

Anmeldelser

Frans Gregersen og Tore Kristiansen: Hvad ved vi nu – om danske talesprog? København: Sprogforandringscenteret 2015, 243 sider, 150 kr. ISBN: 978-87-998480-0-3. Bogen kan anskaffes gennem Museum Tusulanums Forlag eller downloades helt eller som enkeltartikler fra <http://nfi.ku.dk/publikationer/nyeboeger/hvad-ved-vi-nu>.

Med denne bog fremlægger Sprogforandringscenteret ved Københavns Universitet en stramt redigeret og meget informativ rapport over det arbejde som centeret har udført i de første ti år af sit liv. Historien bag projektet er velkendt: Danmarks Grundforskningsfond bevilgede i 2005 et – i hvert fald for en humanist – temmelig imponerende beløb til et projekt der havde til formål at udforske kræfterne i sprogforandring ved at gentage en række af de sociolingvistiske optagelser der havde fundet sted i Danmark siden 1970'erne. Den grundlæggende idé var at undersøge sprogforandring i virkelig tid. Det ville være muligt hvis meddelelserne fra de gamle optagelser kunne opspores og lokkes til at lave nye interviews; i så fald forelå der et internationalt set ganske unikt materiale hvor det ville være muligt at høre om folks sprogbrug forandrede sig over årene, eller – som de fleste hidtil havde antaget – sprogbrugen forblev uforandret i voksenalderen. Idégruppen bag projektet havde held til at gennemføre en meget stor andel af de planlagte interviews, og det viste sig ganske rigtigt at sprogbrugen hos informanterne bestemt ikke var ens over årene; tværtimod kunne der påvises en betydelig variation på mange forskellige parametre.

En side af sagen er nu den faglige succes, at det lykkedes at indsamle materialet, få det gennearbejdet og anvendt til en lang række spændende analyser af en lang række faglige problemer. En anden side af sagen er den særlige institutionelle succes der ligger i at projektet også kom til at give dansk sprogforskning et meget betydeligt fagligt løft ved at en meget stor gruppe af fagligt engagerede personer fik anledning til at arbejde så tæt sammen om så mange forskellige felter. Selv om sociolingvistik i mange henseender har vundet sine sporer ved at gøre fonetiske iagttagelser, er det en særlig pointe ved dette projekt at det også inddrager andre typer af markører og samtidig gennemfører omhyggelige synkroner analyser af dem. Der har f.eks. været et betydeligt arbejde med morfosyntaks i gruppen; semantiske og pragmatiskse problemer er blevet en central del af arbejdet, og som kronen på værket er der også blevet plads til en metarefleksion over hvad det gode sociolingvistiske interview er, i form af Randi Skovbjerg Sørensens ph.d.-

projekt, som refereres i en mindre artikel. En ganske særlig afdeling er projektet om Københavnerstudier i Hverdagssprogning, der har indsamlet og bearbejdet et væsentligt materiale om børn og unges sprogbrug i København, især i indvandrersrelaterede miljøer. Dette projekt har sin egen bevilling, men fungerer i tilslutning til Sprogforandringscenteret. Man kan roligt sige at alle disse projekter både har skærpet sociolingvistikken som disciplin og sprogvidenskaben generelt. Centeret har udgjort grundlaget for mange ph.d.-afhandlinger og har sidenhen formået at fastholde en væsentlig del af kandidaterne i post doc-ansættelser. Ikke få er blevet ansat i faste stillinger. Oprustningen angår ikke blot viden og publikationer, men også levende mennesker med et stort fagligt engagement og en stærk videnskabelig idé at formidle. Uanset hvor ilde det i disse år går vore humanistiske uddannelser, er der heri lagt noget der kan bære fremtiden i sig.

Bogen, der mærkværdigvis ikke er kommet på et etableret forlag, men er udsendt af centeret selv, er et fornemt eksempel på videnskabelig formidling. Bogen er bygget op omkring fire rammeartikler: Frans Gregersen og Tore Kristiansens »Indledning. Sprogforandring i virkelig tid« giver et overblik over hele forskningsfeltet, og i de tre artikler der indleder hver sin sektion af bogen, Torben Juel Jensen, Tore Kristiansen og Marie Mægaards »Sprogforandringer og sprogholdninger«, Martha Karrebæk m.fl.'s »Hverdagssprogning og sprogideologier. Om betydningen af minoritetssprog hos skolebørn i København«, samt Frans Gregersens afsluttende artikel »Talens forandringer – sproglig variation hos den talende inden for interviewsituationer og i samme situation over tid«. I disse artikler bliver der gjort rede for det teoretiske grundlag for centerets arbejde, og samtidig bliver konklusionerne trukket op. Der er tale om grundigt gennearbejdede artikler med markante synspunkter, og så vidt jeg kan skønne, bliver de overordnede aspekter af centerets arbejde præsenteret så godt og grundigt som muligt.

Inden for rammerne skitserer de øvrige artikler en række problemstillinger i forlængelse heraf. Bogens del 1 skitserer en række af de forskningstemaer der falder i det oprindelige projekt: sammenhængen mellem mobilitet, individuel sprogforandring og sted, anvendelsen af dialekt som branding og sprogholdningsstudier, såvel som forsøgene med manipulation af socialt markante lydige træk. Der er her desuden blevet plads til Jacob Thøgersens meget væsentlige gennemgang af Danmarks Radio som sprogpolitisk aktør, hvori man får et indblik i de standarder der har præget statsradiofonien. Del 2 rummer to artikler om arbejdet i projektet »Københavnerstudier i Hverdagssprogning«, og endelig rummer del 3 forskellige artikler der fortsætter emnekredsen: det sociolingvistiske interview, Ordbog over Dansk Talesprog og grammatisk variation og forandring.

Man får således en fremragende kondenseret indføring i de resultater som projektet har kastet af sig. Det er samtidig en meget omhyggeligt opbygget bog,

hvor flere af artiklerne rummer annoterede bibliografier hvor der gives uddybende kommenterede referencer til de enkelte aspekter af artiklen. Det er en helt usædvanlig service, og klart en stor hjælp for brugere der er i gang med at danne sig et overblik over et forskningsfelt. I det hele taget er det en bog af en art som vil egne sig glimrende til studerende eller lærere der gerne vil danne sig et overblik over hvor dette forskningsfelt befinder sig.

Henrik Jørgensen

Lene Halskov Hansen: Balladesang og kædedans. To aspekter af dansk folkevisekultur. Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet, København 2015, 373 sider, 375 kr. ISBN: 978-87-635-4331-6. Summary på engelsk. Cd med 19 lydoptagelser.

Balladen ('den gamle folkeviser') har i Danmark været forskningsobjekt især for folkemindeforskningen (folkloristikken) og for litteraturvidenskaben. Den første grundlagde studiet med en (også i europæisk henseende) banebrydende udgave (*Danmarks gamle Folkeviser*, DgF, red. S. Grundtvig, A. Olrik, H. Grüner-Nielsen og andre, 1853-1976) med grundlag i renæssancens adelsvisebøger, suppleret med E. Tang Kristensens optegnelser fra anden halvdel af det 19. århundrede. Den anden retning bidrog i vor tid til en historisk orienteret analyse og til en moderne litteraturvidenskabelig vurdering med storværket *Dansk folkevisekultur 1550-1700* (1999-2002). Lene Halskov Hansen var selv med i dette projekt og skriver dér 2001 om »Den sunge ballade« som et forarbejde til foreliggende bog (og et kapitel deri). Ud fra materialet til DgF, dvs. Svend Grundtvigs efterladte manuskripter og optegnelser af folkeminder, voksede Dansk Folkemindesamling (i dag i Det Kongelige Bibliotek), og projektet fra 1990'erne indpassede overleveringen i den kulturhistoriske ramme af dansk renæssancekultur (med spredte rødder i senmiddelalderen). DgF sluttede med en dokumentation af melodi-materialet. Mange studier har analyseret teksterne, og melodierne er blevet nogenlunde tilsvarende undersøgt (men det peger på andre problemer). De nordiske lande og det øvrige Europa er ikke nået meget videre: Vi kender teksterne, vi aner noget om genrens alder og betydning, og vi dokumenterer europæiske sammenhænge.

Dansk forskning kan nu bidrage med en god udvidelse af alt dette, idet forfatteren Lene Halskov Hansen (LHH), siden 2007 tilknyttet Dansk Folkemindesam-

ling, skridt for skridt i sit studie inddrager kilder fra 1800- og 1900-tallet (især Tang Kristensens optegnelser og lyd-dokumenter fra folkemindesamlingen), men også trækker på egne erfaringer i den praksis der siden 1971 blev efterlevet i Folkemusikhuset i Hogager. Hvordan blev balladen sunget, og hvorvidt passer det sammen med hvad vi ved om kædedans? Det er to praksis-orienterede aspekter som bringer ballade-studiet fra arkivet ud i det levende liv igen. LHH opsummerer kort og præcist alt nødvendigt fra dansk litteratur og hvad vi ved fra skrivebordsarbejdet og arkivstudiet (som er en vigtig forudsætning) og inddrager de erfaringer hun selv har fået gennem sang og dans i adskillige år. Bogen orienterer om teorier (og henviser til det der er betydningsfuldt for en dansk læser), men den bygger især på praksis. LHH går for eksempel »omhyggeligt udenom« spørgsmålet om »balladens alder og herkomst« (s. 14).

LHH's synsmåde og hendes resultater, så vidt man tør følge hende (og jeg ville gå med ret langt), rydder også op i hvad forskningen fra tysk side troede at vide sikkert omkring 'balladedans'. En klassiker i dette tema, Erich Seemann, »Die europäische Volksballade«, i: *Handbuch des Volksliedes*, red. R.W. Brednich og andre, bd. 1, München 1973, s. 51 f., skriver ret udførligt bl.a. at 'balladedans' var kendt i Danmark fra 1200 til 1500, at balladerne selv taler derom, at den gik i arv i det 19. årh. hos bønderne i Vestjylland, at der på den måde blev danset på Mandø og så videre. Og det sammen med hvad vi ved (eller tror på) efter (ret få) tyske optegnelser (og noget fra andre lande) – alt flittigt samlet sammen med arkivmateriale. Og det sætter LHH nu kritisk spørgsmålstejn ved.

Det er rigtigt af forfatteren her at frigøre sig fra problemstillinger som igen ville fastlåse forskningen til skrivebordet. LHH er interesseret i ordlyden (af teksten) og i dens samspil med melodi og rytme på grundlag af de erfaringer vi kender fra diskussionen om performance (1977)¹ og stadigvæk opnår i diskussionen om vokalitet (LHH citerer dansk litteratur fra 2004).² Bogens første del munder ud i

1 Jf. Ben-Amos, Dan – Goldstein, Kenneth S.: *Folklore: Performance & Communication*. The Hague 1975. Begrebet 'performance' er her brugt i henhold til bl.a. John L. Austin (1955) og Noam Chomsky (1965) som den konkrete begivenhed til brug af sprog og kommunikation.

2 Jf. Schäfer, Ursula: *Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Tübingen 1992. Fludernik, Monika: *Towards a 'Natural' Narratology*. New York 1996. Og jf. (ikke så meget mit eget bidrag fra en kongres i Zürich 2001 [Holzapfel, Otto:] »Zwei Stimmproben im Kontrast. (I.) DgF 358, eine unterschätzte klassische Volksballade, um 1600, und (II.) Selma Niensens Lieder, aus einem dänischen Repertoire vom Ende des 19. Jahrhunderts«, s. 127-142, men især bogtitlen hvori det står og dermed bogens øvrige indhold): *Balladen-Stimmen. Vokalität als theoretisches und historisches Phänomen*, red. Jürg Glauser, Tübingen-Basel 2012 (Beiträge zur Nordischen Philologie, 40). Især på dette område er den nyere litteratur lovende og innovativ, og det efter at Wolfgang Suppan i ovennævnte *Handbuch des Volksliedes*, bd. 2, 1975, s. 379, skriver at til fx behandlingen af 'ord-melodi-problemet' [»Wort-Ton-Problem«] er tiden 'endnu ikke moden'.

en analyse af »fem sangeres måde at fremføre en ballade på i en given situation« (s. 16). Blandt andre fokuseres på Ingeborg Munchs (1906-1978) repertoire som flere gange også af andre er blevet taget op til analyse. Sangeren hørte LHH selv synge i 1973 (og var dengang som 17-årig meget betaget deraf; jf. s. 23). Med den vedlagte cd kan man følge med i denne analyse på en overbevisende måde (derom senere). Parallelt med det som andre har undersøgt med hensyn til brugs-situationen (1964, 1974), og jeg selv forsøgte at skitsere omkring visens tilegnelse (1996),³ med det jeg kaldte for balladens tekstur (2005), nemlig dens måde at fremføre en sunget fortælling på balladesk manér (1980; baseret på min tyske disputats fra 1969), samler LHH bogens første del i et forslag om at forstå den enkelte informants »fortællende sangudtryk« (s. 17), som både har individuelle træk og er traditionsbundet. Også fx F.G. Andersens undersøgelser af engelsk-skotske ballader (1985; nævnt hos LHH) viser at sangeren, der præsenterer en traditionel ballade, skaber den endelige tekst ved kreativ og individuel brug af formler. Det bliver til en tekst der giver mening for sangeren og for hans samfund.

I bogens anden del om kædedansen samles kilderne i en omvendt kronologisk rækkefølge gennem tiderne, og til sidst forsøger LHH en kort afrunding, hvordan »dagens Danmark synger og danser ballader« [eller kunne lære at...] (s. 18). Musik (i bred forstand) er her ikke forstået som et »værk« vi lytter til, men som en »handling« (s. 20) vi selv er med i. Med LHH lærer vi at forstå balladen som et led i »Tradisjonell sang som levende proces« (LHH citerer et bidrag fra 2009). Set fra teksten (og melodien) analyserer vi viserne i deres varianter – varianterne samlet under et type-begreb. Set fra sangeren og fra sangsituationen er det derimod rigtigt at tale om en »version« (s. 27).⁴ Der fokuseres på den sang (uanset hvilken genre) der eksisterer i fremførelsens øjeblik, men som er født ud af traditionel overlevering.⁵

Sangerne »er vokset op med sang«, har lært viserne »efter gehør« (s. 35). Men en god sanger finder frem til sin egen måde at synge på. Melodi og rytme tilpasses

3 Jf. Holzapfel, Otto: *Liedverzeichnis*. Hildesheim 2006 (med cd-rom som stadigvæk bliver aktualiseret; jf. dér: *Lexikon* og bl.a. stikordene 'Aktualisierung', 'Aneignung', 'Singen/Singaktivität' og 'Text-Melodie-Verhältnis', alle med videreførende henvisninger; særlig også 'Balladenindex' til de 10 bind af *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien: Balladen*, 1935-1996, ikke bare til de 6 første bind indtil 1976, som LHH s. 352 henviser til). Især bind 8, 1988, med »Graf und Nonne« som faktisk er en håndbog i (tysk) balladeforskning kunne have været til hjælp.

4 Jf. Holzapfel, Otto: *Liedverzeichnis*. Hildesheim 2006 (cd-rom med en anderledes brug af begreberne 'Variante' og 'Version').

5 Igen (med undskyldning for at henvise til egen person, men til noget der kunne have været til hjælp: jf. Holzapfel, Otto: *Liedverzeichnis*. Hildesheim 2006 (cd-rom med bl.a. stikordene 'balladeske Strukturen' og 'Narratologie').

efter teksten (s. 40). Det er sangeren der får »ordlyd, melodi og rytme til at spille sammen« (s. 41); visen lever hos sangeren, når den »er faldet på plads, ligger godt i munden« (s. 46). Det er betragtninger der ikke opstår ved skrivebordet. Ud fra egne erfaringer i praksis og litteratur der beretter hvordan børn lærer viserne i en »skabende efterligning« (s. 55), hvilken rolle læsefærdigheden i befolkningen havde (jf. s. 62) og så videre, sker ligeledes LHH's vurdering af kilderne. »Tilegnelse [er et] – personligt valg« (s. 67). Men her er det ikke en repertoire-analyse efter den 'biografiske metode', som vi diskuterede omkring 1979, heller ikke analysen af 'syngaktivitet', hvad vi omkring 1982 mente at være det rigtige. Og etnomusikologerne har kendt 'klanganalyser' siden 1920'erne. I alle disse tilfælde (og flere kunne nævnes) går man i reglen ud fra konserveret klang og arkivering af tekst, som sagt endimensionalt 'skrivebordsarbejde'. Vi bliver ikke grebet af den aktuelle og flerdimensionale oplevelse når der virkelig synges – i dette øjeblik, og kun i dette øjeblik. Jeg var også ude på 'mentaliteter' (man går efter moden så godt man kan, og så vidt man tror på den). Men i samme publikation fra 2001 (festskriftet til Ann-Mari Häggman) er Ingrid Gjertsen til stede med en idé som efter min mening kommer ret nær på LHH: »Helhetsperspektiv på sangudtryk i tradisjonssangen« (hos LHH ret kort blandt andet nævnt s.151); Gjertsens bidrag læser jeg nu igen med større forståelse. Det gælder ligeså for Sven-Bertil Jansson som sammesteds hævder at det ikke er 'ballademaskinen' som producerer varianter⁶, men at »det är mänskliga individer som agerar« og et »personliga engagemang« (festskrift til Ann-Mari Häggman, s. 105). Der er flere ideer fra de sidste år som hos LHH tilsyneladende falder i god jord og bliver udviklet konsekvent videre. »Mange af tankerne er tænkt før, men LHH udfolder dem fint«.⁷

Vi får i LHH's bog flere udsagn om hvordan sangerne lærte deres viser, og her samles hvad der ellers er spredt. Problemet er dog stadigvæk nogenlunde det samme: Vi kan ikke, med vores viden fra 2016, spørge en sanger fra 1880 (og vi kan ikke være sikker på at sangerne ville forstå vores spørgsmål – eller at vi kan 'forstå' deres svar). Og, mere end det: Den ældre sanger, fx Sidsel Jensdatter, Tang Kristensens »første store visemeddeler« (s. 115), fortæller alt for lidt om de ballader hun synger. Mens den yngre sanger, fx Ingeborg Munch, som fik »stor betydning for den nye folkemusikbevægelse i 1970'erne« (s. 92), kun kender »få ballader« (s. 91) og derfor ikke kan være en udførlig kilde til denne

6 For øvrigt er det heller ikke A.B. Lords 'formel-maskineri' [mit udtryk] på grund af en efter min mening tvivlsom udvidelse af M. Parrys ideer, som jeg allerede 1969 var meget skeptisk over for (nok lidt for kort hos LHH, s. 39).

7 Flemming G. Andersen, Syddansk universitet, Odense, i mail fra januar 2016 til O.H.

genre. Alligevel synes jeg at det er overbevisende og tankevækkende hvad LHH kan berette: Sangeren 'ser og oplever' viserne (jf. s. 100 ff.), teksthukommelsen er »billedtænkning« (s. 101), og balladens dramatiske fortællemåde egner sig i særegen grad til en sådan. Den »indre visualisering« (s. 102) støtter balladeindholdets almengyldige 'sandhed', og det gælder i samme omfang for den der lytter eller/og synger med (på omkvædet). Passende indskydes her at dette kan kombineres med dans for at gøre oplevelsen og den verificerende aktualisering (fx med et passende stedsagn, jf. s. 117)⁸ endnu stærkere, hvilket vi bl.a. kender fra færøsk balladedans (jf. s. 113). »Balladen rummer ingen forklaringer og udlægninger, alt præsenteres i billeder« (s. 118).

Hvad 'betyder' en sang, og hvad betyder det at synge? (jf. s. 121 ff.). Den/det kan rumme »underholdning« (s. 123), kan genoplive »minder« (s. 126), betyder »sandhed« i en delvis »ikke-virkelig verden« (s. 128), er motiverende, »oplivende« (s. 134); den/det markerer sangeren i »sociale sammenhænge« (s. 137). LHH forsøger præciserende at beskrive »traditionel syngemåde« og det »fortællende sangudtryk« (jf. s. 141 ff.). Historiske dokumenter er der få af. Fonografen har været i brug siden 1907, båndoptageren siden 1950'erne (jf. s. 143); vi ved meget lidt om hvad Tang Kristensen hørte og oplevede i 1870'erne (jf. s. 144) til trods for at han skriver en del om det, men hans transskriptioner baserer sig på interview formidlet gennem Tang Kristensen og er ikke fra performance og brugsituation (uden påvirkning fra feltforskeren). Vi ved at lydoplevelsen er stærkt præget af tidens mode, og at den skifter gennem tiderne. LHH nøjes med at beskrive hvad vi ved, og hun forsøger ikke at 'tilbagedatere' eller ekstrapolere noget som helst. Hun skriver om sin erfaring og sammenligner med det som andre har noteret; det er faktisk (efter min mening) den eneste mulige form for 'tilnærmelse' og en vej til teoridannelse. (Tænk hvad der tidligere er blevet fantaseret om 'balladens alder og oprindelse'!)

Med kapitel 7 (indtil kapitel 11, i alt s. 155-219) begynder den for mig mest spændende del af bogen. Efter i forrige kapitel at have gjort rede for begreberne med henblik på at analysere den »personlige måde at væve tekst og melodi sammen på« (s. 147) med fx »rytmeskift« (s. 148), »artikulation« (s. 149), »frasering« (s. 151), »melodiske udsmykninger« (s. 153) osv., som alt sammen handler om »visens betydning for sangeren« (s. 153; eller den betydning som sangeren vil give denne vise), starter vi med at høre Julie Petersen synge »Peder Svinedreng« (s. 155). Det er et ret højt DgF-typenummer (DgFT 527), ingen 'gam-

⁸ Idet teksten igen bliver sunget og i tankerne måske kombineret med hvad man ved fra et stedsagn, verificeres teksten på ny.

mel' og 'ærværdig' ballade (i TSB »novellistic ballad«),⁹ faktisk en der kommer skæmtevisen meget nær. Den har folkloristiske paralleller (fx i H.C. Andersens »Svinedrengen« fra 1841; TSB »folktale motif« osv.) – der kunne tales vidt og bredt om dette, men det går LHH hen over uden ét ord. Hendes første eksempel viser en syngemåde der udtrykker sig i »talesprog« (s. 155) hos en meget suveræn sanger. LHH anbefaler at lytte, læse og lytte flere gange undervejs (jf. s. 158).

En anmelder skulle vist gerne være 'kritisk', måske også for at vise, hvor meget han ved om emnet, men jeg må simpelthen tilstå at jeg hér begyndte med at blive fascineret af den måde LHH analyserer visen på. I hvert fald set ud fra en folkloristisk synsvinkel kan jeg faktisk understrege hvert ord, og gang på gang tilføje et 'lige præcis'. Enten hvor det drejer sig om basisstruktur af teksten (kort stereotyp indledning¹⁰, dialog), om person-økonomi (tre personer; dialogdelene behøver ikke at markeres), brug af episke formler og dermed strukturering af indholdet¹¹, gentagelse¹² og ligeledes for den memorerende sanger vigtige kerneord med tryk på (for det meste rimordene i slutningen af tekstlinjen)¹³ – alt sammen tekstuelle kendetegn for den 'klassiske ballade' (derfor med i DgF; balladesk tekstur gør en vise til en ballade). Eller hvor det går ud på små iagttagelser, fx samme udtale for 'og', 'oh' og 'at' og dermed berettigelse til at bruge skriftsprog, ikke at transkribere efter lyd og mulig dialekt. Alt det går LHH suverænt hen over uden ét ord. Godt! En kombination af flere analysemetoder ville ikke bare sprænge bogens ramme men måske lade dens emne gå i glemme: nemlig en analysemetode der efter min mening må sidestilles med en folkloristisk tekstanalyse og en etnomusikologisk melodianalyse (som begge er helt anderledes). Eller er det måske først nu at de hidtidige vise-analyser fører til det de egentlig skulle og ville (men hvor det

9 TSB er parallel til DgFT (typenummer efter udgaven DgF) = Bengt R. Jonsson og andre: *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Stockholm 1978 (som medtager hele det nordiske materiale, også fx tyske paralleller).

10 1. strofe: »Peter (...) stod« / 2. »Kristine (...) stod«

11 3. strofe: »Da aften kom og mørket faldt på« / 9. »Da morgen kom og dagen den faldt på« Til strofe 3 skriver LHH at førstelinjen »forstærker (...) spændingen om hvad der vil ske når det bliver mørkt« (s. 160) – det er lige det den episke formel gør; jf. førstelinjen i strofe 9: »syn- ges (...) med et indforstået (...) tonefald. Det øger spændingen « (s. 163). Det er 'balladesk'; teksten bestemmer genren.

