Erik Svendsen

KENDER DU TYPEN?
– NU OGSÅ SOM LITTERATUR

Om Kristian Bang Foss' roman *Frank vender hjem*

*Jyllands-Posten*s anmelder Niels Lillelund gav Kristian Bang Foss' roman *Frank vender hjem* (2019) seks hjerter. Bedre samtidsroman kunne han ikke komme i tanke om. En af kvaliteterne var dens evne til nuanceret at skildre mødet mellem forskellige klasser. Såvel det gamle borgerskab, det nye mellemlag som en opdateret udgave af arbejderklassen er repræsenteret, og hovedpersonen Frank foretager en social opstigning fra barn af arbejderklassen til et veluddannet mellemlag. Men ved romanens udgang er han familieløs, selv om han undervejs har dannet par og fået et barn sammen med Thea, datteren af en yderst velkonsolideret mellemlagsfamilie, der i virkeligheden er mere end det, eftersom moderen Ingelise er en af tre som arver en formue. Den kommer fra Hr. Holmbergs maskinfabrik, og mange af pengene lugter, fordi Holmberg i sin tid samarbejdede med besættelsesmagten. Den slags familiehemmeligheder snakker man imidlertid ikke om i det gode selskab. Til gengæld bemærker man gerne den mangel på dannelse, der udmærker sådan en som Frank. Mesalliancen mellem overklassen og arbejderklassen er således dømt til fiasko. Ganske vist inviteres ex-svigersønnen fortsat til sammenkomster men integreret i overklassen, det bliver Frank aldrig.

Vender Frank hjem?

Ud fra dette korte handlingsreferat må vi indledningsvis spørge: Hvordan skal vi forstå romanens titel? Parateksten signalerer qua 'vender', at Frank returnerer til noget, han kommer fra. Dertil kan man indvende, at han skifter klasseposition, så der kan ikke være tale om at vende hjem til sin klasse, for den transcenderer han. Frank vender heller ikke hjem til en familie, for Thea udstøder ham. Hans egen familie tæller kun moderen, Ellen, der tager imod ham med kyshånd, men det er år siden Ellen var en garant for orden. Frank er ikke flov over sin moder, men det er lige før, og faderen Tage snakker han slet ikke om.

Hvis man med hjem forbinder noget større end hjemmet, nationen fx, kan man sige, at *Frank vender hjem* til Danmark efter i en kort periode at have overlevet på en øde ø ud for den svenske kyst. Hvis hjemmet er et andet ord for nationen, må man tilføje, at der ikke er mange danskere, der tror på hans overlevelseshistorie a la en moderne Robinson Crusoe, der i parentes bemærket ikke møder en Fredag, derimod en svensk kvinde, Helena. Det er hende, der som en anden engel redder Frank fra døden. Og i øvrigt får de to et kortvarigt erotisk forhold. Franks overlevelsestur bliver efterfølgende mediedækket – primært fordi han på daværende tidspunkt er en del af den berømte Holmberg-familie og hans svigermoder, Ingelise er berømt tv-studievært. Men Ellen synes at være den eneste som tror på Franks historie. Ergo giver titlen heller ikke mening, hvis hjem sættes lig nationen.

Kunne man hævde, at det *Frank vender hjem* til er – sig selv? Hans udviklingsrejse ender med, at han finder en selvtillid, formår at sige fra over for overmagten, in casu den manipulerende svigerfamilie, og selv om hans gamle ven Alexander heller ikke rigtigt tror på Franks historie, så kan han affinde sig med den kendsgerning. Der er bare det problem med en sådan udlægning, at det er så som så med den yngre Franks selvtillid. Han er flov over sin forhutlede fader Tage, og som studerende er han i kraft af sin underklassebaggrund en outsider, så der er meget han skal lære for at kunne komme intakt ud i den anden ende af udviklingsrejsen. Frank forandrer sig betragteligt undervejs, hvorfor det er misvisende at tale om at vende hjem. Der er ikke noget hjem at returnere til; fortællingen er ikke cyklisk struktureret, derimod peger Franks klasserejse væk fra det miljø og den familie, han er rundet af.

Leger man lidt med mulige konnotationer i titlen, melder der sig andre udlægninger. Vi har udtrykket 'fri og frank', der betyder fri, ubunden, uafhængig, hvilket giver mening i forhold til hvordan Frank opfører sig i romanen. Bort set fra at han faktisk i store dele af historien forsøger at blive integreret, dels i samlivet med Thea, dels i sin studietid hvor han finder sammen med ligesindede, der også føler sig uden for den universitære verden, af den simple grund at de kommer fra sociale lag og klasser, der er underrepræsenteret i studentermassen på de længerevarende uddannelser. Frank lader sig ikke helt underkue, selv om han mangler kulturel kapital til at kunne begå sig på Institut for Litteraturvidenskab. I kraft af venskabet med Alexander får han i det mindste en vis litterær og filmhistorisk kompetence, og det ser ud til at han så småt lærer at begå sig, ellers ville Thea vel heller ikke falde for Frank og få et barn sammen med ham.

Men der er noget med Frank, der svinger – i mine øre med Frank Sinatra, der som bekendt havde "My Way" som signatursang. Associationen

er endog ikke min egen, for det fremgår, at Frank just er opkaldt efter den amerikanske sanger/crooner! (s. 71). Gør Frank det 'my way'? Både og. Han lærer at mestre flere kulturelle koder og bliver tilpasset, hvilket ikke betyder at han fremstår som et alternativ til den herskende orden eller udgør en reel trussel mod de dominerende smagssystemer eller politiske orienteringer. Frank er ikke fri, men han er heller ikke selvudslettende. Derimod giver det megen mening, hvis vi siger, at forfatteren Kristian Bang Foss med romanen gør det på sin måde: Digtet en samtidsfortælling om en individuel og samfundsmæssig dynamik, der ligger i Sinatras sang (der citeres en linje fra side 71 og som i øvrigt er skrevet af Paul Anka!). Men hvor sangen er retrospektiv, er Foss' roman progressiv, fremtidsvendt. Den ender i det uvisse med en kendsgerning: "Frank begyndte at fortælle. Om laksen, om hvordan han havde tabt pagajen, om Helena, der havde reddet ham. Der var en anspændt stemning, mens han fortalte, men Frank var ligeglad. Det var sådan, hans historie var" (Foss 2019: 380). Udgangen er insisterende på Franks vegne, for han vil fortælle sin historie, sådan han oplevede at være lige ved at dø på havet, og sådan han oplevede at blive vejet og fundet for let af svigerfamilien. *Frank vender hjem* – i betydningen han finder frem til, hvad der er hans historie, og den skal omverdenen kende. Også selv om andre ikke tror på ham. Den roman vi læser er netop qua dens udsigelsesforhold Franks version af hvad der sker i løbet af fortællingen. Hvad der er nok så afgørende: Næsten alt i bogen er i overensstemmelse med hans udlægning. Den implicitte forfatter er solidarisk med sin figur. Det kommer jeg tilbage til i sidste del af min analyse.

