

Litterær underholdning

Here we are now, entertain us

– Nirvana

Litteraturstudier uden underholdning

Spørger man fritidslæsere, hvorfor de læser, er der stor sandsynlighed for, at de svarer: for underholdningens skyld (Hjarvard, 157). Læserne vil underholdes, når de læser, ligesom de vil underholdes, når de streamer en film eller ser en fodboldkamp. Oftest er det ikke specificeret, hvad der menes med underholdning. Det kan være, at man søger spænding, romantik, eventyr, afslapning og adspredelse. Man keder sig og vil have tiden til at gå, mens man venter på det næste fly i lufthavnen, eller man trænger bare til lidt tid for sig selv i en travl hverdag og trækker sig tilbage med en bog. Under alle omstændigheder har det med behag og velvære at gøre, idet underholdning mediepsykologisk set “i betydelig grad bidrager til individets fysiske, psykiske og sociale velbefindende” (Jantzen og Vetner, 3-4).

Den form for lystlæsning og underholdning har traditionelt ikke haft litteraturvidenskabens interesse. Faktisk har underholdningsaspektet været mindreværdigt, fordi det at blive underholdt i sig selv synes at være uden væsentlig værdi, eller i hvert fald ikke en værdi, der kommer god litteratur og litteraturlæsning ved. Helt i overensstemmelse hermed har såkaldt underholdningslitteratur sjældent haft litteraturvidenskabens opmærksomhed, hvis ikke lige det har været for at diskvalificere den æstetisk eller for at underkaste den en ideologikritisk analyse med henblik på køn, klasse og evt. falsk bevidsthed. Heller ikke den mere seriøse litteraturs underholdende potentiale har man været særligt optaget af. Man har måske lige netop nævnt dens underholdningsværdi, men kun for at nå frem til det “egentlige”, som fx kunne være tekstens aktuelle emne, dens etiske og eksistentielle potentiale, dens særlige æstetik og forskerens kritiske blik på teksten ud fra forskellige teorier og filosofiske anskuelser.

En vis form for skizofreni har imidlertid kendetegnet litteraters forhold til underholdning i de seneste år. Mens der har været en udbredt tendens til at negligere

underholdning i den professionelle omgang med litteratur, så har man uden for academia boltret sig lystigt i tv-serier på Netflix og HBO. Nogle litterater kører således et dobbeltløb, hvor man afskyer underholdende litteratur, men tager rigeligt og livligt for sig af underholdning i film og tv-serier. Med Rita Felskis begreber i *Hooked* (2020) har man splittet sig selv op i den akademiske læser, der er forbundet (*attached*) med sin metode og teori, og den læge læser, der er forbundet med det æstetiske objekt (Felski 2020, 133). Pointen er imidlertid, at begge læsere er “attached” til litteraturen, men på forskellig måde. På lignende vis kan man hævde, at begge også underholdes af læsningen. I det ene tilfælde er man på sofistikeret vis underholdt af den måde, man forholder sig til værket på, mens man i det andet planløst lader sig underholde af værket.

At underholdningen har været negligeret, når det gælder litteratur, betyder imidlertid ikke, at litteraturvidenskaben har været ganske uinteresseret i læsningens effekt og formål eller i læsernes æstetiske erfaringer og domme. Der har været studier, der som Peter Brooks’ *Reading for the Plot* (1984) viser, hvordan man læser efter plottet og den psykologiske og eksistentielle gevinst, der er ved det. Og man har set Janice Radway beskrive sit udbytte af at læse middelbrow-litteratur i *A Feeling for Books: The Book-of-the-Month Club, Literary Taste, and Middle-Class Desire* (1997). Man har desuden med den såkaldt affektive vending haft fokus på de affektive momenter i tekster og publikums reaktioner. Sianne Ngai har i *Our Aesthetic Categories* (2012) sat det senmoderne publikums æstetiske kategorier på begreb, og Felski har i *Uses of Literature* (2008) og i *Hooked* teoretiseret over læserens forbundethed med teksten. Men også her nævnes underholdning kun en passant, når der henvises til, hvad læserne ønsker at få ud af deres læsning. Felski nævner “pleasure, knowledge, wisdom, catharsis, moral growth, political vision” (2020, 36) – men inkluderer ikke “entertainment”. Hun nævner ellers, at “a ‘popular aesthetic’ consist of a desire for entertainment and immediate satisfaction” (ibid., 39), men denne form for behag finder hun dog ikke interessant, fordi hun søger “a matting that involves more than a hedonistic calculus” (ibid., 43). At betydningen af “entertainment” negligeres, er bemærkelsesværdigt, da det netop gælder læserens brug af litteratur.

Mens litteraturvidenskaben kun sporadisk har været interesseret i underholdning som en særlig genre eller som noget, litteratur tilbyder og “gør” ved sin læser,¹ så er det anderledes inden for medievidenskab og kulturstudier. Inden for kulturstudier er der foregået et opgør med dikotomien mellem den aktiverende kunst og den pacificerende underholdning. Man har haft blik for det aktive moment i forskellige underholdningsfænomener, og man har tidligt lavet undersøgelser af underholdning i bred kulturel forstand. Men det underholdende “i sig selv” er man dog hurtigt blevet færdig med.

Inden for medievidenskaben har man også haft blik for underholdningsaspektet i mange forskellige medier og taler gerne om dette, selvom det dog sjældent er underholdningen i sig selv, som har haft hovedinteressen. Hanne Bruun og Kirsten Frandsen redigerede imidlertid allerede i 2010 antologien *Underholdende tv*, hvori de netop forsøger at tage underholdning alvorligt og for så vidt stiller de samme spørgsmål, som jeg gør i denne artikel: “Selvom begrebet underholdning til tider

har sneget sig ind [i analysen af tv-underholdningsprogrammer, LH] har det ikke været det underholdende i sig selv, forstået som en kommunikativ intention i sin egen ret, som har været det centrale omdrejningspunkt i denne forskning” (Bruun og Frandsen, 10). Deres undersøgelse angår kun tv-underholdning og ikke litterær underholdning. Medievidenskaben har traditionelt været fokuseret på alle andre medier end lige litteratur forstået som den i snæver forstand trykte bog. Når der skrives om medie- og medieanalyse er litteraturen ikke en selvstændig del af stoffet på linje med tv og film (se fx Schantz Lauridsen og Svendsen 2015), og når der tales om, at vi befinder os midt i “the entertainment age”, så har det ikke handlet om litteratur som underholdning (Vorderer 2001). Der mangler således en refleksion over, hvad litterær underholdning kan være, og hvad der kvalificerer den i forhold til andre mediers underholdning.

I det følgende vil jeg indledningsvist give en kritisk gennemgang af en række begrebslige definitioner. Det fører til en diskussion af, om det underholdende er en egenskab ved teksten og/eller en effekt af læserens relation til værket. Dernæst vil jeg kommentere en række problemstillinger, som altid dukker op i forbindelse med diskussion af underholdning – det er forholdet mellem kunst og underholdning og spørgsmålet om underholdningens pacificerende effekt. Det særlige ved den litterære underholdning indkredser jeg via sproget og den “gode” historie. Endelig sætter jeg underholdning i forbindelse med litteraturens effekter og læserens affekter, idet det her drejer sig om at indkredse underholdningens “multidimensionale tilfredsstillelse” og affektstyring.

En del af refleksionerne over underholdning er generelle og gælder alle eller flere medier og kunstarter, men jeg vil forsøge at vinkle fremstillingen, så det særlige ved litterær underholdning bliver synligt. Med litteratur og litterær forstår jeg her det, som angår bogen, hvad enten den optræder på papirtryk eller som e-bog. Selvom lydbogen er i kraftig vækst netop nu, udgør den kun en mindre del af “læsernes” læsning (Bogpanelet 2021), og den har en egen æstetik, som jeg her ser bort fra for at kunne stille skarpt på den traditionelle bog-litteraturs underholdende kvaliteter. Bøger for børn og unge tager jeg med enkelte undtagelser heller ikke med. Litteratur forstås således først og fremmest som et medie for sig ved siden af fx film og radio, men også som noget, der på et andet niveau udfolder sig på forskellige medier som den trykte bog, e-bog og lydbog. Fremstillingen har afsøgende karakter og forsøger at præsentere forskellige vinkler på underholdning som begreb og fænomen, vinkler, der hver for sig kan fortjene en grundigere undersøgelse og afprøvning.

Definitioner

“Here we are now, entertain us”. Sådan forlyder det i Nirvanas hit “Smells like Teen Spirit” fra *Nevermind* (1991), og heraf fremgår det, at det væsentlige i forhold til underholdning fænomenologisk set er, at det er en effekt, der er bundet til nuet – og dermed også stedet. Man læser ikke en tekst, og så er man først underholdt af den i morgen eller til næste år. Underholdning har altså karakter af begivenhed. Den er der ikke før og ikke efter, men netop i det øjeblik, man fx læser og er “i læsningen”. Alt dette er ikke rene banaliteter, men har betydning for vores æstetiske erfaring og

for, hvordan vi bedømmer og omtaler underholdning. Underholdningens værdi skal ikke måles på dens langtidseffekt, og om den kan gentages for den enkelte læser med det enkelte værk. Underholdningens effekt er flygtig som skønheden i et blomstrende japansk kirsebærtræ.

Der er et "vi" hos Nirvana, og det refererer til underholdningens sociale karakter. Det er "os", og det er vores fællesskab, der vil underholdes. Dette fællesskab er tydeligt i teatret, i biografen eller på fodboldstadionet, hvor alle sidder med følelserne i samme retning, som jernspånerne under en magnet. Men selvom man for det meste læser alene, og læsning dermed kun er et semi-kollektivt fænomen, så behøver man ikke føle sig alene med sin latter og sine tårer. Man er samstemt med andre, fordi man ved, at andre også læser denne bog, eller fordi man i det mindste deler følelser med forfatteren. Man er ikke alene i verden, hvad man også bekræftes i igennem kommentarer om bogen på Facebook, Instagram, Goodreads og til litteraturfestivaler, biblioteksoplæsninger og i læsegrupper.

