

Nærhed på afstand hos Hanne Ørstavik

Af Unni Langås

Romanen *Uke 43* (2002; *Uge 43*, 2003) er et eksempel på en central tematik i Hanne Ørstaviks (f. 1969) forfatterskab. Bogen handler om Solveig, der har et vikariat som litteraturlærer på en højskole i Norge. Hendes ældre kollega og forbillede er Hilde, som hun beundrer, og hvis anerkendelse hun søger. Solveig identificerer sig meget med Hilde, og hun forsøger at gennemføre sin undervisning med Hildes artikler som rettesnor. Efterhånden får hun dog mere og mere indtryk af, at Hilde har skiftet synspunkter, og Solveigs skuffelse vokser, indtil den kulminerer ved en fest hjemme hos Hilde. Et følelsesudbrud får hende til at miste kontrollen, og hun giver los for sin opdæmmede frustration over, at hendes illusioner er bristet.

Konflikten drejer sig om synet på sproget og litteraturen, og samtidig bliver den menneskelige komponent i Solveigs æstetiske grundsyn tydelig, når modsætningerne forankres i personer. Solveig vil, at litteraturen skal være levende, tæt på livet, ægte og ærlig. Hun er oprigtigt overbevist om, at litteratur binder kroppen, sproget og verden sammen, og at den skal gå så langt som til at holde sår åbne og ikke dække noget til. Gennem forholdet til Hilde ønsker hun både selv at blive bekræftet, at få sine tanker og følelser bekræftet samt at realisere dette æstetiserede livssyn. Da hun ikke kan få disse idealer til at stemme i sin undervisning og i teatret, vokser hendes ubehag, og romanen slutter med, at hun rejser væk uden at vide, hvor hun skal hen.

Hos Hanne Ørstavik finder vi genkommende beskrivelser af et ønske om nærhed, der samtidig altid er ledsaget af en frustreret oplevelse af afstand. Denne spænding genfinder man på mange niveauer i teksterne, ikke kun i skildringer af mellemmenneskelige forhold (forældre og børn, bror og søster, kvinde og mand, kvinde og kvinde), men også i en hyppigt tematiseret refleksion over sprog, litteratur og billedkunst. Denne refleksion er også til stede i essays og artikler, som Hanne Ørstavik har publiceret, og her bliver det klart, hvor tæt en forbindelse der er mellem fiktionsteksterne, essayistikken og forfatterens personlige erfaringer.

Familie

Hanne Ørstavik voksede op i Tana i Øst-Finnmark som det mellemste barn i en søskendeflok på tre i en kristen familie (Ørstaviks essay: "Streker, lin-

jer, kanter, bånd", 2004). Handlingen i flere af hendes romaner er henlagt til dette nordlige område af Norge, og hun har selv understreget den store betydning, Finnmark-landskabet har haft for hendes udvikling som menneske og forfatter. Ørstavik har læst psykologi på universitetet i Oslo og siden taget en uddannelse som rosenterapeut. Ved siden af forfatterskabet driver hun en praksis i denne behandlingsform. Ørstavik har også læst fransk, og hun har oversat den franske forfatter Leslie Kaplans (f. 1943) bog *Overskuddet – fabrikken* (1982) fra fransk til norsk (1998).

Debutbøgerne *Hakk* (1994) og *Entropi* (1995) er tidstypiske punktromaner. Under arbejdet med disse bøger gik Ørstavik på forfatteruddannelsen i Bø under Eldrid Lundens ledelse, og hun har nævnt Christina Hesselholdt (f. 1962), Solvej Balle (f. 1962) og Stig Larsson (f. 1955) som vigtige inspirationskilder. Genrebetegnelsen "punktroman", der ofte tilskrives Paal-Helge Haugen (f. 1945) med romanen *Anne* (1968), oversat til dansk af Hesselholdt i 1992, henviser til det forhold, at kompositionens korte tekster er punkter i en større helhed. Dette giver teksten et poetisk præg, derved at rytmiske og visuelle elementer får større betydning end i anden prosa.