12 11. strofe: »Ja, gud er det sandt« / 12. »Ja, gud er det sandt«, 13. »Jeg havde ventet« / 14. »Jeg havde ventet« og 15. »Så trækker han af« / 16. »Så trækker han af«; dialogisk gentagelse 17. »Jeg er« / 18. »Er du« Gentagelse er et hovedkendetegn for mundtlig overleveret digtning.

13 1. strofe: »græd« / »få«; 2. »lo« / »to«; 3. »på« / »gå« osv. Rimordene er støtte-kendetegn til memorerende tradering, overlevering gennem genskabende hukommelse.

meste af arkivmaterialet har et alt for spinkelt grundlag)? Nemlig en sang-analyse. Jeg synes at dette her er spændende, og det burde have en fremtid for sig.

I forbindelse med de to næste kapitler synges »Møllerdatteren«, en skæmtevis (LHH kalder den s. 172 og videre for en skæmteballade, men den har et skæmtevisetypenummer og den er ikke-alvorlig, jf. s. 174),¹⁴ først af Helga Olsen, 1966, dernæst af Jørgen Rasmussen, 1963. Den første vise fremføres med en »kropslig rytme« og med »hurtig og præcis udtale« (s. 176; regionalsprog med dialektale træk), med »et bevægeligt spil i hele sangudtrykket« (s. 178). Også Rasmussen bruger »et bredt spektrum af individuelle udtryksmåder« (s. 187; det siges af musiketnologer at være 'imod traditionen', jf. s. 187); han dramatiserer sin 'fortælling der synges' (og dermed er det at skelne mellem ballade og (skæmte-)vise noget af et akademisk spørgsmål). Noget andet er, især når man hører Helga Olsen med hendes sang i højt tempo hvor hun næsten sluger tekstdele og farer hen over dialektudtryk (som transskriberes i skriftsprog¹⁵), om man burde skelne (og det bør man efter min mening) mellem forskellige sangsituationer, nemlig den mere rolige 'traditionelle' situation hvor en vise genopleves i samvær med andre (og hvorfra vi næsten aldrig har optagelser), og interview-situationen hvor sangeren 'fejrer' sin optræden overfor interviewereren. Rasmussen synger 'roligere', men med den samme spruttende glæde over en 'god historie' – om det nu gælder en enkelt tilhører eller hele landsbyen. Der er vist ikke andet at gøre end at 'skelne' så lidt som muligt og beskrive optagelsessituationen så bredt som muligt, og det er godt at lære dette af sådanne fremragende eksempler.

Til gengæld har vi med den næste at gøre med en traditionel gammel og udbredt ballade, DgF 89 »Moderen under Mulde« (TSB A 68; jf. tysk balladeindeks K 10 »Der Vorwirt«, »Das nasse Grabhemd« = tysk typenummer DVldr¹⁶ nr. 89), sunget 1970. Her er vi mere i den kendte verden af traditionel, 'rolig' og alvorlig sang, en sang der har »stor betydning i alle livets faser« (s. 190; den handler, siger sangeren, om »at miste sin mor«, s. 191) og stor betydning for sangeren – det hører man, og udtryksmåden dertil beskrives nøje som det personlige »variable og fortællende sangudtryk« (s. 201). Kirsten Sass Bak kalder dette en syngemåde der svarer til 'fællessangkulturen' (jf. s. 201).

14 Det er ikke en ballade; det skulle stå hos LHH. Typenummer efter: Evald Tang Kristensen: *Et hundrede gamle danske Skæmteviser. Efter Nutidssang*. Aarhus 1901.

15 LHH transskriberer dialekt i skriftsprog; en transskription skulle egentlig bibeholde dialekten, men det bliver ulæseligt for læseren af bogen (derfor er det her, efter min mening, ikke en fejl) – men LHH skulle skelne mellem forskellige sangsituationer.

16 DVldr = *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien: Balladen*, udgivet af Deutsches Volksliedarchiv (forskellige autorer og udgivere), bd. 1-10, Berlin, Freiburg, Bern 1935-1996 (balladenindex i bind 10, 1996, udgivet af Otto Holzappel).

Også det næste eksempel er en klassisk ballade og sangeren er Ingeborg Munch. Det er en god optagelse af DgFT 376 (nr. 8 på vedlagte cd), og da den varer længe nok (3:44 minutter = 12 firelinjede strofer), har man et ret godt indtryk af hvad 'dansk balladesang' mon engang har været (det er nogenlunde den længde også tyske ballader har). Og man kan forsøge at sammenligne Ingeborg Munch med nogle stumper efter hendes mor Anna Munch (fonografoptagelser fra 1927). Resultatet, selvom man ikke er musiketnolog, må blive at her er det ikke så meget 'melodien' (og dens varianter gennem hele visen) der har størst interesse, men sangerens personlighed som den fremstår i optagelserne. Ingeborg Munch (cd, optagelser nr. 8 og nr. 11) synger for et publikum på en næsten aggressiv måde, mens fx Nikoline Lillelund synger roligt for sig selv, mens hun spinder garn (jf. s. 70 og optagelse nr. 14). Det er efter min mening to helt forskellige typer af optagelsessituationer og to helt forskellige sanger-personligheder vi præsenteres for (det høres ligeledes på de andre optagelser fra bogens cd). De fleste tyske optagelser af balladesang ved fx Johannes Künzig (1897-1982; jf. Wikipedia.de) som jeg kender (med mange grammofonplader siden 1958) hører nok til type nr. 2 hvor 'traditionen' står frem mod den individuelle sanger-personlighed (type nr. 1). Det kan man fx høre når man sammenligner Künzigs optagelser af 18 varianter af »Graf und Nonne« på en plade fra 1988. Jeg vil næsten påstå at det er mere 'kedeligt' at lytte til Künzigs optagelser, men til gengæld ville LHH's analysemetode måske ikke være så overbevisende dér.

Ingeborg Munchs »Hr. Peters sørejse« (nr. 8; s. 205-213) sprutter af udadvendt energi. Den synges i den traditionelle 'balladeske' form (med varierende gentagelse, en tre-gange-formel [jf. tre-dage-formel]¹⁷ i strofe 6-8, med den indre struktur af den firelinjede strofe osv.); LHH taler om en fremførelse i et »fortælletempo« (s. 206) og den »rytmefaste fortælle-måde« (s. 208). Det er tydeligt at sanganalysen kan (og skal) bygge på tekst- (og melodi-)analysen. Det kunne der godt have været henvist til nogle steder. »Fortællende sangudtryk« bruges ikke bare »på grundlag af sangerens (...) forståelse af visen« (s. 219), men på grundlag af den traditionelle balladeske fortælle-måde, »sådan som de [sangerne] har lært den« (s. 219). Sanganalysen er »et nyttigt redskab (...) parallelt med melodi- og tekstforskningen« (s. 219). Melodiforskningen var/er (indtil nu) klar over at der ikke eksisterer specifikke ballade-melodier, melodier der kun bruges til balladen. LHH skriver om hvordan en »fortællende vise« synges »fortællende«; om den måde at synges på også bruges til lyriske viser, er efter LHH »en anden historie« (s. 224). Er vi så kommet lige langt?

17 LHH: »så godt som samme tekst, men med en fortælle- og spændingsmæssig udvikling« (s. 209); jf. Holzapfel, Otto: En tre-dage-formel i folkevisen, i: *Danske Studier* 1968, s. 17-26.

Del 2 om kædedansen (jf. s. 229 ff.) vil jeg gå lettere hen over, ikke fordi den ikke er lige så vigtig som første del, men fordi emnet ligger udenfor min kompetence. Jeg synes godt om at LHH går tilbage i historien med kilderne som hun gør rede for; hun begynder med dans på Mandø 1916 og 1953 (jf. s. 242-247). Der er bl.a. langdans med åben kæde, der er dans sunget til viser (eller omvendt), der er dans til instrumentalmusik; men der findes ikke dokumentation for dansk balladesang til kædedans i ældre tid. Og til den berømte dansefrise fra Ørslev kirke kender vi hverken trin eller musik (jf. s. 234 ff.). Fra Færøerne er den ældste kendte kilde om kvaddans fra 1669 (jf. s. 231-233). Forholdet mellem sang og dans er en spændende diskussion (ligesom den om forholdet mellem tekst og melodi). I analysen af et eksempel hævder LHH at »når man er bundet af teksten [er der] ikke plads til at lege med lyde, artikulation« (s. 253). LHH refererer her til sang efter en skreven tekst. Jeg ville med min 'arkiverfaring' tilføje: Netop; men også den traditionelle sanger er vel (mere eller mindre) 'bundet til teksten'. Mod A.B. Lord (*The Singer of Tales*, 1960) ville jeg højst gå med til 'bundet improvisation', dvs. variation inden for en snæver traditionel ramme. Går tanken videre til at balladen kombineres med dans, så forstår man at »lange, tilbagevendende omkvæd« (s. 253) som man kan udenad derimod giver plads til individuelle og varierende danseformer, og det får »en helt anden mening end ved fællessang« (s. 253).

LHH orienterer om tospring (jf. s. 254 ff.) som findes i Norden og andre steder i Europa. Tospring er kædedansens navn; det siger intet om danseudtrykket (s. 253; grundtrinene er beskrevet s. 259). Der blev især danset til bryllup, men hverken optegnelserne af dansen selv eller af dens mulige forbindelse med tekst kan kategoriseres på en måde der lader os komme nærmere ind på LHH's problemstilling 'kædedans til balladen'. Ligeledes kender man til kæmpeviser der blev sunget til dans (jf. s. 278 ff.), men man ved ikke til hvilken type dans. Noget tyder i et eksempel på et gentagelsesmønster der er ens for melodien og for dansen (jf. s. 282), og LHH har ret i at en individuel familietradition, inspiration eller revival (fx hvor balladesang blev genskabt i folkemusikhuset i Hogager) i grunden er lige så spændende som 'gammel overlevering' (jf. s. 283). Jagten på 'ægte' overlevering bliver let til jagten på et fantom. Heller ikke tekstindholdet af balladen, som fx i det 17. århundrede nævner dans, hjælper videre (jf. s. 284 ff.). At man synger når man våger hos den døde, kendes mange steder fra (tysk: Totenwachtsingen, Totenklage), også dødedsdansen (Totentanz; dertil billeder af jordisk forgængelighed) har rødder i middelalderen. Men at man i 1600- og 1700-tallet også dansede ved ligvagten, er (for mig) overraskende (jf. s. 289 ff.); det passer til den kropslige oplevelse af sang og dans som LHH beskriver.

I kapitel 19 (jf. s. 293 ff.) refereres en del ældre kilder fra 1500-tallet og tilbage. Her inddrager LHH historie og litteratur som kontekst til kilderne, fx nedertysk hos Neocorus og svensk hos Olaus Magnus, der har været diskuteret flere gange. Igen er det godt at have samlet spredte kilder på ét sted (dertil kunne tilføjes lignende tyske kilder: »Tanzlied von Kölbick«, »Koninc Ermenrikes Dôt« og mange henvisninger i tyske ballader, også enkelte kilder til at ballader blev danset). Dans kender vi især til gennem forbuddet mod at danse, og det beskriver sjældent dansen som vi ville se den. I slutkapitlet (jf. s. 323 ff.) går LHH ind for at balladen og kædedansen ikke bare skal ses som historiske fænomener, men at der lever en efterklang eller fornyet klang i dag i skolen, i folkemusikbevægelsen, i litteraturhistorien (jeg tilføjer højskolesangbogen) osv. Meget er anderledes i forhold til den traditionelle overlevering, men »visse grundlæggende elementer synes at gå igen« (s. 325). Det lyder ret forhåbningsfuldt, og det skal jeg ikke kritisere. Mit 'skrivebordsarbejde' i arkivet var i længden kun tilfredsstillende fordi jeg i årtier havde et godt og nært samarbejde med praktikerne som fx ved 'Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern' – og det har nu været omkring 40 år. De har ikke bare indsamlet i stor stil, arkiveret og analyseret materiale, men de underviser også og underholder med fornyet folkemusik og bearbejdet folkesang på en meget effektiv måde. At sådan noget for 'tyske' forholds vedkommende næsten kun synes mulig i Bayern, er en 'anden historie'. Dog berører dette det principielle forhold mellem 'skrivebordsarbejde' og 'praksis'. De skulle supplere hinanden, ikke ses som modsætning. At det ikke er en modsætning, det er denne bog et fremragende bevis på.

Til flere af de berørte problemstillinger findes ældre og international litteratur (jf. fx note 1 til 5 med nogle eksempler) som LHH ikke har omtalt, men at indtage alt det, havde som sagt vel sprængt bogens rammer og havde vel knap nok øget den fokuserende henvisning til den litteratur der nu er nævnt i bogen. En bog i dette omfang kan ikke være helt uden trykfejl; de fleste som jeg har fundet forstyrrer dog ikke.¹⁸ Jeg har sjældent læst en fagbog om balladen med så stor fornøjelse!

Otto Holzapfel

18 s. 31 [world wide web] dvm.nu, ikke .dk.; s. 295 note 584 (og i litteraturlisten s. 351) mangler »zum« i Böhme-titlen »zum« erstenmal bearbeitet«; s. 296 note 587 (og i litteraturlisten s. 352) ved *Deutsche Volkslieder* skal det hedde »Breisgau«; små trykfejl hos Schneider, s. 298 note 589 (og i litteraturlisten s. 359), hvor det skal hedde »Kulttanz«, »Choreographen« og »Mitarbeit«; s. 358 ved Piø (1971) skal det hedde »Alver«; s. 359 ved Raumer (1831) skal det hedde »sechzehnten«; s. 365 mangler der et »a« i mit navn. Alt det er marginalt.

»Rider ud saa vide«. *Balladenspuren in der skandinavischen Kultur. Reihe Nordica, bd. 22. Red. Annegret Heitmann & Katarina Yngborn. Rombach Verlag, Freiburg i. Br. 2016, 320 sider, EUR 38. ISBN: 9783793098331.*

Udgivelsen har ifølge forlagsmeddelelsen til hensigt at dokumentere, hvordan den middelalderlige skandinaviske folkeviser i tidernes løb er blevet reciperet i litterære tekster, forskellige musikalske genrer og i den bildende kunst. Dette sker i 12 artikler af forskellig længde og kvalitet. Rækkefølgen er i det store hele kronologisk med hovedvægten – i alt seks artikler – lagt på den litterære reception. Det musikalske aspekt behandles i fire artikler, mens ét bidrag falder uden for de skitserede emneområder. Noget til kort kommer emnet: balladen og den bildende kunst, der primært behandles i én enkelt artikel. Det skal dog tilføjes, at i flere af bidragene blandes kortene, idet alle tre emner mere eller mindre udførligt behandles i én og samme artikel.

Bindet indledes med en introduktion, »Welt der Balladen« (også betegnelsen »folkeviser« anvendes rundt omkring), skrevet af dets to redaktører. De tager – vel nok med rette – for givet, at balladegenren på trods af Erik Sønderholms interessante datering til renæssancen, der *ikke* nævnes, er middelalderlig. Men i øvrigt er beskrivelsen af visegenren, der til dels bygger på Pål Dahlerups teori om de i teksterne iboende tre stemmer, idet hun skelner mellem en narrativ, dramatisk og lyrisk stemme, informativ og præcis. (Man kan generelt spore en forkærlighed for Dahlerups behandling af folkevisen i hendes *Dansk Litteratur*, bind 2 (1998)). Der gøres sobert rede for bl.a. metrum, formelsprog og tratering, dog uden at den videre overlevering via bondevisebøger og mundtlig sangtradition behandles. Folkevisens sandsynlige franske afstamning nævnes ikke, og ligeledes savnes en præsentation af andre teorier om den europæiske folkevises vej til Skandinavien (Knud Togeby – direkte fra England og David Colbert – direkte fra Frankrig). Det er tydeligt, at introduktionen i høj grad (ved siden af Dahlerup) bygger på den mere traditionelle svenske viseforskning – af romantikkens viseudgaver anføres således udelukkende Geijer og Afzelius' udgave fra 1814-17 – mens f.eks. norske udgaver og kilder generelt glimrer ved deres fravær. Til gengæld understreges overalt i bindet, at det drejer sig om »ein medienkombinerendes Genre« (s. 11) – modebegrebet »Medialität« anvendes i tide og utide.

Således indeholder bindets første bidrag af Katharina Preissler da også ordet »Medien« i overskriften, »Balladenspuren in mittelalterlichen Medien des Nordens«, hvor det dog viser sig, at disse »Medien« – ved siden af en række tekster – svarer til periodens kalkmalerier. Artiklen bringer, hvad angår disse tekster, i sig selv intet nyt, men er et omhyggeligt inventarium, der naturligvis omfatter runeverset i *Codex Runicus* og stroferne i Linköping-håndskriftet, men herudover

netop også en række andre vidnesbyrd bl.a. i kalkmalerier fra Floda Kirke. Fragmenterne beskrives omhyggeligt og med klædelig forsigtighed med hensyn til en datering, og på betryggende vis citeres den relevante sekundærlitteratur, når det gælder en tilordning til det middelalderlige balladekorpus. Rigtig spændende bliver artiklen, når Preissler efterflg. beskæftiger sig med legendeviser, naturligvis især med den svenske Stefanus/Staffantradition. Også her inddrages svenske middelalderlige kalkmalerier, og ligeledes behandles motivet Herodes og flugten til Ægypten, skildret i den danske legendeviser *Flugten til Ægypten* (Danmarks gamle Folkeviser (DgF) 533).

Klaus Bödl behandler i sit bidrag folkevisen som danseviser med udgangspunkt i den kirkelige kritik af dansen. Han peger korrekt på den kendsgerning, at det faktisk først er i midten af d. 16. årh., at vi har håndfaste vidnesbyrd om dansen som en integreret del af visesangen. Herefter placerer han dansen i et europæisk perspektiv, undersøger forholdet mellem folkevisen og den religiøse dans og inddrager et tankevækkende materiale, der ikke er videre kendt i en dansk sammenhæng.

Kvaliteten er ligeledes høj i de flg. tre receptionshistoriske bidrag, der nok har en mere direkte appel til et specielt dansk læsepublikum. Stephan Michael Schöder undersøger i sin grundige artikel den senere reception af DgF 156, *Niels Ebbesen*, i en række litterære tekster, i alt 23, og hvilke funktioner som et nationalt symbol skikkelsen har haft siden Ludvig Holberg og frem til Kaj Munks skuespil fra 1942. Er Niels Ebbesen herefter forsvundet ud af det litterære korpus?

Anders Ehlers Dams artikel sporer en række bearbejdelser af folkevisen om *Aage og Else*, der først senere i artiklen identificeres som DgF 90 og med den korrekte titel, *Fæstemanden i Graven*. Ehlers Dam kunne vel også have nævnt, at det først er Bertel Sandvig, der i sine *Levninger af Middelalderens Digtekunst* (1780) anvender titlen *Herr Aage og Jomfrue Else* (med flg. beskrivelse: »Et gyseligt Stykke, fuld af melancholske Skønheder«). Blot kursorisk opregnes en række værker med spor af denne folkeviser bl.a. hos Adam Oehlenschläger, Martin Andersen Nexø og Henrik Pontoppidan, mens Ehlers Dam – naturligvis – fokuserer på Harald Kiddes roman fra 1902/03, der netop bærer titlen *Aage og Else*, Herman Bangs *De uden Fædreland* (1906) og det berømte kapitel i Johannes V. Jensens *Kongens Fald* (1900/01), »Inger«, der analyseres med stor indsigt og nænsomhed. Eneste invending, der også gælder Schröders bidrag, er den unødvendige inddragelse af teoretiske begreber. Her gælder det Gérard Genettes nok så kendte begreb »Hypertextualität« (s. 104), hvor det hos Jensen dog ganske enkelt drejer sig om en genial lyrisk bearbejdelse af folkevisens tema, der resulterer i en tidløs myte om liv og død.

Endelig beskæftiger artiklen sig – følgende bindets intermediale program – med *Aage og Else* både i en musikalsk kontekst, hvor Thomas Laub fremhæves,

og hos forskellige malere, f.eks. Agnes Slott-Møller. Rene musikalske bearbejdelser af en folkevises, *Valdemar og Tove* (DgF 121), er emnet for Joachim Grages indsigtsfulde artikel »Sekundäre Musikalisierung«, begyndende med en diskussion af melodien i Abrahamsen, Nyerup og Rahbeks *Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen*, bd. 5 (1814) via C.E.F. Weyse, Niels W. Gade og Henrik Rung (her savnes dog nodeeksempler) og naturligvis frem til Arnold Schönbergs *Gurrelieder* med tekst af J.P. Jacobsen; her drager Grage en spændende parallel til Richard Wagners opera *Tristan und Isolde*.

Erik Zilléns bidrag, »Frödings ”Säf, säf susa” als Ballade, Musikvideo und Comic«, følger en tekst helt frem til vore dage, men falder dog strengt taget uden for bindets emne, da Gustav Frödings kendte digt selv med bedste vilje ikke kan betegnes som en middelalderballade. Mere relevant er Annegret Heitmanns undersøgelse af digtet *Agnete og Havmanden*, skrevet i en sentimentaliserende visestil, men næppe, som først påvist af Iørn Piø, ældre end d. 18. årh. – altså heller ikke her er der tale om en middelalderlig tekst. Men derudover opfylder artiklen fuldtud bogens program med en udførlig og veldokumenteret eftersporing af Agnetemotivet i tekst, maleri og skulptur frem til Suste Bonnéns kendte bronseskulpturgruppe fra 1992, der kan skimtes på bunden af Frederiksholms Kanal.

Med udgangspunkt i den vise, som den berusede Jeppe synger i Ludvig Holbergs komedie *Jeppe paa Bjerget*, »Liden Kirsten og Hr. Peder de sat over Bord«, med nonsens omkvædene »Peteheia« og »Polemeia« sporer Andreas Wahlberg de funktioner, som uforståelige formler har i ballader og – den mest spændende del – den moderne svenske lyrik med eksempler fra tekster hos Birger Sjöberg og Lennart Helsing. Men også her nærmer vi os udkanten af bindets overordnede tematik.

Endnu mindre udbytterig og uden det store perspektiv er de flg. snævre undersøgelser af henholdsvis Katarina Yngborn og Hanna Eglinger af balladespor hos de svenske forfattere Kerstin Ekman og Katarina Frostenson og hos nordmanden Hans Herbjørnsrud. Og mon ikke Eglingers udlægning af ordene »kakk! kakk! kakk!« i fortællingen »På Gamletun i Europa« af Herbjørnsrud som værende en »Tanzrhythmus eines balladentypischen Kettentanzes« (s. 242) ganske enkelt er en af bidragets mange groteske overfortolkninger?

De to afsluttende artikler af henholdsvis Florian Heesch og Bente Velle Hellang beskæftiger sig udelukkende med folkevisen som udgangspunkt og inspiration for moderne rock og popmusik – og vil derfor nok ikke i nævneværdig grad appellerer til folkeviseliebhavere. Heesch fokuserer på det færøske heavy metal band Týr og dets versioner af færøske ballader eller kvæði, mens Hellang i en bredere anlagt artikel beskæftiger sig med folkevisens transformation »in die populärkulturelle Formsprache« (s. 277) med inddragelse af tekst, musik og film. Begge artikler er

vel især rettet mod et rock- og popmusikpublikum. Men bevares! Det drejer sig vel her om bidrag inden for rammerne af det amorf begreb kulturvidenskab.

Det overordnede princip for bidragenes rækkefølge er givetvis, som allerede nævnt, kronologisk, men det ligner en tanke, at udgiverne har placeret de to musikalske undersøgelser i bindets slutning som værende måske mindre relevante for et litterært interesseret publikum. Ikke desto mindre kan det fastslås, at de mest relevante og kvalitativt højststående artikler generelt findes i bindets første halvdel.

Det vil nok være for småligt at pege på manglende konsekvens ved forskellige titlers ortografi – dette gælder f.eks. Vedels og Syvs viseudgaver – samt enkelte faktuelle fejl i en ellers fortjenstfuld og spændende og til dels endda lærd bog som denne. Men kritisabelt er dog valget af titlen. Hvad skal tysksprogede læsere – og disse må vel udgøre det primære publikum – stille op med værkets danske hovedtitel? Danskundskaber kan vel ikke forudsættes og lad det også komme an på en udtaleprøve af »Rider ud saa vide«.

