

Uhyggelig hygge. Om *Hus og hjem* og *Ned til hundene* av Helle Helle

Linn Saltnes Rottem



Veileder: Tone Selboe

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap ved Institutt for Estetiske studier og Allmenn litteraturvitenskap. Det Humanistiske Fakultet.

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2014

Uhyggelig hygge

Om *Hus og hjem* og *Ned til hundene* av Helle Helle



De danske og norske utgavene av Helle Helles romaner Hus og hjem og Ned til hundene. Hus, reise og hjemlige hverdagsgjenstander kombinert med duse, feminine farger er gjennomgående trekk i omslagsdesignet. Omslagene illustrerer hjemmets plass og betydning i Helles forfatterskap. I Hus og hjem og Ned til hundene handler det om hjem og hjemløshet, hvordan mennesker bebor eller ikke klarer å bebo sine intime oppholdssteder.

Av: Linn Saltnes Rottem

Veileder: Tone Selboe

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap ved Institutt for Estetiske studier og Allmenn litteraturvitenskap. Det Humanistiske Fakultet.

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2014

Copyright Linn Saltnes Rottem

2014

Uhyggelig hygge. Om *Hus og hjem* og *Ned til hundene* av Helle Helle

Linn Saltnes Rottem

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne oppgaven studerer jeg hvordan litterære hus og hjem kan fungere som konkrete, imaginære og metafysiske innganger til de realistiske kunstprosatextene til den danske forfatteren Helle Helle. Helles forfatterskap tematiserer ulike forsøk på å etablere hjemlighet og overvinne hjemløshet, samtidig som tekstene demonstrerer spenningsforholdet mellom hjem som idé og hus som arkitektonisk objekt. Med utgangspunkt i fenomenologisk teori undersøkes spenningsforholdet mellom setting og karakter, det vil si hvordan metonymiske forflytninger mellom omgivelsene og karakterene fremstilles i Helles to romaner *Hus og hjem* og *Ned til hundene*.

En fenomenologisk tilnærming til litteraturens spatiale forhold viser hvordan hus og hjem kan fungere som litterære orienteringspunkter, som konkrete, metafysiske og imaginære rom som åpner for en mer umiddelbare opplevelse av tekstenes fremtredelse. Sentralt i analysene står det litterære krysningsfeltet mellom det hjemlige og hjemløse, det velkjente og fremmede. I undersøkelsen av det hjemlige vil blant annet fenomenologer som Gaston Bachelard og Edward S. Casey stå sentralt, i analysen av hjemløshet vil jeg anvende Sigmund Freuds begrep *das unheimliche* og Anthony Vidlers videreføring av Freuds teorier. Det hjemlige og det uhyggelige står i et gjensidig forhold til hverandre, og begge er sentrale aspekter ved det jeg har valgt å kalle «Helles uhyggelige hygge».

Forord

Takk til min veileder Tone Selboe, som var den første som vekket min interesse for litterære hus og hjem. Takk for eminent veiledning og moralsk støtte fra første til siste side.

Takk til Kristina Leganger Iversen og Peer Perez Øian for gjennomlesning, innspill og moralsk bistand.

Takk til Sissel Ringstad for korrektur.

Takk til fastlege Tori Halvorsen for hjelp med tilrettelegging under redusert studiekapasitet.

Innholdsfortegnelse

Innledning.....	1
1 Det velkjente stedet. Helle Helles litterære landskap.....	7
1.1.1 Helle Helles forfatterskap.....	7
1.1.2 <i>Hus og hjem</i> (1999).....	8
1.1.3 <i>Ned til hundene</i> (2008).....	8
1.2 Helles stil.....	9
1.2.1 Den dobbelte fortellerinstansen.....	10
1.2.2 Helles fenomenologiske realisme.....	12
1.3 Resepsjon og mottakelse.....	13
1.3.1 Helle i dansk litterær offentlighet.....	13
1.3.2 «Det sker ikke en skid».....	14
1.3.3 Provinsforfatteren.....	15
1.3.4 Akademisk forskning på Helle Helle.....	16
1.4 Hjem og forflytninger i Helles forfatterskap.....	16
2 Hus og hjem, en teoretisk innføring.....	19
2.1 Hus og hjem: etymologisk betydning.....	20
2.2 Hjemlighet som historisk idé.....	22
2.3 Hus og hjem som teori.....	26
2.3.1 Hjemlighet som begrep.....	26
2.3.2 Den hjemlige uhygge. Sigmund Freud og Anthony Vidler.....	28
2.3.3 Å bo og bebo. Gaston Bachelard og Edward S. Casey.....	29
2.4 Litterære hus og hjem.....	33
3 Å kalle på et ferdiginnredet hjem – <i>Hus og hjem</i>.....	36
3.1 Om <i>Hus og hjem</i>.....	37
3.1.1 Handling.....	37
3.1.2 Fenomenologisk utviklingshistorie.....	38
3.1.3 Tid og sted.....	38
3.1.4 Komposisjon og narrative strukturer.....	39
3.1.5 Det inautentiske blikket: «Alting er, som det skal være».....	41
3.2 Hjem som åsted for handlingen.....	42
3.2.1 Hjemkomst.....	42
3.2.2 Å sette spor.....	42
3.2.3 Barndomshjemmet.....	45
3.2.4 Hjemløshet: «Det gjør ikke nogen forskel, hvor jeg er henne».....	47
3.3 Fra hus til hjem.....	49
3.3.1 Annes hus.....	49
3.3.2 Husmor.....	51
3.3.3 Det uhyggelige hjemmet.....	53
3.3.4 Inne og ute, dører og vinduer.....	55
3.4 Det kollektive hjemmet.....	58
3.4.1 Det transcendentale stedet.....	58
3.4.2 To gamle hus side om side.....	59
3.4.3 Natur eller religion? De ulike mennene i Annes liv.....	60
3.4.4 Det kollektive kirkerommet.....	63
3.5 Konklusjon.....	66
4 Et godt sted å gråte – <i>Ned til hundene</i>.....	67
4.1 Om <i>Ned til hundene</i>.....	67
4.1.1 Handling.....	67
4.1.2 Fenomenologisk utviklingshistorie i <i>Ned til hundene</i>	69

4.1.3	Komposisjon og narrative strukturer.....	70
4.1.4	Tid og sted	71
4.2	Husene i <i>Ned til hundene</i>	73
4.2.1	Huset hennes – mangelen på et eget rom	73
4.2.2	Putte og Johns hus	76
4.2.3	Klassereise, to ulike forestillinger om hjem	79
4.2.4	Miniatyrer	81
4.3	Verden utenfor	83
4.3.1	Storm, sted som ly	83
4.3.2	En ubebodd øy – en lengsel etter forsvinning	84
4.3.3	Inntrengere. Elly og onkelen.	87
4.4	Uhyggelig hygge	89
4.4.1	Ustabile hus og hjem	89
4.4.2	<i>Ned til hundene</i> som metaroman	90
4.5	Konklusjon	93
	Avslutning.....	95
	Litteraturliste	101

Innledning

«Nature is a haunted house; art is a house that tries to be haunted»

– Emily Dickinson (1958, 235).

Om vi tar et blikk på pensumlistene i de litteraturhistoriske innføringseminene i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo «LIT1301-1303» (2014), finner vi gjengangere som Homers *Odysseen*, Miguel de Cervantes Saavedras *Don Quijote*, William Shakespeares *Hamlet*, Jean Racines *Fedra*, Emily Brontes *Wuthering Heights*, Gustave Flauberts *Madame Bovary*, Henrik Ibsens *Gengangere*, Virginia Woolfs *To the lighthouse*, Samuel Becketts *Vente på Godot*, Toni Morrisons *Beloved* og J.M. Coetzees *Disgrace*. En ting disse svært så ulike verkene har til felles, foruten å være kanoniserte klassikere, er at de alle kan kategoriseres som fortellinger om hjem, beretninger om forvisning og hjemkomst, løsrivelse og etablering av gamle og nye hjem. Alle protagonistene, fra Odyssevs til David Lurie, utvikler seg langs akse tilhørighet-hjemløshet. Hjem-ut-hjem er en litterær grunnkomposisjon, de fleste eventyr er bygd opp rundt denne formelen. Dette er også dannelsesromanens mønster; Jane Austens heltinner må ut i verden for å kunne vende hjem som dannede mennesker. Ofte er det et konkret barndomshjem hovedpersonen forlater og returnerer til, men det er en indre reise så vel som en ytre reise, et identitetsarbeid som gjør at karakterene ikke lenger er de samme som de var da romanen startet.

Den vestlige litteraturkanon speiler hvordan hjemmet har forandret seg gjennom historien, fra å være et kollektivt, offentlig (fars)hus, eksemplifisert i den antikke, barokke og klassisistiske epoken, via et halvoffentlig familiehus, brukt som analytisk redskap for å undersøke emosjoner og underliggende samfunnsstrukturer av realismens forfattere, via modernismens fremmedgjorte og urbane ikke-hjem, til det moderne, private hjemmet slik vi ofte møter det i dagens samtidslitteratur: et privat rom hvor hovedpersonens individuelle identitet formes og dekonstrueres i relasjon til sine nærmeste. Hvordan vi forstår hjemmet henger sammen med hvordan det blir oppfattet og tolket opp gjennom kulturhistorien. Det litterære hjemmet kan derfor leses som et mikrokosmos av samfunnet, tidsånden og kunsten. Likevel er hjemmet et sjeldent studieobjekt i universitetssammenheng. Romanen er spesielt egnet til å skildre hverdagslivet, men de dagligdagse handlingene er sjelden utgangspunkt for litterære analyser. De hjemlige elementene (om de i det hele tatt bemerkes) blir ofte redusert til realistiske markører; fremstillinger som skal skape troverdighet og gjenkjennelse eller metaforiske representasjoner som speiler karakterenes indre psyke.

Hus og hjem er urscener i litteraturen, de er like naturlige litterære sentra i samtidslitteraturen som i antikkens epos, så hvorfor forskes det da ikke mer på dette i Norge? Kan det være fordi litterære hus og hjem og hverdagslige skildringer tradisjonelt sett har blitt sett på som kvinnens domene, litteraturens annen, skrevet av og for kvinner? Eller er årsaken at ordene hus og hjem i sin hverdagslighet fremstår som nærmest tømte for betydning, at de er blitt automatiserte størrelser man sjelden tillegger dypere mening? Hus og hjem oppfattes ikke som begreper i hverdagsspråket, men de kan fungere som analytiske kategorier, som en mental forestilling om et fenomen i den virkelige verden. I essayet «Kunsten som grep» (1916), skriver den russiske formalisten Viktor Sjklovskij hvordan kunstspråket, med sin evne til underliggjøring, kan få oss til å se den automatiserte hverdagen i et nytt lys «[...] for at vi igjen skal føle tingene, for igjen å gjøre stenen til sten, eksisterer det som kalles kunst. Kunstens mål er å gi oss en følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke en gjenkjennelse» (Sjklovskij 2003, 18). I forlengelse av Sjklovskij kan vi si at hus og hjem er automatiserte størrelser, så hverdagslige i sin struktur og så selvfølgelig i sin emosjonelle relasjon at vi ikke enser dem. Vi trenger kunst for at vi igjen skal se dem, for igjen «å gjøre huset til hjem».

Hos den danske forfatteren Helle Helle er den fremmedgjørende kraften det ikke-eksepsjonelle. Kanskje er dette grunnen til at jeg aldri har klart å sette ord på min fascinasjon for forfatterskapet, særlig innenfor et litteraturvitenskapelig fellesskap. Bøkene hennes fremstår ved første øyekast tilforlatelig udramatiske, på kanten til banale, likevel oppnår språket samme effekt som Sjklovskij etterlyser: jeg ser min vante tilværelse, og da særlig forholdet mellom bosteder og beboere, i et nytt lys. I alle romanene, fra debuten *Hus og hjem* (1999) til hennes siste utgivelse *Dette burde skrives i nutid* (2011), figurerer ulike hus og hjem både som konkret setting og som bilder på karakterenes indre liv. Et grunntema som utforskes og videreutvikles i hele Helles forfatterskap, er hvordan et hus blir til et hjem, og hva som skjer når det vi kaller vårt hjem, blir fremmedgjort og til et uhyggelig sted. Ved å anvende hus og hjem som litterære orienteringspunkter, som konkrete, metafysiske og imaginære rom, håper jeg å kunne åpne for en mer direkte opplevelse av de nøkterne tekstenes fremtredelse. Mitt håp er at jeg ved å koble Helles romaner til teorier om hjemmet, ikke bare vil kunne si noe om hjemlighet som litterært fenomen, men også vil kunne belyse nye aspekter ved Helles forfatterskap.

Jeg har valgt å nærlese to av Helles romaner – *Hus og hjem* og *Ned til hundene* (2008). Romanene representerer et tidsspenn i forfatterskapet, samtidig som de begge tematiserer det å være underveis i mer enn én betydning. Det skjer forflytninger i geografisk

forstand, men også på et mentalt plan, mellom ulike miljøer og virkelighetsoppfatninger. Hovedpersonene kommer til syne i hverdagslige, men samtidig uhyggelige omgivelser, og i fortidige, traumatiserte rom som de må gjenerobre mentalt så vel som konkret (og på et metanivå gjennom skrift). De kvinnelige protagonistene befinner seg alene, i en limbo-tilstand mellom et fortidig og et fremtidig hjem, det fenomenologen Edward S. Casey kaller *homecoming* (hjemkomst) og *homesteading* (etablering av et nytt hjem) (1993, 299). De befinner seg også i et mellomstadium i tilværelsen. I *Hus og hjem* står hovedpersonen Anne på terskelen til sitt nye hjem, mens hovedpersonen i *Ned til Hundene*, har flyktet fra hus og mann. Begge romanene starter med at en kvinne flytter inn i et nytt hus som hun forsøker å etablere som sitt permanente eller midlertidige hjem. Huset de innlosjerer seg og tidvis isolerer seg i, blir et refugium, men begge hovedpersonene sliter med å finne tilhørighet da de mangler et stabilt indre rom.

I de senere årene har stedsteorien for alvor gjort sin inntreden i litteraturfeltet. Globaliseringen og den digitale tidsalder har kastet stedet ut i en krise, og litteraturen har på ulikt vis problematisert tapet av tradisjonelle hjem. Min masteroppgave kan leses i forlengelsen av den fenomenologiske stedsforskningen og den teoretiske tverrfagligheten som har preget litteraturvitenskapen de siste tiårene. Men heller ikke innenfor dette feltet har jeg lykkes i å finne mange grundige analyser av stedsforskningens ur-steder – hus og hjem. De fleste teoretikere og studenter innenfor stedsforskningen skriver om stedet i vid forstand: som nasjonal identitet, som global tilstand, som heimstadsdiktning, som provinslitteratur, som kjønnsforskning, som postkolonialt diskursobjekt, som urbant byrom eller ikke-sted. Jeg mener Helles stedsskildringer først og fremst er interessante i et eksistensielt lys. Jeg leser den litterære fremstillingen av stedene i forfatterskapet som mer metafysisk orientert enn det den tradisjonelle stedsforskningen har vært, det handler først og fremst om det emosjonelle forholdet mellom beboerne og de bebodde rommene. Jeg har derfor satt sammen mitt eget teorigrunnlag, basert på et utvalg fenomenologer, filosofer og arkitekter som har skrevet om hus, hjem, hjemlighet og hjemløshet. Teorigrunnet oppstod ikke som følge av et isolert ønske om nybrottsarbeid, men i beste litteraturvitenskapelige ånd, som en konsekvens av et forsøk på å avdekke verkenes indre språklogikk og tankeunivers.

Merkelappene minimalistisk realisme og provinslitteratur har vært dominerende i resepsjonen av Helles forfatterskap. Hjem som sted har ikke blitt fokusert på, verken i mottakelsen eller i den akademiske forskningen, dette til tross for at alle bøkene finner sted i og tematiserer den hjemlige sfæren. Verkenes stringente komposisjon fordrer et fortolkende blikk som leseren selv må utføre – dels på tekstnivå (det uttalte) og dels på karakternivå (det

uttalte). Min påstand er at Helles komprimerte, stringente stil peker tilbake på det eksistensielle grunntemaet i forfatterskapet – nemlig hvor lite som skal til for å skape en tilværelse, og hvor lite som skal til for at den vante tilværelsen rykkes ut av kurs. Helle skriver om en væren i ikke-begivenhetenes sfære, det er de små hverdagshendelsene som forrykker samværet mellom mennesker som tematiseres. Det er denne pendlingen mellom et tilforlatelig hverdagsspråk og en underliggjort fremstilling av hendelsene, hvor leseren kan fornemme noe underliggende usagt, som gir en særlig dynamikk til teksten. Ved å vende fokuset mot hvordan istedenfor hva, og setting fremfor karakterenes indre psykologi, håper jeg å kunne avdekke nye innganger til tekstene, både på et tematisk og et stilistisk nivå.

Jeg vil foreta en lesning som kombinerer det fenomenologiske og psykologiske, med særlig vekt på stedenes betydning for karakterenes indre psykologi. Karakterenes utviklingshistorie analyseres ut i fra settingen og det forhold eller misforhold karakterene har til omgivelsene. I et fenomenologisk perspektiv kan ikke tingenes væren skilles fra subjektets plassering i verden, og min hypotese er at man kan betrakte stilen og tematikken til Helle som en slags tautologi, at tekstenes spatiale forhold og setting fordrer en bestemt stil. Settingen, skildringene av omgivelsene og husets interiør og eksteriør, blir symboler på sine beboere og bidrar til å danne et bilde av karakterene. Form og innhold, setting og karakter står i et gjensidig spenningsforhold til hverandre i bøkene, samtidig som elementene er underkastet et felles orienteringspunkt; nemlig ideen om et hjem og et ønske om tilhørighet. I denne oppgaven ønsker jeg derfor å undersøke hvordan Helles språklige terreng peker tilbake på taktile, gjenkjennelige erfaringsrom.

Opgaven vil innta en fenomenologisk, psykologisk og ontologisk, men også delvis sosiologisk posisjon. Min innstilling til verkene ligner kanskje mest Martin Heideggers ontomenologiske posisjon «at forbinde sted og væren via sin analyse af, hvordan stedet skabes i en dobbelt bævegelse af samling og åbning ud fra menneligt ingreb. Et sted *er* ikke bare; et sted er noget, der *finder* sted» (referert i Ringaard og Mai 2010, 12). Denne posisjonen er gjeldende for de fleste teoretikere jeg anvender, og i særdeleshet for fenomenologene Edward S. Casey og Gaston Bachelard som begge fokuserer på kropp, persepsjon og bevegelse som det som skaper et godt sted for menneskelig væren. I Helles bøker har vi ikke direkte tilgang til karakterenes indre psykologi, men ved å studere hvordan de bebor sine steder gjennom kropp og handling, håper jeg å kunne si noe om hvordan Helle etablerer litterære steder og hvordan disse stedene speiler karakterenes utvikling.

Mitt studieobjekt er bøker av en kvinnelig forfatter som skildrer kvinnelige hovedpersoner satt i tradisjonelle kvinnelige settinger, likevel har jeg ikke ønsket å bruke

ekspisitt feministiske teoretikere som analyseinngang til denne oppgaven, da det som interesserer meg er hvordan disse bøkene tematiserer hjem som idé og litterært rom fremfor hjem som kjønnrom. For å si det med litteraturprofessor Victoria Rosner: «The relationship of design to literature is, in my account, generally the relationship of abstract form to lived experience, a relationship activated by an energized conception of space that tears down walls and sets furniture flying» (2005, 16).

Hjemmet er stedet drømmer og erindringer utgår fra, men hjemmet har også en skyggeside hvor redsel, makt og det ubevisste kan trenge seg ubeskyttet frem. I undersøkelsen av hvordan den eksistensielle følelsen av hjemløshet oppstår, vil jeg særlig anvende Sigmund Freuds estetiske undersøkelse av «Das Unheimliche» (1919) og arkitekt og kulturfilosof Anthony Vidlers forståelse av *The Architectural Uncanny* (1992). Vi har ikke noe godt norsk ord for det motsatte av det uhyggelige, det Freud kaller *das heimliche*. Jeg vil derfor anvende begrepet «hjemlighet» som analytisk motstykke til det uhyggelige. Begrepet har jeg hentet fra forfatter Ida Wentzel Winther, som i *Hjemlighet – kulturfænomenologiske studier* definerer hjemlighet som noe mer enn både hus og hjem, som omfatter alle ulike metoder «hvorpå der gøres hjem og skapes hjemlighet, både derhjemme og i verden som sådan» (2006, 7). I min anvendelse av begrepet ligner det kanskje mest på begrepet «å hjemme seg» (Selboe 2003, 15), som Sigrid Undset i sin tid benyttet seg av for å beskrive evnen til å finne seg til rette i det fremmede. Det er ikke en følelse som oppstår én gang eller ett sted, men den oppstår i relasjon til ulike steder og ulike emosjoner, og er i konstant bevegelse og endring. Begrepet hjemlighet er både en emosjonell og eksistensiell kategori, som oppstår i krysningen mellom det velkjente/hyggelige og fremmede/uhyggelige. Som både Freud (2011, 152-154) og Vidler påpeker (1996, 6-7) er det nettopp når hverdagslige objekter frarøves sin vante kontekst at de oppleves som uhyggelige. Det hjemlige og det uhyggelige står altså i et gjensidig forhold til hverandre og begge er sentrale aspekter ved det jeg har valgt å kalle «Helles uhyggelige hygge».

Hjemlighet er ikke en egen teoridannelse, men en samling teorier hentet fra mange felt og områder. Hjemlighet og hjemlig uhygge er et uttømmelig fenomen, som både teoretisk og metodisk går på kryss og tvers av forskjellige vitenskapelige tradisjoner. Hovedvekten i min fremgangsmåte vil ligne en fenomenologisk tilnærming til litteraturens spatiale forhold, det min hovedteoretiker Bachelard i *The Poetics of Space* (1958) kaller toposanalyse – som åpner for en direkte og romlig opplevelse av tekstens fremtredelse. Med utgangspunkt i fenomenologisk teori vil jeg undersøke spenningsforholdet mellom setting og karakter i romanene, mellom metonymiske, romlige forflytninger i karakterenes utvikling og

identitet. Her vil begrepet «mulighetsrom», i motsetning til fysiske rom, stå sentralt – hvordan karakterenes mulighetsrom relatertes til og oppstår i spennet mellom deres indre rom, kropper og fysiske omgivelser. Jeg vil kalle det en litterær undersøkelse av hus og hjem, av hjemlighet og ikke-hjemlighet, *heimliche* og *unheimliche* elementer i tekstene. Hus og hjem vil fungere som konkrete, imaginære og metafysiske innganger til analysene.

På samme måte som filosofisk tenkning kan illustreres litterært, kan litteratur illustrere filosofisk tenkning, men tenkning om og innenfor den hjemlige sfære har tradisjonelt blitt betraktet som lavstatus, både i filosofi- og litteraturhistorien, og kanskje er det en av grunnene til at Helles forfatterskap aldri har blitt lest med et utvidet kontemplativt blikk? Filosofer, arkitekter og sosiologer bruker stadig litteratur som illustrasjon av ulike former for tilhørighet og hjemløshet. Jeg ønsker med denne oppgaven å snu fokuset og demonstrere hvordan litteratur kan formulere tanker som har konsekvenser for hvordan vi oppfatter det moderne hjemmet.

Hovedvekten i min oppgave vil ligge på de litterære analysene, men ettersom de begrepene jeg anvender ikke er tradisjonelle litteraturvitenskapelige analyseredskaper, vil jeg vie et lengre kapittel til hjemlighet som litterær teori. I det følgende gir jeg først en presentasjon av Helles forfatterskap, deretter presenterer jeg teorigrunnlaget, før jeg går over til nærlesningene.

1 Det velkjente stedet. Helle Helles litterære landskap

I første del av dette kapitlet vil jeg presenterer Helles forfatterskap og de to romanene jeg har valgt å nærlese. Deretter vil jeg si noe om hennes særegne stil og gi en kort presentasjon av resepsjonen av bøkene, før jeg i tredje del av kapitlet presenterer noen fellestrekk ved bøkene i hele forfatterskapet.

1.1.1 Helle Helles forfatterskap

Helle Helle (f.1965) er døpt Helle Olsen, men kom senere til å hete Helle Krogh Hansen på grunn av endringer i familieforholdene, før hun ble Helle Helle. Denne fordoblingen av navn kan ved første øyekast ligne et forfatterimage, en forbindelse til de evige gjentakelsene og den anonyme tilværelsen vi møter i bøkene. Men om vi skal tro forfatteren selv, er Helle et slektsnavn som kan føres tilbake til hennes hjemsted Rødby. Dette avslører Per Krogh Hansen i essayet «Lidt har også ret», hvor han skriver: «Hvad der umiddelbart kunne ligne en dyrkelse af modernitetens anonymitet, var egentlig et forsøg på å finde tilbage til ophavet og skabe en forbindelse til slægten» (2011, 14). Denne anekdoten er også en passende parallell til resepsjonen av forfatterskapet, som først og fremst har omhandlet den knappe formen, og som har viet lite oppmerksomhet til bøkens tankegods omkring identitet og stedstilhørighet.

Helles forfatterskap omfatter i skrivende stund ni bøker, en kortprosasamling (debuten *Eksempler på Liv*, 1993), en barnebok (*Min mor sidder fast på en pind*, 2003), to novellesamlinger (*Rester*, 1996 og *Biler og dyr*, 2000) og seks romaner (*Hus og hjem*, 1999, *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand*, 2002, *Rødby Puttgarden*, 2005, *Ned til Hundene*, 2008 og *Dette burde skrives i nutid*, 2011). Hun har vært nominert til Nordisk Råds Litteraturpris (for *Ned til Hundene*), tildelt Kritikerprisen (for *Rødby-Puttgarden*), PO Enquist-prisen og bokhandlerprisen De Gyldne Laurbær (for *Dette burde skrives i nutid*). Hun er oversatt til femten språk, og i Norge er alle romanene og novellesamlingen *Biler og dyr* utgitt, i Trude Marsteins språkdrakt.

Spenningsforholdet mellom hjem som idé og det konkrete hjemmet utforskes i alle Helles bøker, men på grunn av oppgavens omfang og ønsket om tekstnærhet, har jeg valgt å nærlese de to romanene jeg mener fremviser størst spennvidde i tematikken, nemlig *Hus og Hjem* og *Ned til Hundene*.

1.1.2 *Hus og hjem* (1999)

Hus og Hjem er Helles romandebut, og den romanen som tydeligst utforsker hvordan et sted kan gå fra å være et hus til å bli et hjem. Romanen handler om tretti år gamle Anne, som har flyttet tilbake til hjemstedet hun forlot som sekstenåring etter at begge hennes foreldre døde. Hun har kjøpt et hus sammen med kjæresten Anders, og mens han ferdigstiller sin jobb i København, reiser Anne ned en måned i forveien for å innrede huset og finne seg til rette i barndomsbyen. Men utpakkingen går sakte, Anne kommer ingen vei og forholdet til venninnene fungerer heller ikke optimalt, da er det lettere med naboen Jens, byens tiltrekkende og uortodokse prest, som Anne innleder en kortvarig flørt med. Men når Anders flytter inn, gjenoppdager hun forholdet og fremtidsplanene deres. De inntar det sosiale rommet sammen og åpner opp huset ved å invitere til grillfest i hagen. Gradvis venner Anne seg til tettstedets langsomme rytme og det fortrolige forholdet til venninnen Anita reetableres. Romanen slutter åpent, men det er tydelig at Anne er på god vei mot å finne et hjem for seg selv og sin fremtidige familie.

1.1.3 *Ned til hundene* (2008)

Mens *Hus og hjem* handler om et kjent sted, er *Ned til Hundene* den første romanen til Helle som tematiserer en hovedpersons møte med et fremmed sted. Der Anne står på terskelen til sitt fremtidige hjem, har den navnløse 42 år gamle kvinnen i *Ned til hundene* flyktet fra både mann og hjem. Hun har forlatt sitt velkjente liv og reist inn i det ukjente, og når romanen åpner, sitter hun på et øde busstopp. Hun blir plukket opp av det unge paret John og Putte, to vennlige fremmede som innlosjerer henne.

Putte og Johns hjem er den ideelle retrett for fortelleren, men mot slutten av romanen blir leseren likevel i tvil om hvem som trenger hvem. Putte og Johns verden rommer også en tragedie, som langsomt avsløres for fortelleren. På samme måte som relasjonene blir mer komplekse, innhenter også fortiden fortelleren. I tilbakeskuende kapitler og innskutte minner får vi høre om hennes ekteskap med hudlegen Bjørnvig. Vi får også vite at hun er forfatter, men at hun har vært deprimert og plaget med skrivesperre.

Etter åtte dager i skjul blir hun funnet, hun må ta et valg, enten dra tilbake til Bjørnvig eller begynne et nytt liv uten han. Romanen slutter, i likhet med *Hus og Hjem*, helt åpent. Putte spør «Det er telefon. Vil du gerne findes? siger hun», hvorpå fortelleren tenker «Det ved jeg ikke, om jeg vil, vil jeg nok sige» (2009, 158).

1.2 Helles stil

Å lese Helle forutsetter ingen litteraturhistorisk viten eller særskilt tekstkompetanse. Ordvalget er enkelt og dagligdags, med overvekt av atskilte helsetninger og parataktiske leddsetninger. Denoterte substantiv, handling- og sanseverb gjør at detaljene opphøyes, samtidig som bruken av et muntlig talespråk og dialog gir romanen en filmatisk karakter. Noen steder minner tekstene om forelegget til et drama, for eksempel i den oppsummerende tidssekvensen som denne fra *Hus og hjem*: «Hver tirsdag og torsdag, er der konfirmander inde på præstegården. De går forbi ude på gaden lidt i ni og tilbage igen en lille time senere» (1999, 187) eller i denne scenen mellom Beate og Putte i *Ned til hundene*, hvor Putte spør Beate om hun vil spille Uno:

- Jeg ved ikke, hvordan man spiller uno.
 - Har du ikke børn?
 - Ikke selv.
 - Kender du nogen?
 - Hvem?
 - Ja, børn.
 - Et par stykker.
 - Spiller de ikke?
 - De sidder nogle gange med noget.
 - Det er sikkert uno. Det er et rigtigt børnespil.
 - De er næsten ikke børn mere.
 - Nåh. De er store.
 - Ja.
 - Så spiller de nok ikke uno.
- Hun forklarer mig reglerne, men jeg kan ikke få det til at hænge sammen. Så vi drøfter bare mine udspil undervejs:*
- Nu kan du lægge en grøn eller en sekser, siger hun.
 - Nu kan du lægge en blå, eller du kan skifte farve. (2009, 13)

Denne scenen er typisk for Helle både i stil og sin blanding av opphøyde, trivielle detaljer og stemningen av en underliggende konflikt og et alvor. Helles forfatterskap bærer i seg et paradoks. Det er på den ene siden direkte og lett tilgjengelig, samtidig er det vanskelig å beskrive hva tekstene handler om. Tilstedeværelsen av litterære forventninger og det konkrete, verdinøytrale nivået gjør stilen underspilt, det er få adjektiv og stemningsrelaterte skildringer som avslører underteksten. Helles prosa er tilsynelatende blottet for følelsmessige eksplikasjoner, leseren får aldri tilgang til karakterenes indre tanker og følelsesliv, fortelleren og i neste instans, leseren, forblir en flue på veggen. Som Helle selv har uttalt i et intervju med Kristeligt Dagblad, ligger det en realistisk, snarere enn en formestetisk bevissthet til grunn for den komprimerte stilen:

[...] det er faktisk et forsøg på at skrive personene frem på samme måde, som vi møder hinanden. Det handler om, hvad vi kan se og høre. Og om hvad vi siger og gør. Vi aflæser jo hele tiden hinanden og de tegn, vi sender hinanden. Vi fortolker hele tiden hinanden [...] Det er noget af det, der driver mine bøger. Og derfor skal der heller ikke stå en masse om, hvad der foregår inde i knolden på dem. (Øhrstrøm, 2011)

Språket i romanen får konnotativ funksjon, som appellerer til leserens egne assosiasjoner. Dvelingen ved detaljene gir en illusjon om at alt er med, men denne overeksponeringen gjør også leseren oppmerksom på utelatelsen. Som Karen Hvidtfeldt Madsen skriver i sitt essay om *Hus og hjem*: «Det er overfladiske opplysninger, der samtidig gengives i et fortattet sprog, som giver læseren mulighed for at afkode misforståelser og manipulation. Således bliver læseren, om ikke alvidende, så i hvert fald mest-vidende» (2011, 93). Leseren fornemmer noe psykologisk underliggende, for eksempel i Uno-scenen, som nettopp ved sin overeksponering på spillet peker tilbake på det de ikke snakker om, for eksempel hvorfor Beate har søkt ly hos fremmede, eller alle detaljer ved bakesekvensene og matoppskriftene i *Hus og hjem*, som nettopp i sin insistering på å skape hjemmehygge peker tilbake på det motsatte. Romanene skildrer en opphopning av hverdagslivet, hvor det som skjer knapt nok kan betegnes som en begivenhet, samtidig som det er nettopp denne ikke-begivenhetens tilstand som genererer undertekst og en uhyggelig undertone i romanene. Det er på en og samme tid et gjenkjennelig og et fremmedgjort hverdagsunivers. Helles univers kan sånn sett leses i tråd med Freuds teori om at det uhyggelige oppstår i relasjon til det trygge og velkjente. Det er nettopp denne formen for uhygge Helle tematiserer, hverdagens angstfylte hendelser som bygger opp mot en fryktet katastrofe (som hos Helle aldri inntreffer):

Jeg vil ikke skrive om mordet eller sammenbruddet eller tragedien. Jeg vil skrive om alt det, der går forud og om det, der kommer efter. Det er vejen hen til brusekabinen med kniven i hånden, som er gyselig, skræmmende, hårrejsende. Det er ikke forløsningen, kniven, der dolkes ind i kvinden. Det er angsten for døden, for sammenbruddet, for at miste kontrollen. Ikke det store, ægteskabelige opgør, skilsmissen fuldt udfoldet. Det er småtingene, det daglige, det genkendelige. (Helle 2011, 296)

1.2.1 Den dobbelte fortellerinstansen

Jeg skriver i nutid, og det er som om den tid – når jeg skriver – ikke egner sig til refleksioner. Fortælleren er midt i alting, hvirvles rundt i begivenheder, opsluges af dem, reagerer umiddelbart, tænker sig ikke om. Refleksionen kommer først senere, måske efter tekstens ophør. Måske ligger den hos læseren. (Helle 2011, 294 - 295)

Første person presens (som er fortellerformen både i *Hus og hjem* og store deler av *Ned til Hundene*) har i vid utstrekning erstattet realismens foretrukne modus, tredje person preteritum. Normalt fungerer førsteperson-fortellinger på den måten at leseren får vite hva

jeg-fortelleren tenker, men hos Helle er det ikke rom for tradisjonelle indre refleksjoner. Det gis ikke vurderinger fra fortellerens side, og stilen holdes på et nøytralt nivå, ikke ulikt det Roland Barthes kaller litteraturens nullpunkt i essayet med samme navn.

Helles hverdagsportrett skiller seg vesentlig fra den tradisjonelle realismens kausale fortelling, ved å la utvelgelsen være overlatt til en jeg-forteller, som er midt i begivenhetene, som forteller og strukturerer handlingen, men som samtidig henleder oppmerksomheten mot den subjektive organiseringen av stoffet. Fortelleren blir innimellom svært tydelig som berettende subjekt, for eksempel når et helt handlingsforløp oppsummeres kortfattet (som i *Hus og hjem*), eller når fortelleren iscenesetter sin egen fortid i nåtidsform (som i *Ned til hundene*). Det er også ofte en motsetning mellom det hovedpersonen og fortellerinstansen (som alltid er den samme hos Helle) sier og det hun gjør, dels gjennom uoverensstemmelser i hennes handlinger og dels gjennom fremstillingsformen, for eksempel når Anne i *Hus og hjem* sier hun har vært opptatt med å male når hun ikke har kommet i gang med malingen. Hovedpersonene har ofte en dobbelttydig fortellerrolle hos Helle. Fortellerrollen konstrueres ut fra en motsetning mellom jeg-fortellerens subjektive beretning og den distanserte og objektive fortellerstilen. Hovedpersonen står tilsynelatende midt i begivenhetene, men er samtidig i stand til å berette nøkternt om dem. Teksten simulerer en levd virkelighet som jeg-fortelleren konstruerer mens hun opplever den i nåtid. Fortellerteknikken skaper en illusjon om at begivenhetene skjer på det tidspunktet det fortelles, slik at avstanden mellom det opplevde og fortalte (og dermed også det reflekterende) jeget oppheves. Fortelleren fremstår både ubevisst innlevende og som en selvbevisst beretter som konstruerer sin egen fortelling, for eksempel som i dette avsnittet fra *Hus og hjem*, som demonstrerer det iscenesatte (og uhyggelige) ved fortellerinstansen:

Vi drikker vin, imens vi venter på at brikketterne skal blive grå og glødende. Anders siger noget sødt til mig hen over bordet, og jeg lægger nakken tilbage og ler, kærligt og højt. Han bliver ved med at kigge på mig. Jeg strækker mine ben ud og lægger dem i hans skød under bordet. (1999, 169)

Som vi ser av eksempelet ovenfor er fortellerens handlinger og sanseregistreringer preget av verdinøytrale og sparsomme beskrivelser. Med den minimalistiske realismen i bakhodet kan vi kanskje si at Helles arkitektoniske formprinsipper nærmer seg det funksjonalistiske: rene linjer uten bruk av unødvendig dekor.

