

Kandidatuddannelsen, 1. semester 2001. Modernitetens litteratur, kultur og kommunikation i en dansk kontekst. Center for dansk, SDU, Kolding.

*Marlon! Greta.*

1990'ernes konstruktivistiske roman belyst gennem Christina Hesselholdts forfatterskab i en samtidlitteraturhistorisk kontekst, herunder minimalismen i 90'ernes litteratur.

INDHOLDSFORTEGNELSE .....	1
Indledning. ....	2
Opgavens opbygning og teoretiske forankring. ....	3
Problemformulering.....	4
Christina Hesselholdts forfatterskab i en samtidlitterær kontekst. ....	4
Præsentation af Christina Hesselholdt. ....	8
Præsentation af værkerne.....	8
Den konstruktivistiske roman. ....	9
Minimalismen. ....	10
Forfatterskabets belysning af den konstruktivistiske roman. ....	12
Køkkenet, gravkammeret & landskabet.....	12
<i>Det skjulte.</i> ....	14
<i>Udsigten.</i> .....	15
<i>Eks.</i> .....	16
<i>Hovedstolen.</i> ....	18
<i>Kraniekassen.</i> .....	19
Delkonklusion. ....	20
Genrebegrebets udvikling i en historisk og litteraturteoretisk kontekst. ....	21
Romangenrens historie – i korte træk. ....	21
En præsentation af T. Todorovs teori.....	23
På vej mod en ny roman? .....	26
Det formelle gennembrud – perioden 1970 – 2000. ....	29
Litteraturhistorieskrivningens problematik. ....	31
Fiktion eller ikke-fiktion i litteraturhistorien. ....	32
Klassificering i litteraturhistorien.....	34
Kvindelitteraturens rolle i litteraturhistorien.....	35
Sammenfatning og konklusion.....	36
Litteraturliste	
1 bilag	
Antal anslag: 84.781	

### **Indledning.**

Læsning af skønlitteratur hører for mig ubetinget til et af tilværelsens store goder, hvor et overdådigt udbud frister 'den hungrende' eller 'lækkersultne'. Det forfatterskab, jeg har valgt at beskæftige mig med, er placeret i perioden det formelle gennembrud<sup>1</sup>.

Denne periode er inden for romangenren karakteriseret ved tre overordnede romanformer, der fungerer som søgemodeller i perioden: den moderne roman, den eksistentielle og den konstruktivistiske roman samt ved et festfyrværkeri-lignende opbud af forskellige undergenrer, fra storformen til punktromanen og til alle tænkelige hybridformer. Disse former udfordrer og lokker læseren på forskellig vis.

En forfatter vælger naturligvis ikke genre eller udtryksform efter læserforventninger, men ud fra, hvad der optager hende, som et spejl af sin tid, præget som denne er og har været i perioden af store samfundsændringer med nye teknologiske muligheder. Disse har åbnet for nye æstetiske udtryksformer, som generelt har udfordret og inspireret udøvende kunstnere. Inden for litteraturen har man i perioden, måske især i det sidste årti af det 20. århundrede kunnet iagttage en metode- og genrepluralisme af hidtil ukendt omfang.

---

<sup>1</sup> *Danske Digtere i det 20. århundrede, III*, p. 535

## Opgavens opbygning og teoretiske forankring.

Efter en kort biografisk præsentation af CH, vil projektet bestå af tre dele: hovedemnet vil bestå i en belysning af 90'ernes konstruktivistiske roman gennem hendes forfatterskab indplaceret i en samtidslitteraturhistorisk kontekst, herunder minimalismen en 90'ernes litteratur. Jeg vil i mine læsninger af de seks romaner, hvoraf tre udgør en trilogi, tage afsæt i den konstruktivistiske søgemodel. med dens konstellationer mellem tid, rum og menneskelige figurer, med dens fokus på minimalisme, på fantastiske netværk af historier, genrehybrider og eksperimenterende realisme. En anden vinkling vil være en lingvistisk tilgang. Hvilke analysefelter der konkret vil blive inddraget bestemmes af, 'hvad teksten kalder på' samt hvilken betydning disse har for målet med mit projekt. CH har, ganske som det er sædvanligt for denne generation, gennem interviews formuleret sig om sit forfatterskab; også disse udsagn vil indgå i læsningerne.

Arbejdet med et forfatterskab, der rummer en så omfattende repræsentation af genrer og genrehybrider, førte til nysgerrighed efter at se nærmere på genrebegrebet i en historisk og teoretisk kontekst. Dette har ført til en ændring af projektet i forhold til min synopsis. Det første delemne består således af en genrehistorisk udviklingsbeskrivelse samt præsentation og diskussion af nogle genre teorier, der har haft indflydelse på perioden.

Også valget af det andet delemne er styret af mit arbejde med hovedemnet. Jeg ser i litteraturhistorien fællesskaber med prosaen, i det hele taget med fiktionen. Der er et vist sammenfald mellem en række problemfelter, som optager begge 'genrer'. Mit valg er faldet på tre emner, som jeg finder er væsentlige problemstillinger i samtidens litteraturhistorieskrivning og som samtidig i et vist omfang knytter forbindelse til hovedemnet De tre emner er:

1. fiktion eller ikke-fiktion
2. klassificering – overbegrebsanvendelse
3. kvindelitteraturens rolle i litteraturhistorien

Den sidste del af projektet vil være en sammenfatning af projektets tre dele.

### **Problemformulering.**

Genrebegrebet har i perioden det formelle gennembrud fået fornyet interesse og opmærksomhed blandt såvel forfattere og læsere som blandt forskere. Hvad er det for en magi, der knytter sig til dette begreb, som nogle forskere gennem tiden har forsøgt at 'aflive'? I dag er det bestemt ikke 'døden', der er på dagsordenen. Der har i perioden været meget stor lyst blandt en række prosaister til at eksperimentere med begrebet, med genrerne. For en stor del af disse forfatteres vedkommende har det resulteret i minimalistiske tekster, i kortprosa..

På denne baggrund har jeg stillet følgende spørgsmål:

Ligger der i forfatterens eksperimenteren med genrerne et opgør med genrebegrebet?

Hvilken betydning har begrebet 'genreforventning' i en 90'er kontekst?

### **Christina Hesselholdts forfatterskab i en samtidslitterær kontekst.**

Jeg har valgt at dele hovedemnet op i et indledende afsnit, som vil bestå i en beskrivelse af den samtidslitterære virkelighed, som dette forfatterskab indskriver sig i. Jeg vil således forsøge at trække en række spor i litteraturen for at afdække nogle af de vigtige tendenser i perioden. Den sidste del af hovedemnet vil bestå i en række læsninger af CH's seks romaner, i hvilke jeg vil påpege karakteristiske, primært formæstetiske, træk, der berettiger til at betegne hendes værker som konstruktivistiske.