Hvad angår titlen kan vi konkludere, at den er mangetydig, selv om den tilsyneladende blot er en konstatering. Tager vi parateksten for pålydende, har Frank et hjem, men den mest plausible udlægning er, at han hører hjemme i Kristian Bang Foss' imaginære sightseeing i dagens danske klassesamfund.

Analysen af romanen vil falde i to dele. Først vil jeg sammenholde med formidling af livsstilsformer, som man finder i tv-kulturen, in casu på DR og programserien *Kender du typen?* Omdrejningspunktet for de sociologiske teorier om det klasse- og segmenterede samfund er de utallige måder, hvormed individerne kan positionere sig, og Bourdieus bud på en typologiserende livsstilsanalyse kan appliceres på *Frank vender hjem*. I analysens sidste del fokuserer jeg imidlertid på fortællerforhold for at demonstrere, at Kristian Bang Foss' roman er meget mere end et appendix til en teori om det samfundsmæssige.[1]

Livsstil og smagspositionering som tv-underholdning

"A class is defined as much by its *being-perceived* as by its *being*, by its consumption – which need not to be conspicuous in order to be symbolic – as much as by its position in the relations of production (even if it is true that the latter governs the former)" skriver Bourdieu i den konkluderende del af *Distinction* (1994: 483). Dermed markeret det overordnede greb som kendetegner den moderniserede sociologisk klasseanalyse; pointen er, som det fremgår af citatet, at sociale segmentelle stratikationer, som allerede Max Weber plæderede for (1922/ 2003), er kommet for at blive bærende dele af bestemmelsen af klassesamfundet og dets subjekter. I den renlivede marxistiske klasseanalyse er omdrejningspunktet individets placering i produktionsforholdene – lønarbejder eller arbejdsgiver, og yderligere distinktioner er i vid udstrækning bundet til individets uddannelsesniveau – mens Bourdieu udvider de analytiske bestemmelser betragteligt ved at supplere ansættelsesforhold og økonomi med registrering af livsstilsformer og identitetsmarkører af forskellig slags, der i dag kan forekomme mindst lige så afgørende for individets selvforståelse som dets objektive placering i produktionsforholdene. Bestemmelsen af individets livsstil har ikke erstattet klasseplaceringen; det afgørende er derimod at positionering, selvvalgt livsform og objektiv klasseplacering både kan understøtte og modsige hinanden. Bourdieu opererer således med et multidimensionelt klassebegreb; omvendt er det vigtigt at holde sig for øje, at Bourdieu ligger i forlængelse af Marx ved i den sidste parentes i citatet ovenfor at gentage den determination, at produktionsforholdene fortsat styrer de forbrugs- og livsstilsformer, som har fået deres eget liv og har fået nogle til at mene, at klassesamfundet tilhører fortiden.[2] Men i givet fald er det en god idé at læse *Frank vender hjem* for at komme på bedre tanker. Romanen demonstrerer, at Franks historie er et konglomerat af hans forældres objektive placering som lønarbejdere (moderen er funktionær, kontorarbejder i KTAS, mens faderen arbejder hos en autolakerer og senere lever miserabelt af at spille sange for folk på Strøget) og Franks egen evne til at gøre karriere som akademiker. Frank er en mønsterbryder, og hvordan orienterer en sådan type sig i det moderne klassesamfund, hvor besiddelse af bestemte former for kulturel kapital i visse miljøer spiller en helt vital rolle? Det spørgsmål giver romanen et (nuanceret) svar på.

Den folkelige interesse for livsstil, æstetik og smag som identitetsmarkører er evident; beviset herfor er den årelange succes som prime time tv-programmet *Kender du typen?* nyder (Christensen 2009). En studievært (i flere år var det Mads Steffensen, DRs daværende gulddreng) gelejder to eksperter rundt i en bolig, og undervejs er der tre quizzer, der decideret

drejer sig om at kunne koble mellem typer og forbrugsmønstre. Til slut i programmet skal de to gætte, hvilken berømthed programmet besøger. De kvalificerede bud bunder i eksperternes evne til at forbinde forskellige præferencer, efter devisen 'et menneske der bor på Østerbro i København har mange bøger, spiser økologisk mad og kører i miljøvenlig bil, kunne ikke drømme om at tage på charterferie og købe tøj i Føtex, hvorfor vi har at gøre med en politiker fra SF og omegn. Essensen i korrespondanceanalysen er altså at forudsige relationer mellem de forskellige forbrugsvalg, der kendetegner de forskellige typer. Vist er der mange overlap – men tendensen er klar: 'krage søger mage'. Den sociale standardisering udgør et fundament under den tilsyneladende frit valgte livsstilsform.

Vi har at gøre med et faktuelt underholdningsprogram, der tilfredsstiller den lille legitime voyeuristiske seer, og qua de to eksperter får man samtidig en underholdende indføring i de distinktionsmekanismer, som er kernen i Bourdieus sociologiske analyse af de forskellige segmenter. Det drejer sig således om at identificere en (til tider broget) smag og forbinde distinktionsmekanismerne med en mere eller mindre genkendelig type. Vel at mærke en type som nyder en vis mediebevågenhed. *Kender du typen?* er dermed også et studie i (mikro-kvasi) celebrity på dansk grund.

Hvorfor har det program været så populært i så mange år? Der er selvfølgelig mange forklaringer. Spillet mellem vært og eksperter er en, en anden konkurrencemomentet, der har hyggekarakter. Intet står for alvor på spil. Der er også qua programmets koncept ikke mange konflikter på spil; vi besøger aldrig familier i opløsning, eller en type hvor økonomien tydeligvis hænger i laser. Den røde tråd, og i min udlægning en vigtig forklaring, er akkurat den folkelig formidling af Bourdieus korrespondanceanalyse, der lærer seerne, hvordan der altid er en forbindelse mellem æstetisk valg af interiør, boligform, geografi og livsstil. På mange måder er programmet de facto en kontant indføring i det moderne klassesamfund, hvor afgørende kampe foregår på en kulturel-æstetisk scene: Omvendt er der en sigende forskydningsmekanisme i programmets koncept, fordi en determinerende præmis er, at vi har at gøre med en type, der er lidt af en *winner* og derfor mediekendt.

