

At blive til kvinde

– kvindelige udviklingsfortællinger i moderne
dansk litteratur 1970-2018

Copyright © Kamilla Jensen Husen

Syddansk Universitet, 2020

Print: Grafisk Center, SDU

Vejleder: Professor Nils Gunder Hansen, Institut for Kulturvidenskaber, SDU
(hovedvejleder), bibliotekschef Bertil F. Dorch (bivejleder)

Bedømmelsesudvalg: Lektor Malene Breunig (forkvinde),

Professor Lasse Horne Kjældgaard, Roskilde, og

Professor Henk A. van der Liet, Universiteit van Amsterdam

Antal anslag: 501.336

Forord

At skrive en ph.d.-afhandling er et fantastisk privilegium, men det er samtidig også et hårdt og til tider ensomt arbejde. I tråd med denne afhandlings emne kan man også med god ret kalde det for en akademisk dannelsesrejse – eller udviklingsfortælling.

Heldigvis for mig har jeg ikke været ene om rejsen – jeg har i bedste eventyrstil haft både hjælpere og modstandere, og her vil det være på sin plads at takke en del af dem, som har bidraget til at processen kunne lykkes:

En særlig tak skal naturligvis lyde til **Syddansk Universitetsbibliotek** og bibliotekschef Bertil F. Dorch, som gav mig muligheden for at lave dette projekt. Tak for at tro på mig!

Og til mine fantastiske kollegaer i alle afdelinger på biblioteket, især mednørderne i **Forsknings- og Analysesektionen** – den eneste ulempe har været, at antallet af fristelser til overspringshandling har været overordentlig stor til tider med alle vores spændende projekter.

Udover biblioteket har en væsentlig aktør selvfølgelig været

Nils Gunder: Tak for tålmodig vejledning og for at lægge øre og øje til frustrationer over forskellige dele af processen, for god sparring og spændende diskussioner, som ofte kørte ud af forskellige sideveje, og ikke mindst for på de helt rigtige tidspunkter at komme med en opmuntrende kommentar.

Også tak til: **Henk van der Liet**, som sammen med Anders Bay gav mig husly i to måneder på UvA i 2016. Her blev grunden lagt til helt centrale dele af afhandlingen.

Og ligeledes til

Lasse Horne Kjældgaard for gæstfriheden på RUC i efteråret 2019, hvilket gav muligheden for spændende diskussioner og var lige i rette tid til at sætte fart i slutspurten.

Tak til **historicitetsgruppen på IKV** – en væsentlig del af den akademiske udviklingsfortælling er også at indgå i det akademiske fællesskab med andre forskere, og her har I vist vejen for den konstruktive og udfordrende samtale.

Også tak til mine **medph.d.-studerende på Institut for Kulturvidenskaber** – det har været godt at have nogle at dele frustrationerne og glæderne med.

Uden for min egen humanistiske sfære findes også ph.d.-studerende, og de sejeste af dem har jeg mødt i **PAUSD** – utrættelige i deres forskning og ikke mindst i deres arbejde for at gøre livet lidt lettere for ph.d.-studerende på SDU - TAK!

Et helt særlig tak til min familie, som undervejs har stået model til meget:

Peter – tak for at holde sammen på menageriet, for at holde sammen på mig og tak for at du stadig er her til trods for min til tider uudholdelige opførsel

Anna, Marie, Pi og Lilly – mit livs firkløver, som har været både inspirerende og lidt udfordrende i processen

Min mor – for at være inspiration og et forbillede – og for altid at være klar til at hjælpe.

Hertil kommer mange andre, som på forskellige tidspunkter har hjulpet med mange ting, herunder kommentering, gennemlæsninger og Endnote-redninger – TAK!

Odense, januar 2020

Kamilla J. Husen

Indholdsfortegnelse

1. Indledning	9
<i>Præsentation af projektet</i>	9
Motivation.....	9
<i>Ophugning</i>	11
2. Identitetsforestillinger i det 20. århundrede	13
<i>Psykoanalysens livsfaser – Erik H. Erikson</i>	13
Ungdommen: Det psykosociale moratorium.....	15
<i>Den senmoderne identitetsforestilling – Anthony Giddens</i>	18
Ontologisk sikkerhed og det selvrefleksive individ.....	20
En nyere litterær brug af Erik Erikson og Anthony Giddens.....	25
3. Forskningsoversigt – dannelsesroman og udviklingsroman	27
<i>En klassisk dannelsesroman</i>	27
<i>Nyere dannelsesromaner – eller udviklingsromaner</i>	32
Franco Moretti: <i>The Way of the World</i>	33
Realisme vs. modernisme.....	40
En kvinderoman?.....	41
Romantikkens forfatterinder – ægteskabs-, guvernante- eller emancipationsroman?.....	44
En nordisk kontekst.....	47
Endnu en genredefinition?.....	48
4. Metodiske overvejelser og afgrænsning af området	53
<i>En feministisk tilgang?</i>	53
<i>Metodiske overvejelser</i>	54
<i>Afgrænsning af udvalgt materiale</i>	56
5. En (sen)moderne kvinde – om <i>Therese</i>-trilogien	59
<i>En kort introduktion til romantrilogien</i>	60
<i>Litteraturen om Hanne-Vibeke Holst</i>	61
<i>Thereses tilstand</i>	63
Stereotyper og kernepunkter.....	64
Den centrale højtid.....	66
Struktur – et spørgsmål om genre?.....	67
<i>Det virkelige liv og En lykkelig kvinde</i>	69
Barslende kvinder.....	71
At fortælle en voldtægt.....	73
Sammenbruddet – <i>En lykkelig kvinde</i>	75
<i>En overordnet struktur</i>	78
6. ”Hvis bare én eneste kvinde fortalte sandheden om sit liv...”	81
En kort introduktion til <i>Jonna</i> -serien.....	82

<i>Litteraturen om Kirsten Thorup og Jonna-bøgerne</i>	83
<i>Form og fortælling</i>	84
<i>Jonna-bøgerne som udviklingsroman</i>	88
<i>Individ og arketyper</i>	92
<i>Moderskabet</i>	97
Tredje generation(s moderskab) – Laila og Siri	101
7. En fragmenteret udviklingsroman? Helle Helles romaner om at blive til nogen	103
<i>En kort introduktion til forfatterskabet</i>	103
<i>Litteraturen om Helle Helle</i>	105
<i>Helle Helles romaner som udviklingsromaner</i>	107
En udviklingsrækkefølge?	111
Mor-datter – i en Helle-version.....	111
<i>Hvis det er</i> – at blive en, som nogen har brug for	115
<i>Fortælleren og tiden</i>	119
<i>Afrunding</i>	121
<i>Skema A: Udviklingsoversigt og fortælleforhold i romanerne</i>	123
Romanernes rækkefølge som udviklingsromaner:.....	123
Fortælletider i Helle Helles romaner:.....	123
Fortælleforholdene i <i>Hvis det er</i>	124
8. Fra født familie til valgt fællesskab? Om Christian Kampmanns <i>Gregersen</i>-tetralogi	125
<i>En kort introduktion til romanerne</i>	125
<i>Litteraturen om Gregersen-sagaen – et ideologikritisk skoleridt</i>	126
<i>Komposition og fortælleteknik</i>	128
Geografisk bevægelse.....	131
Fortæller og synsvinkler.....	132
<i>En udviklingsfortælling?</i>	133
Overgangsriter.....	133
Tidens gang.....	138
Lysten	145
Den kvindelige udviklingsfortælling	145
<i>Et klasseperspektiv?</i>	146
Morettis borgerlige dannelsesroman vs. Kampmanns sammenbrudsromaner.....	146
Geografien revisited – fællesskabets sammenbrud og genopstandelse.....	147
Natur – kultur – og en eksistentiel fodnote.....	148
<i>Skema B: Struktur og synsvinkelskift i romanerne</i>	151
Overordnet struktur:	151
Synsvinkler pr. kapitel i hvert bind:	152
9. <i>Arvingerne</i> – en serie om at blive voksen	161
<i>En kort introduktion til tv-serien</i>	161
<i>Tv-serien som roman – en anden metodisk tilgang</i>	162

<i>Litteraturen om Arvingerne</i>	163
<i>Arvingerne som en (kvindelig) udviklingsroman</i>	164
To typer af kvinder	165
To kvinder – og en mand	166
En remedieret genre?	169
10. Diskussion og afrunding	171
<i>Dannelsesroman eller udviklingsroman?</i>	171
<i>”En, som nogen har brug for” – om faser og forløb</i>	172
Helle Helle-eksperimentet	173
<i>At fortælle en udviklingsproces</i>	174
<i>Den senmoderne udviklingsfortælling</i>	175
<i>En kvindelig udviklingsfortælling?</i>	176
Litteraturliste:	179
Dansk resumé	186
English Summary	189

1. Indledning

Præsentation af projektet

Den her foreliggende afhandling er resultatet af fem års deltids-ph.d.-arbejde med et projekt om kvindelige udviklingsforestillinger i moderne dansk litteratur, udført som en del af min ansættelse som forskningsbibliotekar på Syddansk Universitetsbibliotek. Oprindelsen til projektet strækker sig dog længere tilbage, nemlig til mit speciale om ungdomsromaner som dannelsesfortællinger og en deraf afledt nysgerrighed efter, hvad der så sker, når hovedpersonerne er blevet voksne? Hvilke fortællinger om udviklingsmulighederne for voksne individer kan der findes i litteraturen, og hvilke elementer indeholder de? Undervejs blev projektet så indsnævret til at fokusere på kvindelige udviklingsfortællinger, og endeligt til fire specifikke 'romanserier', som det også bliver gennemgået i kapitel 4 under "afgrænsninger af området". Det primære spørgsmål i undersøgelsen har været "Hvordan fremstilles den kvindelige udviklingsproces i moderne litteratur og hvilke væsentlige elementer kan den siges at indeholde?" Det handler altså om kvindelig identitetsdannelse og på et lidt mere abstrakt plan om muligheden for at fortælle en udviklingshistorie – et sammenhængende narrativ om individets tilblivelse og eksistens.

Motivation

Ud fra en antagelse om, at fiktioner er med til at forme vores billede af virkeligheden (jf. skoleeksemplet om fortællingen om 2. verdenskrig i *Matador*), og at fiktionen samtidig afspejler nogle spørgsmål i tiden, er det interessant at undersøge, hvilke fortællinger om kvinder, som findes i moderne dansk litteratur. Denne afspejling kan ske på mange forskellige måder, for eksempel ved at forfatterne direkte adresserer samfundsmæssige problemstillinger og blander sig i den offentlige debat, hvilket blandt andet er undersøgt af Lasse Horne Kjældgaard i *Meningen med velfærdsstaten*, hans doktordisputats fra 2018. Blandt mere nutidige emner kan nævnes den såkaldte 'klimalitteratur' som Theis Ørntofts *Solar* (2018) og tidligere Thorkild Bjørnvigs "miljødigte" i samlingerne *Delfinen* (1975), *Abeguder* (1981) og *Epimetheus* (1990). Senest kan også nævnes Jonas Eika, som i sin takketale ved modtagelsen af Nordisk Råds Litteraturpris 2019 kritiserede den dansk regerings udlændingepolitik. Det kan imidlertid også være på en mere subtil måde, hvor romaner og andre tekster læses som en form for 'guide' til livet, som her beskrevet af Nils Gunder Hansen i 'gen'-anmeldelsen af Christian Kampmanns *Gregersen*-tetralogi ved filmatiseringen i 2004; "Svitset på seksualitetens store stegepande" i *Berlingske Tidende*:

Vi læste selvfølgelig romanerne som en slags brugerguide til voksenlivet. Hvordan var det mon? Kunne man her få nogle bud på, hvordan det skulle gribes an?

[...]

Det var som om en kæmpestor transparent advarende blev foldet ud for én over fremtidens landskab. Pas på! Og man tog det til sig. Hvis da overhovedet den lykke skulle

times én, at man mødte sit livs Marianne. Det var jo ikke nogen given ting. Men nu var man i hvert fald advaret. Der var slanger i paradiset, dødelig fare gemt under lykken.
(N. G. Hansen, 2004)

At det lige blev kvinderne, som kom i fokus, skyldes dels en pragmatisk afgrænsning af hensyn til tid og plads, dels en svag følelse af provokation, som udsprang af fornemmelsen af, at den kvindelige udviklingsfortælling blev negligeret – først med begrundelsen at den var en umulighed i 1800-tallet (hvilket Lise Busk-Jensen har modbevist), og senere med begrundelsen at genren var mere eller mindre død. De forskellige ansatser til udforskning af den kvindelige udviklingsroman, som bliver gennemgået i kapitel 3, er ikke blevet udfoldet yderligere i dansk litteratur efter Anden Verdenskrig, og det forekom derfor oplagt at tage fat der.

Jeg har naturligvis også haft en personlig interesse i undersøgelsen, da jeg selv er kvinde, datter, mor, barn af velfærdssamfundet og har nydt godt af den samfundsudvikling, som har gjort det muligt for mig at få uddannelse, børn, familie, job og karriere uden at skulle ofre den ene del for den anden. Men denne direkte oplevelse har også gjort mig opmærksom på, at det ikke er helt så enkelt, som for eksempel Anthony Giddens nogle gange får det til at lyde, og for mig var det oplagt at søge svar i litteraturen: Hvordan var det så at være kvinde i velfærdssamfundet efter 2. verdenskrig? Hvilke udfordringer møder man og hvilke hurdle skal passeres? Det er selvfølgelig store spørgsmål, som ikke kan besvares endegyldigt, men det blev hurtigt kombineret med en anden interesse for dannelses- og udviklingsromanen som genkommende struktur – den synes at have potentialet til at kunne besvare eller hjælpe med at besvare spørgsmålet og som minimum kaste et historisk perspektiv på det. I virkeligheden peger det tilbage på et stort filosofisk og psykologisk spørgsmål, nemlig: Hvordan bliver man til det særlige individ, vi hver især er? Det spørgsmål kan jeg endnu mindre besvare udtømmende, men jeg kan pege på nogle elementer, som (ifølge litteraturen) synes at spille en rolle.

Afhandlingen her kan ses som en afdækning af et lille hjørne af det store billede: Hvilke ”trin” gennemgår individet på sin vej i udviklingen og hvilke dele fremhæves i litteraturen som særligt markante? I den forbindelse trækker jeg naturligt på traditionen om dannelses- og udviklingsromanen (som det ses i kapitel 3), hvorefter jeg undersøger de samme elementer i fire kapitler med forfatterskabsanalyser. Afhandlingens opdeling i kapitler nydeligt struktureret i logisk orden er selvfølgelig udtryk for en efterrationalisering, da slutningen af kapitel 2 med dens udpegning af centrale elementer i litteraturens kvindelige udviklingsfortællinger naturligvis også bygger på analyserne af de fire forfatterskaber. Metodisk kan man derfor sige, at der har været tale om en form for dobbeltlæsninger – en hermeneutiske cirkel – uden at jeg kun har læst for at bekræfte min egen hypotese (som netop opstod i løbet af læsningerne af de udvalgte romaner og tv-serier, hvor et bestemt mønster syntes at være tilbagevendende og derfor interessant at undersøge). Teksterne, analyserne og en kontinuerlig

samtale med den eksisterende forskning har været led i en sammenhængende kæde gennem hele projektet.

Den afsluttende perspektivering til tv-serierne har sine rødder i to ting: Dels en 'overordnet' tanke om, at tv-seriernes fortællinger afløser eller supplerer litteraturens fortællinger som referenceramme for os, dels en fornemmelse af at de mønstre, som kunne ses i romanerne, også kan genfindes i tv-serierne (jf. også (K. Jensen, 2010)). En fornemmelse af en kombination af en generel eller universel struktur (som også påpeget i klassikeren *Tekststrukturer* fra 1976 (Kragh Grodal, Madsen & Røder, 1974) – se kapitel 4 for en metodisk uddybning)) og partikulære udmøntninger af samme, men hvor forskellene måske synes mindre end først antaget. Afhandlingen kan på den måde siges at være mere syntetiserende end dekonstruerende – at pege mere på fællestræk og ligheder end på forskelligheder og konflikter.

Opbygning

Afhandlingen består af i alt 10 kapitler, inklusiv denne indledning, hvoraf kapitel 2 og 3 udgør afhandlingens teoretiske forståelsesramme, særligt udfoldet i kapitel 3, som er afhandlingens grundsten med en forskningsoversigt og diskussion af genrebetegnelserne 'dannelsesroman' og 'udviklingsroman', herunder også spørgsmålet om muligheden for en kvindelig udviklingsroman. Kapitel 4 indeholder de metodiske overvejelser og en emneafgrænsning, hvorefter kapitlerne 5-8 følger med analyser af de fire valgte romanserier: Hanne-Vibeke Holsts romantrilogi om *Therese* (kapitel 5), *Jonna*-bøgerne af Kirsten Thorup (kapitel 6), afhandlingens eksperiment: at læse Helle Helles romaner som nedslag i forskellige tidspunkter af et kvindeliv (kapitel 7), og endelig Christian Kampmanns tetralogi om familien Gregersen (kapitel 8).

Hvert analysekapitel starter med en kort præsentation af teksten, således at læsere, som ikke har romanerne præsent, har en mulighed for at følge med, men i ethvert referat ligger også en udvælgelse og analyse, som bestemmer, hvad der fremhæves. Jeg har naturligvis bestræbt mig på at gengive romanernes indhold så loyalt som muligt, men det er klart, at der er sket en vis vægtning i det præsenterede materiale. Udover forskningsoversigten i kapitel 3 indeholder hvert af de fire centrale analysekapitler også en kort gennemgang af den eksisterende forskning i de udvalgte tekster og forfatterskaber.

Rækkefølgen af de fire analysekapitler skyldes primært den orden, som de blev skrevet i, og er dermed ikke udtryk for en særlig prioritering eller rangordning af romanerne, men den giver mening i forhold til den metodiske tilgang, som har været en vekselvirkning mellem tekstlæsningen og fastlæggelse af fokuspunkterne. Kapitel 9 er et perspektiverende udblik til en anden form for fortælling, nemlig den moderne tv-serie, som især i løbet af 00'erne og 10'erne er kommet til at spille en stor rolle i formidlingen af nyere udviklingsfortællinger, hvilket gjorde det interessant at se, om der så er ligheder at spore. Her er det primært DR's serie *Arvingerne* (2014-17), som vil være genstand for analyse. Til slut er kapitel 10 et

diskuterende og opsummerende kapitel, som præsenterer afhandlingens hovedpointer og særlige iagttagelser.

2. Identitetsforestillinger i det 20. århundrede

Psykologien og sociologien er to udenfor-litteraturen-stående forklaringsmodeller, som hver især giver et billede af, hvordan menneskets udvikling, dannelse og identitet kan tænkes. Litteraturen kommer igennem værker (primært knyttet til dannelsesromangenren) med sine forskelligartede bud på, hvorledes denne proces foregår, og hvad endemålet (den 'lykkelige' slutning) er. Før de litterære analyser vil jeg give en kort fremstilling af de væsentligste psykologiske og sociologiske forståelser af identitet og individuationsprocesser med udgangspunkt i henholdsvis Erik H. Erikson og Anthony Giddens; dels for at give rammen for litteraturens mulige inspirationskilder eller samtalepartnere, dels fordi det også vil være væsentligt for forståelsen af dannelsesbegrebet og analysen af processen at have et indblik i de overordnede teorier på området. Både Erikson og Giddens er senere end den traditionelle dannelses- og udviklingsroman, men det er min påstand, som det også vil fremgå senere, at de to forskellige vinkler også peger på nogle forhold i samfundsudviklingen i efterkrigstiden, som også bliver spejlet i litteraturen.

Psykoanalysens livsfaser – Erik H. Erikson

Den tysk-amerikanske psykoanalytiker Erik H. Erikson (1902-94) er særligt kendt for sit arbejde med identitet og udviklingspsykologi, hvorigennem han har haft stor indflydelse på blandt andet den pædagogiske tænkning i den vestlige verden. Hans arbejde bygger på Freuds personlighedsmodeller, men er samtidig en videreudvikling af og et opgør med dennes forestilling om seksualiteten og genitalierne som den grundlæggende forskel på mænd og kvinder. Ligesom Freud lægger Erikson stor vægt på barndommens betydning for individets udvikling, men han fokuserer i værket *Identitet. Ungdom og Kriser* (1968/1971) primært på, hvorledes udviklingen kan lykkes, og hvordan eventuelle 'skader' kan repareres undervejs. Skaderne er næsten uundgåelige, ligesom hele processen med at gennemgå en identitetskrise er uundgåelig for individet: "Vi kan faktisk tale om identitetskrise som det psykologiske aspekt ved det at blive voksen." (Erikson, 1971, s. 87).

Erikson bruger det biologiske begreb 'epigenese' om individets udvikling og skriver: "Ved at generalisere en smule kan man sige, at ifølge dette princip har alt det, der vokser, en grundplan, og at delene vokser frem fra denne grundplan, således at hver del har sin epoke, hvor den er vigtigst, indtil alle dele er vokset frem for at udgøre en fungerende helhed." (s. 88). Målet for epigenesen, altså den velfungerende helhed, henter Erikson en definition af hos den østrigsk-amerikanske socialpsykolog Marie Jahoda (1907-2001): "[...] en sund personlighed *aktivt behersker* omgivelserne, udviser en vis *personlighedsenhed* og er i stand til at opfatte omverdenen og sig selv korrekt [...]" (Marie Jahoda i Erikson, 1971, s. 88). Eriksons pointe er, at disse træk ikke er fuldt udviklede og virksomme hos spædbarnet, men at man fødes med anlæggene for dem, og de derefter udvikles gennem stadier, indtil målet er nået.

Ved at bruge naturvidenskabelige begreber som epigenese peger Erikson også på en forståelse af, at denne proces er ens for alle. Alle mennesker er født med de samme genetiske koder for udvikling, underforstået naturligvis at der ikke er en 'systemfejl'.¹ Erikson inddeler helt grundlæggende denne udvikling i 7 faser (plus alderdommen), hvoraf de første tre svarer nogenlunde til Freuds ideer om den psykoseksuelle udvikling; den orale fase (0-2 år), den anale (2-4 år) og den falliske fase (4-5 år). Eriksson lægger dog mere vægt på barnets overordnede udvikling og fokuserer ikke som Freud på en latent seksuel fornemmelse. For eksempel sammenkæder Erikson i det falliske stadie ikke kun indtrængen med en seksuel akt, men ligeså meget med en kropslig-rumlig fornemmelse af at kunne bevæge sig selv rundt med større frihed og trænge ind i rum, mens han affejer Freuds fokusering på den infantile seksualitet således: "Denne »genitalitet« er naturligvis rudimentær, ikke mere end et løfte om, hvad der skal komme; ofte er den ikke engang særlig påtrængende" (Erikson, 1971, s. 110). I den første fase fremhæver Erikson vigtigheden af, at barnet danner en "i bund og grund tillidsfuld indstilling til andre såvel som en følelse af egen tilforladelighed" (s. 91). Denne tillid er altafgørende for barnets videre udvikling, og trods den konstante betoning af, at hvert enkelt stadie er vigtigt, er der ikke megen tvivl om, at de første faser er de vigtigste – og i alle tilfælde de sværeste at reparere skader fra.

Efter de tre faser som lille barn kommer den fjerde fase med skolebarnet, hvor opgaveløsning og en grundlæggende uddannelse er fremhævet. Heri lægges kimen til en senere specialisering, men Erikson fremhæver, at det er en grundlæggende uddannelse og indføring i "sin stammes teknologi" (s. 116) – dette er vigtigt for barnets senere muligheder. Et væsentligt element i denne fase er en større udadvendthed og tilknytning til andre voksne end forældrene. Der sker en foreløbig indkøring i det arbejdsmæssige og sociale fællesskab. Eriksons motto² for dette stadie er: "Jeg er det, jeg kan lære at udrette." (s. 121), og her lægges grunden til den fastere identitet – eller rettere: her *lægdes* grunden i tidligere (før-industrialiserede) tider, da (som Erikson skriver): "de allerfleste mennesker har altid konsolideret deres identitetsbehov omkring deres tekniske og arbejdsmæssige færdigheder [...]" (sm.st.). Dette er ikke længere tilfældet, da den industrialiserede verden i en vis udstrækning frigør

¹ Siden Eriksons bog i 1968 er der naturligvis sket en del udvikling inden for den naturvidenskabelige forskning, og især netop epigenetikken (altså læren om, hvordan vores naturlige anlæg udvikles og påvirkes) har gennemgået en voldsom udvikling. Ser vi dog på den overordnede metafor omkring epigenese, holder den generaliserende påstand stadig: De menneskelige arveanlæg er kodet til at følge en bestemt udviklingsproces, først i livmoderen og dernæst udenfor. Menneskebarnet udvikler ikke pludselig vinger eller gæller, og det er i denne sammenhæng, at det generaliserende ved epigenese-begrebet skal ses. Alle mennesker er (genetisk) disponerede for den samme psykologiske udvikling og gennemgår de samme stadier, ifølge Erikson.

² Erikson har et motto for hvert livsstadie, der i kort form sammenfatter hans tanker om stadiene.

mennesket fra dette. De problematikker, som dette (muligvis) medfører, beskrives senere i afsnittet om Anthony Giddens og modernitetens identitetsudvikling.

Det store identitetsmæssige spring kommer for Erikson dog i ungdomstiden, hvor mennesket både skal finde vej frem mod en endelig identitet og gennemarbejde indtryk og kriser fra de tidligere stadier. Erikson bruger selv betegnelsen ”endelig identitet” (sm.st.), og det skal i den sammenhæng bemærkes, at det viser, at der i Eriksons identitetsforståelse (også jævnfør brugen af epigenese som model) ligger en idé om identiteten som et mål, som individet kan nå frem til gennem disse udviklingstrin.

Erikson forbinder den ”store” krise i teenageårene med identitetsforvirring – en periode, som netop er præget af, at den unge endnu ikke har lagt sig fast på en ”arbejdsidentitet”, som han skriver, og denne manglende fastlæggelse er en kraftigt medvirkende faktor til den unges forvirring. Denne forvirring er derfor også blevet større i moderne tid i takt med, at det ikke længere er givet for et barn at følge i sine forældres fodspor. Selvom Erikson tager udgangspunkt i det enkelte menneske og dennes særlige udvikling,³ er det samtidig påfaldende, så tæt hans tænkning hænger sammen med samfundets behov og roller. Samfundet spiller en stor rolle i dannelsen af den unges identitet, og behovet for en ”arbejdsidentitet” (s. 125) spiller en afgørende rolle for den unges forvirring. Evnen til at indgå produktivt i samfundet gives altså høj prioritet i identitetsdannelsen. Herved står Eriksons udviklingspsykologi i om ikke direkte modstrid, så i hvert fald i delvis opposition til en klassisk filosofisk dannelses-tænkning, der netop lægger vægt på identiteten som noget, der vokser frem af en indre kim.⁴

Ungdommen: Det psykosociale moratorium

Efter den indledende ungdomstid, hvori tilpasningen og udviklingen af færdigheder i forhold til det senere arbejdsliv har stor betydning, indtræder den længerevarende del af ungdomstiden, som er præget af identitetsforvirring og afprøvning af forskellige roller. I den forbindelse bruger Erikson også begrebet ”psykosocialt moratorium”. Et moratorium definerer han som ”en stilstandsperiode, der gives et menneske, som ikke er parat til at opfylde en forpligtelse netop nu, eller som påtvinges en person, der burde tage sig mere tid.” (Erikson, 1971, s. 150) – et begreb, som typiske bruges i juridisk/økonomisk sammenhæng, føres her over i en udviklingspsykologisk kontekst og henviser til, at det unge menneske endnu ikke er klar til at påtage sig voksenlivets forpligtelser.

Han sætter det psykosociale moratorium ind som en pendant til det psykoseksuelle moratorium, der er betegnelsen for perioden efter de infantilt-seksuelle stadier og frem til puberteten: latensperioden som den også kaldes. Trods Eriksons egen brug af ordet

³ Dette ses blandt andet ved, at han ofte bruger enkeltindividens historier som eksempel materiale.

⁴ Jævnfør min gennemgang af dette i artiklen ”Dannelsesroman eller udviklingsroman – om *Lykke-Per* og *Jørgen Stein*” (K. Jensen, 2008). Se også Åge Lærke Hansens artikel ”Fra dannelsesroman til udviklingsroman” i *Kritik* 8 (1968).

”stilstandsperiode” fremhæver han selv, at der netop ikke er tale om en stilstand, men om en periode præget af forsøg og afprøvninger af forskellige identiteter og rammer, ofte i forbindelse med arbejde og rejser eller eventyr, alt afhængig af samfundets forventninger og horisonter. Ofte udfoldes det psykosociale moratorium nemlig (trods en vis forventning om det modsatte) inden for rammerne af hvad, samfundet tillader – perioden er kendetegnet ved ”selektiv efterladenhed fra samfundets side” (Erikson, 1971, s. 150) og er som sådan egentligt forventet af de unge. Stilstanden skal nærmere ses i forhold til en forventning om en lineær udvikling, hvor man hele tiden rykker sig gennem de forskellige stadier frem mod den endelige identitet. I den sammenhæng bliver moratoriet en krølle på linjen, hvor individet går lidt frem og tilbage i cirkler og ikke rigtigt kommer fremad. Samtidig beskrives moratoriet som en nødvendig fase for unge, som dog er blevet vanskeliggjort i den moderne verden, idet mulighederne for moratorium indskrænkes, således at det, som Erikson beskriver som en normal fase:

Ethvert samfund og enhver kultur giver institutionel form til et vist moratorium for flertallet af sine unge. Disse moratorier falder i regelen sammen med arbejdsforberedelser og eventyr, der er i overensstemmelse med samfundets vurderinger. Moratoriet kan være en periode med hestetyveri eller søgen efter visioner, hvor man er ude på vandring eller arbejder »langt ude vestpå«, en tid for »fortabt ungdom« eller akademisk liv, for selvopofrelse eller optog – og i vor tid ofte en tid, hvor man er mistilpasset eller patient.

(sm.st.)

nu efterhånden kræver en kraftig afstandtagen fra samfundet. Erikson beskriver altså en samfundsudvikling, der levner mindre og mindre plads til at lege med og udvikle sin identitet uden at man skal være bange for at blive låst fast. Hele pointen med det psykosociale moratorium er netop, at det kan give identitetsdannelsen en pause - en mulighed for eksperimenteren uden længerevarende konsekvenser.⁵ Hvor tidligere tiders samfund (baseret på Eriks-
ons antagelser) gav plads og tid til unges udfoldelser, er samfundet i 1960'erne nu strammet til, således at kun kriminalitet og psykiatrisk behandling accepteres som ”et af de få tilladte moratorier for unge mennesker, der ellers ville blive klemt af standardisering og mekanisering.” (Erikson, 1971, s. 151).

Dette psykosociale moratorium kendes også under andre betegnelser; i håndværkerfagene var det tidligere normalt at gå på valsen, før man stiftede familie, og i de højere klasser var dannelsesrejsen et næsten obligatorisk element i de unge mænds (ud)dannelse. Dette ser vi også i litteraturens verden, hvor dannelsesromanen netop er bygget op omkring denne proces. Dannelsesromanen (i dens danske romantiske version) kan netop ses som en litterær illustration af dette: Hjemme (før moratoriet) – ude (moratoriet, hvor rodløsheden sætter

⁵ Erikson beskriver især dette i forhold til ungdomskriminelle og psykisk syge, men det kan gælde for alle individer. Det er også værd at bemærke i forhold til 2010'ernes debat om unges vej i uddannelsessystemet og den sigende betegnelse "fjumreår".

ind, og helten tvivler på sin fremtid) – hjem (helten har nu fundet sin bestemmelse i livet og kan slå sig ned og stifte familie). En struktur, som i øvrigt kan genfindes i folkeeventyrene, og som på den måde kan siges at have mytisk karakter.⁶ Det er altså ikke umuligt at se en sammenhæng mellem Eriksons udviklingsfaser og visse litterære genrer.

Tiden efter ungdommen kalder Erikson også for ”hinsides identiteten” og henfører dette til, at jeg’et begynder at se ud over sig selv og rette fokus mod blandt andet samliv og videreførelse af slægten, både i biologisk forstand og i en kreativ/kunstnerisk forstand: ”Evnen til at miste sig selv i et møde mellem legemer og sjæle medfører, at ens egointeresser så småt udvides, og libidoen indstilles på afkommet eller det, der skabes.” (Erikson, 1971, s. 131). I denne sammenhæng kan trangen til (re)produktion udøves enten kreativt eller ved helt konkret at sætte nye mennesker i verden. Erikson sidestiller på denne måde (som det også ofte er sket før) biologisk produktivitet og kreativ produktivitet – en sidestilling, som i øvrigt lige så ofte er blevet brugt som argument for dels kvinders ”manglende behov for/evne til” uddannelse (det ødelagde deres familiemuligheder), dels de mandlige kunstneres behov for en opofrende hustru (deres geni kunne ikke rumme dagligdagens behov – som eksempler herpå kan blandt andet ses de i skrivende stund (2015) nye biografier om Dan Turell og Piet Hein, som begge på forskellig vis ’svigtede’ familien til fordel for deres kunstneriske virke.). På samme vis bliver mange dannelses- og udviklingsromaner også ofte læst som kunstnerromaner, en tendens som også gør sig gældende for visse af de analyserende værker i denne afhandling. Udtrykket ”hinsides identiteten” giver god mening her, da Erikson anfører, at det kræver en ”sund” gennemlevning af de tidligere stadier, før man kan kaste sig ind i den næste med gode muligheder og indgå i betydningsfulde relationer til andre mennesker. Samtidig giver det i litterær forstand god mening i en sammenlæsning med de klassiske dannelsesromaner,⁷ der netop ved dette tidspunkt typisk forlader protagonisten i trygge rammer. Herved kommer processen til at køre i ring og starte forfra med næste generation. Erikson peger her også på, at *modenhed* og *afhængighed* (forstået positivt som i at modtage og udøve omsorg) er væsentlige og uundværlige dele af et voksent individ: ”et modent menneske har behov for at behøves, og modenhed udvikles gennem det, der fordrer omsorg.” (sm.st.). Denne positive afhængighedsforestilling som et grundlæggende behov for individet møder vi også senere i de litterære analyser, blandt andet hos både Kirsten Thorup og Helle Helle.

At Erikson lægger så stor vægt på ungdomstiden som både identitetsskabende og betydende for resten af livet, er ikke så underligt, da hans værker er skrevet i en tid, hvor der, trods en øget social mobilitet, stadig var en vis afslutning i udviklingsforløbet, som faldt sammen med afslutningen af ungdomsårene og indgåelse af ægteskab. Samtidig påpeger han

⁶ Jeg vender senere tilbage til dette i diskussionen af dannelsesromanen som genrebegreb.

⁷ Klassisk skal her forstås som den klassiske danske dannelsesroman, der typisk slutter med indgåelse af ægteskab og fødslen af børn, jævnfør blandt andet Johan de Mylius’ artikel om dannelsesromanens transformation i den danske romantik. (Mylius, 1982)

dog også netop, at identitetskriserne kan vende tilbage senere i livet, og han fanger dermed også mulighederne for udvikling, som er blevet tydeligere i efterkrigstiden. De øgede opbrudstendenser i 1960'erne ses først i forbindelse med kvindernes indtog i uddannelsessystemet og på arbejdsmarkedet; en tendens, der starter i 1950'erne, men først for alvor slår igennem i 1960'erne og 70'erne.⁸ Det er samme udviklingstendens, som gør det spændende at se på litteraturens beskrivelse af den samme periode: Eriksons stadier har indtil da stemt nogenlunde overens med det billede, som tegner sig i samfundet, men hvordan ser det ud i tiden efter? Den tid, som Anthony Giddens m.fl. kalder det senmoderne samfund. Før vi kaster os ud i de litterære værker, vil det derfor være på sin plads at komme med en gennemgang af Giddens tanker om identitet og udvikling i det senmoderne samfund. Giddens tanker trækker i øvrigt store veksler på Eriksons modeller og kan dermed også ses som en videreudvikling af disse, tilpasset senmoderniteten med en mere opbrudt og globaliseret verden.

Den senmoderne identitetsforestilling – Anthony Giddens

Den engelske sociolog Anthony Giddens (1938-) er valgt til at repræsentere sociologiens tænkning omkring identitet og udviklingsforestillinger af flere forskellige grunde. Den væsentligste er, at han betragtes som en af de mest indflydelsesrige sociologer i det 20. århundrede. Selvom hans tænkning og teorier også er udsat for kritik fra flere sider – dette vender jeg tilbage til senere – betegnes han af blandt andet Lars Bo Kaspersen som ”et ’globalt fænomen’, oversat til mange sprog og læst i næsten alle sociologiske fagkredse”, og Kaspersen fortsætter: ”Han formår at placere sig centralt i de sociologiske diskussioner og derfor væsentlig at forholde sig til.” (Kaspersen, 2001, s. 9+10). Ud over at Giddens er en teoretiker, som alle sociologer bør forholde sig til, har hans ideer også vundet fodfæste langt ud i den alment-kulturelle sfære, og det er en anden væsentlig grund til at inddrage ham i dette projekt. Lars Bo Kaspersen skriver for eksempel i *Anthony Giddens – introduktion til en samfundsteoretiker* (2001) om samfundsvidenskabernes dobbelte hermeneutik, som betyder, at sociologien som videnskab rækker langt ind i almindelige menneskers verden, hvor det videnskabelige sprog påvirker vores daglige sprog:

Relationen mellem disse to sprog foregår i en dialog mellem sociologien, der tolker lægfolks handlinger, og lægfolk, der omvendt trækker på sociologiske begreber til brug i deres daglige praksis. (Kaspersen, 2001, s. 46)

⁸ Dette ses for eksempel helt konkret i statistikker over fordelingen af mænd og kvinder på arbejdsmarkedet, for eksempel her fra Ligestillingsrådets årsberetning, 1992 s. 149-50, som viser en ændring fra 1960 til 1991, hvor kvinderne i 1960 udgjorde 26,2% af arbejdsstyrken, mens de i 1991 udgjorde 46,6% (Ligestillingsrådet, 1992).

Dette er i særdeleshed tilfældet med Giddens, hvis tanker om den senmoderne⁹ individ og identitet som et selv-refleksivt projekt har stor indflydelse på, hvordan det almindelige menneske har tænkt sig selv og sine muligheder, særligt fra tiden omkring 1990 og frem til nu.¹⁰ Dette gælder især i de tre hovedværker *The Consequences of Modernity* (1990), *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (1991 (dansk oversættelse: *Modernitet og selvidentitet: Selvet og samfundet under sen-moderniteten* (1996)) og *Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies* (1992 (dansk oversættelse: *Intimitetens forandring: Seksualitet, kærlighed og erotik i det moderne samfund* (1994)). Nærværende afhandling vil primært fokusere på de to sidstnævnte værker. I disse værker analyserer Giddens individets muligheder for udvikling og eksistens i efterkrigstidens vestlige verden på baggrund af fremkomsten af 'det senmoderne samfund' og de ændringer, som det medfører for det enkelte individ.

Giddens antager, at det "for-alvor-moderne-samfund" starter omkring 1960, blandt andet begrundet i fremkomsten af massekommunikation og elektroniske medier. Dette har et ikke tilsigtet sammenfald med denne afhandlings tidsmæssige afgrænsning, hvilket giver anledning til en cirkelbevægelse, hvor jeg på den ene side kan bruge Giddens som begrundelse for, hvorfor jeg lige har valgt denne tidsperiode, og på den anden side kan begrunde mit valg af Giddens med, at han netop skriver om den periode, jeg har udvalgt. En tredje og sidste grund til at have valgt Giddens er, at han til en vis grad bygger videre på en psykologisk forståelse af identitetsdannelsen, hvori han inddrager netop Erikson som fundament. Denne psykologiske forståelse er samtidig et svaghedspunkt ved Giddens' sociologiske teori, som hævder individets konstante refleksivitet og frihed til at handle – dette vender jeg også senere tilbage til, da individets handlefrihed er et helt centralt punkt i Giddens' forståelse af det senmoderne samfund.

Et af Giddens' mest benyttede (og uklare) begreber er modernitet, ofte brugt synonymt med det moderne samfund. Selvom Giddens ikke præcis i forhold til, hvornår den moderne

⁹ Giddens benytter forskellige betegnelser for perioder i historien, blandt andet det senmoderne samfund, det post-traditionelle samfund, det moderne samfund – jeg har valgt for overskuelighedens skyld at nøjes med det moderne samfund og det senmoderne samfund (hvor det første opstår et sted mellem 1600-tallet og Anden Verdenskrig, mens det sidste groft dækker tiden fra 1960'erne og frem til nu).

¹⁰ Det er ikke et tilfælde, at tidspunktet falder sammen med afslutningen på den Kolde Krig, Berlinmurens fald og Sovjetunionens opløsning. Dette er også beskrevet hos blandt andet historikeren Eric Hobsbawm i *The Age of Extremes – the Short Twentieth Century, 1914-1991* (1994), hvori han sætter Sovjetunionens opløsning som slutpunktet for en historisk æra. Ligeledes stemmer dette tidspunkt overens med nogle af Giddens' mest centrale udgivelser inden for vores emne, nemlig *The Consequences of Modernity* (1990), *Modernity and Self-Identity* (1991) og *Transformation of Intimacy* (1992).

tid starter, er der dog visse elementer, som kan være med til at definere denne. Modernitet defineres i *Modernitet og selvidentitet* som

de institutioner og adfærdsformer, der i første omgang blev etableret i det post-feudale Europa, men som i løbet af det 20. århundrede er blevet stadig mere verdenshistoriske i deres betydning.” (s. 26)

Særligt fremhæves her industrialiseringen, kapitalisme, nationalstaten og i senere tid fænomener som adskillelsen af tid og rum og det særlige Giddens-begreb ’disembedding’ (udlejring¹¹).¹² Det væsentligste skel synes at være mellem det traditionelle og det moderne samfund, hvor det moderne samfund er kendetegnet ved, at man ikke længere kan bruge tradition som begrundelse for at gøre noget – mennesket er blevet for bevidst om, at traditioner er relative, kulturelt bestemte og ikke-universelle størrelser. Af andre elementer, som er med til at definere moderniteten er særligt værd at nævne tvivl, risiko og refleksivitet. Risikobegrebet behandles mere indgående hos den samtidige tyske sociolog Ulrich Beck (1944-2015), som opfandt betegnelsen risikosamfundet i bogen *Risikogesellschaft* (1986), og Giddens har efterfølgende anvendt det i sine modernitetsanalyser som et delelement. Tvivlen og refleksiviteten vil blive uddybet nedenfor.

Ontologisk sikkerhed og det selvrefleksive individ

Anthony Giddens bygger en stor del af sin forståelse af mennesket på psykoanalytikerne Donald Winnicott (1896-1971) og Erik Eriksons tanker om begrebet ’fundamental tillid’, som er betegnelsen for den grundlæggende socialisering med først primære omsorgsgivere og dernæst andre personer. Det handler kort fortalt om, at barnet bekræftes i sin egen eksistens ved andres nærvær og samtidig får en grundlæggende tillid til, at omsorgspersonerne vender tilbage selv ved fravær. Giddens fører begrebet om fundamental sikkerhed videre til den skotske psykiater R. D. Laings ((1927-89) begreb ’ontologisk sikkerhed’, som i bund og grund er en modsætning til eksistentiel angst (jævnfør Laings *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness* (1960)). Den ontologiske sikkerhed består i, at det enkelte individ er klar over sin egen eksistens og tilknytning til forskellige mennesker og steder. Ifølge Giddens hænger den ontologiske sikkerhed tæt sammen med rutiner og det, han kalder for den praktiske bevidsthed. Som han skriver i *Modernitet og selvidentitet*: ”Praktisk bevidsthed er det kognitive og emotive forankringspunkt for de følelser af *ontologisk sikkerhed*, som er karakteristisk for store dele af menneskelig aktivitet i alle kulturer.” (s. 50) og ”Alle individer udvikler

¹¹ Alle oversættelser af Giddens’ tekster er ledsaget af en note til begrebet ’disembedding’ om, at der ikke findes et dansk ord for det, men at man i stedet har skabt betegnelse ’udlejring’, som dækker over det fænomen, at sociale relationer og institutioner ikke længere er bundet i tid og rum.

¹² Giddens hævder som nævnt, at moderniteten starter omkring 1600-tallet (Kaspersen, 2001, s. 121) i forbindelse med en spirende industrialisering, men på et overordnet plan giver det ikke mening at tale om udlejningsmekanismer og tid-rum-opløsning før omkring det 20. århundrede, da en sådan omorganisering af samfundet hænger nøje sammen med udviklingen af elektroniske massekommunikationsmedier.

en form for ramme for ontologisk sikkerhed, der bygger på forskellige former for rutine.”(s. 59). Som en form for overbygning på den ontologiske sikkerhed kommer individets selvidentitet, der hænger nøje sammen med opfattelsen af kontinuitet (og igen rutiner), ikke mindst i forhold til individets selvbiografi:

En person med en relativt stabil følelse af selvidentitet har en fornemmelse af biografisk kontinuitet, som hun er i stand til at begribe reflektivt [...]. Selvidentitetens eksistentielle spørgsmål hænger meget nøje sammen med den skrøbelige karakter hos den biografi, som individet ”skaber” om sig selv. (s. 70)

Selvidentiteten afhænger altså af individets refleksive forhold til sin egen historie – en historie, som samtidig skabes af individet selv – og Giddens pointerer efterfølgende, hvor essentiel fortællingen er for individets eksistens og identitet: ”En persons identitet skal hverken findes i adfærd eller i andres reaktioner – [...] – men i evnen til at *holde en særlig fortælling i gang*.” (sm.st). For Giddens handler det moderne menneskes eksistens altså om fortællingen om én selv og vores sammenhæng i handlingerne. I denne sammenhæng citerer Giddens også den canadiske filosof Charles Taylor for følgende udsagn: ”[vi må] have en forestilling om, hvordan vi er blevet, som vi er, og hvorfra vi kommer.” (sm.st). Dette er med til at tydeliggøre, hvordan sociologiens ideer om identiteten i det senmoderne samfund har en klar reference til både psykologiske og filosofiske teorier om individets forhold til sig selv og sine omgivelser.

Giddens pointerer undervejs også, at denne *særlige fortælling* ikke kan eksistere uafhængigt af ydre omstændigheder, men det er en vag betoning, og han lægger ofte meget stor vægt på at betone individets frihed, for eksempel i forhold til det, som han kalder valg af livsstil. Denne betoning af individets frihed er et af det største kritikpunkter i forhold til Giddens’ teori, og jeg vil kort vende tilbage til denne kritik, når vi har rundet Giddens’ forhold til refleksivitetetsbegrebet.

Giddens skelner mellem to former for refleksivitet: Den ene betegner en almen refleksiv handlingsregulering, altså det at vi som mennesker reagerer på andres reaktioner på vores handlinger eller på konsekvenserne af vores handlinger og tilpasser næste handling efter det. Meget af denne handlingsregulering foregår på et ubevidst plan og som en del af individets almindelig interaktion med omverdenen. Udover denne almene refleksivitet findes der også den særlige refleksivitet, som (ifølge Giddens) kendetegner moderniteten, det moderne selv og selvidentiteten. Denne refleksivitet findes både på institutionelt og individuelt plan og kan ifølge Giddens i Lars Bo Kaspersens udlægning defineres

som den regelmæssige brug af viden, som vi, det vil sige institutioner og individer, konstant foretager om betingelserne for samfundets organisering og forandring.
(Kaspersen, 2001, s. 125)

Den overordnede refleksivitet, der her er tale om, bliver eksemplificeret ved haveprogrammer, markedsundersøgelser (sm.st.) og ekspertsystemer som børnelæger og terapeuter

(Giddens, 1996, s. 47). Den ser altså i første omgang ud til at vedrøre ydre omstændigheder og til en vis grad det, som vi ofte betragter som en fordel ved det moderne samfund, nemlig en øget viden om, hvordan vi får et bedre liv med mindre dødelighed. I den forbindelse fremhæver Giddens, at den store udlejring af praksis og viden til ekspertsystemer samtidig medfører en øget tvivl og risiko, da det er kendetegnende for disse systemer, at viden ikke længere er en sikker størrelse – den eksisterer kun, indtil noget bedre kommer frem. Væsentligere er dog i denne sammenhæng den indflydelse, som det har på individets forhold til sig selv – det selvrefleksive individ i det senmoderne samfund. At være selvrefleksiv betyder (som ovenfor antydnet) at være i stand til at se sig selv udefra (som et objekt) og hele tiden tilpasse sin egenopfattelse og ageren i takt med, hvordan man selv og samfundet reagerer på ens opførelse.¹³ I Giddens' tilfælde er en meget væsentlig komponent i denne selvrefleksivitet evnen til at fortælle sin egen historie – at skabe sin livsfortælling, som det også er beskrevet i citatet fra s. 70 ovenfor ("den biografi, som individet "skaber" om sig selv"). To sider tidligere skriver Giddens også: "Selvidentitet er ikke et særligt træk eller en samling af træk, som individet besidder." (Giddens, 1996, s. 68) Selvidentitet er altså ikke forbundet med en særlig personlighed eller identitet, som vi er født med, nej, som han fortsætter: "Den er *selvet som det reflekstivt forstås af personen på baggrund af vedkommendes biografi.*" (sm.st.).

Der bliver hurtigt en tendens til cirkelslutning ved denne udlægning af identiteten, som også har den svaghed, som Lars Bo Kaspersen påpeger, nemlig at Giddens samtidig hævder, at fortællingen blandt andet opretholdes ved hjælp af de daglige rutiner (den praktiske bevidsthed), som samtidig er en nødvendighed for at opretholde den ontologiske sikkerhed, som igen er en nødvendighed for selvrefleksiviteten. Kaspersen påpeger, at problemet i denne sammenhæng er, at Giddens hævder individets frihed til at handle frit, men samtidig inddrager de daglige rutiner som en absolut nødvendighed for at bevare den ontologiske sikkerhed – en stor del af individets handlinger er altså ikke frit valg, men begrundet i at ville undgå den eksistentielle angst (Kaspersen, 2001, s. 234-236).

Selvom Giddens også fremhæver, at skabelsen af denne biografi ikke kan ske helt uden forbindelse til virkeligheden, lægger han størst vægt på individets evne til at holde en fortælling i gang om sig selv, ligesom han andre steder pointerer, hvorledes individets handlefrihed også er et særligt karakteristika ved det senmoderne, post-traditionelle samfund. Denne vægtning af individets handlefrihed skriver sig ind i en traditionel sociologisk skelnen, nemlig mellem struktur- og aktørorienterede tilgange. Giddens forsøger faktisk at ophæve denne skelnen med sin strukturationsteori, som han udarbejder i værket *The Constitution of Society* fra

¹³ Ud over at være dybt forankret i en psykoanalytisk tilgang bunder denne tænkning også i den filosofiske tænkning, som lægger stor vægt på individets evne til at skelne mellem subjekt og objekt, hvori refleksiviteten (og derved identiteten) netop opstår ved menneskets evne til at se sig selv som begge dele på en gang: "Jeg er et subjekt, som betragter mig (objektet)".

1984. Heri forsøger han at udskifte den traditionelle struktur-aktør-dualisme med en dualitet, hvilket betyder,

at strukturen ikke længere bestemmer individets handlinger, og omvendt er det heller ikke blot summen af individernes handlinger, der udgør strukturen. Samfundet skal ansues som en *strukturationsproces*, hvor menneskets handlinger på samme tid strukturerer og er struktureret af samfundet.” (Kaspersen, 2001, s. 52)

Denne tilgang er blevet kritiseret fra flere sider for at hævde at være aktør-struktur-neutral, mens den i virkeligheden for det første overser hvor stor en betydning de sociale strukturer (blandt andet økonomiske forhold) rent faktisk har for mange mennesker, og for det andet kun beskæftiger sig med forholdene for de privilegerede klasser, som her hos Carl May og Andrew Cooper i artiklen ”Personal identity and social change: Some theoretical considerations” (1995), hvori de skriver:

”[...] that individuals increasingly operate in circumstances in which their field of action is in effect compromised by institutional and corporate power and by the absence of material and cultural resources [...] His analysis might hold true for the leisured classes, but it does so only because these groups *are* leisured.” (May & Cooper, 1995, s. 83)

Samme kritik fremføres hos Jennifer Mason i artiklen ”Personal narratives, relational selves: residential histories in the living and telling” (2004), hvor hun netop beskæftiger sig med Giddens i forhold til individets selvfortællinger, og hos Paul Bagguley i ”Reflexivity contra structuration” (2003), som hævder, at hele Giddens’ værk omkring modernitet og selv-identitet modsiger hans opgør med aktør-struktur-dualismen, særligt i forhold til tidsperspektivet omkring selvrefleksiviteten, hvor Bagguley kritiserer Giddens for ikke at være tydelig omkring, hvorvidt selvrefleksiviteten foregår retrospektivt (Bagguley fremhæver her også ovenstående citat fra Giddens om ”*selvet som det reflekserivt forstås af personen på baggrund af vedkommendes biografi*”), eller om det er en her-og-nu-handling, som hele tiden sker. Han hævder også, at strukturteorien og selvrefleksiviteten er i direkte modstrid med hinanden, fordi den første indeholder begreberne omkring praktisk bevidsthed, altså den daglige rutinemæssige handlen, som samtidig er hele grundlaget for den ontologiske sikkerhed, mens den anden grundlæggende indeholder et opgør med rutiner, fordi alt er til forhandling hele tiden. Som Bagguley skriver: ”The latter is the logical opposite of the former.” (Bagguley, 2003, s. 144).

Et andet centralt værk af Anthony Giddens er i denne sammenhæng *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love & Eroticism in Modern Societies* (1992). Her diskuterer Giddens udviklingen i de intime relationer mellem mennesker i den senmoderne tid, og særligt udviklingen fra det traditionelle ægteskab over den romantiske kærlighed til det, han så kalder ”det rene forhold”, hvor individet ikke længere indgår i forholdet bundet af ydre omstændigheder, som økonomi eller praktiske forhold. De intime forhold bliver i stedet til en del af det selvrefleksive projekt. Gennemgangen bygger primært på forskellige selvhjælpsbøger og populærpsykologiske værker og kommer derved til selv at medvirke til at underbygge den

konstruktion af kønsroller og køn, som Giddens ønsker at undersøge, hvilket anmeldelserne da også kritiserer bogen for (Dean, 1993; Kaye, 1994; Turner, 1993). Som også med forgængeren *Modernitet og selvidentitet* påpeger kritikerne også, at Giddens er for optimistisk, når det kommer til udviklingen i individets frihed og kønnenes frigørelse og overser de strukturelle bindinger (jævnfør (Dean, 1993, s. 824)).

Hovedpointen i *Intimitetens forandring* er (som også i *Modernitet og selvidentitet*), at individet er sat fri af traditionelle rammer (særligt kvinderne drager nytter af at kunne klare sig selv), og det har forandret den måde, som vi indgår i forhold med andre mennesker på. 'Det rene forhold' betyder, at man kun er i forhold med en anden person, så længe man selv får noget ud af det. Mine kritikpunkter er først og fremmest, at Giddens forsimples de følelsesmæssige bånd mellem mennesker til noget, som kan opgøres ved hjælp af en for-og-imod-liste, og når imod-listen bliver for lang, så er det ud af vagten. Denne forsimples får den konsekvens, at selv forholdet mellem forældre og børn kan henføres til 'det rene forhold'. Udviklingen af velfærdsstaten *har* forandret familiens stilling på forskellig vis, for eksempel i forhold til børnepassning og omsorg for de ældre i familien (blandt andet som en nødvendig følge af kvindernes indtog på arbejdsmarkedet), men at reducere familiesamlivet og forholdet mellem generationerne til kun at handle om "what's in it for me" er en voldsom overdrivelse, som i bedste fald kræver et temmelig omfattende regnskab at holde styr på. Desuden bliver Giddens' argumentation undergravet af hans egen logik, når han i udviklingen af det særlige selvrefleksive senmoderne individ lægger stor vægt på dannelsen af den ontologiske sikkerhed. Som Howard L. Kaye så rammende beskriver det i sin meget kritiske anmeldelse af Giddens' tre bøger om det senmoderne individ:

But most disturbing of all, both intellectually and morally, is Giddens's failure to recognize that his moral ideal of autonomous beings moving in and out of "pure relationships" is hopelessly self-defeating, precisely in his own terms. For if the achievement of autonomous self-identity in adult life depends on the creation of a sense of "ontological security" in childhood "through the loving attentions of early caretakers" (*Modernity*, p. 38), and if, in the context of "pure relationships" children become an "inertial drag" on their parents' pursuit of self-creation, which requires the endless making and breaking of "pure relationships," won't this simply produce more "toxic parents" who are "emotionally inadequate" and who "have abdicated their responsibilities to their children"? And won't such parents, however "creative" and "authentic," tend to produce children whose damaged self-worth will prevent them from achieving what is for Giddens the highest moral good: autonomy (*Modernity*, pp. 38, 89; *Transformation*, p. 105)?

(Kaye, 1994, s. 437)

Trods denne kritiske tilgang til Giddens' tænkning peger han alligevel på nogle centrale elementer i individets udvikling i tiden efter Anden Verdenskrig, måske mest tydeligt i forhold til kvindernes muligheder, hvilket vi også vil møde i de værker, som afhandlingen analyserer.

Visse af værkerne vil også stå som et korrektiv til Giddens' uforbeholdne optimisme og vise, at det måske ikke er helt så enkelt endda.

I forhold til dette projekt kan denne gennemgang af Giddens og kritikken af ham måske virke lidt i overkanten, men det er min påstand, at 1. hans ideer har haft stor påvirkning på den almene fortælling om individets muligheder i 1990'erne og frem, og litteraturen vil vise netop sammenstødet mellem det frisatte individ og samfundsstrukturene; og 2. at hans korte passager om, hvordan vi vurderer vores egen identitet i sammenhæng med andre, netop er et udtryk for den dybere mening med denne afhandling: at vi spejler os i de billeder, som medierne præsenterer for os – eller som Giddens skriver i indledningen til *Modernitet og selv-identitet*: ”Formidlet erfaring har siden den første erfaring med skriftsproget påvirket både selvidentiteten og den grundlæggende organisering af sociale relationer.”(Giddens, 1996, s. 13).¹⁴ Kritikken af og diskussionen med Giddens stopper ikke ved dette afsnit, men vil blive taget op løbende, især i forhold til den nyere litteratur.

En nyere litterær brug af Erik Erikson og Anthony Giddens

En beslægtet brug af netop Giddens og Erikson finder man i Marianne Stidsens doktorafhandling fra 2015, *Den ny mimesis*, hvori hun netop fremhæver Eriksons identitetsteori som en kerne til forståelsen af både Giddens og den moderne og senmoderne identitetsforestilling, som den viser sig i litteraturen. Afhandlingens første syv kapitler (del I og II) handler primært om identitet som begreb i efterkrigstiden og som forståelsesramme i forhold til den moderne og senmoderne litteratur. Jeg gennemgår ikke hele Stidsens diskussion af den psyko-sociologiske ramme om hendes afhandling, som også dækker over langt flere teoretikere end jeg tænker med, men vil blot fremhæve et par enkelte elementer, som er væsentlige for min afhandling og fremstillingen her.¹⁵

En støtte til min brug af Erikson og Giddens findes i Stidsens fremhævelse af vigtigheden af begge. Erikson er ifølge hende vigtig, fordi han ikke kun fokuserer på den indre psykologi, som fx Freud, men derimod kombinerer den indre og ydre eksistens:

Han ser os med andre ord *både* som væsener, der bliver født og vokser op efter nogle forholdsvis uforanderlige naturgivne lovmæssigheder og principper, *og* som væsener, der er konstant påvirket og formet af de skiftende sociale og kulturelle forholde, vi udsættes for.

(Stidsen, 2015a, s. 63)

Han ser altså, som jeg også har fremhævet, identitet som både medfødt og påvirkeligt af ydre faktorer. Samtidig fremhæver Stidsen også Anthony Giddens som central for forståelse af

¹⁴ Enhver med litteraturhistorisk og/eller historisk baggrund vil naturligvis vide, at det ikke er nødvendigt med et skriftsprog for at formidle erfaring – tænk blot på Homer og de islandske sagaer – men princippet er det samme uanset formidlingsformen.

¹⁵ En mere uddybende diskussion af afhandlingens temaer findes blandt andet i antologien *'Jeg' er fandme til – litteratur og identitet til debat*, som indeholder dels oplæggene fra forsvarshandlingen (omskrevet), dels forskellige artikler, som er indgået i diskussionen om afhandlingens fremstilling af identitetsproblematikken.

den senmoderne identitetsdannelse ved at lægge vægt på blandt andet strukturationsteorien, som en væsentlig videreudvikling af Eriksons psykologiske teori, og hun ser den som et ”markant alternativ” til både antimoderne identitetsteori og radikalt socialkonstruktivistisk identitetsteori (s. 65). Stidsens udlægning af Giddens synes umiddelbart mere positivt end min, men i kapitel 8 (i bind 2) med analyse af blandt andet Helle Helle (denne vender jeg tilbage til i denne afhandlings kapitel 7), fremfører hun med brug af sociologen Lynn Jamiesons artikel ”Intimacy transformed” også en kritik af Giddens for at have for lidt blik for minussiderne ved ’det rene forhold’ og ’konfluerende kærlighed’ (Stidsen, 2015b, s. 256-258), (jævnfør Jamieson, 1999). Denne kritik lægger i samme spor, som de artikler, jeg ovenfor har fremhævet som kritiske over for Giddens’ udlægninger af den senmoderne identitetsdannelse, og er med til at give grobund for min afvigelse fra Stidsens idé om den senmoderne identitet og litteratur. Stidsen tager mere eller mindre ideen om det senmoderne til sig og undersøger, hvordan litteraturen så behandler identitetstemaet i forhold til dette - ud fra en præmis om, at identiteten om muligt er blevet et mere centralt emne end nogensinde før. Jeg anerkender identitetsdannelsens centrale placering i litteraturen - det er en underliggende præmis for hele min afhandling, at det er en del af litteraturens funktion at spejle identitetsdannelsen og udviklingsfortællingen - men når Stidsen fremhæver forskellen på moderne og senmoderne litteratur som et skift fra et fokus på seksualitet og Ødipuskomplekset til et fokus på ”Hvem er jeg” og Narcissos-myten og sætter ”de nye vilkår for identitetsdannelse” (altså Giddens forståelse af identitetsdannelse i det senmoderne samfund) i centrum for forståelsen af litteraturen og dens bud på identitetsforståelse i sidste halvdel af det 20. århundrede, går jeg i den modsatte retning. Min pointe, som det vil ses i de senere kapitler, er, at en del (en anden del end Stidsens udvalg) af litteraturen ikke ”agerer” i det senmoderne samfund, men i ”virkeligheden” reproducerer det moderne samfunds identitets- og udviklingsopfattelser og derved kommer til at fungere som et korrektiv til Giddens og ideen om det senmoderne samfund. Det gør de blandt andet i form af genbrug af en helt central moderne genre, nemlig dannelses- og udviklingsromanen, som vi skal se nærmere på i næste kapitel.

3. Forskningsoversigt – dannelsesroman og udviklingsroman

Gennem kapitel 2 i denne afhandling har jeg tegnet en kontur af, at selve spørgsmålet om individets identitetsdannelse og udvikling bestemt ikke er blevet mindre relevant, og det er i en litterær sammenhæng derfor også naturligt at tale om genren dannelsesroman eller udviklingsroman, selvom det ikke er selve genren, der er det egentlige fokus for afhandlingen. Genren kan nemlig også ses som en litterær manifestation af og kommentar til en senmoderne forståelse af identiteten som et narrativt fænomen.

Som det også er nævnt i indledningen i kapitel 1, stammer en del af inspirationen til dette projekt fra mit speciale om dannelsesidealer i ungdomslitteratur (K. Jensen, 2011), og diskussionen om dannelsesromaner og udviklingsromaner som genre er derfor også en diskussion, som jeg har haft med mig selv løbende igennem mere end 10 år.

Første del af overvejelserne i nedenstående afsnit bygger i høj grad på Birgit Erikssons fine gennemgang af de vigtigste positioner inden for området i bogen *Moderne dannelse* (Eriksson, 2013, s. 17-53), mens den efterfølgende del tager udgangspunkt i Franco Morettis *The Way of the World* og går videre til mere pragmatisk forståelse af dannelsesromanen som genrebegreb. Som det også vil ses nedenfor, anses den klassiske dannelsesroman for at være nærmest ikke-eksisterende i det 20. århundrede, men samtidig anføres det af flere (blandt andet Franco Moretti og Marianne Hirsch), at dannelsesromanen (eller udviklingsromanen, som vil være en bedre betegnelse) nu primært findes i skildringer af minoritetsgrupper, herunder kvinder. Dette er naturligt vigtigt, fordi udviklingsromanen som nævnt kan ses som en litterær manifestation af den narrative identitetsforestilling, og for at undersøge de kvindelige udviklingsforestillinger i litteraturen giver det så mening at se på den kvindelige udviklingsroman.

En klassisk dannelsesroman

Som det også er beskrevet i Birgit Erikssons bog *Moderne dannelse* fra 2013, er der stadig mange måder at definere genren på – selv slår hun ofte på tromme for en både normativ og læserorienteret definition, som det blandt andet kan ses i disse citater:

[Dannelsesromanen er en dannelsesroman, fordi den] tematiserer og fremstiller dannelsen på en kvalificeret måde, og fordi den gennem sin egen litterære formdannelse fordrer en dannende læsning.

og videre

[...] at romaner, der fuldt lever op til nogle bestemte genreforventninger, ikke er dannelsesromaner, fordi de ikke selv eksperimenterer med og fordrer en dannelse. (Eriksson, 2013, s. 51-52)

og i slutningen af bogen:

En roman bliver en dannelsesroman, hvis den appellerer til en produktiv og dannende læsning, der lader litteratur og liv gøre en forskel for hinanden. [...] For at blive læst som en dannelsesroman, skal en roman tematisere og selv udfolde dannelsesproblematikken på en kvalificeret måde.

(s. 278-279, min kursivering)

Det er altså den eksperimenterende litterære formdannelse, som er med til at definere en given roman som en dannelsesroman. I praksis er en dannelsesroman i Erikssons optik her ved en del af den smalle, æstetisk kvalificerede litteratur – i modsætning til den mere populære (genre)litteratur, som er hovedomdrejningspunkt for nærværende afhandling.

Helt overordnet kan man dog stadig fremhæve forskellige versioner af en genrededefinition, herunder først og fremmest Wilhelm Diltheys fra *Das Erlebnis und die Dichtung* (første udgave er fra 1905):

Eine gesetzmäßige Entwicklung wird im Leben des Individuums angeschaut, jede ihrer Stufen hat einen Eigenwert und ist zugleich Grundlage einer höheren Stufe. Die Dissonanzen und Konflikte des Lebens erscheinen als die notwendigen Durchgangspunkte des Individuums auf seiner Bahn zur Reife und zur Harmonie. Und ‚höchstes Glück der Erdenkinder‘ ist die ‚Persönlichkeit‘, als einheitliche und feste Form des menschlichen Daseins.

(Dilthey, 1921, s. 395).¹⁶

Denne definition på, hvad en dannelsesroman skildrer, trækker tråde langt tilbage i tiden til blandt andet Aristoteles, og den henviser særligt til Leibniz' udviklingspsykologi, hvilket Dilthey også tydeliggør lidt tidligere i teksten, hvor han selv beskriver sammenhængen til den biografiske roman og Leibniz' arbejde. Den væsentlige forskel (på dannelsesromanen og den biografiske roman) er, at dannelsesromanen beskriver en almen udvikling ("das allgemeine Menschliche an einem Lebensverlaufe" (sm.st.). Udover at blive gennemgået udførligt i Erikssons bog er Diltheys definition også brugt i blandt andet Jørn Schøslers artikel "Den sekulariserede perfektibilitet – Rousseau og den pædagogiske udviklingsroman" fra 1982 (Schøsler, 1982) i bogen *Udviklingsromanen – en genres historie* (red. Thomas Jensen og Carsten Nicolaisen) – en antologi, som samler 19 bidrag til en diskussion af, hvad en dannelsesroman eller udviklingsroman er. Bidragsyderne kommer fra forskellige literære traditioner og er skrevet på baggrund af en seminarrække afholdt på Odense Universitet, hvilket giver yderligere bredde til diskussionen i de forskellige kapitler, da også diskussionerne er optrykt i det omfang, det har været muligt. Denne bog er stadig et af de væsentligste bidrag til diskussionen om dannelsesromaner og udviklingsromaner i en dansk kontekst, som samtidig strækker sig ud over den traditionelle tyske forståelse, da deltagerne også repræsenterer en både romansk og angelsaksisk forståelse af genren. Dette bliver også i denne sammenhæng vigtigt, da det for det første (som påvist af Johan de Mylius i hans bidrag) i den danske guldaldertradition

¹⁶ Også citeret i Erikssons bog på side 21.

primært er den strukturelle del af genren, som inkorporeres fra det tyske forlæg – dvs. den ”naturalisering af en bestemt narrativ struktur”, som Birgit Eriksson også beskriver ud fra Dilthey (Eriksson, 2013, s. 20) – og for det andet i de senere romaner inden for genren¹⁷ ofte netop er den angelsaksiske tradition, som bliver fremtrædende ved, at fokus er på heltens konflikter med og (eventuelle) integration i det omkringliggende samfund – en struktur og tematisering, som i øvrigt ses tydeligt i udviklingspsykologien, som det er beskrevet hos Erik Erikson (se kapitel 2). I diskussionen af de Mylius’ oplæg og om, hvorvidt genren kan leve uden den filosofiske forankring i den tyske romantik kommer der igen flere bud på, hvad forskellen på en dannelses- og en udviklingsroman er: Det sidste ord (i den omgang) får Svend Erik Larsen, som foreslår, at

Dannelsesromanen forudsætter et jeg og søger et sted at anbringe det. Den forudsætter, at dette sted faktisk kan findes. Udviklingsromanen søger et jeg, men forudsætter ikke, at det kan findes.
(Mylius, 1982, s. 170)

Denne definition peger også frem imod den senmoderne identitetsforestilling, som set i kapitel 2, og som vi senere vender tilbage til.