At kunsten, in casu litteraturen, er et spejl af sin tid gælder også 90'ernes litteratur. Det vil jeg give eksempler på i det følgende. Men at den også 'står' oven på de forgangne generationer, gælder ligeledes for 90'erne - på en ganske særlig og karakteristisk måde, hvilket jeg ligeledes vender tilbage til.

Forskningens resultater inden for naturvidenskaben, rumforskning, genforskning m.m. og andre videnskaber har åbnet for enorme udviklingsmuligheder. Mennesket i dag føler, at dets muligheder er (næsten) ubegrænsede. Tilværelsen kan opleves som et kæmpe 'ta'selv bord', hvor det største problem måske bliver forvirring og usikkerhed, for hvad skal man vælge?

Den kraftige udvikling og vækst i medierne evner hurtighed og omskiftelighed, hvilket litteraturen ikke kan, og i en tid, hvor disse kvaliteter er i høj kurs, konkurreres der derfor om læserens opmærksomhed. 80'erne generationen i et vist omfang var opmærksom herpå. Den så, at denne udvikling var på vej, og en stor del af forfatterne reagerede opgivende, med lukkethed, endog depressivt.

Der er større optimisme, mere gå på-mod i 90'erne-generationen, som forholder sig uimponeret og mere nysgerrigt og med lyst til at afprøve og eksperimentere med nye udtryksformer, med eksisterende genrer; storgenrer som lyrik og epik kombineres og suppleres med forskellige undergenrer og nye hybrider er kommet til. 90'erne virker modsat 80'erne ikke skræmte ved de mange muligheder, men er seriøst legende og bruger uimponeret af traditionen, af litteraturens 'hovedstol' (trods Højholt!), som mange af dem omfatter med en kærlig, ironisk opmærksomhed, camp, som Susan Sontag, kalder det<sup>2</sup>. Marianne Stidsen ser 'traditionen' som et must for 90'erne, men "ikke som en fastlagt kongerække sammensat af et eller andet ekspert-udvalg, men som et frit tilgængeligt pulterkammer, hvor enhver kan gå på jagt efter strofer og citater og sætte det sammen som han /hun lyster<sup>3</sup>. Tilsvarende synspunkter fremsatte også Michael Strunge i midten af 80'erne. Marianne Stidsen betegner den måde, som 90'ernes forfattere bruger traditionen på, med et udtryk fra musikkens verden, at de 'sampler', de kopier ikke. Hun nævner som 'skoleeksempel' Simon Grotrian med "Da jeg var syg" (*Slangehøst*, 1994), et 'camp' til Ewald. Ofte tages ironien i brug i behandlingen af f.eks. det antikke stof, som i Claus Beck-Nielsens en-akter *Så let som intet* fra 1993, en moderne version af Oedipus-myten, i hvilket han lader skuespillerne bag maskerne metafiktivt træde frem og kommentere stykket. Stidsen hævder, det er ikke en affærdigelse af traditionen, det er snarere et eksempel på ømhed for den, et eksempel på 'camp', som betegnelse for denne halvt ironiske, halvt ømme eksperimenteren med traditionen, som så mange af 90'ernes forfattere var tiltrukket af<sup>4</sup>. At teksterne ofte er metafiktive betegner Anders Østergård<sup>5</sup> som en "tidstypisk postmoderne genoptagelse af den skrifttematiske konstruktionsbevidsthed fra 'modernismens 3. fase' i de sene 60'ere og tidlige 70'ere."

---

<sup>2</sup> in *Ankomster – til 90'erne* p. 20

<sup>3</sup> *ibid.* p. 11

<sup>4</sup> *ibid.* 22

<sup>5</sup> in *Vandmærker*, p. 21

Marianne Stidsen er opmærksom på, at denne frisætning også har en bagside. Man har kun sig selv, og man må, som Marianne Stidsen skriver i *Ankomster – til 90'erne*<sup>6</sup>, lære at finde rundt i det uendelige delta. (Billedet med deltaet har også fristet CH, som i *Det skjulte* lader hovedpersonen Marlon drage ud i flodens delta med det udskårne hjerte i sine hænder.)

Der er en stor selvbevidsthed i blandt 90'er generationen, som bl.a. giver sig udtryk i, at de ofte optræder i medierne, i form af interviews, hvor de udtrykker sig markant og selvsikker om deres værker. For enkelte har det ført til udgivelse af poetikker, et af de seneste 'skud' er Kirsten Hammanns *Bruger De ord i kaffen?*, som med dobbeltbetegnelsen roman og poetik endvidere er endnu et eksempel på lysten til at eksperimentere med genrerne.

Erik Skyum-Nielsen skriver i *Engle i sneen. Lyrik og prosa i 90'erne*, at dansk prosa i dag i høj grad præges af 'en hel stribe markant velformulerede kvinder', som f.eks. Astrid Saalbach, Solvej Balle, Merete Pryds Helle, Kirsten Hammann, Naja Marie Aidt og CH. Det, de har til fælles, er "primært en ekstrem bevidsthed om iscenesættelsens og spillets og overfladens betydning – at livet leves i og mellem formerne"<sup>7</sup>. Han skriver videre, at de ofte går ganske illusionsløst og klinisk køligt til værks, prosaen er blevet meget kropslig. Han har noteret sig, at ved skildringer, der omhandler hele liv, ofte ses en fragmenteret komposition, "fordi livssammenhængen generelt opleves som værende brudt.... I stedet for at konstruere lange dannelses- eller sammenbrudsforløb skaber forfatterne enkeltstående afviklingsbilleder, eller de lægger livsfaserne ud i en række af øjeblikke uden at stræbe efter enhedsskabende tematikker og overgribende symbolske mønstre."<sup>8</sup> Han nævner her Jette Drewsen med *Lillegudsord* (1992), Henning Mortensen med *Havside sommer fra 1993*. Tilføjes hertil kan vel også CH med *Hovedstolen* fra 1998.

Skyum-Nielsen har hæftet sig ved, at mange af de forfatterskaber undertiden er blevet karakteriseret under en sammenfattende betegnelse 'fortællingens genkomst, og han er enig i, at der fortælles som aldrig før, men det er ikke epik som tidligere. "Den retter sig mod øjeblikket snarere end store, samlede livsløb, og den tænker som regel over sin praksis. Dens litterære former [...] er prøvende skitser af en ny eksistential

<sup>6</sup> *Ankomster – til 90'erne* p.12

<sup>7</sup> in *Engle i sneen. Lyrik og prosa i 90'erne*, p. 27

<sup>8</sup> *ibid.* p. 33

oplevelsesmåde og principielle udkast til en anden fortællekunst.”<sup>9</sup>. Det vil være nærliggende i denne sammenhæng at inddrage Robbe-Grillet som i *Den ny roman* taler for en litteratur, der erstatter plot, person og psykologi med statisk sansende filmisk beskrivelse. Også Anders Østergaard ser den formmæssige eksperimenteren med reduktion, denne stræben efter den punktuelle form som et afkald på narrativitet til fordel for den sceniske fremstilling<sup>10</sup>.