Sven Hakon Rossel

Hans Otto Jørgensen: Horden, Tretten digterportrætter 1872-1912. Gladiador, København 2015, 309 sider, 300 kr. ISBN: 978-87-9312-827-9.

Kristian Hvidt: Det moderne gennembrud set igennem Erik og Amalie Skram. Forlaget Vandkunsten, København 2015, 410 sider, 349,95 kr. ISBN: 978-87-7695-386-7.

Kari Gaarder Losnedahl: Nina. Gjæld. To skuespill av Amalie Skram. Alveheim & Eide, Akademisk Forlag, Bergen 2015, 284 sider, NOK 380. ISBN: 978-82 9035-991-6.

Det er med dyb faglig glæde, og ind imellem med lidt ærgrelse, jeg har læst Hans Otto Jørgensens alternative beskrivelse af Det moderne gennembrud i *Horden* (2015). Det erklærede formål er ifølge klapteksten at »forrykke« det herskende perspektiv på perioden. I »Forord«, kapitlet »Omrids« og »Efterord« uddybes programmet. Hans Otto Jørgensen opponerer mod forestillingen om, at Det moderne gennembrud frisatte en ny, stærk og helstøbt mennesketype, og at det kunstneriske prosaideal var fortællinger med logisk fremadskridende handlingsforløb. I stedet bruger Hans Otto Jørgensen et motto af forfatteren Olivia Levison: »Jeg betrag-

ter det hvirvlende, det usikre, det brudte Menneske som værende naaet et Skridt videre end det vegetativt sikre«. Den kunstneriske konsekvens af dette syn på det nye menneske er nedbrydning af den sammenhængende fortællestruktur. Hans Otto Jørgensen ser i J.P. Jacobsens »Mogens« et nyt kunstnerisk ideal: »Ting, begivenheder etc. forløber ikke kun fra ét punkt til et andet, som årsag og virkning, i simpel linearitet, men oppebæres af komplekse, måske endda modsætningsfyldte uafgørligheder« (s. 13).

Ud fra dette hovedsynspunkt udformer Hans Otto Jørgensen 13 digterportrætter. J.P. Jacobsen er frontfigur, herefter følger Olivia Levison, Herman Bang, Betty Borchsenius, Adda Ravnkilde, Amalie Skram, Gustav Wied, Ingeborg Stuckenberg, Ernesto Dalgas, Johannes. V. Jensen, Johannes Holbek, Helga Johansen og Marie Bregendahl. Der er således ligelig fordeling mellem mandlige og kvindelige, store og små, kendte og ukendte forfattere. Der er mange selvmord og flere psykiatriske diagnoser blandt disse forfattere, og der er i de udvalgte værker en række skildringer af sindssyge eller andre psykiske grænsetilstande. Man kan sige, at Hans Otto Jørgensen laver en omvendt Johannes V. Jensen. Denne ville »bekræfte de Raske i Retten til Riget« (»Tilegnelse« fra *Digte 1906*). Hans Otto Jørgensen ser det menneskelige og kunstneriske potentiale i de syge, de depressive, dem med de følsomme nerver.

Metoden i portræterne er meddelelse af nogle biografiske facts, fyldige citater fra udvalgte værker, analyse af citaterne, inddragelse af tekststykker fra lignende danske og udenlandske værker og endelig nogle samlende karakteristikker af den portrætterede forfatter.

Det forrykkede perspektiv viser sig også i de valgte illustrationer. De er alle samtidige, mindre kendte og viser forskellige former for »brudte« mennesker og motiver, f.eks. Vilhelm Hammershøi: *Job* (1887), der sammenlignes med tekster af Ernesto Dalgas:

Sådan har han det, når han har sat sig grundigt i skammekrogen: paralyseret, ingen bevægelse mulig. Den højre hånd er en klump, sort, fremstrakt, men der er hos personen ingen forventning om, at hånden vil blive taget, at den vil modtage en gave, så meget som et håndtryk (s. 208).

Til det alternative projekt hører Hans Otto Jørgensens bevidst uakademiske holdning; han giver, bortset fra en nødtørftig litteraturliste bag i bogen, ikke henvisninger, han tillader sig at vælge og vrage ud fra sine egne idiosynkrasier (s. 9), han indfletter personlige oplevelser, og han skriver i et frit og frejdigt sprog.

I alt dette har Hans Otto Jørgensen sin styrke i det positive, mens han i sin polemik er svagere. Han ser det hele som oprør mod Georg Brandes; men Brandes'

menneskesyn er kun repræsenteret ved hans anmeldelse (1869) af Leonora Christinas *Jammers Minde*, og Georg Brandes' kunstneriske ideal om det logiske fortælleforløb præsenteres i en enkelt sætning, der ikke er et citat og ikke uddybes ved nogen form for henvisning eller argumentation (s. 10). De fronter, der trækkes op mellem kunstnere, Hans Otto Jørgensen kan lide, og dem han ikke kan lide, er hverken overbevisende eller retfærdige. Hans yndlinge, J.P. Jacobsen, Herman Bang, Adda Ravnkilde, Ernesto Dalgas, Ingeborg Stuckenberg og Marie Bregendahl

har en ironisk distance til virkeligheden, deres humor er parret med kølig resignation, og de sætter deres lid til så praktiske ting som dannelse og psykologisk udvikling, mens Johannes Jørgensen, Johannes V. Jensen, Jeppe Aakjær og Andersen Nexø forholder sig til verden med en blanding af sværmeri og fanatisme, intolerance og salvelsesfuldhed (s. 45).

Dette kan man måske nok finde eksempler på, men en dækkende beskrivelse er det ikke. I det hele taget er fronttænkningen ikke konsistent; helten Herman Bang kan således optræde som en modpol til J.P. Jacobsen, Georg Brandes citeres rask væk for det gode, og hvis Hans Otto Jørgensen havde villet, kunne Brandes også have stået på nervemenneskenes og æstetikernes side. Johannes V. Jensen hører slet ikke med i portrætgalleriet, specielt da det ikke er hans ungdomsromaner, der gennemgås, og Johannes Jørgensen, det »blege næb« (s. 29), får ikke en chance.

Nu styrkesiderne. Hans Otto Jørgensen omfatter med sikker psykologisk sans og vågen social indignation de brudte menneskeskæbner, forfattere som fiktionspersoner. Især må hans opvurdering af de psykiske grænsetilstande fremhæves, hos forfattere som Olivia Levison, Betty Borchsenius, Adda Ravnkilde, Amalie Skram, Ingeborg Stuckenberg, Ernesto Dalgas, Johannes Holbek og Helga Johansen. Han dokumenterer overbevisende for de magtstrukturer, især de patriarkalske i familien og de kapitalistiske i samfundet, som knuser disse mennesker. Portrættet af Ingeborg Stuckenberg er et hovedeksempel. Det samlede resultat bliver en veldokumenteret fremstilling af, hvor komplekst og nuanceret verdens- og menneskebilledet har været i den valgte periode. Det bliver aldeles åbenbart, hvor skævt man rammer, hvis det fremstormende, selvsikre og frigjorte menneske alene bliver sat til at repræsentere gennembruddet. Fint alternativt arbejde.

Og dog ligger efter min vurdering Hans Otto Jørgensens hovedindsats et helt andet sted. Min glædes dyb kommer af, at litteratur behandles som det, litteratur er, nemlig kunst lavet af ord. Hans Otto Jørgensen er, som det er fremgået, en sikker tema-læser, men i hans analyser og kunstrefleksioner ser man den tidligere rektor for Forfatterskolen: »At fokusere ensidigt på temaer i litteraturen, er at se bort fra og undertrykke halvdelen af, hvad litteratur er« (s. 37). Hans Otto Jørgen-

sens egentlige indsats er hans analyser af de kunstgreb, hver enkelt af hans mange citater fremviser. Selv for en trænet litteraturlæser er disse analyser øjenåbnende. For litteraturstuderende burde *Orden* på dette punkt være obligatorisk læsning.

Det er i disse teksteksempler, vi alle kan lære, hvor meget mere, der ligger i prosakunst end det narrative forløb. Dette går tit i stykker i disse forfatteres værker, men de kan så meget andet. I stort set hvert eneste klip kan Hans Otto Jørgensen pege på en kunstnerisk strategi, som er bemærkelsesværdig i sig selv, og som samtidig bidrager til at fremstille det nye hvirvlende og usikre menneske. Et par eksempler: I Olivia Levisons tekster kolliderer den klassiske årsag-virkning-model med nærbilleder af »sensitiv merbetydning« (s. 75), og så peges der på forskellige nærbilleder, ikke mindst af fædrekrøppe i fysisk forfald. Om Herman Bangs *Sommerglæder* (1902): »romanen består *kun* af nærbilleder. Man er i en vis forstand for tæt på, helt oppe i fjæset på hver enkelt, og altid på vej videre til næste scene, som ikke engang når at blive en scene« (s. 102). Gustav Wied ser alting forstørret og forvredet: »Hans billedverden er båret af det kuriøse, næsten et raritetskabinet«, hvori noget kendt sammenlignes med noget ukendt, »Og her, i svingturen mellem almindelighed og særdeleshed, trivialitet og originalitet, klon og ikon, opstår poesien« (s. 172). I Johannes V. Jensens »Pindsvinet« »orienterer [skriften] sig efter eller er styret af rummets lodlinje, fjorden, bjerget, himlen. I et bestandigt op-ned, ned-op. Det er den orientering, der bestemmer, hvad der kan komme med, og hvad der ikke kan komme med« (s. 213). Herman Bang og Edvard Brandes har kritiseret »Mogens« for, at der ingen handling og sammenhæng er, kun billeder, der ikke hænger sammen. Hans Otto Jørgensen hævder derimod, at

det *uhandlede* (...) for Jacobsen netop er sagen. Det, at et billede ikke uden videre sættes *hen*, men tværtimod optræder provisorisk, som en *mulighed*, som vil kunne generere et nyt, sideordnet billede, at der altid er den tøven eller forsinkelse, er uudholdeligt, men på samme måde som en gyser af Hitchcock er uudholdelig« (s. 61).

Prisen giver jeg dog til Hans Otto Jørgensens analyse af *distraction* som psykologisk og kunstnerisk greb i Marie Bregendahls *En Dødsnat* (1912). Sjældent har jeg lært så meget om fortællekunst.

Hans Otto Jørgensens kompetence som tekstlæser synes at standse ved lyrikken. Han hører ikke »åndemusikken« i Sophus Claussens digt til Ingeborg Stuckenberg, og hans læsning af Johannes V. Jensens »Paa Memphis Station« er helt ved siden af. Han ser kun den brovtende og iskolde Johannes V. Jensen og fanger ikke den implicite fortællerstemmes distance til det udsagte. Johannes V. Jensen er han i det hele taget på kant med. Han syntes splittet mellem sin beundring for

ordkunstneren og sin afstandtagen fra tænkeren Johannes V. Jensen Vist påviser han overraskende mange »plamager« af sadisme i *Kongens Fald* og andre steder, men han har ikke øje for den omvendte vitalisme, der ligger i de mange drabs-scener på mennesker og dyr. Vist kan Johannes V. Jensens dyrkelse af »goterne« ikke passere i dag, men Johannes V. Jensen er andet og mere end sadisme og gotisk renæssance.

Hans Otto Jørgensen er dybt indlæst i den valgte periode, og han er en tekstfinder par excellence. Kun i enkelte tilfælde har jeg indvendinger mod valget. Jeg havde glædet mig til hans analyse af Herman Bangs *Ved Vejen*, men den kommer ikke. Det er heller ikke retfærdigt, at *Hellemysrfolket* af Amalie Skram end ikke nævnes, og heller ikke hendes ægteskabsromaner, bortset fra *Constance Ring*. Hist og her er jeg heller ikke overbevist om de valgte teksters betydning: »Jeg regner denne lille tekst [Ernesto Dalgas: *De sidste Dage*], den fylder næppe ti sider, for et af periodens absolutte hovedværker« (s. 10).

Det alternative projekt har krævet et alternativt sprog og en alternativ forfatterholdning. Hans Otto Jørgensen tilegner bogen til sin mor og har med hende som udgangspunkt stor og usædvanlig sympati for undertrykte kvinder: »Jeg har ofte grædt og undret mig over, at min mor ingen fortælling bar med sig« (s. 91). De fremhævede forfattere betragter han som sine venner, idet han fremhæver kunstens evne til at forbinde mennesker på tværs af tid (s. 301). Omvendt er han nådesløs mod dem, han ikke kan lide: »Hver gang jeg nærmer mig Farsø, giver jeg mig til at råbe. Jeg kan ikke lade være. Jeg mener, hvad skulle man næsten ellers stille op med denne Johannes V. I hvert fald er det umuligt at være nøgtern. Når han er sådan en blærerøv, så usandsynlig provokerende« (s. 211). I andre tilfælde er Hans Otto Jørgensen bare friskfyragtig: »Manden, tumpe og gokke-fætter« (s. 41), »Herman Bang kommer fra baghjul, efter Georg Brandes og J.P. Jacobsen« (s. 95), »Så bliver det næsten som at klø sig selv bagi, eller at gå til købmand og købe æg og gær og mel og mælk, der kan være noget franskbrødsagtigt over ham« (s. 171). Det er sigende, at tonen i det afsluttende portræt af Marie Bregendahl er uden sådanne sproglomster.

Orden er helt igennem en anderledes litteraturhistorie. Alternativ, velorienteret, øjenåbnende, provokerende. Den har sine skævheder, men er det bedste stykke litteraturvidenskab, jeg længe har læst.

Kristian Hvidt er historiker og tilbyder som litteraten Hans Otto Jørgensen et nyt perspektiv på Det moderne gennembrud. Hans greb er fokusering på en enkelt person, Erik Skram, og gennem karakteristik af ham karakteriserer han perioden. Erik Skram følges, fra han som 17-årig deltager og såres i krigen 1864 til sin død 1929. Ind imellem ligger hans familieforhold, hans uddannelse, hans arbejde som

forfatter, anmelder og rigsdagsstenograf og hans ægteskab med Amalie Skram. Perspektivet til gennembruddet lægges, som bogens forside melder ud, på »Folkestyre, forsvar, litteratur og den nordiske debat om seksuallivet«.

»Der er ikke en dråbe fiktion i denne bog«, hævder Kristian Hvidt (s. 8). Han har da også foretaget en grundig research og bygger på breve, artikler og bøger, først og fremmest fra Erik Skrams meget righoldige arkiv på Det Kongelige Bibliotek, og han foretrækker at citere frem for at referere fra disse kilder. Det giver bogen en gennemført autenticitet, især står Erik Skram stærkt og komplekst frem i centralt valgte passager, ikke mindst i kærlighedsbrevene til Amalie Skram. Til autenticiteten følger sig Kristian Hvidts sans for realisme. Med sine egne ord giver han fine glimt fra datidens hverdag, f.eks. Metropolitanskolen, rigsdagens lokaler, stenografernes arbejdsforhold, det københavnske selskabsliv, Erik Skram og tjenestepigerne, branden på Christiansborg.

»Ikke en dråbe fiktion«. Måske vil Kristian Hvidt hermed signalere, at det er de rene fakta og den skinbarlige virkelighed, han leverer. Sådan vil en historiker måske se på det; men en litterat må fremhæve *fortælleren*. Kristian Hvidt er særdeles synlig som den, der har udvalgt det fortalte og vurderer og perspektiverer det. Det er netop den fyldige dokumentation og fortælleren i samspil, der er bogens særkende, mest i form af en styrke, men også med et par svage punkter.

Af de nævnte hovedemner er det *forsvarssagen*, der bringer nye sider frem af såvel Erik Skram som af Det moderne gennembrud. Kristian Hvidt fremhæver gang på gang Erik Skrams flotte og maskuline ydre; dette fremgår også af Harald Slott-Møllers maleri, der er valgt som bogens forside. På bagsiden ses Amalie Skram fra samme dobbeltportræt. Kristian Hvidt fortæller, at Erik Skram i Rigsdagen blev kaldt »Obersten«, og at han i flere tilfælde valgtes som formand for diverse foreninger, bl.a. på grund af sit imponerende ydre. Kristian Hvidt fremhæver, at Erik Skram ikke blot lignede en oberst, men at han var militært interesseret. Effektfuldt indledes bogen med en skildring af den 17-årige Erik Skram i 1864-krigen, bygget på hans egne senere optegnelser i bogen *Hinsides Grænsen* (1888). Særdeles konsekvent slutter bogen med Erik Skrams deltagelse i forskellige forsvarsforeninger umiddelbart før 1. verdenskrig. Og så følger Kristian Hvidts pointe:

Skram erkendte nu, at han i mange årtier havde camoufleret sin egentlige identitet af hensyn til ønsket om at blive en kendt forfatter. Han var inderst inde stadig veteranen fra 1864, officeren af reserven (afskediget på grund af alder som 42-årig i 1889). Han kunne ved sin ydre holdning ikke skjule, hvad der stadig boede inde i ham« (s. 397).

Se, det var nyt om Erik Skram, men også om Det moderne gennembrud. En af dets repræsentanter hylder inderst inde den forsvarstanke, som ellers var gennembrudsprogrammet imod. Kristian Hvidt har peget på en sprække i et entydigt billede.

Der er en sprække til, *Erik Skrams skæg*. Kristian Hvidt dokumenterer, hvor pertentligt Erik Skram holdt det: studsede, farvede, klippede, formede det. Kigger man efter på Harald Slott-Møllers billede, ser man dette skæg. I Erik Skrams militære maskulinitet indgår således en lille sirlighed, der sammen med det fortinnede blik på maleriet tegner en anden mand, ham, der er bange for autoriteter, for de store gennembrudsskikkelser, som er fuld af litterære mindreværdskomplekser, er lidt stivsindet og i sin magelighed ikke er mand for at forsørge kone og barn, hvad Kristian Hvidt eksplicit bebrejder ham (s. 390).

Man kan sammenligne denne beskrivelse med Hans Otto Jørgensens billede i *Orden* af Erik Skram som autoritær autoritet over for Olivia Levison, så har man et billede af kompleksiteten i gennembruddets interne magtstrukturer.

Der er også meget at hente i Kristian Hvidts redegørelse for Erik Skrams forhold til gennembruddets store debatemne, seksualiteten. Han citerer, også fyldigere end det før er gjort, fra kærlighedsbrevene mellem Erik og Amalie Skram. Han understreger Erik Skrams personlige erotiske karakter og ikke mindst hans evne til at vække seksualiteten hos den forslåede Amalie Skram. Jeg forbløffes, også mere end Kristian Hvidt gør det, over den usædvanlige sproglige intensitet og varme i Erik Skrams kærlighedsbreve. Han skriver langt bedre her end i sine romaner. Kristian Hvidts gennemgang af forholdet mellem Erik og Amalie Skram er gribende og båret af stor psykologisk indsigt i begge personligheder. Igen svarer hans portræt til Harald Slott-Møllers maleri. To smukke og flotte mennesker, han blond, pertentlig og afbalanceret, hun mørk, dyb og temperamentsfuld. Kristian Hvidt understreger også den usædvanlige kønsfordeling: Det er hende, der er kunstner og skriver storladne bøger; han nøjes med småbitte kærlighedshistorier, resignerer for eget vedkommende og støtter hende.

Men også i denne kærlighedshistorie peger Kristian Hvidt på store sprækker i Erik Skrams karakter. Han er ubegribeligt ufølsom eller naiv, når han i detaljer beskriver sine tidligere kærlighedsaffærer for Amalie Skram, han har to børn uden for ægteskab, som han ikke tager sig af, han forfører sin redaktørs hustru, han tager som gift mand »hæfteplaster« [kondomer] med, når han rejser alene, og han har tilsyneladende affærer her og der. Lignende sprækker viser Kristian Hvidt i Edwards Brandes' kærlighedsliv, og Georg Brandes har mange »Venusser« og vidste, læser Kristian Hvidt ud af et portræt, allerede i 1878 »inderst inde«, at han havde indgået »et idiotisk ægteskab« (s. 123). Kristian Hvidt går klart ind for den nye seksualmoral: »Georg Brandes stak sin elegante fleuret dræbende ind i Bjørnsøns urealistiske krav til sædeligheden« (s. 290); men han åbner tydeligt for indsigt i det rod, den frie seksualitet også førte med sig.

Kristian Hvidt giver sig ikke ud for at være litteraturhistoriker, og hans gennemgang af gennembruddets litterære side er da også en af bogens svage sider. De litterære værker genfortælles kort og ikke altid korrekt (Amalie Skrams roman *Lucie* (1888) ender således ikke helt, som han siger), der er tale om ren temalæsning, og de litterære domme, der udsiges, er unuancerede og ikke underbyggede. Flauberts *Madame Bovary* omtales som en »letsindig roman« (s. 176 og 205), Drachmann skriver »svulmende digte« (s. 119). Selv er han Viggo Hørups »langstrakte og larmende fætter« (s. 308). Edvard Brandes er »Den blege nervefølsomme doktor udi orientalske sprog« (s. 166), Georg Brandes er en »genial øjenåbner« (s. 78), men »hverken taktfuld eller taktisk begavet« (s. 84), dertil »mærkelig ukritisk og naiv i valg af både venner og veninder« (s. 85), han omtales distanceret som »den store læremester« (s. 209), og når han overhovedet blev »synlig«, skriver Kristian Hvidt, »skyldtes det måske mindre tilslutningen end den voldsomhed, hvormed den konservative presse kastede sig over ham« (s.102). Johannes Jørgensen og Viggo Stuckenberg »gemte sig i drømmende escapisme« (s. 336), Amalie Skrams *Forrådt* er blot »en parafrase« over en drøm, hun har haft« (s. 341), maleren Oda Krohg omtales blot som Christian Krohgs »fordrukne hustru« (s. 312), Herman Bang nævnes for sin »mærkelig minimalistisk skruede stil« (s. 293). Kristian Hvidt er klart på gennembruddets litterære og politiske parti, men uimponeret. Højre taler med »store fede ord om fædrelandets forsvar« (s. 97), og Venstres folketingsgruppe er »en flok forvildede får« (s. 306).

Kristian Hvidt kan også med små midler farve sin beretning. Han beskæftiger sig ikke meget med »jødospørgsmålet«, men sørger for at befolke sin bog med jøder. Det nævnes sådan lidt i forbifarten, at denne eller hin var jøde, således at det jødiske islæt går som en rød tråd gennem dansk kultur: »Efter hans [Thorvaldsens] hjemrejse i 1838 blev danskernes interesse varetaget af den jødiske skønånd, C. Bravo fra Altona« (s. 111); »Omvendt viste Christen Berg sin beundring for den skarpe, jødiske redaktør« (s. 165); »De blege skønånder, mange af dem med krumme næser og sort hår, mødte nu rødmossede mandfolk ude fra landet« (s. 166), »Der var opstillet tre kandidater: for Højre redaktør for *Folkets Avis* Henrik Wulff (jødisk, men døbt)« (s. 166).

Kristian Hvidt har ønsket at skrive en letlæst bog uden for meget videnskabeligt apparat. Dette indskrænker sig da også til en fyldig bibliografi til sidst. Bogen er underholdende, velskrevet og vidende. Tillukkende er også de mange velvalgte illustrationer og de gode billedtekster. Det moderne gennembrud er omfattet med sympati, men kommer ned fra piedestalen, fordi dets repræsentant, Erik Skram, er så sammensat i sine evner, sine sympatier og sin livsførelse.

»Ikke en dråbe fiktion«, men stærke strømme af forfatterens personlige valg og vurderinger. De er, med lidt undtagelser, bogens styrke.

Kari Gaarder Losnedahl, tidligere professor i teatervidenskab ved Universitetet i Bergen og tidligere leder af Teatermuseet i Bergen, har udgivet to hidtil utrykte skuespil af Amalie Skram, *Nina*, skrevet omkring 1879/80, og *Gjæld*, 1885-1887. Begge stykker er færdigskrevet af Amalie Skram, men de blev refuserede af såvel teatre som forlag. De er nævnt en enkelt gang i forskningen, men aldrig nærmere omtalt. Kari Gaarder Losnedahl har fundet manuskripterne i Amalie Skrams arkiv på Det Kongelige Bibliotek i København og udgiver dem nu i samarbejde med Pål Bjørby, førsteamanuensis ved Universitetet i Bergen og tillige redaktør ved det udgivende forlag. I forordet gøres der rede for det ganske vanskelige udgivelsesarbejde, da teksterne er fulde af rettelser og ofte svært læselige. Kari Gaarder Losnedahl har forsynet bogen med en oplysende efterskrift. Bogens grafiske udstyr ved Per Bækken er særdeles smukt. Papiromslaget har Amalie Skram i orangerød silhuet på sort baggrund, en matchende silkesnor er vedhæftet som bogmærke, hovedoverskrifter og en lille lodret streg ved sidetallene har samme farve, og der er flere gode illustrationer af manuskripter og teatre. Amalie Skrams silhuet går igen som en forsækning i det blå bogbind.

