vann. De bibelske ord formidler hun med høy stemme:

”Han bliver som et træ, der er plantet ved vand og strækker sine rødder til floden.”
(Bokens kursiv, 50)

Sammenligningen mellom tre og menneske kommer også frem flere steder i boken, og det finner ingen grenser for hva som kan sammenlignes:

”Det nøgne træ ligner vores skelet, og træets blade ligner selv – hvadenten de er helrandede, savtakkede, rundtakkede eller spidstakkede – træer med stammer, grene og løv. Der er ikke grænser for, hvad der kan sammenlignes.” (Bokens kursiv, 85)

Naturopplevelsene sammen med Audrey i barndommen knyttes også til trær. Denne sammenligningen fremtrer i teksten som et erindringsbilde hvor Marlon plukker i stykker et blad fra et tre. Barnets første naturvitenskaplige erfaring og symbolsk sett guttens første dissekering som et frempek på mord.

”Træet skriger, sagde Audrey. Nu skriger bladet. Et kronet barn med en renpillet bladstilk, et træ, i hånden.” (bokens kursiv, 92).

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Han kroner seg selv til konge ved hjelp bladsymbolikk. Han blir tilsnakket av Audrey som prøver å speile empati med det Andre, med treet. Marlon derimot styres av affekter som er spirene til hans økende voldelige tendenser.

”Ligheden mellem træet og mennesket er påfallende, siger han. Det nøgne træ ligner vores skelet, og træets blade ligner selv – hvadenten de er helrandede, savtaktede, rundtakkede eller spidstakkede – træer med stammer, grene og løv. Der er ikke grænser for, hvad der kan sammenlignes”(bokens kursiv, 85).

Denne sammenligningen er et typisk trekk hos Marlon. Han sammenligner alt med noe annet. Det finnes ikke noe som er unikt og vakkert i seg selv. Både naturen, mennesker og ting er alle kopier, speilbilder og paralleller til noe annet. Dette andre, som er det unike, det spesifikke og egentlige ved ethvert menneske og ethvert tre er det som Marlon leter etter og tilslutt finner i *Det skjulte*, den midterste boken i *Trilogien*. Det enestående er for Marlon den unike opplevelsen; en forførelsens kunst eller en ypperlig operasjon. Han har ikke evne til å skille mellom prestasjon og egen person, like lite som han kan skille mellom seg selv og andre mennesker. I hans verden er det ingenting som er unikt. Det andre er bare speil, fotografier eller paralleller til noe annet. De Andre metaforiseres gjennom symbolet tre. Marlon løper rundt, omgitt av skog, med hendene ut som om hans armer er greiner da er han som de andre trærne. Han prater til trærne som om de er andre mennesker. Når han snakker til trærne, bruker han et høytidelig ordelag som minner om morens siste samtale med faren. Trærne får oppmuntring og omsorg gjennom fysisk berøring. Trær opererer som identifikasjon i teksten. I all sin fremmedgjorthet føler Marlon et større samsvar mellom seg og trær enn i mellommenneskelige relasjoner.

”I, trær. Marlon giver hvert, han passerer, et klap, så højt på stammen han kan nå” (...) Han løber samme vej tilbage med armene strakt ud til hver side, så fingerspidserne strejfer træerne på stien langs bredden. *I, trær.”*
(Bokens kursiv, 80)

Gretas kropp er ikke noe i seg selv. Den er bare en ting øynene blir lei av å beskue. ”Hans blick preller av på henne”, heter det i teksten. Slik fremtrer hun som en ting han har gått lei av og som han ikke lenger finner interessant å studere. Han har sett seg mett på hennes utseende, det ytre. Fascinasjonen av den andre ligger ikke i hvordan hun ser ut. Han begjærer henne

ikke som det motsatte kjønn, men som et objekt med iboende egenskaper som han mangler. Hans begjær retter seg mot det skjulte som rommer en fast struktur, pulserende liv og et varmt hjerte, men han feiltolker sitt behov til kun å gjelde sin interesse for anatomi og fester sin konsentrasjon om organet hjerte som sentrum i den menneskelige eksistens. Han ser ikke at hjertet er forutsetningen for liv og at det unike i mennesket knyttes til kjærlighetsevnen, evnen til å sanse, tenke, føle som igjen er knyttet til språkevne og evnen til å skape relasjoner.

To ulike auditive bilder av støy knyttes sammen idet treet felles og Greta hører den larmende sagelyd, mens Marlon funderer over ordet at ordet ANATOMI er et støyende ord.

”Marlon opholder sig hele dage i arbeidsværelset for at studere anatomi. Noget får navn og gøres tavst – eller bringes til at støje. Anatomi. Jeg er ved at forsvinde i ordets larm.” (87)

Ordets støy kommer fra en indre kropp fra en indre forestilling og via stemmen og språk skaper det vibrasjoner. Det er også knyttet til det indre fordi faget omhandler kroppens indre liv som består av ulike organer, vev, skjelett og blodomløp. Gretas opplevelse av støy er en støy som knyttes til en støy som kommer utenfra. Støyen av en motorsag som arbeider seg innover i treet kropp. Dette tekstbildet kommer umiddelbart etter det ovenfor nevnte bildet.

Ellipsen mellom disse to lydbildene inneholder et Amen, et ”la det skje” fordi tekstbildet ender med at Marlon forsvinner i sin bønn om å nå inn til det aller innerste, det aller helligste, samtidig som den påfølgende tekst omhandler en knelende mann foran et tre.

”En mand i hjelm knæler ved et træ. Selv om jeg holder en vis afstand, får jeg savsmuld på tøjet. Det kommer fra hans motorsav. Han lægger et snit i stammen en halv meter over jorden og skærer træet halvt igennem. Nu skærer han fra den anden side” (87)

Greta, treet og ordet støy knyttes sammen som et trehodet varsel om den fare som omgir dem begge i form av deres grenseløshet. Marlons besettelse flytter seg fra ham og over på henne fordi hun mangler engasjement og intuisjon. Intuisjonen er kroppens egen alarmsentral. Hun mangler den indre støyen, dvs. hennes indre alarmsentral er svekket, men hun hører lyden av sagen og føler med det stakkars treet som hun observerer utenfra mens hun undres over at treet er passivt til sin egen død.

”Træet giver lyd, slipper - mere end kontakten med jorden – vakler og hopper et skridt frem (...) Træet bare lader sig partere. Sikke en mangel på forsvar. Men det gør endnu et spring frem, hen imod mig og væk fra delene af sig selv, der står tilbage med lyse, saftige overflader. Jeg breder armene ud.” (87) ”Der lyder et drøn. Træet ligger udstrakt på jorden.” (88)

Greta løfter armene og blir et tre. Mens Marlon identifiseres med levende trær identifiseres Greta med et partert tre fordi hun blir berørt av dets mangel på selvforsvar. Bildet er en parallell til hennes død fordi hun felles som et tre som står klar for hugg. Og som treet er hun like lite forberedt på sitt fall. Treet avgir lyd, det skriker. Greta er ikke i stand til å avgi lyd i dødsøyeblikket, men skriket, frykten og volden kan avleses i hennes døde kropp via øynene, noe Marlon observerer under lupe ved hjelp av naturvitenskaplig metode. Treet alder kan avleses i det felte treet. Slik korresponderer de, og ellers har Greta og treet de samme fysiske reaksjonsmønstre ved at de hopper på stedet.

”Hendes fødder løber på stedet, og hun forsøker at rive hans hender væk;” (91)

Bærer Greta på et dypt ønske om å dø? Hun fanges inn i dødens edderkoppnett og har flere forutanelser for hva som kan skje, men hun velger å ignorere advarselen fra Audrey og sine egne fornemmelser.

Røntgenbildene av Marlons organer

Skyggen på magesekken som viser seg på røntgenbildet er en metafor for hans tilbøyelighet til ondskap. Skyggen er hans egen skygge, hans dobbeltgjenger som vokser seg større enn ham selv, skyggen vokser ut fra hans egne organer og sprer seg til Gretas organer fordi hun kan leses som hans dobbeltgjenger. I søket etter egen identitet stjeler han Gretas indre for å fylle sin egen, tomme identitet. Når han spør legen hva det innebærer, svarer han at det bare er luft.

”På det ene røntgenbillede er det øverste af mavesækken med. *Det*, havde lægen på røntgenklinikken sagt og peget på en skygge, *er bare en smule luft.*” (Bokens kursiv, 58)

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

En del forskningsresultater er ikke mulig å dokumentere fordi de er høyst subjektive i seg selv, som for eksempel når det dreier seg om hvordan en reagerer på smerte og hva en rekker å tenke før døden inntreffer. Marlon har to eksempler på død gjennom farens selvmord og sin egen drapshandling, men ingen av dem kan regnes som empiriske data. Den bevisbyrden han sitter med, er ytre fakta, den indre dødsreisen derimot er en ikke-verifiserbar viten, og han kommer derfor til kort med sine naturvitenskapelige metoder. På sitt værelse har han plansjer og utstyr som egner seg for en ytre forskning, men det er den indre psykologiske sannhet han lengtes mot. Det er denne type innsikt han søker når han lengtes inn i Andre menneskers tanker. Han kan ikke vite, men han kan forestille seg smerte via egen smerteerfaring, og han kan lese sporene av skrekk i Gretas øyne, men han kan ikke vite eksakt hva de tenker og erfarer i dødsøyeblikket. For å skaffe seg innsikt bruker han uvitenskapelige, kreative metoder. Han bruker sin forestillingsevne. Han står ved vinduet og ser ned på kontaineren som befinner seg ni etasjer ned, og forestiller seg Gretas smerte gjennom sin barndomserfaring av sykkelvelting og selvskading og han funderer på hvordan hun opplevde det å bli forrådt av ham hun holdt av.

”Der er ni etager ned, han ved, hvordan det føles at banke hovedet ind i en væg, det føles ligesom lyden, dumpt, og han ved, hvordan det er at styrte af cyklen, hænderne tager af for faldet, hvad enten de vil eller ej, helt automatisk, for hænderne er altid klar til at skåne hovedet, parate til at skurre hen over asfalt, sort og med mikroskopisk små sten, som skraber håndfladerne, for hovedets skyld. Greta nåede at mærke, hvordan det er at få en klud, våd og stinkende af et rensmiddel, presset mod sit ansigt af et par hænder, som hun havde kunnet længes efter.” (151-152)

Den metonymiske skildringen av Marlon som onde hender er et uttrykk for hans fragmenterte selvbylde. Forskeren Marlon funderer også på hva faren tenkte og følte i dødsøyeblikket.

Fra steril, tørr forskerkropp til brusende, oseanisk opplevelse

Den hvite Greta er fremstilt som en fastfrosset figur fordi hun mangler handlingsevne og egen vilje. Romanpersonen reduseres til en perfekt levende forskermodell etter at forskerens hule plastmodell i halv kroppstørrelse er forkastet på grunn av sin tørrhet. Greta blir et objekt for mannens forskertrang. Et annet symbol for Marlons forskerkropp er konkylien som er en miniatyr av kroppens form og ørets form. Dens spesielle egenskap er at den avgir lyd, det gjør

derimot ikke modellen og derfor utvider den modellens funksjon ved at den gir forskeren tilgang til puls og hjerteslag når han legger øret inntil. Konkylie blir et ekko av Marlons egen puls. I og med at konkylie er like tom som torsoen og Marlon, korresponderer de som hule objekter. Konkyliebildet er både metafor og metonymi. En metonymi fordi den opererer som en del av hans naturvitenskapelige forskning, og samtidig er det en metafor for hans indre tomhet.