1.2.2 Helles fenomenologiske realisme

Helles forfatterskap har vekket mye oppmerksomhet for sin stringente og knappe stil. Hennes tekster har ingen uttalte samfunns- eller kulturkritiske perspektiver, samtidig som hun skildrer en sosial og kulturell virkelighet i det samtidige Danmark. Det er denne blandingen som har gjort at litteraturkritikere og akademikere ofte har anvendt merkelappen minimalistisk realisme (Krogh Hansen 2011, 18-24) eller hybridbegreper som hyper-realisme (Lucas 2011, 52) og maksimal minimalisme (Hvidtfeldt Madsen 2011, 92), på Helles bøker.¹ Det er også denne sjangerblandingen som har preget den akademiske forskningen på forfatterskapet.

Lilian R. Furst skriver i antologien *Realism* at det vært et skiftende syn på mimesisproblemet i tråd med overgangen fra synet på tekst som sannferdig representasjon til tekst som artefakt (1992, 55). Realistisk litteratur anses ikke lenger som en nøyaktig kopi av livet, men som en vinklet litterær virkelighet, fylt med hull, utelatelser, generaliseringer, overdrivelser og overraskelser. Helles realisme har med seg disse erkjennelsene og passer derfor bedre under betegnelsen postmoderne realisme.

Det unike med Helles forfatterskap er hvordan hun forener de hyperrealistiske og minimalistiske impulsene vi finner i den tidlige kortprosaen og novellene, til et helt særegent romanunivers fra og med *Hus og Hjem*. I romanene er hun både realistisk med stor R, samtidig som hun har dratt med seg modernistiske formelement fra den amerikanske minimalistiske short-story-tradisjonen vi finner hos for eksempel Ernest Hemingsway og Raymond Carver. Selv om Helle skriver seg inn i en eksplisitt hverdagsrealisme, oppleves hennes konkrete minimalisme som en forlengelse av modernismens minimalistiske kunstprosa. Samtidig er modernistenes språkreferensielle fokus erstattet av en sterk kroppslig øyeblikkprosa hos Helle – en fenomenologisk her og nå være-i-verden.

Flere teoretikere har beveget seg bort fra et språkreferensielt fokus og nærmet seg en fenomenologisk realisme. Brita Timm Knudsen er en av disse, og i artikkelen «Nye former for realisme» etterlyser hun et større fokus på subjektet som kropp, som en fysisk ting i verden. «Kroppens forhold til representasjonen er omdrejningspunktet i en eventuel postmoderne realisme» (2001, 3), skriver hun og trekker frem eksempler fra nyere kropps- og visualiseringsteorier. Helles hverdagsunivers følger en slik kroppens erkjennelse, det er de fysiske handlingene som står i fokus, ikke det indre tanke- og refleksjonsnivået. Som

¹ Minimalisme er i seg selv et problematisk begrep å anvende på litteratur, ettersom det kommer fra det visuelle kunstfeltet. Det har vært flere masteroppgaver som har diskutert minimalismens problematiske litteraturforståelse, og flere har diskutert Helles tekster i lys av realisme/minimalisme-begrepet (en av de bedre er Julie Holst Rasmussens «speciale» *I virkeligheden er virkligheden*). Jeg vil derfor ikke vie mye plass til en minimalismediskusjon, da dette faller utenfor min oppgave.

psykologisk leser venter man på dramatiske høydepunkter, man forsøker å lese begivenhetenes betydning for historien, og forstå eller motivere hovedpersonenes handlinger og hendelsesforløpet. Dette uteblir i Helles romaner. Hennes hverdagsrealisme kan kanskje best forstås i forlengelsen av det Tania Ørum beskriver som en «fænomenlogisk reduktion»:

[...] hvorved man søger at placere sig på et elementært niveau for menneskelig perception og interaktion forud for alle overgribende teorier. Dette fører til en omvurdering af, hvad der er det væsentlige i tilværelsen: dagliglivet ses som mere afgørende for den enkelte end de store historiske begivenheder. (Ørum, referert i Ipsen 2003, 236)

Helle skildrer en form for realisme hvor dagliglivet betraktes som mer avgjørende for den enkelte enn de historiske begivenhetene. Vi har umiddelbart å gjøre med det sedvanlige fremfor det usedvanlige. Om man skal anvende en isme på Helles forfatterskap, ville jeg derfor valgt benevnelsen «fenomenologisk reduktiv realisme», hvor et sanselig og umiddelbart forholdet mellom språk, subjekt og verden står sentralt. Som Helles selv har uttalt: «Jeg vil gerne skrive luftigt og let, med plads til læseren, med læseren i samme position som fortælleren, sansende og kropsligt til stede, mere krop end tanke, mere følelse end forklaring» (2011, 298).

1.3 Resepsjon og mottakelse

1.3.1 Helle i dansk litterær offentlighet

Helle debuterte som nevnt i 1993 med kortprosasamlingen *Eksempel på Liv*. Der Helles øvrige verker kan kategoriseres innenfor den realistiske tradisjonen, er debutboken en absurdistisk, antiepisk og skrifttematiserende utgivelse, i samme litterære landskap som de samtidige minimalistisk-inspirerte utgivelsene som florerte i den danske samtidslitteraturen i kjølvannet av Søren Ulrik Thomsens poetikk *Mit lys brænder* (1985), og oppstarten av forfatterskolen i København (1987). «Forfatterskoleprosa» var en betegnelse som ble brukt om flere av elevene tilknyttet skolen, også Helle, som tilhørte et av de første kullene som ble uteksaminert i 1991. Kanskje behovet for å kartlegge en felles tendens førte til at minimalismens merkelapp ble hengende ved bøkene til Helle, for allerede i andreboken, novellesamlingen *Rester* (1996), finner vi en vending mot det realistiske. Fokuset er flyttet til trivielle objekter og hverdagslivet, og flere av grunntemaene i forfatterskapet er sentrale allerede i *Rester*: kjønn- og klasserelasjoner, småbyer, boliger og forbruk, det sansbare

forholdet til verden, underliggjøring av det velkjente, de sterke kroppslige følelsene og det intense forholdet til mat.

På samme måte som *Eksempel på Liv* passet inn i minimalismetrenden, fulgte også *Rester* utviklingen i dansk samtidslitteratur. Jan Sonnegaards debut *Radiator* fra 1997 markerte et oppbrudd: litteratur skulle nå handle om det litteratur normalt ikke handlet om, som Sonnegaard påpekte ved å kalle sin første novellesamling for *Radiator*, fordi den tidligere rektoren på forfatterskolen, Niels Frank, hadde uttalt at litteraturen ikke kunne ha så banale og hverdagslige objekter som sentralt motiv. Helle gjør det samme med titler som *Biler og dyr* og *Hus og hjem*.

Etter årtusenskiftet kommer det en oppblomstring av litteratur som tematiserer hjemstedet og provinsen. «Den nye hjemstavn prosaen» er et begrep som også festes på Helles utgivelser, særlig fra og med *Rødby-Puttgarden*. Men der de første utgivelsene til Helle kan sies å være preget av et felles idé- og formgrunnlag i samtiden, kan vi fra og med *Hus og hjem* og frem mot hennes hittil siste romanutgivelse, *Dette burde skrives i nutid*, se en forfatter som i større grad har funnet sitt særpreg og sitt tematiske prosjekt. Fra og med *Hus og hjem* er det en tydeligere tematisk og formbevisst homogenitet i Helles forfatterskap. Det er som om hun har skrevet seg frem til det som skulle bli hennes varemerke på godt og vondt: Det alminnelige hverdagslivets estetikk, kombinert med en nøktern filmatisk fortellerteknikk, som gir plass til hverdagens detaljer og banaliteter. «Jeg afprøver hvor lidt det skal til», sa Helle i et intervju (Syberg, 1998), og sitatet peker på hennes evne til å komprimere, men også på det allerede nevnte grunntemaet som utforskes og videreutvikles i alle hennes romaner, nemlig hvor lite det skal til for å skape et hjem, og hvor lite det skal til for at det vi kaller vårt hjem, slås ut av kurs og blir til et uhyggelig sted.

1.3.2 «Det sker ikke en skid»

Helle har alltid hatt et bredt lesersegment. Hennes noveller har fått en fast plass i danskundervisningen, samtidig som henne forfatterskap har blitt analysert i artikler og universitetsoppgaver. Kritikerne har også omfavnet forfatterskapet og hun har fått mye honnør for sitt komprimerte formspråk, men det er få analyser som fremhever hvordan det språklige terrenget peker på taktile, gjenkjennelige erfaringsrom. Det er Helles stil og mangel på ytre handling som har dominert resepsjonen. Lars Bukdahls ofte siterte anmeldelse av *Hus og Hjem* har blitt en merkelapp på forfatterskapet:

[...] der sker jo ikke en skid, vil min avantgardistiske læser måske indvende, og deri vil jeg give ham helt ret. Det er imidlertid denne ikke-skid, der sker og sker, og sker, i Helles roman, og i høj grad de i citatet beskrevne aktiviteter, (veninde)pludder og tøjpåklædning og make-up-lægning og rengøring og madlavning. (1999)

Helle kommenterte selv påstanden om at det «ikke sker en skid» i hennes bøker i et intervju med Politiken i forbindelse med lanseringen av *Dette burde skrives i nutid*:

Det passer jo ikke. Der sker en masse i mine bøger. Hele tiden [...] Jeg vil bare hellere underspille end lade folk bryde sammen af gråd. Det er, som om det, der står og sitrer indestængt, virker stærkere for mig. Det drama, der løber af med en, er ikke lige så interessant i længden som det drama, der ikke udspiller sig. Og jeg vil gerne skrive noget, du kan bære med dig i mange år efter. Jeg er ikke så god til de der voldsomme ting, for jeg er nede et andet sted, hvor der er mange betydninger, mange lag, og hvor man kan være med som leser. Det er dét, jeg gerne vil. (Surrugue, 2011)

1.3.3 Provinsforfatteren

Et annet element som går igjen i resepsjonen, er det allerede nevnte provinsstemplet. I Danmark har den nye hjemstavns litteraturen vært viet mye plass fra årtusenskiftet, og i forlengelse av dette har Helle blitt fremhevet som en av de viktigste hjemstavns- og provinsforfatterne. Hun har også blitt kritisert for at hun alltid skriver om utkanten, og noen kritikere har hevdet at skildringene hennes er nedlatende eller omvendt, idylliserende, overfor vanlige mennesker som bor i utkantstrøk.² For eksempel mente Tue Andersen Nexø i sin anmeldelse av *Ned til Hundene* at karakterene Putte og John fremsto som «en drøm af en underklasse» (Kritik, 2008), og at de to glade, logrende hundene symboliserer dem. Andre, for eksempel Nils Gunder Hansen i essayet «De gode menneskers provins» (2011, 187), mente tvert i mot at romanen demotiverer en idealisert forestilling om både underklassen som Putte og John representerer, og den kulturelle middelklassen som fortelleren tilhører.

Provinsbegrepet er beslektet med hjemlighet, men provinsen har i de studiene jeg har funnet, blitt brukt i forlengelse av den konkrete stedsteorien og begrepet globalisering. Dette har tidvis ført til en reduksjonistisk lesning av bøkene. Som Helles selv uttalte til Jyllands-Posten: «Jeg oppfatter ikke mig selv som provinsforfatter [...] Det afgørende er at skrive om noget, der på en gang er autentisk og troværdigt og samtidig rummer elementer, som er alment genkendeligt» (Meier Carlsen, 2008).

² Debattinnlegg av pseudonymet Ella Steehck «Så se dog at komme ud af provinsen, Helle» fra Information, 6. Desember, 2007. En anmeldelse av Mikkel Bruun Zangeberg fra internettidsiden www.litlive.dk «Ned til Svane-køkkenet» 01.0. 2007. En anmeldelse av Tue Andersen Nexø i Kritik 188, 2008 «En drøm af en underklasse».

1.3.4 Akademisk forskning på Helle Helle

Det er så vidt jeg vet, ikke skrevet noen masteroppgave om forfatterskapet til Helle i Norge, foruten en oppgave på Nordisk institutt ved Universitetet i Oslo³ som omtaler en av novellene fra *Biler og Dyr*. I Danmark er det skrevet mer om forfatterskapet. Det finnes et utvalg «specialer» i Nordisk⁴, artikler og antologien *Hvor lidt der skal til* (2011). Felles for alle disse lesningene er at det er sjangerbegrepet, stilen eller provinsstempelet som dominerer resepsjonen. Jeg bestemte meg for å skrive om Helle rett etter at den nevnte antologien kom ut, og en av de medvirkende årsakene var at lesningene også her, på tross av sitt høye kvalitetsnivå, bekreftet mitt inntrykk av en reduksjonistisk resepsjon av forfatterskapet. Flertallet av lesningen tar for seg formalistiske trekk ved forfatterskapet, og unnlater å knytte språket opp mot det filosofiske tankegodset og meta-lagene jeg mener ligger som undertekst i romanene.

1.4 Hjem og forflytninger i Helles forfatterskap

Det å etablere, opprettholde, forlate eller komme tilbake til et hjem går som en rød tråd gjennom forfatterskapet. Om man leser verkene lineært, blir det også tydelig at utgivelsene i stor grad følger og forutsetter hverandre. For eksempel avsluttes *Rester* med novellen «Der er ikke noget nyt», en fortelling om en kvinne som returnerer til barndomsbyen sin i forbindelse med et jobbintervju til en lærerstilling. Hennes foreldre er døde, hun er skilt fra sin mann og står nå overfor sin fortid; skolen hun engang gikk på og kjæresten hun engang hadde. Motivet «å vende hjem» videreføres i neste utgivelse, debutromanen *Hus og Hjem*, som handler om Anne som også er foreldreløs og vender hjem til byen hun vokste opp. Men i motsetning til kvinnen i novellen, som hurtig gir opp sitt forsøk på tilbakekomst, så finner Anne seg gradvis til rette på hjemstedet.

Mellomtilstanden mellom et fortidig og fremtidig hjem er et gjennomgående tema og et konkret motiv i forfatterskapet. Bortsett fra *Forestillinger om et ukompliceret liv med en mand og Ned til hundene*, som tematiserer oppbruddet av et eksisterende hjem, starter alle romanene med en kvinne som flytter inn i et nytt hus som skal bli til et hjem eller et hus som

³ Thea Marie Dolvas masteroppgave *Gule sko: en komparativ analyse av tilhørighet og identitet i senmoderne fortellinger om kvinner* (2010) studerer fem noveller i et postfeministisk perspektiv. En av disse novellene er «Venlige fremmede» av Helle Helle.

⁴ De fleste oppgavene handler om Helles realisme, for eksempel Julie Holst Rasmussen imponerende teoretiske speciale *I virkeligheden er virkeligheden. En læsning af Helle Helle: Hus og Hjem i et fænomenologisk realismeperspektiv* (2002) eller Jane Blichfeldt Fogh *Mere end rester – en analyse av Rødby-Puttgarden i forhold til realismebegrebet og Helle Helles tidligere forfatterskab* (2007). Ellers er det provins-hjemstavnlitteraturperspektivet som dominerer, for eksempel i Anne Sofie Læssøe Møllers speciale *Herfra min verden går. Den nye hjemstavnlitteratur* (2010) som er en komparativ lesning av *Rødby-Puttgarden* og Erling Jepsens *Frygtelig lykkelig*.

engang var hennes hjem. Anne står på terskelen til sitt fremtidig hjem i *Hus og Hjem*, Jane har i *Rødby-Puttgarden* vendt tilbake til barndomshjemmet etter et mislykket forsøk på å studere i en større by, mens Dorte, den unge studenten og gryende forfatteren i *Dette burde skrives i nutid*, er fanget mellom voksenlivet og ungdomstiden og bruker tiden sin til å pendle mellom København og provinsen. I *Ned til hundene* møter vi derimot et inntrengermotiv, en kvinne flytter inn til to fremmede etter å ha reist fra sin mann. Inntrengermotivet er også tematisert i novellen «Fasaner» fra *Rester*, hvor en tidligere beboer av leiligheten trenger seg på, og i romanen *Forestillingen om et ukomplisert liv*, hvor en gravid kollega hovedpersonen ikke kjenner så godt, flytter inn hos henne og kjæresten i deres lille toromsleilighet.

Helles tekster skildrer hvordan disse ulike kvinnene forsøker å omgjøre bostedene sine til permanente og/eller midlertidige hjem. De besitter taktikker for å bebo rommene og går inn i de dagligdagse gjøremålene, samtidig som de ikke klarer å finne seg helt til rette i omgivelsene, i seg selv og i kroppene sine. Alle de kvinnelige hovedpersonene har konkrete hus de bebor, samtidig som flyttingen og de nye omgivelsene fraskriver dem et stabilt indre rom.

Helles kvinner befinner seg ikke bare mellom hus og hjem, men også i mellomstadier i tilværelsen, både med tanke på alder, livssituasjon og emosjonell tilstand. Romanene tematiserer det å være underveis i mer enn en forstand; fysisk, men også mellom ulike miljøer, forhold og virkeligheter. Romanene er preget av rotløshet, karakterene kommer til syne i hverdagslige, men samtidig uhyggelige omgivelser og fortidige traumatiserte rom, som de må erobre, både mentalt og konkret (og på et metanivå gjennom skrift). Anne i *Hus og hjem* dras mellom to menn og sliter med å få i stand sitt nye hjem, hun står også på terskelen til en bedre fremtid, men fortidens traumer innhenter henne. Romanen avsluttes med at hun oppsøker sine foreldres grav i et forsøk på forsoning. *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand* starter og slutter med døden, et sentralt tema også i neste roman, *Rødby Puttgarden*, som åpner med ordene «På en uke døde fire, sådan var det henede» (2009, 4), og slutter med at fortelleren Jane opplever at hun ikke har klart eller ønsket å bryte den sosiale arven, men i stedet endt opp med å dele identiteten til moren og søsteren. Hjemløshet og ensomhet er også et motiv i *Ned til hundene*. Fortelleren er en forfatter som ikke føler seg hjemme i ekteskapet eller i sitt eget hjem, men finner ro hos to vennlige fremmede som ikke stiller noen krav eller spørsmål. En lignende historie, men med omvendt fortegn får vi i *Dette burde skrives i nutid*. Her møter vi Dorte, som flyter retningsløst igjennom livet, og som verken klarer å ta hånd om sitt leide hus, sin utdannelse eller de skiftende mennene hun har et forhold til. Mot slutten av romanen finner hun et hjem i litteraturen da hun begynner å

fremføre egenskrevne tekster. Hvor fortelleren fra *Ned til hundene* søker seg bort fra forfatteridentiteten, finner altså Dorthe inn i den.

Både i *Hus og Hjem*, *Rødby-Puttgarden*, *Ned til hundene* og *Dette burde skrives i nutid* ankommer en kvinne et lite, lukket provinssamfunn, men der de to førstnevnte romanene portretterer byen gjennom en tilbakekomst, skildrer de to siste utgivelsene til Helle en nykommers møte med et ukjent sted. Felles for alle romanene er at de starter med at en kvinne, med en skjult fortid, ankommer en liten by eller tettsted, hvor tiden er gått i stå og verden utenfor synes påfallende fjern. Alle stedene ligner et hvilket som helst alminnelige sted, samtidig som beskrivelsene er så trivielle og anonyme at stedet får noe ekstraordinært over seg. Mangelen på en tydelig identitet går igjen i alle bøkene, de ytre personskildringene er strippet ned til et minimum og karakterene mangler tilsynelatende et indre, stabilt rom. Til og med navnene de bærer – Anne, Jane, Dorthe – er stilisert i sin anonymitet. Det er helt vanlige navn som ikke minner om noe unikt.

Både Anne, Susanne, Jane, Bente og Dorthe manifesterer virkeligheten i det som er utenfor seg selv, enten gjennom andres blikk eller konkrete gjenstander. Denne selviscenesettelsen konnoterer en underliggende melankoli, en fremmedfølelse som kommer til syne i avstanden mellom deres indre opprør og sosiale fremtreden. Kvinnene søker ekstrem kontroll i de ytre omgivelsene, samtidig som de forholder seg mer eller mindre avsondret fra verden utenfor huset. Huset de innlosjerer og tidvis isolerer seg i, veksler mellom å være et trygt refugium og en truet borg.

2 Hus og hjem, en teoretisk innføring

Jeg har, som nevnt i innledningen, satt sammen mitt eget teorigrunnlag. Jeg vil derfor i dette kapitlet presentere dette mer inngående før jeg tar fatt på nærlesningene.

Jeg har valgt å kategorisere min teoretiske posisjon under fellesbenevnelsen hjemlighet. Hjemlighet er ikke en egen teoridannelse, men en samling teorier hentet fra flere felt. Min primære posisjon vil likevel være fenomenologisk. Min forståelse av hjemmeliv og tanker omkring hjemmet baserer seg blant annet på filosofene Gaston Bachelard og Edward S. Casey, psykoanalytiker Sigmund Freud, arkitekt- og kunsthistoriker Anthony Vidler, samt forfatter og spesialpedagogen Ida Wentzel Winther, professor i arkitektur, Witold Rybczynski og Christian Norberg-Schulz, samt litteraturprofessor Robert P. Harrison. De fleste av mine primære kilder kommer altså ikke fra litteraturfeltet, men felles for dem alle er at de betrakter litteraturen som et sted for tenkning omkring disse forholdene, og at de bruker litterære eksempler for til å underbygge sine teorier. I min oppgave vil jeg bruke deres tanker som idégrunnlag, men jeg vil også prøve ut deres betraktninger som litterære analyseinnganger til nærlesningene. Felles for teoretikerne jeg har valgt er at de alle, direkte eller indirekte, tematiserer litteraturens forhold til hjemmet og fremhever litteraturen som et felt hvor det tenkes omkring hjemmet som idé. De behandler hus og hjem som estetiske kategorier, og det er derfor nærliggende å anvende deres tanker om hjemmet som inngang til å forstå imaginære, litterære hus og hjem.

Langs aksene av hjemlighet finnes både hjemløshet og tilhørighet, det hjemlige og ikke-hjemlige, det hyggelige og det uhyggelige, størrelser som står i et evig samspill med hverandre. Bachelard og Casey tematiserer primært det hyggelige huset og intime tilhørighetsforholdet, mens Freud og Vidler undersøker det uhyggelige huset og den moderne hjemløsheten. Disse fire tenkernes forståelse av hjemlighet og hjemløshet, *das heimliche* og *das unheimliche*, vil ligge som teoretisk bakgrunn for de litterære analysene.

Etttersom jeg anvender dagligdagse ord som begreper, vil jeg først utdype den etymologiske forskjellen mellom hus og hjem som ligger til grunn for begrepsforståelsen, samt hvordan disse aspektene har endret seg i takt med idé- og kulturhistorien. Deretter vil jeg presentere begrepene hjemlighet og den hjemlige uhygge, før jeg forsøker å knytte an disse aspektene til litterære hus og hjem.

2.1 Hus og hjem: etymologisk betydning

Ordene hus og hjem fremstår i sin hverdagslighet som nærmest tømte for betydning, de er blitt automatiserte størrelser man sjelden tillegger dypere mening. Begrepene blir ofte brukt sammen, som Helles tittel *Hus og hjem*. Ordene anvendes ofte synonymt i dagligtalen, men hus og hjem er ikke nødvendigvis ekvivalenter, som professor i arkitektur, Rybcyznski, skriver i *Home. A short History of an Idea*: «You could walk out of the house, but you always returned home» (1987, 62). Et hjem kan bestå selv om huset forsvinner, likeledes blir huset stående selv om hjemmet går i oppløsning. Der hus er et arkitektonisk objekt, rommer hjem følelser, handlinger og mellommenneskelige relasjoner, det Casey kaller *hearth*, arnestedet for det innvendige og inderlige. «A home, even if not built, is always somewhere in particular – or, more exactly, somewhere in. A house could be anywhere out, that is, out there in mapped and sited space» (1993, 299). Hjem kan altså være mange steder, det kan være uten vegger, lokalitet og adresse, likeledes kan hjemløsheten i motsatt ende oppstå i mangelen på en mental sone hvor man kan skjule seg for andres blikk. Der huset er en stabil størrelse, er hjemmet og hjemfølelsen i konstant bevegelse og endring. Et hjem er sånn sett mer en posisjon enn en lokasjon, selv om det som oftes (men ikke alltid) er lokalisert i et hus. Dette spenningsforholdet mellom det indre emosjonelle og ytre arkitektoniske rommet er et viktig tema i Helles forfatterskap. I alle romanene møter vi hus som blir til, gjeninnsetter eller mister sin funksjon som hjem.

De fleste nordeuropeiske språk har den etymologiske differansen mellom hus og hjem i språket. I språk som fransk, italiensk og spansk er det derimot språklig sammenfall mellom hus og hjem; en franskmann kan kun vende tilbake til sitt hus (*maison*), mens en nordmann kan også vende hjem. Dette er grunnen til at Bachelard bruker det samme ordet om hus og hjem i *The Poetics of Space*, men hans forståelse av *maison* er mer likt hjem enn hus. Likevel velger både den danske og svenske utgaven å oversette *maison* til hus, noe som illustrerer hvor lett man sammenblander disse begrepene.

Etymologisk stammer ordet hjem på alle nordiske språk (samt engelsk og tysk) fra det norrøne ordet *heimr*, mens ordet hus stammer fra det norrøne *hús*⁵. Hjem indikerte altså allerede fra gammelt av tilværelsen av en emosjonell relasjon, en tilhørighet som strakk seg

⁵ Om vi slår opp i den klassiske norrøne ordboken til J. Fritznors (2001) på *hús* og *heimr*, ser vi at man allerede i det norrøne språket skilte mellom hus og hjem: *Heimr*: 1. Sted hvor nogen har sitt Hjem eller Tilhold 2. en af de forskellige Verdener, hvori Menneskene eller lignende Væsener have sitt Hjem 3. den Verden hvori Menneskene leve paa Jorden, deres jordiske Liv 4. Verden i local Betydning om Jorden og dens Lande 5. den syndige Verden som er bortvendt fra Gud osv. 6. Verden, i Betydning af de Mennesker som ikkje havet helliget sig til et asketisk Liv o.l. *Hús*: 1. 'Rum, Værelse, Hus' 2. Rum, Værelse af den Slags, som i større Antal til saman udgjøre en stor Bygning' 3. «Samfundshus» (bygning/stad der saker vert forhandla om og liknande) 4. Borg, Kastel, befæstet Hus 5. Foderal, Hylster, hvad som tjener til deri at opbevare noget 6. Slægt, Familie

utover husets fire vegger, for eksempel i Snorres *Kringla Heimsins*, hvor *heim* betyr verden, eller i religiøse skrifter hvor hjem ofte betyr hjem til Gud. Det norrøne ordet *hus* henviste primært til det arkitektoniske objektet, men det refererer også til noe utover det konkrete rammeverket. *Hus* er synonymt med ordet *hylster*, som også er beslektet med ordet *hud*. Huset noe som oppbevarer og beskytter, det er som huden utenpå kroppene våre, eller som Bachelard skriver: «the non-I that protects the I» (1994, 5). Huset tilbyr oss et hjørne i verden som kan huse våre dagdrømmer, minner og det ubevisste liv. Det er menneskets naturlige hvilested, vårt halvåpne hi med vinduer og dører som tillater oss å være inne ute og ute inne, i kommunikasjon med omgivelsene og samtidig vårt indre: «we house ourselves for the same reason that we speak – because we are a fold, a crypt, a wrinkle of insiderness in the fabric of nature’s externality» (Harrison 2003, 44). Likeledes er *hus* en sosial og kulturell konstruksjon, et sted for sosialt samvær, livsmønster og relasjoner. Huset som konstruksjon opprettholder relasjonen mellom de levende og døde, skriver Harrison i *The Dominion of the Dead*. Vi huset de døde før vi huset de levende, og da vi begynte med permanente bosetninger, ble disse bygd over, rundt, eller i nærheten av gravplasser. Harrison mener at hovedgrunnen til at mennesker slo seg ned i *hus* ikke var for beskyttelse, men på grunn av et behov for å dyrke en forbindelse til våre døde forfedre og våre ufødte barn:

The domestic interior is thus in some fundamental sense mortuary, inhabited not only by the dead but also by the unborn in the projective potentiality. It is because we are the ligature between the dead and the unborn – and not because we are vulnerable to the elements and predators – that we humans require housing. (2003, 40)

Mennesker lever i spennet mellom fødsel og død, og huset gir oss ly til å huse denne bevegelsen. Det blir et prisme for fortid, nåtid og fremtid. Det å etablere et hjem er en måte å samle vår egen og vår slekts historie på. Men måten vi etablerer hjemmet og familielivet på, har endret seg opp gjennom historien. Det vi i dag tenker på som selvfølgelig ved det moderne hjem, hjemmeliv og hjemlighet, er et nokså nytt fenomen som også har forandret seg opp gjennom gjennom kulturhistorien. Derfor vil jeg kort presentere hvordan vår moderne forestilling om hjem- og familieliv har oppstått, før jeg kommer nærmere inn på hvordan hjemlighet kan brukes som teori.

2.2 Hjemlighet som historisk idé

Hjemlighet som idé er en moderne, nordeuropeisk konstruksjon. Vår (vestlige⁶) idé om hjemlighet, det Rybczynski kaller *domesticity*, er et kulturelt og historisk fenomen som først slo igjennom mot slutten 1600-tallet, da det nye borgerskapet i større grad knyttet et intimitetsforhold til sine hus og etablerte tydeligere skille mellom ute og inne, arbeidssted og familieliv. Som Rybczynski skriver:

Not only was the house becoming more intimate, it was also, in the process, acquiring a special atmosphere. It was becoming a feminine place, or at least a place under feminine control. This control was tangible and real. It resulted in cleanliness, and in enforced rules, but it also introduced something to the house which had not existed before: domesticity. (1987, 74-75)

Det private familiehjemmet oppstod som et resultat av fremveksten av det borgerlige samfunnet. Og i løpet av 1700- og 1800-tallet ble huset gradvis et intimt sted. Som Christopher Reed skriver i forordet til antologien *Not at home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*: «Domesticity, in sum, is a specifically modern phenomenon, a product of the confluence of capitalist economics, breakthroughs in technology, and enlightenment notions of individuality» (1996, 7).

Samtidig som det private hjemmet ble etablert som en del av kapitalismens ideologi, ble hjemmets mørke sider et motiv og tema i kunsten. Det borgelige huset lukket seg fysisk og emosjonelt om familien, og hjemmet ble dermed det uhyggelige stedet par excellence, ettersom det virkelig uhyggelige er det vi ikke ser, eller det vi tror vi kjenner, men som viser seg å være noe annet. Det uhyggelige får sitt utspring i en nyetablert klasse som ikke føler seg riktig hjemme i sine nye hjem:

The uncanny, in this sense, might be characterized as the quintessential bourgeois kind of fear: one carefully bounded by the limits of real material security and the pleasure principle afforded by a terror that was, artistically at least, kept well under control. The uncanny was, in this first incarnation, a sensation best experienced in the privacy of the interior. (Vidler 1992, 4)

Med fremveksten av de moderne storbyene og avantgardens paradigme i begynnelsen av 1900-tallet, ble den fremmedgjorte, hjemløse verden selve symbolet på den moderne tilstand i litteraturen. I *Romanens teori* (1916) setter filosofen Georg Lukács romanformen i

⁶ Ettersom bøkene jeg undersøker er skrevet av en dansk forfatter og satt til et skandinavisk miljø, forholder jeg meg til hjem i et vestlig perspektiv. Jeg er klar over at hjem har vært et sentralt element i postkoloniale studier og eksil-, innvandring- og flyktningperspektiv, men dette faller utenfor min oppgave.

sammenheng med det han kaller en transcendentale hjemløshet: «romanens form er som ingen annen et uttrykk for denne transcendentale hjemløshet» (2001, 33). I en tid hvor Europa er et krigspreget ingenmannsland, har de religiøse og metafysiske forklaringsmodellene gått tapt, og kunsten er nødt til å bære verdens fragmentariske natur i formspråket: «Det betyr at den gamle transcendentale strukturs parallellitet mellom det formgivende subjekt og den verden som er erobret av formene, også blir slått i stykker, og at gestaltningens siste grunnlag er blitt hjemløse» (2001, 32). Tre år etter at Lukács utga *Romanens teori*, skriver Freud essayet «Das unheimliche». Freud ser også det uhyggelige som en metafor på en hjemløs, moderne tilstand, observert i sin samtid som følge av de ustabile kvalitetene ved hus og hjem. Men ved å flytte fokus fra det ytre til det indre, fremhevet Freud det uhyggelige som et individuelt forhold.

Hjemmet som arkitekturens annen

Samtidig som hjemmet blir en privat familieinstitusjon i det 20. århundre, knyttes det en tydeligere moral til hjemmet som institusjon. Hjemmet går fra å være et halvoffentlig familiehus med en patriark på toppen, til å bli et lukket familiehus med husmoren som øverste beskytter. Parallelt med denne feminiseringen av hjemmet hyller den avantgardistiske kunsten fra begynnelsen av 1900-tallet den ikke-hjemlige sfæren. De mannlige storbyflanørene er hevet over de dagligdagse gjøremål. Hjemmet fremstilles som selve antitesen til det moderne, ja som et småborgelig fengsel. Det ironiske er, som Winther påpeker i sin bok *Hjemlighet – kulturfænomenologiske studier*, at «husmoderen er en moderne konstruksjon, men blev udskreget af de moderne til at være anti-moderne» (2006, 131). Husmorens storhetstid er 1950- og 1960-årene, som sammenfaller med teknologiske nyvinninger og arkitektoniske visjoner den sveistiske arkitekten Le Corbusier representerer med sine såkalte «bo-maskiner».

Motsetningen mellom by og hjem har stått sentralt i den feministiske forskningen på hjemmet. De litterære studier av fenomenet har ofte blitt utført i et feministisk lys, med de klassiske dannelsesromanene eller modernismens kvinnelige forfattere som studieobjekt. Hverdagens arena har tradisjonelt sett blitt betraktet som arkitekturens «the other». Det er påfallende hvordan store deler av den feministiske stedsforskningen fremdeles utviser en ambivalens til hjemmet. Hjemmet fremstilles fremdeles synonymt med undertrykkelse, mens byen sidestilles med emansipasjon:

The most pervasive representation of gendered space is the paradigm of the 'separate spheres', an oppositional and a hierarchical system consisting of a dominant public male realm of production (the city) and a subordinate private female one of reproduction (the home). (Rendell 2000, 103)

I 1928 ga modernismens førstedame Virginia Woolf ut sitt berømte essay *A room of ones own*, som fremdeles har en sentral plass i feministisk litteratur og som også blir brukt i stedsforskningen. Woolf var ikke bare en av de første tenkerne som bevisst begynte å tematisere hjemmet, men hun var også en av de første til å koble det konkrete og emosjonelle rommet sammen på et estetisk, feministisk og litterært plan. «It is necessary to have five hundred a year and a room with a lock on the door if you are to write fiction or poetry» (2000, 103), skrev hun. Rommet hun ønsker for alle kvinner (og menn), er et materielt, økonomisk, mentalt, litterært og imaginært fristed. Det er, som i Helles romaner, både et materielt hus og et emosjonelt hjem.

Det senmoderne hjemmet

Siden modernismen har «nomadismen» vært et urbilde på den flytende modernitetens vilkår. Det moderne mennesket er i konstant bevegelse, både fysisk, mentalt og virtuelt. Det globale og virtuelle rommet spiller inn på måten vi forholder oss til og forstår hjemmet på. Det moderne hjemmet penetreres fra alle kanter. Vi kan på en og samme tid være hjemme i vårt private hjem, samtidig som teknologien gjør det mulig for oss å være tilstede i flere rom og settinger simultant.