Man kan måske se den knappe form som en modstand mod, men også som en påvirkning fra de nye medier, der som tidligere nævnt har helt andre forudsætninger for, både hurtigere og mere effektivt at gøre det, bøger tidligere kunne gøre. Skyum-Nielsen hævder, at litteraturen har vanskeligt ved at finde sin plads inden for det nye mediebillede og den nye videnshorisont, hvorfor den prøver sig frem med æstetikker ”kendetegnet ved ubestemmelighed i forholdet mellem virkelighed og repræsentation, mellem realitet og iscenesættelse”<sup>11</sup>.

Nogle bliver optimister på udviklingens vegne, andre fremsætter dommedagsprofetier, og endelig er der dem, der ser denne uvished, som en udfordring, der bliver taget op uden autoritetstroens hæmmende indflydelse. Jeg ser det sidstnævnte som en rammende karakteristik af især 90’ernes kortprosaister, som med ’åben pande’ har givet sig i kast med den eksisterende genremangfoldighed og ud af denne skabt tekster, værker, som har udfordret, måske rokket ved læserforventningerne. Anne-Marie Mai finder således periodens læsere særdeles privilegerede, fordi det er muligt ”at følge og opleve vidt forskellig romanæstetik, vidt forskellige måder at spørge til det menneskelige på og vidt forskellige strategier både i forhold til romanen, til forfatterrollen og til læseren.”<sup>12</sup>. Omvendt forventes af læseren, at denne er aktiv, som en slags medforfatter. Det er nødvendigt med et engagement for at kunne udfylde lakuner, vælge mellem forskellige ubestemmeligheder og for at kunne bestemme sig for sin tolkning.

Jeg vil nu forlade ’samtidigheden’ og rette opmærksomheden mod det konkrete forfatterskab med henblik på undersøge om det lader sig indskrive i den

---

<sup>9</sup> ibid. p. 38

<sup>10</sup> in *Vandmærker* p. 26

<sup>11</sup> ibid. p. 63-64

<sup>12</sup> in *Danske Digtere i det 20. århundrede*, p. 556

konstruktivistiske romans ramme, herunder også minimalismen. Forinden en kort præsentation af forfatteren og forfatterskabet.

### **Præsentation af Christina Hesselholdt.**

Den knap 40 årige CH er en karakteristisk og fornem repræsentant for prosaisterne fra det sidste årti i det forgangne århundrede: Hun er kvinde. Seks ud af de ni forfatterskaber, der dækker denne periodes debutanter i *Danske Digttere i det 20. århundrede*, bind III, er kvinder. Fem af disse (mod to af mændene) har været elever på Forfatterskolen, og fire af dem har et litterært studium som baggrund (mod en mand). Endvidere har hun været ganske produktiv: seks skønlitterære værker samt to børnebøger har hun udgivet i perioden. Dertil kommer, at hun har været medredaktør på *Den blå port* og på *Banana Split*. CH har siden 1997 været underviser på Forfatterskolen. Hun har endvidere arbejdet som oversætter fra norsk, blandt andet med oversættelse af minimalisten Paal-Helge Haugens to værker *Anne* og *A*. Jeg vil afslutningsvis understrege, at det prototypiske naturligvis kun drejer sig om nogle ydre, faktuelle forhold. Når det kommer til en karakteristik af forfatterskabet, viser denne en markant og selvstændig profil om end med en række fælles træk med sine samtidige.

### **Præsentation af værkerne.**

CH debuterede i 1991 med *Køkkenet, gravkammeret & landskabet*. Dette værk udgør første del af en trilogi, anden del, *Det skjulte*, udgav hun i 1993. Tredje og sidste del, *Udsigten*, udkom først i 1997. Hun havde i mellemtiden udgivet endnu et værk *Eks* i 1995. I 1998 udkommer *Hovedstolen*, et barndomserindringsværk, som består af 50 korte historier, og i 2001 udkom det hidtil seneste udgivelse *Kraniekassen*.

Der er ikke tale om noget omfattende forfatterskab i henseende til sidetal. De seks værker, hun har udgivet, er i omfang fra 40 til 138 sider, med den seneste udgivelse, *Kraniekassen*, som den hidtil længste. Bøgerne er vanskelige at genrebestemme, endsige generationsbestemme. Selv betegner CH de fire første værker romaner, barndomserindringsværket *Hovedstolen* er ifølge bagsideteksten ”50 fiktioner om en barndom”. *Kraniekassen* er som den eneste uden genrebetegnelse, hvilket måske kan tolkes som den ultimative åbenhed eller apori fra en forfatter med tillid til sin læser. Et lidt kuriøst udslag af vanskeligheden ved at genrebestemme forfatterskabet kunne

iagttages, da *Kulturby 1996* udnævnte hende til månedens lyriker, til trods for at hun aldrig har udgivet lyrik. Hun siger i et interview til Carsten Andersen i *Politiken*<sup>13</sup>, at hun godt kan se en kobling til lyrikken. Hun forsøger i sine korte, fragmenterede historier netop at give sproget den samme tæthed, som man finder i lyrikken.

I et interview i *Ildfisken* i anledning af debutudgivelsen af *Køkkenet, gravkammeret & landskabet* foreslår Rikke Viemose<sup>14</sup> at betegne værket 'punktroman'. Til dette bemærker Christina Hesselholdt:

"Den eneste punktroman, jeg har læst, er "Anne" fra 1968 af Paal Helge Haugen, (som) definerer punktromanen som et forsøg på kun at tage de væsentligst ting med. Det giver på én gang læseren en enorm stor frihed og et stort ansvar, fordi han/hun selv skal skabe overgangene. Det synes jeg er en udmærket definition.[.....] Og dét med kun at tage de væsentlige ting med og give læseren et sammenkodingsarbejde, det føler jeg mig i overensstemmelse med"<sup>15</sup>.

Citatet peger på en mulig og ikke usandsynlig inspiration fra P.H. Haugen, hvis to punktromaner CH som nævnt tidligere har oversat fra norsk til dansk.