”Der er mange organer, de har farver og betegnelser og fylde, mæn væskerne – de væsker, der gør organerne fugtige og skinnende – mangler. Denne bunke af organer på gulvet er noget tørt. Marlon lægger konkylie til øret og lytter.” (84)

Den nyanskaffede modellen og konkylie er nok i seg selv og til et visst punkt utfyller de hverandre. Inntil tørrheten blir et problem. Modellens hulrom er som en livmor: ”kun et meget lille barn ville kunne klemme sig ind i den smalle menneskemodell” (84) etter at organene er tatt ut. Greta er hans nye, ekte forskerkropp og gjennom henne ser han alt slik det fremtrer i virkeligheten. Hun er et speil på ham selv:

”...du er det nærmeste, jeg kommer mig selv.” (bokens kursiv, 85)

Hennes hvithet kan knyttes til hennes uskyldige tillitsfulle vesen fordi hun fremstilles som et naivt, foreldreløst pikebarn som ikke er blitt advart mot livets farer. Den hvite likfargen henger også sammen med det faktum at hun ender opp som en død kropp. Bildet av morens døde, hvite kropp er et imaginært bilde av død og tapt kjærlighet. Denne hvithet og matte viljeløshet gjenspeiles i Gretas offermentalitet. Hun er villig til å ligge helt urørlig under lupen, og selv om hun helst ønsker å bli sett, hørt og akseptert som den hun er, nedvurderer hun seg selv og sine behov som er jobb og en egen verdi som menneske. Marlon mangler en oppriktig interesse for hvem hun er. Marlon er selvcentrert, men beskrives som en søkende, handlende person. Greta derimot fremstår som svært passiv. Etter at hun har mistet jobben, sentreres alt rundt den Andre. Hun sitter og venter på ham mens han dykker ned i anatomiens sfære.

Hans øyne må være åpne under lupen for å kunne granske sitt forskerobjekt. Gretas øyne derimot ser best når de er lukket. Hun beskrives som nærsynt, det er en mangel, men når hun lukker øynene, ser hun faren klart, men hun er passiv og blir værende i objektrollen i

stedet for å flykte fra mannen med de dyriske trekk. Hun er fastbundet til sin venn, som hun lengter etter, gjennom metaforen reimer.

”I arbeidsværelset bøjer Marlon sig længere ind over sin lup. Hvad skulle han ellers. Han skulle bøje sig over mig, uden lup – men jeg har sat mig på en bænk, og når jeg lukker øjnene, ser jeg tremmer.” (90)

Gretas vitebegjær ovenfor Marlons tankevirksomhet, bekjentskapskrets, forskningen hans og fortiden hans viser en sunn interesse for å bli kjent med den andre som en annen enn henne selv. Hun ser ham som unikt og helt menneske. Hun ser ham adskilt fra seg selv fordi hun er mer på plass som selvstendig individ, noe han ikke er fordi han mangler grensene mellom seg selv og andre. Gretas problem er av en annen art som nevnt ovenfor, mangelen på klarsyn. Mangelen på klarsyn hos Greta er et speil av Marlons manglende evne på innsikt noe som blant annet kommer frem i teksten i det han stikker kniven inn i hennes hud og kjenner kjøttets motstand. Innenfor hennes kroppslige grense mister han synet. Den indre stormen vipper ham ut av balanse slik at synet svikter og han besvimer. Døren er terskelens sted og stedet der overskridelser starter. Det er et grensens sted som i teksten rykker hovedfiguren ut av balanse. Etterpå går han inn i en manisk tilstand hvor jubelen rår. Denne tilstanden beskrives som en allmaktsfølelse der han er konge.

”Han åbner ét langt snit med sin nyslebne kniv Gretas bryst. Kødet yder modstand – som en dør, der binder, tænker han og mister bevidstheden. Han kommer til sig selv med en følelse af at være udvalgt. Han bøjer sig ind over hende, men blod skygger. Marlon kan ingenting se. Et kaos med udspring alle steder og stormende i alle retninger. Ødemark af tilsprøjtet emalje, hænder, alt. Modellen er blevet en flod, plancherne har fået dybde” (92)

Her er et kryssningspunkt i teksten hvor Gretas virkelige kropp er blitt modell og modellen er blitt en flod og plansjene er blitt til virkelig landskap med dybde.

”Han havde forestillet sig, at kroppen ville bruse i sin åbnethed; blod og væv stormer lydløst.” (92)

Blodet strømmer ut og omskaper rommet til landskap, en ødemark, som det heter i teksten. Det oppstår et krysningpunkt i teksten idet øyeblikk han bøyer seg innover den åpne buken og blodet strømmer ut av kroppen. Greta er blitt modell og modellen er blitt en flod og plansjene har fått landskapets dybde. Hans bilde av det indre landskap var et imaginært bilde koblet opp til en erfart verden av brusende vann, men fantasibildet av kroppens indre var av en annen art fordi det inneholdt et auditivt, brusende element mens det virkelige, visuelle inntrykket derimot preges av stillhet.

I det psykiske grenseland mellom det ytre og indre, mellom virkelig og uvirkelig råder kaos og storm. Det er et ødelandskap som rommer ingenting. Marlon står ansikt til ansikt med dette ingenting når han trer inn i dødens kjente landskap som fremstilles som ”en dør som binder” i teksten, og han mister bevisstheten. Etterpå når melankoliens svarte sol fyller organenes indre landskap og får alt til å gløde i maniens triumf over depresjonens tomhet kroner kong Marlon seg selv.

Mat, fall og kropp

Audrey pleide å lage fisk i aspik da Marlon var liten. Den stivnede og dissende gelatinmassen gjorde han søvnig. En episode i romanen, som omhandler Audrey's kokekunst og farens inntak av føde, beskriver farens sorgtunge tilstand, en synkende tilstand hos en fallende person som befinner seg midt mellom liv og død. Enkemannen beskrives som en fortapt, en som henger i tomme luften og funderer på hvilken utgang han skal velge: livet eller døden. Matbildet av fisk i aspik, er derfor et frempek på det valget han foretar, nemlig drukningsdød. Faren roper til Audrey at han faller. Her er fallet skildret som angsten for ensomhet og død.

”Hold mig fast. Jeg falder, råber faderen.” (Bokens kursiv, 37)

Her kobles altså mat og død. Den grå matmassen midt i geléen kongruerer både fargemessig og bildemessig med farens gråkledd skikkelse i luftig svev mot floden. Faren ser en ”Grå druknede i klart vand” (38), når han observerer maten fra alle kanter. Dette kan tolkes som at en erkjennelse vokser fram, fordi denne handlingen fører til neste steg i dødsplanen, og som dermed blir et episk bindeledd til den neste tekstbiten i romanen med overskriften ”Barnets værelse”, som omhandler synkingen fordi han henter ”to meget store sten” (39) inne på barnets rom. Disse to steinene blir brukt som søkke når han hopper i floden. Bildet av fisk i aspik er en parallell til farens fallende kropp, noe den styrtende piloten i guttens dataspill også

tenderer mot. Det myldrer av ulike tegn i teksten, og ytterligere tegn på fall kan kobles opp mot frempek på Gretas død som symboliseres gjennom treet. Marlons fall er nært knyttet opp til barndomshjemmet, det vil si huset som styrter i floden. Romanen er full av paralleller og krysningspunkter.

Gretas første fall skjer straks etter at de har truffet hverandre på diskoteket, hvor hun tolker maven hans som en spinkel bru med en gapende tomhet hundrevis av meter under. En spinkel bru av en mage tyder på at han er slank, men det ligger en aning av fare under hans smekre ytre. Klipper er like harde som Marlons følelsesliv, den voldsomme strømmen og tomhetsgapet peker på hans farlige intensitet og indre hulhet, og høyden er et varsel om den grusomheten som venter henne dersom hun tar ham inn i sitt liv.

”Hans mave får mig til at tænke på en bro. En spinkel bro af flettet tovværk, som man kender fra film. En bro gjort fast til seje træer på hver side af et vandløb med en mægtig strøm – eller en gabende tomhed med klipper på bunden hundredevis af meter nede. Den, der sætter over broen, gør det på alle fire og udviser den yderste forsigtighed. Jeg lader mig glide ned ad barstolen og går ud på gulvet til ham.” (60)

Hun lytter imidlertid ikke til sin egen indre stemme, men lar seg fange av hans halvnakne, dansende kropp.

Både tittelen på den første romanen i *Trilogien: Køkkenet, gravkammeret & landskapet*, og kapitteloverskriften ”Køkkenet” (38) henspiller på mat, død og natur. Køkkenet er stedet for inntak av føde. Kapitlet ”Køkkenet” omhandler en far som spiser, som synker og vannet som henger. Døden vurderes som en mulig løsning på sorgen.

Siden dette kapitlet må sees i sammenheng med selvmordskapitlet, som heter ”Værelset, der hænger som en dråbe over floden”, fremstår floden både som føde og død:

”De spiser stivnede udsnit af floden” (38), og

”*Elizabeth Elizabeth*, navn og vand fylder hans mund.” (Bokens kursiv, 49),

og mat, kropp og død kobles også sammen i en av Marlons drømmer.

”Marlon drømmer, at Greta og han selv sidder til bords med et utydelig selskab.

Fadene går rundt. Han rækker hende saltet og ser, hun er blevet ældgammel. Man

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

peger på en grav lige ved siden af bordet. Gravens bredder er meget stejle. De lægger sig ned. Jorden er koldere end noget andet, han har mærket.” (75-76)

Marlons drøm er en parallell til filmen som han og Greta ser på TV, som jeg kommer tilbake til senere i kapittelet, om kvinnen som graver seg ned. De steile gravveggene har også en kryssforbindelse med Marlons magemuskler som er steile som fjell.

I selvmordsavsnittet henger værelset, faren styrter som en grå søyle, og han svelger både floden og Elizabeths navn. Vannet som symbol representerer følelser. Her ligger muligheten for innsikt i det ubevisste gjennom dyp erkjennelse og renselse. Vannet knyttes også til gjenfødelse. Når det gjelder *Trilogien* og hovedpersonen Marlons anatomistudier, knyttes hans foretak nært opp til vann. Dette skjer gjennom kroppsvæskenes brusing idet han dykker ned Greta, sitt forskningsobjekt. Gretas indre er som en flod, og Marlons røtter ligger ved floden der barndomshjemmet lå, og der faren endte sine dager.

Kannibalisme

Når faren svelger Elizabeth, stenger han henne inne i sin egen kropp. Dette kan tolkes som et uttrykk for kannibalisme fordi han uttaler hennes navn mens han svelger en bit av floden. Floden blir derfor, symbolsk sett, hennes legeme og ånd som faren svelger i dødsøyeblikket i håp om å gjenforenes med henne i døden og evigheten.

Daniel Birnbaum og Anders Olsson har skrevet boken *Den andre fødan* (1992), som omhandler melankoli og kannibalisme. Her står mat sentralt i diskursen. Forfatterne trekker inn tenkere som Hegel, Abraham, Freud, Kristeva, Foucault, Bachtin, og viser til ulike kunstnere, deres depresjoner, melankolske verk, og forholdet til mat som bl.a. forfatteren Kafka, som led av anoreksi. For Kafka var det å sulte seg en vei ut av depresjonen. Sulten blir en måte å sone de forbudte kannibalistiske instinktene på. Kafka er derfor ingen typisk melankolsk skribent, og Birnbaum og Olsson hevder at Kafka balanserer på melankoliens grense i sitt forfatterskap. Hesselholdts univers i *Trilogien* er preget av dyp melankoli som uttrykkes først og fremst gjennom hovedpersonen, men også bipersonene lider under fremmedgjøring, isolasjon, ensomhet og mangel på kjærlighet. *Trilogien* handler om menneskets kamp mellom eksistens og ikke-eksistens, og den tar opp grenseproblematikk.

Kjøkkenet er, som nevnt, knyttet til føde, og føde har både med mat, savn og kjærlighet å gjøre. Faren vil aldri mer få servert Elizabeths lunkne brød fordi hun er død. Verken Audreys kalde fisk i aspik eller hennes varme kropp kan erstatte hans tapte kjærlighet.