En som har forsket på hjemlighet i dagens digitale og globaliserte høyhastighetssamfunn, er Winther, som tematiserer det moderne spenningsfeltet mellom tilhørighet og hjemløshet:

[...] vi som såkaldt moderne mennesker lever i en udspæthed mellem på den ene side det moderne informations- og innovationssamfund, med de anmassende krav om konstant læring og udvikling, den evige bliven til – og på den anden side de konkrete erfaringsrum, det træge hverdagsliv, de langsomme forandringer, gentagelser igen og igen og som ikke forsvinder fordi epoken bl.a bærer stemplet 'højhastighedssamfund'. (2006, 10)

Det senmoderne mennesket lever i spennet mellom steder og ikke-steder. Hus og hjem utgjør ofte en og samme adresse, samtidig som hjemløshet og rastløshet er blitt kjennetegn på vår hverdag. Dette erfaringsspennet kan sies å være karakteristisk for hele Helles forfatterskap. Helles karakterer er omvendte flanører. Slik flanøren streifet gatelangs i fremmedgjorte, urbaniserte gater i modernismen, har også Helles karakterer meldt seg ut samfunnets hastige

tempo og inntatt en betraktende outsiderrolle. De har foretatt en tilbaketrekning innenfor husets fire vegger. Hjemmet blir stedet hvor de kan melde seg ut.

Winther mener det økte fokuset på mobilitet også kan føre til et behov for tilbaketrekning, som Winther skriver: «Herved reintroduceres hjem som hule og borg» (2006, 11), det hun kaller «off-bevægelser» og ønsket om «simple living» (2006, 11). Winther knytter dette til en nostalgi, i ordets opprinnelig forstand: «Nostalgi stammer fra græsk. Nostos betyr at komme hjem, algos betyr smerte, længsel. Dvs. Hjemlængsel eller Heimweh. At være nostalgisk betyr dermed at længtes hjem. Hjem mod noget der har været, et sted, et ophav som man ikke er i længere» (2006, 161).

Det har etablert seg en usikkerhet i hjemmet, men det betyr ikke at hjemmet oppheves eller at det har lukket seg om seg selv. Winther sammenligner det moderne hjem med en revhule: «Hjemmet yder ingen sikker tryghed, giver ingen garanti for ly; men er qua sine mange ind- og udgange stedet eller omdrejningspunktet, hvorfra det gøres hverdag» (2006, 194). Revitaliseringen av hjemmet skjer altså, ifølge Winther, ikke i motsetning til det globale, men i kraft av det. I ytterkanten av den senmoderne pendelen finner vi hjemmet som borg og hjemmet som sosialt og utstilt speil. Til tross for at vi oppholder oss mindre og mindre i hjemmet, så iscenesettes det som aldri før. Det har oppstått en egen hjemdiskurs og hjemideologi hvor det nære, individuelle og intime verdsettes, i kontrast til det senmoderne fleksible og mobile livet. Sånn sett ligner kanskje dagens hjem mer på borgerskapets halvoffentlige familiehus, i den forstand at vi igjen stiller ut våre hjem i magasiner via sosiale medier, blogger og hjemmesider. «Huset er i dag et sosialt panoptikon, hvor man ser og bliver set» (2006, 150).

Oppsummering: hjem som idé

Det har altså skjedd en enorm revitalisering av hjemmet i løpet av de siste 200-års familieorienterte livsstil. Oppsummert kan vi si at det historisk har skjedd en bevegelse fra et kollektivt, halvoffentlig familiehus til et individuelt, privat og emosjonelt rom som er i konstant endring. Hjemfølelsen eksisterer nå i større grad som den enkeltes individuelle prosjekt, samtidig som faren for hjemløshet måles opp mot den enkeltes evne til å finne seg til rette i det fremmede. Ambivalensen mellom det konkrete stedet og de ikke-hjemlige elementer er blitt et grunnvilkår det senmoderne mennesket må forholde seg til. Det er i dette mellomrommet vi må skape vår identitet og forsøke å overvinne hjemløsheten. Det betyr ikke at hjemmet har mistet sin funksjon, noe Helles forfatterskap demonstrerer. I Helles bøker er nettopp dette å føle seg hjemme et individuelt forhold som er i konstant endring og

bevegelse. Husene i romanene ligner Winthers revehuler som hovedpersonene forsøker å etablere som sine isolerte fristeder. Helles romaner foregår nettopp i skjæringspunkter mellom det kjente og det fremmede. Derfor er det min påstand at Helles romaner tematiserer en spesifikk forståelse av moderne hjemlighet og uhygge.

Helle har anvendt moderne teknologi i sine noveller, særlig i *Rester*, men alle romanene hennes er satt til årene rett før den mobile teknologien ble allemannseie, trolig rundt slutten av nittitallet. Ved å utelate moderne teknologi, skaper Helle et lukket og klaustrofobisk univers, hvor relasjonene er tettere geografisk forbundet til bostedene som skildres og hvor konfliktene utspiller seg i samspill med omgivelsene og ikke gjennom et telefonrør. Distansen til vår egen måte å bo på i et høyhastighetssamfunn gjør det kanskje lettere for leseren å betrakte det grunnleggende menneskelige ved å bo og etablere hjemsteder som Helle tematiserer i sine bøker, samtidig som relasjonene som skildres bærer preg av en senmoderne fleksibilitet og mobilitet.

2.3 Hus og hjem som teori

2.3.1 Hjemlighet som begrep

Selv om det norske språket som sagt skiller mellom hus og hjem, så mangler det et dekkende synonym for det Freud kaller *das heimliche* og *das unheimliche*. Hjem heter på tysk *heim*, som begrepene *heimlich* og *unheimlich* er utledet fra. Begrepet hjem inneholder altså motsetningene hjemlig/hemmelig, kjent/ukjent, hyggelig/uhyggelig. Denne dobbeltheten, at det uhyggelige nettopp kommer fra det hjemlige og kjente i form av det hemmelige og ikke fra det ukjente, kan på tysk beskrives med ett ord: *heimlich* (Freud 2011, 152). *Heim* (hjem) er kjernen, og alt etter som det tilføyes et prefiks eller suffiks, endres betydningen. Det gjelder eksempelvis: *heimlich* (hemmelig og hjemlig), *geheim* (hemmelig), *unheimlich* (uhyggelig) og *geheimnis* (hemmelighet). Det norske språket (og Helles danske) derimot, er tvunget til å bruke tre ord for å beskrive det tyske *unheimlich*: nemlig hjem, uhyggelig og hemmelig. Vidler kaller *das heimliche* for *homely* (1992, 23), mens Rybczynski bruker begrepet *domesticity* (1986, 75), som direkte oversatt betyr hjemmeliv. Begge begrepene konnoterer noe av det samme som jeg forsøker å favne med ordet hjemlighet, det handler om levd boerfaring.

I motsetning til den tradisjonelle romteorien som handler om mer abstrakte størrelser, er stedsteorien noe som fungerer i tid. Et sted er konkret, har fysisk form og det sier noe om den som møter det. Tim Cresswell skriver i boken *Place: A short Introduction* at tre faktorer

må være tilstede for at vi kan kalle noe et sted: *location* (plassering), *locale* (fysisk form) og *sense of place* (fornemmelsen for stedet, forstått som alle subjektive forbindelser til omgivelsene) (2004, 7). I tråd med Cresswell kan vi si at hjemlighet også ofte omfatter alle disse punktene, men med en større vekt på sistnevnte. Hjemlighet oppstår først i møte med et subjekt, men i motsetning til stedsteorien er det ikke avhengig av et konkret objekt. Det forutsetter og oppstår ofte i samhandling med et sted, men det er først og fremst et emosjonelt, kroppslig forhold. I romanen *Ned til hundene* for eksempel, skildrer hovedpersonen, som er en forfatter, et slags hjemlighetsforhold til språket og yrket sitt.

Min forståelse av begrepet hjemlighet deler det samme fenomenologiske grunnsynet som stedsteorien. Fenomenologi defineres som «læren om det som fremtrer som gjør seg gjeldende for bevisstheten» (Lothe, Refsum, Solberg 2007, 64). Fenomenologien studerer altså den umiddelbare erfaringsverden, hvordan fenomener, for eksempel et hus eller en tekst, konstitueres for bevisstheten, med et særlig fokus på kroppslig erfaring som utgangspunkt for bevissthet. Et grunnleggende trekk i fenomenologien er at man ikke kan skille mellom subjekt og objekt, at mennesker og fenomener er intimt forbundet og inngår i en umiddelbar relasjon til hverandre. Om vi anvender fenomenologien på hjemlighetsbegrepet, kan vi si at subjekt og objekt, bosted og de som bebor stedene, er uløselig tilknyttet hverandre. Mennesker bor i hus og hus blir meningsfylte på grunn av den menneskelige konteksten de inngår i. Huset har en struktur som er ladet med betydning, det er den lokaliteten som menneskelig liv og mening utfoldes i. Derfor er huset også mye mer enn en fysisk ramme. På et veldig grunnleggende nivå er det bærer av levd liv og mening. Om vi overfører dette til litteraturfeltet, kan vi si at setting og psykologi må leses og fortolkes i sammenheng. Litteraturvitenskapen har en tendens til å vie karakterpsykologi størst fokus, men ved å flytte fokuset til hvordan karakterene bebor sine omgivelser, åpner vi for en mer direkte tilgang til språket og innholdet.

Hjemlighet oppstår altså som en relasjon mellom subjektet og dets omgivelser. Det er ikke et konstant forhold, men en stemning som oppstår (og endres) hele tiden, i relasjonene til ulike steder og ulike emosjoner, i konstant bevegelse og endring. Den kan kanskje sammenlignes med Gilles Deleuze og Felix Guattari sitt rhizombegrep; en posisjon uten begynnelse eller slutt, i konstant bevegelse og tilblivelse vis-à-vis rommets dynamiske foranderlighet. Hjemlighet oppstår i evig tilblivelse og bevegelse mellom hus og hjem, en posisjon forbundet med en fortrolighet hvor jeget kan forme, dvele og oppholde seg. Hjemlighet er altså en emosjonell og eksistensiell modus. Det er en kompleks stemning som oppstår i spenningsforholdet mellom det velkjente/hygge og fremmede/uhygge. I det

følgende vil jeg først utdype den den hjemlige uhyggen representerte ved Freud og Vidler, deretter vil jeg si litt mer om hva det vil så å bo, før jeg setter disse begrepene inn i en litterær kontekst.

2.3.2 Den hjemlige uhygge. Sigmund Freud og Anthony Vidler

I essayet «Das Unheimliche» demonstrerer Freud hvordan ordet *heimlich* har utviklet seg fra å bety det hjemlige eller huslige, til å bety det hemmelige, det som er skjult for det fremmedes blikk, for til sist å sammenfalle med sin motsats, *das unheimliche*. *Heimlich* er, ifølge Freud, «et ord som ut fra en ambivalens utvikler sin betydning inntil det til slutt faller sammen med sin motsetning *unheimlich*» (2011, 153). Her bruker Freud etymologi til å forsvare sitt oppgjør med den tradisjonelle oppfattelsen av det uhyggelige, som noe som oppstår i kontrast til det hjemlige og i møte med noe ukjent. Hovedpoenget til Freud er at det uhyggelige ikke oppstår i møtet med det fremmede, men ved det fortrengetes gjenkomst (2011, 154). «Uhyggelig er alt det som skulle forbli en hemmelighet, forbli i det skjulte, men som har trådt frem» (2011, 153). Det er med andre ord noe vi engang har kjent til, men som vi har fortrenget, mer eller mindre bevisst. Det uhyggelige kommer fra det hjemlige og kjente i form av det hemmelige.

I *The Architectural Uncanny. Essays in the modern unhomey* viderefører Anthony Vidler Freuds teorier om det uhyggelige, det han kaller *the uncanny*, til en postmoderne hjemløshet, «a metaphor for a fundamentally unlivable modern condition» (1992, X). Der Freud tilskriver uhyggeeffekten fortrengete kompleks, kombinerer Vidler psykoanalytisk tankegodt med en tydeligere arkitektonisk tilnærming. Det uhyggelige har funnet sitt metaforiske hjem i arkitekturen: først i huset, besøkt eller ikke, deretter i den moderne storbyen. Men på samme måte som det er vanskelig å snakke om en psykologisk eller litterær *uncanny*, understreker Vidler at det ikke går an å snakke om en arkitektonisk *uncanny*. Bygninger eller steder er ikke i seg selv uhyggelige, men det interessante er hvordan enkelte bygninger kan fremstå, kulturelt eller historisk, som estetiske representasjoner for noe fremmedgjort:

As a concept, then, the uncanny has, not unnaturally, found its metaphorical home in architecture. First in the house, haunted or not, that pretends to afford the utmost security while opening itself to the secret intrusion of terror, and then in the city [...] the uncanny is not a property of the space itself, nor can it be provoked by any particular spatial confirmation; it is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming. (1992, 11)

Vidler trekker begrepet om det uhyggelige tilbake til romantikken og filosof Edmund Burkes teorier om «det sublime», som i motsetning til «det skjønn» blant annet trigges av lidenskapelig frykt (1992, 20-21). De første litterære eksemplene finner Vidler, som Freud, hos E.T.A. Hoffmann og Edgar Allan Poe, hvor det gjennomgående motivet nettopp er kontrasten mellom et trygt og hjemlig interiør og den fryktede invasjonen av en fremmed tilstedeværelse, som viser seg å være en replika av en selv (1992, 3). Romantikkens litteratur er fylt med okkulte og gotiske fortellinger om hjemsøkte hjem, ofte et hjem som nettopp kjennetegnes ved en særskilt hygge. Dette kontrastforholdet opprettholdes fremdeles i flere av dagens krimserier og populære zombie- og vampyrserier. Som Vidler påpeker: «The vicarious taste for the uncanny has been a constant in modern culture, only intensified by shifts in media» (1992, 4).

Som både Freud og Vidler påpeker, er det når hverdagslige objekter frarøves sin vante kontekst at de oppleves som uhyggelige. Det er i dette spennet mellom det ekstremt hverdagslige og det ubehagelig fremmede, Helles litterære univers utspiller seg, og tekstene kombinerer også Freuds arketyperiske forståelse av det uhyggelige med Vidlers postmoderne erkjennelse av individuell hjemløshet og fragmenterisk rotløshet. Midt i hjemligheten kan man føle seg hjemløs, og midt i hjemløsheten kan man også oppleve å føle seg hjemme.

2.3.3 Å bo og bebo. Gaston Bachelard og Edward S. Casey

Det å bebo er et individuelt og eksistensielt forhold, selv om teknikkene ofte er allmenne og hverdagslige. Det å bebo krever teknikker for å skape en hjemfølelse, etablere de rommene vi kaller våre hjem. «Det er en måte at begå sig midt imellem det derhjemme og det fremmede» (Winther 2006, 166). Ved å skape seg levde erfaringer av arkitektur erobrer man ukjent territorium. Ifølge mikrofænomnologen Michel de Certeau er hjemmet analogt til kroppens skjold (1984, 147). Rommet setter seg som hukommelsesspor i kroppen, og de hverdagslige, små, fysiske gjøremål som å snakke, lese eller å lage mat, blir taktikker for å erobre rom og etablere en hjemlighetsstemning: «space is a practiced place» (1984, 117). «Når menneskene bygger, skaper de også bilder som på samme tid er praktiske og poetiske» (1992, 107) skriver den norske arkitekten Christian Norberg-Schultz. Interiøret er inderlig, i den betydning at det gir oss nærhet. «Mennesket oppnår sin identitet når det kjenner et sted og tar vare på det ved å bygge» (1992, 21). Hjem er altså noe som gjøres, blir til, praktiseres. Det er ikke noe alle oppnår og det er et komplekst forhold som hele tiden er i omveltning, som oppstår, forsvinner og gjenoppstår i stadig nye legeringer av det fremmede og det kjente.

Det å bebo er også en måte å være i verden på. I 1951 holdt Martin Heidegger et foredrag med tittelen «Bauen Wohnen Denken», hvor han viser hvordan verbene *bauen* og *wohnen* er etymologisk knyttet til verbet «å være» (referert i Norberg Schultz 1992, 19). Ved å sikre seg et forankringspunkt etablerer mennesket en forskjell mellom den ytre og den indre verden, en motsetning mellom det fremmede (ute) og det vante og trygge (inne). Ifølge Heidegger skaper ikke bebyggelse bare stedet – det etablerer også et frirom for individet. Mennesket kan ikke være noe sted uten at det finner sted, og hus er det fundamentale stedet for menneskelig eksistens. Å bo forutsetter derfor at vi bygger våre omgivelser i sin alminnelighet.

Gaston Bachelard (1884-1962)

En som følger Heideggers tanker om det gode stedet, er den franske filosofen Gaston Bachelard. Bachelard tilbrakte mesteparten av sin karriere som fysiker, før han begynte å reflektere over fenomener som unndro seg fysikkens lover, som poesi og den litterære skaperkraften. Mot slutten av sin karriere skrev han *The Poetics of Space* (1958 org. *La Poétique de l'Espace*), en utgreiing av det imaginære rommets⁷ poetikk. Å bebo krever ifølge Bachelard en evne til «å krølle seg sammen». Slik dyr beskytter seg i reder og skjell, krøller mennesker seg sammen i hjørner og kroker: «To curl up belongs to the phenomenology of the verb to inhabit, and only those who have learned to do so can inhabit with intensity» (Bachelard 1994, XXXVIII). Å krølle seg sammen står i sammenheng med verbet å bebo. Det er et eksistensielt forhold og det motsatte av hjemløshet. Når vi har klart å bebo huset, har det blitt en del av vår kropp og forestillingsverden, samtidig som huset er i stadig utveksling med naturen og omgivelsene. Det er et individuelt forhold, selv om mange av oss benytter oss av de samme taktikkene. Det å kunne ta bolig og omforme det ukjente til noe kjent, er en evne som for Bachelard i høy grad utvikles i barndommen, men som også vedlikeholdes gjennom daglige, trivielle rutiner, som for eksempel husarbeid.

Med huset som prisme skildrer Bachelard en slags drømmens fenomenologi, en teori om imaginasjon og bevissthet, slik det huses i menneskene, både stedlig og metafysisk. I følge Bachelard trenger mennesker hus for å drømme: «[...] if I was asked to name the chief benefit of the house, I should say: the house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace» (1994, 6). Bachelard fremhever hjemmet som et tilfluktsted hvor våre dagdrømmer og forestillinger produseres, hulen hvor vår

⁷ Den franske tradisjonen snakker fortrinnsvis om rom, ikke sted. Når Bachelard bruker ordet rom ligner det mer Caseys definisjon av sted.

individuelle identitet utforskes og posisjonerer seg i trygge omgivelser vis-à-vis omverdenen. Et hus tilbyr oss et hjørne i verden som kan huse våre dagdrømmer, minner og det ubevisste.

Bachelards univers må forstås som en fantasitilstand, et drømmeminnets hus som ligger bortenfor virkelighetens hus. Det er i husets drømmende geometri, altså huset slik det opptrer i våre drømmer, vi kan gjenfinne minner og uttrykksproduserende bilder, som igjen kan gi en mer direkte inngang til litteraturen, som litteraturprofessor John R. Stilgoe skriver i forordet:

In the Poetics of Space, Bachelard reveals time after time that setting is more than scene in works of art, that it is often the armature around which the work revolves. He elevates setting to its rightful place alongside character and plot, and offers readers a new angle of vision that reshapes any understanding of great paintings and novels, and folktales too. His is a work of genuine topophilia. (1994, X)

I poesi, folkeeventyr, moderne psykologi og moderne ontologi, finner Bachelard bevisene for at huset for drømmene og imaginasjonen «we ‘read a house,’ or ‘read a room’, since both room and house are psychological diagrams that guide writers and poets into her analysis of intimacy» (1994, 38). Men fenomenologiens gjenstand hos Bachelard er ikke en tekst, men en bevissthetstilstand hos leseren. Som den norske litteraturviteren Atle Kittang skriver, er Bachelards poetikk en poetikk for og om lesing, der utgangspunktet er den subjektive dagdrømmen:

Kort sagt gjeld det å kvitte seg med alle preferansar, fordommar og føremeningar, all kritisk distanse, og gripe bileta slik de byr seg fram for sjølve den umiddelbare lesande medvitsakta. På ein måte kan det minne litt om dei russiske formalistane [...] det ikkje er gleda ved å forstå eller forklare som gjennomsyrrer den poetiske medvitsakta, men undringa. (1995, 76)

I tråd med fenomenologien avviser Bachelard motsetningen mellom subjekt og objekt, og han fremhever huset som en overgangssone, som en kropp utenpå kroppen. Bachelards hus er et drømmehus, et indre, uavgrenset, kosmisk hus, som likevel forutsetter et geometrisk, materielt hus. Det er stedet for de indre rommenes intime verdier og minner, minner som fremdeles kan ligge skjult i husets geografiske struktur (loftet er for eksempel sterkest knyttet til dagdrømmen og oppstigningen, mens kjelleren forbindes med nedstigningen og det ubevisste). Bachelards hus er altså ikke et rent symbol eller en metafor, men mer et mulighetsrom. Rommet er der i konkret forstand, men drømmene, handlingene og forestillingene våre utfyller og omformer stedet. Bachelards hovedpoeng er at bebodde rom transcenderer geografiske rom – huset formes av menneskene og menneskene av huset. Huset er, som Stilgoe skriver i forordet, «a metaphor of humanness» (1994: VIII).

Edward S. Casey (1939 -)

En annen fenomenolog som, med det gode huset som utgangspunkt, utforsker de intime relasjonene mellom kropp og hus, psyke og geografi, er Casey. Credoet i Caseys filosofi er at sted går forut for rom. Der det siste er en abstraksjon begått av moderne filosofi, er det første grunnlaget for vår eksistens. Casey følger den fenomenologiske tankegangen om at tid og rom samles på ett sted, med den menneskelige kroppen som bindeledd. «Den levede krop – den krop, som lever (på) et sted – er således det naturlige subjekt for perceptionen» (1996, 102). Det første menneskene møter stedet med, er våre sansende, bevegelige kropp og dette møtet er alltid allerede kulturelt betinget. Stedet oppstår mellom kroppen og landskapet, men kroppen og landskapet forutsetter allerede stedet.

I *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World* (1993) skriver Casey om det han kaller *homecoming* og *homesteading*. Casey stiller spørsmål om det i det hele tatt går an å returnere hjem, ettersom det emosjonelle båndet til stedet og personen du var da du forlot hjemmet aldri vil være det samme. Han bruker barndomshjemmet som eksempel, huset kan fremdeles stå der, men det er ikke lenger nødvendigvis ditt hjem.

The paradox of homecoming, whereby we come home to what may no longer be a home for us, is resolved by the sheer fact that we re-enter the very structure that once housed a home only to discover that the identical structure no longer encloses the same domesticity. (1993:300)

Det å stå på terskelen mellom et fortidig og et fremtidig hjem, er for Casey en emosjonelt splittet tilstand: «If in homecoming I come back to a home that was, in homesteading I come home to a home to be. In the present in which I am engaged in both experiences, I find myself in a limbo between a past and a future home» (1993, 299). En slik mellomtilstand blir ofte tydelig ved konkrete forflytninger, men det er også et grunnvilkår i mennesket og det trenger ikke avløses ved en lengre reise. Poenget til Casey, som hos Bachelard, er at det å bebo er et emosjonelt forhold. Det som gjelder er ikke hvor du bor, ifølge Casey trenger du ikke engang et hus for å bebo, det som er viktig, er hvordan du bebor ditt indre rom.

Et hjem blir til i kraft av en menneskelig interaksjon med et sted. Hus og hjem er en form for spatialitet som menneskelig liv utfoldes i. Men hvordan fremstilles denne romlige og kroppslige fiksjonsverden i språket? Hvordan anvende hus og hjem som litterære begreper?

2.4 Litterære hus og hjem

Som vi har sett, har hus har allerede vært analyseobjekt for arkitekter, sosiologer og filosofer, men i mindre grad i litterære analyser, så – hvordan lese hus litterært?

Litteraturen er i seg selv et av de få stedene i dagens høyhastighetssamfunn hvor tempoet kan senkes og fokuset ligger på den individuelle, langsomme historien leseren følger fra bokens begynnelse til slutt. Litteratur har et unikt potensiale som medium til å sette ord på det langsomme hverdagslivet ettersom historien tar den tiden det tar å lese boken. Samtidig befinner litteratur og hjemlighet seg i et spenningsforhold, ettersom hjemlighet konnoterer en stemning som nettopp unndrar seg språklige formuleringer. Denne pendlingen mellom en tilforlatelig hverdagstekst med hverdagsrealistiske elementer og en underliggjort undertekst, er karakteristisk for Helles litterære univers.

Litteraturvitenskapelig kan ideen om hjemlighet i min oppgave forstås i forlengelse av fenomenologien, som representerer en utfordring til narratologisk teori. Narratologien har tradisjonelt fokusert på teksters tidslige og fortellermessige strukturer, eller på relasjonen mellom tid og forteller. Den fenomenologiske inngangen til litteraturen dyrker en mer umiddelbar tilnærming hvor det handler om å gripe bildene slik de trer frem for den medskapende leseren. En fenomenologisk tilnærming til litteraturens spatiale forhold, det Bachelard kaller toposanalyse, viser hvordan hus og hjem kan fungere som litterære orienteringspunkter, som konkrete, metafysiske og imaginære rom som åpner for en mer direkte opplevelse av tekstens fremtredelse. Det er i husets drømmende geometri vi kan gjenfinne minner og uttryksproduserende bilder. Grunnen til at jeg har valgt Bachelard som den viktigste teoretikeren for denne oppgaven, er fordi jeg mener Helles tekster ikke utelukkende kan lese psykologisk i tradisjonell forstand. Den umiddelbarheten som Bachelard fordrer er selvsagt en utopi, men ved å vie studiet av setting økt fokus, håper jeg å kunne åpne for en utdypende fenomenologisk og mer umiddelbar forståelse av verkene.

Men vi finner ingen onde eller uhyggelige hus i Bachelards poetikk⁸, kun ideen om et lykkelig barndomshjem som primært tilstand. Jeg vil derfor støtte meg til Freud og Vidler i et forsøk på å si noe om hvorfor Helles tekster, til tross for sin enkelhet, også oppleves som uhyggelige og gåtefulle. *Das unheimliche* har ofte vært brukt for å beskrive skrekklitteratur og overnaturlige elementer i litteraturen, men hos Helle er det uhyggelige sterkt knyttet til det

⁸ Kittang er inne på noe av det samme i essayet «Fenomenologi og poesi hos Gaston Bachelard» (1995). Her skriver han blant annet at Roland Barthes kalte *The Poetics of Space* for behagets poetikk (Kittang 1995, 87). Men som Freud har vist oss er det kort vei mellom behaget og ubehaget, og min hovedinnvending mot Bachelard er at han ikke tar inn over seg de negative og komplekse sidene ved huset og menneskenes indre rom.

velkjente og hjemlige, slik også Freud opprinnelig beskrev det. Jeg vil derfor bruke Bachelard og Casey skildringer av hjemlige hus og Freud og Vidlers teorier om uhyggelige hus som utgangspunkt for å forstå Helles hjemlige uhygge. Bachelard, Casey, Freud og Vidler behandler alle hus og hjem som estetiske kategorier, som metafysiske og imaginære forskningsobjekt, men hvordan overføre estetisk teori til litterær analyse?

I essayet «At finde sted: En introduktion til stedbegrepet og dets litterære potensiale», trekker professor i nordisk litteratur, Louise Mønster, frem flere potensielle litterære innganger til en stedsanalyse:

Eksempelvis kan de dreje sig om, hvordan et værk skildrer et bestemt sted, eller hvordan værket er blevet farvet af det sted, det er blevet til på. Det kan handle om den funktion, udbredelse eller rolle værket har haft i relation til et givet sted, eller ikke mindst om hvordan litteraturen reflekterer over selve den nære relasjonen mellem jeget og omverden; hvordan den altså forholder sig til sin omverden netop som et sted eller til jeget som stedligst forankret. (2009, 33)

I denne oppgaven er det primært den siste inngangen jeg finner essensiell med tanke på hjemlighet; hvordan litteratur er et sted for refleksjon om hvordan mennesket forstår seg selv i relasjon til sine omgivelser og hvordan disse omgivelsene først blir til som meningsfylte steder i den menneskelige bevissthet. Litterære hus er nettopp steder hvor menneskers historier samhandler og blir synlige. «Steder er ikke blot, steder sker. (Og det er, fordi de sker, at de egner sig så godt til at blive fortalt, hvad enten det er som historieskrivning eller fortælling)» (Casey 2010, 114). Huset er ofte et symbol på det (gode) familieliv, men har også en funksjon som samlested for karakterenes indre liv, for drømmene, tenkningen og det ubevisste. Hjemmet er stedet drømmer og erindringer utgår fra, men hjemmet har også en skyggeside, hvor redsel, avmakt og det ubevisste tvinger seg frem.

For bedre å illustrere den litterære inngangen til stoffet vil jeg avslutningsvis bruke et eksempel fra en av Helles mest kjente noveller, «Fasaner», fra novellesamlingen *Rester* (1996). Novellen handler, kort fortalt, om en kvinne som får et uanmeldt besøk av en mann som har bodd i leiligheten hennes tidligere. Han vil gjerne hente et par gjenstander han har glemt i kjelleren, et bilde og en liten kommode. Han finner tingene, og etter at han har dratt, finner kvinnen en død fasan på trappen som takk for bryderiet. Novellen har blitt lest som et eksempel på minimalistisk novellekunst, og det er også blitt fremlagt flere tolkninger av hva fasanen symboliserer, til tross for at Helle gjentatte ganger har uttalt at hun ikke skriver symbolsk, at tingene er det de er, at «Fasanen er en fasan» (2011, 295). Hva skjer så hvis vi anvender noen av de tankene jeg har beskrevet i dette kapitlet på novellen?

Fasanen kan i forlengelsen av Freud, tolkes som et klassisk uhyggelig objekt, en død og våt rest etter en inntrenger som har forstyrret kvinnens intime rom, hennes revehule for å si det med Winther. Den ligger strategisk plassert, rett utenfor inngangsdøren hennes, som en påminnelse om trusselen fra verden utenfor, et varsel om at hjemmet hennes aldri er helt trygt. Hovedpersonens hjem tilhørte engang mannen, og det finnes fremdeles rester (som betegnende nok er tittelen på novellesamlingen) etter han der, en kommode og et maleri. Kommoden ligger i kjelleren, det Bachelard kaller «the *dark entity* of the house, the one that partakes of subterranean forces» (1994, 18), mens maleriet har kvinnen selv har hatt hengende på sitt soverom, det mest private rom av alle. Disse hverdagslige objektene (kommoden og bildet) får, til tross for sin trivialitet, noe svært uhyggelig over seg. De er rester etter en mental og fysisk inntrenger som truer kvinnens hjemlighetsfølelse. Kvinnen har bebodd dette stedet, og klart kunsten som Bachelard kalle «å krølle seg sammen». Det uønskede besøket minner henne om stedets arkitektoniske karakter, hun går ikke lenger i ett med værelsene og stedets kroker og hjørner. Spenningsforholdet mellom det geografiske rommet og det mentale rommet, mellom det ytre og indre, er sentrale modeller for å forstå den uhyggelige stemningen som skildres i novellen. Som Winther skriver er hjemmet «et beskyttet sted, hvilket medfører, at man næsten kan føle sig voldtaget, hvis der har været indbrud. Hjemmet er kroppens sted» (2001, 29-30). Det er dette mentale innbruddet som novellen tematiserer.

I hele Helles forfatterskap spiller hus og hjem en sentral rolle, og bøkene hennes viser at mennesker og deres omgivelser ikke bør analyseres separat, men i stadig samhandling. Ved å studere utdragene som omhandler de konkrete, fysiske bostedene i romanene håper jeg å kunne åpne opp for en bedre forståelse av Helles poetiske univers. En slik lesning vil forhåpentligvis også gi en større eksistensiell kontekst for tekstene. Hva forteller bostedene om forholdet mellom mennesker og deres omgivelser?

3 Å kalle på et ferdiginnredet hjem – *Hus og hjem*

Helles debutroman *Hus og hjem* er den av hennes romaner som eksplisitt tematiserer hjemmet som sted og idé. Tittelen omfavner den allerede nevnte diktomien mellom hus og hjem, det Casey kaller «house-as-built-object and home-as-heart» (1993, 300). Dette motsetningsforholdet har overraskende få anmeldere eller forskere belyst, men spenningsforholdet mellom det materielle og emosjonelle rommet er et underliggende tema i romanen. Tittelen peker også tilbake på innholdet: det handler om ulike hjem og ulike måter å bo og være en familie på. I *Hus og hjem* tegnes både et øyeblikksbilde av en provinsby og et psykologisk portrett av en kvinne, som forsøker å finne (et) hjem.

Hus og hjem er en roman som kan leses på flere plan. Den er på en og samme tid konkret og metafysisk, banal og kompleks. Min tese er at vi bedre kan forstå hovedpersonen Annes psykologiske reise i lys av hennes fenomenologiske forhold til sine omgivelser, ved å betrakte setting og psykologi som et gjensidig avhengighetsforhold. Som Norberg-Schulz skriver: «Menneskene forstår seg selv i relasjon til sine omgivelser, samtidig som omgivelsene først blir til meningsfylte steder idet de er til for den menneskelige bevissthet» (1992, 21). Ved å betrakte den litterære teksten som et medium for refleksjon over forholdet mellom jeget og omverden, håper jeg også å løfte hverdagstematikken inn i en større, eksistensialistisk kontekst.

I tillegg til det dagligdage innholdet, har det, som tidligere nevnt, vært mye fokus på den minimalistiske realismen i lesningene av *Hus og hjem*. Jeg vil derfor først si noe om innholdet og den litterære formen, før jeg knytter romanens form mer direkte opp mot ideen om hjemmet og de ulike forestillingene om hjemmet som ligger under som filosofisk og litterært topos, både for romanens innhold så vel som for dens form. Etter formanalysen vil jeg først ta for meg hjemmet som åsted for Annes individuelle utvikling, deretter vil jeg undersøke overgangen fra hus til hjem, før jeg til slutt vil se på hjemmet som kollektivt meningsrom opp mot det religiøse rommet som presenteres i romanen.

3.1 Om *Hus og hjem*

3.1.1 Handling

I *Hus og hjem* møter vi 30 år gamle Anne, som er i ferd med å omstille seg fra storbyliv i København til en tilværelse i småbyen der hun vokste opp. Anne har kjøpt seg et hus sammen med kjæresten Anders, og mens Anders ferdigstiller sin jobb i København reiser Anne ned en måned i forveien for å sette i stand deres nye hjem.

Anne tilnærmer seg gradvis de engang så kjente omgivelsene, men hun kommer ingen vei med huset; utpakkingen går sakte, veggene forblir umalte, hagebenken rustet og vasketøyet forlages på klessnoren, kraftig regnvær til tross. De gjenopptatte forbindelsene til barndomsvenninnene Anita og Charlotte fungerer heller ikke optimalt, og naboene Svend og Ellen trenger seg stadig på. Da er det lettere med den andre naboen, den tiltrekkende og utradisjonelle presten Jens, som Anne besøker i skjul. Når Anne ikke drikker vin og røyker sigaretter med Jens eller venninnene, går hun rastløs rundt i huset, skriver brev til Anders, lager mat, arrangerer blomster, ser på tv, leser, eller tar seg lange lurer.

Da Anders flytter inn, slutter Anne å besøke Jens, og paret inntar i større grad det sosiale rom sammen. De åpner opp huset og inviterer venner og naboer til fest. Samværet med naboene og venninnene glir gradvis mer uanstrengt, samtidig som dagliglivets gjøremål reetablerer Anders og Anne sin felles hverdag. Fremtidsplanene om barn og ekteskap gjeninnsettes. Romanen avrundes med at Anne besøker sine foreldres gravsted, som kan tolkes som om hun har forsonet seg med fortiden og er klar til å skape et stabilt hjem for seg selv og sin fremtidige familie.

Romanens plott kan fremstå like udramatisk og trivielt som puslespillet Jens og Anne legger sammen på kveldene, hvor motivet «skal ende med at blive en hund, der sidder på en græsplæne» (29).⁹ Men Anne og Jens gir opp å få brikkene til å passe (104), og puslespillet kan sammenlignes med opplevelsen man får av å lese romanen. Delene går ikke nødvendigvis opp i en større enhet. Slik dagene forsvinner mellom hendene på Anne, farer sidene i boken forbi uten at de store krisene eller den umiddelbare innsikten inntreffer. Helle vier lengre avsnitt til vasketøy, regnværsdager, matlaging og vindriking, mens handlingen beveger seg rolig fremover, i en kronologisk rekkefølge uten noe egentlig vendepunkt. Underliggende vanskeligheter, som Annes gjensyn med barndommens skygger, konfrontasjonen med foreldrenes død, det noe anstrengte forholdet til barndomsvenninnene Anita og Charlotte, flørten med nabopresten Jens, og forholdet til Anders forløper

⁹ Alle sitatene fra *Hus og Hjem* referes til med kun sidetall i dette kapitlet.

ukommentert og tilsynelatende konfliktløs. I teksten skapes en underliggjørende effekt idet umiddelbart banale virkelighetsmarkører som *lammekøller*, *kartoffelplante* og *æbletærte* opptrer side om side med en potensiell ekteskapskrise fortalt i samme lakoniske tone.