Den Danske Ordbog (ordnet.dk) beskriver det "at underholde" som at "more, glæde eller adspire ved optræden eller anden aktivitet eller ved påvirkning med et lettere og ikke særlig krævende åndsprodukt". Den første del er forholdsvis neutral og deskriptiv, selvom det er en meget smal forståelse af, hvad der er underholdning, og hvad der kan være underholdende. Den anden del er værdiladet og fordomsfuld, fordi den knytter underholdning til en speciel slags produkt, fx en "let" og "ikke særlig krævende" litteratur. Således bekræfter ordbogen gængse fordomme om underholdning som en sag, der ikke har noget med intellektet at gøre. Men som det nævnes på *Wikipedia*, så er underholdning "kunsten at holde mennesker beskæftiget på en måde så de har det sjovt eller føler sig åndeligt eller intellektuelt stimuleret".² Det er væsentligt at få intellektet med, da det netop kan være underholdende at blive intellektuelt stimuleret, fx af en opgave, der skal løses, eller af en vanskelig tekst, der skal forstås. Det er ikke givet, at underholdning er knyttet til det særlig lette, og man må desuden skelne mellem, hvad der er svært for forskellige læsere. Ligesom sudoku har forskellige sværhedsgrader, der henholdsvis appellerer til begynderen og den øvede, og ligesom den øvede må kede sig over at løse den lette opgave, og begynderen slet ikke kan komme i gang med den svære, således også med litteratur. Der er tekster, hvis sværhedsgrad appellerer til særligt trænede læsere, hvad enten de er vant til at læse komplicerede krimiplots eller kompleks poesi.

En mere dybdegående og nuanceret bestemmelse af underholdning leverer Martin Zerlang i *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy* (2016). Heri giver han et rids over underholdningens historie tilbage til Romerriget og frem til den moderne storby som stedet, hvor underholdning, forbrug og økonomiske interesser går op i en højere enhed. Moderne underholdning er masseunderholdning og "mood management". At det er masseunderholdning, hænger sammen med de store og gerne internationale medier, der transmitterer til hele verden, men også med sportsbegivenheder på enorme stadioner, musikfestivaler og biografer.

I forhold til litterær underholdning passer denne karakteristik af masseunderholdning kun delvist. Litteraturlæsning foregår oftest som en individuel aktivitet, som er tilpasset individets eget liv, tid og sted. De fleste læsere læser godt nok de

samme bestsellere i løbet af et forholdsvis kort tidsrum – der er typisk tale om måneder og højst et par år – men de gør det i deres eget tempo og med individuelle formål. Denne individualisering af underholdningsforbruget gør sig også gældende i det, Zerlang – i henhold til Zillmann (1988) – omtaler som “mood management”. Her kan den enkelte pleje sin stemning af glæde, melankoli, trang til spænding eller afslapning helt efter egen aktuelle lyst. Man kan sige, at underholdningen søger at stimulere de kropslige og mentale behov og går direkte efter grinnet, gråden, gysset og genitalierne. Man klasker sig på lårene af grin over den lavkomiske komedie, man græder af melodramaets sentimentale scener, man gyser over horrorfilmens lemlæstede kroppe, og man ophidses af pornografiens seksuelle tableauer.

Zerlang hæfter sig også ved forskellen og modsætningen mellem kunst og underholdning. Han sporer modsætningens tilblivelse til 1700-tallet og forståelsen af kunsten som et autonomt område befriet for pragmatiske krav og intentioner. Underholdning er både i sin *produktion*, sin *distribution* og *konsumtion* netop drevet af særlige hensyn og interesser. Det kan være kommercielle spekulationer og rekreative behov. Kunsten går angiveligt efter det hele menneske, mens underholdningen fragmenterer mennesket, idet den ensidigt appellerer til kropslige behov og det behagelige. Denne opfattelse af underholdning er dog for snæver, idet den ikke tager den intellektuelle stimulans med. Det er ikke kun kroppen, der råber på underholdning, men også intellektet. Og så regner den med et absolut skel mellem kunst og underholdning, som ikke har øje for kunstens underholdende dimensioner.

Hanne Bruun og Kirsten Frandsen giver i *Underholdende tv* en definition, der ikke bliver i det kropslige behag, men som også accentuerer det relationelle og det intellektuelle, idet de skriver:

“ Forstået som en relation har underholdning både betydning på et individuelt følelsesmæssigt og et intellektuelt niveau som en følelsesregulator, der giver nydelsesfulde og kognitivt stimulerende oplevelser her og nu. I forlængelse her af får det identitetskabende og social betydning, idet underholdning spiller en væsentlig rolle, når det drejer sig om at skabe og vedligeholde forskellige former for fællesskaber mellem mennesker. (s. 12)

Således produceres underholdning i en social kontekst, samtidig med at den bidrager til at skabe og vedligeholde denne kontekst. Ideen om det relationelle har de fra medieforskeren Peter Vorderer, der i artiklen “It’s all entertainment – sure. But what exactly is entertainment?” (2001) fastslår, at underholdning mindre er noget ved genstanden end måden, publikum bruger den på.³ Sat på spidsen giver det således ingen mening at spørge, hvad underholdning i sig selv er, for der findes ikke en genstand, der kan bestemmes i og for sig. Underholdning kommer af en bestemt slags indstillinger, reaktioner og relationer mellem det, der underholder, og den eller de, der bliver underholdt. Sådan et relationelt og situeret underholdningsbegreb gør det svært at tale om underholdning i generelle vendinger og at udpege særlige underholdningsobjekter. Alt kan for så vidt være underholdende – det hele afhænger af den relation, der i situationen opstår mellem fx bogen og læseren. Litteratur skabt med underholdning for øje er da heller ikke en garanti

for, at den faktisk er underholdende. I princippet må underholdning undersøges som den konkrete begivenhed, den er.

Disse indledende definitioner af underholdning peger i flere retninger, idet underholdning snart er en egenskab ved et underholdningsprodukt, materielt eller immaterielt; snart er virkning og en reaktion. Og snart gives en deskriptiv bestemmelse, snart en normativ. Disse problemstillinger accentueres i diskussionen om forholdet mellem underholdning og kunst, som altid melder sig, når underholdning er på tale. Diskussionerne spidser til, når man over én kam degraderer underholdning til passivt konsum, og idet man forsøger at skelne kategorisk mellem underholdning og kunst. For litteraturens vedkommende skærpes diskussionen, når man forsøger at sætte et skel mellem en bestemt slags underholdningslitteratur på den ene side og en "lødig" litteratur med kunstneriske ambitioner på den anden. Disse problemstillinger vil jeg diskutere i de følgende tre afsnit.

Aktiverende læsning og pacificerende underholdning

Martin Zerlang gør opmærksom på, at man kan skelne mellem to slags underholdning: den der beror på en passiv indsats, og den der er afhængig af en aktiv menneskelig indsats. Den første finder sted ved lykkehjulet, lotteriet og rouletten. Man skal ikke have nogen specielle kvalifikationer for at lade sig underholde på denne måde. Den anden finder man fx i sport og litteratur. Det er en mere "intelligent" underholdning, fordi publikum, i hvert fald i et mindstemål, selv har en aktiv rolle at spille via sit engagement og måske også direkte deltagelse. Sådant set er litteratur i bred forstand en intelligent form for underholdning, fordi den altid fordrer et vist intellektuelt beredskab og engagement af sin læser. Læseren får ikke det hele serveret, men må selv gøre sig billeder og forestillinger ud fra teksten, og derfor regnes litterær underholdning, især blandt ældre læsevante generationer, for en overlegen form for underholdning i forhold til film og tv.

"Entertain us", kræver Nirvana i "Smells like Teen Spirit". Kravet er helt i overensstemmelse med den opfattelse af underholdning, der hæfter sig ved det passive; det er andre, der skal gøre noget og sætte noget i gang, mens man selv forholder sig afventende og nydende. Det gælder i begge ordets betydninger: at lade sig fornøje og more og at lade sig beværte med mad, husly og livsfornødenheder. Her glider det sammen i ét: Man er i andres hænder, og man lader dem om at sørge for ens velbefindende i bred forstand.

Men passiviteten er dog relativ. Det er jo ganske åbenbart, at man selv skal gøre noget, når man spiller et computerspil. Det spiller ikke sig selv. Det kræver en form for interaktion for at virke efter hensigten: at underholde. Selv det mindst krævende underholdningsprogram fordrer et nærvær og et vist engagement af publikum for ikke at blive forvekslet med en pauseskærm, og selv den mest skabelonagtige krimi kræver det samme af sin læser. Som Umberto Eco (1985) noterer, så beror fornøjelsen på et kendskab til genren, som gør, at man dels føler sig sikker på, hvad det er, der sker, dels er opmærksom på netop den variation, der gør det enkelte værk spændende og interessant. Underholdningen udfolder sig i denne kombination af det kendte og det ukendte og i den receptive hengivelse og aktive registrering og

vurdering af kombinationen. Den udspringer af forventning og den – lidt eller meget – overraskende indfrielse og forløsning. Men uden publikums aktive medvirken i dette spil er der ingen underholdning.

Eco peger også på en historisk udvikling i underholdningen fra at give et kick i en tid med monotont arbejde i 1800-tallet til at give afslapning i en kompliceret og stresset hverdag i 1900-tallet. Dette historiske aspekt er problematisk, mens denne skelnen mellem et oplevelsestilskud til en kedelig hverdag og et afstresningstilbud i en alt for voldsom hverdag godt kan bruges. Vi oscillerer måske mellem de to tilbud – afhængig af “dagsformen”. Fordelingen af energi mellem den underholdte og den underholdende kan veksle, alt efter hvilket publikum der er tale om, og hvilken underholdning der finder sted. Når underholdning i vid forstand blandt intellektuelle og pædagoger er forkæret, er det på grund af det, som man anser for dens pacificerende effekt. At lade sig underholde er angiveligt fordummende, fordi det sætter al refleksion i stå. Det er desuden moralsk depraverende.

