



Kortprosaens ufuldstændighed

Peter Seebergs "Udsigt i Provence"

SANNE GRAAKJÆR PETERSEN

Ved et første øjekast er Seebergs korte prosastykke påfaldende komponeret: det er bygget op af ni tekstblokke, hvoraf de to sidste skiller sig ud ved at være en smule kortere end de forrige. Disse blokke ligner stroferne i et digt.¹ De ligner en række billeder, hvor motivet er selve skriften. Går man ned i teksten, ja, man behøver blot stave sig igennem titlen, så har den enkelte blok form som den udsigt, man eksempelvis kunne have fra et vindue: indrammet og beskåret.

I den amerikanske antologi *Sudden Fiction* fra 1986 anser kortprosaforfatteren Grace Paley tekstens længde som værende så fundamental, at den indvirker på selve læsningen:

Sandheden er, at folk er bange for den meget korte short story – ligesom de er bange for lange digte. Short story'en er tættere på digtet end på romanen (jeg har sagt det en million gange), og når den er meget meget kort – 1, 2, 2 1/2 side – burde den blive læst som et digt. Det vil sige langsomt. Folk der kan lide at "springe over" kan ikke "springe over" i en historie, der er 3 sider lang.²

Det optiske indtryk af tekstbilledet kunne være en formel forudgribelse af en i teksten tematiseret visualitetsproblematik, således at indholdet spejler sig i prosastykkets komposition.³ Mads Storgaard Jensen skriver i essayet "Uendeligheden i korte træk – om kortprosa", at "[e]t kunstværk skal skæres for at blive betragtet som godt ... I beskæringen ligger en tanke om, at alle værkets elementer harmonerer og således på elegant vis fører frem til den nødvendige eller logiske slutning."⁴ Seeberg har valgt at beskære sin tekst på en sådan vis, at der opstår en harmoni

mellem indhold og form. Han kunne jo have valgt at lade teksten fremstå som én enkelt tekstblok. I af søgningen af ovenstående må man som læser forlade en position med overblik over hele teksten og i stedet fokusere på de enkelte tekstblokke.

Følgende læsning vil med henblik på visualiteten, ud over at indlæse prosastykket i en genrediskussion med Walter Höllers artikel "Die kurze Form der Prosa" som indgang, fremlæse en genrediskussion i selve teksten. Den vil afsøge en overensstemmelse mellem den beskæring, der umiddelbart ligger i genrebetegnelsen kort-prosa, og den beskæring, der synes at ligge til grund for tekstens poetik.⁵

I 1962 publicerede den tyske kritiker Walter Höllers artiklen "Die kurze Form der Prosa" i tidskriftet *Akzente*. Med artiklen tager han afstand fra tidligere genredefinitioner, som han finder er af normativ karakter. Hans ærinde er antidefinitiv, og han forsøger i stedet på et empirisk grundlag at indkredse den korte forms muligheder og egenarter for dernæst at afgrænse den over for andre små prosaformer som anekdoten, fabelen, parabelen og skitsen med videre. Hans tese er indledningsvis, at

Kortprosaen er en samleplads for alle de egenarter, som de traditionelle prosagenrer kun perifert kan optage, men som i den seneste tid trænger sig mere og mere på hos dem.⁶

Dermed har Höllers allerede sat en forskel mellem den korte prosa og traditionelle prosagenrer. Som en traditionel prosagenre tænker han sig eksempelvis novellen: "... den har nogle faste regler, som dog på den anden side, især i den tyske litteratur, giver spillerum til mangfoldige variationer."⁷

Det er bemærkelsesværdigt, at trods novellegenrens muligheder for variation – andetsteds taler han om *afvigelser fra grundridset* – så finder Höllerer en række *faste regler*: begivenheden, det lineære og det afsluttede, som adskiller novellen fra den korte prosa.