Det viser imidlertid også, at hun i sit forfatterskab lægger vægt på, at der gives plads til læseren til at træde ind med sit følelsesliv og med sine egne fortolkninger. Hun tilføjer, at det kan kaldes minimalistisk, fordi med minimalismen søger man at holde følelserne væk fra sine ting. Hun er dog ikke enig med billedhuggeren Robert Morris i dennes definition af minimalisme, fordi han vil have de interne relationer ud af værket. CH siger herom: "Der er mange interne strukturer i min roman. Betydninger indgår uafladeligt i forhold til hinanden. Sådan er det med sprog. Selv to ord vil skabe relationer"<sup>16</sup>.

## Den konstruktivistiske roman.

<sup>13</sup> "og resten er op til læseren", 8.8.1996

<sup>14</sup> *Ildfisken*, nr. 1/91

<sup>15</sup> *ibid.*

<sup>16</sup> *ibid.*

Den konstruktivistiske roman er betegnelsen for én ud af tre romankonstruktioner, med hvilke Mai beskriver perioden 1970 – 2000, det formelle gennembrud. Denne periode er karakteriseret ved fraværet af en ensartet litterær retning eller genre, dertil er perioden alt for præget af ”en uhørt samtidighed imellem divergerende strømninger og litterære anslag med forskelligt historisk ophav”<sup>17</sup>, der eksperimenteres med det æstetisk formelle, som symbolisme, realisme, minimalisme m.m. Da perioden som helhed vil blive behandlet i afsnittet om genrebegrebet, vil det følgende primært tage udgangspunkt i den nævnte konstruktion. Om denne skriver Mai:

”Den tredje romanform, den konstruktivistiske udspiller sig hinsides det problematiske subjekt og den meningsforladte virkeligheds tragik og jonglerer med mulige konstruktioner og konstellationer mellem tid, rum og personer i en afsøgning af tænkelige rollefordelinger og udkast. Her danner hverken et menneskeligt subjekt eller fortællingen romanens centrum; den [...] er decentreret og fordrer et spil med mulige konstellationer mellem de menneskelige figurer, tid og stykker af fortælling, der bringes ind i denne genres åbne univers”<sup>18</sup>.

Inden for denne form ses således en række meget forskellige udtryk: genrehybrider, skrifteksperimenter, et spind af historier, minimalistiske konstruktioner, eksperimenterende realisme og stemninger. Karakteristisk er, at læseren selv må strukturere, må ’gå konstruktivistisk til værks’ over for teksten.

Én af de mange former, som CH eksperimenterer med i sit forfatterskab, er minimalismen, hvorfor jeg vil fortsætte med en gennemgang af denne form.

### **Minimalismen.**

Minimalismen opstod som æstetisk form i amerikansk kunst og litteratur i 60’erne. Kunstnere som Donald Judd og Barnett Newmann skabte skulpturer med streng geometrisk enkelhed og ofte med industrielt forarbejdet materiale. Det drejede sig om

<sup>17</sup> ”Head over feet – sider af 1990’ernes danske litteratur” in *Kritik* 141

<sup>18</sup> *Danske Digtere i det 20. århundrede* p.550

nedbarbering af formerne, af udtrykket. Mest radikalt udtrykte komponisten John Cage minimalismens hensigt i klaverkompositionen *3,54*: Cage sidder ubevægelig ved klaveret i 3 min. og 54 sek. Hensigten er, at tilhøreren i denne totale reducering skal aktivere sin egen tolkning af stykket.

Om minimalismens vej fra amerikansk kunst og litteratur til den danske 90'ers generation har blandt mange Ingolf Kaspar gjort rede for i en artikel i et særnummer af *Synsvinkler* fra 1999, heri fremlægger han bl.a. en række teoretiske tilgange til minimalismen som begreb og fænomen ud fra Herzinger, Barth, Fr. Karl og Verhoeven<sup>19</sup>. Ud fra disse diskussioner er det åbenbart, at der eksisterer divergerende opfattelser af, hvorvidt det er i tekstens formelle strukturer, eller det er på indholdssiden, de minimalistiske stiltræk skal findes. Kaspar siger, at ved at forstå minimalisme som skrivemåde, dvs. som en litterær fremgangsmåde – og ikke som en genre, hvilket ganske mange forfattere, herunder også CH, har taget afstand fra - der kan gøre sig gældende i forskellige arter, bliver det muligt at finde en løsning på ovennævnte problem og Kaspar skriver konkluderende:

”Med minimalistisk skrivemåde menes derfor fremstillingsmåder, som på den ene side kan være korte og prægnante, men på den anden side dog så ’enkle’ og synligt uforholdsmæssigt reducerede at de overrasker og forvirrer læseren med sin ’uhørte’ reduktion. Episke strukturer opgives ikke ganske i fortællende prosas minimalistiske skrivemåder, men der leges med grænsen.<sup>20</sup>”

Jeg vil afrunde dette afsnit med en ganske kort præsentation af den amerikanske forfatter John Barths fremstilling af minimalismens konkrete metoder fra hans artikel ”A Few Words about Minimalism” fra 1986<sup>21</sup>. Barth har opstillet følgende ansatzpunkter:

---

<sup>19</sup> *Minimalismens koncept* p. 49 –74, in *DANSK litteratur i halvfemserne – DARSK – norSK nittitalslitteratur*

<sup>20</sup> *ibid.* p. 69

<sup>21</sup> *ibid.* p. 57

1. *Enhedernes minimalisme*(ordknaphed), *formens minimalisme* (sætningsknaphed), *omfangsminimalisme* (afsnits-, kapitel- og tekstknaphed)
2. *Indholdsminimalisme* (reduktion af det kompositoriske materiale bl.a. via reduktion af figurtegningen, af ekspositionen, af plotopbygningen og af fremstillet tid og rum)
3. *Stilistisk minimalisme* (knap, parataktisk syntaks – i hvilken større perioder og bisætningskonstruktioner søges undgået i sætningsopbygningen – reduceret vokabular, reduceret – og kun i begrænset omfang figurativ – retorik og ubevægelig fortælleholdning)

Min begrundelse for at medtage disse ansatzpunkter er, at jeg finder, at de dels supplerer og uddyber Kaspars definition, og dels er ganske operationelle.

### **Forfatterskabets belysning af den konstruktivistiske roman.**

Når man ser på CH's seks værker er det, der umiddelbart slår en, sprogbevidstheden og den eksperimentelle frodighed, omfattende genre, form og indhold, syntaks og ned til det enkelte udsagn. For overblikkets skyld har jeg valgt at 'læse' hvert enkelt værk for sig, for at kunne påpege denne eksperimentelle frodighed, som viser sig fra værk til værk og i hvert enkelt værk. Jeg har ladet debutromanen, *Køkkenet...* være genstand for en nøjere behandling, da den indeholder så mange af de karakteristika, der kendetegner den konstruktivistiske roman. Trods værkernes kvantitativt forholdsvis beskedne omfang vil det være nødvendigt at prioritere hvilke forhold, der skal være bærende i læsningerne, idet jeg dog vil være åben over for – i forhold til det enkelte værk – hvad teksten i øvrigt måtte kalde på.