Kender du typen? handler dybest set om at lære at klassificere smag, og i anden omgang er det så ikke uinteressant, at konceptet også implicerer, at samtlige programkvalificerede typer har en god smag. Jeg mindes ikke et program, hvor eksperterne har konstateret, at man var på besøg hos en type med dårlig smag. Selv om hele ideen med Bourdieus korrespondanceanalyse er, at smag og afsmag er to sider af samme sag. Giver programmet på den ene side viden om koblinger mellem smag og segmenter, og hvordan man uafladeligt positionerer sig, er det på den anden side et selektivt pro-

gramkoncept, fordi der kun er plads til succeshistorier. Konkret betyder det, at de hjem, der frekventeres, tilhører middelklassen og oftest den højere middelklasse. Det er i realiteten de privilegerede klasser og segmenters livsstil, der promoveres som eftertragtelsesværdige. Værten slutter gerne programmet af med at sige tak til 'typen', fordi 'vi har måttet se dit dejlige/smukke hjem'. Superlativerne står i kø for at komme til i *Kender du typen?* Som et produkt af DRs public service er *Kender du typen?* eksemplarisk udtryk for selskabelighedens medium (Scannell 1994, Hjarvard 2003, 2008), hvilket blandt andet betyder at det absolut hører til sjældenhederne, at man for åben skærm eller mikrofon oplever ansigtstab; at en deltager i et program bliver angrebet offensivt og afslører manglende kompetence eller det der er værre.

Det intrikate ved den udglattende selskabelighed i *Kender du typen?* er, at den er funderet i en hierarkisk tænkning og det på to niveauer, nemlig dels direkte via favoriseringen af middelklassens legitime smag, dels mere indirekte via eksperternes klassificeringer. Klassificeringen er ikke i sig selv en neutral procedure; tværtimod bliver de korrespondancebestemmelser og informationer om forbrugsmønstre, som eksperterne Anne Glad og Flemming Møldrup (: de nuværende eksperter i 2021) leverer, hegemoniske: dem, der klassificerer, besidder fortolkningsmagten; "because people's image of the classification is a function of their position within it" som Bourdieu noterer (: 473). Klassificeringen implicerer altid en valorisering og en hierarkisering. Som tv-underholdning er *Kender du typen?* således smagspromovering par excellence:

> Taste is a practical mastery of distribution which makes it possible to sense or intuit what is likely (or unlikely) to befall – and therefore to benefit – an individual occupying a given position in social space. It functions as a sort of social orientation, 'a sense of place', guiding the occupants of a given place in social space towards the social positions adjusted to their properties, and towards the practices or goods which befit the occupants of that position. It implies a practical anticipation of what the social meaning and value of the chosen practice or thing will probably be, given their distribution in social space and the practical knowledge the other agents have of the correspondence between goods and groups (Bourdieu: 466-467).

Den svære dannelsesproces

Men ét er at få indføringen i klassesamfundet som hierarkiseret livsstilsformer, noget andet at forsøge at leve med klassificeringens logik, når man

får den ind på livet som tilfældet er med Frank. Hans historie er legemliggørelsen af den moderne klassekamp, der udspiller sig på to scener. Dels er den fortsat forankret i individernes placering i produktionsforholdene (herunder uddannelsesbaggrund, habitus), dels overlejres eller suppleres disse objektive omstændigheder af andre kampe, i særdeleshed i forhold til kulturel, smagsmæssig og livsstilsmæssig positionering. Hvor den første kampzone for nogle fremstår som en tvangsmekanisme (det er ikke alle, der har et arbejde som rummer muligheder for selvrealisering), der virker den kulturelle kamp som overvejende domineret af den enkeltes lyst og egen frie vilje. At det sidste er naivt, dokumenterer Kristian Bang Foss' roman.

Kender du typen? er oplysende feel good tv, mens *Frank vender hjem* ikke er udpræget feel good, om end den qua den vedvarende pointering af smagspositioneringer er i familie med tv-programmet. Romanen mobiliserer læserens mere eller mindre uerkendte fornemmelse for smagens distinktionsmekanismer og hvis man er blind for kulturelle nuancer og de hierarkier, som følger med dialektikken mellem smag og afsmag, er der meget i *Frank vender hjem*, der ikke giver mening. Målt i forhold til tv-programmet er der selvfølgelig den forskel, at vi netop har at gøre med en taber i krigen om den rette smag. Franks habitus – hans socialiserede subjektivitet og dermed klasse- og familiebaggrund – gør ham uegnet til at kunne blive en del af den økonomiske og kulturelle overklasse, og det selv om han erhverver sig en humanistisk kandidatgrad. Men udelukkelsen handler snarere om overklassens behov for eksklusivitet end den er en følge af Franks manglende kompetence. Romanen ender ikke som en tragedie for Frank, der kommer med sit korrektiv til overklassefamiliens manipulationer. Det fremgår også af epilogen, at Frank har fået arbejde: "Det var et udmærket job med en akademikerløn, og han følte sig lykkelig, specielt når han havde Anikka [datteren, som Thea i sin tid nægtede ham adgang til]. For Ellen var der ingen tvivl: Frank havde afsluttet den klasserejse, hun ikke selv havde lykkedes med" (s. 379-380).

Fortælleren tydeliggør imidlertid tidligt, hvordan Frank vælger at fortrænge sin baggrund, faderens i særdeleshed. I gymnasiet bliver han ven med Alexander, og de to laver deres egen kulturelle skoling:

> *Stalker* førte dem videre til Triers tidlige film, og sådan hoppede de fra ponton til ponton, og for Frank betød det ud over et venskab, der voksede ud af fælles interesse, også at han fandt identitet i at være dannet, at have set fransk nybølge og læst *Don Quijote*, en identitet der lå langt væk fra at være Rock Tages søn. At han var søn af ham, der stod og spillede guitar og sang og fik tyret mønter på sig inde på Strøget, var noget, han ikke fortalte til nogen, ikke engang Alexander, der ellers var hans fortrolige, fik

> noget at vide. Og heller ikke skolepsykologen, som Frank frekventerede en årrække i folkeskolen, fik det at vide. For Alexander var det bare en ting, han gjorde: at læse klassikere og se fransk nybølge, men for Frank afhang meget af den tilegnede dannelse, og derfor blev han af og til manieret og kunstig omkring det, sært insisterende og påståelig i diskussioner (s. 18-19).

Passagen er mærket af fortællerens indgående (indre fokaliserede) viden om Frank, men ikke mindst det sidste led i sidste sætning er et manifest udtryk for psykonarration (Larsen 2012), dvs. vi hører fortællerens fortolkende stemme, der ved mere om Frank og vurderer hans adfærd som 'manieret' og ' sært insisterende'. Frank ved det næppe selv, men det gør hans fortæller som her betoner, at grunden til Franks påståelighed er bestemt af hans projekt om at få en identitet med finkulturel kapital som bagage. Omvendt peger det manierede på en mangel hos Frank. Det forcerede hænger sammen med hans baggrund, der peger væk fra det kulturelt dannede. Når ens far med umusikalsk stemme står på Strøget og bliver hånet for sine dårlige coverversioner, er det svært at blive et 'naturligt medlem' af en kulturel elite. Ikke desto mindre er den bestræbelse tyngende for romanen.