I sin artikel opstiller Höllerer en syvpunktsliste, hvori han sammenfatter grundbetingelserne for den moderne *Kurzgeschichtes* opståen. Listen er på ingen måde endegyldig – den er fremlæst på grundlag af bl.a. analyser af Musils *Die Portugisin* og Grass' *Katz und Maus*.

Disse grundbetingelser eller egenarter danner fundament for følgende *Formen der Kurzgeschichte* – en typologi Höllerer vælger at tredele, men som igen ikke skal opfattes som værende endelig. I. *Øjeblikskortprosa (Augenblickskurzgeschichte)*. Denne type refererer til listens første og henholdsvis fjerde punkt. Desuden foreligger den mulighed, at *kortprosaen fajer flere af disse øjeblikke sammen*.⁸ II. *Arabesk-kortprosa (Arabesken-Kurzgeschichte)*. Her henviser Höllerer selv til to af listens punkter; en revision af det man normalt opfatter som betydningsfuldt, således at det traditionelt uvæsentlige bliver væsentligt og det traditionelt betydende bliver til et skyggespil i teksten, samt at fortælleren ikke forsøger at skjule, at han fortæller; det viser han ganske åbent og desillusionerende. III. *Overdrejnings- og overblændingsprosa (Überdrehungs- und Überblendungsgeschichte)*. Disse typer arbejder med overraskelses- og kompositionseffekter. Førstnævnte lader *en grotesk eller endog abrupt forandring ske i en hverdagssituation*. Denne drejning bibringer teksten ovenstående perspektivforskydning mellem væsentligt/uvæsentligt, der igen bevirker hændelsernes flertydighed og åbenhed. Sidstnævnte arbejder med en konfrontationseffekt, der sammenstiller begivenheder, som udspilles på forskellige steder f.eks. ved hjælp af erindringsindskud.⁹ For alle tre grupper gælder det, at den anvendte fortællestil er et gennemgående kendetegn, og at de alle har øjeblikket som grundlag – at det enkelte moment undergår en omstrukturering.

I den litterære kritiks omtale af sit objekt – den litterære tekst – gribes der ofte til termer, eller snarere metaforiske udtryk af spatial karakter, hvilket er

bemærkelsesværdigt taget i betragtning, at litteraturen traditionelt set er en temporal kunst.¹⁰ Når Höllerer derfor i sin aftegning af novellen anvender begreber som *enestående, betydningsfuld begivenhed, vendepunkt, lineære forløb og forberedt afslutning*, men i sin indkredsning af den korte prosa må gribe til udtryk som *øjeblikssituation, perspektivforskydning, øjebliksfotografi, nærbillede, arabesker, overdrejnings- og overblændingsprosa* – altså udtryk af mere spatial karakter, er det en indikation af, at kortprosaen er mere visuel end narrativ i sit anliggende.

Denne visualitet kan være tematisk; den kan referere til tekstens anvendelse af troper til f.eks. at frembringe visuelle forestillinger i læserens bevidsthed; den kan være møntet på tekstens materialitet: den korte prosatekst som en visuel entitet, som den reelt fremtræder for læserens øjne.

Det optiske indtryk af Seebergs tekstbillede henleder altså til en visualitet, men allerede titlen har skabt en forventning hos læseren: "Udsigt i Provence". Man skal nu til at se noget, og dette syn vil vække mindelser om noget eksotisk og fremmed. Hvad man ser, er derimod en losseplads – en *forhultet mark*, som det gentages i snart hver eneste blok – som fungerede denne *forhultede mark* som omkvæd i det strofisk opbyggede prosastykke. Noget umærkeligt insisterer på at træde i figur. At det marginale her i teksten tilskriver sig en selvfølgelighed, en betydelighed, peger på Höllerers revision af det man normalt opfatter som betydningsfuldt, således at det traditionelt uvæsentlige (f.eks. en mark) bliver væsentligt. Den stadige gentagelse af den *forhultede mark* viser ligeledes den korte prosas tendens til en fokusering på den enkelte genstand: "den støtter sig til en enkelt genstand (...) den støtter sig til et enkelt ord."¹¹ Fortælleren har altså udsigt til en losseplads. Ikke særligt eksotisk og ikke særligt fremmed, men betydende i al sin ubetydelighed. Sådan som den *forhultede mark* er et tilbagevendende sted, hvor blikket havner, således bliver marken også det element, det fokuspunkt, teksten til stadighed vender tilbage til. *Den forhultede mark* bliver en gentagelsesfigur, der i skriften udgør en ro og en bestandighed i modsætning til omgivelsernes omskiftelighed. Udsigten er nemlig under konstant forandring grun-