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

I kjøkkenet lages mat både av Audrey og av Marlon. Kjøkkenveggene blir av Audrey dekorert med blomster for å oppmuntre og støtte faren i en vanskelig tid. Scenen der faren nøye observerer den serverte fiskemiddag, er like sentral i romanuniverset som et veikryss i en by:

”Han tager fadet med den urolige rand og ser på den fra alle sider. Grå druknede i klart vand. De spiser stivnede udsnit af floden. Han synes, at han synker sig selv og vandet, der hænger ved.” (38)

Når de spiser føler faren at han synker. Hva kan det bety? Følelsen av tyngende tyngde og synking kan knyttes til kraftigere depresjon og de destruktive tankene trekker han ned. Å spise et stivnet utsnitt av floden er et bilde på det å drukne og svelge vann. Siden faren ser sin egen groteske handling i maten han spiser, hvor fisken og han er gjort like gjennom den grå fargen, og han føler både vegring og økende depresjon, kan det tyde på at han gremmes av Audrey og hennes kjærlighet (fisken hun gav ham til deres første møte var et uttrykk for hennes kjærlighet). Samtidig spiser han seg selv når han spiser fisken som han ser seg selv og sin egen handling i. En handling han utfører like etterpå. En grotesk form for selvkannibalisme. Det går en forbindelse mellom kannibalisme, kropp og mat som kobles til tapt kjærlighet. Marlons far svelger moren i dødsøyeblikket.

”Der åndes. *Elizabeth Elizabeth*, navn og vand fylder hans mund.” (Bokens kursiv, 49)

Birnbaum og Olsson hadde en samtale med Jacques Derrida i forbindelse med sitt arbeid med boken *Den andra födan*. I dette intervjuet hevder Derrida at alt det en tilegner seg, er en type sublim føde. Alt det som finnes i den ytre verden, det som er fremmed, fordøyes av subjektet og gjøres til et indre anliggende. Det Andre blir derfor en del av ens eget selv. Derrida viser til Hegels filosofi og sier at i følge ham, inkorporeres alt i matsmeltingen. Ingenting er uspiselig, hevder Hegel.

Greta fremstilles som en kald, flytende og drikkbar sak. Kvinnens nakne kropp er mannens føde. Seksualitet og mat kobles sammen, og kvinnekroppen er noe mannen kan nyte. Det som øyet har sett, må munnen smake på. Bildet av hennes hvite bevegelige kropp sammenlignes med rennende melk. Ved å se på henne har han også drukket henne og dermed innkapslet henne i seg selv. Når Marlon skal spise tenker han på Gretas kropp: kjærligheten som den andre føden, og han ser for seg hennes hvite kropp som rennende melk.

”Kald på ham, så spiser vi”, siger Audrey og anbringer en kande vand på bordet. Og han ser for sig Gretas hvide krop komme gående nøgen, ansigtet er bortvendt, mest af alt er det, som om nogen højt oppe fra hældte mælk du af en kande og blev ved at hælde, og strålerne af mælk er de fine og sysende, hvide lemmer i bevægelse, og det føles, som om han har fået et voldsomt slag, han støtter sig til køkkenbordet, men det fortsætter, mælken hældes og falder og er hvide lemmer, at se på hende er at drikke hende, og han hører Gretas stemme.” (144)

I *Den andra födan* og i *Svart sol* vises det til en av Kristevas pasienter ved navn Helene som er en ensom kvinne som pendler mellom to ytterliggående punkter: en følelse av total død som vipper over i en ekstrem form for erotisk nytelse, der alle mannsobjekter fortæres for å stille en ekstrem sultfølelse, men pasientens tomme indre lar seg ikke fylle. Kristeva har kalt dette kapittelet: ”Den kannibalske ensomhet”. Pasienten snakker om en tilstand hvor hun er som naglet til gulvet og hun er ute av stand til å kommunisere.

”Jeg nagles til gulvet, som om jeg var paralysert, jeg mister talens bruk, munnen er som av gips og hodet helt tomt.” Hun invaderes av en følelse av total inkapasitet, umiddelbart fulgt av et sammenbrudd som skiller Helene fra verden, får henne til å lukke seg inne på soverommet, oppløser henne i tårer. I mange dager er hun uten tale, uten tanker: ”Det er som om jeg var død.” (Kristeva 1994, 79)

I det overnevnte tekstutdraget om Helenes tilstand dreier det seg om en oseanisk total følelse av død. Pasienten Helene hadde et dårlig forhold til sin nymfomanaktige mor, som hun følte krenket henne med sin vulgære væremåte. Hun følte seg på en måte voldtatt av moren. Denne aggressive seksuelle relasjonen mellom mor og barn førte til at pasienten drømte at hun spiste ulike kroppsdelene, blant annet sin mors hode. En annen episode, hentet fra Kristevas praksis som psykolog til den samme pasienten, og som Kristeva knytter til kannibalisme, er når Helene forteller om at hun sitter over toalettskålen, etter et samleie, og kaster opp noe hun synes ligner et barnehode og hun hører noen rope navnet sitt langt borte, men personen tar feil og roper morens navn. Etterpå blir hun overveldet av en total tomhet og meningsløshet. Pasienten har båret sin mor innkapslet i sin egen kropp. (Kristeva 1994, 79-83)

Kristeva støtter seg til psykoanalysens tese om at melankolikeren (ubevisst) er en kannibal. (Birnbäum og Olsson 1992, 63) Birnbäum og Olsson viser til Kristevas forskning, og pasienten Helene og hennes djevelske kannibaldrøm, som jeg akkurat var inne på, for å

forklare hvordan melankoli og kannibalisme henger sammen. Ifølge Abraham henger den orale fasen sammen med psykiske forstyrrelser hvor skamproblematikken fører til et behov for selvstraffing fordi det seksuelle målet innlemmer ønsket om å fortære den Andre.

”Abraham driver här tesen, att melankolikeren har en oral fixering och bär på en skam för sine ”kannibalistiska” impulser, vilket yttrar sig i självbestraffning, lidande mystik och självsvält. Hatet riktas främst mot moderen, i en sorts omvänt Oidipuskomplex, varför melankolikeren får problem att skilja oralt og genitalt, att äta och att älska.” (Birnbäum og Olsson 1992, 64)

Abraham baserer sin studie av melankoli og kannibalisme på Freud, som er den første til å kalle den orale fasen for kannibalistisk. I den melankolske fortellingen om Marlon, forestiller hovedpersonen seg at Greta er melk. Hennes kropp er melk han kan drikke. For Marlon er Greta både et elsket objekt og noe som kan spises/drikkes. Objektet for den første føden, morsmelken, er det samme som det senere seksuelle objektet. Den seksuelle aktiviteten er ikke adskilt fra næringsinntaket, hevder Freud. Abraham går lenger enn Freud, og hevder at den seksuelle aktiviteten innlemmer objektet i egen kropp. Abraham forteller om en av sine pasienter som forestiller seg at han spiser sin elskede, mens han føler et sterkt behov for melk.

”Personen ifråga uttrycker extrem längtan efter mjölk och visar långt gående överensstämmelser med spädbarnets beteendemönster: att suga, och i en senare fas, att äta den älskade var hans föreställningar.” (Birnbäum og Olsson 1992, 65).

Freud teoretiserer rundt den narsissistiske identifkasjonen, som han mener er en tidlig hendelse som foregår før objektvalget og dette kommer frem i *Den andra födan*.

”Det är en speciell identifiering som ”beter sig som en avkomling till den orala fasen” och som därför inte är lika styrd av föreställningar och ideal som det vi brukar kalla identifikation.” (...) ”Kärleken till objektet flyttar, genom en narcissistisk identifikation, in i jaget, samtidig som känslan av att ha övergivits kränkts och sårats, ageras ut i en sorts inverterad hämn mot det förlorade objektet. På detta sätt kan Freud förklara melankolikerns behov av att plåga sig själv, hans ljuva smärta och hans självmordstendenser.” (Birnbäum og Olsson 1992, 67)

Nattverd og offermåltid

Bibelen, de kristnes hellige skrift og nattverden handler om en annen type mat. Disse tankene kommer til uttrykk gjennom en samtale mellom forfatterne Birnbaum og Olsson og Derrida, der førstnevnte spør Derrida om han mener Bibeltolkningen via hermeneutikken kan sees på som en slags sublim føde, hvorpå Derrida svarer:

”Att äta Guds ord är en parallell till det heliga sakramentet – också här sker en gudomlig transsubstansiation. Och detta har satt sina spår i den moderna hermeneutiken, som ju har sina rötter i bibeltolkningen: inte undra på att Gadammers filosofi är så bestämt av termer hämtade från matsmältningen, att han är en glupsk tänkare. Hans hermeneutikk handlar ju helt om att assimilera det främmande.” (Birnbaum og Olsson 1992, s. 161)

Som Kristus' siste måltid med disiplene, der han symbolsk sett gir sin sjel og legeme til sine disipler for at de til en hver tid skal bære ham i seg selv, ser Marlon for seg Greta når han skal spise sammen med sine to disipler, Audrey og den krumbøyde, og Marlon tenker han drikker og spiser hennes legeme som sammenlignes med melk. Slik innkapsler han henne i seg selv, noe som kan leses som et forsøk på å fylle en indre tomhet. Hovedpersonen forestiller seg at han fyller seg med kjærestens kropp og ånd, som i teksten beskrives som hvite lemmer som flyter og blir til en hvit, rensende veske. Melk. Melk som knyttes til menneskets første føde. Dette kan sees på som et forsøk på å skape seg et nytt selv. Den hvite fargen står også for renhet, død og gjenoppstandelse. Men Audrey kjenner ikke til hans fantasier og behov for en annen føde, så hun sier at hun er glad for at Marlon ikke har svelget Greta, slik faren svelget Elizabeth. Marlon spør henne om hva hun mener med uttalelsen: om han har svelget henne?, men Audrey svarer ikke.

”Hvad mener du med, at jeg ikke hadde svelget i hende?”, spørger han.” (150)

Den krumbøyde og Audrey svelger minner, minner som knytter dem til Marlons tapte relasjoner knyttet til liv og død, og til tap av kjærlighet. Denne nostalgien blir synlig i teksten gjennom Marlons blikk da han ankommer den krumbøydes leilighet på jakt etter fotografiet av Gretas hjerte.

”Han får øje på fotografierne på bordet, han har selv et par magen til stående på fjernsynet derinde. Så de gamle har siddet og svælget i minder. Men hvor er det sidste?” (140)

Marlon funderer på hvor det siste fotografiet er, og det er grunnen til at han befinner seg i den krumbøydes leilighet sammen med disse ekle, gamle menneskene som han avskyr. Det finnes også mat som er avskyelig for hovedpersonen. For Marlon er fisk ekkelt og den ekle drapshandlingen er rammene rundt fiskemåltidet som viser seg å bli fotografens siste måltid.

”Fisk er afskyelige. Han kan lige så godt købe en makrel og æde den midt i det blodige søle.” (112)

Måltidet hos den krumbøyde fotografen er ekkelt. Måltidet hos den krumbøyde, hvor Marlon sitter til bords med ham og Audrey, består av Marlons medbrakte makrell, den gamle fotografens gamle inntørkede poteter (både fotografen og potetene er gamle og innskrunpede objekter), og dette svært lite innbydende måltidet tilberedes av Audrey, som ifølge den krumbøyde fotografen har et ansikt som ser dødt ut.

”Fotografen kigger på Audrey, hun har en skinnende, rød plet øverst på hver kind i det store, døde ansigt. ” (145) ”Fisken smager en lille smule af tran, og kartoflerne, som hun fandt i bunden af køleskabet, var smårynkede og spirede” (145-146).