### ***Køkkenet, gravkammeret & landskabet.***

Handlingen er følgende: En kvinde, Elisabeth dør i sit hjem, omgivet af sin mand og sønnen Marlon. Manden får en fotograf til at tage et billede af dem og den døde Elisabeth. En kvinde, Audrey, flytter ind i hjemmet. Hun forsøger at trøste og hjælpe manden. De indleder et erotisk forhold. Barnet lever ensomt i sin egen drømmeverden.

Til slut drukner manden sig ved at springe i floden. Forinden har han sørget for, at fotografen foreviger springet.

Bogen er på 63 sider, inddelt i 40 afsnit med genkommende overskrifter, som betegner de enkelte rum i lejligheden eller steder i landskabet, i hvilket handlingen foregår. De enkelte 'kapitler' er af varierende omfang, fra fire linier og op til ca. halvanden side. Hvert kapitel begynder på en ny side, placeret midt på siden og med løs højremargen. Hvert kapitel består af mange afsnit, som alle begynder med en kraftig indrykket linie. Der er således meget luft eller tom plads på siden, en form som hører lyrikken til. CH betegner selv bogen 'roman'.

Personerne fungerer uden psykologisk uddybning, som figurer eller roller. Det upersonlige understreges enten ved navnløshed eller professionsbetegnelse; hovedpersonen er således navnløs og omtales i tredje person, fotografen, som sikrer erindringen, er karakteriseret ved sin profession. Det, at personerne har filmnavne, betyder ikke, at man som læser kan identificere sig med dem som mennesker af kød og blod; de forbliver uvirkelige og fiktionsagtige. Christina Hesselholdt har i et interview med Søren Højmark Jensen forklaret, at hun har et problem med at finde på navne til sin romanfigurer, og hun virker lidt forundret over den fortolkningsmæssige betydning, som hun har set andre tillægge navnene<sup>22</sup>.

Også med tid og rum eksperimenteres der. Overskrifterne indikerer, hvor de enkelte scener finder sted, men der er ingen genkendelig tids- eller stedsreferentialitet. Det nærmeste man kommer med hensyn til tidsfæstelse er, at drengen har en computer, som peger på nutiden. Stedet er et landskab med en bymæssig bebyggelse. Huset, hvori begivenhederne udspilles, er placeret ved en flod. Der er en særegen, virkelighedsforladt, men samtidig også lyrisk atmosfære i teksten:

”En mosaik, der går i stykker ved mindste bevægelse.

Hvis han lader småsten dumpe i floden.

Hvis en båds kølvand

Hvis en fisk snapper mod overfladen.”(p.13)

Plotopbygningen er episodisk, fragmenteret, nærmest tableau-agtig, idet de enkelte kapitler fremstiller hver et billedbrudstykke. Det fragmenterede modsvares af en

---

<sup>22</sup> *Erindring om en scene in Ildfisken, 16/1997, p. 22*

række ledemotiver, som er med til at skabe helhed og sammenhæng: genkommende motiver er farverne lilla, grøn, turkis og brun som beskriver flodens farvemosaik på vandspejlet (p.8), blomsterne i afdødes værelse (p.12) og i sidste kapitel indgår farverne i et nyt mønster i floden efter faderen har ramt overfladen (p.50).

Christina Hesselholdt underspiller det følelsesmæssige, selvmordsscenen er en sproglig oplevelse med en række geometriske figurer: ”han vil ikke det vandrette – som den afdøde i sin seng. Han vil styrte rank gennem luften og plantes oprejst i vandet (...)’en grå organisk søjle’ (...) holder perlekæden som en lasso (...) flytter ind i den kølige trekant” (p.49). Perlekæden og trekanten er genkommende ledesymboler, ligesom også biblen er det (mine understregninger). Andre stilistiske greb er brugen af forudanelse/foregribelse: Faderen træffer telefonisk aftale med fotografen, men ”han har svært ved at høre. Det klikker i øret, som om det var fuldt af vand” (p 34) og i selvmordsscenen fylder ”navn og vand hans mund” (p.49). Med Audrey tilfører CH romanen noget foruroligende. Hun er tilsyneladende synsk: Som ovenfor nævnt vil faderen plantes oprejst i vandet, Audrey iagttager udspringet, bladrer i biblen, læser fra Jeremias bog(...) *Han bliver som et træ, der er plantet i vand...*(p.50). I et andet eksempel, som nærmer sig morbid humor, fortæller Audrey en godnathistorie for Marlon, som hun nærmest suggerer, hypnotiserer(?) ved at sammenligne ham med en gelérand.(p.26). Da hun senere serverer gelérand for ham og faderen, gør synet heraf Marlon ”træt og tung” mens faderen konstaterer: ”Grå druknede i klart vand. De spiser stivnede udsnit af floden. Han synes, at han synker sig selv og vandet, der hænger ved” (en forudanelse?) (p.38).

CH gør brug af et ganske reduceret vokabular mange gentagelser og krydsreferencer; der kredses bestandigt om de samme sproglige elementer, hvilket er med til at styre romanen ganske stramt.

Den knappe parataktiske syntaks, næsten uden hypotakse, med isolerede sætninger, ofte uafhængige af hinanden skaber ’huller’, som udfordrer læseren, opfordrer ham/hende til medskaben, til udfyldning af de tomme huller( som Iser udtrykte det). CH anvender procesbeskrivelser eller encyklopædiske beskrivelser, f.eks. hvorledes man laver gelérand (p. 38), hvis effekt påfører teksten fremmedgørende elementer med henblik på at forbavse læseren.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> in *Ildfisken* 1/91

### *Det skjulte.*

Barnet Marlon, den forældreløse dreng fra første bog, er blevet en ung mand, en arbejdsløs enspænder, som får tiden til at gå med anatomiske studier af menneskets indre, studier der imidlertid ikke opfylder hans længsel efter det enestående. Ved mødet med den unge pige, Greta, garderobepige på et diskotek, bliver det klart for ham, at Greta rummer det enestående, hendes hjerte, som han udtager af hendes bedøvede krop. I bogens slutscene sejler Marlon med hjertet i de højt løftede hænder ud på floden mod havet, mod deltaet.