Om at spise gravad laks

Den moderne klassekamp udkæmpes ikke på fabriksgulvet, derimod ved middagsbordet.[3] Det demonstrerer romanen, som blandt andet byder på to middagsscener, der kalder på at blive sammenlignet. Først spiser Thea og Frank sammen med Ellen, der opdager, at der er luft i remouladedunken og derfor tager affære: "Hun havde klippet dunken midt over og stukket en ske i den ene halvdel. – Sådan, sagde hun. – Det trick må jeg huske, sagde Thea. – Smart, sagde Frank. Han skjulte, at det vendte sig i ham. Det så vulgært ud, syntes han…men samtidig skammede han sig over sit eget snobberi" (s. 68). Jeg noterer brugen af fortalt monolog, dvs. det er Franks splittede bevidsthed vi får adgang til – om end gengivet i tredje person og i præteritum. At Frank kløves hersker der ikke tvivl om. På den ene side er han godt på vej til at tænke og sanse som Thea (der aldrig kunne drømme om gøre som Ellen, hun er blot svigerdatter-høflig). Den etymologiske betydning af vulgær er 'folkelig'; ergo rynker han på næsen af det, han selv er rundet af. På den anden side har Frank fortsat en rest af samvittighed, der får ham til selvkritisk at indse, at han klassemæssigt snobber (opad), hvilket i romanens regi betyder, at Frank annekterer Theas og Ingerlises normer for, hvad det er passende at servere til en middag.

Sådan er Frank stort set romanen igennem splittet mellem fortid og fremtid, mellem forskellige smagsregimer og intet sted synes han at høre hjemme.

Da parret tager hjem efter den korte middag med Ellen, konstaterer Thea: "Hun virkede lidt reserveret" (s. 70). Jeg vil være tilbøjelig til at udlægge vurderingen som en fejlfortolkning: Reservation forudsætter, at man socialt er på niveau med andre eller højere placeret, og Theas selvsikre habitus gør hende blind for at kunne læse Ellens adfærd som udtryk for underlegenhed snarere end overskudsreservation. Vi forstår således, at Thea har henvist til sin moders tv-programmer og for en kvinde som Ellen, der gerne læser ugeblade, er den kendsgerning nok til at determinere en social underlegenhed, som Thea fejlagtigt forveksler med distance. Det afgørende i scenen er, at Thea ikke evner at se det sociale og kulturelle møde med Ellens optik.

For Thea er frokosten et sociologisk eksperiment, for Frank en smertelig erkendelse af at de to ender næppe kan mødes. Han leverer en koncis karakteristik af Ellens pragmatiske approach til den ædle kunst at spise frokost sammen: "- Hvis man sætter mad på bordet, så spiser hun det. Der er ikke så meget pis der" (s. 70). I den norske version af Bourdieus hovedværk er kapitler om forskelle mellem to smags- og spisekulturer udeladt, men i den engelske oversættelse finder vi distinktionen mellem på den ene side arbejderklassen og den folkelige smag som sociologen karakteriserer som nødvendighedens smag, præget af en praktisk og funktionel tilgang til madkulturen, og på den anden side den frihedens smag som kendetegner de segmenter og klasser, der har kapitalvolumen til at opfatte måltidet som æstetisk og kulinarisk. Begge benytter sig af kulturelle koder, men frihedens smag har langt flere raffinementer og regler i modsætning til den praktisk-funktionelle tilgang. Hvis remouladetuben er genstridig, klipper man den bare op og serverer den råt for usødet. Funktionalitet på den ene side, æstetisk raffinement på den anden side (se også Povlsen 2007 og Andersen 2015). Ellen repræsenterer den første, Thea den anden. Splittet mellem de to hænger Frank i en tynd tråd.

Det er i arbejderklassens madkultur Frank er vokset op; den udgør den habitus, der kommer på prøve, da han er inviteret op til familien Holmbergs sommerhus i Skagen (selvfølgelig, man har vel klasse og god smag) og derfor blandt andet deltager i frokosten. Frihedens smag er et tveægget sværd, for den forudsætter stiltiende at individet er dannet og skolet til at begå sig i den æstetiserede sfære, hvor der er utallige regler hvad angår den ædle kunst at anrette en middag og indtage retterne. Julia Roberts prostituerede i filmen *Pretty Woman* (1990) er ikke den eneste, der kommer på glatis, når måltidet bliver et æstetisk skue og en prøve på, om man er kulturelt klædt på til at tilhøre det bedre (overklasse)selskab.

Kristian Bang Foss opruller en lille perlerække af (kapital)brølere fra Franks side. Først kommer han til at bruge en forkert præposition når han erklærer at det er første gang han er *på* Skagen, hvilket straks bliver korrigeret til *i* Skagen. Dernæst indlægger forfatteren meget passende en lille monolog fra en af familiemedlemmerne, der sætter rammen for løjerne. Man kan ikke beskylde Bang Foss for at være bange for at skære det ud i pap:

> - Det er de mønsterbrydere, sagde Victor, vi fejrer dem altid og byder dem velkommen i vores rækker, holder dem frem som en slags trofæer, men det viser sig, at de alligevel ikke er som os. De skuffer, og folk bliver lige overraskede hver gang. Frank følte sig ubehageligt til mode. Der var endnu ingen, der havde spurgt til hans eget ophav. Det var også, som om stemningen ved bordet var elektrisk og anspændt. Frank kunne ikke finde ud af, om der var på grund af ham (s. 149).

Igen har vi fortalt monolog, indre fokalisering – og man kan roligt sige, at Victor (alene navnet!) anticiperer romanens hovedpointe. Øjeblikket efter begår Frank brøler nummer to, når han spørger efter 'rævesovsen', nu selskabet skal spise laks. På én gang underspillet og demonstrativt forklarer Ingelise, hvorfor de andre grinede, da Frank åbnede munden: "Ingelise sagde, at det brugte man sandelig kun til gravad laks. En røget laks er for sart i det, det ville ødelægge den helt. Frank kiggede intenst ned på sit stykke med laks, mens hun forklarede, fordi han ikke vidste, hvor han ellers skulle gøre af sin flovhed" (s. 150).