I *Hakk* er forbindelseslinjerne til Hesselholdts roman *Køkkenet, gravkammeret og landskabet* (1991) tydelige. Den fragmenterede form, punkterne, skaber en fotografisk fortællestil, hvad der understreges desto mere ved, at en fotograf har en central funktion i begge bøger. Billeder i form af erindringer og drømme samt skikkelser i et landskab med en flod er også fælles for de to romanprojekter. Tematisk berører både Hesselholdt og Ørstavik emner som angst, sorg og utryghed i familien. Hesselholdt fortæller i glimt om en familie, hvor moren dør, og hvor faren, der ikke kan kapere sorgen, tager sit liv ved at springe ud ad et vindue for at falde i den flod, der løber nedenfor. Faren bestiller en fotograf til at tage et billede af den døde kvinde, samtidig med at han beder fotografen om at forevige sit eget fald, dødsøjeblikket.

Hos Ørstavik er det ikke død, der foreviges i et fotografi, men vold. Angst og smerte knyttes billedligt til det at fange et øjeblik med kameraet, samtidig med at fotografiet kommer til at betone afstand og fremmedgørelse. I fotografier af sig selv ser hun en ukendt. Det at tage et billede kan desuden betyde at begå en voldelig handling, og det sammenlignes blandt andet med en fisker, der kaster snøren ud efter sit bytte, og som har farens vold mod moren som reference: "En gang havde fluen sat sig fast i mode-rens øre" (*Hakk*). Angsten for at dø bliver bestandigt forbundet med moren, og mentale billeder af en mor, der falder, udgør et centralt indhold i pigens barndomserindringer.

En lidet rammende anmelderreaktion på debutbogen kom blandt andet fra Øystein Rottem, som skrev, at dette var "for spinkelt" (*Dagbladet* 6.9.1994). Denne karakteristik har han gentaget i sin litteraturhistorie, der



Lina Scheynius. Summer 2013. Amanda in London.

ganske vist udkom på et tidligt tidspunkt i forhold til Ørstaviks forfatter-skab, men hvor han placerer hende i en ikke entydigt positivt beskrevet gruppe af "kvindelige minimalister" (Rottem 1999) sammen med Merete Morken Andersen (f. 1965), Tale Næss (f. 1969), Karin Haugane (f. 1950), Anne Oterholm (f. 1964) og Inghill Johansen (f. 1958). Disse forfattere havner under overskriften "Kvindelig inderlighedsdigtning", og de er ifølge Rottem "mere tilbøjelige til at dyrke en stiliseret og symbolmættet prosa, hvor handlingen udspiller sig i et 'indre landskab', mens de mandlige forfattere i højere grad forholder sig til en 'ydre' virkelighed i en tilnærmet objektiv stil, hvor der økonomiseres med ordene, og hvor læseren skal læse det, der står mellem linjerne" (Rottem 1999).

Rottens forklaring på denne tendens til "anorektisk" digtekunst hos kvinderne er, at mange af dem har en "fortid på en af vores forfatterskoler", og at de har været under en uheldig indflydelse dér: "Ikke helt få, særligt yngre kvindelige forfattere, er blevet præget både af Lundens egen digtning og af det, der må formodes at være hendes litterære præferencer" (Rottem 1999). Rottem placerer dermed ikke bare de to køn i hver sin litterære bås, forfatterne bliver også meget tydeligt op- eller nedvurderet ud fra deres kønnede placering.

Som Rikke Andersen Kraglund (2008) har påpeget, er bedømmelsen af Ørstaviks debut i denne sammenhæng styret af en norm, der sætter den episke realisme over det poetisk udforskende sprog. Hun fremhæver også,

hvordan *Hakk* foregriber centralt stof i flere af de efterfølgende romaner og gør fragmenterne i denne poetiske prosabog til en grundfortælling med "en nærmest mytologisk karakter". Særligt romanen *Tiden det tar* (2000; *Den tid det tager*, 2011) beskriver en lignende familie, hvor farens vold mod moren skaber traumatiske barndomserfaringer, som den unge pige har med som en tung ballast ind i sit voksne liv.