det to faktorer: tiden og vejrliget: *vissent græs, gamle stennemure, nedlagt hønsegård, det allernærmeste hus er i forfald, affaldsbunkerne, råddent træ med fire rustne søm i, sammenbrudte elementer*¹² samt den omstændighed at udsigten skærpes, alt som disen hæver sig, og teksten skrider frem. Denne bevægelse er tekstens udvikling – den går fra 1. og 2. strofes “Det ser slemt ud, søndre flodbred ligger i regndis, giver sig næsten ikke til kende (...) Søndre flodbred ligger også i tæt dis idag, morgenen efter” til 7. strofes “Langsomt hæver disen sig. Det nypudsede hus ligger næsten i sol.” Den forhutlede mark bliver altså pejlepunkt i en tekst, der kontinuerligt må korrigere egne udsagn, da dens genstand: udsigten, kontinuerligt forandres.¹³ At tekst og beskrivelse således er mærket af en midlertidighed er et forhold, man også kan aflæse på et sprogligt niveau. Teksten anvender to gange stilistikkens *correctio*-figur – en selvkorrektion, der ud over at give et improviseret indtryk (man følger tanken under dens tilblivelse) også til lægger sprogets betegnende funktion en midlertidighed eller utilstrækkelighed: *Så ser man gaden, eller kald det smøgen og men et kabel, eller sig hellere den svære luftledning*. Fortælleren kan ikke bestemme sig for et fast udtryk, ligesom udsigten heller ikke på noget tidspunkt har et fast udtryk. Det, der betragtes, kan ikke fastholdes, og tekstens komposition: de ni tekstblokke, er et forsøg på en bevarelse af betragtningens stadier i enkelte fastholdte afsnit.

I 7. strofe tager fortælleren konsekvensen af sprogets utilstrækkelighed, idet han anvender stilistikens perifraser: “det trådnat som, lagt over hønsegården, har skullet hindre aggression fra luften.” Perifrasen er en omskrivning, der fremstiller en ting ved f.eks. at nævne dens egenskaber eller virkninger, hvorved den placerer sig et sted mellem troper og figurer: “Perifrasen er altså en Oversættelse; den “betyder” det, den omskriver; og dens billedlige Virkning er i Reglen underordnet.”¹⁴ Via brugen af oversættelsen *aggression fra luften* i stedet for et fastere udtryk som eksempelvis nedbør bevarer fortælleren en spænding eller elasticitet i udtrykket. Selvom “den billedlige Virkning i Reglen (er) underordnet,” så har omskrivningen en række konno-

tationer, der bidrager til dannelsen af visuelle forestillinger i læserens bevidsthed.¹⁵

Ud over tekstens præsentation af det reelle i udsigten: *flodbred, vinstokke, bondegård, forhutlet mark, gamle stennemure, barokke skorstene, hønsegård, trådhegn på jernstolper* etc., rummer beskrivelsen ansatser til forløb, til narration, der dog imidlertid næsten alle tager afsæt i et fravær eller en negativ sætningskonstruktion, for derefter snart atter at afbrydes:

der er ingen mennesker på den forhutlede mark (...) den rummer ingen fristelser, gamle damer med deres bare hænder ledsaget af ældre mænd med stok, står ikke og kikker ind på marken (...) ingen er endnu seet på den forhutlede mark, som efter at have væltet en børfuld halve mursten... (...) ingen ønsker, at der hilses på een, ingen standser op, når een lukker jernlågen i den søndre side (...) ingen siger “Nå”, der er ingen, der følges ad på den forhutlede mark.