Den patroniserede idiot

Mønsterbryderens problem er primært manglende viden om adfærdskodeks, manglende kulturel kapital, hvorfor Frank fremstår som en pauseklovn. Hans odds for at blive integreret i den klasse, Thea er rundet af, er ringe. Men ingen regel uden undtagelse, for overklassen har også en taber, Ingelises broder Ejnar, som Frank efterfølgende har en kort dialog med. Familiens sorte får erklærer solidarisk med outsideren Frank: "Det er derfor jeg aldrig siger noget, sagde Ejnar til sidst. – Hvad mener du? spurgte Frank. – Jeg får det, som da jeg kom til at gå i skole uden bukser på" (s. 151). Solidaritetserklæringen til trods begår Frank en tredje fejl – og den får fatale konsekvenser. Han vil gerne bære sin tallerken ud i køkkenet men taber i sin befippelse det dyrebare arvestykke. Med klar indre fokalisering konstateres følgende: "Der blev så stille omkring bordet, at Frank syntes,

han kunne høre havet" (s. 152). Som Bourdieu noterer, så har habitus også en kropslig dimension, og taberen (i bogstavelig forstand) kampsveder. Han er forsvarsløs qua sin manglende (forfinede) dannelse. Ingelise forsøger tilsyneladende at dæmpe hans fejltrin, men hendes afvigemanøvre virker samtidig som om der bliver boret i såret: "Han følte sig som en idiot, samtidig var han rasende over at blive patroniseret…(...) Når han kiggede sig i spejlet, var det, som om tøjet ikke havde samme naturlighed som det, alle andre havde på. Det havde ikke samme elegance (...) Frank lignede en, der prøvede…Desuden så hans tøj billigt ud" (s. 153).

Jeg har forkortet i citatet, men den sidste afbrydelse, aposiopese, er tekstens egen, og den demonstrerer skiftet i Franks bevidsthed: Han ser sig selv udefra – med den optik som resten af selskabet måtte besidde, og han bliver vejet og fundet for let. De tre fejltrin udgør et break i dramaturgien, en anagnorisis der ifølge Aristoteles (2004) skal følges op af en handling, peripeti, der bliver en blind flugt: "Han vidste, at det var en dårlig beslutning at gå, men han kunne ikke andet" (s. 154). Thea forsvarer faktisk sin kæreste og formår i modsætning til frokosten med Ellen at gennemskue de kulturelle værdier, der ligger indlejrede i de sociale interaktioner:

> Hun havde lyst til at gå ned i køkkenet og tage den kødhammer, moren brugte til at banke sine fjollet store schnitzler, og smadre hele det forbandede stel og selv forlade sommerhuset. Hun forstod Frank nu, efter Ingelises opvisning i nedladenhed, der var så indgroet, at hun ikke var sig den bevidst. Samtidig var hun vred over ydmygelsen, han havde påført hende (s. 158).

Kristian Bang Foss komponerer effektivt med spejlscener, og den erkendelse, anagnorisis, som Thea tangerer, udmærker sig ved at ligne den splittelsesfigur, Frank blev konfronteret med ved frokosten med moderen og Thea. Thea kan både se sig selv udefra og indefra; hun er både solidarisk med Frank og vred på ham, fordi hun qua hans flugt taber ansigt. Det er værd at bemærke, at dette lille indblik i Theas bevidsthed er sidste gang, hun har sympati med Frank, efterfølgende vokser hendes skepsis. Det antyder citatet i og med, at vi har at gøre med psykonarration, der manifesterer sig ved, at fortælleren gennemskuer Theas (hidtidige) manglende kritiske sans for Ingelises sociale overlegenhed, "så indgroet, at hun ikke var sig den bevidst".

Betyder det, at Thea får et erkendelsesgennembrud? Da de to forenes, synes der at gå hul på Franks bekendelsesbyld:

> Han fortalte om at være forkert, af ikke at høre til. Af ikke at have en naturlig plads i verden, at alt var forkert ved en, fra de mindste tanker til ens

> tilstedeværelse i den situation, man var i. Thea kendte godt følelsen. – Men hos mig er den der hele tiden, sagde Frank. – I alt hvad jeg laver. Jeg føler mig som en bedrager, en blind passager, en løgner (s. 161).

Franks beskrivelse er på en og samme gang famlende og fattet. Han reflekterer på et følelsesniveau, men romanen har allerede nu vist, at den sociale rodløshed hænger sammen med hans håbløse projekt om at blive en del af den kulturelle og økonomiske overklasse, som Thea er født ind i og som udgør hendes 'naturlige' sikkerhed og gør hende blind for Franks forsøg på socialt avancement. For hvis Thea for alvor havde gennemskuet Ingelises distanceringsmanøvrer, ville fortælleren ikke lade hende nøjes med at lytte genkendende til Franks blottelser.

Efter denne scene vender Thea derimod Frank ryggen og foretager konsekvent den ene fejlfortolkning af hans adfærd efter den anden. Med reference tilbage til den græske dramaturgi kan man sige, at Thea falder tilbage i en hamartia-position. Det er kun provisorisk, at Thea forstår, hvordan Frank oplever mødet med familien Holmberg, fordi den kortvarige erkendelse afløses af en fejlagtig forståelse, in casu at hun ikke tror på hans kajakulykke og overlevelsesturen på den øde ø. Thea kender jo forklaringen på Franks flugt fra Skagen, men tror alligevel at kajakturen er en flugtreprise, og hun synes ganske at godtage sin families afvisning af Frank. Derudover genoptager hun forbindelsen med sin ungdomskæreste Carsten. Hamartia er ensbetydende med en (ubevidst) fejlslutning, at en figur insisterer på sin udlægning selv om den kan være problematisk. Det er just derfor, fortælleren bruger formuleringen "så indgroet, at hun ikke var sig den bevidst". Følgelig glider Thea fra at være Franks potentielle ven til at blive hans modstander og potentielle banemand.

Det manifest subtile

Kan en tekst være manifest subtil? Det lyder som en oxymoron. Men jeg vil ikke desto mindre mene, at Kristian Bang Foss både er redundant og elegant underfundig i tematiseringen af, hvordan Franks historie er indlejret i en hverdagslig positioneringskamp, der spænder fra erhvervelse af fin- og populærkulturel viden (han kommer pænt efter begge, skulle jeg mene) til håndtering af den sociale adfærd som giver adgang til det bedre borgerskabs selskabsliv – og det er her Frank falder igennem. Den selvforståelse, han formulerer efter Skagen-fiaskoen, er netop rammende; han er en blid passager, forkert og det fra inderst til yderste. Den pointe bliver bøjet i neon, også tidligt i romanen, som her hvor han som studerende er

bange for at blive "afsløret som et indtrængende fremmedelement" (s.17). Mareridtsvisionen er at blive interpelleret med spørgsmålet "hvad bestiller Rock Tages søn her?" (s.17). Teksten udpeger det Sisyfosagtige i Franks dannelsesproces. Nok kan han lære diverse færdigheder, som hvor meget man fylder i vinglas,

> men så var der alligevel noget andet, noget dybereliggende i den måde, man talte sammen på, hvad man kunne tillade sig, og hvad man netop ikke kunne tillade sig, som han hele tiden fornemmede lå uden for hans rækkevidde og afslørede ham som en udefrakommende. Det var så subtilt, at han ikke kunne sætte ord på, men han var overbevist om, at det eksisterede. Han var ikke sikker på, at der nødvendigvis var en bevidst interesse fra nogen instanser i at opretholde det, men det var der bare, var gammelt som samfundet selv (s. 17-18).