Skuespillene vil næppe kunne opføres i dag; men de har i enkeltdele, især *Nina*, påfaldende kunstneriske træk. Under alle omstændigheder er de interessante som vidnesbyrd om Amalie Skrams tidlige forfatterskab.

Første akt af *Nina* er efter min vurdering den bedste. Hovedpersonen Nina har under sin tre-årige separationstid boet hos sin bror, der er præst og enkemand. Hendes datter, Lille-Nina, er på kostskole, og sønnen Axel studerer til ingeniør. Tematisk er hovedsagen den separerede kvindes vilkår, tydeligt inspireret af Amalie Skrams egen biografi, men lige så tydeligt forsøgt omsat til scenekunst. Konflikten udspiller sig mellem broderen (sekunderet af to andre præster), der repræsenterer kirkens syn på den fraskilte kvinde, og Nina, der nægter at gå tilbage til ægtemanden. Det viser sig efterhånden, at hun har liberale sympatier og oven i købet har anmeldt et kontroversielt, fritænkerisk værk af digteren Storm. Stykket er mere fortællende end dramatisk, og replikkerne er for lange og mange. Men forfattertalentet er tydeligt. Bemærkelsesværdigt er portrættet af Nina, der er skånselsløs i sin kritik af præsterne og af ægteskabet, men først og fremmest er blevet illusionsløs, hård, kold og uimodtagelig for Storms ægteskabstilbud. Replikkerne er påfaldende fyldt med ordsprog, sentenser og talemåder; præsten og hans kollegaer taler salvesfuldt bibelsprog, og Nina udtrykker sig i resignerede almene erfaringer om livets tomhed. Hertil kommer personernes brug af allegorisk billedtale. Hele denne diskurs, der er et studie værd i sig selv, viser personernes stivnen i almene positioner; ingen af dem formår at bryde igennem med en personlighed. Interessant er en ældre tante, der også udtrykker sig i almindeligheder, men hun forener enfoldig kristendom med medmenneskelighed og viser, at forfatteren har et mere komplekst verdensbillede end de to skarptskårne debattører. Bemærkelsesværdige er fine rea-

listiske detaljer i regi og replikker. Tanten, der stopper strømper, introduceres således: »Hver gang frk. Feldt glatter en strømpe ud og lægger den sammen, taer hun brillerne af og sætter dem strax igjen på« (s. 17). Akten ender med, at Nina vil forlade broderens hus og tage til Kristiania og forsørge sig selv. Tanten følger hende.

Anden og tredje akt finder jeg langt ringere. Anden akt, der foregår 4 år senere, starter med Ninas erkendelse af sin kærlighed til Storm og ender med, at hun er på nippet til at tømme et giftbæger, da hun forstår, at Storm vil forlove sig med hendes datter. Men så ringer sønnens chef på og beskylder ham for tyveri. Tredje akt opruller konsekvenserne, men sønnen er uskyldig, og det hele får en happy ending. Det er alt sammen utroværdigt og akavet med gammeldags monologer og belejlige sammentræf. Helt besynderligt er det, at Amalie Skram som forfatter ikke indlægger afstandtagen til forlovelsen mellem den purunge og uskyldige datter og den erfarne kvindebedårer på 35 år. Sprogligt ses dog det fine træk, at Nina i sin lykkerus, senere i sin fortvivlelse, bryder ud af resignationens sentenser og taler i romantiske naturbilleder. Stadigt ikke personligt, men anderledes. I scenerne med sønnens påståede tyveri ses refleksioner om arvelig belastning, som senere udfoldes helt i *Hellemysrfolket*.

Gjæld, som er meget senere, er i min optik bemærkelsesværdigt dårligere. Stykket er en slet kopi af *Et dukkehjem*. Hovedpersonen Helene har stiftet hemmelig gæld for i sin tid at skaffe møbler, da hendes mand ved brylluppet ikke havde råd. Nu er hun i lommen på husets ejer, Meier, der betaler afdragene for hende, men kræver seksuelle modydelser. Helene har mistanke om ægtemandens utroskab. Alt ender i fryd og gammen. Tematisk interessant er dog diskussionen mellem Helene og en veninde om skyldsspørgsmålet, når ægtemænd er utro. Største del af ansvaret lægges på kvinderne. Det er et markant standpunkt i sædelighedsfejden, det peger på nuancer i Amalie Skrams forfatterskab, som man i lyset af *Constance Ring* (1885) er tilbøjelig til at overse, og det viser, at balancepunktet mellem offer og bøddel, som bærer den sene formfuldendte roman *Forrådt* (1892), har været længe undervejs. Ægteskabet i *Gjæld* består mærkeligt nok af en ung kvinde (22 år) og en meget ældre mand.

Efter min vurdering af de to stykker bliver det interessante resultat, at Amalie Skram startede så vred og så talentfuld, men blev dårligere som skuespilforfatter, jo mere hun arbejdede sig ind i tidens litterære miljø. Bemærkelsesværdig er også hendes lykkelige slutninger. Hendes varemærke og speciale blev med tiden og i hendes fortællinger og romaner det modsatte. Da hun fik strammet op og sat en ulykkelig slutning på et skuespil, blev hun en dygtig skuespilforfatter med *Agnete* (1893), som jeg har set opført i Danmark.

Man kan også drage nogle biografiske slutninger af skuespillet *Nina*. Har Amalie Skram selv været forstenet som hun, forstår man det kærlighedsmirakel, Erik

Skram forårsagede i hende, og som Kristian Hvidt så overbevisende har skildret i sin biografi over Erik Skram. Man forstår også de jalousikilder, Erik Skram rev op igen, da han viste sig utro som alle de andre.

Kari Gaarder Losnedahls efterskrift om »Dramatikeren Amalie Skram« er oplysende, velresearchet og veldokumenteret. Her får man Amalie Skrams karriere som skuespilforfatter gennemgået, og den sættes i perspektiv af en indgående redegørelse for samtidige teaterforhold. Man får også indblik i, hvor ihærdigt Amalie Skram arbejdede for at få de to skuespil opført og trykt, og man får – på baggrund af opførte og refuserede stykker i tiden – en diskussion af den mulige baggrund for afvisningen af *Nina* og *Gjæld*.

Særligt interessant har jeg fundet Kari Gaarder Losnedahls alternative læsning af *Nina*. Hun mener heller ikke, stykket er vellykket som dramatik, men hun peger på, at de tre tilsyneladende usammenhængende akter kan forstås som en kvindes kærlighedsstadier. Hun starter forfrossen, tøs op, men erkender at hendes kærlighed må konverteres som kærlighed til børnene. Meget forbløffende viser Losnedahl desuden, at Amalie Skram i sine anmeldelser, bl.a. 1879 af Tolstojs *Ægteskabslykke* som noget positivt fremhæver et kærlighedsforhold mellem en ganske ung pige og en ældre mand. Det ender dog galt, men lykken er smuk, mener hun, mens den er der. Man kan tilføje, at i Amalie Skrams forfatterskab er lykkelige menneskelige forhold altid alternative, far-barn, bror-søster f.eks. og i *Nina* altså ung-ældre.

Kari Gaarder Losnedahl finder *Gjæld* mere dramatisk vellykket, hun argumenterer for forskellen til *Et dukkehjem* og peger på indflydelse også fra Bjørnson. Hun ender med at håbe på, at de to stykker efter en »ansigtsløftning« vil kunne opføres i dag. Det tror jeg ikke rigtigt på, det skulle da være *Nina* efter en kraftig dramatisering. Men under alle omstændigheder er disse skuespil vigtige brikker til forståelse af Amalie Skrams forfatterskab, og bogen er som udgivelse et fornemt arbejde.

Pil Dahlerup

Morten Søndergaard: *SHOW-BIX & Per Højholts mediebevidste praksis. Museum Tusulanums forlag, 2016. 224 sider, 275 kr. ISBN: 978-87-6354-074-2.*

Hvor er Højholt i dag? I 00'ernes kortprosatider og med udgivelsen af det sene hovedværk *Auricula* (2001) var navnet en uomgængelig reference i det unge litteraturmiljø. Anderledes i dag, hvor nye mikro- og makropolitisk emner er på dagsordenen og den gamle mester mestendels hives frem i forbindelse med overskridelsen af sit dictum om, at man ikke bør tage fra Hovedstolen. Momentvis,

forekommer det, bestilles der ikke andet end just denne overskridelse under den performative biografismes banner.

& Højholt-forskningen? Højholt døde i 2004 og snart fulgte *Samlede digte* (2005) og den posthumt udgivne roman *Hans Henrik Mattesen. En monografi* (2007). Efter alt at dømme ikke flere værker fra den kant. Men Højholts værk er usædvanligt rigt og en mindre bølge af faglitterære værker udkom i perioden 2004-2012: Carsten Madsens disputats *Poesi, tanke & natur: Per Højholts filosofi og digtning* (2004), Jacob Bøggilds (red.): *& Højholt. Portræt af en praksis* (2004), Bo Hakon Jørgensens *Det skæves majestæt. Kapitler og artikler om Per Højholt* (2008), Stefan Kjerkegaards *Hørbylundemanden* (2009) og Søren Langager Høghs *Hybridernes paradisi. Peter Laugesen, Per Højholt og deres elever* (2012). Ét fælles kendetegn havde alle disse værker: en litterær optik. Det gjaldt også Klaus Niensens boghistorisk anlagte ph.d.-afhandling *Døm altid bogen på omslaget. Om boghistorie og litteraturanalyse – og Gittes monologer* (2012). En anden tendens i Højholt-forskningen har været en art 'selvforsynende' analysepraksis: Højholt leverede værkerne, Højholt leverede poetikkerne (et træk man genfinder i Søren Ulrik Thomsen-receptionen...). En tendens, der gennemføres *in extremis* hos Carsten Madsen, hvor geniet Højholt fuldstændig isoleres fra de forskellige årtiers danske litteraturmiljø (særligt det i 1960'erne), som Højholt var en naturlig del af – som det da også fremgår af Lars Johanssons bog *Udsatte egne – det er mig. Samtaler med Per Højholt* (1998).

Er der andre måder at læse Højholt på? Med digitaliseringen af Højholts manuskripter på Det Kongelige Bibliotek i 2006-2007 (ved den nyligt afdøde forskningsbibliotekar Bruno Svindborg) foreligger muligheden for en egentlig manuskriptologi med Højholts digte som genstandsfelt. Digitaliseringen har mig bekendt ikke ført til nogen forskningsmæssige indsatser endnu. I et helt tredje felt forskydes interessen fra en litterær, dvs. en tekst- og bogværk-tolkning, til de performative, kollaborative og processuelle aspekter, hvor teksten blot er en integreret del af et større show. I dette felt spiller Morten Søndergaard en central rolle, hvilket han cementerer med denne bog, *SHOW-BIX & Per Højholts mediebevidste praksis* (2016). Søndergaard, ikke at forveksle med digteren af samme navn, er lektor i interaktiv mediekunst ved Institut for Kommunikation ved Aalborg Universitet og har sideløbende en betydelig praksis som kurator (samt en fortid som museumsinspektør på Museet for Samtidskunst i Roskilde). Med andre ord: han har fingrene godt nede i skidtet, både i teori og praksis. Søndergaards arbejde med Per Højholts 'mediebevidste praksis' har været længe undervejs. Fra Søndergaards kuratering af udstillingen »Mellem ørerne. PERformer Højholt« i 2004 og en antologi desangående fra samme år (som han redigerede s.m. Jacob Kreutzfeld og Karsten Wind Meyhoff), over ph.d.-afhandlingen *Rumpunkteringer. Show-Bix og Per Højholts mediebevidste praksis 1967-* (2006) og altså denne bog, der er

en videreudvikling af afhandlingen. Det handler om »Show-Bix«, og Højholts øvrige *partners in crime* var fotografen og billedkunstneren Poul Ib Henriksen og lydkunstneren Gunner Møller Pedersen. Eksperimentet var kortvarigt, fra 1968 til 1971, men det satte, ifølge Morten Søndergaard, varige spor i Højholts praksis som performer af egne tekster og mere overordnet transformerede det Højholts skriftpraksis. Sådan lyder i det mindste den gennemgående hypotese.

Hvad var Show-Bix? Show-Bix var, som Søndergaard sammenfatter, »resultat af et samarbejde på tværs af genrer og kunstarter, medier og teknologier, temperamenter og stærkt individuelle/subjektive vidensfelter, synsvinkler og ekspertiser« (s. 26). En art kollektivt showmanship, der angreb vante forestiller om genrer, forfatterskab, værkkategorier m.m. De turnerede, mestendels i Jylland, og var såmænd på nippet til at blive en del af ARTE-programmet 1969-1970. Der var netop ikke tale om happenings, men om partiturbårne performances, hvor tiden og stedet spillede en central rolle, jf. titler som »Omringing«, »Et kvarter«, »March på stedet« og »Tumlingen«.

Bogens tre dele handler om hhv. 'mediebevidsthedens' praksis, poetik og kontekst. I første del rekonstrueres »Show-Bix«. I anden del læser Søndergaard »Show-Bix« på baggrund af Højholts poetikker *Cézannes metode* (1967) og *Intethedens grimasser* (1971) – og vice versa: poetikkerne læst med Show-Bix-briller. I tredje del inviteres en række teoretikere ind i en gennemgang af mediebevidsthedens kontekst, dens filosofi. Det væsentligste bidrag udgøres af første del. Analysen af »Show-Bix«, hvis flygtige eksperiment er forsvundet fra »kunsthistoriens, litteraturhistoriens og musikhistoriens radar« (s. 11), kan slet ikke foretages uden »det langsommelige (men ikke kedelige!) lokaliserings-, identificerings- og arkiveringsarbejde« (s. 16), som Søndergaard har foretaget. »Show-Bix« forsøges rekonstrueret via materiale fra kunstneres gemmer og fra offentlige arkiver, et heterogent materiale bestående af »rekvisitter, korrespondance, tilbageværende medieformer, partiturer og dokumentation generelt« (s. 189). Show-Bix var en mobil enhed, og rekvisitkufferten »eksisterer endnu, komplet med fontæner, tumlingbjælde (en rangle m. lyd), kopierede sange, dannebrogssflag, billetter samt en pandelampe« (s. 35). Kunsten er både at indsamle og rekonstruere – og at få rekonstruktionen til at leve på siden. At der kun kan være tale om et forsøg, erkender Søndergaard, der betegner sit arbejde som »en så velunderbygget *restaging* eller rekonstruktion af stykkerne og Show-Bix, som det er muligt« (s. 184). Udvekslingen med publikum, dét publikum dén aften, hele live-dimensionen, er selvsagt umulig at rekonstruere. Men rekonstruktionsprocessen er foretaget med akribi, hvilket Søndergaard skal have stor ros for. Når først rekonstruktionsarbejdet er gjort færdigt, kan det se legende let ud, men det er en nærvædet detektivisk praksis, og det giver god mening at Søndergaard med jævne mellemrum indskriver

sin egen fundshistorie i fremstillingen (f.eks. et partitur, der dukker op hos en af kunstnerne, hvilket kaster nyt lys på eksperimentet). Bogens to øvrige dele er ikke helt så vellykkede. Pluklæsningerne af Højholts poetikker i bogens anden halvdel er præget af en vis lighedssøgen mellem poetikkerne og Søndergaards teoretiske horisont, og man savner her lidt kritisk modspil fra den eksisterende forskningslitteratur, der har læst poetikkerne i forhold til en litterær kontekst (hvordan kan poetikkerne både bekræfte den ene og den anden position? Dette kunne være blevet problematiseret). I tredje del, om konteksten, beskrives »bevægelsen fra det konceptuelle og konkretistiske udtryk over i performative og diskursive blandformer, der danner rammen om en delvist publikumsorienteret praksis« (s. 158), men det bliver holdt noget generelt og gennemgangen af Bourdieu, Kant, Gadamer og Duchamp er mindre velfungerende som afrunding på bogen. Måske kunne hovedtrækkene fra denne del med fordel være integreret undervejs i de øvrige to kapitler?

Min første store anke i forhold til bogen er, at Søndergaard vælger at se bort fra Højholt-receptionen. Søndergaard skriver, at bogen ikke er

et stykke litteratur-, musik- eller kunsthistorisk forskning i Per Højholts praksis. Der er imidlertid fra første færd, tale om et forsøg på en transdisciplinær analyse af et fænomen, som samler sig omkring navnet Per Højholt i perioden efter 1967. Derfor henviser jeg også kun sporadisk til den meget omfattende litterære kritik, der er skrevet om Per Højholts poesi (s. 18).

Nu skriver Søndergaard godt nok »Højholts poesi«, men han ser også bort fra receptionen af Højholts romaner og de to poetikker, som der trækkes en del på. I forhold til analysen af Show-Bix, der ikke indgår i den hidtidige reception, er det for såvidt ikke noget problem. Anderledes når Søndergaard kommer med følgende postulat: »Højholts praksis efter 1967 kan derfor, efter min mening, slet ikke analyseres eller forstås uden at forstå Højholts egne præmisser samt uden at have den mediebevidste metodologi og poetik som referenceramme« (s. 18).

Hvilket igen betyder, at den litterære reception af Højholt skal revideres (jf. s. 16). Men det havde været mere produktivt, hvis Søndergaard var gået i dialog med Højholt-receptionen, frem for at afskrive den *en bloc*. Alternativet er, at det fremstår som et tomt postulat. Bogen overbeviser i hvert fald ikke denne læser om, at en omkalfatring finder sted. Søndergaard tvivler tilsyneladende også selv på projektet undervejs, når han f.eks. på side 123 skriver at »det eneste, der synes sikkert, er, at han ikke returnerer til sin tidligere 'modernistiske' digterrolle«, men denne tvivl fejles igen af banen af mere bombastiske udsagn. Lad os være lidt mindre bombastiske: der er ingen tvivl om, at Show-Bix er en væsentlig markør

i forhold til Højholts udadvendte, ekstra-litterære og performative showmanship. Og der er heller ingen tvivl om, at et værk som *Volumen* (1974) kan læses på baggrund af de erfaringer, som Højholt gør sig i årene 1968-1971. Udover denne bog nævner Søndergaard bl.a. tv-stykket *Stockcar* fra 1975 og radioudsendelsen *Tidsfordriv* fra 1983. Og det er klart, at *Gittes monologer* bærer præg af en performativ og mediebevist forfatterrolle. Men de meget korte læsninger af andre skriftbårne Højholtværker (og den manglende dialog med Højholt-receptionen) underbygger ikke helt tesen om, at den mediebevidsthed man finder i Show-Bix, transformerer den efterfølgende litterære produktion. At man i *Auricula* og PRAKSIS-serien kan finde nogle fællestræk med en mediepraksis, der er »flygtig, tidsbaseret, procesuel, variabel, praksisbaseret« (s. 181), er ikke ensbetydende med, at det er to alen af samme stykke. I *Auricula* finder man endvidere heller ikke ligefrem en bevægelse væk fra kunstsproget og fra det traditionelle litterære reservat, tværtimod! Efter 1960'ernes og 1970'ernes eksperimenter synes Højholt igen at operere litterært, men selvfølgelig med de tværdisciplinære erfaringer i behold. Dette tyder på Højholt-tekst som »Teksten opfattet som en rumlig ting« på (trykt i *Selvsyn* i 1974).

Den anden anke er, at bogens forfatter, der gentagne gange og med varierende intensitet, fremhæver Show-Bix som et pionerforsøg i perioden og Højholt som visionær, opererer med så svag en beskrivelse og analyse af 1960'erne. Jo, nogle navne nævnes: situationisterne, fluxus, Eks-skolen og ABCinema, lidt tidsskrifter osv., men igen meget overfladisk. I fodnoten, der knytter sig til afsnittet, refereres der her – som i Søndergaards ph.d.-afhandling – til tre værker: Lars Morells *Poesien breder sig* (1981), Helge Krarup og Carl Nørresteds *Eksperimentalfilm i Danmark* (1993) og Anders Leifers *Også i dag oplevede jeg noget. Samtaler med Jørgen Leth* (2003). Det er simpelthen ikke godt nok. Lars Morell fungerer som en art bugtalerdukke for Jørgen Nashs selvhistorisering og Anders Leifer (naturligt nok) som mikrofonholder for Leth, hvortil kommer, at Krarup og Nørresteds bog på ingen måder er dækkende for 1960'ernes og 1970'ernes tværestetiske felt. Et absolut minimum må være at inkludere og diskutere Tania Ørums standardværk *De eksperimenterende tressere. Kunst i en oprudstid*, der godt nok udkom tre år efter at Søndergaard indleverede sin afhandling, men dog syv år før nærværende værk udkom. Ørums værk, hvor tværestetiske og kollektive eksperimenter er i fokus, og anden nyere forskning om 1960'ernes avantgarder kunne have bidraget til en mere præcis forståelse af, hvilken baggrund Show-Bix opstod på. Højholts materielle og konkretpoetiske eksperimenter med bogmediet i *Punkter* (1971) og *Volumen* (1974) er forsinkede resultater af de overordnede tværestetiske bestræbelser, man finder i 1960'erne, til gengæld er der tale om meget originale eksperimenter. Måske gælder den samme produktive forsinkelse Show-Bix? At Show-Bix ikke kommer før tidens performative forestillinger, men snarere kommer

samtidig med og delvist efter? Men igen: det er et noget grumset baggrundstæppe, Show-Bix præsenteres foran. F.eks. de meget generelle udsagn om at begreber som environment og happening er »typologier, der mere eller mindre ukritisk anvendes af tidens kunstmiljø« – hvem, hvorhenne, hvornår? Et andet eksempel: Søndergaard sværmer flere gange for ordet »stykker« som Show-Bix-folkene bruger, men en læsning af sekundærlitteratur om perioden eller tekster fra perioden ville sandsynligvis lede til den tanke at »stykker« (udover måske at være et lån fra fluxus' »pieces«) kunne være inspireret af Hans-Jørgen Nielsen, der bruger netop dette ord i undertitlerne på sine digtsamlinger fra 1966 og 1967? (jf. også Højholts kreditering af Nielsen som 'ophavsmand' til ordet »stykke« i efterordet til sin essay- og tekstsamling *Stenvaskeriet* i 1994).

To mindre anker har jeg også. Den ene handler om receptionshistorien, den anden om perspektivet – og her er vi ude i den mere nørdede afdeling. Den samtidige reception af Show-Bix var yderst begrænset, skriver Søndergaard, og henviser til Steffen Hejlskov Larsens anmeldelse af premieren i *Aarhus Stiftstidende* og samme litteraturkritikers omtale af projektet i bogen *Systemdigtningen* (1971). Dette er dog ikke helt korrekt. Jeg gik på Mediestream (herunder Statsbibliotekets igangværende digitalisering af danske aviser), der lynhurtigt gav mig oplysninger om, at Show-Bix både blev anmeldt af »Ocularen« i *Berlingske Aftenavis* 6. juni 1969 og af »abra« i *Fyens Stiftstidende* 19. marts 1970. Dertil viser søgningen, at Show-Bix fik en række foromtaler, og man kan se de indrykkede annoncer og oplysningen om, at et stykke fra Show-Bix indgik i TV's natkoncert d. 30. maj 1969. Søndergaard har ikke haft dette redskab i hænderne, da han afsluttede bogen, men det viser, at man skal være forsigtig med at reducere et værks reception til det, som man har fundet, især hvad aviser angår. Men immervæk har der været tale om en begrænset reception. I bogen nævner Søndergaard indledningsvist, at Show-bix-receptionen i perioden 1971-2004 var begrænset til to »omtaler«. Den ene af disse var Arnoud van den Eerenbeemts kandidatspeciale *Vi skyder uden dæmper. En analyse af Per Højholts, Gunnar Möller Pedersens og Poul Ib Henriksens »Show-Bix«* fra 1982. Kan et kandidatspeciale om emnet blot være en omtale? *Vi skyder uden dæmper* optræder ikke i Søndergaards bibliografi, og den findes heller ikke på noget dansk bibliotek. Jeg endte med at finde specialet i Per Højholts efterladte papirer på Det Kongelige Bibliotek, nærmere bestemt i æske 16 i »Acc. 2006/164«. Har Søndergaard læst specialet, når han henviser til det? Jeg ved det ikke, men det er umiddelbart svært at forestille sig, for specialet indeholder analyser af stykkerne, om end foretaget uden nær samme akribi som Søndergaards (men vel værd at forholde sig til, dvs. positionere sig i forhold til?). Desuden bliver Per Højholt takket for sin hjælp, og der er i appendikset optrykt dokumenter fra udstillingen samt anmeldelser fra *Demokraten*, *Jyllands-Posten*, *Aarhus Stiftsti-*

dende og *Fyens Stiftstidende*. Når der ikke er skrevet meget om et fænomen, bør man i det mindste konsultere det, der nu engang er. Den anden anke går på bogens radikale udsagn om, at Højholt »i kraft af sin konsistente og ekstremt fokuserede søgen efter et nyt mediekunstnerisk formsprog«, bliver »en stor inspirationskilde for senere generationers kunstnere – især i udviklingen af den danske samtidskunstscene i 90'erne og de (nye) mediekunstnere i 00'erne«, og at Højholt har »mindst lige så stor« indflydelse på »samtidskunstnere som på forfattere« (s. 152). Dette hænger dårligt sammen med *Show-Bix*' liv under radaren. Det er vel næppe Højholts opførelse af Gittes monologer, der har været en motor for samtidskunstscenen? Et udsagn af denne kaliber fortjener nogle flere ord med på vejen – eller at blive udeladt.

