

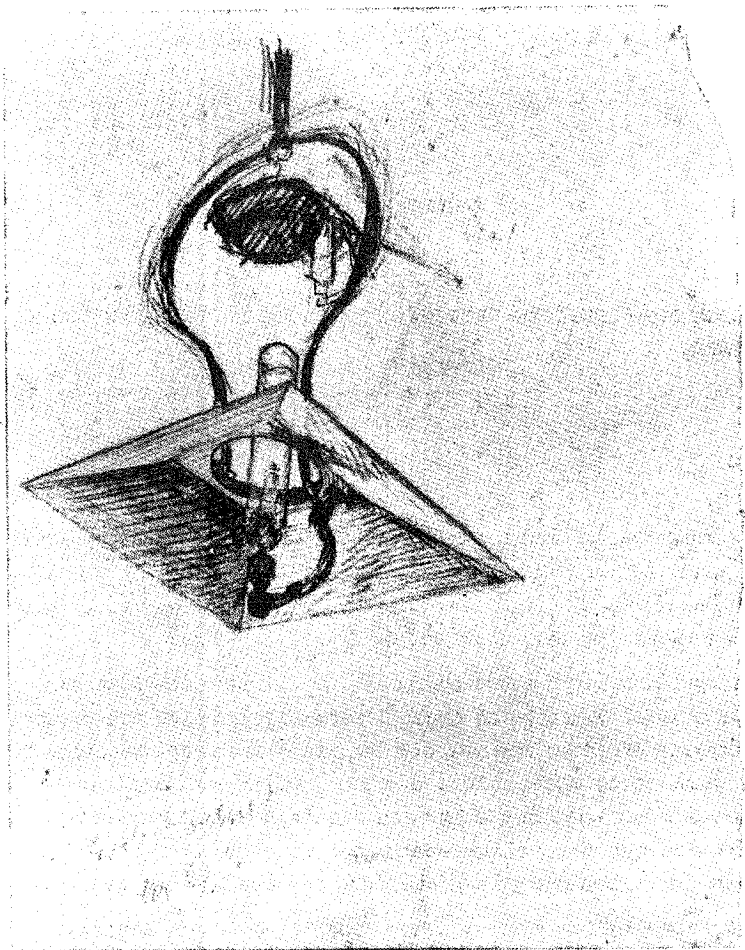
MARIANNE MARCUSSEN

TOLKNINGSTEORETISKE REFLEKTIONER OG MARCEL DUCHAMPS TIDLIGE VÆRKER.

Når man arbejder med Marcel Duchamps kunst og forsøger tolkninger af hans værker, er man nærmest på "Herrens mark". Tolkninger afstedkommer, for alle som prøver, problemer og vanskeligheder, men måske netop derfor er det så fristende at prøve.¹

Der opstår hurtigt mange spørgsmål, tolkningsteoretiske som verifikatoriske. Dog ikke så meget i forhold til selve den historiske kontekst, eftersom man ret ofte kender dateringer, tekniske fremgangsmåder og materialer, hvornår værket har været udstillet, hvem der har ejet det m. m. Men skal man til at beskrive nøjagtigt det man ser, bliver det mere og mere usikkert, hvad det egentlig er man ser på og hvorledes det overhovedet kan tolkes.²

Selvfølgelig kan man sige, at Marcel Duchamps **Sneskovl** er en sneskovl, men hvad så? Det er muligt at beskrive hans arbejder i en mere generel historisk kontekst, hvilket medfører at man principielt arbejder med en "omvendt" panofskyansk tolkningssekvens.³ Dvs man kan redegøre for faktorer på Panofskys niveau III, altså den kulturelle og sociale kontekst, og i visse tilfælde kan man redegøre for Duchamps forbilleder i kunsthistorien eller litteraturen, dvs en præcisering af værkerne på Panofskys



LAMPEN

"La Suspension (Bec Auer)", 1903-04.
Sortkridt på papir, 22,4 x 17,2.

niveau II, men det Panofsky opstiller som et grundlag for fortolkningen, nemlig en forståelse og registrering af det sete, giver ikke megen eller måske slet ingen basis for tolkningen. Enten kan vi simpelthen ikke beskrive det vi ser i relation til kendte objektforestillinger eller formsystemer, eller også er det alt for konkret til at yde en beskuer nogen som helst umiddelbar hjælp.

I det følgende skal jeg da resumere en række tolkninger af nogle udvalgte værker fra Marcel Duchamps æuvre, hvor referencerne henvises til noterne; og samtidig fremhæve de elementer af de allerede eksisterende tolkninger, som det synes relevant at arbejde videre med. Jeg har taget de ældre typer forklaringsmodeller frem, og i denne, korte artikel skal jeg forsøge at slå til lyd for at de kan generaliseres, så de kan danne grundlag for tolkninger også af moderne kunst. De modeller der på denne måde stadig fungerer er en stilistisk, en formel, en ikonografisk og en freudiansk analyse. Det interessante ved disse tolkningsmodeller er ikke så meget at de ind imellem ved efterrationalisering eller verifikation, besidder indlysende, konkrete fejlfortolkninger, men at de ejer en "indbygget evne" til generaliseringer. I det følgende skal jeg derfor bruge dem til at anskueliggøre at man kan komme videre i tolkninger af Marcel Duchamps værker på det teoretiske grundlag, de repræsenterer.

For Marcel Duchamps tidligste værker fungerer en "normal" tolkningssekvens for forestillende kunst umiddelbart tilfredsstillende. Man kan identificere objekter i billederne, ligesom motiverne inordner sig i en ældre genreklassifikation. Værkernes malemåde ligner impressionisterne, neoimpressionisterne eller fauvisternes, og billederne kan derfor simpelthen være afbildninger af det de viser uden underliggende metaforiske aspekter, og dermed afspejler de også den samtidige formalistiske udvikling i fransk malerkunst. Men jeg ville være betydeligt mindre "tryk" ved at skulle tolke f.eks. *Lampen* (La Suspension. /Bec Auer/). Den synes at have en umiddelbar erotisk allusion, og grunden til at en sådan tanke virker oplagt, er en **efterrationalisering**. Sammenligner vi nemlig dette værk med andre og senere, er det klart at erotikken er en fremtrædende, måske altdominerende faktor i Du-

champs kunst.

Ser man på perioden fra 1907-10, kan man få samme fornemmelse af at værkerne gemmer mange betydningslag ligesom **Lampen**. Tolkningsteoretisk hjælper Duchamp selv beskueren, idet han erkender muligheden af multiple tolkninger af hans værker. I et foredrag fra 1957 siger han:

"Kunstneren kan råbe fra alle hustage at han er et geni, (men) han må vente på beskuerens dom, for at hans udsagn kan få en social (historisk) mening og derpå, at eftertiden, til slut, kan indpasse ham i rækken af kunsthistoriens største."

Marcel Duchamp understreger at mange kunstnere vil synes det er en forkert tankegang men, som han tilføjer:

"Kunsthistorien har helt eentydigt beskrevet egenskaberne ved et kunstværk ud fra overvejelser, der er fuldstændig adskilt fra kunstnerens egne forstandsmæssige forklaringer."

For Duchamp er den kunstneriske kreativitet et intellektuelt stykke arbejde - og i meget høj grad **a-visuelt** - selve dannelsen af de visuelle objekter, den håndværksmæssige del af arbejdet (eller den opdagende, påpegende, som i tilfældet med ready-mades), der udtrykker ideen. Duchamp var til det yderste kritisk mod indholdsløse formalismer - eller formelle udtryksformer, der kunne være interessante som eksperimenter, men blev tomt for mening ved gentagelser. Det gælder hans forhold både til kubisme og futurisme. Og man må indrømme ham - uanset hvorledes man end vil vurdere disse retninger æstetisk - at formalismerne kunne udvikle sig til manér.