Dette måltidet er nesten et måltid, sett fra den krumbøydes perspektiv:

”Spis”, siger han, ”det bliver regnet for et måltid”. Han opfanger et stødt blik fra Audrey.” (145)

Ønsket om å avstå fra mat, handler om behovet for å straffe seg selv og er knyttet til det forbudte incesttabuet. Det ligger en primitiv skrekk i bunnen når det gjelder den menneskelige utvikling, og denne skrekken er redselen for å spise sitt eget avkom. Ved å spise objektet, bevares objektet innkapslet i melankolikerens egen kropp. Ved depresjon regrederer libidoen til denne fasen, ved spisevegring. Melankolikeren har en tendens til å ville sluke hele objektet, men ved å avstå fra føde fortrenses denne incestfantasiaen. Den kannibalistiske impuls er å dø, gjennom sult. (Birnbäum og Olsson 1992, 67-68)

Marlon mangler matlyst etter drapet, noe som kan tolkes som fortrenning av det forbudte incesttabuet i forhold til morskroppen som erstattes av det nye kjærlighetsobjektet Greta, men som Marlon symbolsk sett har slukt. Han straffer seg selv gjennom å avstå fra føde. Dette legger imidlertid Audrey merke til og kommenterer:

”Men du spiser jo ikke noget”, siger hun og puffer ham forsigtigt i siden med albuen, hun kan tydeligt mærke hans ribben” (146).

Hun ser også at hans kropp er en mager kropp.

Gretas og Marlons første måltid sammen skildres som om det aldri tar slutt. Spisingen blir et ubehagelig evighetsrituale for Greta som lengter etter ham. Det handler om to typer føde: mat og seksualitet, som i begge tilfeller kobles til kroppen.

”Vi har ikke rørt hinanden endnu. Måltidet er endeløst.” (68)

En matopplevelse som i utgangspunktet kunne ha vært positivt skildret, blir negativ fordi Audrey fremtrer som en diktator som ikke tåler kreativ utfoldelse og rot på kjøkkenet. Det er bildet av lille Marlon som lager egen kakedeig, en gul glinsende masse, som han måtte lage i smug fordi han ikke fikk lov til det av stemoren. Denne ulovligheten blir han kortpustet og oppstemt av.

”Hvordan han som barn lavede kagedej, når han var alene hjemme, af æg, sukker, mel og smør, som han rørte til en gul og glinsende masse, han rørte den godt, til den blev luftig, boblende, og siddende i en af Audreys alt for store lænestole med benene over det ene armlæn fortærede han dejen i langsomme teskefulde. Når han havde tømt skålen, var han oppustet, men hvis Audrey endnu ikke var kommet, lavede han en lille portion til.” (141)

Marlon har hatt den mest intense, sanselige opplevelsen i sitt liv. Ingen modell kan noensinne fremkalle en så ekte, berusende følelse. Han har dykket ned i et annet menneske og hentet ut hennes hjerte som han har brakt med seg på flodens isvann. Som fergemannen i gresk mytologi har han brakt den døde over floden og inn i dødsriket. Men denne kraftige opplevelsen fremkaller også syner som gjør ham nevrotisk og angstfull. Rystelsen skaper også spiseproblemer, og han er usikker på om han kan klare å spise noe i det hele tatt.

”Han har ikke spist i to døgn, måske vil han slet ikke kunne.”(141)

Når det gjelder koblingen mat og kropp snus alt på hodet. Ting er og ting er ikke, på samme tid. Maten er ikke ordentlig mat, gutten er ikke lenger gutt. Det er den avskyelige handlingen som har snudd opp ned på alt. Døden har brakt dem sammen, de som i utgangspunktet ikke hører sammen er blitt en slags familie, maten er en slags mat: ”det bliver regnet for et måltid” (145) og utsagnet: ”drengen, der netop ikke er nogen dreng”, kan tolkes som om han ikke er et helt menneske, selv om han ligner et.

Abjekt og abjeksjon

Når det gjelder abjekt og abjeksjon tar jeg utgangspunkt i Julia Kristevas *Fasans makt* (svensk utgave 1992); som handler om det moderne subjektet i krise (borderline-personlighet) og som samtidig er en poetikk om språklige drivkrefter og om litteraturskapende energier som forankres i psyken.

Kristeva knytter abjeksjonen til overjeget. I en ubestemmelig hallusinatorisk tilstand, der individet befinner seg mellom eksistens og ikke eksistens, mellom ingenting og noe, der ikke-meningen råder, finnes abjektet og abjeksjonen som en beskyttelse mot galskap.

Kristevas teori tar utgangspunkt i subjektets separasjon fra morskroppen, som i visse tilfeller kan føre til separasjonsangst. I fødselsøyeblikket støtes barnet ut av morskroppen, noe som innebærer en skremmende opplevelse. Språket er subjektets mulighet til å bearbeide denne opplevelsen. Dersom subjektet mangler tilstrekkelig jegfølelse, oppstår det en trang til perversjon, eller fobi, i verste fall kan den perverse separasjonen føre til psykose, hevder Kristeva i sin bok:

”Subjektet föds i en våldsam och skräckfylld ”frånstötning” av den på en gång attraherande och bortstötande moderskroppen i samband med ”separationen”, utvecklingen av en egen och avgränsad kropp, och innan inträdet i språket tagit sin början. Som en perverterad form av separation, där åtskillnaden inre/yttre och subjekt/objekt förblir vag, medför frånstötningen/abjektionen att ett ”jag” aldrig blir fast etablerat i språket. Äger ingen fullbordad frånstötning rum uppstår en latent position för perversion, fobi och psykos.” (Kristeva 1992, s. 15)

Kristeva bruker abjektbegrepet om de driftsmessige årsakene til at et subjekts identitet befinner seg på grensen (grensepsykotisk identitet), noe hun mener kan knyttes til abjeksjonen. En uforløst separasjon mellom objekt/subjekt, skaper et nesten-objekt, en identitet som kalles ”det falske selv” i psykologien. Dette er stedet for det perverse begjær, som Kristeva velger å kalle abjektet. Abjektet i seg selv er verken subjekt eller objekt, men har noe til felles med objektet, fordi abjektet står i motsetning til et jeg. Men dersom objektet motsier seg denne rollen og gjør subjektet-i-seg selv uklart og tvetydig ved å vise til likhet (homogenitet) som binder dem sammen, er abjektet blitt til et fallet objekt. Det er da snakk om et psykologisk sammenbrudd.

Ellers brukes også betegnelsen abjekt om formålet for begjæret som oppstår i den uforløste separasjonen mellom objekt og subjekt. Abjektet er noe unormalt, noe tabubelagt som er på grensen til det dyriske. Abjektet er det motsatte av det hellige, og kan forklares som fóret i kunstestetikkens begrep: det sublimе.

Liket som kadaver

Romantrilogien om Marlon omhandler fire lik. Liket av moren, Elizabeth, som dør en naturlig død etter en viss tids sykeleie, moren dør i sitt hjem i starten av *Trilogien*, liket av faren, en navnløs fyr som begår selvmord ved å hoppe i floden, liket av Greta som myrdes med kniv og derfor ligger innsmurt i sitt eget blod og til slutt den gamle fotografen, som dør en naturlig død etter et kjempeløft hvor han bærer liket av Greta på sin rygg. Både Gretas kropp og Audreys kropp karakteriseres som lik fordi de har en uvanlig hvit hud. Gretas kropp blir av Marlon sammenlignet med melk:

”at se på hende er at drikke hende” (144),

mens Greta, som betrakter Audreys kropp i et omkleddingsrom, ser på Audreys kropp som en fargeløs, hvit kropp.

”Audrey, som farverne har trukket sig tilbake fra. Hvide Audrey. Bølgende.” (82)

Liket, den døde kroppen, representerer det absolutt fremmede og det ukjente. Det er noe vi ikke vil vite av. Det er, etter Kristevas teorier, abjeksjonen. Det er noe urent, men abjektet blir ikke til i et fravær av renhet. Abjektet er noe som ikke respekterer grenser, lover og regler. Det er et slags ambivalent mellomrom som er skummelt fordi det berører det kriminelle og

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

onde enten det trer frem som løgner, bedrager, forræder, banditt, voldtektsmann uten skamvett eller morder. All kriminalitet regnes som abjekt. Den umoralske er ikke et abjekt om han ikke respekterer samfunnets grenser og normer, for abjeksjonen er ikke et opprør mot grenser, men den handler om det utydelige, skumle og skrekkelige. Ondskap og hat som skjuler seg bak et smil, en forelskelse som ender i menneskehandel, en venn som forråder deg eller kjærlighet som ender med mord.

Kjærlighetshistorien mellom de gestaltede figurene til Christina Hesselholdt handler om abjeksjon og liket som kadaver og abjekt. Marlon fremtrer som en elskede, men han bærer på noe skjult, noe iboende usynlig og skummelt som fører til at han stikker sin elskede med en kniv. Situasjonen i romanens univers kommer som en høyst uventet handling på offeret Greta. En handling som ikke kan knyttes til forstanden, som for eksempel utroskap og behov for hevn. Derfor må denne oppdiktede handling kunne knyttes til abjeksjonen.

Liket som kadaver knyttes til fall, kloakk og død. Dersom identiteten til den som observerer liket, er bedragerisk eller voldelig, fører synet til en større rystelse og skrekk enn hos et hvilket som helst annet individ. Smerte, blodlukt fra et sår eller den søte lukten av forråtnelse er ikke i seg selv en betegnelse på død, men død er derimot knyttet til møtet med alt som har med avfall og vesker fra den levende kroppen å gjøre. Det handler om avfall og kloakk som det mest avskyelige, og dette avskyelige materiale befinner seg ved eksistensens grense. Grenset opp til dette ekle befinner den levende kropp seg. Når avfallsproduktene forlater kroppen og jeg har levet til jeg ikke lenger har noe igjen, når kroppen ikke evner å holde på sitt eget avfall, når kroppen faller sammen og befinner seg uten for kroppens grense, da er den som et kadaver. Denne tilstanden har ikke noe med smerte å gjøre, men den har med liket som kadaver å gjøre. Liket er døden og liket som kadaver handler om livets største fornedring. Det å observere abjektet/liket som kadaver virker forstyrrende på identiteten til den seende. Avfallet handler om det levende menneskets bakside. Liket er det ekleste av alt avfall. Liket representerer selve grensen hvor grensen i seg selv er blitt et objekt.

Misfosteret

Den krumbøyde fotografen er en fremmed, vanskapt skapning. Han er et misfoster som de andre figurene i boken vemmes av. Det at hans kropp er på vei inn i jorden kan være et bilde på at han er gammel og snart skal dø, og det fungerer også som et frempek på hans død som skjer i slutten av *Trilogien*, men det er også et bilde på hans krumme kropp. Det som er annerledes med hans kropp er at han har en pukkel på ryggen, noe som får den lille Marlon til å forestille seg ham som den inkarnerte ingenting, fordi han forestiller seg det abstrakte ordet

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

ingenting som en mann med sekk på ryggen. Den krumbøydes kropp er fremstilt som et objekt, dvs. noe ekkelt, og det kommer til uttrykk gjennom ulike skildringer i teksten. Fra Gretas perspektiv trer den krumbøyde, gamle fotografens kropp frem som en stinkende og ødelagt kropp:

”jeg læner mig frem. Han udsender lugte af tobak og urin. (...) Han er så krum, at hovedet er i niveau med gelænderet. Jeg råber, at jeg ikke ved, hvordan jeg kommer videre. Kroppens ødelagthed gør det umuligt at afgøre, om han trækker på skuldrene.” (73)

Marlon avskyr fotografen, noe som gir seg uttrykk i projisering og forakt for hans fremmedhet. Gjennom Marlons blikk skildres den gamle krumbøyde fotografen som urenslig og ekkel. Hans mangel på renslighet fremstilles via skitne glass, urinering i heisen og gulaktige hender. Når Marlon er inne i fotografens leilighet, får han et skittent glass å drikke av, men det finner han rimelig fordi hans hånd er minst like ekkel som glasset.

”et snavset glas til en rædselsfuld hånd.” (142)

Den gamle sammenlignes med en spåmann på grunn av sine gule hender som griper om fotografiene, som han vifter med:

”Den krumbøjede tager imod sine egne fotografier og holder dem et øjeblik som en vifte, som han tøvende og usikkert rækker mod Marlon igen. Det ligner to kort og en mand, der læser i fortiden eller i fremtiden. Hånden er gullig, ligesom hans ansig.” (142)

Fotografens ekle, gule hender rister, han griser med maten. Og han pleier å pelle seg i nesen, men så lenge han spiser peller han seg ikke i nesen, tenker Audrey.