Det er slående, hvordan tanken om passivitet korresponderer med Max Webers (1920) karakteristik af den protestantiske og puritanske etik. Man skal arbejde og ikke nyde, og man skal være kaldet og ikke blot en troløs daglejer. Man skal være fuldt ud dedikeret til arbejdet og kunne udskyde nydelsen. Alt andet kan rubriceres som dovenskab i såvel udførelsen som nydelsen af et værk, og det tolereres på ingen måde.⁴ Er noget for let, kan det ikke være godt. Den kritiske, asketiske holdning præger omgangen med kunst og i særdeleshed underholdning, der er af “det onde”. At hengive sig til underholdningsprodukter har trods de skred i opfattelsen, som Jim Collins (2010) og Timothy Aubry (2011) påviser hos det brede middelklassepublikum, stadig noget syndigt og umoralsk over sig, idet man spilder sin tid, som fx kunne være brugt på kunstnerisk erkendelse. Dog, også for den kulturelle elite er tingene i skred. I hvert fald svarer læsere i alle socialgrupper i en undersøgelse fra Danmarks Statistik, at deres foretrukne litterære genre er krimien (Nørtoft 2019). Undersøgelsen peger ikke på, om der er forskelle på valget af krimiforfattere.

En underholdning, der ikke er i nogens eller nogets tjeneste og ikke vil andet end at underholde den passive læser, mangler angiveligt dannelse, og i stedet for at være opbyggelig nivellerer den alting. Derfor har den også været en torn i øjet på dem, der har været hævet over underholdning, og de har altid været parate til at tale om “hjernerød degenererende underholdning” (Skyggebjerg 2015), som oftest er noget, der angår alle andre end en selv.⁵ Det passive forbindes med det dumme og ubegavede, og den politiske og etiske dom kastes i flæng over det værk og den forfatter, der lefler for sit publikum, nurser det og kommer ethvert behov i møde, ligesom den også rettes mod det publikum, som fremstår dovent og passivt.

At blive underholdt er at være i en særlig tilstand af selvforglemmelse. Man bliver adspredt fra de tanker, som man ellers måtte have og bliver “besat” og lader sig besætte af underholdningen. Underholdning kræver således nærvær og opmærksomhed, og det sker på bekostning af det, som ellers er nærværende. Et andet ord for underholdning er netop adspredelse. Der ligger i begrebet, at det, der adspredes, flytter opmærksomheden fra det umiddelbart foreliggende og et andet sted hen, og at den, der er adspredt, virker fraværende. At lade sig adspredes kræver imidlertid, at man er nærværende det andet sted; når det gælder litteratur, kræver det, at man

mentalt befinder sig i den fiktive verden, at man er nærværende i forhold til skriften, ordene og sagen. At være godt underholdt forudsætter, at man er *hooked*.

Også her rammes underholdningen af tvetydige holdninger. På den ene side er der tale om et foragteligt kontroltab, når man mister sansen for tid og sted. Det er ligesom, hvis man drikker eller spiser for meget. Det bliver for “dionysisk” og for “ufornuftigt”. På den anden side er det at glemme sig selv og hengive sig til noget uden for sig selv og gerne sammen med andre også positivt og noget, som vi opfatter som en berigelse. I særlig grad hvis vi selv deltager, bliver det positivt betragtet, mens vi omvendt er hurtige til at fordømme og foragte det, hvis vi ikke selv deltager. Denne forskel kan følges helt ud i de sproglige formuleringer, hvor man kan skelne hårfint mellem at underholde sig *med* en bog og at blive underholdt *af* en bog. Det første beror på en selvstændig aktivitet, det andet på viljeløs passivitet.

Mens ekstasen kan være en del af underholdning til en rockkoncert eller en fodboldkamp, hvor man er ude af sig selv i dansen eller i begejstringen, så er den stille og individuelle litteraturlæsning en mindre kropslig affære. Man sidder eller ligger ned, når man læser, og da man i øjeblikket er alene om oplevelsen, er der ikke den direkte fælles suggestion til stede. Derfor kan litteraturlæsning og den underholdning, der følger med, tage sig mere civiliseret og mere intellektuel ud. Den litterære underholdning skiller sig således ud fra underholdning, hvor massepublikummet er til stede, som i biografen og på festivaler og sportsarenaer, og det kvalificerer den som noget særligt, uanset hvilken slags litteratur der er tale om.

Kunst og underholdning

Alligevel er det en almindelig antagelse, at den litteratur, som man betegner som kunst, er mere værdifuld end underholdningslitteratur, fordi den ikke har underholdning, men udfordring som sin intention. Forskellen på kunst og underholdning er dog oftere af mere normativ end deskriptiv karakter, og modsætningen bliver udtrykt igen og igen især af kunstnere og kunstens formidlere, som fx her på internetportalen for de små forlag, Mikrofest, på hvis Facebook-side man den 6. februar 2021 kunne læse:

“Bestseller er normalt ikke et plusord her på det lille Mikrofest-kontor. Det lugter lidt af bøger der vil please frem for at udfordre. Bøger der gentager de samme gamle formler, og bare fordi noget sælger bedst, betyder det jo ikke, at det er bedst. Men når vores Top 5 for bedst sælgende bøger i januar og februar ser sådan her ud, ændrer billedet sig totalt.

Man har i årevis forsøgt at opbløde denne modsætning mellem underholdning og kunst eller helt at aflive den. Med popkulturens og avantgardens indtog i 1960'erne er grænserne igen og igen blevet problematiseret, og relevansen af at skelne mellem underholdning og kunst er gang på gang blevet gjort til skamme. Modsætningen er blevet kritiseret for at skabe kunstige og sociale skel og for at opretholde en hierarkisk og hegemonisk orden. Den er blevet holdt ved lige af folk med “klasse”, for at de kan hævde deres egen magt og position, som Pierre Bourdieu har pointeret i *Distinktionen* (1979/1995). Modsætningen er imidlertid aldrig blevet ophævet, og

konflikten består endnu, men mindre for en stor skare af middelklasselæsere (jf. Collins), der er ligeglade med den, end for en kunstnerisk og kulturel elite, der definerer og forstår sig selv i forhold til den.

Bourdieu's relationelle synspunkt kan imidlertid føre ud i en vidtdreven relativisme, hvor der til sidst ikke er nogen essentiel forskel på kunstværker og underholdningsprodukter, og hvor artefaktet i sig selv ikke synes at have noget væsen. Alt beror på magten til at definere, hvad der er hvad. I samklang hermed er Peter Vorderer (2001), der som nævnt mener, at underholdning mindre er noget ved genstanden end måden, publikum bruger den på. Hvis det er rigtigt, så flytter diskussionen om forskellen mellem kunst og underholdning et helt andet sted hen, for når underholdningsværdien ikke nødvendigvis er funderet i genstanden, men alene i måden den bliver brugt og opfattet på, så kan hvad som helst blive katalysator for underholdning alt afhængig af, hvem man er, hvem man er sammen med, og af situationen. For eksempel kan det at læse og ikke mindst genlæse James Joyces *Ulysses* (1922) være underholdende for kenderen, der sætter pris på bogens detaljer og humor, og som kan nyde særlige passager i værket.

Underholdning og kunst er sociale fænomener og er derfor også med til at stemple og kvalificere sociale grupper. At grine og græde over det samme skaber fællesskaber. At være interesseret i det samme gør det også. Forskellig smag for underholdning samler og skiller læserne. Det er altså ikke underholdning i sig selv, der gør det. Nogle underholder sig med E.L. James' *Fifty Shades of Grey* (2011), andre med Anaïs Ninns *Delta of Venus* (udgivet 1977). Den første regnes af litterater og litteraturkendere for dårlig underholdningslitteratur, den anden for kunst. Erotisk underholdning giver de begge, om end det sker på meget forskellige sproglige og narrative betingelser.

Forskellen mellem en kalkulerende underholdningslitteratur og litteratur med en kunstnerisk ambition findes, men i sin iver efter at skelne og holde tingene adskilte har man oftest undladt at se på, hvor der findes fællesmængder. Underholdning er ikke det, der adskiller underholdningslitteratur fra seriøs litteratur, men derimod noget af det, der forener dem. Underholdning er simpelthen en dårlig markør på forskellen mellem kunst og underholdning. Inden for salg og distribution af film og tv-serier har man taget konsekvensen af det og lader både populære og seriøse film, serier og dokumentarer stå under fællesbetegnelsen: underholdning. Her skelnes således ikke overordnet set mellem art-film og actionfilm, idet det forventes, at de begge kan være underholdende.

I forbindelse med både kunst og underholdning flourer der to forestillinger, som er lige forkerte. Man taler om, at noget er ren kunst og ren underholdning. Lige så lidt som der findes ren kunst, som angiveligt skulle befinde sig i et rum befriet for alle samfundsmæssige referencer, kulturelle bindinger og økonomiske vilkår samt forfatterens intentioner, lige så lidt findes der ren underholdning. Ideologikritikken havde ret i, at der ikke findes nogen underholdning, som i praksis forholder sig ganske neutralt og indifferent til det samfundsmæssige og til menneskelige relationer i bred forstand. Det er ikke muligt at pege på nogen underholdende litteratur, der ikke handler om noget, og som ikke i en eller anden forstand danner en relation til og mellem mennesker. Når læserne i læseundersøgelser peger på underholdning

som incitamentet for deres læsning, betyder det heller ikke, at de automatisk er ligeglade med alle andre formål med læsningen; disse formål er bare under- eller sideordnede. Man kan således godt læse Ken Folletts historiske romaner for underholdningens skyld, men i samme moment som man får en spændende og melodramatisk og dermed underholdende historie om middelalderen, bliver man i hans roman *Pillars of the Earth* (1989) også informeret om middelalderens kirkearkitektur. Her bliver viden en del af underholdningen og en del af udbyttet af læsningen.