I *Hakk* er der en scene, hvor pigen ligger i badekarret og barberer sig i skridtet. I begyndelsen af *Den tid det tager* har romanens voksne hovedperson, Signe, barberet alt hår på hovedet af. Bagefter tænker hun på det som et forsøg på at blive noget kvit, men indser hurtigt, at der ikke sker andet, end at håret forsvinder. Handlingen er imidlertid udtryk for den mentale uro, der karakteriserer hende, og som plager hende og vokser til bristepunktet, da forældrene kommer på besøg hos den lille familie nogle dage før jul. Under overfladen ulmer Signes aggression, der udspringer af hendes og forældrenes fuldstændigt modstridende opfattelse af, hvordan hendes barndom har været. Det gør det endnu værre, at forældrene er totalt afvisende over for hendes erindringer om frygt og konflikter, glatter ud og forsøger at give hende skyldfølelse over, at hun ikke vil besøge dem i julen. For Signe er det vigtigt at markere uafhængighed ved at distancere sig fra en dysfunktionel familie, et forhold som barberingen afslører som en illusion.

Skyldfølelsen bliver i kapitlerne om fortiden omhyggeligt beskrevet som en effekt af farens paranoide opførsel og behov for kontrol. Han er leder på en behandlingsinstitution og styrer familien stramt, tilsyneladende for at holde de kristne dyder i hævd. Signe befinder sig i en fase, hvor hun idealiserer sin far, i den forstand at hun både gør sig umage, føjer sig og retter bebrejdelserne mod sig selv, når hun ikke formår at leve op til idealerne om og pligten til at være lykkelig. Med stærke loyalitetsbånd, der er solidt internaliseret gennem farens kristne formaninger, prøver hun fortvivlet at forsvare begge forældre og bliver en forvirret og skyldtyngt kastebold for et familiedrama, der ikke tåler dagens lys. Ørstaviks præcise og subtile gengivelse af replikker og tanker i stærke, spændingsfyldte scener giver en nuanceret fremstilling af de komplekse følelser, der er på færde i dette spil.

Mor og barn

Gennembruddet kom med romanen *Kjærlighet* (1997; *Kærlighed*, 2007), som også er det værk i forfatterskabet, der har fået mest opmærksomhed. Ikke blot er romanen blevet fremhævet som trendsetter for den nye familielitteratur i 1990'erne (Hverven 1999) og har været genstand for flere akademiske læsninger (Hamm 2004, Østerud 2008, Bartnæs 2014), den har også vundet indpas i uddannelsessystemet på mange niveauer. Fortællingen om

Jon og hans mor, Vibeke, har vist sig egnet som appellerende læsestof til studerende og endnu yngre årgange, og romanens skildring af en uoverstigelig afstand mellem mor og barn opleves som både realistisk og rystende.

”Jon, siger hun, allerkæreste Jon.” Men Vibekes opmærksomhed er andre steder, og ordene bliver sagt uden affekt. Mentalt har Vibeke kun plads til sig selv, og hendes tanker er gennemtrængt af massemediernes sprog og deres kropsfikserede reklamer. Når hun taler med Jon, ser hun på sine nylakerede negle og tænker på læbestiften i samme farve, ”blomme, eller var det vin,” der ligger i tasken. Hendes verden er fiktionens; hun lever sit liv i bøger og drømme og er glad, når Jon leger for sig selv. Hvis Jon er det bedste, hun har, er hun samtidig ude af stand til at føle kærlighed til ham.