Sidste artikel i *Udviklingsromanen...* er en marxistisk (inspireret) analyse af forholdet mellem udviklingsromanen som genre og trivallitteraturen, her forstået som blandt andet Henrik Cavling og Morten Korch (begge er analyseret i artiklen), af Peter Nyord. Udover den historisk interessante analyse af trivallitteraturen er det artiklens klare holdning, at udviklingsromanens struktur ikke er stærk nok til at sætte sig igennem i trivialromanføljetonerne – kapitalismens krav om effektivitet er stærkere og vil fortrænge den menneskelige udvikling, ligesom løsningsmodellerne bærer kraftigt præg af formler (harmoniseringsredskaber (Nyord, 1982, s. 401), som man i øvrigt også kan se i *Wilhelm Meisters Læreår*, hvor Tårnsselskabet har et snert af Deus ex Machina over sig, og som det også er tilfældet med for eksempel Hans Egede Schacks *Phantasterne*. Disse greb udelukker både en særlig og almen menneskelig erkendelse i romanerne. Nyords kritik af indholdet i trivallitteraturens ’udviklingsromaner’ kan uden større problemer overføres til for eksempel kritikken af fjernsynets sæbeoperaer, men samtidig kan hans kritik af den manglende kvalitet også skyldes, at han selv ligger under for en forestilling om et kvalitativt indhold i litteraturen, som de færreste værker kan leve op til. I konklusionen trækker Nyord dog også i land igen og anerkender, at de to typer af litteratur kan bruges til at kaste lys over særtræk ved hinanden. Nyords største problem er således ikke, at trivallitteraturen ikke rummer et element af udvikling – det gør den nemlig alligevel, særligt for visse typer af læsere – men at udviklingsprocessen i genren ikke

¹⁷ Se for eksempel analysen af *Jørgen Stein* i artiklen ”Dannelsesroman eller udviklingsroman...” (K. Jensen, 2008) og gennemgangen af den engelske tradition ud fra blandt andet Charles Dickens i mit speciale (K. Jensen, 2011). Denne bygger delvist på Jerome Buckleys hovedværk om den engelske ’coming-of-age’-novel *Season of Youth* ((1974), som jeg vender tilbage til senere i dette kapitel.

rettet mod en menneskelig frigørelse; tværtimod er processen i triviallitteraturen forvandlet ”fra nødvendige problembearbejdende idealer til rekreativt forskønnende escapisme.” (Nyord, 1982, s. 418). Nyords diskussion af genrens forhold til triviallitteraturen kan i første omgang synes mindre relevant for denne afhandling, men den peger frem mod (og tilbage til) dels Dilthey og Birgit Erikssons påpegning af den naturaliserede struktur, som Nyord så ikke tilslutter sig, dels mod brugen af genren i det her udvalgte (tekst)materiale, nemlig populærlitteraturen og tv-serierne.

Den danske forskning inden for genrene dannelses- og udviklingsromaner er omfattende, og det vil føre for vidt at referere det hele i detaljer, men her skal dog lige nævnes endnu et par bidrag til diskussionen, nemlig Aage Lærke Hansens klassiske artikel i *Kritik* 8 (1968) ”Fra dannelsesrom til udviklingsroman” og Keld Zeruneiths ”Dannelsesromanens metode, resultater fra et undervisningsforløb” (*Kritik* 38 (1976)). I lighed med andre (hvilket også kritiseres af Johan de Mylius i ovennævnte artikel) tager Lærke Hansen udgangspunkt i Goldschmidts *Hjemløs* (1857) og forbinder den til et klassisk dannelsesideal, som beskrives således:

Det er dannelsens grundlag, at tilværelsen i sig selv er meningsfuld, at den rummer orden og skønhed. [...] Det er da det enkelte menneskes opgave at erkende den skjulte orden og skønhed i verden og i sit liv at hengive sig til den.
(Lærke Hansen, 1968, s. 24)

Dannelsesromanerne er en beskrivelse af processen, hvorigennem helten når frem til denne erkendelse; ofte med hjælp fra andre (Tårnselskaber og andre læremestre). I modsætning hertil ser han den naturalistiske udviklingsroman (eksemplificeret ved Pontoppidans *Lykke-Per*), hvor det væsentlige er at finde sig selv og sit rette voksested. Dette kan kun ske ved individets egen kraft, og eventuelle læremestre er, som hos *Lykke-Per* oftere modstandere, som forblænder og forfører, i stedet for at være ledestjerner. Mennesket er overladt til sig selv, og den guddommelige orden findes ikke længere. Lærke Hansen opsummerer forskellen på de to typer romaner til dette:

Hos Goldschmidt kunne menneskets opgave udtrykkes i ordene om at *erkende ordenen*, og det vil sige at erkende det ideale i tilværelsen og i sig selv og gennem sin erkendelse at *bringe sig i orden* ved at hengive sig til tilværelsens idé og ved at udvikle sin ideale sjæl. Hos Pontoppidan er det menneskets opgave *at erkende sig selv og at ville sig selv*.
(s. 43)

En klassisk skelnen mellem en vertikal orientering mod den guddommelige orden og en horisontal bevægelse ind mod sig selv, men samtidig indeholder de begge en erkendelse af en ”nødvendighed”: Den klassiske dannelsesromans personer er bundet af den guddommelige orden, og de naturalistiske romanfigurer af deres egen personlighed og deres arv og miljø.

Udviklingen er altså ikke sat fri, selvom mennesket ikke længere orienterer sig mod den guddommelige orden.

Zeruneiths artikel fra 1976 gentager mere eller mindre denne opdeling i romantisk dannelsesforestilling og naturalistisk udviklingsforståelse determineret af biologi og miljø (Zeruneith, 1976, s. 61), men skriver samtidig, at der ikke er tale om to forskellige genrer, men om ”to forskellige fortolkningsmuligheder af den samme genre. Begge har de nemlig *personlighedsudviklingen* som sit hovedemne” (sm.st., min kursivering), hvilket stemmer godt overens med denne afhandlings fokus. Det interessante ved artiklen er dog ikke så meget dens overvejelser om dannelsesromanens typologi, som dens fokus på, hvad en for rigid genreforståelse gør ved læsningen af teksterne: Ved for stort fokus på en model og et system frem for tekstens ”egen metode” forsvinder teksten selv som fokus og afløses af ”en nærmest refleksagtig brug af typologien” (s. 62). Diskussionen om dannelses- og udviklingsromanerne som genre er et indlysende eksempel på denne problematik, og derfor er Zeruneiths artikel værd at nævne allerede her: I stedet for at fokusere på, om en given roman kan passe til alle aspekter af en klassisk dannelses- eller udviklingsroman, er det væsentlige, hvordan den forholder sig til og fremstiller den menneske udviklingsproces. Jeg vender samtidig tilbage til hans betragtninger i næste kapitel om metodiske overvejelser.

Den tysk-inspirerede tradition kan synes forældet og bundet til en bestemt periode, hvilket jeg også delvist argumenterer for, men den er alligevel væsentligt at have in mente, da vi undervejs i analyserne vil se visse tendenser til, at tankegodset fra den stadig slår igennem. Det sker dels i kombination (og diskussion) med en biologisk determinisme: Kvindens plads i den højere orden er at føde børn; dels som et indslag af reel erkendelse af den højere ordens mening i en naturromantisk beskrivelse som i slutningen af Kirsten Thorups *Den yderste grænse* (jævnfør kapitel 6).

De tidlige tyske romaner har altså individets dannelse som omdrejningspunkt, men dette er samtidig en del af deres utopiske særpræg: Kravet om, at individet skal realisere sit fulde potentiale, kan ikke på samme tid realiseres af alle andre – med mindre man er så heldig, som Bent Algot Sørensen gør det til i sit bidrag, at de enkelte mennesker har forskellige bestemmelse og er født til for eksempel at blive skuespillere og ikke borgerklasse som Wilhelm (Algot Sørensen, 1982, s. 98) – her bliver den medfødte tilbøjelighed også til en art genetisk determinisme, som kan skyldes genrens sociale slagside. I den tyske tradition er der meget sjældent tale om social mobilitet, tværtimod er den, som også Peter Nyord og andre beskriver det eksponent for en særlig borgerlig idealtilværelse. Det moderne borgerskab er

også udgangspunktet for et af de væsentligste bidrag til forskningen, nemlig Franco Morettis *The Way of the World*, som vi om lidt vender os imod.

Nyere dannelsesromaner – eller udviklingsromaner

Af de nyere gennemgange af dannelsesromanens historie skal her især nævnes Franco Morettis *The Way of the World* (1987/2000) og Lise Busk-Jensens disputats fra 2007, *Romantikens forfatterinder*, som sammen med artikler af blandt andet Marianne Hirsch og Rita Felski vil danne grundlag for det næste afsnits bevægelse fra en tysk idealistisk opfattelse af dannelsesromanen (Bildungsroman) til en mere realistisk og moderne opfattelse af det, som måske bedst kan kaldes udviklingsromanen, og samtidig videre mod en forståelse af den kvindelige dannelsesroman som genre. Dette udvalg af artikler og bøger er valgt dels på baggrund af Tobias Boes' oversigtsartikel "Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends" fra 2006, hvori han gennemgår de væsentligste tendenser inden for forskningen i dannelsesromaner i det 20. århundrede, dels fordi visse af dem (Hirsch, Felski og Busk-Jensen) er med til at fremhæve den kvindelige dannelsesroman. Et par væsentlige pointer i Boes' artikel er, at genren i 1980'erne og 90'erne er blevet udvidet til at dække "coming-of-age narratives that bear only cursory resemblance to nineteenth-century European models" (Boes, 2006, s. 231), og at genrebetegnelsen *Bildungsroman* i den angelsaksiske litteratursfære generelt bliver brugt meget bredt (s. 232).¹⁸ Boes påpeger også (som Moretti nedenfor), at der er en grundlæggende diskrepans mellem de engelske arketyper inden for genren (*Great Expectations*, *David Copperfield*) og de tyske foregangsværker på området – dette skyldes ifølge Franco Moretti primært, at England ikke på samme måde som det europæiske fastland var påvirket af den Franske Revolution og de efterfølgende krige. Franco Moretti forsøger i hovedværket *The Way of the World* (1987) at udgrænse de forskellige varianter af dannelsesromaner fra Tyskland, Frankrig, Rusland og England og netop indsnævre brugen af genrebetegnelsen til kun at dække romaner skrevet i 1800-tallet, og her endda kun i et begrænset omfang. Det følgende afsnit har til formål at fremhæve og diskutere de vigtigste af Morettis pointer og derefter forbinde dem til de kvindelige dannelsesromaner (eller

¹⁸ Ønsker man at fordybe sig yderligere i den genremæssige diskussion om, hvorvidt *Bildungsroman* overhovedet eksisterer, henviser Boes blandt andet til Frederick Amrines essay "Rethinking the "Bildungsroman"" og Jeffrey Sammons ditto "The Mystery of the Missing Bildungsroman; or, What Happened to Wilhelm Meister's Legacy?" (Amrine, 1987; Sammons, 1981), som begge er fortalere for den snævre variant af genredefinitionen. Frederick Amrine leverer i sit essay også en argumentation for, hvorfor *Bildung* i sin filosofiske betydning ikke kan bruges som definitionskategori med reference til Goethe, Schiller og Hegels forskellige forståelser af dannelsesbegrebet: "If the concept of *Bildung* reveals itself to be so discontinuous in German thoughts over these ten years, then how can one speak of it as the defining principle of a genre that supposedly spans centuries and national cultures?" (Amrine, 1987, s. 131).

udviklingsromaner, hvilket, som det vil vise sig, er en bedre betegnelse for min definition af genren).

Franco Moretti: *The Way of the World*

Franco Morettis *The Way of the World* fra 1987 har som grundpræmis, at dannelsesromanen (*Bildungsroman*) er en genre, som for det første hænger uløseligt sammen med moderniteten, og for det andet forsøger at vise muligheden for kompromis mellem to uforenelige verdensbilleder ("the conflict between the ideal of *self-determination* and the equally imperious demands of *socialization*." (s. 15)) – en pointe, han i øvrigt låner fra Georg Lukács' *Romanens Teori* (1920 (da. oversæt. 1994)), som også betegner splittelsen som modernitetens vilkår (jævnfør også Busk-Jensen, 2009, s. 323-324).

For at tage den lette del først, så hænger dannelsesromanen sammen med moderniteten af flere årsager; dels kræver genren som grundelement en vis form for social mobilitet for overhovedet at have en fortælling, og denne mobilitet var ikke-eksisterende i tiden før den franske revolution; dels er ungdommens omskiftelighed et symbol på modernitetens muligheder, og dannelsesromanen bliver derved også et svar på udfordringerne ved moderniteten. Det sidste skal forstås således, at ved at inddæmme moderniteten til at handle om ungdommen, angiver man også, at der er en begrænsning og en slutning på samme, da ungdommen netop er en afgrænset periode i et menneskes liv. Afslutningen på den periode er ofte, som det også ses i den klassiske dannelsesroman (også i en dansk sammenhæng), ægteskabet og en stabil identitet. Ægteskabet ses nu heller ikke længere som en pagt udelukkende mellem familier, men også som en pagt mellem to individer.¹⁹ Det væsentlige er dog ikke så meget pagten mellem de to individer, som at det andet individ også symboliserer samfundet, og ægteskabet bliver derved også en pagt mellem individ og samfund: individet afgiver sin frihed for til gengæld at blive integreret i samfundet, som er symboliseret af kvinden. Det helt centrale for denne del er netop, at individet har et grundlæggende ønske om at være en del af samfundet, at få begrænset sin frihed – det er simpelthen (ifølge Moretti) definitionen på lykke ("happiness"):

Its [happiness] appearance marks the end of all tension between the individual and his world; [...] the happiness of the classical *Bildungsroman* is the subjective symptom of an objectively completed socialization [...].
(Moretti, 2000, s. 23-24).

¹⁹ I Morettis bog er det tydeligt, at individ her betyder mand og ikke både mand og kvinde. Mandens ægteskab med kvinden symboliserer ikke længere en udveksling mellem to familier, men en udveksling mellem manden og samfundet.

Ægteskab, socialisering og lykke hænger uløseligt sammen i den klassiske Bildungsroman, og uden en lykkelig slutning falder romanen igennem genren (jævnfør Morettis analyse af de franske og russiske romaner i kapitlet *Waterloo Story*).

Samtidig er den sociale mobilitet også årsagen til, at *Bildungsroman* handler om borgerskabets unge mænd – de var de eneste, som havde muligheden for at bevæge sig frit og gå i nye retninger. Men det betyder også, at Moretti ved at afgrænse genren i tid på denne måde afskærer senere versioner, hvor det netop er andre grupper end borgerskabets mænd, som får muligheden for at flytte sig, herunder kvinder og arbejderklassen.²⁰ I forlængelse af Marianne Hirsch og Rita Felskis artikler, som vi vender tilbage til, er det min påstand i nærværende afhandling, at genren ikke uddør med starten af det 20. århundrede, men blot flytter fokus til andre steder, hvor nogle af de samme mekanismer træder i kraft. Dette sker for eksempel, når kvinderne får mulighed for at blive uafhængige af mændene, og mantraet ikke længere er ”Skomager blev ved din læst”, men hvor der tværtimod åbnes for muligheder også for arbejderklassens (og ikke mindst) landboernes børn, som i løbet af 1900-tallet i langt højere grad får foden inden for på uddannelsesstederne. Der kommer kort sagt en ny version af dannelsesromanen, hver gang en ny samfundsgruppe får muligheden for social mobilitet og individuel udvikling (og hver gang de får en stemme – en mulighed for at fortælle sin egen historie, kunne man måske tilføje, jævnfør Lise Busk-Jensen).

Morettis andet udgangspunkt er, at *Bildungsroman* ikke er en konfliktsøgende genre, men derimod en *kompromissøgende* genre, jævnfør det tidligere citat, som i sin helhed lyder:

Even though the concept of the Bildungsroman has become ever more approximate [21], it is still clear that we seek to indicate with it one of the most harmonious solutions ever offered to a dilemma conterminous with modern bourgeois civilisation: the conflict between the ideal of self-determination and the equally imperious demands of socialization.

(Moretti, 2000, s. 15).

Udover at pege på genrens rolle som kompromisskabende, slår Moretti også her fast, hvad han mener er modernitetens helt grundlæggende konflikt, nemlig det fundamentale sammenstød mellem udviklingen af ens individuelle potentiale og en social integrering i samfundet – det ene kan ikke fuldt ud realiseres uden at komme i konflikt med det andet. Normalitet og socialisering står i en naturlig opposition til individualiteten, som samtidig er en naturlig konsekvens af oplysningstiden og moderniteten, der netop anerkender det enkelte menneskes værdi og initiativ. Socialisering handler ikke længere om at anerkende samfundets autoriteter udadtil, men nærmere om at samfundets værdier skal internaliseres i den enkelte, hvorved

²⁰ Som det ses hos blandt andet Lise Busk-Jensen, har Moretti heller ikke fuldstændig ret i sin antagelse om, at kvinderne ikke har adgang til det offentlige rum.

²¹ Her viser Moretti tilbage til afsnittet før, hvor han refererer alle de forskellige sammenhænge, som genren bliver kædet sammen med, og ”approximate” skal her derfor forstås negativt – begrebet bliver mere og mere flydende.

man også anerkender samfundets grundlæggende værdier som ens egne (de bliver derved også ”symbolically legitimate”) – og *Bildungsroman* er den litterære fortælling om, hvordan det kan lade sig gøre. I en tidligere note betegner Moretti netop litteraturens rolle som ”[...] ’symbolic legitimation’ of the social order [...]” (s. 5, note 3) – litteraturen er altså med til at skabe den sociale ordens værdi og på sin vis naturalisere integrationen (og mulige underkastelse) af individet i samfundet.²² Efter denne indledende konstatering kæder Moretti det overordnede modsætningspar ’individualitet/autonomi vs. social integration’ sammen med yderligere modsætningspar, blandt andet ’frihed vs. lykke’.

I et ’normalt’ strukturelt modsætningspar vil romanerne ende med, at protagonisten underkaster sig det ene element – som det ses i en traditionel dansk dannelsesroman eller i en lidt senere som Jacob Paludans *Jørgen Stein* (1932-3), hvor den sociale integration (i form af ægteskab og børn) vinder, eller modsat hos Pontoppidans *Lykke-Per* (1898-1904), hvor Per er nødt til at trække sig tilbage fra samfundet for at være sig selv – det er altså ikke muligt at integrere de to elementer på én gang. I Morettis version er der ikke tale om integration, men nærmere om internalisering af modsætningsparrene – moderniteten som epoke er modsætningsfyldt, *Bildungsroman* som genre er modsætningsfyldt, og det handler om at internalisere disse modsætninger, også for det enkelte individ, hvor socialiseringen og individualisering bliver to sider af samme sag i stedet for at være en kamp mellem to dele af en selv (s. 10, 16).²³ Selve det at acceptere, at modsætningsparret er et grundvilkår i det moderne samfund, er den vigtigste erkendelse i ens individualiseringsproces. I denne optik bliver særligt Pontoppidans *Lykke-Per* til en fejlslagen dannelsesroman, da Per netop ikke kan internalisere konflikten – hans insistens på at ville være sig selv kan ikke forenes med den moderne verden, og han er nødt til at trække sig tilbage. Jeg har tidligere (ligesom mange andre) argumenteret for, at *Lykke-Per* er en gennemført dannelsesroman (og samtidig kan være en udviklingsroman), fordi den netop ender med, at Per finder sig selv og sin bestemmelse i verden, hvilket er hovedformålet med den klassiske dannelsesroman (K. Jensen, 2008), men i Morettis udgave handler dannelsesromanen ikke om at finde sig selv, men om at finde sig selv *i samfundet* – hvis man ikke kan forene idealer og social integration, er man et mislykket

²² Ud fra min gengivelse her er det heller ikke svært at se, hvorfor den klassiske dannelsesroman også blev udsat for skarp kritik af ideogikritikerne i 1970’erne, da den netop på denne måde kan læses som en litterær legitimering af det kapitalistiske samfunds magtstrukturer, som holdt arbejderklassen fast i dens position frem for at vise nye veje til frigørelse. Til genrens forsvar vil jeg kort sige, at det ikke nødvendigvis kan stilles så skarpt op, og at der findes eksempler på (i min optik) vellykkede dannelses- eller udviklingsromaner, som ikke taler det kapitalistiske samfund efter munden: Martin Andersen Nexøs *Pelle Erobreren* er for eksempel et af dem.

²³ I *Udviklingsromanen...* har Svend Erik Larsen en artikel med titlen ”Ved genrens grænse – om Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich*” (Larsen, 1982), hvor en af hans pointer netop er, at dannelsesromanen som genre helt grundlæggende forsøger at vise, at ”en aktiv interaktion mellem mennesket og de menneskeskabte sociale livsbetingelser er *mulig*, og at resultatet heraf er en dannelse af mennesket til individuel personlighed” (s. 216). Han foregriber her delvist Morettis pointe, men mener samtidig, at genren kan eksistere i flere varianter (”konkrete sociale strukturer” i ”varierende omfang og positivitet”) og således strækkes i tid.

individ, og romanen er ikke længere en dannelsesroman. Heri består det nytænkende i Morettis fremstilling af dannelsesromanen som genre: en bog som *Udviklingsromanen – en genres historie* har som grundforestilling, at protagonisten er nødt til at give køb på enten individualitet eller integration – i de sjældne tilfælde (som *Wilhelm Meister*) passer helt og samfund sammen, men ofte (særligt i den danske tradition, jævnfør Johan de Mylius) er det nødvendigt at indordne sig og give afkast på noget af sin individualitet. For Moretti er hele essensen i *Bildungsroman* netop, at socialisering og individualisering hænger uløseligt sammen, og romanerne har til formål at vise, hvordan helten selv kommer til den erkendelse, at han er bedst tjent med at være en del af samfundet. Det kan ikke være et enten eller, men må være et både og. Denne internalisering af socialisering og individualitet symboliseres ifølge Moretti også ved ægteskabet, der netop er symbolet på pagten mellem individ og samfund (se ovenfor), og derved understøtter Moretti ganske belejligt den konventionelle forståelse af dannelsesromanen som en genre, der afsluttes med ægteskabets indgåelse. Alligevel er der også et udviklingsperspektiv ud over ægteskabet, da hele pointen med Morettis modsætningspar er, at de også inkluderer ”udvikling (’transformation’) vs. stabilitet” og derved forklarer genren, hvordan det er muligt for et individ både at realisere sig selv (udvikling) og samtidig indgå i et stabilt samfundsliv (ægteskab). En sidste væsentlig pointe hos Moretti er også, at protagonisten ikke er en ener – genren har til formål at promovere hverdagslivet og normaliteten, men ikke normaliteten som det umarkerede, tværtimod: ”These characters are still, though certainly all ’normal’ in their own ways, far from unmarked or meaningless in themselves.” (Moretti, 2000, s. 11). *Bildungsromans* kvalitet består altså blandt andet i, at den formår at gøre det almindelige interessant, fordi det er almindeligt.

En modsætning til Morettis meget snævre definition (blandt andet på grund af indsnævringen af tidsrammen) er Jerome Buckleys definition i *Season of Youth* fra 1974, som Moretti implicit skriver sig op imod med sin påstand om den meget brede genredimensionering (ovenfor citeret på side 34) uden nogensinde at referere direkte til den. Buckleys definition er mere tematisk og strukturelt bestemt end Morettis og kan ses som en udvidelse af den eventyr-skabelon, som også ligger under den traditionelle opfattelse af dannelsesromansgenren. Buckley opstiller i alt otte kriterier, som han mener, at en dannelsesroman bør indeholde, nemlig: heltens barndom;²⁴ en generationskonflikt (her typisk mellem søn og den uforstående far); opvækst i provinsen; bevægelsen til en større by, ’self-education’ (egen udvikling af sine evner, ikke skolerelateret); kærlighedsforhold (Buckley mener mindst to, heraf et som er uværdigt for helten); fremmedgørelse og endelig en søgen efter et kald og en arbejdsfilosofi

²⁴ Barndommen er ofte præget af en stor følsomhed hos helten, som både skaber problemerne i forhold til faderen og samtidig peger frem imod en mulig kunstnerisk udfoldelse. Den kunstneriske udfoldelse er dog stadig i en mere pragmatisk variant end i den typiske romantiske kunstnerforestilling, hvilket blandt andet ses i Dickens’ skildring af David Copperfields forfattervirke, som let lader sig forene med ægteskab og børn.

(Buckley, 1974, s. 17-18).²⁵ Disse uddyber han undervejs, men først og fremmest mener han, at en roman bør indeholde de fleste af disse elementer for at være en dannelsesroman – mangler der mere end 2-3 elementer, er det ikke en dannelsesroman. Barndommens indtog i romanen er en væsentlig del af genren, som slet ikke kunne skrives uden en anerkendelse af barnets psykologiske udvikling, hvilket altså for Buckley markerer en tidsmæssig start på genren sammenlignelig med Morettis historiske kriterier. Udover Buckleys kriterier, som jeg vender tilbage til senere i et forsøg på at tilpasse dem til en nutidig kontekst, peger han også på romanens funktion som Victoriatidens svar på ”the Renaissance conduct book” (s. 20) som angiver ”the making of a gentleman”, altså hvordan man bør opføre sig, hvis man skal have social anerkendelse. Dette anser jeg også for at være et grundlæggende træk ved genren (om end på en mindre bombastisk måde), hvilket er en del af min begrundelse for overhovedet at lave denne afhandling. I lighed med Moretti ser Buckley også sammenhængen mellem genren og kapitalismens fremvækst, men anser det ikke på samme måde for at være en kapitalismekritik – det at tage sig af sin økonomi er en dyd på linje med andre gentlemandyder (jævnfør p. 21).²⁶ En anden (og større modsætning) til Moretti er Buckleys syn på slutningen af romanen: Hvor Moretti erklærer, at romanen slet ikke er en dannelsesroman, hvis ikke den har en lykkelig slutning, hvori helten kan indgå i kompromiset mellem individualitet og socialisering, er Buckley mere åben i sin forståelse af romanens slutning: Åbne slutninger (som i *Great Expectations*) og døden (som i George Eliots *Mill on the Floss* (1860) og Stendhals *Le Rouge et le Noir* (1830)) er lige så gyldige slutninger som den lykkelige slutning, der tilsyneladende er ret sjælden. ’Etiketebogen’ bliver altså oftere en roman, som viser, hvad der sker, hvis man ikke kan socialiseres ordentligt eller bryder normerne for god opførelse. På sin vis er Moretti og Buckley enige i den negative vurdering af langt de fleste af værkerne, men forskellen består i, hvorvidt de vil kalde dem for dannelsesromaner eller ej.

Franco Morettis påstand er, at den klassiske dannelsesroman uddør tidligt i det 19. århundrede – romanerne, som følger i tiden efter Napoleons nederlag ved Waterloo er præget af (en for høj grad af) idealisme og manglen på kompromis – protagonisterne kan ikke gå fra ungdommens idealisme til modenhedens pragmatisme (Moretti, 2000, s. 75-127).²⁷ Ud fra hans egne eksempler giver dette mening, men man kan også vælge at læse disse romaner

²⁵ Disse kriterier kritiseres naturligvis i *The Voyage In* (og andre steder) for at være ekskluderende i forhold til en kvindelig hovedperson. Særligt elementet med at flytte til en større by og opnå selvstændighed er fuldstændig uladssiggorligt for en kvinde i 1800-tallet (Abel, Hirsch & Langland, 1983, s. 7-9)(også jævnfør (Busk-Jensen, 2009)).

²⁶ En indlysende grund til denne forskel er, at Buckley ikke på samme måde som Moretti er skolet i marxistisk litteraturteori, snarere tværtimod.

²⁷ Hele Morettis kapitel ”Waterloo Story” er koncentreret om at vise, hvordan Stendhal og Pushkins romaner ikke er klassiske dannelsesromaner, og han udleder heraf, at dannelsesromanen som genre ikke kan overleve i tiden efter Napoleons endelige nederlag. Dannelsesromanens storhedstid er således ifølge Moretti tiden mellem den franske revolution og Napoleons fald.

(og lignende) som negative dannelsesromaner – altså som romaner, der viser, hvad der sker, hvis man ikke er i stand til at indarbejde konflikten mellem idealerne og den sociale integration. Det er som nævnt den negative udgang, der ifølge Moretti adskiller den franske dannelsesroman fra den tyske, men hvis man vælger det andet synspunkt, hvor de franske romaner også er udtryk for en idealistisk tilgang til verden, forekommer lighederne nok at være større end forskellene. Tydeligere forskelle er der i sammenligningen med den engelske tradition, hvor romanen ser ud til at følge et andet mønster, blandt andet pga. en anderledes samfundsudvikling.²⁸ Den anderledes udvikling i den engelske tradition ses tydeligere i Morettis kvantitative opgørelse over de forskellige genrers udbredelse forskellige steder i verden i *Graphs, Maps, Trees* fra 2005, hvori man blandt andet finder en graf over forskellige romangenerers frekomst i England 1740-1900. Her optræder 44 forskellige romangenerer, herunder *Bildungsroman*, der i en britisk kontekst findes omkring 1850'erne (dvs. sammenfaldende med Dickens' storhedstid), altså efter den periode, hvor Moretti selv mener, at *Bildungsroman* som genre ikke længere findes (Moretti, 2005, s. 19, figure 9). Forskellen fra *The Way of the World* til *Graphs, Maps, Trees* er, at Moretti ikke længere selv analyserer romanernes genre, men forlader sig på andres læsninger – det er nødvendigt for at opnå tilstrækkelig volumen til at kunne lave kvantitative opgørelser (s. 18), men metoden gør det samtidig svært at sammenholde årstallene med Morettis egen teoretiske definition fra *The Way of the World*. Oversigten fra *Graphs...* viser måske mest af alt, at der i den litterære verden har været konsensus om at bruge begrebet *Bildungsroman* på en anden måde, end Moretti definerer den. I oversigten findes i øvrigt ingen af de andre synonymer for *Bildungsroman*, hvilket kan skyldes, at den gemmer sig under andre genrebetegnelser, for eksempel *Domestic novel* eller *New Woman novel*. En anden mulighed er, at synonymerne (som novel of development, novel of self-formation, novel of adolescence²⁹ og coming-of-age-novel) enten ikke optræder ofte nok til at kunne ses i Morettis opgørelse eller at de nærmere optræder så ofte, som Moretti allerede kritiserer

²⁸ Moretti lægger stor vægt på den historiske udvikling, og en af de store begivenheder er den franske revolution; han ser den tyske *Bildungsroman* som et forsøg på at navigere i en omskiftelig verden præget af frygten for revolutionen (jævnfør ovenfor), og en væsentlig grund til den anderledes engelske dannelsesroman er netop manglen på revolution (Moretti, 2000, s. 181).

²⁹ Betegnelsen 'novel of adolescence' bliver blandt andet brugt af William York Tindall, som i *Forces in Modern British Literature* (1947) skriver om den britiske litteratur efter 1900: "From 1903 onwards almost every first novel by a serious novelist was a novel of adolescence." (Tindall, 1947) Tindall udnævner en lang række romaner til at være 'novels of adolescence, heriblandt James Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man*, som både Moretti og Buckley også fremhæver. Tindall og Buckley er enige om romanens plads som *Bildungsroman*, mens Moretti ser det mere problematiske i romanens genre (se også note 30). Tindall er dog enig med Moretti i, at genren bliver umuliggjort efter starten af 1900-tallet, fordi verdensbilledet endnu engang bliver omstyrtet – ikke ved revolution og krig, som Moretti hæfter sig ved, men ved videnskabelige landvindinger som kvanteteori og tid-rum-kontinuum, som med lidt forsinkelse slår igennem i litteraturen også (s. 182).

i *The Way of the World*, at de kommer til at dække alle romaner med en snert af udviklingsfortælling og derved bliver et umuligt parameter at differentiere ud fra.

Moretti afgrænser som nævnt *Bildungsroman* til første halvdel af 1800-tallet, og derved afgrænser han også nærmest pr. automatik sine protagonister til at være de mandlige (se nedenfor om den kvindelige dannelsesroman), ligesom han også historisk og socialt fokuserer på en tid med udvikling hen imod de demokratiske nationalstater, som (trods EU og andre overnationale organer) stadig er normalen i dag. Han kæder naturligt borgerskabets fremvækst og demokratiets udvikling sammen med moderniteten og en øget social mobilitet og sætter en endelig grænse for *Bildungsromanen* i 1914, hvor udbruddet af Første Verdenskrig umuliggør en fortsat tro på kompromiset.³⁰

Jerome Buckley peger også på genrens udfordringer i tiden mellem århundredeskiftet og frem til Anden Verdenskrigs afslutning, men hævder til gengæld dens tilbagekomst i 1950'erne hos blandt andet ”The Angry Young Men”, som skriver i en mere realistisk stil, om end de afviger fra en fuldstændig kronologisk fremstilling, som ellers har været typisk for *Bildungsroman* (Buckley, 1974, s. 267-270). Ud over de strukturelle træk fra genren er det væsentligste træk for Buckley, at alle romanerne har en snert af selvbiografi i sig: Helten er ikke lig med forfatteren, men deler de samme kunstneriske ambitioner og evner – de handler altså alle om den særlige person, som skiller sig ud fra mængden (heraf følelsen af fremmedgjort-hed), men samtidig viser de også, at helten som David Copperfield må indordne sig under verdens realiteter. Heri ligger også en forskel til Moretti, som netop fremhæver normaliteten frem for det ekstraordinære ved romanernes helte. Udover en vis enighed om, at romanerne gerne slutter med et bryllup (eller døden, hvis det er en mislykket dannelsesproces), er der overordnet ikke meget, som Jerome Buckley og Franco Moretti er enige om, men når jeg alligevel har valgt at bringe dem i spil som mit primære udgangspunkt for mine læsninger, skyldes det, at jeg mener, at en kombination af deres tanker vil være frugtbart som afsæt. Buckleys fokus på de forskellige stadier, som individet gennemgår på sin vej (modificeret til mere moderne vilkår) sammen med Morettis idé om den kompromissøgende genre, der fokuserer på individets integrering i det normale frem for det særlige, igen kombineret med

³⁰ Moretti støtter sig her til historikeren Eric Hobsbawms inddeling af tiden fra 1789 til 1914 i perioderne 1789-1848 (*The Age of Revolution* (1962)), 1848-1875 (*The Age of Capital* (1975)) og 1875-1914 (*The Age of Empires* (1987)), som tilsammen udgør *The Long Nineteenth Century*. Da Moretti skriver første udgave af *The Way of the World*, er kun de første to bøger af Hobsbawm udkommet, men da andenudgaven kommer i 2000, har Hobsbawm færdiggjort sin oversigt, inklusive en bog om det korte tyvende århundrede, som afgrænses af udbruddet af Første Verdenskrig og Sovjetunionens opløsning i 1991 (*The Age of Extremes* (1994)).

Buckleys mere udvidede syn på genren, hvor der også er plads til en moderne, realistisk version, er for mig at se en farbar vej til analyser af nyere dannelses- eller udviklingsromaner.

Realisme vs. modernisme

Hvis man skal se på udviklingen fra den klassiske dannelsesroman frem til nu, er det også værd at fremhæve, at den ofte ses som en modernistisk modsætning til en mere 'realistisk' romangener. ³¹ Uden at Moretti helt vil afvise den modernistiske variant af dannelsesromanen, ³² anfører han dog allerede tidligt i *The Way of the World*, at den polyfoniske (og modernistiske) roman, som Bakhtin (og til dels Lukács) hylder som en væsentlig tilføjelse til genren, slet ikke anerkendes som sådan eller læses som en sådan af den "almindelige læser": "[The average reader's] perception (and in fact anyone's, when reading for pleasure and not for work) probably functions in a totally different way." (s. 98). Det er netop denne "average reader's" "dannelsesromaner", som interesserer mig, og det giver derfor også bedst mening at forlade den idealistiske, måske mere oprindelige, forståelse af dannelsesromanen og i stedet følge en mere 'realistisk' variant af genrebetegnelsen, nemlig den engelske 'novel of formation' som den præsenteres af Marianne Hirsch i artiklen "The novel of formation as genre: Between Great Expectations and Lost Illusions" (1979). Det er ikke som sådan et kontroversielt skifte, da der også inden for dansk litteraturforskning har været retninger, der peger på udviklingsromanen som overgenre og dannelsesromanen som en undergenre, ³³ men det vil være klart, som det også ses i den efterfølgende afgrænsning af mit tekstkorpus, at det placerer min forståelse af litteratur og fiktion i en mere pragmatisk ramme, hvor litteratur

³¹ Se for eksempel både Erikssons udlægning af dannelsesromanen som en roman, der skal være kraftigt eksperimenterende i formen (ovenfor citeret) og Tobias Boes' oversigtsartikel "Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends" (også citeret ovenfor). I modsætning hertil står blandt andet Marianne Hirsch og Rita Felski, som det ses i det følgende afsnit.

³² I appendikset i 2000-udgaven af *The Way of the World* sætter han netop genren i spil i forhold til perioden 1898-1914 og fremhæver her værker af blandt andet Thomas Mann, James Joyce og Franz Kafka som "late *Bildungsroman*" (Moretti, 2000, s. 230), men påpeger også netop problemerne ved at overføre betegnelsen til værker som disse, hvori den for den klassiske dannelsesroman indlysende sammenhæng mellem udvikling, vækst og erfaring (fra ungdom til modenhed) er forsvundet og opløst i enkelte episoder – der er ikke længere en sammenhæng mellem de episoder, som protagonisten oplever, og hans udvikling til en mere moden mand (s. 230-234).

³³ Blandt andet Morten Nøjgaard i *Udviklingsromanen – en genres historie*: "Udviklingsromanen er en historie om et individ, der griber under selve sin dannelsesproces, [...] og hvis skæbne (positivt/negativt) bestemmes af den indre dannelses evne til at føre individet frem til en pagt med samfundet (social integration)" (Nøjgaard, 1982, s. 38) og min egen artikel "Dannelsesroman eller udviklingsroman – en genrediskussion ud fra *Lykke-Per* og *Jørgen Stein*". Både Lise Busk-Jensen og Jerome Buckley anvender dog betegnelsen dannelsesroman/*Bildungsroman* som den overordnede genre (Buckley, 1974, s. 13; Busk-Jensen, 2009, s. 322, note 32), så der er bestemt ikke enighed om, hvilken betegnelse der er den korrekte.

ikke bliver behandlet som kunst, men nærmere som et fiktionsmedie på linjen med mange andre.

I forhold til selve genren ”udviklingsroman” vil jeg arbejde ud fra en dobbelt definition: Dels en strukturel definition, inspireret af blandt andet Jerome Buckleys otte elementer, som jeg vil tilpasse til en moderne (og måske kvindelig) version; dels en indholdsmæssig definition med udgangspunkt i Morettis kompromistanke,³⁴ hvori udviklingsromanen bliver en roman, som viser individets forsøg på at integrere de forskellige krav/verdenssyn, som det moderne samfund består af. Hvad disse verdenssyn så er, kan skifte fra roman til roman (og være forskellige afhængigt af blandt andet køn og klasse), og hele grundlaget for denne afhandling er et ønske om at afdække dels de modstridende verdenssyn, dels løsningerne på at integrere dem – er det overhovedet muligt og hvad kræver det i givet fald? Spørgsmålene hertil kunne også være: Findes der overhovedet en positiv udviklingsroman med en kvindelig hovedperson, og hvad gør den i så fald til en positiv roman? Hvad er en happy ending i anden halvdel af det 20. århundrede?

Før jeg kan samle trådene endeligt, er det dog nødvendigt at kaste et hurtigt blik på, hvad en kvindelig dannelsesroman kan siges at være.

En kvinderoman?

Franco Moretti går let henover den kvindelige dannelsesroman overordnet set og forklarer manglen på kvindelige protagonister med kvinders manglende tilstedeværelse i den offentlige sfære – dannelsesromanen er en genre, der som nævnt ønsker at bygge bro mellem den offentlige og private sfære; den positive helt er den, som kan være til stede i begge verdener, og da kvinder kun kan være i den ene verden, nemlig privatsfæren, er det ikke muligt for hende at være helt(inde) i en dannelsesroman, ligesom læserne i øvrigt heller ikke vil føle sig repræsenteret af en sådan heltinde (Moretti, 2000, s. 79). Lise Busk-Jensen viser i *Romantikens Forfatterinder*, hvorfor det er et typisk eksempel på ”den blinde plet i litteraturforskningens synsfelt, som kvindelitteraturen udgør” (Busk-Jensen, 2009, s. 325), og hvordan Moretti negligerer kvinderne både som forfattere og som læsere, desuagtet at der faktisk fandtes en kvindelig litteratur, som blev læst og udbredt.³⁵

I det følgende afsnit om den kvindelige dannelses-/udviklingsroman vil jeg koncentrere mig om genren, som den bliver beskrevet af Rita Felski og Marianne Hirsch og i en

³⁴ Afhandlingen kan derfor også ses som et forsøg på at teste, om det giver analytisk mening at føre Morettis tanker op i det 20. århundrede.

³⁵ Moretti kan helt generelt kritiseres for sit udvalg af værker, ikke kun fordi han udlader kvinderne (undtagen Jane Austen og Brontë-søstrene), men lige så meget fordi han i dette værk koncentrerer sig om enkelte værker fra bestemte forfattere og bestemte lande. Havde han for eksempel set på den danske dannelsesroman i 1800-tallet i stedet for den russiske (som i øvrigt kun er repræsenteret ved en forfatter, nemlig Pushkin), kunne udfaldet have været mere nuanceret. I sin senere forskning forsøger Moretti i øvrigt at kompensere for dette problem ved at gå mere i retning af en kvantitativ litteraturforskning, som det blandt andet ses i *Graphs, Maps*,

dansk kontekst primært Lise Busk-Jensens arbejde, der er det største og mest omfattende inden for emnet i forhold til dansk litteratur.³⁶ Udgangspunktet vil først være Marianne Hirsch's artikel "The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions" (1979), som handler om udviklingsromanen som overordnet genre og ikke den kvindelige udgave specielt; dernæst Rita Felski og afslutningsvis Lise Busk-Jensen. I sin artikel peger Marianne Hirsch på andre kriterier end Buckley og slår blandt andet fast, at "Twentieth-century manifestations of the genre seem to explore primarily the fate of outsiders: women, minority groups, artists (i.e. spiritual outsiders)." (s. 297, note 9), hvilket er en del af mit argument for at beskæftige mig med de kvindelige udviklingsromaner.³⁷ Samtidig er Hirsch's moderne definition af *Bildungsroman* også grundlaget for Rita Felskis definition af den kvindelige "novel of self-discovery" som beskrevet i artiklen "The Novel of Self-Discovery – A Necessary Fiction" (1986), og det er derfor passende at starte hos Hirsch.

Marianne Hirsch lægger i sin artikel ud med at ville definere "Bildungsroman" som en europæisk genre fremfor en ren tysk genre, og derfor vælger hun også at bruge betegnelsen "novel of formation", som hun anser for at være en mere neutral genrebetegnelse end "Bildungsroman". "Novel of formation" bibeholder samtidig en medbetydning af at forme som i den tyske betegnelse. Herefter fremfører hun syv kriterier, som definerer 'novel of formation', og det er disse, som nu skal gennemgås. De syv elementer er 1. fokus på en central karakters udvikling; 2. romanen handler om både det biografiske (heltens liv) og det sociale (helten i samfundet); 3. heltens søgen efter en meningsfuld eksistens; 4. udvikling af individualiteten er det vigtigste omdrejningspunkt for teksten; 5. fortællerpositionen er præget af ironi frem for nostalgi; 6. de andre karakterer er typer med fikserede roller, for eksempel 'elskeren', 'pædagogen' osv.; og endelig 7. er teksten en didaktisk tekst, som danner læseren ved at vise protagonistens 'dannelsesrejse' (Hirsch, 1979, s. 296-298).³⁸ Kriterierne er forskellige fra Buckley, som fokuserer mere på det indholdsmæssige i teksten, og Buckleys elementer

Trees fra 2005 og i de seneste år har han særligt beskæftiget sig med 'computational criticism' (se www.litlab.stanford.edu), hvilket blandt andet indebærer forsøg på at få computere til at læse romaner og fastslå deres genrer.

³⁶ Felski og Hirsch er valgt ud fra Boes' oversigtsartikel, og fordi de giver et teoretisk afsæt til forståelsen og diskussionen af genren i en nyere kontekst. Der findes derudover et utal af værker, der taler om "the female Bildungsroman/novel of development/formation" og andre synonymmer. Fælles for dem er, at de ofte refererer netop de her omtalte artikler (inkl. Buckley og/eller Moretti) i et introduktionskapitel, der samtidig indeholder referencer tilbage til Dilthey og den tyske tradition, hvorefter de går over til at analysere specifikke forfatter-skaber eller perioder – altså ca. samme skabelon som denne afhandling. Se for eksempel (Feng, 1998; Labovitz, 1986) og i en nordisk kontekst Maria Lival-Lindströms *Mot ett eget rum* (2009) og Kristin Järvstads *At tut vecklas till kvinna* (1996), som jeg vender tilbage til senere.

³⁷ Påstanden om at den mandlige dannelses-/udviklingsroman er forsvundet, er jeg i øvrigt temmelig skeptisk overfor, som det også ses flere steder. Genrebetegnelsen ses også stadig i mange læsninger af nutidige romaner, blandt andet i Handestens *Bestsellers* i en kort kommentar til Carsten Jensens *Vi, de druknede* (2006) (Handesten, 2014).

³⁸ Hirsch stiller det selv op som syv punkter, selvom man kan anføre, at visse af elementerne er uddybninger af de andre.

bliver derfor til konkrete manifestationer af Hirsch's mere abstrakte kategorier. Det samme gælder i øvrigt Morettis genreforståelse, som for eksempel vil mene, at ideen om en "meningsfuld eksistens" kun kan findes frem til slutningen af 1800-tallet, men både Buckley og Moretti er implicit enige i Hirsch' tanke om genren som en dannelse for både helt og læser. Franco Moretti forholder sig dog ikke til hverken Buckley eller Hirsch's definitioner i sin bog, men Hirsch henviser til Buckleys bog og kalder hans kriterier "useful, though exclusively thematic" – og videre kan man sige, at det netop er Buckleys tematiske fundering, som er med til at indsnævre genren sammenlignet med Hirschs kriterier. Af samme årsag vil jeg netop forsøge at sammentænke Buckley og Hirsch i en moderne kontekst.

En anden, som forsøger at indsnævre genren igen (med et udgangspunkt i Hirsch) er Rita Felski, som sammenstiller begrebet 'novel of self-discovery' med den traditionelle *Bildungsroman*. Hos Felski er den særligt kvindelige variant af 'novel of formation' en 'novel of self-discovery', som ser kønnet som det primære problem for kvinder i balancegangen mellem individualitet og samfund. 'Novel of self-discovery' fås ifølge Felski i to varianter, hvoraf jeg vil koncentrere mig om den mest 'Bildungsagtige'. Den anden variant er en indadvendt, spirituel roman, hvor selvopdagelsen er karakteriseret ved at være subjektiv og intuitiv, typisk i nært samspil med naturen, som opleves som en forening med kosmos (Felski, 1986, s. 140). Denne genre er uden historisk, tidsmæssig forankring og samfundet som konkret fænomen er nærmest ikke eksisterende i modsætning til den 'rigtige' kvindelige *Bildungsroman*, der netop har samfundet som væsentligt element. Denne anden spirituelle variant er også en repræsentation af det, som Lise Busk-Jensen kalder "forskelsfeminismen" (se nedenfor), som hylder den særlige kvindelige natur, og selvom mit primære fokus er den realistiske udviklingsroman, vil det også blive undersøgt i hvor høj grad denne anden kvindeopfattelse er til stede i teksterne. Et eksempel på en snert af forskelsfeminismen ser vi for eksempel hos Hanne-Vibeke Holst i *Therese*-trilogien, hvor Therese meget mod sin vilje pludselig møder sin kvindelige natur (jævnfør kap. 5).

Den væsentligste type roman er hos Felski en mere realistisk genre³⁹, som ser 'self-discovery' som en variant af dannelses-/udviklingsromanerne ("developmental fiction"): "[...]self-discovery is portrayed as a historically determined proces occurring through dialectical interaction between self and society and articulated in a chronological and linear narrative structure." (Felski, 1986, s. 137). Felski skriver sig her ind i en traditionel forståelse af *Bildungsroman* i linjen fra Dilthey, men hendes konkrete kriterier for, hvorledes denne proces foregår afviger særligt på et punkt fra den liste, som kom fra Buckley i 1974. Et af Buckleys væsentligste kriterier er heltens bevægelse fra land til by, ofte forårsaget af en følelse af fremmedgjorthed i det oprindelige miljø, men der ser Felski, at bevægelsen går den modsatte vej,

³⁹ Felski definerer her realisme således: "realism being broadly interpreted to describe those contemporary texts which retain the conventions of character, coherent narrative structure and the like, rather than espousing a self-reflexive, modernist aesthetic." (Felski, 1986, s. 144) – en definition, som jeg i høj grad tilslutter mig.

hvilket blandt andet kan skyldes, at læseren møder kvinderne på et senere tidspunkt i deres liv. Barndommen er typisk fraværende, og den kvindelige hovedperson befinder sig i et undertrykkende (heteroseksuelt) forhold, som hun bryder op fra for at finde sig selv. Denne proces foregår ved at trække sig tilbage fra samfundet i modsætning til de mandlige hovedpersoner, hvis dannelsesproces foregår i samfundet. Kvinden er nødt til at trække sig tilbage (fra det patriarkalske, undertrykkende samfund) for at finde sin egen vej, og herefter har hun to valg: at forblive tilbagetrukket eller vende tilbage til samfundet for at kæmpe for andre kvinders frigørelse (Felski, 1986, s. 133-137). En vigtig forskel til den romantiske litteratur er, at det nu er muligt at fremstille denne frigørelse, uden at den resulterer i ødelæggelse og død, men samtidig peger Felski også på den sociale bias, som stadig er til stede: Det er kun muligt for veluddannede og stærke kvinder at gennemgå denne proces, hvilket for så vidt stemmer overens med den traditionelle mandlige dannelsesroman, som har en hvid, borgerlig mand som hovedperson. Felskis vurdering af den moderne, kvindelige dannelsesroman er, som hun også selv skriver, historisk betinget: Der kræves en kritisk masse, her en voksende middelklasse af uddannede kvinder (s. 139), for at genrens fortælling virker realistisk, og derfor er den mere udbredt i USA end for eksempel Vesttyskland (Felskis påstand om tysk litteratur kan nok ikke siges at være dækkende for hele Vesteuropa). Felskis overordnede definition passer godt til denne afhandlings fokus, men min foreløbige hypotese vil være, at vi i hvert fald i den danske litteratur vil se en variant, som ligger tættere på Buckleys end på Felskis, når det handler om bevægelsen mellem land og by; det vil sige, at den danske kvindelige dannelses-/udviklingsroman oftere mimer en maskulin variant end en særlig kvindelig udgave – med andre ord: den danske genre er mere lighedsfeministisk end forskelsfeministisk.

Romantikens forfatterinder – ægteskabs-, guvernante- eller emancipationsroman?

Lise Busk-Jensens doktordisputats fra 2007 (udgivet i 2009), *Romantikens forfatterinder*, gennemgår i detaljer 1800-tallets danske kvinderoman med fyldige udblik til inspirationskilder i udlandet, blandt andet Brontë-søstrene, George Sand, Jane Austen og mange andre. Efter en grundig gennemgang af de udenlandske forbilleder og deres forhold til blandt andet den klassiske dannelsesroman, herunder også forskellige teoretiske positioner i forhold til denne, udpeger Lise Busk-Jensen tre overordnede typer af kvindelige romaner og behandler indgående ”periodens samlede danske kvindelitteratur, der omfatter 70 forfattere og 6 uidentificerede kvindelige pseudonymer” (Busk-Jensen, 2009, s. 719) i forhold til disse. I det følgende

vil jeg kort gennemgå Busk-Jensens kategorier og dernæst overveje, hvorledes de kan sættes i spil i forhold til den moderne litteratur.⁴⁰

Overordnet set mener Lise Busk-Jensen, at den kvindelige dannelsesroman har

samme vilkår og mål som den tilsvarende mandlige, individets kamp for at finde sig selv i samfundet, for at blive et subjekt i verden, men konkret har den et andet indhold og forløb, fordi kvinders og mænds liv var forskellige.

(s. 374)

Dette andet indhold og forløb manifesterer sig i tre primære genrevariationer, nemlig *ægteskabs-*, *guvernant-* og *emancipationsromanen*. De tre genrer lægger, som betegnelserne antyder, vægt på forskellige mulige udviklinger for kvinden: *Ægteskabsromanen* har fokus på den gifte kvinde og hendes forhold til mand og barn – den starter så at sige, hvor den mandlige dannelsesroman typisk stopper, nemlig ved indgåelsen af ægteskabet. Denne variant er også velkendt på dansk, blandt andet med Thomasine Gyllembourgs *Ægtestand* (1835), som netop er fortællingen om, hvordan en kvinde (Sophie) fristes til at forlade sin (kedelige) ægtemand til fordel for en mere spændende bejler – i sidste øjeblik indser hun dog, at hendes plads er hos manden og deres barn; den udløsende begivenhed er en storm, hvor barnet næsten omkommer, hvilket er med til at vise for kvinden, hvad der er vigtigst i livet. Romangenren har altså fokus på, hvordan kvinden overvinder sin egen trang til selvudfoldelse og prioriterer familielivet. Både guvernanteromanen og emancipationsromanen tematiserer i modsætning til ægteskabsromanen kvinders udfordring af den traditionelle kvinderolle. *Guvernanteromanen* defineres af Lise Busk-Jensen som

[...] et dannelsesforløb, hvor heltinden søger sin identitet uden for familien som økonomisk subjekt i et kritisk opgør med slægten, det sociale patriarkat og kønnenes indbyrdes magtforhold. Udviklingen går fra social afhængighed til frigørelse, men med det mål at genindskrive den frigjorte kvindelighed i intimsfæren.

(s. 415)

Meget ofte ender guvernanteromanen med, at hovedpersonen bliver gift, ofte med en præst eller en ”gentleman” (jævnfør Beaty in Busk-Jensen, 2009, s. 414) – i den forstand en parallel til den mandlige dannelsesroman. Pointen for kvinden er her, at hun enten kan arbejde og opretholde en acceptabel tilværelse (inkl. social status) herved eller gifte sig til en ny (og bedre) status – det er ikke muligt at kombinere arbejde og ægteskab. Set i forhold til et livsforløb kommer guvernanteromanen kronologisk før ægteskabsromanen og fokuserer på den selverhvervende kvinde – de afspejler på den måde to forskellige epoker i en kvindes

⁴⁰ Dette afsnit bygger altså primært på Busk-Jensen 2009, s. 371-501. Jeg går ikke ind i Busk-Jensens freudianske grundlag for at forklare kvindernes udviklingsforløb, men holder mig til de overordnede strukturelle og tematiske genretræk, ligesom jeg heller ikke kommenterer Busk-Jensens læsninger af de forskellige romaner, som inddrages. Det er dog værd at pege på en sammenhæng til Marianne Stidsens fremstilling af et skift i den psykologiske forståelse af individet fra det moderne (Romantikken og Freud, som det ses her) til det senmoderne, hvor den freudianske forståelse mindskes (jævnfør kapitel 2).

udviklingsfortælling, men har begge en harmonisk slutning som ideal, hvori de traditionelle kønsroller fastholdes. *Emancipationsromanen* er en mindre kendt genre i dansk kontekst, men i international sammenhæng er den mest kendte nok Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847). Udgangspunktet for emancipationsromanen er kvindelige hovedpersoner, som ”søger en identitet hinsides kønsdualismen. I emancipationsromanen er den tematiske hovedakse afvisningen af kønsstrukturen og aktiv/passiv-polariteten og modsætningen mellem samfundets lov og det emanciperede kvindelige subjekt.” (s. 446)⁴¹ – de ønsker en ligestilling med mændene og en selvstændighed, som har svære kår i 1800-tallet, hvilket gør, at romanerne ofte ender i tragedie.

Disse tre typer af kvindelige dannelsesromaner udgør grundlaget Lise Busk-Jensens gennemgang af de kvindelige forfatteres arbejde fra perioden, som alle bliver kategoriseret og diskuteret i forhold til disse. Ud over genretematikken har Busk-Jensen også stort fokus på de samfundsmæssige forhold i tiden, og hvilke begrænsninger og muligheder de giver for de kvindelige forfattere, ligesom hun også går i rette med Franco Morettis tese om, at den kvindelige dannelsesroman ikke findes (jævnfør diskussionen i afsnittet om Moretti). Ved således at have kortlagt den kvindelige dannelsesroman i 1800-tallet kan hendes værk ikke undgå at fungere som løbende referencepunkt for nærværende afhandling, men pga. den tidsmæssige forskydning mere som en implicit samtalepartner end som aktiv modspiller. Som et efterhæng til *Romantikens forfatterinder* har Lise Busk-Jensen dog i 2012 skitseret en hypotese om det 20. århundredes kvindelige dannelsesroman, nemlig:

at de tre varianter [...] er videreført i moderniseret form, idet enten det ægteskabelige samliv, den harmoniske forening af moderskab og arbejde eller kampen for at finde en kunstnerisk identitet fortsat er dannelsens mål, mens betingelserne for og midlerne til at nå disse mål har ændret sig.

(Busk-Jensen, 2012, s. 24)

Ligeledes bevarer den kvindelige dannelsesroman forbindelsen til den oprindelige genre ved at fastholde den ”problemorienterede og erfaringsformidlende karakter” (sm.st.). Af særlig interesse for dette projekt er hendes udpegning af perioden fra 1970 og frem som (ud over indflydelsen fra rødstrømpebevægelsen) præget af ”dyberegående psykologiske analyser af moder/datter-forholdet og kærlighedsforholdet mellem socialt ligestillede parter.”(s. 25). Hun nævner i den forbindelse blandt andet Kirsten Thorup, hvis romaner om *Lille Jonna* vil være genstand for en dybere analyse i kapitel 6. Siden 2012 er der dog ikke kommet mere om Busk-Jensens fortsættelse af projektet. I forhold til videre analyse af dannelsesromanens udvikling i det 20. århundrede er også klare sammenhænge til de tidligere kommenterede tekster

⁴¹ Busk-Jensens arbejde er, som tidligere nævnt, funderet i en psykoanalytisk tilgang, og derfor kan nogle af hendes udlægninger af genrenes grundtemaer til tider synes noget bombastiske, som for eksempel i definitionen af emancipationsromanen: “[...] et utopisk forsøg på at realisere narcissismens ubegrænsede ligestilling på tværs af samfundets incestforbud, som er kernen i den ødipale socialisation.” (s. 377). I min behandling af hendes arbejde forsøger jeg at udlede de væsentligste pointe uden at gå ind i de psykoanalytiske diskussioner.

af Marianne Hirsch og Rita Felski – tekster som Busk-Jensen også trækker på i sin gennemgang af de danske værker. Trods den omvendte kronologi er der en tæt sammenhæng mellem Felskis genrevariant 'novel of self-discovery' (i den spirituelle variant) og Busk-Jensens 1800-tals emancipationsroman – begge handler om kvinder, som er nødt til at sætte sig uden for samfundets logik og rammer.

En nordisk kontekst

Før jeg endelig vender mig mod min egen genredefinition og forslag til forløbsmodel, vil det være på sin plads kort at nævne to værker, som omhandler henholdsvis finlandssvensk og svensk litteratur i det 20. århundrede med fokus på den kvindelige udviklingsroman, nemlig Maria Lival-Lindströms *Mot ett eget rum* (2009) og Kristin Järvstads *Att utvecklas till kvinna* (1996). Lival-Lindströms afhandling om den kvindelige dannelsesroman i den finlandssvenske litteratur har et eksplicit psykoanalytisk og feministisk udgangspunkt, hvilket også smitter af på hendes vurdering af, hvad en kvindelig dannelsesroman er. Hun holder sig i tæt forbindelse med den tyske tradition og insisterer på et skarpt skel mellem dannelses- og udviklingsroman – hendes udgangspunkt er Tommy Olofssons *Frigörelse eller sammanbrott?* (1981), som igen bygger på foromtaltte artikler af Aage Lærke Hansen og Keld Zeruneith (Lærke Hansen, 1968; Zeruneith, 1976). Dannelsesromanen er i hendes optik kendetegnet ved at foregå primært på den indre arena og indeholde en transformation fra internaliseret (patriarkalsk) undertrykkelse til en ideologisk frigørelse (Lival-Lindström, 2009, s. 311), ganske som det også ses i Felskis undergenre "novel of self-discovery". Denne snævre genreforståelse kan også skyldes hendes litterære materiale, som stammer fra midten af 1800-tallet og frem til 1939 – i tiden er der et behov for litteratur, som fremskriver de anderledes og nødvendige repræsentationer af kvindelighed (s. 305), og hun ser den kvindelige dannelsesroman som et yderst eksistentielistisk projekt: det handler ikke bare om "vem hon är, utan om hon är". (Lival-Lindström, 2009, s. 315). På den måde minder hendes projekt og materiale mere om Lise Busk-Jensens arbejde end om denne afhandling, men det er væsentligt at have denne anden genreforståelse med i tankerne, da den, som vi vil se senere, vender tilbage og "forstyrrer" de kvindelige hovedpersoner. I modsætning hertil står Kristin Järvstad, som forkaster fuldstændig betegnelsen dannelsesroman – ikke fordi hun ser udviklingsromanen som en overgenre, men fordi hun mener, at den slet ikke kan anvendes på litteratur med kvindelige hovedroller, heller ikke i 1900-tallet. Hun henholder sig også til Tommy Olssons skelnen mellem de to genrer, men i stedet for at se den kvindelige udviklingsroman som en spejling af den mandlige, opstiller hun en anden model for den kvindelige roman, hvori hun påpeger de

væsentligste forskelle til den mandlige. Hendes model vender jeg tilbage til nedenfor som diskussionspartner for mit eget udkast til en model.

Endnu en genredefinition?

Indtil nu har der været 6 forskellige genredefinitioner i spil. I kronologisk rækkefølge er de: Dilthey, Jerome Buckley, Morten Nøjgaard, Franco Moretti, Marianne Hirsch og Birgit Eriksson. Af disse har jeg relativt hurtigt afvist Birgit Eriksson (som den eneste), da hendes definition bliver både for smal og for bred – og i øvrigt umulig at forfølge, da den beror sig på læserens personlige dannelse – og ikke nødvendigvis på romanens personer. De andre forholder sig alle på forskellig vis til romanpersonernes udvikling og dannelse, og her er det nødvendigt at træffe nogle valg, som det følgende afsnit vil begrunde og udvikle yderligere. Det første valg er, at jeg lægger mig op ad Franco Moretti (og Johan de Mylius) og afgrænser *dannelsesromanen* til at være en eksklusiv 1800-talsgenre. Jeg har tidligere gennemgået argumenterne for og imod denne opdeling, så den skal jeg ikke gentage her, men blot kort nævne, at det primære for mig har været at komme væk fra det snævre, borgerlige dannelsesideal og se romanerne i et større perspektiv. Når det så er sagt, er der ingen tvivl om, at dannelsesromanen i den traditionelle forstand har givet og stadig giver stor inspiration til nutidige romaner inden for området. Ved at afskrive dannelsesromanen til en 1800-talsgenre må jeg også tage skridtet fuldt ud og bekende mig til *udviklingsromanen* som genre ved at fremhæve Morten Nøjgaards definition som en kerne for min egen definition:

Udviklingsromanen er en historie om et individ, der gribes under selve sin dannelsesproces, [...] og hvis skæbne (positivt/negativt) bestemmes af den indre dannelses evne til at føre individet frem til en pagt med samfundet (social integration).
(Nøjgaard, 1982, s. 38)

Nøjgaards definition er en bred definition, som stadig også trækker på et klassisk dannelsesbegreb, hvor den indre personlighed er i centrum, og netop denne ”indre dannelses evne” kommer til at være central, når vi kommer frem til læsningerne af Helle Helles forfatterskab: Er denne ”indre dannelse” så ligetil? Nøjgaards definition lægger også op til en diskussion af, hvad samfundspagten består i i det 20. århundrede – og om det for eksempel er den som kommer til syne i overvejelserne omkring kvindernes muligheder for udvikling.⁴² I min optik er den store forskel på dannelse og udvikling her, at *udvikling* som overbegreb er mere åbent end det traditionelle *dannelses*begreb.

Hvor Jerome Buckleys genredefinition primært koncentrerer sig om den mandlige *Bildungsroman*, forsøger Marianne Hirsch at opstille en definition, der kan dække begge køn. Med udgangspunkt i denne afhandlings analyse vil jeg her forsøge at opstille en model, der sammentænker de generelle træk med visse særligt kvindelige træk. I en tidligere artikel har jeg

⁴² Jeg er fuldt ud klar over de filosofiske betydninger af begrebet samfundspagten som stammende fra Rousseau, og i denne sammenhæng lægger jeg mere vægt på Nøjgaards parentes: ”(social integration)”.

beskrevet, hvordan ægteskab og anerkendelse af et barn er et vigtigt element i 1800-tallets danske udviklingsroman – et element, som også kan indeholdes i Buckleys kriterier om at blive et helt menneske, men som synes at fylde markant mere i de kvindelige fortællinger. For manden er ægteskab og børn noget, som kan opstå på næsten magisk vis, som det ses både hos Goldschmidt og Goethe, mens det for kvinderne spiller en mere central og afgørende rolle, som også Lise Busk-Jensen har vist.

Kirstin Järvstads undersøgelse af omkring 50 både mandlige og kvindelige svenske udviklingsromaner viser, at der er forskel på de oplevelser, de to køn har. Hendes faser er for så vidt ikke langt fra Buckleys, men kvindernes oplevelse af stadierne er forskellige fra mændenes. Hvor moderfiguren for mændene er støttende og positiv, er hun for kvinderne en ambivalent, streng og usolidarisk figur, som fungerer mere som modstander end støtte undervejs. Omvendt er forholdet til faderen mere anstrengt for manden end for kvinden. Centralt for begge køn er også de seksuelle erfaringer med det andet køn, og her er der en markant forskel på beskrivelserne: de mandlige føler Buckleys skema, hvori den seksuelle initiering er en overgangsrite til voksenalderen, og som sådan nødvendig for manden at gennemgå; herudover er det relativt ufarligt, om end han naturligvis skal passe på ikke at blive fristet unødigt. For kvinden er seksualiteten en udfordring og en trussel, som kan koste dem livet, og ligeledes er ægteskabet en stopklods og en forhindring – ikke en frigørelse og fuldendelse, som det ses hos manden. De elementer, som betragtes som positive for mandens udvikling, kan generelt siges at have en negativ ladning for kvinden. I afslutningen af romanerne har manden også fuldendt sin udvikling ved at finde et nyt ”hjem”, mens kvinden oftere foretager en cirkulær bevægelse og søger (mislykkede) hjem til deres tidligere ”hjemme” (Järvstad, 1996, s. 199-240). Järvstads model minder på sin vis om den traditionelle dannelsesroman, blot har den oftere et negativt skær, fordi samfundsforholdene forhindrer kvinderne i at finde deres egen vej – de må gå på kompromis og underkaste sig mandens (og samfundets) fordringer. Samtidig er dens beskrivelser af kvindernes udfordringer og oplevelser også påvirket af, at dens materiale primært (om ikke eksklusivt) er fra tiden mellem 1900 og 1960, altså i en periode, hvor kvindefrigørelsen stadig var under udvikling, og især i den tidlige tid ikke var slået igennem endnu. Min påstand er derfor også, at vi vil se en lidt anden variant for kvinderne i mit materiale end for Järvstads.

I min fasemodel for den kvindelige udviklingsfortælling lægger jeg mig for så vidt tæt på Buckleys faser i den forstand, at jeg mener, at de sammen med Erik Eriksons model for individets udviklingsfaser sammen udgør en fornuftig ramme for nedslagspunkter i en fortælling. Det skal ikke forstås absolut skematisk på den måde, at hvis ikke alle punkter er med i en roman, er det ikke en udviklingsfortælling, men samtidig vil jeg give Buckley ret i, at hvis for mange elementer er fraværende, er det ikke muligt at stykke en sammenhængende udviklingshistorie sammen. Men det interessante i min analyse bliver ikke kun, hvorvidt de enkelte elementer er til stede - det er så at sige forudsætningen for, at teksten er taget med - men lige

så meget, hvilke oplevelser, der beskrives i de forskellige elementer. Er der som Buckley beskriver det, stadig tale om en bevægelse fra land til by? Hvilken rolle spiller ægteskab og familieetablering for den kvindelige hovedrolle? Og er moderfiguren virkelig, som Järvtad beskriver det, en modstander og usolidarisk med sin datter?