Som Vorderer (2004) argumenterer for, er behag en grundfølelse, der er forbundet med al underholdning. Derfor er der også grænser for, hvor overskridende og udfordrende fx en roman kan være, uden at det skaber ubehag, og det dermed går ud over underholdningsværdien. Et hensyn til behaget udfordrer til gengæld forestillingen om romanen som kunst i moderne forstand, da den i hvert fald i princippet er hensynsløs og uden intentioner om at behage. Dilemmaet er dog i praksis ikke så stort. Som Ngai (2012) skriver, så handler den æstetiske oplevelse i den post-moderne og underholdningshungrende verden nemlig ikke om det sublime og om det i romantisk forstand interessante. Det sublime er forladt, fordi det indbefatter et begær, der gør ondt, da det ikke umiddelbart kan forløses i det jordiske, men må udskydes til det hinsides. Og det interessante svækkes, så det ikke bliver så dømonisk, at det truer "verdensordenen".

Ngai skelner mellem det æstetisk lavintensive og højintensive. Når vi taler underholdning, er det ofte det lavintensive, og ikke det skræmmende og urovækkende, der dominerer, men det gælder kun i nogle tilfælde. Horrorlitteraturen, thrilleren og krimien dyrker netop det højintensive med en vidtdreven suspense og skildringer af vold med en slags ubehagets behag til følge. Men også her gælder det, at hvad der kan være højintensivt for én læser, ikke behøver at være det for en anden, så også her udspringer virkningen af relationen mellem bogen og læseren. Desuden kan man tale om intensitet på mange niveauer i forhold til teksten (jf. Lucas 2017). Det behøver ikke alene ligge i handlingen, men også i den intense følelse af glæde og sorg, indignation og medfølelse, som man finder i det store melodrama, og det kan ligge i det sproglige udtryk – som jeg skal vende tilbage til.

Der er således flydende grænser mellem underholdning og kunst, når det gælder spørgsmålet om behag og ubehag, passivitet og aktivitet, og det er ikke muligt – og heller ikke ønskeligt – at sætte vandtætte skotter imellem dem. Til det relative i forholdet bidrager også, at der er individuelle, kollektive og historiske forskelle på, hvad der virker for grænseoverskridende og dermed ikke rigtig underholdende. Man må dog regne med visse fælles sociale og psykologiske dispositioner (Jantzen og Vetner), ligesom smagspræferencer er knyttet til køn, alder og uddannelse, som det fremgår af Stig Hjarvards (2016) undersøgelse af danskernes smag for litteratur og af Kulturministeriets årlige rapporter om bogen.⁶

Underholdende litteratur

Uagtet, at man kan tale om det relative og det relationelle ved underholdning, findes der litteratur, som intentionelt vil underholde sine læsere, idet den morer, er spændende, bevæger læseren følelsesmæssigt på en sikker og forudsigelig måde

og/eller hensætter denne i en alternativ verden. Om denne litteratur så faktisk også er underholdende, afgøres i mødet med læseren. Denne litteratur er relateret til særlige genrer, forfattere, produktionsforhold, distributionsformer og læsere. Jeg omtaler i det følgende genrerne meget kategorisk for tydelighedens skyld, men mener i øvrigt ikke, at den enkelte tekst tilhører en bestemt genre, ligesom den ikke behøver at have én bestemt intention og funktion. Hellere må man opfatte genrer i Jacques Derridas ånd som noget, tekster deltager i (Derrida (2003/2009)). En tekst kan altså deltage i flere genrer alt efter læserens brug af den og alt efter den tid, det sted og den situation, som den bliver betragtet i. Man kan således godt bruge engelsksprogede begreber som *genre fiction*, der er plotpræget, og *literary fiction*, der er præget af realistiske personportrætter og sproglig originalitet, til at skelne mellem forskellige aspekter af litterære værker, men at forestille sig vandtætte skotter mellem dem holder ikke. Disse forbehold må man have in mente, når jeg i det følgende meget summarisk taler om genrer og deres karakterer og intentioner.

Genrer som krimi, thriller, kærlighedsromanen (romance), men også den farverige historiske roman, er ofte associeret med det underholdende, ligesom science fiction og fantasy er det. Det er imidlertid meget forskellige kvaliteter, der skaber disse kategorier af underholdningslitteratur. Noget relaterer til *motiver*, som i krimiens forbrydelse og opklaring og i romancens kærlighedskonflikt og partnervalg. Andet angår det litterære univers' forhold til virkeligheden, som det ses i fantasy, den historiske roman og den realistiske roman, der bringer sin læser ind i "ukendte" og "uerfarede" sociale miljøer. Her bringes læseren til en *alternativ, eksotisk* eller *genkendelig* verden. Et tredje forhold gælder den *affekt*, læseren sættes i. Thrilleren får, som navnet siger, læseren til at gyse. Den humoristiske litteratur får læseren til at le, og den erotiske litteratur virker seksuelt ophidsende. Disse træk er selvsagt ikke alene bundet til de her nævnte genrer. Følelsesaffekt sætter det meste litteratur sin læser i, og den humoristiske litteratur udgør ikke nogen genre i sig selv, men er blot kendetegnet ved, at den humoristiske effekt er særligt fremtrædende. Det er da også et meget bredt spektrum af litteratur, der går under betegnelsen humor i fx Mofibos katalog over humoristiske titler.⁷ Det strækker sig fra den fiktive til den non-fiktive litteratur og rummer således både romaner, biografier og selvhjælpsbøger.

Det man kalder underholdningslitteratur skrives ofte i serieformat. Serien kan både være episodisk opbygget og have en fortløbende handling, evt. begge dele som i flere femikrimier. Serieformatets særlige attraktion er genkendeligheden og ensartetheden i produktet. Man ved, hvad man får – nemlig mere af det samme, som Eco (1985) har beskrevet det.

Det er ikke mindst muligheden for affektstyring, læseren opnår gennem litteraturens tydelige genre- og seriekarakter. Krimien kan være morsom, men hovedeffekten er den spænding, læseren sættes i. Hertil må dog straks tilføjes, at krimien ikke kan skæres over en kam, og at den byder på spænding, der strækker sig fra det hyggelige til det grusomme. At vælge genre og serie – og forfatter – kan gøres ud fra den affekt, man gerne vil bringes i, eller som understøtter den affekt, der allerede præger en.

Når man kan tale om en særlig underholdningslitteratur, beror det også på den måde, litteraturen markedsføres og distribueres på. "Underholdende" kan være det vigtigste ord i en annoncering af bogen, der således i sin paratekst udstyres med en

række kvaliteter, som kommer til at styre læsningen og oplevelsen af bogen – enten som en indfrielse: man morer sig, eller som en skuffelse: man keder sig.

Mens man tidligere talte om underholdningslitteratur som kiosklitteratur, idet man henviste til, hvor man kunne købe den, og som triviallitteratur, idet litteraturpædagoger kritisk henviste til den klicheagtige karakter, så taler man i dag om lufthavnslitteratur og damebladslitteratur. I begge tilfælde gælder det bøger, der angiveligt befinder sig i den uambitøse og fordringsløse litterære ende, hvor selve produktet er sprogligt klichéfylt og stereotyp, og hvor handlingen og forenklet psykologi præger fremstillingen. I begge tilfælde er det ikke læserne selv, der anvender disse betegnelser, men litteraturkritikere, litteraturformidlere og litteraturhistorikere, for hvem dårligt sprog og “ren underholdning” er en vederstyggelighed.

Spørger man forfatterne, er det nok de færreste, der blot vil underholde, hvad enten de nu er optændt af en mission eller ligger under for den forestilling, at litteratur ej blot er til lyst. Der skal være et mere ideelt sigte, i det mindste som figenblad for den åbenlyse vilje til at give publikum præcis det, som det forventer.

En populær og underholdende forfatter som Jussi Adler-Olsen nævner således i et tv-program, at han med sine krimithrillere vil mere end blot underholdning. Han forholder sig til aktuelle problemstillinger og har også en politisk dagsorden, idet han vil retfærdighed i verden. Hans roman *Selfies* (2016) er, som han siger, politisk ligesom alle de andre bøger, han har lavet. Men “Altså ikke på den der pegefingeragtige måde, som skal opdrage den enkelte, men på en samfundsopdragende måde. Og det er alt sammen mod selvoptagetheden og den liberale bølge, som ifølge ham kom med Anders Fogh Rasmussens indtræden i Statsministeriet” (Nielsen 2016).

Underholdningslitteraturen arbejder med en kalkuleret effekt. Den kalkulation tåler læseren nok at mærke, hvis man er godt nok underholdt, men ellers gælder reglen også her, at “man merkt die Absicht und wird verstimmt”. Forstemmelsen – og ligegyldigheden eller pinagtigheden – kommer af, at værket ikke holder, hvad det lover af grin og spænding, og hvis underholdningen bliver underlagt et politisk eller moralsk budskab, der gør underholdningen til et tydeligt middel i bestræbelsen på at gøre læseren til et bedre menneske eller udstyre denne med de rette holdninger. Underholdning i propagandaens eller pædagogikkens tjeneste står konstant i fare for at miste sin attraktion, fordi mål og middel ikke stemmer overens.

De genrer, jeg hidtil har omtalt som underholdende, tilhører alle fiktionsgenrerne, men en stor del af den populære faglitteratur har også stærkt underholdende træk. Til faglitteraturen hører blandt andet selvbiografi, biografi, faghistoriske fremstillinger, selvhjælpsbøger og rejsebøger. De har et oplysende sigte og vil formidle viden, samtidig med at de vil underholde læseren. Rejsebogen vil, når det ikke kun drejer sig om *Turen går til...* og *Planet Earth's* faktaoplysninger, give læseren en oplevelse af selv at være der. Læseren er medrejsende og medoplevende og lader sig underholde af netop det, som ligger uden for det i hvert fald aktuelt opnåelige. Faghistoriske fremstillinger kan være tilrettelagt med plot, karakterer og spænding, som når Tim Buk-Swienty skriver *Slagtebænk Dybbøl* (2008). Ligesom biografierne og selvbiografierne rummer disse fremstillinger den “gode historie” og ligger således på linje med fiktionen i sin underholdningsværdi. Det samme gør

sig gældende inden for “videnslitteraturen”, livsstilsliteraturen, samtalebøgerne og selvhjælpsbøgerne. Den rigtige formidler kan fremstille filosofiske, psykologiske, eksistentielle og samfundsmæssige problemstillinger på en underholdende måde. Det sker gennem formidlerens engagement og personlighed og sagsfremstillingens evne til at engagere læseren.