3.1.2 Fenomenologisk utviklingshistorie

Hus og hjem lar seg ikke lese som en tradisjonell psykologisk utviklingshistorie. Det er i de langsomme overgangene romanen opererer, men det er likevel mulig å lese en bevegelse i nærværsforholdet mellom Anne, stedet og tingene. Det er mulig å lese romanen som en utviklingshistorie der man studerer Annes forhold til omgivelsene med et fenomenologisk blikk. I tråd med fenomenologien er det en mer kroppslig enn språklig vending Anne gjennomgår. Mennesker møter steder med sin sansende, bevegelige kropp og dette møtet er alltid allerede kulturelt betinget. Stedet oppstår mellom kroppen og landskapet, men kroppen og landskapet forutsetter allerede stedet (Casey 2010, 102).

Anne reflekterer ikke over sine handlinger og oppnår ikke noen nye uttalte innsikter underveis i romanen, men det oppstår et større samsvar mellom henne og verden. Om vi følger den fenomenologiske tankegangen om at tid og rom samles på ett sted, med den menneskelige kroppen som bindeledd, er det en tydelig kroppslig vending i *Hus og hjem*. I første del av romanen er det ofte et misforhold mellom det Anne sier og det hun gjør. Anne serverer hvite løgner om hva hun gjør eller skal gjøre til både Anders, Jens og venninnene, men etterhvert oppstår det et større samsvar mellom Annes beretning, hun forteller om ting hun faktisk får gjort og har sluttet med småløgnene. Mye tyder på at hennes relasjon til omgivelsene er preget av et større nærvær mot slutten av romanen når hun konkluderer med avslutningsreplikken: «Jeg er faktisk også helt glad» (211). Det kan tolkes som en bekreftelse på at Anne har funnet tilhørighet, at hun er tilfreds med nåtiden og har forsonet seg med fortiden. Hun har sluttet å treffe presten, innredet et hjem sammen med Anders og fremstår mer avslappet med venninnene. Det formidles et nærværsforhold, en umiddelbar overensstemmelse mellom Anne og omgivelsene, mellom kropp og sted, mellom det kjente og fremmede.

3.1.3 Tid og sted

Vi finner ingen tydelige tidsmarkører i *Hus og hjem*, men handlingen foregår trolig sent på 1990-tallet. Mobiltelefoner refereres til, men personene bruker fremdeles fasttelefonen til å ringe hverandre og Anne kjøper klær fra en katalog, istedenfor internett.

Handlingen foregår i en ukjent dansk provinsby, nært kysten og ferjer. En mulig beliggenhet er Lolland eller FASTER hvor flere av Helles romaner utspiller seg. Som ellers i forfatterskapet, er det sparsomt med by- og naturskildringer. Den navnløse byen gis ingen spesifikke identitetsmarkører, og de få passasjene hvor Helle beskriver omgivelsene er skildret så nøkternt at handlingen kan tenkes å skulle kunne foregå et hvilket som helst sted. Skolen er en rød bygning og naturlandskapet skildres i to setninger: «Vi ser ud over de hvide og sorte marker, helt ud til den lige linie allerbagest. Himlen er stærkt blå» (48). I andre passasjer skildres omgivelsene gjennom et par konkrete detaljer, kafeen på torget har for eksempel «fyrfadsllys i røde glasskåle rundt omkring på bordene» og «kunstig efeu henger i en ranke ned fra loftet» (26). De fleste har vært på en kafe med et lignende interiør, og leseren utfyller sin egen forestilling om kafeen.

«Kunstverket åpner verden ved å fremstille det lokale som en variasjon over det allmenne» (1992, 111), skriver Norberg-Schulz, og dette er betegnende for hvordan stedsdetaljene utvider, snarere enn innsnevrer romanuniverset. Tilstedeværelsen av litterære forventninger og på samme tid insisterende konkrete, denotative nivået, gir stilen et preg av noe underspilt, subtilt. Det er ytre og verdinøytrale skildringer som dominerer, så leserens sosiale erfaringer, forventninger og eventuelle fordommer spiller inn i tolkningen av stedet. Et eksempel på dette er skildringen av huset til venninnen Anita, som gjennom et par setninger får konnotasjoner til et standard Ikea-hjem: «Stuen er meget enkelt møbleret. Sofaen og lænestolene er råkvide, og spisebordet er af lyst træ» (14). Stedene i *Hus og hjem* er ikke bestemte steder, samtidig som de kan tenkes å foregå et hvilket som helst (gjenkjennelig) sted. Effekten ligner det Roland Barthes beskriver i essayet «Virkelighetseffekten»: Stedene oppfattes ikke som realistiske i kraft av romanens gjengivelse av virkeligheten, men fordi teksten anvender teknikker som frembringer en *effekt* av virkeligheten (2004, 171).

3.1.4 Komposisjon og narrative strukturer

Handlingen åpner in medias res og forløpet er kronologisk, de hendelsene det fortelles om føyer seg langsomt etter hverandre. Romanen begynner med den første måneden hvor Anne oppholder seg alene i byen og fortsetter gjennom den første sommeren og høsten Anne og Anders bor sammen. Handlingen strekker seg over sju måneder og er inndelt i tre deler, med titler fra når på året handlingen foregår: Første del «Mars» (kapittel 1-14), andre del «Juni» (kapittel 15-20) og «September» (kapittel 21-23), hvorav den første delen er den lengste (side

1-123 av romanens totalt 210 sider). Romanens narrativ og tempo speiler Annes opplevelse av situasjonene. Første del skildrer Annes hverdagssysler og innredningen av det nye huset. De fysiske omgivelsene og materielle detaljene står i fokus, og den langsomme fremstillingen ligner provinsens døsig, repetative rytme. Ukene hun er alene går saktere, og lengre avsnitt viet detaljerte beskrivelser av matlaging og huslige sysler speiler Annes kjedsomhet og rastløshet den første tiden. Tempoet øker i takt med at Anne finner seg mer til rette i huset, samtidig som de relasjonelle forholdene vies mer plass. Anders flytter inn ved overgangen mellom kapittel 13 og 14, og etter det skrider den fortalte tiden raskere fremover. Siste setning i første del, for eksempel, oppsummerer en hel uke: «Det gode vejr fortsætter helt ind i næste uge» (126). I andre del har Anders flyttet inn, og det handler i større grad om deres forsøk på å skape seg et felles hjem og et felles sosialt rom i byen. I sentrum for handlingene står den årlige byfesten og middagsselskapet hjemme hos Anne og Anders. Både andre og tredje del strekker seg over en ukes tid, men den siste delen er betydelig kortere og skiller seg ut fra de to foregående i tempo, med et tydeligere retrospektivt preg. Teksten minner tidvis om oppsummerende dagboknedtegnelser: «Vi sover stadig med åbent vindue, og der er meget stille udenfor» (186). Som i de foregående delene ser vi hvordan dramaturgien og tematikken speiler hverandre. Tredje og siste del tematiserer et tydeligere forsøk på forsoning mellom Annes fortid og parets fremtidige familieplaner. Den oppsummerende fortellerstilen speiler en syklisk tid, på tvers av generasjoner.

Denne kombinasjonen av syklisk tid og lineær struktur er kjennetegnende for romanen. For eksempel følger komposisjonen årstidene og været, men i likhet med puslespillet, går heller ikke komposisjonen helt opp. April, mai, juli og august måned er ikke med i romanen, og som på fotografiene av de ulike årstidene som Anne henger på veggen, mangler vinteren fra årstidssyklusen. Bildet ble, symbolsk nok, ødelagt under forrige flytting og blir, som puslespillet, et meta-bilde på romanens ufullstendige struktur. Leseren må selv fylle hullene med innhold, samtidig som fortellingen skapes fortløpende. Brevkorrespondansen mellom Anne og Anders er et annet meta-bilde på romanens narrative struktur. Allerede i første setning får vi vite at Anne skriver brev: «Jeg har været her i fem dage, og det er mit femte brev til Anders» (5), men vi får ikke vite hva som står i dem. Anders takker for brevene og sier: «Det var næsten som at være der selv» (20). Dette er et fint bilde på opplevelsen man kan få av å lese romanen, lik et filmkamera som zoomer inn på utvalgte scener, formidler romanen et tidvis klaustrofobisk hverdagsunivers samtidig som fortellerstemmen skildrer tettheten med en gjennomført distanse.

Anne forteller i presens, og når hun snakker om fortiden eller fremtiden er det med utgangspunkt i en konkret hendelse, slik at avstanden mellom fortellertid og fortalt tid alltid oppleves som veldig liten, avstanden mellom det opplevende og fortellende (og dermed også det reflekterende) jeget oppheves. Fortellerteknikken skaper en illusjon om at begivenhetene skjer på det tidspunktet det fortelles om dem. Men plutselig oppsummeres et lengre forløp kortfattet i innskutte elipser og flere av bokens kapitler avrundes med et oppsummerende, stemningsbeskrivende avsnitt, som peker tilbake på den subjektive organiseringen av stoffet.

3.1.5 Det inautentiske blikket: «Alting er, som det skal være»

Romanen har en tvetydig fortellerstemme som bunner i motsetningen mellom jeg-fortelleren Annes subjektive beretning og hennes distanserte, objektive fortellerstil. Anne utstilles blant annet gjennom uoverensstemmelser i handlingene. Det som foregår i romanens rom er ofte ikke sammenfallende med hva Anne sier hun skal gjøre, for eksempel da hun låser seg ute og gjemmer seg i redskapsskuret i stedet for å be naboene om hjelp, for så å lyve til Anders om at de ikke var hjemme (37-40), eller maleprosjektet som hun forteller flere om, men som hun i realiteten ikke har tatt fatt på. Disse små løgnene kommenteres aldri. Leseren får aldri vite den psykologiske konsekvensen av denne dissonansen mellom det Anne sier og det hun gjør.

Leseren gis posisjonen til en betrakter, en inntrenger i Annes intime *dwelling-space*, på lik linje med katten som stadig sniker seg inn i hagen hennes. Om Anne bevisst distanserer seg fra følelsene, eller om det er snakk om fortregning, er vanskelig å avgjøre, men hun identifiserer seg ikke med de følelsene som preger hennes handlinger. Hun stiller heller ikke spørsmål ved sine egne beslutninger. Måten Anne fremstiller seg selv på, ligner det Winther kaller «mer-territorialiseringstaktikker, måder at fylde på. At fylde en form for insiteren på, at man er tilstede. At man eksisterer. [...] insisterer på ens egen tilstedeværelse i de andres liv» (2006, 195). For eksempel når venninne er på besøk og Anne oppsummerer: »Vi griner ad noget, højljydt, og nogen vender sig om på gaden. Alting er, som det skal være» (101). Helles hverdagsheltinne inntar en moderne melankolsk posisjon. Som vi ser i sitatet over, er kausaliteten mellom affekt og utsagn brutt, det er som hun ikke erfarer ordene kroppslig lenger. Disse utsagnene kan også betraktes som beboelsesstrategier: som iherdige forsøk på å overvinne distansen mellom den indre uroen hun føler og de ytre omgivelsene.

3.2 Hjem som åsted for handlingen

3.2.1 Hjemkomst

I *Hus og hjem* er hjemkomst det overordnede motivet. Spenningsforholdet mellom engang så kjente og samtidig fremmede omgivelser er et underliggende tema gjennom hele romanen. Anne returnerer til sitt geografiske *heimat* for å stifte en familie (hun og Anders bestemte seg for å forsøke å bli gravide samtidig som de besluttet å flytte), samtidig som hun ikke har noen familie å vende tilbake til, kun to barndomsvenninner som også lurte på hvorfor hun egentlig har flyttet tilbake:

- *Hvorfor er du egentlig kommet tilbake? sier hun.*
- *Hvad mener du?*
- *Du skal ikke misforstå mig. Men du kender jo ikke en sjæl. Bortset fra mig og Anita. (35)*

I starten av romanen er det tydelig at Anne fremdeles tilhører et annet geografisk og emosjonelt *heimat*. Mens Charlotte åpner ytterdøren til Anita uten å vente på at noen skal åpne for henne, ringer Anne på og venter, hun er fremdeles en gjest. Hun tilhører København, som Charlotte og Anita understreker når de spør: «Hvem skal vi nu drikke kaffe med, når vi er i København» (16). Anne må bo seg inn i omgivelsene, før lokalsamfunnet igjen aksepterer henne som en innfødt. I tillegg må hun overvinne sin egen ambivalens til hjemstedet. Som hun selv sier: «Det er lidt mærkeligt at være tilbage [...] Jeg ved ikke, hvordan jeg skal forklare det. Jeg tror nok, jeg er lidt rastløs» (16). Ifølge Casey kjennetegnes hjemkomst ved et paradoks: «we re-enter the very structure that once housed a home only to discover that the identical structure no longer encloses the same domesticity» (1993, 3009). Det er denne fremmedfølelsen Anne opplever. Hun må også bo seg inn, både emosjonelt, men også kroppslig og fysisk, før hun kan komme hjem. Som Casey skriver, er hjemkomst «not simply sweet but is often achieved with the most strenuous effort across the most daunting obstacles» (1993, 301). Casey bruker Odyssevs farefylte ferd som eksempel, men selv om Annes reise ikke er like farefull, inneholder hjemkomsten flere hinder: en uforsont fortid, et forbudt begjær og et underliggende ønske om å bli sett.

3.2.2 Å sette spor

«Å bo forutsetter at vi bygger ikke bare hus, men våre omgivelser i sin alminnelighet» (Norberg-Schulz 1992, 19). Steder er ikke noe som er, men noe som blir til gjennom menneskenes interaksjon med dem. Men til tross for at Anne vokste opp i byen, er det ingen

som gjenkjenner henne. Annes foreldre var innflyttere, de jobbet i en annen by som lærere og kjente ingen i byen. I en samtale med presten forteller Anne at foreldrene ikke trivdes i byen, men at de ble værende på grunn av henne:

- *Egentlig var det forkert, de blev begravet her.*
- *Hvorfor?*
- *De var tilflyttere. De havde ikke noget forhold til byen.*
- *Kendte de ikke nogen henede?*
- *Næ. De talte altid om, at vi skulle flytte.*
- *Hvorfor gjorde I så ikke det?*
- Jeg trækker på skuldrene.*
- *Jeg ville ikke skifte skole. Jeg var glad for at være her.*
- *Så de blev her for din skyld.*
- *Ja, det gjorde de vel. (80)*

Faren drømte om å flytte til Grønland hvor han bodde som liten (akkurat som Anne reiser tilbake til stedet hun vokste opp), og moren gikk ofte med kåpe på seg innendørs når hun kom hjem fra jobben, som om hun alltid var på vei videre, hun var verken inne eller ute, som Anne betror presten:

- *Jeg tror faktisk, min mor blev syg af at være her i byen, siger jeg.*
- *Hvordan det?*
- *Tror du ikke, man kan blive syg af at gå rundt og være utilfreds med alting? Hvor man bor og sådan noget.*
- *Det ved jeg ikke. Var hun det?*
- *Selvfølgelig ikke hele tiden. Jeg kan bare huske, hvordan hun altid havde sin overfrakke på. Når hun kom hjem fra arbejde, sad hun ude ved køkkenbordet i den dér overfrakke. Hun var så længe om at tage den af. Jeg tænkte altid, at hun helst ville ud ad døren igen. (81)*

Hvordan Anne står på terskelen mellom sitt fortidige og fremtidige hjem, symboliseres i hvordan hun, i likhet med moren, bevarer sine ytterklær på ved besøk. Dette leser jeg som et bilde på hvordan Anne fremdeles har med seg rester av sin fortid, samtidig som hun forsøker å bryte med den. Dette ser vi for eksempel da Anne besøker Anita for første gang, og Anita sier at hun bare må beholde skoene på. Anne tar av seg skoene, men ombestemmer seg like etterpå: «Jeg fortryder, at jeg lagde støvlerne. Det føles forkert uden, så jeg går ud i gangen igjen. Da jeg har lynet min ene støvle, banker Charlotte på døren og åpner den» (14). Anne er halvveis ute eller inne, med en støvlett på seg, som moren med sin ytterfrakk. Symbolikken i *Hus og hjem* tar utgangspunkt i det konkrete. Anne er, i likhet med moren, ikke komfortabel i sin egen kropp, «det føles forkert uden» skoene. Dette er en av de få emosjonelt deskriptive kommentarene i romanen, og det kan tolkes dithen at Anne, lik sin mor, ikke har så lett for å komme innpå mennesker.

At Anne er ukomfortabel rundt andre kan skimtes på flere vis. Hun forsøker å komme i snakk med byens beboere (gutten i skolegården, bokhandleren, kafédamen, slakteren), uten hell. Selv om hun aldri uttaler det, fremstår Anne som veldig opptatt av at folk skal huske henne og foreldrene (hun blir for eksempel veldig glad når hun et øyeblikk tror Ellen husker foreldrene hennes). Annes forsøk på å få folk i byen til å legge merke til henne kan leses som en parallell til foreldrene som ikke satte spor etter seg. Jens er den eneste som ser henne og når han kommer med den samme replikken Anne har forsøkt som inngang inn til andre mennesker i byen («Det er ved at blive forår nu» 5, 25), er det som om Anne endelig blir sett. Presten er, tradisjonelt sett, en instans man kan betro seg til, og Jens blir slik en funksjon av Annes lengsel etter å høre til. Han inviterer henne på kaffe og Anne «hænger frakken på kroen, men beholder halstørklædet på» (28). Hun er fremdeles reservert, men hun er fysisk mer avkledd enn hos Anita og hun åpner seg også mer opp for Jens enn for venninnene.

Det er i samtalene med Jens at vi får høre om foreldrene. Kanskje er det fordi Jens, som de, er innflytter, eller fordi hun selv føler seg som en innflytter. At hun betror seg til en prest, kan også tolkes som at hun søker en dypere, religiøs forståelse av foreldrenes bortgang. En annen mulighet er at selve stedet, prestegården hvor hun selv hadde konfirmasjonsundervisning som barn, minner henne om oppveksten hennes. Bachelard mener at steder vi har dagdrømt i, det han kaller «dwelling places» (1994, 5), lokaliseres både i vårt minne og i våre fremtidige dagdrømmer: «dwelling-places of the past remain in us for all time» (1994, 6). Også Casey understreker at minner har også en stedslig forankring:

It is the stabilizing persistence of place as a container of experiences that contributes so powerfully to its intrinsic memorability. An alert and alive memory connects spontaneously with place, finding in it features that favor and parallel its own activities. We might even say that memory is naturally place-oriented or at least place supported. (1987, 186-187)

Anne er ensom den første måneden hvor hun er alene i huset og det indikeres også at hun har vært ensom i forholdet med Anders tidligere; han jobber mye og slik konnoterer han også Annes foreldre (Anne sier til presten at han nesten ikke er i leiligheten i København fordi «han arbejder meget» (30). Lik foreldrenes hennes, er Anders pendler, og det er også noe av grunnen til at de har flyttet til byen, fordi det var for langt for Anders å pendle fra København, «Jamen, Anders har jo fået det job. Jeg syntes, det var for langt for ham at køre hver dag» (35). Anne vil ikke at de skal bli som foreldrenes hennes: jobbe ett sted, bo et annet og være mentalt et tredje sted. Dette er kanskje grunnen til at hun blir sint på Anders når han sier at han ikke vil være med i barnedåpen til Anitas barn en helg han er på besøk.

«Du kan ikke bo her i byen uten at være indstillet på et vist sosialt liv» (43), sier hun, men det er hun som ikke mestrer de sosiale konvensjonene, som Anders påpeker:

- *Jeg hadde det fint. Det hadde du ikke. Du var helt stiv i ansiktet.*
- *Nej, jeg var da ikke.*
- *Jo, du var. Du smilede hele tiden. Det så stift ud.*
- *Er det riktig?*
- *Ja. Du er bange for, at de ikke skal kunne lide dig.*
- *Nej, jeg er ikke.*
- *Og du snakket heller ikke rigtig med nogen. (63)*

Anne tenker mye på hvordan hun fremstår, det tydeligste symbolet på dette er dåpsgaven. Ett av de få stedene i romanen hvor vi får en lengre reflekterende indre tankerekke: «Den må ikke være for prangende og tage opmærksomheden fra de andre gaver. Jeg er trods alt lige flyttet tilbake. På den anden side skal den være stor nok til at vise min taknemlighet over, at både Anders og jeg er inviteret med til dåben» (24).

Død og fødsler er gjennomgående motiv i romanen, som også kan leses i lys av Annes redsel for å ende opp som foreldrene sin, som døde ensomme: «De hadde ingen venner. De døde bare, og der er fandme ikke andre end mig, der kan huske, hvordan de så ud ... Og noen gange bliver jeg så afsindigt bange for at ende ligesom dem ... Utilfreds. Ensom, død og borte» (111).

Alt dette tyder på at Anne ønsker å ta avstand fra foreldrenes livsform. I motsetning til sine foreldre, er hun opptatt av å sette spor, samtidig som hun har vansker med å bryte det nedarvede isolasjonsmønsteret. Flere steder i romanen finner vi indirekte paralleller til morens handlinger, for eksempel da hun avlyser en avtale med Charlotte, sier hun at hun er syk (som sin mor) selv om hun ikke er det. Hun fremstår heller deprimert, og da naboen Ellen tilfeldigvis ringer på døren og spør om hun er dårlig, svarer hun «Nej. Jo, måske er jeg lidt syg, jeg ved ikke» (88). Da er det som om hun kvikner til og tar kontroll over sine handlinger. Etter at Ellen har gått, henter hun inn sengetøyet som har hengt ute i flere dager, og så bestemmer hun seg for å ringe til Charlotte og si at hun føler seg bedre, muligens fordi hun oppdaget at presten var sammen med ekskjæresten Ingrid da hun var ute i hagen. Men det er også mulig å tolke dette som at Anne handlet fordi hun ikke vil være så isolert som sin mor.

3.2.3 Barndomshjemmet

«Menneskene bygger for å finne fotfeste i tilværelsen» (Norberg-Schulz 1992, 107), men før mennesket blir kastet ut i verden blir det, ifølge Bachelard, lagt i husets vugge (1994, 7). For Bachelard er det å kunne ta bolig og omforme det ukjente til noe kjent en evne som i høy

grad oppøves i barndommen. Bachelards fødehus symboliserer en urvarme fra en trygg førtilstand som er det nærmeste vi kommer det materielle paradiset (1994, 7). Men mye tyder på at Anne ikke hadde et hjem som ligner Bachelards idealiserte fødehus. I tillegg har ikke Anne et materielt barndomshjem å returnere til, men et fremmed hus. Hun må «re-inhabit the homeplace» (Casey 1993, 302) på en annen måte enn for eksempel Jane som returnerer til sitt barndomshjem i *Rødby-Puttgarden*.

Anne og foreldrene bodde to ulike steder i byen («oven på isenkrammeren» og «ude ved den gamle station» (10), men Anne oppsøker ingen av stedene, til tross for flere påminnelser (naboen Ellen tar det opp ved to anledninger og kafebetjeningen tipser Anne om jernvarehandelen da hun spør om de selger noe fra utstillingen sin). Det at Anne ikke oppsøker de tidligere hjemmene, kan tolkes dithen at hun ikke er fortrolig med fortiden eller at husene ikke var gode hjem i tradisjonell forstand. Ifølge Bachelard fødes vi inn i bebodde hus som også bebos av drømmer og forestillinger. Livets forskjellige bosteder gjennomtrenger våre drømmer og huset utgjør menneskehetens sterke krefter til å forbinde tanker, erindringer og drømmer. Fødehuset er like mye i oss som vi er i det, og det har en spesiell iboende erindringskraft. «When we dream of the house we were born in, in the utmost depths of reverie, we participate in this original warmth, in this well-tempered matter of the material paradise» (Bachelard 1994, 7).

For Anne var det omgivelsene rundt barndomshjemmet hun følte seg mest hjemme i, som skolen og idrettsplassen, mens hjemmene konnoterte morens depresjonen og farens rastløsheten. Anne demonstrerer at følelsen av hjemlighet ikke alltid er avhengig av et materielt hus, men som Casey skriver, må det være et konkret fysisk sted hvor individet har lokalisert omsorgen:

Any number of things can provide sufficient focus to serve as a hearth: a group of memorabilia, a coffee table, a television set, a stereo set, a Japanese tokonoma, a Greek iconostasi etc. The focal thing must be material, presumably in order to act as an adequate support for all the paraphernalia of a home and thus to bear the weight of what I have called 'localized caring'. (1993, 299)

Anne føler en lokalisert omsorg for byen, men hun mangler erfaring med intime rom. Barndomshjemmet er for Bachelard prismet som trengs for å skape den primære hjemmerfaringen, for å kunne omforme noe ukjent til noe kjent: «To inhabit oneirically the house we were born in means more than to inhabit it in memory; it means living in this house that is gone, the way we used to dream in it» (1994, 16). Men Anne har få uttalte minner og

ingen nostalgiske forestillinger knyttet til barndomshjemmet, hun husker ikke «the house that holds childhood motionsless ‘in its arms’» (1994, 8). Hennes tilværelse fremstår som splittet.

3.2.4 Hjemløshet: «Det gjør ikke noen forskel, hvor jeg er henne»

Annes manglende erfaring med intime barndomsrom og manglende hjemlighetsfølelse, kan skimtes gjennom Annes problematiske forhold til omverdenen og språket. Det oppstår en uhyggelig undertekst i alt teksten ikke sier, i tanken om hva utelatelserne kan skjule. Freud mente det uhyggelig oppstod i forbindelse med noe vi engang har kjent til, men som vi har fortrenget mer eller mindre bevisst: «Uhyggelig er alt det som skulle forbli en hemmelighet, forbli i det skjulte, men som har trådt frem» (2011, 153). Det uhyggelige kommer altså fra det kjente i form av det hemmelige. Fortielser og utelatelser eksisterer ikke bare i romanen som stil og fortellemåte, men også som tematisk bakgrunn for handlingen. Hvordan omgivelsene og Anne selv reagerte med taushet da hennes foreldre døde, som Anita sier «– Jeg er ked af, at vi aldrig snakket om det, dengang med dine foreldre. Jeg forstår ikke, vi ikke snakket om det» (99).

Det at Anne vender tilbake kan tolkes som en konfrontasjon med tausheten. Det er hennes ønske, selv om den offisielle forklaringen er Anders sin jobb (57). Anne har ikke vært tilbake i byen siden hennes foreldre døde da hun var seksten, og det å returnere til og gå i de fortidige omgivelsene, må utvilsomt vekke minner. Hun snakket ikke med noen om foreldrenes dødsfall og i starten av romanen er det tydelig at hun har et distansert forhold til det, som i samtalen med presten:

– Bor dine foreldre stadig her i byen? sier han, da melodien er slut.

– Nej. De døde, da jeg var ret ung.

– Begge to?

– Ja. Det var derfor, jeg flyttede.

– Puha.

Han retter sig og læner sig op ad skovlen. Jeg skubber en lille vold af sne op mod huset.

– Det må da have været forfærdeligt for dig, sier han.

– Ja. Det tænker jeg også nogle gange. (27)

Litt senere i samtalen spør presten henne om det er merkelig å være tilbake fordi hennes foreldre døde, og da svarer hun på samme distansert vis: «Det kan godt være» (30). Selv om Anne ikke gir uttrykk for sorgen, har hun ingen traumefri forestilling om hjemsted. Hun ble utsatt for det, som ifølge Casey, er en av de verste forflytningene et mennesket kan oppleve: når vi blir tvunget bort fra et sted mot vår vilje: «An extreme form of place-alienation occurs when human beings are forced out of a place» (1993, 308). Hun ble tvunget derfra etter at

hennes mor døde av sykdom og hennes far kjørte seg i hjel. Dette er noe hun fremdeles bebreider foreldrene for: «Jeg syntes, det gikk ud over mig. Hvis de hadde haft nogle venner, kunne jeg måske have boet hos dem» (111).

For fenomenologer som Bachelard er hjemmet et prisme av tidligere og fremtidige erfaringsrom, «the unconscious is housed» (1994, 10). Å bo blir dermed en individuell tilstand som samlet fordrer en følelse av tilhørighet, eller i motsatt instans, hjemløshet. Dette kan skimtes i *Hus og hjem* når Anne får spørsmål om forholdet til foreldrene:

- *Savner du dem?*
- *Ikke riktig. Ikke sådan, som man savner.*
- *Hvordan så?*
- *Jeg ved ikke. Det kan være sådan noget med fortiden. At man ikke har nogen at dele den med.*
- Hun nikker.*
- *Er det derfor, du er kommet tilbake?*
- *Nej. Det er ikke derfor. Det gjør ikke nogen forskel, hvor jeg er henne. (100)*

Hjemløsheten er en eksistensiell kategori. I avsnittet over er det tydelig hvordan denne fremmedheten bor i Anna selv, det utgjør tilsynelatende ingen forskjell for henne hvor hun befinner seg. «Det kan være sådan noget med fortiden. At man ikke har nogen at dele den med», peker tilbake på hjemløsheten som et individuelt forhold. Annes erfaring ligner en hjemløs modernitet, en fremmedgjort individualitet, «best experienced in the privacy of the interior» (Vidler 1992, 4). Hjemløsheten finnes altså i henne selv, samtidig som tilbakekomsten utfordrer hennes evne til å bygge seg et fremtidig hjem. Det er altså ikke snakk om en konkret hjemløshet, men en ambivalens som oppstår mellom det konkrete stedet og de ikke-hjemlige elementene. Som Winther skriver:

Vilkåret for det sen-moderne menneske er, at skulle leve med ambivalensen i både 1) at operere med det konkrete sted (boligen) og 2) det ikke-hjemlige elementet (nomadisme). Her imellem skal identiteten skabes, i mellemværendet mellem 'her' og 'der', og desuden mellem det kendte og det fremmede. (2001, 166)

Det er i denne ambivalensen Anne forsøker å etablere et hjem, ved å overvinne både en geografisk hjemløshet og en eksistensiell følelse. Anne måtte forlate sitt hjem fjorten år tidligere da hennes foreldre døde. Nå er hun tilbake i hjembyen, i et tomt og nytt hus, etter å ha forlatt sitt bosted i København. Hun befinner seg i en limbotilstand mellom et fortidig og et fremtidig hjem; *homecoming* og *homesteading* (Casey 1993, 102). Anne returnerer til sitt geografiske *heimat* for å etablere et hjem, men hvordan etablere et hjem når hun ikke kommer fra et hjem med en sterk tilhørighet eller har noen familie å vende tilbake til?

3.3 Fra hus til hjem

«All really inhabited space bears the essence of the notion of home» skriver Bachelrad (1994, 5). Og det overordnede temaet i *Hus og hjem* er spenningsforholdet mellom det materielle og emosjonelle rommet, mellom hus som arkitektonisk objekt og hjem som arnested. Tittelen *Hus og hjem* henspiller som nevnt på dette motsetningsforholdet. Når romanen åpner er ikke Annes hus ennå blitt til et hjem. Tittelen henviser også til det faste uttrykket «å gå fra hus og hjem», og det er en indirekte trussel tilstede i romanen om at Anne skal gå fra sitt nye hjem (og Anders) til fordel for presten. Samtidig som tittelen i sin ubestemt form signaliserer at det handler om flere hus og hjem, og både fortidens bebodde rom og fremtidens mulighetsrom. For fenomenologer som Bachelard er hjemmet både et sted og et ikke-sted, en stemning og et prisme av tidligere og fremtidige erfaringsrom, som samlet fordrer følelsen av hjemlighet eller hjemløshet, som særlig preger Annes hus i første del av romanen.

3.3.1 Annes hus

Når romanen åpner, har Anne vært der i fem dager. Hun har ikke gjort seg fortrolig med huset, som fremdeles har spor etter de forrige beboerne: «Jeg har ikke fået fjernet det gulvtæppe, som de tidligere ejere har lagt på trinene. Det er trevlet og sidder løst. Jeg forstår ikke, hvordan de kunne leve med det» (23). Teppet og hagebenken de har etterlatt seg er påminnelser om at stedet ikke er hennes ennå, men fylt av rester etter de tidligere beboerne. Når man nettopp har flyttet inn i et nytt sted, er det ikke uvanlig at man henger seg opp i detaljer som man ofte, etter å ha bodd seg inn, ikke legger merke til lenger. Anne vil etablere et hjem fritt for gjenboere og de første sidene av romanen er fylt med ting hun vil fikse slik at huset kan føles mer som hennes, for eksempel den rustne hagebenken: «Malingen er krakeleret, men når det bliver varmere, skal jeg have slebet den af og malet den igen» (6).

Det å bebo er et individuelt forhold, selv om teknikkene ofte er allmenne, «man er i besiddelse af diverse taktikker, så hjemlighed kan praktiseres i hjemmet» (Winther 2006, 151). Ved å skape seg levde erfaringer av arkitektur erobrer man ukjent territorium. Det er dette domestiseringsprosjektet Anne har reist i forkant for å realisere alene før Anders flytter etter. Hun har flere ideer om og forventninger til et ektefølt hjem, hun tegner opp kart over hvordan hun vil ha det i stuen og hagen, men innflyttingen går ikke helt som hun hadde planlagt. Hun får lite gjort og bruker det meste av tiden på å sove og pusle med ingenting. Hagebenken fortsetter å ruste, de førti flyttekassene forblir stående i stua, hun lager mat hun ikke spiser og vasketøyet etterlates ute i flere dager, tross kraftig regnvær. Når venninnene

spør om hun har fått gjort noe i huset, svarer Anne, tydelig ukomfortabel: « – Ikke så meget endnu. Jeg går mest og værner mig til at være her» (16). Anne vil gjerne tilpasse seg det sosiale miljøet, men på samme måte som hun ønsker å komme på plass innenfor hjemmets fire vegger, er det et gap mellom det Anne vil og hvordan hun handler. Hun låser døren automatisk, og inviterer sjeldent til besøk. Huset etableres som et privat tilfluktssted, *a room of ones own*, hvor Anne forsøker å finne seg til rette. Men faren for forstyrrelse er overhengende på et lite sted hvor alle kjenner alle, og Anne har vansker med å venne seg til det nye huset og det gamle miljøet hun forlot. Hun går ikke i ett med omgivelsene, det Casey kaller «being-in-place» (1992, 314).

Imitasjonen av noe hjemlig skaper tidvis en uhyggelig grunnstemning i romanen. Annes rastløshet blir stående i kontrast til hennes ønske om et etablert hjem, for eksempel når hun kommer hjem med en egenbundet blomsterbukett som hun stiller midt på spisebordet: «Den ser ud, som om den står og kalder på et færdigindrettet hjem. Derfor går jeg pakker to kasser med lysetager og figurer og skåle ud» (114). Hjemmet er der tingene hennes er, men huset hun bor i er fremdeles ikke et hjem hvor bevisstheten kan folde seg fritt rundt seg selv. Hun må først bebo huset i fysisk og kroppslige forstand. Som Casey skriver:

Den menneskelige krops korsarmede og mangfoldigt artikulerede opbygning gør den til et enestående værdifuldt redskab i etableringen af stedet. Netop ved at gøre os i stand til på forskelligartet vis at trænge ind på et givent sted – vha. hænderne og fødderne, knæene og hofterne, albuerne og skuldrene – tilkendegiver kroppen behændigt og på mangfoldig vis sig selv i omgivende områder. (Casey 2010, 101)

Når romanen åpner, er rommene store og gjengir alle lyder i ekko. Observasjonene av de tomme rommene skaper en spenning mellom nærvær og fravær i romanen. Det ubebodde huset blir som et ekko av fremmedheten i henne selv. «Måske skulle jeg sørge for at få hængt noget op på væggene i morgen. Akustikken er voldsom. Jeg går igennem stuerne og ind i arbejdsværelset, og det runger, når jeg sætter mine hæle i trægulvet. – Hallo, hallo, siger jeg» (11). Denne observasjonen kommer etter hun har vært på besøk hos naboene, og Ellen har sagt at hun ikke kan huske verken henne eller foreldrene hennes. Scenen kan derfor leses som et symbol på Annes ensomhet, selv om det aldri blir et symbol i tradisjonell forstand i og med at det springer ut fra noe faktisk, rommene er jo tomme, ekkoet er reelt. Slik skriver Helles frem en spenning mellom det konkrete og det metafysiske.