Dybest set handler *Frank vender hjem* om at sætte ord på den famlende indsigt.

Fortidens (litterære) klassekamp handlede om at vinde flere rettigheder, udligne sociale skel, skabe en demokratiseringsproces; nutidens klassekamp er mere kultiveret og handler paradoksalt nok om hvor svært det er at nyde anerkendelse hos de kulturelt privilegerede. Hvis vi skal tage *Frank vender hjem* som et sandhedsvidne. Det refleksive citat er indre fokaliseret og vidner om fortællerens solidaritet med Frank i og med, at det er citeret monolog (om end det ikke er holdt i præsens), og det er Franks oplevelse og tolkning vi præsenteres for, ikke fortællerens. Pointen er givetvis, at de to er to sider af samme sag; at fortælleren og bag denne instans: forfatteren ikke er meget klogere end Frank.

Trampolinen eller indbegrebet af mangel på stil

Der er to andre mandlige figurer, der minder om Frank. Det er Ingelises mand André og rivalen Carsten. Den sidste er en snob, men det afsløres til sidst at han bærer en tung arv, hvorfor Franks desperate projekt med at slå Carsten ihjel bliver annulleret. André derimod er en oplagt spejlingsfigur, fordi han ikke er født ind i overklassen. Men til forskel fra Frank har André et politisk projekt, der holder ham oppe. I sin selvforståelse er André nemlig stærkt venstreorienteret, hvorfor han hader konservatisme og ikke mindst alt hvad der ligner DF. Og selvfølgelig udstyrer romanen denne opkomling med solide fordomme, som er som løftede ud af Bourdieus *Distinction*.

Jacob, Theas broder, har fået stillet en trampolin op i sommerhuset. Med indre fokalisering hos André lyder det i citeret monolog:

> Det var indbegrebet af mangel på stil, fik sommerhuset til at ligne et parcelhus. Ingelise var ligeglad, og André var ærgerlig på sig selv over, at det betød noget for ham, at Jacob havde installeret indbegrebet af middelklasse i deres have, men det gjorde det altså. Der havde Ingelise mere format end han selv, og derfor gjorde det snobberi, som André ikke kunne sige sig fri for, så meget desto mere ondt. Havde det været en markør på ægte arbejderklasse eller den deciderede underklasse, Jacob var kommet med, havde André nok bifaldet, men han erkendte, at han havde en ufrivillig væmmelse ved både en øvre og den nedre middelklasse (s. 141-142).

Forskellen mellem den genuine overklasse, repræsenteret ved Ingelise, og den udefrakommende ligger akkurat i at den første ikke lader sig afficere af de lavere klasser, mens André konstant er bange for at falde tilbage til sit ophav. Man kunne også sige, at Andrés idiosynkrasi vidner om hans overklasseavancement, samtidig med at han ikke formår at hvile i sig selv. Ingelises bror Bent påstår i en heftig politisk diskussion, at André bærer rundt på en kognitiv dissonans (s.123) og alene hans udfald mod trampolinen i haven peger på det rigtige i karakteristikken. Hans erklærede solidaritet med arbejderklassen er ren retorik.[4] Samtidig kan man sige, at Andrés kulturelle og politiske selvbedrag paradoksalt nok peger på forskellen mellem Andrés vellykkede klasseavancement og Franks mislykkede, fordi den sidste netop ikke gør sig skyldig i selvbedrag. På den ene side bliver Frank stadig mere splittet i historien, på den anden side mister han aldrig sin integritet. Hvorfor gør han ikke det?

Jeg har igen og igen gjort opmærksom på Franks kulturelle og adfærdsmæssige mangler. Omvendt giver han aldrig op og måske finder han en styrke i dels sin intelligens, dels i det faktum at Thea forelsker sig i ham. Frank formulerer selv indsigtsfuldt om en af sine medstuderende, der falder igennem: ”At Fridolin ikke selv vidste, at han manglede talent, var en del af hans tragedie, men der var en dybere drivkraft mod anerkendelse, som var det egentlige problem. Et ønske om at blive set og anerkendt, som Frank brugte timen på at spekulere over” (s. 24). Frank bliver netop set – og vraget. Men en gang anerkendelse, altid håb om at genvinde status.

En tredje forklaring på Franks integritet kan være en intakt solidaritet med den arbejderklasse han er rundet af og ikke flygter fra. Selv om han aktivt fortrænger sin faders skæbne og karakter, bevarer han en varm relation til funktionær-moder Ellen, der elsker sin søn højt og som sagt er hun den eneste, der regner med, at Frank ikke lyver. På et tidspunkt hvor

Frank er dømt ude af Thea, er han en tur i gården med affald, hvor han opdager papkasser, der ikke er forsøgt foldet sammen (at gøre den slags er god stil!). Måske har Thea gjort sig skyldig i den undladelsessynd:

> For ham var det indbegrebet af ubetænksomhed, han kunne blive helt vred over at tænke på det. Trods alt var Thea overklasse, og han vidste, at overklassen og underklassen var de største svin, det var arbejderklassen og middelklassen, der holdt orden, men alligevel kendte han hende godt nok til at vide, hun ikke kunne finde på at smide en papkasse i containeren uden at klappe den sammen (s. 272).

Den klassedifferentiering Frank laver kan man med en vis ret godt koble tilbage til hans egen familiebaggrund: Den derangerede Tage repræsenterer underklassen for hvem det hele sejler, mens Ellen er den elskelige og gedigne arbejderklasserepræsentant, som står megen smerte igennem med stamina.

Intertekstuelle koder – eller læseren i Franks sted

Er Kristian Bang Foss' roman tendentielt bastant i sin pointering af, hvordan erhvervelsen af eller besiddelsen af kulturelle koder er alfa og omega, laver den på den anden side en potentielt dobbeltspil, der sætter læseren på prøve. Eller man kunne sige, at læseren af og til oplever at blive skakmat som Frank – i forskudt form vel at mærke – fordi der i ny og næ henvises til såvel finkulturelle som populærkulturelle referencer, som fordrer kulturel kapital at nyde henvisningen til. Det gælder således Truffauts (film) *Silkehud*, Tarkovskijs *Stalker*, Hunter S. Thompson, Milos Forman, Adorno, Wittgenstein, og når der side 39 gøres opmærksom på, at Tages pladesamling overvejende bestod af tyske optryk, skal man vide, at det for vinyl-audiofile er ensbetydende med dårlige reproduktioner. Havde der stået amerikanske eller japanske optryk var det meget bedre! Der er også en finte, når André kommer i det nostalgiske hjørne og hører jazz fra slutningen af 1950'erne og drømmer "om at bede Miles Davis og John Coltrane om at holde op med at finde på albumtitler, der var ordspil på deres navne" (s. 146). Selvfølgelig kan den nysgerrige læser selv google sig frem til de intertekstuelle nøgler, men i læseøjeblikket virker den indforståede attitude: André og bag ham forfatteren kan godt lide at føre sig frem som bedrevidende. I parentes bemærket drejer det sig, ud over Coltranes *Soultrane*, om *Miles Ahead, Milestones, Miles in the Sky* og *Miles Smiles*.