Selvom “Udsigt i Provence” er foruden handling i narratologisk forstand, at den er mere deskriptiv i sit anliggende, så indeholder teksten ovenstående fortællefragmenter, disse imaginære handlingstråde, som der aldrig spindes videre på, men som bliver skåret over næsten allerede inden de er bragt i stand. Beskæringen kan altså aflæses i såvel tekstens komposition, på et stilistisk niveau som i markeringen af de imaginære forløb. Senere skal det afsøges, hvorvidt et afskåret blik tjener beskrivelsens fremdrift, sådan som et fravær tjener fremdriften i ovenstående skitserede fortællinger.

Det eneste reelle forløb, der ikke er omfattet af et fravær, er de to jægere, der i 9. strofe med hagleværer passerer¹⁶ foran en bil. Dette forløb når dog heller ikke fuld udfoldelse, men forbliver som de forestillede, foregående i antydningen. I sin typologisering så Höllerer netop den korte prosatekst kendetegnet derved, at *den antydende fortællestil er et gennemgående træk i alle tre grupper*.¹⁷ Antydningen bevirker endvidere, som omtalt i listens tredje punkt, at hændelser i teksten fremstår flertydige, *De forbliver gådebilleder*,¹⁸ hvilket kan aflæses i en sproglig usikkerhed: *hvor solen måske vil bryde igennem, Det kan tænkes, de viser nok ikke, er ikke godt at vide, Måske den forhutlede mark er det interessanteste, Sammenbrudte ele-*

menter tyder på. Det perciperende subjekt opfatter ikke og kan derfor heller ikke reproducere sin genstand fuldstændigt. Seebergs beskæring på de forskellige planer korresponderer ligeledes med Höllers ide om *Fortællingsceller, øjeblikssituationer, som de udbygger kabineagtigt*¹⁹ – enkelte, uudskiftelige afsnit, der atmosfærisk er præcist betegnede.²⁰

Udsigtens omskiftelighed taget i betragtning er der ikke blot tale om en enkelt, men om flere udsigter. Og de udsigter, teksten vælger at præsentere, er igen blot en række tilfældige valgt ud af et uendeligt antal udsigter. Tilfældighedskarakteren viser sig derved, at teksten ikke tager afsæt i nogen markant indtræffende begivenhed, som er typisk for den traditionelle novelle, men påbegynder en beskrivelse, der derimod hæfter sig ved fraværet af en markant hændelse: det tenderer det paradoksale at starte beskrivelsen af en udsigt den dag, hvor ingenting giver sig til kende. Tekstens begyndelse er således kendetegnet ved en åbenhed: 2. strofes *Søndre flodbred ligger også i tæt dis idag* associerer noget serielt; at der ligger mange udsigter forud for tekstens begyndelse. Med Höllers ord kan det siges, at det korte prosastykke “altså på forhånd demonstrerer et udsnit af noget mere omfattende.”²¹ Indledningens tilfældige og upræcise *idag* modsvares imidlertid af 9. strofes udtalte præcision *Klokken 11.37, søndag den 15. december 1996*, som medførte disens forsvinden også en klarhed m.h.t. fortællerens fastlæggelse af tiden. På den ene side bevirker den tidlige nøjagtighed mere lukkethed end startens *idag* – på den anden side må det medtænkes, at jo mere præcision, der udøves, desto flygtigere er det enkelte udtryk. Derfor er afslutningen også kendetegnet ved en åbenhed, da præcisionen antyder altings midlertidighed. Sådan som hele teksten “Udsigt i Provence” er et udsnit af noget mere omfattende, da betragtningens stadier kunne være påbegyndt en uge forinden eller være fortsat en uge længere, så er selve udsigten et sådant udsnit af noget mere omfattende, da beskrivelsen fra vinduet er styret af en rumlig afgrænsning: indrammet og beskåret. På den vis bliver beskrivelsen negativt organiseret, således at den i højere grad er styret af, hvad fortælleren ikke kan se, end hvad han kan se.²² I 7. strofe lyder det ek-