Helt konkret er mine læsninger struktureret efter en tilpasset version af Buckleys otte elementer, som her skal præsenteres. Det første element er stadig som hos Buckley en fremhævelse af barndommens betydning for protagonisten, men den er ikke nødvendigvis manifest til stede i teksten, som heller ikke nødvendigvis er kronologisk ordnet. Barndommen kan også komme til syne på et mere symbolsk plan eller i form af flashbacks. Andet element hænger sammen med det første på den måde, at forældrene kan spille en tydelig rolle, men samtidig kan det også være i form af et fravær, som umuliggør det oprør, som Buckley ellers lægger vægt på – eller i form af en reel understøttende funktion. Herunder kan der også være forskel på henholdsvis moderens og faderens tilstedeværelse i teksten, ligesom jeg gerne vil henregne andre voksenskikkelsers indvirken på hovedpersonens udvikling. En mere korrekt betegnelse af dette element kunne derfor være ”Forholdet til den ældre generation”. Buckleys to næste elementer er dels opvækst i provinsen, dels bevægelse til en større by, og den vil jeg dels gerne slå sammen til en, dels gøre mere abstrakt ved at omformulere den til kernen i den traditionelle dannelsesroman, nemlig bevægelsen fra kendt til fremmed. Med det mener jeg, at det væsentlige ikke er, hvor man vokser op, men at man undervejs forsøger at foretage bevægelsen væk fra barndomshjemmet. Som vi vil se i flere af analyserne, kan det være en meget svær bevægelse at foretage. I sammenhæng med dette element kommer typisk det, som Buckley kalder ”self-education”, men som også kan sammenholdes med Eriksons ”sociale moratorium”; altså en tid, som handler om at blive klogere på sig selv og sin plads i tilværelsen - man kunne kalde det ”usikker grund” – og undervejs i dette kommer typisk også et eller flere kærlighedsforhold. Buckley har kærlighedsforholdet (to, hvoraf det ene er ’uværdigt’) som et element for sig selv, men jeg vil foretrække at indføre det som en søjle parallelt med de andre faser, da kærlighedsforholdene ofte påvirker (og påvirkes af) de forskellige andre elementer. Af det sociale moratorium følger også ofte en fremmedgørelse - det kan både være en gentænkning af forholdet til blandt andet forældrene og en fremmedgørelse i forhold til det miljø, man er blevet en del af. Jeg ser fremmedgørelsen som en cirkelbevægelse i moratoriet, som af samme årsag kan strækkes over et langt stykke tid, hvor man så at sige gennemlever den samme fase flere gange. Det er også her, at Erikson i sin teori peger på de største udfordringer for individet, som kan have svært ved selv at finde ud af denne fase, men som samtidig også kan blive udfordret, hvis man ikke får lov at være i den (for eksempel på grund af for kraftig styring fra omgivelserne).

Buckley afslutter med en ”happy end” i form af en søgen efter et kald og en arbejdsfilosofi, hvor individet altså finder sin rette plads i samfundet og familien. Her kommer nok den største afvigelse for de moderne udviklingsromaner, idet de ikke på samme måde

opererer med en afsluttethed – tværtimod ser det ud til, at i hvert fald de kvindelige udgaver starter forfra igen ved at den afsluttende fase ”Hjemme igen” afbrydes af endnu en omgang af faserne 3-5, for eksempel ved at hovedpersonen bliver gravid. Den kvindelige udviklingsroman kan derfor i nogle tilfælde siges at have en dobbelt udviklingsfortælling i den forstand, at lignende faser gennemgås flere gange, men i andre tilfælde er moderskabet (i forskellige former) tværtimod det, som afslutter det sociale moratorium og skubber kvinden videre ind i en ’ansvarlig voksentilværelse’. For en god ordens skyld kommer faserne her i en overskuelig punktform:

1. Barndommen (evt. via flashbacks)
2. Forholdet til den ældre generation
3. Bevægelse fra kendt til fremmed sted (ude-fasen)
4. Usikker grund – og fremmedgørelse (det sociale moratorium) (kan afbrydes af moderskab)
5. Hjemme (igen)
6. ’Moderskab’ → gentagelse af 3-5
På tværs af faserne 3-6 ligger ”Kærlighedsforhold” som en variabel, der spiller ind på alle niveauer.

Et fokuspunkt i de kommende analyser vil derfor især være de sidste dele af faserne, og hvordan de organiseres i de forskellige romaner – hvor mange gentagelser af faserne sker der? Hvad hjælper individet videre til den næste fase? Og hvilke faktorer spiller en rolle i de forskellige faser? Hvert romanværk kommer med forskellige svar på spørgsmålene, men det er alligevel min antagelse, at jeg til slut vil være i stand til at uddrage visse centrale elementer i den kvindelige udviklingsfortælling – dette vil naturligvis blive diskuteret igen i det afsluttende kapitel 10.

Mit forslag til en model for den kvindelige udviklingsroman ligger, som sagt, i forlængelse af alle de indgangsvinkler, som er diskuteret i dette kapitel, men det er samtidig påvirket af de indledende læsninger af det udvalgte materiale. Jeg fik kort sagt en fornemmelse af, at der var nogle særlige ting på spil, før jeg konkretiserede det i en model. Samtidig vil jeg også med Keld Zeruneith i baghånden sige, at det væsentlige er, hvad værkerne selv fortæller og ikke, hvad modellen foreskriver, at de skal indeholde. I de følgende analysekapitler vil der derfor også være en løbende diskussion med både de relevante værker fra dette kapitel og med mit eget forslag til en forløbsmodel med det formål at vise, hvordan teksterne forholder sig til teorien mere end hvordan de specifikt kan presses ned i en forstøbt form.

4. Metodiske overvejelser og afgrænsning af området

Før jeg kommer frem til de metodiske overvejelser, er det nødvendigt med en lille disclaimer, som skyldes afhandlingens fokus, nemlig de kvindelige fortællinger. Langt de fleste af de tidligere nævnte værker, som har beskæftiget sig med den kvindelige udviklingsroman, gør det ud fra forskellige feministiske tilgange, ofte med et fokus på, hvorledes den kvindelige roman adskiller sig fra den mandlige. Jeg har ikke på samme måde et udgangspunkt i en feministisk tradition, selvom jeg (som vist i kapitel 3) naturligvis tænker med de tidligere udgivne værker om genren. Jeg har forsøgt at holde den feministiske litteraturteori ud i strakt arm for ikke at lade teorien skygge for teksterne – det vender jeg tilbage til nedenfor – men samtidig har jeg taget det med fra tilgangen, som mine udvalgte tekster selv beder om. Det bliver for eksempel tydeligt i analysen af Kirsten Thorups bøger om *Lille Jonna*. Trods dette forbehold vil jeg alligevel lige kort ride de store linjer op i den feministiske tradition, som præger de tidligere gennemgåede tekster. Det er placeret her under metodiske overvejelser, da det handler mere om min tilgang til litteraturforståelse end om overvejelserne i forhold til genre og tradition i kapitel 3.

En feministisk tilgang?

Lise Busk-Jensen ridser på forbilledlig vis forskellige feministiske positioner i litteraturforskningen op, og jeg skal her kun fremhæve hovedpunkterne i ”lighedsfeminismen” og ”forskelsfeminismen”.⁴³ Helt grundlæggende er forskellen på de to positioner, at *forskelsfeminismen* ser kvinder og mænd som to biologisk forskellige mennesketyper, hvor biologien altså spiller en helt væsentlig rolle; *lighedsfeminismen* derimod ser kvinder og mænd som lige individer, hvis forskellige udviklingsmuligheder skyldes samfundsmæssige, strukturelle forhold mere end biologiske. Den første holdning er den, som stadig i dag kan argumentere med, at kvinder har et særligt omsorgs-gen og derfor er bedre egnede til forældreskab, omsorgs-job og også kan bidrage med en særlig kvindelig synsvinkel til for eksempel bestyrelsesarbejde og virksomhedsledelse. Når Lise Busk-Jensen selv argumenterer for en særlig kvindelig litteratur, og for at kvinder har en særlig adgang til at beskrive den kvindelige udviklingshistorie, er hun altså også fortaler for den forskelsfeministiske tilgang, men med en pragmatisk begrundelse i at hun ”interessere[r] [s]ig for de historiske kvinders og forfatterinders faktiske livssammenhænge og subjektive identitetsdannelse og afgrænser mig materiale til de biologiske kvinders litteratur.” (Busk-Jensen, 2009, s. 41) En lignende logik præger både Rita Felski og Marianne Hirsch; der er grund til at se på en særlig kvindelig udviklingsfortælling og litteratur, da der dels er særlige samfundsmæssige strukturer, som præger kvinders muligheder for udfoldelse, dels er der til stadighed et større fokus på de mandlige forfattere og deres værker. Alle tre

⁴³ For yderligere diskussion af positionerne, se (Busk-Jensen, 2009, s. 19-43)

kan altså siges at befinde sig mellem ligheds- og forskelsfeminisme varierende efter omstændighederne. På samme vis kan min egen position siges at skifte undervejs, da jeg i høj grad har ladet mig lede af teksternes egne forhold til problemstillingen – en klar forskel er dog, at jeg ikke har ekskluderet mandlige forfattere fuldstændigt fra afhandlingen, da jeg har medtaget Christian Kampmanns bøger om familien Gregersen. Nedenfor følger derfor en uddybning af min metodiske tilgang til teksterne, som samtidig også kaster lys på mit eget forhold til en feministisk læsning.

Metodiske overvejelser

Metodisk benytter jeg mig i denne afhandling af traditionelle litteraturanalytiske metoder som nærlæsning og historiske læsninger blandet med en diskursanalytisk tilgang og inspireret af Franco Morettis 'distant reading', beskrevet i blandt andet *Graphs, Maps, Trees* (Moretti, 2005). Der er ikke benyttet en reel 'distant reading'-tilgang i form af kvantitative computeranalyser af teksterne, og min metode skal derfor mere forstås som en variation af Morettis metode, hvor jeg har læst teksterne både overfladisk og dybt, forstået på den måde, at jeg både ser på den overordnede fortælling i romanerne og går ned i dybe analyser på sætnings- og ordniveau i klassisk stil fra Wellek og Warrens *Litteraturteori* (Wellek & Warren, 1967). Jeg benytter mig ikke af en skematisk tilgang som skitseret i dette klassiske værk, men bevæger mig mellem de forskellige niveauer, alt afhængig af hvad teksterne indbyder til. Dette gør jeg blandt andet også, som tidligere nævnt, ud fra Keld Zeruneiths artikel "Dannelsesromanens metode" (Zeruneith, 1976), som her er ligeså relevant på grund sin metodiske tilgang som på grund af emnet. Zeruneiths vigtigste pointe er, at man som litteraturlæser skal passe på ikke at lade sig styre for meget af den typologi og model, som man starter med – de risikerer at gøre tolkningerne "kropsløse" og abstrakte uden tyngde (s. 62). Derfor har det også været vigtigt for mig i mine læsninger ikke at holde teksten stramt op i mod den model, som er præsenteret i kapitel 3, og i stedet lade teksterne tale med modellen om dens nytte og relevans. Jeg foretager så at sige en konstant bevægelse i klassisk hermeneutisk forstand mellem teksterne, deres historiske forlæg og den tidligere forskning inden for genren.⁴⁴ Af samme årsag har det opbygningsmæssigt også givet mening at lade kapitlerne følge i den række, som de oprindeligt er skrevet i, da der undervejs også er sket en påvirkning af læsningerne mellem de enkelte værker. Den udvikling vil til slut blive samlet op og diskuteret i kapitel 10.

Den kritisk diskursanalytiske arv viser sig i min tilgang ved, at jeg fokuserer på særligt udvalgte områder – særligt kvindernes fortælling – og måske især som en underliggende begrundelse for afhandlingens tilblivelse: I kølvandet på troen på at litteraturen og fiktionens fremstillinger af forskellige kvindelige subjektpositioneringer er med til at præge kvinders

⁴⁴ Her trækker jeg også på traditionen fra T.S. Eliot (1888-1965) og hans essay "Tradition and the Individual Talent" fra *The Sacred Wood* (1920), hvori han netop fremhæver nye værkers forbundethed med den litterære fortid.

(og mænds) egne opfattelser af, hvad der er muligt, naturligt og normalt for kvinder, kommer også et ønske om at undersøge, hvad disse fremstillinger så viser – og eventuelt problematisere dem undervejs. Ligesom min udvælgelse af teksterne ikke har været skarp og stringent fra starten (se nedenfor), har mit metodiske udgangspunkt været mere eksplorativt og agilt i den forstand, at det har tilpasset sig teksternes behov undervejs. Forskningsoversigten har leveret en stor del af det teoretiske og metodiske grundlag for at undersøge dannelses- og udviklingsromanen som genre og fortælling og har derved givet et afsæt til at diskutere de nyere værkers forhold til den historiske genre, ligesom kapitlet om det psykologiske og samfundsmæssige syn på identitet og udvikling har givet en baggrund for at undersøge væsentlige elementer i udviklingsfortællingen, som for eksempel individets forhold til sig selv og samfundet og den indbyrdes afhængighed mennesker imellem, som Anthony Giddens gerne vil have afløst og gjort til et tilvalg, hvor mine læsninger netop peger i den modsatte retning: Når mor-barn-forholdet bliver så vigtigt i romanerne, handler det netop på et mere overordnet plan om det vigtige i, at nogen har brug for én.

Ved at fokusere udelukkende på den kvindelige udviklingsfortælling er der andre dele af romanerne, som er blevet kraftigt negligeret, som for eksempel de udvalgte forfatters særlige skrivestil eller deres betydning i samtiden, og som det ses i både kapitlet om Christian Kampmann og perspektiveringen til tv-serierne, er det ikke altid hovedpersonerne, som har været i centrum for analyserne. Ideen med denne afhandling har netop heller ikke været at lave fyldestgørende forfatterskabslæsninger, men nærmere at vise og analysere forskellige varianter af den kvindelige udviklingsfortælling, som den kan findes i moderne dansk litteratur.

I kraft af fokuset på den traditionelle genre og dens forhold til en bagvedliggende narrativ grundstruktur, som også findes i for eksempel eventyrgenre (jf. Kragh Grodal et al., 1974, s. 92-105), trækkes der også på almindelige narratologiske forståelsesrammer, som er alment brugt i litteraturvidenskaben. Det peger samtidig også på den underliggende logik, som er ikke-eksplicit til stede i Anthony Giddens' tænkning, nemlig at i fundamentet for den menneskelige forståelse af sig selv som et individ med en historie (den narrative (ikke nødvendigvis selvrefleksive) identitet) ligger en narrativ grundstruktur, som vi forsøger at organisere vores egen fortælling ud fra – en meningsfyldt organisering ovenikøbet. Afhandlingen er derfor en del af et forsøg på at se, hvordan sådanne fortællinger kan struktureres – og undersøge, om de så virkelig er strukturerede.⁴⁵ Udover de her fremførte metodiske overvejelser vil hvert af de fire analysekapitler (5-8) også indeholde refleksioner over min egen praksis, som også udvikler sig i forhold til de enkelte værker; for eksempel fylder analysen af

⁴⁵ Overvejelserne om den narrative strukturering af vores egenfortælling kan blandt andet findes i Marianne Horsdals arbejde, særligt i *Livets fortællinger* fra 1999.

fortællerinstansen meget mere i kapitel 6 om *Lille Jonna*-bøgerne end i kapitel 5 om *Therese*-trilogien.

Afgrænsning af udvalgt materiale

Da jeg 1. februar 2015 startede på dette ph.d.-projekt, havde jeg en bruttoliste bestående af 17 forfatterskaber, som kunne være interessante at skrive om. Dette er undervejs blevet barberet ned til fire; nemlig Kirsten Thorup, Christian Kampmann, Hanne-Vibeke Holst og Helle Helle. Projektet skulle handle om udviklingsromanen som genre i moderne dansk litteratur, og om hvordan den traditionelle genre havde udviklet sig siden romantikken. Undervejs i løbet af det første år blev puljen langsomt indsnævret ud fra forskellige kriterier: De vigtigste var, at romanerne skulle indeholde et levnedsløb – ikke nødvendigvis fra vugge til grav, men som minimum fra ungdom til midaldrende; når afhandlingens fokus var på udviklingsforløbet, gav det også mening at lede efter romaner, som indeholdt et sådant. Dernæst skulle det være populære romaner i den forstand, at de skulle være læst af mange. Det kriterie er sværere at afgøre, for ud over bestsellerlisterne (som heller ikke er helt uden problemer jævnfør (Handesten, 2014)) er det svært at få adgang til konkrete data: Bibliotekernes udlånstal er ikke umiddelbart tilgængelige, og et system som bibliotekspenge baserer sig på antal af forfatternes bøger på hylderne, ikke udlånet af disse. Denne del af mit kriterie baserer sig derfor hovedsagligt på Lars Handestens arbejde i *Bestsellere* (2014), som dog kun går tilbage til 1980. Samtidig er popularitet også en flygtig størrelse, og de bøger, som var populære i 1980'erne, kan synes uinteressante i 2010 (jævnfør forskellen på bestsellere og 'steady sellers' (Sutherland, 1981, s. 5-9)). De fire udvalgte forfattere befinder (eller har befundet) sig dog uden tvivl i kategorien "bestseller-forfatter" – Christian Kampmann (1939-1988) primært i 1970'erne og igen posthumt ved filmatiseringen af *Gregersen*-romanerne i 2004; og Kirsten Thorup, Helle Helle og Hanne-Vibeke Holst gennem alle årene siden deres romandebuter.

Udvælgelsen af romanerne er også sket med et udgangspunkt i den historiske tid. Anthony Giddens (og andre) peger på tiden efter Anden Verdenskrig som et væsentligt udgangspunkt for de forandringer, som kan beskrives som 'senmoderniteten', og derfor bliver det også interessant at se på, hvordan denne tid og individets udvikling skildres i litteraturen. Dette er en af begrundelserne for at have *Gregersen*-sagaen og *Jonna*-bøgerne med i afhandlingen. En anden begrundelse for netop disse to værker er, at de vil vise sig at supplere hinanden på fornuftig vis: De fortæller begge en historie om udviklingen i det danske velfærdssamfund og de konsekvenser, som den øgede sociale mobilitet og friere rammer for individets udvikling får for det enkelte menneske, men de gør fra hver deres ende af de sociale lag: Thorup med udgangspunkt i et relativt fattigt husmandsmiljø på Vestfyn og Kampmann fra Strandvejsvillaen – og alligevel vil vi se ligheder mellem de udfordringer, som deres personer møder undervejs. På samme vis kan Holsts *Therese*-trilogi siges at være valgt, fordi den rammer ned i en tidstypisk beskrivelse af et andet centralt tidspunkt i 'senmoderniteten', nemlig 1990'erne

i optimismen efter Murens fald og afslutningen på den kolde krig. *Therese*-trilogien er tilnærmelsesvis samtidig med Giddens' tekster og spejler det aktuelle samfund, som Giddens beskriver i teorien. Samtidig er romanerne også eksempler på "klassiske" bestsellerromaner, som ikke nødvendigvis bliver læst så længe efter deres popularitets højdepunkt, men som alligevel kan sige os noget om tiden, de er skrevet ud – og ikke mindst hvilket verdensbillede de har båret med sig.

Det mest 'outrerede' tekstvalg er mit forsøg på at læse Helle Helles samlede romanopus som kapitler i en udviklingsroman. Det skal forstås som et forsøg på at lægge romanerne efter hinanden og pege på, hvordan de hver især skildrer forskellige stadier i udviklingsfortællingen – og netop understreger, at den ikke kan siges rigtigt at slutte på noget tidspunkt. Deres særlige opbygning som ikke-kronologiske, fragmenterede dele af en fortælling kan også (ligesom vi ser det hos Kirsten Thorup) siges at være en kommentar til, hvordan vi skaber fortællingen om vores liv – den narrative identitet, som Giddens ville sige – og derved også et svar på "hvordan" identiteten fortælles. Er den ikke-kronologisk og fragmenterede fortællestil en afspejling af det senmoderne samfund? Her giver Helle Helles forfatterskab mening, da det periodemæssigt strækker sig fra 1999 (altså lige efter afslutningen af *Therese*-trilogien) og frem til nu. Kronologisk er det derved også den tekstsamling, som følger det senmoderne samfund tættest. Dette bliver uddybet mere i kapitel 6 og 7.

Alle fire romanseriens bestsellerstatus bekræftes af deres udgaver og oplagstal, som kan findes via hjemmesiden bibliografi.dk (Kjær & Pedersen). Her er *Therese*-trilogien angivet til at være udkommet i henholdsvis fem, fem og seks udgaver (oplagstallet er ikke angivet); og *Jonna*-bøgerne i fire -syv udgaver og tolv-tyve oplag, her er *Himmel og Helvede* klar topscorer med syv udgaver i mere end tyve oplag. Helle Helles romaner er udkommet i mellem fem og seks udgaver, bortset fra de to seneste, som kun har tre og to udgaver – til gengæld har hjemmesiden ikke talt den samlede udgave af Helles værker med, som udkom i 2018. *Greger*-*sen*-tetralogien er også udkommet i mellem tre og seks udgaver med syv-ti oplag i hver ved udgivelsen i 1970'erne – antallet af eksemplarer i det enkelte oplag er ikke angivet, men de færre udgaver og oplag for *Rene linjer* og *Andre måder* kan tyde på, at antal eksemplarer i oplagene er blevet sat op; hertil kommer omkring fem oplag af genudgivelserne ved filmatiseringen af romanerne i 2004.

En anden variant af udviklingsfortællingen kan findes i tv-serierne, som i løbet af de to første årtier af det 21. århundrede har overtaget en stor del af litteraturens rolle som identifikations- og fortællingsmedie. Da mit fokus har været på at undersøge den populære, kvindelige udviklingsfortælling, også forstået som spejlingsmedie, har det været nærliggende at se på, hvordan den fortælling så er fremstillet i tv-serien. Der findes et utal af internationale (amerikanske) tv-serier inden for de seneste 30 år, som kan siges at indeholde en kvindelig udviklingsfortælling; blandt andet *Girls* (2012-17), *Gilmore Girls* (2000-2007), *Sex & the City* (1998-2004) og ikke mindst rækken af de såkaldt teen soaps, altså ungdomsserier i stil med

Beverly Hills 90210 (1990-2000) og *Orange County* (2003-07). Trods de amerikanske seriers udbredelse og indvirkning på de danske seere har det i denne sammenhæng været mest indlysende at rette fokus mod en danskproduceret serie, nemlig *Arvingerne* (2014-17), som er et af de seneste bud på en søndagsdramaserie fra DR uden et kriminalplot involveret – og som samtidig er afsluttet inden for projektets tidsramme. Den første sæson havde mere end 1,7 mio. seere i gennemsnit ifølge DR og Gallup, og de efterfølgende sæsoner henholdsvis 1,588 mio og 1,048.⁴⁶ Herved lever serien også op til kriteriet om popularitet. I spørgsmålet om, hvorvidt den fremstiller et levnedsløb, er svaret, at den ikke favner et helt liv (hvilket i øvrigt også gør sig gældende for de litterære værker), men at den på samme vis som romanerne viser et ungt menneske, som gribes under opvæksten – i dette tilfælde primært den unge kvinde Signe, men også de andre søskende i flokken får rokket ved deres eksistens – og den viser hendes udvikling og modning i løbet af seriens tre sæsoner. Kapitlet er tænkt som et perspektiverende appendix til de litterære analyser, som kan være med til at pege på nogle særlige træk ved udviklingsfortællingen – eller sætte visse elementer i nyt lys.

⁴⁶ Tallene stammer fra opgørelser vist på DR's hjemmeside (<https://www.dr.dk/nyheder/kultur/film/anden-saeson-af-arvingerne-kom-godt-fra-start>) og TV2's hjemmeside (<https://omtv2.tv2.dk/nyhedsartikler/nyhedsvisning/her-er-de-mest-sete-og-hoejest-vurderede-tv-serier/>).

5. En (sen)moderne kvinde – om *Therese*-trilogien

Genstanden for den første analyse i denne afhandling er som nævnt Hanne-Vibeke Holsts trilogi om journalisten Therese Skårup. Den er, som forklaret i kapitel 4 om emneafgrænsningen, udvalgt dels på grund af sit udgivelsestidspunkt, dels på grund af dens omfattende popularitet, og ikke mindst fordi den opfylder kriterierne om at skildre væsentlige dele af en kvindes udvikling.

Hanne-Vibeke Holst (f. 1959) er en populær dansk forfatter, som startede sit forfatterskab i 1980 med ungdomsbogen *Hejsa Majsa*. Efter stor succes med blandt andet ungdomsbogstrilogien om Louise (*Til Sommer* (1985), *Nattens Kys* (1986) og *Hjertets Renhed* (1990))⁴⁷ har hun i 1992 sin voksenromansdebut med romanen *Thereses tilstand*, som efterfølges af *Det virkelige liv* (1994) og *En lykkelig kvinde* (1998). Disse tre romaner udgør til sammen *Therese*-trilogien og det er dem, som er omdrejningspunktet for den følgende analyse. Efterfølgende har Hanne-Vibeke Holst skrevet flere romaner og skuespil, som har opnået stor popularitet i befolkningen og er oversat til flere sprog, ligesom de tre bøger i den såkaldte Magt-trilogi (*Kronprinsessen* (2002), *Kongemordet* (2005) og *Dronningeofret* (2008)) er filmatiseret som tv-serier for svensk tv. Hendes forfatterskab er aldrig for alvor blevet behandlet videnskabeligt, hvilket sandsynligvis skyldes den litterære forsknings modvilje mod at beskæftige sig med populærlitteratur.⁴⁸

I forhold til denne afhandlings emne er *Therese*-trilogien interessant, fordi de tre bind leverer en fortælling, som ved at foregå i nutiden giver det moderne menneske bedre identifikationsmuligheder, både ved sine miljøbeskrivelser og ved, at problemstillingerne spejler det (sen)moderne samfunds udfordringer, for eksempel i forhold til at få et familieliv til at balancere med begge voksne parter på arbejdsmarkedet og kønsroller hele overordnet. Hvor det for eksempel i tiden omkring Det Moderne Gennembrud stadig krævede en særlig kvinde at løsrive sig og skabe en selvstændig tilværelse, sker der i Danmark og den vestlige verden i tiden efter Anden Verdenskrig et voldsomt skred i kvindernes muligheder, blandt andet ved indtoget på arbejdsmarkedet. Dette påvirker både mænd og kvinder, og ikke mindst deres muligheder og udfordringer ved at leve sammen (se også *Lillys Danmarks historie* (2009) af Pia Fris Laneth, som på en let måde gennemgår udviklingen i kvinders muligheder og vilkår siden slutningen af 1800-tallet.). Fiktionen er en anden måde at fortælle og beskrive denne udvikling og analyserne i nærværende afhandling vil forsøge at vise, hvorledes populærlitteraturen forholder sig til denne udvikling, og hvilke muligheder den frembyder for mennesket.

⁴⁷ Som jeg i øvrigt har behandlet udførligt i mit speciale *Én at bli' som – dannelsesromaner i det 20. Århundrede*.

⁴⁸ For en uddybning af disse synspunkter, se for eksempel Lars Handestens bog *Bestsellere - en litteratur- og kulturbistorie om de mest solgte bøger i Danmark siden 1980* fra 2014, der indgående behandler problematikken.

Populærlitteraturen kommer derved til fremstå som et supplement eller korrektiv til teorierne fremlagt af Anthony Giddens og Erik Erikson, som er gennemgået i kapitel 2.

En kort introduktion til romantrilogien

I romantrilogiens første bind, *Thereses tilstand*, møder vi journalisten Therese Skårup, som er lige i slutningen af 20'erne (hun fylder 30 i slutningen af bind 2, *Det virkelige liv*). Hun arbejder på Danmarks Radio og er i begyndelsen af romanen en fri fugl, som lever og ånder for sit arbejde. Da hun forelsker sig i kollegaen Paul, ændrer det sig umiddelbart ikke, men hun bliver ved et tilfælde gravid og må i slutningen af første bind erkende, at det vil ændre hendes liv. Ved siden af Therese og Pauls kærlighedshistorie er der også et mere action-præget plot, som handler om Thereses arbejde på en historie om den russiske mafia og smugling af atomvåben. I sidste ende må Therese indse, at hendes ufødte barn er vigtigere end at få en god historie med hjem til tv-stationen. Bind 2 handler om Thereses tid på barsel og den indvirkning, som det at blive mor har på hende selv og hendes forhold til Paul. Romanen er centreret om Thereses liv hjemme med datteren Zarina, mens Paul hurtigt er tilbage på arbejde, hvor han får tilbudt en spændende stilling ved det nyoprettede TV-2 – og i øvrigt har svært ved at være tro over for Therese. Som i første bind er der også her en sidehistorie, som handler om barselsveninden Heidi og hendes valg mellem den kriminelle kæreste René, som ikke er far til hendes barn, og den rigtige far til barnet, nemlig vietnameseren Kim. Samtidig får Thereses nye rolle som mor også hende til at tænke nærmere over det komplicerede forhold, som hun har til sin egen far, og romanen slutter med, at hun stikker af fra sin 30 års fødselsdag (hvor hun netop har sagt ja til Pauls frieri) og drager til Læsø for at genforenes med faderen. Det tredje og sidste bind, *En lykkelig kvinde*, starter to år efter bind 2, hvor Therese og Paul forsøger at få et familieliv og to karrierer til at hænge sammen. Paul drømmer om hus og flere børn, mens Therese ikke helt ved, hvad hun drømmer om. Da Thereses far dør, sætter det (igen) gang i Thereses overvejelser om hendes liv, og hun begynder at distancere sig fra Paul. Samtidig (som en del af romanens action-plot) sendes hun til Ungarn og møder her fotografen Miklós, som hun forelsker sig i. Deres forhold er dog ikke ukompliceret, og Therese vender tilbage til Paul og forsøger at opnå en forsoning med ham, men det er svært. I sidste ende bryder hun med Paul, og romanen slutter med, at Therese sidder alene i en lejlighed juleaften, mens Zarina (og resten af Thereses familie) holder jul med Paul. Helt alene er Therese dog ikke, da Miklós, som hun ellers havde sagt farvel til, dukker op.

Strukturelt set er alle tre romaner på indholdsplanet bygget op på samme måde: Der kører to sideløbende historier, hvor den ene del handler om Thereses personlige udvikling og hendes forhold til andre mennesker, især naturligvis Paul, og den anden del er romanernes spændingsplot med russiske gangstere, atomvåbensmugling og i tredje bind det mulige attentat mod en ungarsk rigmand (hvor attentatmanden viser sig at være Miklós' søn). I bind 2 er spændingsplottet nedtonet til fordel for Thereses barselsoplevelser, men eksisterer stadig i

form af Heidis problemer med den kriminelle kæreste, som hun til sidst må flygte fra sammen med faren til hendes barn. I denne afhandling vil fokus naturligt være på den personlige del af fortællingen og i meget lille grad på spændingsplottet.

Fortælleteknisk er romanerne fortalt af en ukompliceret førstepersonsfortæller, nemlig Therese, som derved også bliver bestemmende for synvinklen, som udelukkende er placeret hos hende. Som det kan ses nedenfor i henvisningerne til Jette Hansens bog, gør det det også let at læse jegfortælleren som et udtryk for forfatterens personlige stemme på grund af sammenfaldet i livsomstændigheder mellem romanpersonen Therese og forfatteren Hanne-Vibeke Holst. Grænsen mellem selvbiografien og dannelses- og udviklingsromanen er til tider hårfin, men som tidligere beskrevet er mit fokus i denne afhandling ikke selvbiografien som genre, men udviklingsfortællingen. I dette kapitel er fokus altså *Therese*-trilogien som romaner og deress korrespondance med tidligere værker – i dette tilfælde især dannelses- og udviklingsromanen, hvilket også vil blive tydeligt i løbet af analysen. Brugen af en jegfortæller er allerede et nik i denne retning til klassiske værker, som for eksempel Dickens' *David Copperfield*, og det er med til at pege på dannelsesromanens fokus på individets tilblivelse gennem fortællingen.

Litteraturen om Hanne-Vibeke Holst

Som nævnt ovenfor er Hanne-Vibeke Holsts forfatterskab kun i ringe grad behandlet videnskabeligt, og det gælder især hendes tidlige udgivelser, som er i centrum her. Det er kun i meget begrænset omfang lykkedes at finde relevant litteratur om hende, men det, som findes, vil blive inddraget i videst muligt omfang.⁴⁹ Blandt den mest relevante litteratur er den semividenskabelige bog af Jette Hansen, *Det bløde punkt – kvindeidentitet i 90'erne* (1999), der indeholder refleksioner over en række forfatterskaber fra 1990'erne, heriblandt Hanne-Vibeke Holsts. Når jeg kalder den semividenskabelig, skyldes det blandt andet, at den mangler visse af de træk, som vi normalt forbinder med en videnskabelig tilgang til litteraturen, nemlig rent formelle træk som en indholdsfortegnelse og ordentlige litteraturhenvisninger, samt, hvad værre er, metodiske og teoretiske refleksioner. Ikke desto mindre har jeg medtaget bogen i mine diskussioner, dels fordi den er næsten det eneste, som findes, dels fordi dens iagttagelser af, hvorledes Hanne-Vibeke Holsts bøger afspejler en moderne kvindeidentitet udgør en vinkel på (og en indirekte bekræftelse af) min hovedtese om litteraturens fremstilling af identitetsforestillinger – eller mulige subjektspositioneringer, om man vil.

Det bløde punkt indledes med nogle essayistiske refleksioner over det at være kvinde, og Hansens læsninger af blandt andet *Thereses Tilstand* bærer kraftigt præg af at være indrullet i en kvindepolitisk kamp. Som sådan gør hun ikke meget anderledes, end hvad mine læsninger har tænkt sig at gøre, men hendes tilgang er væsentligt mere subjektiv, og meget ofte

⁴⁹ Udover den direkte anvendte litteratur er Hanne-Vibeke Holsts forfatterskab også behandlet sporadisk i flere specialer, som ikke er taget i betragtning her, da de ikke tilføjer emnet mere end overordnede parafrafer.

lader hun sine egne holdninger tromle fortællerens oplevelse af situationerne, som når hun skriver om Thereses juleaften med Paul: ”Forfatteren vil have os til at opleve denne juleaften som et rent romantisk overbud, men ærligt talt er det en noget overspændt beskrivelse. Tønen er underligt skinger.” (J. Hansen, 1999, s. 77). Jette Hansen binder tydeligt forfatteren og fortælleren tæt sammen, desuagtet at *Thereses Tilstand* ikke er en selvbiografi, men et fiktionssværk, hvis personer kan eksistere i egen ret. For eksempel skriver hun et sted:

Hvis man ikke forstår forfatteren, kan man ikke tolke romanen. I de kliché-fødte idealbilleder af forældrene frygter man at se forfatterbevidsthedens reproduktion af en patetisk selvovervurdering hos de to mennesker, hvis narcissisme var større end deres omsorg. [...] For hvad nu hvis forældrene i grunden var ret uinteressante som mennesker? Og hvad nu hvis de svigtede deres børn for at satse på talenter, der var middelmådige? Nej, forældrenes storhedsforestillinger om sig selv kan hverken Therese eller forfatteren myrde. Her er kvinden [Therese eller Hanne-Vibeke Holst? (KJH)] forblevet den lille pige, en datter, der beskytter sine forældre.
(J. Hansen, 1999, s. 72).

Citatet her viser tydeligt, hvordan Jette Hansen ikke skelner mellem ’forfatterbevidsthed’, fortællerpersona, romanpersonerne eller den virkelige forfatter Hanne-Vibeke Holst – tværtimod er de blandet sammen i én uklar eksistens, hvilket også ses lidt tidligere på samme side: ”Men dér hvor grænsen mellem Thereses og forfatterens bevidsthed bliver flydende, er forældrenes ideal-jeg (deres storhedsforestillinger om sig selv) overtaget i teksten som idealiserede forældre billeder [...]” (sm.st.). Sammenstillingen af forfatter og fortæller er problematisk af flere årsager, men er allermost unødvendig i denne sammenhæng. At Hanne-Vibeke Holsts forfatterskab er præget af, at hendes far var forfatteren Knud Holst (1936-95), er muligvis en let slutning at drage, eftersom både hendes ungdomstrilogi om Louise og bøgerne om Therese har en kunstnerisk, fraværende far som central figur, og forfatterskabets foreløbige kulmination er den velanmeldte roman om faderen selv, *Knud, den Store* (2013), men forfatterens private forhold er for så vidt denne analyse uvedkommende. Mere væsentligt er, at faderfigurens betydning for Therese trækker på en større kulturel fortælling om forældres betydning for børnenes udvikling; en fortælling som i dette tilfælde med lethed kan læses i en psykoanalytisk/freudiansk forståelsesramme; eller måske er det omvendt: at den psykoanalytiske forståelsesramme præger de kulturelle fortællinger på en måde, som gør, at Therese nødvendigvis må få tilknytningsproblemer, særligt i forhold til mænd – det bliver så at sige romanens logik. Min tilgang er anderledes end Jette Hansens, da jeg har tænkt mig at fokusere på romanernes fortælling(er) i deres egen ret og relatere dem til en mere grundlæggende narrativ struktur i litteraturen og samfundet, men uden at inddrage forfatterens personlige forhold. I min optik vil fortællingerne meget ofte være mere præget af nogle mere grundlæggende strukturer end af, hvordan den enkelte forfatter er vokset op. Kort sagt: Man

behøver ikke have haft en kunstnerisk og fraværende far for at kunne skrive om kvinders problemer i forhold til deres fædre.

Et andet værk, som behandler Hanne-Vibeke Holsts forfatterskab, er Lars Handestens *Bestsellere* (2014), der primært genfortæller handlingen af *Therese-trilogien*, placerer den i en populærlitterær sammenhæng, og påpeger visse tidstypiske træk ved tematikken. Nærværende analyse kan for så vidt betragtes som en udvidelse af Handestens arbejde, idet jeg også har startsted i bøgernes bestsellerstatus, men samtidig også gerne vil komme med nogle mere udførlige nærlæsninger af teksterne.

Thereses tilstand

Den traditionelle dannelsesroman har som nævnt flere gange et forløb, der ofte leder hen til ægteskab og familiestiftelse. I den mere moderne version er der mere udførlige overvejelser omkring forholdet mellem mænd og kvinder og et fokus på vejen til forholdets etablering, som bliver en del af individets udviklingsfortælling. I den populærlitterære variant, som for eksempel *Therese-trilogien*, bliver dette særligt tydeligt, da hele drivkraften for første bind er Thereses møde med Paul og deres forholds etablering: forelskelsen i Paul bliver det, der ”griber” Therese og sætter gang i hendes udvikling (jf. Nøjgaards definition i kapitel 3). Men det er, som vi skal se i det følgende, på lidt andre vilkår end i 1800-tallets danske romaner.

I *Thereses Tilstand* er et af de første elementer, som falder i øjnene, hvordan forholdet mellem mænd og kvinder i tilfældet Therese og Paul nærmest er byttet om. Når Therese skal beskrive Paul, handler det primært om hans udseende, mens Therese fremhæves for sit intellekt, for eksempel på side 13, hvor Paul beskrives således: ”Han er mørk og solbrændt og helt i hvidt[...].” (Holst, 1992), mens Paul beskriver hans egen og andre mænds fascination af Therese sådan: ”Pis! De kendte mig jo ikke! [...] – Nej, men de kendte din byline. Vi var alle sammen dødimponerede over dine historier.” (s. 62), ligesom det også er Therese, der trækker sig tilbage efter de første indledende møder og undskylder sig med arbejde. Da Therese bliver gravid, er det Paul som ønsker barnet, og Therese, som stritter imod; Paul, der går op i fødselsundersøgelser og læser alle bøgerne, og ikke mindst er Pauls accept af graviditeten fremtrædende, hvorimod Thereses tilstand beskrives mere som en typisk beskrivelse af en mands forhold til en graviditet, for eksempel når hun først begynder at forholde sig til barnet, da hun hører hjertelyden første gang (s. 167) – det er også Paul, som tilbyder at blive hjemmegående husfar, så Therese kan passe sin karriere.⁵⁰ På overfladen fremstår forholdet

⁵⁰ En tilfældig søgning på google omkring ”mænd gravid” viser, at de første sider ofte bruger formuleringer som ”Mens kvinden oplever hele processen med krop og sind, må manden nøjes med at følge den udefra” og ”Derfor går der længere tid, inden det går rigtigt op for manden, at han skal være far.” I Therese og Pauls tilfælde er det stik modsat. Se også for eksempel artiklen ”I Sydhavnens kirke lærer de at blive fædre” fra Berlingske i december 2019, som også reproducerer opfattelsen af fædrenes forsinkelse i erkendelsen af forældrerollen. Som en af de interviewede siger: ”Når du skal være mor, starter det med to streger på testen. Når du skal være far, starter det ni måneder senere.” (Ejsing, 2019).

mellem Therese og Paul altså som et moderne forhold, hvor de individuelle egenskaber ikke er bundet til en bestemt kønsrolle, men netop til individets egne behov og trang. Det er muligt for Therese at være karrierekvinde uden at blive fordømt for det. Går man derimod frem til næste bind i serien, begynder glansbilledet hurtigt at krakelere, da Paul bliver tilbudt et job hos TV-2 i Odense og (naturligvis) ikke kan sige nej, men det vender vi tilbage til om lidt.

Hele forløbet i romanen er centreret om Thereses graviditet og problemerne med at forholde sig til den. Undfangelsen sker omtrent halvvejs i romanen, hvor Paul juleaften forfører Therese med en fortælling om sin mormor, der var kurtisane i zar-Rusland, mens vi allerede i starten af romanen får nogle fingerpeg om, hvor det fører hen, dels ved læserens møde med Thereses højgravide veninde Birgitte, dels ved en kryptisk formulering i starten af romanen, hvor Paul, efter at Therese har hevet ham direkte fra døren og ind i sengen, siger

Vildt... – Og farligt, tilføjer jeg uden at være sikker på, at han forstår mig. Han nikker eftertænksomt. Lader en lok af mit hår løbe gennem sine fingre. – Livsfarligt.
(Holst, 1992, s. 24)

Læseren er heller ikke sikker på betydningen af ordvekslingen, men den kunne tolkes hen imod faren for at blive gravid ved at have ubeskyttet samleje; en alternativ og lige så plausibel tolkning kunne være, at Therese føler en for stor samhørighed med Paul, hvilket truer hendes selvstændighed og derved i sidste ende hendes eksistens. I hvert fald vælger hun demonstrativt at lægge ham på is, da hun får en fornemmelse af, at han har et forhold til journalistkollegaen Henriette (s. 28-29); et forhold som brat afsluttes, da Therese kan fejre en stor faglig triumf (s. 45) – Therese vinder så at sige kampen om Paul ved hjælp af sit intellekt. Her binder fortællingen også strukturelt en sløjfe tilbage til deres indledende møde, hvor Paul netop fremhæver Thereses faglige styrke som tiltrækkende.

Den helt overordnede præmis for fortællingen er altså den meget moderne og 1990'ertypiske, at mænd og kvinder er lige, og det ikke er ens køn, der er afgørende for dine muligheder.

Stereotyper og kernepunkter

I romanen møder vi forskellige (arke)typer, som er gennemgående både i Hanne-Vibeke Holsts forfatterskab og i populærlitteraturen i det hele taget; typerne hænger også ofte sammen med den narrative struktur, og de forstærker derved hinanden.⁵¹ Ud over Therese og Paul, som er typer i sig selv, henholdsvis den stærke uafhængige karrierekvinde, som i virkeligheden leder efter tryghed og en erstatningsfar (dette vender vi tilbage til i tredje bind), og den succesfulde mand fra den rige og dysfunktionelle familie, som ønsker sig en kernefamilie,

⁵¹ Her bygger jeg, som det også fremgår af kapitel 4, også på Torben Kragh Grodal m.fl.s klassiker *Tekststrukturer* fra 1974 (Kragh Grodal et al., 1974). Se for eksempel også mit speciale *Én at bli' som*, hvori jeg undersøger disse strukturer og typer i ungdomsromaner.

finder vi Thereses veninde Birgitte, som er den kunstneriske boheme fra en hippiefamilie, som falder helt til ro i kernefamilien med den kedelige (Thereses karakteristik) ’tegnetrekant’ Jens (Holst, 1992, s. 35), selvom det betyder, at hun skruer ned for sine kunstneriske ambitioner. Denne type mimer karakteren Stine fra Hanne-Vibeke Holsts *Louise*-trilogi, som også er opvokset i et bohememiljø, men ender med at blive bondekone i Nordjylland med den trygge, faste klippe Anders. Fælles for disse to personer er, at de (modsat Therese) går ind i ”det kedelige” forhold med åbne øjne i jagten på en stabil tilværelse; som Birgitte udtrykker det på randen af skilsmisse fra Jens: ”Jeg elsker den mand! Han har givet mig tre børn og det familieliv, som mine egne fucking forældre aldrig ku’ finde ud af at gi’ deres unger! [...] Han gjorde mig voksen, Therese!” (Holst, 1998, s. 158). Vi møder også den fraværende mor, som ofrer alt for karrieren, og her bliver Birgitte og Thereses mor sat op som et modsætningspar: Birgitte ofrer sine kunstneriske ambitioner for et familieliv, mens Thereses mor gjorde det modsatte. I denne modsætning kan der læses en dybere struktur frem også, der netop handler om, hvad man er villig til at ofre for at nå et mål: Moderen ofrer forholdet til børn og mand for at udnytte sit kunstneriske potentiale – en struktur, der stammer fra en romantisk gen-tænkning, hvor kunstneren netop også havde en forpligtelse til at udnytte sit talent og ikke lade sig holde tilbage af for eksempel familie og samfundsstrukturer. Birgitte er ikke villig til at yde samme offer – måske fordi hun har et andet behov som er vigtigere: Tryghed. En anden genkendelig type er den elskelige barnløse tante, der kommer ind fra højre og redder de forsømte børn – ofte set som bedstemoderlignende (næsten med knold i nakken). I Pauls familie er rollerne også tydelige, og hans mor står som prototypen på en rig forstadsfrue, der drukner frustrationerne i gin & tonic og forlader manden, da hans status forsvinder. Paul og hans familie er en direkte pendant til Jesper-figuren i *Louise*-trilogien.

En påfaldende træk ved flere af disse typer er, at de ofte kædes negativt eller positivt sammen med fortællingen om at blive voksen. Birgittes ord citeret ovenfor taler for sig selv, og Thereses Tante Mo omtaler hendes mor på følgende måde: ”Hun ska’ jo stadig lære at blive voksen.” (Holst, 1992, s. 172), samtidig med at Birgitte også italesætter Thereses manglende lyst til at blive voksen allerede tidligt i romanen: ”Helt ærlig, Therese, du trænger til at forpligte dig! I forhold til et andet menneske! [...] Så du kan blive voksen.” (s. 38). Når man ser nærmere på det, er der ikke en eneste beskrivelse af et positivt forældre-barn-forhold: Birgitte mister al gejst ved at lulle sig ind i moderrollen, både Therese og Pauls forældre beskrives som mennesker, der ikke har prioriteret samværet med børnene højest, den bedste voksenfigur i Thereses barndom er den barnløse Tante Mo og selv på arbejdspladsen beskrives det, hvordan det at blive mor fjerner alt engagement fra den ellers ambitiøse Lea (s. 27). Sammenholdes dette med hvad der kunne beskrives som en drejebog for den menneskelige udvikling, nemlig Erik Eriksons forskellige faser (se også kapitel 2), er det tydeligt, at Therese står i overgangen fra ungdommens ”psykosociale moratorium” til den sidste fase, som handler om at etablere sig og rette fokus væk fra sig selv og mod andre (jf. Erikson, 1971, s. 131),

hvilket hun i starten af romanen tager kraftigt afstand fra. Romanens omdrejningspunkt (plot) bliver i denne sammenhæng, hvordan det kan lykkes Paul at få Therese til at indse, at det er et nødvendigt skridt at tage. Dette vender jeg tilbage til senere.

Den centrale højtid

Et anden genkendeligt træk i romanen er Julen som omdrejningspunkt – i dette tilfælde et meget tydeligt omdrejningspunkt, da undfangelsen af Therese og Pauls barn sker præcis juleaften. Julens funktion som markør i forhold til familiemæssige former har jeg blandt andet undersøgt i artiklen ”Teen Soap som den nye dannelsesroman”, hvori jeg gennem en analyse af tv-serien *Beverly Hills 90210* viser, hvorledes julen bliver brugt til at revidere billedet af, hvad der er en familie og hvad der ikke er. For eksempel viser tv-serien en overgang fra familien til vennerne som de vigtigste personer (= dem man også fejrer jul sammen med), samtidig med at den fastholder en traditionel (amerikansk) familiejul som idealet – her bliver det bare en udvidet familie, der netop også inkluderer venner, som typisk ikke selv har en kernefamilie at holde jul med (K. Jensen, 2010).⁵² I Paul og Thereses tilfælde er det ikke en udvidet familie, men tværtimod en meget indskrænket familie, da de ikke ønsker at holde jul med deres familier, og Paul kun med nød og næppe får overtalt Therese til, at de i det mindste spiser middag sammen. De har begge et traumatiseret forhold til julen, og Therese har egentligt tænkt sig at gøre, som hun plejer, nemlig at arbejde. Paul overrasker hende, da hun kommer hjem fra arbejde ved at have pyntet hele lejligheden op – stilfuldt i grønt og guld, ganske som de juveler han overrækker hende som julegaver – efter at han vel at mærke har genskabt hendes barndoms juleaftener ved at læse op af Juleevangeliet. På denne måde prøver Paul både at trække trådene tilbage til Thereses barndom og samtidig indikere, at de nu sammen kan gå ind i et nyt trygt rum: Han er hendes familie og kan hele de gamle sår, ligesom hun også skal være hans familie og hele hans sår, og derudover indskriver han deres kærlighedsforhold i en større fortælling, der rækker tilbage til zartidens Rusland, hvorved han binder Thereses nutidige liv som Ruslands-korrespondent sammen med fortiden.

Jette Hansen giver i sin læsning af *Thereses tilstand* en meget materialistisk kritisk fremstilling af Pauls jul for Therese, hvor det er svært at se igennem Hansens tydelige foragt for Therese som hovedperson – Hansen anerkender ganske enkelt ikke Thereses følelser som virkelige, da hun ikke selv kan identificere sig med dem:

Personligt kan jeg ikke følge Thereses ligefrem ekstatiske henrykkelse og bjergtagelse. Når sandt skal siges, forekommer arrangementet denne læser umådeligt svulstigt og opstyltet, selvom det (måske) er sødt af Paul at lave juleaften for Therese.
(J. Hansen, 1999, s. 76)

⁵² Vi vender tilbage til tv-serierne og deres fremstilling af familien i kapitel 9, hvor jeg ser nærmere på tv-serien *Arvingerne* (2014-17).

Ikke desto mindre har Jette Hansen set helt rigtigt, når hun påpeger, at Paul ved at indskrive Therese i fortællingen om mormoren, der var en russisk storfyrstes elskerinde, samtidig også indskrives Therese på den forkerte side af luder/madonnafortællingen: Therese bliver et med mormoren (s. 80), og hun bliver mere og mere passiv i forholdet til Paul (ifølge Hansen), ligesom Therese også skrives ind i Pauls rivalisering med sin storebror (s. 81). Sammenholdt med Pauls tidligere beskrivelse af, hvordan hele årgangen var vilde med hende (jævnfør ovenfor på side 63), får Therese pludselig i høj grad karakter af et trofæ, som dels mimer storfyrstens elskerinde, dels giver ham magt i forhold til sin storebror (Therese er en bedre fangst end broderens kone), og ikke mindst giver det ham magt i forhold til Therese: Han kan muligvis ikke konkurrere med hende fagligt, men han kan underkaste hende ved hjælp af følelser og i sidste ende ved at 'manipulere' hendes natur – da hun bliver gravid, får det indflydelse på hendes arbejdsliv, og i andet bind svigter han alle løfter om at være hjemme-gående husfar, da han får et tilbud fra TV-2. Det tenderer muligvis mod en overfortolkning, men Pauls indrullering af Therese i kernefamilieprojektet mod hendes ønske kan også læses netop en maskulin undertvingelse af kvinden, der er blevet en for stor trussel mod mandens rolle – i den forstand har Jette Hansens læsning af romanerne en tydeligt pointe, selvom hun læser dem meget ensidigt.

For nu at vende tilbage til julen som omdrejningspunkt er det også tydeligt, at Therese og Paul ikke har samme forventninger til, hvad verden i det hele taget kan bringe dem. Paul forsøger (som beskrevet) at trække Therese ind i en historisk kontekst, hvor han kan genskabe de gamle dyder og familieforhold. Han gør det ved delvist at bedrage Therese med sine løfter om, at de skal være fælles om barnet og ved at illudere 'moderne, blød mand', men hans endelige mål er en kernefamilie, som var mest moderne en gang i 1950'erne. I den forstand indskrives romanen sig også i en tydelig struktur for den 'traditionelle' danske dannelsesroman.⁵³

Struktur – et spørgsmål om genre?

Som nævnt ovenfor bliver en del af romanens plot Thereses udvikling fra kvinde til mor, og det er denne strukturelle opbygning, som gør, at romanen kan skrives ind i en genreforståelse i familie med dannelsesromanen. En dannelsesroman har en grundlæggende struktur til fælles med blandt andet eventyr og myter, som i grove træk kan gengives som hjemme-ude-hjem, hvor det afgørende punkt ofte er diskussion om, hvad "hjem" så er. I tilfældet med *Thereses tilstand* (og her er det væsentligt at påpege, at det lige nu kun gælder *Thereses tilstand* og ikke de to efterfølgende romaner) kan man forholdsvis let læse et overordnet handlingsforløb ud af

⁵³ Når jeg sætter 'traditionel' i ' ', er det fordi det stadig kan diskuteres, hvad den traditionelle danske dannelsesroman omfatter, men her refererer jeg til Johan de Mylius' definition i artiklen "Dannelsesromanen i Danmark – en traditionshistorisk skitse" (Mylius, 1982), som påviser afgørende forskelle i den danske reception af den tyske genre – hvis man overhovedet kan tale om en direkte reception. Se desuden kapitel 3 om genrebestemmelse og dannelsesromaner vs. udviklingsromaner.

romanen, som er struktureret således: **Hjemme:** Therese før mødet med Paul (dvs. inden romanens start) og i starten af deres forhold. Therese er her forankret i sit arbejde og på sikker grund. **Ude:** Therese som gravid – vises helt konkret ved at en del af romanen foregår i Rusland, men også på det mentale plan ved Thereses fremmedgjorthed over for graviditeten. **Hjem:** Romanens sidste kapitel, hvor Therese føler angsten for at miste barnet og erkender, at hun er bundet til det (= ”med heltens integration i det øvrige samfund med en højere erkendelse af fælles mål” (Sauerberg, 1982, s. 174) – kapitlet slutter med de ikke-engang symbolske ord: ”Hjem til far.” (Holst, 1992, s. 168) Så kan det vist ikke siges tydeligere.

Undervejs er Thereses underbevidsthed og krop en aktiv medspiller i at få hende ind på rette spor ved at gribe ind på de afgørende steder. Det første af to centrale steder er, da Therese er ved lægen for at få afklaret, om hun er gravid. Therese giver hurtigt udtryk for, at hun ikke vil have barnet, og lægen siger: ”Jeg kender kvinder som dig godt nok til at vide, at I ikke bliver gravide, hvis I ikke vil. Dét synes jeg lige, du skal tale med din underbevidsthed om!” (Holst, 1992, s. 154). Herefter forlader Therese lægen:

På vej ud må jeg holde døren for næste patient. En nybagt mor med hendes lillebitte pigebarn. Mit *overjeg* ignorerer hende, men min *underbevidsthed* indånder duften af spædbarn.
(sm.st., min kursivering)

Her er der både tydelige referencer til Freud og en eksplicit indførelse af Thereses underbevidsthed som en central ”aktør” i fortællingen. Efterfølgende slår underbevidstheden for alvor til i en drøm, som ikke behøver at tydes, og Therese vågner grædende:

- Baby, baby, baby! mumler jeg og græder både over det barn, jeg engang mistede, det barn jeg er ved at miste og den mand, jeg også har mistet.
(s. 161)

Ikke nok med at underbevidstheden får Therese til at opgive aborten – den formår også (næsten) at give hende skyldfølelse over en tidligere abort. Det andet centrale sted er, da Therese under sit arbejde i Moskva i første omgang ignorerer sin krops signaler og kaster sig ud i farefulde missioner, hvilket resulterer i, at hun begynder at bløde og næsten mister barnet. Efterfølgende viser det sig, at hun er ramt af svangerskabsforgiftning og til sidst bryder hun fuldstændigt sammen af angst for at miste barnet. Therese har undertrykt sin forbundethed til barnet indtil da, men må i sidste ende overgive sig til sin ’kvindelige natur’. Underbevidstheden bliver her en del af den natur, som tvinger Therese ind i en mere klassisk kvindeforståelse, og dannelsesromanstrukturen i Thereses liv kommer derved til at fremstå som en naturlig udvikling – den udvikling, som Therese ellers har kæmpet imod, og som teksten selv også har fremstillet som mindre attraktiv ved skildringerne af ’kvinden som mor’ og familielivet i det hele taget. Romanen er således også tæt på at abonnere på en essentialistisk

forståelse af kvindens moderrolle – man kan ikke kæmpe mod naturens orden. Dette bliver også et tilbagevendende tema i de efterfølgende bind.

Ser man også romanen i sammenhæng med det store spørgsmål om identitetsdannelse og særligt identitet i det senmoderne samfund (jævnfør kapitel 2), forekommer *Thereses Tilstand* at være en roman, der i starten giver et godt billede af identitetssplittelsen i 1990'erne med nuancer, der indikerer, at identitetsdannelsen ikke kun er et individuelt projekt, men netop præget af en splittelse mellem den indre jegidentitet og den ydre påvirkning fra samfundet og normerne omkring 'hvordan man bør opføre sig', jævnfør blandt andet kommentarerne om at blive voksen. Romanen foregiver at give et billede af en moderne kvinde og et moderne parforhold, hvor det netop ikke indlysende er kvinden, der er skruk og manden, der er den eventyrlystne, men nedenunder denne italesættelse af Therese som en fri fugl og et forsøg på at skildre 'den nye kvinde' kommer en essentialistisk kønsforståelse frem, som kun bliver understreget i de efterfølgende romaner. Thereses underbevidsthed (hendes naturlige drifter, hvis vi skal tale Freud) snigløber hende, og selvom hun på overfladen tager afstand fra Birgittes moderskabsfejring og veninden Sabines længsel efter samme, kan hun ikke undslippe og må til sidst overgive sig.

Det virkelige liv og En lykkelig kvinde

Hvor *Thereses tilstand* både strukturelt og indholdsmæssigt mimer dannelsesromanen i en moderne version, er efterfølgeren *Det virkelige liv* tættere på en udviklingsroman, sådan som genre er defineret i denne afhandling, i hvert fald på det strukturelle plan. Romanen starter kort tid efter slutningen på *Thereses tilstand* med en gravid Therese, som venter på, at fødslen går i gang. Efter den dramatiske tur til Moskva har hun allerede været indlagt i et stykke tid til observation for svangerskabsforgiftning,⁵⁴ men er nu hjemme og venter.

Overordnet set er det de samme temaer, nemlig moderne parforhold og forholdet mellem (privat)liv, familie og karriere, som i den første roman, blot er plottet ikke længere centreret om, at Therese skal overgive sig til sin naturlige, kropslige bestemmelse som mor, men om hvordan den moderne familie fungerer – og om kærligheden overhovedet har en chance. Therese har stadig svært ved at binde sig til Paul, hvilket blandt andet ses ved hendes modvilje mod at flytte sammen med ham (i hans lejlighed ovenikøbet), mens det går bedre med barnet – den del kom på plads i slutningen af *Thereses tilstand*, da hun var bange for at miste barnet. Rammen sat omkring Paul og Thereses forhold og barn er stadig 'den nye, moderne mand', hvor Paul vil tage del i barnet på samme vilkår som Therese, og hvor de

⁵⁴ Her er en af de tydelige intertekstuelle referencer til tidligere kvinderomaner, nemlig Dea Trier Mørchs *Vinterbørn* fra 1976, hvilket også samtidig er med til allerede her at understrege romanens tone af et kvindefællesskab omkring graviditet, fødsel og børn, som rækker på tværs af sociale lag, og samtidig er voldsomt ekskluderende i forhold til mændene. De bliver ikke lukket ind. Fællesskabet på tværs af de sociale lag bliver også tydeligere i forbindelse med Heidi-figuren senere i romanen.

begge kan have deres karrierer ved siden af. Det er således også Paul, der har sat børneværelset i stand, og som har insisteret på, at de skal skabe et hjem sammen. Denne fortælling holder dog ikke længe, hvilket læseren også får et vink om allerede, da Therese skal føde, og Paul er til frokost med en redaktør – uden for rækkevidde. Therese (og læseren med hende) føler uroen og en begyndende vrede allerede her: ” – Hvis du snyder mig, bli’r jeg rasende! hvisler jeg i en grim forudelse og går ud og tisser.” (Holst, 1994, s. 23). Der går ikke længe, før Paul siger ja til en stilling som studievært i Odense – en episode, hvor Therese på moderne kvindelig vis nægter at hjælpe ham med at sige nej til stillingen:

- Tes, du har vetoret, han tager mig om hagen og drejer sit hoved over mod sig. – Hvis du siger nej, lægger vi den bare ned. [...]
 - Tes? Hva’ siger du? [...]
 - Jeg siger tillykke.
 - Paul vrider sig.
 - Tes, hold nu kæft! Hva’ mener du?
 - Jeg nægter at mene noget. Gør som du vil. Jeg ska’ ikke stå dig i vejen.
- (s. 66-67)

Meningen i denne samtale er naturligvis, at Paul selv skal prioritere Zarina og Therese over sin karriere, og i sin analyse af denne scene rammer Jette Hansen (i modsætning til så mange andre steder) plet, når hun beskriver, hvorledes Therese er nødt til at undlade at svare på Pauls spørgsmål – nægter at tage vetoretten på sig, for det er må være Pauls eget ansvar at sige nej (eller ja):

For hele det følelsesmæssige oplæg mellem de to var jo, at ansvaret for barnet var fælles. Helt fælles. Og rimeligvis må det være Paul selv, der tager ansvar for at afstå fra karrieremuligheder, der står i vejen for et ordentligt familieliv. Therese nægter altså at anerkende de præmisser selve spørgsmålet forudsætter. Hun afviser med sin reaktion at indtage den rolle, Paul tildeler hende, som den, hvis bord den lilles tarv under alle omstændigheder er. (J. Hansen, 1999, s. 88)

Herefter splittes deres fælles projekt om barnet op i to dele med Therese som den barslende i symbiose med babyen Zarina: ”Hun er hele tiden intenst til stede – i rummet, i tiden, i mig.” (s. 92); og Paul hjemme i korte perioder, hvor han ikke altid har sans for livet med en baby, som da han foreslår en spontan middag ude i byen, hvilket Therese ikke umiddelbart er indstillet på (s. 132). Aftenen bliver dog alligevel en succes, især fordi Paul inviterer Thereses gamle underboere, det homoseksuelle par Simon og Frank, med. Det sætter Thereses hjemmeliv med Zarina i perspektiv at være sammen med Simon, som er døende af AIDS. Det bliver ikke ekspliciteret i teksten, men vist gennem de små udviklinger, hvor Therese går fra at være (irrationelt) nervøs for, at Simon skal røre Zarina, til at lade ham sidde med hende. Denne episode forekommer i starten af Thereses hjemmepæperiode og bruges også af Jette Hansen til at vise, hvor forskellig Paul og Thereses tilgang til det at have et barn er (J. Hansen, 1999, s. 92-93). Problemet med Hansens læsning her er, at hun meget gerne vil gøre Paul til skurken i forholdet og derfor ikke tager hverken episoden med Simon og Frank eller

slutningen på aftenen med; en slutning, der ellers på dette tidspunkt endnu signalerer håb om familieidyl: Aftenen slutter med at Therese og Paul går hjem, mens de taler om, at Simon ville være blevet en fantastisk far – eller mor, og afsnittets sidste linjer lyder: ”Så går vi stille hjem. Paul skubber barnevognen med den ene hånd, mens han holder mig i hånden med den anden.” (Holst, 1994, s. 136). Hansens læsning er som nævnt gennemgående præget af, at hun vil læse romanerne ind i en feministisk aktivistisk dagsorden, som på den ene side giver nogle gode og skarpe analyser af forholdet mellem mande- og kvinderoller, hvilket særligt ses i hendes analyse af ”aftalefamilien” i *En lykkelig kvinde* (J. Hansen, 1999, s. 104-110), men som på den anden side blokerer for de positive skildringer, der trods alt findes af kærlighedsforhold. Det er til dels Therese og Pauls forhold, men især den anden kærlighedshistorie i *Det virkelige liv*, nemlig Heidi og hendes forhold til vietnameseren Kim, som også er far til hendes barn ’Kineseren’. Deres forhold nævnes praktisk talt ikke i Hansens analyse, selvom Heidis karakter bliver væsentlig i romanens generelle skildring af kvinder på barsel.

I stedet for kun at se Paul og Thereses problemer som et spørgsmål om mandlig og kvindelig identitet (en kvindelig identitet, som Therese hele tiden nægter at tage på sig, barn eller ej), ser deres problemer måske nærmere ud til at skyldes et sammenstød mellem to livsopfattelser; en moderne og en senmoderne (jævnfør også Marianne Stidsens brug af begreberne, som gennemgået i kapitel 2). Her repræsenterer Paul den moderne opfattelse – han ønsker familie og barn; det er ham, som hele tiden har presset på, og det er ham, som også fortsat presser på for at få Therese til at sige ja til hans frieri – en familieopfattelse, som peger mere tilbage end den peger frem, og som er (naturligt) præget af hans egne familieforhold, mens Therese repræsenterer en mere senmoderne forestilling, hvor håbet om et lige og tvangfrit forhold stadig er dominerende – med Giddens’ ord: ”det rene forhold”. Hvad Hanne-Vibeke Holst viser i henholdsvis *Det virkelige liv* og *En lykkelig kvinde* er dels, at der er forskel på mænd og kvinder, dels at en senmoderne familie- og forholdsopfattelse, hvor mænd og kvinder kan have både karriere og familieliv ikke er en realiserbar mulighed uden kompromiser. Romanernes skildring af Thereses forhold til Paul og senere opløsningen af dette vender jeg tilbage til, men først er det væsentligt at kaste et blik på hovedforløbet i *Det virkelige liv*, nemlig Thereses liv på barsel med Zarina.

Barslende kvinder

Når Marie Louise Kjølbjerg i sin anmeldelse af *En lykkelig kvinde* i *Information* refererer til de to foregående bøgers evne til at ramme lige i den (sen)moderne kvindes virkelighedsopfattelse, særligt i forhold til udfordringerne ved at få børn:

Så eftertrykkeligt er det nemlig lykkedes Hanne-Vibeke Holsts romaner at indramme tidens dilemmaer, at især *Det Virkelige Liv* er blevet fast pensum på landets barsels-gange, når jordemødre skal forberede livsstilsramte nutidsmødre på det virkelige liv. (Kjølbjerg, 1998)

er det ikke overraskende læsning for mig som kvinde i lige præcis den gruppe, der her refereres til.⁵⁵ Ganske som Dea Trier Mørchs *Vinterbørn* (1976) var en bestseller i sin tid (se Handesten 2014) med sine beskrivelser af det intime kvindeliv på fødeafdelingen på Rigshospitalet, er *Det virkelige liv* et indblik i kvinder på barsel i 1990'erne. Udover Therese møder vi allerede i venterummet på fødegangen den unge pige Heidi, som skal føde alene, fordi hendes kæreste René sidder i Nyborg Statsfængsel. For at understrege forskellen på Therese og Heidi viser det sig også hurtigt, at det slet ikke er René, der er far til Heidis barn – det er nemlig en ung vietnamesisk fyr, hvis familie efterfølgende har sendt ham til Sverige for at få ham væk fra Heidi. René reagerer allerede på fødestuen voldeligt på, at hans barn ikke er hans barn alligevel, og romanens action-plot handler om, hvordan René og hans følgesvende forfølger Heidi, hvilket til sidst ender i en vild skudduel mellem René og politiet igennem Thereses opgang. Heidi bor desuden i Ishøj, ”under-Danmark”, som Therese så pænt kalder det med en rammende beskrivelse af forskellene på deres boligforhold og sociale miljøer (Holst, 1994, s. 151), og forskellen på Heidi og den gruppe af Østerbromødre, som Therese kommer i mødregruppe med, kunne næsten ikke være større på overfladen. Hvis man til gengæld ser lidt henover det kulørte plot med Heidis problemer og de vilde skyderier, tegner romanen et billede af, at moderskabet kan forene kvinder på tværs af sociale og aldersmæssige skel, på samme måde som *Thereses tilstand* viste et billede af, hvor forandrende det kan være for et venskab, hvis den ene får barn og den anden ikke gør.

Allerede på fødegangen ses det, hvor forskellige Therese og Heidi er, og Heidis problemer sættes yderligere i relief, da Therese (modvilligt) tager i mødregruppe hos en advokat fra kvarteret. Kvinderne i mødregruppen beskrives som værende forskellige, men alligevel med visse fællestræk, som at de alle har en uddannelse (eller er en del af det kunstneriske miljø, som ”billedkunstneren” Ea), og fremstår ’overskudsagtige’ i den forstand, at de alle har stadset børnene op til lejligheden, og deres snak går også om ’almindelige’ mødregruppeemner som forskellen på bleer, forstoppelse, revnede brystvorter og barselsflåd (s. 115-116), hvorimod Heidi knapt nok kan skrive sit eget navn. Alligevel viser det sig, da Therese tager Heidi med mødregruppen i svømmehal, at Heidi trives fint sammen med de andre kvinder, trods deres forskelligheder – de har et fællesskab båret af børnene. Samværet mellem kvinderne defineres altså af deres status som værende mor eller ikke mor. Romanen er herved også med til at skabe et narrativ om, at alle kvinder (uanset social status, bopæl, uddannelse med mere) kan forenes af moderskabet – det er en særlig klub, som kun en baby giver adgang til.

Det samme gør sig for så vidt gældende for Thereses forhold til Heidi sammenlignet med hendes forhold til Paul. Da Heidi for en tid flytter ind efter at være blevet overfaldet af René's kammerater, er det Paul, der forekommer at være den fremmede, som bryder ind i

⁵⁵ Jeg er godt nok født ca. ti år senere end Therese, men udviklingen er blot blevet tydeligere med tiden.

kvindedefællesskabet, når han kommer på besøg fra Odense, og ikke Heidi, der er den fremmede. Set i den sammenhæng kommer Pauls opførsel som den beskrives i næste afsnit også til at minde om en mand, der med magt forsøger at bryde ind i et kvindeligt fællesskab, som han er totalt ekskluderet fra – trods hans egentligt traditionelle kønsrolleforestilling bryder han sig ikke om at være fortrængt til den traditionelle manderolle.⁵⁶

At der dog er forskel på dem, også når det kommer til børnene, viser sig ved deres opførsel, når der kommer besøg fra sundhedsplejersken: Thereses overraskes i en kaotisk stue, hvor der står både en halvtom rødvinflaske og et fyldt askebæger, og der bruges ord som ”ingen flugtmulighed”, ”defensiv skepsis”, og ”præstationsangst” (s. 101-103) – et ganske andet ordvalg end i beskrivelsen af mødregruppen – hvorimod Heidi klarer inspektionen med glans: ”Han har taget 375 gram på og selvom hende sundhedsplejersken fra kommunen var helt syg for at finde noget at komme efter, så var der bare ikke noget! Ikke en skid, du! Jeg havde endda klippet hans negle!” (s. 106). Heidi er vant til at navigere i systemet og ved præcis, hvad der skal til for at gå under radaren, men Therese er på udebane og ikke klar over, hvordan det føles at blive kontrolleret af kommunen. Ligesom barslen giver kvinderne et fællesskab på tværs af normale sociale skel, giver den også Heidi en mulighed for at vise en styrke og nogle kompetencer, som ellers ikke ville blive anerkendt.