”Fotografen bruger ikke sin kniv, de er en familie; næsten hver gang han fører gaflen til munden, spilder han, men så længe han spiser, holder han sig fra sin næse, tænker Audrey.” (146)

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Fra Marlons perspektiv sammenlignes hendene til den gamle fotografen med et slitt stykke stoff som flasser av. Dette er beskrevet så billedlig at en føler stoffligheten i tekstbildet.

”Marlon ser, at den krumbøjedes hænder er tunge og rystende, huden på håndryggene er meget blank, ligesom et stykke stof kan ende med at blive det.” (146)

”Den krumbøjede knipser nogle brune og orange flager af sin hånd.”(160)

Onde hender

Marlon, som er bæreren av romanens onde handlinger, tenker om sin egen kropp at hendene er noe helt for seg selv. De er ekle, onde fremmedelementer som bør kappes av. Hendene er metonymi for hans onde handling, samtidig som de er en metafor for han. Marlon skammer seg over sine onde hender og sitter på dem når han sitter inne hos fotografen for å overtale ham til å gi ifra seg bildet av seg selv med et blodig hjerte i hendene.

Marlon sier til Audrey at hun kan ta hans hender, som han ser på som årsak og skyld i mordet. De er onde elementer som går sine egne veier og utfører skitne handlinger. Hovedpersonen tenker at hun kan stappe dem i sekken sammen med alt det andre ekle.

”Så tag dem her,” siger han og rækker hænderne frem. Og stop dem ned i sækken, tænker han.”(159)

En uttørket hud som slipper kjøttet

Audreys eldede kropp har så mye hud at den bølgjer. Dette kommer frem via Gretas blikk når de er sammen i damegarderoben, og et annet bilde som handler om bearbeiding av å ha sett en naken, eldet kvinnekropp og derfor oppstår frykten for selv å eldes og gå i oppløsning.

”Hun har trukket en blå kjole over sin overflod af hud. Det er erindringen om hende nøgen, en søsyge, der får mig til helt stille at sætte mig ned.” (83) og et annet sted heter det:

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

”Menneskers særpræg er betinget af kød og hud. Audrey er genkendelig på sin hvidhed og huden i færd med at slippe kødet. Når kødet har sluppet skelettet, er hun ikke til at kende. Min kropp skal ”ingenlunde” slippe mig.” (87)

Den krumbøydte ser et dødt ansigt, når han ser på Audrey:

”Fotografen kigger på Audrey, hun har en skinnende, rød plet øverst på hver kind i det store, døde ansigt.” (145)

Når Marlon betrakter Audrey, ser han en gjennomsiktig hodebunn:

”Marlon stirrer på hendes hovedbund, der er tydeligt lyserød og grå under det sparsomme hår.” (156)

Gjennom figurens hender og ansikt uttrykker kroppen en viss skjørhet ytre sett, og huden er inntørket. Audreys hender er tørre og hennes ansikt er både tørt og fullt av rynker, sett fra Gretas perspektiv, og sammenlignes med et kart med veier og gatekryss. Ansiktet speiler tekstens mange krysspunkter og paralleller, og derfor handler det også om teksten som vev.

”Audrey klemmer min arm og presser sin tørre, pudrede kind mod mit ansigt.” (88), og ”Jeg får lov at møte Audrey. (...) Marlon omfavner hende, mig rækker hun en tør hånd.” (77) ”Hendes ansigt er et kort. Veje og kryds.” (77)

Audrey har et skilt, hvor det står: Jeg vil ingenlunde slippe dig og ingenlunde forlade dig, hengende over sengen. Tekster kan tolkes ulikt. Audrey ser på teksten som en trøst, men for Marlon ligger det en trussel i ordene. Idet Gretas blick streifer skiltet, kommer Audrey med en advarsel som hun avfeier som tomt prat, når Marlon spør henne om hva Audrey hvisket i øret hennes.

”Jeg ser på skiltet. Idet vores kinder mødes, drejer hun hovedet og hvisker i mit øre: *Pas godt på dig selv.*” (Bokens kursiv, 78) ”*Hva hviskede hun? En almindelighed – tror jeg.*” (Bokens kursiv, 78)

Små fortellinger i fortellingen og symboler i symbolene som kinesiske esker: når man åpner en eske finner man en ny eske inne i esken, noe denne lignelsen viser: Greta, som har mistet

sitt kart, ser inn i et ansikt som ligner et kart og nå står hun i fare for å miste seg selv og får en advarsel om det, fra morderens fostermor. Den fremtidige morderen svarer:

”Hvorfor skal hun hviske? Man kan ikke regne med hende.” (Bokens kursiv, 78)

Marlon sier altså til Greta at Audrey er en upålitelig person som hun ikke skal stole på. For Audrey er Marlons kjærlighet ei hand med fisk i, fordi hun knytter dette minnet til sitt første møte med hans far, som hun overrakte en fisk som gave. Derfor er fisk som gave en kjærlighetserklæring.

”For enden af den unge mands ene arm dingles en fisk.” (137) ”Marlon”, udbryder hun og slår hænderne sammen. Hendes hjerte banker kraftigt, og hun har ondt ved at trekke vejret. ”Her er jeg, Audrey”, siger han. ”Men hvad er det, du har der?”, spørger hun og maser sig forbi fotografen og bøjer sig frem. Det er en røget fisk. Da hun første gang traf familien, var det med en brun pakke i hånden, for da kom hun netop fra fiskehandleren; kan han virkelig huske det? Hun får tårer i øjnene, han ligner sin far. ”Marlon”, siger hun og breder armene ud. For lugten af fisk er lugten af kærlighed.” (138)

Marlon hater fisk like mye som han hater at Audrey presset seg inn i barndomshjemmet og stjal faren fra ham. Grunnen til at menyvalget havnet på fisk, var den ekle følelsen av selvhat. En så ille følelse, en så ekkel handling krever en avskyelig føde: Når det først er så ille, kan det bare bli verre. Symboler krever tolkning og en tolker ting ulikt. Det kommer an på hva man sleper rundt på i sekken sin.

”Fisk er afskyelige. Han kan lige så godt købe en makrel og æde den midt i det blodige søle.” (112)

Han forestiller seg at leiligheten ligger akkurat slik han forlot den, og han forestiller seg også at han inntar et måltid midt oppi et blodig, partert lik. Gretas hjerte representerer kjærlighet for Marlon, men han oppdaget det for sent. Gretas bankende, forelskede hjerte ble årsaken til hennes egen død. Slik blir hjertet i handa og fisken i handa to ulike, ambivalente og splintrede bilder på kjærlighet og hat.

Ulike typer spill og skjulte rom

Fra flipperspill til intertekstualitet

Romanens rom knyttes til sted. Romanfiguren Marlon er knyttet til barndomshjemmet som ligger i ruiner på bunnen av vannet, og han er bundet til leiligheten sin som ligger vegg-i-vegg med fotografens leilighet og som ser likens ut som hans bare at den er speilvendt, noe som kan leses som en speiling av disse to figurene. De er begge dystre, ensomme menn som bærer preg av Marlons triste historie som billedliggjøres gjennom fotografens luting og Marlons melankoli og mani (hans fascinasjon av død og anatomi). Begge to er knyttet til vannet der faren druknet seg. De liker både å spasere rundt det og sitte på en benk og betrakte det. Man kan si at vannet også er et hjem fordi det ”rommer et hjem”. Det rommer Marlons barndomshjem som styrtet sammen og ligger på bunnen av vannet. Faren tenker at vannet er innredet som et hjem når han sitter ved flodens venstrebredd og kaster småstein i vannet slik at mosaikken revner. Fargemosaikken er også et bilde på tekstmosaikken i romanen.

”Han kaster en større sten og får et lengere indblik i vandrummet. Det er tydeligt, at nogen bebor det. Det er indrettet som et hjem.” (13)

Blomstermosaikken som går i stykker når han kaster småstein i vannet er et bilde i seg selv, men er også et speilbilde av huset som raser sammen. Blomstene som Audrey dekorerer veggene med, flyter som vann over på neste bokside, samtidig som de går i stykker.

Handlingen til Audrey er fra hennes side godt ment og et uttrykk for kjærlighet. Faren derimot setter ikke pris på hennes oppusningsprosjekt og flytter ut i floden. Først i tankene og siden i handling. Et annet sted står det at han lengter etter å nå inn i den svale skyggen som huset kastet på vannet, samtidig som han tenkte at det var innredet som et hjem.

Marlon har som vane å oppsøke stedet der husets ruiner ligger. Slik kan alle tre mennene i romanen knyttes til vann. Vannet ligger vakkert til slik det er beskrevet i romanen, og det speiler en fargesprakende blomsterflora, det speiler huset og skyggen.

Barndomshjemmet som endte på bunnen av floden fordi det var skjevt og tippet over med tiden. Slik blir vannet et krysningspunkt for romanens tid og rom. Faren tenker at vannet er innredet som et hjem før han hopper, presist der husets skygge danner en sval trekant som han ville avkjøle seg i. Han står der som et tre plantet på flodens bunn, noe som viser at også farens kropp billedliggjøres via en tremetafor. Faren hopper ut av sitt eget hus, som en fremmed kvinne har overtatt, og kløyver vannets speilbilde av huset og stiger ned i et svalt, skyggefullt hjem sammen med sin kone (perlekjedet er en metonymi for Elizabeth).

Audrey refererer til et bibelsitat som hun roper til fotografen, når hun ser Marlons far som en grå søyle gjennom luften på vei ned i floden. Senere viser det seg at fotografen har fundert på hva det var hun ropte til ham da han fotograferte et stup som viste seg å være et planlagt selvmord.

Gretafiguren er ikke knyttet til noe bestemt livsrom, slik som Marlon. Hun fremstilles som stedsløs, viljeløs og hun sliter med en manglende stedssans. Hun har en tanke om at det er hukommelsen som svikter, når hun ikke evner å finne frem. Symbolsk kan mangelfullt syn tolkes som en manglende evne til å innse ting. Intuisjonen til Greta synes også å være svekket.

”Min stedsans er dårlig. Det ville have overrasket mig, hvis jeg uden videre havde fundet Marlons karré igen.” (66)

”Problemet er, at jeg ikke kan huske tings placering i en sammenheng. Jeg husker at have set telefonboksen med det afrevne telefonrør og en stump flosset ledning på fliserne foran. Hvor den befinder sig i forhold til Marlon, der venter med maden, vores første måltid, aner jeg ikke. (...) Gid jeg havde bundet en tråd fast til Marlons hoveddør, da jeg gik forleden morgen.” (66)

Det at hun er stedsløs, linkes til hvor lett hun gir slipp på arbeidsplassen sin, uten å argumentere for å beholde den, og hvor fort og lett hun flytter inn hos Marlon. Gretas fortid får vi som lesere ikke vite noe om. Ikke fordi hun motsetter seg å fortelle om den, men fordi Marlon ikke viser noe interesse i å bli kjent med henne som person. I slutten av romanen knyttes hun derimot til badet, der hun drepes og samtidig oppstår som et tankefoster i Marlons hjerne, før hun puttes i en sekk og slepes bort før hun ender i en konteiner utenfor boligblokken. Konteineren kan sees på som en kiste for hennes døde kropp. Hun fraktes ut av bokens sider og ut av Marlons bygård i en søppelbil. Slik kobles hennes siste bilferd mot et annet bilde av en bilferd i en kiste. Bildet av den tykke kvinnen presset sammen i en bil, som fremgår i teksten da Marlon er på diskoteket og spiller på en flippermaskin. På flipperspillet er det avbildet en tykk dame som sitter fastkilt i en bil som er for liten til hennes kropp.