Sproget og stilen

Al litterær underholdning foregår i og med sproget. Det er imidlertid sjældent, at der gøres et nummer ud af det. Ikke mindst fordi man forbinder underholdning med det populære og det populære med det uoriginale og derfor sprogligt uinteressante. Det er i visse tilfælde også rigtigt nok. I krimier og en del realistisk litteratur kan sproget virke transparent og nærmest umærkeligt. Det bidrager imidlertid til underholdningen, fordi det friktionsløst og uden ophold er med til at formidle den spændende handling. Sproget skal ikke være noget i sig selv, og jo mere usynligt det virker, jo mindre besvær det giver læseren, des bedre er det. Når man kan høre læsere hylde fx Leif Davidsens sprog i hans thrillere, så er det, fordi det er så let, at det går som en leg for den ivrige læser at komme igennem til plottet.

I andre tilfælde læser man let hen over et fattigt sprog, fordi man er mere optaget af det, der beskrives. Da *Fifty Shades of Grey* udkom som bog, gjorde mange litteraturkritikere sig lystige over det dårlige sprog. Man hæftede sig ved de få og stereotype adjektiver, der skildrer den erotiske akt, og ved den fantasifulde og kedelige gentagelse af disse adjektiver. Men det var uden betydning for det millionstore publikum, der tog romanserien til sig. Det var ikke ordene i sig selv, der skulle underholde, men kærlighedshistorien og de erotiske skildringer, og her var der smæk for skillingen.

Sproget bærer læseren igennem, men kan også selv gribe. I mange tilfælde er sproget en særdeles aktiv deltager i underholdningen. Den præcise beskrivelse af en følelse eller et fænomen kan være både forløsende, idet man ikke selv kunne finde passende ord for det beskrevne, og øjenåbnende, idet man nu ser, hvad man ikke før så. Afhængigt af hvad man får at se, kan det virke underholdende at få sat alternative ord på ens egen verden.

Det morsomme kan ligge i sproget selv, i den præcise og slående formulering, i ordspil og vitser. Her er de stilistiske virkemidler ofte den overraskende sammenligning og overdrivelsen. Sprogets egen underholdningsværdi er tydeligst i lyrikken. Hvad enten det er Per Højholts Gitte-monologer, en ordspillende Benny Andersen eller gakkede ordkombinationer hos Ursula Andkjær Olsen, er det sproget, der udløser latteren og bidrager til underholdningen. I lyrisk performance i tradition med dadaister og ekspressionister og i poetry slam og rap er det sproget selv, der underholder og begejstrer.

I forlængelse af Ngais begreb om høj og lav intensitet er det ikke nok at pege på underholdningens lavintensive sprog, da det kun udgør den ene pol i et bredt spektrum og fører til en stereotyp forestilling om, hvad der kan være underholdende. Den højintense sprogbrug er måske nok ofte knyttet til det højlyriske sprog og en stærkt forfinede prosa, men det er på ingen måde reserveret denne højlyriske kunst.

Benny Andersens folkekære digte og sange og Stine Pilgaards humoristiske roman *Meter i sekundet* (2020) kan være eksempler.

Sproget bidrager således til underholdningen enten gennem sin friktionsløse transparens eller gennem sin frapperende og demonstrative tilstedeværelse. Hvor svært det kan være, og hvor nuanceret kendskab til det man skal have for at finde det underholdende, gives der heller ikke her nogen absolutte mål for. Nogle læsere er ved at krepere over det dårlige sprog i *Fifty Shades of Grey*, mens andre hopper i stolen af begejstring over Hella Joofs sjovt formulerede papmacheregler – som jeg skal vende tilbage til. Under alle omstændigheder er sproget ikke et ligegyldigt medium, men altid en integreret del af den litterære underholdning.

Den gode historie

Litterær underholdning forbindes stort set altid med den gode historie og det narrative forløb. Fortællingen af den “gode” historie deler litteraturen med andre medier, og der er en betydelig mængde fælles kvaliteter, der gør sig gældende. Det er denne historie, som læserne en masse efterspørger i deres valg af litteratur (jf. Hjarvard 2016), og det er den, som Peter Brooks har i tankerne, når han beskriver det narrative begær i *Reading for the Plot*. Det er et begær, der stiler mod begærets ophør, som opstår med udgangen af plottet, hvor alle spændinger bliver udløst, og døden i symbolsk forstand indfinder sig. Men det er jo også et tæmmet begær, der kun i princippet og symbolsk styrer mod døden. Begæret er i praksis netop dæmpet og har fundet en ikke-selvdestruktiv form i fortællingen og dens plot. Fortællinger kan være medrivende – til tider sindsoprivende – men de gør det jo hverken af med læseren eller bogen til sidst. The novel to end all novels findes ikke, og det afsætter en uendelighed af gode historier og et vedvarende begær hos læseren.

Den gode historie er spændende, medrivende og overraskende. Den er præget af suspense og chokerende begivenheder; den er opbygget med cliffhangers, der holder spændingen ved lige, og den arbejder sig frem mod et klimaks og en forløsning. Dertil har den et interessant persongalleri og et fascinerende miljø, og så rummer den en vedkommende tematik. Vorderer, der fokuserer på læserens affektive udkomme, bemærker:

“ The audiences’ emotionality, their hopes and fears towards the ongoing and outcome of narratives, together with the relief they experience in the end, when the good forces triumph, is what Zillmann identifies as crucial for any entertainment experience within the media. (2001, 252)

Her gøres den lykkelige slutning til en særlig pointe. Uden den kommer der ikke en følelsesmæssig forløsning, og det sidste afgørende behag indfinder sig ikke. Det er dog en forenklet måde at se det på. Den melodramatiske slutning uden en happy end findes og virker også. Jeg kan blot nævne filmen *Casablanca* (1942), hvori Ilsa (Gretha Garbo) og Rick (Humphrey Bogart) ikke får hinanden til sidst, og Margaret Mitchells *Gone with the Wind* (1936). Jantzen og Vetner berører også dette problem og skriver:

“ For at komplicere tingene yderligere, så kan den dominerende oplevelse ved ‘god’ underholdning meget vel være det modsatte af nydelse. Heltindernes tragiske skæbne i Flauberts *Madame Bovary* eller Tolstojs *Anna Karenina* diskvalificerer ikke sådanne – og mere moderne – værker som ‘god’ underholdning. (s. 7)

Når historien med en tragisk slutning alligevel underholder, skyldes det, at nydelsens art varierer. Det er, som Jantzen og Vetner påpeger i forbindelse med forskellige medieprogrammer,

“ misvisende at betegne hensigten med underholdning som nydelse slet og ret. Der er forskellige nydelser eller oplevelsesmodi på spil. Endvidere er der forskel på oplevelsernes art og karakter, dvs. de indre effekter, der frembringes før, under og efter programmet. (s. 7)

Man kan altså godt føle sig underholdt af det tragiske, mens man læser, og i æstetisk forstand føle sig rensat og eleveret bagefter gennem værkets katarsiseffekt. Det skal jeg vende tilbage til i afsnittet om multidimensionel tilfredsstillelse.

Den gode historie er den, der holder læserens engagement og interesse fanget. Man vil gribes og føres, altså underholdes. Når man som læser giver slip, vil man også, at historien griber én. Og omvendt selvfølgelig, for at historien kan gribe én, er det nødvendigt, at man giver slip. Forholdet mellem læser og tekst er gensidigt og dynamisk, som blandt andre Felski (2008 og 2020) har fremhævet.

Det afgørende spørgsmål her er imidlertid, hvad der karakteriserer en god *litterær* historie. Nogle vurderinger holder på, at den ypperste ros, en roman kan få, er, at den er lige til at filmatisere. Hermed menes, af den er så enkel, dramatisk og scenisk, at man umiddelbart kan se det hele for sig i filmiske billeder og dialog. I den slags litteratur er sproget ofte ganske transparent, og plottet er det væsentlige. Omvendt kan man hævde, at den gode litterære historie er den, der ikke blot har det, som de andre medier som film og teater kan byde på, men også noget andet. Det kan være det, som sproget selv leverer, og det, som den sproglige fiktion muliggør, nemlig blandt andet indre synsvinkler hos en eller flere personer og dermed direkte adgang til tanker og bevidsthed samt plads til en fortællerstemmes løbende refleksioner og vurderinger af det, som passerer.

Den gode historie er ikke nødvendigvis den dybt originale historie, men lige så gerne den historie man kender på forhånd. Den er der en særlig glæde ved at læse, som Eco har beskrevet det i “Innovation and repetition”. Her fremhæver han blandt andet:

“ The attraction of the book, the sense of repose, of psychological extension which it is capable of conferring, lies in the fact that, plopped in an easy chair or in the seat of a train compartment, the readers continuously recover, point by point, what they already know, and what they want to know again: that is why they have purchased the book. (s. 193)

“ With a series one believes one is enjoying the novelty of the story (which is always the same) while in fact one is enjoying it because of the recurrence of a narrative scheme that

remains constant. The series in this sense responds to the infantile need of hearing again always the same story, of being consoled by the 'return of the Identical,' superficially disguised. (s. 196)

Gentagelsen og genkendelsen spiller således en afgørende rolle i den "gode" historie, ikke bare i kraft af den "recognition" i psykologisk og social forstand, som Felski peger på, men også i det formelle og narrative mønster. Ønsket om gentagelse kan forekomme en kritisk iagttagelse at bero på et infantilt begær, som den voksne burde have overstået, men det lader ikke til, at det begær nogen sinde stilles eller tilside-sættes. Det fremstår derimod som et fast element i underholdning, fordi det både gør læsningen lettere og rummer sin egen fornøjelse i samspil med variationen, hvad enten denne er lille eller stor.