Denne tendensen ser vi også i hvordan Annes reaksjoner ofte manifesterer seg i ytre objekter, som blir et tegn på fremmedfølelsen i henne selv. De små tingene plasseres på bekostning av de større; ofte de psykologiske affektene i romanen. Når Anne for eksempel får

spørsmålet om hvorfor hun reiste i forveien, svarer hun med å ta seg en sigarett, eller når hun sitter våken om natten og «ser på gardinerne og på gulvtæppet og på mine hender. Jeg vender og drejer dem» (165). Ved å utvide de små tingenes territorium endrer og utvides perspektivet på de vante størrelsene. Hun drømmer om flytteesker samtidig som de fyller hjemmet hennes som en metafor på hennes rhizomaktige mellomtilstand mellom hus og hjem: «Jeg sitter med en blok foran mig og tegner nogle figurer, og da jeg opdager, at det er kasser, krøller jeg papiret sammen og smider det ud. Jeg lægger mig op for at sove. Jeg kan ikke finde på andet» (36). På samme måte som rotet invaderer både huset og tankene hennes, begynner minnene å trenge seg på. Flytteskene kan tolkes som et bilde på de fortrenge minnene som Anne forsøktvis har pakket bort og lagt lokk på, men som nå begynner å invadere de tomme rommene: «På en måde kan jeg godt lide at bo med flyttekasserne omkring mig. Alting virker ryddeligt, så længe de ikke er pakket ud, og de er gode at stille tallerkener eller lægge ugeblade på» (87). Vegringen Anne har mot å pakke ut og flytte inn henger kanskje sammen med hennes redsel for å gjenskape barndomshjemmet. Eller kanskje det er et uttrykk for hennes manglende forestillinger om hvordan et godt hjem skal være.

Anne ønsker seg et hjem, men får i første omgang et hus. Observasjonene av det fremmede og imitasjonen av det hjemlige skaper tidvis en uhyggelig stemning i første del av romanen. Annes rastløshet blir stående i kontrast til hennes ønske om et etablert hjem. Den måneden hun er alene er rommene tomme ekkokamre, men gjennom repetitive gjentakelser av dagligdagse gjøremål opplever leseren, sammen med Anne, hvordan rommene gradvis bebos og hvordan Annes tomme hus blir til et relasjonelt hjem. I siste del av romanen er hun er lenger fiksert på detaljer og rommene glir over i hverandre, bebodd rom har overvunne geografisk rom. Som Bachelard skriver:

The intimacy of the room becomes our intimacy. And correlatively, intimate space has become so quiet, so simple, that all the quietude of the room is localized and centralized in it. The room is very deeply our room, it is in us. We no longer see it. It no longer limits us, because we are in the very ultimate depth of its repose, in the repose that it has conferred upon us. And all our former rooms come and fit into this one. (1994, 226)

3.3.2 Husmor

Annes formål og problemer med å vende hjem uttrykkes aldri direkte, men de kommer til syne gjennom hennes forsøk på å skape et eget hjem. Kollisjonen mellom Annes ordenstrang og store intensjoner om å innrede det perfekte hjem og den trettheten som oppstår i det hun står overfor prosjektet, kan kanskje tolkes som en konflikt mellom de fortidige minnene og

ønsket om å komme seg videre. Huset blir også i ytre forstand hennes forsøk på å opprettholde en fasade utad. Hvidtfeldt Madsen skriver i sitt essay om *Hus og hjem* at Anne preges av en senmoderne melankoli:

Hvor borgerskabets hjemmegående kvinder på Freuds tid led af hysteri, synes Anne præget af nogle af senmodernitetens nervøse lidelser: kronisk træthed, stress, rastløshed der ligesom hysteri er karakteriserende ved at være usynlige. Hysteri blev opfattet som et symptom på eller en ventil for kvinders manglende udfoldelse og selvrealiseringsmuligheder. Ligesom hysterikerne kan Anne ikke arbejde, hun kan ikke koncentrere sig, og hun har tilsynelatende ingen mål for verken sin nære eller fjerne fremtid – ud over måske at få et barn. (2011, 102)

Anne har studert, men hun jobber ikke nå og det virker ikke som hun har jobbet på en stund før hun flyttet. «Jeg gikk alligevel rundt og lavede ingenting i København» (30), sier hun til presten. Hun har trolig ingen økonomiske grunner til å jobbe. Det er hun som har betalt for huset, med penger som trolig er arv etter foreldrene hennes (142). Hun er en hjemneværende husmor, men som Hvidtfeldt Madsen skriver: «det usædvanlige i at en ung kvinne uten barn prioriterer således, bliver ikke problematiseret. Ligesom huset synes Anne også at mangle «sjæl», og på samme måte synes rodet i huset at afspejle rodet i hendes indre verden» (2011, 86). Det at hun går rundt og gjør ingenting, verken i København eller i det nye huset, konnoterer en underliggende i-landsmelankoli. Som tidligere nevnt, så har kvinner tradisjonelt sett blitt knyttet til hjemmet som et symbol på innestengt immanens (i motsetning til mannen som transcenderer ute i verden). Helles heltinne kan ved første øyekast ligne en kjønnsstereotyp fremstilling av en privilegert kvinne som definerer seg selv ut i fra sitt hjem. I den borgerlige familie er det typisk sett kvinnens oppgave å etablere og vedlikeholde de symbolske dimensjoner av hva som utgjør et hjem, men det er ikke utelukkende en stereotyp posisjon Anne inntar. Anne mislykkes i husmorrollen og jeg tolker hennes fiksering på hjemmet som en taktikk, et forsøk på å venne seg til omgivelsene. Hun bor i et gammelt hus, men det er nytt og fremmed for henne. De mange trivielle detaljene som omhandler husarbeidet senker tempoet i romanen og på et metanivå er det som om rommene bebos gradvis gjennom språket. Anne er preget av en moderne hjemløshet, men hun besitter taktikker for å bebo rommene. Etter en fase med kronisk tretthet og depresjon går hun inn i de dagligdagse gjøremålene, og etterhvert ser vi hvordan værelsene glir i ett. De geografiske rommene er blitt ett emosjonelt rom hvor individet fritt kan folde seg ut og føle seg hjemme. Bachelard trekker også frem husarbeid som en kreativ aktivitet. Å ta vare på et hus fra innsiden er en måte å bygge husets intimitet. Ved å vise omsorg for tingene overskrides det geografiske rommet: «The housewife awakens furniture that was asleep» (1994, 68).

Hjem er en idé og et orienteringspunkt; et konglomerat av flere steder knyttet sammen av rutiner, regler og vaner. Annes hverdagslige, fysiske små gjøremål, som å snakke, lese, eller å lage mat, «all den skit som ikke sker», kan leses som taktikker for å erobre rom og etablere en hjemlighetsstemning. Rommet setter seg som hukommelsesspor i kroppen. Som Bachelard skriver: «Through housewifely care a house recovers not so much its originality as its origin» (1994, 69).

3.3.3 Det uhyggelige hjemmet

Det uhyggelige og fortrenge oppstår i samspill med det hjemlige og nære. Som både Freud og Vidler påpeker, er det når hverdagslige objekter frarøves sin vante kontekst at de oppleves som uhyggelige, som gulvteppet referert til tidligere. Det er i dette sjiktet mellom det kjente og det fremmede at Helles litterære univers befinner seg. Det at hun ikke kommer fra et stabilt barndomshjem, kan også kobles opp mot det uhyggelige. Freud linket selv det uhyggelige til den umulige lengselen etter å returnere til den beskyttende livmoren. Anne lider også av en moderne hjemløshet, en følelse av å ikke høre hjemme i verden, som nettopp er det som kjennetegner det uhyggelige: «For Freud, unhomeliness was more than a simple sense of not belonging; it was the fundamental propensity of the familiar to turn on its owners, suddenly to become defamiliarized, derealized, as if in a dream» (Vidler 1992, 7). Det uhyggelige er altså både et metafysisk og et fysisk ubehag: «a slippage between waking and dreaming» (1992, 11), som vi ser i scenen etter at Anne og Anders har kranglet og hun ligger på sofaen:

Om natten sover jeg på sofaen med alt mit tøj på og dynen over mig. Jeg vågner mange gange, fordi sofaen er for kort til, at jeg kan ligge fuldt udstrakt. Den ene gang vågner jeg, fordi jeg tror, jeg ligger på en gren, men det er min arm, der har været helt forvredet og nu er følelsesløs. Jeg sætter mig op og ryster armen, og da den kommer til sig selv, lægger jeg mig igjen. Men jeg kan ikke falde i søvn, så jeg står op og ryger en cigaret med vinduet ud til haven åbnet. Det er noget, der irriterer mig, og jeg kan ikke finde frem til, hvad det er. Det er ikke skænderiet med Anders eller barnedåben eller det, at jeg smækkede mig ude og skal være heldig for at undgå en forkølelse i morgen. Blomsten fra Charlotte står ovre i vindueskarmen, og jeg er glad for den; det har heller ikke noget med hende at gøre. Jeg sidder i mørket og ser ud ad vinduet, og jeg kan se stjerner over birketræet og de blinkende lys fra en flyvemaskine højt oppe. (44)

Her ser vi hvordan det uhyggelige oppstår i nattens mørklegging av det velkjente og etablerte, mellom drøm og våken tilstand. Det er et sterkt fysisk og kroppslig ubehag, sofaen er for kort og armen hennes har dovnnet. Vi får ikke vite hva som gjør henne i dårlig humør, det kan være

den kvinnelige stemmen fra hagen til Jens som hun hørte tidlige på dagen, men det fremstår mer som et eksistensielt ubehag knyttet til noe fortrent i Anne. Scenen fortsetter slik:

Jeg tenker på, at jeg i løbet af weekenden vil vaske noget tøj og hænge det til tørre ude i haven, hvis det ikke begynder at sne igjen. Lugten af nyvasket, gennemblæst tøj er noget af det, jeg har set frem til. Hvide lagener, og synet af dem, når de bølger frem og tilbage på tørresnoren. Det er den reneste lugt, jeg kan komme i tanke om, og jeg ser på min hånd og på cigarettens imellem mine fingre, og så ved jeg, hvad det er, der gør mig i dårligt humør. (44-45)

Ubehaget knyttes til røyken og mer indirekte, forestillingen om et annet hjem. Anne har lagt på seg siden hun flyttet hit, hun har begynt å røyke igjen, hennes nye hjem består av for mye mat, for mye alkohol og for mange sigaretter. Lukten av rene laken knyttes til forestillingen om et idyllisk, rent liv på landet som Anne har sett frem til, og det som får henne i dårlig humør er muligens gapet mellom forestillingene om provinslivet og realitetene. Anne drømmer om rent sengetøy, men får et med oppkast på som blir hengende ut i regnet i flere dager, og når hun endelig henter sengetøyet, setter rester av sølevannet spor i de ekkofylte gulvene: «Jeg har sat store, sorte fodspor hen over gulvet med mine gummistøvler» (89). I stedet for å si hva det er som plager henne emosjonelt, fokuserer hun på det skitne gulvet. Anne manifesterer virkeligheten i det som er utenfor henne, enten gjennom andres blikk eller konkrete gjenstander. Denne selvscenesettelsen konnoterer en underliggende melankoli, en fremmedfølelse som vises i avstanden mellom hennes indre opprør og den ytre verden. Et gjennomgående motiv i det uhyggelige er nettopp kontrasten mellom et trygt og hjemlig interiør og en fryktet invasjon av en fremmed tilstedeværelse. Dette fremmede viser seg ofte å være en replika av noe i en selv. Og en av de uhyggeligste scenene i *Hus og hjem* er nettopp når Anne spionerer på Jens og Charlotte og snakker til seg selv, midt på natten, som en manifestasjon av sin egen sjalusi:

Himlen er sort, og jeg drejer mit ansigt, fordi der bliver tændt lys på første sal ovre på præstegården. Mine hænder falder ned i skødet. Jeg bliver siddende helt stille. Der er ikke nogle lyde derovrefra. Der er heller ingen, der bæveger sig bag vinduerne. – Nu passer du lige lidt på, siger jeg uden at vide hvorfor. Jeg bliver forskrækket over min egen stemme. (159)

Stemmen hennes blir et ekko av fremmedheten i hennes psyke og et bilde på undertrykte, mørke følelser. «A house constitutes a body of images that give mankind proofs or illusions of stability», skriver Bachelard (1994, 17). Men de ustabile kvalitetene ved hus og hjem i et ikke-ferdig bebodd hus er med på å etablere en vekslende stemning mellom det hjemlige og uhyggelige i romanen, for eksempel når Anne kommer hjem fra barnedåpen i dårlig humør

og begynner å tegne «en plan over spisestuen og skitserer, hvordan møblerne også kunne stå» (62). Bildet fremstår både som en tinglig flukt og en lengsel etter et fremtidig hjem. Men gapet mellom kartet og terrenget, rommet hun lengter etter og rommet slik det fremstår, skaper en uhyggelig effekt. Dette synes også i spenningsforholdet mellom huset og de ytre omgivelsene. Ved å studere de ulike inn- og utgangene til Annes revehule, ser vi også hvordan Anne sliter med å etablere sitt eget trygge rom.

3.3.4 Inne og ute, dører og vinduer

Selv om Anne forsøker å etablere sitt hjem som en lukket borg, så er det ikke et isolert skjulested. Den sterkeste indikasjonen på Annes skiftende indre sinnsstemninger finner vi i disse inn- og utganger og gjennom den konstante bruken av dører og vinduer.

I starten av romanen er Anne oppmerksom på å låse døren: «Postkassen henger lige ovre gadehjørnet. Alligevel sikrer jeg mig, at døren er låst, før jeg går derover. Jeg kan ikke vænne mig af med det» (5). Dette kan tolkes som en henvisning til København, hvor man må låse hoveddøren for beskyttelse, men det kan også leses som en indre uro, en beskyttelse mot inntrengere på et emosjonelt, mer enn et konkret plan. Bachelard bruker døren som selve symbolet på menneskets halvåpne tilstand:

[...] on the surface of being, in that region where being wants to be both visible and hidden, the movements of opening and closing are so numerous, so frequently inverted, and so charged with hesitation, that we could conclude on the following formula: man is a half-open being. (1994, 222)

Det første tegnet til at Anne begynner å føle seg hjemme finner vi når hun glemmer å låse døren etter sitt første besøk hos presten: «Jeg leder efter nøglen i min lomme og opdager, at jeg har efterladt døren ulåst. Jeg går ind og tænder radioen og slukker den igen, fordi jeg synes, jeg hører noget ovenpå» (31). Den ulåste døren peker tilbake på det farlige spillet mellom henne og Jens og at hun slipper han inn emosjonelt, samtidig som vi ser hvordan tryggheten er intimt forbundet med hjemmets farer. Hun er fremdeles fremmed i huset og vi ser hvor tett forbundet det hjemlige er med det uhyggelige, hvor fort Anne går fra å føle seg trygg til utrygg. Den låste eller ulåste, åpne eller lukkede døren markerer Annes grenser og forholdet mellom ute og hjemme, og det relasjonelle forholdet hun har til sine venner og naboer. Som Bachelard skriver, kan dørene vi åpner og lukker symboliser et helt livsløp:

How concrete everything becomes in the world of the spirit when an object, a mere door, can give images of hesitation, temptation, desire, security, welcome and respect. If one

were to give an account of all the doors one has closed and opened, of all the doors one would like to re-open, one would have to tell the story of one's entire life. (1994, 224)

I motsetning til når hun er ute i byen, ønsker hun å distansere seg fra omgivelsene i sitt eget hjem, hun inviterer for eksempel aldri Jens over på besøk, og når de finner på ting sammen, foregår det på prestegården. Rett etter at hun har latt døren stå ulåst, banker den innpåslitne naboen, Svend på døren med en påminnelse om at hun er under oppsyn mens hun står i det mest intime rommet i huset (dusjen). Naboen Svend og Ellen representerer fortellingens tydeligste inntrengermotiv. De tøyser Annes mentale grenser av inne og ute. Dette tematiseres i den allerede omtalte scenen hvor Anne låser seg ute etter å ha smekket igjen døren, og hun blir stående i frostværet uten yttertøy til Anders kommer hjem. Nabokatten er også et gjennomgående inntrengermotiv, den smyger seg rundt i hagen og forstyrrer Annes mentale rom:

*Den sidder lidt og kigger, før den sætter af med et spring og lander oven på skraldespanden. Skraldespanden vipper, og jeg banker hårdt mod ruden.
– Gå hjem med dig, siger jeg.
Den bliver siddende og kigger ind på mig, og jeg går du i gangen og begynder at bære døre og hylder til klædeskabet op i soveværelset. (23)*

Mot slutten av romanen er derimot forholdet til Svend og Ellen preget av mer harmoni, og hun går også ut med mat til katten (200). Hun har etablert sitt eget rom, sine egne grenser og er derfor også mer komfortabel med at folk trenger seg på.

Bachelard trekker også frem vinduer som symbolet på menneskenes halvåpne boforhold. Det samme gjør Harrison, som trekker frem den halvåpne strukturen til et hus som tett forbundet med menneskets væren; vi forventer at det skal stå i forbindelse til omgivelsene utenfor, samtidig som det gir oss beskyttelse:

Thanks to its windows, yet thanks to its enclosure, a house differentiates the inside from the outside space in such a way that, in and through such differentiation, it creates a relation between interior and exterior whose dynamic field of interpenetration the dwellers inhabit. (2003, 39)

I *Hus og hjem* er vinduene særlig knyttet til Annes private rom og erotiske lengsler. Som Bachelard også har påpekt, så kan minner ligge skjult og fremtre som et resultat av husets vertikale struktur. Loftet er for eksempel sterkest knyttet til dagdrømmen og oppstigningen, og det er gjennom soveromsvinduet i andre etasje at hun hører konfirmantene synge. Korsangen får en kommentarfunksjon i romanen, ikke ulik det greske koret i antikkens

drama. Sangen fungerer som en påminnelse om Annes barndom, til presteboligen hvor hun selv hadde konfirmasjonsundervisning, men den kan også tolkes som en påminnelse om Jens og begjæret som siver inn gjennom det åpne vinduet og inn i hjemmet hennes (og som hun må stenge ute når Anders er hjemme), og blandingen av det rene og det skitne: «Inde fra præstegården kan jeg høre konfirmanderne synge; deres stemmer er lyse og blander sig med præstens dybe» (7). Anne kommuniserer ofte direkte med Jens gjennom soveromsvinduet (73, 82, 102), og fra soveromsvinduet speider hun ofte etter han: «Jeg låser mig ind og går op i soveværelset og stiller mig foran vinduet. Han tænder lys på første sal, men jeg kan ikke se ham derovre» (112).

Denne åpenheten truer båndet mellom Anne og Anders, vinden tar fatt i vinduet og gjennomtrekket får dørene til å smekke igjen. Når Anders er på besøk, forlanger hun derfor at vinduet lukkes igjen, samtidig som hun i det skjulte lar døren stå ulåst mens hun er hos Jens. Hun lufter ut etter at Anders har vært på første hjemmebesøk, og når hun er hjemme alene holder hun stort sett vinduet åpent, men når Anders kommer hjem, maser hun på at han må lukke det:

- Vinduet står åbent, og jeg lukker det og glatter dynen på sengen.*
– *Du havde glemt at lukke vinduet, siger jeg til Anders, da jeg kommer ned.*
– *Der er vel ikke nogen, der kan bryde ind deroppe, siger han og tager vanterne på.*
– *Nej. Men dørene smækker, når det står åbent.*
– *Og hvad så?*
– *Det er bare ikke godt for døre, siger jeg. (47)*

Denne åpningen og lukkingen av vinduene symboliserer hennes drakamp mellom Jens og Anders. Hun lukker for eksempel vinduet mot presteboligen samtidig som hun forteller Anita og Charlotte at hun og Anders prøver å få barn (121), trekker for gardinene etter at hun har fått vite at Charlotte har vært på besøk hos presten (165), og har høylytt sex med Anders på kjøkkenet «selv om kjøkkendøren står på vid gab» (170). I siste del av romanen, når valget har falt på Anders, sover de med åpent vindu «og der er meget stille udenfor» (186). Og i scenen hvor de bestemmer seg for å gifte seg på rådhuset, sier Anders at han for første gang har hørt konfirmatene synge inne fra præstegården, og at han vil stenge presten ute fra deres felles rom:

- *Ved du godt, at man kan høre konfirmanderne synge inde fra præstegården?*
– *Ja. Jeg har hørt det en gang imellem.*
– *Jeg åbnede vinduet, og så kunne jeg ikke forstå, hvad det var. Jeg troede, det var en radio, der kørte et eller andet sted.*
Jeg nikker.
– *Så lagde jeg mig ned igen, og så lå jeg og tænkte på noget.*

– *Hvad?*

– *Når vi nu skal giftes, siger han. – Jeg tenkte på, om vi bare skulle gøre det oppe på rådhuset. (205)*

Som vi har sett, viser de åpne og lukkede vinduene hvordan huset er en halvåpen struktur og hvordan Anne sliter med å etablere sitt eget indre rom og forholde seg til de ytre omgivelsene. Annes hang til komplett ytre kontroll over sitt eget hjem kan tolkes som et forsøk på å kontrollere sitt indre følelsesliv, samtidig er huset «et sosialt panoptikon, hvor man ser og bliver set» (Winther 2006, 149). Annes hjem ligner Winthers sammenligning av det moderne hjem som en revehule, et hjem kun delvis beskyttet, med mange åpninger og innganger (2001, 194).

3.4 Det kollektive hjemmet

I *Hus og hjem* er et annet hovedtema de ulike forestillingene (og manglende forestillingene) om hva et hjem skal være. Med utgangspunkt i den hjemløsheten som Anne føler, blir det tydelig at det finnes ulike forestillinger om hva et riktig hjemme- og familieliv er, hva som etablerer og utgjør et hjem og en familie. Annes egne forestillinger slites mellom ønsker for fremtiden og hverdagens tretthet, mellom forestillingen om et fremtidig familieliv og en lengsel etter erotisk overskridelse.

I *Romanens teori* setter Lukács romanformen i sammenheng med det han kaller en transcendent hjemløshet. Romanen som form kan bære i seg en tapt totalitet etter at de religiøse og metafysiske forklaringsmodellene har gått tapt. Kunsten er «nødt til å bære verdens fragmentariske natur over i formenes verden» (2001, 31). Det er på mange måter dette tankegodset romanens tematikk forvalter, og de ulike forestillingene kommer til syne i hvordan de profane og de sakrale rommene, det opphøyde og hverdagslige, det skitne og det rene, blandes og settes opp mot hverandre i fortellingen. I de følgende avsnittene vil jeg se nærmere på hvordan kristendommen og det kollektive fellesskapet tematiseres både som setting og tematikk. Annes hjem blir fremstilt i relasjon til tre ulike religiøse rom: prestegården, kirkerommet og kirkegården.

3.4.1 Det transcendentale stedet

Et interessant aspekt ved hjemmet som topos er hvordan det knyttes til den religiøse sfæren. Allerede fra første setning er dette tydelig: «Jeg har været her i fem dage, og det er mit femte brev til Anders» (5). Slik åpner romanen med klangbunn til det gamle testamentet, hvor det

fortelles at Gud skapte mennesket på den femte dagen. Åpningen kan leses som en parallell til Annes forsøk på å skape seg et hjem. Tallet fem går også igjen i romanen, Anne røyker fem sigaretter hos Anita, buksedrakten hun bestiller, kommer med posten den femte dagen, og når Anne teller dager til Anders flytter inn, er det fem dager igjen til han kommer.

Religion og fellesskapets status er en viktig kontekst i romanen, noe også Hvidtfelt Madsen fremhever i sin analyse: «Den handler om at etablere sig som familie i en tid, hvor hver enkelt husstand må skape sine egne normer, idet religionen ikke lenger danner faste rammer omkring samlivet, og om forholdet mellom kærester, mellom generationer, og mellom familier, naboer og venner» (2011, 105). Om vi kobler Hvidtfelt Madsen sin lesning opp mot hjemlighetsteorien, kan vi si at romanen skildrer senmoderne utfordringer i den mellommenneskelige kommunikasjonen – hvordan danne et fellesskap når hjemligheten er blitt såpass flytende og lever under en konstant trussel av oppløsning?

3.4.2 To gamle hus side om side

Forholdet mellom det sakrale og det trivielle er tydeligst tematisert i sammenstillingen av Annes hus og prestegården, to gamle hus side om side som representerer to ulike syn på hjemlighet.

Fra soveromsvinduet hører Anne jevnlig konfirmantenes korsang: «Kirken den er et gammelt hus, synger de» (7). Helle kobler det religiøse rommet til en av de tidligste, kollektive oppfattelsene av hjemmet, nemlig hjem i betydning hjem til Gud, til himmelen. Sangen høres kun fra soverommet. Bachelard beskriver rommene øverst i et hus tettere forbundet med oppstigningen og dagdrømmen: «Up near the roof all our thoughts are clear» (1994, 18). Og i *Hus og hjem* er det på soverommet at Annes mørke lengsler kommer til syne. Blandingen av det profane og sakrale vises i gjenspeilingen av rommene, for eksempel når Jens viser henne konfirmasjonsstuen som hun selv ble konfirmert i og loftet som er dekket med stukkatur og ornamenten. Loftet er et profant rom, høyt oppe og i kontakt med drømmene. En annen som knytter bygningens virkning opp mot forholdet til jorden og himmelen, er Norberg-Schulz:

Ordet hus bruker vi gjerne om bygninger som er knyttet til jorden og stedet. Det stammer fra en ordgruppe som betegner former for å dekke over og å hylle inn («hylster», «hose», «hud», «hytte») og er knyttet til den trygghet som en krever av en bolig. Tårnet manifesterer derimot en vertikal spenning som går utover den dagligdagse bofunksjon, og fløyen et ønske om aktiv horisontal kontakt med omgivelsene. Proporsjonene uttrykker bygningenes forhold til jord og himmel og anskueliggjør dermed grunnleggende meninger. (1992, 75)

Anne søker en lignende overskridelse og da hun overnatter hos presten, våkner hun av fuglesang og utsyn mot himmelen. Men de sitter stort sett på kjøkkenet (det verdslige værelset) eller terrassen (verken ute eller inne) og drikker vin og røyker. Det skitne blandes med det rene, og da hun går fra han etter å ha sovnet der, går hun rett hjem og skifter vann i den allerede symboltunge bomsterbuketten og tenker «Jeg lover mig selv, at det aldrig skal gentage sig» (115). Og når Anne får vite at også Charlotte har fått se konfirmasjonsstuen, er det hellige båndet mellom Anne og Jens brutt.

Presteboligen er fra starten av fylt med en slags religiøs hjemlighet i kraft av å være et symbolsk gudshus, men som jeg skal komme inn på litt senere, er ikke den sakrale hjemlighet sammenfallende med hvordan Jens bebor hus. Annes hus er også et gammelt hus, det har «masser af sjæl» (97), som presteboligen. Men slik presteboligen er tømt for religiøs mening for Anne, er også huset til Anne tomt i begynnelsen av romanen, uten interiør og innhold. Hun står i utgangspunktet fritt til å innrede huset slik hun ønsker, men alle hennes forestillinger om hvordan huset skal se ut (og indirekte hva slags hjem hun vil skape), låser henne og hun dras mellom å rydde opp i sitt eget rot (både i fysisk og mental forstand) og etablere et hjem med Anders slik hun hadde planlagt, eller å gå fra hus og mann til fordel for begjæret etter Jens.

3.4.3 Natur eller religion? De ulike mennene i Annes liv.

Spenningsforholdet mellom det verdslige og det religiøse gjelder ikke bare nabohusene, men tematiseres også i trekantdramaet mellom Anne, Jens og Anders. Det er en tydelig motsetning mellom de to mennene i Annes liv. Denne motsetningen ligger også i navnene. Jens kommer fra det greske navnet *Ioannes* som betyr «Gud er nådig», men navnet Anders er avledet fra det greske ordet *andrós*, som betyr menneske eller mann. Anders er biolog og representerer naturvitenskapens verdensbilde, den sunne fornuft og det konkrete, mens Jens som prest legemliggjør det metafysiske, det overskridende. Men selv om Anne kanskje ønsker seg en overskridelse, så klarer hun ikke å se for seg noe annet enn det eksisterende, det som er rett foran henne:

Jeg vil gerne holde mig vågen og se, at det bliver mørkt og lyst igen. Jeg har en fornemmelse af, at det ville gøre mig godt. Anders sover med ansigtet mod min arm, og jeg stryger ham over håret. Sådan som vi ligger, er det umuligt at tænke på andet end alt muligt eksisterende. Huset og haven og de kjoler, jeg har hængende i skabet. Jeg tænker på Anders, når han stiger ud af en bil og på hans ansigt når han kommer mig i møde. Først da det er næsten mørkt, vender han sig om på maven og rykker lidt væk fra mig, men det hjælper ikke. (171)

Spenningen mellom lys og mørke er gjennomgående for romanen, og som i åpningssekvensen, ledes tankene hen til skapelsesberetningen hvor Gud atskilte lys og mørke. Vi ser hvordan Anne kjenner på mørket, som kan tolkes som begjæret etter Jens, samtidig som hun ikke klarer å se for seg noe annet enn livet med Anders. Flørten med Jens kan i forlengelse av dette tolkes som en avledningsmanøver fra innredningsprosjektet og fra hennes mentale innflytningsprosess.

Når Anders flytter inn, forstyrrer han hennes mentale rom, samtidig som måten han nærmest ubemerket glir inn i det sosiale rommet i byen og måten han tilpasser seg miljøet på, ser ut til å plage Anne. Anders tilpasser seg lett og har ikke gjort seg noen klare forestillinger rundt det å bosette seg. Han gjør seg raskt hjemme i det fremmede, mens Anne fremstår fremmed midt i hjemligheten. Kanskje kan man tolke det dit hen at Anne mentalt sett ikke har funnet sin komfortsone, sitt et eget rom å invitere Anders inn i, dermed fremstår også tilnærmelsene tidvis som iscenesettelser av hva hun ønsker forholdet deres skal være, mer enn oppriktig hengivenhet. For eksempel med brevene og telefonsamtalene, som fremstår som forsøk på å (re)etablere et felles rom. Hun ber han inn i sin intimtsfære, samtidig som relasjonen dem i mellom bærer preg av deres ulike måter å angripe flytteprosessen på. Men etterhvert blir det tydelig at Anne og Anders, som de like og hverdagslige navnene deres tilsier, hører sammen. Når han reiser på en weekendtur mot slutten av romanen, er det nærværet hans hun savner. Bachelard skriver at geografisk rom overskrides når man aksepterer huset som et rom for husfølelse og inderlighet, og det er dette bofellesskapet Anne velger:

Her er meget stille. Køkkenet føles tomt, selv om alting er på plads og har været det længe [...] Jeg går ind i stuen og stiller mig ved vinduet. Jeg tænker på Anders; lyden af hans trin hen over gulvet i stuen, hans stemme og hans latter, måden, han slænger sig på i en sofa. Jeg ville ønske, han var her. (200)

Anders og Anne har ikke lange dype samtaler, de snakker om været og dagens små hendelser, de går lange turer og ser på fuglene og spiser middag sammen. Det er et hverdagsforhold som skildres og mye tyder på at de mot slutten av romanen har klart å bebo huset sammen, at det har blitt en del av deres felles kropp og forestillingsverden. Når Anders så mot slutten av fortellingen foreslår at de skal gifte seg på rådhuset (i et verdslig rom) og ikke i kirken (et hellig rom), er det tydelig at forbindelsen til presten er brutt en gang for alle. Vi ser også at det er det kroppslige, håndgripelige nærværet som binder dem sammen rett etter de har bestemt seg for rådhuset:

Han sitter med begge h nder på bordpladen. Jeg nikker stadigvæk, og han ser på mig. Hans øjne er blå, og de smiler. Ikke meget, men der er smil i dem. Han l ner sig frem og lægger sine hænder oven på mine.

– Du synes, det er en god idé, siger han.

– Ja.

Han nikker også. Vi nikker begge to, og så holder vi op. Hans hænder er tørre og varme oven på mine.

– Jeg tror, det er bedst for os, siger han. (205, 206)

Selv om Anne velger Anders, er det vanskelig   vite om hun blitt helt forsont med Jens, eller hvorvidt hun noensinne hadde ekte følelser for han. Hun er tydelig sjalu på Charlotte når hun innleder en affære med presten, men det er også mulig å tolke disse følelsene som skam. Sladrehistorien om nabokonen Ellens affære med vaktmesteren er en påminnelse om at slike ting aldri blir glemt i en liten by, og da noen tar feil av Anne og Charlotte og tror det er Anne som har hatt sex med Jens, tar Anne et oppgjør med Jens. I motsetning til Charlotte, er Anne opptatt av hvordan hun fremstår og hun innser at fl rten med Jens er risikabel adferd i provinsbyen.

I likhet med Annes inautentiske rom, kan begjæret etter Jens forstås som et bilde på Annes flakkende selvbilde, og skildringene av Jens er stort sett begrenset til distanserte gjengivelser av klær eller konkrete detaljer som ikke omhandler utseende- eller følelsesliv: «Han har en lys sweater på, og han trækker ud i rullekraven og slipper den igjen» (199). Det kan virke som fl rten oppstår som en konsekvens av kjedsomhet, av et ønske om og spenning i en hverdag bestående av flytteesker og fortrenge barndomsminner, eller ut fra et behov for å betro seg til noen. Bekjentskapet er ikke nødvendigvis forbundet med oppriktige følelser, ei heller utvikler fl rten med Jens seg til en affære eller et trekantdrama slik romanen legger opp til. Det nærmeste trekantdramaet vi kommer, er Annes iscenesettelse av grillmiddagen og det høylytte samleiet hun har med Anders mens vinduet er åpent, så Jens skal kunne overhøre dem. Det er som om romanen leker med sjangerkonvensjonene, den aktiviserer og spiller med leserens forventninger ved   legge opp til en utroskapshistorie, men Annes begjær forblir knyttet til det konkrete, det reelle og sanselige, for eksempel når Jens fl rter med henne og hun svarer med   begynne   snakke om hagebenken hun må få slipt ned:

– Det var sådan en som dig, jeg skulle være gift med, siger han.

– N . Hvorfor det?

– Du har nogle pæne øjne, og s  er du god til at lægge puslespil.

– Det er i hvert fald løgn.

– Nej. Dine  jne er virkelig smukke. Lad mig lige se dem.

– Hold nu op.

Jeg ser ned i bordet og stikker min gaffel i et stykke kød.

– Jo, lad mig lige se.

Jeg kikker på ham og spiler øjnene op.

– Jeg er ved at slibe vores havebænk ned, siger jeg. – Ved du, hvad man skal male sådan en med?

– Du ligner min første kæreste.

– Den er fuld af rust. Det er et stort arbejde.

– Men du er smukkere end hende.

– Hold nu op.

– Hvorfor?

– Du skal ikke sidde og sige sådan noget. Sig et eller andet om Gud. (105)

En prest er en naturlig instans å betro seg til. Utad er Jens bildet på det rene, opphøyde familielivet, men han er en prest som har gått landbruksskole, en prest med cowboybukser og for stor kjortel, en prest som ikke er interessert i å etablere seg («Han er slet ikke interessert i at finde den eneste ene» 196), som istedenfor å representere bygdas moralske instans er gjenstand for bygdesladder. Når Anne tar et oppgjør med Jens, er det nettopp holdningene hans og de utradisjonelle oppfatning av hjemmet hun kritiserer: «Du skulle tage at finde dig en kone, siger jeg. – Få nogle børn. Folk vil bare have en rigtig præst» (199). Han har gått fra å representere det overskridende begjæret, en metafysiske lengsel, til å symbolisere det profane bygdelivet og den samme hjemløsheten hun forsøker å rive seg løs fra. Romanen slutter også med at Anne tilsynelatende finner seg mer til rette i fellesskapet, i et kollektivt hjem, i motsetning til Jens som forblir på utsiden av provinssamfunnet. Annes forestilling om et hjem er ulikt Jens sin, hun vil leve i en familie, sette spor og bygge relasjoner.

Mot slutten av romanen fremstår Anne som stabil i sin relasjon til Anders, som også henger sammen med at hun har definert og bebodd sitt hjem. Dette signaliseres gjennom bruddet med presten, det nære vennskapet med Anita og den økende distansen til Charlotte. Charlotte lever, i likhet med Jens, et tilsynelatende ubekymret singelliv, mens Anita og Kim sin lille familie ligner mer på hjemmet Anne og Anders vil skape. Som Norberg-Schulz skriver: «Når vi står overfor vårt hus, skal vi oppleve en bekreftelse av de meninger som bærer vår eksistens, og når vi ser andres hus skal vi erkjenne at det går an å treffe forskjellige valg» (1992, 19).

3.4.4 Det kollektive kirkerommet

I tillegg til prestegården, står det kollektive kirkerommet sentralt i romanen. Annes hjem leses opp mot kirkens rom og kirkegården. Romanen inneholder både en dåp og en begravelse som knytter Annes hjem til fortidige og fremtidige rom. Sammenstillingen av liv og død gjennomsyrrer romanen, for eksempel etterfølges Rasmus' dåp av dødsfallets til Anitas far. Rasmus døpes også trolig i samme kirke hvor begravelsen til Annes foreldre ble holdt, og

det at hun begynner å gråte i kirken kan tolkes på flere måter. Det kan være en påminnelse av tapet av sine foreldre, et uttrykk for lengsel etter egne barn, eller en konvensjonell, sosial reaksjon, et ønske om å høre til i et rituellet fellesskap.