”Selv om hun har åpnet vinduerne og rullet taget fra, er bilen et hylster om hende.”
(57)

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Slik blir kvinnen i bilhylsteret en parallell til den døde morskroppen gjennom kistesymbolikken: ”Værelset er en kiste” (10) og fortellingen da hun fraktes bort i likbilen hvor hunden vil ligge oppå kisten, og en parallell til liket av Greta i sekken/i konteineren/i søppelbilen. Et felles trekk er at det kan se ut som kvinnekroppen i Hesselholdts *Trilogien* tilhører kisten og døden.

En annen referanse til spillscenene i boken viser Marlons generelle interesse for spill, noe som er meget samtidsrelatert, som han dyrker i andre sammenhenger. Han spiller et flyspill på datamaskinen og et kulespill på en flippermaskin. En scene i flyspillet beskriver en pilot som styrter i vannet, en parallell til farens styrtende kropp og til det grå fiskestykket som flyter inne i en gelérand. Slik oppstår tekstlige knutepunkt der ulike bilder og tekstbilder krysser hverandre og ender i samme punkt: døden. Spillmetaforen derimot viser til at livet og kjærligheten er et spill der man forestiller seg ting, man gambler og man taper. Hesselholdt styrer romanens hovedfigur ut i verden for å lete etter en helt unik venninne og kjæreste, han stopper ved en flippermaskin som Greta også pleier å spille på.

”Når jeg ind imellem kunderne har tid, sender jeg kuglen gjennom denne antydede by – flippermaskinen er anbragt i et stille hjørne nær garderoben” (57).

Spillet har et magisk felt som er en mørk bro, og når kulen passerer dette felt, freser maskinen. Kulespillet er den moderne verdens magiske instrument, der den spillende settes inn i en transelignende konsentrasjon rundt kulens sirkulerende bane. Kulen slynges ut i verden og dens bane styres av tilfeldighet. Og like tilfeldig som kulens bane, er møtet mellom Marlon og Greta. Flippermaskinen varsler spillets mest utfordrende parti med en hvesende lyd. Offeret varsles gjennom bøddelens merkede kropp fordi hans mage sammenlignes med en farlig bro. Bøddelen er en som lider og hans kropp uttrykker fare fordi han har dype sjelelige sår. Den hvesende lyden, bilde av den mørke broen og Marlons mage kan leses som paralleller for de representerer møtet med mørke krefter, hvor tilfeldigheten råder.

”Hans mave får mig til at tænke på en bro. (...) Den, der sætter over broen, gør det på alle fire og udviser den yderste forsigtighed.” (60)

Forfatteren spiller på annen litteratur som sitater fra *Bibelen* og sitater fra *Kongens fald*. Ellers står film sentralt i handlingen fordi Hesselholdt gestalter figurene foran TV-en hvor de følger med på film og som bøkene de leser så handler også filmen om eksistensielle spørsmål og

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

trosspørsmål med tematisk forankring i kjærlighet, tap og død. Figurene i romanen har navn som kan knyttes til filmindustrien: Marlon som er oppkalt etter Marlon Brando, Elizabeth som er oppkalt etter Elizabeth Taylor og Audrey som er oppkalt etter Audrey Hepburn. Dette er filmnavn som tidsmessig kan knyttes til 60-tallets epoke. Den eksperimentelle, moderne romansjanger som *Trilogien* må sies og være har sine røtter i 60-talls tradisjonen, der Paal-Helge Haugen skapte den første punktroman *Anne*, som har en viss likhet med Trilogiens første roman *Køkkenet, gravkammeret & landskabet*.

Skriving og det sublime i litteraturen

Som spillsymbolikken i romanen, viser også intertekstualiteten knyttet til film og bøker figurene ser eller leser, at livet påvirkes av alt mennesker omgir seg med. Temaet i filmen som Greta og Marlon ser,

”Vi ser en ung, japansk pige trække en rød kuffert på hjul over en pløjemark. Det første lys er ved at bryde frem. Hun er udmattet, måske på flugt, ihvertfald i sort – *for at falde i ét med jorden, mørket, foreslår jeg.*” (69) ”Hun er i færd med at grave et stort hul med de bare hænder. Hun bliver færdig, idet solen stikker sit frynsede hoved frem. Hun skruer sig ned i hullet og skraber jord over sig. Til sidst er kun hendes sorte hår synligt, og det har næsten samme farve som den vandtunge jord. Vi rækker samtidig ud efter hinanden.” (Bokens kursiv, 70),

er det samme som omgir dem i deres dype psykiske struktur og i Marlons drøm, nemlig kjærlighet, død, tap, melankoli og begravelse. Jenta i filmen er en parallell til den krumbøyde forfatter som har en kropp som faller mot jorden.

”Gid han ville synke i jorden. Han er godt på vej.” (86) og ”Han er så krum, at hovedet er i niveau med geländeret.” (73)

Skriving og lesing er to sider av samme sak. Det handler om det å være et menneske i verden, om egen eksistens, empati: eksistens med hverandre og for hverandre, og det handler om forestillingsevnen. Mennesket har både et behov for å sammenligne seg med andre og har et behov for å kjenne seg igjen i andre mennesker og situasjoner, og lesing kan bidra til en slik bekræftelse. Lesing kan også gi helt nye erfaringer, men lesing handler først og fremst om

språk. Det er to bøker som leses i romanuniverset, og bøkene fører leserne inn i nye livssituasjoner. Bibelen fører Audrey inn i familien fordi den leder hennes vei mot huset.

Marlon blir inspirert når han leser *Kongens fald*, noe som fører til at han kommer til å slakte sitt bytte. Kunstestetikk og det sublime vekker det kreative i mennesket. Dissekeringen kan sees på som et uttrykk for kreativitet, nysgjerrighet og forskertrang og kan dermed linkes til skriving som praksis. Dette kommer også frem i boken *Det skjulte*, hvor Marlon skriver små notater som en slags bevisstgjøring overfor seg selv. Han er deprimert og likegyldig til alle dagene som tikker og går i et uendelig ”om og om igjen” mønster. I følge Kristeva er skriving en metode for å takle melankoli. Han skriver små tekstbiter til seg selv om hva han trenger for at livet skal bli meningsfylt for ham:

”Ud at finde hende”, skriver han på den linje i kalenderen, der er beregnet til næste dags aftaler.” (56), og han skriver ”Det er hende” (59). Et annet sted skriver han: ”Jeg sad i badekarret og følte mig udvalgt”, skriver Marlon i kalenderen.” (67) Et annet sted i kalenderen sin skriver han ”Hvis hun er kompliceret, så er jeg det også.” (74)

Manien som inspirasjonskilde

Manien kan brukes som en befriende litterær strategi, skriver Birnbaum og Olsson i sin bok *Den andra födan*. Maniske tendenser transformeres til glitrende språkbruk. Psykoanalysen mener at manien, brukt som kunstnerisk strategi er umulig, men forfatteren Thomas Bernhard mener at den maniske vending i psykologien (den maniske vending er overgangen fra mani til indre tomhet) projiseres ut som hat. Bernhard hevder at hans skriving drives frem av et intenst hat mot hjemlandet Østerrike. Og Robbe-Grilletts språk hevdes å være manisk presist og intenst. Andre kunstnere som er nevnt i forbindelse med mani som metode, i boken *Den andra födan*, er Novalis. Forfatteren er ikke bare språkbruker, men også en som lar seg bruke av språket.

”Det litterära språkets figurer är som de matematiska formlerna, skriver, Novalis, -”De utgör en värld för sig – De leker blott med sig själva. En sådan språklig drift, en sådan Sprachbegeisterung, kan ta sig ett manisk uttryck.” (Birnbaum og Olsson 1992, s. 79)

Marlons dissekering preges av en glødende mani, men omhandler også en måte å utforske på for å kunne erkjenne, og dermed innebærer det en mulighet for egeninnsikt. Marlons hovedprosjekt i livet er å utforske kjærligheten. Marlon har også en sammenligningsmani der

alt sammenlignes med noe helt annet. Alt ligner noe annet, og svært få ting i hovedfigurens verden er unikt. Christina Hesselholdt blir spurt om jakten på sjelen gjennom kroppen er en erkjennelsesmetode, noe hun svarer ja på, og snakker i den forbindelse om treet som metafor i *Trilogien*, i et intervju 05.09.94 med de danske forfatterne Gert Emborg og Ivan Z. Sørensen som blant annet har skrevet *Skumhedens tid* (1994), der dette intervjuet er gjengitt. Treet skaper en forbindelseslinje til Marlons barndom, til assosiasjonsevne og til kunnskap jmf. kunnskapenstre. Fortellingen om Marlon handler også om å sette grenser og om det å overskride grenser. Hesselholdt viser her til at kjærligheten er overskridende i seg selv.

Boken til den danske nobelprisvinneren i litteratur, Johannes V. Jensen, beskriver den samme hallusinerende, tvangsnevrotiske angsttilstand som Hesselholdt gjør, når hun forteller om hovedpersonens fall og anger når han innser at han har drept kjæresten sin. Som lesere befinner vi oss i en gal, sublim verden når vi trer inn i hovedfigurens livsrom.

”En Dag, da de flaaede Skindet af en Hest, blev Mikkell siddende længe med Kniven i Haanden i dybe Tanker. (...) Mikkell saa et hjælpeløst Spædbarn ligge under sig paa Jorden, tænkte sig det saa grant. Det ligger paa Ryggen som et Foster med Lemmerne foldet sammen. Men det vokser for hans Øjne – saa hurtig, at han ikke kan følge alle Enkeltheder paa en Gang. Nu er det et Par aabne fornuftige Øjne, der ser op paa ham, Armene ligger hvide og fine langs Siden; se hvor lange Benene er bleven. Nu skygges Ansigtet af Sorger, der flyver Smil over Trækkene, Sød Grumhed, Angst, raadvildhed. Hænderne er allerede store og brune.” (Johannes V. Jensens *Kongens fald* 1944-utg.: 31 – 32)

Mikkell blir skremt av slaktingen, og sjokket setter den sublime fantasien i sving. Ut av hestekroppen vokser en barnekropp. Alt forandres og stokkes når affektene blir utløst av et skrekkelig syn. Det samme skjer med Marlon når det grove drapet, begått i affekt, trer frem for hans blikk og blir en grotesk virkelighet som får ham til å hallusinere. Tingene rundt ham beveger seg når han blinker, og stopper når han sier død.

”Han fyldest af skræk – for hver gang han blinker, rykker genstandene i badeværelset frem mod ham: modellen, organerne i badekarret, hjertet i hans skød og Greta på gulvet. Som i den leg, hvor én står med ansigtet mod muren og tæller højt til tre. Imens bevæger deltagerne sig frem mod denne mur, men de skal nå at stå fuldstændig stille,

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

inden den tællende brat vender sig på 3. De, som ikke når det, udgår. Og den, der først rører muren uden at være blevet grebet i en bevægelse, vinder og **skal være den** i næste runde. Marlon **er den**, og hver eneste genstand i badeværelset deltager. Hver gang han blinker, rykker de frem, men inden han når at reagere og råbe *død*, falder tingene med et smæld på plads igen. Han er træt. Hvis han falder i søvn, løbes han over ende af hjertet, spejlet eller Greta. Han finder det grusomt, at værelset lever på så fuld kraft.” (Bokens utheving og bokens kursiv 93-94)

Rakkerens skitne kniv som er omtalt i *Kongens fald*, er identisk med Marlons skitne kniv, og de er begge slaktere som åbner hud og blottet kød.

