Litteraturvidenskab, SDU Opgaveforside

SYDDANSK UNIVERSITET

Studerendes navn	
Adresse	
Tlf.nr.	
Cpr.nr.	

”At Skælve Udenfor Ordene – Selvbiografiens Umulighed i Nathalie Sarrautes *Enfance*”

”To Tremble Beyond Words – The Impossibility of Autobiography in Nathalie Sarrautes *Enfance*”

Kursus	Bachelorprojekt
Semester	6. semester
Underviser(e)	Søren Frank
BA/Tilvalg/KA	BA
Studieordning	2015
Intern/Ekstern censur	Ekstern
Antal enheder	65.961
Afleveringsdato	31/5-16
Eksaminator/Vejleder	Søren Frank

Abstract

We live in a time of self-presentation. Autobiography as a genre is enormously popular, and the last couple of years we have seen a virtual explosion of both traditional autobiographies and autofictional works in the publishing industry. The genre is taking up quite a lot of space, both on bookshelves and in the media. In a time of postmodern mistrust regarding concepts such as the unity of the self, truth, reality, and language as a medium of representation, the question remains: is autobiography even possible?

In the following essay I will explore how Nathalie Sarraute's *Enfance* (1983) positions itself within the autobiographical genre. I believe that the text answers the question with both a no and a yes. The first two chapters of the essay will focus on the 'no' and will show how the text distances itself from the traditional form of the autobiography by pointing at complications inherent in the genre. With a look back at earlier autobiographies, I argue that Sarraute is not alone in identifying these problems and making it manifest in the text, but that she is doing it in a different way. The text is written in an unusual way with two voices narrating the story and with a use of the present tense instead of the conventional past tense. This unique style brings the text into conflict with the conventions of the genre, because there is an ambivalence concerning whether or not fiction is involved in the text. As a result the text has traces of autofiction, a genre that does not believe in separating reality and fiction. Autofiction and *Enfance* are both highly postmodern in their rejection of this and the above-mentioned concepts usually associated with autobiography.

The last chapter of the essay will investigate the 'yes' part of the text by turning to the concept of "presence". I argue that the text is searching for what Gumbrecht calls "presentification" of the past. The sensuous features of language are used to convey the experiences of the past in a way that is not about meaning or truth. By doing this *Enfance* does not indicate the end of autobiography but points ahead to a new potential of the genre.

Indholdsfortegnelse

Indledning **4**

I. Fortid og nutid på samme tid **5**

II. Jeg & Mig – tostemmig erindring **13**

III. Den nære fortid **20**

Konklusion **26**

Bibliografi **28**

Indledning

Hvordan skriver man historien om sit eget liv? Dette spørgsmål er yderst relevant i denne selvfremstillingens tid, hvor boghandlernes hylder bugner med selvbiografier, og alle har mulighed for at dele ud af deres liv på diverse sociale medier. Mange forfattere vælger det uproblematiske og traditionelle svar på spørgsmålet ved at holde sig til den selvbiografiske genres konventioner. For den voksende, litterære bølge, som af Serge Doubrovsky betegnes autofiktion, er svaret ikke så ligetil. De autofiktive værker udfordrer genren og påpeger det umulige i at skelne mellem fiktion og virkelighed ved selv at blande biografiske detaljer og fiktion. Denne flydende grænse og leg med selvfremstillingen kan dog medføre en stor usikkerhed omkring, hvordan værkerne skal læses; skandalerne i forbindelse med Karl Ove Knausgårds *Min Kamp I-VI* (2009-2011) og Jørgen Leths *Det Uperfekte Menneske* (2005) viste, hvor svært læsere kan have det med autofiktionen. Selv her næsten 40 år efter, at Doubrovsky anvendte begrebet første gang, hvor det litterære felt er eksploderet i alle mulige og umulige blandinger af virkelighed og fiktion, kan autofiktionen provokere og føre til ophedede debatter.

I 1983 blandede Nathalie Sarraute sig i diskussionen med sin lille, fine selvbiografi *Enfance*. Værket præsenterer en udfordring for den trænede læser af traditionelle selvbiografier, da det tematisk kredser om hukommelsens upålidelighed og faktisk undergraver sit eget selvbiografiske projekt. Fokus ligger ikke kun på Sarrautes barndomserindringer men på selve det at erindre. Værket adskiller sig dermed fra mainstream-selvbiografien ved at mangle dennes selvsikkerhed og uproblematiske forhold til den traditionelle form og det fortaltes sandhedsværdi. I stedet er værket i høj grad selvbevidst; tematikken omkring upålidelighed i det selvbiografiske projekt konstitueres i værkets særegne form, der bryder med genrens konventioner både angående dets forhold til tiden og – især – ved dets fortællerforhold. *Enfance* tager ikke konventionerne for givet, men præsenterer et i mine øjne meget originalt bud på, hvordan en selvbiografi kan skrives. I det følgende vil jeg se nærmere på *Enfance* i et forsøg på at placere værket indenfor det selvbiografiske felt. Jeg arbejder ud fra en tese om, at teksten ikke bare påviser sin egen umulighed, men vil andet og mere end det. At værket ikke kun er ude på at kritisere genren, men peger fremad og har relevans i dag på trods af dets alder og dets desværre lidt glemte position.

Den følgende undersøgelse vil foregå i tre bevægelser. I kapitel I ser jeg tilbage på bl.a. William Wordsworth og Virginia Woolf, Sarrautes forgængere indenfor genren, for at vise, hvordan *Enfance* har mange ligheder med tidligere værker, men også adskiller sig afgørende fra

dem, særligt i sit forhold til tiden. Dette tilbageblik viser således, hvordan Sarraute behandler forgængernes refleksioner på en anderledes måde i sin form. I kapitel II bevæger jeg mig fremad og ser på, hvordan værkets fortællerforhold kan relateres til teorier af Sarrautes samtidige, Philippe Lejeune og Doubrovsky. Lejeunes arbejde med principperne for selvbiografien er efterhånden kanonisk og uundgåeligt, både i forhold til selvbiografien og i forhold til autofiktionen, som af Doubrovsky er defineret ud af Lejeune. Dette kapitel vil vise, at *Enfance* har et tvetydigt forhold til Lejeunes konventioner og er præget af sin samtid ved sine autofiktive træk. I kapitel III undersøger jeg, om værket kan ses som mere end blot et eksempel på sin samtids postmoderne tankegang og således være relevant i dag. Hertil anvender jeg bl.a. Hans Ulrich Gumbrechts "presence"-teori, der har været med til at præge den nuværende forskning indenfor f.eks. stedsteori og ny materialisme, da jeg mener, at denne teori kan være med til at åbne op for spændende aspekter af *Enfance*. På denne måde håber jeg på at kaste et nyt lys på dette komplekse og spændende værk.

I. Fortid og nutid på samme tid

Det kan virke mærkeligt, at Nathalie Sarraute valgte at udgive en selvbiografi, når hun igennem hele sit forfatterskab havde forsøgt at bekæmpe tanken om jeg'et som en enhed og i sine fiktionsværker i stedet søgte at hendes læsere under læsningen var "plongé et maintenu jusqu'au bout dans une matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom, sans contours" som beskrevet i hendes litterære manifest *L'Ère du soupçon* (74). Ironisk nok blev *Enfance* Sarrautes første og eneste bestseller efter i mange år at have været betragtet som en sværttilgængelig forfatter, netop på grund af hendes manglende brug af romankarakterer og plot. Men *Enfance* er ikke en helt almindelig selvbiografi og er umiskendeligt "sarrautesk". Sarraute er mistankens forfatter, der ser de traditionelle, litterære konventioner som utidssvarende (jf. *L'Ère du soupçon*, hvor der tages afstand til romangenren). Samme tendens ser vi i *Enfance*, der begynder med en vis tøven og mistanke overfor den selvbiografiske genre:

> – Alors, tu vas vraiment faire ça? « Évoquer tes souvenirs d'enfance »… Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux « évoquer tes souvenirs »… il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.
> – Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi… (9)

Denne tøven eller famlen sig fremad fortsætter værket igennem, hvor erindringsøjeblikkene aldrig står helt skarpt men snarere flimrer lidt og ofte er oppe til diskussion. Værket er struktureret som en dialog mellem to stemmer; den første stemme (”je” i citatet ovenfor) er den primære fortæller, mens den anden stemme (der tiltaler den første med ”tu”) afbryder, irettesætter og uddyber fortællingen. De præcise detaljer vedrørende (og ind i mellem også vedrørende validiteten af) de oplevelser, der berettes om, diskuteres og forhandles løbende: ”– Mais si tu étais revenue là-bas? Es-tu sûre de n’avoir pas redouté, même un seul instant, même très fugitivement que là-bas, auprès de ta mère, ça puisse te reprendre? – Je ne le pense pas. Il me semble qu’à ce moment-là, j’ai cru posséder pour toujours une force que rien ne pourrait réduire, une complète et définitive indépendance” (131). Den første stemme er aldrig fuldstændig sikker på noget, og udtrykket ”il me semble” anvendes hyppigt. Erindringerne om de fortidige begivenheder er altså ikke noget klart og tydeligt, som der kan stilles garantier for, men er nærmere noget, der træder frem af mørket og er ”d’une forme que le temps a presque effacée” (12).