sempelvis: “Interessant er naturligvis også de elektriske ledninger, hvis perspektiviske samlingspunkt forsvinder på vej forbi en husgavl. Bag denne gavl må der ske noget.” Eller 9. strofes “... passerer to jægere med haglgeværer foran bilen, som man kun kan se en lille stump af, men det er derved sikkert, at der er en gade, som blot ikke kan sees.” Bemærkelsesværdig er 3. strofes “gaden nedenfor kan ikke sees, medmindre man rejser sig op og åbner vinduet og kikker ned”, da fortælleren dermed indicerer, at han ønsker at bevare sin faste beskuerposition med det pågældende perspektiv – at han ikke ønsker at ændre sit overblik ved f.eks. at rejse sig op. Grundet denne statiske synsvinkel leder udsigten tanken hen på det centralperspektiviske maleri. Som tekst fungerer “Udsigt i Provence” som det perspektiviske maleri, der

giver en illusion om dybde – om rum – ved at placere personer og ting langs imaginære linjer, der forsvinder i baggrunden. Betragteren kan ikke se alt, men er tildelt en synsvinkel, hvorfra han til gengæld ser det, han kan se, på én gang.²³

“Udsigt i Provence” fremstår som et prosa-maleri, da teksten netop er organiseret ud fra ovenstående linjer: i horisonten ligger den *søndre flodbred*, man følger de elektriske ledninger med deres *perspektiviske samlingspunkt*, man ser *den store lygtestander af beton*, der kanter udsigten til *venstre* og gør, at “billedet” *grafisk hænger sammen*.

Martin Jay karakteriserer i artiklen “Scopic Regimes of Modernity” den moderne æra som ocularcentrisk – som et kompleks af flere samtidige visuelle modi: renæssancens centralperspektiv, 1700-tallets hollandske deskriptivistiske maleri foruden en klart defineret tilskuerposition og som tredje skopisk regime barokkens *madness of vision*, der fascineret af det uigennemsigtige søger at repræsentere det, der ikke kan repræsenteres. Af disse visuelle modi betragtes det cartesianske centralperspektiv normalt som værende den dominerende model:

Meget sigende var øjet enestående i modsætning til de to øjne ved normalt binokulært syn. Det blev forstået som et enligt øje, der betragter scenen foran sig gennem et kighul. Sådan et

øje var desforuden underforstået at være statisk, ikke-blinkende og fikseret snarere end dynamisk og bevægende sig med det, videnskaben senere skulle kalde "saccadic" spring fra et fokalt punkt til et andet (...) Foruden at have de-erotiseret den visuelle orden havde det også fostret, hvad der kunne kaldes de-narrativisering eller de-tekstualisering. Det vil sige kvantitativt konceptualiserede rum blev mere interessante for kunstneren end de kvalitativt differentierede motiver, der var skildret deri; gengivelsen af en scene blev et mål i sig selv.²⁴

Som en implikation af det cartesianske perspektiv ser Jay altså en de-narrativisering af maleriet. I "Udsigt i Provence" er manglen på narration påfaldende. Landskabsbeskrivelsen bevirker en tekstuel rummelighed, som narrationer eller forløb må underordne sig, hvilket giver udslag i en afbrydelse eller beskæring allerede i antydningen af disse. De skitserede forløb forbliver skitser til fordel for deskriptionen som den fremherskende diskurs.