"Gentagelser eller "positivistiske" efterligninger var ham inderligt imod. Hvad angår tolkninger af hans værker forstår han betydningen af at eftertidens tolkningsteorier og erkendelsesmæssige selvforståelse kommer frem i dem. Ikke at jeg mener, at han dermed siger ligegyldig hvilken tolkning kan være relevant, men snarere at tolkninger - også de han ikke selv havde tænkt over - men som han kunne finde interessante - bidrog til at gøre værket betydningsfuldt som kreativt objekt.⁶ Han slutter sit foredrag med at sige:

"Alt i alt så udføres den kreative akt ikke alene af kunstneren. Beskueren bringer arbejdet i kontakt med omverdenen ved at analysere og fortolke værkets indre egenskaber og bidrager dermed på sin måde til den kreative akt."

Han er derfor fuldstændig klar over at et værk kan indpasses i en række kontekstuelle værdisystemer, hvoraf nogle er bundne i hans egen tids tankegang og nogle kan retfærdiggøres ved en viden der hører fremtiden til.

For at præcisere hvilke tolkningsmuligheder der på nuværende tidspunkt kan have relevans, må man først erkende at de "klassiske" tolkningssystemer kan have nogle begrænsninger. Kan man f. eks. komme med en formalistisk og stilistisk analyse? Disse metodiske tilgange kan - når man samtidig gør sig klart, hvad man forklarer dermed - naturligvis stadig danne grundlag for at diskutere påvirkninger, dateringer og andre af den slags forhold. Men de kan ikke umiddelbart række til en dybere forståelse for motivets art og konnotative niveau. For at anskueliggøre begrænsninger og muligheder af de eksisterende tolkningsmuligheder, kan man anvende portrættet af - eller billedet af - vennen dr. Dumouchel. Duchamp siger selv at det nærmest er en karikatur, hvilket man umiddelbart godt kan give ham ret i, figurens overdrevne ansigtstræk, dramatisk fremhævede hånd og lille krop taget i betragtning.⁸ Han forærede iøvrigt billedet til den portrætterede. Senere, i 1951, havde hans gode ven i New York, Walter Conrad Arensberg, den gode ide at spørge Marcel Duchamp om der var noget okkult forbundet med billedet, og til hvilket spørgsmål han skal have svaret:

"Strålekransen omkring Dumouchels hånd er et vidnesbyrd om min interesse for det underbevidste (som et grundlag for mit arbejde) hen mod en metarealisme. Dette er ikke et tegn, forklaring eller stræben efter at tilfredsstille et behov for noget "mirakuløst" (formentlig at forstå som noget overnaturligt), som gik forud for kubismen." (Mine parenteser).

Man må tage hans udsagn for pålydende, i den forstand at han afviser at det okkulte har haft nogen eksistentiel betydning for ham, men egentlig er spørgsmålet ikke besvaret hermed. Det er tydeligt, at han har haft en interesse for at undersøge hvad det



Portræt af dr. Dumouchel:
"Portrait du Docteur Dumouchel", 1910.
Olie på lærred, 100 x 65

underbevidste er. På den anden side afviser han, at han er overtroisk. Og derfor er der - efter min opfattelse - ingen grund til at tro at Duchamp ikke kunne kende forskel på en rationel, videnskabelig undersøgelse af det okkulte, en ligeså rationel undersøgelse af det underbevidste og det at være overtroisk. En sådan skelnen må på den anden side være bundet i et kendskab til begge dele. Og det er derfor ikke spor ejendommeligt, hvis han har stiftet bekendtskab med Annie Besants eller Leadbeaters værker, uanset han ikke har haft nogen sympati for okkult tankegang. Vi ved jo med sikkerhed, at f. eks. Kandinsky læste den slags bøger, men det må uden videre være klart, at læsning af okkulte værker ikke automatisk gør læserne deraf til mystikere. Snarere, at den slags bøger og strømninger var emne for megen diskussion. Og at man derfor var optaget at begreberne: det underbevidste, det ubevidste og ekstrasensuel perception. Men vi kan også konstatere, at grænserne mellem den rationelle, videnskabelige undersøgelse af fænomenerne og den mere private introspektion ind i de "ubevidste" sider af psyken ikke altid var knivskarp, men tværtimod kunne være vanskelig at drage, selv for en erfaren forsker. Man kan i den forbindelse tænke på Jungs interesse for og indleven i disse ting og samtidig bemærke, at Jungs kontakter med franske psykologer og psykiatere var aktiv og bred - især til Janet.¹⁰ Andre franskmænd, der interesserede sig for det mystiske på denne måde, biologen J. Grasset, der med bogen *L'Occultisme. Hier et Aujourd'hui*, fra 1908, gennemgår det okkulte som fænomen og beskriver dets fremtrædelsesformer skriver:

"...for at uddybe omkring den menneskelige udstråling: et voldsomt og lidenskabeligt menneske udsender mørkerøde stråler; den som har det bestemte mål for øje at være god og gøre godt udsender lyserøde stråler; det ambitiøse menneske udsender orange stråler; den store tænker udsender mørkeblå stråler; den som elsker kunst og forfinede omgivelser udsender gule stråler; en person, som er urolig og deprimeret udsender grå stråler; den som lever et skidt og fornædret liv udsender beskidt-brune stråler; et menneske, som er tyngt af fromhed og gode følelser udsender lyseblå stråler; den som er opfyldt af en ånd, der elsker fremskridtet, udsender lysegrønne stråler og den som er syg i legeme og sjæl udsender mørkegrønne stråler."¹¹

For så vidt angår billedet af Dumouchel er de mørkerøde, lyse-

røde, der går over i orange og den lysegrønne karakteristisk. Sammenlignet med Grassets beskrivelse er han altså - hvis sammenligningen holder - et passioneret menneske og en person, der vil gøre godt mod sine medmennesker, ligesom han elsker fremskridtet. I betragtning af at Dumouchel var mediciner og en af Marcel Duchamps gode venner, ligger denne karakteristik meget nær, men verifikationen på den anden side ikke lige for.¹² Tolkningsteoretisk er ræsonnementet af interesse fordi en "aura-forklaring" giver mening for så vidt angår en kontakt til en samtidig forestillingsverden, som Duchamp givetvis har kendt til. Problemet bliver tilbage om vi skal tolke det som et alvorligt forsøg på at beskrive en psykisk dimension hos et menneske, eller der er tale om en distancerende spøg - eller begge dele. Vi ved, gennem mange undersøgelser at teosofien blev diskuteret i Duchamps kreds, men indtil videre, før andet dokumentarisk materiale kommer frem, er det ikke muligt at komme på et mere præcist hold af billedets mening, men det er på den anden side nok til at det vil være meningsfuldt at arbejde for en nærmere verifikation af de tanker der fremlægges her. Hvad der da ikke er helt uden interesse er, at Annie Besant selv har lignende sammenfletninger mellem psykiske egenskaber og farverne, selv om hendes inddelinger, karakteristisk nok for den slags bøger, er udstyret med både en primæregenskab ved farven og dens psykiske modsætning. Og billederne der illustrerer disse tilstande i hendes bog kan ikke visuelt sammenlignes med Dumouchel-billedets formelle udtryksform.¹³

Flere billeder af Duchamp fra perioden omkring fremkomsten af Dumouchelportrættet indeholder formentlig også farvesymbolik og nogle knytter, efter flere forskeres mening, an til det okkulte: F. eks. **Paradis, Baptême, Le Buisson** eller **Le Printemps**. Arturo Schwarz forestiller sig i de sidste billede at se en stærk tilknytning til alkymistiske forestillinger, muligvis en "homunculus" i glasset mellem de to personer i **Le Printemps**. Han foreslår også at billedet skildrer et ønske, Marcel Duchamp skulle have om et incestforhold til søsteren Suzanne - en frastødende ide, der naturligvis ikke er logisk umulig.¹⁴ Men billederne - uanset den personlige tolkning - viser et præg af ritus, som titlerne angiver. Og i den forstand berører billedernes motiver igen samtidige litterære og erkendelsesmæssige aspekter, som finder udtryk f.

eks. hos Wedekind og senere f. eks. Stravinskij med **Le Sacre du Printemps** om hvilken, der i en anmeldelse i **Comœdia** står:

Ophavsmændene og fortolkerne har (i **Le Sacre du Printemps**) virkeliggjort en sand "tour de force" af udtryk. De fremstiller på scenen, inspireret af primitive folkeslag, vilde "ubevidste", barnlige og lidenskabelige gestus, der udtrykker (essensen af) livets mysterier.