Eco taler om gentagelsesmønstre i fiktionen, men på et andet plan finder der også gentagelser sted, når man læser den samme bog flere gange. Serielitteratur, der kun har en meget lille variation i sig, og som er en ren plotbåret fortælling, tåler ikke umiddelbar genlæsning, fordi man jo ved, hvad det ender med, og derfor ikke drives gennem bogen af et begær efter at kende slutningen. Men andre bøger – og også nogle seriebøger – læses for andet end det enkle plot. Børn og unge har genlæst Harry Potter-bøgerne (1997-2007) igen og igen, og det er næppe for plottets skyld, men fordi personerne, stederne og situationerne er et gensyn værd – man kan lide at være i Potter-universet og Potter-stemningen.

I den litterære kritik er man tilbøjelig til at værdsætte det værk, som lader sig læse flere gange, og desavouere det, som har engangskaraktter. Men set ud fra et underholdningssynspunkt er det ene værk ikke bedre end det andet, fordi det lader sig genlæse, og fordi man kan fordybe sig i det. Får man et gys af en Jussi Adler-Olsen-thriller, så er det netop også godt og godt nok, og man kan gå til den næste bog i serien og opleve præcis det samme i let variation. Den gode historie er ikke afhængig af, om den kan læses flere gange, så længe den bare fungerer første gang.

Den gode historie findes både som den plotstyrede fortælling og som den miljø- og personbårne fortælling. Den kan med Ngais begreber være højintensiv på nogle niveauer, mens den er lavintensiv på andre. I thrilleren, hvori helten har et døgn til at redde verden fra skurkenes altomfattende ødelæggelser, er al fortællemæssig energi lagt i det hæsblæsende plot. Den er rig på intensiv action, men måske også samtidig fattig og lavintensiv i sin personskildring og psykologi. Til de miljø- og personbårne fortællinger hører den slags, som enten fører læseren et sted hen, hvor vedkommende ikke plejer at komme eller aldrig har været. Det kan være eksotiske miljøer i andre verdensdele eller bare dele af ens eget land, som man ikke kender til. Morten Pape kunne således med *Planen* (2015) føre de lettere måbende danske læsere ind i et ghettomiljø i København.

Multidimensionel tilfredsstillelse og affektudfoldelse

Vorderer taler om underholdningens "multidimensionel gratifikation" (2001, 249). Det er ikke kun ét behov for fx spænding eller afslapning, som underholdning byder på, men derimod en hel vifte af behov, som de forskellige genrer og tekster hver især imødekommer. Til beskrivelse af nogle centrale træk, som på en gang bidra-

ger til underholdningen og er en følge af den, kan man anvende Felskis begreber: *recognition*, *knowledge*, *enchantment* og *shock* (2008). Disse forskellige aspekter forløser hver især en række behov, hvis opfyldelse kan være både nydelsesfuld og underholdende.

At blive tilbudt en identifikation, som både gør, at man som læser kan identificere sig med en fiktiv person og føle sig identificeret af fiktionen, er ikke kun bevidsthedsskabende og bevidsthedsudvidende, men indlemmer i sidste ende også læseren i et fællesskab, hvori det er muligt at grine og græde over sig selv. Man bliver genkendt og anerkendt i samme moment. Anerkendelsen skaber et umiddelbart behag, ligesom genkendelse imødekommer læseren og bekræfter dennes eksistens. Man lever, og er det hårdt, så er det alligevel en bekræftelse og en omfavelse. Man er således underholdt i begge ordets betydninger: fornøjet og understøttet.

Viden er magt – og underholdning. Man kan dyste på viden i en quiz, men man kan også føle sig oplyst om verden og sig selv. Man kan både få eksakt viden, som den encyklopædiske thriller giver, og viden om miljøer og mennesker. Begge dele kan føles berigende og åndsudvidende. Litteraturen giver således viden om verden, men måden, den gør det på, behøver ikke at gå ensidigt gennem intellektet som i den videnskabelige begrebsliggørelse, idet litteraturens fremstilling netop går gennem oplevelsen og sansningen.

Det fortryllende udvider ens verden på en anden måde end viden, selv om der er overlap. Den eksotiske rejsebog er underholdende, fordi den på en gang udvider læserens horisont og fører ind i en anderledes og fortryllende verden. Men eventyret og fortryllesen kan også ligge lige om hjørnet og lige foran næsen på én. Man skal bare have verden gen-fortryllet via “kunstens greb” (Sjklovskij 1916), så kan man se det eksotiske og fascinerende selv i ens daglige rutiner. Det fortryllende behøver da ikke ligge i J. R. R. Tolkiens eller J. K. Rowlings fantasyuniverser, selvom det oplagt også befinder sig dér. Med til det fortryllende hører også det erotiske. I fiktionen kan man udleve det, man ikke kan eller vil i virkeligheden, og den fungerer således både som kompensation og flugtrum. Fiktionen byder på oplevelser, som kun kan erhverves der, og oplevelser, som ikke ville være underholdende i virkeligheden, fordi de ville være for krævende, nedværdigende og skræmmende.

I fiktionen kan chokket finde sted under kontrollerede former. Man kan altid lægge bogen fra sig, hvis det bliver for voldsomt og ubehageligt. Men ellers gør den det muligt at bevæge sig til grænsen for, hvad der er underholdende. Chokeffekten kan findes på alle planer af det litterære værk. Det kan være et chokerende sprog, som overrasker med originale vendinger eller grænseoverskridende sprogbrug. Det kan være den uhyggelige handling eller det overraskende normbrud, som både ny og ældre litteratur kan give; den ældre fordi mennesker og guder agerede efter et anderledes rationale end i dag; den nyere fordi den bryder med dekorum. Det chokerende pirrer vores følelser, men heller ikke her er der tale om en absolut størrelse.

Samlet set henrykker fiktionen læseren til forskellige rum for oplevelse og erfaring. Man kan tænke sig, at man går ind i et forlystelsesrum med spænding og erotik; et rædselskabinet fuld af grusomme handlinger; et prøverum, hvor man kan gøre det, som man ikke gør i virkeligheden; et raritetskabinet og pulterrum, hvor man kan opleve fortidens mærkværdigheder i form af ting og handlinger; et om-

klædningsrum, hvor man kan skifte til en ny identitet; og et spejlkabinet, hvori man kan se sig selv i alle mulige groteske former – eller simpelthen en-til-en.

Felskis begreber beskriver de effekter af forskellig art, som en underholdende tekst kan formidle, og som udgør grunden til, at læseren føler sig underholdt. For at begribe det underholdende i disse effekter må man imidlertid også fokusere på affekterne, der er direkte forbundet med kropslige reaktioner, idet man læser. Man griner, man græder, man gyser, og det sker “nu og her”.

Meget af det, vi forbinder med underholdning, handler om humor og om latter. Man griner, når man læser Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* (1996), fordi man kender sig selv deri og ser de pinlige situationer i ens eget liv forstørret og på så tilpas afstand, at man kan og tør se det grinagtige i dem. Her gælder det identitet og kvindelig selvbevidsthed, men grinet kan også “bare” være ren slapstick som i Jonas Jonassens *Hundraåringen som klev ut genom fönstret och försvann* (2009). Her skaber forvekslinger, overdrivelser og fornuftsstridige handlinger en situationskomik, som man især kender den fra film.

Humoren spiller en vigtig rolle for den underholdning, som vi forbinder med hygge. Selv om humor spiller en stor og ofte afgørende rolle og tit er det, der fremhæves som det særligt gode ved en bog, så er det alligevel for lidt at identificere underholdning med det morsomme og komiske. Det er ikke en forudsætning, at man morer sig for at føle sig underholdt. Thrillerens og den gotiske romans gysende spænding behøver jo ikke byde på megen komik, og interessant viden kan underholde uden at være grinagtig.

Gråd og tårer hører også til de underholdende elementer. Det er tydeligt i den melodramatiske genre, hvad enten den udfolder sig på teater, på film eller i litteratur. Når Scarlett ikke får Rhett i *Gone with the Wind*, så kalder det på tårerne hos læseren. Men det er ikke tårer, der gør romanen mindre underholdende. Tårerne skal netop til i det gennemløb af følelsesregistret, som romanen byder læseren på. Man græder under kontrollerede former, idet det jo stadigvæk kun er fiktive figurer, man græder over. Man kan give sig sine medlidende følelser i vold, fordi man ikke skal gøre noget bagefter. Man skal ikke trøste Scarlett og ikke bebrejde Rhett. Man skal ikke rydde op i deres ruinerede følelsesliv. Derimod tilbydes man et affektivt fællesskab med andre læsere.

Hverken den homeriske latter eller den sentimentale tåre har lagt meget beslag på litteraternes interesse. Man har måske set latteren som et magtkritisk og oprørske fænomen i forlængelse af Michail Bakhtins (2001) ide om latterkultur, men ellers har man mest været optaget af den som en følge af en mere forfinet og sublim ironi. Den litteratur, som i bogannoncer og bibliotekslistes har gået under rubrikken “humor”, er oftest blevet negligeret af litteraturforskningen, fordi den er blevet opfattet som plat og litterært uinteressant. Det samme gælder tårefremkaldende romaner af fx Jens Christian Grøndahl (*Lucca* (1998) og *Hjertelyd* (1999)), som er blevet diskvalificeret i academia, men værdsat af især “almindelige”, kvindelige læsere (Handesten 2015).

Gråd og “rigtig” litteratur og kunst har angiveligt ikke noget med hinanden at gøre, hvad der måske er en følge af det kontroltab og den mangel på distance, som gråden er et resultat af. Men ikke desto mindre spiller netop de mere eller mindre sentimentale tårer en væsentlig rolle i underholdningen. Hver aften sendes der på de gamle tv-kanaler underholdende dokumentarprogrammer, der på den ene eller anden måde netop kal-

der på tårerne. Det kan fx handle om adoptivbørn, der finder deres biologiske familie. Et yndet motiv i litteraturen er også “man gjorde et barn fortræd”. Hvad enten det er Tove Ditlevsen eller Morten Pape, så er deres historier tårevældende og vækker følelser af medlidenhed og indignation og af glæde, når tingene lykkes for hovedpersonerne.