”..og Marlon finder en sløv kødkniv. Der sidder lidt rust om skaftet. En skiden kniv.” (91),

og et andet sted står det:

”For hænderne tog en kniv. De åbnede hendes bryst, og det var tungere end at slå den tungeste port op. De tog det enestående ud.” (135)

Intertekstualiteten i *Trilogien* kan kobles til kunstestetikk og forfatterens syn på skrivning som en vev av egen interesse, begjær, inspirasjon via bøker en har lest og praktisering av egen kunst. Marlon leser om parteringen av en hest og får derfor ideen om å åpne Gretas kropp. I *Kongens fald* heter det:

”Rakkeren vred Anders Graas Hest om paa Ryggen og begyndte at aabne den. Blodet laa i en stor brun Pøl, der smeltede sig ned i Sneen, den blegrøde Fraade frøs snart til Is. For hvert Snit af Kniven vældede en Farve du af den dampende Hestedrop, Kødets spillede i dejlige blaa og røde Farver. Og se Trævlerne blev ved at røre sig, fare sammen og skælve mod Frostluften, de overskaarne Muskler krympede sig som Orme i den svirpende Ild. Den lange Luftrør kom for en Dag, Kindtænderne laa synlige som fire Linjer mystiske Bogstaver: Der kom en fin lyserød Hinde frem, den var mønstret med mangfoldige blaa Aarer som et flodrigt Land set højt oppe fra. Da Brystet blev aabnet, var der ligesom en Hule; store hvidblaa Hinder hang ned, brunt og sort Blod kom du af Smaahuller i de aarede Vægge, det gule Fedt stod fra Loft til Gulv i

langelige og drivende Klaser. Leveren var mer brun end alt andet brunt i Verden. Milten kom tilsyne blaa og skimlet som Natten og Mælkevejen. Og der var mange flere skære Farver, blaa og grønne Indvolde, teglstensrøde og okkergule Dele. Alle Østerlands frodige, raa Farver; gult som Ægyptens Sand, turkisblaat som Himlen over Evfrat og Tigris; alle Orientens og Indiens ublu Farver blomstrede du midt i Sneen under Rakkerens skidne Kniv. (Jensen 1944, s. 33)

Marlons skjulte rom

Når Greta har funnet Marlons hemmelige rom med bilder av skjeletter og innvolder i sterke farger, kobler forfatteren vår leseropplevelse med den gestaltede romanfigurens leseropplevelse gjennom følgende sitat, som for øvrig inngår i det overnevnte tekstutdraget, hvor fargene dominerer sansningen og gjør det groteske vakkert, samtidig som fargene gjenkaller vannets speilbilde av blomsterprakten rundt floden som et bilde på narsissistens sykelige selvopptatthet.

”Alle Østerlands frodige, raa Farver; gult som Ægyptens Sand, turkisblaat som Himlen over Evfrat og Tigris; alle Orientens og Indiens ublu Farver blomstrede ud midt i Sneen under Rakkerens skidne Kniv”, læser han dæmpet og med ryggen til.” (76-77)

Selv om Greta finner ut at kjæresten har et hemmelig rom som symbolsk sett er fylt med skjeletter og død, skremmes hun ikke nok til å flykte. Selv med en tung hånd som faller på hennes skulder, bakfra, skvetter hun ikke. Hennes urinstinkt som kalles intuisjon, er svekket og sjelen ligger blottet. Jeg er fristet til å trekke inn Clarissa Pinkola Estés Jungbaserte analyse av eventyret om ”Ridder blåskjegg” i boken: *Kvinner som løper med ulver* (1994) som handler om innvielse i villkvinnens sjeleliv. Hun hevder at årsaken til menneskelig lidelse er at det kultiverte mennesket går imot naturen. Om vi taper våre dyriske instinkter, vil vi være ute av stand til å lukte farer. Estés mener at alle mennesker har en opprinnelig lengsel etter det ville, men vi er opplært til å skamme oss over denne trangen. Men skyggen av det ville ligger på lur rett bak oss hvor vi enn går. Eventyret om ”Ridder blåskjegg” handler om det tyranniske udyret (røveren, rakkeren, voldtektsmannen og dyrebrudgommen, dette er en av Jungs arketypiske knuter i et hvert menneskets psyke) dukker opp i kvinnens drømmer. Dette psykologiske uhyret, eller inntrengeren som den også kan kalles, skaper avstand til kvinnens intuitive natur, og når dette uhyret er ferdig med sin inntrengning, ligger kvinnens følelsesliv øde. Eventyret omhandler møtet mellom livskraften og dødsdriften. Symbolsk sett

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

kan Marlon leses både som rakkeren i *Kongens fald*, og som det tyranniske uhyret i eventyret om "Ridder Blåskjegg".

I korte trekk handler fortellingen om "Ridder Blåskjegg" om en kvinnemorder som dreper alle hustruene sine og gjemmer dem i et lukket rom i kjelleren som kvinnene nektes adgang til. Etter som tiden går blir de til skjeletter. Dette rommet, som består av hodeskaller som står stablet oppå hverandre, kan sees på som en parallell til Marlons lukkede rom som er fylt av symbolske skjeletter i form av plansjer, forskerkropp og røntgenbilder, og som Greta nektes adgang til fordi døren er låst, men som hun trenger seg inn i. *Det skjulte*, som *Trilogiens* midterste bok også har fått som tittel, har dobbel betydning. Det handler om det som befinner seg bak det låste rommet i hovedpersonens leilighet, men det viser også til hans skjulte tomme identitet og hans tilbøyelighet til ondskap. Kanskje er det derfor Greta må dø? Fordi hun oppdager Marlons hemmelige og dermed sin egen hemmelige ville natur? De to er jo speilbilder av hverandre.

Johannes V. Jensens bok *Kongens fald* (1900-1901) har enda flere likhetstrekk med Christina Hesselholdts *Trilogien*. Jeg kan nevne at den også som *Trilogien* er tredelt i sin struktur og er en trilogi som består av tre korte romaner der ulike elementer av smerte, sorg, død som selvmord, drap og partering hvor det groteske og ekle står sentralt. Den handler om menneskets eksistensielle vilkår, der realisme, psykologi og drøm veves sammen. Det irrasjonelle og djevelske som vokser frem i mennesket som opplever tomhet og krig, blandes med menneskets grunnleggende lengsel etter kjærlighet.

Melankoliens tomme rom

Julia Kristeva teoretiserer om tap og nederlag som transformeres til kunst, i sitt store verk om depresjon og melankoli i boken *Svart Sol*. Melankoli er en tilstand som beskytter jeget mot fragmentering, samtidig som det er en forsvarsmekanisme, hevder Kristeva. Gjennom kunsten, spesielt skrivekunsten, finnes en vei ut av depresjonen. Fantasien er melankolsk fordi den ikke vil gi slipp på den tapte moren. Derfor kan en si at fantasien er melankolsk, mens skriften er forelsket fordi den er styrt av lidenskap. Når skriften og fantasien jobber sammen, bearbeides depresjonen. Balansegangen mellom språk og fantasi er viktig når det gjelder den estetiske skrivingen. For mye fantasi stenger den virkelige verden ute, mens mangel på kreativitet gir et livløst og kjedelig språk. Forutsetningen for skriften, ifølge Kristeva, er begjæret som forutsetter kjærlighet og idealisering av den falliske farsinstans. Melankolien er en fastgrodd tapsopplevelse hvor affektene henger fast ved tapet av tingen (den imaginære morssubstansen). Affektene hos den melankolske kommer ikke til uttrykk fordi de er

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

innestengt i en krypt sammen med den tapte morstingen. Tristheten blir den konstante og eneste følelsen, mens de tapte emosjonene er begravd i krypten. Kryptens kjerne er tomhet som all tristesse organiserer seg rundt. Krypten kan billedliggjøres som et sort indre hull. Dette ingenting som befinner seg i midten av kryptens kjerne, er en ordløs, uutsigelig smerte som den depressive identiteten organiserer seg rundt. (Kristeva 1994)

Kap. 4 Konklusjon

Så er jeg kommet til siste kapittel i masteroppgaven min hvor jeg skal sammenfatte de vesentligste punktene i min besvarelse, svare på spørsmålene jeg stilte innledningsvis i problemformuleringen min, og se på noen vesentlige trekk ved billeddannelsen i Christina Hesselholdts *Trilogien*. Jeg skal knytte sammen de to analysekapitlene mine og se på de ulike bildetilnærmingene jeg har valgt: utfyller de hverandre, står i kontrast til hverandre eller utvider de fortellingen/fordobler den?

Er *Trilogien* en sublim roman?

Kan man si at denne romanen er melankolsk (tematisk sett og/eller billedlig sett)?

Jeg har sett på det billedlige i romanen med utgangspunkt i det kroppslige, da hovedsakelig gjennom en analyse av de gestaltede romanfigurenes kropper som befinner seg mellom liv og død. Derfor ble den sjelelige tilstanden melankoli en sentral teoretisk vinkling på besvarelsen. At valget av besvarelsens hovedteoretiker falt på Julia Kristeva, skyldes rett og slett egen interesse. Jeg finner henne spennende fordi hun befinner seg i et kryssende fagfelt mellom psykoanalyse, litteratur, filosofi og kunstnerisk skaperkraft. Ellers har jeg brukt Kjersti Bales bok *Om melankoli*. Dessuten har Daniel Birnbaum og Anders Olsson en spennende tilnærming til den melankolske tilstanden som tar utgangspunkt i mat (og den første føden) og annen type føde. Ellers har jeg latt meg inspirere av min dyktige veileder Unni Langås og hennes to bøker med utgangspunkt i den litterære kroppen: *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900* (2004) og *Den litterære kroppen* (2005).

Det å prøve å skape et fast grep om en glidende og fragmentarisk roman som denne, har vært en utfordring, hvor jeg startet med blanke ark, et hav av teorier og mange mulige innfallsvinkler til romanens fantastiske bildeunivers. Veien fra kaos og fragmentariske tilstander til perspektiv og helhet har vært en spennende og lærerik reise og jeg har lært en masse underveis om verden, livet, litteratur, analyse, dybde, konsentrasjon og ikke minst utholdenhet. Et av temaene som interesserer meg som leser er det å være menneske i verden, og derfor har jeg tatt utgangspunkt i den moderne, desillusjonerte og fremmedgjorte litteraturfiguren som Marlonskikkelsen er et eksempel på. Jeg mener at romanen er melankolsk fordi hovedfiguren Marlon er beskrevet som en melankolsk figur, ruinbildet og den bøyde figuren mannen med sekk på ryggen er sentrale bilder i romanuniverset som begge er uttrykk for melankoli.

Jeg finner Hesselholdts roman både eksperimenterende og svært vakker i sin form. Forfatteren Christina Hesselholdts språk har en utpreget egenart: et språk som er objektivt på overflaten, men inneholder en sublim understrømning som gjør at den kan leses om og om igjen. Romanen holder et fast grep om leseren, ryster og forundrer han/henne og det tar en god stund etter endt lesning før den slipper taket. Derfor kan jeg svare ja på mitt innledningsspørsmål om den er sublim.

Fotografiet, *Kongens fald* og *Bibelen* er intertekstuelle biter som utvider betydningsuniverset i romanen, derfor har det vært viktig for meg og belyse også disse bitene i Hesselholdts bildemosaikk, og på denne bakgrunn har jeg valgt å ta fotografiets betydningsfelt som et egen analysekapittel.

Når det gjelder de ulike kroppslige bildene i romanen forsterkes de av fotografiets sentrale plass i fortellingen. Fotografiene fordobles gjennom den doble fotografkroppen som kan leses som en dobbel figur fordi han er pukkelrygget, samtidig som han fordobler den fiksjonens "virkelighet" gjennom å fotografere menneskekroppene som befinner seg mellom liv og død. Ved å fryse øyeblikket i fotografiet, foreviges både den groteske kroppen/liket, den fallende selvmordskroppen og den oppskårede kroppen. Disse kroppene har sine paralleller i et fåtall ulike objekter som også gjentas i fortellingen, og som eksempel kan jeg nevne fisken i aspic som ligner en grå søylekropp på vei gjennom luften, den fallende piloten i det styrtede flyet etc. Den anatomiske kroppen som et forskerobjekt og Gretas utflytende blodkropp er en parallell figur til flodens brus eller det felte treet som metafor for Gretas fallende kropp. Disse strukturene skaper både horisontale, vertikale og kryssende linjer i teksten. Derfor har det vært fruktbart for meg å velge metafor (vertikal bevegelse) og metonymi (horisontal bevegelse) som utgangspunkt i min analyse.