Konteksten, den sociale og den konnotative er derfor stærk i disse værker, men selve **dokumentationen** af tankerne i forhold til Duchamps billeder ikke videre konkret men det må alligevel danne grundlag for en nærmere undersøgelse. Her må man retfærdigvis præcisere at eftertiden kan tolke Duchamp freudiansk eller jungiansk, dvs man indtolker emotioner i værkerne der må siges at have været "ubevidste" for kunstneren, i den forstand de kan berøre dybt private forestillinger, der alligevel findes en videnskabelig beskrivelse af. Men til dette kan man føje, at tankerne om det "underbevidste" har spillet en rolle i Duchamps vidensunivers og derfor bliver holdningen til det underbevidste langt mere interessant som en del af den **kreative proces**, således som jeg mener det er kommet frem i tilfældet med portrættet af Dumouchel. Alligevel indfører Dumouchel portrættet sig også ind i den stilistiske udvikling omkring 1910. Farver som rumdannere og konstruktive billedelementer har impressionister og fauvister som forbilleder, men Duchamp bruger farver ikke decideret som resultat den perceptionsforskning, der er grundlaget for udformningen af rum hos f. eks. Matisse, som han skriver om i **Nôtes d'un peintre** fra 1908. Men perception eller ej, Duchamp synes at have kunnet generalisere fra en synsperceptuel udnyttelse af farverne til en abstrakt og koblet denne udnyttelse til emotionelt-psykologiske overvejelser, hvis ovenstående ræsonement er korrekt. En kobling til det emotionelle som f. eks. kubisterne ikke foretog, men som til gengæld er typisk for de tyske ekspressionister. I tolkningen af Duchamps arbejder vil det da være rimeligt at forsøge at verificere en sådan tanke. Måske er det filosofiske grundlag for udnyttelsen af farverne både hos Matisse og Duchamp at finde hos Bergson. Man ved at Matisse kendte Bergsons tanker og har formentlig gået til de offentlige forelæsninger på Collège de France¹⁶ ligesom Bergson har spillet en rolle i Duchamps

kreds, måske især formidlet af Alfred Jarry, som havde Duchamps store beundring og interesse især i forbindelse med lanceringen af begrebet eller den litterære retning Pataphysique.¹⁷ Men, hvor vi kan sige, at Matisse arbejder meget formelt med farveværdierne arbejder Duchamp også emotionelt. Dermed kan et stiltræk i bred forstand findes i flere kunstneriske sammenhænge, hvor psykologien bliver udnyttet fra forskellige indfaldsvinkler. Vi kan derfor beskrive og løse et dateringsproblem med en stilanalyse, men ikke samtidig få en ikonografisk tolkning. Eller rettere: vi må dele undersøgelsen i hvert fald i to: den perceptionspsykologisk/farveteoretisk videnskabelige forklaring og en anden forklaring, der grunder sig på en personpsykologisk/psykiatrisk indsigt. Derfor: hvis en stilistisk forklaring skal give mening, må den være bundet til konkrete undersøgelser over hvad de visuelle udtryksformer egentlig refererer til på et givent tidspunkt af kunsthistorien.

Dette aspekt af stilanalysen er ikke indeholdt i den "klassiske" stilanalyse, men den kan generaliseres, således at man med udbytte kan undersøge de videnskabelige forudsætninger for formalismerne.

I 1911 er et skift i stil og motivvalg i Duchamps kunst. En periode, hvor så godt som alle analyser af hans værker kan relateres til kubistiske og futuristiske karakteristika. Duchamp er selv tilbageholdende med at tilslutte sig disse retninger.¹⁸ Man kan sige, at der er (overfladiske) stilistiske lighedspunkter, men Duchamp selv afviser en holdningsmæssig påvirkning fra futuristerne og han følte sig også uvel i forhold til kubismen. Den var for præget af æsteticisme og den repeterede sig selv uden egentlige tankemæssige fornyelser. Han gennemprøvede de formelle muligheder, men hans værker mangler væsentlige aspekter af de to retningers stilistiske karakteristika. Kubisterne fastholder eet objekt af gangen på lærredet, motiverne har still-leben karakter. Ingen af delene er karakteristisk for Duchamps arbejder. Kubisterne er kølige over for motivet, Duchamp er sensuel. Kubisterne arbejder især med formelle, perceptuelle problemstillinger og traditionel ikonografi, Duchamp er ikonografisk eksperimenterende, og dette får konsekvens for tolkningen.¹⁹ Tænk f. eks. på billedet *Dulcinée* fra 1911 (også kaldet *Portrait*). Her sætter han



Dulcinea:
"Portrait of Dulcinea", 1911.
Oil on canvas, 146 x 114.

samme figur ind i en sekvens - ved første øjekast som futuristerne - der beskriver en bevægelse eller som kubisterne, som arbejder med en opdeling af fladen i facetter. Begge dele er i en vis, stilistisk forstand rigtig, men analyseres motivet nærmere i billedet træder forskellene frem. Billedet repræsenterer figurens forandring fra een tilstand til en anden, nemlig fra påklædt til nøgen og tilbage til påklædt i fem stadier. Hun kan derfor ikke sammenlignes med en kubistisk komposition. Hos kubisterne forbliver objektet intakt, her afklædes figuren som en tænkt afklædning i beskuerens bevidsthed og i kunstnerens. Billedet handler derfor om en sensuel og mental oplevelse. Visuelt er afklædningen spændt ind i en sammenhængende struktur - og ikonografisk: hun beholder hatten på.

Figuren i den påklædte tilstand ligger midt i billedet - afklædningen foregår som en roterende bevægelse først mod højre, så mod venstre og tilbage til påklædt igen øverst i venstre billedhjørne.

Og titlen er givetvis ikke tilfældig. Dulcinea er den uopnåelige, skønne i **Don Quixote**, hvor der står:

"O! Hvor glad blev ikke den gode ridder over at have ført denne sirlige tale, men langt mere endnu da han fandt en, han kunne kalde sin dame ... Han søgte altså et navn, der ikke stod alt for langt tilbage for hans, og tillige havde en slags overensstemmelse med prinsessernes og andre høje damers; til den ende kaldte han hende **Dulcinea af Tobosa** ..."20 (min udhævning)

På fransk - og formentlig også på andre romanske sprog - har ordet dulcinea også en mere generel betydning idet dulcinea er en:

"kvinde som giver årsag til livlig og romantisk lidenskab."

og er synonymt med:

"den elskede" eller "den kæreste".21

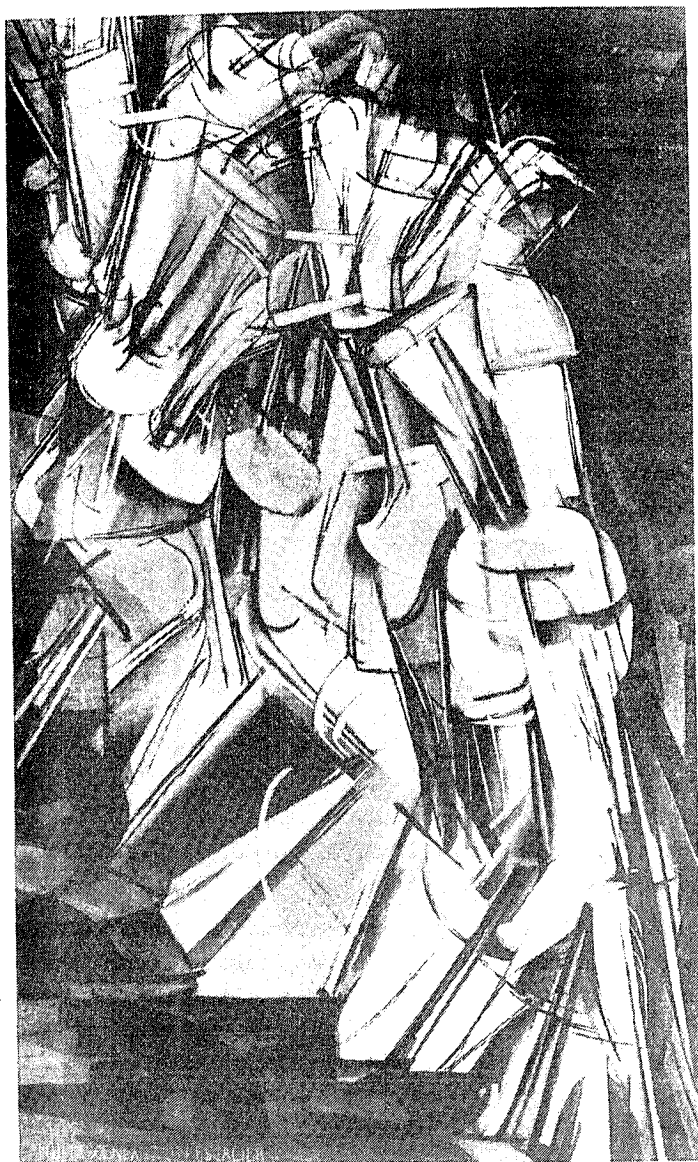
Hvis dette er korrekt fungerer form, titel og indhold derfor i perfekt symbiose uden at det er bevisligt at Duchamp tænkte præcis sådan. Selv siger han, at han afbildede en kvinde han havde set i en park og aldrig talt med. Billedet bevæger sig

dermed på et plan i hans ønskefantasi, samtidig med at det rammer i centrum af en almen kendt, mandlig leg. Han bruger samtidig futuristernes ide om en sekventiel flytning af en objektfigur (i fysisk forstand) til at udtrykke en tanke, dvs en mental bevægelse, samtidig med at han bruger kubisteres formalisme til at beskrive figurernes rumlighed. På samme måde rejser han ind i skakspillernes mentale univers i en serie billeder af, formentlig, hans brødre, der spiller skak. Og hvis man kan tale om fremskrivning af en ide: sekvensen - afklædningen - føres videre til **Det store Glas**. En fremskrivning Duchamp senere vedkendte sig. Kompositionelt er **Dulcinée** ikke uden interesse i relation til en ikonografisk tolkning. Hvis man tænker sig at hovedfiguren i billedet er den midterste, drejer den først mod højre, derpå mod venstre, samtidig med at den bliver mere og mere afklædt, for til sidst at blive påklædt igen på vej ud af billedet, veksler Duchamp mellem det ydre syn og den indre tanke - eller det indre syn eller forestilling. Eller: det ydre sætter tanken i bevægelse, tankerækken gennemføres og objektet vender tilbage til sin synlige form. Igen en klar afstand til kubistisk tankegang - uanset man ved en overfladisk betragtning synes billedet ligner en kubistisk komposition.

Man kan derved placere værket i dets stilistiske sammenhæng, men samtidig påpege, at man ud fra et kendskab til Duchamps tankegang iøvrigt **ikke** kan forklare motivet som ren og skær formel æstetik. Til gengæld, som det skal fremgå, kan disse observationer indtages i en freudiansk tolkning.

Med den her skitserede tolkningssekvens kan man foreløbig sige, at man kommer "tilbage" til Panofskys niveau I, men ikke uden et meget stort komparativt materiale, verbalt, kulturelt og stilistisk, i baghånden. På denne måde slutter vi vel altid "baglæns", en måde at fungere på som Panofsky redegør indfølt for i **Art as a humanistic discipline**, en artikel som på mange måder forekommer mig betydeligt mere videnskabsteoretisk interessant end den mest "berømte" af hans tolkningsteoretiske artikler, nemlig **Iconography and Iconology**.

For at kunne komme frem til en sandsynliggørelse af at Freud kan have relevans for tolkningen af Marcel Duchamps tidlige arbejder,



Nøgen (model), der går ned af en trappe:
"Nu descendant un Escalier n°2", 1912.
Olie på lærred, 146 x 89.

er en omtale af de to versioner af **Nu descendant un escalier** (1911 og 1912) relevant.

Billedernes motiv synes at skulle reflektere tankerne i et digt af Jules Laforgue **Encore à cet Astre**. At billederne er koblet til Laforgues digt beror på en tegning, hvor hovedet af en mand er placeret mellem to figurer, hvoraf i hvert fald den ene bevæger sig på en trappe.²²

Selve historien om **Nu descendant un escalier** (2) er kringlet. Marcel Duchamp ønskede at udstille det på Salon des Indépendants i februar 1912, men nogle af hans venner, især Gleizes, bad Duchamps brødre Jaques Villon og Raymond Duchamp Villon overtale Marcel Duchamp til at trække billedet tilbage - eller i hvert fald ændre titlen. Det første er stilistisk uforståeligt og det andet ejendommeligt. Hvad angår det stilistiske kunne figuren vanskeligt være stødende. For så vidt angår motivet som akademisme en nøgen (kvinde?) figur på en trappe heller ikke, især når man betænker at de franske saloner var oversvømmet af haremsdamer - ofte meget erotiske - så er den forklaring ikke nok. Snarere er titlen ikke helt så ligegyldig. Samtænker vi nu "hatten" fra **Dulcinée** og "trappen" fra **Nu descendant un escalier**, falder Freuds **Drømmetydning** ind. Begge dele har stærke seksuelle konnotationer og for **Dulcinée's** vedkommende ved vi jo at det netop drejer sig om et sensuelt motiv.²³

Gennemgår man skrifter om Freud og Frankrig, får man det første indtryk at Freuds **Drømmetydning** var nærmest ukendt i Frankrig i det første decennium af det 20. århundrede. Det var den nu ikke, eftersom adskillige forskere tidligt både introducerede og diskuterede Freuds tankegang. Men det er sandt at **Drømmetydning** først blev oversat til fransk i 1926. Freuds tanker om seksualitet var næppe heller ukendte for familien Duchamp. Raymond arbejdede som mediciner på La Salpêtrière, ligesom Dumouchel var mediciner. Derfor selv om billedet, set ud fra en stilistisk vurdering ikke er så overvældende provokerende, man kan jo blot tænke på, at der allerede var gået fire-fem år siden Picasso udstillede **Les Demoiselles d'Avignon**, så er det set i en ikonografisk-kulturel kontekst faktisk provokerende. Andre motiver fra denne tid kan også relateres til **Drømmetydning** og den redegørelse vi finder heri for

de seksuelle symboler. Billederne af skakspillerne, Kongen og Dronningen, der gennemtrækkes af **Nu vites** kan relateres til symboler for far og mor, men bevise alt dette kan man ikke, for så vidt angår skrevne dokumenter fra Duchamps hånd.²⁴

Hvis vi nøjes med at betragte billedet (**Nu descendant d'un escalier**) ganske ukompliceret, kan vi også registrere at det umiddelbart kan opfattes provokerende i den forstand at Duchamp blander to sociale sfærer sammen. Den mest intime, som er nøgenheden, og som man kun enten oplever med sig selv eller i samvær med en meget nærtstående person - og mest om natten. Trappen er et offentligt rum, hvor man bestemt ikke bevæger sig hen i nogen tilstand. Refererer vi tilbage til drømmeteorien, er drømmen om at gå nøgen på gaden eller på andre offentlige steder klassisk og kendes også før Freud.²⁵ Titlen bliver da en præcis beskrivelse af billedets motiv og en påmindelse om en særdeles pinlig situation. Samtidig bliver man konfronteret med meget private ønsker (?) eller fortrænginger med seksuelle undertoner; og det er at gå publikum for nær. Her efterrationaliseres igen. Duchamp blev nemlig ved med - hele livet - hver gang han skabte et nyt kunstværk, at berøre grænser i et kollektivt psykologisk og socialt oplevelsesunivers og det gælder i eminent grad til det sidste værk **étant données**. En superrealistisk installation, hvor han overrumpler og fanger beskueren som "belurer", samtidig med at beskueren fastholdes i den visuelle konfrontation, der berører dybtliggende lag i psyken. En anden efterrationalisering med referencer til Freud er blevet gjort med L.H.O.O.Q. (Mona Lisa med skæg). Billedet er dateret 1919, ni år efter Freuds analyse af en barndomserindring af Leonardo da Vinci (oversat til fransk i 1927). Men samtidig med Freuds egen revision af artiklen.