Enfance er langt fra den selvsikkerhed, med hvilken de mere mainstream selvbiografier, som er så populære i disse år, begynder deres fortællinger. Lise Nørgaard indleder således sine *Erindringer* (1992) med at konstatere: ”Jeg kom til verden som en fejlleverance” (9), mens Natascha Kampusch i *3096 Dage* (2010) uden tøven springer ind i begivenhederne, der fører til hendes kidnapning: ”Min mor tændte en cigaret og tog et dybt sug. ’Det er allerede mørkt udenfor. Hvad der dog ikke kunne være sket!’ Hun rystede på hovedet.” (9). De har en historie, de vil fortælle, og de går ufortrødent til sagen. Der synes at være en selvfølgelighed i omgangen med fortiden, hvor begivenhederne antages at være foregået fuldstændig, som de beskrives i teksten, hvilket afspejles i et uproblematisk forhold til genrens form, hvis konventioner overholdes. Denne selvfølgelighed og selvsikkerhed i forhold til formen og til repræsentationen af fortiden kan siges at være en del af en tradition indenfor den selvbiografiske genre, der bl.a. kan føres tilbage til hertugen af Saint-Simon, Louis de Rouvroy, der skrev sine erindringer i første halvdel af 1700-tallet. Med sine ca. 12.000 sider er værket et af de mest imponerende indenfor sit felt. Arne Melberg beskriver i *Litteratur i Tid* (2015) Saint-Simons opfattelse af tid og erindring således:

> Det intressanta är snarare det antagande som var utgångspunkten: det finns ett bestämt skeende som är verkligheten och minnets uppgift är at återge detta skeende som det var. Minnets uppgift är med andra ord ingalunda att undersöka det förflutna eller att vandra i tid, än mindre att uppfinna det som varit; uppgiften är att upptäcka eller snarare återupptäcka det som var, just som det var. Minnet söker sanningen (43).

Der antages, at sandheden om begivenhederne er noget, der kan findes, og som er tilgængelig. Selvbiografiens og erindringslitteraturens opgave er at beskrive fortiden ud fra denne sandhed. Derfor er den nutid, der fortælles ud fra, ikke et fokus i teksten, og tiden er ikke en tematik, da mellemrummet i tid ikke ses som et problem. Erindringen er her fuldt ud troværdig, og Saint-Simon betegner sig selv som et sandhedsvidne. Men som Melberg påpeger, har Saint-Simon svært ved ikke at blande subjektive betragtninger ind i sin neutrale historieskrivning (45). Det tyder på, at troen på, at en objektiv og endegyldig sandhed kan findes og udtales, har sine vanskeligheder.

Erindringerne fremføres langt fra med selvsikkerhed i *Enfance*. I stedet for at fastslå, at tingene foregik sådan og sådan, anvendes som nævnt det mere svævende "il me semble", og den anden stemme afbryder den første stemmes fortælling med spørgsmål som "Tu sentais cela vraiment à ce moment?" (39), og "Est-il certain que cette image se trouve dans *Max et Moritz*? Ne vaudrait-il pas mieux le vérifier?" (48). Der stilles spørgsmålstegn ved troværdigheden af erindringerne ved at betvivle, at detaljer fra barndommen huskes helt præcist og ved at påpege, at det er usandsynligt, at den unge Sarraute har kunnet formulere sine følelser så præcist og modent, men at disse følelser snarere er et resultat af efterrationaliseringer senere i livet. Gennem den anden stemmes eksplicitte metakommentarer og gennem diskussionerne og forhandlingerne mellem stemmerne får fortællingens nutid lov til løbende at bryde ind i fortiden. *Enfance* lægger sig således mere op ad en "proustsk" søgen efter en svunden tid og en mere tvivlende tradition, der er bevidst om erindringens udfordringer. Marcel Proust var inspireret af Saint-Simon, men valgte at strukturere sit romanprojekt anderledes, da han ifølge Melberg ikke mente, at en realisme i erindringslitteratur var realistisk. Realismen afskærer forbindelsen mellem det fortidige og nutidige jeg og tager dermed ikke hensyn til Tiden (Melberg 60).

At reflektere over tidens betydning for det selvbiografiske projekt er ikke et nyt fænomen. Allerede William Wordsworth beskriver omkring år 1800 vanskeligheden af at nedskrive sit liv i sit store, selvbiografiske digt *The Prelude*: "[…] so wide appears / The vacancy between me and those days, / Which yet have such self-presence in my mind / That, sometimes, when I think of them I seem / Two consciousnesses, conscious of myself / and of some other Being" (linje 29-33, bog 2). Afstanden mellem den person, han er nu, og den han var, er så stor, at der opstår en splittelse i hans bevidsthed. For på trods af afstanden er barndommens dage så nærværende for ham, at barnet William, som erindres, og den voksne William, som erindrer og reflekterer, er til stede i ham på en og samme tid. Barnet og den voksne, fortiden og nutiden, udgør to bevidstheder, der

eksisterer simultant. Senere i digtet (linje 248-262, bog 4) beskrives det selvbiografiske projekt som at læne sig udover en båd og gennem vandoverfladen se vandplanter, fisk og mange andre forunderlige ting men samtidig at kunne se himlen, de omgivende bjerge og sit eget spejlbillede spejles i vandoverfladen. Både fænomener, der rent faktisk befinder sig i vandet, og fænomener, der ikke gør, ses på samme tid. Der er dermed fare for at jegfortællingen bliver en sammenblanding af virkelige fænomener og spejlinger, så den bliver en fiktion. Og ens eget jeg er hele tiden til stede og må ses igennem for at kunne undersøge havbunden. Jeg'et er altså en hindring, der slører billedet, og som man ikke kan komme udenom. På denne måde ser jeg'et sig selv være i gang med at (gen)se sin egen fortid. Med dette billede på erindringen bringer Wordsworth en selvkritisk metarefleksion ind i digtet og peger på sit eget projekts umulighed, samtidig med at han alligevel forsøger at gennemføre det.

En lignende kritisk stillingtagen og endda et lignende billede ses hos Virginia Woolf i hendes essayistiske, selvbiografiske tekst "A Sketch of the Past" (1939), der aldrig blev udgivet i hendes levetid, og som bærer præg af virkelig at være en skitse. I teksten reflekterer hun over genren samtidig med, at hun beskriver sin fortid. For hende er tiden også som vandet, hvor fortidens havbund skal ses igennem nutidens vandoverflade. Men overfladen er ikke altid lige let at se igennem, for hvis nutiden ikke løber langsomt og roligt henover fortiden, sløres billedet. Til gengæld kan fortidens dybder bibringe nutiden en stor rigdom og fylde, når der er ro til at se dem (98). Woolf har forskellige forbehold overfor genren, såsom at mange selvbiografier fokuserer på, hvad der skete, men har svært ved at beskrive det jeg, som det skete for, fordi det i det hele taget er svært at beskrive eller indfange et hvilket som helst menneske (65). På samme måde er det for Woolf svært at beskrive den indvirkning, andre mennesker og samfundet generelt har haft på jeg'et, hvilket er en stor mangel, da samfundet har helt afgørende betydning for skabelsen af vores jeg. Dermed risikerer den selvbiografiske litteratur at blive nyttesløs (80). Woolf har derfor svært ved at finde sit eget svar på spørgsmålet: Hvordan nedskriver man sit eget liv? For hende findes løsningen efter en del refleksioner over spørgsmålet til dels i både at give plads til fortid og nutid:

> […] I think that I have discovered a possible form for these notes. That is, to make them include the present – at least enough of the present to serve as platform to stand upon. It would be interesting to make the two people, I now, I then, come out in contrast. And further, this past is much affected by the present moment. What I write today I should not write in a year's time (75).

Woolf erkender, at nutiden ofte influerer vores blik på fortiden, og derfor må nutiden markeres i teksten som den platform, fra hvilken fortællingen tager sit udgangspunkt. Ord ytret mellem Woolf og broderen Thoby, som ikke syntes at have særlig stor betydning på det tidspunkt, de blev sagt, får nu stor betydning i genfortællingen af dem, fordi Woolf fra sin position i nutiden ved, hvad der kommer til at ske senere hen. Sådan en situation er "one of the falsifications that one cannot guard against; save by noting it" (120). Det eneste våben mod efterrationaliseringer i erindringen er således at notere sig, når de finder sted. Dermed tages der hensyn til tidens indvirkning på minderne. Hos Wordsworth og Woolf ses altså en erkendelse af, at nutidens jeg ofte gør det vanskeligt at se fortiden klart, så hukommelsen er en svær og upålidelig størrelse. Dette selvkritiske blik manifesteres i metarefleksioner, der eksplicit påpeger, at det fortalte ikke nødvendigvis er en objektiv sandhed, men er stærkt subjektiv.