Disse intertekstuelle henvisninger er specifikke eller eksplicitte, men

jeg har noteret mig, at der er også en raffineret hint til en hypotekst, nemlig til Jan Sonnergaards berømte novelle "Polterabend", der stod at læse i kandidaten fra Litteraturvidenskabs første udgivelse *Radiator* (1997). Som den litterært dannede læser vil huske, er titlen en henvisning til digteren Niels Frank, der som ung polemiker kom for skade at skrive, at en radiator kan man ikke henvise til i digtning. Det kan man så godt, hvis man er en realist som Sonnergaard. Novellen skildrer en lille gruppe, der holder polterabend, og løjerne slutter på Strøget, hvor en af deltagerne bliver slået ihjel. Tilsvarende bliver Rock-Tage tæsket ihjel af en flok mænd, der fejrer polterabend på Strøget (s. 28). Det starter som underholdning og ender som en tragedie. Ligheden mellem de to teksters plot er sigende, og fiktive Frank deler litteraturvidenskabsstudium med forfatteren Jan Sonnergaard. Det er bestemt ikke afgørende for oplevelsen af romanen om læseren kender referencen til "Polterabend", det er heller ikke givet, at den overhovedet er tilsigtet. Men det hindrer på den anden side ikke, at der pludselig er et andet netværk under romanen. Midt i alvoren lurer en joke (se mere om intertekstualitet hos Gemzøe 2000 og Svendsen 2020).

'så mange sandheder som der er mennesker'

Som det er fremgået er *Frank vender hjem* en determineret roman. Der er ingen grund til at gøre stort ud af Franks kajaktur og overlevelseskamp som en anden Robinson, fordi teksten er utvetydig i sin skildring. Det er et hændeligt uheld, der afstedkommer hans forsvinden, og det er givet, at han taber flere kilo på grund af den ufrivillige regression til urmenneske-stadiet. Men Thea og familie synes ikke at kunne se den logiske forbindelse mellem vægttabet og flere ugers ophold på en øde ø. Holmberg-dynastiet gør sig tydeligvis skyldig i en underfortolkning. Ingelise bruger formuleringen "Franks røverhistorie" (s. 340). Som sagt har overklassen ikke meget tilovers for mønsterbrydere eller opkomlinge.

Decideret grinagtigt bliver det, når der til slut er krise-familiekomsammen, suppleret med psykologen Kent. André har forsøgt at købe Frank til tavshed og rygterne om den suspekte formue, erhvervet under besættelsen, svirrer i pressen, så gode råd er dyre. Læseren har kunnet følge Frank hele vejen, så vi ved at han fortæller sandheden, men klichefabrikken Kent drejer den kendsgerning til forvrøvlet relativisme: "Selvfølgelig findes der sandhed. Vi kan tale om sandhed, når der er ting, vi kan måle og veje. Men i den her slags situationer, når det gælder mennesker…og familier…er der ofte lige så mange sandheder, som der er mennesker" (s. 348). Endnu mere tragikomisk bliver det, når Kent kort efter igen benægter Franks version og laver en klichemærket psykologiseringsdialog:

> - Når jeg kigger på dig, Frank, ser jeg en person, der er meget ked af det. Og jeg tror, at du prøver at gøre Thea ked af det for at vise hende, hvordan du selv har det. Psykologen kiggede rundt på deltagerne i samtalen. – Når vi handler sådan, kan det være et råb om hjælp. Derfor er det også vigtigt, at vi får taget den runde, hvor I beskriver jeres oplevelser. Frank afbrød igen. – Siger du, at det var et råb om hjælp, at jeg forsvandt? (…) – Jeg drev til havs og var ved at dø!. Der var ingen, der sagde noget. Alle kiggede bare tavst på Frank. – Det er okay, sagde psykologen – Der er plads til at være vred her (s. 349).

Der er situationer, hvor følelser ikke har ret, og hvor projektioner og imaginationer må vige for den objektive sandhed, som læseren kender. André, Ingelise og Kent repræsenterer det vitterlige vås. Klar snak fra den arrangerede forfatter.

Jeg vil slutte med et citat, der er mere subtilt end den grinagtige psykolog-scene. Vi er i starten af romanen, hvor Frank og Thea er sammen, og Ellen er i telefonen:

> Det var Frank, der talte med hende. Han gik som sædvanlig ind i det tilstødende rum, når han talte i telefon, hvilket undrede Thea. Det gjorde hun ikke selv, det var jo ikke sådan, at hendes telefonsamtaler var hemmelige. Frank var godt selv klar over, det var unødvendigt, men han havde svært ved at tale i telefon, når andre lyttede med. Han følte, hans samtale forstyrrede dem, også selv om den ikke gjorde (s. 67).

To gange optræder det refleksive pronomen 'selv', det første knytter sig til den indre fokalisering hos Thea, mens det andet er bundet til Frank. Vi får dermed to fortolkninger af Franks telefon-praksis. Men bemærk at teksten ikke ekspliciterer, hvorfor Frank foretrækker at snakke med sin moder i enerum. I første omgang konstaterer Thea at hun ikke behøver hemmelighedskræmmeri. Hun har intet at skjule – selvsikkerhed plejer at ligge til mennesker med overskud, og Thea er fuld af tiltro til tilværelsen; at hun tager fejl på familiens vegne, er en af romanens pointer.

Men det er ikke pointen i scenen; det er derimod hvorfor Frank privatiserer sin samtale med Ellen. Det gør han selvfølgelig, fordi han vil beskytte sin moder, men der knytter sig også en flovhed over relationen, som raffineret nok formuleres med en forskydning: Han bilder sig ind, at andre forstyrres af hans telefonsamtale, men det er snarere omvendt! Franks hemmelighed er hans ambivalens over for sin familiebaggrund og flovhed over det, han kommer fra. Det siger teksten med denne på en gang enkle og raffinerede dækkede direkte tale eller fortalte monolog.

Litteratur

Andersen, B. (2015). "Måltidens sociologi: Simmel og Fischler om det fælles måltid", i J. Fuglsang & N.B. Stamer.