At fortælle en voldtægt

Som vi også så det i første bind, er der i *Den virkelige verden* eksempler på, at Paul skrives frem som manden, der kan gennemskue, hvad Therese i virkeligheden har brug for: Det gælder, når han trækker hende ud af barselshulen (som ved besøget på restaurant med Simon og Frank), det gælder hans arrangering af hendes fødselsdag, og ikke mindst gælder det tilsyneladende i sengen. Allerede i *Thereses tilstand* fik forførelsen en fremtrædende plads, da han gør hende gravid, men i *Det virkelige liv* kommer deres sexliv hurtigt til at handle om, at Paul har lyst, mens Therese ikke kan overskue det. Det kulminerer, da han, efter at de har haft et skænderi om, at Therese prioriterer Zarina over morens publicity-trang, kommer hjem og slår døren ind, hvorefter han mere eller mindre voldtager hende:

Jeg stirrer paralyseret på denne demonstrative afklædning, der tvinger mig til at se på hans krop for første gang i uger. [...] Som en skrækslagen barnebrud, der for første gang i sit liv har set en nøgen mand, knuger jeg fingrene om en snip af dynen, lukker øjnene og lader det ske. Det uafvendelige.
(Holst, 1994, s. 178).

⁵⁶ I Helle Helles *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand* får vi en beskrivelse af et tilsvarende ”indbrud” med omvendt fortegn, da Susannes gravide veninde Ester flytter ind efter bruddet med Luffe. Her er det blot Susanne, som er den indtrængende i symbiosen mellem Ester og Kim, og man kan også med en vis ret argumentere for, at hun har den maskuline rolle som udearbejdende og forsørger. Dette vender vi tilbage til i kapitel 7.

Da hun et par dage senere forsøger at smide denne episode tilbage i hovedet på ham ved at sige ”Hvis jeg har en fødselsdepression, så er du seksuel afviger!” svarer han: ”Kærligheden har mange udtryk. Det var ét af dem.” (s. 184). Et svar, som Therese accepterer. Det næste, vi hører til deres forhold, er en hengiven seddel til hende, hvor han beskriver deres nat således:

Den nat gav du mig det hele, Tes, både lidenskab og kærligheden med en voksen kvindes passion. [...]. Så hvis det vi har, vi har måttet vente på har været modningen af denne krop, som jeg fik lov at holde som en frugt mellem mine hænder, bøjer jeg mig i ærbødighed (og skam over min brutale primitivitet forleden). At elske sådan med dig, min datters mor, mens barnet sov i vuggen ved siden af, var en åbenbaring og en gave. Tak, elskede. Afskeden fra dig var ubærlig denne gang, hvor jeg endelig havde genfundet det, jeg har længtes så vildt efter: Kvinden i sengen. [...]

(s. 186-187).⁵⁷

Paul anerkender parentetisk, at han var brutal, men formår at nedtone den del fuldstændigt med sine florumvundne sætninger. Ganske som vi så det i juleforførelsesscenen i *Thereses tilstand*, kan Paul ved hjælp af fortællingen ændre Thereses virkelighed, og Therese reagerer igen positivt på fortællingen: ”[...] en genforening, en gudstjeneste, en konfirmation af den pagt, vi indgik, da celle mødte æg og Zarina blev skabt.” (Thereses tanker; sm.st.). Efter denne oplevelse er deres forhold igen intakt og kærligt, i hvert fald for nogen tid. Bag om ideer om forskellige livsopfattelser og moderne kønsroller fremskriver Hanne-Vibeke Holst her igen en traditionel, nærmest eventyragtig (i hvert fald romantisk) mand-kvinde-opfattelse, hvor manden med sine ord (retrospektivt) forfører kvinden og ændrer hendes virkelighed, samtidig med at hun reduceres til statist i hans forestilling om livet; Therese er ikke længere et individ, men ”min datters mor”, ”kvinden i sengen”. Paul kan sammen med Thereses underbevidsthed manipulere hende til at acceptere ting, som man ellers ikke vil tro om hende, først at blive gravid, dernæst at blive tvunget til samleje, fordi (viser det sig) Paul ved, at det er det, hun har brug for. Thereses egen fornemmelse af behov bliver tilsidesat og dømt utilregnelige. I samme ombæring har hun faktisk allerede beskrevet sig selv som utilregnelig, og lægen vurderer også, at hun (udover influenza) har en fødselsdepression: ” – ja, at I i al stilhed går og udvikler en form for forsinket fødselsdepression... [...] Vi kan sige, at du er i *livskrise* [...]” (s. 181). Therese protesterer selv højtlydt mod at få påsat en mærkat af den type, hvilket især skyldes, at hun ikke vil lukke lægen igennem det tykke panser. Trods hendes tidligere udtalelser om, at det er godt, når følelserne rumsterer, vil hun her ikke anerkende det.

Forklaringen på Thereses manglende lyst til Paul skyldes altså blandt andet en (naturlig) livskrise/fødselsdepression, og den kan kureres ved, at han tvinger sig adgang til hende. En rigtig mand ved, hvornår han skal tage sin kvinde. Hvor underbevidstheden i *Thereses tilstand*

⁵⁷ I starten af citatet her skriver Paul også ”med en voksen kvindes passion”: Herved fremskriver han den samme dikotomi mellem umoden (Therese før et barn) og voksen (efter et barn), som veninden Birgitte flere gange også bruger i første bind.

spiller en positiv rolle ved at give Therese følelser for barnet og derved forhindre aborten, bliver samme underbevidsthed underkendt i *Det virkelige liv*, hvor Paul ved bedre og kan sætte sig igennem. Hele episoden opstår i øvrigt i kølvandet på et heftigt optrin, hvor Therese nægter at lade sig selv og særligt Zarina indrulle i moderen og Pauls selvscenesættelse ved en prisoverrækkelse. Paul er rasende – ikke over moderens brug af Zarina, men over at Therese har ”skandaliseret” sin mor (og Paul forstår det). Pauls verden handler altså om iscenesættelse og selvfortælling – han glemmer bare, at Therese ikke altid har den samme fortælling. Pauls forestillinger er helt overordnet set styret af forestillinger om, hvordan familielivet ser ud – idealiserede narrativer, der som nævnt hører hjemme i en mere traditionel livsforestilling, og selvom romanernes udgangspunkt er et andet og mere senmoderne billede, kommer Pauls forestillinger alligevel til at fremstå som en underliggende præmis, som fortælleren ikke helt kan sige sig fri af.

Anlægger man en mere positiv vinkel på Pauls ’overgreb’, bliver det til en kærligheds-handling, der netop skal trække Therese ud af baby(fødselsdepressions)boblen og tilbage til det virkelige liv. Uanset at det er en mere positiv udlægning, er grundholdningen den samme: at fordybe sig i sin baby og glemme den store verden er en negativ ting, som Therese skal trækkes ud af. Ligesom hun bliver sendt hjem fra den Vinterbørnslignende indlæggelse i sygehusets puppe, er det ikke en mulighed for hende at blive i mor-barnpuppen. Paul vil ikke acceptere det, og det er måske heller ikke en mulighed for Therese selv. Spørgsmålet der står tilbage er så, hvordan hun finder en sammenhængende plads i den nye verden? Hvor *Thereses tilstand* endte med forløsning og samhørighed, ender *Den virkelige verden* i et stort limbo. Thereses flugt ud af vinduet er i bogstavelig forstand en flugt fra det familieliv med baby (og Paul), som romanen ellers har hyldet med sin fremhævelse af Thereses symbiose med Zarina. I stedet for at blive i den, reagerer hun (som i slutningen af første bind) på sin underbevidstheds kalden og må igen ”hjem til far”.

Sammenbruddet – *En lykkelig kvinde*

Hovedplottet i *En lykkelig kvinde* er Thereses endelige løsrivelse fra Paul og forelskelsen i den dansk-ungarske fotograf Miklós, som i både udseende og væremåde minder om Thereses egne beskrivelser af hendes far. Romanen starter (som også beskrevet af Jette Hansen (J. Hansen, 1999, s. 104-105)) med en skarp beskrivelse af ’aftalefamilien’, hvor det er tydeligt, at to karrierer ikke er foreneligt med familieliv og barn. Familielivet er her ikke et arbejdsfællesskab, hvor man forsøger at tilgodese alles behov, men nærmere alles kamp mod alle, hvor Therese oftest taber:

Som magasinredaktør kommer jeg til at slippe for tolvtimersvagter, weekendvagter og helligdagsvagter. Ikke at jeg personligt har noget imod uregelmæssigheden, men, må jeg erkende, *familielivet* hænger dårligt sammen, når vi er to, der skal få vagtplaner til at gå op i en højere enhed. Yes, I know: Hvorfor er det så ikke Paul, der indretter sig og bliver funktionær? Hvorfor er det *altid* kvinderne, der skal hugge hæle og klippe tæer

for at få hverdagen til at fungere? Hvorfor er det mig, der skal give afkald?
Fordi han er stjernen. Fordi jeg anerkender hans stjernestatus. Og fordi jeg ikke orker
diskussionen.

(Holst, 1998, s. 68-69)

Det ansvar, som Therese forsøgte at lægge fra sig – eller rettere nægtede at tage på sig alene – da Paul skulle beslutte, om han ville have jobbet hos TV-2, er hun alligevel endt med at være ene om.

Efter en hurtig opridsning af tingenes tilstand; byggeforeningshus, Pauls drøm om flere børn og deres respektive jobs, kommer de første kurrer på tråden, da Therese får en opringning om, at hendes far ligger for døden. Den far, som Paul ikke vil indlemme i familien, da han (i romanens optik rigtigt nok) beskylder ham for at have ødelagt Thereses liv (s. 9). I Pauls forståelse er det Thereses far, som er skyld i, at hun ikke kan binde sig til ham og derved hjælpe ham til den perfekte familie, og faderens død gør det ikke bedre. I stedet for at reparere forholdet til Paul og være husmor for ham og Zarina kaster Therese sig ud i et arbejds-eventyr i Ungarn, hvor hun møder den ældre fotograf Miklós. Allerede beskrivelsen af ham ender med en sammenligning med faderen: ”De øjne, som for resten er lige så sorte, som – ja, som min fars.” (s. 106), og senere ved hjemkomsten til København kædes faderens efterladenskaber direkte sammen med risikoen for at blive forført af Miklós:

Jeg har overlevet gårsdagens farer, nattens vampyr er manet i gulvet, mit liv findes stadigvæk. Budapest var en *forbekselse*, Miklós en *trolldom*, som ikke kan nå mig her bag *borgens* tykke mure. Alt hvad jeg skal gøre for at frelse mig selv, er at stå op og tage hverdagens *rustning* på mig. Beskytte mig bag rutinens *tjørnehæk*. Befæste min stilling og trække *vindebroen* op for ukendte indtrængere.

Og videre om kassen med indholdet fra faderen:

[...] ved jeg, at her er en trojansk hest med en tikkende bombe indeni. Hvis ikke den demonteres i tide kommer den til at sprænge alt i stumper og stykker. *Borg, tjørnehæk, vindebro, rustning*. Intet vil der være tilbage af det, jeg vil beskytte.
(s. 136-137, min kursivering)

I dette citat er sammenfaldet mellem Miklós og faderen gjort endnu tydeligere ved hjælp af eventyrmetaforerne, som også skaber en større kontrast til det almindelige hverdagsliv med mand og barn, ligesom ”tjørnehækken” er en direkte reference til Tornerose, hvorved Therese sammenligner sig selv med prinsessen, der skal vækkes fra den dødelignende søvn (hverdagen) af prinsen på den hvide hest (Miklós). Ud over at Miklós ligner faderen af udseende, viser det sig, at han også har svigtet en kvinde og forladt et barn (hvilket for actionplottet er afgørende, da Miklós’ svigtede barn er dén snigskytte, som truer en ungarsk filantrop på livet), og selvom Therese reaktion på hans fortælling om pigen, som han svigtede (Maria), er, at ”mænd er nogle svin” (s. 376), bliver det alligevel reduceret til ”den sædvanlige historie” (sm.st.) – mænd svigter – det ligger i deres dna. I Miklós’ tilfælde får svigtet fatale konsekvenser, da hans søn udvikler sig til en iskold lejemorder, men på mirakuløs vis ender alting

naturligvis på bedste vis.⁵⁸ I denne fortælling, som er parallel til Thereses forhold til sin far, kan fader og søn altså hele sårene ved at mødes og tale ud, hvorimod det samme ikke er tilfældet for Therese og hendes far. Tværtimod viser Thereses far sig at være værre endnu, da han ikke har svigtet Therese og hendes søster for at udleve sine kunstneriske ambitioner, men har etableret sig med ny kone og nyt barn i Spanien – et liv, som Thereses mor i øvrigt har været vidende om hele tiden, da hun har brevvekslet med faderen. Svigtet er således monumentalt fra faderens side – og fra moderens.

Romanen forekommer underligt splittet i forhold til sin egen hovedperson, da Therese på den ene side er fyldt med tvivl og sorg over at svigte sit barn, hvilket for eksempel ses, da hun overvejer at følge i faderens fodspor og bare forsvinde, men stoppes af tanken om Zarina:

Forsvinde en solpletet formiddag [...]. Siden som sunket i jorden. [...] En tilværelse uden perspektiv, hverken forud, bagud eller i dybden. [...] Kære far, måske forstår jeg fristelsen alligevel. Til at slippe udenom. I sin mest absolutte form. Men jeg har en datter, far, som jeg ikke kan leve uden. Hvordan kunne du?
(s. 346)

Det er åbenbart kun mænd, som er i stand til det, jævnfør også, hvordan det i romanens optik (som beskrevet ovenfor) er Thereses ansvar at få familielivet til at hænge sammen. På den anden side er romanen så indtaget og forelsket i forestillingen om Miklós, at den overbeviser selv Jette Hansen om, at det er det rette at gøre for Therese:

Alt hvad han [Miklós] gør, gør han med finfølelse og indlevelse over for hende. Hvor Pauls indsats i kærligheden altid bestod i at overskride hendes grænser, så består Miklos' indsats i en interesse for hendes grænser. [...] Miklos vil Therese det bedste!
(J. Hansen, 1999, s. 114)

Her overser Hansen blandt andet, at logikken fra de to foregående romaner til dels er, at Therese nogle gange er bedst tjent med, at hendes grænser bliver overskredet (hvad enten det så er ved hjælp af en fortælling eller et fysisk overgreb), og samtidig negligerer hun udtalelsen fra Miklós om, at han ikke vil have et forhold: ”Jeg *afsky* forhold. Det er ikke det, jeg vil med dig...” (Holst, 1998, s. 271, citat nr. 1) og kalder ham en anti-Don Juan (J. Hansen, 1999, s. 114), hvorefter hun bruger et citat, hvor Miklós direkte refererer til sig selv som ”far”: ”Ind under fars vinge!” (citat nr. 2) til at vise, hvor bundet Miklós er til hende. I min optik modsiger citat nr. 1 direkte Hansens påstand om, at Miklós nærmest vil giftes med Therese på stedet, og set i sammenhæng med citat nr. 2, som i øvrigt fortsætter: ” – Slipper du mig fri igen? – Ja! Når du kan flyve!” (Holst, 1998, s. 310),⁵⁹ peger de tværtimod mere på en far-datter-relation end et intimt kærlighedsforhold. Et far-datter-substitut-forhold, som

⁵⁸ Det vil føre for vidt at referere hele den udviklede historie om snigskytten, der ender med at vende sig til den gode side igen ved genforeningen med sin far, men det er en del af romanens kulørte actionplot og fungerer som sådan som drivkraft i især sidste del af romanen.

⁵⁹ Hele citatet er også gengivet i Jette Hansens tekst (J. Hansen, 1999, s. 114).

har til formål at reparere den skade, som Thereses rigtige far har forvoldt. Romanen forsøger i de sidste linjer at ændre dette forhold til et mand-kvinde forhold ved skildringen af det sidste møde mellem Therese og Miklós, hvor det igen næsten ligner et barn, der møder en længe savnet forældre: ”Vælter ham næsten over ende, da jeg kaster mig om halsen på ham som et barn. Men da jeg kysser ham, er det som en kvinde.” (s. 401). Forud er gået en lang enetale fra Therese (i brevform stilet til Miklos), hvor hun også udtrykker sin tvivl om det rigtige i beslutningen, for måske elsker hun i virkeligheden stadig Paul? Hun spørger blandt andet: ”Er det alt sammen en fiktion?” Man fristes til at sige ja i den forstand, at store dele af romanerne netop (især bind 1 og 3) læner sig kraftigt op af typiske kærlighedsfortællinger fra film og litteratur (jævnfør eventyrmetaforikken), ligesom der i Miklós-figuren også kan læses den klassiske fortælling om manden, der kun kan tæmmes af den rigtige kvinde – en funktion, som Paul i øvrigt havde i første bind, da Therese netop havde noget, som Henriette ikke havde. ”Manden, som ikke kan binde sig, før han møder den rigtige kvinde” er en ofte set type i Hollywood-film (og tv-serier), og den føjer endnu et lag til eventyrmetaforikken, for er det ikke netop også tilfældet i visse eventyr? Manden, der forvandles til en prins i hænderne på den rette kvinde (”Kys Frøen”) og kvindens magt til at tæmme manden – i dette tilfælde er Therese så prinsesse i anden potens, da hun udfører kunststykket to gange.

En overordnet struktur

Der er mindst to interessante strukturmæssige ting at sige i forhold til *Therese*-trilogien. Ser man først og fremmest på Thereses personlige udvikling, tegner der sig et mønster af, hvordan hun prøver at tackle eftervirkningerne af faderens svigt; i første omgang ved at flygte fra bindinger af enhver slags, men graviditeten og hendes underbevidsthed giver hende en chance for at reparere det ved at få et barn og derved genskabe forældre-barn-relationen (bind 2), men det ødelægges igen, da faderen dør i starten af tredje bind. Therese ofrer sig ganske vist for Paul (og barnet), men hendes manglende evne til at binde sig (og ofre sig nok for at de kan skabe et traditionelt familieliv) fører hende i armene på Miklós.

Flyttes disse iagttagelser op på et overordnet strukturelt plan og sammenlignes med den traditionelle dannelsesromansstruktur, understreges visse elementer. Beskrivelsen af Therese og Pauls forhold i *En lykkelig kvinde* understreger tonen fra *Thereses tilstand*, om at hverdag og familieliv er dræbende for enhver genialitet og intimitet – livet med barnet (i bind 2) bliver til udedelen, den farlige, ’das Unheimliche’; hjemme bliver altså ude og uhjemligt. Fristelsen består her pludselig i at binde sig til et andet menneske (Paul og/eller Zarina) – en fristelse, som elimineres grundigt i *En lykkelig kvinde*, hvor Zarina forsvinder som omdrejningspunkt. Jette Hansen har her helt ret i sin analyse, når hun beskriver, hvordan det barn, som i *Det virkelige liv* spillede en altoverskyggende rolle, i tredje bind reduceres til en rekvisit, og at det trods Thereses skyldfølelser undervejs ikke er barnets behov, som kommer i centrum, men Thereses (J. Hansen, 1999, s. 110). Therese på udebane i verdens brændpunkter

er i virkeligheden Therese på hjemmebane, og her er der ikke plads til et barn. I den forstand er det også symbolsk, at Therese ikke har Zarina hos sig juleaften (hvor de sidste sider i bogen foregår); den juleaften, som netop i første bind spiller så stor en rolle for etableringen af Therese og Pauls forsøg på familieliv. Trilogien, som hævder at være en stor kærlighedsfortælling (selv Jette Hansen falder for Miklós), ender i virkeligheden med at være en dødsdom over det moderne forhold, hvor kvinder og mænd skal forestille at deles om byrden og glæden. Titlen på det midterste bind *Det virkelige liv* bliver for Thereses vedkommende mere en ironisk vrængen end et virkeligt statement: 'Det virkelige liv' består for Therese af en indfangen i et traditionelt eventyragtigt univers, hvor man ikke kan have både karriere og familie, mens hendes drømmetiltværelse (som bliver åbenbaret i tredje bind) til gengæld består af en genforening med den afdøde far, nu blot i skikkelse af Miklós. Set i den sammenhæng er romanerne fortsat i en lige linje fra de traditionelle dannelsesromaner. Marianne Stidsen karakteriserer i *Den ny Mimesis* (2015) forskellen på en moderne og en senmoderne litteratur ved blandt andet at foretage et skift i, hvilke identitetsproblematikker, der er på spil (se også kapitel 2). I den moderne litteratur er det arven efter Freud; det er individet, der er bundet af forældrenes (fædrenes) krav og forbud i modsætning til den senmoderne litteratur, der er præget af en mere frisat identitet, hvor individet skal skabe og forklare sig selv, som beskrevet hos blandt andet Anthony Giddens (Stidsen, 2015a). Hos Hanne-Vibeke Holst er faderens svigt og fravær en så stor faktor, at romanerne på dette område ikke kan siges at være senmoderne, trods deres ellers tydelige forsøg på at skrive en frigjort og selvstændig kvindeskikkelse frem. Tværtimod er trilogiens slutning nærmere en total underkastelse for Thereses traumer, der får lov at styre hele hendes tiltværelse.

På omslagsflappen af *Thereses tilstand* (i min bogklubudgave) står der følgende: ”*Thereses tilstand* er en moderne spændings- og kærlighedsroman om en generation, som er både stræbsom og romantisk, som vil have både en karriere og et familieliv.” Uagtet at romanerne ender med at demontere hele forestillingen om, at det er muligt i det senmoderne samfund, giver beskrivelsen god mening også i symbolsk forstand, hvor spændingselementet i romanerne ikke blot er de James Bond-agtige episoder, men et mere fundamentalt spørgsmål: Kan et parforhold fungere i det senmoderne samfund med plads til alle involverede parter? I bøgerne om Therese er forfatteren nødt til at skrive barnet Zarina ud af ligningen for at få Thereses karriereambitioner til at gå op, og den samhørighed med barnet, som bliver skildret i det midterste bind, bliver mindre vigtig. Trods lighederne med den traditionelle dannelsesroman, både handlingsmæssigt (især i første bind) og i form af omvendelsen af strukturen, hvor ude bliver hjemme for Therese, er romantrilogien måske nærmere en afviklingsroman, som ender med at hylde de traditionelle dyder? Hvis ikke den ene af parterne er villig til at give køb på karrieren, kan det (sen)moderne familieliv ikke fungere. Set i lyset af denne afhandlings overordnede fokus bliver romanernes svar et underligt både og, for de insisterer på, at det er kvindens bestemmelse at blive mor – det er en essentielt og næsten dyrisk behov,

som kommer fra underbevidstheden og Freuds id, men samtidig vil de også insistere på ”det rene forhold”, hvor kærligheden og samhørigheden med et andet menneske altid må prioriteres – anerkendelsen af kærlighedsdriften som en lige så essentiel del af eksistensen. Dertil kommer også en fremhævelse af karrieremæssige ambitioner og trangen til fremdrift som en grundlæggende del af mennesket – ikke kun manden, men netop mennesket, og i den sammenstilling af disse tre elementer, som det senmoderne samfund har åbnet for, må noget af det nødvendigvis tabe. I Therese og Pauls tilfælde blev det deres forhold (og måske Zarina). En senmoderne sammenbrudsroman, hvor alle taber – eller en romanserie om ”mod og forvandling”, som bagsideteksten på *En lykkelig kvinde* hævder?

Sammenholder vi romanerne med de foreslåede faser fra kapitel 3 bliver det også tydeligt, at fornemmelsen af ”rod” blandt andet skyldes, at de tre bøger på forskellig vis bevæger sig rundt i slutningen af de sidste 3 faser. Hver for sig fungerer de inden for rammerne af udviklingsfortællingen, men når de bindes sammen i en sammenhængende historie, kommer de til at modsige hinanden. Denne modsigelse bliver et korrektiv til i hvert fald Giddens optimistiske fremstilling af ”det rene forhold”, og den fremstår også som en kommentar til den senmoderne udviklingsforestilling: På papiret ser det måske muligt ud, men det virkelige liv er ikke blevet senmoderne endnu – eller er ikke muligt at rumme i en traditionel fortælleform. Om andre fortælleformer er mere egnede (eventuelt i kombination med den traditionelle former), bliver en del af emnet for den næste analyse, vi skal i gang med, nemlig bøgerne om *Lille Jonna* af Kirsten Thorup.

6. ”Hvis bare én eneste kvinde fortalte sandheden om sit liv...”

Kirsten Thorups forfatterskab, her repræsenteret af de fire bøger om Jonna og den senest udkomne roman *Erindring om kærligheden* (2016), er fortællinger om kvindeskikkelser og -skæbner. Tre generationer af kvinder skildres med udgangspunktet i familielivet, fra Betty (Jonnas mor) & ”Taras mor” over Jonna, Maria og Tara (med flere) til Siri (og Laila). De er både individuelle kvindeskæbner og repræsentanter for typiske kvinder i tre forskellige tidsperioder. I denne specifikke sammenhæng bliver de også repræsentanter for tre forskellige udviklingsfortællinger – hvad er muligt og hvad er ikke muligt – med størst vægt på den midterste generation, som skildrer efterkrigstidens børn født i slutningen af Anden Verdenskrig og opvokset i tid med stor social mobilitet og nyfundne muligheder for kvinderne. Samtidig er de også fortællingen om, hvor svært det er at gå forrest uden andre fortællinger at spejle sig i. Et særligt omdrejningspunkt bliver også overgangen fra kvinde til mor, der får altafgørende konsekvenser for mange af Thorups hovedpersoner – på flere forskellige planer.⁶⁰ Især Marianne Juhl fremhæver i sine læsninger af forfatterskabet, hvordan det at blive forældre til et barn er en mere omvæltende begivenhed for kvinden end for manden. Kvinden er simpelthen mere knyttet til barnet, fordi hun har båret det i ni måneder før fødslen (Juhl, 2009). Jeg vender senere tilbage til denne læsning.

Romanerne om Jonna benævnes flere steder i kritikken også udviklings- eller dannelsesromaner (uden at den kritiske læser nødvendigvis har en klar definition af genren), og de er derfor oplagte at udvælge til denne afhandling.⁶¹

Udover at romanerne om Jonna forholdsvist let kan læses ind i en udviklingsfortælling, opfylder Kirsten Thorups forfatterskab et andet af de krav, jeg har stillet i min udvælgelse af materiale: Det er populært og kan (trods sin udfordrende stil mellem realisme og modernisme) næsten kategoriseres som mainstreamlitteratur. Et af beviserne herfor er, at Kirsten Thorup i 1982 og 1983 modtog henholdsvis Kritikerprisen og De Gyldne Laurbær for *Himmel og Helvede*, ligesom hun også i 2017 blev tildelt Nordisk Råds Litteraturpris for *Erindring*

⁶⁰ Dette skal naturligvis ikke forstås således, at man ophører med at være kvinde, når man bliver mor, men som jeg senere viser, ændrer det (i hvert fald i Kirsten Thorups optik) helt grundlæggende på kvindens livssituation, at hun får et barn.

⁶¹ Marianne Juhl skriver Jonna og Maria ind i den traditionelle hjemme-ude-hjem-model (Juhl, 2009, s. 210), Elisabeth Møller Jensen beskriver det som ”Jonnas dannelsesrejse” i *Nordisk Kvindelitteraturhistorie* (Møller Jensen, 1997, s. 29) og Erik Skyum-Nielsen kalder direkte *Himmel og Helvede* for en ”udviklingsroman i miniformat” i artiklen om Kirsten Thorup i 4. udgave af *Danske digtere i det 20. århundrede* (Skyum-Nielsen in Mai, 2000, s. 21). Også den udenlandske kritik ser romanerne i denne sammenhæng: Scott de Francesco i anmeldelse af *Den lange sommer*. ”These two books taken together serve essentially as an *Entwicklungsroman* - a young woman's personal development from adolescence into womanhood.” (de Francesco, 1981)

om kærligheden – Thorups forfatterskab taler altså både til den trænede og kritiske læser og til den mere almindelige læser.

En kort introduktion til *Jonna*-serien

Romanerne om *Lille Jonna* er en fortælling om pigen Jonna, som vokser op i fattige kår på Vestfyn i tiden efter Anden Verdenskrig. Hun er dette yngste barn i en familie bestående af mor Betty, faren Carl-Frederik og brødrene Ejvind (emigreret til New Zealand), Verner og John. De to ældste brødre er en del ældre end Jonna, som har det tætteste forhold til den yngste storebror, John – han er to år ældre end hende, men de følges ad i skolen, da John har svært ved at lære. Udover moren og faren er en væsentlig person Jonnas moster Marie, som er barnløs og har en lille butik i Odense. Hertil kommer et stort galleri af beboerne i landsbyen, blandt andet lærer Iversen og doktor Hansen – begge repræsentanter for 'overklassen' i landsbyen. I de to første bind er fortællingen koncentreret om Jonnas udvikling, venskabet med den jævnaldrende Jutta og deres skolegang, samtidig med at der er en mere overordnet fortælling om livet på landet i efterkrigstiden. Jonnas familie oplever i første bind en social deroute, da de (på grund af farens dårlige dispositioner) bliver sat ud af deres forpagtergård og ender i landsbyens husvildebolig oven på skolens gymnastiksal. Herefter er det en kamp for forældrene at skaffe midlerne til et bedre sted at bo og for eksempel at kunne betale for, at Jonna kan fortsætte i gymnasiet efter grundskolen. Det lykkes i slutningen af *Lille Jonna*, da Carl-Frederik får et tilbud om at komme med i en cykelbutik. I *Den lange sommer* kommer Jonna i gymnasiet, men føler sig aldrig hjemme blandt de andre unge og ender med at stoppe. Herefter får hun arbejde på det psykiatriske hospital i nærheden og efter det hjemme i butikken hos Betty. Til slut i romanen er hun flyttet til København og arbejder på kontor i patent- og varemærkedirektoratet. Undervejs fortælles der også episodisk om Jonnas brødres liv, og romanerne får karakter af en form for kollektivromaner, hvor Jonna som fortæller ofte glider i baggrunden. Dette bliver endnu tydeligere i *Himmel og helvede*, som primært handler om den unge pige Maria, hendes forældre og gammeljomfruen frk. Andersen. Forbindelsen til Jonna viser sig først, da Maria møder Jonnas bror John og de bliver kærester. Vi følger Maria gennem hendes ungdomstid, hvor hun først er fokuseret på musikken – hun er en meget talentfuld violinspiller – men senere flytter hjemmefra og møder den unge mand Jonni, som hun har et forhold til i længere tid, inden hun finder ud af, at Jonni i virkeligheden er homoseksuel. Undervejs er Maria også på besøg i en form for hippiekollektiv i Wales, foranlediget af mødet med en ung pige, Anna, i København. Den sidste del af *Himmel og helvede* samler de forskellige personers historie i en sammenvævet mosaik og til allersidst dukker Jonna op i Johns fortælling om sin familie. *Himmel og helvede* præsenterer et stort og broget persongalleri, og denne hurtige genfortælling er af gode grunde ikke dyb nok til at få alle detaljerne med. De vil blive forklaret løbende i analysen, hvor det synes nødvendigt.

I *Den yderste grænse* er vi tilbage ved Jonna som hovedperson, og fortællingen er fokuseret på to linjer: Dels Jonnas liv og hendes forhold til datteren Laila, dels Maria og Johns liv

i samme by i det nordlige Jylland. Disse to linjer er den primære fortælling, men der er igen mange sidefortællinger om bipersonerne, som væves sammen i en større kollektivfortælling. Jonna kommer til byen som lærer og har datteren Laila med sig. Laila har hun fået, mens hun boede i København, men hun har været i pleje hos Betty og Carl-Frederik, mens Jonna fik sin eksamen og blev lærer. Nu har hun fået Laila tilbage og skal finde sin plads som mor og som skolelærer. Jonna har stadig svært ved at tilpasse sig, og på et tidspunkt bliver hun fyret fra sit job som skolelærer, fordi hun ikke forstår de uskrevne regler i samarbejdet med forældrene. Herefter springer fortællingen omtrent 7-8 år frem i tiden. Nu er Jonna blevet 'demonstratrice' i Føtex. Fortællingen handler dels om Jonnas udfordringer med Laila, som nu er en oprørske teenager, dels om alle bipersonerne, herunder Maria og John, grillbarsejeren Kris, Jonnas kollega Doris og hendes søster Esther plus mange flere. I slutningen af romanen vender Jonna hjem til Fyn til Bettys 85 års fødselsdag, hvor hele familien er samlet, og vi får samlet op på de fore søskendes historier. Romanserien slutter altså, trods de mange sidefortællinger, hvor den begyndte: I familiens skød samlet om forældrene.

Enhver gengivelse af romanernes handling er også en lille fortolkning, da det vil være forskellige elementer som fremhæves alt efter analysens fokus. I tilfældet med et stort romanvæk som bøgerne om Jonna vil der være mange detaljer, som ikke er nævnt her, men som undervejs vil blive inddraget, når analysen kalder på det. Dette er altså ikke et fyldestgørende referat af handlingen i de fire romaner, som i alt omfatter i omegnen af 2000 sider.

Litteraturen om Kirsten Thorup og *Jonna*-bøgerne

Mange af teksterne om Kirsten Thorup findes som forfatterportrætter i forskellige litteraturhistorier, heriblandt *Danske Digtere i det 20. århundrede* (2000), *Nordisk Kvindelitteraturhistorie* (1997) og *Dansk Litteraturs Historie* (bind 5, 2007). Derudover er der analyser af enkeltværker i en del antologier og i enkelte tidsskrifter, dog primært af *Elskede Ukendte*, *Bonsai* og *Ingenmandsland*. Der findes kun en enkelt egentlig monografi (af Marianne Juhl fra 2009) og den nyeste tekst om Kirsten Thorup findes i Lars Handestens *Bestsellere* (2014) – Kirsten Thorup synes at være gledet ud af den akademiske bevidsthed, trods hendes store succes med den seneste roman, *Erindring om kærligheden* (2016). Ud over det her nævnte findes også en del avisartikler, herunder også interviews med Thorup, men forsvindende få egentlige artikler. Dette forhold diskuteres også af Anne-Marie Mai i artiklen "Indeni – udenfor" i *Passage* 56 (2006) – et temanummer om netop Thorups forfatterskab. Ifølge Mai skyldes det, at Thorups form er "en blandingsform, litteraturhistoriekriverne ikke rigtigt kan få hold på." (s. 7). Thorup kan ikke placeres entydigt som enten modernist eller realist, og så bliver hun marginaliseret – i øvrigt sammen med blandt andet Dorrit Willumsen og Vibeke Grønfeldt. Trods roser til Thorups temaer om for eksempel identitet og køn er kritikken aldrig helt uden torne: "[...] der er og bliver "noget" omkring formen", som flere kritikere ikke rigtigt har kunne komme overens med." (s. 8). I stedet for at holde fast i skellet mellem modernisme og

realisme, mener Anne-Marie Mai i stedet, ikke overraskende, at Kirsten Thorup skal skrives ind i en ny litteraturhistorisk epoke, nemlig ”Det formelle gennembrud” – beskrevet af Mai selv i efterskriftet til *Danske digtere i det 20. århundrede* (2000). De senere år har Thorup dog fået en renæssance i den videnskabelige litteratur, hvor hendes værker blandt andet bliver læst ind i velfærdsstatsfortællingen af for eksempel Peter Simonsen (Simonsen, 2011).

Den eneste større monografi om Thorup, nemlig Marianne Juhls *Kirsten Thorup* fra 2009, har både tematiske læsninger på tværs af forfatterskabet med ”Identitet”, ”Flugt” og ”Familie” som hovedkategorier, og læsninger af de enkelte romaner hver for sig. De vil blive inddraget løbende og diskuteret undervejs, som det er relevant.

Form og fortælling

Hovedvægten i denne afhandlings læsninger ligger tydeligt på det tematiske område, hvis vi endelig skal lave et sådant skel mellem form og indhold, men på gammel nykritisk vis i traditionen fra Wellek & Warren viser der sig ofte en sammenhæng mellem delene. I tilfældet med disse romaner viser det sig for eksempel, at de på sin vis netop mimer udviklingsromanen og dannelsesromanen som genre. De to første romaner i *Jonna*-serien minder mere om den traditionelle dannelsesroman ved at følge Jonna gennem barndommen og hendes møder med forskellige personer, blandt andet veninden Jutta og den underlige eneboer, som kommer til at repræsentere en sammenkædning af viden og seksualitet – altså ”hjemme”-delen i grundformen, mens der langsomt åbnes for hovedpersonens mulighed for at træde ud i verden (jeg går mere i dybden med genretrækkene og personerne nedenfor). Formen mimer altså en traditionel og velkendt genre i en moderne realistisk stil. Hvad der derimod ikke er realistisk, er Kirsten Thorups fortællerinstans, der mest af alt kan beskrives som en ’alvidende førstepersonsfortæller’. *Lille Jonna* starter med en traditionel jeg-fortæller, der fortæller historien bagud fra et ikke præcist fastlagt fremtidsperspektiv: ”Da jeg var 10 år var min storebror 21. Jeg holdt forfærdelig meget af ham.” (Thorup, 1977, s. 5). Det er ikke en ren barnestemme, som fortæller, men blanding af et barn og en voksen reflekterende fortæller, som når Jonna fortæller om forholdet til den næstældste storebror og om den forladthed, hun føler, når han er taget afsted om morgenen:

Han havde engang sagt til mig, at han søgte efter sig selv i andre. Jeg var ikke helt klar over hvad det betød. Men var stolt over at han havde betroet mig noget så vigtigt om sig selv.

(s. 6, barnestemmen)

Jeg bilder mig ind at min længsel efter ham simpelthen var længselen efter ”den anden”, den elskede, en kammerat som står ved ens side i den store verden. Mens hans længsel efter mig, var længselen efter barndommen, det tabte paradys og efter at ”gå i sin mor igen”, en narcissistisk længsel efter sig selv.

(s. 11, den voksne fortæller)

Fortælleren⁶² veksler også mellem flere betegnelser for forældrene. I starten sker skiftet næsten ubemærket mellem "min mor" (i en betonet læserhenvendelse) og det ubetonede, mere familiære "mor" (uden "min" foran), hvor læseren synes at blive trukket tættere ind i familien, som her, hvor begge dele forekommer på samme tid: "[...] alt for mange som mor i et let-sindigt øjeblik betroede mig – og at min far engang havde[...]"(s. 10, min understregning). Der sker en umærkelig glidning frem og tilbage mellem niveauerne, som kun markeres af brugen af pronomenet "min". Lidt senere i romanen udvides der til et ekstra lag, hvor forældrene omtales ved deres fornavne Betty og Carl-Frederik⁶³, men stadig i en glidende bevægelse frem og tilbage inden for samme afsnit; også i de mest intime situationer mellem forældrene som her, hvor Carl-Frederik er kommet hjem fra en af sine ture som forretningsrejsende:

Det var hårdt for Bettys ryg at ligge på gulvet. Men så længe de elskede, mærkede hun det ikke. [...] Min far så at hun blev helt grå i ansigtet og spurgte om der var noget galt. [...] Det meste af natten sad han i køkkenet og spekulerede over sig selv og sin familie, indtil mor kom ned og hentede ham. (s. 93, min understregning)

I dette citat ses niveauerne tydeligt ved, at fortælleren også udpeger Carl-Frederiks synsvinkel ved at skrive "sig selv og sin familie" – det er ikke barnet Jonna, der taler her, men en alvidende fortæller med indre syn på personerne. Der sker således hele tiden en glidende bevægelse frem og tilbage mellem de tre niveauer af fortæller, hvoraf den ene kan siges at være *barnet Jonna* på fortællertidspunktet (ubetonet "mor"), den anden den *bagudskuende voksne jegfortæller Jonna* (betonet "min mor") og endelig den tredje *den alvidende tredjepersonsfortæller*. Bevægelsen mellem fortællerinstanserne kan tolkes som en bevægelse i familiaritet og distance – den første fortæller er helt inde i begivenhederne (og følelsesmæssigt involveret), mens den tredje er den mest distancerede – det er samtidig den fortæller, som senere i *Himmel og Helvede* overtager rollen helt. Denne opdeling er dog ikke helt uproblematisk, som det også ses i ovenstående citat, hvis det gengives i sin helhed og med markeringer af, hvilken fortæller der er til stede hvornår.⁶⁴

- Jeg har længtes efter dig, hviskede han og kærtegnede hendes hofter uden på natkjolen og knappede sine bukser op. Så lagde han sig ovenpå hende og dækkede hende med sin krop. Det var hårdt for Betty s ryg at ligge på gulvet. Men så længe de elskede, mærkede hun det ikke. Det var først da hun rejste sig at smerten kom som dybe jag over lænden. Min far så at hun blev helt grå i ansigtet og spurgte om der var noget galt. Hun rystede på hovedet og skyndte sig i seng. Han så bekymret efter hende og

⁶² Jeg har her valgt at bruge betegnelsen "fortælleren" frem for "Jonna" eller "hovedpersonen", da pointen netop er, at fortælleren til tider (men ikke altid) skiller sig ud fra Jonna og bliver til en særskilt entitet.

⁶³ Første gang fortælleren kalder Jonnas mor for Betty, bliver læseren informeret om det ved indskuddet "min mor hed Betty" (Thorup, 1977, s. 65), mens det samme ikke er tilfældet med Carl-Frederik – det er Betty, som siger det i en replik: "Min mor lagde hånden på hans arm. – Carl-Frederik, sagde hun indtrængende." (s. 92).

⁶⁴ Gul er den første type af fortæller (barnet Jonna), grøn er anden (bagudskuende voksne jegfortæller Jonna) og blå er den tredje (den alvidende tredjepersonsfortæller).

bebrejdede sig selv at han ikke kunne give hende et bedre liv. Det meste af natten sad han i køkkenet og spekulerede over sig selv og sin familie, indtil mor kom ned og hentede ham.

Fortællerinstansen fungerer altså synkront på flere niveauer inden for samme afsnit i teksten, og sågar inden for samme hovedsætning. Dette giver naturligvis læseren lidt udfordringer i forhold til at bestemme, hvilken stemme der taler i teksten. Flere kritikere (blandt andet Erik Skyum-Nielsen og Torben Brostrøm) læser alle tre fortællerinstanser som udspaltninger af Jonna og ender derved ved den mystiske konstruktion, som vi kan kalde en alvidende førstepersonsfortæller. Skyum-Nielsen kalder for eksempel (i artiklen ”En piges forvandlinger” i *Passage* 56) fortælleren i *Himmel og Helvede* for ”en aldeles absurd fortællerkonstruktion, hvor Jonna formelt er installeret som den gennemgående, overskuende og tilrettelæggende stemme, men faktisk kun manifesterer sig ganske få steder i teksten.” (Skyum-Nielsen, 2006, s. 55), mens Torben Brostrøm i artiklen ”I dag er det Thorup” fra antologien *Blixen, Brøgger og andre danske damer* (red. Bodil Wamberg, 1985) beskriver det således:

I de følgende store romaner [Jonna-bøgerne] slipper hun så fortælleren løs og lader hende bryde alle regler for god synsvinkelskik[...]. Først langt fremme i handlingen viser det sig, at Jonna er den alvidende fortæller.
(Brostrøm, 1985, s. 95).

Ud fra ovenstående analyse giver det bedre mening at tale om to gange Jonna-fortællere, nemlig barne- og voksen-Jonna og så tilføje en ekstra fortæller, som ikke er direkte forbundet til Jonna. Romanerne bliver på den måde mere polyfone, end hvis man anser hele fortællerinstansen for at være bundet til Jonna. Det giver forfatteren mulighed for at zoome ind og ud på personerne, og særligt Jonna efter forgodtbefindende.

En anden tolkning af fortælleren, som fremføres af blandt andet Birthe Melgaard Mortensen i artiklen ”Den kønsløse engel” i *Kritik* nr. 71 (1985), går på, at det især i *Himmel og Helvede* er Jonna som kunstnerkarakter, der fortæller historien, hvilket er grund til at de to første fortællerinstanser forsvinder fra teksten. Dette understøttes dog ikke helt af flere grunde: Dels får vi i *Den yderste grænse* fra 1987 en tilbagevenden af Jonna som jeg-fortæller, dels giver det bedre mening, som jeg også påpeger længere fremme, i stedet at se den anderledes fortællerinstans som et symbol på den grundlæggende anderledes kvindelige fortælling, som Thorup kommer til at repræsentere.

Et andet strukturelt forhold i romanserien, som er blevet bemærket af blandt andet igen Erik Skyum-Nielsen, er den noget tilfældige kronologi. Han opremser i et indlæg i *Politiken* i 1994 sammen med Flemming Ettrup eksempler på, hvordan for eksempel aldersangivelserne på personerne i *Himmel og Helvede* er upræcise og inkonsistente (Ettrup & Skyum-Nielsen, 1994) – dette forhold gælder ikke kun for personerne i *Himmel og Helvede*, men er gennemgående for hele romanserien. Også i *Erindring om kærligheden* skal læseren anstrenge sig for at gennemskue for eksempel alderen på personerne og årstallene, som handlingen foregår i. I den senere artikel fra 2006 (ovenfor nævnt) hælder Skyum-Nielsen dog mere til

at anse fortællingens og fortællerens brister for at være et bevidst træk fra Kirsten Thorups side – ”virkningsfuld kejtethed”, som han kalder det. Den svingende kronologi kunne også anses for at være en forsøg på (som det også foreslås i Ulla Wogensens anmeldelse af *Den yderste grænse* i *Blå Port* (9/1988)) at pege tilbage på de modernistiske skrifttematiske genrer, som Kirsten Thorup er oprundet af. Wogensen foreslår, at iscenesættelsen af Jonna som den alvidende jegfortæller, som ikke er konsistent i sit forhold til det fortalte og fortællerpositionen, er en måde at forsøge at overskride distancen mellem fortællingen og skriften på (Wogensen, 1988, s. 42). I samme boldgade vil jeg foreslå, at den inkonsistente kronologi (og fortælleren) er et forsøg på at vise, hvordan fortællingen også er afhængig af det erindrede. Når Jonnis alder i *Himmel og belvede* ikke klart fremgår, er det ikke et tegn på upræcighed fra Thorups side, men en udpegning af, at den præcise alder ikke er vigtig – det handler ikke om, hvorvidt Jonni var præcis 10 år, da han kom hjem fra børnehjemmet, men om at han var et svigtet barn af en dansk soldat i tysk tjeneste. Når fortælleren skifter frem og tilbage mellem de tre niveauer af nærhed og distance, er det for at pege tilbage på fortællingens eksistens. Der er altid en, som fortæller, men måden det bliver gjort på, vil veksle, alt efter hvornår man fortæller historien – både sin egen og andres. Forskellen i niveauer kan for eksempel skyldes, at fortælleren (den overordnede, som kunne kaldes forfatterpersonaen) viser, hvordan den fortællende Jonna (1. og 2. niveau) zoomer frem og tilbage mellem sin egen mere egocentredede oplevelse og en mere moden opmærksomhed på de andres oplevelse af begivenhederne.

Vender vi tilbage til afhandlingens overordnede spørgsmål om, hvordan den kvindelige udviklingsfortælling fremstilles, kan dette hvordan som tidligere nævnt forstås på to måder: 1. hvilke elementer indgår i fortællingen (faser), og 2. på hvilken måde er fortællingen konstrueret (struktur/form). Sammenfattende kan Jonnas fortælling, især i de første to bind, siges at ske på tre forskellige niveauer og i en glidende bevægelse frem og tilbage mellem de tre, både overordnet på kapitelniveau og helt ned i de enkelte sætninger. På den måde peger teksten både på fortællingens eksistens i et overordnet perspektiv og på umuligheden af en sammenhængende fortælling, samtidig med at den ved at mime den traditionelle genre som udviklingsroman også peger på en ny variant af denne. Tekstens udsigelser på fortællerniveauet i sætningerne modsiger altså dens overordnet strukturelle (og meget genkendelige) udviklingsromanstræk. Splittelsen i fortælleren er af en anden type end den splittelse, som Rita Felski beskriver som typisk for ”novel of awakening” (Felski, 1986, s. 140), hvor det er en tydeligere diskrepans mellem (kvindelig) natur og (samfundsmæssig) kultur,⁶⁵ men der er også tydelige lighedspunkter ved, at den særlige fortælleform netop undviger konkret kronologi og udsigelsesforhold. Marianne Hirsch fremhæver i sin definition af den moderne udviklingsroman (”novel of formation” – se også nedenfor) også fortællerens rolle i genren,

⁶⁵ Felski beskriver forskellige underkategorier til ”novel of self-discovery”, hvoraf ”novel of awakening” er en. Underkategorierne er typisk forskellige nationale varianter – den tyske er for eksempel mere metafysisk end den canadiske, som til gengæld er meget bundet til en oplevelse af natur og ’wilderness’ osv.

nemlig ved at der altid er en distance mellem fortællerens perspektiv og protagonisten (Hirsch, 1979, s. 298), hvilket i høj grad må siges at være tilfældet hos Kirsten Thorup: helt bogstaveligt talt skaber skiftet til den alvidende fortæller en distance til Jonna som 'heltinde' og tillader, at vi som læsere får adgang til andres syn på Jonna – tydeligst i slutningen af *Himmel og helvede*, hvor John siger om sin søster:

Sådan en irriterende larmende måde at være stille på. Hun går også i noget mærkeligt tøj. [...] Og så kan hun være så pissepåståelig. Man får ikke et ben til jorden. [...] Hun har altid været noget af et skrummel og en sart mimose.
(Thorup, 1982, s. 291-292)

***Jonna*-bøgerne som udviklingsroman**

Ser man bort fra fortælleren, følger *Lille Jonna* (1977) og efterfølgeren *Den lange sommer* (1979) på sin vis formen fra en traditionel udviklingsroman og dannelsesroman, som vi kender den fra for eksempel Goldschmidt, Schack og Andersen Nexø; vi møder Jonna som 11-årig, hvor hun står lige på kanten af puberteten, og følger hende derefter gennem ungdomsårene, indtil hun rejser til København. Herefter slår fortællingen en kolbøtte i *Himmel og helvede* (1982) ved at skifte Jonna ud med Maria som hovedperson (sammen med gammeljomfruen frk. Andersen og Marias mor Jasmin). Jonna optræder som jeg-fortæller kun lige i starten og slutningen af romanen, mens resten af romanen fortælles af den overordnede alvidende fortæller (som beskrevet ovenfor). I sidste bind af serien, *Den yderste grænse* (1987), er Jonna igen hovedperson, og vi får undervejs fortalt historien om Jonnas tid i København, hvor hun går på studenterkursus og læser til lærer, imens hendes forældre passer datteren Laila. Lailas far er fraværende og de særlige omstændigheder omkring, hvorfor Laila bliver sat i pleje hos bedsteforældrene på Fyn, åbenbares kun langsomt gennem Jonnas tilbageblik og et skrevet, men aldrig sendt brev til Laila. I *Den yderste grænse* er Jonna dels skolelærer, dels butiksmedarbejder i Føtex, og vi følger hende igennem forskellige brydninger, indtil hun i slutningen står foran en ny udvikling ved at være blevet valgt til tillidsmand. Ser vi på romanerne i sammenhæng, kan vi stykke en fortælling sammen om Jonna, fra hun er ganske lille og til hun (måske) på ægte udviklingsroman-vis er kommet "hjem", forstået på den måde at hun har sluttet fred med, hvor hun er i livet og den plads hun har fået. På også ganske traditionel vis er romanerne en lang række af prøvelser for Jonna – prøvelser, som hun alle fejler i, indtil hun, ganske tilfældigt synes det, bliver engageret i den faglige kamp og (måske) finder sammen med grillbarsejeren Kris. I modsætning til ældre udviklingsromaner, der i høj grad handler om at finde sit rette sted i livet og følge sin indre tilbøjelighed (underforstået: der er en rette plads og en

mening),⁶⁶ er romanerne om Jonna en fortælling om et individ, som måske aldrig mærker den store mening. Jonna føler sig anderledes end de andre i landsbyen – og hun *er* anderledes ved at interessere sig for bøger og viden – men da hun kommer på gymnasiet, føler hun sig lige så anderledes, fordi hun ikke kan begå sig socialt, både på grund af sin personlighed og på grund af klasseforskelle. Hun føler sig aldrig godt tilpas nogle af stederne og mangler i vid udstrækning forbillede at identificere sig med. I modsætning til i dannelsesromanen par excellence, Goethes *Wilhelm Meister*, har Jonna ikke et "Tårnselskab" bag sig til at tilrettelægge sin dannelsesrejse, og hendes udvikling bliver præget af en høj grad af tilfældighed. Også undfangelsen af datteren Laila sker tilfældigt, og moderskabet får nok Jonna til at 'tage sig sammen' og få en uddannelse for at kunne bevise, at hun kan tage sig af barnet, men der er for Jonna ikke tale om at finde sin rette hylde, blot om at finde det mindst ringe. Jonna har godt nok fornemmelsen af at være anderledes og høre til et andet sted – som også Goethes Wilhelm har – men hvor Wilhelm styrer mod teatret som sit andet sted,⁶⁷ styrer Jonna ikke mod noget bestemt. Visse læsninger af romanerne (blandt andet Birthe Melgaard Mortensen i *Kritik* nr. 71 (1985)) argumenterer for, at Jonnas forsvinden som fortæller i *Himmel og belvede* skyldes, at hun realiserer sig som kunstner, og at det altså er fortællingen, der er målet for Jonnas længsel væk, men det forekommer at være en overfortolkning af Kirsten Thorups mærkværdige fortællerinstans, der nærmere skal forstås som en reel tredjepersonsfortæller (jævnfør ovenfor), lige som kunstnertolkningen af Jonna demonteres ved, at hun vender tilbage som fortæller i *Den yderste grænse*.

I *Himmel og belvede* overtages hovedrollen som nævnt af tre kvinder, gammeljomfruen frk. Andersen, den unge kvinde Maria og hendes mor Jasmin. Den tydeligste hovedrolle spilles dog af Maria, som på mange områder kommer til at fremstå som en modsætning til Jonna (det ses også i det sidste bind, *Den yderste grænse*). Maria spiller violin, til dels presset til det af sin far, kioskejeren Bols, og går på musikkonservatoriet, men gør oprør mod faderens pres og sit eget talent med et selvmordsforsøg. Hun kæmper imod den vej, som er udstukket for hende og ønsker sig noget andet – noget mere almindeligt, men har i modsætning til Jonna en egentlig vej at gå – hun ønsker blot ikke at følge den. I *Den yderste grænse* viser det sig dog, at Maria i længden ikke kan kæmpe imod sin bestemmelse som kunstner – violinen og musikken kalder hende tilbage. Som flere læsninger også påpeger, inklusiv Kirsten Thorup selv,⁶⁸

⁶⁶ Hele diskussionen om forskellen på dannelsesroman og udviklingsroman handler om dette skisma, for at finde sit rette sted er ikke i alle bøger det samme som at følge sin indre tilbøjelighed. I mange ældre romaner handler det i højere grad om at acceptere, at man også skal indgå i et socialt fællesskab og indordne sig under samfundets normer, jævnfør også denne afhandlings kapitel 3.

⁶⁷ I øvrigt ligesom en anden af Kirsten Thorups personer, nemlig Tara fra *Erindring om kærligheden* (2016), der også drømmer om at blive skuespiller. Wilhelm og Tara tager i øvrigt begge fejl i deres tro på, at skuespillerdrømmen er deres mening med livet.

⁶⁸ Thorup selv om Maria og Jonna: "Ja men de er også en slags tvillinger. De har meget til fælles. Man kan næsten sige, at Maria er en erstatning for Jonna i København. Det er en slags stedfortræderhistorie." (Juhl & Thorup, 2006, s. 103).

bliver Maria til en spejling af Jonna – i *Himmel og belvede* nærmest helt konkret, men også på et mere symbolsk plan i alle romanerne: hvor Jonna ingen retning har, har Maria for meget retning og flygter fra den, men bliver samtidig egentlig en bekræftelse af den traditionelle udviklingsroman: Selvom hun prøver at tilpasse sig og indordne sig under normerne som hustru og mor, er hun til sidst nødt til at følge sin drift som kunstner.

Pointen er altså, at Maria får udstukket en retning og bliver set (eller gennemskuet), hvorimod ingen ser Jonnas potentiale og guider hende igennem – derfor må Jonna slingre og fejle, for der er ingen kraft i hende, som trækker i en bestemt retning, hvorimod Maria får styrke gennem den klare retning, der er angivet – om det så er styrken til at kæmpe imod eller lade sig lede.

En mere pragmatisk tilgang til genren foreslås blandt andet af Marianne Hirsch i ”The Novel of Formation as Genre...” (1979), og både Jonnas og Marias historier følger formelt de kriterier, som Hirsch opstiller, og kan altså også på et mere formelt plan skrives ind i en genretradition med dannelses- og udviklingsromanen som forbilleder.⁶⁹ Ud over den gennemgang af Hirsch’s artikel som findes i kapitel 3, vil jeg her lige fremhæve et par elementer: Romanerne om Jonna adskiller sig fra Hirsch’s elementer ved at skifte mellem hovedpersonerne undervejs – fra Jonna til Maria tilbage til Jonna igen, men det kan som nævnt flere gange delvist forklares ved at se de to som spejlinger eller komplementære til hinanden. Romanerne får dog især i de sidste bind mere karakter af kollektivromaner, hvilket gør personbeskrivelserne mere mangfoldige. Derudover peger Hirsch på, at ’novel of formation’ er karakteriseret ved at fortælle ikke alle begivenheder, men de *væsentlige* begivenheder for hovedpersoner, hvilket også gør sig gældende for *Jonna*-bøgerne, men samtidig (som det vil ses nedenfor) skjules den mest markante og skelsættende begivenhed, nemlig fødslen af Jonnas datter, Laila, i et flashback gennem et brev, som først åbenbares for læseren mange år efter (og som Laila aldrig selv læser).

Hvis vi skal se *Jonna*-bøgerne i forhold til de kriterier, som jeg opstillede i slutningen af kapitel 3, er det (som også nævnt i analysen af strukturen) tydeligt, at Jonnas fortællingen kommer igennem faserne 3-5 flere gange. Alene i *Lille Jonna* har vi en ’fuld’ gennemkørsel, og når alle fire romaner ses i sammenhæng, bliver gentagelserne også fremtrædende. Trods Jonnas erkendelse af en større sammenhæng (se nedenfor) i slutningen af *Den yderste grænse* er hendes udvikling endnu ikke slut her – tværtimod føler hun selv, at hun står over for nye

⁶⁹ Som vist i kapitel 3, lægger jeg mig tættest op ad den pragmatiske definition af udviklingsromanen, som Hirsch også argumenterer for, og reserverer derved også begrebet ”dannelsesroman” til den særlige historiske genre fra 1800-tallet på linje med Johan de Mylius i ”Dannelsesromanen i Danmark – en traditionshistorisk skitse” (Mylius, 1982).

udfordringer og muligheder. Trods de enkelte romaners samtale med den traditionelle genre bliver det overordnede billede således mere dynamisk og uafsluttet.

En af de få større gennemgange af Thorups forfatterskab findes som nævnt i Marianne Juhls *Kirsten Thorup*, hvori hun også fremhæver *Jonna*-bøgernes ligheder med udviklingsromanen, men hun kommer ikke nærmere ind på den særlige kvindelige variation af genren, ud over en kort henvisning til en enkelt artikel fra antologien *Udviklingsromanen – en genres historie*, hvori Rigmor Bækholm diskuterer muligheden af en engelsk kvindelig dannelsesroman (Bækholm, 1982). Juhl fremhæver her citater fra Bækholm, som understreger tvivlen på, om det overhovedet er muligt at have en kvindelig dannelsesroman (Juhl, 2009, s. 212-213):

Jeg mener i for og sig, at kvinderne ikke kan skrive dannelsesromaner ligesom de klassiske mandlige forfattere; men de kan skrive romaner der handler om at gå ind i en udviklingsproces og så ikke kunne komme hele vejen.
(Bækholm, 1982, s. 313-314)

Hvor projektet at blive hel, nok var vanskeligt for manden, så var det dog endnu mere problematisk for kvinden. Det kan derfor ikke undre, at flere af kvinderomanerne handler om mislykkede projekter eller forsøg på at blive hel.
(s. 300)

men hun inddrager ikke yderligere artikler i sine overvejelser, ikke engang andre artikler fra samme antologi, selvom Bækholms udgangspunkt netop er den viktorianske kvinderoman, hvor de samfundsmæssige forhold for kvinderne var væsentligt anderledes end i efterkrigstidens Danmark. Udviklingsromanen som overgenre for *Jonna*-bøgerne kommer altså således til at stå uproblematisk i Juhls tilgang til Thorups forfatterskab. En stor del af de tidlige kvindelige udviklingsromaner ender i død og ulykke for den kvindelige heltinde, da samfundet ganske enkelt ikke levner mulighed for kvindernes udvikling (jævnfør for eksempel Bækholms artikel), men (som Marianne Juhl også fremhæver) efterlades *Jonna* dog med et håb om fremtiden: Hun slutter fred med sin oprindelse og anerkender de tråde bagud i tiden, som via forældrene forbinder hende til landbrugssamfundet og til urnaturen:

De [Carl-Frederik og Betty] forsvandt ud af den lille, lave dør og forvandlede sig til to tunge, stærke, gulbrune okser på Herrens Mark langt uden for vores rækkevidde, i mørkningen efter den lange dag under en brændende sol. Og mens solkongerne bukker og bliver skiftet ud med nye herskere, som mester jakel dukker på et teater, ville de altid være der, på marken tæt ved græsset blandt de udødelige.
(Thorup, 1987, s. 707)

Jonna efterlades med en åben slutning – hendes liv er endnu ikke til ende – men samtidig understreges de særlige, mere spirituelle, fællesskabsorienterede træk ved særligt *Den yderste grænse*. Hele romanen igennem er de mange personer skrevet ind i en fortælling om frelse og styrke gennem et (ofte kvindeligt og agrart) fællesskab, og i slutningen bliver dette understreget ved fremstillingen af Betty og Carl-Frederik som urokser, der vil modstå samfundets hærgen. Slutningen med understregningen af *Jonnas* bånd tilbage til det agrare samfund kan

også ses i sammenhæng med den traditionelle dannelsesroman, hvor pointen netop er en erkendelse af den guddommelige orden og det enkelte individs plads i denne. Selvom Jonna ikke finder en afgjort plads, står hun tilbage med en fornemmelse af noget, som er større end hende selv, og af en mening, som måske er skjult, men som på et tidspunkt vil åbenbares.

Udover de strukturelle og tematiske ligheder med udviklingsromanen er det interessant at se på, hvordan de forskellige kvindeskikkelser bliver fremstillet, og hvilke elementer der så er specielle for den kvindelige udviklingsroman: Det, som blandt andet adskiller den kvindelige variant fra den traditionelle mandlige, er (som tidligere antydet), den rolle som moder-skabet spiller. Nedenfor følger derfor to afsnit om henholdsvis kvindeskikkelser og moder-skab.

Individ og arketyper

Den traditionelle dannelses- og udviklingsroman foregår i en brydningstid ved overgangen fra det traditionelle til moderniteten (jævnfør for eksempel Franco Morettis *The Way of the World*, se også kapitel 3) og på samme måde foregår romanerne om Jonna i en brydningstid, hvor der åbner sig nye muligheder for især kvinderne, og hvor den sociale mobilitet pludselig bliver stærkt øget i kraft af samfundsudviklingen. Når Jonna beskrives som anderledes end de andre børn i landsbyen, fordi hun elsker at læse (og i virkeligheden ikke dur til praktisk arbejde), er det samtidig noget, som ligger til familien. Moderen Betty ville også gerne have haft en boglig uddannelse, men modsat Jonna var det ikke en mulighed for pigerne i hendes generation og socialklasse. Den ældre kvindegeneration består i *Jonna*-bøgerne primært af tre personer, nemlig Jonnas mor Betty (den traditionelle kvinde på landet, gift, og med mange børn), gammeljomfruen frk. Andersen, som vi møder i *Himmel og belvede*, og Jasmin, Marias mor, som er den diametrale modsætning til Betty. Hertil kommer Jonnas moster Marie, som er de første binds spejlfigur til frk. Andersen. Disse fire kvinder tegner en generation med helt anderledes muligheder end Jonna og Marias generation.

Generationsforskellen mellem Jonna og Maria og deres mødres generation bliver også tydelig her, hvor forældregenerationens muligheder fremstilles som voldsomt begrænsede: Frk. Andersen har levet hele livet som gammeljomfru uden for den almindelige sociale struktur – aldrig helt integrerer, hverken på en arbejdsplads eller i et ægteskab:

Men hun havde ikke kunnet indordne sig på en arbejdsplads. Hun forblev utilpasset og kantet. [...] Hun havde haft adskillige ægteskabstilbud som enhver anden ville være sprunget til – om ikke andet så for at blive gift og få børn og leve et normalt liv. Men hun havde simpelthen ikke turdet vove springet. Hun var ikke særlig huslig og alt for distræt og filosofisk anlagt til at gå og hygge om en mand.

(Thorup, 1982, s. 7)

Selvom hun ikke kan hygge om en mand, får hun alligevel muligheden for en form for moderrolle, da hun senere i romanen driver et ”pensionat” for unge kvinder (i virkeligheden lejer hun værelser ud til prostituerede), hvor hun fungerer som en mor for dem – passer på

dem, trøster dem og hjælper dem ud af problemer med alfonser. I slutningen af *Den yderste grænse* bliver hun en form for reservebedstemor for Maria og Johns børn: "Hun havde fået en renaissance som husholderske og barnepige hos Maria [...]. Endelig var hun kommet derhen, hvor hun altid havde ønsket sig at være – familiens skød." (Thorup, 1987, s. 662), og hun gennemlever derved på en lidt alternativ måde de "traditionelle" faser i kvindelivet: Det ikke-realiserede forhold til lægen Dr. Bennetsen, moderskabet for de prostituerede og bedsteforældrerollen for dem, der er tættest på at være hendes egen datters børn. I den sidste rolle bliver det også tydeligt, hvordan frk. Andersen og Jasmin fungerer som (en slags) spejl for hinanden, ligesom Jonna og Maria (jævnfør interviewet med Kirsten Thorup (Juhl & Thorup, 2006)): Frk. Andersen er intellektet og det ikke-kropslige, mens Jasmin bliver det hyperkropslige, seksualiserede, hekseagtige, farlige væsen, som kan binde og fortrylle manden (Bols), og som på sin vis lever uden for tid og sted; jævnfør Jasmins skæbne som omvandrede "sigøjner":

For det var jo illusionen om zigøjnerblodet der tiltrak ham, så han tilsidst ikke kunne styre sig. Han måtte have mig, skønt det kostede ham familie og børn.
(Thorup, 1982, s. 118)

Hun ville udnytte de evner hun havde fået i vugge gave og ernære sig som sandsigerske eller spåkone.
(s. 125)

Samtidig med at både frk. Andersen og Jasmin bliver fremstillet som tydelige individer, der netop skiller sig ud fra mængden i kraft af deres individualitet, bliver de også til arketyper i den kvindelige fortælling som "nonnen", den ubesmittede; og "heksen", begge repræsentanter for den ældre generation af kvinder.

De er netop ikke et luder/madonna-billede, men nonnen/heksen, som repræsenterer en ældre generation, hvilket på sin vis gør især heksen mere farlig – hun er uden for den reproduktive alder, og i traditionel forstand også uden seksuel værdi for manden. På dette tidspunkt vælger Jasmin selv at forlade Bols for at realisere en anderledes kvinderolle, som peger i samme retning som kollektivet i Wales og senere atommodstanderne i Greenham Common, som vi møder i *Den yderste grænse*. Den traditionelle kvinderolle har aldrig passet til hende, og det viser sig også i løbet af romanen, at hun og Bols aldrig er blevet gift (Thorup, 1982, s. 196). Hun har altså hele tiden levet på kanten af den 'normale' verden. Nonne/heksarketyperne er i modsætning til luder/madonnaen ikke som udgangspunkt defineret af mandens blik, men kan ses som en særlig kvindelig variant, hvori kvinden får værdi i kraft af sig selv og sit tilhørsforhold til andre kvinder, og ikke i forhold til manden. Undvigelsen af mandens blik kan også være en måde at forholde sig til det på, men det er anderledes end at blive defineret af det. Som heksefigur bliver kvinden lige så vel defineret af andre kvinder som af manden, og hendes 'værdi' i form af viden og erfaring vokser med årene i stedet for at aftage, når den reproduktive alder er overstået. Ligeså peger frk. Andersens rolle som hjælper for

Maria på et kvindeligt fællesskab, hvor manden bliver overflødig – teksten peger her både ind i samtidens kvindebevægelse og tilbage i tiden til et kvindeligt arbejdsfællesskab, som synes helt uoprindeligt i sin grundfortælling – et førpatriarkalsk samfund. Her er kvinderne stærke og uafhængige af manden med en magt, som ikke kun er en seksuel magt over manden, men evnen til at klare sig selv helt uden mandens hjælp. Dette gør dem i et patriarkalsk blik langt farligere end luder/madonna-arketyper, og derfor er Bols inderst inde mere bange for Jasmin, end hun er for ham.

Set i forhold til udviklingsromanen som genremodel kommer heksetypen til at stå helt uden for, da hun ikke har kompromiseret som mål. Dette underbygger for så vidt opfattelsen af den moderne dannelses- og udviklingsroman som en borgerlig genre, som understøtter den patriarkalske samfundsstruktur, og kvinder som Jasmin bliver tvunget ud på randen af samfundet som reminiscenser af en svunden tid. Den kvindelige udviklingsroman forsøger så i visse tilfælde at fremskrive det særlige kvindelige som en reel mulig position at indtage, men i *Jonna*-bøgerne er det ikke en entydigt positiv løsning, blandt andet fordi Jasmin mangler det kvinde-fællesskab, som frk. Andersen og de andre kvindekollektiver finder sammen om.