Som helhed er bogen en indbydende og særdeles rigt illustreret monografi udgivet af Museum Tusulanum. Et forlag, der med forlagsredaktør Marianne Alenius i spidsen i 2016 fik Forening for Boghaandværks ærespris for »en fremragende faglig indsats«. Bogen er nærmest en performance i sig selv. Men er det teksten eller illustrationerne, der har magten? Bogen består af brødtekst (112 sider), fodnoter (5 sider), bibliografi (3 sider), registrant over indholdet af de tre æsker med *Show-Bix* (18 sider) og illustrationer (54 sider). Endelig er der 12 sider med et hvidt bogstav på sort baggrund – »scannede kopier af de diaspilleder, som *Show-Bix* viste på væggen bag publikum fra en drejende diasprojektor i sykket »Omringning« (kolofon). Søndergaards bog føles undertiden som en lidt problematisk hybrid mellem en afhandling og et katalog. I stedet for at vælge side. Dvs. enten være en illustreret afhandling/monografi, hvor teksten styrer, eller en tekstledsaget visuel dokumentation. Især diasbilled-bogstaverne er fikse, men de er støj i læseprocessen (f.eks. side 44, når de afbryder et flere sider langt partitur til stykket »Omringning«). Det er fantastisk at Søndergaard kan tilvejebringe så meget visuelt materiale, men man kunne have overvejet at bringe noget af det i et appendiks.

Søndergaard strejfer flere gange de udfordringer som en kunstype som denne giver »registrerings- bevarings- og rettighedsmæssigt« (s. 34). Et aktuelt og i stigende grad presserende problem, hvis omfang kunne være blevet udfoldet. Hvordan udvælges, katalogiseres og bevares der? I bogen er det tydeligvis Morten Søndergaard, den forhenværende museumsmand, der skriver med udgangspunkt i sin erfaring. Et vigtigt aspekt. Morsomt og sigende er det i øvrigt, at der kun eksisterer en detaljeret beskrivelse af *Show-Bix*-stykket *Tumlingen*, fordi Højholt & co. var nødt til at beskrive stykket over for KODA! (så må vi bare håbe, at de ikke har tilpasset beskrivelsen til de skemaer som KODA opererede med ...).

Marianne Stidsen: Den ny mimesis. Virkelighedstolkningen i dansk og nordisk litteratur efter Anden Verdenskrig, bind 1 (697 sider) + 2 (591 sider). U Press, 2015, 499.95 kr. ISBN: 978-87-930-6032-6.

Den følgende anmeldelse af Marianne Stidsens disputats yder desværre ikke arbejdet retfærdighed. For det første er det ikke muligt at komme ind på alle afhandlingens temaer. Jeg har valgt at forholde mig til dem, der for mig står som de centrale. For det andet er min anmeldelse kritisk i den forstand, at den fokuserer på de træk ved afhandlingen, som jeg anser det for væsentligt at sætte under debat. Jeg vil således gerne indbyde til kritisk samtale – i den bedste af alle akademiske traditioner.

Marianne Stidsens afhandling, der d. 11. december 2015 blev forsvaret med henblik på opnåelse af den filosofiske doktorgrad, bærer den ambitiøse titel *Den ny mimesis. Virkelighedstolkningen i dansk og nordisk litteratur efter Anden Verdenskrig*. Den består af to bind. Det første er 697 sider langt, det andet 591. Marianne Stidsen, herefter MS, beskriver selv de to bind som henholdsvis »hovedret« og »dessert« (II: 1), hvilket vist dels må skyldes, at afhandlingens teoretiske ramme (som formodes at være »tålmodighedskrævende« (I: 6) for læseren) præsenteres i bind I, dels at læsningerne i de omtrent 40 forfatterskaber, afhandlingen gør nedslag i, bliver betydeligt kortere i bind II.

Jeg var til stede ved forsvaret, og her blev længden på afhandlingen flere gange nævnt som problematisk, hvortil MS replicerede, at afhandlingens længde også kunne betragtes som en performativ gestus i disse tider, hvor opfordringer til langlæsende fordybelse på det nærmeste er blevet en modstandshandling i sig selv. Jeg kunne da heller aldrig finde på at klage over længden per se – problemet er et andet – nemlig afhandlingens tendens til redundans.

Den trænger simpelthen frygteligt til en opstrammende gennemskrivning, hvilket man sikkert ikke mærker, når man selv er forfatter til værket og har skrevet på det i ti år – men hvilket en læser, som bruger 10 på hinanden følgende dage af sit liv på at læse den, hurtigt opdager. En første bemærkning skal derfor være, at det er ærgerligt, at afhandlingen ikke er blevet udsat for en fremmed læsers hårde blik, inden den blev indleveret. Med en disputats er der ingen undskyldning for hastværk i slutfasen. Og en sådan læser kunne måske også have foreslået forfatteren at bringe afhandlingens titel i overensstemmelse med afhandlingens faktiske indhold. Bogens titel peger for det første på Erich Auerbachs *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946) – et værk, som afhandlingen absolut intet har til fælles med, eftersom den ikke beskæftiger sig med de behandlede værkers »virkelighedsfremstilling«, men med de litterære subjekters »identitetsproblemer«, og mimesisbegrebet diskuteres da heller ikke

i afhandlingen, hvor forfatteren ligefrem erklærer, »at selvom der er tale om et kernebegreb i afhandlingen, så går jeg ikke nærmere ind på det« (I: 640). Men hvorfor så kalde afhandlingen for *Den ny mimesis*? Det er i bedste fald misvisende. Og angående afhandlingens bestemmelse af sit genstandsfelt som »dansk og nordisk litteratur« kan det samme siges. 40 forfatterskaber behandles – heraf ét svensk og to norske. Hvis nordiske læsere forventer at finde et komparativt studie af den nordiske litteratur efter 1945 – hvilket vi så sandelig kunne trænge til! – så er det bestemt ikke i MS' afhandling, de kan finde det. Hvorfor ikke bare rykke ud med sproget? Afhandlingen handler om, hvordan identitetsspørgsmål formuleres og identitetsdannelse fremstilles – primært i en række enkeltværker skrevet af et skønsomt udvalg af danske forfattere efter 1945, hvor jeg med »skønsomt« sigter til, at de er udvalgt efter forfatterens skøn. Et skøn, der nødvendigvis må foretages, og som en litteraturforsker afgjort har kvalifikationerne til at foretage, men dette forhindrer ikke, at man indvier læseren i motivationen for sit skøn. At nævne en række helt centrale forfattere, som ikke er med i afhandlingen (I: 9) med en ledsagende kommentar om at de »på sin vis lige så godt kunne have været inddraget«, kan ikke kaldes at begrunde sit udvalg. Da Anne-Marie Mai under sin opposition bemærkede, at udvælgelseskriteriet lod til at være »bøger som Marianne godt kunne lide«, blev der grinet i auditoriet. Men når man har et ærinde, der er så polemisk og fagpolitisk som denne afhandlings, er det en svaghed ved arbejdet at nøjes med at vælge bøger, som »man synes om« – og det gælder både de skønlitterære og de teoretiske og filosofiske tekster. Det akademiske arbejde handler også om at reflektere over, hvad man »læser efter«, og hvad man »læser forbi«, og det handler om, hvordan man fremstiller sine modstanderes synspunkter, og om, hvor præcist man beskriver de teorier, man ønsker at gendrive. En sådan selvkritisk refleksion, medtænkningen af mulige indvendinger, hvortil kommer en transparent, og ja faktisk, *loyal* fremstilling af kompleksiteten i modstanderens synspunkter, er et ideal for ethvert akademisk arbejde: At vi kan genkende det beskrevne objekt og forstå de selektionsprincipper, hvorudfra der opereres, er forudsætningen for, at vi kan komme nogen vegne med den akademiske samtale overhovedet. Og på det punkt er den manglende begrundelse af tekstudvalget desværre symptomatisk for afhandlingen i sin helhed, hvilket jeg skal vende tilbage til.

Det var rammen. Lad os se på ærindet. Kort sagt: Hvad vil MS vise os? MS ønsker overordnet set at forsvare litteraturen som et særligt og privilegeret medium for erkendelsen. I dette tilfælde den del af erkendelsesprocessen, der handler om at blive et sikkert og forankret »jeg« med *pælerod* – som afhandlingen kalder det efter Karen Blixens fortælling »Drømmerne« (nej, Deleuze & Guattari er bestemt ikke på litteraturlisten). At have en »indlejret« selvopfattelse – modsat en »flydende« ditto – er (i et samspil mellem indre og ydre påvirkninger)

ensbetydende med at have dannet en »identitet« – en »jeg-identitet« – og det er afhandlingens primære påstand, at en sådan sikker »jeg-identitet« er uomgængelig, hvis ikke vi skal fare omkring uden mål og med og blive forvirrede, angste og ulykkelige i de mange muligheders verden, der hos MS hedder *moderniteten*, når vi befinder os før 1945 og *senmoderniteten*, når vi er kommet på den anden side af krigen.

»Identitetsopløsning« er nemlig, ifølge MS, blevet et stadig vigtigere tema i litteraturen efter krigen, og helt galt går det i sådan cirka 1965, hvor enhver forestilling om jeg'ets nødvendige *pælerod* i humanvidenskaberne blev afløst af Derridas dekonstruktion, poststrukturalismen, postmodernismen og socialkonstruktivismen – helt forskellige og i udtalt grad mangefacetterede teoridannelser, der dog i MS' optik synes at repræsentere én og den samme tendens (i Danmark inkarneret af Hans-Jørgen Niensens attituderelativisme): Destruktiv afdrift mod flydende »horisontalitet«, hvilket er MS' udtryk for negativ identitetsopløsning – og afvisning af sund vertikalitet, det vil sige familien, stedets, sprogets – og ja – de *universelle* menneskelige værdiers og hierarkiers betydning for vores evne til at leve »det gode liv«.

En for afhandlingen typisk beskrivelse af 60'ernes identitetskritiske forskelstænkningsteorier (måske sigtes der i følgende citat ligefrem eksplicit til Derridas? Men afhandlingen er fuld af adresseløse anklager, så det er umuligt at vide) kunne være dette udbrud fra afhandlingens forfatter i forbindelse med en læsning af Blixen: »Ord betyder jo trods alt noget, de er ikke kun festligt, lingvistisk legetøj, guirlander i en selvsvingende signifiantkæde; de kommunikerer samtidig en mening og en referential betydning« (I: 355).

At Derrida aldrig har skrevet noget, der ville kunne dækkes af denne karakteristik, kan man forvisse sig om ved at læse alvorsmanden selv. Det er svært at komme på ét vanskeligt, smerteligt og ja »humanvidenskabeligt« emne, som filosofen ikke har skrevet om, fra holocaust og fremmedhad til dødsstraf og etik i al almindelighed. At ord ikke skulle betyde noget, referenten ikke findes – eller »at virkeligheden kun er sprogskabt«, og at »der findes kun sprog« (I: 21), (I: 498), er en forkert beskrivelse af dekonstruktionen og poststrukturalismen, som det er trist at høre gentaget i 2015. Derridas *De la grammatologie* optræder på afhandlingens litteraturliste, og det er jo her, det så ofte misforståede udsagn *il n'y a pas de hors-texte* står – hvilket ganske rigtigt er en konstatering af, at teksten, eksempelvis det litterære værk, ikke er kontekstløs, selvomsluttet og afgrænselig – teksten åbner sig mod andet end »sig selv« – hvilket er en erkendelse, MS' egne læsninger står i gæld til, idet afhandlingens læsninger ofte, og godt det samme, netop sætter værket i forbindelse med resten af verdens foreteelser.

I afhandlingen står (de parodierende) karakteristikkene af 60'erteoriene som helt centrale, polemiske trædesten for MS' beskrivelse af identitetens status i litteraturen. MS begynder godnok med *Heretica*, hvor man, skønt man i kraft af krigens eftervirkninger har noget ondt i pæleroden, dog alligevel forsøger at indlejre sig på fornyet vis – (indlejringsforsøgene er forskelligt konfigureret hos Thorkild Bjørnvig, Martin A. Hansen og Ole Sarvig – det kommer vi til) – men det er i 60'erne, og helt særligt med Hans-Jørgen Nielsen, at fanden slippes løs i Laksegade, idet identitetsopløsningen, i modsætningen til hos hereticanerne, ikke længere opfattes som et problem. MS skriver simelthen:

Den nye generation synes med andre ord *hverken* optaget af den vertikale side af identiteten (hvad enten den iklædes metafysiske eller psykologiske gevandter) *eller* af den smerte, angst og forvirring, fraværet af den kan afstedkomme hos det enkelte individ. Markedsgøgler i kirken? Det er da bare helt fint. Planløs tumlen rundt i sommerlandet med vennerne? Det er da ligeså fint. Flimrende radarskærme overalt? Det er da alt sammen helt i top. (I: 484)

Foragten er håndgribelig – den danske attituderelativisme og de dermed forbundne globale, poststrukturalistiske teoridannelser er altså den (bøjede) pælerod til alt ondt. De er dertil uden »smerte whatsoever« (I: 483) – hvilket ikke bliver et mindre forbløffende udsagn af, at MS af en eller anden grund inkluderer Judith Butler i den »attituderelativistiske« horde. Butler – *uden smerte whatsoever?* Den lader vi lige stå et øjeblik. Butlers arbejder er som bekendt ikke mindre etisk funderede end Derridas – eksempelvis kan jeg ikke forestille mig noget bedre udgangspunkt for at diskutere, hvordan Europa forholder sig til de mange mennesker, der lige nu lider druknedøden i Middelhavet, end *Frames of War/Krigens rammer* (2009/2015). Her stilles det afgørende nødvendige spørgsmål, *hvilke kroppe er sorgbare?* Som det hedder i den danske oversættelses fine gengivelse af »grievable«. Men den har MS øjensynligt ikke læst, ligesom hun næppe heller har læst *Bodies that matter* (1993) – selvom hun her nok kunne have fået nuanceret sin opfattelse af queer-teorien som en »glad« *anything goes* kønsballade, der ser bort fra kroppens fysiske faktum, en kende. *Gender Troubles* danske oversættelse (*Kønsballade* fra 2011) er for øvrigt også misvisende, hvilket selvfølgelig ikke har noget med MS at gøre, men anyway: *Trouble* betyder ikke bare ballade, men også problemer, besvær, bekymringer. En side af kønnet/sagen, der *altid* er til stede hos Butler.

Den sidste bemærkning om MS' stærkt selektive forhold til identitetskritik og forskelstækning af enhver art skal være, at hendes kritik af det teoretiske fokus

på diskursivitet faktisk ligger i forlængelse af den ny-materialistiske vending i humanvidenskaberne, som til en vis grad relaterer sig til det posthumanistiske forskningsfelt. Men eftersom denne filosofi er antihumanistisk i betydningen antiantropocentrisk, vil den givetvis ikke interessere MS noget videre, eftersom hun flere gange erklærer, at »mennesket skal tilbage i centrum«. Her adskiller afhandlingens forfatters og undertegnedes filosofiske anskuelser sig på så grundlæggende vis, at det ikke er frugtbart at omtale det nærmere i denne sammenhæng. Mere perspektivrigt er det nok at påpege, at jeg til gengæld fuldkommen tilslutter mig hendes konstatering af et andet og virkelig påtrængende problem.

Hvad MS også påpeger, er nemlig, at elementer af 60'ernes frigørende bevægelser, bevægelser der jo ville finde en vej ud af det patriarkalske, kapitalistiske samfund og den dermed forbundne undertrykkelse, hastigt blev rekonstrueret af markedskræfterne og omsat til eksempelvis forbrugsfremmende modeller (I: 59):

Det frigjorte menneske var også blevet frigjort til forbrug og til at vælge og vrage på hylderne, ligesom det horisontale ideal blev instrumentaliseret af arbejdsgiveren, der nu (legitimeret af idealet om den »flydende« identitet) kunne stille krav om en altid fleksibel og omstillingsparat medarbejder.

Kardinalpunkter i 60'ernes frigørelsesstrategier er ubetvivleligt blevet instrumentaliseret af den globale kapitalisme. En parole som *frihed til at være den kvinde du er* er i 2015 ikke et kvindepolitisk udsagn, men et reklameslogan. Og det offentlige har ikke på noget tidspunkt trukket i nødbremsen: New Public Management-ideologien må vel nok siges at være en af de største appelsiner, velfærdsstaten ganske frivilligt og rystende naivt har ladet trille ned i storkapitalens turban. Dette er velkendt stof. Og har resulteret i så forskellige fænomener som universiteternes markedsliggørelse (læs: ødelæggelsen af den frie forskning og de studerendes dannelsesmuligheder), coaching-industriens narrative terapiformer, hovedløse effektiviseringskrav, formålsløse evalueringer og privatiseringer, og listen kunne blive meget lang. At den humanistiske forskning, her i skikkelse af MS, råber vagt i gevær, kunne ikke være mere på sin plads. Men: Denne udvikling er vel ikke sat i gang af Hans-Jørgen Nielsen. Eller kvindebevægelsen. Eller marxismen. Eller den postkoloniale kritik. Eller dekonstruktionen. Eller Freud (hvis betydning MS betragter som historisk). At frigørelsestænkning rekonstrueres (reterritorialiseres er et andet ord for det) af magthaverne (kapitalen, medierne), er et problem, som frigørelsestænkningen hele tiden må forholde sig til. Virkningen af de tegn man afgiver, kontrollerer man som bekendt ikke selv. Propp og Greimas havde ikke drømt om, at aktantmodellen ville blive misbrugt af erhvervslivet. Modellen siger os intet om det enkelte menneskes liv – den siger noget om, hvad der sætter

en fortælling i gang. Og strukturalistisk narratologi kan netop lære os noget om, hvilke reduktive kategoriseringer vi har en tilbøjelighed til at foretage (f.eks. når vi fortæller historier) – kategoriseringer, som af og til får de værst tænkelige konsekvenser. Det har eksempelvis længe været kendt, at den israelske hær anvender Deleuze & Guattaris filosofi i deres uddannelsesprogrammer. De har så meget rigtigt at sige om territorier og nomader! Vi må nok antage, at de franske filosoffer ville være blevet mildt sagt chokerede over dén anvendelsesmulighed. Hvorfor frigørelsestænkningen *hver dag må forbedre sig*, hver dag må fremsætte ny kritik på de præmisser, som hele tiden er under forandring. Samtidig med at den aktuelle frigørelsestænkning også er en dværg, der kun kan se noget, fordi den står på kæmpens (traditionens) skuldre.

Det er ikke svært at tilslutte sig MS' pessimisme over denne samfundets udvikling fra velfærdsstat til markedsstat – men at placere en væsentlig del af årsagen til denne udvikling dér, hvor kritikken af den globale kapitalismes negative virkninger hele tiden er kommet (og stadig kommer) fra, er en udpræget reaktionær idé, som det er svært at tilslutte sig i dagens Danmark, hvor den voksende ulighed og ledsagende fremmedfjendskhed desværre gør Butlers spørgsmål om, *hvilke liv der er sorgbare*, mere aktuelt end noget andet spørgsmål overhovedet.

Men hvilken vej går da MS, når nu stort set alle det 20. og 21. århundredes teoridannelser forkastes som blindgyder? Svaret er den »banebrydende« socialpsykolog Erik Eriksons »komplekse« teori om identitetsdannelse. Erikson udnævnes sågar til den »måske mest centrale og indflydelsesrige psykolog efter Freud« (I: 75), hvilket må komme stærkt bag på samtlige afhandlingens læsere. Af og til suppleres Erikson med danske Carsten René Jørgensens bog om identitetsdannelse hos borderlinepatienter, og der perspektiveres desuden til sociologiske begreber hentet fra Anthony Giddens. Det »banebrydende« ved Eriksons teori er i hovedsagen, at han betragter identitetsdannelsen som funderet i et samspil mellem indre og ydre faktorer. Man har både en indre »kerne« og relationer til andre (»gruppen«) – og så gælder det ellers om at finde en fornuftig balance derimellem. Hvis det lyder for enkelt, er det, fordi det tilsyneladende er enkelt: »En stærk personlig identitet kræver angiveligt *både* jegfølelse og fællesskabs-/helhedsfølelse« – og det, som ifølge MS er senmodernitetens problem, er jo så, at når »ethvert stabilt kulturmønster opløses og gennemvædes af en myriade af muligheder og horisonter« – ja så bliver den eriksonske opskrift på den stabile og indlejrede, pælerodsfæstede, jeg-identitet en så godt som umulig syntese (I: 79).

Og det er dette forsøg på »syntetisering« på næsten umulige vilkår, idet vi er »foruden et stabilt kulturmønster«, som lige præcis litteraturen kan give os et nuanceret indblik i, mener MS, idet hun hævder, at spørgsmålet om identitetsdannelse bliver dét vigtigste spørgsmål i dansk litteratur efter 1945.

MS' læsninger begynder med *Heretica* og slutter med Bjørn Rasmussen, og de følger stort set den samme opskrift. Først situeres forfatteren/forfatterne i ultrakorte beskrivelser af deres samtidshistoriske situation. Derefter diskuteres deres reception og diverse andre forskeres og studerendes læsninger inddrages, hvis de da ikke simpelthen træder i stedet for en selvstændig nylæsning (det er f.eks. tilfældet i læsningen af Klaus Rifbjerg og Ursula Andkjær Olsen), hvorefter MS supplerer med at relatere læsningen til det eriksonske identitetsbegreb. Der er undtagelser. Eksempelvis Niels Frank-kapitlet, som klart er afhandlingens bedste. Det er tæt og noget af det bedste, jeg har læst om Niels Frank. Men lad os opholde os ved et par eksempler på, hvordan MS anvender Eriksons identitetsbegreb i sine analyser. Første stop Martin A. Hansen.

At *Løgnerens* hovedperson Johannes Vig har en ustabil opfattelse af sin egen identitet, kan vi godt blive enige om. Men MS spørger også til, om Martin A. Hansen egentlig ikke også giver os et billede af, hvad det er, der har bragt Johannes ud i denne ustabilitet. Et billede, som hun finder i romanens »køkkenscene i Maries hus«, hvor Johannes betragter Marie med et sønligt-længselfuldt blik. Den sidste del af citatet, som MS kursiverer, gengiver jeg her:

Jeg stod her et Øjeblik og stjal en smule fra en for mig lukket Verden. Husmoderens syssel i sit hellige køkken. For længst, for mange Aar siden, var den død, som man med Sønnens Ret kunne staa og betragte, mens hun syslede. (I: 320f.)