Savnet af morens opmærksomhed reflekteres i Jons hyppigt præciserede orale behov. Vibeke pynter sin krop udenpå; Jon putter ting i munden. Synsvinklen skifter brat og behændigt mellem de to og afslører, hvor dårligt de kommunikerer. Hvor Jons hoved er fyldt af forventninger om, at Vibeke bager en kage og køber et tog til hans niårs fødselsdag, har Vibeke helt glemt, at han fylder år. Hvor Jon forlader huset, fordi han ikke vil forstyrre hendes forberedelser, tror Vibeke, at han er gået i seng, og tager en tur ind til byen. Begge forlader hjemmet og indleder en rejse væk fra den anden, en proces, der står i et ironisk modsætningsforhold til Jons indledende og gentagne drøm om at være på en rejse sammen hele tiden. Den sørgelige mangel på kontakt mellem mor og barn bliver på denne måde eksponeret som skarpe modsætninger og sat ind i et ubønhørligt udviklingsforløb, hvis dramatiske afslutning ikke skyldes tilfældigheder og misforståelser, men snarere udgør en logisk slutning på et deterministisk præget plot.

I begyndelsen af romanen *Like sant som jeg er virkelig* (1999; *Så sandt som jeg er virkelig*, 2007) har moren låst Johanne inde på sit værelse, og handlingen består i Johannes tanker i tilbageblik fra dette nulpunkt i fortællingen, der varer teksten ud. Det er en gensidig afhængighed, der anskueliggøres på denne måde, samtidig med at det usundt tætte forhold paradoksalt nok handler om afstand og manglende forståelse. Johanne har planlagt en seks uger lang rejse til Pennsylvania sammen med sin kæreste Ivar, men både moren og veninden Karin fraråder hende på det kraftigste at rejse. Neden under argumenterne ligger der hos begge kvinder en frygt for at give slip på et forhold, som siger alt om deres egen afhængighed.

Gennem Johannes erindringer får læseren indblik i, hvordan hun selv bliver splittet mellem ønsket om et frit liv, et forhold til Ivar og en internaliseret følelse af skyld over ikke at opfylde morens og venindens forventninger. Johanne er aktiv inden for menighedsarbejde, og den kristne etik lægger sin klamme hånd på hendes frigørelsesforsøg: ”Du er en engel, sagde hun [moren] alvorligt. Jeg ved ikke, hvad jeg skulle gøre uden dig. Hun så på mig



Lina Scheynius. Spring 2013. Me in Brussels.

sådan, længe, som om hun begyndte at tænke på noget andet, men glemte at tage øjnene med. Jeg smilede. Hun har ret, tænkte jeg, vi hører sammen, som to hænder, der foldes." På en subtil måde afdækker Ørstavik, hvordan sproget både kan skabe stærke følelsesmæssige bånd mellem mennesker og samtidig være helt blottet for mening. Moren binder datteren emotionelt til sig med sin religiøse retorik, der smitter af på datterens respons, og samtidig bliver ubalancen tydelig derved, at Johanne ser, men ikke forstår rækkevidden af morens åndsfraværende gestus.

Det religiøse overjeg forhindrer ikke Johanne i at have erotiske fantasier, men det ser ud til at påvirke hendes valg af begærsobjekt. I en fantasi forestiller hun sig, at elskereren er en faglig vejleder, en ældre mand "med varme øjne og skæg". Han er både tryk og attraktiv i begyndelsen af akten, som er et samleje på hans kontor, men forvandler sig til en brutal voldsmand, da han pludselig trækker sit bælte ud og slår hende. Hvis Johanne på den ene side frakender Gud en revsende holdning til hendes onani, optræder Gud på den anden side med en straffende reaktionsmåde i hendes forestillingsverden. Det giver mening at sætte disse ambivalente fantasier i forhold til det, som moren har sagt om Johannes forhold til mænd, og til hendes eksplicite advarsel om Ivar. "Måske havde hun ret. I at Ivar var farlig, at han var hård og slem, at han manipulerede og mishandlede." I forlængelse af disse anfægtelser kan man også undre sig over, at Johanne ikke er fuldstændig vildt fortvivlet over at måtte blive på sit værelse, mens Ivar rejser sin vej.