Dette særlige kvindelige fællesskab beskrives forskellige steder i romanerne: den første antydning kommer i Marias tur til Wales i *Himmel og helvede*, hvor kvinderne til sammen får bugt med den despotiske Fred, og det bliver for alvor tydeligt i Doris⁷⁰ tur til Greenham Common i *Den yderste grænse* (Thorup, 1987, s. 469-519) – i begge tilfælde får opholdet i disse særlige fællesskaber også livsomvæltende betydning for henholdsvis Maria og Doris, ligesom også Marias tilvalg af Kvindernes Kampdag 8. marts bliver afgørende for hendes forhold til John. Maria vælger at lyve sig syg og blive hjemme fra Johns dilettantpremiere for i stedet at gå til 8. marts-koncert. Da John finder ud af det, bliver han rasende, og det ender med skilsmisse. Her bliver Marias tilvalg af kvinde-fællesskabet og musikken altså også et fravalg af forholdet til John. Her skriver Kirsten Thorup sig ind i en anderledes kvindelitterær diskurs, som bliver en modsætning eller måske nærmere et korrektiv til den mere traditionelle fortælling om Jonna – her åbnes for udviklingsmuligheder, som Jonna ikke kommer i nærheden af i sit mere konforme liv. Denne kvindelige genre er også beskrevet hos blandt andet Rita Felski i artiklen ”The Novel of Self-discovery as a Genre in Womens Writing - A Necessary Fiction?” (1986), og det kvindelige erfaringsrum beskrives her som grundlæggende erkendelsesmæssigt forskelligt fra det mandlige ditto. Som beskrevet i kapitel 3 opererer Felski med to typer af kvindelige udviklingsromaner, en udadvendt samfundsrettet og en indadvendt, spirituel ahistorisk og asynkron genre. Bøgerne om Jonna og Maria rummer på sin vis begge typer i sig, da netop beskrivelserne af Marias og Doris’ oplevelser hører hjemme i den anden

⁷⁰ Doris er Jonnas kollega i Føtex, som undervejs rejser fra sin (psykisk) voldelige ægtemand. Doris’ fortælling får sit eget kapitel og fylder temmelig meget i slutningen af romanen, da den også omfatter søsteren Esther. Udbruddet fra det dårlige (heteroseksuelle) forhold er også et led i Felskis definition af ’novel of self-discovery’ (Felski, 1986, s. 133)

kategori: en fortælling om kvindelig erkendelse, der handler om "awakening" (Felski, 1986, s. 140-141) og autenticitet. Marias udviklingsproces med erkendelsen af, at hun er nødt til at vælge musikken er ikke helt så afskåret fra samfundet som Felskis eksempler, men hendes erkendelsesproces er den samme – hun må følge sin natur. Da Maria sidder før koncerten på kvindernes kampdag d. 8. marts, er hun ellers overbevist om, at hun har fundet sin plads i livet, trods følelsen af at noget trækker i hende:

Men hun havde i de senere år haft en stærk fornemmelse af at den "ukendte fremmede" der viste vejen, havde nærmet sig hende[...], nu hvor hun ikke havde brug for det mere. [...] eksperimentet viste hende tydeligt hvor hun hørte til: hos John og pigerne.

(Thorup, 1987, s. 297)

Men så sker der noget:

[...] et øredøvende rocknummer fyldte lokalet. Maria blev helt salig og glemte, at hun ikke var hvor hun skulle være. Hun så bare instrumenterne: tre el-guitarer, keyboard og trommer og fulgte hver bevægelse, hvert niveauspring, hvert stemningsskift. Hendes forhold til rock var jomfrueligt. Hun lod sig overraske og rive med. Hun gav sig hen i den hårde, eksplosive rytme og druknede sig i den.

(s. 299-300)

Efter det er Marias skæbne afgjort, og hun har i næsten bogstaveligste forstand fundet sig en ny elsker, hvilket også ordet "jomfrueligt" indikerer – John kan ikke levere det samme som musikken. Hun må erkende, at hun ikke kan kæmpe mod sin natur. På denne måde bliver Marias historie både en traditionel dannelsesfortælling (som vist ovenfor med Bols, der forsøger at lede hende) og en kvindelig frigørelsesroman, hvor hun (an)erkender sin natur. Felski med flere er her med til at fremvise et kvindeligt rum, hvori der er plads til andre erkendelsesformer end den traditionelle, hvilket igen stemmer overens med den særlige fortællerkonstruktion, som vi så tidligere – det bliver til en bekræftelse af en særlig kvindelig fortælle- og erkendelsesmodus. Samtidig peger Kirsten Thorup også på, at det ikke er så let at følge og finde det særligt kvindelige – Jonna kommer aldrig ind i det særlige fællesskab, og hele romanserien peger også med den traditionelle opbygning på en splittelse mellem det særligt kvindelige og den almene, traditionelle forståelse af udviklingsforløbet. Vender vi tilbage til udgangspunktet hos Marianne Hirsch og Rita Felski, kan vi altså sige, at Kirsten Thorup i sine romaner rummer både Hirsch's mere generelle udviklingsforståelse og Felskis særligt kvindelige variant.

Den særlige kvindelige variant bliver også tydeligere i *Den yderste grænse*, hvor et mylder af bipersoner repræsenterer forskellige varianter af kvindelighed: særligt indtryk gør nok for eksempel Esther, der beskrives som stor og bjørnelignende – mere maskulin end feminin i opførsel og sind – som til sidst tæmmes af den lille kommunist Bruno; ligesom også skolelæreren Anita, der bliver en form for plejemor for Jonnas datter, Laila. Begge kvinder undergår en voldsom forvandlingsproces i næstsidste kapitel, som er kulminationen på hele

romanen – her begår også Jonnas ”forlovede”⁷¹ Asger selvmord efter at have slettet hele Føtex’ elektroniske personaledatabase. Her er også den prostituerede Susi og Jonnas niece Evelyn, som pludselig dukker op sammen med Doris. Alle disse forskellige kvinder er med til at understrege forskellen fra den ældre generation med Betty, frk. Andersen og Jasmin til Jonnas generation, hvor forskelligheden er meget større. Persongalleriet udvides fra roman til roman og viser på den måde også flere forskellige kvindetyper frem.

I romanerne om Jonna er der ikke meget fokus på den tredje generation, som udgøres af Jonnas datter Laila, men den fylder mere i romanen *Erindring om kærligheden*, som på sin vis er en (trods sine 462 sider) komprimeret version af fortællingen om Jonna. Her skifter fortællerens synsvinkel cirka halvvejs (Thorup, 2016, s. 257) fra Tara til Siri og veksler derefter mellem Tara og Siri resten af romanen. De første knapt 100 sider er fortalt med en første-personsfortæller, hvorefter den skifter til en tredjeperson – den har altså delvist samme uklare fortællerstruktur som *Jonna*-bøgerne. Vægten i fortællingen er dog som nævnt forskudt til næste generation: Hvor Laila får meget lidt fortælle tid i *Den yderste grænse*, er en stor del af *Erindring om kærligheden* fortalt af Siri. Der er to store lighedspunkter mellem Jonna og Tara – udover at beskrivelserne af Taras mor og hele hendes opvækst lyder som et koncentrat af de to første romaner om Jonna – det ene er deres oplevelse af at det at blive mor (se næste afsnit), og det andet er deres følelse af at drive rundt uden retning.

Jonnas umiddelbare drift er ”opad”: ”Jeg kunne kun forestille mig en vej frem og det var opad.” (Thorup, 1977, s. 79). Men det er et ”opad” uden konkret mål – hun vil bare ud, op og væk fra landsbyen. Tara derimod får allerede i realskolen trangen til at blive skuespiller – mest dog fordi det giver hende muligheden for, som Jonna også drømmer om, at være prinsessen, ladyen – kort sagt: en anden og finere end hvad hun er født som. Taras længsel efter at blive skuespiller bliver også en form for længsel væk og op på samme vis som Jonnas.⁷²

Som nævnt følger bøgerne om Jonna primært Jonnas egen generation, og vi ser kun den tredje generation Laila gennem Jonnas øjne. I *Erindring om kærligheden* er hovedpersonerne både Tara og Siri, selvom dele af Siris oplevelser, for eksempel den afsluttende performance *mother/daughter*, ses fra Taras synsvinkel. Hvor Jonnas generation er præget af dårlige oplevelser med graviditet og fødsel, store udfordringer med at få familieliv og karriere (eller kunsten) til at hænge sammen, og ofte må vælge mellem de to ting (som Maria), bliver det anderledes for Siri. Hun starter med at have kunstnerlivet som videodokumentarist og

⁷¹ Jonna har sagt ja til at gifte sig med Asger, men er samtidig lidt kærester med grillejeren Kris.

⁷² Selvom der er mange lighedstræk mellem Jonna og Tara, er der også væsentlige forskelle. Tara bliver fra starten fremstillet som mere psykisk skrøbelig end Jonna, og læseren får hurtigt en fornemmelse af, at hendes greb om virkeligheden let kan slippe.

performancekunstner, hvorefter hun møder politimanden Mikael og flytter sammen med ham – i en direkte reference til Virginia Woolf går hun fra et helt atelier til 'a room aof one's own':

Hun havde fået indrettet et arbejdsværelse med udsigt over Utterslev Mose, meget mindre end atelieret i Classensgade, men mere koncentreret, hævdede hun.
(Thorup, 2016, s. 446)

[...]

Siris nye verden med hendes kunst indhegnet i et "room of her own" virkede eksotisk og fremmed på Tara.
(s. 449)

Fortællerens distance til Siris valg ("hævdede hun", "indhegnet") kommer her fra Tara, som ikke selv kender til idyllen, men Siri afmonterer dem undervejs ved at vise, at det er muligt at kombinere kunst, børn og parforhold.

Moderskabet

I skildringerne af kvinderne fylder moderrollen både meget og næsten ingenting. Som udgangspunkt er den beskrevet umarkeret: For Betty i de to første bøger er det ikke et spørgsmål, om hvorvidt hun skal giftes og have børn – det er sådan livet er – og det mest markante er, at hun får Jonna, da hun er ved at være halvgammel, hvilket til gengæld også bliver bemærket. Den tydeligste beskrivelse af det forkerte ved at få børn i en høj alder findes sammenfattet i *Erindring om kærligheden*: "At et ægtepar i en så moden alder skulle have småfolk, var ganske uhørt og medførte ubehagelige associationer til lavere klasser der aldrig havde lært at lægge bånd på sig selv [...]" (Thorup, 2016, s. 10). Selv for Jonnas moster Marie, som ellers lever et tilsyneladende godt liv alene uden mand og børn, har familie engang været drømmen, men hun blev svigtet af sin kæreste (Thorup, 1977, s. 212-215). For Jonnas generation (primært beskrevet i *Den yderste grænse*) er det at få børn stadig en selvfølge, og den største forskel synes umiddelbart at være, at Jonna får Laila uden at være gift. Marias tre børn med John bliver også fortalt umarkeret, hvorimod Lailas klasselærer Anita⁷³ fremstilles mere 'underlig', fordi hun ikke selv har børn, og Jonna er overbevist om, at hun vil stjæle Laila fra hende:

Jeg havde lyst til at skille dem [Laila og Anita J.] ad og gøre det klart for Anita J., der i sin hensynsløshed havde ignoreret min forsteret til Laila, at hun havde trængt sig ind i mit liv og fjernet, hvad der ikke alene tilhørte mig [...]. [...] det var ikke i orden, at Anita J. ragede hende til sig på den luskede måde.
(Thorup, 1987, s. 378-379)⁷⁴

⁷³ Anita omtales konsekvent som "Anita J." i hele romanen, hvilket giver et skær af skoleroman over hende.

⁷⁴ I samme episode giver Jonna også udtryk for en svag lettelse ved, at Anita har overtaget ansvaret for Laila, men den skyder hun hurtigt fra sig igen. Marianne Juhl peger på samme sted i romanen for at vise den splittelse,

Udgangspunktet er altså, at kvinder gerne vil have børn – og får det.

Graver man dybere i beskrivelserne af især Jonnas moderrolle (som gentages nærmest 1:1 af Tara i *Erindring om kærligheden*⁷⁵), viser det sig, at det ikke er helt så ligetil og let. Erik Skyum-Nielsen bruger i portrættet af Kirsten Thorup i *Danske digtere* begrebet ”den hemmelige tekst” (Skyum-Nielsen, 2000, s. 17-19) som et grundmotiv i Thorups forfatterskab. Skyum-Nielsen nævner flere eksempler på hemmelige tekster, blandt andet Carl-Frederiks, Moster Maries og Jonnis dagbøger, der alle afslører ukendte sider af personerne for læserne (både i romanen og uden for romanen) – Jonnis med de største konsekvenser for ham og Maria. En anden form for hemmelig tekst kan findes i de flashbacks, som åbenbarer blandt andet omstændighederne ved Lailas undfangelse og fødsel for læseren. Det beskrives dels gennem et brev (skrevet, men ikke afsendt) fra Jonna til Laila, dels ved et længere flashback, hvor vi får indblik i Jonnas tid i København efter slutningen af *Den lange sommer*. Beskrivelsen af Jonnas graviditet og fødslen af Laila er grum læsning sammenlignet med de få beskrivelser af andres kvinders graviditeter og fødsler.

Jeg lå alene hele natten på fødegangen og var bange for at dø. [...] jeg havde et tyndt tæppe over mig og rystede af kulde, skønt de store radiatorer under vinduerne var rødglødende. [...] Uret var det eneste levende væsen i min nærhed. Jeg begyndte at snakke med det. [...] den øde sterile fødestue kunne lige så godt være en fangekælder eller et aflukke på en rumstation, beboet af grønne væsener med ét øje i panden og tre fingre på hver hånd.

(Thorup, 1987, s. 401)

Jordemoderen skældte mig ud fordi jeg var doven og ikke pressede ordentligt. [...] Jeg slog til hendes hånd af alle kræfter, så masken røg fra hende ned på gulvet. – De skulle skamme dem, sagde hun.

(s. 403)

Jonna er alene, både før, under og efter fødslen, og som det var tilfældet i hendes forsøg på at gå i gymnasiet, har hun ingen forbilleder at spejle sig i. Hun er overladt til sig selv og kan ikke finde ud af at søge hjælp – og systemet indbyder heller ikke til hjælp. Først da hun er blevet taget for butikstyveri, og børneværnet finder ud af, hvordan det står til, får hun hjælp ved, at Laila kommer i pleje hos Betty og Carl-Frederik – uden at vi får de præcise detaljer at vide. Jonna deltager ikke i barnedåben og besøger først Laila, da hun bliver to år. Her optræder en af mange bibelske referencer, som er med til at vise Jonnas forhold til Laila: ”Jeg følte jeg gik oppe i paradiset på en engels højre side.” (Thorup, 1987, s. 445). Tidligere i romanen, da Laila (som teenager) er løbet hjemmefra, omtaler Jonna hende som ”min enbårne og

som også ligger latent i forælderrollen (ifølge Juhl primært i moderrollen): en evig samhørighed med barnet sammen med en trang til også at være en person i egen ret – en observation jeg er helt enig i. (Juhl, 2009, s. 214).

⁷⁵ Særligt tydeligt er sammenfaldet mellem beskrivelserne af deres graviditet og fødsel, inkl. En truende svangerskabsforgiftning, Laila/Siris sløvhed pga. beroligende medicin og den frygtede oversygeplejerske ”jernkloen”.

fortabte datter" (s. 180), og da Laila er flyttet hjem til Anita, siger Jonna: "Laila, Laila, hvorfor har du forladt mig?" (s. 230). Laila får en frelserrolle i forhold til Jonna, og det ses også ved, at selvom Jonna i første omgang har store problemer med at leve op til en ikke-defineret moderrolle, er det truslen om tabet af Laila, der driver hende tilbage til skolen og til at få en uddannelse. Den indre drift mod overlevelse, som Jonna ikke har haft, bliver altså installeret i hende med moderskabet. Ligeledes tænker hun også på et tidspunkt: "Det var umuligt at føle sig ensom med et sovende barn ved siden af sig. Sammenlignet med Doris var jeg rig." (Thorup, 1987, s. 203). Barnet er altså med til at give Jonna en mening med tilværelsen, og ligesom teenageren Laila efterfølgende skal igennem en løsrivelsesproces for at finde sig selv, bliver Jonna også skubbet ud til grænsen af sig selv i løsrivelsesprocessen – hun skal også finde sin egen vej igen, og på den måde bliver *Den yderste grænse* til en gentagelse af den første udviklingsproces i *Lille Jonna* og *Den lange sommer*. Set fra et barns synspunkt er forældrene ikke rigtigt mennesker, men 'mor' og 'far' (hvilket fortælleren er med til at spejle i romanerne også), og i udviklingsprocessen som ung sker der også en stigende erkendelse af, at forældre også er mennesker i individuel ret. I Jonnas tilfælde går erkendelsesprocessen også den anden vej: Hun skal selv erkende, at hun er et menneske i egen ret og ikke kun ved at være mor til Laila. Her bliver gentagelsen af faserne foreslået i kapitel 3 tydelig på alle planer af fortællingen, strukturelt og indholdsmæssigt.

For den, der som Jonna er alene, bliver moderskabet til en afgørende fase i udviklingen, hvorimod det ikke udstilles på samme måde for de kvinder, som er i et fællesskab (for eksempel Maria, der er gift med John). Det viser samtidig også, hvor udsat man er som kvinde, hvis man står uden for fællesskabet, og her bliver Jonnas historie særlig og måske også typisk: Jonna er første generation af unge kvinder, som får glæde af den større sociale mobilitet, hvilket også ses ved Bettys insisteren på, at Jonna skal have de muligheder, hun ikke selv fik; men med til at være første generation hører også en mangel på forbilleder og nogle at læne sig op ad. Betty misunder Jonna for hendes muligheder, men glemmer samtidig, at Jonna bliver ladet alene i processen – hun har ingen hjælp og forståelse at hente, hverken i skoletiden eller da hun bliver mor. På samme vis gennemgår hovedpersonen i *Erindring om kærligheden*, Tara, et lignende forløb: Hun bliver gravid og får datteren Siri med en (for læseren på fortællertidspunktet) ukendt mand og har efterfølgende voldsomt svært ved at finde sig til rette i moderrollen. Hun ignorerer Siris behov, fordi hun glemmer, at det er hendes eget barn, og hun hallucinerer om, at Siri er en kopi, eller at hun vil sove for evigt. Engang imellem lykkes det hende at komme tilbage til at være Siris mor: "Tara blev igen hendes mor og ikke den fremmede kvinde der var bange for barnet og ikke kunne genkende det som sit eget." (Thorup, 2016, s. 105). Da sundhedsplejersken kommer på besøg efter henvendelse fra viceværten, afsløres det for læseren (og måske for Tara selv), at Taras opfattelse af, hvordan det står til, ikke er helt i overensstemmelse med virkeligheden – den "fremmede kvinde" er der måske lidt for ofte. Sundhedsplejersken fjerner Siri, og Tara synker ned i en dyb depression.

Siris far kommer først hjem efter en uges tid og forstår ikke, hvad der er sket – og tager heller ikke noget ansvar for situationen. I modsætning til Jonna har Tara ingen kontakt til sine forældre, og Siri bliver derfor anbragt på et børnehjem. Herfra kæmper Tara en kamp med sine egne demoner – selvom hun får Siri hjem igen, går det hele tiden galt og det ender med, at Siri kommer i pleje. Tara får hende tilbage, men idyllen indtræffer aldrig, trods Taras forsøg. Tara er ikke en tro kopi af Jonna, og hun er svagere end Jonna – hvor Laila får Jonna til at kæmpe sig op og holde fast, må Tara ofte give slip og taber kampen mod sig selv. Siri har en stabiliserende effekt på hende: ”Siris nærvær og de daglige forpligtelser virkede normaliserende på hende og gav hende et fast holdepunkt.” (s. 120), men det er ikke nok.

I disse beskrivelser af, hvordan det er at være gravid og få et barn alene i tiden omkring 1970, er der flere ting, som træder særligt frem: Først og fremmest oplevelsen af, hvor alene man som kvinde er, hvis man ikke har et traditionelt fællesskab at læne sig op ad: Både Jonna og Tara er uden for det normale – de har forladt landsbyfællesskabet, men har ikke formået at indgå i andre forpligtende fællesskaber, og det betyder, at de hverken har støtte eller forbilleder at spejle sig i. De frisatte kvinder fra den ældre generation, som Jonnas moster Marie, har typisk ingen børn, og deres egne mødre ser kun deres frihed og ikke deres magtesløshed. Det, der er kendetegnende for disse hemmelige tekster (bundet til Jonna), for nu at vende tilbage til Skyum-Nielsens begreb, er altså, at de fortæller en historie om et moderskab, der er af afgørende betydning for kvindens udvikling – et sted står der: ”Hun [Tara] havde ikke bestået sit livs afgørende prøve og havde ikke noget at sige til sit forsvar.” (Thorup, 2016, s. 108), men som også er umådeligt svært at klare alene. At Tara synker dybere end Jonna, skyldes, at hun er mere skrøbelig end Jonna, og det er selvfølgelig for drastisk at sige, at alle fødsler i 1970’erne resulterer i en fødselspsykose, men samtidig peger fortællingerne på, at den kvinde, som står uden for fællesskabet, er en svag kvinde – og en skrøbelig moder. Maria, som ellers skildres som en mindre skrøbelig moder, kan heller ikke klare sig uden frk. Andersens hjælp, hvorimod det gør mindre, om faderen er til stede eller ej. Det er altså et særligt kvindeligt fællesskab, der er brug for her – et fællesskab, som tidligere kunne fungere på tværs af generationerne, men som bliver delvist opløst af den samfundsmæssige udvikling (se også (Juhl, 2009, s. 106-107)).

Marianne Juhl fremhæver i sin læsning af Kirsten Thorups forfatterskab i monografien *Kirsten Thorup* (2009) også hendes beskrivelser af mødre og forholdet mellem mødre og børn. Især lægger hun vægt på, at kvindens liv (i modsætning til mandens) forandres fundamentalt ved at blive mor, da forbindelsen mellem mor og barn er stærkere, fordi kvinden bærer barnet. Som støtte for dette udsagn citerer Juhl en ”abessinsk adelskvinde”, (citeret først af en tysk etnolog og siden af C.G. Jung og Karl Kerényi i deres bog om mytens væsen (*Einführung in das wesen der mythologie* (1941)), for at graviditet og fødsel forvandler kvinden for altid: ”Kvinden besvangres. Som mor er hun en anden end kvinden uden barn.” (Juhl, 2009, s. 98), og det gør hende også anderledes end manden. Kvindens forhold til barnet er af samme

årsag også stærkere og tættere end mandens. Med citatet peger Marianne Juhl på det samme, som jeg selv fremhæver i denne afhandling, nemlig moderskabets betydning for den kvindelige udviklingsproces, som især ses her hos Kirsten Thorup, og på Kirsten Thorups fremstilling af det som noget særligt kvindeligt. Marianne Juhl viser også, hvordan fremstillingen af moderskabet er gennemgående for hele Kirsten Thorups forfatterskab, og fremhæver her romanen *Elskede ukendte* (1994), hvori der beskrives et mor-søn-forhold, som er mere dysfunktionelt end selv Jonna og Laila eller Tara og Siri. Men i *Elskede ukendte* skyldes problemerne ikke, at moderen Lili er for tæt bundet til sønnen Karl – tværtimod skyldes de, at hun slet ikke er knyttet til ham, fordi han er adopteret og hun derfor ikke har selv har båret 'barnet under hjertet'. Hvor Maria i *Den yderste grænse* vakler mellem musikerlivet og familien med de tre døtre, har Lili ingen skrumpel ved at forlade (adoptiv sønnen) Karl og tage til Paris på kunsthøjskole (Juhl, 2009, s. 122-127). Ulempen ved Juhls fokus på det biologiske moderskab er, at den kommer til at sætte andre familierelationer i anden række, for slet ikke at tale om relationer, som ikke er familiære. Dette til trods fremhæver Juhl også selv de særligt kvindelige fællesskaber og for eksempel frk. Andersens indlemmelse i Marias familie som reservebedstemor (Juhl, 2009, s. 109), som alligevel kommer til at være lige så betydningsfulde og stærke – frk. Andersen overtager Jasmins rolle i forhold til Maria og der er et lige så stærkt bånd – hvis ikke stærkere – mellem Maria og frk. Andersen som mellem Maria og Jasmin.

Tredje generation(s moderskab) – Laila og Siri

Overskriften her er egentlig misvisende, da vi i *Den yderste grænse* aldrig når til at høre om tredje generations erfaringer med moderskabet. Ligeledes er det også en overdrivelse at tale om moderskab, da vi i *Erindring om kærligheden* kun får en beskrivelse af Siris graviditet og ikke hendes oplevelser som mor. Ikke desto mindre er det en væsentlig udvidelse af beskrivelserne af moderskabet, som især skiller sig ud ved flere ting: Dels den eksplicite beskrivelse af Siris graviditet på realtidspunktet – den er altså ikke gemt væk som for eksempel Jonnas; dels det at Siri har en tilstedeværende far til barnet. Dertil kommer sammensmeltningen af kunst og moderskab – et problem som ikke har løst sig for Thorups andre personer: Tara lykkes slet ikke som skuespiller, Maria kan ikke fungere som både kunstner, mor og hustru (måske især det sidste), og i Jonnas tilfælde (hvis vi anerkender ideen om at hendes forsvinden som jeg-fortæller skyldes, at hun bliver 'forfatteren') kan hendes tilbagevenden som jeg-fortæller i *Den yderste grænse* skyldes, at hun må opgive forfatterdrømmen på grund af Laila.⁷⁶ Også i *Elskede ukendte* må Lili vælge mellem barn og kunstdrømme – et valg, som ikke er svært for hende. I

⁷⁶ Dette er lidt af en overfortolkning, og som tidligere nævnt er jeg mere tilbøjelig til helt at skille fortællerne ad, således at den tredje fortællerinstans ikke har en direkte forbindelse til Jonna.

Erindring om kærligheden derimod smelter barn og kunst sammen til en enhed, som udtrykkes i Siris afsluttende performance:

Forberedelserne til Siris performance trængte barnet i baggrunden. Eller snarere, barnet blev omskabt til Siris værk.
(Thorup, 2016, s. 454)

Hun var uigenkendelig og uforståelig, som en ny art. Maven sad som en rund fast jordklode fra brysterne og til hofterne hvor torsoen delte sig i to ben. Hun kravlede op på podiet med tunge famlende, næsten dyriske bevægelser og et gispende åndedræt, sådan som de første fisk i evolutionshistorien var kravlet op på land.
(s. 459)

Hun bliver altså til symbolet på en ny tid – en tid, hvor det er muligt for kvinderne at få det samme som mændene, nemlig både børn, familie og karriere.

At sammenholde *Jonna*-bøgerne med *Erindring om kærligheden* har givet mulighed for at føje to ekstra årtier til udviklingsfortællingen, og derved se nærmere på mulighederne for den tredje generation, som vi kun få et ungdomsbillede af i *Den yderste grænse*. Taras udviklingsfortælling er mindre vellykket end Jonnas, men der synes at være håb for den generation, som kommer efter. Hvor Jonna og Tara begge har svært ved at navigere i et samfund uden indlysende forbilleder, kommer Siri til at vise en anden vej, hvor kompromisets kunst faktisk kan lykkes, og hvor det at gå ned i skala fra et helt atelier til 'a room of one's own' kan betyde en mulighed for at have både kunstner- og familieliv. Siri bliver en moderne udgave af Dickens' David Copperfield, som sidder og skriver sine romaner – og i modsætning til Therese kan gøre det i harmoni med familielivet.

7. En fragmenteret udviklingsroman? Helle Helles romaner om at blive til nogen

Helle Helles forfatterskab er som tidligere nævnt valgt som et forsøg på at genfinde udviklingsfortællingerne uden for deres vante habitat: den lange realistiske roman. Helles forfatterskab, som primært består af kortere romaner og novellesamlinger, bliver i den sammenhæng interessant både på grund af formen, og lige så meget på grund af indholdet: Kvindeskikkelserne, som bliver fortalt på forskellige kritiske punkter i deres liv. Romanerne er samtidig væsentlige, fordi de tidsmæssigt placerer sig lige efter de 90'er-optimistiske romaner om Therese og er en af de største repræsentanter, hvis ikke den største, for den minimalistiske bølge i dansk litteratur, som findes blandt andet i miljøet omkring Forfatterskolen (grundlagt i 1987), særligt fra slut-90'erne og frem.⁷⁷ Herved kommer forfatterskabet også til at være samtidigt med Giddens' tanker om det postmoderne samfund og kan ses som en beskrivelse af individerne i det – spørgsmålet er så, hvordan Helles romanpersoner forholder sig til den frisættelse, som de i endnu højere grad end Therese befinder sig i?

Udover det periodemæssige aspekt, hvor Helles romaner placeres sidst i denne afhandlings kronologi, er det interessant at se på, hvordan en så anderledes skrivestil (og påstået repræsentant for en særlig skole) forholder sig til den sejlivede genre, som udviklingsromanen ser ud til at være. Hvis antagelsen er, at fortællingen om vores udvikling er et kerneelement i vores identitetsopbygning, kan de små romaner måske også ses som byggeklodser i denne proces. Eller netop som eksempler på, hvordan fortællingen er brudt op og ikke længere fungerer i sammenhæng for det enkelte individ. Det er grundproblemstillingen i dette kapitel.

En kort introduktion til forfatterskabet

Helle Helle (f. 1965) debuterede i 1993 med kortprosasamlingen *Eksempel på liv*, og hendes forfatterskab består i skrivende stund derudover af to novellesamlinger, *Rester* (1996) og *Biler og dyr* (2000), og de syv romaner, som er genstand for dette kapitels opmærksomhed.⁷⁸ I kronologisk rækkefølge er de: *Hus og hjem* (1999), *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand* (2002), *Rødby-Puttgården* (2005), *Ned til hundene* (2008), *Dette burde skrives i nutid* (2011), *Hvis det er* (2014) og endelig *de* (2018). I dette afsnit følger et kort oprids af de syv romaner, så baggrunden er på plads. Som i de andre analysekapitler er forbeholdet, at mine parafraser er tilpasset analyserne og derfor ikke nødvendigvis er fyldestgørende for hele handlingen.

⁷⁷ For en hurtig gennemgang af Helle Helles samhørighed med Forfatterskolemiljøet, se for eksempel Henk van der Liets kapitel om Helle Helle i festskriftet til Harry Perridon: ””Der skal vel også lidt kød på” – sonderinger i nyere dansk prosa med særligt hensyn til Helle Helle.” (Liet, 2012, s. 161-167). På siderne 168-173 i samme artikel findes også en god introduktion til Helles forfatterskab frem til 2012.

⁷⁸ Hertil kommer en enkelt børnebog fra 2003: *Min mor sidder fast på en pind* med rim og remser, illustreret af Lars Nørgård.

Samtidig er det ikke en let opgave at komme med en kort redegørelse for plot og handling i Helle Helles romaner, da de ofte er kendetegnet ved, at der netop ikke er meget plot eller handling på det ydre niveau.

Hus og hjem, Helles debutroman, handler om Anne, som vender hjem til sin barndomsby. Mens hun venter på, at kæresten Anders skal komme, bruger hun tiden på at genoptage forbindelsen til barndomsveninderne Anita (kæreste med Kim og nybagt mor til en baby, Rasmus) og Charlotte (enlig), føre samtaler med præsten Jens, som er nabo til hende, og forsøge at gøre huset klar til Anders' indflytning. Det sidste er ikke et vellykket projekt. Anne er tæt på at indlede et forhold til Jens, men i slutningen af romanen er det i stedet Charlotte, som kærester med ham.

Den næste roman, *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand*, er historien om Susanne, som bor sammen med forfatterspiren Kim og arbejder først på et sygehus som serviceassistent, siden som rengøringshjælp for private. Handlingen er centreret om to væsentlige dele, nemlig Kims død lillejuleaften, som indrammer fortællingen, og Susannes 'veninde' Esters graviditet. Ester er kærester med Luffe, og de arbejder begge to på sygehuset sammen med Susanne, men netop som Ester endelig er blevet gravid efter flere spontane aborter, opdager hun, at Luffe har været hende utro, og hun flytter ind hos Susanne og Kim. Det forskubber balancen mellem Kim og Susanne yderligere, men det kommer aldrig til en afklaring, da Kim dør lillejuleaften. *Forestillingen...* er fortalt som en form for rammefortælling, da den starter med Kims død, og derefter er fortalt som ét langt flashback gennem de to foregående år frem til den lillejuleaftensmorgen, som indleder romanen.

Den tredje roman i rækken er gennembrudsromanen *Rødby-Puttgarden*, som handler om de to søstre, Jane og Tine, i Rødbyhavn. Jane er flyttet hjem til Tine og dennes datter, Ditte, efter at have forsøgt at læse til ergoterapeut i Næstved, men det var svært for hende at finde sig til rette der. Hjemme i Rødbyhavn får hun arbejde på færgerne til Tyskland, og læseren følger hendes forhold til Tine, Ditte, kollegaer og naboer, og forskellige mænd, heriblandt håndværkeren 'Abel' (Aksel), som rejser frem og tilbage til byggepladser i Tyskland. Centralt, men ikke eksplicit er Jane og Tines forbindelse til deres afdøde mor og Janes behov for at høre til et sted.

I *Ned til hundene* er hovedpersonen den hidtil ældste i rækken, nemlig forfatteren "Bente", som er rejst hjemmefra og "leder efter et godt sted at græde". I stedet for bliver hun 'fundet' af førtidspensionisterne John og Putte, som tager hende til sig. Hendes ankomst sætter gang i forskellige små handlingstråde, som åbenbarer ulykker i fortiden, og undervejs bliver det også tydeligt, hvorfor "Bente" har forladt sin mand, lægen Bjørnvig. Han har skrevet en roman sammen med sin klinikassistent, mens "Bente" har været plaget af skriveblokering og depression.

Dette burde skrives i nutid er fortællingen om den unge pige, Dorte, som er flyttet i et lejet hus i Glumsø og er startet på universitetet, hvilket hun har svært ved at motivere sig til at

tage alvorligt. Gennem flashbacks får vi fortalt historien om hendes forhold til først Per Finland, som hun bliver kæreste med nærmest ved et tilfælde, og dernæst hans fætter Lars. Undervejs hører vi også om hendes faster, som hun deler navn med. Dortes forældre optræder også jævnligt i romanen, men på en særlig distanceret facon, i modsætning til Per Finlands forældre, som har en mere fremtrædende rolle i romanen.

Hvis det er er Helles første roman med en mand i fortællerrollen. Udgangspunktet er jegfortælleren Roar, som er faret vild på en løbetur i en plantage i Vestjylland. Her møder han kvinden ”Vejmand”, som også er faret vild, og de overnatter i en shelter i skoven, går videre sammen og finder til sidst et hus, hvor de (som Guldlok hos de tre bjørne) bryder ind og spiser deres mad. Samtidig med Roar og ”Vejmand”s eventyr i skoven får vi i flashbacks fortalt ”Vejmand”s historie, særligt om hendes forhold til Christian og hans søn, Magnus, som spiller en stor rolle. Disse flashbacks er fortalt med ”Vejmand” som jegfortæller, og hun deler således fortællerrollen med Roar.

Helle Helles seneste roman er på nuværende tidspunkt *de* fra 2018. Her følger vi den unge pige, Tine, som går i gymnasiet og bor sammen med sin mor i en lejlighed. Fortællingen har to spor, et fremtrædende, som handler om Tines liv i gymnasiet, hvor hun møder bohemskikkelsen Tove Dunk og mange andre, og så et mere implicit handlingsspor om Tine og morens forhold, som langsomt bliver mere optaget af morens snigende sygdom – og i sidste ende hendes død. Tine er den hidtil yngste fortæller i romanerne, nemlig omkring 16 år.

Ud over denne relativt korte gennemgang af handlingen i romanerne vil centrale elementer i romanerne også blive refereret undervejs i analyserne. Før vi når til selve analysedelen, vil det dog være relevant at kaste et blik på den forskning, som er lavet om Helle Helle.

Litteraturen om Helle Helle

Helle Helle har siden debuten i 1993 været genstand for mange læsninger og et yndet emne for både gymnasielærere og specialeskrivende danskstuderende.⁷⁹ Ofte bliver hun læst med et med fokus på Helles særlige minimalistiske stil, hendes tomme pladser og senest det

⁷⁹ En søgning i Den Danske Forskningsdatabase giver 51 resultater for Helle Helle, og hertil kan lægges en stor mængde avisartikler med anmeldelser, som i varierende grader også tangerer egentlige læsninger: en søgning i avisbasen Infomedia på (”Helle Helle”, alle år, landsdækkende dagblade, tag: person = ”Helle Helle”, søgning foretaget 30/11-18) giver 1925 resultater; heraf er knapt 10% anmeldelser (for en uddybning af søgemuligheder og -problemer inden for litteraturforskning, se også Lotte Thyrring Andersen og Gina Bays artikel ”Overblik og fuldstændighed – en saga blot?” i *Røvy* 42 (2019)). Bagerst i *Hvor lidt skal der til* findes der også en (ikke-udtømmende) bibliografi om Helle Helle – denne dækker i sagens natur kun frem til 2011, men man kan finde langt de fleste videnskabelige artikler og bøger igennem Dansk Litteraturhistorisk Bibliografi (62 resultater), som i modsætning til Forskningsdatabasen også medtager den udenlandske forskning i Helle Helle. Hertil kommer en lang række specialer på universiteternes danskfaglige kandidatuddannelser (jævnfør også Dag Heedes artikel i *Spring* 43 (2018): ”Memento vivere – et stilleben fra forstaden”, hvori han også påpeger Helles popularitet i de danskfaglige opgaver, både på universitetet og i gymnasiet (Heede, 2018b, s. 12-13) og Morten Mikkelssens ”Helle Helle som dansk lærerlitteratur” i *Hvor lidt der skal til* (s. 227-47)).

prekære liv med udkantsdanmark som omdrejningspunkt, og inden jeg i dette kapitel vil forsøge at læse hende ind i en lidt anden traditionel genre, nemlig udviklingsromanen, vil det være på sin plads at fremhæve de væsentligste værker inden for Helle Helle-forskningen.

I 2011 udkom antologien *Hvor lidt der skal til* (red. J. Aabenhus m.fl.) om Helle Helles forfatterskab, som samler op på forskellige tilgange til Helle, herunder prædikatet som ”dansk lærerlitteratur”, og i anledning af Helles 25 års jubilæum som forfatter kom i 2018 blandt andet et temanummer af tidsskriftet *Spring*. Begge disse kommer rundt om Helles forfatterskab, både romaner, noveller, kortprosaen og sågar børnelitteraturen (i *Hvor lidt der skal til*). Som *Hvor lidt der skal til* også viser, er Helles litteratur gefundenes Fressen for narratologer, som kan bruge hendes specielle fortællertyper til at vise nogle særligere former end den traditionelle realistiske litteratur, hvilket også ofte har ført til et formalistisk fokus i læsningerne af hendes tekster.⁸⁰ Ofte ender Helle Helles tekster med prædikatet ”realistisk minimalisme”, som antologiens titel også peger på – hvor lidt kan der skrives, før vi som læsere ikke længere forstår teksten? Jeg vil i denne afhandling ikke gå langt ind i de særlige narratologiske diskussioner, men det vil naturligt blive inddraget i det omfang, som er nødvendigt – særligt når det kommer til afsnittet om Helle Helles fortæller, hvor de narratologiske tilgange tilbyder en lidt mere detaljeret vinkel på problemet.

Udover den, fristes jeg til at sige, traditionelle Helle-læsning som minimalistisk-realistisk forfatter, der om nogen er symbolet på 00’ernes kortfattede tendens, er der de senere år kommet forskellige andre typer af Helle-receptioner med et større fokus på indholdet og tematikken i romanerne, hvilket temanummeret af *Spring* også eksplicit lægger vægt på med undertitlen ”Helle Helle 2.0 – ud af minimalismen”.

Den seneste tendens inden for litteraturforskning er i denne sammenhæng at læse Helle Helle ind i den førnævnte diskurs med prekariat, udkantsdanmark og arbejderlitteratur som centrale keywords (se for eksempel Anker Gemzøes to artikler fra henholdsvis 2017 og 2018 og Peter Simonsens to fra samme år (Gemzøe, 2017, 2018; Simonsen, 2017, 2018)⁸¹) – den såkaldte ’sociale vending’ – læsninger funderet i sociologisk tilgang med fokus på litteraturens skildring af personernes eksistens i et nordisk velfærdssamfund; en retning, jeg til dels også læner mig op ad, men i kombination med en mere identitets- og udviklingsorienteret tematik. Identitetstematikken er senest taget op af Marianne Stidsen i doktorafhandlingen *Den ny mimesis* (Stidsen, 2015b), og som det fremgår af kapitel 2, er der visse lighedspunkter mellem vores tilgange. I forhold til Helle Helle skriver Stidsen primært om et enkelt værk,

⁸⁰ En god indføring i grundlaget for mange af disse læsninger kan findes i Per Krogh Hansens introduktionsartikel ”Lidt har også ret” i *Hvor lidt der skal til* (P. K. Hansen, 2011).

⁸¹ Anker Gemzøe leverer i artiklen ”Formaliteter og forvildelser” en samlet læsning af hele forfatterskabet set i et klasseperspektiv – og med fokus på bevægelsen fra arbejderklasse til forfatter (Gemzøe, 2018, s. 139-143). Jeg vender tilbage til denne læsning i afsnittet om Helles romaner som udviklingsfortællinger. Der er et vist overlap mellem de to Gemzøe-artikler (2017 og 2018), men vægtningen er lidt anderledes, forklares det i en note til 2018-artiklen.

Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand, og det endda i relativt kort form, hvor jeg som sagt forsøger at se hele romanforfatterskabet i en større sammenhæng. Det er derfor begrænset, hvor meget jeg trækker på lige Stidsens Helle-læsning. I *Vidnesbyrd fra Velfærdsstaten* (2016) leverer Tue Andersen Nexø også en interessant læsning af den (u)mulige sociale mobilitet i primært *Rødby-Puttgarden*, hvor hans udgangspunkt også er 'den sociale vending'. Trods et anderledes fokus – Nexø afviser for eksempel læsningen af *Rødby-Puttgarden* som en udviklingsroman – er hans læsninger dem, som sammen med Dag Heedes 'døds'-læsninger kommer tættest på min egen tilgang.⁸²

Helle Helles romaner som udviklingsromaner

Genren dannelses- eller udviklingsroman er ikke det første, man kommer på, når man taler om Helle Helles romaner (jævnfør afsnittet ovenfor), og så alligevel måske? Genren nævnes oftest med en graduering foran "lidt i stil med" eller "og så alligevel ikke", men det skyldes måske i virkeligheden mere kritikerens⁸³ forestilling om, hvad en udviklingsroman bør være. Når for eksempel Karen Hvidtfeldt Madsen understreger, at *Hus og hjem* ikke er en udviklingsroman, fordi Anne ikke bliver oplyst: "Men *Hus og hjem* er ikke udviklingsroman, og intet tyder på, at Anne bliver 'oplyst'" (Madsen, 2011, s. 98), siger det mere om Hvidtfeldts definition af og forventning til en udviklingsroman, end det siger om *Hus og hjem*. At det alligevel er nødvendigt at nævne genren for i samme åndedrag at afvise den, vidner om, at der alligevel er noget i hendes forfatterskab, som leder tankerne i den retning. Som en af de få (hvis ikke den eneste) læser Dag Heede til gengæld den nyeste Helle roman *de* (2018) direkte ind i en udviklingstematik, når han i anmeldelsen i *Standard* 32 (2018) skriver:

[...] "de" handler om meget mere end en teenagedatters smerte over at miste sin mor for tidligt. Sygdommen intensiverer blot den afsked, ethvert menneske må tage fra sine forældre for at blive sig selv [...].
(Heede, 2018a, s. 2).⁸⁴

⁸² Det er ikke helt tydeligt, om afvisningen af *Rødby-Puttgarden* som udviklingsroman primært skyldes læsningernes fokus på kunstnerudviklingen: "Hovedpersonens udvikling skulle knytte sig til hendes evne til at fortælle sin egen historie, til en form for bevidstgørelse via sproget. Jeg finder ikke belæg for den tolkning." (Nexø, 2016, s. 66, note 28 (s. 179)). Denne nuance vender jeg senere tilbage til.

⁸³ Kritikeren som den professionelle læser i modsætning til det almene publikum. Den almindelige læser har ofte (som diskuteret i kapitel 3 og 4) en mere "almindelig" forståelse af genren – der er en udviklingsroman en roman, der beskriver et menneskes udvikling eller dele heraf.

⁸⁴ I samme anmeldelse leverer Heede i øvrigt en kortfattet og skarp læsning af Helles romaner med fokus på mor-datter-forholdet – et tema jeg senere vender tilbage til.

Den almindelige læser forbinder netop ofte Helle Helles romaner med deres eget liv eller den opvækst de kommer fra – og som de måske er kommet videre fra, og de læser derved deres egen udviklingsfortælling ind i Helles romaner.⁸⁵

I dette afsnit vil jeg forsøge at læse det samlede romanforfatterskab som en minimalistisk version af en (kollektiv) udviklingsroman og vise, hvordan romanerne beskriver forskellige 'farlige' steder i livet – der hvor man risikerer at falde igennem eller "fejle i sin udvikling", som det også er beskrevet i kapitel 2 om Erik Erikson.⁸⁶ Ganske som den traditionelle genre handler om at beskrive mennesker, der "gribes under selve sin [udviklings]proces" (Nøjgaard, 1982, oprindeligt "dannelsesproces" - min ændring), handler Helle Helles romaner om personer på det, der kunne blive afgørende tidspunkter i deres liv – de stadier i deres udvikling, som typisk anses for at være "knudepunkter". En antydning af samme tankegang kan henkastet ses hos Anker Gemzøe i artiklen "Den sociale drejning" (Gemzøe, 2017), hvor han i slutningen foreslår at se romanerne *Rødby-Puttgarden*, *Dette burde skrives i nutid* og *Ned til hundene* som en "selvbiografisk baseret, dog ikke autofiktiv, trilogi." (s. 96). Her læser Gemzøe netop romanerne ind i en udviklingsforståelse med en indirekte reference til den traditionelle genre, og det er samme spor, som jeg vil forfølge her.

I romanen *Dette burde skrives i nutid* fra 2011 møder vi for eksempel Dorte, som netop er flyttet til Glumsø og er startet på universitetet. Hun er omkring 20 år og er på den måde lige der i livet, hvor en udviklingsroman ofte starter; nemlig når protagonisten flytter hjemmefra og skal til at klare sig selv. Det viser sig dog i løbet af romanen (fortalt via flashbacks), at det ikke er Dortes første forsøg på at starte udviklingsfortællingen: Hun har i virkeligheden allerede gennemlevet næsten to "udviklingsforløb" – først med kæresten Per Finland, hvor hun flytter hjem til ham og hans forældre, bliver gravid, får en abort og til sidst forlader ham for hans fætter Lars. Sammen med Lars kommer et nyt udviklingsforløb, hvor Dorte bor sammen med Lars på hans klubværelse, indtil han bliver syg og forlader hende. Hun bliver boende på klubværelset, som næsten fungerer som en form for helle – et limbo, som hun først bliver tvunget til at forlade, da Lars siger værelset op. Herefter flytter Dorte hjem til

⁸⁵ En del af inspirationen til denne afhandling kommer faktisk fra mit eget første møde med *Rødby-Puttgarden*. Jeg stammer selv fra en anden spritbådsby, nemlig Faaborg(-Gelting), og ved min første læsning af *Rødby-Puttgarden* blev jeg mindet om min egen bevægelse fra et både geografisk, socialt og mentalt sted til at realisere den samme type af udviklingsforestilling, som Tine drømmer om for Jane. Men i modsætning til andre læsninger af Helles forfatterskab læste jeg (på det tidspunkt en almindelig, ikke akademisk trænet læser) ikke en ironisk distance i romanen, men tværtimod en loyal beskrivelse af, hvordan det er at bo sådan et sted – og hvad der kræves for at komme væk – om det så er som forfatter (jf. Heede, 2018b) eller som førstegenerations-akademiker/uddannet (Jane forsøger at læse til ergoterapeut – en uddannelse noget længere oppe af rangstigen end parfumesælger).

⁸⁶ Det vil senere vise sig, at jeg modificerer brugen af "farlig" og "fejle", da en del af pointen med Helle Helles romaner netop er at beskrive det almindelige liv. Her er ikke tale om at dømme personerne eller kritisere deres liv i en sarkastisk ironisk tone, men om at fremvise livet som det også kan være.

faster Dorte, hvor hun bor, indtil vi når frem (eller tilbage) til romanens start, hvor Dorte er flyttet ind i huset i Glumsø. *Dette burde skrives i nutid* har på samme måde som *Hvis det er* en form for cirkelkomposition, hvor den egentlige historie fortælles igennem flashbacks fra den nutidige fortælle tid.⁸⁷ Dortes indflytning i huset i Glumsø er således tredje forsøg på at 'komme i gang med livet', men det går ikke bedre for hende af den grund. Som så mange andre af Helles personer har Dorte en ikke-refleksiv tilgang til sit eget liv, og hun synes ikke at bruge sine erfaringer fra de tidligere oplevelser til at komme bedre i gang med sin nye tilværelse som universitetsstuderende. Dette er ellers, hvad vi ville forvente af en typisk udviklingsroman, hvor pointen er, at hovedpersonen lærer af sine møder med omverdenen og udvikler sig som person – til en person. I stedet starter hun forfra igen og gentager sig selv, hvilket kan ses parallelt med de faser, som jeg foreslog i slutningen af kapitel 3. Her er en af pointerne netop, at faserne 3-5 kan gentages flere gange, indtil de afbrydes af en væsentlig hændelse – ofte moderskabet. Dorte undviger, om man så må sige, den første vej ud af cirkelbevægelsen ved at få en abort i stedet for, og den sidste mulige afbrydelse, som vi som læsere ikke følger helt til dørs, er ikke moderskabet, men en mulig forfatteraktivitet. Som vi skal se nedenfor, kan der i Helle Helles forfatterskab ses en tæt sammenhæng mellem udviklingsbevægelsen, at tage ansvar for sin egen eksistens og det at kunne sætte ord på sig selv. Ordene er ikke nødvendigvis ensbetydende med at blive forfatter (som mange fortolkninger ellers peger på), men handler mere grundlæggende om at kunne etablere denne narrative identitet, som Giddens også peger på: At kunne fortælle sin egen historie i et sammenhængende narrativ.

På samme vis kan *Hus og hjem* (1999) læses som sidste kapitel i en mere traditionel dannelsesroman (hvis vi holder fast i, at dannelsesromanen typisk slutter med indgåelse af ægteskab og familienstiftelse), hvor hovedpersonen Anne netop vender hjem i klassisk forstand efter at have været ude i en periode – i første omgang tvunget af forældrenes død som i et gammelt eventyr eller en roman af Charles Dickens. At Annes liv ikke er et klassisk eventyr, bliver dog hurtigt tydeligt, da Anne mangler alt det, som kendetegner en typisk heltinde: Hun er hverken opfindsom, initiativrig eller god til at styre hus og hjem. Alligevel skal Anne også igennem (nye) prøvelser: en forelskelse i præsten, mødet med en heks (semiveninden Lone, som Anne uskadeliggør ved at kaste en karklud i hovedet på hende), og prinsens (kæresten Anders) kamp for hende, da han kommer op at slås til byfesten. Henk van der Liet påpeger også i sin artikel ”Der skal vel også lidt kød på”, hvordan Annes vægring mod at pakke flyttekasserne ud og etablere et rigtigt hjem kan ses som en modstand mod at slå rod – primært af frygt for at blive anonym og ende som sine forældre, som ingen kan huske (Liet, 2012, s. 171). Etableringen af hjemmet bliver således til endnu en prøve, som Anne skal

⁸⁷ *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand* har også en snert af samme komposition, men den fungerer lidt anderledes. I *Hvis det er* er rammen også sat anderledes op, da der også sker skift i fortællere mellem Roar og Vejmand – det vender vi tilbage til.

gennemstå. Prøvelserne, eller overgangsriterne om man vil, er fordelt på både Anne og Anders, men de står dem igennem, og romanen ender med Annes forsoning med de døde forældre og en mulig familieførøgelse på vej. Hvor Helles andre romaner mere skriver sig ind i forskellige stadier af udviklingsromanen, er *Hus og hjem* tættere på den klassiske dannelsesroman. Spekulationerne om, hvorvidt Anne er gravid i slutningen af romanen kan blandt andet også findes i Nils Gunder Hansens artikel i *Kritik* 213: ”Kan en minimalistisk forfatter slå et slag for kærligheden?” (N. G. Hansen, 2015), hvori *Hus og hjem* også læses ind i en traditionel dannelsesromansgenre (s. 38-9), og hos Karen Hvidtfeldt Madsen i *Hvor lidt der skal til* (Madsen, 2011). Graviditet eller ej, så kan scenen, hvor Anne står ved forældrenes grav med Anitas søn på armen, ses som et nik til den klassiske dannelsesroman, hvor netop familiestiftelse spiller en stor rolle – uden at det behøver at være ens biologiske børn (som for eksempel Meir Aron Goldschmidts *Arvingen*, hvor hovedpersonen Aksel adopterer sin elskede Astrids børn uden at få hende, da hun dør (Goldschmidt, 1865)). Helle Helle trækker altså her på samme referencer til den kendte genre, som vi tidligere har set hos både Hanne-Vibeke Holst og Kirsten Thorup – blot gør de på forskellige måder.

De unge kvinder i romanerne befinder sig ofte i en form for udviklingsmæssigt limbo – et udvidet moratorium, om man vil – der, som ovenfor påpeget hænger sammen med gentagelsen af faserne (som også beskrevet hos Erikson i kapitel 2). Det ses hos Dorte og hendes flytninger i *Dette burde skrives i nutid*, og lige så tydeligt i *Rødby-Puttgarden*, hvor færgeruten Rødby-Puttgarden, hvor Tine og Jane arbejder som parfumedamer, fungerer som en slags ventestation for de unge mennesker i Rødbyhavn – de arbejder på færgerne i et sabbatår eller to, inden de rejser fra byen for at læse videre, eller som Tine bliver hængende og skaber (sig) et liv.⁸⁸ Blot er vejen ud af stilstanden ikke givet på forhånd.

Helle Helles romaner kommer med deres særlige træk på den traditionelle genre til at udgøre en form for komplementærmængde til den gængse udviklingsroman ved, at de ikke indeholder det refleksive udviklingsforløb, men samtidig bliver de til et protoeksempel på en realistisk udviklingsroman ved, at den netop ikke viser en selvrefleksiv, gennemtænkende hovedperson, men en helt almindelig person, som måske nok bliver til nogen (et individ med værdi i sig selv), men ikke til noget særligt. Her kan der også trækkes en tråd tilbage til Morettis pointe om, at dannelsesromanen helt grundlæggende ikke handler om de særlige individer, men netop om de ’normale’: ”These characters are still, though certainly all ’normal’ in their own ways, far from unmarked or meaningless in themselves.” (Moretti, 2000, s. 11,

⁸⁸ Dag Heede peger også i sine læsninger af dødsmotivet i Helle Helles tekster på færgens funktion som overgang – blot læser han den med reference til den mytologiske Styx og Tom Kristensens ”skibskatastrofer og død” (Heede, 2010, 2018a, 2018b) – sammenholdt kan vores læsninger måske siges at have en helt grundlæggende pointe: Hvis ikke man finder nogen til at hente sig tilbage fra kanten af dødsriget, ender man med at gå under.

også citeret i kapitel 3). Det særligt værdifulde er altså at blive til nogen frem for til noget særligt.

En udviklingsrækkefølge?

Før vi går videre til et mere specifikt tidspunkt i udviklingsfortællingen, kan det være på sin plads at komme med et hurtigt oprids af de forskellige romaners placering i rækkefølgen. Det er ikke alle kvinderne, som får angivet en præcis alder, men ud fra forskellige ytringer i teksterne, kan de placeres i nogenlunde denne orden: Yngst er Tine (*de*): ca. 16 år, og herefter følger Dorte (*Dette burde...*): ca. 20, Jane (*Rødby-Puttgarden*): 23, Anne (*Hus og hjem*): ca. 30, Susanne (*Forestillingen...*) ligeledes omkring de 30, men mere usikkert, ”Vejmand” (*Hvis det er*) er 38, og endelig er ”Bente” fra *Ned til bundene* 42 år. Samtidig med at romanerne kan lægges i rækkefølge efter personernes alder, kan de også rangeres i forhold til deres slutninger. Hvor de tre første romaner i rækken ud fra personernes alder kan grupperes sammen – ja, måske endda læses som en ungdomstrilogi – sker der et brud efter dem. *Hus og hjem* kan læses som en mere harmonisk afsluttet roman, hvor Anne (som ovenfor anført) finder ro og forsoner sig med sit liv, mens de tre resterende romaner kan lægges i forlængelse af hinanden som nye gentagelser af de forskellige faser (3-5), med en ganske åben slutning i *Ned til bundene* (se oversigten i Skema A sidst i dette kapitel). De åbne slutninger på både ’ungdomstrilogien’ og de tre andre romaner peger i modsætning til *Hus og hjem* mere på udviklingsromanen som genrerference end den traditionelle dannelsesroman.

Som tidligere vist spiller moderskab ofte en central rolle i den kvindelige udviklingsroman, og det er det særlige element, vi nu skal vende os imod med de to helt centrale romaner *Rødby-Puttgarden* (2005) og den seneste roman *de*, som begge har mødre og døtre i hovedrollen. Om moderskabet – eller måske nærmere ’datterskabet’ – i en særlig Helle-aftapning skal det næste afsnit handle.

Mor-datter – i en Helle-version

Mor-datter(barn)-temaet står ikke centralt på samme måde i Helles romaner, som det har gjort hos Hanne-Vibeke Holst og Kirsten Thorup, men de viser til gengæld en anden del af forholdet: hvor Hanne-Vibeke Holst og Kirsten Thorup skriver om, hvad det gør ved kvinder at blive mødre – og derved udpeger moderskabet som centralt element i den kvindelige udviklingsproces – skriver Helle Helle om kvinder (piger), der mister deres mødre (forældre), og peger derved på en anden central del af udviklingsprocessen, nemlig som Dag Heede udtrykker det: ”den afsked, ethvert menneske må tage fra sine forældre for at blive sig selv” (Heede, 2018a, s. 2) – endda i en ganske radikal udgave.

Centralt i fortællingerne om mor-datter-forholdet står romanerne *Rødby-Puttgarden* og *de*, roman nr. 3 og 7 (i skrivende stund også den seneste) i forfatterskabet. *Rødby-Puttgarden* betegnes ofte som Helles gennembrudsroman og er historien om Jane, som efter et mislykket forsøg på at læse til ergoterapeut vender hjem til Rødbyhavn for at bo sammen med søsteren

Tine og hendes datter Ditte. Romanen beskriver deres liv som parfumedamer på færgen til Tyskland, herunder også Janes møde med den gifte Aksel, som hun har en kort affære med, men under denne dagligdags fortælling om livet findes også fortællingen om deres mors død, som vi hører om i korte flashbacks. Selvom Jane og Tines mor døde for flere år siden – faktisk midt i Janes eksamen i skriftlig dansk (s. 138) (ganske som i *Hus og hjem*, og som vi også ser det i *de*) – er hun stadig med sine døtre i hele deres tilgang til livet. Som moren har Tine valgt at være alenemor – helt bevidst vælger hun en islandsk elektriker på gennemrejse som donor (s. 6) – og selvom der er mænd nok i deres liv, spiller ingen af dem en central rolle. Den mest centrale mand er den ’ufarlige’ Bo – han er søn af Dittes dagplejemor, fru Lund, som også har gået i skole med deres mor. Han er den mand, som får lov at komme tættest på deres liv, men er samtidig også en form for ikke-mand – han er dygtig med sine hænder og fikser ting for dem, men er ikke seksuelt attraktiv (og også lidt til en side⁸⁹), og på den måde kan han ufarligt være i deres liv. Den bagvedliggende historie om morens liv handler også om social mobilitet og om at bryde den sociale arv. Moderen (og Tine) ønsker et andet liv for Jane – et bedre, mere velstillet, og derfor presser Tine på for, at Jane skal i gymnasiet, skal lave lektier, skal klare sig godt. Jane har evnerne, og det skal hun udnytte i stedet for at sidde fast i det prekære liv som parfumedame i Rødbyhavn – Jane selv derimod har ikke på samme måde en indre stræben efter noget bedre. Og her er vi måske tæt på kernen i *Rødby-Puttgarden*: Janes udviklingshistorie er i første omgang drevet af moderen og søsterens ambitioner på hendes vegne: Hun skal blive til noget bedre! Men Jane selv ved ikke, hvad dette bedre er – selvom Tine forsøger at motivere hende til at gøre sig umage i skolen (og det er ikke svært for Jane), ved Jane ikke, hvorfor hun skal det – hun leder efter den indre drivkraft, som skal hjælpe hende væk fra Rødbyhavn, men den er ikke til at finde. For Jane kræver det en stor grad af tryghed og velkendthed at finde sig til rette, og på kollegiet i Næstved er den meget svær at finde. Hun finder den først, da hun imiterer en af de andre beboere (mens hun er væk på ferie) – at være den anden er meget lettere end at finde sig selv. Det holder dog ikke, da Jane ikke kan finde ud af at være andre end sig selv alligevel:

I december var hun på studietur. Jeg begyndte at gå omkring på fællesarealerne med hendes bevægelser. Jeg smilede hendes smil. Jeg lagde endda nogle strømper i blød i en balje ude i køkkenet. [...] Jeg bar baljen ind på mit værelse og satte den under skrivebordet. [...] Efter nogle dage glemte jeg alt om baljen, indtil jeg satte foden i den ved et uheld. Da var strømperne underligt slimede i det. De slimede strømper fik mig til at ryste over det hele.
(s. 68-69)

⁸⁹ Det er ikke eksplicit i teksten, men det fortælles, hvordan han stadig, selvom han er over 30, bor hjemme, og han taler ”meget langtrukket, nærmest halv hastighed af det normale” (s. 23). Dag Heede omtaler ham direkte som ”retarded” (Heede, 2010, note 25).

Fiaskoen ved ikke at kunne være som den velfungerende pige fra Præstø giver Jane et mindre sammenbrud⁹⁰ – dog ikke værre end at hun kan kontrollere rystelserne og få dem til at komme og gå – og hun flytter hjem til Tine og Ditte. Tine har i modsætning til Jane en stor udlængsel, men har ikke ageret efter den – tværtimod vælger hun ved at blive gravid med Ditte at binde sig tættere til Rødbyhavn og færgerne.⁹¹ Trods Tines udlængsel er det Jane, der rejser væk for at læse videre, og Jane, som tager til Tyskland med Aksel – hun fungerer nærmest som en stedfortræder for Tine, som har længsel, men ikke muligheden eller evnerne.

Tætheden til andre mennesker finder Jane ikke i sine forhold til mænd – de fungerer, som ofte i Helle-romaner, som noget der sker tilfældigt og uden mening – men derimod i forholdet til Ditte og Tine: De sover gerne sammen, og Janes fokus er ofte på Ditte, når hun har været væk i et stykke tid, som her, hvor Jane finder Tine og Ditte på besøg hos Fru Lund:

Ditte kom med en høj lyd, da hun så mig, og jeg gik lige hen og tog hende op. De små hænder rakte ud efter mit ansigt, og jeg holdt hende helt tæt ind til mig.
(Helle, 2005, s. 60)

og lidt senere, da Jane tager Ditte ind efter en middagslur:

Så snart hun så mig, holdt hun op med at græde. Jeg lirkede hende ud af selen og løftede hende op, mens jeg kørte barnevognen ind i skuret med den frie hånd. Hun lugtede varmt og rent. Jeg kan huske, at jeg tænkte: Der er ikke noget galt i at blive her.
(s. 67)

Udover at vise Janes behov for nærhed til Ditte ved, at hun tager hende op, *før* hun kører barnevognen ind i stedet for omvendt, er dette sted også et af de få, hvor fortælleren træder frem og indikerer, at historien fortælles fra et senere tidspunkt end romanens nutid, nemlig ved den pludselige brug af nutid: ”Jeg kan huske.” Resten af romanen er fortalt i en upåagtet datidsform, men lige her træder fortællertidspunktet frem og giver læseren en fornemmelse af den fortællende Jane. Den fortællende Jane træder også frem i romanens næstsidste sætning, da hun (som så mange af Helles romankvinder) måske får sit gennembrud til teksten og fortællingen:

Det var mig, der var Tine.
Det var mig, der var vores mor.
Det *er* rigtigt nok. Der var ikke andre.
(s. 175, min kursivering)

Janes tætteste forhold er til søsteren og Ditte, og det ukomplicerede forhold til det lille barn er det nærmeste, Jane kommer på et forpligtende forhold, som giver hende jordforbindelse – et tema, som også går igen i *Hvis det er* (se nedenfor). Modsat Janes forhold til Ditte er

⁹⁰ Eller som Heede for eksempel antyder: en reaktivering af det ubearbejdede traume fra moderens død (Heede, 2010, s. 57).

⁹¹ Astrid Merete Kirkegaard har i artiklen ”Provinsen som litterær topos” i *Nordica* 28 (2011) en god analyse af forskellen på Jane og Tines personligheder, eksemplificeret ved deres udlængsel – eller mangel på samme (Kirkegaard, 2011, s. 143-145).

hendes forhold til mænd typisk med mænd, som i forvejen er bundet til andre: Tim ”har dame på” og Aksel er gift, men siger, at han er ved at blive skilt – begge er de altså også ufarlige i forhold til at kræve noget af Jane. Mændene bliver, som vi også så det i *Dette burde skrives i nutid* til statister, som ikke betyder noget følelsesmæssigt i sig selv, og som ikke kan give hverken Dorte eller Jane et konkret tilhørsforhold.

Den stærkeste og mest eksplicitte fortælling om et mor-datter-forhold kommer i den seneste roman *de*, som samtidig også har den hidtil yngste hovedperson, nemlig teenageren Tine. Romanens handling er, som ovenfor beskrevet, delt mellem beskrivelser af Tines start i gymnasiet og mødet med andre unge, især den privilegerede bohemeskikkelse Tove Dunk, og skildringen af hendes mors langvarige sygdom, som ender med døden. Undervejs er der forskellige referencer tilbage til *Rødby-Puttgarden*, hvor (den anden) Tine og Janes mors død står som en central skjult tekst, og de andre tidligere Helle-tekster. Udover navnesammenfaldet er det også allerede i starten af romanen, hvor *de* starter med sætningen: ”Senere går hun over markerne med et blomkålshoved.” (Helle, 2018, s. 7), mens startsætningen i tredje del af *Rødby-Puttgarden* ”Vores mor” lyder: ”Vores mor gik over markerne med et blomkålshoved i hånden.” (Helle, 2005, s. 115). Blomkålshovedet vender tilbage på den sidste side af *de* og binder hele fortællingen sammen på samme måde som Kims død i *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand*. Derudover er de hyppigt forekommende flytninger et gentaget motiv, som udover *Rødby-Puttgarden* også går igen i blandt andet *Dette burde skrives i nutid*, hvor faster Dorte minder om en barnløs udgave af Tines mor. I modsætning til faster Dortes flytninger er Tine og morens ikke forårsaget af mænd – i hvert fald ikke ekspliciteret i teksten. *de* kan, som også Dag Heede gør det i sin anmeldelse i *Standart* 32, nr. 2, ”Det tidlige forår”, læses som en komprimeret udgave af de tidligere romaner, blot med en (i modsætning til for eksempel *Rødby-Puttgarden*) positiv skildring af et mor-datterforhold. Heede læser også *de* som en kunstnerroman som alle de andre romaner:

På en måde består hele Helles forfatterskab af en eneste bog, [...]. Den handler om sig selv, sin egen tilblivelse, og om hvordan en ung, søgende, jeg-svag, eksistensangst og selvbetragende kvinde mod alle odds komme til skriften.

(Heede, 2018a, s. 3)

Som tidligere anført vil jeg ikke afvise kunstner-læsningen af romanerne, men der er noget mere grundlæggende på spil: Skriften bliver en metafor for at få et sprog til at fortælle sin egen fortælling, sin egen tilblivelseshistorie og identitet og angiver derved nok et særligt ud-sigelsessted, men et, som samtidig er tilgængeligt for andre end blot kunstnerspirer. I *de* bliver den udvikling sat på spidsen, fordi Tine ved romanens slutning er alene tilbage. Hun har ikke engang som Jane i *Rødby-Puttgarden* en søster at støtte sig til, ingen at dele fortællingen med eller til at supplere historierne om fortiden. Jane og Tine bruger meget tid på at genfortælle deres mor som et fælles referencepunkt; så meget, at hun har sin egen fortælling indlejret i deres roman, men *de*-Tine er uden et lignende fællesskab. Hun og moren har undervejs

isoleret sig fra de familiemedlemmer, som engang har været en del af deres liv: ”Der afholdes fødselsdag for hende med ganske få lys. Det er, mens der findes fætre.” (Helle, 2018, s. 48). Hun er nødt til selv at fortælle sin historie.

For mødre såvel som for døtre gælder det som nævnt, at mænd spiller en perifer rolle som statister. For både *Dette burde skrives i nutids* faster Dorte og moren i *Rødby-Puttgarden* er mange af deres flytninger forårsaget af mænd: faster Dorte flytter ind og ud hos forskellige mænd, og i den indlagte fortælling i *Rødby-Puttgarden* hører vi om, hvordan Jane og Tines mormor på samme vis flytter rundt med deres mor. Ingen af disse mænd sætter et blivende aftryk, og det største aftryk kommer som vist i *Rødby-Puttgarden* ved de børn, som enkelte af dem bliver fædre til. De er bevidst fravalgt som reelle fædrefigurer og optræder primært som donorer. Selv i *Hvis det er* synes den biologiske far, Christian, at have mindre tilknytning til drengen Magnus end papmoren, den i rammen indlejrede fortæller ”Vejmand” – dem vender vi tilbage til nedenfor.