Lignende overvejelser synes at ligge bag ved *Enfance*. Her er nutiden hele tiden til stede i fortiden gennem den anden stemmes afbrydelser og irettesættelser og står i vejen for at se klart gennem vandoverfladen. Der gøres alvor af den splittelse, Wordsworth taler om, ved at splitte fortælleren i to stemmer og ved at lade nutiden bryde ind i fortiden. Teksten deler sine forbehold overfor genren og sin opmærksomhed på problematikken omkring tidslig afstand med flere tidligere værker. På trods af lighederne er der dog afgørende forskelle mellem *Enfance* og disse forgængere indenfor genren, der især har med tekstens form at gøre. Det kan illustreres af Sarrautes analyse af forskellen mellem Prousts og hendes egen litteratur i essayet "Conversation et sous-conversation" i *L'Ère du soupçon*. Her betegner hun genstandsfeltet i sin fiktionslitteratur som: "ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur : un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience" (96-97). Hun søger derfor ikke alene en nøje beskrivelse af mennesker men at springe helt ned i den tidligere nævnte anonyme materie, som udgør vores underbevidsthed, og følge forandringerne i den, før de er så bevidste, at de kan artikuleres tydeligt. Disse forandringer er ofte blevet betegnet som tropismer – et begreb fra botanikken om planters bevægelser, forårsaget af ydre påvirkninger – efter Sarrautes litterære debut *Tropismes* (1939). Hun ser en lignende interesse for små, psykologiske forandringer hos Proust, men ser samtidig en forskel i deres fortællingers afstand fra forandringerne:

> il nous apparaît déjà qu'il les a observés d'une grande distance, après qu'ils ont eu accompli leur course, au repos, et comme figés dans un souvenir. […] Il les a considérés comme un enchaînement d'effets et de causes qu'il s'est efforcé d'expliquer. Il a

> rarement – pour ne pas dire jamais – essayé de les revivre et de les faire revivre au lecteur dans le présent, tandis qu'ils se forment (Sarraute, *L'Ère* 97-98).

Proust ser begivenhederne med et bagudrettet blik, mens Sarraute søger at komme helt tæt på, gerne så tæt på, at forandringerne sker for øjnene af læseren. Den store forskel mellem de to er altså måden, de tidsligt forholder sig til begivenhederne på. Dette afspejles af, at hendes værker næsten kun fortælles i en nutidsbøjning, mens verberne bøjes i datid hos Proust (Vineberg 577). Det samme ser vi hos Wordsworth, Woolf og de fleste andre selvbiografiske forfattere, der på trods af, at de lader fortællerens nutid være til stede i teksten, stadig primært beretter i datid og dermed konstruerer teksten som et tilbageblik.

Enfance har et lidt mere kompliceret tidsforhold end Sarrautes fiktionstekster, men er skrevet efter samme princip om en søgen efter tropismer, mens de sker. Teksten er struktureret meget lig *Tropismes* i en række korte kapitler eller vignetter, der beskriver forskellige øjeblikke i Sarrautes barndom. Disse øjeblikke beskrives i nutid, så fortiden bliver helt nærværende igen. I stedet for at analysere begivenheders betydning for Sarrautes liv på en bagudrettet, reflekteret måde viser teksten os, hvordan bevægelser og forandringer hos den unge Sarraute udvikler sig som en reaktion på forskellige situationer:

> « Quel malheur! »… le mot frappe, c'est bien le cas de le dire, de plein fouet. Des lanières qui s'enroulent autour de moi, m'enserrent… Alors c'est ça, cette chose terrible, la plus terrible qui soit, qui se révélait au-dehors par des visages bouffis de larmes, des voiles noirs, des gémissements de désespoir… le « malheur » qui ne m'avait jamais approchée, jamais effleurée, s'est abattu sur moi. Cette femme le voit. Je suis dedans. Dans le malheur. Comme tous ceux qui n'ont pas de mère. Je n'en ai donc pas. C'est évident, je n'ai pas de mère. Mais comment est-ce possible? Comment ça a-t-il pu m'arriver, à moi? (117)

Her ser vi, hvordan de voksnes ord kan chokere og skabe voldsomme bevægelser i barnets indre, i dette tilfælde sætningen: "Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère", udtalt af den nye barnepige. En række af sådanne udtalelser fra de voksne omkring Sarraute sætter gang i sindsbevægelser, der er med til at forme hende, som f.eks. "Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle" (93) sagt af moderen eller "Ce n'est pas ta maison" (126) sagt af

stedmoderen. *Enfance* er altså en rejse tilbage i tiden og helt ind i nuet i de situationer, stemninger og ord, der har skabt tropismer, som har været afgørende i Sarrautes liv.

Tidsrejsen foregår dog ikke kun én gang, da dialogen mellem stemmerne gør teksten til en konstant oscillation frem og tilbage i tiden, der resulterer i en lag-på-lag-effekt. Ind imellem skifter fortællingen fra nutid til datid undervejs: ”tandis qu’on me descend de ma chaise, que je fais de mon propre gré une petite révérence de fillette sage et bien élevée et cours me cacher… auprès de qui?... qu’est-ce que je faisais là?... qui m’avait amenée?” (61). Som det kan ses her markerer skiftet til datid refleksioner, der foregår på tekstens nutids-niveau. Stemmen spørger sig selv, hvad der egentlig har foregået bag ved den umiddelbare oplevelse, der erindres. Fortiden kommer dermed på afstand og bliver fortid igen i stedet for at være nærværende. Da fortællingen derefter glider tilbage i fortiden igen, skiftes der tilbage til nutid. At teksten befinder sig i fortiden markeres således med en nutidsbøjning, mens en datidsbøjning indikerer, at teksten befinder sig i nutiden. Disse skift giver en bevægelse i tid, der minder om ind- og ud-zooming. Tidsforholdet kompliceres yderligere steder i teksten som det følgende, hvor fortid, nutid og fremtid (den fremtid, som er fremtid i forhold til det berettede, men som derfor stadig er fortid på tekstens nutidsplan) omtales på én gang:

> A ce moment-là, et pour toujours, envers et contre toutes les apparences, un lien invisible que rien n’a pu détruire nous a attachés l’un à l’autre… Je ne sais pas exactement ce que mon père sentait, mais moi, à cet âge-là, je n’avais pas neuf ans, je suis sûre que tout ce qui petit à petit s’est révélé à moi, au cours des années qui ont suivi, je l’ai perçu d’un coup, en bloc… (113)

Der veksles fra datid til nutid og tilbage igen i løbet af én sætning, og det berettedes fremtid omtales i datid. Tiden er altså ikke så ligetil i *Enfance*, og ligesom hos Woolf tydeliggøres det, at stemmerne, der befinder sig på tekstens nutidsplan, er bevidste om, hvad der senere sker. Sådanne refleksioner ekspliciteres i stedet for at skjules i beretningen. Teksten har med disse spring frem og tilbage i tid og fra den ene korte vignet til den anden et helt andet fragmenteret udtryk, end den klassiske selvbiografi og de store, nærmest episke monumenter, som Proust og Wordsworth efterlod sig.

Det særlige ved *Enfance* i forhold til forgængerne er altså, at de befinder sig over vandoverfladen og forsøger at se ned, mens vi med Sarraute springer ned i fortidens dyb. Den indledende diskussion mellem stemmerne foregår over overfladen, hvorefter den første stemme provokeres af den anden til at tage springet: ”tu le fais surgir… tu m’y plonges…” (10-11).

(Bemærk i øvrigt, at Sarraute også anvender verbet ”plonger” i *L’Ère du soupçon* i det citerede udtryk om mennesket som den anonyme materie). Den anden stemme har op til flere gange en sådan rolle som fødselshjælper for erindringerne og skubber processen fremad: ”– Et c’est tout? Tu n’as rien senti d’autre? Mais regarde… […] – C’est vrai… je dérangeais leur jeu. – Allons, fais un effort… – Je venais m’immiscer… m’insérer là où il n’y avait pour moi aucune place. – C’est bien, continue…” (73). Vi ser således erindringen ske og tage form, mens vi læser teksten, som et resultat af dialogen mellem de to stemmer.

Hos Wordsworth og Woolf har vi set, at metakommentarer i selvbiografien ikke er et nyt fænomen, men hos Sarraute forekommer de i en særlig høj grad. Hvor de optræder ind i mellem hos andre, så er de at finde på næsten hver eneste side i *Enfance*. Den konstante diskussion af detaljer om minderne gør, at tekstens fokus ikke alene er Sarrautes barndom, men selve det at erindre og de udfordringer, erindringen møder undervejs. Nede i fortidens dyb stiger erindringerne hos Sarraute langsomt op som bobler i løbet af teksten. Dialogen mellem de to stemmer udvider værket til at fungere som en meta-selvbiografi i den forstand, at det ikke kun handler om de specifikke erindringer, men i det hele taget handlingen at erindre, da denne handling foregår undervejs og ikke er overstået og fastlagt på forhånd. Vi ser erindringen foregå som en proces, som når den første stemme begynder at kunne se en ny erindrings-boble for sig, fordi den anden er med til at mane den frem: ”– Il me semble qu’un jour, peu de temps après ton arrivée, avant la naissance de Lili, quand elle s’occupait de toi le mieux qu’elle pouvait… est-ce que je rêve? est-il possible que tu aies fini par fondre en larmes et que tu lui aies dit… – C’est à peine croyable, mais je le revois…” (179) Teksten viser her, hvordan erindringen virker; vi husker ofte ikke fortiden med det samme, men kommer i tanke om minderne løbende og ser dem svage og utydelige for os, ofte i en samtale med andre omkring os eller i en indre diskussion med os selv. Og, med hvad der ligner et nik til Proust, vises der på s. 46, hvordan fortiden også lagres i vores krop gennem sanserne – i dette tilfælde er det smagen af jordbærsyltetøj i stedet for en madeleinekage. Det specielle fortællerforhold giver med sin dialog teksten muligheden for en sådan løbende metarefleksion. I næste kapitel skal vi derfor se nærmere på fortællerforholdet og det indbyrdes forhold mellem stemmerne for mere præcist at kunne placere Sarraute indenfor det selvbiografiske felt.