I tillegg til kirken har kirkegården en viktig betydning i *Hus og hjem*. Kirkegården er det eneste stedet som er igjen etter Annes foreldre. I likhet med kirken og prestegården, er ikke kirkegården et religiøst sted for Anne, men et rituellet sted, som konnoterer Annes lengsel etter familiær tilhørighet og en større eksistensiell sammenheng.

Anne besøker kirkegården to ganger i løpet av romanens handling. Første gang vies kirkegården liten plass, både dramaturgisk og tematisk. Ordet nærmest smyges inn i et avsnitt som skildrer en spasertur: «Jeg tager regntøj og gummistøvler på og går en tur rundt i byen. Jeg er på kirkegården og ude ved stadion. Her sætter jeg mig på en bænk og kigger op på poppeltrærne. De er helt sorte imod den grå himmel» (77). Men vi ser hvordan kirkegården knyttes til Annes fortrenkte traumer og mørke følelser gjennom den uhyggelige skildringen av de i utgangspunktet velkjente poppeltrærne som står sorte mot den grå himmel.

Kirkegården representerer først en krisetilstand for Anne (foreldrenes død), samtidig som den markerer en motsats til (familie)livet. «The cemetery is certainly a place unlike ordinary cultural space. It is a space that is however connected with all the sites of the city, state or society or village, etc., since each individual, each family has relatives in the cemetery» (Foucault 1984, 5). Det er også den felles opplevelsen av å miste sine foreldre som bringer Anne og Anita nærmere hverandre. Anne blir med Anita på kirkegården, og besøker samtidig sine foreldres grav. Anita vil gjerne gå alene til graven for å legge ned blomster. Anne har ikke med seg noen blomster, og ingenting tyder på at hun hadde planlagt å besøke sine foreldres grav, men etter å ha betraktet Anita ved sin fars grav, går hun likevel bort til gravstedet. Hun lover også å vise Anita stedet ved en annen anledning, en gest som er et tegn på den etablerte fortroligheten dem imellom og stemningen på stedet. Samtidig som det opphøyde også i denne scenen blandes med det trivielle og konkrete representert ved amming av Rasmus. Anita spør også «Er det for meget at sidde og fodre sit barn her?», som om det er et brudd på stedets normer, men Anne svarer «Nej. Selvfølgelig er det ikke det» (210).

Anne viser for første gang frem sine foreldres grav, men da til Rasmus som hun bærer på armen, samtidig som hun trolig selv bærer på et nytt liv i magen. I forlengelse av dette kan vi si at kirkegården representerer en forbindelse mellom fortiden og nåtiden i Annes liv, og spenningsforholdet i sluttscenen på kirkegården ligger nettopp i forsoningen mellom fortiden, nåtiden og fremtiden, mellom tapet av egne foreldre og en kommende foreldrerolle. Midt i mellom dette står Anne og er «faktisk helt glad», hun har på et vis slått seg til ro med

omgivelsene. Fødsler og død, fortid og fremtid forenes idet romanen runder av med en hentydning til at Anne er gravid:

*Hvorfor ser du så glad du? siger hun.
Gør jeg det? Så er jeg sikkert også ved at blive syg.
Et øjeblik ser hun helt forskrækket ud. Så træder hun frem mod mig og smiler.
– Jeg er faktisk også helt glad, siger jeg. (210, 211)*

Dette er en indirekte parallell til da Anita var gravid og «så totalt lykkelig ud» (122). Vi finner også andre tegn på at Anne er gravid: Hun er oppblåst og har halsbrann (191) og drikker ikke vin i selskapet til Anita (188). Kirkegården er et sted med røtter å vise frem, og det er nesten som om det er første gang hun virkelig ser gravsteinen (og sine foreldre) når hun presenterer den for Rasmus: «Her bor min mor og min far. De bor nede i den jord, siger jeg og ser på bogstaverne i gravstenen, navnene og årstallet» (209). Samtidig er det ikke en fortrent psykologisk innsikt som formidles, snarere en fysisk, fenomenologisk erkjennelse av skrift og sted. «Jeg er faktisk også helt glad» fremstår som en oppriktig bemerkning i kontrast til de forestillinger og fortelser hun tidligere har hatt i romanen. Anne er i nåtidig forbindelse med tapet og sorgen. Hun kroppsliggjør en geografisk tilstedeværelse i kontrast til sine foreldre som manglet forankring i sted og relasjoner.

I *The Dominion of the Dead* skriver Harrison om hus som et domene som opprettholder relasjonene mellom de levende og de døde. Huset er seg selv, som Harrison skriver, et «halfway house» som kombinerer «the closure of the tomb and the openness of nature» (2003, 30), og slik står huset i forbindelse til naturen utenfor og innsiden av menneskene, nært knyttet til både fødsel, død og vår lengsel etter å sette spor:

The retrieval and perpetuation by which humankind creates a memory and opens its future takes place primarily within the human house [...] The domestic interior is thus in some fundamental sense mortuary, inhabited not only by the dead but also by the unborn in their projective potentiality. It is because we are the ligature between the dead and the unborn – and not because we are vulnerable to the elements and predators – that we humans require housing. (2003, 39-40)

Menneskene lever i spennet mellom fødsel og død, og huset gir oss ly til å huse denne bevegelsen. Det blir et prisme for fortid, nåtid og fremtid. «To inhabit the world humanly one must be a creature of legacy» (2003, 39). Det å etablere et hjem er med andre ord en måte å samle vår egen og vår slekts historie på. Dette er et sentralt tema i *Hus og hjem*. Etableringen av Annes hjem mot slutten av romanen befester en syklisk tid, en ny generasjon og videreføringen av familieslekten.

3.5 Konklusjon

Hus og hjem handler ytre sett om en kvinne plassert i tradisjonelt kvinnelige omgivelser. Kanskje er det grunnen til at mange kritikere har lest romanen som en ren hverdagsskildring. Men boken kobler de dagligdagse handlingene opp mot større, eksistensielle tema. *Hus og hjem* er en idéroman om hjem.

Der hus er et arkitektonisk objekt, rommer hjem følelser, handlinger og mellommenneskelige relasjoner. Det er dette kontrastforholdet, mellom ønsket om tilhørighet og en følelse av fremmedgjorthet, og denne gradvise, glidende overgangstilstanden fra et hus til et hjem jeg leser som Annes uartikulerte prosjekt og romanens overordnede tema, handlingskurve og konflikt.

Som vi har sett, befinner Anne seg i en limbotilstand mellom et fortidig og et fremtid hjem. Hun returnerer til sitt geografiske *heimat*, samtidig som hun ikke har noen familie å vende tilbake til. Hun er overlatt til seg selv i delvis fremmedgjorte omgivelser og fortidige traumatiserte rom som hun må erobre både mentalt og konkret. I romanen ser vi hvordan det tomme huset blir til en resonanskasse, konstruert som et ubevisst byggverk som gradvis kommer til syne gjennom lesningen.

Hjemmet er tilfluktstedet hvor våre dagdrømmer og forestillinger produseres, hulen hvor vår individuelle identitet utforskes og posisjonerer seg i trygge omgivelser overfor omverden. Likevel, som Bachelard påpeker i sin poetikk, så innehar det materielle huset en kontinuitet, det danner et sentrum rundt bevisstheten slik at den kan krølle seg fritt om seg selv. Det er dette spenningsforholdet mellom det materielle og emosjonelle rommet Helle utforsker, hvordan rommet virker på tiden og tiden på rommet. To prosesser pågår samtidig i romanen. Anne flytter inn i et tomt hus og forsøker å gjøre det beboelig og bekvemt, samtidig som Anne «flytter» inn i seg selv og forsøker å bli komfortabel med den hun er, overfor seg selv og andre og de valgene hun har tatt. Mot slutten av romanen er det tydelig at Anne er på god vei mot å innta en plass i fellesskapet og skape hjem for seg selv og sin fremtidige familie, samtidig som hverdagslivets repetitive gjøremål gradvis har etablert huset som felles hjem for henne og Anders. Huset hennes har blitt et hjem.

4 Et godt sted å gråte – *Ned til hundene*

Ned til hundene, Helles fjerde roman, representerer både en forlengelse av og en vending i forfatterskapet. Det handler fremdeles om stille eksistenser, men i motsetning til Helles forutgående romaner, handler ikke *Ned til hundene* om det velkjente hjemstedet og kommunikasjon innad i middelklassens sosiale lag. Romanen foregår heller ikke i en mindre by, men i et avsondret kystområde hvor noen få hus i gåavstand fra hverandre utgjør romanens handlingssentrum. Fortellingen skiller seg også ut fra de andre romanene ettersom den ikke handler om etablering av et eget hjem, men om å forlate hus og hjem. Det som ligger under som en indirekte trussel i *Hus og hjem*, er nettopp utgangspunktet for handlingen i *Ned til hundene*. Hovedpersonen har reist fra sitt hjem og et samboerskap i oppløsning. Hun har installert seg midlertidig i ukjente omgivelser, i huset og hverdagen til to fremmede. *Ned til hundene* er også den av romanene til Helle som inntar et tydeligst metaperspektiv: Hovedpersonen er en navnløs forfatter som låner flere forfattertrekk fra Helle, og romanen kommenterer indirekte Helles eget fiksjonsunivers.

I denne nærlesningen vil jeg starte med en kort presentasjon av romanens innhold og form, før jeg gransker hovedpersonens fortidige hjem opp mot det fremmede hjemmet hun innstallerer seg i. Deretter kommer jeg til å ta for meg de ytre omgivelsene i kystlandskapet, før jeg vil forsøke å definere hvorfor jeg opplever *Ned til Hundene* som Helles mest uhyggelige roman. Til slutt vil jeg komme nærmere inn på hvordan *Ned til hundene* kan leses som metaroman.

4.1 Om *Ned til hundene*

4.1.1 Handling

Ned til hundene åpner med at en 42-år gammel, navnløs forfatter stiger av en buss for å finne «et godt sted at græde»¹⁰. Hun blir plukket opp av det unge paret John og Putte, to vennlige fremmede som innlosjerer henne på deres hjørnesofa. Hjemme hos John og Putte står tiden stille. De sliter med whiplash etter en bilulykke og må klare seg med småjobber. De får tiden til å gå med å se på tv, spille spill, drikke kaffe og passe de to jakthundene til Puttes onkel mens han er innlagt på sykehus. Puttes bror, Ibber, bor også i nærheten. Vi møter også den eldre nabokvinnen, Elly, som har bruk for hjelp innimellom.

¹⁰ Alle sitatene fra *Ned til hundene* referes til med kun sidetall i dette kapitlet.

Gjennom retrospektive kapitler og innskutte minner får vi også høre om fortellerens liv frem til hun satte seg på bussen. Vi får vite at hun tilbragte dagene bak tildekte vinduer i eneboligen hun delte med hudlegekjæresten sin, Bjørnvig. Det var et samboerskap i oppløsning og en forfatterkarriere preget av depresjon og skrivesperre. Det toppet seg da hun fikk vite at Bjørnvig hadde skrevet en roman bak hennes rygg. Da bestemte hun seg for å reise fra mann og hjem.

I begynnelsen av romanen går fortelleren nærmest i ett med sofaen til sitt vertskap, uten å foreta seg annet enn å lytte, se, spise og sove. John og Putte stiller ingen krav eller spørsmål og «Bente», som de navngir henne (vi får aldri vite hva hun egentlig heter), faller til ro mens en orkan raser utenfor. «Bente», John og Putte etablerer et naturlig samvær de dagene stormen herjer som verst. Men da John havner på sykehus, overlates fortelleren til seg selv i huset. Hun er ikke lenger kun en passiv gjenstand for andres omsorg, hun må ta over John og Puttes daglige gjøremål. Hun forer onkelens hunder og forsøker å finne seg til rette i et fremmed hus.

Ganske ubemerket får fortelleren en langt større betydning og funksjon for menneskene rundt seg enn hun hadde sett for seg. Og etter hvert som hun involverer seg mer i livene til John og Putte, begynner ulykkene å hope seg opp. Hun lyver til Elly om en lottokupong med en større gevinst, mister en verdifull *fløytenisse* som fører til at Putte får sparken fra jobben sin og hun lar hundene forsvinne mens hun skulle passe på dem.

I utgangspunktet fungerer Putte og Johns hjem som den ideelle retrett for fortelleren, men mot slutten av romanen blir leseren likevel i tvil om hvem som trenger hvem mest. Putte og Johns verden skjuler også en tragedie som langsomt avsløres for fortelleren. En tragikomisk kjede av tilfeldigheter førte til at Ibber og hans daværende kjæreste, Katrine, kjørte inn i en bil som Putte, John og Puttes mor befant seg i, med det fatale utfallet at deres mor døde og Putte og John fikk whiplash. Det er altså en mørk, bakenforliggende årsak til at personene ikke har biler og overlever ved å ta strøjobber. Det som først kunne tolkes som et eksentrisk valg, er altså et resultat av en katastrofe og påfølgende traumer.

På samme måte som relasjonen mellom fortelleren og hennes vertskap tetner til, innhenter også fortiden «Bente». Romanen slutter med at hun får en telefon. Vi antar at det er Bjørnvig som ringer. Etter åtte dager i skjul er hun avslørt, hun må ta et valg: enten vende hjem tilbake til Bjørnvig, eller begynne et nytt liv uten han. Vi får ikke vite hva hun velger. «Vil du gerne findes» spør Putte hvorpå fortelleren tenker «Det ved jeg ikke, om jeg vil, vil jeg nok sige» (158). Med denne åpne bemerkningen avsluttes romanen.

4.1.2 Fenomenologisk utviklingshistorie i *Ned til hundene*

Ned til hundene er en roman om å droppe ut av sitt alminnelige hverdagsliv og reise inn i det ukjente, geografisk så vel som sosialt. Reisemotivet er fusjonert med sammenbruddsmotivet. Som i *Hus og hjem* opererer også tittelen *Ned til hundene* på flere plan. Helt konkret viser den til de to hundene som Putte og John passer for onkelen, men tittelen henviser også til det språklige uttrykket «å gå i hundene», som er synonymt med å gå til grunne, som fortelleren er i ferd med å gjøre. Men verken fortelleren, John eller Putte er i stand til å sette ord på tragediene som rammer dem. Som alltid i Helles univers, er det tiden før og etter de store sammebruddene som skildres, de små hverdagslige tingene som i stillhet bygger seg opp til katastrofen eller forløsningen.

I løpet av de åtte dagene romanen strekker seg over, foretar fortelleren seg ikke stort, men det er likevel mulig å lese en relasjonell utvikling i romanen. I starten av fortellingen er hovedpersonen tydelig utilpass og emosjonelt avstumpet. Hun isolerer seg på sofaen og tar imot vertskapet omsorg mens hun iakttar dem på trygg avstand. Det er som om hun forsøker å oppløse seg selv, som om hun i fenomenologisk forstand forsøker å gå i ett med omgivelsene. Hun foretar en flukt inn i tingene, det er lettere å henge seg opp i de materielle objektene rundt henne – peisen, sandkakene, den grønmalte kisten – istedenfor å konfrontere sin egen indre sorg og manglende hjemlighetsfølelse. Den intime omgangsformen mellom Putte og John som hun er vitne til fra sofakroken, blir stående i kontrast til hennes egen tomhetsfølelse.

Selv om *Ned til hundene* ikke har en like lineær utviklingshistorie som *Hus og hjem*, så er det mulig å se hvordan romanen skildrer forandringene i rommet, som også i denne romanen sier noe om forandringene i karakterene. Romanen viser hvordan hovedpersonens ordløse sorg utvikler seg over tid, hvordan den sprer seg i tid og rom og gjennom ulike faser. Dette speiles også i husene fortelleren bebor, først er hun i et ubeboelig bebodd rom, så hos Putte og John, et fremmed sted hvor hun bare kan være kropp og observatør. Men også dette huset beboes gradvis og blir utover i romanen til stadig mer komplisert, relasjonelt sted.

Etter hvert som fortelleren blir tryggere i sine nye omgivelsene, trenger også minnene seg på. Vi ser hvordan rommet virker på tiden og tiden på rommet. Uansett hvor mye fortelleren forsøker å være en skygge, forårsaker relasjoner alltid en inngripen i hverandres liv. «Du kunne lige være sådan en veninde, jeg har gået og manglet, siger Putte» (37), og Puttes onkel advarer henne mot å sette seg på en buss og bare forsvinne, ettersom det er to sårbare mennesker hun har innlosjert seg hos. Hun står ikke lenger like fritt til å reise.

Mot slutten av romanen må hun ta et valg, hun må forholde seg til omverdenen og menneskene rundt henne. I en av romanens siste scener, hvor hun har bestemt seg for å reise videre, sykler hun forbi det samme stedet hvor hun og Putte var da de fikk beskjed om at John hadde havnet på sykehus. Stedet utløser et minne. Som Bachelard skriver «time and space are under domination of the image» (1994, 208), og når fortelleren ser stedet tenker hun tilbake på hvordan relasjonen til Putte har utviklet seg siden den gang da hun bare klarte å føle omsorg for Putte på et overfladisk plan:

Jeg stod og så bilen forsvinde, og så gikk jeg videre. Jeg hadde ondt af Putte, men jeg hadde ikke meget ondt[...] Jeg hadde det varmt og godt i kedeldragten, den var som et værn. Jeg tænker på, at jeg måske altid har ønsket mig et værn. Jeg tænker på ordet. (153)

Slik kjeledressen beskytter henne mot vær og vind, har huset til Putte og John vært et vern, kroppens skjold (Certeau 1984,147). *Ned til hundene* tematiserer hva det vil det si å bli funnet, å finnes, å eksistere – alene og i relasjon til andre. Fortelleren har forsøkt å flykte i mer enn en forstand. Hun har forsøkt total isoalsjon i sitt tidligere hjem, hun har forsøkt å flykte gjennom skrivingen og ved å søke midlertidig ly hos fremmede. Men mot slutten av romanen er ikke lenger huset til Putte og John et nøytralt tilfluktssted. John og Puttes hus bebos gradvis, fra side til side, gjennom Helles skildring av forskjellige hverdagsaktiviteter, lukter og lyder, samtidig som fellesskapet mellom John, Putte og fortelleren etableres.

4.1.3 Komposisjon og narrativer strukturer

Ned til hundene er på bare 158 sider, fordelt på 34 kapitler. Stilen er i den samme fortettede og økonomiske fremstilling som i *Hus og hjem*, formidlet gjennom et aktivt fortellende, sansende og samtidig distansert jeg, som leserne ser handlingen ut i fra. Det finnes likevel nyanseforskjeller. *Ned til hundene* fremstår mer stringent og scenisk i sin fremstilling. Åpningen skiller seg for eksempel ut fra Helles tidligere bøker ved at den ikke har dialog på første side. Avsnittet ligner mer på en sceneanvisning i sin knapphet. «Det blæser kraftigt. Blæsten slog mod ansigtet, da jeg steg af bussen med min rullekuffert. Himlen er mørkegrå over havet» (5). Åpningen gir assosiasjoner til et arketyrisk sted. Både Bachelard og Freud bruker eventyr i sine studier av hjemlighet og det ubevisste, og selv om *Ned til hundene* er en hyperrealistisk fortelling, konnoterer både stedet og formen folkeeventyret: en fremmed har reist til verdens ende og herfra kan historien utfolde seg. Noe må skje, noen må komme, og to gode hjelpere kommer protagonisten til unnsetning:

- Hej, siger hun. – Ved du godt, at der først kører en bus i morgen? Der kører jo kun en om dagen her.
- Ja. Jeg har set det.
- Du venter måske på nogen?
- Nej, ikke sådan.
- Vil du låne en telefon?
- Nej, tak, det er ikke nødvendigt.
- Vi hedder Putte og John, siger hun. – Du kan nok ikke blive siddende her. Der kommer en lille orkan.
- Det kan vi ikke have, siger han. (6-7)

Denne scenen ligner en filmscene i det ytre, overfladiske nivået. Fortelleren registrerer det som blir sagt, gjort og hvordan ting ser ut, men ikke noe utover dette.

Et annet trekk som understreker det sceniske i *Ned til hundene*, er at de oppsummerende elipsene vi fant i *Hus og hjem* er borte, samtidig som scener fra fortiden har blitt integrert i nåtidsfortellingen. Første person presens har vært Helles foretrukne fortellerform, både i novelle- og romanutgivelsene, men utover i forfatterskapet har fortiden gradvis fått større plass. *Rødby-Puttgarden* er fortalt i første person preteritum, *Dette burde skrives i nutid* i preteritum (men burde, som tittelen indikerer, vært skrevet i presens), mens i *Ned til hundene* veksler fremstillingen mellom presens og preteritum. De fleste hendelsene beskrives samtidig som de finner sted, men leseren presenteres også for tilbakeblikk fra fortellerens tidligere liv med Bjørnvig, enten som innskutte minner eller som separate kapitler (kapittel 3, 7, 11, 14, 16, 19, 23 og 27). På side 16-17 får vi det første tilbakeskuende kapitlet, som er fortalt i presens i motsetning til de senere fortidskapitlene, som er i preteritum (bortsett fra når generelle forhold omtales, da anvendes presens). På denne måten unngår Helle at den retrospektive tonen utgjør en for sterk kontrast til den sceniske nåtiden, samtidig som leseren får vite mer om både kvinnens nåtid, så vel som hennes fortid.

4.1.4 Tid og sted

Romanenes nåtid og fortid kontrasterer to ulike forestillinger om provinsen og to ulike tilfluktsteder for fortelleren. Fortellerens fortid er satt i en mindre by hvor alle kjenner alle, som er kulturelt og sosialt homogen. John og Puttes omgivelser er en annen type provins, helt i utkanten: her finnes det ingen ferger, ingen kafeer og det å komme seg til nærmeste butikk krever en lang sykkeltur. Vi er lenger ute i provinsen enn i Helles tidligere bøker. Både fortelleren og forfatteren befinner seg på fremmed territorium. Som Helle selv har sagt i et lanseringsintervju, var det også et poeng for henne å bryte opp fra det veletablerte:

*Hovedpersonen er forfatter (skrækkeligt) med hang til at skrive om genkendelige hverdagsuniverser. Jeg ønskede at bringe hende på gratis længere ude i provinsen, end hun nogensinde havde været. At spænde ben for hende, at lade hende fortælle fra et sted, hun ikke kendte på forhånd [...] Hovedpersonerne i mine bøger har ofte været ekstremt knyttet til vante omgivelser, det genkendelige, de har haft deres rutiner og daglige gøremål eller har i hvert fald hurtigt tilegnet sig nogle. I *Ned til hundene* ville jeg så forsøge mig med en fortæller, som ikke kendte det sted, hun befandt sig på. Stedet er fremmed for hende, ikke kun geografisk, men også socialt, - i hvert fald i forhold til den tilværelse, hun er skredet fra. (Gade Kofod. 2011, 250, 252)*

Fortelleren møter omgivelsene for første gang sammen med leseren. Det navnløse kystlandskapet i *Ned til hundene* har ingen spesifikke lokale markører, og i de få passasjene hvor Helle beskriver omgivelsene, er de skildret så nøkternt at handlingen kan tenkes å foregå et hvilket som helst sted. Samtidig får de få stedene som blir skildret et noe mer metalitterært preg over seg i *Ned til hundene*, enn i de andre romanene til Helle ettersom fortelleren er forfatter. Det er som om fortelleren har trådt ned i en ekstremutgave av Helles eget forfatterunivers – stedet ligner ikke først og fremst et hvilket som helst sted, men et hvilket som helt litterært sted fra Helles fiktive univers. Min hypotese er at det sceniske og den arketypiske settingen er med på å etablere romanen som en uhyggelig og metalitterær roman. Dette vil jeg utdype i avsnittet om «*Ned til hundene* som metaroman».

Både tid og sted, er som i Helles øvrige romaner, ikke-bestemt. Men som i tidligere bøker er vi trolig rett før mobilens tidsalder («Bente» blir oppringt på en fasttelefon hos John og Putte, og folkene oppsøker hverandre fysisk, de avtaler ikke møter ved hjelp av mobil). Som Winther påpeker fører det senmoderne livet med sitt «anmassende krav om konstant læring og utvikling, den evige bliven til» (2006, 10) også til en motbevegelse, en lengsel tilbake til røttene. Selv om vi befinner oss forut for den teknologiske eksplosjonen, er det denne bevegelsen *Ned til hundene* skildrer. Fortelleren bryter opp fra middelklassebyen og isolerer seg i utkanten. Putte og Johns hjem blir en kritikkløs sfære, en hule eller en borg hvor fortelleren kan melde seg ut av hverdagslivet i en krisetid og forsøke å finne tilbake til et konkret erfaringsrom og det trege hverdagsliv, samtidig som fortiden og den fortrenge krisen uunngåelig vil innhente henne.

4.2 Husene i *Ned til hundene*

Historien i *Ned til hundene* står i spenn mellom to hus – Putte og John sitt hjem og fortellerens fortidige hjem. De representerer nåtid og fortid i romanen, samt to ulike forestillinger om hjem og to ulike klasseperspektiv. Men utover i romanen ser vi hvordan de to husene glir over i hverandre gjennom minner, lukter og en felles beboelsesprosess.

4.2.1 Huset hennes – mangelen på et eget rom

Fortelleren i *Ned til hundene* har gått fra hus og hjem, men hva slags hus og hjem er det hun har forlatt? Allerede i andre avsnitt av romanen skildres stedet som en klaustrofobisk, innestengt boks som hun ikke planlegger å returnere til:

Jeg bor i et parcelhus med mange vinduer ud mod vejen. Måske havde det hjulpet at pudse nogle af de vinduer. På den anden side kan man ikke se ud for bare stedsegrønt. Det var en våd sommer sidst, det stedsegrønne voksede som ind i helvede. Nu er det vinter, og jeg skal ikke mere hjem. På dette tidspunkt plejer jeg at sove lidt i sofaen. Bjørnvig fryser en vorte.
(5)

Det er et rekkehus med mange vinduer ut mot veien. Vinduer og dører er husets øyne ut mot verden og gir omgivelsene innsyn. Ifølge Bachelard er mennesker et «half-open being» (1994, 222). Husets halvåpne struktur tillater oss å være inne ute og ute inne, i samtidig kommunikasjon med omgivelsene og vårt indre. Fortellerens hus derimot, er ikke i kommunikasjon med omverdenen, det er mørklagt og gjengrodd. Hver dag henger hun opp et grått pledd foran stuevinduet så hun slipper å se ut, og hver dag når Bjørnvig kommer hjem fra jobb, tar han det ned. Vinduene er skitne og på den andre siden av huset er utsikten sperret av et overgrodd plantebedd fortelleren plantet da hun flyttet inn. Det grønne som omringer henne symboliserer innestengtheten hun føler. Betegnelsen «det stedsegrønne» gir assosiasjoner til noe eventyr-aktig, som den tornefulle rosehekken som dekker Torneroses slott i brødrene Grimms eventyr. Hjemmet hennes er en lukket borg fortelleren skjuler seg bak, som en deprimert middelklasse-Tornerose. Når romanen åpner, har hun ligget på sofaen i et år uten å skrive eller foreta seg noe:

Han spørger, om jeg har arbejdet. Det er længe siden, jeg har arbejdet, og længe siden, jeg har svaret. Jeg har tillagt mig en attitude, jeg kommer tungsindigt op af sofaen og to skridt over gulvet. Jeg ser ud ad vinduet ind i tujaer og taks og i april forsyntiaernes hæslige blomstring, der heldigvis hurtigt er overstået. En rask lille forårsstorm kan gøre underværker her. (50)

Hun har ikke alltid vært så tiltaksløs. Hun har skrevet flere bøker, og vi får også høre om perioden etter at hun hadde kjøpt huset, hvor hun gikk løs på hagestellet, et maleprosjekt og ordnet egensydde heisgardiner. Men som Anne i *Hus og hjem*, er ikke «Bente» en særlig vellykket husmor. Prosjektene representerte blaff av initiativ, hun mistet fort interessen. Det samme kan sies å gjelde Bjørnvig, som hun forførte i samme periode som hun jobbet med hagen: «Så kom jeg og betog han, der blev han snydt. Især mens jeg stadig gikk rundt i haven med min græstrimmer. Han optog mig på video, sjældent har jeg set noget så stygt. Alle kanter trimmede til bevidstløshed, ikke meget smil på den mund» (70). Fortellerens depresjon og det følelseskalde samboerskapet gir ofte utslag av svart humor, som i hennes bemerkninger om Bjørnvigs kroppslige skavanker: «Når Bjørnvig koncentrerer sig, giver han en lille, brummende lyd fra svælget. Sådan slår han op i en telefonbog eller vælger en bøf» (16), eller i det overfladiske samværet med Bjørnvigs hudlegeassistenter, Gitte og Anita: «Så talte vi lidt om æblekage. Som vi alle havde et forhold til» (101).

Det er tydelig at fortelleren er inne i en alvorlig depresjon og krise, som hun ikke vet hvordan hun skal komme seg ut av alene, verken i fysisk eller psykisk forstand. Hun uttrykker en lengsel etter forandring, etter å forsvinne og komme seg ut av mørket. Dette ser hun også tydeligere etter hun har kommet seg vekk fra huset. Dette kommer til uttrykk gjennom innskutte tilbakeblikk som dette, hvor (det manglende) forholdet mellom ute og inne representerer depresjonen hennes:

Jeg tænker på, hvor tit jeg tænker på vejret, når jeg sidder i stuen bag den grå plaid, jeg har hængt foran vinduet ved sofaen. Jeg bankede to søm i øverst på vinduesrammen og nippede hovederne af med en tang. Den grå plaid kan henlægge stuen i et behageligt halvmørke, uanset vejret. Det stedsegrønne gør resten af arbejdet foran vinduerne ud mod vejen. (33)

Det innestengte huset er forbundet med sterke, stramme lukter som bilde på ubehaget fortelleren opplever. Bachelard trekker frem hvordan poeter ofte anvender lukter og odører for å skrive frem minner: «Among the most difficult memories, well beyond any geometry that can be drawn, we must recapture the quality of the light; then come the sweet smells that linger in the empty rooms, setting an aerial seal on each room in the house of memory» (1994, 60). Og i *Ned til hundene* er det særlig blomster som vekker minner fra det fortidige bostedet, for eksempel når fortelleren studerer Putte som tørker støv av blomsterpottene:

Sviger mors skarpe tunge og brændende kærlighed, dem kender jeg. En overgang kom Bjørnvig indimellem hjem med forskellige løg-gevækster på denne tid af året, hyacinter og tazetter, det var før skolepsykologen. Dagen igennem lå jeg i sofaen i en sødlig lugt af

rådne løg. Jeg lå og så på spindelvævet i loftet over sofabordet, det var helt sort af sod fra stearinlysene. (47)

Som i *Hus og hjem* ser vi hvordan Helle bruker konkrete gjenstander som bilder på emosjoner, blomstene er, som navnene *svigermors skarpe tunge* og *brændende kærlighed* sier, beskrivende for hvordan fortelleren opplever sin livssituasjon og kjærligheten Bjørnvig tvinger på henne. Bjørnvig invaderer hennes konkrete og emosjonelle rom med lukter, kroppslige skavanker og en omsorg fortelleren ikke ønsker. I motsetning til Anne og Anders i *Hus og hjem*, har de ikke lenger et felles hjem.

Huset hennes er ikke et fristed, det er ikke et rom som fyller det Bachelard ser som husets viktigste funksjon: «the house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace» (1994, 6). Huset er ikke et sted hvor hun kan drømme i fred, hennes trygge «corner of the world» (1994, 4). Det blir hele tiden invadert av mennesker som, uten hell, forsøker å få henne ut av depresjonen, deriblant Bjørnvig og hans assistenter, Gitte og Anja, som er inntrengere både i konkret og symbolsk forstand:

Anja og Gitte kom uanmeldt på visit en eftermiddag først i september... Nu stod de uden for døren med en buket georginer i orange og gule farver, de trådte nærmest sig selv over fødderne. Jeg kom til at tænke på Chip og Chap og bød dem indenfor. Mens de hængte jakkerne, skyndte jeg mig ind i stuen og fjernede den grå plaid. Jeg åbnede en rute ud til det stedsegrønne. Jeg trådte ud af skindsutterne og sparkede dem ind under sofaen. Så stod de midt på gulvet i blå jeans og flagrende hestehaler, øjnene kørte rundt, som om de ønskede at indoptage hver en afkrog af rummet. Jeg efterlod dem og gik ud i køkkenet, satte kaffe over og åbnede forskellige skabe, mens jeg så på dem gennem den halvåbne dør. (99)

De har invitert seg selv og de kommer med blomster, som fortelleren som nevnt forbinder med ubehag. Hun føler seg tydeligvis avkledd av hvordan de gransker hjemmet hennes og hun sørger for å holde dem på avstand. Fortelleren liker seg ikke i venninnefelleskap. Hun har heller ingen gamle venninner, og da hun møter en gammel studievenninne som hun ikke har sett på seks år, er hun glad når det hele er overstått: «Jeg gik tilbage på cafeen og fandt et ledigt bord indenfor bag den store glasrude. Jeg drak et glas hvidvin og følte mig lettet. Nu var det overstået. Det var, som om jeg altid så frem til at overstå alting. At vikle mig ud af alle forhold» (81).

Bjørnvig får også byens skolepsykolog til å oppsøke henne en gang i uken som et forsøk på å få henne ut av tungsinnet. Psykologen får henne til å føle seg bedre ved å ligge med henne og snakke om seg selv og sin familie. Det er som om fortelleren får inspirasjon av å grave i elskeren personlige liv: «Jeg fik stadig ikke arbejdet, men jeg var fuld af gode intentioner. Kun en sjældnen gang lå jeg vågen det halve af natten og hjernevaskede mig selv

med den samme sætning, løbet er kørt» (62). Men da skolepsykologen frir til Anja og Bjørnvig avslører at han har skrevet bok sammen med Gitte, får fortelleren nok. Alle er en del av et fellesskap, utenom henne, og nå har Bjørnvig tråkket inn på det ene området som var hennes forbindelse til omgivelsene, nemlig skrivingen:

Jeg stod ved vinduet med hovedet halvt inde i den grå plaid, du må hellere sette dig ned, sagde han. Det ville jeg ikke, jeg lindede på plaiden og så ud i det stedsegrønne buldermørke, klokken var næsten otte om aftenen. Jeg tænkte på alt muligt, overarme, æblegrene, min katastrofale gås, udsigten til et nytt års ingenting.

Jeg har skrevet en bog, sagde Bjørnvig. Sammen med Gitte. Hun fortalte, og jeg skrev. Den blev antaget i fredags. Jeg håber ikke, det gør noget. Det er en lille bog. Det er noget helt andet end dit.

Så satte jeg mig. Og rejste mig igen næste morgen og tog en bus. (128, 129)

Huset hennes er ikke lenger et sted hun kan bli værende. Tidligere har hun kunnet forsvinne gjennom å skrive, men nå har Bjørnvig tatt fra henne dette rommet. Ved å bryte seg inn i hennes mentale rom (skrivingen), har huset mistet sin egenskap som hjem (om dette ikke allerede var tapt). Men, som Bachelard skriver, blir nåtidens værelser også innhentet av fortidens rom (1994, 226). Uansett hvor mye fortelleren flykter, blir hun etter hvert innhentet av dette traumatiserte rommet.

4.2.2 Putte og Johns hus

Fortelleren har forlatt sin kjente, klaustrofobiske hjemmesfære til fordel for et åpent, truende landskap. Hun har reist fra en beskyttende huletilstand, en slags «cradle of the house» og nå er hun «cast into the world» (Bachelard 1996, 7). Hun er kastet ut til provinsens ytterste avkrok. Hun leter etter et godt sted å gråte, men et halvåpent busskur er ikke et egnet sted, det er ikke et fullverdig hus med isolerte tak og vegger. Skuret verner henne verken mot det mentale sammenbruddet eller den fysiske orkanen som er på vei: «Det er ved at blive mørkt, blæsten tager i skurets tag» (6). Heldigvis kommer Putte og John og tar henne med til huset sitt, hvor varmen slår imot henne. Et sparsommelig innredet hjem som fra første stund innfrir husets primære funksjon, nemlig å gi ly og varme: «De bor i et lille hus uden forhav, det ser nyfiltset ud. En rund efeu og en hurricane i hvert vindue. Hun åbner hoveddøren. Gangen er smal og med en fyrretræstrappe bagest. De sætter skoene, og vi går ind i stuen. Der er tændt op i brændeovnen. Jeg står midt på gulvet» (7). Til å begynne med er fortelleren tydelig utilpass som gjest i et fremmed hus. Hun holder kofferten i umiddelbar nærhet, som om hun er på vei videre når som helst. Og, som Annes mor i *Hus og hjem*, går hun rundt med ytterklærne på seg:

- Skal du ikke have dit overtøj af? Det sjal, for eksempel, siger han til mig.
 - Joh.
- Jeg ser ned ad mig selv; der er både knapper og lynlås i min frakke. Et par frynser fra sjalet har sat sig fast i lynlåsen. (8)*

Det er en omstendig prosess å kle av seg ytterklærne, som blir et bilde på fortellerens vegring for å åpne seg emosjonelt for mennesker. Men etter hvert faller hun til ro hos Putte og John. De stiller ingen ubehagelige eller nysgjerrige spørsmål og hun blir en naturlig del av hverdagen deres uten å gjøre noe særlig ut av seg. Hun er verken hjemme eller en gjest i tradisjonell forstand. Putte og John behandler henne som en omsorgstrengende, som et husdyr, på linje med hundene de passer. «Du er betaling nok i dig selv» (142), sier for eksempel Putte når fortelleren tilbyr seg å kjøpe inn matvarer. Fortelleren får oppfylt sitt forsvinningsprosjekt gjennom å være husgjest hos to som ikke behandler henne eller betrakter henne som «sådan gæsteagtig» (43). I motsetning til Bjørnvig og assistentene hans, forsøker de ikke å få henne til å snakke om de vonde tingene. De ønsker ikke å trenge seg inn i hennes mentale rom. De skjønner at noe er galt, men de er bare glade for selskapet som muligens er en distraksjon fra deres egen tragedie.