Marie repræsenterer her: »en moderfigur, der på det psykologiske plan repræsenterer det orale stadies trygheds- og tillidsgivende funktion«, idet den orale moder-barn kontakt, ifølge Erikson, er fundamental for dannelsen af en sikker jeg-identitet – og MS mener hermed, at Johannes er blevet angst og forvirret, fordi han ikke har modtaget den »tillidsvaccine«, som denne relation angiveligt skulle injicere i subjektet. Men moderscenen læses af MS som det, der åbner døren til den beskæftigen sig med den kollektive identitet (det at skrive Sandøs historie), der bliver Johannes' udvej fra den frustrerede krop han befinder sig i. Det er hverken bagstræberisk eller reaktionært, skriver MS (I: 322) – selvom den »nyere litteraturkritik« åbenbart har ment, at det var lige, hvad det var. Det reaktionære i MS' læsning af denne scene er, at hun helt ser bort fra scenens voldsomme kønnethed. Det *hellige køkken*? Med sønnens *ret*? At Johannes' krise også er en maskulinitetskrise – at kvindernes frigørelse medfører en dyb krise i mandens selvopfattelse (MS behandler selv en scene, hvor Johannes reagerer ganske kraftigt på at køre i bil med kvinder, der faktisk gerne vil køre stærkt – en god kilde til dét spørgsmål er i øvrigt Rita Felskis *The Gender of Modernity* fra 1995), og at dette kunne

være et perspektiv her, er som i hele afhandlingen et perspektiv, der afvises, uden så meget som at denne afvisning diskuteres. I denne afhandling er mennesket en mand – og »identitetsdannelsen« universel. Og f.eks. i ovennævnte eksempel skygger den angiveligt universelle læsning altså for, hvad der faktisk står i teksten.

MS' fokus på identitetsspørgsmålet kan også føre til fortolkninger, som presser teksterne ned i en identitetsteoretisk prokrustesseng. Om Ole Sarvigs digt »Morgen i jeghuset« hævdes det, at det »hus«, der digtes om, er »den individuelle identitet« (I: 281), hvilket er underligt, når der nu står i digtet, at det er en krop (»mens jeg går dybere ind / i legemets mørke«). Og i analysen af Karen Blixens fortælling »Alkmene« forlyder det, at Alkmenes manglende særk symboliserer: »det indre, individuelle, som skaber det nødvendige 'hylster', der afgrænser det indre fra et ydre. Man kan også sige underkjole lig med 'underidentitet'« (I: 362). Særk-tolkningen udvikles temmelig langt videre fra denne observation og ser helt bort fra det indlysende: At gå uden undertøj er – medmindre man ikke har råd til andet – et tegn på enten løsgagtighed eller frigjorthed – alt efter hvilket blik den undertøjsløse kvinde rammes af.

Hos de forfattere, der kommer inden Hans-Jørgen Nielsen (bortset fra Blixen som MS på alle måde betragter som en outsider), indlæser MS en søgen efter at genindlejre den hjemløse jegidentitet – selv hos Klaus Rifbjerg findes denne søgen. Men så lander attituderelativismen og med den en entydigt affirmativ holdning til identitetstabet.

Som Tania Ørum påpeger i sin beskrivelse af attituderelativismen (*De eksperimenterende tressere – kunst i en opbrudstid*: 192), er termen attituderelativisme Hans-Jørgen Niensens forsøg på at beskrive en mulig udgang af den modernistiske splittelseslogik, hvor jeget, i kraft af hierarkiernes nedbrydning (Gud, Konge, Fædreland, Far), ikke føler sig så tilforladeligt hjemme i den tydede verden (som Rilke formulerede det). For at overkomme denne ubundetheds angstfremkaldende virkninger må man acceptere horisontalitetens vilkår (*Je veux le monde et le veux TEL QUEL, et le veux encore* – som Nietzsche siger på omslaget af de første numre af det berømte franske tidsskrift), og det gør man ved at aktivere sin dømmekraft, hver gang man støder på et fænomen, der kræver, at den aktiveres: Man må »finde værdipunkter fra situation til situation«. Men at være indstillet på at dømme forskelligt om forskelligartede fænomener er ikke »værdinihilisme«. Ikke alle popsange er gode. Det gælder som altid om at adskille, at sondre, at sammenligne – altså om at aktivere dømmekraften. Attituderelativismen er derfor heller ikke, med Hans Jørgen Niensens egen senere formulering, »den gennemførte forstilling sat i system« (HJN via Ørum: 192). Men at kunne indtage en attituderelativistisk holdning kræver naturligvis, at man *har* dømmekraft. En menneskelig egenskab, der kræver *uddannelse* for at udvikle sig. Anskuet på den

måde kan attituderelativismen naturligtvis godt kritiseres for at være »elitistisk« – men på den anden side er det jo netop i 60'erne, at det store boom på uddannelsesfronten sætter ind. Og selv om det er iskolde, dybt bekymrende tider, har vi på humaniorabjerget vel ikke helt opgivet håbet om »god uddannelse til alle« endnu? Endskønt det lyder langt mere utopisk i dag, end det sikkert gjorde dengang i 60'erne. Ifølge MS var HJN og entourage, i modsætning til hereticanerne, da også en forkælet generation. Krigen lå ikke »som en traumatiserende dyne over dem«:

Ej heller havde de nogen klar erindring eller bevidsthed om de alvorlige faremomenter i den efterfølgende kolde krig (...) [og de] havde ikke oplevet popkulturens snigende komme, eftersom de var født lige lukt ind i den, hvorfor den ikke på samme måde oplevedes som et 'overgreb', der medførte et tab. (I: 536)

Bemærk her, hvordan denne karakteristik tryller hele den politiske kamp, Verdensbank- og Vietnamdemonstrationerne, de politiske eksperimenter og utopier, kvindefrigørelsen og angsten for atombomben bort. Endskønt den ellers har plantet, hvad Hans-Jørgen Nielsen kaldte en »katedral« lige midt i den danske litteratur: Inger Christensens *Det*.

Eftersom MS ikke interesserer sig for den politiske litteratur eller kønsspørgsmålet, er afhandlingens litterære 70'er-afdeling i dén henseende et kaloriefattigt måltid. Man må kigge i vejviseren efter forfattere som Kirsten Thorup, Suzanne Brøgger, Dea Trier Mørch og Vita Andersen og lade sig spise af med en 2-3 sider om henholdsvis Vagn Lundbye, Ebbe Kløvedal Reich og Jytte Rex' *Kvindernes bog* (1972). At *Kvindernes bog* er med, skyldes utvivlsomt, at Gyldendal genudgav den i 2014, for det er ikke meget, MS har at sige om dette hovedværk. Tværtom fælder hun en dom over kvindernes »pludren«, der er en Mette Høeg værdig, hvorfor jeg tillader mig et længere citat:

Hvad der utvivlsomt er styrken ved *Kvindernes bog*, er imidlertid også dens svaghed, set ud fra et humanistisk synspunkt. Betegnende nok oplever vi kun kvindernes liv i forhold til kønsidentiteten og intet andet. Vi får at vide, de – ud over at være permanent optaget af mænd og kærlighedsforviklinger – er gode til husflidsting som indkøb, madlavning, støvsugning og vasketøj. Men vi får ikke at vide, om de også er gode til at dykke eller skære med skærebrænder eller løbe på løbehjul eller løse komplicerede matematiske ligninger. Det er denne enshed, der er med til at udløse monotonien, som bogen trods sine mange fortrin ikke kan løbe fra. (I: 628)

Ja, det reproduktive arbejde fylder meget i et kvindeliv i 1972 – noget mere end scubadiving og matematik (det skulle da lige være husholdningsregnskabet). Og nej, kvinderne taler ikke kun om »kønsidentitet« – den taler de signifikant nok faktisk ikke om, for de er ikke bevidstgjorte feminister – de taler om deres liv, om deres bekymringer, angst, begær, længsler – alt sådan noget som da vist falder inden for »det humanistiske synspunkts« interesse – med mindre »det humanistiske synspunkt« er, at kvinder ikke er rigtige mennesker.

Afslutningsvis kommer der så fem sider om Hans-Jørgen Niensens *Fodbold-englen*, hvor forfatteren (og gudskelov for det, mener MS) indleder en pælerods-eftersøgning: »generativitetens (...) relationer« (I: 635), da romanen i nogen grad er selvbiografisk og behandler et identitetstema. Nu er vi på ret kurs igen. Og kan således trygt bevæge os ind i 1980'erne – og ind i afhandlingens anden del.

Bind II bærer undertitlen »Skandinavisk litteratur i globaliseringens tid«, hvilket igen er en misvisende indpakning. Vi møder godtnok Stig Larsson i en læsning af *Autisterna*, Jan Kjærstad i læsninger af Wergeland-trilogien og *Kongen af Europa* og afslutningsvis den uundgåelige Karl Ove Knausgård, men hovedsporet er og bliver den danske litteratur. Bortset fra visse tematikker hos Kjærstad og Jakob Ejersbo er det også vanskeligt at se, hvor det globale perspektiv egentlig kommer ind. Vi får nærlæsninger af Michael Strunge, hvor det i en diskussion med Anne-Marie Mai betones, at identitetens maskespil også rummer en længsel efter jegidentitet. Der aflægges besøg hos Søren Ulrik Thomsen, hvor hans initiale, kropsfænomenologiske udgangspunkt betones som en løsning på identitetssplittelsen. Vi får også en god læsning af Niels Franks forfatterskab – desværre uden det formidable (og globaliseringstematiserende) – og i identitetsmæssig henseende stjernekatastrofiske – værk *Nellies bog*. Kapitlet om Pia Juul stammer fra *Danske digtere i det 20. århundrede* og er genoptrykt i afhandlingen, endskønt MS tydeligvis har gennemjusteret sin teoretiske attitude, siden det blev skrevet, hvortil kommer, at teksten, eftersom den er skrevet for 15 år siden, ikke omtaler forfatterens (mange!) senere bøger eller den nyeste forskning på området. Simon Grotrians barokke billeder er der også en grundig og glimrende læsning af, mens Helle Helles romanfigurer meget håndfast lægges op på den socialpsykologiske briks (II: 258f.) i et kapitel om »minimalistiske« forfattere, der overraskende nok inkluderer læsninger af Julia Butschkow og Naja Marie Aidt, forfattere, der vist ikke tilhører nogen for mig kendt »minimalistisk« kategori. Christina Hesselholdt roses for i *Familiens skød* at opnå en etisk/identitetsmæssig balance, og her savner man i dén grad, at udvalget begrundes – hvordan ser det ud i Camilla-bøgerne, som dog er Hesselholdts største og mest ambitiøse værk? Solvej Balles *Frydendal* behandles kort og kaldes »meget speciel«, og her handler det, som hos Butschkow, først og fremmest om, at vi kan lære af historien. Kirsten Hamanns *Fra smørhullet*

er også med, og her kunne man jo have forestillet sig, at globaliseringen (via romanens tematisering af senmoderne paralyse) kom på dagsordenen. Men nej. MS har derimod en superinteressant analyse af romanens udsigelse, noget hun tentativt, med Genette, kalder »ydre monolog« – hun kommer også ind på fænomenet i sin analyse af Blixen og Stangerup – og efter min mening måtte hun gerne have skrevet en afhandling om det i stedet for. Det er superskarpt set, at denne »umulige« kategori faktisk søges realiseret af Hamann. Man kunne også kigge efter den hos Pablo Llambias og Caspar Eric. Men det må blive en anden gang.

Globaliseringstematikken indtræffer naturligt nok heller ikke med Jan Sonnergaard eller Katrine Marie Guldager – men hos Christian Jungersen kunne man måske godt have taget det op? Claus Beck-Nielsen behandles også i et helt globaliseringsløst perspektiv, endskønt han om nogen sætter dens virkninger på dagsordenen og transporterer krigene og flygtningene helt ned i avislæserens morgenkaffe. Kapitlet om hans forfatterskab og performative praksisser er desuden præget af, at MS tilsyneladende har noget svært ved at holde den nødvendige distance til sit objekt. Når forfatterens identitetsperformance (her Claus Nielsen-identiteten) beskrives som »en nem flugtvej, camoufleret som hot, avantgardistisk – omend svært udgrundeligt – kunstprojekt« (II: 400), så er det ikke værket »Claus Beck-Nielsen«, MS taler i forlængelse af, men privatmennesket Claus Beck-Nielsen, om hvilket det også hedder, at han mangler »de personlighedsstrukturelle forudsætninger for, at han har indre stabilitet nok til, at han faktisk kan udleve en rummelig, mangfoldig, differentieret udgave af sig selv i forhold til såvel sit private, som sit sociale liv« (ibid.). Det må være på sin plads at spørge til, hvad MS egentlig kan vide om forfatterens »personlighedstrukturelle forudsætninger«? Og også om det er på sin plads at udtale sin mening om disse i bemeldte sammenhæng.

Med Jakob Ejersbo når vi så frem til globaliseringen – sådan set – eftersom Afrika-trilogien behandler et globalt spørgsmål. Uligheden mellem den hvide dansker og »Afrika« – der som sædvanlig omtales helt uspecifikt. Ejersbo havde et personligt forhold til Tanzania, og i følge MS repræsenterer roman-trilogien en »global humanisme« (II: 361), hvor Ejersbo (i modsætning til Peter Høegs Smilla, der hylder »forskelle, kulturel ligeværdighed og selvbestemmelse samt særidentiteter«) »på kosmopolitisk vis hylder tolerance og universelle frihedsrettigheder« (II: 362).

Man forstår efterhånden godt, hvad klokken er slået, når ordet »særidentitet« nævnes i denne afhandling, hvis store plusord er »universalisme«. Og MS forsvarer da også Ejersbo mod Tue Andersen Nexø's kritik af romanernes, helt sikkert utilsigtede, men ifølge Nexø ligefuldt kolonialistiske blik. Og det kan ikke undre, at MS ikke deler Tue Andersen Nexø's analyse, når hun bestemmer romanernes be-

skrivelser af de sorte karakterer som ikke-orientaliserende: »De betragtes præcis ligesom vi selv betragtes, og som vi betragter os selv. Som individer. Som mennesker med egne drømme, følelser, planer, historier osv.« (II: 375). At det skulle være en fin, humanistisk gestus at beskrive andre mennesker som nogen, der har »drømme og følelser« – *helt ligesom vi andre* – er et typisk eksempel på en attitude, som kun med vanskelighed kan kaldes af-koloniseret.

Det var så, hvad afhandlingens bind II havde at sige os om globaliseringen. Hvis bind II er en dessert, er det en meget let og luftig dessert, som efterlader læseren med en trang til en *avec* i voksenstørrelse. Denne *avec* er Knausgård, som nok engang udnævnes til det store dyr i åbenbaringen i nordisk samtidslitteratur. Hos Knausgård er der masser af identitetskamp på senmoderne præmisser, og det allerbedste er, at vi her møder »respekten for det menneskelige« – i alle dets facetter. Og en kombination af vertikal længsel (familien) og en indfølt beskrivelse af »det horisontale helvede« (II: 456).

Der er altså – måske – en vej ud af al denne forvirring og angst. Og den vej går, som MS understreger det mange gange, via læsning af den skriftbårne, gode, nuancerede, forankringsøgende, litteratur.

Som læser af afhandlingen efterlades man således, hvor man begyndte. I en anprisning af litteraturens særligt nyttige egenskaber, hvad angår opretholdelsen af de humanistiske værdier. Og disse evner tror også jeg på, at litteraturen har. I hvert fald hvis de humanistiske værdier inkluderer evnen til at føle og rumme forskelle og mangfoldighed, hvis de er forankret i evnen til at stille spørgsmål, til at tåle usikkerhed og uklarhed – en villighed til kompleksitet, til tankens og sansningens åbenhed.

MS' doktorafhandling er skrevet på en stor kærlighed til litteraturen og en stor fortvivelse over dannelsesstabet – jeg deler såvel kærligheden som fortvivlelsen – men jeg er usikker på, om MS' særlige version af litterær identitetspolitik er løsningen på de humanistiske værdiers krise. Men kom ind i kampen, kære kollegaer. Læs Marianne Stidsens store tekst – jeg garanterer for, at vi har rigeligt at tale med den nybagte doktor om.

Elisabeth Friis

Tue Andersen Nexø: Vidnesbyrd fra velfærdsstaten. Den sociale vending i ny dansk litteratur. Arena, København 2016, 200 sider, 200 kr. ISBN: 978-87-926-8458-5.

Tue Andersen Nexø er lektor i litteraturvidenskab på Københavns Universitet og kritiker ved dagbladet *Information*. Hans stærke akademiske faglighed og betydningsfulde kritikervirksomhed forenes nu i den overskuelige monografi *Vidnes-*

byrd fra velfærdsstaten med undertitlen *Den sociale vending i ny dansk litteratur* udgivet på Arena. Arbejdet har været en del år undervejs – og i al fald for mit eget vedkommende været længe ventet. Allerede i 2009 publicerede Tue Andersen Nexø en artikel i *Kritik* under overskriften »Vidnesbyrd fra velfærdsstaten«, og det er ikke mindst takket være en tilknytning til Anne-Marie Mais forskningsprojekt om velfærdsstatens litteratur på Syddansk Universitet i Odense, at bogens projekt er blevet realiseret.

Det er min klare overbevisning, at denne bog vil være et referencepunkt, og i flere tilfælde måske ligefrem et udgangspunkt, for enhver seriøs behandling af dansk samtidslitteratur de næste mange år. Med sin perlerække af imponerende og stærkt overbevisende analyser og fortolkninger af centrale værker i dansk litteratur sætter den en høj standard, velsagtens den højeste for øjeblikket. Nærlæsningerne fremstår alle som selvstændige bedrifter, og i (slut)noterne gives så en kortfattet, pointeret diskussion med store dele af sekundærlitteraturen. Mest påfaldende er – med ganske få undtagelser – fraværet af henvisninger til sociologisk og litteraturvidenskabelig teori i selve brødteksten. Man skal eksempelvis helt om i noterne for at finde ud af, at Tue Andersen Nexøs fremstilling af socialiteten i ny dansk litteratur er inspireret af Erwin Goffmans mikrosociologiske studier, og kun kapitlet om »afsmagen for fiktion« indeholder et egentlig teoretisk afsnit, nemlig en parafase af Richard Walshs fiktionsteori. Tyngden ligger udtrykkeligt på en kontekstualiserende *close reading* af skønlitteraturen, og derfor kan Tue Andersen Nexø muligvis forvente at blive læst også uden for en snæver kreds af litteraturforskere og -studerende på universiteterne.

Bogens titel *Vidnesbyrd fra velfærdsstaten* er velklingende, og undertitlen *Den sociale vending i ny dansk litteratur* er slagkraftig, men begge dele kan også problematiseres. Er vidnesbyrd det rigtige ord, når emnet overvejende er fiktionslitteratur med alt, hvad det indebærer af tvetydighed og ambivalens? Det hævdes også et sted, at litteraturen kan bruges til at stille en »diagnose« af samtidens sociale virkelighed. Og hvad med velfærdsstaten? Kunne titlen ikke med fordel have indarbejdet den overgang fra velfærdsstat til konkurrencestat, som diskuteres i bogens første kapitel – og i disse års danske offentlighed – med henvisning til Ove K. Pedersens forskning, når materialet er de seneste tyve års danske litteratur?

Mest problematisk er dog begrebet »den sociale vending«. Det lyder som noget skelsættende og benyttes af samme grund som et slagord bogen igennem, men måske er der snarere tale om en forskydning af accenter end en regulær vending a la »the linguistic turn«, »the spatial turn« og senest »the archival turn«. Hvor de nævnte »vendinger« markerer bredt accepterede skift fra et forskningsparadigme til et andet, så forekommer »the social turn« – i nærværende fremstilling – mere

præcist at være en accentforskydning inden for den sociale virkelighed. Der er her i bogen mere præcist tale om en forskydning fra 1970'ernes model om en relation mellem individ og samfund til 1990'ernes model om et »mellemmenneskeligt felt«. Tue Andersen Nexø forklarer selv udviklingen således:

Meget af tressernes og halvfjerdsernes danske litteratur (også her er der selvfølgelig undtagelser) synes styret af en forestilling om samfundet, der sætter den enkelte i opposition til samfundets normer eller måske begræder de måder, den enkelte er blot og bart produkt af dem. Men forholdet mellem den enkelte og samfundet som sådan – samfundet som et totalt system – synes mindre vigtig i de sidste tyve års danske litteratur. I stedet fokuserer værkerne igen og igen på at fremstille det sociale livs overflade og hverdagens mikrosociale træghed (s. 11)

Dermed synes den sociale vending paradoksalt nok ikke at benævne en vending fra en ikke-social virkelighedsmodel *mod* en social, men derimod en forskydning *inden for* den sociale virkelighedsmodel.

De forfatterskaber, der behandles i bogen, opremses indledningsvis således:

Jan Sonnergaards Radiator-trilogi, Christian Jungersens *Undtagelsen*, Ida Jessens, Lars Frosts, Helle Helles og Kirsten Hammanns romaner, Lars Skinnebachs, Mette Moestrups og Lone Hørslevs digte, Mikkel Thykiers anonyme udgivelser og Majse Aymo-Boots plotløse prosa (s. 7)

Hertil må føjes Pablo Llambias og Claus Beck-Nielsen, hvis romaner faktisk spiller en hovedrolle i Tue Andersen Nexøs præsentation af samtidens litteratur, men vel at mærke på en anden måde, end det ofte antages i sekundærlitteraturen. Til gengæld synes behandlingen af Jan Sonnergaard at være redigeret ud og/eller komprimeret til en fodnote (s. 174). Dermed går Tue Andersen Nexø på tværs af de hævdede skel mellem »bred« (Jungersen) og »smal« (Thykier) litteratur og mellem realisme (Jessen) og (post)modernisme (Frost) med det formål at præsentere litteraturen i al dens mangfoldighed. Foruden en tematisk tilgang til denne litteratur anlægger han også en formel og insisterer på, at form og tema er jævnbyrdige niveauer, hvorfor udsigelses- og udsagnsanalyse må supplere hinanden. Af en eller anden grund praktiseres dette prisværdige dobbeltblik ikke inden for behandlingen af en og samme forfatters værk, men sådan at de første kapitler analyserer litteraturens tematik, mens de sidste kapitler beskæftiger sig med litteraturens form.

Selvom Tue Andersen Nexø med rette kan hævde at være bredere i både værkudvælgelsen og behandlingen af litteraturen end tidligere monografiske udgivelser om samtidslitteraturen af Mads Bunch (2009), Peter Simonsen (2014) og Erik Svendsen (2015) – og til forskel fra disse påtager han sig samtidig kritikerens opgave, nemlig at fælde eksplicitte æstetiske domme over periodens litteratur – gør han selv opmærksom på et par fravalg. Formålet med bogen er nemlig *ikke* at give et totalbillede af dansk samtidslitteratur, det er derimod at påpege og reflektere »den sociale vending« i ny dansk litteratur, hvorfor Peter Adolphsen ekskluderes på grund af sit menneske- og sprogsyn og Harald Voetmann på grund af sine historiske interesser.

Det er værd et øjeblik at overveje, hvilke andre forfattere Tue Andersen Nexø har fravalgt. Hvad med Jakob Ejersbos romaner, hvis æstetiske kvalitet han dog i forskellige sammenhænge har udtrykt sig kritisk over for? Men hvis Jungersen er med, trods de iøjnefaldende forbehold i behandlingen af ham, kunne der vel også have været plads til Ejersbo. Fravalget kan muligvis forsvares ud fra den præmis, at bogen omhandler litteratur, der »kredser om livet i Danmark i dag« (s. 7), hvilket Ejersbos Afrika-trilogi trods alt ikke gør. Det er måske samtidig grunden til, at to af prosaens betydelige værker fra de seneste ti år slet ikke er omtalt, nemlig Jeppe Brixvolds *Forbrydelse og fremgang* (2007) og Niels Franks *Nellies bog* (2013); ingen af disse »kredser om livet i Danmark i dag«, eftersom de snarere er postnationale end nationale eller lokale i deres geografiske forankring, og dog siger de efter min opfattelse mere om samtiden(s) danskhed end så mange andre romaner – også flere af de romaner, Tue Andersen Nexø behandler. Ingen monografisk behandling af samtidslitteraturen kan selvsagt give et totalbillede uden at blive en decideret litteraturhistorie, men det er påfaldende, at Tue Andersen Nexø end ikke diskuterer begrænsningerne i sit snævert nationalstatslige perspektiv. At han som forsker hverken er nationalt snæversynet eller har en kortsigtet samtids-horisont, vidner hans afhandling (2014) om politisk offentlighed i England 1640-1750 med al tydelighed om.