Religionen og sproget

Nogle litteraturkritikere har hævdet, at der fandt en religiøs nyorientering sted hos norske og nordiske forfattere i det første tiår af 2000-tallet, og Ørstavik nævnes ofte blandt disse (Hauge 2008). Lige fra begyndelsen har hun taget kristne motiver op, men temaet bliver dominerende i *Presten* (2004; *Præsten*, 2005) og *Kallet – romanen* (2006; *Kaldet – romanen*, 2009), den første om en kvindelig præst, den anden om en kvindelig missionær. Rolv Nøtvik Jakobsen hævder, at portrætter af præster efter årtusindskiftet får en radikalt anderledes behandling end tidligere. Der er en lang tradition for at skildre præstestanden meget kritisk og stille kirkens mænd til regnskab for deres selvgodhed, dobbeltmoral og den manglende overensstemmelse mellem liv og lære.

Jakobsen sammenligner Ørstavik med de svenske forfattere Kerstin Norborg (*Min faders hus*, 2001) og Kerstin Ekman (*Skraplotter*, 2003; *Skrabelodder*, 2004), samt den norske forfatter Lars Amund Vaage (*Tangentane*, 2005), der alle skildrer præster på en mere positiv måde (Jakobsen 2008). Også de danske forfattere Helle Helle og Ida Jessen har i deres romaner, henholdsvis *Hus og hjem* (1999) og *Det første jeg tænker på* (2006), fremstillet præster på en måde, hvor den kritiske og ironiske tone er fraværende. Præsterne i disse bøger er sympatiske og velmenende personer, der ikke tager let på deres tro, men som bestandig oplever, at den bliver udfordret i mødet med livets realiteter. Deres uddannelse og arbejde lægger muligvis op til at tolke dem som en ny tids intellektuelle i et samfund, hvor den kulturradikale elite er på tilbageslag.

I Ørstaviks roman *Præsten* er Liv en nyuddannet præst, der får et præsteembede i Finnmark. Hun kommer direkte fra et forskningsophold i Tyskland, hvor hun blev veninde med dukkeføreren Kristiane, der tager sit eget liv. Den sorgfyldte Liv skal som noget af det første på det nye sted yde omsorg for et forældrepar, der har mistet deres datter på samme måde. I slutningen af romanen sker der endvidere det, at den unge Maja, som er datter af kirketjeneren, også forsøger at begå selvmord. Det er i disse eksistentielt kritiske situationer så vel som i den mere almindelige præstegering og i det daglige liv, at sproget bliver et tematisk omdrejningspunkt. Med sin praktisk-teologiske uddannelse er Liv en professionel sprogbruger, men hun oplever, at hun kommer til kort, når hun bevæger sig uden for ritualernes retoriske rammer. Hendes første prædiken bliver mislykket, fordi hun taler alt for meget, og i andre situationer savner hun ord og kan ikke finde det sandhedens sprog, som hun stræber efter.

Emnet for Livs ph.d.-afhandling er Kautokeino-oprøret i 1852, hvor en gruppe samer gik til angreb på norske myndigheds personer og dræbte lensmanden og handelsmanden. Dokumenter om denne begivenhed er integre-

ret i romanteksten og markerer, at sprogtematikken også har et etnisk og nationalt aspekt. Citaterne synliggør, at sproget skaber afstand og eksklusion inden for de sociale magtstrukturer. Dette bliver sat i relief af Livs gerning som præst, i og med at hun forvalter et autoritetssprog og må reflektere over sin egen brug af disse magtmidler. Desuden løber hun selvfølgelig ind i de diskrimineringsmekanismer, der gør brug af kønnet og seksualiteten i den kristne retorik. På et konvent møder hun mandlige kolleger, som tager til genmæle både mod kvindelige præster og mod homoseksualitet. Ørstaviks roman inkorporerer således mange parametre i sin diskussion af over- og underordning og kan, som Elisabeth Oxfeldt har gjort det, læses som en postkolonialistisk fortælling med mange hinanden krydsende stemmer (Oxfeldt 2012).