Vender man tilbage til min indledende teori: at det optiske indtryk af tekstens materialitet kunne være en formmæssig forudgribelse af en i teksten tematiseret visualitetsproblematik, har det nu vist sig, at visualiteten er genstand for refleksion på flere niveauer. Først og fremmest har der fundet en beskæring sted i forbindelse med tekstens komposition, således at de ni blokke hver især fremstår som indrammede billeder. Dernæst omhandler teksten et afskåret blik: selve udsigten er rammesat og bliver derfor som et centralperspektivisk maleri et udsnit af noget mere omfattende. Beskæringen kan sågar aflæses på et stilistisk niveau, hvor fortælleren selv-korrigerende afbryder egne udsagn. Når Bo Kampmann Walther derfor i sin anmeldelse i Kristeligt Dagblad skriver, at teksten *handler om at se*, må man blikkets afskæret taget i betragtning tilføje, at den i stor udstrækning handler om ikke at kunne se.²⁵ Med en kiastisk vending er teksten undertiden nemlig således organiseret, at det, der fortælles, ikke er (de imaginære forløb), og at det, der er, ikke fortælles. Til sidstnævnte hører 9. strofes "men det er derved sikkert, at der er en gade, som blot ikke kan sees", der bliver en inversion af 1. strofes "Og så er det mig, der ikke sees. Men jeg findes." Derved bli-

ver hele teksten via en varieret gentagelse stilistisk rammesat.

I en række henseender er "Udsigt i Provence" et eksempel på et stykke kortprosa, der har fundet sin form via en modsigelse af novellens forventninger. Når der i receptionen er en udpræget tendens til oftest at adskille kortprosaen fra novellen og sjældnere fra f.eks. essayet, eventyret eller prosadigtet, kan det skyldes, at

...idet de to teksttyper begge er i prosa og umiddelbart kan ligne hinanden i sprogholdning, er det ofte læserens novelleforventning som skuffes eller udfordres af kortprosatteksten.

Kort sagt er novellen typisk baseret på sin fortælling, sit forløb, mens kortprosatteksten – selvom den åbenlyst lever af sine episke/fortællende rytmer – ikke har til hensigt at udfylde nogen narrativ komposition (som en afrundet psykologisk personportrættering eller opfyldt handlingsgang). Æstetisk betragtet repræsenterer de to teksttyper to forskellige virkelighedsopfattelser – mens novellen skrives lineært, i pagt med en handlingsgang eller strategi for stoffet der kan bringe teksten frem mod et tematisk udsagn, er kortprosatteksten så at sige midt i sit tema hele tiden; (...) kortprosalæseren (er) i højere grad på niveau med sin skriver – de oplever så at sige rummet samtidig.²⁶

Som Brixvold og Jørgensen skriver i efterordet til *Antologi af dansk kortprosa*, har kortprosaen ikke til hensigt "at udfylde nogen narrativ komposition." Som afsøgt i ovenstående læsning intenderer den snarere en komposition af visuel beskaffenhed. Med Höllersers begreber bliver "Udsigt i Provence" en række *Øjeblikssituationer, øjebliksbilleder* eller *nærbilleder*, hvorpå en applikation af den traditionelle novelles *faste regler* som begivenheden, det lineære og det afsluttede synes umuliggjort. Tekstens stadige tilløb til narrationer, dens insistensen på en uafsluttedhed samt dens karakter af prosa-maleri bliver dens egen demonstration af et andet tilhørsforhold end til den traditionelle novelle. Den indskrives sig i en genre, der i litteraturhistorien er et ubestemmelssessted, og beskrivelsens objekt: den forhutlede mark, der tilhører *en anden kategori*, bliver selvsamme terrain vague, som genren litterært set er.²⁷ Således kan det

korte prosastykkes tema anses som værende en metakommentar til egen genre.