II. Jeg & Mig – tostemmig erindring

De to stemmer i værket præsenterer ikke sig selv, og vi får ikke noget at vide om deres identitet, før vi springer direkte ind i fortællingen. Teksten består kun af replikker uden nogle ekspliciteringer af, hvem der siger dem. Læseren får ikke noget hjælp og lades tilbage med spørgsmålet: hvem taler? I dette kapitel vil jeg søge efter svaret på det spørgsmål, da jeg mener, at en stor del af det, værket gerne vil sige, skal findes i den specielle måde, det siger det på. Derfor skal vi først se på, hvordan de to stemmer taler, hvorefter fortællerforholdet relateres til den selvbiografiske genres konventioner.

Som tidligere nævnt er den første stemme den primære fortæller, mens den anden stemme ofte har rollen som djævlens advokat og stiller spørgsmålstegn ved pålideligheden af det fortalte. Den første stemme bruger betegnelsen ”jeg”, når den beretter om fortiden, og må derfor både være barnet i erindringen og den voksne i nuet, hvorimod den anden stemme tiltaler den første med ”du” og står lidt udenfor fortællingen i en tvetydig position. ”Jeg’et” fortæller varmt, indlevende og nærværende, så den føromtalte effekt af, at fortiden bliver nutid igen, opstår. Den ene erindringsboble fører den anden med sig, og fortællingen bliver en associationsrække, hvor stemmen kommer i tanke om detaljer undervejs: ”Ma mère m’avait fait examiner par lui pour je ne sais quels petits troubles, juste avant que je parte rejoindre mon père… Ce qui me fait penser, puisque à ce moment-là elle habitait Paris avec moi, que je devais avoir moins de six ans…” (16). Stemmen bliver her pludselig opmærksom på en praktisk detalje, som bliver indskudt i fortællingen på en lidt ”hovsa!”-lignende facon. Det giver teksten et præg af tilfældighed, der bidrager til tekstens fragmentariske udtryk. Vi kan aldrig være sikre på, at stemmen ikke har glemt vigtige detaljer og i det hele taget, at den husker rigtigt. Denne upålidelighed forsøger den anden stemme at rette op på ved at afbryde og irettesætte den første, når det virker nødvendigt. Når den første stemme løber løbsk i sin egen fortælling, blander den anden sig og bringer os tilbage til virkeligheden:

> – Ne te fâche pas, mais ne crois-tu pas que là, avec ces roucoulements, ces pépiements, tu n’as pas pu t’empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué… c’est se tenant… tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord…
> – Oui, je me suis peut-être un peu laissée aller…

– Bien sûr, comment résister à tant de charme… à ces jolies sonorités… roucoulements… pépiements…
– Bon, tu as raison… (21-22)

Den anden stemme redder her den første fra at pynte poetisk på historien og dermed glide over i fiktionen. Teksten viser os igen en af erindringens udfordringer: grænsen mellem virkelighed og fiktion er flydende, og det er så fristende og samtidig naturligt ("bien sûr, comment résister…?") at lade sig rive med og pynte på sine minder. Den første stemme lader sig villigt irettesætte, og i fællesskab får de to stemmer bragt fortællingen tilbage på rette spor.

Den anden stemme har således en anden rolle at spille i teksten. Denne stemme er mere hård, rationel, praktisk og indtager ind i mellem en ironisk position i forhold til den mere flyvske første stemme; denne tiltales med sarkasme: "– Oui, ça te rend grandiloquent. Je dirai même outrecuidant" (10). Den anden stemme forholder sig mere realistisk og fornuftsbestemt til det fortalte ved hele tiden at spørge ind til, om det nu også i virkeligheden forholdt sig sådan, som den første stemme udlægger det. Der analyseres og afkræves svar på praktiske spørgsmål: "– C'est vrai, quand on y pense, pourquoi n'allais-tu pas en classe comme à Paris?" (69), mens den første stemme svarer mere svævende: " – Je ne sais pas. Je me souviens vaguement d'une salle de classe très gaie" (69). De to stemmer forholder sig forskelligt til fortiden; den anden stemme ønsker et så troværdigt og realistisk billede af den som muligt, mens den første accepterer en usikkerhed omkring, hvad der præcist foregik hvornår og hvor.

Raylene L. Ramsay påpeger i *The New French Autobiographies. Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet* (1996), at de to stemmer kan læses som henholdsvis en feminin/intuitiv og en maskulin/rationel måde at erindre og fortælle på, da den første stemme markeres med feminine bøjninger, og den anden to gange i teksten markeres med maskuline (120-121). Andre kritikere har læst den anden stemme som den kritiske læser, inkorporeret i teksten, eller har set stemmerne som en henholdsvis positiv og negativ tilgang til fortiden (jf. Ramsay). Det er interessante og væsentlige pointer, men for mig at se er det for firkantet og reducerende kun at se stemmerne som havende én bestemt rolle. Værket er mere komplekst end det. Jeg mener dog, at disse læsninger alligevel er særdeles væsentlige, og min egen tolkning af forholdet mellem de to stemmer skal forstås sådan, at den inkorporerer de forskellige læsninger i én tolkning. Hvordan jeg præcist tolker fortællerforholdet, vender vi tilbage til senere.

Vi har altså her at gøre med et dramatiseret fortællerforhold med to stemmer, der har hver deres bestemte rolle at spille i *Enfance.* Teksten har således ligheder med dramagenren og blev

da også opført som drama på Théâtre du Rond Point i 1985. På den anden side lægger teksten sig også op ad en anden voksende genre disse år: samtalelitteraturen. Her udvikler teksten sig også løbende og med et hint af tilfældighed som et resultat af en dialog i stedet for at være styret af én bevidsthed. Den indledende diskussion om projektet mellem de to stemmer i *Enfance* minder om forventningsafstemningen mellem Erling Jepsen og Henrik Ruben Genz i samtalebogen *Alting begynder i Gram* (2008):

> HENRIK RUBEN GENZ: Jeg har brug for at få snakket om, hvorfor vi gør det her. Hvorfor gør du det? Og hvorfor gør jeg det? Jeg kan jo stort set ikke huske noget som helst. Jeg kan huske nogle glimt, men jeg kan ikke sætte noget som helst i sammenhæng.
> ERLING JEPSEN: Jeg har jo meget at fortælle. Jeg har meget på hjerte, og jeg har ikke meget tid, for jeg skal jo skrive så mange romaner. Så Jacob Stærmose ude fra Borgens Forlag og jeg snakkede om, at vi skulle lave en samtalebog, for så ville han sidde og skrive, og så behøvede jeg jo bare at tale med én. Der kom jeg jo så til at tænke på dig (7).

Mødet mellem to stemmer eller fortællere udløser et behov for at finde fælles fodfæste omkring projektets formål, og i samtaleformen virker en sådan diskussion naturlig. *Enfance* har dermed træk tilfælles med fiktionslitteraturen (dramagenren) på den ene side og nonfiktion (samtalelitteraturen) på den anden side. Det gør teksten noget utraditionel inden for det selvbiografiske felt, hvilket vi skal se nærmere på nu for at nærme os en afgørelse omkring, hvordan og hvorvidt værket med dét fortællerforhold kan siges at tilhøre den selvbiografiske genre.

Brugen af de to stemmer som fortæller(e) bringer *Enfance* på kant med konventionerne inden for selvbiografien, som de er blevet defineret af Philippe Lejeune. I *Le Pacte autobiographique* (1975) slog han fast, at for at der kan være tale om en selvbiografi, må der være overensstemmelse mellem forfatter, fortæller og protagonist i teksten (15). Lejeune erkender dog, at det kan være vanskeligt at afgøre, hvornår der er sådan en overensstemmelse, og derfor finder han det særlige ved genren i den selvbiografiske pagt: ”C’est à ce niveau global que se définit l’autobiographie : c’est un mode de lecture autant qu’un type d’écriture, c’est un *effet contractuel* historiquement variable” (45. Lejeunes kursivering). Forfatteren indgår en kontrakt med læseren omkring måden, teksten skal læses på. Den kontrakt kan indgås på to forskellige måder: ved at indikere i titlen eller med et forord, at vi har med en selvbiografi at gøre, eller ved at anvende forfatterens navn et sted i selve teksten (27). Dermed underskriver forfatteren også en referentiel

kontrakt og erklærer på linje med videnskabelige eller historiske tekster, at teksten henviser til virkeligheden, og at sandhedsværdien i teksten kan holde til at blive kontrolleret af læseren. Ligeledes kan der også indgås en fiktionspagt med læseren, der indikerer, at teksten skal læses som fiktion. Herunder hører også den selvbiografiske roman, hvor uanset hvor meget, fortælleren og protagonisten minder om den biografiske forfatter, så *er* han/hun ikke forfatteren. I den selvbiografiske roman kan vi tale om grader af lighed med forfatteren; det kan vi ikke med selvbiografien: ”L’autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés : c’est tout ou rien” (25).