I *Kaldet – romanen* tager Ørstavik tematikken op fra *Uge 43*, og romanen kan læses som en reaktion på kritikken af sidstnævnte roman. Der var flere anmeldere, der anså *Uge 43* for en lidt svag roman, som ikke gav et troværdigt portræt af sin hovedperson, og hvis formulerede synspunkter på sprog og litteratur var klichéfylde (Farsethås, 2002). Kritikken er siden blevet gendrevet i akademiske læsninger (Paulson 2004, Bale 2008, Syed 2009), og i *Kaldet – romanen* bliver det tydeligt, at den kvindelige forfatter, der forsøger at fortælle sin farmors historie, er ramt af kritikken og tematiserer sin egen kamp for at skrive. Hun føler sig misforstået af læserne, men også fortvivlet, fordi hendes sprog ikke får romanpersonerne til at leve: "Romanfigurens mangel, min egen mangel. Jeg kommer ikke i berøring, kvinden derinde i teksten, hun bliver ikke berørt. Jeg ser det. Jeg ved det. Jeg ved ikke, hvad jeg skal gøre ved det."

Billeder

En vigtig del af den repræsentationsproblematik, som Ørstavik bestandig vender tilbage til, handler om billeder, både sproglige billeder og visuelle fremstillinger. Lige siden fotografimotivet i *Hakk* er dette et emne i forfatterskabet, men det er særligt i *48 rue Defacqz* (2009), *Hyenene* (2011; *Hyænerne*, 2012) og *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux* (2013; *Der findes en stor åben plads i Bordeaux*, 2014), at temaet udfoldes fuldt ud. Hos Ørstavik kommer erfaringen af afstand mellem tegnene og det, de skal repræsentere, ofte til udtryk, og den knyttes som nævnt ofte til en tilsvarende tilstand mellem mennesker. En genkommende retorisk figur er sammenligningen "som om". Dette udtryk gør det klart, at billederne er billeder på noget, samtidig med at dette "noget" allerede er nævnt. På første side i *Kaldet – romanen* er der en beskrivelse af en kvinde ved et vindue, og derefter fortolkes beskrivelsen: "Der er helt stille i billedet. Som om der ikke findes nogen tid, ikke noget før eller efter, ingenting sker."

Sammenligningen gør det altså klart, klarere, end hvis billedet havde været en metafor, at den ene formulering står for den anden. På den ene side gør dette, at billedsproget bliver tilgængeligt, umiddelbart forståeligt og let at fortolke. På den anden side kan man se det som et symptom på den grundlæggende problemstilling, Ørstavik arbejder med i sine tekster, nemlig en oplevelse af at erfare, sanse og beskrive fænomener på afstand. ”Som om”-formuleringen verbaliserer denne afstand og giver den retorisk form.

Henvisninger til visuelle billeder er et andet aspekt af denne æstetik. Romanen *Hyænerne* handler om Siv, der rejser til Sydengland, hvor hun har lånt en lejlighed ved havet, efter at have gjort det forbi med sin kæreste, Rudolf. Hun er forfatter, oplever et akut tomrum i sit liv og formår ikke at skrive. Hun opsøger nye livserfaringer og andre mennesker, men uden rigtig at etablere gode forhold eller ændre noget fundamentalt. Hyænerne er et billede på en vitalitet, en aggressivitet og en seksualitet, der er diametralt modsat den rolige, nærmest passive tilstand, som Siv befinder sig i. Interessant nok introduceres metaforikken med hyænerne i form af en filmoptagelse på YouTube, og billedsproget hentes således fra og fordobles gennem et visuelt medium.