I *Dette burde skrives i nutid* optræder dog flere forældrepar, både fortælleren Dortes egne forældre og Per Finlands forældre. Begge par synes umarkeret lykkelige, om end Pers forældre er lidt upraktiske – de er også dansklærere (Helle, 2011, s. 13). Forældre i par virker på samme måde som Annes forældre i *Hus og hjem* anonyme og ubemærkede, som også Henk van der Liet bemærker i ””Der skal vel også lidt kød på””: ”Annes apati med hensyn til hjemlige sysler, skyldes tilsyneladende frygten for at ende lige så anonym og upåagtet som forældrene.” (Liet, 2012, s. 171). Mødre er centrale omdrejningspunkter for deres døtre, men mødre som del af et par bliver umarkerede og mindre betydningsfulde. Og ”mødre” skal måske i virkeligheden forstås mere som ”central kvindeskikkelse”, når det er set fra ’datterens’ synsvinkel, for i *Dette burde skrives i nutid* er faster Dorte en mere central og markant beskrevet figur end Dortes egen mor, og det peger derved mod, at det ikke nødvendigvis er blodets direkte bånd, som er det vigtigste. Som vi skal se i næste afsnit, handler det, som vi også fik antydningen af ovenfor med *Rødby-Puttgarden* og Janes forhold til Ditte, måske om et grundlæggende behov for at betyde noget for nogen: At der er nogen, som har brug for én.

Hvis det er – at blive en, som nogen har brug for

Moderskabet eller mor-barn-forholdet som centralt element i udviklingsfortællingerne er også blevet udpeget i de to tidligere analyser af *Therese*-trilogien og *Jonna*-bøgerne. I Helle Helles romaner er dette forhold som nævnt på en og samme tid både centralt og meget fraværende – det står som det skjulte omdrejningspunkt i nogle af romanerne og bliver først tydeligt eksplicit i *de*. Samtidig er mor-datter-forholdet oftest set fra barnets (teenager eller mere voksen) synsvinkel i modsætning til netop Kirsten Thorup og Hanne-Vibeke Holst, hvor det er overgangen fra ’kvinde’ til ’mor’, som bliver et centralt punkt i kvindernes liv – altså set fra moderens synsvinkel. I Helle Helles romaner er moderen ofte død eller fraværende på anden vis, og udgangspunktet er som nævnt barnets – bortset fra i én central tekst:

Hvis det er fra 2014. Hvis det er er samtidig også karakteriseret ved en helt særlig fortællerkonstruktion, da den består af en (mandlig) jeg-fortælling som ramme om den egentlige fortælling om kvinden ”Vejmand” (hun får aldrig et rigtigt navn), og hendes forhold til manden Christian.⁹² Helt centralt i romanen står også Vejmands forhold til Christians søn Magnus med kælenavnet Buller – han bliver nævnt allerede i hendes tredje replik (Helle, 2014, s. 9) og han optræder gentagne gange som referencepunkt for hende (shelteren s. 19, hans fødselsdag og billedet på telefonen s. 36-7). De gange, hvor han nævnes i hendes samtale med Roar, fremgår det aldrig, at han i virkeligheden ikke længere er hendes papsøn, da Christian gik fra hende (måske for et år siden), ligesom hun heller ikke nævner Christian, kun ”min papsøn”. Noget tyder altså på, at forbindelsen til Magnus er stærkere end forbindelsen til Christian.

Selve fortællekonstruktionen er også med til at fremhæve Magnus’ vigtighed, da den længste sammenhængende fortælling handler om Vejmands tid sammen med Christian og Magnus. Lidt senere vender jeg tilbage lidt mere generelle betragtninger om Helle Helles fortælle typer, og hvilken indflydelse de har på romanernes forhold til udviklingsromangeneren, men netop *Hvis det er* adskiller sig på flere måder fra den ’almindelige’ Helle-roman ved som nævnt at have en mandlig (hoved)fortæller og -person og ved at skifte synsvinkel undervejs mellem førstepersonsfortælleren og tredjepersonsfortælleren bundet til Vejmand. I skiftet til tredjepersonsfortælleren får vi fortalt Vejmands forhistorie. Romanen består altså af tre forskellige fortællemodi: Roars nutidsfortælling (i førsteperson, nutid) om deres eventyr i skoven,⁹³ Roars egne (korte) flashbacks til hans fortid (i førsteperson, datid), og endelig Vejmands (lange) fortælling om hendes fortid – fortalt i tredjeperson, datid, men ikke fortalt af eller til en bestemt person. Om det er Roar, som gengiver Vejmands egen fortællinger eller Vejmand selv, som fortæller, er ikke til at afgøre, men synsvinklen er fast bundet til Vejmand. Romanen skifter på typisk Helle Helle-vis mellem nutid, fortid – og så Vejmands fortid som det ekstra lag, men vægtingen er kraftigt forskudt over til Vejmand, især i den sidste halvdel af romanen. Vejmands fortælling udgør også det længste sammenhængende afsnit i romanen, nemlig de 45 sider (s. 62-107), som handler om hendes tid i kollektivet (hvor hun møder Christian første gang), tiden efter kollektivet og indtil hun møder Christian igen, og endelig tiden sammen med Christian og Magnus. Egentlig kunne man for så vidt udvide afsnittet lidt og påstå, at romanens centrale fortælling går fra s. 52, hvor Vejmand flytter ind i kollektivet og frem til s. 107, hvor forholdet til Christian afsluttes. Det er én sammenhængende

⁹² Anker Gemzøe læser i artiklen ”Den sociale drejning” (Gemzøe, 2017) rammefortællingen som en positiv udvikling for Helle Helles personer ved, at den er udtryk for, at ”Roar har kunnet tage en andens liv ind i sit.” (s. 95) og derved har været i stand til at knytte bånd til en anden. På den måde kan Roars indoptagelse af Vejmands fortælling også ses som en spejling af Vejmands indoptagelse af Bullers eksistens i sit liv.

⁹³ Flere læsere påpeger de intertekstuelle referencer til blandt andet Dantes *Den Guddommelige Komedie* og romantikkens vikingeheltesagn (blandt andet Oehlenschlägers *Roar og Helge*), H.C. Andersens ”Moderen med Barnet” og Jeppe Aakjærs ”Jens Vejmand” (se især (Gemzøe, 2018, s. 131-132)).

fortælling, som kun er afbrudt af halvanden sides motion i shelteren, fortalt af Roar. Siderne 52 til 107 udgør også mere eller mindre romanens midte.⁹⁴ Når alle anmeldelserne fremhæver Helle Helles skift til en mandlig fortæller i *Hvis det er*, vil jeg nærmere sige, at Helle Helles forsøg på at lave benspænd for sig selv ved at vælge en mandlig fortæller⁹⁵ kun til dels lykkes: Vejmands historie er den centrale fortælling i romanen. Og helt centralt er som nævnt tiden med Christian og Magnus – historien om tiden før kollektivet og Christian kommer i små bidder, ligesom tiden efter fylder meget lidt. Når Helles romaner læses som en længsel efter at finde et sted og en at høre sammen med, bliver det i forhold til *Hvis det er* tydeligt, at denne ”en” for Vejmand er Magnus – og ikke Christian.

Teksten er også fyldt med beskrivelser af, hvordan Magnus’ ve og vel betyder noget for Vejmand – og at hun måske i virkeligheden hellere vil være sammen med ham end med Christian, som her, hvor Christian forbereder en hyggelig middag til kun de to: ”På trappen kunne hun lugte brunede løg og blev mildere stemt. Men så var Buller der ikke, og hun havde lige glædet sig til at give ham en plastikhare.” (s. 98). Muligheden for en intim middag med Christian overskygges af ærgrelsen over ikke at kunne glæde Magnus. Særligt tydeligt står også beskrivelsen af, hvor angst hun er for, at noget skal med Magnus, når han går alene med kammerat hjem fra skole:

Dinglende Anders And-blå tasker, *hun kunne ikke tænke på andet ved etiden*. Hun fik en af de andre til at overtage ekspeditionen, gik og begyndte at afkalke håndvasken hovedløst. Lod syre være syre og gik i gården, *stod og lyttede* [...]. Ind igen og skrue låget på. Så var klokken gudskelov mere. Men der kom jo indimellem en ambulance inde fra Aalborg og én gang lige præcis lidt over 13. Det var en vinterdag, *hun løb hele vejen* til Netto uden overtøj. Det grå silketørklæde, der blæste op i ansigtet, *lettelsen i krydset*, løfter om livretter [...].

(s. 102, min kursivering)

En angstfølelse, som de fleste forældre nok har oplevet, og som Vejmand altså også føler i forhold til Magnus, hvorimod Christian slet ikke forstår den: ”Der sker hverken mere eller mindre, fordi du er bange.” Om Christian selv har angsten for at miste sit barn, hører vi ikke, men ved at negligere Vejmands angstfølelse, negligerer han også hendes forhold til Magnus.

⁹⁴ For en grafisk oversigt over romanens komposition, se oversigten sidst i kapitlet (Skema A). Anker Gemzøe påpeger også det centrale i Vejmands egen historie og sammenligner fortælleformen med *Rødby-Puttgarden*, som i hans (og min) optik har ”[en] mere episk, historisk og socialt bredere beretning” (Gemzøe, 2018, s. 133).

⁹⁵ Jævnfør artiklen om hendes arbejde med *Hvis det er* i *Politiken* 21. september 2014, hvor hun netop udtaler: ”Hver gang jeg skriver, laver jeg nogle benspænd, fordi jeg ikke gider skrive den samme bog to gange.[...] I ’Hvis det er’ er der for eksempel en mandlig fortæller, for det har jeg ikke haft før.[...] Jeg har altid tænkt, at jeg aldrig kunne have en mandlig fortæller, fordi jeg selv er kvinde. Jeg troede, at det ville være utrolig svært, fordi jeg jo ikke kan vide, hvordan det er at være mand. Det tog rigtig lang tid for mig at finde ud af, at der overhovedet ikke er en skid forskel.” (”OM: Helle Helle,” 2014) Måske skyldes den manglende forskel mest, at det i virkeligheden ikke er Roars historie, som bliver fortalt, men Vejmands.

Der kommer aldrig en særlig forklaring på, hvorfor Vejmand er bange for at miste Magnus, men forældres angst for at miste deres børn kræver heller ikke en forklaring – Vejmands angst bliver derfor også til et symbol på, at hun ubevidst opfatter Magnus som sin rigtige søn. I hele det lange afsnit, som handler om Vejmands liv med Christian og Magnus, vises det tydeligt, hvordan hun er mere opmærksom på Bullers behov og følelser end på Christians, som hun ofte fejllæser, mest eklatant, da hun i slutningen af deres forhold tror, at han vil fri til hende:

Hun vendte sig, og hun ved, at hun smilede, for der lå en lille, helt flad pakke med bånd om på bordet, og hun sagde: – Hvad har du nu fundet på, skat? Og hun kan huske, at det gav et ryk i ham, da han så, hvad hun troede. Hun rakte ud efter pakken. Men det var bare papir.
(Helle, 2014, s. 107)

Fortællingen om Buller og Christian er fortalt i tredjeperson med synsvinklen bundet til Vejmand, men med den for Helle Helle karakteristiske mangel på refleksion og der er således ikke noget, der tyder på, at Vejmand pynter på sit forhold til Buller – eller rettere: på betydningen af forholdet for hende.

Hvis det er skiller sig på mange måder ud fra Helle Helles øvrige romaner; den mandlige fortæller, kombination af første- og tredjepersonsfortæller (og mandlig og kvindelig stemme), set oppet over to dage i Nordjylland og altså ikke mindst beskrivelsen af et (pap)-mor-barnforhold set fra moderens synsvinkel. Den kommer derfor også til at udgøre en kernetekst i min analyse, fordi den på én gang er tættest på omdrejningspunktet fra de tidligere analysekapitler, og samtidig ved sin særhed i forhold til de andre Helle Helle-romaner er med til at understrege deres fokus på andre dele af udviklingsfortællingen: Det er ikke kun i mødet mellem mor og barn, at udviklingen sker – tværtimod kan den ske eller nærmere ikke-ske mange andre steder i livet.

Også i forhold til fortælleren er *Hvis det er* særlig. I Helle Helles romaner har vi som læsere kun adgang til hovedpersonens egenfortælling – som oftest ganske ureflekteret – og uden et blik udefra, uanset om det er en roman fortalt i første- eller tredjeperson. I *Hvis det er* giver rammefortællingen med Roar som førstepersonsfortæller adgang til et blik udefra på Vejmand, hvor vi som læsere får en beskrivelse af hende og en fornemmelse af hende som person, der egentlig er i uoverensstemmelse med den fornemmelse, vi får af hendes egen fortælling. I Roars øjne er hun initiativrig og energisk, mens det er ham, som på typisk Helle Helle-vis lader sig flytte rundt, hvorimod hun i sin egen fortælling (fortalt i tredjeperson)

fremstår som en mere forvildet type, der driver rundt uden mål og med og ofte lader sig føre med. *Hvis det er* giver os på den måde en mulighed for at se ”hovedpersonen” udefra.⁹⁶

Anker Gemzøe anfører også i artiklen i *Spring* 43, at der i *Hvis det er* er flere ansatser til refleksion end i tidligere Helle Helle-romaner (Gemzøe, 2018, s. 137), men når det kommer til det centrale tema om Vejmands forhold til Magnus, er der stadig ingen ansatser til reel refleksion. Selvom Vejmand påtager sig et større ansvar for Magnus, bliver hun ikke mere selvrefleksiv i fortællingen af sin egen identitet eller i at tage ansvar for sit eget liv (i modsætning til for eksempel Kirsten Thorups *Jonna*): at få adgang til sproget og kunne fortælle sin egen historie er ikke ensbetydende med at kunne reflektere over den. Skellet mellem fortælling og refleksion kommer dermed til at være et centralt element i forståelsen af Helles tekster som moderne udviklingsromaner, og man kan se dem stå som et korrektiv til Giddens idé om den senmoderne, narrative identitet, som er skabt gennem en løbende selvrefleksion. Helles hovedpersoner kan fortælle, men ikke nødvendigvis skabe en sammenhængende fortælling – måske fordi en sådan ikke findes i ’virkeligheden’, men kun i fiktionen?

Herved bliver også fortællerens rolle i teksten relevant på et andet niveau end som blot en stilistisk analyse, som dansklærere udfordrer både svage og stærke elever med.

Fortælleren og tiden

Når jeg i indledningen til afhandlingen stiller spørgsmålet, om hvordan der fortælles om den kvindelige udviklingsroman, kan det forstås på to måder: En indholdsmæssig måde, som går på, hvordan den kvindelige udviklingsproces beskrives og hvad den indeholder af elementer; og en formel måde, som handler om, hvordan fortællingen er skruet sammen. I de to foregående kapitler har vi set to mere traditionelle fortællere i en realistisk ”normal”-fortælling (selvom nærlæsningen af Kirsten Thorups romaner om *Jonna* viste, at den ikke var helt så normal), mens vi hos Helle Helle møder en anderledes skrivestil – en minimalistisk, behavioristisk-realistisk fortæller, som ikke på noget tidspunkt giver os som læsere adgang til hovedpersonens indre, reflekterende jeg, og det uanset om vi har med en første- eller tredjepersonsfortæller at gøre. Helle Helle forklarer selv flere steder, hvordan hun ønsker at vise sine romanfigurer på samme måde, som vi som mennesker møder hinanden – uden adgang til hinandens inderste og med handlinger og opførsel som eneste udgangspunkt (for eksempel i et interview i *Kristeligt Dagblad* i 2011 (Øhrstrøm, 2011)). I modsætning til fortælleren i de andre romaner, hvor vi får et indblik i personernes udvikling og refleksioner, er der altså lukket for adgangen hos Helle Helle. Det får den konsekvens i forhold til denne afhandlings undersøgelsesområde, at den forventning om refleksion, som vi har til hovedpersonerne, ikke kan indfris af den simple grund, at de ikke giver udtryk for refleksionen i samtaler med

⁹⁶ En anden af Helles romaner, som også giver glimt af hovedpersonen udefra er *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand* (2002), men her er Kims blik på Susanne filtreret og gengivet af Susanne selv, og altså ikke på samme måde en direkte beskrivelse af Susanne.

andre. Samtidig afspejles den samme forventning til udvikling og refleksion heller ikke i selve fortællingen – dels på grund af fortællerens særlige tilgang, men især fordi den måske slet ikke findes.⁹⁷ Ikke engang hos Vejmand i *Hvis det er* findes refleksionen over, hvad Buller betyder for hende og hendes udvikling – deres forhold er noget, som bare er.

Ved ikke at have et refleksivt lag fungerer Helle Helles behavioristiske fortæller også som eksempel på personernes mindre selvrefleksive tilgang til deres liv, og på den måde understøtter fortællestilen fortællingen om de mennesker, som nok har ord, men ikke refleksion med i at fortælle deres historie – fraværet af fortællestilens refleksion bliver altså en direkte konsekvens af personernes manglende refleksion og en spejling af dette forhold. Når vi som trænede akademiske læsere for eksempel forventer en større selvrefleksion af Anne i hendes breve (som for eksempel hos Madsen, 2011, s. 93) til Anders (i *Hus og hjem*), er det mere et udtryk for vores egen konstante selvrefleksivitet, vante som vi er til at leve i Giddens' senmoderne samfund, end det kan ses som en mangel hos Anne. Ikke engang gennem sine breve stiller hun sig uden for sig selv og kigger ind, og hun forbliver i et prærefleksivt stadie, ganske som Susanne, Dorte, Vejmand og alle de andre. Nils Gunder Hansen udtrykker det i artiklen "Kan en minimalistisk forfatter slå et slag for kærligheden?" (i *Kritik* 48 (2015)) på denne måde: "Anne søger ikke den højt individualiserede og refleksive senmoderne eksistensform. Hun vil ikke opføre sig "according to Anthony Giddens."" (N. G. Hansen, 2015, s. 38) og fortsætter med at pege på, at Annes projekt mislykkes – men det er måske netop Annes (og de andre hovedpersonernes) vilkår, at hun (de), som så mange andre 'almindelige mennesker', ikke lever "according to Giddens", og det er dét, som Helle Helles romaner også viser os.

De få sprækker, der kommer i manglen på refleksivitet (som i slutningen af *Rødby-Puttgarden*, Susannes nekrologer over Kim, Dortes små prosastykker osv.), er de samme steder, som fortolkerne læser som ansatser til en kunstnerisk skriveproces og derved bruger som åbning til at læse Helle Helles romaner som kunstnerromaner – en anden variant af dannelsesromanen.⁹⁸ Den trænede læser vil helst se en reflekteret fortæller, som kan stille sig uden for sit eget liv, hvorimod det netop er kendetegnende for Helles personer, at de meget sjældent (hvis overhovedet) foretager den øvelse. Selv mit herværende forsøg på at læse en traditionel genre ned over teksterne kan ses som et forsøg på at tvinge teksterne til andet end de måske i virkeligheden er, samtidig med at det (som nævnt ovenfor) er en helt naturlig måde at læse tekster på: Vi vil gerne se en mening og en sammenhæng i fortællingen – også selvom den måske slet ikke findes. Jeg afviser ikke, at der kan læses en

⁹⁷ Som det også beskrives i Karen Hvidtfeldt Madsens artikel, der blandt andet gengiver Helle egne ord om, "at hun interesserer sig for personer, der ikke tænker særligt dybt." (Madsen, 2011, s. 94).

⁹⁸ Det er for eksempel Anker Gemzøe, der læser *Dette burde skrives i nutid* og *Rødby-Puttgarden* som "forsøget på at blive forfatter" (Gemzøe, 2017), og Dag Heede i anmeldelsen af *de*: "[...] rummer også denne roman et portræt af forfatteren som ung kvinde, og hendes vej til at blive voksen grå gennem sproget." (Heede, 2018a). Se også Gemzøes artikel i *Spring* 43 (Gemzøe, 2018).

forfattertilblivelsestematik ind i mange af Helle Helles romaner, men ofte kommer disse læsninger til at overskygge de andre temaer på spil – og måske er det mere retvisende at læse forfattertilblivelsestemaet som et mennesketilblivelsestema: Den øgede refleksivitet (om ikke selvrefleksivitet), som kommer med tilegnelsen af et sprog til at beskrive (og strukturere) livet i, betyder også, at personerne tager første skridt på vejen mod en udviklings- (og dannelsesproces): ”At blive sig selv og at få et sprog er to sider af samme sag[...].” (Heede, 2018a, s. 3). Men som ovenfor anført er det at få et sprog og kunne fortælle en historie ikke nødvendigvis det samme som at abonnere på en selvrefleksiv, narrativ identitet. Og selv om Anker Gemzøe flere steder betegner Helle Helles jeg-fortællere som ”(livs)angste selvbetragtere” (Gemzøe, 2011, 2017), ligger der i ordet ”betragter” ikke nødvendigvis på samme måde en refleksivitet. Min påstand er altså, at Helles fortællere har mere tilfælles med den almindelige læser og måske kan læses som et opgør med ”kunstnerromanen” som vejen til erkendelse, og herved også et opgør med forestillingen om kunstneren og kunstens særligt privilegerede status: det handler lige så meget om at give alle adgang til gennem sproget at fortælle sin egen eksistens. Ved at gøre det gennem et relativt simpelt, ureflekeret sprog gør Helles romanfortællere det muligt for flere at skabe den fortælling uden at den behøver at være selvrefleksiv. Samtidig peger teksterne dog også på, at det ikke nødvendigvis er en let proces – hverken at fortælle eller at blive til nogen.

I *Dette burde skrives i nutid* forsøger Dorte at skabe en sammenhæng i sin nuværende situation ved at fortælle om de begivenheder, som har ledt hende frem til huset i Glumsø. På samme vis skaber Tine i *de* ansatserne til en fortælling ved at lave lister over de steder, hvor hun har boet sammen med sin mor. Listerne kan ses som første del af struktureringen af både liv, identitet og fortælling, hvor stedet de bor, kædes sammen med en fødselsdag, tilstedeværelsen af familie (fætre) og en genkendelig afleveringssituation hver morgen. Brugen af lister og fortidens indtog i nutidsfortællingen bringer en form for sammenhæng i livsfortællingen, men peger samtidig også på, hvor svært det er at skabe denne sammenhæng. Teksternes usammenhængende kronologi mimer den mundtlige fortælling og erindring, hvor det væsentlige skifter alt efter, hvor man er nået til i sit liv. Dorte er på større afstand af sin egen fortælling (fortalt i datid, men burde være i nutid for at understrege det processuelle) end Tine, som er midt i struktureringen – eller rettere omstruktureringen af fortællingen efter morens død. Nu er der føjet et nyt element til livshistorien og den skal omformes på ny – *de* bliver en real-time-beskrivelse af en identitetsdannelse, og derfor også uden det refleksive niveau.

Afrunding

En roman, som endnu ikke er beskrevet så udførligt her, er *Ned til hundene*. Heri møder vi forfatteren ”Bente”, som ”leder efter et godt sted at græde” (Helle, 2008, s. 5). Hun er gået hjemmefra, efter at hendes mand, hudlægen Bjørnvig, har svigtet hende ved at skrive en

roman sammen med sin sekretær, mens hun selv var deprimeret og havde skriveblokering. Romanen handler altså ikke om en kvinde, som forsøger at finde sin stemme som forfatter, men om en etableret forfatter i skrivekrise – eller om man vil det: Et menneske i livskrise. ”Bente” bliver fundet og navngivet af John og Putte – to førtidspensionister, som bor sammen langt ude på landet, hvor Bente er strandet, mens hun venter på bussen. John og Putte tager hende med hjem, tager hende til sig og passer på hende, ligesom hun også kommer til at tage sig af dem – på en klodset og ofte umulig måde, men hun prøver, og hun finder her et sted, hvor andre har brug for hende. Hun kommer til at betyde noget for John og Putte, og på den måde udtrykker romanen måske også essensen i Helles romaner set som en form for udviklingsromaner: Hvor vægten i det senmoderne samfund med Giddens’ ord handler om ”rene forhold”, ”konfluerende kærlighed” og en ”refleksiv individualiseringsproces” (jævnfør for eksempel (N. G. Hansen, 2015) og (Stidsen, 2015b)), handler Helles romaner om det modsatte: Om hvor svært det kan være at blive til én, som nogen har brug for – for det at ”være en, som nogen har brug for” er et væsentligt element i vores menneskelige eksistens. Og derfor er det så svært for Helles personer at komme frem i livet, for de mangler nogen, som har brug for dem, og derfor bliver mor-datter-forholdet så centralt i romanerne. At løsrive sig fra sine forældre (sin mor) er at gå derud, hvor man pludselig skal skabe sig selv og finde de betydningsfulde i ens liv. Derfor drejer Vejmands verden sig stadig om Magnus, for han havde brug for hende; derfor føler Bente sig for alvor forrådt, når Bjørnvig skriver en bog (og så med en anden, yngre kvinde) – bogen bliver symbolet på de børn, de ikke har, men som han nu får med en anden, og derved svigter han deres familie. Hans understøtning af Bente som forfatter har gjort ham til symbolsk medforælder til hendes bøger (børn), og nu må hun finde sig en anden familie. At blive voksen og til nogen handler altså om at finde et tilhørsforhold, hvor man er gensidigt afhængige af hinanden, og Helles romaner viser, hvor svært det er, hvis man ikke lige lever efter den senmoderne samfundsforståelse, samtidig med at de stiller spørgsmålet om, hvorvidt det samfundsbillede overhovedet er fremherskende i andet end den øvre middelklasse, hvis den findes der – ”Bentes” krise tyder på det modsatte.

Netop den øvre middelklasse er i centrum i næste kapitel, hvor vi vender os mod Christian Kampmanns *Gregersen*-tetralogi. Dernæst følger et kapitel om DR-tv-serien *Arvingerne*, før det sidste kapitel samler trådene op og diskuterer de forskellige udlægninger af den kvindelige udviklingsfortælling, som er kommet frem – herunder også en overvejelse om Helle Helles omkonfiguration af genren.

Skema A: Udviklingsoversigt og fortælleforhold i romanerne

Romanernes rækkefølge som udviklingsromaner:

	Ungdomstrilogi	
	<i>de</i>	
	<i>Dette burde skrives i nutid</i>	
	<i>Rødby-Puttgarden</i>	
Dannelsesroman:		Udviklingsroman:
<i>Hus og hjem</i>		<i>Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand</i>
		<i>Hvis det er</i>
		<i>Ned til hundene</i>

Tabel 7-1

Fortælletider i Helle Helles romaner:

Roman	Tid	kommentar
<i>Hus og hjem</i>	nutid	
<i>Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand</i>	datid	
<i>Rødby-Puttgarden</i>	datid	
<i>Ned til hundene</i>	nutid	Flashbacks i datid
<i>Dette burde skrives i nutid</i>	datid	
<i>Hvis det er</i>	nutid	Vejmands fortælling er i datid, og den fylder lidt over en tredjedel af romanen.
<i>de</i>	nutid	Ekstrem nutid, hvor selv fortiden er fortalt i nutid

Tabel 7-2

Fortælleforholdene i *Hvis det er*

1.p. (Roar – nutid) (i alt 88 s.)	1.p. (Roars førtid) datid – flash-back (i alt 7,5 s.)	3.p. (Vejmand – datid) (i alt 54,5 s.)
1. 7-41 (34) (begge)		
	(1b. 12-13 (1,5))	
	(1b. 17 (1))	
	(1b. 24)	
	(1b. 27-28)	
	(1b. 31 (0,5))	
	(1b. 35 (0,5))	
	(1b. 38)	
		2. 42 (0,5) (Vejmand)
3. 42-43 (0,5)		
		4. 43 (0,66)
5. 43-44 (1)		
		6. 45-6 (1,33)
7. 46-51 (15)		
		8. 52-9 (7)
9. 60-1 (1,5)		
Skift til Vejmands centrale fortælling		
		10. 62-107 (45)
Nyt skift tilbage til Roar og Vejmands samlede fortælling, men uden flashbacks		
11. 108-144 (36)		

Tabel 7-3

8. Fra født familie til valgt fællesskab? Om Christian Kampmanns *Gregersen-tetralogi*

Historien om Christian Kampmann (1939-88), hans forfatterskab, hans seksuelle udviklingshistorie fra kernefamiliefar til biseksuel, og ikke mindst hans alt for tidlige død en septembraften på Læsø i 1988 er velkendt stof for mange litteraturkendere i Danmark. ”*Gregersen-sagaen*”, som tetralogien også kaldes, betragtes af mange som højdepunktet i hans nyrealistiske forfatterskab, hvorefter han skifter til en mere personlig og indadvendt stil i de selvbiografiske *Fornemmelser* (1977), *Videre trods alt* (1979) og *I glimt* (1980).

Gregersen-sagaen består af 4 bind: *Visse hensyn* (1973), *Faste forhold* (1974), *Rene linjer* (1975) og *Andre måder* (1975), alle udgivet i mere end 100.000 eksemplarer (ved udgivelsen af *Danske digtere i det 20. århundrede* (2. udg.) i 1982 (Jørgensen, 1982, s. 13)), og senere i en udgave med bind 1-2 og 3-4 samlet i forbindelse med filmatiseringen i 2004 (jævnfør bibliografi.dk).

En kort introduktion til romanerne

I romanerne følger vi familien Gregersen, som består af moren Tilde, faren Mogens og deres fem børn Karen (f. 1933), Erik (f. 1934), Bo (f. 1938), Rune (f. 1942) og Maj (f. 1943) fra påsken 1954 til påsken 1974. Igennem de tyve år får vi fortællingen om familiens udvikling og afvikling – fra en borgerlig kernefamilie til en moderne skilsmisefamilie på flere planer. Ud over familien er de faste tilbagevendende personer blandt andet morens veninde Tjømse, som er gift med farens forretningspartner, Jørgen; Jes, kæreste med Karen ved romanernes begyndelse; Marianne, Eriks kæreste og senere hustru og mor til hans første tre børn; herefter også Kirsten, Eriks elskerinde, som han senere bliver gift med; Jakob, Bos gifte elsker og hans hustru Helle; Britta, Runes kæreste; Sixten, hvis bryllup med Maj fylder en stor del af bind 3; og Mariannes mor, hvis hjem i Vendsyssel kommer til at danne ramme om en væsentlig udvikling i romanerne. Derudover er der et væld af bipersoner, hvis historier ikke fylder meget, men som alligevel ofte får en indflydelse på hovedpersonernes liv. Trods romanernes store persongalleri er synsvinklen hele tiden bundet til de fem søskende, og fremstillingen af andre personer er altså filtreret igennem deres blik.

Ved starten på *Visse Hensyn* er børnene henholdsvis 21, 20, 16, 12 og 11 år, og i løbet af romanen gennemgår de alle fem på hver deres måde en overgangsrite. I slutningen af første bind afsløres det for læseren og Bo, at Tjømse igennem mange år har haft en affære med faren. *Faste forhold* handler om udviklingen i de forhold, som etableres i *Visse hensyn*, med et særligt fokus på Erik og Bo, hvilket ses ved, at Bo er tildelt synsvinklen i hele første del af romanen, og at Erik har hvert andet afsnit i del to. Her introduceres også Eriks affære med Kirsten, som han møder til et ’sensitæringskursus’ (Kampmann, 1974, s. 115-134) – en affære som udvikler sig til et længerevarende forhold med Mariannes accept. Kimen lægges også til Bos forhold til Jakob, og romanen slutter med et tv-interview, hvori faren afsløres

som lånehaj, og med Majs præsentation af sin kommende mand, den rige skibsreder Sixten Terne. Efter interviewet med faren afslører Tjumsen også deres affære for moren. *Rene linjer* følger strukturen (se nedenfor) fra de to foregående romaner, men er i første del centreret omkring Majs bryllup, som der tælles ned til i afsnit med kortere og kortere intervaller. Derudover er fortællingen i anden del fokuseret på udviklingen i Erik, Maj og Bos respektive forhold, hvori Eriks forhold til Marianne og Kirsten udvikler sig og ender med, at Marianne går fra Erik. Bos forhold til den gifte Jakob udvikler sig primært på Jakobs side, hvor han fortæller sin hustru om Bo, og i en periode lever de i et lykkeligt trekantsforhold. De *rene linjer* refererer på flere planer til, at der i alle forholdene (både hos forældre og børn) sker en udvikling i retning af ærlighed og åbenhed, som medfører konsekvenser for flere af forholdene, som forældrene og Erik. Romanen slutter med Tjumsens selvmord. *Andre måder* har en omvendt komposition end de tre tidligere romaner, men starter, hvor *Rene linjer* slutter, også rent tematisk med døden: Mariannes mor er gået i havet i Vendsyssel, sandsynligvis med vilje. Centralt i romanen er Maj og Sixtens fest, som fylder 133 af 335 sider. Festen er konkret dateret 14/12-1973 ved, at Rune har stemplet datoen på en kjole, som han havde købt til Britta (Kampmann, 1975b, s. 80, 331). Under festen opstår tumult mellem Rune og en anden gæst, John, hvilket tragisk resulterer i en ung kvindes død. Imens har Erik travlt med at være Kirsten utro med en anden kvinde, som han møder til festen. Tredje del af romanen, som foregår efter festen, viser, hvordan de fem søskende på forskellig vis finder sig til rette i deres forandrede liv, hvor de er tvunget til at tage nogle beslutninger, og endelig i fjerde del skifter synsvinklen for første gang væk fra de fem søskende til næste generation, Eriks datter Susanne, som står ved indgangen til en ny epoke i sit liv: Hun er gravid, ganske som Marianne var det i starten af første bind. Den stramme komposition af romanerne vil blive yderligere uddybet efter en gennemgang af den eksisterende forskning i Gregersen-sagaen.

Litteraturen om *Gregersen-sagaen* – et ideologikritisk skoleridt

Størstedelen af litteraturen om Kampmanns romaner er fra tiden omkring udgivelserne og i manges tilfælde derfor også præget af de fremherskende strømninger i litteraturmiljøet, som det ses hos for eksempel Karen Syberg: "Virkeligheden, der voksede over hovedet" (Syberg, 1976), Anne Birgitte Richard: "Historien urokkelige gang og den vilde positivitet" (Richard, 1977) og Søren Schou i kapitlet om nyrealismen i *Dansk realisme 1960-75* (Schou, 1976, s. 89-113). Trods deres ofte krasse kritik af, at Kampmann ikke helt opfylder deres forventninger til god, opdragende litteratur (primært ved ikke at kritisere den bestående samfundsorden tydeligt nok), er de fleste af læsningerne enige om, at Kampmanns romaner viser den borgerlige familieforms sammenbrud og indvarsler håbet om en ny og anderledes leveform, illustreret ved næste generations talerør Susanne i fjerde binds afsluttende kapitel. De forskellige kritikere er alle enige om at fremhæve Kampmanns fremragende impressionistiske teknik, som i *Gregersen-tetralogien* er forfinet til det yderste, også i brugen af synsvinkelskiftene

mellem de fem søskende, hvilket gør, at romanerne også formidler en bestemt generations erfaringer og syn på tilværelsen:

Die Konzentration der Erzählperspektive auf die fünf Gregersenkinder bedeutet, daß im Werk die Auffassungen und Lebenserfahrungen einer bestimmten Generation vermittelt werden, derjenigen, die im Jahre 1970 also zwischen etwa 25 (Rune) und 40 (Karen) Jahre alt war.
(Heese, 1983, s. 146).

De samtidige læsningers udgangspunkt i ideologikritikken gør desværre også, at de ofte er mere fokuserede på at vise, hvori Kampmann ikke gør det godt nok i forhold til at vise middelklassens elendigheder og forlorne liv, end på at lave en reel læsning af romanerne med udgangspunkt i teksten frem for teorien. Dette gælder især Syberg og Schou, men også Anne Birgitte Richards læsning, som dog er mere afdæmpet og med gode pointer. Derudover er Kampmann ofte blevet læst med fokus på den homoseksuelle tilblivelsesfortælling - det gælder både i Danmark og i udlandet (se for eksempel Mark Mussaris artikler om Kampmann (Mussari, 1999, 2007)), gerne med en sammenligning af Bo-figuren med "Christian" i *For-nemmelser*, *Videre trods alt* og *I glimt*. I forbindelse med filmatiseringen af romanerne i 2004 kom der flere artikler og en enkelt biografi om Kampmann, nemlig Kirsten Jacobsens *Pearlerne*, som dog ikke kan betragtes som en egentlig læsning af romanerne, men mere en samling af ugebladsstof især om drabet på Kampmann (begået af hans elsker Jens Michael Schau i 1988) kombineret med Jacobsens egne erindringer om opvæksten i Nordsjælland i 1950-60'erne. Mere udførlig behandling får Kampmann i de to nyeste udgaver af *Danske digtere i det 20. århundrede*, skrevet af henholdsvis John Chr. Jørgensen (1982-udgaven) og Erik Svendsen (2000-udgaven). Særligt Erik Svendsen er begejstret for Kampmanns forfatterskab og især *Gregersen-tetralogien*, som han kalder "et af de vigtigste kunstneriske udtryk fra 1970'erne" i *Danske digtere* (Svendsen, 2000, s. 375).

Særligt berømt fra samtiden er Karen Sybergs fyldige analyse af de tre første bind i et særnummer af *Poetik* (1976), skrevet før udgivelsen af *Andre måder*, fordi hun heri antyder Kampmanns homoseksualitet, før den var offentlig viden (Syberg, 1976, s. 26). Derudover er Sybergs analyse fokuseret på en freudiansk-marxistisk analyse af, hvorfor Kampmann og hans personer er begrænsede i deres revolutionære udviklingspotentiale. De (både forfatter og romanpersoner) er eksempler på "ikke-socialiseret psyke", som fører til en "narcissistisk karakterstruktur", og Kampmann ser ikke det overskridende potentiale i denne tilstand, men kun begrænsningerne. For Syberg er det generelle i Kampmanns beskrivelse ikke fremstillingen af borgerskabets problemer, men derimod hans fremvisning af den særlige psykiske tilstand, som også medfører, at forandring ikke er mulig: "[...] indenfor det Kampmannske univers [er det] umuligt at forestille sig *noget andet* end det eksisterende; de mennesker, han beskriver kan ikke *andre sig*." (Syberg, 1976, s. 14). Kampmanns egen oprindelse i den borgerlige samfundsklasse blokerer altså for hans personers mulige udvikling og overskridelse

af normerne. I den sammenhæng (som det også bemærkes af Anne Birgitte Richard (Richard, 1977, s. 242)) er det tydeligt, at Syberg mangler at have læst det sidste bind, ligesom hendes læsning måske bliver lidt for hård i sin vurdering af, hvorvidt personerne ændrer sig: Måske kommer der ikke en livsomvæltende ændring, men dog en udvikling for visse af personerne (jævnfør romanernes korrespondance med udviklingsromanen som begreb, se nedenfor), og næste generation kommer til at spille en ny rolle.

Hvad mange af dem ikke fokuserer på, er den generelle udviklingshistorie i romanerne, ikke kun Bos homoseksuelle historie, selvom den har en fremtrædende rolle, men ligeså vel den generelle fortælling om den generations ”dannelsesfortælling”. Når det borgerlige klassesamfund bevæger sig mod opløsningen, som det sker i tiden efter Anden Verdenskrig, åbner det for nye muligheder – eller udfordringer. Tidligere har vi set det i Kirsten Thorups romaner om Jonna, hvor samfundets udvikling giver Jonna muligheder, som hendes mor ikke havde (jævnfør kapitel 6), med dertilhørende problemstillinger ved ikke at have et indlysende forbillede. Hos Kampmanns Gregersen-familie får vi en fortælling fra samme tid, men fra den modsatte ende af Danmark, både geografisk og klassemæssigt.

En af de stærkeste læsninger med blik for både kompositionen og fortællingens indhold leverer Hans Hertel i anmeldelserne af romanerne på udgivelsestidspunktet i *Infomation* (plus en featureartikel sammen med Lis Hertel) (Hertel, 1973, 1974, 1975a, 1975b; Hertel & Hertel, 1975), hvori han peger på mange af de samme elementer, som er centrale i dette kapitel, og i anmeldelsen af *Andre måder* ”Da kontrolcenteret brød sammen” kategoriserer han til slut hele romanserien således:

Kampmann har sprængt den gamle familieroman – sammen med familien – og samlet stumperne til en beskrivelse af centrale mekanismer i vores forhold til hinanden. Det er blevet et værk af sjælden ambition og konsekvens. Ligeså gennemtænkt som gennemkomponeret – og lige så medrivende som menneskeskildring, satire og tidsbillede af Danmark 1954-74.
(Hertel, 1975b)

I dette citat fremhæver Hertel præcis de elementer, som gør romanserien interessant for denne afhandling, og som vi nu skal vende os imod med kompositionen som første opmærksomhedspunkt.

Komposition og fortælle teknik

Kompositorisk har alle fire romaner en stram opbygning, inddelt i tre dele bestående af skildringer af familiemiddage og tiden imellem, bortset fra slutningen af sidste bind, hvor der er indsat en fjerde del (se tabel 1 på næste side), hvor en ny generation får taletid. Hver af de tre dele har underinddelinger, enten med nummererede inddelinger eller via grafisk markerede overgange, som samtidig også er bundet til skift i synsvinklen.⁹⁹ Fortælletypen er på

⁹⁹ For en fuldstændig oversigt over struktur og synsvinkelskift, se Skema B i slutningen af dette kapitel.

typisk Kampmann-vis en impressionistisk præget fortæller, bundet til de fem søskende, bortset fra slutningen af sidste bind, hvilket også betyder, at de forskellige scener ses filtreret gennem de fem synsvinkler og ikke udefra gennem en alvidende fortæller. Den skiftende synsvinkel betyder også, at de fem søskendes historier bliver fremhævet mere eller mindre i romanerne, som det blandt andet kan ses i *Faste forhold*s anden del, hvor Eriks historie får en fremtrædende rolle ved, at han indtager fortællersynsvinklen i hvert andet afsnit.¹⁰⁰ Kompositionen og den faste struktur fremhæves også helt ned på handlingsplanet, hvor der i *Visse hensyn*s første del netop refereres til behovet for en fast struktur, da moren fortæller Tjumses, hvorfor det er vigtigt, at både hun og manden Jørgen kommer til middagen:

”Åh du mener at et par er at foretrække frem for en enkelt person, især en dame.”

”Der er jo bordplanen at tage hensyn til.”

”Bevar mig vel, bliver det ligefrem med bordplan?”

”Hvad havde du ellers tænkt dig med hele den flok? Med dig og Jørgen bliver vi – lad mig nu se. Der er mig og Mogens, undskyld jeg tager os først. Så er der Karen og hendes ven som jeg endnu ikke ved hvad hedder; og Erik og Marianne – hende har du mødt, ikke?”

”Det ved du da godt.”

”Vældig sød pige. Enebarn og hendes mor har altid været alene. De er ikke forlovede, men så godt som. Og så er der Bo og Rune og Maj. Hvor mange bliver det?”

”Elleve.”

”Du vil da ikke sætte elleve mennesker til bords *bulter til bulter*?”

(Kampmann, 1973, s. 5-6, min kursivering)

Morens udtalelse om normerne for at gå til bords bliver samtidig en metakommentar til hele fortællingen: Der er behov for en struktur og komposition i fortællingen – man kan da ikke skrive en roman bestående af ord hulter til bulter? Der må være en plan. (Bord)planen og kompositionen nedbrydes langsomt gennem de fire romaner, med et første lavpunkt i slutningen af *Faste forhold*, under farens tv-interview, hvor kun halvdelen af børnene er til stede, og Erik har indtaget farens plads (Kampmann, 1974, s. 242); Karen og Rune er fraværende; farens mere eller mindre fordækte forretningsmetoder bliver afsløret, og Tjumses forhold til faren bliver afsløret for moren. Det er slut med de faste former og hensyntagen til etiketten. Herefter kan den nye orden begynde at blive bygget op – først med Majs bryllup med Sixten, siden ved etableringen af nye forhold, mens de gamle går i opløsning.

Kompositionens stramhed ses som nævnt også i brugen af bordplaner især i *Visse Hensyn*, og udviklingen i bordplanerne bliver også et symbol på udviklingen i familiens historie: Hvor bordplanen i første bind er stram og tilrettelagt, med udfordringer, som opstår, når der er pludselige afbud, er der allerede i andet bind opblødning på vej ved, at moren accepterer, at de kan være 13 til bords, ligesom hendes samtale med Bo om det bliver en form for metakommentar til konventionerne for god husførelse (og romanskrivning): ””Sådan noget har du da heller aldrig taget dig af, mor.” ”Du har bare aldrig hørt mig tale om det.””

¹⁰⁰ Se de grafiske markeringer i tabel 8-3 sidst i kapitlet.

(Kampmann, 1974, s. 38). Først er normerne usynlige (ligesom kompositionen er), derefter bliver de italesatte, og derved påpeges det tydeligere, hvis de bliver brudt, men det indeholder samtidig en accept af, at normerne kan brydes; og endelig til sidst i fjerde bind genopstår de i en ny form til Maj og Sixtens fest, hvor der er en plan, men den er ikke stramt komponeret som til familiemiddagen. Bordplanen til Maj og Sixtens fest ser tilfældig ud og giver indtrykket af en afslappet stil, men er i virkeligheden gennemtænkt, og ikke det mindste *laissez-faire*.¹⁰¹ Ligeså er romanens komposition, der er omvendt af de tre første bind (jævnfør tabel 1) og tilføjet et ekstra led. På samme vis er middagene i de første bind centreret omkring familien, mens de fem søskende i fjerde bind er placeret ved forskellige borde adskilt fra hinanden. Her afspejles familiens udvikling (og sammenbrud) i opbruddet i placeringerne omkring bordet.

Ser man på romandelenes overskrifter, bliver det også tydeligt, at de på forskellig vis korresponderer:

<i>Visse hensyn</i>	<i>Faste forhold</i>	<i>Rene linjer</i>	<i>Andre måder</i>
”En familiemiddag”	”Hjemme igen”	”Et bryllup”	”Tiden der gik”
”Tiden går”	”Urolige tider”	”Urolige tider”	”Festen”
”En familiemiddag”	””Portræt af en forretningsmand””	”To middage”	”Tiden der kom”
			”På vej”

Tabel 8-1

Klarest er opbygningen i første bind, hvor de to familiemiddage indrammer selve handlingen, men også de to midterstykker ”Urolige tider” i bind to og tre træder frem, ligesom ’tiden’ som begreb også går igen med ”Tiden går”, ”Tiden der gik” og ”kom”. Herved markeres også en vekselvirkning mellem det hjemlige (stillestående) og udviklingen (det handlingsprægede), som samtidig spiller op imod udviklingsromanen som skabelon. Hvor første bind i både opbygning og handling (se nedenfor) følger den traditionelle dannelsesroman: hjemme (familiemiddag) – ude (tiden går) – hjemme (middag), begynder der fra andet bind at ske et skred. Første dels ”Hjemme igen” indikerer, at nu er Bo, der hvor dannelsesromanen normalt slutter, hvilket også stemmer overens med især Erik og Karens liv i hvert deres ægteskab – det er bare slet ikke en slutning, men derimod begyndelsen for alvor. Herfra går det op og ned for alle fem, og fjerde binds sidste del ”På vej” er netop med til at fremhæve, at historien ikke slutter her, men fortsætter med næste generation – mere udviklings- end dannelsesroman. Kompositorisk bevæger romanerne altså i en form for cirkelbevægelse, hvor de hele

¹⁰¹ Tværtimod markerer den tydeligere forskellen på deltagerne, og bordplanen er gået fra at være eksplicit kultiveret at lå Emma Gad til en skjult og underforstået viden – på samme vis som romankompositionens forhold til den traditionelle genre.

tiden samler op fra bindet før, bevæger sig tilbage og gentager mønstret med små variationer – på fem forskellige plan bestemt af de fem søskende.

Geografisk bevægelse

Et andet væsentligt element i kompositionen er den geografiske udvikling. Familien Gregersen bor i det rige Nordsjælland, men faren stammer oprindeligt fra Ålborg (hvor farmoren stadig bor), mens moren er indfødt i det bedre borgerskab og har giftet sig under sin stand. I første bind sker der flere bevægelser: Erik er flyttet fra barndomshjemmet og i en lille lejlighed, Karen flytter til Jylland med Jes, og ikke mindst bliver Vendsyssel sat på landkortet som et sted, der får stor betydning for alle medlemmerne af familien (bortset fra faren og Maj): Her bor Mariannes mor, og besøgene hos hende udgør en kraftig kontrast til livet i Gregersen-huset – her er ingen bordplaner. Senere i romanerne får stedet i Vendsyssel, hvor Marianne grundlægger et kollektiv, nærmest karakter af et utopisk sted, hvor den nye orden kan opstå, personificeret ved den tredje generation, som får taletid i slutningen af *Andre måder*, nemlig Erik og Mariannes datter Susanne.

Samtidig med at Erik og Karen bevæger sig fra barndomshjemmet og 'ud i verden', foretager Bo en anden og kortere, men mindst lige så væsentlig rejse: Efter alle studentereftersterne tager han en aften alene fra barndomshjemmet ind til Vesterbro, hvor han opsøger en bøssebar i en gryende erkendelse af sin egen seksualitet. Rune og Maj rejser på samme vis ud på en hemmelig tur til Paris, hvor de har deres første seksuelle oplevelse – med hinanden vel at mærke. Dette vender vi tilbage til i afsnittet nedenfor om overgangsriter.

De "rejser" som børnene hver især foretager, er alle væsentlige for deres udvikling, men Vendsyssel er (sammen med barndomshjemmet) det sted, som får størst betydning for dem alle. Den eneste, som ikke besøger Vendsyssel, er Maj, og hun er måske den person, som har det sværest ved slutningen af *Andre måder*. Naturligheden i Vendsyssels kollektiv kommer hurtigt til at stå i tydelig kontrast til det 'kulturelle' nordsjællandske borgerskab, hvilket også illustreres på flere måder, tydeligst ved modstillingen af Mariannes mors død (et muligt selvmord) og Tjumses selvmord. Tjumse dør en uskøn død i piller og alkohol – borgerlighedens gift – mens Mariannes mor drukner i havet og bliver aldrig fundet. Om det er hendes eget valg, er ikke helt klart (Kampmann, 1975a, s. 21), men beskrivelsen af hendes død er tydeligt mere harmonisk og naturlig end Tjumses. På samme måde står beskrivelserne af Maj og Sixtens nybyggede hus med store panoramavinduer, hvor Rune udefra kan følge begivenhederne i starten af den store fest i *Andre måder* (s. 99-100), også i stor kontrast til kollektivet i Vendsyssel, hvor alle bliver inviteret indenfor som en del af fællesskabet i stedet for at stå ude og kigge ind. Kampmann understreger her den modsætning mellem natur og kultur, som har været en understrøm i alle romanerne. Dette vender vi tilbage til nedenfor.

Kompositionen i romanerne er stram og kompleks på flere niveauer og på tværs af de fire romaner, hvilket også slår igennem på fortællerplanet, som det fremgår nedenfor. Ligeledes underbygger og understreger strukturen forskellige elementer i historien, samtidig med

at den også trækker trådene tilbage til den traditionelle dannelsesroman og peger frem mod en ny forståelse af udviklingsromanen, blandt andet ved at understrege den borgerlige families sammenbrud i efterkrigstiden. Dette markeres både på handlingsplanet og formplanet ved udviklingen i de fem søskendes liv og de fire romaners komposition. Forholdet mellem komposition, handling og udviklingsroman vil derfor også være et tilbagevendende emne i resten af teksten.

Fortæller og synsvinkler

I væsentlig sammenhæng med kompositionen er naturligvis fortælleren i de fire romaner. Som nævnt ovenfor er fortælleren hele vejen igennem en tredjepersonsfortæller bundet til de fem søskende (bortset fra bind fire, fjerde del), og det er derfor også gennem deres øjne, at læseren ser handlingerne. Det giver for eksempel en tydelig effekt i starten af andet bind, hvor hele første del er fortalt af Bo – selv titlen på afsnittet ”Hjemme igen” refererer til, at han er kommet hjem til Danmark efter ti år i udlandet. Hans indledende frokostsamtale med Tjumse ridser de forskellige personer op for læseren, heriblandt Runes kæreste Britta, som Bo og Tjumse er enige om at vurdere som ”streng at tage” (Kampmann, 1974, s. 7). Herved er grunden lagt for blikket på Britta, når hun senere dukker op til familiemiddagen. Senere i *Rene linjer* får vi også en vurdering af Kirsten, som Bo automatisk måler op i mod Marianne: ”I sammenligning med Marianne var hun yderst neddæmpet. Alt ved hende var i en mindre målestok.” (Kampmann, 1975a, s. 237). Bo er den, som oftest har rollen som fortæller i den forstand, at når der skal fortælles om begivenheder, som involverer flere personer, har han typisk en lidt mere tilbagetrukket og betragende rolle, hvorved han kommer til at fungere som en særlig fortæller. Flere steder i sekundærlitteraturen bliver Bo da også udpeget til at være forfatterens talerør (blandt andet hos Erik Svendsen i *Dansk litteraturs historie*, bind 5 (2007, s. 336) og John Chr. Jørgensen i *Danske Digtere*, bind 5 (1982, s. 23-25)). Ved de større familiesammenkomster som middagene kan det være svært at afgøre den præcise fortæller på grund af den meget filmiske teknik. Fortælleren zoomer ud og løsner båndet til den enkelte synsvinkelbærer, som først bliver ’afsløret’, når en eller flere personer forlader selskabet. Dette ses under familiemiddagene i *Visse hensyns* tredje del (særligt s. 216-8, hvor det kun vises gennem en enkelt ledsætning, ”bemærkede Bo”, at Bo er synsvinkelbærer), under middagen i første del af *Faste forhold* (s. 48-61), og middagene i tredje del af *Rene linjer* (s. 226-9 og 238-42). En anden type af sammensmeltning af fortæller og synsvinkel sker ved Rune og Majs tur til Paris i *Visse hensyn*, hvor de deles om et nummeret afsnit i midterste del. Selvom synsvinklen skifter mellem dem og de også optræder hver for sig, kan delingen af afsnittet også ses som en kompositorisk konsekvens af deres fysiske sammensmeltning ved samlejet.

Ved alle søskende gælder dog det samme, nemlig at begivenhederne serveres filtreret i forhold til deres særlige interesser: Når store samfundsbegivenheder finder sted, ses de ud fra den enkeltes personlige ståsted og ofte kun i forhold til de personlige konsekvenser, som ved studenteroprøret i Paris i 1968: Karen er synsvinkelbærer og får besøg af moren, som

ikke kan komme på ferie i Paris med faren på grund af opstanden. Karens indre er også i oprør, men det er, fordi Jes har forladt hende og bor i et kollektiv. At Jes (i modsætning til forældrene) er på vej til Paris for at tage del i begivenhederne, nævnes nærmest en passant, for det vigtigste for Karen er familien og det nære – at moren lige straks opdager, at Jes er flyttet, og at Karen har besluttet, at hun vil skilles (Kampmann, 1974, s. 176-188). På samme vis afspejler Eriks synsvinkel især hans forhold til Marianne og Kirsten, hvor der sker en udvikling i benævnelserne fra ”Erik og Marianne” (Kampmann, 1973, s. 28) over ”Erik fererede med sin elskede” (Marianne) (s. 71), ”den anden” (Kirsten) (Kampmann, 1974, s. 188), ”sin anden elskede” (Kirsten) (Kampmann, 1975a, s. 60) og i slutningen blot ”Kirsten”. Her er det i øvrigt værd at bemærke i forbindelse med Erik og hans forhold til Kirsten, at betegnelsen ”hans anden elskede” første gang bliver brugt om Susanne, lige da hun er blevet født (Kampmann, 1973, s. 114). Det kunne pege på en sammenhæng mellem Eriks beskyttertrang overfor barnet og hans tilsvarende status i forhold til Kirsten, som i højere grad end Marianne har brug for hans omsorg.¹⁰²

Fortælleren er på alle planer loyal over for de fem søskende (men ikke nødvendigvis på samme tid), og det barnlige perspektiv er bevaret helt ned i benævnelsen af forældrene ved brugen af de meget familiære udtryk ”moren” og ”faren” fremfor deres navne eller det mere formelle ”faderen/moderen”.

En udviklingsfortælling?

Gregersen-romanerne har ikke på samme måde, som vi har set det i de tidligere gennemgåede værker, en kvinde (eller to) i hovedrollen, men deler fokus mellem fem personer. Samtidig spænder de fem personer aldersmæssigt over 10 år, hvilket også bidrager til deres forskellighed, ligesom deres forskellige personligheder spiller ind. Romanerne præsenterer altså fem forskellige udviklingshistorier med hver deres udfordringer og løsninger.

Overgangsriter

Et væsentligt element i langt de fleste traditionelle udviklingsfortællinger (jævnfør også Erik Eriksson i kapitel 2) er overgangsriter som for eksempel indgåelsen af ægteskab og etableringen af eget hjem. I de nyere versioner kan de genfindes i forskellige former, både i reformulerede versioner i ungdomstv-serier (jævnfør (K. Jensen, 2010) og (Meyer, 2003)), og med tilføjelser af nye elementer som overgangsfænomener (jævnfør (Gates, 1989)). I de tidligere gennemgåede romaner har en af de væsentligste overgangsriter været fødslen af et barn (hos Kirsten Thorup og Hanne-Vibeke Holst) eller at tage ansvar for et barn (som hos Helle Helle) – kort opsummeret: at få et andet menneske i sit liv, som har brug for én – men i

¹⁰² Også Anne Birgitte Richard lægger stor vægt på komposition og fortælleteknik i sin analyse af romaner, hvori hun leverer en analyse i tråd med den ovenstående, blot med en lidt anden vinkel (Richard, 1977, s. 216-223).

Kampmanns tetralogi lægges der ud med en mere traditionel version, som vi ser i første bind. Understreget af den stramme struktur, som også peger mod det traditionelle borgerlige samfund, er de fem børns forskellige overgangsriter på vej mod voksenlivet centrum for fortællingen i *Visse hensyn*. Strukturen i romanerne er som nævnt ovenfor stramt komponeret og spiller særligt i første bind op mod den traditionelle dannelsesroman med tredelingen, som vi også kender fra eventyrene. Herved kommer også et samspil med ideen om overgangsriter som stadier, man skal passere trygt igennem for at komme sikkert i mål (få prinsessen og det halve kongerige). I den moderne fortælling er overgangsriterne mindre eksplicitte, men stadig til stede, som for eksempel det at miste sin mødom eller blive gift og få et barn – særligt den sidste har typisk markeret afslutningen på dannelsesromanen. I første bind af Kampmanns fortælling understreger romanens tredeling netop den reference til de ældre genrer ved at have en indledning (del 1) med præsentation af personerne og oplæg til de forskelliges udvikling (den traditionelle ”hjemme-fase”), efterfulgt af det længere midterstykke (del 2), som skifter mellem de fems historier, hvori de alle sammen gennemgår forskellige ’overgangsriter’ (det traditionelle ”ude”), og afsluttende med en gentagelse af første dels familiemiddag, men med visse variationer (”hjem”). Strukturen understøtter således forfatter/fortællerens brug af dannelsesromanen og eventyrets genkendelige genre som intertekstuel reference romanen igennem.

Igennem de fem søskendes forskellige typer af overgangsriter ser vi også samfundets udvikling afspejlet. **Karen** er den ældste i flokken og også den med det mest traditionelle forløb set i forhold til det borgerlige samfund. Hun møder sin kæreste Jes på højskole (før starten af *Visse hensyn*), men deres forhold fuldbyrdes sandsynligvis ikke, før de bliver gift. Den eneste mulighed vi hører om tidligere, er, da Karen besøger Jes på lærerseminariet, hvor de finder en fælles (kropslig) forståelse, men Jes afbryder samværet med ordene: ”Vi må vente”, hvortil Karen svarer: ”Hvad er det vi venter på?” (Kampmann, 1973, s. 153-154) I den scene ses også, hvordan Karen er umiddelbart sikker på sin kærlighed til Jes, mens han er mere tvivlende: ”Hvordan kan man være sikker på, at det er nok?” Karens svar: ”Det er man bare.” (sm.st.) viser, at hun trods sin følelse af intellektuel underlegenhed i forhold til Jes har en intuitiv forståelse af sine egne behov – også selvom hun har svært ved at udtrykke dem over for Jes. Hendes forståelse af kærlighed hænger sammen også med en kropslig kontakt, som overskrider ordene, hvorimod Jes (trods sit ståsted i den marxistiske studenterkultur) synes at holde fast i en traditionel forløbsmodel, hvor ægteskab kommer før sex, og samtidig på sin vis også i et romantisk ophøjet ideal om kærlighed, hvor det skal være en altoverskyggende kærlighed, som bærer forholdet. Skal man give Jes en positiv vurdering (hvilket han sjældent får i romanerne), kan man sige, at hans tøven over for Karens kærlighed er et forsøg på at skåne hende for hans idealistiske optagethed af politikken – han ved godt, at han ikke kan nøjes med at elske hende altoverskyggende, og at hans politiske arbejde og idealer om samfundets udvikling vil komme i første række til tider, men han er ikke stærk

nok til at forlade hende rigtigt, før langt senere. Desuagtet Jes' holdninger kan man med en vis ret også argumentere for, at Karens udviklingsforløb også spejler de traditionelle kvindelige forløb, som Lise Busk-Jensen har beskrevet under kategorien "ægteskabsromaner" i *Romantikens forfatterinder* (se kapitel 3), hvor den egentlige udvikling kommer i løbet af ægteskabet. For Karens vedkommende ender det dog ikke (som så ofte i Romantikken) med, at hun finder sig til rette med tingenes tilstand, men med at hun til sidst bliver skilt fra Jes og finder lykken i Mariannes kollektiv sammen med Mariannes (afdøde) mors kæreste, Jeppe. I *Visse hensyn* er Karens fortælling centreret om forholdet til Jes før og efter deres bryllup. Udover Karens ovenfor beskrevne intuitive følelse af sikkerhed om, at hun elsker Jes, er en helt central episode i slutningen af anden del, hvor Karen endelig fortæller Jes (og læseren), hvad der egentlig skete for hende, da hun var au pair i London. Denne betroelse får Jes til at overgive sig endeligt, og de bliver enige om at få et barn (Kampmann, 1973, s. 204-208). Selvom Karens fortælling ikke er fremtrædende markeret i romanen, kommer hendes fortælling alligevel til at ramme den ind ved de forskellige elementer i den traditionelle dannelsesroman, som ses i løbet af dette første bind. Først hører vi kort om Karens hjemkomst med Jes og hans præsentation for resten af familien, så den store kærlighedserklæring i Ålborg på Jes' seminarium. Dernæst kommer en forlovelse, kort markeret med champagne og overdragelsen af perlekæden fra moren til Karen; et usynligt bryllup, som kun nævnes i forbifarten af faren ("at komme sig oven på et barns bryllup" (s. 177)), efterfulgt af beslutningen om at få et barn, hvorved alle stadierne er gennemløbet. Men romanen er ikke slut, og som vi kommer til at se det med de andre søskende også, lægges kimen hurtigt til problemer for Karen og Jes. Ved den afsluttende middag i første binds tredje del kommer de ikke – undskyldningen er influenza, men moren er overbevist om, at "det er ham, som ikke vil" (s. 209).

For **Erik** er det anderledes let. Han har tidligt (fornemmer man i starten af romanen) mødt Marianne, som han allerede bor sammen med, selvom de ikke er forlovede ("men så godt som" – morens ord til Tjumse i den indledende telefonsamtale (s. 7)), og deres store nyhed til familiemiddagen er, at Marianne er gravid. Erik står således ved romanens start midt i de store overgangsriter: forlader barndomshjemmet og etablerer sin egen familie. Erik og Marianne gør det på deres egen måde og i pagt med tidens forandrede indstilling til normerne – så meget, at Eriks moster Beatrice på et tidspunkt kommenterer det med disse ord: "Jeres smag. Det er som om I gør en lille smule nar af den." "Nej," sagde Erik. "Vi tager den bare ikke alvorligt." "Jo, I gør. I tager det alvorligt at I *ikke* tager det alvorligt" (s. 138). Beatrice har gennemskuet deres påtagede skødesløshed, og måske af samme årsag bryder Marianne sig ikke om hende. Denne 'påtagede skødesløshed' vender vi senere tilbage til som et særligt træk ved Marianne. Erik og Marianne er dog ikke mere moderne end, at Erik kan forsvare deres 'uagtsomhed' med "[o]g så skal vi jo giftes" (s. 30). De fremstår som et 'overgangspar', der nok bryder normerne ved at have sex før ægteskabet, men samtidig opfylder normerne ved at blive gift, inden barnet er født, dog ved en borgerlig ceremoni på rådhuset og ikke et

storslået bryllup, som vi skal se senere. Det er også sigende for hele romanserien, at det eneste bryllup, som bliver beskrevet i detaljer, mens det sker, er Maj og Sixtens – et bryllup, som kommer til at markere den endelige afsked med den traditionelle borgerlighed. Erik er dog ikke helt uden for fare (jævnfør eventyreren, hvor heltens sikkerhed efter at have gennemlevet prøvelserne kommer gennem erobringen af prinsessen), tværtimod udfordres han kontinuerligt igennem hele romanserien af sin egen seksualdrift. Første gang vi ser Eriks problemer med at modstå fristelserne er, da han skal hjem fra fødeklinikken, hvor Marianne ligger efter netop at have født deres datter. Her møder han Tjumses datter, Anne og hendes veninder, som inviterer ham med hjem. Han modstår dog fristelsen til at gå i seng med den ene af dem: ”Deres ånde kildede ham på halsen. Kunne de virkelig sove sådan? Han kunne umuligt. Enten måtte han se at komme ud herfra, eller også måtte han – [...] Han blev liggende indtil det lød som de begge sov. Så fandt han sit tøj og listede ud i køkkenet.” (Kampmann, 1973, s. 118). Eriks prøvelser peger også i retning af forandringerne i samfundet ved, at udviklingsfortællingen ikke længere stopper ved ægteskab og børn – det er muligt at have en udvikling efter det stadie også. Fødslen af Erik og Mariannes første barn står centralt i romanen, både rent strukturelt (jævnfør afsnittet nedenfor) og fordi det som nævnt indvarsler Eriks kommende vanskeligheder. Det er også væsentligt, fordi det at påtage sig ansvaret for et barn og en familie er et vigtigt element i langt de fleste udviklingsfortællinger, men i modsætning til romanerne af de kvindelige forfattere ser vi her fødslen fortalt fra mandens synsvinkel. Det gør det ikke til en mindre vigtig hændelse, da der derved også bliver peget på en samfundsudvikling: Det at manden er til stede ved fødslen af sit eget barn.¹⁰³ Det bliver kommenteret flere gange under fødslen: Først da Marianne tror, at Erik alligevel ikke vil være med:

”Du behøver ikke være med hvis du helst vil være fri.”

”Jeg vil ikke være fri.”

”Så vil din mor og din mormor og Tjumse nikke til hinanden og sige: ’Hvad sagde vi?

Da det kom til stykket ville han ikke.”

”Jeg vil jo gerne, siger jeg jo.”

(s. 101)

Og lidt senere, da Erik har været hjemme efter ’kufferten’:

”Hvorfor gik du?” sagde hun. Det lød som om hendes stemme var næsten brugt op.

”Hvad mener du?”

”Det var hende fru Skov. Hun har ikke andet i hovedet end at få dig væk herfra. Jeg var så sikker på at du ville fortælle hende at du under ingen omstændigheder ville drømme om at gå.”

”Nu er jeg her jo. Og du havde brug for kufferten.”

”Når man siger at ens mand har fået lov at være med siger de bare ja, ja, selvfølgelig.

¹⁰³ I øvrigt i modsætning til de fødselsskildringer vi har set hos Hanne-Vibeke Holst og Kirsten Thorup, hvor fædrene er fraværende.

Men jeg har fundet ud af hvordan de gør. De – Skynd dig, giv mig masken.”

(s. 103)

Vi hører aldrig, hvad jordemødrene præcist gør, men der gives udtryk for den samme mistro og skepsis over for jordemødre, som vi også så i Thorups fødselsskildringer, og deres mægtige status skinner også igennem i Eriks beskrivelse: Jordemoderens tone er ”mildt bebrejdende”, og Erik bliver ofte tiltalt som ”lille hr. Gregersen.” De ældre, mere konservativt indstillede jordemødre ønsker ikke, at manden er til stede under fødslen, da det vil forstyrre kvindens fokus og han i øvrigt ikke kan tåle mosten. Til slut er Erik ligeså følelsesmæssigt overvældet som Marianne:

”Hvad er der?” hviskede hun.

”Barnet!”

”Jamen, hvad er der med dig?”

”Mig?” sagde han og opdagede at han græd.

(s. 111)

Eriks oplevelse af fødslen er anderledes end Mariannes, men den står helt centralt i Eriks fortælling, hvorved strukturen også er med til at understrege betydningen af fødslen som væsentlig for Eriks udviklingshistorie. Afsnittet med fødslen fylder 22 sider i den midterste del af *Visse hensyn*, hvilket gør den til det længste afsnit, skarpt efterfulgt af Karens og Bos centrale oplevelser; henholdsvis Karens tur til Ålborg, hvor hun opnår en særlig forståelse med Jes (se ovenfor), og Bos tur ind til byen, hvor han erkender sin homoseksualitet (se nedenfor).¹⁰⁴

Bos udvikling er anderledes end Eriks og kan på sin vis siges at markere overgangen til den moderne fortælling ved det endelige brud med den borgerlige kernefamilie i form af hans ’erklærede’ homoseksualitet. *Visse hensyn* handler for Bo om, at han efter at have afprøvet et forhold til veninden Lise erkender sin tiltrækning af mænd og opsøger det homoseksuelle miljø på barer i det indre København. Bos dannelsesfortælling er på samme måde som Eriks egentlig traditionel i sin struktur – ung mand prøver sig på forskellig vis og kommer til sidst frem til en erkendelse af sin egen natur – men er utraditionel i indholdet af faserne, og derved peger Bos fortælling også på en reformulering af den traditionelle genre, som bliver understreget i de næste bind. Ud over sine egne overgangsriter (overgangen fra barn til voksen ved både 18 års fødselsdag og studentereksamen, og den seksuelle initiering ved samværet med Fritjof, som ikke ekspliciteres) møder Bo også syndefaldet i form af afsløringen af farens mangeårige affære med Tjumse. Her skifter Bo rolle i forhold til sine søskende, da han har en viden, som de ikke har om forældrene, og han bliver inddraget i et spil, som han blot kan være tilskuer til samtidig. Hele Bos handlingsforløb mimer på sin vis en variant af fortællingen fra Klaus Rifbjergs *Den kroniske uskyld* (1958), hvor Tore som bekendt også først har det uskyldige forhold til den jævnaldrende Helle og efterfølgende bliver forført af hendes

¹⁰⁴ Dette er også understreget i tabel 8-3 bagerst i dette kapitel.

mor, hvilket leder til Helles selvmord og Tores sammenbrud. For Bo er syndefaldet splittet i to med dels den seksuelle erfaring, dels afsløringen af farens utroskab og løgne, og i modsætning til Tore bryder han ikke sammen, men synes at vokse og udvikle sig af det – Kampmann leverer altså her en positiv variant af syndefaldsmyten sammenlignet med Rifbjerg.