Enfance erklærer ikke klart og tydeligt nogle steder, at det er en selvbiografi, hverken i et forord eller i titlen – titlen lyder umiddelbart mere som en romantitel. Vi springer i stedet direkte ind i den mærkelige dialog, og der gives ingen forklaringer på, hvem der taler, hvilket der ellers forventes i nonfiktion. Til gengæld bruges ordene ”souvenirs d’enfance” allerede i den første sætning, dog med ironiske citationstegn omkring. Sarrautes navn optræder flere gange i teksten og antyder, at der alligevel er tale om en selvbiografi. Men brugen af hendes navn er tvetydig, for Sarraute har mange aliasser. Hun var nemlig født Natacha Tcherniak, men kaldtes i Frankrig Nathalie og blev ved sit bryllup endelig Nathalie Sarraute. Denne forklaring gives ikke i teksten. De første mange sider må læseren gætte sig til, at det virkelig er hende, der tales om, da hun enten bruger sin fars kælenavne til hende, Pigalitza og Tachotchek (en leg med navnet Natacha), eller fortæller om, hvordan stedmoderen udtaler hendes navn uden vokalerne (”N’t’che”). Læseren må dechifrere navnene som en kode og regne ud, at ”Natacha” gemmer sig bag ”Tachotchek” og ”N’t’che”. Det giver en fornemmelse af en leg med masker i teksten. Der spilles altså på, at læseren på forhånd skal vide biografiske detaljer om hende, og på intet tidspunkt bruges det fulde forfatternavn, Nathalie Sarraute, der står på forsiden, inde i teksten.

På fortællerplanet ses den samme leg med identitet, og det er især her, at *Enfance* er på grænsen af Lejeunes definition. Som sagt er fortællerforholdet i selvbiografien for Lejeune helt enkelt: forfatter = fortæller = protagonist. I *Enfance* kan der med lidt kodebrydning sættes lighedstegn mellem forfatter og protagonist, men der kan være tvivl omkring identiteten af de to fortællerstemmer. I stedet for en klar forbindelse mellem forfatter og fortæller er fortællerforholdet en fiktionaliseret konstruktion med forskellige roller til de to stemmer. Og for Lejeune kan der ikke være tale om grader af identitet: ”c’est tout ou rien”. Teksten har derfor træk fra autofiktionen. Det er ikke nogen nem sag at definere genren autofiktion, da der har været megen diskussion om emnet, siden Serge Doubrovsky anvendte begrebet første gang i 1977, og mange kritikere har vidt forskellige holdninger til, hvordan vi præcist skal opfatte begrebet (Tobiassen 228). I det følgende

vil jeg se nærmere på Doubrovskys egen brug af genrebetegnelsen, fordi han tager udgangspunkt i Lejeunes arbejde og definerer genren ud fra det, og fordi hans pointer går godt i spænd med de holdninger til selvbiografien, som kommer til udtryk i *Enfance*.

I *Le Pacte autobiographique* optegner Lejeune et skema over mulige kombinationer af forhold mellem navn og fortæller, hvilket fører til, at et værk enten er en roman eller en selvbiografi (28). Her markeres to blinde felter, som Lejeune betegner som mulige, men ubrugte i litteraturen. Det ene felt henviser til tekster, der indgår en selvbiografisk pagt med læseren, men hvor protagonisten ikke har forfatterens navn, og det andet felt gælder tekster, der indgår en fiktionspagt med læseren, men hvor protagonisten har samme navn som forfatteren. Doubrovsky blev inspireret af disse udtalelser og bestemte sig for at føre den sidstnævnte kombinationsmulighed ud i livet i sit værk *Fils* (1977) (Tobiassen 230). Her bærer protagonisten Doubrovskys navn, og værket tager udgangspunkt i hans liv, men på forsiden betegnes værket som en roman, og selve begivenhederne beskrevet i værket har aldrig fundet sted i hans virkelige liv. I værkets bagsidetekst, som Doubrovsky selv skriver, optræder betegnelsen autofiktion for første gang: ”- Autobiographie ? Non. Fiction, d’événements et des faits strictement réels. Si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure d’un langage en liberté.” For Doubrovsky er autofiktionen altså en fiktion om helt virkelige hændelser, og i den autofiktive tekst formidler sproget fortællingen om dets egen tilblivelse (”à l’aventure d’un langage en liberté”). I denne formulering viser Doubrovsky sin inspiration fra psykoanalysen i sin definition af genren. Den autofiktive tekst sætter sproget fri, så det kan tale for underbevidstheden (Tobiassen 231). Han mener, at autofiktionen ved at skrive om forfatteren, som om denne var en fiktiv person, bedre end selvbiografien kan formidle det ægte liv: ”[autofiktionen] ne saurait être plus ’vraie’ que d’être plus riche. Au sens où l’on dit que l’uranium a été par *traitement*, lui aussi, *enrichi*” (Doubrovsky, *Autobiographiques* 78. Doubrovskys kursivering). Med de ironiske citationstegn viser Doubrovsky her, at han ikke tror på en endegyldig sandhed i selvbiografien. I stedet skal teksten beriges og livet genskabes gennem sproget: ”Le sens d’une vie n’existe nulle part, n’existe pas. Il n’est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces : il est à *construire*” (Doubrovsky, *Autobiographiques* 77. Doubrovskys kursivering). Sandheden om vores liv kan ikke findes, kun opfindes og blive til i en proces ved hjælp af underbevidsthedens sprog.

Denne opfattelse af forholdet mellem tekst og sandhed ser vi også i *Enfance*. Her findes ikke nogle endegyldige sandheder om Sarrautes liv. Den fiktionaliserede fortællerkonstruktion danner en ramme om den virkelige Sarrautes fortid, så den kan genskabes og

bringes til live igen, så den forekommer at blive til for øjnene af os. Teksten fortælles i nutid, fordi den virkelig bliver til nu. Vi kan se en klar lighed mellem Sarraute og Doubrovsky her, da han også anvendte nutidsbøjningen. Ved at anvende en fiktiv ramme for fortællingen behøver Sarraute ikke tage hensyn til den referentielle pagt, der binder teksten til at kunne verificeres på linje med en videnskabelig tekst, og et rigere og mere ægte liv kan skrives frem og opfindes i teksten. Den anden stemmes metakommentarer omkring erindringernes utroværdighed viser, at teksten slet ikke tror på idéen om én uforanderlig og verificerbar sandhed.

Både Sarraute og Doubrovsky er dermed i høj grad postmoderne i deres idéer om sandheden som en konstruktion. Man kan sige, at autofiktionen placerer læseren i en tvetydig position mellem virkelighed og fiktion, fordi tvivlen og tvetydigheden er den egentlige virkelighed i postmoderniteten (Tobiassen 232). Doubrovsky ser autofiktionen som en postmoderne variant af selvbiografien, en variant som er klar over det faktum, at hukommelsen er upålidelig, og at en selvbiografi altid vil være et miks af fiktion og virkelighed. Dette faktum tager autofiktionen alvorligt i modsætning til den naive, traditionelle selvbiografi og konstituerer det i sin form. Autofiktionen er således en særligt selvbevidst form for selvbiografi, som er klar over sin egen umulighed (Tobiassen 236). Lejeune påpeger, at det er et tegn på troværdighed, at forfatteren i sin selvbiografi indrømmer, at teksten er baseret på hans/hendes egen, subjektive oplevelse og viden, og derfor kan indeholde fejl og svigt i hukommelsen (Lejeune, *Le Pacte* 36). Hvor Wordsworth og Woolf gennem deres metakommentarer foretager sådanne indrømmelser og udtrykker en bekymring overfor risikoen for at blande fiktion ind i teksten, så er *Enfance* én stor, postmoderne erkendelse af, at fejl og fiktionalisering er uundgåelige. En erkendelse som kommer til udtryk i formen. Sarraute anvender den anden stemme til at vise, at det er mere troværdigt at erklære sin egen utroværdighed end naivt at tro på, at det i det hele taget kan lade sig gøre at fortælle sandheden.

Her vil jeg vende tilbage til min læsning af forholdet mellem de to stemmer. Jeg mener nemlig, at fortællerforholdet viser, at Sarraute på postmoderne vis ikke alene afviser tanken om sandhed, men også idéen om subjektet som en enhed. Den anden stemme står ikke fuldstændig udenfor fortællingen som en interviewer i en samtalebog, men er medfortæller. Ind i mellem afsløres det, at denne stemme er ligeså vidende om begivenhederne som den første stemme, så dialogen bliver en samtale om fælles oplevelser: ”– Il est difficile de retrouver ce que cette poupée de coiffeur avait de si fascinant. – Je n’y arrive pas bien. Je ne parviens à revoir que son visage assez flou, lisse et rose…” (89) Her er det den anden stemme, der taler først, som om det er dens

egne erindringer, og den første stemme godtager tilføjelsen og beretter videre ud fra den. Begge har svært ved at huske præcist, hvad der skete, og de forsøger ved fælles hjælp at se tilbage. Den anden stemme har nok indsigt i den første stemmes indre til at analysere dennes følelser, hvorefter analysen igen godtages af den første stemme: ”Sans le vouloir certainement, ta sollicitude pour lui n’allait pas aussi loin” (149). På et tidspunkt omtaler den anden stemme endda dem begge to som ”os”: ”Ne nous suffit-il pas de constater que nous étions en février” (105).