Kortprosatteksten "Udsigt i Provence" insisterer i registreringen af sine motiver på en ufuldstændighed derved, at beskrivelserne er motiveret ud fra en forestilling om, hvordan tingene kunne have været. Seebergs imaginære forløb, der imidlertid forblev tilløb, tog således alle afsæt i et fravær eller en negativ sætningskonstruktion. Hvis Seebergs handlingstråde var bragt til fuld udfoldelse, til fuldstændighed og ikke beskåret allerede i ansatsen, så havde "Udsigt i Provence" snarere fremstået som en klassisk indlevelsesprosa som eksempelvis novellen. De deraf følgende begivenheder ville pga. deres udstrækning have umuliggjort tekstens parallelle beskæringer, som de blev fremlæst ovenfor: tekstens materialitet som den fremstår i ni blokke lignende en række billeder, hvor motivet er selve skriften, eller ganske enkelt indramninger af den udsigt, eller de udsigter, teksten (re)præsenterede; en indramning som bevirkede et hos fortælleren beskåret udsyn. Fortællefragmenterne må derfor tilsvarende beskæres i markeringen, da en udfoldelse ville forstyrre teksten som helhed – som kortprosattekst.

Med andre ord så implicerer kortprosaen som genre en ufuldstændighed, og det må være denne, Höllerer refererer til, når han i "Die kurze Form der Prosa" bestemmer antydningen som værende *et træk der går igen i alle tre grupper*.²⁸

Teksten synes altså at have en beskæring som grundlæggende for sin poetik, idet en brudthed tjener tekstens fremdrift. Tekstens fremtrædende visualitet taget i betragtning placerer den sig et ubestemmelsessted mellem den temporale og den spatiale kunst, hvorfor den initierer til en læsning, der benytter sig af termer af spatial karakter. Det var netop sådanne udtryk, Höllerer i sin indkredsning af den korte forms prosa fandt karakteristiske.²⁹ I aftegningen af den klassiske novelle var udtryk af temporal karakter derimod tilstrækkelige.³⁰ Kortprosaen synes derfor at være mere visuel end narrativ i sit anliggende. Som Höllerer imidlertid med artiklen havde et antidefinitivisk sigte –

Jeg starter ikke med at give en definition af kortprosaen, som angiver, hvad der må foregå i denne genre, og hvad der ikke må. Det ville forudsætte, at man anså poetikken for normativ, hvilket er mig fremmed. Jeg vil meget hellere gå empirisk frem, indkredse dens muligheder, som de indtil nu har vist sig i praksis.³¹

– skal ovenstående ligeledes ses som en mulighed inden for genren fremlæst på baggrund af en enkelt tekst og ikke som et genrekriterium. Visualiteten er først og fremmest relevant, fordi teksten selv reflekterer og tematiserer den.

Noter

1. Jeg vælger derfor følgende at kalde blokkene for strofer.
2. Shapard, R. og Thomas, J. (red.) (1986) p. 253. Denne oversættelse og alle følgende er mine egne.
3. I *Passage* nr. 25 (1997) opstiller Marie Lund en lignende tese i artiklen "Tidsbillede – om ekphrastisk fascination i Kim Fupz Aakesons 'Villavejen'."
4. Jensen, M.S. (1997) p. 219.
5. Betegnelserne kortprosa og kort prosa anvendes her synonymt.
6. Höllerer, W. (1962) p. 226.
7. Ibid. p. 227.
8. Ibid. p. 241.
9. Ibid. pp. 244-45.
10. Krieger, M. (1992) p. 3: "We at once recognize the spatial origin of most of our terms of formal criticism, even in that very word 'form'; but there is also an opposing tradition of criticism that fights against such spatial impositions on poetry as a temporal art."
11. Höllerer, W. (1962) p. 240.
12. Udtrykkene har alle noget processuelt over sig: visne, ældes, nedlægge, forfalde, bunke, rådne og sammenbryde – dvs. egenskaber der kommer *med tiden* modsat mere statiske egenskaber som f.eks. rød, lille, grim etc. Det er også påfaldende, hvorledes en negativitet (forhutlet, gamle, vissent, nedlagt) er genererende for teksten.
13. F.eks. 2. strofe: "... bjergene bag landsbyen kan ikke som de kunne igår, forfølges op til en grænse, hvor de blev usynlige. Nu er de helt væk." Eller 8. strofe: "Foran den forhutlede mark er en indtil nu uidentificerbar metalisk, lakeret detaille igang med at afsløre sig selv."
14. Albeck, U. (1968) pp. 134-35.
15. En egenskab der gør, at perifraser er nært beslægtet med troper som synekdoken, metaforen og metonymien.