48 rue Defaqcz skildrer tvillingeparret Paul og Rakel, henholdsvis arkitekt og billedkunstner, i løbet af en formiddag i deres liv. Rakel står for at gifte sig med Pauls kollega og chef, Samuel, der er en ældre mand med gammeltestamentlige træk. Men Rakel er usikker på sin kønsidentitet, sin seksualitet og har en incestuøs binding til sin bror. Forældrene er døde, men de kaster lange skygger ind i søskendeparrets mentale rum, som romanens fortællerstemme glider ind og ud af. Huset er en materiel konstruktion, som Ørstavik lader erindringsfragmenter og begivenheder udspille sig i. Samtidig kan huset ses som et billede på den kontrol, som både Paul, Rakel og fortælleren forsøger at få over kaotiske følelser og forhold, og som skal afbøde oplevelsen af, at vægge og vinduer er porøse.

I romanen *Der findes en stor åben plads i Bordeaux* går Ørstavik længere, end hun før har gjort; i sin skildring af seksuelle fantasier og handlinger. Også i denne roman spiller billeder en stor rolle, og man kan sætte disse to elementer: seksualitet og billeder, op over for hinanden som en flersidig tilnærmelse til temaet nærhed og distance. Romanens jegfortæller, Ruth, er billedkunstner og skal åbne en udstilling i Bordeaux. Hun har indledt et forhold til kunsthistorikeren Johannes og venter på, at han skal beslutte sig for at tage ned og møde hende i Bordeaux. Ventetiden afspejler Ruths forventning om en nærhed i forholdet, som dog aldrig opstår. Den seksuelle kontakt er i momenter tilsyneladende perfekt, men Ruths krop er ikke nok for Johannes, der tilfredsstiller sig selv med porno og opsøger sexklubber.

Afstanden mellem dem er dog også en effekt af Ruths selvoptagethed, der kommer til udtryk allerede i romanens indledning, hvor hun første gang tager hen for at besøge ham. På trods af hans tydelige beskeder har hun ikke opfattet, at de bor i hver sin by, han i Bergen, hun i Oslo. Desuden giver hun udtryk for en indre afstand, der bliver eksponeret under flyveturen til Bergen, hvor hun ser for sig, hvordan hun, som i en drøm, som i en film, går ham i møde strålende glad, men bliver splittet: "Det er som jeg går mellom, mellom to som er meg, der jeg reiser meg og går fram til utgangen i flyet, det er hun som har gledet seg hele natten nesten for sterkt gjennom søvnen, gjort søvnen tynn, og hun som er ødelagt og stygg." Også i andre billedreferencer i romanen ser, finder og skaber Ruth projektioner og fordoblinger af sig selv.

Kunstværket, som hun skal præsentere i Bordeaux, er en installation, der kommenterer spændingen mellem nærhed og distance. På en video på nettet har Ruth set et stort rum i kunsthallen og planlagt, at det skal fungere som et torv. Midt på torvet skal der stå en kvinde, og en mand skal så gå over torvet og komme hende i møde. Installationens torv får en parallel i den store åbne plads, hvor kunsthallen ligger, og som Ruth synes, hun har set før, da hun ankommer til stedet i taxi. I hovedet har hun et billede, hvor hun ser sig selv, som kvinde eller mand, stige ud af en vogn og blive ført hen mod retterstedet, der tidligere lå på Grande Place de Bordeaux. At mærke bladet fra guillotinen på sin hals er et billede, som Ruth ser for sig gentagne gange, og som giver kunstværkets iscenesættelse af et møde på torvet en undertone af rædsel. Sammen med galleristen Abel går Ruth med ud i byens natteliv, dels for at afprøve sin egen lyst og sine grænser, dels for symbolsk at straffe Johannes, der i stedet for selv at komme har sendt en mms med billeder fra en stripklub. Afstanden mellem Ruth og Johannes vokser, i modsætning til det, der sker i fortællingen om Abels datter Lily og hendes ven Ralph, som finder sammen i en anden slags nærhed. Romanens sidste ord "Kom" udspringer af denne positive relation og sætter et punktum, der samtidig er en stor åbenhed.