Hengivelse til den æstetiske oplevelse

At blive underholdt af nogen eller noget og at underholde sig med noget kræver indlevelse og en vis grad af selvforglemmelse. Man glemmer tid og sted for en stund, man glemmer sig selv for at kunne hengive sig til noget andet, eller omvendt: Man hengiver sig til noget for at glemme sig selv. Man bliver adspredt. Men hvad er det da, man hengiver sig til, når man læser “en god bog”? I forbindelse med det postmoderne menneskes æstetiskopfattelse peger Ngai på tre begreber, der indkredser det, der optager os i den æstetiske oplevelse. Det er *the zany*, *the cute* og *the interesting*. Ngai skriver:

“ The zany, the cute, and the interesting are linked to major representational practices that span across different media: comedy, in the case of the zany; romance, in the case of the cute; realism, in the case of the interesting. They are also linked to specific genres and forms. For example; it is easy to see how the commodity aesthetic of cuteness becomes a special issue for twentieth-century poetry, by ways of a tendency within the genre that has made it widely, if not always correctly, associated with short, compact texts with small, easy-to-handle things (s. 2-3)

Disse begreber gælder således ikke blot i den såkaldte populære underholdningslitteratur, men også i den seriøse lyrik. De favner da meget vidt – og måske også for vidt – når fx “cuteness” både kan være noget ved en kærlighedsroman og noget formelt ved et digt. Vores forhold til disse tre dimensioner kan karakteriseres ved arten af hengivelsen – vi bedåres, henrykkes og opsluges, og netop heri ligger forudsætningen for at blive underholdt.

Vi bedåres af *det nuttede*,⁸ som indbefatter det kære, det små, det søde, det fortlige og det uskyldigt charmerende. Uden at mene det som nogen fornærmelse ser man det i Benny Andersens elskelige Svante og hans kærlig-kritiske holdninger til det danske samfund (*Svantes viser*, 1972). Ligesom Benny Andersen selv inkarnerede det nuttede, når han sad bag klaveret som en anden hyggepianist og var den lille venlighed selv. Vi bedåres af hobbitter, småfolket med en fundamental hyggelig og optimistisk indstilling til verden. Men vi bedåres også af vores egen velkendte verden eller den, som medierne har været med til at gøre til vores kendte verden. Når Bridget Jones udstiller alle “vores” tåbeligheder, som vi laver i forelsket forfjamskelse og af mangel på selvtillid, så er hun nuttet – og gakket.

Vi henrykkes af *det gakkede*, som sætter os fri af det alvorlige og/eller normstyrede, når Bridget Jones pludselig står udklædt som en bonnie i et selskab, hvor ingen andre er udklædte.

Vi opsluges og optages af *det interessante* (i modsætning til det kedsommelige), når Tove Ditlevsen alvorligt skildrer de gales verden på den lukkede i *Ansigterne*

(1968), eller når Morten Pape skildrer de lavsociale forhold i den københavnske ghetto i *Planen*.

Som Ngai pointerer, er det interessante en tvetydig term. Når vi siger, at noget er interessant, kan det være, fordi det virkelig optager os, og vi finder det relevant. Men det kan også være et ord, vi bruger, når vi mener det stik modsatte, nemlig at vi finder noget kedeligt. At dømme noget interessant kan være en subtil måde at diskvalificere det på. Om det betyder det ene eller andet fremgår af vores attitude og det engagement eller mangel på samme, hvormed vi fælder vores dom.

I princippet er der vel intet emne, som ikke kan være interessant – og underholdende. Det afhænger af måden, det bliver serveret på. I infotainment og edutainment forsøger man netop at gøre viden underholdende af pædagogiske og/eller markeds-mæssige årsager. Under alle omstændigheder er det interessante et væsentligt moment i al underholdning, da det står i modsætning til det kedelige. Det er imidlertid også et moment, som findes på mange niveauer af både teksten og af alt det udenom som forfatterens interessante persona, mediernes formidling og læsernes reaktioner på sociale medier.

To sjove eksempler

De begreber, hvormed Felski og Ngai beskriver den æstetiske oplevelse og erfaring, og som jeg her har sat i tæt relation til det underholdende, stemmer godt overens med det, som læserne forbinder med underholdning og det at blive underholdt. Et tjek på Goodreads via Google med søgeordene “underholdende og Goodreads” viser, at de to første linjer i hvert hit rummer ord som spændende, morsom, humoristisk, sød, hyggelig, interessant, fascinerende, hæslende, lærerig, tænkevækkende, letlæst, finurlig, fjollet og positiv. Det er måske ikke så overraskende, men alligevel slående, hvor tydeligt disse adjektiver korresponderer med Felskis og Ngais begreber. Et par eksempler kan illustrere dette. Stine Pilgaards roman *Meter i sekundet* (2020) blev en stor succes i 2020/2021. I omtaler på forskellige sites skriver tre læsere:

“ Ginie

Den er underholdende og med sjove passager om hvor svært det kan være at passe ind. Især er jeg fan af hendes svar i brevkassen, som er så langt fra og så alligevel helt præcise. Desværre sker der noget med mig, når tekst er skrevet som vers/sange/digte, og der kommer jeg til at miste noget, fordi min koncentration simpelthen svigter, så jeg håber ikke at alle de vigtigste ting stod der. Den har mange fine formuleringer og mange genkendelsesøjeblikke i forhold til én selv. Jeg elsker det meget forskellige og brogede persongalleri. Nogle karakterer rammer én mere end andre. Alt i alt en god og underholdende bog som sætter tankerne i gang også efter man har lagt den væk igen.⁹

“ Annegrethe

Med Stine Pilgaards bog, “Meter i sekundet”, er du virkelig godt underholdt. Den er ikke bare morsom, den er vanvittig vittig. Under de sjove beskrivelser og svar på diverse brevkassebreve ligger der en nærmest filosofisk tankegang.

Det er ikke en almindelig roman, så hvis du vil have et plot, går du forgæves. Det er en lang beskrivelse af et almindeligt liv krydret med brevkassespørgsmål og svar. Dertil kommer sangbare digte. Det hele hænger sammen, og måske bliver du udfordret på din komfort. Nyttænkende og meget levende.¹⁰

“ Jane

Det er svært at gengive, der er noget helt helt særligt over måden Stine Pilgaard skriver på. Det er skønt! Det er levende og til at blive i godt humør af. Hun leger så meget med sproget og det sprudler af overskud.¹¹

At romanen er morsom, hæfter alle tre sig ved. Vigtigt er det også, at man kan genkende sig selv og dermed også grine af sig selv. Man ser personerne og miljøet for sig og får det “almindelige” liv beskrevet med vid. Men læserne er også udfordret af, at det ikke er en plot- og handlingsstyret roman, og at den indeholder flere genrer. Sådant set er den “nyttænkende” og meget udfordrende for nogle læsere, fordi fremdrift og spænding er fraværende, og man i stedet er overladt til situation, person og miljø – og sprog. Adskillige læsere på Goodreads afviser bogen af den grund. Det underholdende forbindes med “recognition” og “shock”, da det er genkendelse samt den frapperende formulering og vinkling af et emne, der overrasker. Det gakkede gemmer sig i de humoristiske optrin og sproget, og det interessante i de temaer, som romanen berører med sine brevkassespørgsmål.

At det underholdende således ikke nødvendigvis er knyttet til fortælling og spænding, selvom det oftest er tilfældet, er tydeligt i Hella Joofs humoristiske livsstilsbog, bestselleren *Papmachereglen*, som også viser forbindelseslinjer mellem forskellige mediers underholdning samt forfatterpersonaens rolle i underholdningen.

Joof formulerer i bogen 25 leveregler, som gives i humoristisk stil med overdrivelsen som hyppigste stilfigur. Den understreger de gakkede situationer. Disse situationer er interessante i den forstand, at læsere kan genkende dem fra eget liv, og at de her får en opbyggelig tanke med på vejen. Joof selv er sød og klog, fin og ægte ifølge anmelderne på Goodreads og bogbloggerne.¹² De kender hende i forvejen som et hjertevarmt og humoristisk mediephænomen: skuespiller, instruktør, sangerinde og meget mere. Hun er et navn og et underholdningsbrand, som forlener bogen med det sjove, livskloge og positive. Bloggeren qland formulerer sin præsentation således:

“ Der er absolut alvor og klogskab bag Hella Joofs nye bog *Papmaché reglen*, men den er også – og måske først og fremmest – underholdende. Naturligvis, damen er jo bare sjov og skarp i sine iagttagelser. Læg dertil bramfrihed og hudløs ærlighed, så har du en række leveregler, der i bund og grund har til formål at gøre os alle sammen lidt mere glade og lykkelige. (...) Bogen er *hyggelig og letlæst*, så jeg har doseret den, og sparet på den, så jeg ikke bare slugte den i én bid. Jeg har sørget for at indrette mig med små hyggestunder i Hellas gode selskab.

Papmachéreglen får 5 stjerner fra mig – ikke for den store litteratur, men for underholdningen, humoren, ærligheden, uperfektheden, positiviteten og de gode råd.¹³

I *Papmachereglen* forenes det nuttede, det gakkede og det interessante med den sjovt formidlede livsvisdom. Bogen byder med Felskis begreber først og fremmest på recognition og knowledge. Læserne får del i viden om livet, og de genkender sig selv og føler sig selv anerkendt, idet Joof skriver læseren ind i et fællesskab og omfavner læseren, så man sammen kan more sig over de fælles dårskaber. Sammen kan man grine ad ulykken – og blive lykkelig i fællesskabet. Alt dette tilsammen udgør det underholdende moment ved bogen, der således også kommer til at tilbyde “multidimensional gratification”.