*Det skjulte* er som forgængeren ganske kort, ca. 40 sider. Teksten består af mange korte afsnit, fra én linie til godt én side. De enkelte sider rummer flere tekster med god afstand i mellem. Linierne er helt udfyldte. Typografien er påfaldende, teksten er skrevet med næsten læse-let bogstaver. Det enkelte afsnit begynder med stort bogstav, trykt med fede typer. Britta Timm Knudsen<sup>24</sup> har en interessant læsning, idet hun ved at sammenstille af nogle af begyndelsesbogstaverne, i indledningen DDUD, senere IDDI, MJJMMJ og til slut MKMM, ser et mønster, som peger på, at identiteten som et tema, ligesom også kønsproblematikken, bringes i spil (M-K)<sup>25</sup>. At begge emner er på spil i teksten, er jeg enig i., men hvorvidt brugen af versaler kan tillægges så megen betydning, er jeg usikker på. CH's lyst til at eksperimentere med form og udtryk gør det ikke imidlertid ikke til en utænkelig vurdering..

En anden ejendommelig typografi er, at et enkelt ord eller sætning står med fed skrift, som en slags udråb.. Ved Gretas første møde med Audrey, sidder sidstnævnte i en gyngestol under et skilt, hvorpå der med et bibelcitater står: ”**Jeg vil ingenlunde slippe dig og ingenlunde forlade dig**”(p.29). Som læser opfatter man teksten som et forvarsel, der senere ekspliciteres, idet Audrey ved besøgets slutning hvisker Greta i øret, at hun skal passe godt på sig selv (p.30).

De minimalistiske træk fremtrædende. Der er fortsat tale om udpræget ordknaphed og paratakse:

”Dagene er identiske uden spor af det enestående, Marlon længes efter.  
Han står og vejer en kalender i hånden. Man må tænke på kalk, måske

<sup>24</sup> *Den realiserede krop* in *Kritik* 81 nr. 1/96

<sup>25</sup> *ibid.* p.155)

ben, ved synet af alle de dage. Han føler en voksende søvnighed.

Fremtiden. Den viser sig i et billede:(p.7).

Et andet eksempel:

*”Marlon!*

*”Greta!”*(p. 15)

Disse to udråb er udtryk for den ultimative nedskrivning af teksten.

Der er gennem hele teksten en del metaforer og sammenligninger, som alle har relation til kroppen og dens form: Gretas kjole sidder ”tæt som bark” (p.11), Gretas beskrivelse af den nøgne Audrey: ”Hun har en enorm overflod af hud. Ballerne folder sig som gardiner, bølger (p. 33). Disse stærke sansemættede billeder understøtter og forstærker bogens kropstematik.

### ***Udsigten.***

På handlingsplanet sker der meget lidt i dette tredje bind af trilogien om Marlon. Bogen begynder, hvor andet bind sluttede, ude i det isbelagte floddelta, hvor Marlon driver rundt i prammen med hjertet, som har mistet sin mening og ikke længere opleves som ’det enestående’. Han indser, at han har mistet Greta, og søger tilbage til lejligheden, hvor han til sin lettelse, men også gru erfarer, at liget er borte, lejligheden ryddet og rengjort af Audrey assisteret af fotografen. Resten af bogen består overvejende af samtaler mellem disse tre om det skete og om Marlons barndom. Romanen slutter med, at Marlon står oppe på svalegangen på niende etage, og ser renovationsfolkene fjerne den sorte sæk med Gretas lig – i et kort øjeblik er billedet ’frosset’, udbredt foran sig ser han sin egen tilværelse: to skraldemænds ansigter, der løftes mod al verdens lyd ni etager oppe”(p.88).

Formmæssigt er bogen meget anderledes end de to første bind. De 81 sider fordeler sig på 10 kapitler, som alle indledes med versaler sat med fed skrift. Kapitlerne er ganske lange i starten af bogen; der sker en gradvis nedtælling til de sidste, som består af 1-2 sider. Siderne er udfyldte, typografisk en normal tekst. Som genrebetegnelsen er kortprosa det bedst dækkende begreb.

Sprogligt er den også ganske anderledes, mere ordrig og forklarende med en fremadskridende logik, borte er de åbne felter såvel typografisk som sprogligt. Tematisk beskæftiger den sig med de overvejende tragiske begivenheder i Marlons barndom,

teksten fremstår næsten som en forklaring, en facitliste på hans sygelige interesser og adfærd. Den kan imidlertid også læses som et dementi, afstandtagen fra det formmæssige i de to foregående bøger. Begge opfattelser er sandsynligvis forkerte. Det ligner mere endnu et udtryk for CH trang til at udforske og eksperimentere med form og sprog, og jeg er enig med Paal Helge Haugen, der i sit forfatterportræt<sup>26</sup> om trilogien skriver følgende:

”De er alle forskellige versioner af én virkelighed, med forskellige metodiske og sproglige tilnærmelsesmåder og samlet set modsiger de tendenserne til at give bestemte fremstillingsformer forrang frem for andre. Trilogien har ingen totaliserende udgang.”

**Eks.**

Forløbet strækker sig over en aften og den efterfølgende nat, og foregår i den ene af de to protagonisters lejlighed. De to, Judith og Daniel, har mødt hinanden i et lægeeventeværelse. De er begge fraskilte, begge over deres første ungdom. Handlingen består stort set i, at de to fortæller hinanden om deres tidligere ægteskaber og efterfølgende skilsmisse. I løbet af natten har de samleje. Romanen slutter med, at det ringer på døren. Judith har lyst til at åbne eller kigge i dørspionen, fordi hun tror, det er hendes tidligere ægtefælle, Lukas, der står derude. Daniel truer med at gå, hvis hun gør det, og bogen slutter ganske åbent og lige så brat, som den begyndte, med Daniels bemærkning: ”Tror du?” (p.90).

Den 90 sider store (eller lille) roman består af 13 kapitler med almindelig typografi og med et omfang fra tre linier i kapitel 7 til ca. 13 sider. Den består i en række dialoger, som scener med regibemærkninger, som var det teksten til et drama. Den starter in media res, midt i en samtale. Den eneste reelle begivenhed i bogen, et samleje, forekommer i kapitel 7 med en allusion til *Det skjulte*:

”Daniel sagde: ”Ooh”.

”Ooh”, svarede Judith.

”Ooh”, sagde Daniel.

---

<sup>26</sup> *Danske Digtere i det 20.århundrede*, p. 529

Udover at være en beskrivelse totalt rensat for overflødig 'snak', er eksemplet udtryk for en genkommende teknik i CH's forfatterskab, en måde at knytte værkerne sammen på..

Et andet genkommende element er de detaljerede procesbeskrivelser. I denne roman drejer det som om Daniels forklaring til Judith af ordet 'mycelium', en ren encyklopædisk tekst. CH har i et interview med Rikke Viemose<sup>27</sup> om sin fascination af disse faktuelle beskrivelser udtalt, at den skyldes, at de er konkrete i en tid, hvor alting flyder. De bidrager som en indskrivning af realisme i det diskursive univers, på samme vis som det er tilfældet med de i bogen forekommende meget præcise tids- og stedsangivelser: Vi hører om Klampenborgvej og Vermundsgade, om Daells Varehus, om Borups Plads, alle lokaliteter i eller omkring København. Gennem Daniels bemærkning om sin skilsmisse er det muligt at tidsfæste teksten til 1995.