På den baggrund ser jeg stemmerne som dele af én bevidsthed. Stemmerne er et fiktionaliseret og dramatiseret billede på den diskussion, der har foregået i forfatteren Sarrautes indre, idet hun har genkaldt sig sin fortid. De er i det hele taget et billede på vores alles indre, der er ét stort rod og en konstant konflikt mellem overjeg og underbevidsthed, drifter, ønsker og skam. Den anden stemme indtager her bl.a. rollen som vores indre, strenge dommer, som Sarraute også omtaler i sit fiktionsværk *Entre la vie et la mort* (1968), der handler om forskellige situationer i en forfatters liv. Her taler hun også om at dele sig i to i skriveprocessen: ”C’est le moment où il faut se dédoubler. Une moitié de moi-même se détache de l’autre : un témoin. Un juge” (98). Jeg’et udspaltes i flere dele, og den rationelle og distancerede dommer vurderer hele tiden det skrevne. Den anden stemme har dog ikke kun den ene rolle som dommer; bevidsthedens forskellige dele indtager hele tiden forskellige roller og ser forskelligt på det skrevne. På denne måde mener jeg, at de tidligere nævnte læsninger af værket kan inkluderes i min egen. Subjektet bliver en tvekønnet størrelse, der ind i mellem agerer på en traditionelt ”feminin” måde og ind i mellem på en traditionelt ”maskulin” måde. Og den anden stemme kan både have ligheder med en dommer og med en anticiperet, kritisk læser (og have mange andre roller) på samme tid. Den distancerede position, som den anden stemme ofte har til fortællingen, viser subjektet i færd med at se sig selv, mens det erindrer. Teksten viser således ikke kun tropismer, der foregik i barnet Sarrautes indre; fortællerforholdet illustrerer tropistiske bevægelser og forandringer i den voksne under erindringsprocessen. Sarraute viser her en mistanke overfor troen på subjektet som en harmonisk enhed, som også ligger til baggrund for kritikken af den helstøbte romankarakter i *L’Ère du soupçon.* Derfor er de fiktionaliserede fortællerstemmer mere autentiske end den inautentiske enhed mellem forfatter, fortæller og protagonist i den traditionelle selvbiografi. I stedet for at strømline både fortællerforholdet og fortællingen, så der skabes en harmonisk og sammenhængende historie, ser vi i *Enfance* en accept af det kaos, som jeg’et består af.

Lejeune åbner i kapitlet ”L’autobiographie à la troisième personne” fra *Je est un autre* (1980) op for, at mere komplicerede fortællerforhold også kan høre ind under den selvbiografiske

genre. Der gøres nu plads til både 3. persons-fortællinger, dialoger og tiltale med ”du” i den selvbiografiske litteratur. Lejeune betegner sådanne fortællerforhold som en leg med identitet, en leg som læseren aldrig kan tage fuldstændig alvorligt:

> Cette mise en scène, lorsqu'elle s'appuie sur des procédés contraires aux conventions du genre, sera fatalement ressentie par le lecteur comme un artifice plaisant ou comme un jeu pathétique, comme un faire-semblant; elle lui révèle que justement l'autobiographique ne peut pas faire *pour de bon* ce qu'il joue à faire. Le dédoublement ne peut être que figuré (de même que l'unité ne peut être que mystique) (49. Lejeunes kursivering).

Læseren vil altid genkende forfatterens iscenesættelse af sig selv som en anden og derfor alligevel tilskrive det fortalte til en 1. personsfortæller. De iscenesatte fortællerforhold har dog den funktion, at de sætter fokus på den splittelse, der altid eksisterer i selvbiografien mellem fortæller og protagonist; mellem den man er, og den man var (37). I stedet for at skabe bro mellem splittelsen provokerer disse værker læseren til at blive opmærksom på den. Hvis vi vælger at læse dialogen i *Enfance* som et udtryk for Sarrautes indre, kan værket på den baggrund muligvis godt høre under Lejeunes principper for selvbiografien. Jeg vil betegne værket som et ambivalent grænsetilfælde, der har visse træk fra autofiktionen men heller ikke hører entydigt til her (ifølge Doubrovskys definition i hvert fald), da situationerne i fortællingen så vidt vides ikke er fiktive. Den anden stemme påpeger snarere, at der muligvis kan have fundet fiktionalisering sted. *Enfance* er derfor stærkt tvetydigt og kan måske bedst placeres i Lejeunes felt af værker, der aldrig indgår en klar og tydelig kontrakt med læseren (jf. Lejeune, *Le pacte* 28).

III. Den nære fortid

Jeg har nu fastslået, at Sarraute afviser en del af de begreber, der typisk er forbundet med selvbiografien – sandheden, den tydelige grænse mellem fiktion og virkelighed, subjektet som enhed. Hvor kan selvbiografien så bevæge sig hen med denne negative grunderkendelse? Jeg kunne have afsluttet undersøgelsen her med at konkludere, at værket viser, at det er en noget nær umulig beskæftigelse at forsøge at skrive historien om sit liv. I mine øjne er det dog mere interessant at se efter andre aspekter i værket end det, og i dette sidste kapitel skal vi derfor forsøge at åbne værket op. Jeg mener, at det for værket er den konventionelle selvbiografi, den er gal med, ikke selve det

selvbiografiske projekt. *Enfance* er et forsøg på at skrive en selvbiografi på andre vilkår, hvor idealet om objektivitet afvises, og fænomener som subjektivitet, usikkerhed og ambivalens anerkendes. Dette ses, når den første stemme sætter sig op imod den anden stemmes forsøg på at få verificeret detaljerne i fortællingen:

> – Est-il certain que cette image se trouve dans *Max et Moritz*? Ne vaudrait-il pas mieux le vérifier?
> – Non, à quoi bon? Ce qui est certain, c'est que cette image est restée liée à ce livre et qu'est resté intact le sentiment qu'elle me donnait d'une appréhension, d'une peur qui n'était pas de la peur pour de bon, mais juste une peur drôle, pour s'amuser (48).

Vi bevæger os her væk fra den referentielle pagt, for det centrale for den første stemme er ikke, om tingene faktisk fandt sted lige præcis som beskrevet. Det er derimod langt mere interessant, hvilke indtryk de har efterladt sig i barnets sind, og hvordan disse indtryk har forbundet sig med andre indtryk for til sidst at skabe det indviklede væv, der udgør erindringerne om et liv. Hvordan følelser har knyttet sig til ting, mennesker, ord og steder. Vi nærmer os her det, som jeg mener, at Sarraute vil med sin selvbiografi, og som gør, at *Enfance* peger fremad snarere end at markere enden på mulighederne for at skrive selvbiografiske værker.

I det følgende skal vi hente hjælp til at kaste nyt lys på værket i Hans Ulrich Gumbrechts begreb om "presence" i litteraturen. I *Production of Presence* (2004) beskriver Gumbrecht, hvordan det moderne samfund er konstrueret ud fra et metafysisk verdenssyn. Ordet metafysisk skal forstås bogstaveligt, og Gumbrecht mener hermed, at vi i vores kultur altid søger at bevæge os hinsides det rent fysiske (22). Vi lever således i en menings-kultur, hvor den primære aktivitet er fortolkning, og hvor idealet er dybde. Det indebærer, at der ses negativt på det overfladiske. Objekter ses som symboler på noget andet, og det er vores opgave, især indenfor humaniora, at finde frem til meningen eller betydningen bag dem. Gumbrecht mener, at det metafysiske verdenssyn medfører en tabserfaring og en følelse af at være ude af kontakt med verden, da vi altid forsøger at se hinsides den fysiske verden (49). Dekonstruktivismens erkendelse af sprogets manglende evne til at referere til verden har ført til en længsel efter tingene. For Gumbrecht er dekonstruktivismen strandet i denne sorg og tabserfaring, og han stiller derfor det afgørende spørgsmål: hvordan kommer vi videre herfra? Svaret er ikke at afholde os fra fortolkning, men at udvikle koncepter, der tillader os at relatere til verden på en mere kompleks måde end ved fortolkning alene (52). Her kommer begrebet "presence" ind, som betegnes som: "the point of

convergence between different contemporary reflections that try to go beyond a metaphysical epistemology and an exclusively meaning-based relationship to the world" (77). Inspireret af Heidegger peger Gumbrecht på, at vores krop er en del af vores væren-i-verden på lige fod med vores tænkende bevidsthed, hvilket har været overset siden idéen om det cartesianske *cogito* blev grundlæggende for vores kultur. At have fokus på "presence" i vores tilgang til verden (og i vores læsning af litteratur) indebærer at have fokus på alt det, der "bare" mærkes og ikke skal forstås i hermeneutisk forstand; bl.a. rum, sted, ting, stemninger, sansninger og bevægelser (77). Der ses her en forbindelse til den nyere litteraturforskning indenfor bl.a. stedsteori og ny materialisme. Den æstetiske oplevelse af "presence" er en oplevelse af øjeblikke fyldt med intensitet og ikke betydning: "There is nothing edifying in such moments, no message, nothing that we could really learn from them" (98).