Perioden, som Tue Andersen Nexø dækker, hævdes på bogens første side at være de seneste tyve års danske litteratur, eller rettere omhandler bogen forfattere, »der er debuteret efter 1996 – eller som debuterede i starten af halvfemserne« (s. 7). På de følgende sider af bogen omtales perioden som de seneste tyve års litteratur, lige indtil den korte afrunding, hvori det pludselig hedder følgende:

Men i de sidste par år – cirka siden 2011 – er en ny, helt ung generation af forfattere blevet synlige i offentligheden, en generation, der på trods af sine interne forskelle synes både at fortsætte og at bryde med de foregående års litterære fokus på en problematisk, hverdagslig socialitet (s. 167)

Disse forfattere er bl.a. Asta Olivia Nordenhof, Bjørn Rasmussen, Olga Ravn, Theis Ørntoft, Amalie Smith og Peter-Clement Woetmann.

Betyder det så, at bogens periode mere præcist er disse femten år fra 1996 til 2011? Eller betyder det forhold, at de yngste forfattere kaldes en generation, mens de lidt ældre ikke gør, at bogen i realiteten er et generationsportræt og ikke en skildring af de seneste tyve års danske litteratur? Altså et portræt af den generation af forfattere, Tue Andersen Nexø er nogenlunde jævnaldrende med, og som han dels har fulgt i sin dagbladskritik, dels har formet eller i al fald præget med en serie toneangivende ledere (skrevet sammen med Lars Skinnebach) i *Den Blå Port* i årene efter årtusindskiftet, hvor ideen om vendingen mod det sociale blev lanceret første gang. Der henvises i øvrigt påfaldende ofte og med påfaldende veneration til artikler publiceret i *Den Blå Port* fra denne periode, ligesom medredaktørerne Moestrup, Skinnebach, Hørslev og Frost udnævnes til uomgængelige navne, hvad de da rimeligvis også er uanset deres forbindelse til tidsskriftet. Det ville være urimeligt at hævde, at Tue Andersen Nexø i det skjulte behandler og kanoniserer sin egen indflydelse på dansk samtidslitteratur, for dels er ingen iagttagere neutrale, dels har dansk litteratur hårdt brug for et engagement som hans, men det hører selvfølgelig med til historien og forklarer nogle af hans til- og fravalg.

Jeg er gennemgående overbevist af Tue Andersen Nexøs mange detaljerede og reflekterede nærlæsninger af velfærdsstatslige temaer som social mobilitet og handicappedes sexliv. Det kan være vanskeligt at udpege præcis, hvad det er, der gør læsningerne så overbevisende. Men det har noget at gøre med den sikkerhed, hvormed læseren føres igennem nærlæsningen fra en indledende karakteristik af værkets motiv og forfatterskabets stilpræg, over en analyse af karakterernes indbyrdes relationer, altid understøttet af et par længere citater, som munder ud i en både åben og afklaret fortolkning af værkets sociale tematik – åben, for så vidt som værket er ambivalent, og afklaret, hvis værket tillader det. Hvad der løfter læsningen fra det ordinære til det ekstraordinære, er den udviklede sans for betydningsdannelsens mindste nuancer, som når det om Helle Helles *Rødby-Puttgarden* konkluderes følgende:

Det er et indfølt og på sin vis kærligt portræt, *Rødby-Puttgarden* tegner af livet i en del af Danmark, der er præget af jobs med lavstatus, førtidspensionister og psykisk skrøbelige, yngre mænd – og ikke af konkurrencestatens krav om stadigt mere profitable former for selvrealisering – men det er ikke en idyl (s. 63)

Der er som bekendt forskel på om en stedsbeskrivelse er et »kærligt portræt« eller en »idyl«, men kun hvis ens sensibilitet er tiltrækkelig veludviklet. I

noterne til læsningen finder man som tidligere nævnt en ret udstrakt diskussion med sekundærlitteraturen, hvor alternative synspunkter på tekstanalysen refereres lødigt, hvorpå de kommenteres med vendinger som »jeg er selvsagt ikke enig«, eller »jeg finder ikke belæg for den tolkning« (s. 179). Ingen vil kunne hævde, at Tue Andersen Nexø præsenterer os for den definitive fortolkning af den behandlede litteratur, men der vil formentlig heller ikke kunne findes nogen, som vil hævde, at han ikke argumenterer konsekvent og konsistent for en social, snarere end eksistentiel eller psykologisk, læsning af den udvalgte litteratur.

Det er formentlig ganske rammende, når han om Helle Helles og Ida Jessens romaner hævder, at de rummer en »skepsis over for den moderne velfærdsstats drøm om, at den enkeltes realisering af et bedre og mere fuldt liv for sig selv fuldt og helt er det samme som samme enkeltes socialisering ind i et liv som produktiv medborger« (s. 71). Notabene er det en af de få knudrede sætninger i bogen. Ligeledes overbevisende virker det, når han om Lars Frosts og Pablo Llambías' romaner hævder, at de:

tydeliggør en velfærdsskepsis, hvis udgangspunkt ikke er, at velfærdsstaten deformerer os, gør os til blødsødne eller til statsklienter. I stedet bygger den på en forestilling om, at mennesket grundlæggende er et socialt væsen, men at socialiteten er problematisk og konfliktfyldt (s. 99)

Endelig er jeg også uden forbehold, når læsningerne af Skinnebachs og Moestrups digte såvel som Thykiers essays og Aymo-Boots kortprosa samles i »en skepsis over for forestillingen om det selvberørende jeg«, og med den vigtige tilføjelse, at »jekskepsis og samtidsskepsis – skepsis over for velfærdens sociale liv, dens institutioner og de love, der regulerer den [sic] moderne Danmark – er tæt forbundne« (s. 163).

Mere skeptisk, for nu at bruge bogens nøgleord i diskussionen af forfatternes syn på velfærdsstaten, er jeg over for det fjerde kapitel om »afsmagen for fiktion«. Jeg kan sagtens tilslutte mig Tue Andersen Nexøs kritik af både Poul Behrendts og Jon Helt Haarders overdrivelse af det selvbioграфiske dominans i dansk samtidslitteratur. Men jeg har en fornemmelse af, at bogens velfærdsstatslige ramme kommer til kort, når den skal forklare denne bemærkelsesværdige afsmag for fiktionen hos eksempelvis Brixvold, Llambías og Beck-Nielsen. Tue Andersen Nexø er selv – undtagelsesvis – forsigtig: »Jeg tror godt, man kan knytte denne afsmag for fiktionens alment-subjektive sandhed til det, jeg i denne bog har kaldt den sociale vending i dansk litteratur« (s. 114). Sammenhængen skulle i så fald være et ønske hos forfatterne om at tale uden fiktionens almenlydige autoritet, altså

blot at stå frem som et partikulært subjekt, hvis indsigt i den sociale virkelighed enten lader sig genkende eller afvise af læseren. Det forekommer mig at være en utilfredsstillende forklaring på, hvad andre har kaldt den selvbiografiske vending i dansk litteratur.

Det er ligeledes symptomatisk, at Llambías' *Rådhus* fra 1997 fremhæves som »et af de tidligste og mest interessante eksempler på afsmagen for fiktion i ny dansk litteratur« (s. 117). Her kommer bogens ramme til at kollideres med kravet om en litteraturhistorisk dækkende fremstilling af dansk litteratur. Hvad med eksempelvis Henrik Stangerups *Fjenden i forkøbet* fra 1978, der hos Behrendt og andre fremhæves som »autofiktion« i direkte forlængelse af den franske tradition? Når der i periodens litteratur kan spores en afsmag eller uvilje mod fiktionen, hvilket jo eksplicit reflekteres i centrale essays af Jeppe Brixvold (2004) og Niels Frank (2007), som imidlertid ikke omtales af Tue Andersen Nexø, skyldes det efter min egen opfattelse en reaktion hos denne generation på 1980'erdigtningens (specielt Søren Ulrik Thomsens) reintroduktion af autonomiidealet fra modernismen i det 20. århundredes begyndelse. Brixvold, der var med til at igangsætte den selvbiografiske vending med *Hæfte* fra 2000, reagerede sammen med Frost, Skinnebach, Beck-Nielsen, Llambías m.fl. imod det autonome værkbegreb og fandt hertil inspiration fra bl.a. den svenske forfatter Stig Larsson (ikke at forveksle med Stieg Larsson), som siden begyndelsen af 1990'erne havde eksperimenteret med at skrive selvbiografiske – og strengt formbevidste – digte. Denne historisk-poetologiske forklaring ville også bedre kunne svare på, hvorfor Brixvold og andre med ham er vendt tilbage til og nu ligefrem forsvarer fiktionens gyldighed, men stadig anser værkautionen for endegyldigt brudt, eftersom vendingen mod det selvbiografiske blot er én af flere måder, hvorpå værkautionen kan overskrides. En sådan forklaringsmodel ville dog sprænge rammerne for bogens velfærdsstatslige kontekst.

Tue Andersen Nexøs sprog er glimrende varieret, og det er gennemgående en fryd at følge hans undersøgende og dristige opdagelser af nye og hidtil oversete sammenhænge. Der er kun ganske få ord, som stritter besynderligt ud, eksempelvis skriver han to gange »rygradsløs«, et sted »ligebyrdigt« og to steder »uraske«, men mest undrer det mig, at han konsekvent skriver »de sidste tyve års danske litteratur«, »de sidste par år« og eksempelvis »Lars Frosts sidste to romaner«, når det korrekte ord – i alle tilfælde – er »seneste«, såfremt dansk litteratur ikke stopper med denne bog, og Lars Frost formår at udgive en ny bog. Endelig er der lidt flere korrekturfejl, end der plejer at være i den slags bøger; for eksempel er undertitlen på Marianne Stidsens disputats stavet forkert (s. 10), og på både side 17 og 37 er der hele to banale (hastværks)fejl.

Disse bittesmå skønhedspletter skal dog på ingen måde skygge for den respekt-indgydende og yderst perspektivrige forskningsindsats, Tue Andersen Nexø har præsteret og nu tilbyder alle opmærksomme, engagerede og kritiske læsere af ny dansk litteratur.

Anders Juhl Rasmussen

Poul Behrendt og Mads Bunch: Selvfortalt – Autofiktioner på tværs: prosa, lyrik, teater, film. Dansk lærerforeningens Forlag, København 2015, 280 sider, 189 kr. (vejl.). ISBN: 978-87-7996-668-0.

Selvfortalt er en undervisningsbog til de gymnasiale uddannelser om autofiktion. Den samler uddrag fra en række nyere værker inden for litteratur, teater, film og tv, som alle har det til fælles, at de på forskellige måder forsøger at krydse eller helt ophæve den tidligere så skarpt optrukne grænse mellem forfatter og værk. Der foreligger indtil videre ikke meget undervisningsmateriale om emnet, så det er et helt oplagt og vigtigt projekt at præsentere gymnasieelever og andre interesserede for de mest relevante værker samt lidt teoretisk baggrundsstof i en overskuelig form. Det vil helt sikkert være noget, der appellerer til mange af de unge elever, ikke mindst fordi en stor del af de forfattere, der beskæftiger sig med autofiktion, selv tilhører den yngre generation.

I bogens introduktion, der primært er tiltænkt underviseren, opridses autofiktions relativt korte historie, herunder diskussionen blandt litterater om, hvad man skal stille op med denne bølge af litteratur, der på samme tid består af referentielt og fiktivt stof, og hvor forfatteren som regel insisterer på at lade sin egen person være en del af værket. Det gøres klart fra første side, at det altoverskyggende, skelsættende og definerende værk inden for genren er Karl Ove Knausgårds *Min Kamp 1-6*. Dette kommer ikke som nogen stor overraskelse, men måske vil nogle læsere alligevel blive forbavsede over med hvilken styrke værket lovprises, når det for eksempel med et citat fra Hans Hauge hedder, at »Der vil være et før og et efter *Min Kamp*. Karl Ove Knausgård vil få samme status som Henrik Ibsen og Knut Hamsun« (s. 11). Kun tiden vil vise, hvor præcis Hauges spådom er, og derfor forekommer det lidt unuanceret at bruge dette citat til at fremhæve Knausgårds store indvirkning på nutidens litteratur uden i øvrigt at gå mere i dybden med sammenligningen med Ibsen og Hamsun. Man kunne nok finde andre citater, der forklarer hans betydning i en samtidig kontekst. Omvendt siger den efterfølgende anekdote om Yahya Hassan, der engang gemte sine kontanter for politiet i et bind af *Min Kamp*, næsten alt for lidt om værkets store litterære betydning. Men måske

ønsker Poul Behrendt og Mads Bunch blot at tegne et billede af, hvor bredt Knausgårds bøger er nået ud, idet både garvede litterater og unge bøller fra ghettoen har læst dem, og det lykkes fint for dem.

I et forsøg på at forklare årsagerne til autofiktionens popularitet vender forfatterne sig mod Politikens kronikredaktør, Christoffer Emil Bruun, som har hævdet, at denne skyldes at »vi er godt trætte af fiktion« (s. 15). Hvem 'vi' er, og hvordan Bruun mener at kunne udtale sig på hele denne gruppes vegne, får man ikke forklaret, og når man kigger sig omkring er det egentlig ret vanskeligt at få øje på denne påståede fiktionstræthed. Hvis man ser på tidens kulturforbrug generelt, så er det tydeligt, at også den rene fiktion stortrives. Krimier og kærlighedsromaner dominerer bestsellerlisterne, og på film og tv tiltrækker fantasy og science fiction stadig det helt store publikum. Det er lidt synd for bogens projekt, at man vælger at inddrage Hauge og Bruuns dristige og diskutabile udtalelser som en slags belæg for at skulle beskæftige sig med autofiktion i en undervisningssituation, fordi de ikke formår at sætte fingeren på, hvad det helt præcist er, der gør, at den slags bøger trods alt nyder så stor popularitet og omtale. Men måske er det blot et udtryk for, at vi endnu ikke helt ved, hvad det skyldes. Det er forståeligt, at man i bogens introduktion ønsker at pege på autofiktionens store betydning for samtidens litteratur, men man kunne godt have ønsket sig, at det tog udgangspunkt i nogle mere videnskabeligt funderede betragtninger. Det havde været rart, specielt i et undervisningsmateriale, at få gjort det mere konkret hvad den store litterære kvalitet ved *Min Kamp 1-6* og andre autofiktive værker er. Flere steder bliver det fremstillet således, at autofiktionen er et længe ventet opgør med modernismen (inden for hvilken man normalt arbejder med fortællerbegrebet som en instans, der adskiller det skrevne fra forfatteren), og der lægges ikke skjul på en vis begejstring for dette nybrud, men det bliver ikke tilstrækkeligt belyst, hvorfor et opgør med det modernistiske dogme er så tiltrængt. Kun argumentet om den generelle fiktionstræthed blandt læserne står tilbage, men det forbliver uunderbygget, og dets validitet er derfor tvivlsom. Heldigvis, for det ville da være et stort tab, hvis vi ikke længere havde den fiktionale roman, hvori forfatterne ved hjælp af deres forestillingsevne kan fremskrive scenarier, der (endnu) ikke har fundet sted, sådan at vi læsere kan gennemleve virkelige situationer og livsforløb, vi ellers ikke ville have mulighed for at stifte bekendtskab med.

Efter den historiske gennemgang er det tid til at få indsnævret selve genrebegrebet. Dette har den ene af bogens forfattere, Poul Behrendt, arbejdet en del med i tidligere udgivelser, og han kan nu rapportere om »nogenlunde international enighed om tre minimumskriterier for anvendelse af betegnelsen autofiktion« (s. 15), hvoraf det første er, at der skal være navneidentitet mellem forfatter, fortæller og hovedkarakter, for at et værk kan kaldes autofiktivt. Det er dog tilsyneladende ikke et ufravigeligt kriterie, for læseren præsenteres senere i bogen for eksem-

pler på værker uden navnesammenfald, som alligevel føjes ind under betegnelsen autofiktion. Det gælder eksempelvis Nils Malmros' film *Sorg og Glæde* og Louise Østergaards roman *Ord*. Sidstnævnte omtales oven i købet som en »autofiktiv nøgleroman« (s. 149), hvilket kun bidrager til yderligere forvirring omkring begrebsdefinitionen, for hvordan kan en nøgleroman, som jo netop erstatter alle navne med dæknavne, kaldes for autofiktiv, når det første kriterie herfor er, at der skal være navnesammenfald? Det gives der ingen forklaring på.

Det andet kriterie er, at værket skal have påtrykt genrebetegnelsen 'roman' eller 'digte' som en påmindelse om, at selvom man har at gøre med et stykke virkelighedsnær litteratur, så tager virkelighedsbeskrivelsen form af et kunstværk, dvs. den er kunstigt beriget med detaljer, som ikke nødvendigvis har noget med den referentielle udgangssituation at gøre. Men heller ikke dette paratekstuelle kriterie følger alle bogens værkeksampler (f.eks. ikke Langvads *Hun er vred*, Wiinblads *Min Lillebror*, Nordenhofs *Det nemme og det ensomme*), så her efterlades man igen med et uklart indtryk af, hvor stor betydning de såkaldte minimumskriterier egentlig skal tillægges. Hvordan forholder det sig i øvrigt med *Min Kamp*, når den i USA er udkommet uden nogen genrebetegnelse på forsiden – ophører den da med at være et autofiktivt værk? Man må konstatere, at det er svært at være helt håndfast i genredefinitionen, måske fordi det er en type af litteratur, der stadigvæk er i gang med at udforske sine egne muligheder og begrænsninger. Derfor havde det nok været bedre at tale om tre *indikatorer* for autofiktion i stedet for de tre *kriterier*. På den måde kunne man komme omkring de forskellige problemer med genreafgrænsningen.

Det tredje kriterie tilsiger, at der i et autofiktivt værk godt kan indgå totalt fiktive elementer, og at dette kan ske på flere forskellige måder. En af disse måder omtales som *den fri selvbiografiske konstruktion*, og karakteristisk for den er ifølge bogens forfattere, at det som hovedregel hverken er relevant eller muligt at prøve på at adskille det fiktive fra det referentielle (s. 15). Bjørn Rasmussens *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* udpeges som et typisk eksempel på en sådan roman. Men til trods for at det altså ifølge bogens egne forfattere hverken er relevant eller muligt at skelne mellem det opdigtede og det faktuelle i romaner af denne type, beder man i arbejdsspørgsmålene (s. 95) eleverne om at gå i gang med netop dette projekt. De vil nok opdage, at det er yderst vanskeligt at foretage denne sortering, men måske er det netop pointen med øvelsen. Da jeg selv som specialestuderende foretog en grundig analyse af samme roman, med særligt fokus på forholdet mellem det opdigtede og det faktuelle, fandt jeg, at det selv efter lang tids grundigt arbejde med bogen er meget svært at komme med andet end gisninger om, hvor der fiktioniseres, og hvor der skrives referentielt. Desuden bibringer den smule man kan sige om det ikke analysen af det samlede værk noget signifikant.

Generelt er det nogle meget velvalgte værkuddrag, man finder i *Selvfortalt*, og det er tydeligt, at forfatterne til bogen har en god fornemmelse for, hvilke emner elever på de gymnasiale uddannelser vil finde interessante. Man bliver præsenteret for et bredt udvalg af tematikker som adoption, integration, skam, identitet, sociale medier, etik mv. De tilhørende arbejdsspørgsmål fremstår generelt relevante og velovervejede, og medvirker i de fleste tilfælde til at åbne teksterne ved at pege på centrale tematikker og problemstillinger, så de er lige til at anvende som oplæg til større og mindre skriftlige opgaver eller oplæg. Her fungerer bogen rigtig godt, og det er nok her, man som underviser vil finde de mest anvendelige passager. Det er dog bemærkelsesværdigt, at den del af spørgsmålene, der beskæftiger sig helt specifikt med det autofiktive aspekt, er de klart mindst inspirerende og tankevækkende. Disse spørgsmål begrænser sig nemlig overvejende til at forlange en opdeling af værkerne i faktuelle og fiktionale dele, og det bliver i længden lidt trivielt at skulle foretage denne øvelse, især fordi der ikke rigtig synes at være andet formål end opdelingen i sig selv. Det ville nok være rart for bogens brugere at blive hjulpet videre ved at få noget mere at vide om, hvad opdelingen (såfremt den kan lade sig gøre) kan bruges til, så øvelsen ikke bare ender der. Men det siger måske noget om det føromtalte store opgør med modernismens idé om værkets autonomi, at det stadig lader til at være mest relevant og givende for litteraturanalysen at anskue værkerne som helheder, og ikke fra begyndelsen af at dele dem op som om de tilhørte to uforenelige verdener. Det vil i de fleste tilfælde alligevel være læseren selv, der foretager en subjektiv vurdering af hvilke dele, der virker sandfærdige, og hvilke der måske er opdigtede – en betragtning, der er blevet fremlagt af Richard Walsh i *Fiktionalitetens Retorik* (2013).

Det bliver under gennemlæsningen af bogens værkuddrag efterhånden mere klart, at det store, gennemgående tema i de autofiktive værker er identitet, hvilket måske besvarer det spørgsmål, der stod tilbage efter bogens introduktion, nemlig hvorfor genren er blevet så populær så hurtigt. Den er nemlig velegnet til at udforske spørgsmål om personligheden og dens forhold til omverdenen i en meget realistisk kontekst, og netop derfor er det en oplagt idé at præsentere gymnasieelever, der ofte selv tumler med spørgsmål om deres identitet, for denne type litteratur. Det er her bogen finder sin store relevans og styrke, og i den henseende er den absolut anbefalelsesværdig. De indvendinger jeg har fremført i det ovenstående, er for de flestes vedkommende møntet på bogens introduktion, og den er ifølge forfatterne primært tiltænkt underviseren. Denne kan jo så selv vælge, om eleverne skal inddrages i diskussionerne om genre, fiktionstræthed og modernismeopgør.

Jan Rosiek: Gurre. Stranden. Steder i dansk litteratur. U Press, København 2015, 171 sider, 179,95 kr. ISBN: 978-87-9306-013-5.

Da jeg indledte arbejdet med min stedsorienterede litteraturhistorie, *Hvor litteraturen finder sted*, bd. I-III (2010-2011), blev jeg advaret imod at fortælle litteraturhistorie ud fra de steder, hvor litteraturen er blevet til og har fået en historie. Jeg ville ende i den rene lokalpatriotisme tilmed i en tid, hvor det var let at indse, at der var behov for at se ud over gamle, nationale konstruktioner af litteraturhistorien. Trods advarselne holdt jeg fast i min idé, og det viste sig hurtigt, at stederne langt fra låser en analyse fast i nationalisme og lokalpatriotisme. Tværtimod viser studiet af litteraturens steder sig at forbinde det lokale og det globale. Jeg er blevet yderligere bestyrket i ideen om, at man kan komme ud over de traditionelle, nationale konstruktioner ved at tage udgangspunkt i stederne under læsningen af Jan Rosieks fine bog, *Danmark. Gurre. Stranden. Steder i dansk litteratur*. Stedet som tilgang giver både forfatteren et kritisk blik på forbindelsen mellem nation og litteratur og muligheden for at udvikle nye, spændende læsninger af kendte og mindre kendte værker.

Rosieks bog indeholder fire essays samt forord og efterskrift. Det første er Rosieks tiltrædelsesforelæsning som professor i dansk litteratur ved Københavns Universitet og handler om humanioras berettigelse og danskstudiets udfordringer. Det er en skarp og lærd diskussion, Rosiek fører, idet han argumenterer for, at danskfaget findes, fordi der er behov for at kende sprogets store reservoir og de mange digte og værker, der er skrevet på dansk, og som gør os alle klogere på, hvad det vil sige at være et menneske. Litteraturen er et af de stærkeste medier, vi har til at repræsentere og præsentere, hvordan det føles at leve i en bestemt livsverden og finde et meningssted i dansk klima, landskab og kultur (s. 18).

Herefter kaster Rosiek sig ud i en redegørelse for danske digteres skildring af dansk identitet fra Laurids Kok til Johannes V. Jensen. Det er modigt at tage fat på de mange nationale og »kongerygende« digte, som vi måske til nød vil synge, men helst ikke vil hæfte os for meget ved. Modstykker til de gamle tekster finder Rosiek hos PH, Halfdan Rasmussen, Klaus Rifbjerg og Henrik Nordbrandt, og han noterer sig, at der er sket en forandring fra den tid, hvor dansk identitet i digtningen var knyttet til Danmarks status om krigsførende sømagt til nutiden, hvor dansk identitet forbinder sig med tanken om et fredselkende landbrugsland. Man kan spørge, hvor længe den idé vil holde i en verden, hvor Danmark igen er blandt de krigsførende.