Umiddelbart fremtræder *Eks* lidt løsere struktureret end de første to romaner. Det er imidlertid slet ikke tilfældet, hvilket Tofte og Øberg<sup>28</sup> argumenterer overbevisende for: Formentligt ledt på sporet af beskrivelsen af hekseringen i den oven for nævnte mycelium-redegørelse, genfinder de to litterater hekseringens struktur i bogens struktur med det mini-minimalistiske kapitel 7, samlejescenen, som centrum i ringen med de 12 andre kapitler i en kreds rundt om. Hekseringen indgår således både som et strukturerende og som et tekstligt element. Til overflod peges på symbolikken: " Hvis man læser O som et nul, stemmer det overens med , at nutiden er tom og eksistensen *eks*"<sup>29</sup>. Tofte og Øbergs udredning er meget detaljeret; blot endnu et enkelt eksempel, som bekræfter den formeksperimenterende, konstruktivistiske teknik: Alle historier og personer er nævnt inden det syvende og centrale kapitel, i de efterfølgende syv genoptages disse emner – i modsat rækkefølge, og tegner således en smuk eliptisk form.

### ***Hovedstolen.***

Der er ingen fremadskridende handlingsgang i dette værk, der beskrives som en mosaik, en række erindringsklip fra en periode i en piges barndom. Én begivenhed står frem som skelsættende, det er forældrenes skilsmisse i en ellers almindelig og tryk opvækst. Vi møder er række personer, morforældrene, den konfuse farmor, veninder og

<sup>27</sup> in *Ildfisken*, nr. 1/1991

<sup>28</sup> in *Det litterære væksthuis*, p. 83-84

<sup>29</sup> *ibid.* p. 84

'de sorte'. Endvidere en række beskrivelser af steder og ikke mindst ting, som spiller betydende roller for barnet.

Med betegnelsen "50 fiktioner om en barndom" lægges i *Hovedstolen* afstand til selvbiografien. CH lægger dog ikke skjul på, at hun har brugt af 'hovedstolen', til trods for Højholts advarsel; hun vedstår således – trods genrebetegnelsen – et tilhørsforhold til selvbiografien. Bogen består af 50 selvstændige, betitlede historier, næsten alle har et omfang på omkring en side. Kun én historie, "Personerne", skiller sig markant ud, den er på otte linier; formen er lyrisk, et sørgedigt, som modsvarer indholdet: erkendelsen af at faderen er på vej ud af familien. Form og indhold spiller her sammen, hvorved indtrykket forstærkes.

Stilen i de øvrige tekster minder med sine mere fyldige og tætte sætningsdannelser om teksten i *Udsigten*. De enkelte kapitler består af en række forskellige undergenrer: portræt, topografi, erindring, selvbiografi, myte. Også en oplistning er der: i "Tingene" oplistes ved et totalt fravær af beskrivende, følelsesladede udtryk, hvad faderen har fjernet ved sin flytning fra hjemmet. De smertende 'huller' fremstår med larmende uhygge. Den minimalistiske stil er ellers ikke så udtalt i *Hovedstolen*, teksten er blevet mere 'rund', beskrivende, som f.eks. den detaljerede, næsten karikerende fremstilling af genboerne, mor og datter, i "De sorte", om datteren, den grimteste af dem, hedder det:

" huden i hendes ansigt bestod af den ene lille forhøjning ved siden af den anden, røde og betændte; næsen virkede kun som en ekstra høj forhøjning. Hun havde ingen øjenbryn, ingen øjenvipper, hendes øjne var to fregner, og udtrykket i dem, som om hun var tvunget til at bære et billede af sig selv i en armlængdes afstand" (p.14).

Et genkommende element i forfatterskabet er bibelcitater. I "Faren fra oven", den sidste beretning i bogen, ser vi for første gang en holdning knyttet til det religiøse, som værende noget truende og uhyggeligt; 'Faren' er identisk med Gud, som findes hos bedsteforældrene:

"Race af sted til hest forfulgt af ulve og med mellemrum

lade kød falde, så ulvene et øjeblik standsede og åd. Bønnen var råt kød til Gud; gentaget ofte nok holdt den ham deroppe.”(p101)

Ting, genstande spiller en særdeles stor rolle i barnets bevidsthed. De kan styre og forme tilværelsen, tildele personerne roller. I ”Kongestolen” (p.29) bliver et stort skrummel af en stol i barnets fantasi et menneskelignende væsen med bevægelige sømhoveder og med hals og hoved, stående parat til en streng og kortvarig omfavnelser.

### ***Kraniekassen.***

En i bogstaveligste forstand hovedfortælling, som Skyum-Nielsen skriver i sin anmeldelse<sup>30</sup>, fordi det hele foregår oppe i knolden på hovedpersonen, Agnete. En sælsom labyrintisk tekst med hele tre ledemotiver, det første er Agnete inklusiv hendes 5-6 jeg’er, og hendes samliv med kæresten, det andet er centreret om kæresten, Steffen, der har et katalog-projekt, idet han skal beskrive af en række statuer og figurer i København, det tredje ledemotiv er Agnetes opgave: at skrive en roman om den gale kong Ludvig II af Bayern. Hele teksten består af korte stykker, hvor der uden forbindende overgange skiftes mellem de enkelte spor. Der er således ingen egentlig handling, og bogen slutter da også ganske åbent.

Modsat de tidligere værker har *Kraniekassen* ingen genrebetegnelse, ingen introducerende tekst, ingen flap. Der er således overladt mere end sædvanligt til læserens fortolkning. Værket, det hidtil mest omfattende, er på 138 sider og består af en række tekststykker af meget varierende længde, fra ganske få linier til flere sider. Bogen ’ligner’ en roman, trods fragmenteringen i tekststykker. Der kan iagttages en glidning fra det scenisk til det mere episke, der er således flere ansatser til egentlig fremadskridende fortælling, eksempelvis i afsnittene om Ludvig II af Bayern. Hovedpersonerne er mindre figurer, mere personer: Agnete har hele 6 jeg’er, som læseren præsenteres for i indledningen; de har lighed med tidligere tiders temperamenter, men indeholdt i samme person virker de som ansatser til en psykologisk tegning, som måske antyder en ny udvikling i forfatterskabet.