Begrebet om "presence" er interessant i forhold til *Enfance*, fordi værket på visse punkter synes at invitere til en "presence"-orienteret læsning. Den postmoderne erkendelse af sprogets manglende evne til at referere til verden ses også her som en del af værkets grunderfaring:

> et à ce moment-là, c'est venu… quelque chose d'unique… qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand, amoindrie, en partie effacée elle me revient, j'éprouve… mais quoi? Quel mot peut s'en saisir? pas le mot à tout dire : « bonheur », qui se présente le premier, non, pas lui… « félicité », « exaltation », sont trop laids, qu'ils n'y touchent pas… et « extase »… comme devant ce mot ce qui est là se rétracte… « Joie », oui, peut-être… ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer sans grand danger… mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit (64-65).

Ord kan ikke indfange fortidens oplevelser, og for den første stemme er det vigtigt at være varsom med, at det forkerte ord ikke kommer i berøring med erindringerne, da de ellers risikerer at blive ødelagt. Udover denne erkendelse sker der dog noget andet interessant i passagen. Sarrautes særlige, rytmiske måde at skrive på, som går igen i de fleste af hendes værker, ses også her i *Enfance*. Rytmen intensiveres i de sætninger, der følger efter det ovenfor citerede:

> mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales peine perceptibles, d'ondes… des ondes de vie, de vie tout court, quel autre mot? (65)

Vi oplever her et ”moment of intensity”, hvor sproget er mættet og fyldt med gentagelser og allitterationer. Den gyngende rytme mimer de bølger, der tales om, og sproget nærmest vibrerer på samme måde som luften. Ét bestemt ord kan altså ikke knyttes til oplevelsen og indfange den, men sproget kan formidle oplevelsen på en anden måde, der i stedet påvirker os læsere gennem vores sanser. Gumbrecht betegner dette som ”presence effects” og mener, at sanserne er en lige så stor del af den kunstneriske kommunikation som mening (Gumbrecht, *Production* 107). Sådanne ”presence effects” som rytme osv. er nogle af de måder, hvorpå der kan skabes en forbindelse mellem sprog og verden, da sproget synes at åbne sig mod tingenes verden: ”the rhythm of the prose copies the rhythm of movements or of events to be evoked and thus establishes an analogic relationship to these movements and events that also bypass the digital principle of representation” (Gumbrecht, ”Presence achieved” 322). Ligeledes kan fortiden gøres nærværende gennem sproget, hvilket Gumbrecht kalder ”presentification of the past” (Gumbrecht, ”Presence achieved” 324). At forsøge at gøre ting, mennesker og følelser fra fortiden håndgribelige er en anderledes tilgang end den traditionelle i vores meningskultur, hvor opfattelsen af tiden er historisk; det betyder, at fortid, nutid og fremtid ses som adskilte, og det er derfor muligt at se tilbage på fortiden for at lære noget af den (Gumbrecht, *Production* 120). I den senere tid ser vi et andet forhold til tiden, hvor nostalgi-kulturen dyrker objekter fra fortiden, og hvor en længsel efter kontakt med fortiden fører til en udvidelse af nuet:

> Short of always being able to touch, hear, and smell the past, we certainly cherish the illusion of such perceptions. This desire for presentification can be associated with the structure of a broad present where we don’t feel like ”leaving behind” the past anymore and where the future is blocked. Such a broad present would end up accumulating different past worlds and their artefacts in a sphere of simultaneity (Gumbrecht, *Production of Presence* 121).

Her vil jeg vende tilbage til mine tidligere observationer angående det særlige tidsforhold i *Enfance*, da de stemmer meget godt overens med Gumbrechts analyser. Selvom afstanden i tid understreges i værket, så betragtes fortiden ikke som fjern og urørlig – den befinder sig ikke på den anden side af en uigennemtrængelig vandoverflade som hos Wordsworth og Woolf. Ved at anerkende, at fiktion og virkelighed ikke kan adskilles, åbnes der for muligheden for at gøre fortiden levende og nærværende igen. Det resulterer i den omtalte lag-på-lag-effekt – eller hos Gumbrecht simultanitet –

af fortid og nutid, hvor efterrationaliseringerne markeres med ironiske bemærkninger fra den anden stemme, men accepteres af den første som noget uundgåeligt:

> – Des images, des mots qui évidemment ne pouvaient pas se former à cet âge-là dans ta tête…
> – Bien sûr que non. Pas plus d'ailleurs qu'ils n'auraient pu se former dans la tête d'un adulte… C'était ressenti, comme toujours, hors des mots, globalement… Mais ces mots et ces images sont ce qui permet de saisir tant bien que mal, de retenir ces sensations (17-18).

Værket er derfor på den ene side klar over sin egen umulighed og forsøger på den anden side at udføre sit projekt alligevel, bare på nogle andre præmisser. Ved at anvende nutidsbøjninger og ved at sætte fokus på sprogets sanselige egenskaber kan værket skabe en "presentification" af fortiden, så den bliver nærværende.

Enfance har svært ved at leve op til Lejeunes klare og kontante definition af selvbiografien, som lyder: "*Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*" (Lejeune, *Le pacte* 14. Lejeunes kursivering). Teksten er ikke konstrueret som en sammenhængende beretning, der leder os fra A til B og fortæller os, hvordan Sarraute blev til den, hun er. I stedet har vi her at gøre med en række sansemættede og fragmenterede glimt af øjeblikke fra fortiden. Sarraute er optaget af indtryk og af at genoplive deres intensitet. Der kæmpes imod at evaluere for meget på oplevelserne, så de stivner og fastfryses; det er stemmernes største bekymring ved påbegyndelsen af projektet, at netop dette skal ske: "– Mais justement, ce que je crains, cette fois, c'est que ça ne tremble pas… pas assez… que ce soit fixé une fois pour toutes, du « tout cuit », donné d'avance" (11). Værket afsluttes, da barnet Sarraute når en vis alder, hvor alt ikke længere er utydeligt i hukommelsen: "C'est peut-être qu'il me semble que là s'arrête pour moi l'enfance… Quand je regarde ce qui s'offre à moi maintenant, je vois comme un énorme espace très encombré, bien éclairé… Je ne pourrais plus m'efforcer de faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui me semblent encore intacts" (257). Sarraute søger altså det direkte modsatte af den traditionelle selvbiografi, der er opsat på at kaste lys over fortiden og ud fra den forklare nutidens omstændigheder. I *Enfance* springer vi ned i fortidens dyb, og det er meningen, at der skal være mørkt og gådefuldt dernede. Det er "mouvements", der ledes efter i fortiden, og som er omdrejningspunktet i teksten. Brugen af det ord er interessant på flere punkter. Bevægelser er som

bekendt netop det, der ikke står stille, og hele teksten kæmper imod det færdiglavede og fastfrosne – og imod selv at blive holdt fast. Det har vi bl.a. set ved, at der aldrig gives klar besked omkring, hvem der taler, hvem der tales om, hvor vi befinder os henne hvornår – ofte er den første stemme selv ikke helt sikker – og om værket egentlig er en selvbiografi. Ligeledes understreges det bevægelige og flydende af de mange tøveprikker og den rytmiske skrivestil, hvor der beskrives og omformuleres i ét væk (”ce qui m’emplit, me déborde, s’épand, va se perdre, se fondre”). Leah D. Hewitt beskriver i *Autobiographical Tightropes* (1990) sammenhængen mellem det flydende og Sarrautes særlige tropisme-form:

> the tropism emphasizes the *fluidity* of interpersonal experience against the solidity of appearance, including personality traits, proper names, autonomous individuals, and unambiguous meanings. It characterizes an involuntary, prerational reaction to words, objects, and people, one that ”hasn’t yet been caught up in standard forms”. […] Her images of oozing fluids, viscosity, secretions, rhythmic waves . . . are designed to suggest a hesitant, vacillating, and unnameable experience that underlies and betrays ”objective” reality (64-65. Hewitts kursivering).

Hewitt viser her, hvordan tropismen som teknik manifesterer det uudtalte (og det uudtalelige) som tematisk omdrejningspunkt. Dette er paradokset i *Enfance*: teksten forsøger gennem sproget at famle sig frem til det, der lige præcis ikke kan indfanges med ord. Det interessante for Sarraute er det, der: ”palpite faiblement… hors des mots” (11). Det uudtalelige kan kun antydes gennem sprogets fysiske egenskaber, Gumbrechts ”presence-effects”, som netop er en modvægt til mening i traditionel, hermeneutisk forstand. ”Presence-effects” giver form til en andethed, som der ikke kan sættes ord på i form af et mærkat som ”lykke”, ”ekstase” eller ”glæde”.