Som observatør i et fremmed hus, kan fortelleren unnlate å konfrontere sin egen sorg. Så lenge hun er der kan hun slippe å tenke på fortiden med Bjørnvig, eller en uviss fremtid. Hun er, som Anne i *Hus og hjem*, i Caseys limbotilstand mellom *homecoming* og *homesteading*: «Jeg føler taknemlighet over at være indlogeret på denne måde. Men jeg kan ikke rigtig mærke noget, når jeg tenker på det, jeg kommer fra» (59). Etter hvert er det som om John og Putte blir en slags forlengelse av henne selv, og hun tenker på dem når de ikke er i umiddelbar nærhet. I motsetning til det manglende fellesskapet vi får skildret gjennom tilbakeblikkene, inngår fortelleren i en naturlig samhandlingskontrakt med Putte og John.

Vendepunktet kommer når John havner på sykehus og symbiosen brått blir brutt. Når hun blir alene konfronteres hun med tomheten og meningsløsheten hun kjente på i sitt tidligere hjem. Hun veksler mellom å føle seg tilpass og utilpass i det fremmede huset. Hun forsøker flere beboelsestaktikker, men det er vanskelig å bo seg inn i et hus som ikke er ens eget, og hun føler seg mer som en inntrenger enn en husgjest: «Nu er jeg alene i huset, og jeg føler mig som en indbrudstyv. For at undvige følelsen tømmer jeg min kuffert på sofabordet. Lægger indholdet i ordnede bunker, lægger det så tilbage i kufferten igjen» (63). Hun forbinder huset med dets eiere, og i deres fravær oppstår en fremmedfølelse. Som Winther skriver betrakter vi hus og eiere som en felles livsfortelling: «det synlige og det usynlige

fortæller, hvem der bor der, det fortæller en slags 'life narrative', før den, der bor der, har åbnet munden» (2006, 29). Iakttakelsene av de fremmede rommene i huset, skaper en spenning mellom nærvær og fravær. Fortelleren demonstrerer denne dobbelheten ved å veksle mellom å føle seg hjemme og fremmed, hun er trygg og ensom om hverandre. På den ene siden har hun aldri sovet så godt og hun tar «det mest velgørende bad, jeg nogensinde har fået» (109), på den andre siden hører hun fremmede lyder, forsikrer seg om at døren er låst og fryser. Denne uroen synliggjøres også gjennom at hyppigheten på tilbakeblikkene øker, og ved en tiltakende rastløshet som forstyrrer roen:

Søndag morgen regner det. Jeg vågner ved lyden og ligger i sofaen uden at røre mig. Jeg har sovet tungt og længe. Jeg kan ikke mærke, om jeg er glad eller trist. Det føles, som om noget inden i mig er faldet på plads i søvnen. På grund af en drøm, men jeg kan ikke huske, hvad den gik ud på. Kun at der var en løve og en hest. Stuen er kold. Jeg rejser mig og kommer over gulvet til brændeovnen, stabler tre briketter i den og fylder ud med krøllet avispapir. Tænder op og venter et par minutter, før jeg lukker glaslågen. Åbner spjældet lidt mer. Måske er jeg i lidt dårligt humør. Det er svært at vide, når der ikke er andre mennesker til stede. (102)¹¹

Hun prøver å agere som John og Putte ville gjort om de var hjemme. Hun tenner telys og hun spiller pinnespill med seg selv, men hun føler seg like ensom. Så kommer Puttes bror, Ibber på besøk med vin og pizza, men samværet dem imellom glir ikke like naturlig som med Putte og John: «Vi sitter ikke længe ved bordet. Vi bærer ud og vasker op, som om det er magtpåliggende at få det gjort, umiddelbart efter at sidste bid er tygget. Måske fordi det ikke er vores hus» (121).

Fortelleren ligger med Ibber selv om hun egentlig ikke har lyst, kanskje mest fordi hun kjeder seg (akkurat som hun lå med skolepsykologen) eller er husredd i det fremmede huset. Rett etter at de har ligget sammen, begynner hans tilstedeværelse å irritere henne: «Jeg kan mærke hans vejrtrækning nede i hulrummet ved mit kraveben. Jeg ville ønske, det var ham, der var vågen, og mig, der sov» (125). Fortelleren er ikke komfortabel rundt Ibber eller i huset når han er i nærheten. Hun irriterer seg over luktene hans som siver inn i huset (131) og romsterer i kofferten når han er i nærheten, som for å understreke at hun ikke kommer til å bli værende. Og når hun oppdager at huset hans er en tro kopi av Putte og John sitt blir hun umåtelig trist:

Indvendigt er Ibbers hus nærmest en tro kopi af John og Puttes. Af en eller anden grund gør det mig frygtelig trist. De to små stuer lugter syrligt, af frugt eller tyggegummi af en slags. Jeg går rundt og betragter planterne og fyrfadsstagerne på fjersynet og lampetten

¹¹ Selv om Helle selv forneker all arketyrisk symbolbruk, er det verd å nevne at løven som symbol representerer noe fremmed som du trenger mot for å bekjempe, mens hesten tradisjonelt symboliserer frihet, reise og lengselen etter å flykte fra en situasjon (Hannah 2006).

over hjørnesofaen i kunstlæder. Der er ingen grønmalet kiste, til gengæld har han en afsyret pottestol med en bregne placeret i selve potten. Jeg får næsten tårer i øjenen, da jeg ser den. (118)

Huset hans har ingen personlighet, akkurat som han for henne bare er en person hun fyller sin tid med. Flørten med Ibber kan nesten fremstå som en beboelsesstrategi i seg selv, som en distraksjon i håp om å slippe å sitte alene med tankene, ikke ulikt det Anne innleder med presten Jens i *Hus og hjem*. Men den fysiske intimiteten tenner en forventning om noe mer hos Ibber. Ettersom han er Puttes bror, kompliserer dette fortelleres fristed ytterligere.

Når Putte og John kommer hjem, er huset deres ikke lenger et ubesudlet tilfluktssted. Hun plages av røyk- og blomsterlukt, på samme måte som i hennes egentlig hjem. Ibber er interessert i et romantisk forhold, Ibber og Puttes onkelen truer henne, Elly kaller henne en ulykkesfugl og Pilegård som eier hytten på den øde øya som hun har sagt at hun ønsker å dra til, oppsøker henne for å realisere planene hennes. Huset er ikke lenger et sted hvor hun kan forsvinne.

4.2.3 Klassereise, to ulike forestillinger om hjem

Putte og John er fastlåst til hjemstedet. Etter bilulykken ble de fratatt sertifikatet. På grunn av nakkeslengskadene kan de heller ikke gjøre karriere eller tjene store penger, men må klare seg på inntekter fra ymse småjobber. Fortelleren derimot, representerer den mobile middelklassen, men hun kommer fra et hjem hun ikke føler sosial eller geografisk tilhørighet til.

Uten at det kommer eksplisitt til uttrykk i romanen, fremstår Putte, John (og Ibber) som representanter for motstykket til den travle middelklassen: de har ingen uttalte ambisjoner, de er bare til stede i sine liv, i sine kropper. Den intime omgangsformen mellom Putte og John signaliserer en kroppslig, fenomenologisk tilnærming til omverdenen. Til tross for sin mørke fortid, fremstår de som mer komfortable i sine egne kropper enn fortelleren. Det smuldrer fra munnene deres når de spiser småkaker, og de går rundt i kjeledresser inne. «Bente» derimot, tilhører den kulturelle middelklassen og mestrer det Gunder Hansen kaller «den kreative klasses ironiske og elegante kommunikasjonsstil» (2011, 189). Men denne kommunikasjonsformen går ofte over hodet på Putte og John, for eksempel når fortelleren sier i en ironisk tone: «Så er det vist nu, man bør sige, at I ikke skal have for meget besvær», hvorpå Putte svarer «Nå, men vi har ikke en skid at lave alligevel. Vi går bare her med vores piskesmæld», og John følger opp med å understreke: «Vi vil gerne have noget andet at gå lidt op i, siger John, og så ler de hjerteligt begge to» (10). John og Putte mener ikke dette som en

høflig, konvensjonell bemerkning som fortelleren legger opp til, de savner rent faktisk noe annet å engasjere seg i. Også fortellerens klassebakgrunn skinner gjennom. Når vi møter hennes første gang er hun utstyrt med upraktiske svinelærhansker, en rullekoffert og en dryppende croissant fylt med kyllingsalat. Vi får også vite at hun har hatt hårextensions til fire tusen kroner og har «smidt en opvask ud» (20).

Det oppstår mye humor som følge av hvordan fortelleren og Putte og John snakker forbi hverandre, for eksempel når Putte lærer fortelleren å spille Uno, eller når Putte forteller at hun arbeider i en altnuligforretning og tematiserer klasseforskjellen dem imellom uten at fortelleren oppfatter det:

Først solgte de også spegepølse og røget ål, men folk syntes, der var en bismag af maskinolie. Nu sælger de ting og sager fra hele verden og Fuglebjerg. Aflagt service og sengetøj. Nisser året rundt. Små ting af blik.

– Det er nok ikke noget for dig, siger hun.

– Jeg kan meget godt lide nisser, siger jeg. (14)

Som nevnt i presentasjonen av forfatterskapet, reagerte enkelte kritikere på klasseperspektivet i romanen, Andersen Nexø kalte for eksempel *Ned til hundene* en «drøm af en underklasse» (Kritik, 2008) og reagerte på en idealisering av John og Putte som han sammenlignet med de to logrende, underdanige hundene. Jeg er enig i at hundene kan tolkes som et bilde på John og Putte, men jeg er ikke enig i Andersen Nexøs forståelse av romanen som en idealisering av provinsen. Jeg mener tvert imot at romanen motarbeider enhver idealisme. Slik jeg forstår fortellingen er det snarere den travle middelklassen, småbyprovinsen, som kritiseres for sin selvsentrerte travelhet, mens Putte og John som befinner seg på et lavere trinn på samfunnets rangstige, representerer en større livskvalitet, deres fortid og handicap til tross. Putte og John lever fullverdig liv med sine små, hverdagslige rutiner. Gjennom sin måte å bo og leve på; med ludo, strøjobber og turer ut med hundene, har de lyktes å få en høy grad av tilfredshet. De har tilsynelatende klart å overvinne sine traumatiske opplevelse og sliter ikke med en følelse av meningsløshet, de bare er. På samme måte som det er lett å gjøre en kritisk lesning av Annes husmorssysler i *Hus og hjem*, så er det ved første øyekast lett å nedvurdere hverdagslivet til de lavere stilte i samfunnet. Om vi kobler skildringen av Putte og John opp mot hjemligshetsteorien, kan vi si at de ulike klassene og de to provinssamfunnene som skildres i romanen også kobles opp mot to ulike forestillinger om hjem. Putte og John representerer en slags fenomenologisk i-pakt-med-naturen-og-kroppen-tradisjon, mens fortelleren ligner mer Winthers beskrivelse av den postmoderne hjemligheten som skaper sin

identitet i ambivalensen mellom det konkrete stedet og ikke-hjemlige elementer, mellom det stabile og det mobile (2006, 166).

Klasseforskjellen kommer tydelig til syne gjennom de ulike forestillingene om hjemmeliv i romanen. Som i *Hus og hjem*, er det også i *Ned til hundene* det alminnelige livet og det hverdagslige samværet som etterlater størst inntrykk av varme, både i konkret og overført betydning. I motsetning til fortellerens mislykkede samboerskap, er Putte og Johns omgangsform preget av usjenert naturlighet og intimitet, eksemplifisert i en scene hvor fortelleren betrakter hvordan de leser avisen sammen:

Putte reiser sig og henter en lokalavis. Hun bladrer i den med benene oppe, hun er lidt kraftig over lårene. John kigger med over hendes skulder og brummer imens.
– *Det skulle de have gjort allerede sidste år, siger Putte og ryster på hovedet.*
– *Jo, men, du ved, siger John.*
– *Alligevel.*
De ser hele avisen igennem på den måde. Så folder hun den sammen og giver ham et lille dask på knæet med den. (7)

I motsetning til fortelleren, som ikke klarer å etablere et hjem i fellesskap med andre, klarer Putte og John kunsten «to curl up» (Bachelard 1994, xxxviii), de rommer sine kropper og sitt hjem i en naturlig hjemlighet. Som fortelleren sier til Putte når hun ser henne rullet inn i dynen sin på sofaen: «Sov godt i din iglo» (133). Dette bildet fremstår som et kroneksempel på Bachelards sammenkrølling.

4.2.4 Miniaturer

Både Bachelard, Winther og Harrison sammenligner, som nevnt, hjemmet med dyrenes tilfluktsrom. Mennesker, som dyrene, liker å trekke seg inn i sine private hjørner av verden. I forlengelsen av dette mener Bachelard at skuffer, kister og garderober representerer et slags miniatyrbilde på denne hi-tilstanden og behovet for beskyttelse. På samme måte som snegler trekker seg inn i sine hus gjemmer mennesker sine hemmeligheter i små bokser og kister: «The hidden in men and the hidden in things belong in the same topoanalysis» (1994, 89). Hos Bachelard finnes det som nevnt ikke uhyggelige steder, men ved å knytte miniatyrstedene til det ubevisste og fortrenge, konnoterer han indirekte også menneskets mørke sider. I *Ned til hundene* finner vi flere miniaturer, for eksempel kan den lille stallen til hundene symbolisere en miniatyr av huset til John og Putte og nisselandskapet kan leses som en miniatyr av det lille kystsamfunnet. Miniaturene i romanen har både en hyggelig og en uhyggelig funksjon, dette gjelder særlig de to objektene som er tette forbundet med fortellerens fluktforsøk, kisten og rullekofferten.

Det italienske ordet for hus, *casa*, betyr kiste. I *Ned til hundene* er døden et underliggende motiv, symbolisert gjennom den grønmalte kisten som fortelleren betrakter den første natten hos John og Putte. Som Vidler skriver er det ikke tingene som er uhyggelige, men den mentale erfaringen et objekt kan vekke hos den enkelte (1992, 11). Kisten er ikke i seg selv uhyggelig, tvert imot, det er en kiste fylt med spill, men tilstanden fortelleren er i gjør at kisten antar en uhyggelig form og omskapes til et dødshus:

Det er altså her, jeg befinner meg. I et lille, nyfultset hus hos to imødekommende mennesker ude ved kysten i en hjørnesofa. Ved siden af en gammel grønmalet kiste. Det var en mulighed at tømme kisten og placere sit legeme i den, indtil åndedrættet ophørte, men på den anden side, sikke et arbejde med alle de spil og kort. Orkanen får det til at knage i taget. Det er heller ikke det, jeg vil. Jeg vender mig i sofaen. Den kraftige lugt af skyllemiddel. Venlige fremmede. Muligheden for at stige på en bus og senere på en anden. Sidenhen bliver jeg ikke klogere, det kommer. (15)

Scenen foregår idet fortelleren holder på å sovne. Som i *Hus og hjem* oppstår altså det uhyggelige i skjæringspunktet mellom våken tilstand og drøm. Denne scenen utspiller seg helt i starten av romanen, hvor fortelleren fremdeles står fritt til å reise eller bli. En tilstand hun ønsker å bli værende i, på samme måte som hun ble værende i sitt mørklagte hjem. Bachelard tolker kisten som en miniatyr for menneskets ubevisste side, men i *Ned til hundene* får vi ikke tilgang til det ubevisste, fordi fortelleren selv fortrenger sin tilstand og er ute av stand til å sette ord på det. Kisten får dermed en tydeligere uhyggelig funksjon, i lys av alt vi ikke får vite.

Et annet lukket miniatyrrom i romanen er rullekofferten, symbolet på fortellerens mobilitet. Som hjemløs er kofferten det nærmeste hun kommer et hjem. Den er også indirekte bilder på fellesskapet som fortelleren blir en del av, ettersom Putte og John erstatter koffertens funksjon som holdepunkt:

Øen ligger omkring hundrede meter ude i fjorden, den lyser grønt til trods for årstiden. Det er græsset og granerne. De står på en lille vold, hytten må ligge på bagsiden. Jeg bliver ikke ret længe ved vandet. Det føles, som om jeg mangler noget. Jeg vender rundt og går tilbage. Måske er det min rullekuffert. Da jeg sad på bænken i forgårs, havde jeg den. Nu står den hjemme i John og Puttes stue. De ligger i soveværelset og sover med alt tøjet på under dynerne. I deres stue får Elly sig en lur foran brændeovnen. Min rullekuffert er mit faste holdepunkt med sit håndtag, jeg kan ikke være nogen steder uden i det mindste den. Hvis ikke den, så John eller Putte nu, og der er ikke engang gået to døgn. (41, 42)

Både kisten og kofferten veksler altså mellom en *heimlich* og en *unheimlich* fremstilling. De representerer ly fra omverdenen, de er objekter som skaper trygghet, gjemt fra innsyn og fra fiender. Samtidig speiler de fortellerens deprimerte, mørke tilstand og det kistelignende hjemmet hun har flyktet fra.

4.3 Verden utenfor

I tillegg til motsetningen mellom fortellerens hjem og hjemmet til John og Putte, er kontrasten mellom ute og inne viktig i *Ned til hundene*. Fortelleren forsterker isolasjonen om hjemmet sitt ved å blende for vinduene og holde seg innendørs. Under oppholdet hos Putte og John beveger de seg mye utendørs, blant annet må de luften hundene daglig. Den sterke vinden og regnet som preger utendørsomgivelsene, forsterker varmen og harmonien inne hos John og Putte. Den utløsende faktoren for oppholdet er stormen som legitimerer Putte og Johns hjem som åsted for handlingen. Den samme funksjonen får den ubebodde øya, som fortelleren definerer som reisens endelige mål og som fungerer som en unnskyldning for å bli værende hos John og Putte. Både Putte og Johns hus og øya kan betraktes som mentale tilfluktsrom, som manifesterer fortellerens forsøk på å fortrenge hjemmet hun har forlatt.

4.3.1 Storm, sted som ly

Bachelard kaller huset menneskets allierte: «It maintains him through the storms of the heavens and through those of life. It is body and soul» (1994, 7). I *Ned til hundene* er det altså en orkan som er den ytre årsaken til at fortelleren innlosjeres hos Putte og John og ikke drar over til øya. Under stormen blir John og Puttes hus som en isolert, beskyttende øy, kun avbrutt av Ellys overnattingsbesøk.

Husets funksjon som fysisk og mentalt ly undertrekes av ytre påkjennelser. I møte med vinterkulden eller stormen utenfor de beskyttende husveggene, befestes forholdet mellom ute og inne, og husets funksjon som intimitetens beskytter forsterkes skriver Bachelard:

[...] faced with the bestial hostility of the storm and the hurricane, the house's virtues of protection and resistance are transposed into human virtues. The house acquires the physical and moral energy of a human body [...] the metaphysical systems according to which man is 'cast into the world' might meditate concretely upon the house that is cast into the hurricane, defying the anger of heaven itself. Come what may the house helps us to say: I will be an inhabitant of the world, in spite of the world. (1994, 46)

Huset til Putte og John speiler hvordan fortelleren beskyttes fra sammenbruddet. Naturkreftene og fortellerens indre psykologi speiles i hverandre. John og Puttes hus er «the non-I» (det ytre), som beskytter «the I» (det indre). Samtidig symboliserer den påtrengende stormen fortellerens fortrenge sorg og følelsesliv. Den første natten får hun ikke sove fordi stormen utenfor trenger seg på: «Jeg ligger i deres hjørnesofa med fødderne inde i hjørnet. Det blåster kraftigt, blæsten suser omkring huset. Lyset fra gadelygten bevæger sig

uregelmessig rundt i stuen» (12). Men så kommer Putte ned for å spille kort med henne. De sitter oppe og hører på tønnene som fylles opp med buldrende regnvann, og til slutt faller kroppen hennes til ro: «Jeg legger mig på siden og trækker dynen helt op over hovedet, stormen er en fjern uro et godt stykke borte, benene bliver tunge» (14). Vanntønnene buldrer, det knaker i taket, suser i veggene og knitrer fra peisen. Stormen fører også til strømbrudd, men stearinlys og fyr i peisen gjør at huset oppleves ekstra varmt. Som Bachelard skriver «we feel warm because it is cold out-of doors» (1996, 39). Huset blir et symbol på et skjold som verner mot fortellerens indre storm. Dette understrekes også av huset antar en menneskelig form under stormen. Ifølge Winther tar huset form av et vesen i møte med påkjenninger fra naturen: «et vesen der 'trækker vejret' gennem kaminen og ventilationssystemer» (2006, 29-30). Dette skjer også i *Ned til hundene* hvor vinden gjør at veggene uler. Som Bachelard påpeker, er det nettopp når de ytre naturkreftene angriper utenfra, at husets verdi som beskytter av menneskets indre rom blir ekstra tydelig:

And what an image of concentrated being we are given with this house «clings» to its inhabitant and becomes the cell of a body with its walls close together. The refuge shrinks in size. And with its protective qualities increased, it grows outwardly stronger. From having been a refuge, it has become a redoubt. (1996, 46)

Ned til hundene åpner med at fortelleren leter etter et sted hvor hun kan resignere, og Putte og Johns hjem blir til en slik hule. Fortelleren glir inn og ut av søvnen (det Bachelard kaller *reverey*), hun pakkes inn i en varm dyne foran peisen, som et lite barn. Det er som om hun er Bachelards førhistoriske fødehus: «in this original warmth, in this well-tempered matter of the material paradise» (7). Den konkrete peisvarmen symboliserer også den menneskelige fortroligheten som etablerer seg i relasjonen mellom fortelleren og vertskapet. På grunn av stormen frarådes de å gå ut unødige, noe som resulterer i at de etablerer en egen unik omgangsform, et kroppslig sosialt samvær. Når stormen har lagt seg er huset etablert og forsterket som tilfluktssted for fortelleren, og hun viser ingen tegn til å ville reise.

4.3.2 En ubebodd øy – en lengsel etter forsvinning

Slik stormen utgjør en kontrast til Putte og Johns varme hus, er også den ubebodde øya en slags drømmens tilfluktssted som står i kontrast til hjemmet hun har flyktet fra. Når hun stiger av bussen har hun ikke noe rasjonelt, konkret mål, hun vil bare så langt vekk som mulig. Nå har hun nådd kysten og kan ikke komme seg videre med det første. Det eneste

mulige neste skritt er å reise ut til en ubebodd øy hun ser og som hun umiddelbart definerer som reisens endelige mål:

- *Jeg vil gjerne over på øen, sier jeg.*
- *Hvad for en ø? sier Putte og tager den øverste vaniljekrans:*
- *Den herude?*
- *Den lille lige derovre.*
- *Det er kvieøen, sier John.*
- *Nu? sier Putte.*
- *Den bliver brugt til græsning. Det er jo Pilegårds.*
- *Der er en lille hytte omme bag træerne.*
- John tager en vaniljekrans og en til og taler med småkage i munden:*
- *Det er en rar lille plet.*
- *Ikke når kvierne græsser, sier Putte.*
- *Kunne den hytte være til leje? sier jeg. (10)*

En ubebodd øy er en litterær arketype, med konnotasjoner til både dødsriket og Edens hage hvor menneskene levde alene i pakt med naturen. De to første avsnittene i romanen beskriver en bevegelse fra en tilstand av innestengt isolasjon og ut til et åpent landskap – fortelleren ser over til øya mens hun tenker på det innestengte huset sitt. Huset hennes ble invadert av mennesker og nå ønsker hun å flykte til en ubebodd øy hvor hun kan få være i fred.

Reisen over til øya kan lese som en parallell til dødsriket hvor ferjemannen Karon, ifølge gresk mytologi, frakter de døde over elven Styx, men «Her er ingen færger» (5), hun kommer seg ikke over. Den ubebodde øya fremstår like mye som en utopi, en fantasidestinasjon som henger sammen med fortellerens ønske om å forsvinne og i ytterste forstand å dø. Som Bachelard skriver: «a dreamer of refuges dreams of a hut, of a nest, or of nooks and corners in which he would like to hide away, like an animal in its hole» (1994, 30), Huset på den ubebodde øya ligner det Bachelard kaller «the hut dream». Denne hyttedømmen bygger på reelle, stedlige minner, men den bærer også preg av legenden som gjør den arketypisk:

[...] it is so simple that it no longer belongs to our memories – which at times are too full of imagery – but to legend; it is a center of legend. When we are lost in darkness and see a distant glimmer of light, who does not dream of a thatched cottage or, to go more deeply still into legend, of a hermit's hut? A hermit's hut. What a subject for an engraving! (1994, 31)

Den ubebodde øya i *Ned til hundene* får en overnaturlig karakter i det ellers så hverdagslige universet. Vi får aldri se hytten på den ubebodde øya, og de få beskrivelsene som finnes er nokså vage «Der er en lille hytte omme bag træerne», «det er en rar lille plet», «det er et

muret hus. Et meget lille et». Øya konnoterer et arketypisk fluktmotiv. Bachelard ser på hytta som selve urbildet på det ensomme mennesket i møtet med Gud, uten verdslige verdier.

Øya i *Ned til hundene* symboliserer selve essensen av et tilfluktsted, som Bachelard skriver: «in most hut dreams we hope to live elsewhere, far from the over-crowded house, far from city cares. We flee in thought in search of a real refuge» (1994, 31). Fortelleren har ikke lenger et hjem å dagdrømme i og kanskje nettopp derfor lengter hun til den mest ekstreme form for ly, representert ved et ensomt lite hus alene på en øde øy. Hos Bachelard er denne ensomheten og isolasjonen forstått som en harmonisk tilstand, i *Ned til hundene* derimot, er fluktmotivet fremstilt med ambivalens. Øya er symbolet på fortellerens ønsker om å forsvinne, men så blir hun altså innhentet av menneskene, representert ved Putte og John.

Fortellerens ønske om å reise ut til øya får vi kun høre om i dialog med andre, vi vet ikke om det er et ekte ønske eller om det bare er noe hun sier i et forsøk på å legitimere sin videre tilstedeværelse etter at hun har blitt tatt inn i varmen hos John og Putte. De stiller ikke spørsmål ved fortellerens ønske om å reise ut til en øde øy, trolig fordi prosjektet forlenger både deres og fortellerens påskudd for at hun blir boende hos dem:

- *Hvad er dine planer? siger hun til mig. – Du kommer nok ikke nogen steder foreløpig.*
- *Planer og planer.*
- *Med hensyn til øen kan vi godt prøve at få fat i Pilegård, men du kan jo så ikke komme derover i det her vejr. (19)*

John og Putte lar henne ferdes som en turist i deres hjem, inkognito. Men når stormen har stilnet, er det ingen grunn til at fortelleren ikke skal reise videre, ut til øya, eller med neste buss. Det er på bakgrunn av disse omstendighetene at Putte og fortelleren har romanens dypeste samtale, hvor de underforstått fornyer samværskontrakten dem imellom. Putte spør henne om hun trenger mennesker rundt seg og «Bente» svarer bekreftende med å takke for omtanken:

- *Vil du virkelig gerne over på øen?*
- *Måske.*
- *Det kan jo nok godt blive lidt ensomt for dig.*
- *Det gør ikke noget.*
- *Du må komme over til os, hver gang du føler dig alene.*
- *Det er sødt af dig.*
- *Er du blevet træt af andre mennesker?*
- *Næ. Det er ikke det.*
- Hun ser på ilden igen. Vi ser begge på ilden.*
- *Er det mere omvendt? siger hun så. – Hvis det er det, skal du bare vide, at vi rigtig godt kan lide dig.*
- *Tak skal du have, Putte.*
- *Det er helt i orden. Nu skal vi have noget mad. (53)*

Stormen har etablert huset som et trygt ly for fortelleren, og hun har det ikke lenger travelt med å komme seg videre. Dette understrekes ved at de fleste referansene til øya forekommer i første halvdel av romanen (10, 19, 22, 27, 53, 66), mens den senere omtrent ikke nevnes (126, 136). Verken fortelleren eller Putte og John gjør noen forsøk på å realisere prosjektet, fortelleren snur for eksempel da hun oppdager at hun er i ferd med å søke ly hjemme hos øyas eier, Pilegård, under en vindfull sykkelturn. Og senere, da Pilegård oppsøker fortelleren med et leietilbud, ber Putte fortelleren vente under påskudd av å prute ned prisen. Øya er et fantasiprojekt mer enn et virkelighetsprosjekt. Dette vet trolig både fortelleren så vel som John og Putte. Det er onkelen, som representerer den største trusselen mot samværet mellom John, Putte og fortelleren, som avslører løgnen:

- *Har du noget du skal hjem til?*
- *Ikke rigtig. Jeg leder efter et nyt sted at bo.*
- *Fik du en aftale med Pilegård?*
- *Putte mener, jeg skal vente lidt og få ham ned i pris.*
- *Ja, han ved godt, hvordan han skal tjene sine penge. Hvorfor er det, du vil over på øen?*
- *Det er jeg heller ikke helt sikker på at jeg vil.*
- *Nå, er det bare noget, du går rundt og siger, sier han og griner uden at smile og alt for indforstået, som om vi er gamle bekendte. (136)*

Onkelen gjennomskuer at hun egentlig ikke ønsker å reise ut til øya, og han er også den eneste som vet hvem hun egentlig er. Sammen med nabokonen Elly, utgjør han den største trusselen i romanen.

4.3.3 Inntrengere. Elly og onkelen.

«Du er måske blevet fast inventar, som man siger. Du kom ikke i går» (112). Det er naboen Elly som sier dette, som en henvisning til at fortelleren har funnet seg for godt til rette. Symbiosen mellom «Bente», John og Putte trues både av fysiske og mentale inntrengere, representert ved Elly og onkelen til Putte og Ibber. De er beskrevet som menneskelige motstykker til Putte og John. De er ikke spontant vennlige og tenker mest på seg selv. Dette symboliseres gjennom Ellys lottokupong som fortelleren lyver om og onklens hunder som fortelleren mister. Disse verdiobjektene skaper det underliggende konfliktnivået i romanen, for eksempel når John havner på sykehuset og Elly spør «Bente» om hun vet om John rakk å levere inn hennes lottokupongen før han kollapset. Elly minner om de påtrengende naboene i *Hus og hjem*, men der deres handlinger fremsto som høflige forsøk på å danne et bekjentskap, så fremstår Ellys motivasjon mer egoistisk.

Den samme egeninteressen er synlig hos onkelen, som mener at hun bør flytte inn hos han fremfor å bo hos Putte og John. Da hun takker nei til dette er det trolig han som tipser Bjørnvig om hvor hun befinner seg. «Du er ventet» (135), sier han når hun kommer, som om han visste at hun skulle komme. Onkelen har et uhyggelig overblikk over de mulige konsekvensene hennes handlinger kan føre til. Replikkene hans fremstår nesten som metareplikker som er med på å underbygge den uhyggelige hyggen i *Ned til hundene*. Han trekker i trådene, slik han dresserer jakthundene sine. Hans truende karakter står i kontrast til det lyse og feminine hjemmet han har. «Onklens stemme er fyldig og dyb, han falder i den grad uden for interiøret. Han sidder i sømandstrøje og træningsbukser under et småblomstret vattæppe og ser meget direkte på mig» (135). Da han begynner å beskyldte henne for å leke med følelsene til Putte, John og Ibber, følger hun opp denne betraktningen og spør om det er han selv som har innredet sitt hjem:

– Har du selv indrettet det her sted? siger jeg. – Det er meget gennemført.

Han nikker.

– Nej, siger han.

– Det tænkte jeg nok, siger jeg. – Det lyser langt væk af kvinde.

– Jeg går ud med hundene nu. Skal de bare have tørfoder igen. Får de aldrig andet?

– De får det, der er bedst for dem, siger han. (137)

Om hundene representerer Putte og John, kan dette tolkes som et bilde på at det er onkelen som bestemmer over livene deres. Men på samme måte som fortelleren har passet på hundene mens han har vært borte, har hun også vært et godt selskap for Putte og John. Slik hundene er avhengige av at noen lufter og forer dem, har fortelleren vært avhengig av John og Putte. Men når Putte og Johns fortidstraumer avdekkes for fortelleren, stilles det også spørsmål ved om det er de som har vært avhengige av henne, ikke omvendt. Onkelen advarer henne mot å «trække dem med dig i faldet» (137), og da hun besøker hundene for siste gang, mister hun dem. Hun finner dem igjen i rett etter at hun har fått vite om bilulykken som drepte Putte og Ibbers mor av kassedamen i butikken:

Så hører jeg en lyd, der ikke passer ind her. En piben. Fra grøftkanten lidt længere nede ad vejen. Noget brunt bevæger sig. Jeg efterlader tøndåsen og går hen mod lyden. Det brune er en af hundene, den kommer ud fra grøften og sætte sig på vejbanen og ser på mig, den bliver ved med at rejse og sætte sig, og da jeg er henne ved den, støder den sit glatte hoved mod min håndryg. Den anden hund ligger halvt inde på marken, dens øjne er åbne, tungen hænger du. Jeg går helt hen til den og sætter mig på hug, den er allerede kold, den anden hund piber bag min ryg og skubbe til mig med sin snude. Jeg bliver ved med at vende mig, da jeg går derfra. (154-155)

Denne uhyggelige scenen kan tolkes som et frampek på at hun har innlosjert seg hos «et par sårbare mennesker» (137). Men bildet kan også leses som et frampek på det kommende oppgjøret med Bjørnvig som venter henne og at hun selv er i ferd med å gå i hundene.

4.4 Uhyggelig hygge

Det uhyggelige kommer til uttrykk på mange måter og tar ulike former i litteraturen. Som Freud skriver: «Det paradoksale resultatet er at innenfor diktningen er mye som ville ha vært uhyggelig om det hadde foregått i livet, ikke uhyggelig, og like paradoksalt er det at det innenfor diktningen foreligger mange muligheter for å oppnå uhyggevirksomheter som faller bort i livet» (2011, 173). Det er ikke alltid lett å vite hvorfor vi i noen settinger opplever en *unheimlich* stemning og andre ganger ikke. *Ned til hundene* foregår i et gjennkjennelig Helle-Helle-univers, innenfor de nære, hverdagslige konstallasjoner ute i provinsen. Likevel skiller den seg ut fra de andre romanene, nettopp ved sin uhyggelige karakter. En uhygge jeg blant annet tilskriver husene vi har fått skildret ovenfor.

4.4.1 Ustabile hus og hjem

I *Ned til hundene* er Putte og Johns hus preget av både tilhørighet og fremmedfølelse. De mange beskrivelsene av husets interiør, matlaging, en liten middagslur og de små banale samtalene, formidler et sterkt inntrykk av både menneskelig varme og hjemlig hygge. Samtidig eier ikke fortelleren huset hun har innlosjert seg i. Det er ikke hennes bebodde rom, men noen andres, og forholdet mellom det nye og ikke-fortrolige gir romanen en tidsvis uhyggelig effekt. Som Freud skriver: «Det uhyggelige vil egentlig alltid være noe man ikke er kjent med. Jo bedre et menneske er orientert i omverdenen, desto mindre vil det motta inntrykket av noe uhyggelig fra ting eller hendelser» (2011, 152).

Forholdet mellom det fortrolige og det nye demonstrerer en uro i fortellerens indre. Blaff av depresjon trenger seg frem i møtet med de hjemlige, fremmede omgivelsene, for eksempel lukter sengetøyet sterkt av skyllemiddel, men noen andres skyllemiddel. Som i *Hus og hjem* peker også uhyggen i *Ned til hundene* tilbake på hovedpersonens indre følelsesliv. Fortelleren utbryter til sitt eget speilbilde: «Nej, siger jeg så og i samme åndedræt: hold dog kæft» (39). Hun ser seg selv utenfra, samtidig som hun frykter denne replikaen av seg selv. Det er altså snakk om både en konkret og en indre hjemløshet. Det hjelper ikke å flykte, det fremmede er alle steder, også i en selv.