Aristoteles (2004). *Poetikken*. København: det lille forlag.

Bourdieu, P. (1979/ 1994). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.

Christensen, C.L. (2009). "Livsstil som tv-underholdning", i *Mediekultur* nr. 45.

Foss, K. B. (2019). *Frank vender hjem*. København: Gyldendal.

Fuglsang, J. & N.B. Stamer (2015) (red.). *Madsociologi*. København: Munksgaard.

Gemzøe, A. (2000). "Tavshed og ord. Om Villy Sørensens "Ægget"", i *Kritik* nr. 147. København: Gyldendal.

Harrits, G.S. (2014). *Klasse. En introduktion*. København: Hans Reitzels Forlag.

Hjarvard, S. (2003). *Det selskabelige samfund. Essays om medier mellem mennesker.* København: Samfundslitteratur.

Hjarvard, S. (2008). *En verden af medier. Medialisering af politik, sprog, religion og leg*. København: Samfundslitteratur.

Larsen, G. (2012). "Fortæller", i L.H. Kjældgaard (red. m.fl.): *Litteratur.* Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Larsen, C.S. (2015). "Forbrug af fødervarer: Bourdieus og andres kulturelle perspektiver på forbrug", i Fuglsang & Stamer.

Lillelund, N. (2019). "Suveræn samtidsroman af Kristian Bang Foss", *Jyllands-Posten* d. 6 september

Nilsson, M. (2019). "Class, Taste, and Literature: The Case of Ivar Lo-Johansson and Swedish Working-Class Literature", *Journal of Working-Class Studies*, vol. 4.

Povlsen, K.K. (2007). "Smag, livsstil og madmagasiner", i *Mediekultur* nr. 42/ 43.

Scannell, P. (1994). "Kommunikativ intentionalitet i radio og fjernsyn", i *Mediekultur* nr. 22.

Skeggs, B. (1997). *Formations of Class and Gender: becoming respectable*. London: Sage.

Svendsen, E. (2015). *Kampe om virkeligheden. Tendenser i dansk prosa 1990-2010*. København: Samfundslitteratur.

Svendsen, E. (2020). "Angsten for indflydelse. Blichers "Hosekræmmeren" som subtekst i J.P. Jacobsens "Et Skud i Taagen"?" *Spring* nr. 47. København.

Weber, M. (1922/ 2003). "Politiske fællesskaber", i M. Weber: *Udvalgte tekster*, bind 2. København: Hans Reitzels Forlag.

Noter

1 Kristian Bang Foss er ikke den eneste danske forfatter, som det er oplagt analytisk at forbinde med Bourdieus sociologiske segment-smagsteori. Min analyse af Helle Helles roman *Ned til hundene* (2008) i *Kampe om virkeligheden. Tendenser i dansk prosa 1990-2010* (2015) er et eksempel.

2 Jeg vil i analysen sammenholde Bourdieus teori med markante tematiske og motiviske træk i *Frank vender hjem*, men det betyder ikke, at den sociologiske begrebsdannelse udgør en facitliste. Det er ikke stedet her hverken at præsentere Bourdieus korrespondanceanalyse nærmere eller at gå ind i en længere kritisk diskussion af hans segment-positioneringsbestemmelser. Naturligvis skal man ikke tage teorien som en absolut sandhed. Det omfattende empiriske materiale, der er fundamentet for teorien, er hentet fra Frankrig i 1960'erne, og det franske klassesamfund har siden da undergået markante forandringsprocesser. Blot et eksempel på en tvivlsom præmis i Bourdieus analyse som næppe holder, hvis teorien skal prøves i 2020'erne: Kendskab til klassisk musik fremstår som en vigtig distinktionsmekanisme, og 1960'erne var der angiveligt konsensus om, at kendskab til kunstnere som Mozart, Haydn og Ravel gav kulturel credit. Overhovedet er det bemærkelsesværdigt, at Bourdieus data er hentet fra et Frankrig, der i kulturel selvforståelse var præget af stolte intellektuelle og kunstneriske traditioner. Men vil der i dagens Frankrig være en ærbødig folkelig anerkendelse af den klassiske musik som hegemonisk, og er der stadig opbakning til forestillingen om finkulturen som nationalt kendemærke? Det er næppe noget tilfælde, at to af de store postmoderne filosoffer, Lyotard og Baudrillard, var franskmænd, og siden det postmoderne har forholdet mellem populærkulturen og finkulturen ikke været det samme. For en nyere diskussion af det problematiske i Bourdieus koblinger mellem arbejderklassen og populærkultur vs. borgerskab og finkultur, se Nilsson 2019 og Skeggs 1997. Larsen 2015 er en opdateret redegørelse for Bourdieus teori appliceret på madkultur, et felt som Bourdieu selv afdækker i *Distinction*. I 1979 er brød således afgørende for de segmenter, der har minimal økonomisk og kulturel kapital. I dagens Danmark er brød blevet en markant distinktionsmekanisme, og som bekendt er avanceret brødbagning et must for de (overvejende urbane) segmenter, der har solid kulturel og økonomisk kapital. Den korrespondanceanalyse Bourdieu lavede i 1979 skal selvsagt relativeres, fordi smagsregimer er historisk dynamiske, ingenlunde eviggyldige.

3 Forholdet mellem klasse- og segmentbegrebet bliver udfoldet i Gitte Sommer Harrits' *Klasse* (2014).

4 Læseren får altid syn for sagn hos Bang Foss. Andrés politiske ambivalens bliver udstillet på side 119, både gelinde og så læseren forstår mandens inderlige uafklarethed. Først er der indre fokalisering hos André, i den næste afsnit

glider vi over til indre fokalisering hos Ingelise. Fremstillingen er mærket af fortalt monolog (dækket direkte tale), dvs. vi følger karakterernes tanker, der er medieret af fortælleren: "At han så selv var blevet meget rig, da han giftede sig med Ingelise, havde han kæmpet med, men som en ven havde sagt til ham, var der forskel på klassetilhørsforhold og klassesympati. Derfor havde André brugt sin magt på at tale de svages sag, gruppen af udsatte, der blev knust under kapitalismens møllehjul, og til dem regnede han indvandrerne og flygtningene. At han hver dag levede i luksus på grund af kapitalistisk udbytning af arbejderne, havde han altså kunnet finde ud af at leve med, og det var måske også derfra, han hentede noget af energien i sit arbejde, og måske også sin vrede. Det var ikke en problematik, Ingelise var blind for: at fordømmelsen af Andrés politiske modstandere blev næret af en splittelse i ham selv" (s. 119). Brugen af det refleksive pronomen 'selv' angiver bindingen til André, mens den dobbelte brug af adverbiet 'måske' peger på, at vi følger Ingelises tolkning af ægtemandens ambivalens.