16. At de to jægere *passerer* understreger det provisoriske, det flygtige ved fortællefragmentet.
17. Höllerer, W. (1962) p. 245.
18. Ibid. p. 229: "En særegenhed ved den korte prosa er, at hændelserne fremstår flertydige og labyrintiske og derfor bliver fremstillet antydende i teksten."
19. Ibid. p. 231.
20. Ibid. p. 233.
21. Ibid. p. 231.
22. Et lignende forhold gjorde sig gældende i beskrivelsesansatser til de imaginære forløb, der snart alle tog afsæt i et fravær eller en negativ sætningskonstruktion.
23. Lund, M. (1996) p. 47.
24. Jay, M. (1988) pp. 7-8.
25. Kampmann Walther, B. "Goethe kommer i eftermiddag" in: *Kristeligt Dagblad* 15-11-1997.
26. Brixvold, J./Jørgensen, H.O. (1998) pp.169-70.
27. I anledning af udgivelsen af *Passage* nr. 25 om emnet kort prosa skriver Lars Bukdahl i sin anmeldelse i *Weekendavisen* meget rammende, at kortprosaen er "næsten ingensteds herhenne (...) og i uhyggelig grad er bestemt ved hvad den ikke er (...) og at i denne ikke-identitet både er drivkraft og pointe."
28. Höllerer, W. (1962) p. 245. De tre grupper henviser til ovenanførte typologisering p. 5.
29. Begreberne er *Augenblickssituation, Perspektivenwechsel, Momentaufnahme, Nafaufnahme, Arabesken, Überdrehungs- und Überblendungsgeschichte*.
30. Begreberne er *einmalige, bedeutsame Ereignis, Wendepunkt, lineare Verlauf* og *vorbereiteten Schluss*.
31. Höllerer, W. (1962) p. 226.

Litteratur

- Albeck, Ulla (1968): *Dansk stilistik*, København
- Brixvold, Jeppe og Jørgensen, Hans Otto (red.) (1998): *Antologi af dansk kortprosa*, København
- Bukdahl, Lars: "Hvor lille er kort?" in *Weekendavisen*, 20.-26. juni 1997
- Höllerer, Walter (1962): "Die kurze Form der Prosa" in *Akzente. Zeitschrift für Dichtung*, vol. 9, München
- Jay, Martin (1988): "Scopic Regimes of Modernity", in Forster, Hal (red.): *Vision and Visuality*, Seattle
- Jensen, Mads Storgaard (1997): "Uendeligheden i korte træk – om kortprosa" in *Passage* nr. 25, Århus
- Krieger, Murray (1992): *Ekphrasis. The illusion of the Natural Sign*, Baltimore
- Lund, Marie (1996): *Novelle og begivenhed*, Århus
- Lund, Marie (1997): "Tidsbillede – om ekphrastisk fascination i Kim Fupz Aakesons 'Villavejen'", in *Passage* nr. 25, Århus
- Seeberg, Peter (1997): "Udsigt i Provence" in *Halvdelen af natten*, København
- Shapard, Robert og Thomas, James (red.) (1986): *Sudden Fiction. American short-short stories*, Salt Lake City
- Walter, Bo Kampmann: "Goethe kommer i eftermiddag" in *Kristeligt Dagblad*, 15.11-1997