Ifølge Freud oppstår det uhyggelige «i den intellektuelle usikkerhet» (2011, 151), og fortelleren har et uhyggelig dobbeltblikk på seg selv. Hun er i ukjente omgivelser, omgitt av to vennlige fremmede, men hun er også fremmedgjort sin egen kropp og sitt eget følelsesliv: «Hun drejer ansigtet og smiler bagud til os, jeg smiler tilbage, tænker på mit smil i huens åbning» (2). Slike selvbevisste kroppslige bemerkninger som i avsnittet over, er kun til stede i romanens første del, og da særlig i møtet med den intime og ujålete omgangensformen mellom Putte og John: «John rejser seg og sætter kaffe over. Putte ser på hans ryg og nultrer sin fletning. Jeg ser på mine hænder, jeg ved ikke, hvad det er med de hænder» (9). Kroppsubehaget indikerer at hun ikke vil være i veien, samtidig som passasjene også speiler hennes manglende evne til å sette ord på livskrisen hun selv befinner seg i.

Vi får vite veldig lite om fortelleren, og det vi vet fra tilbakeblikkene hennes avslører mer om Bjørnvig enn henne selv. De få passasjene som vektlegger fortellerens indre liv omhandler forfatteryrket og skrivesperren hun lider av. På nåtidsplanet derimot nevnes ikke skrivingen, forfatteridentiteten holdes hemmelig under oppholdet hos John og Putte. Og avhengighetsforholdet mellom fortelleren og vertskapet får en uhyggelig dimensjon over seg om vi leser romanen som en metaroman.

4.4.2 Ned til hundene som metaroman

Ned til hundene kan leses som en metaroman. Fortellerens prosjekt kan forstås som en eksistensiell krise, men også som et litterært skriveprosjekt. Muligheten for at fortelleren ser vertskapet hjem som et litterært researchsted skaper et underliggende nivå av ubehag i romanen. Hun forteller ikke John og Putte at hun er forfatter og får dermed observere og, dersom hun skulle ønske det, utlevere dem fritt.

I tråd med fortellerens forsvinningsprosjekt kan romanen leses som et ønske om å forsvinne inn i fiksjonen og skriveprosjektet. Dette tematiseres indirekte i en scene hvor fortelleren står ute i hagen og betrakter Putte og John som er inne i huset. Det er som om hun studerer sin egen fiksjonelle konstruksjon, sitt eget fiksjonshus. Hun tenker at de ikke kan se henne, men relasjoner forutsetter alltid en mulighet for gjensidig påvirkning, hun ser dem, men de kan også se henne:

Så falder der lyd ud bag mig, jeg drejer mig og ser Puttes lille silhuet i det store vindue ind til stuen, hun står med bloklys i begge hænder derinde, sætter det ene fra sig i vinduekarmen og holder det andet hen under ansigtet, åbner munden som i et skrig og kaster nakken tilbage. Jeg smiler og siger en lyd ud i mørket.

Nu er Johns store silhuet også i vinduet. Han har sat en tommelfinger i hver tinding og bevæger fingrene. De opfører et helt lille spil for mig derinde, elgen og spøgelset. Der står både bloklys og fyrfadsllys i karmen. Jeg tænker på om de overhovedet

kan se mig derindefra. Men det kan de, for så åbner Putte ruden og læner sig hen over et lys. (33, 34)

Fortelleren er en upålitelig observatør og slik problematiserer romanen indirekte forfatterens moralske ansvar overfor de personene og den virkeligheten hun observerer. Men til tross for den tidvis *unheimliche* stemningen, er relasjonen til John og Putte skildret med varme og oppriktighet. Det er som om fortelleren selv overraskes av hvor mye de betyr for henne. Dette kan tolkes som et bilde på den etiske rollen en forfatter innehar, at en bryr seg om sine karakterer, fiktive eller ei, og at en må utføre sin fortellermakt med varsomhet og respekt.

Det går også an å tolke Putte og John som karakterer som kun eksisterer i fortellerens hode, en fiksjon i fiksjonen. Dette underbygges med at fortelleren ikke har noe ordentlig navn i fiksjonen, samt den arketypiske, drømmeaktige åpningen. En forfatter sitter på en benk i fiksjonens ingenmannsland og venter på inspirasjon. Åpningen ligner en urscene hvor forfatteren har plassert seg selv i en av sine egne romaner. Så kommer Putte og John syklende inn fra sidelinjen og drar henne med seg til sitt hjem og inn i sin historie.

Ned til hundene kan tolkes som en reise ned til Putte og John, ned til underklassen, ned til tragedien, et kynisk dypdykk inn i tristessen på jakt etter den gode historien. Samtidig er romanen like mye en researchtur inn i fortellerens egne minner, hennes egen skrivekrise og havarerte samboerskap. Det er også mulig å tolke alle tilbakeblikkene som en slags «roman i romanen». Scenene fra livet med Bjørnvig skiller seg ut både i tone, utlevering og formfullendthet, de ligner små noveller som utleverer den menneskelige tragedie. Det kan virke som om hennes siste fornøyelse er å utlevere den menneskelige komedie som utspiller seg omkring henne, i skriftlig form.

Det oppstår også en underliggende melankoli over denne skriftlige flukten ettersom den fiksjonelle forfatteren i *Ned til hundene* lider av depresjon. Hun forsvinner fra verden når hun skriver, men liker ikke å være synlig, noe opplesningen på biblioteket demonstrerer. Hun liker å reise, skrive, være i bevegelse, forsvinne inn i andre mennesker, men har problemer med å være seg selv. Den mest presise beskrivelsen av prosjektet hennes får vi i når hun sitter alene på en kafé i København: «Når jeg sad på den måde, kunne jeg nærmest forsvinde. Jeg blev til ingenting med evnen til at se og høre. Det var en befrielse. Jeg ville ønske, det altid kunne være sådan. Når jeg skrev, forsvandt jeg på samme måde, men nu skrev jeg ikke mere» (82). Hun har mistet evnen til å feste verden til papiret og hverdagen er tynget av en følelse av meningsløshet.

«Jeg ved godt hvem du er» (21), sier John i starten av romanen. Fortelleren har hele tiden tenkt at han kjenner hennes forfatteridentitet, men ved fortellingens slutt viser det seg imidlertid at det er hennes provinsidentitet som hudlegens kone, han kjenner til. John aner ikke at hun er forfatter. Hun har dermed vært mer inkognito enn hun trodde. Når John spør hva hun skriver om, svarer fortelleren:

- *Det handler mest sådan om almindelige mennesker.*
- *Det lyder kedeligt. Hvad laver de?*
- *Drikker kaffe og snakker og sådan noget.*
- *Hold da op. (157)*

Dette ligner en beskrivelse av Helles romanunivers og det er flere direkte hint til Helles øvrige romaner i *Ned til hundene*. Helle har selv uttalt om *Ned til hundene* at den «tager fat i hele problematikken omkring at skrive romaner på den måde, jeg gør» (Gade Kofod 2011, 257), og allerede i åpningen finner vi første metakommentar: «Her er ingen færger» er en referanse til Helles forutgående roman, *Rødby-Puttgarden*, hvor ferjen mellom Rødby og Puttgarden spiller en sentral rolle. Det er som om Helle har trådt inn i, og observerer, sitt eget fiksjonsunivers fra innsiden, som hun var en turist på besøk hos hennes fiksjonelle karakterer.

Fortelleren er et fiktivt forfatter-jeg som skriver bøker som ligner tilforlatelig på Helles utgivelser. Skolepsykologen kommenterer romanene som hovedpersonen skriver. Han finner dem interessante: «Alle de følelsene, sa han, som ikke er der» (61). I et tilbakeblikk får vi vite at hun skriver «lidt stillestående» om «det jeg-svage menneske» (32), både stillestående og jeg-svake er betegnelser kritikere har brukt om forfatterskapet. Og i et intervju gjort i forbindelse med utgivelsen, forklarte Helle prosjektet som en slags litterær selvgranskning:

Jeg ville skrive en roman, som gjorde op med min evige hang til at skrive om genkendelige hverdagsuniverser, stille eksistenser, langt ude i provinsen. Jeg ville undersøge, hvad den hang har at gøre med. Jeg tænkte: Jeg kommer aldrig videre, hvis ikke jeg går ind i det på en ny måde, udefra, skeptisk. Hvad er det, jeg HAR med den slags personer, hvad bruger jeg dem til? Bruger jeg disse personer til at stå på, skal jeg stå der og sige: NEJ, hvor jeg er lige som JER, uden overhovedet at være det, for jeg er jo FORFATTEREN. (Gade Kofod 2011, 254)

For å trekke tråden tilbake til hjemlighetsteorien kan vi si at *Ned til hundene* demonstrerer både en metalitterær hjemlighet og uhygge. Ved å lese *Ned til hundene* som metaroman og som litterær selvgranskning tematiseres inntrengerperspektivet i et nytt lys. Leseren blir inntrenger i et fiksjonshus funnet opp av en fiksjonell forfatter som ligner til forveksling på

bokens virkelige forfatter. Fiksjonskontrakten er uklar og det er ingen tydelig overensstemmelse mellom det kjente og det fremmede, det *heimliche* og det *unheimliche*. Hvorvidt John og Putte og huset deres er et fiksjonelt hus i fiksjonen eller et reellt hus beskrevet i fiksjonsform, så forsterker disse tolkningene den ustabile kvaliteten ved den litterære settingen. Samtidig fremstår hjemmet til John og Putte som et godt hjem, fylt med varme og kroppslig samvær. Stilt opp mot den fiksjonelle forfatterens hjemløshet, er Putte og Johns hus et ekte hjem som beskytter dem mot livets stormer. Som Gunder Hansen skriver i sin lesning av romanen: «det er nok meget godt, at Putte og John ikke er virkelige mennesker. For så ville de da nu efter al den opmærksomhed blive nødsaget til at åbne et pensionat. Der er med garanti mange læsere, der kunne tænke sig at bo lidt hos Putte og John» (2011, 206).

4.5 Konklusjon

Da *Ned til hundene* kom ut i 2008, fikk den mye positiv omtale, den ble blant annet nominert til Nordisk Råds litteraturpris. Den er også den av Helles romaner som har fått mest oppmerksomhet og flest anmeldelser i Norge. Likevel er det også den romanen som har blitt mest kritisert av danske anmeldere. Jeg mener de som har kritisert romanen har latt de klasseanalytiske og provinssosiologiske aspektene overskygge romanens nyanserte fremstilling av ulike hjem og hverdagsliv.

Ned til hundene kobler hjemmet til relasjonelle konstellasjoner. Det handler om en flukt, et forsøk på total isolasjon etter et havarert kjærlighetsforhold, om menneskelige fellesskap og troen på menneskelig samhold, om hva det vil det si å bli funnet, å finnes, å eksistere – alene og i relasjoner til andre. Det er dette paradokset, mellom det å ha en funksjon i hverdagen og skulle forsvinne inn i meningsløsheten, som *Ned til hundene* tematiserer på flere plan. Mennesker kan ikke unngå å inngå i relasjoner med hverandre uten å sette avtrykk i hverandre og uten at komplikasjoner oppstår. Som i de tidligere bøkene til Helle, anvendes hus og den hjemlige intimsfæren både som konkret objekt og som objektiver vi kan lese relasjonelle forhold gjennom. I *Ned til hundene* er det særlig de ustabile og uhyggelige kvalitetene ved mangelen på et hjem som tematiseres. Fortelleren er hjemløs, bor i et hus som ikke er hennes og som hun ikke kan bli værende i.

Det er noe udefinerbart foruroligende ved å lese Helles romaner. Dette gjelder i særdeleshet *Ned til hundene* som allerede på tittelnivå spiller på uttrykket å gå til grunne. Romanen harmonerer med Freuds forståelse av hjemlig uhygge gjennom å utspille seg i ustabile hus og hjem og ved å granske midlertidlige, ustabile relasjoner. Dette gir romanen et

uhyggelig slør som kun forsterkes dersom man tar romanens metaperspektiver innover seg. Putte og Johns hus kan tolkes som et hjem som kun finnes i fortellerens fantasi, eller som et litterært researchsted, et hjem som i kontrast til fortellerens egen hjemløshet, er fylt med ektefølt beboelse og relasjonelt samvær.

Avslutning

Paradoxically, in order to suggest the values of intimacy, we have to induce in the reader a state of suspended reading [...] It therefore makes sense from our standpoint of a philosophy of literature and poetry to say that we «write a room», «read a room», or «read a house». (Bachelard 1994, 14)

I *Hus og hjem* møter vi en kvinne som er i ferd med å etablere et hjem, i *Ned til hundene* møter vi en kvinne på flukt fra sitt hjem. Det er én roman om å slå seg til ro og én roman om å reise ut, en historie om å etablere en familie og en historie om å bryte opp, en fortelling om å finne seg til rette i kjente omgivelser og en fortelling om å søke tilflukt hos fremmede. To romaner og to ulike forestillinger om hjemlighet og hjemløshet. Begge romanene starter med at en kvinne flytter inn i et hus som hun forsøker å etablere som sitt permanente eller midlertidige hjem. Huset de innlosjerer seg i (og tidvis isolerer seg i) blir et refugium, men begge hovedpersonene sliter med å bebo sine nye omgivelser da de mangler et stabilt indre rom. Undset sitt uttrykk «å hjemme seg» er en fin beskrivelse av hvordan Helles karakterer forsøker å finne seg til rette i det fremmede, hvordan de lykkes og mislykkes i å omskape omgivelsene til noe trygt og hjemlig. Denne evige tilblivelsen av hjemlighet og hjemløshet, hvordan hjemmet oppstår, oppløses, erindres og gjenskapes, er et gjennomgående tema i begge romanene og forfatterskapet forøvrig.

Både *Hus og hjem* og *Ned til hundene* tematiserer forskjellen mellom huset som arkitektonisk objekt og hjemmet som arnested. I *Hus og hjem* går bostedet fra å være et hus til å bli et hjem. «It takes a heap o'living to make a house a home» skriver Casey (1993, 300), og det er denne langsomme domestiseringsprosessen Helles debutroman tematiserer. I *Ned til hundene* skildres den motsatte bevegelsen – hvordan et hus mister sin funksjon som hjem. Hjemmets primære funksjon er å huse menneskets indre liv, men huset i *Ned til hundene* er ikke et fullverdig dvested, og fortelleren flykter fra et hus som ikke lenger er et hjem. Hun flytter inn i huset til to fremmede og etablerer hjemmet deres som et skjulested. I motsetning til *Hus og hjem*, som tematiserer en lengsel etter tilhørighet, så handler *Ned til hundene* om en kvinne som ønsker å forsvinne. Som Anne i *Hus og hjem*, befinner også fortelleren i *Ned til hundene* seg i en limbotilstand mellom det Casey kaller *homecoming* og *homesteading*. I *Hus og hjem* dreier det seg om en mental hjemløshet, Anne har et konkret hus å bebo, men hun føler seg ikke hjemme i de tomme rommene. I *Ned til hundene* er hjemløsheten konkret, fortelleren har ikke noe sted å bo.

På samme måte som begge kvinnene befinner seg i en limbotilstand mellom et fortidig og et fremtidig hjem, besitter ingen av dem kunststykket å bebo fullt ut. «For at kunne føle sig hjemme skal stedet give rum. Rummet skal kunne rumme, at man krøller sig sammen og strækker sig ud», skriver Winther (2006, 160). Men det er ett gap mellom de kvinnelige hovedpersonene og omgivelsene deres. Som Winther skriver: «Midt i hjemligheden kan man føle sig og være hjemløs. Fremmedheden er i én selv» (2006, 163). Verken Anne eller fortelleren i *Ned til hundene* er komfortable i sine kropper og inntar en melankolsk posisjon utenfor fellesskapet. De mangler Bachelards evne til å krølle seg sammen i nye omgivelser. Anne kommer nærmere denne evnen etterhvert, hun har alle forutsetningene for å etablere et hjem for seg selv og sin fremtidige familie når romanen slutter, mens fortelleren i *Ned til hundene* forblir i limbo mellom fortid og fremtid, både i konkret forstand når det gjelder bosted – hun kan ikke lenger være hos John og Putte og vil ikke hjem til Bjørnvig – og mentalt: hun står utenfor fellesskapet, i midlertidige relasjoner, uten et tydelig forankringspunkt. Men hvis man leser *Ned til hundene* som en metaroman, skrevet av fortelleren selv, da blir romanen et bevis på at fortelleren har funnet tilbake til et hjem, nemlig skrivingen. Ved å forstå Putte og Johns hjem som et researchsted, eller et hjem i fortellerens fantasi, forsterkes også den uhyggelige undertonen i romanen.

Oppsummert kan vi si at settingen i *Hus og hjem* vektlegger det *heimliche*, mens *Ned til hundene* vektlegger det *unheimliche*. Selv om begge romanene er nokså like i lengde, form og språklig uttrykk, oppleves *Ned til hundene* som en tidvis svært uhyggelig roman, nettopp på grunn av de ustabile og tvetydige kvalitetene husene besitter i romanen. Husene i *Hus og hjem* er gamle hus med mye sjel, men de overskrider aldri sine realistiske fremstillinger. I *Ned til hundene* derimot, er husene både hyperrealistiske hverdagssettinger og litterære, drømmeaktige steder. Denne tvetydigheten skaper en klassisk *unheimlich*-effekt, som også underbygges ved at fortelleren er på et fremmed sted, i et hus som ikke er hennes hjem. Men som vi vet, står det hjemlige og det uhyggelige i et evig samspill med hverandre, og begge er sentrale aspekter ved det jeg har valgt å kalle Helles uhyggelige hygge. Det gjennomgående motivet i Helles forfatterskap er nettopp kontrasten mellom et trygt og hjemlig interiør og den fryktede invasjonen av en fremmed, undertrykt tilstedeværelse. I begge romanene ser vi hvordan uhyggen blusser opp midt i hjemligheten: en blomsterbukett, en flytteeske, en katt, en hund eller en sjokoladebit kan anta en fremmedgjort dimensjon. Helles bøker eksemplifiserer Freuds opprinnelige forståelse av det uhyggelige, som en stemning som oppstår ved at det kjente og trygge viser seg å romme noe ukjent, slik at det som er *heimlich* blir *unheimlich*. Helles uhyggelige hygge er nettopp kjennetegnet av sitt

konkrete, hverdagslige nivå, desto mer uhyggelig fordi bøkene omhandler hverdagsscener de fleste lesere kan kjenne seg igjen i.

Begge kvinnene bærer på fortidige rom som de forsøker å fortrenge, men som innhenter dem midt i den hjemlige uhyggen. De fremmede og utrygge rommene skaper spenning mellom en følelse av nærvær og fravær i karakterene. «The interior furniture of house appeared together with the interior furniture of minds», skrev Lukacs (2003, 16), og i Helles romaner peker geografiske rom tilbake på skjulte historier og minner. Som Bachelard understreker, kommer fortidens rom og tar bolig i menneskenes nåværende hus, og vi ser også konturene av fortidens rom i *Hus og hjem* og *Ned til hundene*. Romanene viser hvordan fortrenge minner er stedslig forankret, hvordan hjemmet også huser de indre rommenes intime verdier og minner. Vi ser hvordan følelsen av tilhørighet og hjemløshet både henviser til de konkrete stedene som skildres, men også til et indre identitetsforhold.

Begge romanene skildrer en tydelig indre reise, et identitetsarbeid som gjør at karakterene ikke lenger er de samme som de var da romanene startet. Husene replikerer karakterenes tilstand. Som Harrison skriver: «[I]t is by thinking the essence of a house that we will come to know what being is» (2011, 38). Huset til fortelleren i *Ned til hundene* speiler depresjonen hennes, mens det varme huset til John og Putte etablerer et nærværssamvær mellom fortelleren og vertskapet. I *Hus og hjem* speiler det tomme og ubebodde huset Annes problemer med å flytte hjem og hennes traumatiserte fortid. Men etter hvert som hun finner seg mer til rette i barndomsbyen og hun reetablerer forholdet til Anders, omformes også huset til et felles hjem for Anne og hennes fremtidige familie.

Både i *Hus og hjem* og *Ned til hundene* brukes hjemmet til å si noe om menneskelige relasjoner, evnen til å tilpasse seg og ønsket om å bli en del av fellesskapet. Litteraturen er et sted som reflekterer over «den nære relation mellem jeget og omverden; hvordan den altså forholder sig til sin omverden netop som et sted eller til jeget som stedligt forankret» skriver Mønster (2009, 33). Helles forfatterskap reflekterer og beskriver hvordan mennesker og omverden interagerer. Men det er ikke modernisering eller urbaniseringsprosesser som dominerer Helles bøker, det er det hjemmet og hverdagens rom som gjør. Både Anne i *Hus og hjem* og fortelleren i *Ned til hundene* forsøker å forstå seg selv i relasjon til sine nære omgivelser. Felles for dem begge er en moderne kontrast mellom en lengsel etter autentisitet og en senmoderne rastløshet, særlig i møte med tradisjonelle relasjoner som ekteskap og familieliv. Det er på mange måter de ustabile relasjonene som sender det tradisjonelle hjemmet ut i krise i Helles forfatterskap.

Begge kvinnene er tilsynelatende venneløse og ensomme når romanene åpner, men samtidig som de litterære rommene bebos gjennom Helles detaljrealisme, bygges også menneskelige konstellasjoner. Til og med fortelleren i *Ned til hundene* overraskes over et ektefølt tilhørighetsforhold med ukjente menneskene hun har innlosjert seg hos. Det som er unikt med Helles bøker, er at de aldri uttaler de relasjonelle båndene mellom karakterene, men lar dem komme til syne gjennom en form for kroppslig samvær og hverdagslig kommunikasjon. Helle skriver detaljert om måltider, småsnakk med naboen, å pakke ut en flytteeske eller et kortspill. Den treige hverdagsrealismen etablerer de litterære stedene, både på et konkret, hverdagslig nivå og i poetisk, mental forstand. Som Norberg-Schultz skriver: «Husets oppgave er å gjøre menneskenes forståelse av verden synlig som et bilde» (1992, 81).

Men hjemmet er også et farlig sted. Som den kjente litteraturkritikeren James Wood skriver i essayet «On Not Going Home»: «To have a home is to become vulnerable. Not just to the attacks of others, but to our own adventures in alienation» (2014, 4). Og i begge romanene ser vi også hvordan hjemmet trues av både konkrete og mentale inntrengere. Huset er et halvåpent hi og et symbol på menneskets tilværelse. Dette symboliseres også gjennom bruk av dører og vinduer, samt bruk av ytterklær innendørs. I begge romanene trues karakterenes evne til å føle seg hjemme av kjedsomhet og ønsket om overskridelse. I *Hus og hjem* er det særlig kristendom og lengselen etter erotisk overskridelse som stilles opp mot det ubebodde huset og hverdagssamværet med kjæresten, Anders. I *Ned til hundene* er vi vitne til en motsatt utvikling, ettersom fortelleren har reist til fremmede omgivelser, både geografisk og sosialt. Hun føler seg tilsynelatende ikke hjemme i den kulturelle middelklassen hun tilhører, men knytter seg raskt til provinsbeboerne John og Putte. I deres selskap opplever hun en nærhet som hun trolig tidligere har vært fremmed for. Men så snart hun blir etterlatt alene i huset, innleder hun et erotisk forhold som et forsøk på distraksjon fra seg selv og de fremmede omgivelsene. Begge kvinnene veksler altså mellom å betrakte hjemmet som et trygt og et fremmed sted.

Romanene viser hvordan hjemmet er en posisjon uten begynnelse eller slutt, i konstant bevegelse og tilblivelse, hvor det psykologiske er koblet opp mot rommets dynamiske foranderlighet. I *Bachelardsk forstand* er hjemmet en form for hule, hvor ens identitet og forestilling om verden lagres og utvikles. Husene i Helles romaner er i forlengelse av dette mulighetsrom hvor karakterene hele tiden må skape sin egen tilhørighet. Likeledes er husene sosiale og kulturelle institusjoner, steder for sosialt samvær og relasjoner. I Helles forfatterskap er hjemmet et fenomenologisk konglomerat av flere steder

og forestillinger som bindes sammen av rutiner, regler og vaner. Ikke ulikt Mønsters forståelse av stedet som litterær posisjon:

Det er konkret, sanseligt, forbundet med betydning og således grundlæggende eksistentielt ladet. Menneskets liv foregår på steder, og netop når vi investerer liv og mening i en given lokalitet, kan der opstå et sted ... Det betyder også, at stedet ligesom fænomenologien overskrider diktomien mellem det subjektive og objektive, jeg og verden, og i stedet påpeges interaktionen og forbindelsen mellem begge dele. Stedet er essentielt en dynamisk størrelse. (2006, 22)

Romanene tematiserer det å være underveis i mer enn én forstand. Det skjer forflytninger i geografisk forstand, men også på et mentalt plan, mellom ulike miljøer og virkelighetsoppfatninger. I *Hus og hjem* og *Ned til hundene* ser vi hvordan hjemmet speiler både karakterenes indre reise og det underliggende konfliktnivået i romanene. Ved å bruke de ulike husene i romanene som inngang til analysene, avdekkes en fenomenologisk utviklingshistorie hos begge karakterene. Helles litterære hus er først og fremst eksistensielle hus, samtidig som romanene også kan leses som idéromaner om hjem.

Litteraturen er et av de få stedene i dagens høyhastighetssamfunn hvor tempoet senkes, et medium som fokuserer på den individuelle, treige historien, på hvordan vi lever som spesifikke individer i forskjellige sosiale rom. Harrison skriver om bøker at de ligner miniatyrer av våre hjem. Litteraturen, som våre hjem, rammer inn livshistoriene om oss selv: «Books requires storage places because they themselves store time. They are place where the past comes to meet us from out of the future» (2003, 43). Helles bøker er miniatyrer av våre hjem og samfunnet vi lever i. Helle viser hvordan vi som moderne mennesker lever i spennet mellom hjemlighet og hjemløshet. Hennes litterære karakter og litterære omgivelser kan ikke betraktes separat, men må tolkes i stadig samhandling. *Hus og hjem* og *Ned til hundene* tematiserer ulike forsøk på å etablere hjemlighet og overvinne hjemløshet, samtidig som tekstene demonstrerer hjemlighet og hjemløshet som individuelle forhold, og betrakter spenningsforholdet mellom hjem som idé og hjem som arkitektonisk objekt. Helles forfatterskap illustrerer filosofisk tenkning om og innenfor den hjemlige sfære og det moderne hjemmet. Romanene demonstrerer litteraturens evne til å synliggjøre de automatiserte, hverdagslige stedene vi mennesker omgir oss med og utfolder oss i. Hos Helle er den fremmedgjørende kraften det ikke-eksepsjonelle. Vi trenger bøkene hennes for igjen «å gjøre huset til hus», for bedre å kunne forstå våre hus som hjem.

Litteraturliste

Primærlitteratur:

Helle Helle. 1999. *Hus og hjem*. København: Samleren.

—. 2009 [2008]. *Ned til hundene*. København: Samleren/Rosinane&C0.

Sekundærlitteratur:

Bachelard, Gaston. 1994 [1958]. *The poetics of space*. Oversatt av Maria Jolas. Boston: Beacon Press.

Barthes, Roland. 1996 [1953]. *Litteraturens nullpunkt*. Oversatt av Leif Tufte. Oslo: Cappelens Forlag.

Barthes, Roland. 2004 [1968]. «Virkelighedseffekten». Oversatt av Carsten Meiner. I *Forfatterens død og andre essays*, redigert av Carsten Meiner, 161-173. København: Gyldendal.

Bukdahl, Lars. 1999. «Trummerummens anatomi». *Weekendavisen*. 26.03.1999, side 9.

Casey, Edward S. 1987. *Remebering: a phenomenological study*. Bloomington: Indiana University Press.

—. 1987. *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington: Indiana University Press.

—. 2010 [1996]. «Hvordan man kommer fra rummet til stedet på ganske kort tid» Oversatt av Henrik Mossin. I *Sted*, redigert av Anne-Marie Mai og Dan Ringgaard, 83-128. *Sted*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Carlsen, Jette Meier. 13.06.2008 «Ned til rødderne: Intervjue med Helle Helle og Dy

Plambeck». *Morgenavisen Jyllands-Posten*. Lest.08-08.2013.

<http://www.vortidsdanskeroman.dk/baggrund/artikler/default.asp?cid=141030>

Certeau, Michel de. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Oversatt av Steven Rendall. Berkely: University of California Press.

Cresswell, Tim Place. 2004. *Place. A short Introduction*. Malden: Blackwell Publishers.

Dickinson, Emily. 1958. *Emily Dickinson: Selected Letters*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

Dolva, Thea Marie. 2010. *Gule sko: en komparativ analyse av tilhørighet og identitet i*

- senmoderne fortellinger om kvinner*. Masteroppgave. Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo.
- Fogh, Jane Blichfeldt. 2007. *Mere enn rester – en analyse av Rødby-Puttgarden i forhold til realismebegrebet og Helle Helles tidligere forfatterskab*. Speciale i dansk litteratur. Institut for Kultur og Identitet, Roskilde Universitetscenter.
- Foucault, Michel. 1984. «Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias». Web.mit.edu. Lest 28. 09. 2013. web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf
- Freud, Sigmund. 2011 [1919]. «Det uhyggelige». Oversatt av Sverre Dahl. I *Sigmund Freud. Mellom psykoanalyse og litteratur*, redigert av Irene Engelstad og Janneken Øverland, 150-175. Oslo: Gyldendal.
- Fritzner, J. 2001 «Dokumentasjonsprosjektet» *Universitetet i Oslo*. Lest 04.02.2014. <http://www.edd.uio.no/perl/search/search.cgi?appid=86&tabid=1275>.
- Furst, Lilian R. 1992. *Realism*. Michigan: Longman.
- Hannah, Barbara. 2006. *The archetypal symbolism of animals: lectures given at the C.G. Jung Institute*. Chiron Publications Willmette, Illinois.
- Hansen, Nils Gunder. 2011. «De gode menneskers provins». I *Hvor lidt der skal til*. Redigert av Jørgen Aabenhus, Anita Nell Bech Albertsen og Per Krogh Hansen, 187-206. København: Syddanske Universitetsforlag og Rosinante.
- Hansen, Per Krogh. 2011. «Lidt har også ret». I *Hvor lidt der skal til*. Redigert av Jørgen Aabenhus, Anita Nell Bech Albertsen og Per Krogh Hansen, 13-47. København: Syddanske Universitetsforlag og Rosinante.
- Harrison, Robert P. 2003. *The Dominion of the Dead*. Chicago: Chicago Press.
- Helle, Helle. 1993. *Eksempel på liv*. København: Lindhardt & Ringhof.
- . 2000. *Biler og dyr*. København: Samleren.
- . 2002. *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand*. København: Samleren.
- . 2003. *Min mor sidder fast på en pind*. København: elkjaeroghansen.
- . 2009 [2005]. *Rødby Puttgarden*. København: Samleren.
- . 2010 [1996]. *Rester*. København: Samleren/Rosinante&CO.
- . 2011. *Dette burde skrives i nutid*. København: Samleren/Rosinante&CO.
- . 2011 [1999]. «Noter». I *Hvor lidt der skal til*. Redigert av Jørgen Aabenhus, Anita Nell Bech Albertsen og Per Krogh Hansen, 293-299. København: Syddanske Universitetsforlag og Rosinante.
- Ipsen, Max. 2003. *Kortprosa*. Viborg: Nørhaven A.S.
- Kittang, Atle. 1995. «Fenomenologi og poesi hos Gaston Bachelard». I *Perifraser: til Per*

- Buvik på 50-årsdagen*, 71-92. Bergen: Litteraturvitenskapelig Instituttet.
- Knudsen, Brita Timm. 2001. «Nye former for realisme». *Aarhus Universitet*. Lest 27.11.2013.
http://www.hum.au.dk/nordisk/realisme/docs/tekster/knudsen_realisme.pdf
- Lothe, Jakob. Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget ANS.
- Lucas, Maja. 2011. «Bogen der svajede». I *Hvor lidt der skal til*. Redigert av Jørgen Aabenhus, Anita Nell Bech Albertsen og Per Krogh Hansen, 41-58. København: Syddanske Universitetsforlag og Rosinante.
- Lukács, Georg. 2001 [1920]. *Romanens teori*. Oversatt av Per Paulsen. Oslo: Gyldendal.
- Madsen, Karen Hvidtfelt. 2011. «Alting er som det skal være». I *Hvor lidt der skal til*. Redigert av Jørgen Aabenhus, Anita Nell Bech Albertsen og Per Krogh Hansen, 85-106. København: Syddanske Universitetsforlag og Rosinante.
- Møller, Anne Sofie. 2010. *Herfra min verden går. Den nye hjemstavns litteratur*. Speciale. Nordisk Institut, Aarhus Universitet.
- Mønster, Louise. 2013 [2009] «At finde sted: En introduktion til stedbegrepet og dets litterære potensiale». *Bøymen*. 01/12. 24 årgang.
- Nexø, Tue Andersen. 2008. «En drøm af en underklasse». *Kritik*. Nr. 188.
- Norberg-Schultz, Christian. 1992 [1978]. *Mellom jord og himmel*. Oslo, Pax.
- Rasmussen, Julie Holst. 2002. *I virkeligheden er virkeligheden. En læsning af Helle Helle: Hus og Hjem i et fænomenologisk realismeperspektiv*. Speciale. Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, Universitetet i København.
- Reed, Christopher. 1996. *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. London: Thames and Hudson.
- Rendell, Jane. 2000. *Gender Space Architecture*. London: Routledge.
- Ringgard, Dan og Anne-Marie Mai. 2010. *Sted*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Rosner, Victoria. 2005. *Modernism and the Architecture of Private Life*. New York: Columbia University Press.
- Rybczynski, Witold. 1987. *Home. A Short History of an Idea*. New York/London: Penguin.
- Selboe, Tone. 2003. *Litterære vaganter*. Oslo, Pax.
- Sjkløvsik, Viktor. 2003 [1916]. «Kunsten som grep». Oversatt av Sigurd Fasting. I *Moderne litteraturteori. En antologi*. Redigert av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. Oslo: Universitetsforlaget. 11-25.
- Sonnergaard, Jan. 2011 [1997]. *Radiator*. København, Gyldendal.

- Steehck, Ella. 6.12. 2007. «Så se god at komme ud af provinsen, Helle». *Information*. Lest 1.09.2013. <http://www.information.dk/151410>
- Surrage, Stephanie. 03.04.2011. «Nu skriver Helle Helle om drama og sex med DSB-mand. I billetsalget». *Politiken*. Lest.3.03.2014. <http://politiken.dk/kultur/boger/ECE1243430/nu-skriver-helle-helle-om-drama-og-sex-med-dsb-mand-i-billetsalget/>.
- Syberg, Karen.15.01.1998. «Jeg prøver hvor lidt der skal til». *Information*. Lest 13.08.2013. <http://www.information.dk/15830>.
- Thomsen, Søren Ulrik. 2001 [1985]. *Mit lys brænder. Omrids af ny poetic*. København: Vindrose.
- Universitetet i Oslo. 2014. «Pensumliste Høst 2014 LIT1301». Lest 5.august 2014. <http://www.uio.no/studier/emner/hf/ilos/LIT1301/h14/pensumliste/index.html>
- Universitetet i Oslo. 2014. «Pensumliste Høst 2014 LIT1302». Lest 5.august. 2014. <http://www.uio.no/studier/emner/hf/ilos/LIT1302/h14/pensumliste/index.html>
- Universitetet I Oslo. 2014. «Pensumliste Høst 2014 LIT1303». Lest 5.august. 2014. <http://www.uio.no/studier/emner/hf/ilos/LIT1303/h14/pensumliste/index.html>
- Vidler, Anthony. 1992. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: MIT Press.
- Winther, Ida W. 2006. *Hjemlighed – kulturfænomenologiske studier*. København: DPU's forlag.
- Wood, James. 20 February 2014. «On not going home». *London Review of Books*. Vol. 36. NO4, side 3-8. Lest 10.04.2014. <http://www.lrb.co.uk/v36/n04/james-wood/on-not-going-home>
- Woolf, Virginia. 2000 [1928]. *A Room of One's own*. London: Penguin.
- Zangenberg, Mikkel Bruun. 1.05.2008. «Ned til Svane-køkkenet». www.litlive.dk. Lest 14.03.2014.
- Øhrstrøm, Daniel. 8.04.2011. «Livet kræver fortolkning – ligesom litteraturen». *Kristeligt Dagblad*. Lest 3.08.2013. <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/livet-kræver-fortolkning-ligesom-litteraturen>