Rosiek fremhæver, at Johannes V. Jensens »Danmarkssangen« (1925) meget vel kan være sidste, der på en tilfredsstillende måde forbinder, natur, historie, individ og folk (s. 59). Her kunne han med fordel have set nærmere på eksempelvis Kirsten Hammanns dejlige fædrelandssang, »Jeg lærte som lille« (1998), som

er optaget i Højskolesangbogen. Melodien er lidt svær, men sangen har fine digteriske kvaliteter. Den rundes af med denne strofe, der forbinder nation, individ, digtekunst og natur:

Jeg mærker et pulsslæg af blomsternes duft
og husker fra sangbogens mester,
at her må jeg give min kærlighed luft
i strofer, som smælder og fester.
For ser jeg en bisværn, en gumlende ko,
et lysvæld i bøgenes kroner,
så kan jeg med sangen mit Danmark betro,
den glæde, jeg føler, i toner.

Rocklyrikken har også sit at bidrage med til ideen om et moderne Danmark: Trilles »Danmarkssang« (1979), Michael Falchs sang »I et land uden høje bjerge« (1986), Gnags' sang »Danmark« (»Lige meget hvem du er«, 1986) eller Natasjas »Gi' mig Danmark tilbage« (2007) er relevante at inddrage i denne diskussion. Hos Michael Falch hedder det i starten af sangen:

I et land uden høje bjerge
hvor det både regner og sner
Skal jeg leve mine dage
og dø den dag det sker
I en plet på verdenskortet
som ingen regner med
Og som let kan blive borte
når vi ikke mere har fred

Hos den tidligt afdøde rapper Natasja formuleres fædrelandskæ ligheden mere kritisk og krævende, men meget hjertevarmt i hendes omdiskuterede »Gi' mig Danmark tilbage«, hvori det lyder:

Yo, flåden er slidt, børn er fallit
Tro mig i Danmark der har vi det fint.
Så ufatteligt godt at det er vores pligt,

At gøre noget godt, der hvor det' skidt
Verden er vor fremtid men vi fatter det ik.
Vi har for travlt med at forpurre vores egen butik.

Så gi' mig mit Danmark tilbage, ligesom i de gamle dage.
 Gi' mig frisindet igen, der lurer under byens tage.
 Gi' mig København igen, min farverige gamle ven.
 Gi' mig ungeren igen. Vi vil ha ungeren igen!

Det danske landskab er her svundet ind til københavnske tage, men linjerne bagud i traditionen af fædrelandssange er ikke til at tage fejl af. Natasjas omkvæd 'Gi' mig Danmark tilbage' blev brugt af Dansk Folkeparti som et politisk slogan, hvilket foranledigede Natasjas arvinger til kraftig protest. En tankevækkende historie, som kunne være relevant for Rosieks analyser.

I det følgende essay, »Vejviser til Gurre«, arbejder Rosiek med digte og tekster om Gurre, som i dansk romantisk digtning blev et sagnomspundet sted. Gurre har sin storhedstid fra 1840-1890 hos blandt andre H.C. Andersen, Carsten Hauch, Johan Ludvig Heiberg, Holger Drachmann og J.P. Jacobsen. Også Søren Kierkegaard gør sig poetiske tanker om stedet og landskabet, og Gurre er stadig fascinerende i Frank Jægers digtning. Rosieks Gurre-essay egner sig glimrende til diskussioner i både forskning og undervisning – man får muligheden for at sætte tekster i spil med hinanden og kombinere glemte og velkendte strofer i et studie af, hvad et litterært landskab kan være. Rosiek konkluderer, at Gurre ikke ser ud til at have mere at tilbyde den levende litteratur (s. 112). Her kunne han med fordel have inddraget Klaus Høecks Gurre-digte fra *Hjem* (1985) og Gurre-digtet i *Live* (2012), hvor både sagnstof og landskab spiller en rolle. I *Live* hedder det:

når rapsen fiser
 og hveden sortner så er
 vi tæt på august
 måned så tæt som
 man nu kan være det i
 nordsjælland ved gur
 re borgruin så
 tæt på som ordet nu kan
 komme sin genstand
 i dette tilfæl
 de sit tabte og forjæt
 tede paradís

Her får hele Gurre-traditionen en vigtig sprogfilosofisk pointe, som faktisk rammer traditionen ind og kunne give Rosieks diskussion om sprog, myte og virkelighed et nyt perspektiv.

Rosieks sidste essay »Symboler og allegorier ved havet. Sted og figur i moderne dansk lyrik« udvider bogens teoretiske diskussion med fine betragtninger over allegori og symbol og anvender digte af især Göran Palm, Sophus Clausen og Ole Sarvig. Efterskriften afrunder den teoretiske diskussion og leverer en betragtning over, hvordan stedet kan bruges i en fornyelse af litteraturstudierne.

Jan Rosieks bog er således et godt og behageligt bekendtskab; der er teoretiske vitaminer i diskussionen, gode analyser og vigtige diskussioner om dansk identitet, danskfaget og dansk litteratur. Man kan ikke lade være med at tilføje tekster og udbedre de forskellige mangler i tekstvalget, men det demonstrerer blot, at bogen sætter gang i eftertanker over sted og digtning på dansk grund.

Anne-Marie Mai

Sissel Furuseth: Forfatteren som kritiker. Novus Forlag, Oslo 2015, 279 sider, NOK 285. ISBN: 978-82-7099-827-2.

Norsk litterær kritik har, til forskel fra ikke mindst dansk, traditionelt været særligt kendetegnet ved en bemærkelsesværdigt stor andel af indflydelsesrige skribenter i den dobbelte rolle som både anmelder og skønlitterær forfatter. Det begynder allerede i 1830'erne med idealisten og æsteticisten Johan Sebastian Welhavens skarpt profilerede indsigelse imod Henrik Wergelands nationalromantiske poesi (1832), og det fortsætter i 1870'erne med Camilla Colletts kvindepolitisk betonede kritik af den poetiske realisme samt Arne Garborgs kritiske studie af Henrik Ibsens *Kejser og Galilæer*. Ved 1880'ernes begyndelse baner Amalie Müller, siden gift Skram, vejen for sit skønlitterære forfatterskab gennem litteraturkritisk virksomhed, og omkring 1890 tager Knut Hamsun på skandaleombrust turné med provokerende udfald mod de fire store – Bjørnstjerne Bjørnson, Alexander Kielland, Ibsen og Jonas Lie. Omkring år 1900 kan historikeren Ernst Sars ligefrem beskrive den heldige forening af digterrolle og politikerrolle hos Wergeland og Bjørnson som tegn på det specielle norske »poetokrati«, en gløse, som med rette stadigvæk anvendes flittigt.

Traditionen blev fastholdt op gennem det 20. århundrede af eksempelvis Sigurd Hoel, Johan Borgen, Erling Christie, Paal Brekke, Jan Erik Vold, Knut Faldbakken, Jan Kjærstad, Espen Stueland og Trude Marstein, og i det første tiår af det 21. århundrede vakte Olaug Nilssen furor gennem en ny, legende, aktivistisk kritik, som »forente bloggerens subjektivitet, akademikerens sans for teoretisk refleksjon og forfatterens sikre blik for språk og komposisjon – og journalistens

sans for punchlines og forbrugerhenvendelse«. Kort sagt: »Modernismeestetikk i tabloidformat«. Karakteristikken formuleres på denne klare, rammende måde (s. 208) af Sissel Furuseth (f. 1971), førsteamanuensis ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier i Oslo. Hun disputerede i 2003 med en afhandling om den vigtige modernistiske lyriker Gunvor Hofmo og har nu senest ledet det nationale forskningsprojekt »Norsk litteraturkritikks historie 1870-2000. Verdiforvaltning og mediering«. I tilknytning hertil har hun i 2015 udgivet *Forfatteren som kritiker*, en veldisponeret, velskrevet og yderst kompetent eksemplifikation og diskussion af forfatterkritikerens position og funktion såvel historisk som aktuelt. Bogen beskriver ikke blot, hvordan forfatterkritikere udøver magt over andre forfatterskaber, men også hvordan kritikervirkomheden styrker deres egen status i feltet, samt ikke mindst hvordan andre: forskere, læsere og kulturjournalister, forholder sig til forfatternes indbyrdes kamp om »definitions magten«. Alt dette gøres primært ved præcise historiske nedslag, som fra Welhaven til Olaus Nilsen skal demonstrere, hvordan en forfatterkritikers definitionsmagt konkret kan læses ud af hans eller hendes litteraturkritiske tekster. Rent metodisk betjener Sissel Furuseth sig af de raffinerede nærlæsningsstrategier, som blev opøvet i 1990'erne under indflydelse af dekonstruktion og poststrukturalistisk tekstteori. Under inspiration fra især Michel Riffaterre og Paul de Man bestræber hun sig således på at gå så tæt som muligt på de enkelte tekster og særligt konfrontere de ambivalenser, som måtte dukke op. I tillæg til dette ny-retoriske teorigrundlag er brugt en kontekstuel tilgang, hvor hver skribent i dobbeltrollen som anmelder og skønlitterær forfatter studeres som aktør i et større samfundsmæssigt felt eller netværk. Hertil hentes teoretisk inspiration i Pierre Bourdieus kultursociologiske skrifter. Hvad der imidlertid savnes hos både dekonstruktionisterne og kultursociologen, er den psykologiske og eksistentielle dimension ved forfatterkritikken. Her henter Sissel Furuseth inspiration i Harold Blooms arbejder om litterær indflydelse (*The Anxiety of Influence*, 1973, og *Agon*, 1982), hvilket i bogens midterste, mest historisk anlagte del viser sig at være et klogt valg, særligt hvor det gælder Hamsuns vildt ambivalente forhold til Bjørnson og Jan Erik Volds bestemt ikke uproblematisk fadermord (i tidsskriftet *Samtiden*, nr. 3, 1979) på forgængeren Paal Brekke, en dominerende skikkelse i 60'ernes modernisme i Norge.

Indfaldsvinklen ses dog primært at være tekstanalytisk og kritikhistorisk. Bogens bærende ambition er at vise og drøfte, på hvilke måder skønlitterære forfattere gennem deres litteraturkritiske praksis får lagt præmisserne for norsk kanondannelse og litteraturhistorieskrivning. Den enkelte forfatterkritiker må derfor begribes som et *institutionshistorisk*, *litteratursociologisk* og *intertekstuel* fænomen. Men, fremhæver Sissel Furuseth, for at kunne sætte kritikens æstetiske

og litteraturpolitiske aspekter ind i en større social kontekst uden derved at reducere kritikanalysen til ren sociologi eller historisme, er det samtidig vigtigt at krydsbelyse historiske, sociologiske og retoriske forhold. Ej heller undlader hun selv at komplicere billedet yderligere gennem inddragelse af *kønsmæssige* aspekter, som da hun afslutningsvis citerer Bjørnsons ret så erotisk ladede reaktion i et brev til Amalie (Skram) som svar på hendes anmeldelse i *Tilskueren* af hans *Over Ævne I* – »du skriver ikke om dit æmne, du omfavner og kryster det op til dit fulle bryst« – eller da Furuseth på bogens allersidste sider beskriver forfatterkritik som en række møder, der tilmed ligner erotiske møder, hvori der udøves magt og ind imellem ytres ønsker om underkastelse!

Mere bredt kunne man måske tale om et »samliv« i og omkring litteraturen, hvor forfatterkritikerne på én gang praktiserer læsning, fortolkende aktivitet, selvisce-nesættelse og retorisk handling, men hvor der så i hvert fald, hver gang der skrives, finder et møde sted – mellem tekst og læser, og mellem de forskellige gemytter. Sådanne komplekse konfrontationer har Sissel Furuseth udmærket blik for. Hun viser således, hvordan *læseren* Welhaven på afgørende punkter sejrer over *smagsdommeren* Welhaven (s. 77f), idet hans indsigt og hans snæversyn bliver til to sider af samme sag, i øvrigt en iagttagelse helt efter Paul de Mans model fra *Blindness and Insight* (1983), og hun demonstrerer, hvordan Amalie Skram i sin litterære kritik ikke alene får sat en dagsorden for realismen, den psykologiske karaktertegnning og hele den naturalistiske æstetik, men også udfolder stort kritisk mod gennem sin beslutsomme tagen parti for de outsiders og de kættere, som i samtidens litterære institution rammes af dens regulerende eksklusionsmekanismer.

Store dele af Sissel Furuseths bog kræver, må man retfærdigvis erkende, af læseren en vis, for ikke at sige betydelig, fortrolighed med norsk efterkrigsmodernisme og med hovedaktørerne i den litterære debat fra 1940'erne til i dag. Hun kunne, uden at slippe det kritikanalytiske og kritikhistoriske fokus, med fordel på få linjer have indflettet flere karakteristikker af de enkeltværker, forfatterkritikerne forholdt sig til, og derved have skabt større klarhed for de læsere, som uden fuldt ud at kende den litteraturhistoriske kontekst gerne vil fordybe sig i teksten for dens principielle indsigters skyld. Men hun fremdrager skam instruktive pointer undervejs, ikke mindst hvor hun beskriver Jan Erik Volds udi egen selvforståelse »frie« litterære kritik som dybt institutionsafhængig, baseret som den jo nemlig var på nykritisk og strukturalistisk metode. Ligeledes gør hun væsentlige iagttagelser af kønspolitisk art, fordi hun midt i sine forbehold over for Vold har fint blik for, hvordan han ved at læse såkaldt »smalle« kvindelige lyrikere »op og ud«, med øje for deres æstetiske kvaliteter, i stedet for at læse dem »ind og ned« (altså personligt og individuelt) og dermed sluse dem ind i et specifikt kvindeligt felt faktisk har gjort en værdifuld indsats for kvindesagen. Særligt heroiske slag har

han således udkæmpet for Kate Næss, Ellen Einan og Sissel Furuseths personlige favorit Gunvor Hofmo.

Af stor almen nordisk litterær interesse forekommer *Forfatteren som kritiker* i de tidlige og sene afsnit, der vedrører litteraturkritikkens aktuelle situation. Indledningsvis slås det fast, at vi ved millenniumskiftet så tegn på, »at mange forfattere mistet tillit til massemediale formidlingsinstanser og valgte å distansere seg fra den konsumorienterte aviskritikken« (s. 16) for i stedet at ytre sig i specialiserede tidsskrifter og i aviser med en specifik satsning på kultur og litteratur, såsom *Morgenbladet* og *Klassekampen*. Denne tråd tages op i bogens tredje, afsluttende del, hvor Sissel Furuseth refererer Rónán McDonalds beklagelse i *The Death of Criticism* (2007) – at den offentlige kritiker har mistet sin autoritet i vor tid. Kulturrelativismen bevirker, at ingen længere tør oprette og forsvare kvalitetsstandarder, og med udbredelse af blogs og fremvækst af kommentarfelter på nettet kan hvem som helst sprede sine synspunkter på bøger og meninger om alt muligt andet end bøger. Den litterære offentlighed fragmenteres til små enheder, hvor folk måske nok kan kommunikere med dem, de er enige med, men hvor ingen af os for alvor får udfordret sin smag, så længe vi ikke længere på tværs af meningsforskelle læser de samme tidsskrifter og de samme aviser. Derfor bliver hovedtendensen, at den offentlige, vejledende kritiker abdicerer og overlader feltet til bloggerne, alt imens akademikerne trækker sig tilbage til elfenbenstårnet.

Dog, helt så enkelt og helt så trist tegner billedet sig nu alligevel ikke, i det mindste ikke i Norge, hvor Sissel Furuseth aktuelt kan opregne hele seks potentielle publiceringskanaler for en nogenlunde ambitiøs litterær kritik: a) det kalkulerende, polemiske debattidsskrift (*Samtiden*, *Vinduet*), b) det tidsskrift, som dyrker en langsommere, reflekterende essaykunst, og som definerer sig som bevidst komplementært i forhold til den massemediale kulturformidling (*Vagant* og det fællesnordiske tidsskrift *Kritiker*), c) de neoavantgardistiske publikationer (som det svenske *OEI*, det Trondheim-baserede *LUJ* og nettidsskrifter som *nypoesi.net*), d) den genremæssige parodi, som på en legende måde tager massemediale udtryksformer i brug og i kraft af ironi og metakritisk distance søger at overskride skellet mellem højkultur og lavkultur (*Kraftsentrum*), endvidere e) det folkelige breddetidsskrift og f) det akademiske litteraturtidsskrift (*Edda*, *Norsk Litterær Årbok*). Disse publikationstyper, som igennem første årti af det 21. århundrede har eksisteret samtidigt, gør det stadig muligt at praktisere kvalificeret kritik, herunder forfatterkritik.

Står dette som den ene positive udgang på Sissel Furuseths kortlægning af forfatterkritik før og nu, består den anden opløftende konklusion i konstateringen af, med hvilken faglig stringens og hvilket engagement det åbenbart er muligt at tilgå hendes arbejdes genstandsfelt. Til forskel fra hvad der gælder i Danmark, føres der

i Norge takket være hende og fagfæller som Erik Bjerck Hagen (*Litteraturkritikk. En introduksjon*, 2004), Jahn Holljen Thon og Eirik Vassenden (*Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*, 2004) til stadighed blandt nordmænd en oplyst debat om den litterære kritik, dens vilkår og dens muligheder for at påvirke kanondannelsen og fremtidig litteraturhistorieskrivning. Måtte hendes kloge bog derfor inspirere!

Erik Skyum-Nielsen

Pelle Oliver Larsen: Professoratet. Kampen om Det Filosofiske Fakultet 1870-1920. Museum Tusulanums Forlag, København 2016, 496 sider, 398 kr. ISBN: 978-87-635-4373-6.

Sagen med Georg Brandes' udeblevne æstetiske professorat ved Københavns Universitet er en sag, der aldrig vil dø. Det er næsten radikalismens danske funderingsmyte, at det bagudskuende københavnske embedsborgerskab nægtede embede til det unge talent, der skulle blive urfader for senere generationer af det selvsamme embedsborgerskab.

Der foreligger nu en stor og detaljeret afhandling, der gennemgår sagens mange aspekter og lange faser – fra en sociologisk angrebsvinkel. Det er Pierre Bourdieus feltanalyse, med sammenstød og konkurrence mellem forskellige typer kapital, med det videnskabelige felts autonome og heteronome poler osv., der danner grundlaget for historikeren Pelle Oliver Larsens imponerende sagsgennemgang. Den har således – jvf. titlen *Professoratet* – det dobbelt mål ikke bare at forstå affæren Brandes i dens kontekst – men også mere generelt at bruge affæren som krydstal for et stykke historisk institutionssociologi angående universitetets udvikling i anden halvdel af 1800-tallet, fra centralelement i den romantiske kultursyntese og til videnskabsautonom institution.

De skæbnesvangre begivenheder i og omkring fakultetet i kølvandet på Hovedstrømningsforelæsningserne, som Brandes holdt på initiativ af sin protektor, den ateistiske filosofiprofessor Hans Brøchner, gennemlyses godt af Larsens begrebsapparat. Videnskabsautonomien bliver et argument imod Brandes, der med foredrag og journalistik for meget nærmer sig institutionens heteronome, mindre prestigøse pol. Samtidig med denne formelle fejl angribes Brandes også fra en stik modsat vinkel – motiveret i hans kritik af det nationalliberale borgerskabs romantiske kultursyntese af kirke, embedsværk, moral og kultur i forventning om denne enheds snarlige sammenbrud – hvilket får centrale figurer i fakultetet som

Madvig til at vende sig mod ham og C.W. Smith til at forfatte sit moralske votum imod ham – med argumenter, der dermed reelt overskrider det videnskabelige felts kriterier. De blev bakket op af parallelle argumenter i pressen – Larsen fremdrager Carl Plougs kritik af forelæsningserne for umoral angående selvmord, familie og forholdet mellem individ og samfund. Det er naturligvis disse temaers afvigelse fra argumenter gyldige på det videnskabelige felt, der allerede i samtiden var mærkbare og kunne ses som det skandaløse i afgørelsen.

Men som nævnt er Brandessagen Larsens optik på en række mere generelle institutionelle ændringer i det videnskabelige felt i perioden. En række følgende kapitler fokuserer på generelle aspekter af sagen: disputatsinstitutionen som forudsætning (»startkapital«) for professoransættelse og tidens forskellige ideer om disputatsens vurdering; selve ansættelsen med dens vægt på videnskabelige (mere end fx undervisningsmæssige) kvalifikationer; et omfattende kapitel, der sætter Brandessagen ind i konteksten af andre sager i samtiden, hvor staten på forskellig vis og af forskellige grunde greb ind i universitære ansættelser og således anfægtede feltets autonomi; og et opsummerende kapitel om det videnskabelige felts forandring i perioden.

Især det nævnte kapitel »Staten«, der opsamler hvordan ministre som J.C.H. Fischer og Jacob Scavenius greb ind i ansættelsessager med mere eller mindre kontraintentionelle effekter, kaster interessant lys over de vidt forskellige politiske motivationer for indgreb, over det videnskabelige felts træghed overfor eksterne indgreb såvel som over felt-interne udviklinger som fx det oldnordiske paradigmes nedgang i danskfaget. Kapitlet om »Feltet« skelner mellem dikotomierne konservativ/radikal og ortodoks/moderne, idet Larsen anfægter den opfattelse af udviklingen i perioden, at de konservative professorer efterhånden udmanøvreres af yngre radikale. Som han siger, var der ikke 40 radikale professorer, der i 1901 kunne signere Brandes' sluttelige ansættelse. Det der sker, er snarere en udvikling fra »ortodokse«, der på kultursyntesens grund accepterede en mere flydende grænse mellem videnskab og politik, hvor mange professorer til og med samtidig var politikere – og til »modernister«, der stod stejle på den fremvoksende felt-autonomi. Selv om der måske var en tendens til, at der var flere radikale blandt de moderne, sammenfalder de to distinktioner ikke. Madvig fremhæves som personificering af den intime sammenhæng mellem stat, universitet og skole i periodens begyndelse – men Larsens hypotese er, at samtidig drev humboldtuniversitetets specialisering langsomt kiler ind i dette romantiske helhedsbillede med uddifferentiering af fakulteter, institutter og eksaminer og eksplicitering af kriterier. Larsen argumenterer, at Brandessagen som en art fremkaldervæske accentuerede de eksisterende spændinger og den igangværende opløsning, både af universitetets indre enhed og af den romantiske kultursyntesens legering af kultur, moral og

religion. Det langsigtede resultat af disse opløsningsprocesser generelt blev forskningsuniversitetet og mere specielt uddifferentieringen af det humanvidenskabelige felt som et autonomt område med egne standarder og tidlig specialisering. Larsen lokaliserer højdepunktet i denne proces til 1870'erne, netop som Brandes-sagens start optog gemytterne – dvs. før opkomsten af politisk set radikale, og videnskabeligt set positivistiske professorer fra 1880'erne og frem. Slutresultatet i det 20. århundredes start bliver autonom videnskab med høj videnskabelig autoritet – men samtidig et omfattende prestige- og indflydelsestab for universitetsinstitutionen i stat og samfund, hvor den naturligvis ikke længere kunne hævde nogen moralsk, kulturel eller endog religiøs autoritet, som den havde kunnet ved periodens begyndelse. Som Larsen køligt konkluderer: »Demokratiets taknemmelighed over at universitetet brød båndene til den kultur, der havde legitimeret dannelsesborgerskabets dominans på det magtpolitiske felt, viste sig imidlertid ikke overvældende«. Denne elliptiske konklusion kan måske oversættes til, at det fremvoksende demokratiske to vigtigste partier, Venstre og Socialdemokratiet, skulle fødes i perioden med et universitetsskeptisk DNA dybt i deres konstitution – det uanset om det angik et universitet rodfæstet i enevældens førdemokratiske kultursyntese eller et moderne videnskabsuniversitet med autonom afstand ikke kun til syntesen men også til de forskellige nye demokratiske politikker. Larsens fremstilling peger således helt ind i nutiden med dens påpejning af demokratiets uafklarede forhold til den demokratiske stats egne universiteter, hvor videnskabsfeltets autonome normer og kriterier konstant skulle komme under løbende, skiftende beskyldninger fra politisk hold.

Pelle Oliver Larsens detaljerede fremstilling af et stykke vigtig universitetshistorie med historisk-sociologiske briller er således ikke kun velinformeret og i passager spændende at læse, men kaster også nyt lys over spændingen mellem demokratisk politik og universitet generelt – og mere specifikt på de institutionelle sider af det humanistiske felts uddifferentiering, dets særlige vilkår og dermed dets videnskabshistorie og -filosofi.

Frederik Stjernfelt