Så bortset fra det umiddelbart morsomme ved billedet berører Duchamp også dermed, som så mange gange før, mand-kvinde relationen.

Grænserne for de formalistiske tolkninger er således på den ene side åbenlyse i relation til Duchamps værk, på den anden side står de ikke i modsætning til de ikonografiske, men er sammenknyttet med dem på forskellige punkter.

Derfor bliver en stilistisk indplacering af Duchamp i samtidens

franske maleri ikke ukompliceret, fordi der hos Duchamp, samtidig med at han forholder sig til de formelle egenskaber ved en stiludvikling, også har en kritisk holdning til deres filosofiske grundlag. I denne sammenhæng kan Duchamps filosofiske univers knyttes til en kritisk holdning til positivismen, således som den kommer til udtryk hos Bergson, som det tidligere er bemærket.

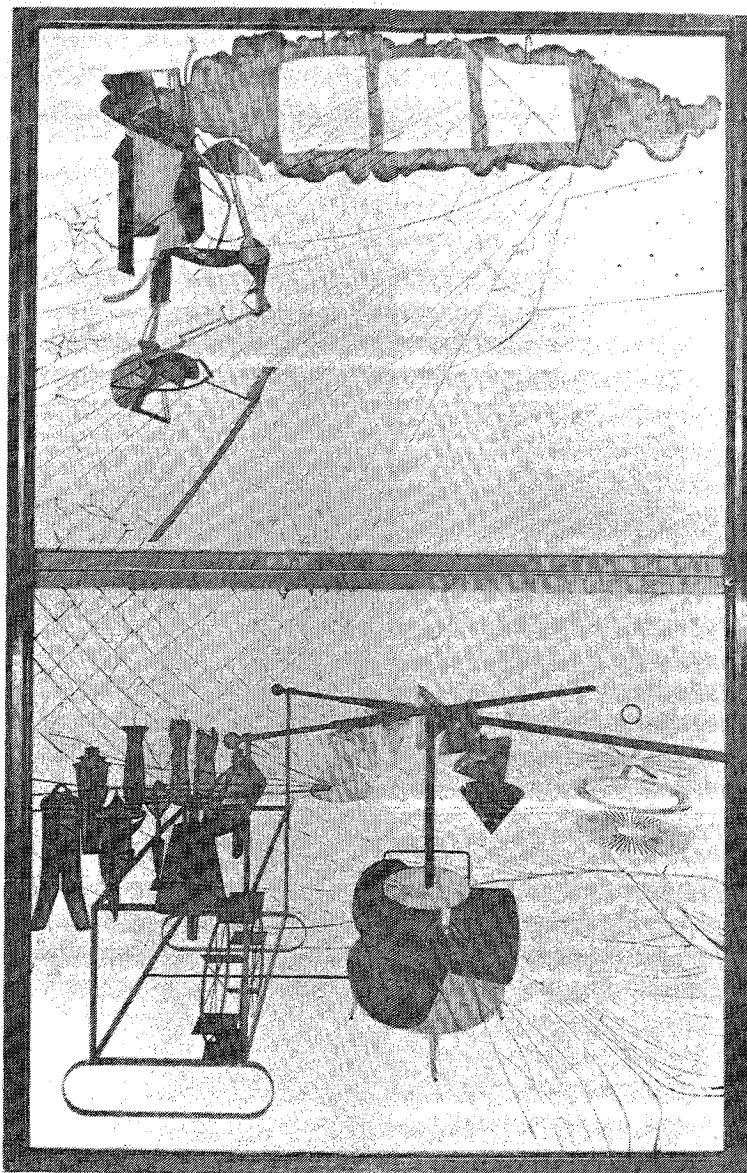
Tolkningsproblemerne kommer tydeligst frem i de af hans værker hvor vi er henvist til rene gætteriet om billedernes mening. Tager vi det ejendommelige **Courant d'air sur le pommier du Japon** fra 1911 bliver problemet særlig tydeligt.

Figuren i billedet er blevet tolket som en Budha, hvad der nok virker rimeligt forståeligt ud fra en (overfladisk) lighed med en Budha-figur. Vinden der blæser, gennemtrænger også en "pommier du Japon". Mærkeligt nok ligner figuren også en lille figur af broderen Raymond fra 1906, der forestiller Æsop. Samtidig ligner Marcel Duchamps komposition Odilon Redons pastel fra 1906, **Budha**. Vi ved at Duchamp var meget interesseret i Redons kunst og man kan derfor ikke udelukke, både med hensyn til kronologi og motiv, at der er en mere subtil forbindelse mellem værkerne - eller slet ingen. Uvilkårligt er dermed indledt en slutningskæde ud fra den forudsætning, at billeder der ligner billeder også overtager deres ikonografiske symboler. En panofskyansk grundtanke, der kan generaliseres til en undersøgelse af vandringen af symbolske former ud over de allerede kendte og katalogiserede.

I de foregående refleksioner er refereret nogle almindelige tolkningsstrategier, der samtidig viser mange, både logiske og verifikatoriske problemer. Nogle refererer til en stilanalyse, andre til mere umiddelbare visuelle sammenhænge. Stil har naturligvis at gøre med nogle karakteristika, som er historisk givne - supra kunstneriske - men her kommer man tit i problemer med Duchamps arbejder, fordi de ikke på enkel måde indpasser sig i bredere grupperinger af stil. Dette har medført, at især de tidlige arbejder af Duchamp er blevet overset. De ligner impressionisme eller fauvisme, men tilhører ikke den revolutionære del af disse retninger. Derfor er disse tidlige billeder ofte blevet betragtet som gennemgangsled - nødvendige - men ikke rigtigt betydningsfulde i forhold til ready-mades eller **Det store Glas**. Både Arturo

Schwarz, Ulf Linde og flere har brudt denne ikke videre frugtbare måde at anskue Duchamps arbejder på, netop fordi de fandt et ikke stilistisk forklaringsgrundlag for billederne. Om deres tolkninger så yder Duchamps arbejder retfærdighed er en anden problemstilling. Men tolkningsteoretisk er denne proces interessant, fordi der i det øjeblik man prøver at give en sammenhængende indfortolkning, får billederne også æstetisk og kunstnerisk betydning - også i forhold til senere værker, fordi man erkender, at der ligger specifikke tanker bag selve arbejderne - ikke bare mere eller mindre uselvstændige efterligninger af andres udtryksformer.