Litterær underholdning – en sammenfatning

Underhold os! Det er ikke kun et pubertært krav udtrykt i Nirvanas sang, men et krav, der stilles af de fleste læsere til den litteratur, de læser. De vil bruge den som underholdning. Det bør man som både forsker, kritiker og litteraturlærer på alle niveauer af undervisningssystemet tage ad notam. Man kan læse litteratur for at analysere den, for at historisere den, for at kende dens klassikere, for at undersøge hvordan den forholder sig til køn, klasse, klima osv. Men det hele begynder med lysten og underholdningen. Den er ikke blot sukker på fremstillingen, ikke bare et enzym, der skal forbinde læseren med “det væsentligste”, og som derefter er overflødig. Underholdning er et mål i sig selv og bør som sådan tages seriøst af både forskning og kritik, der må skelne mellem god og dårlig underholdende litteratur og ikke mindst redegøre for principperne bag en sådan vurdering. Principperne kan være tekstinterne og intentionelle, og de kan grunde sig i videre aspekter givet med læserens brug af litteratur og den situation, hvori teksten læses.

Vi bruger litteratur som underholdning, men set i forhold til litteraturens behandling af seriøse emner som sundhed, ghetto, køn, aldring, krig og så videre kan underholdningsaspektet synes noget vulgært. Ikke desto mindre fører en undersøgelse af litteratur og underholdning lige ind i litteraturens hjerte: det skrevne sprog og de litterære genrer samt læsningens psykologi, sociologi og fænomenologi. Vi underholdes af sproget, hvad enten det er en transparent bærer af handlingen eller en oplevelse i sig selv. Med læsning tilfredsstilles en lang række behov, intellektuelle som fysiske, hvad enten de er individuelle eller mellem menneskelige.

Litterær underholdning kan ikke sættes på én enkelt formel. Den kan ikke reduceres til kun at angå særlige populære genrer og visse læsergrupper. Den kan ikke fæstes alene til bogen, men er forbundet med faktorer som læserens alder, køn, uddannelse og læserens aktuelle behov og situation. Den må ses som et relationelt fænomen. Det gør undersøgelsen af litterær underholdning kompliceret, ligesom spørgsmålet om smag og behag er det. Underholdning bundet på den ene side i en subjektiv oplevelse, og på den anden side er den et socialt forankret fænomen, ligesom Bourdieu beskriver det i sin analyse af smagskulturer. På lignende vis må en videre forskning i litterær underholdning dels undersøge konkrete værker i aktion, dels undersøge litterære underholdningskulturer.

Noter

- 1 I dansk sammenhæng har Erland Munch-Petersen udgivet *Romantisk underholdning. Triviallitteratur – kvantitetslitteratur* (1970); Carsten Bertelsen og Bo Tao Michaëlis (red.) har koketteret med dette lavkulturelle i *Underholdningskanonen* (2007), mens en forskergruppe under Gunhild Agger på Aalborg Universitet har viet krimigenren en seriøs opmærksomhed (2006 ff); endelig er Lars Handestens *Bestsellere. En litteratur- og kulturhistorie om de mest solgte bøger i Danmark siden 1980* (2014) et forsøg på at kvalificere synspunkterne på underholdende litteratur uden dog at have underholdningsmomentet i fokus.
- 2 <https://da.wikipedia.org/wiki/Underholdning> , tilgået 7. februar 2022.
- 3 “So far, we have seen how entertainment – regarded as an experience when using the media, rather than as a feature of the media offer itself –” (Vorderer 2001, 253).
- 4 Jf. Andersen Nexø.
- 5 Se fx <https://politiken.dk/kultur/musik/art5610879/Er-verdens-st%C3%B8rste-musikf%C3%A6nomen-bare-hjerner%C3%B8d-underholdning>, tilgået 7. februar 2022.
- 6 <https://kum.dk/ministeriet/organisation-og-institutioner/bestyrelser-raad-naevn-og-udvalg/bogpanelet>, tilgået 7. februar 2022.
- 7 <https://mofibo.com/dk/da/tags/862-Humor?pageNumber=3>, tilgået 7. februar 2022.
- 8 Ngais begreber gengiver jeg her i dansk oversættelse fra Bolt og Sharma 2016.
- 9 <https://da.bookmate.com/books/GQ4CQJpy/impressions>, tilgået 7. februar 2022.
- 10 https://tales.dk/meter-i-sekundet_stine-pilgaard_9788743400035, tilgået 7. februar 2022.
- 11 <https://bogblogger.dk/?p=44013>, tilgået 7. februar 2022.
- 12 Se fx Goodreads 8. december 2016: <https://www.goodreads.com/book/show/31936172-papmach-reglen---og-andre-glimrende-leveregler-fra-livets-lovsamling>, tilgået 7. februar 2022.
- 13 <https://qland.dk/papmache-reglen-af-hella-joof/>, tilgået 7. februar 2022. Se også <https://xn-bger-gra.org/papmache-reglen-af-hella-joof-en-satirisk-underholdende-og-alvorlig-bog/>, tilgået 7. februar 2022.

Litteratur

- Aubry, Timothy (2011): *Reading as Therapy: What contemporary fiction does for middle-class Americans*. Iowa City: The University of Iowa Press.
- Bakhtin, Michail (2001): *Karneval og latterkultur*. Kbh.: Det lille Forlag.
- Bertelsen, Carsten og Bo Tao Michaëlis (red.) (2007): *Underholdningskanonen*. Kbh.: Gads Forlag.
- Bogpanelet (2021): “Bogen og litteraturens vilkår 2021: Bogpanelets årsrapport”, https://kum.dk/fileadmin/_kum/1_Nyheder_og_presse/2021/KUM_Bogpanelets-aarsrapport_NOV_05.pdf, tilgået 7. februar 2022.
- Bolt, Mikkel og Devika Sharma (2016): “Kritikkens fortsættelse. Interview med Sianne Ngai”, i *Kultur & Klasse* 122, s. 5-19.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Distinktionen: En sociologisk kritik af dømmekraften*. Frederiksberg: Det lille Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1996): *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- Brooks, Peter (1984): *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon.
- Bruun, Hanne og Kirsten Frandsen (red.) (2010): *Underholdende tv*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Collins, Jim (2010): *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*.

- Durham and London: Duke University Press.
- Derrida, Jacques (2003/2009): "Genrens lov", i Jørgen Dines Johansen og Marie Lund Klujeff (red.): *Genre*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Dyer, Richard (2002): *Only Entertainment*. New York: Routledge.
- Eco, Umberto (1985): "Innovation and repetition", i *Daedalus* 114/4, optrykt i *Daedalus* 2005, s. 191-207.
- Felski, Rita (2008): *Uses of Literature*. Malden, MA/Oxford: Blackwell.
- Felski, Rita (2020): *Hooked*. Chicago: University of Chicago Press.
- Handesten, Lars (2014): *Bestsellere: En kultur- og litteraturhistorie om de mest solgte bøger i Danmark siden 1980*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Handesten, Lars (2015): "Intimiderende intimitet", i *Kritik* 213, s. 47-56.
- Hjarvard, Stig (2016): "Danskernes smag for litteratur", i *Passage* 76, s. 145-67.
- Jantzen, Christian og Mikael Vetner (2008): "Underholdning, emotioner og identitet. Et mediepsykologisk perspektiv på underholdningspræferencer", i *MedieKultur* 24, s. 45.
- Lucas, Maja (2017): *Intensitet - som litterært vurderingskriterium og litterær kvalitet*. Ph.d.-afhandling. SDU.
- Munch-Petersen, Erlan (1970): *Romantisk underholdning: triviallitteratur – kvantitetslitteratur*. Kbh: Christian Ejlers.
- Nexø, Tue Andersen (2010): "Uopmærksomhedens æstetik", i *Bogens Verden* 4, s. 20-24.
- Ngai, Sianne (2012): *Our Aesthetic Categories*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Nielsen, Silas Bay (2016): "SELVPORTRÆT Jussi Adler-Olsen: Titlen krimikonge er lige så latterlig som at kalde Henrik for konge", <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/boeger/selvportraet-jussi-adler-olsen-titlen-krimikonge-er-lige-saa-latterlig-som-tilgaet-7-februar-2022>.
- Nørtoft, Magnus (2019): "Vi elsker krimier - uagtet alder, uddannelser og køn", Danmarks Statistik, <https://www.dst.dk/da/Statistik/bagtal/2019/2019-07-23-Vi-elsker-krimier-uagtet-alder-uddannelser-og-koen>, tilgået 7. februar 2022.
- Schantz Lauridsen, Palle og Erik Svendsen (red.) (2015): *Medieanalyse*. Kbh.: Samfundslitteratur.
- Sjkløvsbjerg, Viktor (1916): "Kunsten som grep", i Atle Kittang et al. (red.): *Moderne litteraturteori: En antologi*, Universitetsforlaget, 1993, s. 11-24.
- Skyggebjerg, Jacob (2015): "Elsker, elsker ikke: Jacob Skyggebjerg", i *Information*, <https://www.information.dk/kultur/2015/09/elsker-elsker-jacob-skyggebjerg>, tilgået 7. februar 2022.
- Vorderer, Peter (2001): "It's all entertainment – sure. But what exactly is entertainment? Communication research, media psychology, and the explanation of entertainment experiences", i *Poetics* 29.4-5, s. 247-261.
- Vorderer, Peter, Christoph Klimt og Ute Ritterfeld (2004): "Enjoyment: At the Heart of Media Entertainment", i *Communication Theory* 14.4, s. 388-408.
- Weber, Max (1920/1972): *Den protestantiske etik og kapitalismens ånd*. Kbh.: Fremad.
- Zerlang, Martin (2016): "Entertainment", i *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences* 7, s. 4540-4545.
- Zillmann, Dolf og Peter Vorderer (red.) (2000): *Media Entertainment: The Psychology of Its Appeal*. London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Zillmann, Dolf (1988): "Mood management: Using entertainment to full advantage", i Lewis Donohew, Howard E. Sypher, & E. Tory Higgins (red.): *Communication, social cognition, and affect*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, s. 147-171.

Denne artikel er blevet til som en del af forskningsprogrammet Uses of Literature med finansiel støtte fra The Danish National Research Foundation (DNR127).