Runes initieringsfaser er på samme måde som Bos knyttet tæt sammen med seksualiteten og følger på næsten skematisk vis strukturen i romanen: Første del: Rune indleder kapitlet ved at stjæle penge til at købe pornoblade og efterfølgende eksperimentere med venen Ejnar, hvor de forsøger at komme i lag med tjenestepigen. Anden del: Rune tager på en hemmelig tur til Paris med Maj, hvor de ender med at miste mødommen til hinanden. Tredje del: Rune venter som i starten af første del på at komme til telefonen, men nu for at aftale et stævnemøde med Ejnars mor, som han har en affære med. Rune er rykket fra de uskyldige billeder til virkelig erfaring med en voksen kvinde. Samtidig er hans tur til Paris med Maj kulminationen på den borgerlige families undergangsfortælling (del 1), hvor overtrædelsen af incestforbuddet¹⁰⁵ markerer den endelige opløsning af de borgerlige dyder. Her peger Kampmann også frem mod familiens endelige sammenbrud, som først kommer i slutningen af *Faste forhold* (se også nedenfor).

Majs fortælling er, som det ses ovenfor uløseligt vævet sammen med Runes. Før og efter turen til Paris har hun primært mere uskyldige forhold til drenge omkring hendes egen alder, og (også jævnfør hendes alder) hendes udviklingsfortælling bliver først for alvor udfoldet i de næste bind af romanerne – i det omfang man kan tale om en udviklingsfortælling for Maj. Maj er som den yngste af de fem søskende også den, som er mindst præget af det samfund, som er ved at forsvinde, og det kan også være en medvirkende årsag til, at hendes udviklingshistorie er mindre tydelig – hun er uden for genrens greb – eller man kan med Morettis ord sige, at hun har internaliseret strukturen og kompleksiteten, hvorved den ikke længere er eksplicit. Dette ses også senere i forbindelse med festerne og bordplanerne.

Tidens gang

Tiden går en del gange i romanen, som det ses i underoverskrifterne ”Tiden går” (bind 1, del 2), ”Tiden der gik” (bind 4, del 1,) og ”Tiden der kom” (bind 4, del 3), og hertil kommer to gange ”Urolige tider” (bind 2, del 2 og bind 3, del 2).¹⁰⁶ De fem dele er alle karakteriseret ved at være de lange fortællende dele, hvor de forskellige personernes historie folder sig ud, og fylder i alt lidt over 600 af romanernes i alt 1100 sider. Det er på disse 600 sider, at

¹⁰⁵ Karen Syberg anfører i sin læsning, at den narcissistiske karakterstruktur, som hun mener er gældende for alle personer, betyder, at de ”aldrig har nået at udvikle sig til et ’voksent’ stade’ [...]” (Syberg, 1976, s. 34), hvilket er en anden brug af den freudianske ramme, end den jeg her refererer til. Disse to kan dog også ses som to sider af samme sag, da det kan siges at være Rune og Majs manglende modenhed og bevidsthed i forhold til normerne, som muliggør overskridelsen. Pudsigt nok mener Syberg ikke, at denne hændelse tæller som frigørende nok, jævnfør hendes generelle kritik af Kampmann som gengivet ovenfor.

¹⁰⁶ Se også oversigten i tabel 8-1 ovenfor. Kompositionen er også uddybet ovenfor.

personernes udviklingsfortællinger bliver skildret gennem nedslag på væsentlige steder. Det er således ikke en fremadskridende historie, men derimod 'highlights' på væsentlige (eller uvæsentlige) steder, som for eksempel i Karens tilfælde, hvor vi som læsere aldrig hører direkte om, hvordan hun og Jes tager beslutningen om at gå fra hinanden: I slutningen af *Rene linjer* aner vi opbruddet i forholdet, selvom Jes er kommet tilbage til Karen:

"Du går ikke fra mig?"

"Ikke nu."

Men snart gjorde han. Hun vidste det godt selv om hun på en eller anden mærkelig måde stadig kunne få en del af sig selv til at tro på det modsatte. Snart ville hun være rigtigt alene, og så ville det gå galt."

(Kampmann, 1975a, s. 130)

Senere i samme bind er Jes væk igen:

Hun måtte huske at Clara nok var den af børnene som det var gået mest ud over at Jes var flyttet. Clara var gammel nok til at forstå at hendes far havde taget en endegyldig beslutning denne gang. [...] Moren troede at Jes stadig var der. Det troede alle i familien."

(s. 179)

Karen selv er ved at blive forfalden til alkohol: "Hun måtte huske at tale langsomt. Ellers ville han [Bo] høre at hun ikke var helt ædru." (s. 181), har flasker gemt under køkkenvasken, og er nærved at blive afsløret, da Egon må på skadestuen efter et uheld på gaden – som læser aner man opfyldelsen af Karens egen profeti i citatet ovenfor – det er ved at gå helt galt, men da fortællingen næste gang bevæger sig tilbage til Karen, hvilket først er i starten af *Andre måder*, bliver problemerne nedtonet:

"[...] Onkel Bo giver bøffer. Hvad har du af vin?"

"Intet. Jeg drikker aldrig vin. Jeg tager to drinks om dagen, det er alt. For nogle år siden var det nemlig lige ved at gå galt."

Bo smilede og så ud som om hun overdrev.

(Kampmann, 1975b, s. 36)

Hermed er krisen overstået, og Karen kan gå videre med sit liv. Hendes samtaler med Bo under hans besøg i starten af fjerde bind handler ikke så meget om Jes og hvorfor de gik fra hinanden, men om udfordringerne ved at finde en ny mand, og man kan derfor sige, at i tekstens afspejling er Karens refleksionsniveau ikke højt. Vi får adgang til Karens tanker og hendes overvejelser, mens hun er sammen med Jes, men fremstillingen er 1:1, og Karens følelser og oplevelser bliver ikke genstand for dybere refleksion – ikke engang da hun tager beslutningen om at flytte op i Mariannes kollektiv. Vi får som læsere ikke indblik i Karens proces i den forbindelse, men bliver præsenteret for ideen og forholdet til Jeppe, da beslutningen er truffet. Efter den ubehagelige oplevelse med Tage, som Karen har mødt gennem en kontaktannonce, flygter hun med sønnen Egon til Marianne i Vendsyssel, og næste gang

synsvinklen skifter tilbage til Karen, er hun i færd med at pakke de sidste kasser inden flytningen. Forholdet til Jeppe bliver vist på følgende måde:

Til gengæld havde Clara vel også svært ved at vænne sig til at hendes mor skulle leve sammen med en anden mand end hendes far [...]. I morgen når hun vågnede ville han ligge ved siden af hende. [...] I løbet af formiddagen ville han komme og hente hende.
(s. 312)

Og først to sider længere fremme afsløres navnet på den ”anden mand”, da Clara spørger: ”Hvornår kommer Jeppe?” (s. 314).

Den nedtonede fremstilling af Karens krise er en naturlig følge af Kampmanns impressionistiske skrivestil, hvor de største begivenheder vises gennem få sætninger, men den passer samtidig også til Karens personlighed, som romanerne igennem fremstilles som undseelig og lidt sky. Hun ønsker sig egentlig ikke en udviklingshistorie, forstået på den måde, at hun er glad og tilfreds med at være husmor for Jes og børnene (især hvis Jes værdsatte og forstod anstrengelserne¹⁰⁷), men hun bliver tvunget ud i det: da hun ikke kan leve op til Jes’ forestillinger om udvikling, og han ikke kan blive i ro med hende, må hun finde en ny måde at eksistere på.¹⁰⁸

En helt central kvindefigur er Eriks kæreste Marianne. Selvom hun aldrig bliver hovedperson i den forstand, at hun ikke bliver bærer af synsvinklen, er hun sammen med moren og Tjumse markante kvinder i fortællingen. Marianne er på en gang utopisk og skrøbelig - utopisk fordi hun accepterer alt, hvad Erik udsætter hende for, og hele tiden er overbærende og moderlig, også overfor den mere psykisk ustabile Kirsten. Og skrøbelig, viser det sig endeligt, fordi hendes egen eksistens er ved at drukne i Eriks forestillinger om hende. Hun bliver til sidst nødt til at vælge sig selv og gå fra Erik for ikke helt at forsvinde. Den overskudsfulde Marianne, som kommer til syne i de andres fortællinger af hende, forsvinder, når hun selv får taletid, som i hendes samtaler med Bo og Karen, men det er sjældent, at det sker.

Marianne bliver hele tiden fortalt gennem de andres blik og skifter funktion og status, alt efter hvem der ser hende: For Erik er hun både kæreste og mor for børnene, en fast støtte, som både er moderne og gammeldags på en gang: Hun går frivilligt hjemme og passer hus og børn, mens hun samtidig er åben over for ungdomsoprørets ideer og opgøret med det borgerlige samfund, ligesom hun også accepterer at leve i et åbent forhold, så Erik kan have Kirsten ved siden af. Hun er ikke bundet af normer og traditioner: som det også bemærkes af Eriks moster, gør de (og mosteren mener primært Marianne) sig umage for at markere

¹⁰⁷ Flere læsninger peger også på Kampmanns ironiske fremstilling af de ideologiske strømninger i 1970’erne, når han for eksempel gennem Karens kommentarer udstiller Jes som hyklerisk og dobbeltmoralisk, når det kommer til husførelse, for ikke at tale om, at han (Jes) i virkeligheden bliver understøttet økonomisk af Gregerens-familiens formue.

¹⁰⁸ Den episodiske fremstilling af Karens fortælling giver også mindelser om Helle Helles kvindeskikkelser, som vi mødte i forrige kapitel. De er på samme måde ureflekterede og afspejler nedslag i en fortælling, hvor vi ikke nødvendigvis får alle elementerne fortalt – eller kun får dem som flashbacks undervejs.

afstanden til det traditionelle, men hun vælger aktivt de elementer til, som passer sig for deres liv. Hun sympatiserer med kvindebevægelsen, men mener samtidig, at der skal være frihed til at vælge at være hjemmegående, og at det arbejde også bør anerkendes:

”Ingen tvinger dig til altid at gå derhjemme.”

”Det ved jeg godt, Rune. Jeg gør det faktisk frivilligt. Nogen skal jo holde huset og købe ind og lave mad og vaske, og der er grænser for hvor meget Erik kan overkomme ved siden af sit job, han hjælper ellers godt med... Din indstilling til en husmors arbejde kender jeg godt. Man møder den alle vegne. Jeg har skam også selv ligget under for den, har spurgt mig selv hvorfor jeg ikke var frustreret. Ved du hvilken konklusion jeg er kommet til? At en husmors arbejde ikke er nyttesløst, i modsætning til masser af andre menneskers, ikke mindst mænds. Alt det en husmor laver gavner noget og nogen.

(Kampmann, 1974, s. 211)

I modsætning til Karen, som ikke reflekterer over, hvorfor hun er husmor for Jes, er Marianne i dette citat, som er en del af en samtale med Rune, meget reflekteret over, hvordan hun har valgt at leve og hvem hun er – også selvom hun tidligere i samtalen giver udtryk for, at hun er i tvivl om, hvad hun er. Alene det, at hun stiller sig selv spørgsmålet og taler højt om det, er med til at vise hende som en anden type end Karen. Dette gælder også, da hun går fra Erik. Selvom han er parat til at vælge hende til frem for Kirsten, tager hun et aktivt valg og vælger ham fra – en scene som i modsætning til Karens brud med Jes bliver fortalt og beskrevet. Dette er naturligvis set fra Eriks synsvinkel, da Marianne aldrig selv er synsvinkelbærer:

”Jeg bliver nødt til det,” sagde hun. ”Ellers forsvinder jeg. Jeg er allerede så godt som forsvundet.”

”Det var da et underligt argument.”

”Det vil jeg tro at du synes.”

”Hvad er det du bliver nødt til?”

”Det ved du godt.”

”Jeg fatter det ikke. Du har lige bedt mig vælge. Jeg vælger, og så siger du at – Ja, hvad er det egentlig du siger?”

”Jeg siger farvel til dig.”

[...]

”Hvorfor vil du kaste mig i armene på hende?”

”Det vil jeg heller ikke. Du finder nok derhen endda. Jeg tænker først og fremmest på mig selv. Det er jeg nødt til hvis jeg vil overleve.”

(Kampmann, 1975a, s. 215-216)

I Mariannes replikker i denne scene udtrykker hun større refleksivitet end Kampmanns andre personer, hvilket er med til at understrege Eriks manglende evne til at reflektere og forstå de andre.

Da hun går fra Erik, vælger hun efter et stykke tid at flytte til Vendsyssel og grundlægge et kollektiv sammen med børnene og den afdøde mors kæreste, Jeppe. Hun holder derved fast i den naturutopi, som Vendsyssel er blevet symbol på i løbet af romanerne: Her kan alle

forhold realiseres: Bo har et lykkeligt ophold med Jakob der, Rune møder Marianne To, og selv Karen finder roen sammen med Jeppe. Alt dette er Marianne en form for katalysator for.

Set med Bos øjne får Marianne en anden fremtoning. Hun er stadig en form for utopisk overmenneske, men han har blik for hendes sårbarhed (i modsætning til Erik), hun er hans samtalepartner om politik – noget som Erik ikke interesserer sig meget for¹⁰⁹ – og hun er den første, som hører om hans homoseksualitet. Hun er en beskyttende storesøster, som altid kan give råd og vejledning, og som ikke virker ødelagt af sin opvækst på samme måde, som Bo ser sig selv og sine søskende. Det bliver aldrig eksplicit, men det er nærliggende at kæde det sammen med Mariannes opvækst uden en far. Marianne bliver for Bo også målestokken for andre kvinder, selvom han ikke er romantisk interesseret i dem – det ses tydeligst, da Erik præsenterer Kirsten for ham (ovenfor citeret), men også Maj og Karen bliver sammenlignet med Mariannes naturlige afslappethed – og ingen kan stå mål med hende. På samme vis er Marianne den ultimative drømmekvinde for Rune, som i lange perioder er hemmeligt forelsket i hende. Selv Karens blik er fyldt med beundring, og Marianne er sammen med Bo de eneste, som kan få Karen til at tro på sin egen værdi.

Uanset hvilket blik Marianne bliver præsenteret igennem, er billedet positivt og tæt på utopisk god. Mariannes udviklingshistorie er for så vidt moderne arketypisk, hvis vi kigger på elementerne i den og ikke går ind i de utopiske beskrivelser. Hun møder Erik, flytter sammen med ham, bliver gravid og gift, flytter i lejlighed, dernæst videre i hus, får to børn til og bliver hjemmegående husmor. Da børnene bliver ældre (men ikke voksne), forlader hun til sidst den utro Erik og etablerer sig på ny i et anderledes fællesskab. Marianne bryder aldrig helt ud af konventionerne, som Rune og Britta i kollektivet, og der er ikke tale om etableringen af et særligt kvindeligt fællesskab, som vi har set det hos Kirsten Thorup (Greenham Commons) eller Rita Felski og Marianne Hirsch, men med Mariannes utopiske status in mente og hendes egen opvækst uden en far får kollektivet i Vendsyssel et matriarkalsk præg: Hun er den, som kan få andre til at lykkes bedre med deres liv, og hun ved endda bedre end Erik selv, at han skal være sammen med Kirsten.

Romanernes tydelige modsætning til Marianne bliver Maj, som fremstilles helt anderledes. Hvor Marianne bliver et symbol på en naturlighed og jordbundethed, også gennem kollektivet i Vendsyssel, er Maj den (sen)moderne kvinde, som får en uddannelse og et job, og som fortsætter med arbejde efter brylluppet med den rige skibsreder Sixten, for arbejdet har en intellektuel værdi i sig selv, og selv når de får børn, kan hun fortsat skrive om dem

¹⁰⁹ I starten af *Faste forhold* nævnes, hvordan Erik mødes med sine kollegaer fra gymnasiet og er aktiv i dannelse af VS, men det er kun fortalt af Marianne til Bo – læseren møder det kun sjældent gennem Erik selv (Kampmann, 1974, s. 28-29), i modsætning til for eksempel Jes, som tydeligt giver udtryk for sin politiske aktivitet.

(Kampmann, 1975a, s. 6-8).¹¹⁰ Hun vil ikke være husmor som Marianne eller frue som sin mor. Samtidig optakten til ægteskabet med Sixten også præg af planlægning, strategi og omtanke: allerede et stykke tid inden deres første møde udfritter hun sin far om ”en skibsreder”: Hun har planer om at lave en artikelserie om forskellige forretningsmænd og deres interesser og udspørger først faren generelt:

Maj begyndte at spørge faren ud om diverse mennesker, alle forretningsfolk, og mænd.

Hun havde åbenbart behov for at vide noget om dem.

[...]

Maj spurgte faren om en skibsreder som de vist allerede havde talt om. ”Gift?”

”Det ville jeg tro. Den slags mennesker plejer at lægge vægt på det repræsentative.”

”Ja, det siger meget om sådan en mand hvem han har giftet sig med,” sagde Maj.

(Kampmann, 1974, s. 92 og 94, Bos synsvinkel)

Her får vi både en fremstilling af Majs metode og en første antydning af Sixtens status med bemærkningen ”den slags mennesker” – som altså er anderledes (højere på strå) end familien Gregersen. Ligeledes er brylluppet er planlagt i mindste detalje, hvilket læseren ikke er i tvivl om, da hele første del af *Rene linjer* er en minutios beskrivelse af tiden op til brylluppet og under. Med tidsintervaller som starter med ”om en måned”, ”tre uger”, ”to uger”, ”en uge” og dernæst nedtælling på ugedage, timer og minutter understreges vigtigheden af begivenheden, og den står i udtalt kontrast til Eriks og Karens bryllupper, som enten bliver fortalt retrospektivt eller blot nævnt i en bisætning. Samtidig udpeges Majs bryllup også på anden vis kompositorisk, da det indleder bindet, hvor de andre forhold på forskellig vis ændrer karakter eller går i opløsning. Majs bryllup er således den sidste begivenhed, hvor forældrene optræder som par, før Tilde Gregersen tager konsekvensen af Mogens’ utroskab og forlader ham. Majs forhold til Sixten beskrives også en realisering af Giddens’ visioner om det rene forhold: de er i et arbejdsfællesskab og nyder begge to godt af, hvad den anden kan tilbyde, men langsomt forskubbes magtbalancen umærkeligt.

I løbet af de to første bind er Maj en mindre fremtrædende karakter, hvilket som nævnt kan skyldes hendes unge alder, men i de to sidste bind kommer hun til at danne ramme om store del af handlingen. På samme måde som moren orkestrerer middagen i *Visse hensyn* og *Faste forhold*, sætter Majs fester scenen for de to følgende bind: I *Rene linjer* er det brylluppet og de to middage (som tydeliggør bruddet mellem forældrene), som indrammer handlingen, og i *Andre måder* udgør Maj og Sixtens indflytterfest de 130 centrale sider i romanen.¹¹¹ Selvom Maj ikke vil være frue på samme måde som sin mor, overtager og moderniserer hun funktionen, ligesom hun også tidligere har optrådt som støtte for sin far, for eksempel i forbindelse

¹¹⁰ Anne Birgitte Richardt fremfører også i sin læsning i ”Historiens urokkelige gang og den vilde positivitet”, hvordan Maj er den eneste af de fem søskende, som ikke lever efter sine følelser, men bruger dem aktivt i sit arbejde (s. 230).

¹¹¹ Ved at Majs forhold til Sixten etableres og fejres, mens de andre søskendes og forældrenes forhold går i opløsning, kommer Maj også til at stå i et tydeligere modsætningsforhold til dem.

med tv-interviewet i slutningen af *Faste forhold*. Her overtager hun også styringen i forældrenes hjem ved at være den, som besvarer telefonopkaldene og håndterer journalisternes henvendelser. Hele romanrækken igennem er læseren ikke i tvivl om Maj's nære forhold til faren, som her, hvor hun tilkæmper sig opmærksomheden ved den første familiemiddag i *Visse hensyn*:

Maj var begyndt at græde. Faren kiggede på moren, ikke bebrejdende, bare tomt, og moren bed sig i læben. Faren lagde hånden på Maj's skulder, og Maj fandt over på hans knæ og puttede sig ind til ham.

(Kampmann, 1973, s. 57)

og efter forældrenes skilsmisse overtager hun også på sin vis ansvaret for farens ve og vel.

Som nævnt kommer Maj til at virke som en diametral modsætning til både Karen og Marianne, og et langt stykke hen i romanerne er modsætningen til Karen tydeligst, hvilket understreges i deres (få) samtaler, hvor Maj ofte forsøger at udstille Karen:

Bo kunne se på Maj at hun ville sige noget til Karen. Han måtte prøve at komme Maj i forkøbet. Karen skulle fredes i aften.

(s. 44)

Maj er alt det, som Karen ikke er – ovenikøbet (viser det sig i *Andre måder*) reflekteret omkring sin egen eksistens, da hun i et forsøg på at komme af med sine ”små hvide” går til lægen. Det hjælper hende dog ikke meget, og hun forvandler i stedet episoden til artikelstof i avisen. Trods refleksionsniveauet – hun har ligefrem ord i overskud til at beskrive det for avislæseren, får hun det ikke bedre, og hun kommer derved også til at stå som en dementi af det fantastiske ved den nye kvindes rolle. Hvor Karen er beskrevet som en kvinde, der har svært ved at navigere uden de rammer, som et traditionelt samfund giver hende, og som er udfordret af en rolle, hun ikke har et forbillede til, trives Maj på overfladen i det moderne samfund, hvor hun kan vælge og vrage mellem de forskellige roller, men hun bliver også mærket af den rodløshed, som er grundvilkåret for at være tilpasningsdygtig. Karen har nok svært ved at finde en måde at eksistere på, og hun mangler sproget til at reflektere over sin egen eksistens, men hun er på anderledes vis i kontakt med sin mavefornemmelse (jævnfør beskrivelsen af hendes samvær med Jes på seminaret ”Det ved man bare” ovenfor), og i modsætning hertil har Maj sproget og refleksionen, men ikke mavefornemmelsen. Maj's udviklingsforløb bliver en beskrivelse af en frisættelse, som gør alting muligt, men også en frisættelse, som gør det svært at finde en egen mening – og som medfører en evig tvivl på, om man gør det rigtige. Den evige tvivl er ifølge Giddens et grundvilkår i den senmoderne verden, men den kræver, at man har fået en grundlæggende kerne – en følelse af fundamental, ontologisk sikkerhed, som holder identiteten stabil – og den ”kerne” synes fraværende for især Maj, men også delvist Karen. Marianne har en anderledes stærk fornemmelse af sin egen eksistens, men selv hun er i fare for at forsvinde, hvilket er med til at understrege individets udsathed i det senmoderne samfund. En modvægt til denne udsathed findes i forskellige former for samlende

fællesskaber, hvoraf den borgerlige familiestruktur har været særligt privilegeret siden starten af 1800-tallet og frem til tiden efter Anden Verdenskrig. I slutningen af *Andre måder* bliver Mariannes kollektiv i Vendsyssel også fremhævet som en ny mulighed for et sådant fællesskab.

Lysten

Som før nævnt er skildringerne af de forskellige personernes udvikling, ofte fokuseret på deres seksuelle drift og lyst (både hos Karen Syberg (1976), John Chr. Jørgensen (1982), Erik Svendsen (2000) og Nils Gunder Hansen (2004)), og især Palle Dinesens læsning ”Hedonistisk livsopfattelse – en overvejelse af Christian Kampmanns *Andre måder*” i *Kritik* 38 (1976), som bruger Bo og Maj som primære eksempler. Dinesen er generelt kritisk over for romanernes samfundsskildring og ikke mindst den ”fremherskende livsholdning”, som de portrætterer, men ved at fokusere på Bo og Maj overser han to væsentligste udviklingsprocesser i fortællingen, nemlig Erik og Karen. Erik er hele romanserien igennem styret af sin seksualdrift, som også beskrevet ovenfor, og fremstår som sådan ikke ’udviklingsparat’. Alligevel er der i slutningen af romanerne et glimt af noget anderledes for Erik, da han med ønsket om at indgå i noget større – et sandere fællesskab – køber det hus, som Rune bor i og herved sætter noget andet over og før lysten. Her er den virkelige udviklingsproces netop at overvinde sig selv og sætte noget større før sit eget behov, hvilket han ikke kunne i ægteskabet med Marianne – et aspekt, som Dinesen desværre ikke har med i sin læsning. I modsætning til Erik går Karens udviklingsproces mod at erkende og føle sin egen lyst (i en ikke-seksuel forstand måske) i stedet for hele tiden at føje andres. Det kræver, at hun bliver tvunget ud i en yderposition ved konfrontationen med den sadistiske Tage, før hun når til at se sig selv.

Den kvindelige udviklingsfortælling

Udover de tre centrale kvindeskikkelser, Karen, Marianne og Maj, rummer romanerne også andre kvindefremstillinger, heriblandt Tilde Gregersen (moren), Tjumse, Kirsten og Britta. De forskellige kvinder åbner for varianter af den kvindelige udviklingsfortælling, som synes at pege i mange retninger. Der er dog visse fællestræk ved dem på et overordnet plan, såsom at de næsten alle kommer stærkere ud af fortællingen end de gik ind i den. Det gælder især Karen og Marianne som beskrevet ovenfor, men også moren Tilde, som ellers i starten af romanerne er beskrevet som meget ængstelig og bundet af normer og former (jævnfør bordplanerne i *Visse hensyn*). Da Mogens’ affære med Tjumse bliver afsløret, tager hun pludselig selv ansvar for sit eget liv og skaber sig en ny eksistens, hvor hun både er dus med hushjælpen og finder en ny mand. Et tydeligt symbol på Tildes udvikling er hendes perlekæde, som hun tager sig til, når stemningen bliver for anspændt, og under den første familiemiddag bliver den revet i stykker ved nyheden om Mariannes graviditet. Selv uden perlekæden bliver hun ved med at tage sig til halsen, når hun bliver nervøs. Efter skilsmissen fra faren forærer Maj hende en ny perlekæde med perler af plastik og en ’kæde’ af elastik, så den ikke kan rives i

stykker. For Maj er det en morsomhed, men morens reaktion er ganske afmålt, og hun afbryder kort efter middagen. Næste gang moren optræder er det i starten af *Andre måder* i en helt ny rolle som formand for beboerforeningen, hvor hun byder velkommen til et arrangement. Hun har, som Maj udtrykker det, ”lært at tage ordet i en forsamling” (Kampmann, 1975b, s. 17) – hun har både fået et eget sted og en egen stemme. Her er perlekæden fraværende, hvilket kan ses som et mere radikalt brud med fortiden end Maj’s plastikperler skulle indikere. Plastikperlerne kan ses som et symbol på Maj’s mere overfladiske og forlorne variant af forældrenes liv, hvor det handler mere om udseende end egentligt indhold, som moren ved at undlade perlerne tager afstand fra, og i stedet har hun skabt sig en ny og markant anderledes tilværelse, hvor hun som nævnt også er dus med hushjælpen og gifter sig med fotografen. Ved første blik er det endnu et skridt ned af den sociale rangstige for hende, men på et eksistentielt niveau er det måske en mere sand måde at leve på – i overensstemmelse med hendes natur – det vender vi senere tilbage til.

Ser man på de kvindelige udviklingsfortællinger i sammenhæng med de faser, som blev opstillet i kapitel 3, er der ikke så store udsving. For både Marianne og Karen er der som nævnt tale om, at de indlægger en ekstra gentagelse ved at skilsmissen kommer ind undervejs, og det samlede billede bliver netop, at fortællingen ikke slutter på et bestemt tidspunkt, hvilket morens fortælling er med til at understrege: Selv hun, som kunne være repræsentant for den traditionelle opfattelse, som vi så hos forældrene i *Jonna*-bøgerne, kan bryde med forventningerne og udvikle sig. Hovedpointen bliver altså, at det aldrig er for sent – hvis kvinden vel at mærke selv kan tage kontrollen over sit eget liv.

Et klasseperspektiv?

Morettis borgerlige dannelsesroman vs. Kampmanns sammenbrudsromaner

Som nævnt ovenfor er en ofte fremført indvending mod Kampmann, at han er bundet til sin egen (øvre) middelklasseoprindelse, og derfor er hans personer også (klasse)privilegerede i forhold til andre romanpersoner, hvilket igen medfører, at deres udviklingsfortællinger ikke kan tages til indtægt for en generel tendens. Men i og med at romanerne præsenterer en historie fra velfærdsstatens storhedstid, hvor samfundsudviklingen går meget stærkt, og vilkårene for de enkelte samfundsgrupper ændrer sig hurtigt, blandt andet ved en stigning i den sociale mobilitet, er der flere ting på spil i forhold til romanernes skildring af en særlig klasse. Det er korrekt, at romanerne (uanset synsvinkler) er bundet til et borgerligt perspektiv, hvilket for eksempel ses tydeligt i de små kommentarer rundt omkring, som her, hvor Maj for første gang besøger en kammerat i en lejlighed: ”Det var vist det man kaldte en opgang” (Kampmann, 1973, s. 62), men i de fem søskendes udviklingsfortællinger findes også en

social udvikling, som udfordrer den gængse klassesammenbrud (hvilket kan være årsagen til, at 70'ertidens romaner ikke er helt skarpe på den).

Hver især bevæger Gregersen-børnene sig fra det sikre borgerlige, øvre middelklasse-miljø (en væsentligt mindre klasse i 1950-70'erne end nu) og ud i de andre samfundslag. Mindst bevægelse foretager Maj, som bevæger sig lidt op, og mest skred er der at finde hos Rune, som bevæger sig mod samfundets bund og ender med at leve af bistandshjælp i en saneringsmoden ejendom på Vesterbro. Men det væsentlige bliver, at Runes historie ikke er fortalt som en forfaldshistorie. Visse dele af den kan tolkes som en negativ udvikling, i og med at han ikke får sin lykkelige slutning med Britta og barnet, men man kan også vælge at se Runes historie som en af flere mulige svar på det borgerlige samfunds sammenbrud. Som flere også påpeger (blandt andet Karen Syberg), når Kampmann ikke i mål med skildringen af det mulighedsrum, som sammenbruddet åbner (for nu at blive i 70'ertidens jargon), men i slutningen af sidste bind åbner den næste generation for nye perspektiver. Skildringen af Runes udviklingsfortælling bliver således mere en realistisk fremstilling af de udfordringer, man som individ møder, hvis man forsøger at frigøre sig fra sin oprindelse i en særlig klasse, også selvom denne klasse er en privilegeret del af samfundet. Her kommer Rune til at minde om de personer, vi har set hos Kirsten Thorup og Helle Helle – blot med omvendt fortegn i forhold til klassesammenbrud. På samme vis, dog mindre frivilligt, ser vi udviklingen i Karens fortælling, som også går i samme retning. Hendes forsøg på at bevare en traditionel borgerlig familieidyl krakelerer langsomt gennem de to første bind, hvor hun må indse, at samfundet omkring hende forandrer sig. Alle fem børn må på forskellig vis indrette sig på den nye samfundsstruktur, og hvor nogle af dem (Erik og Bo især) nyder godt af det, må Karen kæmpe for at finde et nyt fodfæste i en ændret verden. Det er altså ikke kun Karens personlighed, tydeligt arvet fra moren, som er hendes udfordring, men ligeså meget at verden om hende ændrer sig på en måde, som hun har svært ved at forholde sig til.

Geografien revisited – fællesskabets sammenbrud og genopstandelse

Romantetralogien bliver som nævnt flere steder sekundærlitteraturen betragtet en fortælling om netop den borgerlige kernefamilies sammenbrud og en mulig ny begyndelse (blandt andet hos Hertel, 1975b; Richard, 1977). Den nye begyndelse markeres kompositorisk ved synsvinkelskiftet til Susanne, og de fleste læsninger lægger vægten på den næste generations mulighed for at skabe ægte forandring, fordi de ikke på samme måde som deres forældre er korrumpere af samfundet, men derved bliver den enkeltes udviklingsfortælling og indgåelse i et transformeret fællesskab overset. Ved romanernes slutning er der blevet etableret nye fællesskaber, blandt andet omkring farens opholdssted i Sydfrankrig og Mariannes kollektiv i Vendsyssel. Et overset fællesskab derimod er Eriks opkøb af den ejendom, som Rune bor i. Erik har et håb om, at han og Kirsten nu også kan være med til at skabe noget nyt og på den måde komme ud over deres egen snævre eksistens – herved overskrider Erik netop sig selv og sine egne behov, som ikke længere er i centrum: ”Han havde aldrig, selv da han

var aller lykkeligst med Marianne, haft en stærkere fornemmelse af at han kunne være en del af noget større.” (Kampmann, 1975b, s. 308). Eriks geografiske bevægelse er måske ikke så lang i denne sammenhæng, men på det eksistentielle plan er den måske den største af alle de fem søskende. Symptomatisk er det også, at Maj er den eneste, som ikke optræder i et fællesskab: hun er på reportagerejse i Afrika, mens de andre på hver deres måde har fundet en ny plads. Romanerne bliver på den måde også en understregning af, at individet har brug for et fællesskab at være sammen i og omkring, trods et samfund som giver det enkelte menneske rige muligheder for at klare sig alene. De fire søskende finder på hver sin måde nogle at være sammen med – i Mariannes kollektiv er de mange mennesker, som også inddrager lokalsamfundet omkring sig, situeret i utopiske Vendsyssel, hvor vækstbetingelserne for fællesskab er størst, men selv Bo, som har brudt med Jakob, finder sammen med kunstneren Jenny. De fire søskende bevæger sig på en akse mellem to-tresomhed og et storkollektiv, men de har alle brug for at føle sig som en del af en helhed. Et grundlæggende behov, som ikke kun handler om lyst og sex, men om at være en del af noget større, som kan realiseres på forskellige måder, og ikke kun findes i én bestemt version.

Det er muligt at forbinde stederne hver især til personernes udviklingsfortælling, som den er beskrevet ovenfor. Særligt er Maj og Mariannes modsætning markant, da Marianne befinder sig i kollektivet i Vendsyssel, mens Maj er på reportagerejse i Afrika. De markerer naturen og kulturen på hver sin måde. Hvor Marianne lever i den naturlige eksistens, et ligeværdigt fællesskab, står Maj udenfor og betragter ’naturen’ og gør den derved til kultur i skriften. Mellem disse to yderpoler finder vi farens residens i Sydfrankrig, som også står i modsætning til morens nye liv med fotografen Hr. Barfod i en mondæn lejlighed. Begge eksisterer de på nye vilkår, og især farens sted, hvor han får selskab af Bo, Jenny og Sixten kommer til at fremstå som en form for helle uden for tiden – et gemmested, hvor de ikke tvinges til at vælge Maj eller Mariannes vej. Dette kan kun ske i kraft af en økonomisk privilegerethed. Med Maj og Marianne som polerne i det moderne samfund kan romanerne ikke siges at opløse skellet mellem natur og kultur, tværtimod understreges det af den geografiske afstand. Fortællingens vægt ligger på naturligheden i Vendsyssel, som også udgør et større fremtidshåb ved Susannes graviditet, mens Maj er barnløs.

Natur – kultur – og en eksistentiel fodnote

Kampmanns romaner viser et her og nu-billede af en historisk periode, skrevet mens det sker, og derfor mangler den blik for, hvad der kan ske efterfølgende. Men samtidig er den et stærkt portræt af, hvad der sker for forskellige individer, når de faste rammer, som de er vant til at agere i, bliver opløst og udvikler sig i nye retninger. Set i forhold til den traditionelle diskussion om dannelsesromanen vs. udviklingsromanen, som også ofte er blevet til en diskussion om forholdet mellem arv og miljø – ”Den Grimme Ælling” over for ”Ørneflugt” – giver Kampmann et mere nuanceret bud: Det er mere Ørneflugt end Ælling, men ikke 100 procent determineret. Individet kommer med nogle forudsætninger, som er miljøbestemte

(og arveligt?), men det er også muligt at flytte sig med tiden og udviklingen, som det sker for Karen.

Ser man på romanernes slutning med de spredte fællesskaber, som vist ovenfor, kan de også læses som en fortælling om borgerlighedens kultur, der på den ene side udvikles i en degenereret retning (Maj alene i Afrika og alene og barnløs i ægteskabet med Sixten), og på den anden side undergraves af naturen, således at den borgerlige dannelsesroman bliver afløst af en naturlig udviklingsroman. Den refleksion, som Maj er i stand til at give udtryk for, bliver mere til en for form sprogspil, som også ses i farens overlegne og spidsfindige konversationer, men uden reel dybde og indhold. På samme måde som vi så det hos Helle Helle, er der ikke en en-til-en-relation mellem evnen til refleksion, sproget at udtrykke det i og en reel erkendelse af en individuel identitet, tværtimod skjules Majs identitet i sproglige tilsløringer. Den naturlige, ikke-ekspliciterede tilværelse og eksistens kommer til at vinde over det 'kulturelle' sen-borgerlige liv, og i den forstand kommer *Gregersen*-sagaen til at pege tilbage på en før-moderne tilværelse også – en mulig utopisk eksistens i Vendsyssel.¹¹²

En anden tilgang til diskussionen mellem natur og kultur eller arv og miljø kommer undervejs i romanerne, når Bo berører spørgsmålet om at blive til nogen eller noget. Det har ikke været ekspliceret meget i de tidligere kapitler, men har alligevel ligget som en diskurs under teksten og er kommet op til overfladen, for eksempel i slutningen af læsningerne af Helle Helles romaner. I *Gregersen*-romanerne er det Bo, som står for disse overvejelser, typisk i samtaler med nogle af bipersonerne, som Tjumse eller Tina Borg (farens nye kæreste efter bruddet med moren). Enkelte steder er det dog også Rune, som sætter ord på en anden form for eksistentielle overvejelser. For Bos vedkommende handler samtalerne ofte om, hvorvidt det er vigtigt at blive til noget, at få succes, som i samtalen med Karen midt i *Visse hensyn*, hvor Karen prøver at indvende, at alle vel bliver til noget, men ikke på en måde, som kan måles i forhold til andre (s. 142), og senere i samme bind, hvor Tjumse siger om de fem søskende: ””I er en succes, hvadenten I ved det eller ej.” [...] ”I har altid *vidst* at I var noget værd.”” (s. 225) og det gælder også Karen, som ikke tror meget på sit eget værd. Tjumse lægger vægten på en indre fornemmelse, som er vigtigere end det egentlige indhold, som Bo indvender:

”Også hvis den [følelsen af at være noget værd] ikke er berettiget?”

”Hvad rolle spiller det? Enten har man den eller også har man den ikke, og hvis man har den, så virker den og hjælper [...].

(sm.st.)

¹¹² En tilsvarende 'konklusion' kommer Anne Birgitte Richard også frem til i sin analyse, hvor hun også fremhæver at modstillingen netop ikke er en ren modsætning hos Kampmann, men at der er en tendens til, at naturen bliver fremhævet som det mest positive, samtidig med at det ikke kan være en endelig løsning at trække sig væk fra verden (Richard, 1977, s. 238-239).

Det er uklart, om denne fornemmelse skyldes omgivelserne, men Bo peger selv i samme retning, da han i slutningen af *Andre måder* i en samtale med Tina Borg om farens oplevelser i Oxford siger:

”Man skal nok også passe på med at tillægge den slags løsrevne småepisoder alt for meget betydning. Det er ikke dem der former os.”

”Hvad er det så?”

”Dels de folk der står os nær og deres måde at behandle os; men måske nok så meget selve de store sammenhænge bag os, hvadenten vi mærker dem eller ej.”

(s. 287)

Her bliver de nære omgivelser indflydelse understreget, men samtidig anes der også en anden påvirkning bagved uden at det bliver ekspliciteret, om der menes samfundsmæssige forhold. Andre steder taler Bo mere i retning af en indre, individuel natur, som når han om sig selv siger, at han ”er i hvert fald gammel nok til at vide hvordan [han] er.” (Kampmann, 1975a, s. 76), og ikke mindst sidst i *Andre måder*, hvor han siger:

Så snart jeg får min lejlighed i orden har jeg i sinde at optræde *i overensstemmelse med min natur*. Det siges at det bliver man så *harmonisk* af.

(s. 303, min kursivering)

Man aner ironien bag Bos udsagn, men når det ses i sammenhæng med de andre steder, hvor han taler om lignende emner, kan det også ses som et udtryk for, at han har en fornemmelse af en iboende individualitet for den enkelte, som man skal erkende undervejs. Det peger på en både-og-forståelse af individuationsprocessen frem for en enten-eller, og derved underbygges også på et individuelt plan sammenhængen til opgøret med den traditionelle dannelsesroman: Romanpersonerne skal, som også anført ovenfor, finde ud af både at leve i overensstemmelse med deres egen natur (hvis de kan erkende den) og i pagt med samfundets vekslende krav. Når man ikke kan leve uden fællesskabet, må der findes en vej til at integrere fællesskab og individualitet.

Skema B: Struktur og synsvinkelskift i romanerne**Overordnet struktur:**

Bind	Dele	Afsnit	Kommentarer
<i>Visse hensyn</i>	1. "En familiemiddag"	1	
	2. "Tiden går"	11	
	3. "En familiemiddag"	1	
<i>Faste forhold</i>	1. "Hjemme igen"	1	Titlen hentyder til Bo.
	2. "Urolige tider"	15	
	3. "Portræt af en forretningsmand"	1	
<i>Rene linjer</i>	1. "Et bryllup"	1	
	2. "Urolige tider"	15	Titlen korresponderer med bind 2.
	3. "To middage"	1	Disse tre dele peger tilbage på bind 1's opbygning.
<i>Andre måder</i>	1. "Tiden der gik"	5	
	2. "Festen"	1	
	3. "Tiden der kom"	15	
	4. "På vej"	1	Ekstra afsnit med synsvinkelskift

Tabel 8-2

Synsvinkler pr. kapitel i hvert bind:

Visse hensyn				
Dele:		Synsvinkler:	Sider:	Særlige elementer:
”En familiemiddag”				
66 (5-70) sider Afsnit: Et. Typografisk markerede synsvinkelskift. Hvert synsvinkelskift indledes med persons navn, indtil de alle har været nævnt. Herefter sker skiftene mere glidende, især ved samtaler i selskabet.		Rune	5-9	primært morens samtale med Tjumse
		Maj	9-12	
		Karen	12-21	
		Rune	21-25	
		Bo	25-28	
		Erik	28-32	
		Karen	32-35	
		Bo	35-59	
			(38-59)	(samtalen om bordet)
		Erik	59-60	
		Maj	60-61	
		Maj (linjeskift)	61-62	
		Erik (usikkert)	62-65	
		Bo (sikkert)	65-67	
		Karen	67-69	
	Bo	69-70		
”Tiden går”				
138 (71-208) sider Afsnit: 11, nummere-rede		1. Erik	71-83	
		2. Karen	84-90	
		Rune	90-92	
		Bo	92-94	
		Maj	94-96	
		Karen	96-97	
		3. Erik	97-119	Susannes fødsel
		4. Maj	119-124	
		5. Bo	124-131	
		6. Rune	132-135	
		7. Erik	135-140	
		8. Karen	140-156	I Ålborg hos Jes
		9. Bo	156-176	Tur til byen
		10. Maj	176-180	Turen til Paris
		Maj	180-182	
		Rune	183-192	
		Maj	192-193	
		Begge	194-196	
		Maj	197-198	
		11. Erik	198-201	
		Karen	201-203	m. Marianne
		Erik	204	
		Karen	204-208	

8. Fra født familie til valgt fællesskab? Om Christian Kampmanns Gregersen-tetralogi

<i>Visse hensyn</i>				
Dele:		Synsvinkler:	Sider:	Særlige elementer:
”En familiemiddag”				
25 (209-233) sider Afsnit: Et. Typografisk markerede synsvinkelskift.		Rune	209-212	morens samtale med Tjumse
		Maj	212-213	brev til Steffen
		Bo	213-215	
		Erik	215-216	
		Bo (middagen)	216-218	Under middagen er det igen svært at af- gøre synsvinklen.
		Bo	218-233	Middagen og Jørgens ildebefindende

Tabel 8-3

Faste forhold				
Dele:		Synsvinkler:	Sider:	Særlige elementer:
"Hjemme igen"				
93 (5-97) sider Afsnit: Et. Typografiske markerede underafsnit. Farverne markerer samhørende afsnit (uden luft).		Bo Skifter til gengæld steder og samtalepartnere.	5-10	Tjumse
			10-12	Forældrene
			12-24	bøssebar/hjemme – Jakob
			24-26	Moren (uden overgang fra Jakob)
			26-29	hjemme / Karen i tlf.
			29-30	hjemme / Erik i tlf.
			30-36	Erik og Marianne
			36-37	Taxa
			37-40	hjemme / Karen
			40-48	hjemme / ankomst
			48-61	middagen
			61-62	moren
			62-65	Rune
			65-67	Selskabet
			68-69	Tjumse
			69-72	Selskabet
			72-74	Britta
			75-78	Selskabet
			78-78	Karen
			79-81	Jakob i tlf.
81-92	Selskabet			
92-95	Maj og faren			
95-97	Maj			
"Urolige tider"				
139 (98-236) sider Afsnit: 15, nummerede		1. Erik	98-105	
		2. Bo	105-115	
		3. Erik	115-135	Møder Kirsten
		4. Rune	135-146	
		5. Erik	146-154	
		6. Maj	154-169	
		7. Erik	169-176	Fortæller Marianne om Kirsten
		8. Karen (hos Karen)	176-188	
		9. Erik	188-196	
		10. Maj	196-202	Sixten
		11. Erik	203-206	
		12. Rune	206-216	Vendsyssel
		13. Erik	217-222	Portugal m. Kirsten
		14. Bo	222-232	Vendsyssel
		15. Erik	232-236	Vendsyssel

8. Fra født familie til valgt fællesskab? Om Christian Kampmanns Gregersen-tetralogi

<i>Faste forhold</i>				
Dele:		Synsvinkler:	Sider:	Særlige elementer:
”Portræt af en forretningsmand”				
63 (237-299) sider Afsnit: Et. Typografisk markerede under- afsnit		Bo	237-241	med Tjumse
		Karen	241-242	
		Erik/Bo (? I selskab)	242-243	
		Rune	243	
		Maj (med faren)	243-245	
		Bo (med familien)	245-246	
		Maj (m. faren)	246-273	
		Interviewet	247-270	
		Indskud		
		Rune	251	
		Bo	253	
		Karen	257	
		Bo	267-270	(flydende)
		Karen	273-275	
		Rune	275-277	
		Bo	277-282	Tjumse i tlf.
		Erik	282-283	Kirsten i tlf.
		Bo	284	
		(uklart)	285-288	
		Bo (i selskabet)	288-296	
	Erik/Bo	296-299	298: Moren efter samtalen med Tjumse	

Tabel 8-4

Rene linjer				
Dele:		Synsvinkler:	Sider:	Særlige elementer:
”Et bryllup”				
55 (5-59) sider Afsnit: Et. Typografisk markerede underafsnit, som tæller ned i tid		Maj	5-6	En måned
			6-8	Tre uger
			8-9	To uger
			9-14	En uge
			14-15	Onsdag
			16-18	Torsdag
			18-19	Torsdag nat
			19-23	Fredag morgen
			23-24	Fredag eftermiddag
			24-25	Lørdag kl. 10
			25-30	12.01 (til vielsen)
			30-32	Efter vielsen (frokost)
			32-48	Receptionen
			48-59	Middagen
”Urolige tider”				
158 (60-218) sider Afsnit: 15, nummerede		1. Erik	60-63	Både Erik, Maj og Bo handler om deres forhold
		2. Maj	63-68	
		3. Bo (underafsnit typografisk)	68-94	(77-79) (Tjumse)
		4. Karen	94-99	
		5. Maj	100-103	
		6. Rune (underafsnit typografisk)	103-122	
			(103-106)	breve fra faren og moren
			(106-117)	Rune 'alene'
			(117-119)	m. moren
			(119-122)	m. Britta
		7. Erik	122-126	
		8. Karen	126-130	
		9. Maj	130-138	
		10. Erik	138-153	140: Hans ”anden elskede”
		11. Bo	153-159	
		12. Rune	159-176	
13. Karen	177-185			
14. Bo	185-190			
15. Erik	190-218	215: Marianne går		

8. Fra født familie til valgt fællesskab? Om Christian Kampmanns Gregersen-tetralogi

<i>Rene linjer</i>				
Dele:		Synsvinkler:	Sider:	Særlige elementer:
”To middage”				
27 (219-245) sider Afsnit: Et. Typografisk markerede under- afsnit.		Maj	219-220	tlfopkald til de andre
		Erik	220-223	Vendssyssel
		Bo	223-226	
		Maj	226	
		(uklart/Bo)	226-229	Middag m. moren
		(Bo?)	229-231	Efter middag 231: plastikperlerne
		Bo	231-234	Tjumse
		Bo	234-237	m. Maj + Erik
		Bo	237-238	m. Erik og Kirsten
		Bo (selskabet)	238-242	Middag m. faren 242: Tjumses død
		Bo	242-244	
		Erik	244-245	
		Maj	245	

Tabel 8-5

<i>Andre måder</i>				
Dele:		Synsvinkler:	Sider:	Særlige elementer:
”Tiden der gik”				
60 (5-64) sider Afsnit: 5, nummere-rede		1. Maj	5-22	
		2. Erik	23-26	
		3. Rune	26-33	m. Marianne
		4. Karen	34-46	m. Bo
		5. Bo	47-64	
”Festen”				
133 (65-197) sider Afsnit: Et. Typogra-fisk markerede under-afsnit. Foregår 14/12-73 (jævnfør stemplerne på Brittass kjole (s. 331).		Rune	65-66	Afsnittene følger deres forberedelser til fe- sten.
		Karen	67-68	
		Bo	68-69	
		Erik	70-71	
		Maj	71-74	
		Rune	74-80	brud m. Britta
		Bo	80-83	
		Erik	83-84	
		Rune	84-85	
		Maj	85-89	(ankomst til festen)
		Rune	89-93	
		Bo	93-98	
		Rune	99-100	
		Karen	100-102	
		Bo	102-104	
		Karen	104	
		Rune	105-109	
		Karen	110-111	
		Rune (m. Maj)	111-127	
		Maj	127-130	
		Bo	130-136	133: til bords. Bord- planerne åbenbares undervejs i samtalerne.
		Erik	136-140	
		Maj	140-142	
		Karen	142-146	
		Rune	146-147	
		Maj	147-148	
		Bo	148-160	
		Erik	160	
	Maj	160-161		
	Karen	161		
	Erik	161-162		
	Bo	162-163		
	Erik	163-164		

8. Fra født familie til valgt fællesskab? Om Christian Kampmanns Gregersen-tetralogi

<i>Andre måder</i>				
Dele:		Synsvinkler:	Sider:	Særlige elementer:
		Rune	164-169	
		Erik	169-171	
		Maj	171-173	
		Erik	173-175	
		Karen	175-188	177: Johns optrin 184: Ruden
		Erik (udenfor)	189- 193	
		Rune	193-197	
”Tiden der kom”				
117 (198-314) Afsnit: 15, nummere- rede		1. Karen	198-203	Vendsyssel
		2. Bo	203-213	
		3. Karen	213-222	hjemme
		4. Rune	222-229	
		5. Maj	229-235	232: Fru Hvidts histo- rie
		6. Bo	235-243	
		7. Karen	243-254	
		8. Rune	255-258	
		9. Bo	258-269	
		10. Erik	269-274	
		11. Karen	274-284	
		12. Bo	284-289	
		13. Maj	289-299	
		14. Erik	299-310	Moren og hr. Barfod
		15. Karen	311-314	
”På vej”				
25 (315-339) Afsnit: Et. Typogra- fisk markerede under- afsnit.		Bo	315-316	
		Susanne	316	
		Bo	317-328	
		Susanne	328-339	

Tabel 8-6

9. *Arvingerne* – en serie om at blive voksen

Tv-serier har især siden slutningen af 1990'erne været en betydende del af kulturbilledet og kan på flere måder siges at have overtaget litteraturens rolle som alment samlingspunkt og måske endda også som almindelig medieform. Dansk dramaproduktion har i samme periode også udviklet sig til et høj kvalitetsprodukt med international berømmelse gennem blandt andet *Forbrydelsen*, *Borgen* og *Broen – Forbrydelsen* og *Broen* som fremtrædende repræsentanter for 'nordic noir'-bølgen, som favner både film, tv og litteratur. I dette kapitel skal opmærksomheden vendes mod en anden variant af tv-dramaet, nemlig den familie- og personcentrerede dramaserie, her repræsenteret af DR-serien *Arvingerne* (2014-17). Serien er som nævnt i kapitel 4 valgt på grund af dens popularitet og centrale plot, der har den unge kvinde Signe i centrum. På samme vis som især *Jonna*-bøgerne og *Gregersen*-tetralogien har *Arvingerne* også et bredere persongalleri, nemlig de fire søskende og deres familier på kryds og tværs. Dette kapitel er tænkt som et mere perspektiverende vedhæng til de fire centrale analyser i kapitel 5-8, og ikke som en medieanalyse med fokus på virkemidler, klipning og kameraindstillinger.

En kort introduktion til tv-serien

Arvingerne havde premiere på DR nytårsdag 2014, hvor første sæson med 10 afsnit gik i luften. Herefter fulgte i 2015 anden sæson med 7 afsnit, også med premiere nytårsdag, og endelig i 2017 tredje og sidste sæson med 9 afsnit. Serien fylder altså i alt 26 afsnit fordelt på tre sæsoner.¹¹³ Som anført også i kapitel 4 havde alle tre sæsoner et seertal på mellem 1 og 1,7 millioner.

En af hovedpersonerne i serien er den unge kvinde, Signe Larsen, som bor i en mindre sydfynsk by. Hun bor sammen med sin kæreste, håndboldspilleren Andreas, og lige i nærheden af sine forældre, John og Lise. John er samtidig træner for det succesrige lokale håndboldhold, hvor Andreas er en af stjernerne. Signes liv forstyrres pludseligt, da hun finder ud af, at den excentriske kunstner Veronika Grønnegaard i virkeligheden var hendes mor, og hun er resultatet af en affære mellem Veronika og John. Veronika dør og testamenterer sit hjem, Grønnegaarden, til Signe, og første sæson er centreret om kampen mellem Signe og Veronikas tre andre børn, Gro, Frederik og Emil om retten til at arve gården, samtidig med at de alle fire skal forholde sig til ændringerne i deres familieforhold. Gro, Frederik og Emil reagerer hver især forskelligt på Signes "tilbagekomst", og de har også deres egne

¹¹³ Til denne afhandling er der brugt den udgave af serien, som kan hentes via Det Kongelige Biblioteks tjeneste "Mediestream": <http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/>, da der ikke har været fuld adgang via DR's hjemmeside. I litteraturlisten er der angivet permalinks til de enkelte afsnit og eventuelle tidsangivelser vil være til disse udgaver. I referencerne i teksten er der anvendt følgende notation: [*Arv.* Sæson:afsnit, min:sek] som eksempel: *Arv.* I:2, 35:05.

udfordringer at slås med. Sæsonen ender med, at Signe tager kontrollen over Grønnegaarden og sit eget liv, mens Gro og Frederik på hver deres måde forsøger at komme overens med eftervirkningerne af morens død, og Emil er endt i et thailandsk fængsel. Udover de fire søskende og Signes forældre er en central figur Gros far, avantgardemusikeren Thomas, som bor i et hjemmebygget skur på Grønnegaardens område.

Sæson to er centreret om Gros kamp for at få Emil ud af fængslet, Signes kamp for at etablere sig som hampbonde og ikke mindst Thomas' baby, Melody, som han har fået med den unge pige Isa. Hun kæmper for at komme ind i moderrollen, men ender med at rejse væk og overlade barnet til Thomas og Gro. Emil kommer ud af fængslet, men samtidig kommer Frederik i større og større krise, og det ender med et brud mellem ham og hans kone, Solveig. I slutningen af sæsonen er Thomas kommet alvorligt til skade og ligger lammet på sygehuset, mens de fire søskende på forskellig vis prøver at komme sig over de brud, som er sket.

Tredje sæson starter tre år efter slutningen på anden sæson. Thomas er død, og Emil bor på Grønnegaarden og tager sig af Melody, men det er Gro, som har forældremyndigheden. Hun er travlt optaget af at være kurator på "Kunsthallen", hvor hun arbejder med en gruppe af unge kunstnere, heriblandt Frederiks datter, Hannah, som laver performancekunst og aktivistiske happenings. Frederik selv arbejder i udlandet, men kommer i første afsnit hjem til Danmark. Signe er begyndt at opdrætte økologiske frilandsgrise med hjælp fra den svenske biodynamiske bonde Karin. Hun er også blevet kæreste med Aksel, som hun mødte i sæson to, og de overvejer at få børn. Sæsonens helt centrale omdrejningspunkt er eftervirkninger af den ulykke, som sker, mens Hannah er i Grønland for at lave en aktion mod et stort mineselskab. Hun vælter på en snescooter og bliver dræbt, og resten af sæsonen handler om, hvordan især Frederik, Solveig og Gro på forskellig vis håndterer tabet og skyldfølelsen.

Derudover er der forskellige sideløbende spor, blandt andet Signes overvejelser om at blive mor, Emils faderrolle over for Melody og Gros tilsvarende moderrolle, for ikke at tale om den største konkurrent til Gros opmærksomhed, nemlig en gryende kunstneraspiration, som kimen blev lagt til i anden sæson.

Dette korte resumé er, som det gælder for alle kapitlerne, ikke fyldestgørende for alle temaer i serien, men der vil blive føjet til undervejs i analysen, når det er nødvendigt.

Tv-serien som roman – en anden metodisk tilgang

Et billedmedie som tv-serierne også er, kan analyseres på mange måder og med vægt på forskellige elementer af både form og fortælling. I dette kapitel ses der ikke fuldstændig bort fra de filmiske virkemidler og handlingen i de enkelte afsnit, men det centrale i analysen vil være det, man med Peter Harms Larsens ord kan kalde de overordnede seriebuer, altså den fortælling, som folder sig ud i løbet af sæsonen og viser sig som en underlæggende struktur og grundtemaer i serien, også over flere sæsoner. Tv-seriernes udformning spænder over et

bredt spektrum fra episodiske serier til såkaldte ”serials”, hvor vægtningen mellem episodens handling og seriens overordnede udvikling veksler. Typiske episodiske serier kan være krimiserier: *Midsomer Murders* (*Barnaby*) og andre engelske og amerikanske krimiserier er et godt eksempel med en genkendelig opbygning centreret omkring opklaringen af et (eller flere) mord, mens hovedpersonernes private historie primært foregår i baggrunden. Forskellige komedieserier, som den danske klassiker *Huset på Christianshavn* (1970-77) og evighedsserien *Simpsons*, har også en karakteristisk episodisk opbygning. I den anden side af spektret står den lange episke fortælling som *Matador* (1978-81) eller *Game of Thrones* (2011-19), hvor fortællingen udspiller sig sammenhængende over flere sæsoner.¹¹⁴ En dramaserie som *Arvingerne* med fokus på de forskellige individers udvikling og udfordringer over en længere periode lægger sig naturligt i den mest episke side af spektret. Inde i seriebuerne, som skaber den sammenhængende fortælling over sæsonerne, kan man med en vis ret også tale om ’personbuer’, som kan karakterises som den enkelte persons fortælling over en eller flere sæsoner. Dette er særligt relevant for en serie som *Arvingerne* eller i romanserier som *Gregersen-sagaen* eller *Jonna*-bøgerne med et større persongalleri, hvor fokus kan skifte mellem personerne, og hvor den enkeltes fortælling kan fremhæves eller neddæmpes i de enkelte sæsoner.

At se tv-serierne som en form for ’billedromaner’ er ikke en ny tilgang, tværtimod som det også påpeges af Gunhild Agger i introduktionen til hendes artikel om netop *Arvingerne* i *Etik til forhandling* (2015): ”Den etiske arv i dansk tv-drama”, er det en tendens, som går tilbage til førnævnte *Matador* (på dansk jord), og som er beskrevet flere steder af blandt andet Ib Bondebjerg i klassikeren *Elektroniske fiktioner* (1995) og Agger selv. Ib Bondebjergs tv-serie-analyser er på mange måder stadig gældende i deres udpegning af centrale tilgange og forklaringsmodeller, som dette kapitel også lægger sig i slipstrømmen på, og især i den pragmatiske tilgang, hvor hverken mediet overordnet set eller den enkelte serie bliver bortdømt på baggrund af æstetiske smagsdomme.

Litteraturen om *Arvingerne*

Ud over den førnævnte artikel om *Arvingerne* af Gunhild Agger er det begrænset med ’læsninger’ af tv-serien. Efter den første sæson var afsluttet, kom forskerkollektivet ”I affekt” med nogle overvejelser omkring seriens temaer, eller som de selv kalder det: ”små analytisk diskuterende anslag” (Raun, Myong, Bissenbakker, Danbolt & Nebeling Petersen, 2014, s.

¹¹⁴ Jeg har tidligere behandlet visse dele af dette stof i artiklen ”Teen soap som den nye dannelsesroman – om *Beverly Hills 90210*, familieformer og overgangsriter” (*Synsvinkler* 41, 2010), hvori der findes flere eksempler på de forskellige typer. For en grundlæggende indføring i tv-serier og en udførlig gennemgang af episode-buer, føljeton-buer og serie-buer og deres funktioner i tv-serierne, se Peter Harms Larsens *De levende billeders dramaturgi*, bind 2 om TV (Harms Larsen, 2003, s. 350-365). Også Bondebjergs *Elektroniske fiktioner* har ligeledes gode overvejelser om forholdet mellem de forskellige grader af serialitet (se Bondebjerg, 1995, s. 142-152), omend hans eksempler på særligt føljetonserierne naturligvis er af ældre dato og ikke fyldestgørende i forhold til udviklingen i de sidste tyve år.

39), først på bloggen *peculiar.dk* og siden trykt sammenhængende i tidsskriftet *Kvinder, køn og forskning*. Det er den trykte udgave, som er anvendt her. Væsentligst for denne læsning er udpegningen af kernefamilie og adoption som to centrale emner, hvilket vi vender tilbage til nedenfor. Gunhild Aggers læsning handler primært om seriens fremstilling af personernes forhold til etik, men hun påpeger samtidig også andre interessante elementer, så som hvordan serien skriver sig ind i en række af danske tv-familiedramaer med DR's *Taxa* og TV2's *Hotellet* som kerneeksempler. Startplottet i disse er, som i *Arvingerne*, familieoverhovedets død, og hvordan de efterladte kommer videre både personligt og professionelt. Ud over de her nævnte artikler findes enkelte analyser af tv-serien som en del af den danske eksport på kulturområdet, samt et utal af anmeldelser af serien fra dagspressen. Disse vil kun i begrænset omfang blive inddraget, da det væsentlige i dette kapitel er at pege på nogle overordnede eller nærmere grundlæggende fortællinger i tv-serien.

Arvingerne som en (kvindelig) udviklingsroman

Serien har de fire søskende som kollektive hovedpersoner, og selvom fokus i denne afhandling er den kvindelige udviklingsfortælling, vil der også undervejs blive knyttet enkelte kommentarer til de mandlige hovedpersoners udvikling. Hovedplottet er ved første øjekast Signes historie med opdagelsen af, at Veronika er hendes biologiske mor, og at hun har tre ældre søskende, hvilket passer ind i den klassiske definition af en udviklingsroman, som citeret flere gange før: ”et individ, der gribes under selve sin dannelsesproces” eller ”udviklingsproces”, som foreslået i kapitel 3. Signe lever et roligt liv med kæresten Andreas i et lille rækkehus, de er ved at overveje at få børn og alt er godt, da den livsfortælling, som hun hidtil har forstået sig selv ud fra, pludselig ændres. Hun er ikke længere barn af sine forældre, men af sin far og kunstneren Veronika, som er en diametral modsætning til Lise, Signes adoptivmor, og hun er ikke længere enebarn, men har tre ældre søskende, som ikke alle er tilfredse med hendes tilbagevenden til familien. Signe skal således i gang med at omdefinere hele sin eksistens og sit tilhørsforhold til de forskellige familiemedlemmer, og et af de spørgsmål, som hurtigt bliver rejst er, hvem der egentlig er hendes ’rigtige’ mor? Et andet spørgsmål, som især Frederik stiller, er, hvornår man overhovedet er i familie? Han anerkender ikke Signes krav på arven, hverken i konkret eller overført betydning, da han afviser hendes tilnærmelser og forsøg på at forstå sine søskende og deres mor – i modsætning til Emil, som er altfavnende og lykkelig for at gense sin lillesøster. Ud over Signes indre splittelse og chok over at erfare sin ’anden’ familie sætter serien også en tydelig modsætning op mellem Signes ’parcelhus-idyl’ med håndboldhallen som omdrejningspunkt for familiens aktiviteter sammen og det internationalt orienterede kunstnermiljø omkring Veronika. Her kommer storesøsteren Gro til at stå som den absolutte modpol til Signe, hendes arbejde i blomsterbutikken og den lokale kæreste Andreas: Hun bor i København, arbejder med store kunstnere og har en norsk

kæreste, Robert, som er Veronikas gallerist og bosat i Tyskland – og i øvrigt gift og har børn.¹¹⁵ Signe bliver altså på flere måder trukket ud af sin normalsfære og konfronteret med det fremmede – en helt typisk ”ude”-oplevelse – og skal derefter prøve at finde sin egen vej igennem det. Undervejs kommer det til et brud med Andreas, som ikke kan forstå de forandringer, der sker med Signe, og forholdet til forældrene er også udfordret. Signes adoptivmor Lise er en klar kontrast til Veronika: stabil, besindig og kærligt støttende – og beskyttende.

To typer af kvinder

Serien stiller gennem Lise, Signe, Veronika og Gro to arketyper af kvindeskikkelser op mod hinanden: på den ene side moderen, den kærlige, rolige og måske lidt kedelige, og på den anden side kunstneren, den udfarende, kreative, excentriske og ustabile, men attraktive kvinde, som nok elsker, men ikke kan tage ansvaret for de mennesker, hun elsker: Som Veronika siger til Gro en af de sidste aftener inden sin død: ”Jeg har elsket alle mine mænd [...] og jeg har fået børn”, hvortil Gro svarer med at opremse, hvordan hendes egne børn ikke vil være sammen med hende, føler sig svigtet, kun kontakter hende for at få penge, og slutter af med at nævne Signe, som ikke engang ved, hvem hun er (Arv. I:1, 25:00-27:00). På samme vis har Veronika tidligere i samme afsnit også forklaret, at Gro ikke skal have børn: ”Det egner hun sig ikke til.” (17:25-17:30). Kunsten og ensomheden stilles overfor familieliv, tryk og fællesskab, og for Veronika synes det at have været umuligt at forene disse to elementer harmonisk.¹¹⁶ Som en anden variant af samme type kommer den biodynamiske landmand Karin til i tredje og sidste sæson. Hun er ideologisk ubøjelig og vil ikke gå på kompromis med noget, og meget symptomatisk har hun ingen kontakt med sin datter (Arv. III:7, 50:30-52:00). Ved siden af Veronika står de mere eller mindre magtesløse mænd: Thomas (far til Gro) – den evige drømmer, eller som Gunhild Agger beskriver ham: ”inkarnation af en naiv, barnlig kunstnerisk, egoisme.” (Agger, 2015, s. 117); og Signes far, John, som trods ægteskabet med Lise aldrig helt slipper Veronika. Han er stærkere end Thomas, men fremstår alligevel skrøbelig og magtesløs. Da Lise forlader ham efter afsløringen af hans fortsatte forhold til Veronika, falder han i druk og er ved at ødelægge håndboldholdets muligheder for oprykning, hvorimod Lise bliver handlekraftig og tager ansvaret på sig. Som moderfigur har Lise umiddelbart serien på sin side, og i konflikten mellem Emil og Gro i tredje sæson fremhæver Emil også Veronikas manglende familieegenskaber som en negativ ting, hvorved Signes opvækst hos John og Lise kommer til at fremstå i et positivt lys. I modsætning hertil står

¹¹⁵ Det er velkendt, at danske tv-serier ofte har skuespillere fra andre skandinaviske lande med for at sikre finansiel støtte fra de pågældende lande (se for eksempel artiklen ”Se til venstre der er en svensker” fra *Berlingske* (Lindberg, 2007)), men i *Arvingerne* giver brugen af den norske skuespiller Trond Espen Seim mening og understreger den internationale profil, som Gro er repræsentant for.

¹¹⁶ Michael Nebeling Petersen og Tobias Raun kobler i deres dele af ”Hvad sker der for DRs Arvingerne?” også disse modsætningsforhold til et spørgsmål om kernefamilien (s. 40) og klasseforhold, hvor Grønnegaard-familien er repræsentanter for en friere overklasse (s. 41-42).

skildringen af Thomas' kæreste Isa, som i anden sæson har fået et barn, Melody, men som har svært ved at være i moderrollen. Da hendes far forsøger at overtage babyen (og altså fjerne hende fra Thomas også), bliver han fremstillet som en rigid og streng mand, der har været medvirkende til Isas psykiske skrøbelighed (Arv. II:1+2). Han er yderpunktet i den trygge parcelhusopvækst med Thomas' laissez faire-hippie-tilgang som det andet yderpunkt og ingen af disse to er positivt fremstillet.