På den anden side vil de tolkningsmodeller man har til rådighed, ofte være styrende for hvad man finder interessant at undersøge, faktisk inden man har gjort sig tanker om værk, tolkning og tolkningsteori er samarbejdende størrelser. Modellerne "verificerer", som teoretisk konstruktion, ikke nødvendigvis sandt. De forklaringsmodeller, der er grundlag for at prøve at redegøre for hvad kunstneren tænkte, og de der kan forårsage en udredning af den historiske kontekst, kan være andre end de, der er relateret til mere generelle videnskabsteoretiske strukturer. Alle måder kan have forklaringskraft, men ikke nødvendigvis absolut sandhedsværdi. Panofskys teoretiske konstruktion har i den forbindelse stadig en klar interesse af flere grunde: dens abstraktionsniveau, dens generaliseringskraft og den kulturhistoriske indgang til stoffet og det faktum at han afslører en meget kompliceret og interessant holdning til begreberne form og indhold. Hvis vi for et øjeblik opholder os ved det kulturhistoriske, eller i det hele taget af det historiske aspekt af Panofskys tankegang, så hævder han på den ene side, på næsten Kuhns vis, en given periodes karakteristik som rammen for en forklaring af et kunstværks form og motivvalg. Men han forlanger også at periodekarakteristikken skal være bundet i historisk/arkæologisk empiri.²⁶ Det giver principelt eftertiden "ret" til at indfortolke f. eks. freudiansk tankegang i Duchamps billeder, men det fritager ikke kunsthistorikeren for verifikation. Men hvad betyder det? Kan den slags overhovedet verificeres eller "verificerer" det tidstypiske tilstrækkeligt til at forsvare - in casu - en freudiansk tankegang - eller skal vi ned på det personlige/biografiske plan for at



Det store Glas: "La Mariée mise à Nu par ses célibataires, même. Le grand Verre", 1915-1923.
Olie, blytråd, blyfolie, fernis på glas, monteret mellem to glasplader, 272 x 170.

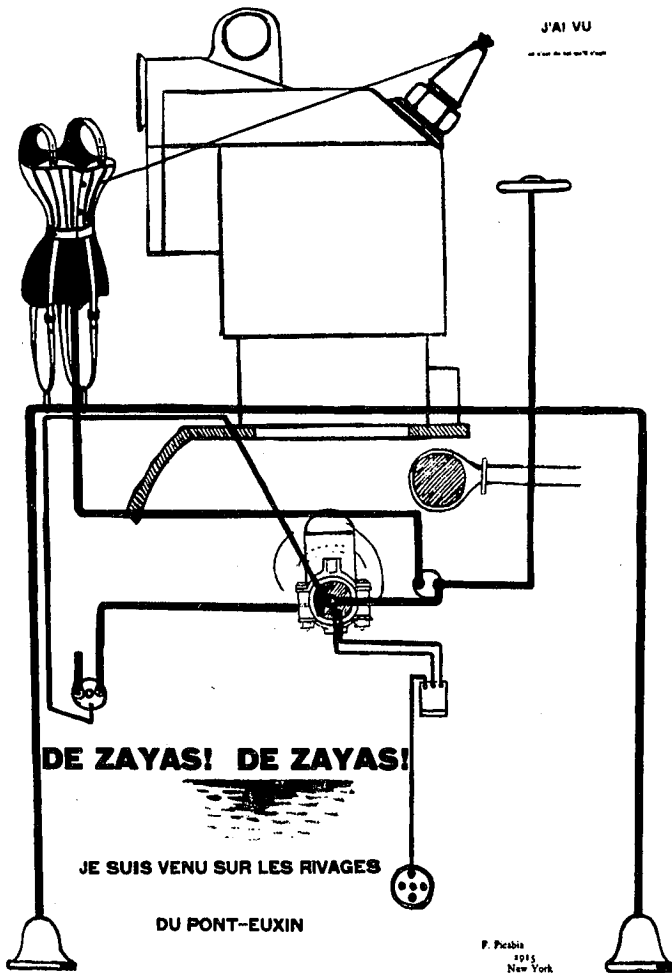
verificere at Duchamp læste Freud? Og hvis han læste, var han dermed en kunstner, der gik ind for tankegangen eller var han fjentlig over for den? I tilfældet Freud-Duchamp synes der at være tilstrækkelig "circumstantial evidence" til at påstå at Freuds tanker **indgår** i Duchamps skabelsesakt. Freud kan man da hævde er historisk relevant i den **kreative** proces, men om vi derved **også** kan lægge psykoanalytiske tolkninger ind over værkerne uden for den historiske kontekst vil jeg føle mig mindre overbevist om. I hvert fald bliver det til to typer af analyse. Og for så vidt angår de "hermetiske" forklaringsmodeller, kan også nogle aspekter af tankegangen være relevant i den "arkæologiske" verifikation, men som efterrationaliserende forklaringsmodel ikke brugbare som Jean Clair har analyseret i flere sammenhænge.²⁷

Et af de værker i Marcel Duchamps kunst, der oftest er analyseret og fortolket er **Det store Glas**. Og på en vis måde repræsenterer tolkningen af det ingen mystik. Vi kan bruge Marcel Duchamps ord og få mening i indholdet, men når det gælder om at afklare hvad det egentlig er vi står og ser på er sagen slet ikke så enkel. Den originale titel er Duchamps egen: **La Mariée mise à Nu par ses célibataires, même**. Værket har en højde på ca. 2,75 meter og ca 1,75 meter i bredden. Det er i to sektioner, delt på tværs på midten og det man ser er fastholdt mellem to glasplader. Den øverste sektion er brudens domæne, den nederste ungarlenes. Titlen kan i sig selv give årsag til mange overvejelser. La Mariée er en kvinde der er passeret fra én tilstand til en anden, nemlig fra ugift til gift - eller biologisk fra jomfru til "kvinde". Mis à nu betyder egentlig hvis vi tager mettre for dets oprindelige betydning, at tage noget **på** - ikke tage noget **af**. La Mariée er een, ungarlene er flere. Mettre à nu, betyder ligefremt at blive klædt af til skindet, men der er også en psykologisk undertone af at ramme noget oplevet ikke bare noget funktionelt. Meme betyder lige, ens, det samme. Titlen er derfor ikke fuldstændig klar, som f.eks. en titel, der siger: Landskab fra Bretagne eller Portræt. Dette må man have in mente ved den videre tolkning af glasset. Han begyndte at arbejde på glasset i New York i 1915 og lod det stå "ufærdigt" otte år senere. Det blev knust under en transport i 1931 og repareret fem år senere af

Duchamp. Han skrev ekstensivt om glasset i noter, både før og efter det blev udført. Det blev købt af hans venner Louise og Conrad Walter Arensberg, som senere overlod det til kunstnerinden Katherine Dreyer.

Sammenligner vi noter og værk, kan der ikke rejses tvivl om at glasset grundlæggende handler om kærlighed, mellem mand og kvinde især, både på det erotiske, psykologiske, sociale og biologiske plan. Og derfor er det helt logisk at dele udlægningen af værket i forskellige former for forklaringsstrategier, der netop analyserer de forskellige aspekter af kærlighedsbegrebet, som det opfattedes på Duchamps tid, - eller måske snarere til de ændringer i opfattelsen af kærlighedsbegrebet, som blev diskuteret på Duchamps tid og hans forhold til - og holdning til dette.