Derudover er det interessant, at ordet bevægelser bruges om erindringens omdrejningspunkt, da det betegner et fysisk fænomen. At erindre forbindes jo ellers med tankevirksomhed. I *Enfance* springer vi ud i det (”plonger”) og skriver bevægelserne frem. Værket har en fysisk tilgang til fortiden og er optaget af ting, mennesker og sansninger og især af de reaktioner, de affødte i barnets indre. Sarraute beskriver i ”De Dostoievski à Kafka” fra *L’Ère du soupçon*, hvordan hun mener, at den menneskelige længsel efter kontakt fører til to modsatrettede bevægelser; tiltrækning og frastødning. Disse foretages igen og igen i det uendelige og er helt grundlæggende for den menneskelige eksistens: ”la vibration à peine perceptible est la pulsation même de la vie” (39). Disse bevægelser er at spore i Enfance, for eksempel når barnet Sarraute

søger en kontakt og en nærhed fra sin far i forsøget på at få ham til at sige, at han elsker hende (56-57), og når hun rent fysisk trækker sig tilbage i forlegenhed over at være tvunget af de voksne til at fremføre en lillepige-sang (61) eller lukker sig inde på sit værelse for at få fred fra kaosset i resten af huset (176). På samme måde tager hun afstand til den fine dukke, der er omgærdet af hårdhed, men vil altid have den trygge og bløde bamse nær sig (49). Især ord har som sagt en evne til at forårsage nærmest fysiske virkninger og voldsomme reaktioner: ”« Quel malheur! »… le mot frappe” (117). Ordene har sat dybe aftryk i erindringen, ligeså meget på grund af deres lydlige og næsten taktile egenskaber som på grund af deres mening: ”« Tiebia podbrossili »… […] les mots russes ont jailli durs et drus comme ils sortaient toujours de sa bouche…” (173). Igen gentages den samme sanselige opmærksomhed overfor sproget i selve nedskrivningsprocessen, hvor allitterationen ”durs et drus” formidler den hårdhed, der gjorde så stort indtryk på barnet, og som stadig kan mærkes i den voksne i dag.

Det bevægelige er at finde overalt i værket, både på dets mikro- og makroniveau; den fragmenterede og springende vignetform understreger, hvordan barnet Sarraute lever et delt liv og rent fysisk flyttes frem og tilbage mellem sin mor i Rusland og sin far i Paris. Hvilket igen fremhæves af de rytmiske, bølgende sætninger og det vibrerende sprog. I en anden sammenhæng kunne det være interessant med en mere detaljeret steds- og sanseorienteret analyse af værket, men for nu vil jeg notere mig, at der i værket er en opmærksomhed mod det spatiale og for relationen mellem subjekt og verden. Denne opmærksomhed manifesteres i sproget og præsenterer en andethed, som set i lyset af Gumbrechts ”presence”-begreb åbner værket op og peger på en vej fremad, ud af den malstrøm af negative erkendelser, som dekonstruktionen og postmodernismen fører med sig. *Enfance* er således dybt forankret i sin samtids erfaring af, at begreber som sandhed og virkelighed ikke er objektive størrelser men en del af en bestemt diskurs, men værket forsøger samtidig at række udover denne erkendelse – at give en antydning af det, der skælver udenfor ordene.

Konklusion

Jeg søsatte denne undersøgelse med en formodning om, at *Enfance* er en selvbiografi, der er yderst selvbevidst og dermed er klar over den umulighed, der er forbundet med genren. Den formodning ser jeg bekræftet i, at værket allerede fra start forholder sig ironisk til sin genre og tager afstand til den traditionelle form på især to punkter: det meget specielle fortællerforhold og brugen af den

grammatiske nutid. De to fortællerstemmers diskussioner omkring det fortaltes sandhedsværdi giver værket et tøvende præg, som adskiller det fra mainstream-selvbiografiens selvsikkerhed. Teksten har derimod flere lighedspunkter med forgængere som Wordsworth, Woolf og Proust, der også er opmærksomme på tidens betydning for umuligheden af at se fortiden klart. Den afgørende forskel, som gør *Enfance* særligt, findes i værkets primære brug af nutidsbøjninger, der bevirker, at teksten ikke fungerer som et tilbageblik på afstand som hos forgængerne. Snarere gøres fortiden levende igen; den opkonstrueres og beriges, for at bruge Doubrovskys ord. Dette kan lade sig gøre ved at frigøre værket fra den selvbiografiske genres snærende bånd, som de er blevet defineret af Lejeune. Fortællerforholdet bringer teksten på kant med genrens konventioner, og der bliver aldrig indgået en pagt med læseren omkring, hvordan *Enfance* skal læses. Den primære fortællerstemme indvender, at det ikke er så vigtigt, om erindringerne kan holdes op imod en standard for objektiv sandhed, men at det er mere interessant, hvilke mærker de har efterladt sig i den voksnes indre. Fiktionalisering tilføjes hermed som en legitim del af subjektets narrativ om sig selv, hvilket bringer værket i berøring med autofiktionen, der ikke forpligter sig på en pagt om reference til virkeligheden, da genren ikke ser en opdeling i virkelighed og fiktion som gyldig. *Enfance* viser værkets postmoderne træk ved denne manglende tro på en mulig adskillelse af virkelighed og fiktion og ved dets dramatiserede fortællerforhold, der sprænger subjektets enhed i stykker. Men jeg mener, at værket ikke kun skal ses som en afvisning af det selvbiografiske projekt, og at det kan åbnes op ved hjælp af det nye blik på litteraturens sandhedspotentiale, som Gumbrecht plæderer for med sit begreb om ”presence”. Dette begreb bruger Gumbrecht om den del af litteraturen og af den menneskelige tilværelse, som ikke kan tilskrives mening i hermeneutisk forstand, og som især har med fysiske fænomener at gøre. *Enfance* viser en interesse for denne uudtalelige form for sandhed ved brugen af bevægelser på alle tekstens niveauer og ved opmærksomheden på sprogets sanselige kvaliteter. Således peger værket på et andet potentiale i selvbiografien: at gøre fortiden håndgribelig uden at hævde at fortælle sandheden om den.

Bibliografi

Primærlitteratur

Sarraute, Nathalie (1983). *Enfance*. Paris: Gallimard.

Sekundærlitteratur

Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Gallimard, 1977.

Doubrovsky, Serge. ”Autobiographie / vérité / psychanalyse”. I *Autobiographiques : de Corneilles à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988. S. 61-79.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence*. Stanford: Standford University Press, 2004.

Gumbrecht, Hans Ulrich. ”Presence Achieved in Language (With Special Attention Given to the Presence of the Past)”. I *History and Theory*, vol. 45, nr. 3, 2006. S. 317-327.

Hewitt, Leah D. *Autobiographical Tightropes: Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé*. The University of Nebraska Press, 1990.

Jepsen, Erling og Genz, Henrik Ruben. *Alting begynder i Gram*. Red. Jacob Stærmose. København: Borgens Forlag, 2008.

Kampusch, Natascha. *3096 Dage*. København: Gyldendal, 2010.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

Lejeune, Philippe. ”L’autobiographique à la troisième personne”. I *Je est un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

Melberg, Arne. *Litteratur i Tid. Åtta Kapitel ur Tidens Litteraturhistoria*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB, 2015.

Nørgaard, Lise. *Erindringer. Kun en Pige & De Sendte en Dame*. København: Gyldendal, 1992.

Ramsay, Raylene L. *The French New Autobiographies: Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet.* Gainesville: The University Press of Florida, 1996.

Sarraute, Nathalie. *L’Ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1956.

Tobiassen, Elin Beate. ”Et hybrid monster – Om selvfiksjonens semantiske potensial”. I *Edda*, vol. 106, nr. 3, 2006. S. 227-242.

Vineberg, Elsa. ”Marcel Proust, Nathalie Sarraute, and the Psychological Novel”. I *MLN*, vol. 90, nr. 4, 1975. S. 575-583.

Woolf, Virginia. ”A Sketch of the Past”. I *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings*. Red. Jeanne Schulkind. Sussex: The University Press, 1976. S. 61-137.

Wordsworth, William. *The Prelude*. I *Wordsworth’s Poetry and Prose*. Red. Nicholas Halmi. New york, London: W. W. Norton & Company, 2014. S. 167-377.

Kære NN

Censor og jeg har nu færdigcensureret dit bachelorprojekt om Sarraute, og vi er landet på karakteren 12.

Du har begået en ambitiøs og selvstændig opgave, der bl.a. udmærket sig ved en tekstnær, nuanceret og diskuterende læsning.

Du introducerer et godt motiveret ærinde, som peger ind i en større teoretisk sammenhæng. Stoffet er godt formidlet, læseren tages ved hånden, og et meget målrettet projekt forfølges. Opgaven brillerer ved ukompliceret at pege frem og tilbage i tiden, hvilket giver overordentlig god mening. Samtidig underbygges dine pointer ved gode tekstnære passager, som udfoldes for læseren med en stor bevidsthed om projektet. Du har ydermere en stor viden om feltet både inden for teoridannelser og praksis, og brugen af Gumbrechts presence-teori fungerer glimrende som en legitimering af projektets relevans.

Generelt er opgaven meget velskrevet, og du udviser analytisk skarphed. Projektet er desuden velreflekteret, overbevisende og selvstændigt, og der er en konstant metabevidsthed om *hvorfor*. Layout er professionelt, og formalia er i orden (der synes dog at mangle et Sarraute-værk i bibliografien).

Skulle man indvende noget, så er det manglen på den franske Sarraute-reception i bibliografien og i opgavens diskussion.

Alt i alt en glimrende opgave, som censor og jeg havde stor fornøjelse af at læse.

Skulle du have brug for yderligere kommentarer, er du velkommen til at kontakte mig med henblik på et møde.

Med venlig hilsen
Søren Frank