To kvinder – og en mand

Signes udviklingshistorie er på sin vis relativt traditionel set i forhold til både genreforventningen og de faser, som blev opstillet i slutningen af kapitel 3. I første sæson gennemgår hun som nævnt hjemme-ude-hjem-strukturen, og sæsonen slutter med, at hun finder en form for ro ved at tage ejerskabet af Grønnegaarden på sig og derved anerkende arven efter Veronika, samtidig med at hun beholder forbindelsen til opvæksten hos Lise – hun kan rumme begge elementer i sig. I anden sæson gentager fortællingen sig og handler for Signe om at komme overens med splittelsen mellem familiens forskellige forstyrrende elementer, som Thomas, der ødelægger hendes hampdyrkning ved at plante rigtige hashplanter imellem dem, og ønsket om et fredeligt liv. I anden sæson er Signes historie sat i baggrunden til fordel for Frederik og Emils historier, men hun fungerer stadig som et roligt fikspunkt midt i kaos for Isa, som ikke kan finde ro i moderrollen. I tredje sæson gennemgår Signe endnu en udviklingsproces, som også rummer det moderopgør, som hun ikke fik chancen for at tage med Veronika, gennem samarbejdet med biodynamikeren Karin. Hun skal lære at stå på egne ben og tage ansvar for både familien og sin landbrugsvirksomhed, og dette sker på flere måder. Hun tager styringen med griseopdrættet og får til sidst omvendt hovedmodstanderen den konventionelle landmand Jensen¹¹⁷ til at samarbejde med hende, og på det (stor)familiære plan ender det også i harmoni, da Signe etablerer en form for familieejerskab over Grønnegaarden med plads til både landbrug og kunst – i slutningen symboliseret ved realiseringen af Gros store kunstværk, som involverer både familien og det omgivende samfund. Og ikke mindst kommer Signe til vejs ende ved at stå (som Aksel i Goldschmidts *Arvingen*) med ansvar for sin egen familie – gravid med sit og Aksels barn. Den proces, som hun var i gang med sammen med Andreas i første sæson, bliver nu fuldført, og hun bliver et symbol på, at det er muligt at kombinere karrieremæssige ambitioner med drømmen om et familieliv. Den underliggende reference til dannelsesromanens struktur kan også ses gennem Signes valg af mænd: I første sæson er det den stabile klippe Andreas, som er forældrenes drøm, men som ikke kan udvikle sig sammen med Signe, og som derfor må ofres – som Tobias Raun beskriver det: ”hun vil såvel fysisk som metaforisk leve i åbne rum og lader de vægge rive ned, som kæresten Andreas ellers møjsommeligt har været med til at sætte op.” (Raun et al., 2014, s. 41). I anden sæson er Signe fristet af den nye sportschef i håndboldklubben, Martin, som af

¹¹⁷ Det bliver næsten ikke mere generisk navngivning end en konventionel landmand ved navn Jensen.

John betegnes som ”et magtmenneske” (Arv. II:3, :50-21:00), der vil forandre klubben. Det ender i et opgør mellem John og Martin, hvorefter Martin forsvinder ud af historien igen og giver plads til Aksel, som er stabil og solid som Andreas, men samtidig har et udsyn til verden gennem sine forskningsprojekter – på samme måde som Gros internationale kunstverden – og han repræsenterer derved noget, der er større end parcelhus og kernefamilie. Hvor Andreas ikke kunne flyttes fra parcelhuset til Grønnegaarden uden at omdanne den sidste til det første med små rum, kan Signe sammen med Aksel realisere sine økologiske drømme og få et familieliv, også selvom Aksel får en stilling i Holland. Bevægelsen går fra det trygge, lille samfund over det ukendte og farlige til en ny, tryk base med udviklingspotentiale, og selvom Signes slutning mimer den klassiske dannelsesroman, lægger den også op til en fortsat udvikling.

Den anden centrale kvindelige udviklingsfortælling i *Arvingerne* er Gros. Gros fortælling er et opgør med moren og en erkendelse af hendes egen indre kunstner, men den er samtidig også en cementering af påstanden om, at kunsten ikke kan forenes med moderskabet – i modsætning til Siri i *Erindring om kærligheden*. Men der er alligevel en skygge af håb forude, for Gros kunst eksisterer ikke i en ensom eksistens, som Veronikas synes at have gjort (trods alle hendes medhjælpere), men kommer for alvor til live i det store fællesskab, hvori familien står centralt, men ikke alene, men netop som en del af noget endnu større, nemlig det lokale fællesskab omkring Grønnegaarden. På den måde bliver skellet mellem de to entiteter nedbrudt og de samles i en virkeliggørelse af 68-generationens drømme. Selvom serien også kan forstås som børnenes opgør med de svigtende 68-forældre, viser den samtidig, at der er mulighed for at virkeliggøre drømmen i fællesskab.

For at nå til Gros virkeliggørelse af sit kunstneriske kald, er der imidlertid en anden person, som også må igennem en udviklingsfortælling – og som måske bliver forklaringen på, hvorfor Gros projekt kan realiseres igennem fællesskabet i modsætning til Veronikas. Denne person er lillebroren Emil. I starten af serien er han prototypen på en forkælet lillebror: Han lever det søde liv i Thailand og bliver understøttet af morens penge – faktisk viser det sig, at han igennem tiden har fået næsten 4 millioner i arveforskud (Arv. I:7, 29:50-31.30) – og han synes at være ude af stand til at tage ansvar for sig selv eller andre. Ligeledes er hans glæde over at se Signe igen båret af lige dele oprigtigt savn og håb om at kunne låne de penge, som han ikke nåede at få af Veronika, inden hun døde. Hele første sæson igennem opfører Emil sig umodent og til tider direkte dumt, som når han har sex med Frederiks kone, Solveig (Arv. I:5) og ikke mindst i sidste afsnit, da han behandler sin thailandske forretningspartner så respektløst, at han bliver snydt og taget for narkotikabesiddelse (Arv. I:10). Den sidstnævnte episode bliver af Michael Nebeling Petersen analyseret som et eksempel på, hvordan serien konsekvent anlægger en hvid synsvinkel på problematikkerne, særligt ved Emils opførsel i Thailand. Hans problemer her skyldes ikke, at han opfører sig som hvid koloniherr, men at han svigter sit ansvar, hvor han ”burde have opført sig som en *moden* kolonial patriark,

der tager ansvar for sine thailandske børn.” (Raun et al., 2014, s. 42) – altså en understregning af Emils umodenhed. Anden sæson starter med, at Emil mærker konsekvenserne af sin umodne opførsel i det thailandske fængsel, og Frederik sætter ord på det i en samtale under anstrengelserne for at få Emil ud af fængslet, da han spørger ham: ”Har du nogensinde haft nogen i dit liv, Emil, som betød mere end dig selv?”, og Emil ikke kan forstå spørgsmålet. Frederik kræver herefter, at han holder sig fra dem, når han kommer hjem, og til slut på Emils udsagn: ”Dig? Det kan jeg da ikke. Du er min bror.” svarer med et kort ”Nej.” (Arv. II:3, 16:30-18:30). ”At have nogen som betyder mere end dig selv” er i Frederiks verden formlen for at være voksen, og det ligger i tråd med de tidligere analyser af romanerne i denne afhandling. Så længe Emil ikke kan overvinde sig selv og sætte en anden forrest, er han heller ikke voksen.

Vel hjemme i Danmark kæmper Emil med følgerne af opholdet i Thailand – og måske af Frederiks ord – men han kan ikke helt slippe sin tidligere opførsel, hvilket understreges, da han sammen med Isa og Thomas kører galt efter en ureglementeret tur til stranden (Arv. II:6). Ulykken resulterer i, at Thomas bliver lam, og Isa stikker af og overlader Melody til Signe, Emil og Gro. Da Signe vil overlade Melody til kommunen eller Isas far, protesterer Emil og siger, at de ikke kan overlade deres lillesøster til fremmede mennesker. Emils familiebegreb er ikke afhængigt af blodets bånd alene, og han anser Melody for ligeværdig med sig selv, Frederik, Gro og Signe, selvom hun ’kun’ er i familie med Thomas og Gro. Oprindelsen er også en gentagelse af fortiden, hvor Signe blev givet til John og Lise uden mulighed for kontakt, og Emil vil ikke miste en søster igen (Arv. II:7). Da tredje sæson starter tre år senere efter denne begivenhed, er Thomas død, Isa er væk og har overdraget forældremyndigheden til Gro, mens det er Emil, som er den primære forælder for Melody. Emil er blevet voksen og sætter Melodys behov over sine egne, men Gros krise og skyldfølelse efter Hannahs død i Grønland påvirker deres forhold, da hun ønsker at tilbringe mere tid sammen med Melody. Herved underkendes Emils rolle i Melodys liv, delvist på baggrund af jura, hvori følelser ikke anerkendes.¹¹⁸ Det er Gro, som på papiret har forældremyndigheden, hvilket hun ikke er sen til at påpege (Arv. III:4, 47:50-50:50), men det er ham, som tager det daglige ansvar og for eksempel bekymrer sig om Melodys rutiner og indkøring i børnehaven. Emils tætte forhold til Melody vises gennem en række mindre episoder, hvor han prioriterer hende over resten af familiens problemer, som i episode 2, hvor Frederik og Gro er bekymrede over, om Hannah er blevet anholdt i Grønland, mens Emil går mere op i at holde en god børnefødselsdag for Melody. Undervejs kommenterer han også deres egen barndom, når han er uenig med Gro om, hvad der er bedst for Melody, og fremhæver Melodys behov for rutiner (Arv. III:4, 19:15-21:00; 47:50-50:50). Emils status som far for Melody slås fast, da han er rejst væk, og

¹¹⁸ Modsætningen mellem jura og følelser er et gennemgående tema i alle tre sæsoner, primært eksemplificeret i Frederiks opførsel, hvor han forsøger at kæmpe mod eftervirkningerne af både Veronikas og Hannahs død med sagsanlæg og paragraffer for ikke at forholde sig til den følelsesmæssige side af konflikterne.

Gro er sammen med Melody i Thomas' hytte. Gro forklarer Melody, at de har samme far, og Melody svarer "Er det Emil?" (Arv. III:7, 45:55-48:50). Herefter ringer Gro til Emil og beder ham komme hjem, og Emil, som ellers også har udtrykt glæde over at kunne leve et mere ansvarsfrit liv, kommer hjem igen.

Emils og Gros historier hænger uløseligt sammen ved, at Gro som vist kommer til at stå i en tydelig opposition til Emils faderrolle over for Melody. Gro er samtidig splittet mellem ønsket om at være mor-figur for Melody og en kunstnerisk ambition, som bliver tydeligere og tydeligere igennem de tre sæsoner. Hendes udviklingshistorie er et opgør med Veronika, som i første afsnit siger, at hun ikke selv er kunstner – blot en sekretær – gennem erkendelsen af sit eget talent, hvorved hendes fortælling læner sig op ad den klassiske kunstnerroman, men samtidig bliver den også en cementering af, at kunstnerlivet ikke kan forenes med moderskab, da hun er nødt til at få hjælp fra Emil. Foreningen af kunst (Gro), familie og arbejde (Signe) kan kun ske ved at indgå i et fællesskab med hinanden.

Forskellen på Veronika og Gro bliver, at Gro har et større fællesskab til at bakke sig op, ligesom Signe har Aksel bag sig, og derved kommer en pointe også til at være – som i *Erindring om kærligheden* – at den anden part i forholdet også skal være klar til at ofre noget. Veronika havde ikke hjælp fra hverken Thomas eller Karl, Emil og Frederiks far, og overlod store dele af ansvaret til Gro (Arv. II:7, 37:30-41:30), hvorimod slutscenen, hvor ikke bare den udvidede familie, men hele lokalsamfundet indgår, netop understreger fællesskabets vigtighed. Ligesom hos Kampmanns næste generation repræsenteret af Susanne har et håb om at kunne realisere drømmene for fremtiden på en bedre måde end forældrene, viser Gros kunstværk også, at det er muligt at skabe et fællesskab og overskride grænserne mellem det lokale, jordbundne og det kosmopolitiske, kunstneriske liv – ligesom også Signe og Aksels forhold med et ben på Grønnegaarden på Sydfyn og det andet i Holland viser.

En remedieret genre?

Serien mimer på flere både strukturelt og indholdsmæssigt dannelses- og udviklingsromanens klassiske genretræk – ofte endda tættest på den traditionelle dannelsesroman, både ved den tredelte opbygning, Signes og Emils udviklingsforløb, som begge ender i familiedannelse, og endeligt med Gros 'kunstnerroman', som trækker tråde tilbage til Romantikken. Den bidrager dog også til en nytænkning af genren ved at vise nogle anderledes udviklingsforløb for kvinderne og ved at give Gro muligheden for at udleve kunstneraspirationen, ligesom den forandrede stilling mellem kvinder og mænd er tydelig ved fremhævelsen af Emil som primær omsorgsgiver for Melody. Serien viser også en mangfoldighed af forskellige udviklingsmuligheder, som især gælder '68-generationens børn, samtidig med at den også giver en til tider hvas kritik af selvsamme '68'ere, som fremstilles enten ansvarsløse eller kompromisløse i deres jagt på lykken.

Flere medieforskere peger på den samme narrative grundstruktur, som også udpeges af Torben Kragh Grodal, Peter Madsen og Viggo Røder i *Tekststrukturer*, som væsentlig i

forhold til tv-seriers dramaturgi, og kæder det sammen med et helt grundlæggende narrativt begreb (med udgangspunkt i Peter Brooks' klassiker *Reading for the plot* (1984)) (jf. Bondebjerg, 1995, s. 155-158). I den kontekst er det derfor heller ikke overraskende, at en serie som *Arvingerne* på samme vis trækker på både narrative og indholdsmæssige elementer fra dannelses- og udviklingsromanen – det ville snarere være bemærkelsesværdigt, hvis det ikke var tilfældet.

10. Diskussion og afrunding

I denne afhandling har jeg forsøgt at komme rundt om eksempler på den moderne kvindelige udviklingsfortælling set i lyset af den klassiske dannelses- og udviklingsroman. I afhandlingens kapitel 3 kom jeg efter en diskussion af forskellige tilgange til genren og den særlige kvindelige udgave frem til to hovedpointer for mit fortsatte arbejde: 1. at det i 20. århundrede giver bedre mening at tale om en udviklingsroman frem for en dannelsesroman, og 2. at den kvindelige udviklingsroman kunne fornemmes at indeholde visse særlige elementer, som jeg derefter kom med et bud på, baseret på indledende læsninger af teksterne. Disse elementer var følgende:

1. Barndommen (evt. via flashbacks)
2. Forholdet til den ældre generation
3. Bevægelse fra kendt til fremmed sted (ude-fasen)
4. Usikker grund – og fremmedgørelse (det sociale moratorium) (kan afbrydes af moderskab)
5. Hjemme (igen)
6. Moderskab → gentagelse af 3-5

På tværs af elementerne 3-6 ligger ”Kærlighedsforhold” som en variabel, der spiller ind på alle niveauer.

I forhold til den oprindelige model præsenteret i kapitel 3 kan det tilføjes, at nr. 6 ”Moderskab” ikke som sådan er et særligt element, men nærmere et forhold, som kan fungere som katalysator for forskellige bevægelser, og som kommer ind i de andre elementer.

Dette kapitel vil samle trådene og kort diskutere, hvordan de forskellige analyser forholder sig til disse dele og til et mere grundlæggende spørgsmål om at fortælle sin egen identitet og historie i det senmoderne samfund, jævnfør kapitel 2 med diskussionen af Anthony Giddens’ tanker.

Dannelsesroman eller udviklingsroman?

Det viste sig hurtigt, trods beslutningen om at skrive primært om en udviklingsroman frem for dannelses- og/eller udviklingsroman, at de udvalgte romaner ikke arbejdede med samme opdeling og skel. Tværtimod trak de alle i varierende omfang på mange forskellige elementer fra genrerne, både strukturelt og indholdsmæssigt. Særligt den klassiske struktur med den tredelte hjemme-ude-hjem-opbygning var stærk og kunne findes i de tre mest traditionelle romanserier, ofte på flere niveauer, som i *Therese*-bøgerne, hvor første bind i sig selv følger opbygningen, hvorefter det samme bind skifter til at være første del i en større fortælling – en form for ’lag-system’; eller som i *Gregersen*-tetralogien, hvor tredelingen slår igennem både i det enkelte binds interne komposition og i kompositionen mellem de fire bind. Selv i Helle Helle-romanerne var det muligt at genkende træk fra dannelsesromanen, tydeligst i

slutningen af *Hus og hjem*, hvor Anne står ved forældrenes grav, måske-måske ikke gravid, og erkender sin plads i slægtens historie og udvikling. På samme vis peger slutningerne af *Jonna*-bøgerne mod en erkendelse af en plads i en større helhed, ligesom den også kunne findes i *Arvingerne*. I den mere populære del af litteraturen lever de traditionelle genretræk altså i bedste velgående, hvilket også kan skyldes deres umiddelbare genkendelighed og appel til publikum, som det også er beskrevet hos blandt andet Ib Bondebjerg. Romanerne består dog ikke af klassiske træk alene, og det er nogle af disse særlige elementer, som i det følgende skal diskuteres nærmere.

”En, som nogen har brug for” – om faser og forløb

I starten af afhandlingen stiller jeg spørgsmålet om, hvad den kvindelige udviklingsfortælling indeholder, og hvordan den fortælles. I forlængelse af den indledende model for faserne er det naturligvis også relevant at diskutere, hvilke elementer faserne består af. På grund af det store træk på den tredelte struktur ligger vægten i mange af teksterne på de midterste dele af faserne, 3-5, som handler om bevægelsen fra hjem til ud og hjem igen – eller tiden omkring det sociale moratorium, hvis man anskuer det med Erik Eriksons optik. Men i modsætning til en klassisk roman fra 1800-tallet viser det sig, at protagonisterne kan gennemløbe de tre faser flere gange, således at et fasegennemløb kommer til at fungere som første led i det næste fasegennemløb. Det gælder som nævnt for blandt andet Therese i *Thereses tilstand* og efterfølgende i de to næste bind, og for Signe i *Arvingerne*, som i løbet af de tre (!) sæsoner kommer igennem forløbet flere gange. *Jonna*-bøgerne har en anden traditionel opbygning i stil med for eksempel Pontoppidans *Lykke-Per*, og er ikke markant tredelt, men de har til gengæld andre centrale elementer, herunder blandt andet en tydeligere skildring af barndomsårene – og ikke mindst et fokus på moderskabet som et væsentligt element; de minder således mere om en traditionel udviklingsroman med en åben slutning.

I alle romanerne kommer forskellige varianter af moderskabet til at stå helt centralt – i nogle af romanerne som bind to om Therese, *Det virkelige liv*, helt bogstaveligt, da Thereses barsel udgør hele det midterste bind af trilogien, og i andre på mere subtile, men alligevel væsentlige måder, som hos Helle Helle (se nedenfor) eller med bøgerne om Jonna, hvor dels Jonnas eget forhold til datteren Laila bliver væsentligt, dels de mange andre skildringer af moderskabslignende forhold. Det ses også i bedsteforældreforholdet med frk. Andersens afsluttende rolle som reservebedste for Maria og Johns børn, og helt særligt i slutningen af *Erindring om kærligheden*, hvor Siri markerer en ny form for kvindelighed og moderlighed ved at kunne forene sit kunstneriske virke med at skulle være mor. Hvor enkelte af teksterne og Signe i *Arvingerne* peger mod en helt traditionel forælderrolle i stilen fra 1800-tallets dannelsesroman, her eksemplificeret ved Goldschmidts *Arvingen*, peger mange af de andre fortællinger mod et mere differentieret billede af ’moderskabet’ – eller som det konstateres: ”Det at blive en, som nogen har brug for”. Det ses blandt andet i Jonnas forhold til ”Bien”, en

ung dreng, som løber hjemmefra, og i *Arvingerne*, hvor Emils vej mod den position også bliver væsentlig – ham vender vi tilbage til nedenfor.

Men det trækker også ud i andre dele af personernes liv, for eksempel i Runes følelse af at gøre noget i kollektivet, når han passer børn, og Eriks drøm om at være i et fællesskab, der betyder noget, eller når bipersonerne i *Jonna*-serien på forskellig vis finder ro i (især) kvindelige fællesskaber. Hos Kampmann er der en svag tendens til, at det mellem menneskelige, intime forhold mellem mor og barn – eller primær omsorgsperson og ’barnet’ – bliver trukket ud i en mere almen fællesskabsforståelse, men samtidig er hele *Gregersen*-serien rammet ind af henholdsvis Mariannes og Susannes graviditet. Det bliver altså væsentligt at føle sig som en del af et større fællesskab, samtidig med at det særligt intime forhold stadig er vigtigt – og i modsætning til Giddens ikke nødvendigvis en del af et nytteoptimeret ’rent forhold’. Tværtimod er det væsentligt at understrege, at følelsen af ”at være en, som nogen har brug for” er en indre, ikke-praktisk orienteret følelse – at føle sig uundværlig i en ren eksistentiel forstand.

Dette kom også til at blive en central pointe i analysen af Helle Helles romanforfatterskab, som var afhandlingens ’dark horse’.

Helle Helle-eksperimentet

En del af afhandlingens interesse gik på, om det var muligt at genfinde visse af trækkene fra udviklingsromanen i en mere uventet kategori, nemlig Helle Helles minimalistiske romaner. Den første roman *Hus og hjem* trækker som nævnt på flere forskellige genretræk fra den traditionelle dannelsesroman, men også de andre romaner rummer på forskellig vis elementer, som gør, at de kan læses ind i den sammenhæng. Som beskrevet i kapitel 7 kan de tre romaner *de*, *Dette burde skrives i nutid* og *Rødby-Puttgarden* for eksempel læses som en form for ungdomstrilogi, der handler om væsentlige emner som at løsrive sig fra sine forældre – og blive til en, som nogen har brug for. Det at blive til en, som nogen har brug for, er også et helt centralt tema i *Hvis det er*, som ved at være centreret om ”Vejmands” forhold til Magnus understreger ovenstående pointe om væsentligheden i at nogen har brug for en, og samtidig at det ikke behøver at være et fysisk slægtskab. Romanerne handler samtidig også om at kunne fortælle sin egen historie – ikke som en kunstnerroman, men som et helt grundlæggende vilkår for det enkelte menneske, at identiteten bygger på den historie, som man selv og andre fortæller om én – men også om, hvor svært det er at få sprog og ord til at fortælle historien. Som et korrektiv til Giddens’ idé om den narrative identitet fortæller Helles romaner om, at det ikke er lige til – og at det også handler om at have nogle at fortælle historien til. Helles romaner sat i rækkefølge som tidspunkter i udviklingsprocessen (se tabel 7-1 i kapitel 7) er med til at understrege den moderne kvindelige udviklingsroman som en kontinuerlig proces, hvori

man hele tiden kan komme ud for en ny oplevelse, som sætter gang i udviklingen – selv som ”Bente” i *Ned til hundene*.

At fortælle en udviklingsproces

De ovenstående afsnit har fokuseret på hvilke væsentlige elementer, som kunne findes i den kvindelige udviklingsfortælling, men analysen af de forskellige romaner og en enkelt tv-serie har også peget på et andet aspekt, som ligger i forlængelse af de indledende ord om trækket på den traditionelle genre, nemlig *hvordan* historien bliver fortalt. Det handler om forskellige elementer, hvori særligt fortælleteknikken og valg af medie har været interessant.

Alle analyserede romaner er fortalt på forskellig vis, og særligt interessante viste romanerne om Jonna sig at være. Den særlige fortælleteknik, som Kirsten Thorup bruger i romanerne, med det som bedst kan beskrives som en 3-i-1-fortæller, der næsten umærkeligt glider mellem barnets oplevelser, Jonna i retrospektiv og en mere alvidende tredjepersonsfortæller, kommer også til at pege på, hvordan udviklingsfortællingen generelt bliver fortalt. At der er en førrefleksiv fortælling, som måske i mange tilfælde er mere fremherskende end den af Giddens ønskede selvrefleksive identitetskonstruktion. I stedet for en ’sprog er lig med refleksivitet’-fortælling bliver det til en ’sprog → fortælling (identitet)’ (og måske → selvrefleksivitet), hvor det er muligt at fortælle en fortælling om sig selv uden nødvendigvis at reflektere over den fortælling. Det er også den type af fortælling, vi møder i Helle Helles romaner, hvor den refleksive fortæller kun sjældent bryder frem, som i *Rødby-Puttgården*, hvor den upåagtede datid pludselig brydes af en nutidig stemme ”Jeg kan huske” (Helle, 2005, s. 67) – og selv her er refleksiviteten minimal. Fortællingen og identiteten kommer altså før refleksivitet. Som et modargument til denne tolkning af fortælleren kommer alle de ovenfor anførte eksempler på, hvordan alle romanerne på forskellig vis trækker på dannelses- og udviklingsromanen som genretype, og er med til at pege på, at selvom fortælleren måske ikke er refleksiv omkring sin egen eksistens og fortælling, så er forfatterpersonaen det i højere grad. Uden at skulle psykologisere over forfatteres valg af romangener, kan det på den anden side også anføres, at netop denne struktur er så grundlæggende for fortællinger (jævnfør Kragh Grodal et al. (1974) og Bondebjerg (1995) m.fl.), at det også bliver et let og ureflekteret valg som forfatter – omvendt kan også siges, at netop den konsekvente brug af genrelementer, som ses i for eksempel *Gregersen*-tetralogien, tyder på en højt refleksionsniveau hos i hvert fald den pågældende forfatter.

At typen og strukturen fra den traditionelle udviklingsfortælling også findes i andre fiktionsmedier end bøgerne er ikke overraskende, som det også er blevet påpeget flere gange med referencer til klassiske fortællemodeller (Bondebjerg m.fl.), men det interessante i denne afhandling blev i hvor højt omfang indholdselementerne også var til stede. Som den korte analyse af *Arvingerne* viste, er de centrale indholdselementer tydeligt nærværende, både i klassisk forstand og i forhold til hvad denne afhandling har vist. At pege på tv-serien med sit

brede og mangeartede persongalleri som et andet relevant medie for udviklingsfortællingen og analysere den i sammenhæng med de litterære panderter er således ikke et irrelevant træk.

Den senmoderne udviklingsfortælling

I løbet af afhandlingen er den historiske tid ikke blevet fremhævet som et særligt element udover alle referencerne til det senmoderne samfund og ”tiden efter Anden Verdenskrig”, som der står en del steder. Men i og med at der blandt andet i kapitlet om *Jonna* også fremhæves, hvordan forholdene er anderledes for Jonna, end de var for hendes mors generation, kommer der også en indirekte historisk dimension ind i analyserne. En grund til fraværet af konkrete historiske forhold er, at teksterne i sig selv ofte undviger de særlige hændelser; hos Kampmann ved at de bliver fortalt som et underordnet element, som forsvinder i de personlige historier; hos Thorup ved at de nok er til stede som tidlige fikspunkter, som demonstrationen mod Verdensbanken i 1970 (som også mimes ved gengivelsen af COP15-demonstrationerne i *Erindring om kærligheden*), men mere som baggrundskulisse for personerne end som egentlig tema. Den historiske forudsætning for romanernes handling viser sig i stedet på mere subtile måder, som ved at den kvindelige fortælling overhovedet er mulig, eller at skilsmisserne i *Gregersen-tetralogien* bliver fremstillet i neutralt lys: Det er sørgeligt for den enkelte familie, men ikke lig med social deroute og udstødelse for den enkelte kvinde. På tilsvarende vis kan Jonnas udfordringer og opstigen i uddannelsessystemet ses som muliggjort af den samfundsmæssige udvikling, både i forhold til klasseoprindelse og hendes køn. Den historiske udvikling er altså tydeligt til stede i teksterne, men på et ikke-tematiseret plan.

Samfundsudviklingen efter Anden Verdenskrig kan på den ene side siges at være altafgørende for muligheden af overhovedet at skrive en kvindelig udviklingsfortælling af de her viste typer – som det også bliver fremhævet af Marianne Hirsch: ”Twentieth-century manifestations of the genre seem to explore primarily the fate of outsiders: women, minority groups, artists (i.e. spiritual outsiders).” (Hirsch, 1979, s. 297, note 9, også citeret i kapitel 3), og det kan netop skyldes, at det først på dette tidspunkt er blevet muligt for disse grupper at have en reel mobilitet, hvilket er et grundvilkår for at hjemme-ude-hjem-modellen kan fungere.¹¹⁹ På den anden side synes den at være forbavsende ureflekteret til stede i teksterne – lige bortset fra Jonnas mors ønsker om at Jonna bliver til mere og udnytter sine evner – og vidner i et vist omfang om en manglende historisk refleksion hos fortællerne. Dette kan også skyldes, at alle romanerne, bortset fra *Erindring om kærligheden*, er samtidsromaner og ikke historiske romaner, hvor det kan være sværere at reflektere over den nutid, man befinder sig i.

I *Arvingerne* er tiden tydeligere til stede i form af et generationsopgør med den generation, som er hovedpersonerne i *Jonna-serien* og *Gregersen-tetralogien*. Et generationsopgør,

¹¹⁹ Det gælder dog ikke kunstneren, som længe har haft en plads i litteraturen i form af kunstnerromanen.

som også delvist kan siges at være til stede i *Therese*-trilogien, hvor Thereses mor er samme generation som Veronika Grønnegaard, Jonna og de fem Gregersen-børn. Afstanden mellem generationerne muliggør et mere distanceret og reflekteret blik på fortiden, selvom den i disse tilfælde er filtreret gennem børnenes følelser.

En kvindelig udviklingsfortælling?

I løbet af analyserne blev der peget på mange forskellige elementer i den kvindelige udviklingsfortælling, herunder også reproduktionen af særlige kvindelige stereotyper, ligesom særligt Thorups romaner pegede på det særlige kvindelige fællesskab, hvor manden ikke har en plads, men langt de fleste af kvinderne færdedes i fællesskaber, som rummer begge køn, og hvor mange af personernes egenskaber ikke synes at være specielt kvindelige, men nærmere udtryk for forskellige personlighedstyper. At der er en hovedvægt på skildringen af de kvindelige karakterer, følger automatisk af afhandlingens fokus, men flere af analyserne viste også, at de interessante elementer ikke kun gjaldt for kvinderne, som i *Gregersen*-sagaen hvor der var lige så interessante ting på spil for mændene. Dette blev yderligere understreget i *Arvingerne*, hvor de typiske mande- og kvinderoller blev vendt om i tilfældet med Gro og Emil som forældreskikkelser for Melody. Serien underbyggede på den ene side en traditionel fortælling med slutningen med den gravide Signe, men samtidig blev de mandlige sidehistorier hos Emil og Frederik udtryk for, at visse centrale elementer ikke kun er væsentlige for kvinderne. Det er især tydeligt med Emils faderrolle for Melody, men også Frederiks udvikling fra en stærk, individorienteret og fornuftsbaseeret person til en mere åben og fællesskabsorienteret karakter peger i samme retning.

Det særligt kvindelige kan siges at være til stede, som anført ovenfor, i kraft af muligheden for at fortælle historien, og at visse elementer, som forvandlingen af det formelle forældreskab (fra *Arvingen*) til et følelsesbaseret forældreskab, kan have en bund i den kvindelige udviklingsfortælling. Dette betyder ikke, at mænd ikke tidligere har knyttet sig følelsesmæssigt til deres børn, blot at det nu måske er blevet lettere at fortælle det element.

Den (sen)moderne udviklingsfortælling kan altså siges at findes i mange varianter, både litterært og som for eksempel tv-serie, og den synes til stadighed at trække på klassiske elementer, både i form og indhold, mens der samtidig også er sket en udvikling i løbet af det seneste århundrede: Dels er det blevet muligt at fortælle varierende udviklingsfortællinger med et større persongalleri, hvor især kvinderne er tydeligt repræsenteret i forskellige udgaver; dels peger mange af fortællingerne på et grundlæggende behov for at indgå i et fællesskab, stort eller småt, lige fra den intime tosømhed som set hos Helle Helle til *Arvingerne* og *Gregersen*-tetralogien, hvor det store fællesskab er målet. At fornemme sin plads i en større sammenhæng og fællesskab, om det så består af to eller tyve personer, er for så vidt også et nik tilbage til den ene variant af den traditionelle dannelses- og udviklingsroman, hvor netop

den sociale integration var væsentlig. I den senmoderne version er det blot ligeså meget på et følelsesmæssigt plan som på et ydre, samfundsmæssigt plan.

Litteraturliste:

- Abel, E., Hirsch, M. & Langland, E. (1983). *The voyage in : fictions of female development*. Hanover, N.H.: publ. for Dartmouth College by University Press of New England.
- Agger, G. (2015). Den etiske arv i dansk tv-drama. I N. G. Hansen & I. Y. Möller-Christensen (red.), *Etik Til Forhandling* (s. 101-121): Dansk lærerforening.
- Algot Sørensen, B. (1982). Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. I T. Jensen & C. Nicolaisen (red.), *Udviklingsromanen - en genres historie* (s. 94-107). Odense: Odense Universitetsforlag.
- Amrine, F. (1987). Rethinking the Bildungsroman. *Michigan Germanic Studies*, 13(2), 119-139.
- Andersen, L. T. & Bay, G. (2019). Overblik og fuldstændighed – en saga blot? eller to cases om nordiske nationalbibliografier: bibliotek.dk og Oria.no. *Revy*, 42(1), 14-16.
- Arvingerne*. (2014-17). DR.
- Bagguley, P. (2003). Reflexivity contra structuration. *Canadian Journal of Sociology-Cahiers Canadiens De Sociologie*, 28(2), 133-152. doi:10.2307/3341456
- Boes, T. (2006). Modernist studies and the Bildungsroman: A historical survey of critical trends. *Literature Compass*, 3(2), 230-243.
- Bondebjerg, I. (1995). *Elektroniske fiktioner: Tv som fortællende medie* (2. oplag udg.). Valby: Borgen.
- Brostrøm, T. (1985). I dag er det Thorup. I B. Wamberg (red.), *Blixen, Brøgger og andre danske damer*. Kbh.
- Buckley, J. H. (1974). *Season of youth : the Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Busk-Jensen, L. (2009). *Romantikens forfatterinder*. Kbh.: Gyldendal.
- Busk-Jensen, L. (2012). Det 20. århundredes kvindelige dannelsesroman. *Årsskrift / Carlsbergfondet*, 22-25.
- Bækholm, R. (1982). Den engelske kvinderoman fra midten af det 19. århundrede: Dannelsesroman - kvinderoman? I T. Jensen & C. Nicolaisen (red.), *Udviklingsromanen - en genres historie* (s. 296-316). Odense: Odense Universitetsforlag.
- de Francesco, S. (1981). [Den lange sommer, Kirsten Thorup]. *World Literature Today*, 55(1), 117-117. doi:10.2307/40135776
- Dean, C. J. (1993). The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love, and Eroticism in Modern Societies (Book). *American Journal of Sociology*, 99(3), 822. doi:10.1086/230354
- Dilthey, W. (1921). *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing · Goethe, Novalis · Hölderlin*. Wiesbaden: Vieweg+Teubner Verlag.
- Dinesen, P. (1976). Hedonistisk livsopfattelse - en overvejelse af Christian Kampmanns *Andre måder*. *Kritik*, nr. 38.
- Ejsing, J. (2019, 6/12). I Sydhavnens kirke lærer de at blive fædre. *Berlingske*
- Eliot, T. S. (1948). Tradition and the Individual Talent *The Sacred Wood - Essays on Poetry and Criticism* (s. 42-53). London: Methuen & Co. Ltd.
- Erikson, E. H. (1971). *Identitet. Ungdom og kriser* (B. Brun, overs.). København: Hans Reitzels Forlag.
- Eriksson, B. (2013). *Moderne dannelse : Goethes Wilhelm Meister og dannelsesromanens aktualitet*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Ettrup, F. & Skyum-Nielsen, E. (1994, 29/1). Sjuskeri i bogproduktionen. *Politiken*, s. 1.
- Felski, R. (1986). The Novel of Self-discovery as a Genre in Womens Writing - A Necessary Fiction? *Southern Review - Adelaide*, 19(2), 131-148.

- Feng, P.-c. (1998). *The female Bildungsroman by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston: A postmodern reading* (årg. 10). New York: Peter Lang.
- Gates, C. E. (1989). Image, Imagination, and Initiation: Teaching as a Rite of Passage in the Novels of L. M. Montgomery and Laura Ingalls Wilder. *Children's Literature in Education: An International Quarterly*, 20(3), 165-173.
- Gemzøe, A. (2011). Rester betyder. I J. Aabenhus, A. N. B. Albertsen & P. K. Hansen (red.), *Hvor lidt der skal til : en bog om Helle Helles forfatterskab* (s. 59-84). Kbh.: Syddansk Universitetsforlag / Rosinante.
- Gemzøe, A. (2017). Den sociale drejning: Hvis det er og Helle Helles klassesynsvinkler *Hva Er Arbejderlitteratur?* (s. 83-100): Alvheim & Eide Akademisk forlag.
- Gemzøe, A. (2018). Formaliteter og forvildelser : Hvis det er i Helle Helles forfatterskab. *Spring*, 43, 130-146.
- Giddens, A. (1996). *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten* (S. S. Jørgensen, overs.). København: Hans Reitzels Forlag.
- Goethe, J. W. v. (1904). *Wilhelm Meister*. Christiansen.
- Goldschmidt, M. A. (1865). *Arvingen*. Kbh.
- Gyllembourg, T. (1884). *Samlede Skrifter* (3. udg.). København: C. A. Reitzels forlag.
- Handesten, L. (2014). *Bestsellere. En litteratur- og kulturhistorie om de mest solgte bøger i Danmark siden 1980*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Hansen, J. (1999). *Det bløde punkt - Kvindeidentitet i 90'erne*. Kbh.: Tiderne Skifter.
- Hansen, M. (2018). Her er de mest sete og højest vurderede tv-serier. Hentet fra <https://omt2.tv2.dk/nyhedsartikler/nyhedsvisning/her-er-de-mest-sete-og-hoejest-vurderede-tv-serier/>
- Hansen, N. G. (2004, 11/12). Svitset på seksualitetens store stegepande. *Berlingske Tidende*.
- Hansen, N. G. (2015). Kan en minimalistisk forfatter slå et slag for kærligheden? : en diskussion af budskaber i og modtagelsen af Helle Helles debutroman *Hus og hjem*. *Kritik*, 48(213), 36-46.
- Hansen, P. K. (2011). Lidt har også ret. I J. Aabenhus, A. N. B. Albertsen & P. K. Hansen (red.), *Hvor lidt der skal til : en bog om Helle Helles forfatterskab* (s. 13-40). Kbh.: Syddansk Universitetsforlag / Rosinante.
- Hansen, S. P., Sørensen, I. Z. & Elf, M. J. (2016). *"Jeg" er fandme til: litteratur og identitet til debat*. Kbh: U Press.
- Harms Larsen, P. (2003). *De levende billeders dramaturgi, bind 2: TV*. Kbh.: DR-Multimedie.
- Heede, D. (2010). Death in Rødby: The "obituary" Poetics of Helle Helle. *Scandinavica*, 49(1), 47-64.
- Heede, D. (2018a). Det tidlige forår: Et poetisk ligklæde indhyller Helles smukkeste og stærkeste roman nogensinde. *Standart*, 2018(2), 2-3.
- Heede, D. (2018b). Memento vivere : et stilleben fra forstaden. *Spring*, 12-31.
- Heese, J. (1983). *Der Neorealismus in der dänischen Gegenwartsliteratur: Darstellung und Analyse anhand ausgewählter Texte von Anders Bodelsen und Christian Kampmann* (årg. 4). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Helle, H. (1999). *Hus og hjem*. Kbh.: Samleren.
- Helle, H. (2002). *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand*. Kbh.: Samleren.
- Helle, H. (2005). *Rødby-Puttgarden*. Kbh.: Samleren.
- Helle, H. (2008). *Ned til hundene*. Kbh.: Samleren.
- Helle, H. (2011). *Dette burde skrives i nutid*. Kbh.: Samleren.
- Helle, H. (2014). *Hvis det er*. Kbh.: Samleren.
- Helle, H. (2018). *de*. Kbh.: Rosinante.

- Hertel, H. (1973, 27-28/10). Al den snak om lykke (for penge taler man jo ikke om). *Information*.
- Hertel, H. (1974, 11/10). Der er lidt matador over det. *Information*.
- Hertel, H. (1975a, 18/3). Nedtur fra "de gode tider". *Information*.
- Hertel, H. (1975b, 31/10). Da kontrolcentret brød sammen. *Information*.
- Hertel, H. & Hertel, L. (1975, 23-24/8). Der er sat noget i gang, som ikke kan stoppes, men opløsningen er nødvendig. *Information*.
- Hirsch, M. (1979). The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions in Studies in the Novel. *Genre*, 12(3), 293-311.
- Holst, H.-V. (1992). *Thereses tilstand*. Kbh: Gyldendal.
- Holst, H.-V. (1994). *Det virkelige liv*. Kbh.: Gyldendal.
- Holst, H.-V. (1998). *En lykkelig kvinde*. Kbh.: Gyldendal.
- Horsdal, M. (1999). *Livets fortællinger*. København: Borgens Forlag.
- Hvor lidt der skal til : en bog om Helle Helles forfatterskab*. (2011). (J. Aabenhus, A. N. Bech Albertsen & P. Krogh Hansen red.). Odense/Kbh.: Syddansk Universitetsforlag og Rosinante.
- Jamieson, L. (1999). Intimacy Transformed? A Critical Look at the Pure Relationship'. *Sociology*, 33(3), 477-494. doi:10.1017/S0038038599000310
- Jensen, K. (2008). Dannelsesroman eller udviklingsroman - en genrediskussion ud fra *Lykke-Per* og *Jørgen Stein*. *Synsvinkler*, 37.
- Jensen, K. (2010). Teen Soap som den nye dannelsesroman - om *Beverly Hills 90210*, familieformer og overgangsriter. *Synsvinkler*, 41, 60-82.
- Jensen, K. (2011). *Én at bli' som - dannelsesromaner i det 20. århundrede*. (Cand.mag. Speciale), Syddansk Universitet, Odense. Hentet fra http://findresearcher.sdu.dk/portal/files/119515827/En_at_bli_som.pdf
- Jensen, T. & Nicolaisen, C. (1982). *Udviklingsromanen - en genres historie*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Juhl, M. (2009). *Kirsten Thorup*. Kbh.: Gyldendal.
- Juhl, M. & Thorup, K. (2006). Interview med Kirsten Thorup. *Passage*, 56, 100-114.
- Järvstad, K. (1996). *Att utvecklas till kvinna: Studier i den kvinnliga utvecklingsromanen i 1900-talets Sverige*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Jørgensen, J. C. (1982). Christian Kampmann. I T. Brostrøm & M. Winge (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede (bd. 5)*. København: Gad.
- Kampmann, C. (1973). *Visse hensyn*. København: Gyldendal.
- Kampmann, C. (1974). *Faste forhold*. København: Gyldendal.
- Kampmann, C. (1975a). *Rene linjer*. København: Gyldendal.
- Kampmann, C. (1975b). *Andre måder*. København: Gyldendal.
- Kaspersen, L. B. (2001). *Anthony Giddens - introduktion til en samfundsteoretiker* (2. udg.). København: Hans Reitzels Forlag.
- Kaye, H. L. (1994). Theory on steroids: Anthony Giddens on modernity. *Qualitative Sociology*, 17(4), 433-437. doi:10.1007/BF02393341
- Kirkegaard, A. M. (2011). Provinsen som litterær topos : Ida Jessens Hvium-trilogi og Helle Helles Rødby-Puttgarden. *Nordica*, 123-147.
- Kjær, P. & Pedersen, L. bibliografi.dk: international forfatterbibliografi. Hentet fra bibliografi.dk
- Kjølbye, M. L. (1998, 11/04). En stor pige. *Information*.
- Kragh Grodal, T., Madsen, P. & Røder, V. (1974). *Tekststrukturer: En indføring i tematisk og narratologisk tekstanalyse* (2. oplag udg.). København: Borgen.

- Labovitz, E. K. (1986). *The myth of the heroine: The female Bildungsroman in the twentieth century*. Dorothy M. Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf (årg. 4). New York: Lang.
- Larsen, S. E. (1982). Ved genrens grænse - om Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich*. I T. Jensen & C. Nicolaisen (red.), *Udviklingsromanen - en genres historie* (s. 215-239). Odense: Odense Universitetsforlag.
- Liet, H. v. d. (2012). "Der skal vel også lidt kød på": sonderinger i nyere dansk prosa med særligt hensyn til Helle Helle. I H. v. d. Liet & M. Norde (red.), *Language for its own sake: essays on language and literature offered to Harry Perridon* (årg. 8, s. 159-187). Amsterdam: Scandinavisch Instituut Universiteit van Amsterdam.
- Ligestillingsrådet. (1992). *Ligestillingsrådets Årsberetning*. København: Ligestillingsrådet.
- Lindberg, K. (2007, 10/9). Se til venstre der er en svensker. *Berlingske tidende*, s. 4-5.
- Lival-Lindström, M. (2009). *Mot ett eget rum: den kvinnliga bildningsromanen i Finlands svenska litteratur*. Åbo: Åbo akademis förlag.
- Lukács, G. (1994). *Romanens teori : et historiefilosofisk essay om den store epiks former*. Århus: Klim.
- Lærke Hansen, A. (1968). Fra dannelsesroman til udviklingsroman. *Kritik*, 8, 19-45.
- Madsen, K. H. (2011). "Alting er som det skal være" : det helt almindelige livs æstetik. I J. Aabenhus, A. N. B. Albertsen & P. K. Hansen (red.), *Hvor lidt der skal til : en bog om Helle Helles forfatterskab* (s. 85-106). Kbh.: Syddansk Universitetsforlag / Rosinante.
- Mai, A.-M. (2000). *Danske digtere i det 20. århundrede. Bind 3. Fra Kirsten Thorup til Christina Hesselholdt* (4. udgave (nyredigeret og nyskrevet udgave) udg.). Kbh.: Gad.
- Mai, A.-M. (2006). Indeni - udenfor : om Kirsten Thorups forfatterskab i litteraturhistorieskrivningen. *Passage*, 56, 5-21.
- Mason, J. (2004). Personal narratives, relational selves: residential histories in the living and telling. *Sociological Review*, 52(2), 162-179. doi:10.1111/j.1467-954X.2004.00463.x
- May, C. & Cooper, A. (1995). Personal Identity and Social change: Some Theoretical Considerations. *Acta Sociologica (Taylor & Francis Ltd)*, 38(1), 75-85.
- Melgård Mortensen, B. (1985). Den kønsløse engel : en analyse af Jonna-figuren i Kirsten Thorups roman Himmel og helvede. *Kritik*, 18(71), 71-84.
- Meyer, M. D. E. (2003). "It's me. I'm it.": Defining adolescent sexual identity through relational dialectics in Dawson's creek. *Communication Quarterly*, 51(3), 262-276. doi:10.1080/01463370309370156
- Moretti, F. (2000). *The way of the world: the Bildungsroman in European culture*. London: Verso.
- Moretti, F. (2005). *Graphs, Maps, Trees : Abstract Models for a Literary History*. London: Verso.
- Mussari, M. (1999). Christian Kampmann. I M. Stecher-Hansen (red.), *Twentieth-Century Danish Writers* (s. 238-244). Detroit, MI: Gale.
- Mussari, M. (2007). Becoming the Object of One's Own Affection: Christian Kampmann's "Fornemmelser". *Scandinavian Studies*, 79(1), 57-76.
- Mylius, J. d. (1982). Dannelsesromanen i Danmark - en traditionshistorisk skitse. I T. Jensen & C. Nicolaisen (red.), *Udviklingsromanen - en genres historie* (s. 157-170). Odense: Odense Universitetsforlag.
- Møller Jensen, E. (1997). *Nordisk kvindelitteraturhistorie. 4. bind. På jorden : 1960-1990*. Kbh.: Rosinante.
- Nexø, T. A. (2016). *Vidnesbyrd fra velfærdsstaten: den sociale vending i ny dansk litteratur*. Kbh.: Arena.
- Nielsen, M. R. (2015). Anden sæson af 'Arvingerne' kom godt fra start. Hentet fra <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/film/anden-saeson-af-arvingerne-kom-godt-fra-start>

- Nyord, P. (1982). Udviklingsromanen i trivallitteraturen. I T. Jensen & C. Nicolaisen (red.), *Udviklingsromanen - en genres historie* (s. 398-419). Odense: Odense Universitetsforlag.
- Nøjgaard, M. (1982). Helt og samfund i pikaresk roman. I T. Jensen & C. Nicolaisen (red.), *Udviklingsromanen - en genres historie* (s. 37-59). Odense: Odense Universitetsforlag.
- Olofsson, T. (1981). *Frigørelse eller sammanbrott?: Stephen Dedalus, Martin Birck och psykologin*. Stockholm: Wahlström och Widstrand.
- OM: Helle Helle. (2014, 21/9). *Politiken*, s. 2.
- Paludan, J. (1932-3). *Jørgen Stein*. Kbh.: Gyldendal.
- Pontoppidan, H. (1898-1904). *Lykke-Per*. København Det Nordiske Forlag.
- M. Ilsøe (manuskriptforfatter) & P. August (instruktør). (2014a, 09/02). 1.7 [tv-serieafsnit]. I Rank, C. (producer), *Arvingerne I*, (7): DR. Tilgængelig fra Mediestream: <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:1fc1dfff-7d93-43bd-aa54-83a6d2ffa816>
- M. Ilsøe (manuskriptforfatter) & P. August (instruktør). (2014b, 26/01). 1.5 [tv-serieafsnit]. I Rank, C. (producer), *Arvingerne I*, (5): DR. Tilgængelig fra Mediestream: <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:501522bb-d456-4208-b867-426faef40fe>
- M. Ilsøe (manuskriptforfatter) & P. August (instruktør). (2014c, 01/01). 1.1 [tv-serieafsnit]. I Rank, C. (producer), *Arvingerne I*: DR. Tilgængelig fra Mediestream: <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:862b99a0-89d4-46b2-99a4-4daeb094380a>
- M. Ilsøe (manuskriptforfatter) & P. August (instruktør). (2014d, 02/03). 1.10 [tv-serieafsnit]. I Rank, C. (producer), *Arvingerne I*, (10): DR. Tilgængelig fra Mediestream: <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:61aa759a-0fa6-4ee7-b061-7fbdaf4fb5d0>
- M. Ilsøe (manuskriptforfatter) & P. August (instruktør). (2015a). 2.6 [tv-serieafsnit]. I Rank, C. (producer), *Arvingerne II*, (6): DR. Tilgængelig fra Mediestream: <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:59fd7491-70b1-4d11-a28b-81bc69cb41ef>
- M. Ilsøe (manuskriptforfatter) & P. August (instruktør). (2015b). 2.7 [tv-serieafsnit]. I Rank, C. (producer), *Arvingerne II*, (7): DR. Tilgængelig fra Mediestream: <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:64de1722-2047-4e43-9470-1d77506e040b>
- M. Ilsøe (manuskriptforfatter) & P. August (instruktør). (2015c). 2.3 [tv-serieafsnit]. I Rank, C. (producer), *Arvingerne II*, (3): DR. Tilgængelig fra Mediestream: <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:b894f661-704a-4d80-9a98-f7daa9cf7e55>
- M. Ilsøe (manuskriptforfatter) & P. August (instruktør). (2015d). 2.1 [tv-serieafsnit]. I Rank, C. (producer), *Arvingerne II*, (1): DR. Tilgængelig fra Mediestream: <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:fcc63ee2-41da-44e1-bd51-b2b139e8c8c4>
- M. Ilsøe (manuskriptforfatter) & P. August (instruktør). (2017a). 3.4 [tv-serieafsnit]. I Rank, C. (producer), *Arvingerne III*, (4): DR. Tilgængelig fra Mediestream: <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:58f86b52-75e5-4f29-b28b-99e6b0905edb>
- M. Ilsøe (manuskriptforfatter) & P. August (instruktør). (2017b). 3.2 [tv-serieafsnit]. I Rank, C. (producer), *Arvingerne III*, (2): DR. Tilgængelig fra Mediestream: <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:f13f8ecb-32a9-491e-8cce-a267cde8a0b7>
- M. Ilsøe (manuskriptforfatter) & P. August (instruktør). (2017c). 3.6 [tv-serieafsnit]. I Rank, C. (producer), *Arvingerne III*, (6): DR. Tilgængelig fra Mediestream: <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:ae5af0ca-8e86-4dd0-bfa7-01c5961ff935>
- M. Ilsøe (manuskriptforfatter) & P. August (instruktør). (2017d). 3.7 [tv-serieafsnit]. I Rank, C. (producer), *Arvingerne III*, (7): DR. Tilgængelig fra Mediestream: <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:c7615509-316b-4810-8356-c479df48438e>
- Raun, T., Myong, L., Bissenbakker, M., Danbolt, M. & Nebeling Petersen, M. (2014). Hvad sker der for DRs Arvingerne? *Kvinder, Køn og Forskning*, 23(3), 43-53.

- Richard, A. B. (1977). Historiens urokkelige gang og den vilde positivitet. I J. B. Jensen & K. Nicolajsen (red.), *Romanen som offentlighedsform - studier i moderne dansk prosa* (s. 210-243). København: Gyldendal.
- Rifbjerg, K. (1958). *Den kroniske uskyld*. København: Schönberg.
- Sammons, J. L. (1981). The Mystery of the Missing Bildungsroman; or, What Happened to Wilhelm Meister's Legacy? *Genre: Forms of Discourse and Culture*, 14(2), 229-246.
- Sauerberg, L. O. (1982). Dannelsesromanen: en problematisk genre i den victorianske romantradition. I T. Jensen & C. Nicolajsen (red.), *Udviklingsromanen - en genres historie* (s. 171-214). Odense: Odense Universitetsforlag.
- Schack, M. & Mortensen, K. P. (2007). *Dansk litteraturs historie. Bind 5. 1960-2000*. Kbh.: Gyldendal.
- Schou, S. (1976). *Dansk realisme 1960-75*. København: Medusa.
- Schøsler, J. (1982). Den sækulariserede perfektibilitet - Rousseau og den pædagogiske udviklingsroman. I T. Jensen & C. Nicolajsen (red.), *Udviklingsromanen - en genres historie* (s. 78-93). Odense: Odense Universitetsforlag.
- Simonsen, P. (2011). Per Petterson and Kirsten Thorup's Fictions of Old Age Well-Being in the Welfare State. *Scandinavica: An International Journal of Scandinavian Studies*, 50(1), 27.
- Simonsen, P. (2017). Prekarisering og prekært arbejdsliv i Helle Helles roman *Ned til hundene* (2008). *Tidsskrift for arbejdsliv*, 19(1), 63-77, 106.
- Simonsen, P. (2018). Forestillingen om at tingene var indrettet anderledes : Helle Helles arbejderlitteratur. *Spring*, 43, 49-67.
- Skyum-Nielsen, E. (2000). Kirsten Thorup. I A.-M. Mai (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede. Bind 3. Fra Kirsten Thorup til Christina Hesselboldt*. Kbh.: Gad.
- Skyum-Nielsen, E. (2006). En piges forvandlinger. *Passage*, 56, 55-69.
- Spring : tidsskrift for moderne dansk litteratur*. (2018). (årg. 43). Hellerup: Spring.
- Stidsen, M. (2015a). *Den ny mimesis : virkelighedstolkningen i dansk og nordisk litteratur efter Anden Verdenskrig. Bind 1. Litteratur, identitet og senmodernitet*. Kbh.: U Press.
- Stidsen, M. (2015b). *Den ny mimesis : virkelighedstolkningen i dansk og nordisk litteratur efter Anden Verdenskrig. Bind 2. Skandinavisk litteratur i globaliseringens tid*. Kbh.: U Press.
- Sutherland, J. (1981). *Bestsellers: Popular fiction of the 1970s*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Svendsen, E. (2000). Christian Kampmann. I A.-M. Mai (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede. Bind 2. Fra Morten Nielsen til Hans-Jørgen Nielsen* (4 udg., s. 370-376). København: Gad.
- Syberg, K. (1976). Virkeligheden der voksede over hovedet : om Christian Kampmanns forfatterskab. *Poetik*, Nr. 27, Årg. 7(3), 1-73.
- Thorup, K. (1977). *Lille Jonna* (3 udg.). Kbh.: Gyldendal.
- Thorup, K. (1979). *Den lange sommer*. Kbh.: Gyldendal.
- Thorup, K. (1982). *Himmel og helvede. Bind 1*. Kbh.: Gyldendal.
- Thorup, K. (1987). *Den yderste grænse* (5 udg.). Kbh.: Gyldendal.
- Thorup, K. (1994). *Elskede ukendte* (2. oplag udg.). København: Gad.
- Thorup, K. (2016). *Erindring om kærligheden*. Kbh.: Gyldendal.
- Tindall, W. Y. (1947). *Forces in Modern British Literature*. New York: Alfred A. Knopf.
- Trier Mørch, D. (1976). *Vinterbørn*. København.
- Turner, B. S. (1993). The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies (Book). *British Journal of Sociology*, 44(4), 728-729. doi:10.2307/591434
- Wellek, R. & Warren, A. (1967). *Litteraturteori* (2. opl. udg.). Kbh.: Munksgaard.
- Wogensen, U. (1988). Ved den yderste grænse. *Den Blå Port*, 1988(9), 37-44.

- Zeruneith, K. (1976). Dannelsesromanens metode, resultater fra et undervisningsforløb. *Kritik*, 38, 61-84.
- Øhrstrøm, D. (2011, 4/8). Sproget giver mening: Livet kræver fortolkning - ligesom litteraturen. *Kristeligt dagblad*, s. 4.

Dansk resumé

Afhandlingen *At blive til kvinde – kvindelige udviklingsfortællinger i moderne dansk litteratur 1970-2018* består af 9 kapitler samt en indledning (kapitel 1), som kort introducerer til afhandlingens emne og interesseområde. Efter indledningen følger kapitel 2 og 3, som udgør afhandlingens teoretiske ramme. Kapitel 2 redegør for og diskuterer en psykologisk og sociologisk tilgang til identitetsdannelse i det 20. århundrede, særligt i tiden efter Anden Verdenskrig, repræsenteret af den amerikanske psykolog Erik H. Erikson og den britiske sociolog Anthony Giddens. I kapitlet diskuteres især Giddens' ideer om selvrefleksivitet og narrativ identitet i det senmoderne samfund, og der præsenteres også forskellige indvendinger mod Giddens' grundlæggende forestillinger, såsom at han ikke tager højde for økonomiske og sociale faktorer i sine overvejelser om, hvorvidt individet kan skabe sin egen identitet. I kapitlet diskuteres også Giddens' teori om det moderne parforhold, som realiseres i "det rene forhold" og bygger på "konfluerende kærlighed", hvilket bliver problematiseret i de senere kapitler set fra et litterært perspektiv. Kapitel 3 slutter af med en kort reference til Marianne Stidsens doktorafhandling *Den ny Mimesis* (2015), som også forholder sig til både Erik Erikson og Anthony Giddens i et identitetsperspektiv. Kapitel 3 udgør afhandlingens forskningsoversigt og indledende diskussion af genrerne dannelsesroman og udviklingsroman med særligt fokus på den kvindelige variant. Centrale værker er her antologien *Udviklingsromanen – en genres historie* (1982), Franco Morettis *The way of the world: the Bildungsroman in European culture* (2000) og Lise Busk-Jensens *Romantikens forfatterinder* (2009), ligesom også artikler af Rita Felski og Marianne Hirsch bliver diskuteret. Kapitel 3 slutter med en opsummering og et første bud på, hvilke elementer en moderne kvindelig udviklingsfortælling typisk vil indeholde. Disse bliver efterfølgende diskuteret og holdt op imod de analyserede romaner.

Kapitel 4 indeholder metodiske overvejelser og emneafgrænsningen. Heri beskrives den metodiske tilgang, som primært har rod i nykritikken og Wellek & Warrens klassiske værk *Litteraturteori* (1967) med et twist af diskursanalyse. Samtidig diskuteres og beskrives udvælgelseskriterier for de valgte værker, herunder deres bestsellerstatus, som har været et vigtigt kriterium.

Dernæst følger 4 analysekapitler 5-8 med analyser af romanserier set i forhold til den kvindelige udviklingsfortælling. Kapitel 5 er en analyse af Hanne-Vibeke Holsts bøger *Thereses Tilstand* (1992), *Det virkelige liv* (1994) og *En lykkelig kvinde* (1998), hvor nogle af de vigtigste pointer er, at den første roman i sig selv mimer den traditionelle dannelsesromangenre, hvorefter den i sammenhæng med de to andre skifter til at være første del i den klassiske hjemme-ude-hjem-formel. Analysen viser desuden, at det ifølge denne romanserie ikke er muligt at forene børn og karriere, mens den samtidig også understreger biologiens betydning for kvinden, især i forhold til at blive gravid. Ved at Thereses barsel med datteren Zarina udgør hele andet bind kommer mor-barn-forholdet også til at blive et centralt tema i den kvindelige

udviklingsfortælling. Serien virker dog med handlingen i tredje bind ambivalent både i forhold til sine genreferencer og sin fortælling om kvinders mulige udviklingsproces.

Kapitel 6 handler om Kirsten Thorups bøger om Jonna: *Lille Jonna* (1977), *Den lange sommer* (1979), *Himmel og belvede* (1982) og *Den yderste grænse* (1987). Heri er fokus også på morbarn-forholdet, både Jonnas forhold til sin mor og til hendes datter Laila. Romanserien læses også i sammenhæng med Thorups seneste roman *Erindring om kærligheden* (2016), der kan ses som en komprimeret version af de fire bind. Væsentlige observationer er, at Jonnas graviditet med Laila og fødslen af hende får afgørende betydning for Jonnas evne til at komme ud af sin stilstand og få en uddannelse. Samtidig viser romanserien en generationsforskel på Jonna og hendes mor, mens tredje generation først for alvor bliver portrætteret i *Erindring om kærligheden*. Her viser Siri, at det er muligt at kombinere moderskab og kunstnerisk eksistens. Ved siden af handlingssporet har kapitlet også en analyse af den særlige fortæller, som kan deles op i tre instanser, og viser, hvordan fortælleren er med til at understøtte udviklingsfortællingen og det at blive i stand til at fortælle sin egen historie. Analysen peger også på, hvordan romanserien på flere niveauer korresponderer med forskellige varianter af den kvindelige udviklingsroman med brug af arketyperiske kvindeforestillinger og feministiske forståelser, som også findes i den videnskabelige litteratur.

Kapitel 7 er et forsøg på at læse Helle Helles romanforfatterskab som en række nedslag i den kvindelige udviklingsproces. Ved at placere romanerne i rækkefølge efter hovedpersonernes alder kan de læses som beskrivelser af forskellige centrale tidspunkter i livet, og igen bliver det at være en, som nogen har brug for til et vigtigt element. Dette ses særligt i læsningen af *Hvis det er*, hvor vægten er lagt på, hvordan komposition og fortæller understreger ”Vejmands” historie som den centrale fremfor Roars, og især hendes forhold til papsønnen Magnus (”Buller”).

Kapitel 8 handler om Christian Kampmanns fire romaner: *Visse hensyn* (1973), *Faste forhold* (1974), *Rene linjer* (1975) og *Andre måder* (1975) – *Gregersen*-tetralogien. Heri diskuteres romanernes kompositoriske og strukturelle referencer til dannelses- og udviklingsromanen som genre, og hvordan fortælleteknikken er med til at underbygge de forskellige udviklingshistorier. Fokus er på de kvindelige personers udvikling og på, hvordan de på forskellig vis indgår i fællesskaber, som forandres gennem romanen fra den borgerlige kernefamilie som naturligt omdrejningspunkt til alternative tilvalgte fællesskaber, som for eksempel et kollektiv i Vendsyssel.

Kapitel 9 er en perspektivering til en anden væsentlig fiktionsgenre: tv-serien. Heri vises, hvordan DR-serien *Arvingerne* (2014-17) på den ene side genbruger typiske elementer fra den klassiske udviklingsfortælling, herunder hjemme-ude-hjem-modellen og opstillingen af kvindelige modsætninger som kunstneren over for familien, og på den anden side udfordrer disse forståelser og kommer med et bud på en mulig forsoning af de to modsætninger.

Serien ender, som flere af de andre tekster, med at pege på forsoning og fællesskab som et mål for fremtiden.

Kapitel 10 opsummerer og diskuterer pointerne i afhandlingen, herunder især hvordan den nyere litteratur forholder sig til dannelses- og udviklingsromanen som genre, og på hvilke måder den fremstiller den kvindelige udviklingsfortælling med hensyn til både form og indhold.

English Summary

This dissertation *To become a woman – female development stories in modern Danish literature 1970-2018* consists of 9 chapters and an introduction (Chapter 1), which briefly introduces to the subject and field of interest of the thesis. After the introduction, the following Chapters 2 and 3, constitute the theoretical framework of the thesis. Chapter 2 describes and discusses a psychological and sociological approach to identity formation in the 20th century, especially in the post-Second World War period, represented by American psychologist Erik H. Erikson and British sociologist Anthony Giddens. The chapter discusses Giddens' ideas of self-reflexivity and narrative identity in the late modern society, here various objections to Giddens' basic notions are presented, such as not taking into account economic and social factors in his reflections on whether the individual can create his or her own identity. The chapter also discusses Giddens' theory of modern relationships, carried out in “the pure relationship” and based on “confluent love”, which is being problematized in the later chapters from a literary perspective. The chapter ends with a short reference to Marianne Stidsen's doctoral dissertation *Den ny Mimesis* (2015), which also deals with both Erik Erikson and Anthony Giddens in the perspective of identity. Chapter 3 constitutes the research overview of the dissertation and the initial discussion of the genres *Bildungsroman* and novel of development with a particular focus on the female variant. Central works in this chapter are the anthology *Udviklingsromanen – en genres historie* (1982), Franco Moretti's *The way of the world: the Bildungsroman in European culture* (2000) and Lise Busk-Jensen's *Romantikens forfatterinder* (2009). Articles by Rita Felski and Marianne Hirsch are also discussed. The chapter ends with a summary and an initial idea of which elements a modern female development story typically contains. These are subsequently discussed and compared to the analysed novels.

Chapter 4 contains methodological considerations and the demarcation of the subject. The chapter describes the methodological approach, which is primarily rooted in New Criticism and Wellek & Warren's classic work *Theory of Literature* (1942) with a hint of discourse analysis. At the same time, selection criteria are discussed and described for the chosen works, including their bestseller status, which has been an important criterion.

The following four chapters 5-8 analyse of series of novels in relation to the female development narrative. Chapter 5 is an analysis of Hanne-Vibeke Holst's books *Thereses Tilstand* (1992), *Det virkelige liv* (1994) and *En lykkelig kvinde* (1998). Here some of the most important points are that the first novel in itself mimes the traditional *Bildungsroman*-genre, after which, in the context of the next two volumes, it switches to be the first part of the classic home-away from home-return to home formula. The analysis also shows that, according to this trilogy, it is not possible to combine children and career, as well as it underscores the importance of biology for women, especially in terms of becoming pregnant. As the entire second volume is about Therese's maternity leave with her daughter Zarina, the mother-child relationship also becomes a central theme in the female development tale. However, because of the plot

in the third volume, the series seems ambivalent both in relation to its genre references and its tale of women's potential process of development.

Chapter 6 is about Kirsten Thorup's books on Jonna: *Lille Jonna* (1977), *Den lange sommer* (1979), *Himmel og helvede* (1982) and *Den yderste grænse* (1987). Just as Hanne-Vibeke Holst's books these focus on the mother-child relationship – both Jonna's relationship with her mother and her relationship to her daughter Laila. Furthermore, the series is read in connection to Thorup's latest novel *Erindring om kærligheden* (2016), which can be seen as a compressed version of the four volumes. Essential observations are that Jonna's pregnancy with Laila and the birth of her is crucial to Jonna's ability to escape her standstill and get an education. At the same time, the series show a generation gap between Jonna and her mother, while the third generation is only portrayed in detail in *Erindring om kærligheden*. In this Siri shows that it is possible to combine motherhood and artistic existence. Alongside the plot analysis, the chapter also has an analysis of the special narrator, which can be divided into three components, which shows how the narrator helps support the development of the characters and the ability to tell your own story. The analysis also directs attention to the fact that the series on several levels corresponds with different variations of the female novel of development with its use of archetypal notions of women as well as feminist perceptions, which are also found in the scholarly literature.

Chapter 7 is an attempt to read Helle Helle's novels as a series of impacts in the female process of development. By placing the novels in order of the age of the protagonists, they can be read as descriptions of different key periods in life, and again "to become someone who someone else needs" seems to be an important element. This is particularly seen in the reading of *Hvis det er* where the emphasis is placed on how composition and the narrator emphasize "Vejmands" story as the central element rather than Roar's, and especially her relationship with the stepson Magnus ("Buller").

Chapter 8 is about Christian Kampmann's four novels: *Visse hensyn* (1973), *Faste forhold* (1974), *Rene linjer* (1975) and *Andre måder* (1975) – the Gregersen tetralogy. Herein the compositional and structural references of the novels to the *Bildungsroman* and novel of development as a genre is discussed, as well as how the narrative technique helps to substantiate the various development stories. The focus is on the development of women and how they are in different ways included in communities that transform through the novel from the nuclear bourgeois family as a natural focal point to alternative communities, such as a commune in Vendsyssel.

Chapter 9 puts another major fiction genre into perspective: the television serial. It shows how the DR series *Arvingerne* (2014-17) on the one hand uses typical elements from the classic development narrative, including the home-away from home-return to home formula and the advancement of female opposites as the artist in contrast to the family, and on the other hand challenges these understandings

and proposes a possible reconciliation of the two oppositions. The series, like several of the other texts, in the end points to reconciliation and sense of solidarity as a goal for the future.

Chapter 10 summarizes and discusses the points of the thesis, in particular how recent literature relates to the *Bildungsroman* and novel of development as genres, and in what ways they represent the female development narrative in terms of both form and content.