Hvis man tager de eksisterende fortolkninger af glasset frem, indeholder de en række generelle træk, der kan være veldokumenterede. De sikreste fortolkninger er de formelle analyser af værket. De går nemlig ikke ud over det, man kan se på værket - med mindre man analyserer dette videre i en større videnskabshistorisk kontekst. Det kan dreje sig om analyse af perspektivet, (hvor Duchamps fortegninger eksisterer), en redegørelse for hans brug af Det gyldne Snit og kompositionelle faktorer, som sammenfald af linieføringer etc. Finder vi systemer og orden i dette, er der en til visshed grænsende sandsynlighed for, at sådan var værket også tænkt og udført fra kunstnerens hånd. Men disse analyser kan ikke, ligesom ved de andre værker, føre én dybere ind i en ikonografisk tolkning, men kan give værdifulde bidrag til indholdstolkningen ved enten at afkræfte eller bekræfte en ide om værkets motiv. Hvis vi f. eks. ser på konstruktionen af rummet i både det kvindelige og det mandlige domæne, er konstruktionen velbestemt i det mandlige (et perspektiv), men ubestemt i det kvindelige - og sådan var det også tænkt.²⁸ Desuden er alle former i det mandlige domæne kantede eller afledt af velkendte geometriske figurer, de kvindelige er amorfe, og derfor bundet til en almen opfattelse af mandligt og kvindeligt. Begge dele kan relateres til en almen udvikling af maskinteknologien - og brugen af maskiner som metaforer og til udviklingen af biologien i samme periode. Men hvad vi ikke umiddelbart kan tolke er de aktuelle



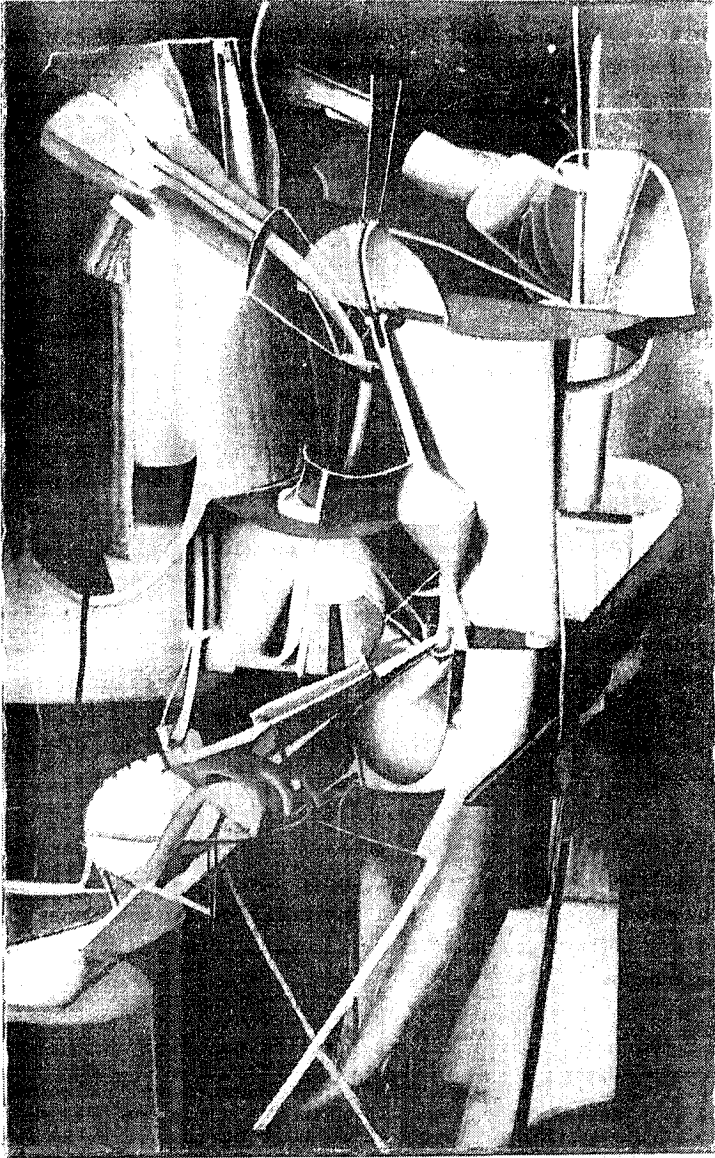
Francis Picabia: "De Zayas! De Zayas!",
1915, blæk på papir, mål ukendt

valg af maskinforme og biologiske forme. Hvad konkret repræsenterer de? Samtidig med Duchamp udvikler hans nære ven Picabia maskinmetaforerne i sine billeder, men de er langt mere konkrete end Duchamps. Han bruger cylindre - som kvinder - stempler i cylindre - som samleje-metaforer. Håndfaste, og ikke videre psykologisk raffinerede. På den anden side kan man forestille sig at disse metaforer var nødvendige for at få et konkret budskab frem. Viste man realistisk hvad det hele handlede om, var den realisme i fremstillingen ensbetydende med en pornografidom.²⁹ Duchamps metaforer er langt mere komplicerede og indviklede, og derfor ikke så entydige i tolkningen, selv om vi tager Duchamps beskrivelser af glasset med i overvejelser over glassets ikonografi.

Men Duchamps noter er ikke nok. Det er også nødvendigt at undersøge om Duchamp kan have haft et forhold til en ændret opfattelse af kærligheden og om ræsonnementer omkring dette har haft til resultat at han har søgt efter nye ikonografiske elementer, der kunne modsvare en sådan ændret opfattelse. Duchamps rejse over hals og hoved i efterårsmånederne 1912 til München er i denne sammenhæng vigtig. Der fastlægges elementerne i glasset ved to tegninger og ved påfølgende to malerier: Tegningerne bærer titlerne **Vierge no. 1** og **Vierge no. 2**, det første maleri **Le Passage de la Vierge à la Mariée** og det andet **Mariée**. Alle fire værker blev udført i München. Billederne viser - som det er set før i Duchamps værk - en transformation fra én tilstand til en anden. Her er den irreversibel og samtidig fastlægges de ikonografiske detaljer i brudens domæne i glasset. I billederne ligger samtidig en abstraktionsproces. Det er derfor interessant at han i München erhverver sig Kandinskys **Über das Geistige in der Kunst**, næsten våd fra trykken, og hvor det vil være relevant at citere i denne sammenhæng.

"Formen, forstået i en snævrere forstand er altså intet andet end én flade, der er afgrænset fra en anden. Dette er formens betegnelse i det ydre. (Men) da alt ydre også ubetinget er bærer af noget indre, som kommer mere eller mindre tydeligt frem, så har også hver eneste form et indhold. Formen er altså et udtryk for det, der rummes i det indre."

Duchamp er derfor ikke rejst et hvilket som helst sted hen. München var kendt for sin livlighed i kulturel henseende og



Den gifte: "La Mariée", 1912.
Olie på lærred, 90 x 55

forbindelsen mellem Paris og München var ganske tæt. 30

Det "noget" vi derfor ser på i glasset er derfor heller ikke noget tilfældigt skribleri. Det er planlagt og man har en intuitiv fornemmelse af at det forestiller noget helt bestemt, men ingen af de eksisterende tolkninger af **Det store Glas** kan give et acceptabelt bud. Og hvor stort er dette "noget" og er det set oppefra, fra siden eller er dette "noget" en krop vi ser ind i? Mest af alt minder det om dissekerede, biologiske former uden at det er muligt at finde direkte visuelle forlæg for dem i den biologiske litteratur.³¹ Og der må man huske på at "mettre à nu" også på fransk kan betyde at blotlægge f. eks. sener eller årer ved en dissektion. Sprogligt kan man derfor ikke finde en modsætning mellem titel og fortolkning, snarere at titlen netop understreger en sådan ide. Hvis det er korrekt, hvad ser vi så? Vi kan gætte på skødet, men er det rigtigt?

Lad os også for et øjeblik vende tilbage til det konkrete udgangspunkt om ændringen af kærlighedsbegrebet på Duchamps tid. Litteraturmængden er her overvældende. Dels er der foregået en livlig debat i tidsskrifter som f. eks. Revue Philosophique, hvor franske læger, fysiologer, psykologer og psykiatere lige fra århundredskiftet gav deres mening til kende. Man diskuterer selve forplantningen, de psykologiske aspekter af kærligheden, kvindens rolle, også seksuelt, på grundlag af Freuds, Havelock Ellis' og franske forskeres arbejder. Denne videnskabelige litteratur spredtes til andre tidsskrifter og populærvidenskabelige bøger for "hjemmet", "unge mennesker" etc. etc. En flod af litteratur det nærmest må have været aldeles umuligt at undgå at støde på.³²

Alt dette repræsenterer den historiske baggrund og derfor tror jeg ikke **Det store Glas** kan betragtes som en alkymistisk demonstration eller okkult ide. Det glasset repræsenterer er simpelthen alt for aktuelt og hører samtiden og fremtidens realitet til. Og selv om vi ikke kan bevise at Duchamp har læst Remy de Gourmont, Pierre Janet eller bladret i Revue Philosophique, så er hans egne skrifter og hans omgangskreds nok til at indkredse hans vidensunivers.