Denne romanen som beveger seg på grensen og derfor handler om grenseproblematikk, er både overskridende, vakker og sublim hvor både teksten som kropp og figurenes litterære kropp har vært fruktbare utgangspunkt for min analyse.

Litteraturliste

Christina Hesselholdt

Trilogien, en samlet udgave av *Køkkenet, gravkammeret & landskabet* (1991), *Det skjulte* (1993) og *Udsigten* (1997), Rosinante Forlag A/S, København 1999

Øvrig litteratur

Aidt, Naja Marie: *Vandmærket*, noveller, 1993, 3. udgave, Nørhaven A/S, Viborg, 2000

Bale, Kjersti: *Om melankoli*, Pax forlag A/S, Oslo 1997

Balle, Solvej: *Ifølge loven*, 1993, 3. udgave Nørhaven Paperback A/S, Viborg 2002

Barthes, Roland: *Det lyse rommet*, tanker om fotografiet, oversatt av Knut Stene-Johansen, Pax Forlag A/S, Oslo 2001

Birnbaum, Daniel. og Olsson, Anders: *Den andra födan*, En essä om melankoli och kannibalism, Albert Bonniers Förlag, Uddevalla 1992

Berger, John: *Se på billeder*, Gyldendals bogklub, Danmark 1985

Breisnes, Hilde E: "At kalde kærlighed for fisk & hjerte for hjerte": Om Christina Hesselholdts *Trilogien*, Spring: tidsskrift for moderne dansk litteratur – 2001, nr. 17, s. 78-88

Bukdahl, Lars: *Generationsmaskinen*, Dansk litteratur som yngst 1990-2004, s. 73-75 og s. 415-422, Borgen, København 2004

Derrida, Jacques: "Struktur, tecken och spell i humanvetenskapernas diskurs" s. 115-135, Respublica 8, Symposion, Lund 1987

Emborg, Gert og Sørensen, Ivan: *Skumhedens tid*, 90'ernes eksistentielle fortælling, "Jagten på sjælen gennem kroppen" et Interview med Christina Hesselholdt, Dansk lærerforeningen, Aalborg 1994

Estés, Clarissa Pinkola: *Kvinner som løper med ulver*, "Ridder Blåskjegg" med analyse s. 51-81, norsk udgave Eide forlag, 1994

Gronwald, Christine: *Litterære Forskydninger*, Et speciale om Christina Hesselholdts romantrilogi, Odense Universitet, 2001

Hamann, Kirsten: *Vera Winkelvir*, 1993, 3. udgave, Nørhaven Paperback A/S, Viborg, 2005

Hansen, Jakob: "Romanen i stumper og stykker", om betydningen af den korte form hos Solvej Balle, Christina Hesselholdt, Merete Pryds Helle, Sentura 2, 1998

Haugen, Paal-Helge: *Anne*, Det Norske Samlaget, 1971

Haugen, Paal-Helge: "Christina Hesselholdt", *Danske Digtere i det 20. århundrede*, bind III,

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Mai, Anne-Marie (red.), Gad, 2000

Heitmann, Rolf.G: ”Dansen om ingenting”, en analyse av Christina Hesselholdts *Trilogien*,
Standart: 1998, nr. 2, s. 17

Heitmann, Rolf.G: ”Alt for det enestående”, en analyse av Christina Hesselholdts *Trilogien*,
Standart: 1999, nr. 1, s. 48-50

Heitmann, Rolf.G: ”Firmament og arabesk” en analyse av Christina Hesselholdts *Trilogien*,
Standart: 2000, nr. 2, s. 6-8

Helle, Helle: *Hus og hjem*, 1999, 3. udgave, Nørhaven Paperback A/S, Viborg, 2002

Helle, Merete Pryds: *Vandpest*, Rosinante Forlag A/S, København 1993

Helle, Merete Pryds: *Men Jorden står til evig tid*, Rosinante Forlag A/S, København 1996

Jakobson, Roman: *Moderen criticism and theory*: “The metaphoric and metonymic poles”,
s. 57-61, Longman, London and New York 1988

Jensen, Elisabeth Møller, Mai, Anne-Marie og Finnich, Lone: *Nordisk Kvinde-
litteraturhistorie*, (om 90-tallets kortprosaister): s. 539-545 bind 4, (biografi om
Hesselholdt): s. 126 bind 5, Rosinante Forlag A/S, København 1998

Jensen, Johannes V: *Kongens fald*, trykket i tre ulike deler i 1900-1901, samlet utgave første
opplag 1944 som ble gjentrykket i 1977 på dansk, Collins – Publishers, Scotland 1977

Jensen, Rolf Højmark, ”Under overfladen” en analyse af: Køkkenet, gravkammeret &
landskabet, Synsvinkler: 1994, nr. 7, s. 14-23

Jensen, Rolf Højmark, ”Erindring om en scene”, samtale med Christina Hesselholdt, Ildfisken
nr 16, 1997, s. 17-27

Kieler, Benedicte og Mortensen, Klaus P.: *Litteraturens stemmer*, Gads Forlag, København
1999, Om Christina Hesselholdt: s.222, s. 274-275

Kittang, Atle: *Møtestader*: ”Anne – rein og mangfaldig”, Det norske samlaget, Oslo 1988

Kittang, Atle.: *Ord, bilete, tenking*, Gyldendal Norsk forlag, Trondheim 1998

Kristeva, Julia: *The Kristeva reader*, Edited by Toril Moi, Blackwell Publishers Ltd, Oxford
UK 1986

Kristeva, Julia: *Fasans makt*, svensk oversettelse av Agneta Rehal og Anna Forssberg,
Bokförlaget Daidalos AB,Uddevalla 1992

Kristeva, Julia: *Svart sol*, Depresjon og melankoli, norsk oversettelse av Agnete Øye, Pax
forlag, Norway 1994

Langås, Unni: ”Punktromanens poetikk”, Paal-Helge Haugens *Anne* i et tekst-bilde-
perspektiv, Gemzøe mfl. (red.): *Fortællinger i Norden efter 1960*, Aalborg 2004

Langås, Unni: *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900*, Fagbokforlaget, Bergen 2004

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

Langås, Unni: *Den litterære kroppen*, Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag,

Høyskoleforlaget A/S, Kristiansand 2005

Larsen, Steffen Hejlskov: "Hjemløs!", en analyse av Christina Hesselholdts Marlon-trilogi,

Kritikk nr. 141, 1999, s. 52-56

Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, metafor

og metonymi s.154-157, Kunnskapsforlaget, Oslo 1997

Mai, Anne-Marie: *Prosa fra 80`erne til 90`erne*, Jensen, Rolf Højmark: "Under overfladen"

om Christina Hesselholdts roman: *Køkkenet, gravkammeret & landskabet* av Rolf H.

Jensen, s. 243-253, Borgen, København 1994

Mai, Anne-Marie: *Danske Digtere i det 20. århundrede*, Bind III, Gad, 2000

Moi, Toril: "Semiotikk, psykoanalyse og kjærlighet", Julia Kristeva, en innføring s. 151-168,

Norsk litterær årbok 1986

Markussen, Bjarne: "Litt om metaforen og dens teori", Klassisk og moderne teori/Teoretisk

og poetisk metafor, Upublisert manus fra et innlegg på instituttet ved Høgskolen i

Agder, holdt den 08.05.96

Skjeldal, Kjærsti: *Brudd og kontinuitet*. En beskrivelse av punktromanen som undergenre,

Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 1994

Skjeldal, Kjærsti: "Det voksne barn må have et navn. Punktroman er godt og misvisende",

Oversatt av Chr. Hesselholdt, Blå port, 1996 nr. 36, s. 7-23

Skjerdingsstad, Kjell Ivar: "Tarjei Vesaas' blick", Langås U (red): *Den litterære kroppen*,

Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag, Høyskoleforlaget, Kristiansand S. 2005

Skyum-Nielsen, Erik: *Engle i sneen*, Lyrikk og prosa i 90erne, "Det enestående", Christina

Hesselholdt og kroppen, s. 176-182, Gyldendal, København 2000

Skyum-Nielsen, Erik: *Ordet fanger*, Litterær kritik i udvalg, "Sjælen: et skrålende virvar" om

Christina Hesselholdts *Kraniekassen*, Gads forlag, København 2002

Sontag, Susan: *Fotografi*, oversatt av O. Vesterholt etter *On Photography*, dansk utgave 1985,

A/S Fremad

Tønnessen Elise Seip: *Veier til teksten*: "Strukturalistisk analyse", Cappelen Akademisk

Forlag AS, 1994

Viemose, Rikke: "En overskuelig verden", interview med debutanten Christina Hesselholdt,

Ildfisken, 1991, nr. 1

Sammendrag

Formålet med oppgaven var å studere ulike sceniske bilder i Christina Hesselholdts Marlon-Trilogi, som er en veldig visuell tekst. Jeg ville se på litterære bilder med fokus på metafor og metonymi, og på fotografiets betydning i romanen, fordi krysningsfeltet mellom kunst og litteratur interesserer meg. Siden jeg ønsket å ta utgangspunkt i kroppsperspektivet, valgte jeg det som en egen analysedel i besvarelsen.

Tematisk sett befinner de ulike kroppene i teksten seg på grensen mellom liv og død, hvor mange tekstbilder trekker mot jorden i en nedadgående bevegelse, mens andre bilder igjen står i parallelt forhold til hverandre. Disse samme bevegelsene går igjen i tekstens struktur som består av to ulike dimensjoner i romanen som peker i to ulike retninger: den vertikale linje peker mot metaforens meningsutvidning og er typisk for diktet, mens den horisontale linje peker mot metonymiens handling og sammenheng, samtidig som den peker fremover. Dette er et typisk trekk ved punktromanen iflg. Kittang. Siden Christina Hesselholdts *Trilogien* har trekk som kan minne om så vel punktroman som minimalistisk litteratur, har jeg valgt å fokusere på de to ulike retoriske tropene metafor og metonymi.

Siden tap, ensomhet og død er sentrale tema i romanen, har jeg valgt å ta utgangspunkt i melankoli.

Jeg ville finne ut om den stramme, leksikalske, kjølige og objektive språket til Hesselholdt innehar den sublimе rystelsen som er sentral i modernismen. Videre ville jeg finne ut om romanen innehar en melankolsk litterær stil? Noe jeg hadde tenkt å finne ut av via melankoliteorier og ved å analysere den desillusjonerte hovedfiguren Marlon, ved å se på hans forhold til tingene og menneskene rundt seg. Metodevalget for analysen skulle være nærlesning.

Jeg har valgt å dele oppgaven inn i fire kapitler som består av to hovedkapitler med analyse. I den første delen ser jeg på fotografiets betydning i Hesselholdts *Trilogi* (kap. 2), mens jeg i den andre hoveddelen, som er den største i omfang, ser på kroppen som tegn (kap. 3). Formålet var å se om de to ulike bildeinndelingene (litterære bilder og fotografi) ville utfylle hverandre, stå i kontrast til hverandre eller fordoble hverandre.

Ellers har jeg valgt å utdype bokens hovedbilde: mannen med sekk, som i min besvarelse fungerer som en innledning. I kap. 1, presenterer jeg problemformulering med beskrivelse, teorivalg og definisjoner, og jeg gir en liten forfatterintroduksjon. Når det gjelder Melankoli-tematikken i analysen min, har jeg hovedsakelig valgt Julia Kristevas teorier rundt emnet (*Fasans makt* (1992) og *Svart sol* (1994)). Ut over dette har jeg brukt Kjersti Bales bok *Om melankoli* (1997) og Daniel Birnbaums og Anders Olssons *Den andre födan* (1992). Kap.

Det billedlige i Christina Hesselholdts *Trilogien*

4 inneholder oppgavens konklusjon, deretter følger litteraturliste og oppgaven avsluttes herved etter endt sammendrag.