Men stadig: hvad ser vi egentlig på glasset? Er kvindens domæne indeni en krop og mandenes domæne det ydre af kroppe? Begge dele

synes logisk i biologisk forstand fordi det afspejler en elementær forskel på mænd og kvinder - og derfor bliver de visuelle former også brugbare som ikonografiske symboler. Det er dog stadig ikke muligt at finde de eksakte visuelle forlæg, der bringer glasset ned til et panofskyansk niveau I. Vi er derfor - stadig - ikonografisk "stuck" og af alle de forslag til tolkning, der findes, er ingen egentlig forklarende, selv om de givetvis for største delen indkredser problemerne. Ingen metoder rækker og ingen videnskabsteoretiske strukturer kan afgøre noget definitivt. Kun en kulturhistorisk indkredsning synes at danne en sund basis for videre fortolkninger.

NOTER

1. Litteratur om Marcel Duchamp er ekspanderet kollosalt i de senere år. Jeg har ved søgninger, dels i danske og franske biblioteker (Paris) også gennemført EDB-søgninger i udenlandske baser: Questel og Dialog. Adskillige af referencerne herfra (specifikt om Duchamp) har ikke kunnet indhentes til Danmark inden for overskuelig tid. Søgningerne blev udvidet med begreber som : moral, biologi, kulturlivet i Munchen og århundredskiftets europæiske og amerikanske kunst m. m. Alt dette har ikke fået plads her på anden måde end i resumeform og kun for så vidt angår rent tolkningsteoretiske aspekter af nogle udvalgte værker af Duchamp op til ca. 1925.
2. Især de vigtige catalogues raisonnées: Arturo Schwarz, **The Complete Works of Marcel Duchamp**, New York 1969; Anne d'Harnoncourt og Kynastine McShine, **Marcel Duchamp**, The Museum of Modern Art, New York 1973; Jean Clair, **L'œuvre de Marcel Duchamp, Catalogue raisonné**, Musée National D'Art Moderne, Centre national d'Art et de Culture, Georges Pompidou, Paris 1977.
3. Jeg har indledningsvis eksemplificeret tolkningsproblemt ud fra en panofskyansk struktur, eftersom jeg finder hans tolkningsmodel repræsenterer en åben og generaliserbar struktur.
4. Michel Sanouillet (ed), **Marchand du Sel, écrits de Marcel Duchamp**, Paris 1958, 167.
5. idem.
6. Ulf Linde, **Marcel Duchamp**, Årsbok for Statens Konstmuseer 32, Stockholm 1986, 40 ff.
7. Michel Sanouillet (ed), op. cit. (n.4), 169.
8. Jean Clair, op. cit. (n.2). 33
9. ibid., 34
10. Især to bøger har i henseende til kortlægningen af udviklingen af psykiatrien i Frankrig været en stor hjælp: Jean Pierre Mordier, **Les Débuts de la psychanalyse en France 1895-1926**, Paris 1981; Elisabeth Roudinesco, **Historie de la psychanalyse en France. 1**, Paris 1986.
11. J. Grasset, **L'Occultisme. Hier et Aujourd'hui**, Montpellier 1907 (citeret fra udg. 1908, 268).
12. Det har desværre ikke været muligt at verificere Dumouchels biografi i de tilgængelige biografiske opslagsværker (også medicinske).
13. At sammenligne med Annie Besant har kun akademisk interesse og kun forsåvidt angår en vis consensus i samtidens om farvernes "psykiske" egenskaber, Besants og Leadbeaters værker befinder sig på Bibliothèque Nationale i Paris, men

jeg ved ikke om Marcel Duchamp kan have set dem der.

14. Arturo Schwarz, op. cit. (n. 2). Også diskuteret af Ulf Linde, op. cit. (n.6)
15. Citeret fra: Robert Siohan, **Strawinsky**. Editions di Seuil, 12, 1959, 45. Anmeldelsen af *Le Sacre du Printemps* stod i *Comœdia* 31, 5, 1913.
16. Alfred H. Barr, Jr., **Matisse. His Art and His Public**, New York 1974 (1^o 1951), 185.
17. Catherine Stehlin, **Jarry, le cours Bergson et la philosophie**, in *Europe*, revue littéraire mensuelle, marts-april 1981.
18. Se f. eks. Michel Sanouillet og Elmer Peterson, **The Essential Writings of Marcel Duchamp**, London 1975, 123 ff, der gengiver et interview med Marcel Duchamp med titlen: "The Great Trouble with Art in This Country".
19. Der er flere grunde til dette. For det første Duchamps modstand mod at lade den visuelle/sete verden være "motiv" for kunst, for det andet hans insisteren på at den kunstneriske kreativitet var et tænkearbejde - ikke et kopieringsarbejde. Jean Clair har i artiklen **La fortune critique de Marcel Duchamp** præciseret nogle af disse tanker, se *Revue de l'Art*, 34, 1976, 92-100.
20. Miguel de Cervantes Saavedre, **Den sindrige Adelsmand don Quixote af La Manchas Levned og Bedrifter**, citeret fra Udg. Gyldendal, København 1967, 28.
21. *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue de XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1971 ff (ed. Paul Imbs).
22. Der er ingen umiddelbar kobling mellem digtet og billedet, hvorfor man ikke indtil videre direkte kan overføre digtets indhold til den ikonografiske analyse.
23. Sigmund Freud, *Traumdeutung I-II*, 1^o 1900, citeret fra *Drømmetydning I-II*, København 1985 (ed. Lone Spannheimer), 286ff n. 52 og 399.
24. Der er faktisk overordentlig få muligheder for at komme på hold af en "arkæologisk" verifikation af at Duchamp kendte Freud - og læste ham på et tidligt tidspunkt, men jeg håber at kunne bidrage yderligere på dette punkt ved en anden lejlighed.
25. Sigmund Freud, op. cit. (n. 23), *ibid.* 399.
26. Erwin Panofsky, **The History of Art as a Humanistic Discipline** in: *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, 16.
27. Jean Clair, op. cit. (n. 19).

28. Jean Clair, *Perspective*, in: *L'œuvre de Marcel Duchamp, III abécédaire*, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris 1977, 124 ff.
29. Jeg har ikke kunnet finde dette aspekt konkret verificeret på nuværende tidspunkt. Men vi ved fra pornografilovgivningen i Danmark at det var forbudt at fremstille "usædelige" billeder og især at udstille dem på offentlige steder. Derfor er f. eks. Duchamps "Flasketørrer" interessant, fordi beskueren selv må foretage koblingen fra tingen til fortolkningen. Men måske netop derfor blev "Fountain" afvist som udstillingsobjekt, simpelthen fordi dens "motiv" var for oplagt.
30. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1965 (1^o 1912 (1911)), For relationerne mellem Paris og München se: Jonathan David Fineber, *Kandinsky in Paris 1906-1907*, Ann Arbor, Michigan 1984 (1^o 1975, diputats).
31. Der er gennem søgt en lang række biologiske værker, men der synes ikke i disse at være direkte forbilleder for Duchamps udformning af Brudens domæne.
32. På Bibliothèque Nationale i Paris findes en meget stor samling af bøger om dette emne. Desværre var en del på "lukkede" hylder, men jeg har set tilstrækkeligt til at kunne sige at der har været et særdeles stort marked både inden for populærlitteraturen, men også inden for det vi ville kalde populær litteratur.