Sprogarbejdet, herunder billedsproget, er visuelt sansende, som f.eks. når en gruppe medpatienter til en døende i vrede rejser sig mod den døendes telefonerende søn

---

<sup>30</sup> *Sjælen: et skrålende virvar* in *Information*, 18.04.2001.

”som vrede krager og baskede om fred” og lidt senere i samme scene, hvor familien omsider kunne ånde lettet op: ”som når noget højt oppe under teltdugen i cirkus er gået godt”(p. 41) Teksten er flere steder selvrefererende, metafiktiv: ”forestil dig, læser, en skamlæbe syet fast til skeden”(p.21) eller ”Tænk nu ikke på elverfolket, læser min, hule i ryggen...(p.37), CH medinddrager også på denne måde læseren i processen.

### **Delkonklusion.**

Læsningen af de seks romaner er først og fremmest en formæstetisk rejse i genrebegrebets rige og spændende verden. CH skaber med sine genrebetegnelser konkrete forventninger, som hun næsten omgående svigter, idet hun eksperimenterer med og blander såvel storgenrer som et væld af undergenrer som prosadigt, encyklopædi, historie, myte, beskrivelse, topografi, novelle, erindring og biografi til en række genrehybrider.

På sand konstruktivistisk vis spiller hun med teksten gennem sproglige gentagelser og foregribelser i det enkelte værk, men også på tværs i forfatterskabet, således at en tekst i et værk optræder identisk eller næsten i et andet. Det har den virkning, at værket eller værkerne - trods de mange fragmenterende og af og til urovækkende eksperimenter med form og indhold – tilføres noget fortroliggørende, får en vis fælles stil.

Glæden ved at eksperimentere viser sig helt ned på det typografiske niveau med brug af versaler i fed skrift som afsnitsbegyndelse med associationer til ældrelyrik og med brug af kursivskrift med association til gamle håndskrifter. Associationer til filmmediet giver de fragmenterede billedagtige klip som mange af kapitlerne består af.

CH er overordentlig skriftbevidst. Geometriske og matematiske figurer findes i kompositionen og helt ned på ordplanet. Teksterne har udprægede minimalistiske træk, som viser sig ved den reducerede komposition og figurtegning, ved sætnings- og ordknaphed, form såvel som indhold er nedskrevet til det minimale. Karakteristisk er fraværet af psykologisering, ligesom karaktertræk, plot, fortællerstemme og struktur er stærkt reduceret. Beskrivelserne er fragmenterede, meget sanselige og ofte meget detaljerede, f.eks. i de omtalte procesbeskrivelser. Strukturen er åben, teksten peger væk fra sig selv, over mod læseren, som tvinges til at digte med, til at fylde hullerne ud for at kunne skabe sammenhæng og relationer mellem de mange forskellige konstellationer

mellem tid og rum og personer, hvilket er minimalismens intention og et karakteristisk træk ved den konstruktivistiske roman.

### **Genrebegrebets udvikling i en historisk og litteraturteoretisk kontekst.**

I god overensstemmelse med fortælletraditionen vil jeg indlede emnet med 'begyndelsen', som ligger helt tilbage i antikken med Aristoteles, som omkring 350 f.Kr. skrev sin *Poetik*. Med denne fik vi inddelingen af fiktionen, af litteraturen i tre hovedkategorier eller genrer: epik, drama og lyrik, i dag velkendte og aktuelle begreber.

Genrerne har udviklet sig, blandet sig og nye (under)genrer er opstået, hvilket en senere uddybning af emnet vil vise. Genrerne har ligeledes over tid haft ganske skiftende betydning i litteraturen. Således tillagdes disse stor betydning i klassicismen, hvor der blev lagt meget vægt på, at de fremstod klart definerede og velafgrænsede. I romantikken derimod eksperimenteredes med genrerens grænser såvel som former. I vor tid har der nærmest været tale om et både og; med f. eks. nykritikken rettedes opmærksomheden på værket som et autonomt mål for analysen så intenst, at genren blev uden betydning. Andre – ikke-nykritiske – litteraturforskere imidlertid i samme periode engageret i genrebegrebet og udformede systemer med henblik på yderligere klassifikation, f.eks. Northrop Frye. Hans idéer vil blive omtalt i forbindelse med gennemgangen af T. Todorovs artikel om genrebegrebets betydning, som netop tager udgangspunkt i Frye's klassifikationsmodel.

### **Romangenrens historie – i korte træk.**

I den fortsatte historiske redegørelse vil fokus blive specifikt rettet på romangenren. Roman betyder prosa, der er skrevet på romansk sprog, d.v.s. på folkesprog. Begrebet kan føres tilbage til 1100-tallets ridderromaner. Romanen var helt op i det 15. århundrede skrevet på vers. Romangenrens traditionelle karakteristika er personskildring, fremadskridende handling samt genkendelighed i miljøskildringen.

Den moderne roman begynder med parodien, et berømt eksempel herpå er Cervantes *Don Quijote* fra begyndelsen af det 17. århundrede, en parodi på middelalderens ridderroman. Med Robert Defoe's rejseroman *Robinson Crusoe* forlades vers-formen, sådan at betegnelsen roman fremover forbeholdes prosafortællingen, og

der sættes nu fokus på det selvberørende individ og forhold til omverdenen. I romangenrens historie finder vi også tidligt dagbogsromaner og brevromaner, hvor vægten er lagt på skildringen af personernes indre liv. Velkendte eksempler herpå er Richardsons *Pamela* og Goethes *Wilhelm Meisters læreår*, begge fra 1700-tallet, sidstnævnte betegnes dannelsesroman. Denne skildrer hovedpersonens dannelse efter mønstret hjemme – ude – hjemme igen, som udtryk for, at hovedpersonen efter en række prøvelser som et dannet menneske har fundet sin plads i livet. Dannelsesromanen hviler på en forestilling om, at der i individet er nedlagt ideel, åndelig mulighed, som det realiserer i sin dannelsesproces, en bevidst og viljestyret proces. I øvrigt var det alt overvejende mænds dannelsesproces, der var tale om.

I 1800-tallet opstår en beslægtet form til dannelsesromanen, udviklingsromanen, hvor vægten ligger på de ydre livsvilkårs påvirkning af hovedpersonen, hans desillusion og afklaring, men uden dannelsesromanens forsoning. Andre romangenrer i perioden er den historiske roman, f.eks. Scotts *Ivanhoe*, samfundsromanen, den realistiske roman, den naturalistiske med Flauberts *Madame Bovary* som eksempel<sup>31</sup>. Et hjemligt eksempel er I.P. Jacobsens *Niels Lyhne*, ofte betegnet sammenbruds- eller desillusioneringsroman, som Klaus P. Mortensen træffende beskriver som ”en verdsliggørelse af dannelsesromanens kosmiske personlighedsidé<sup>32</sup>”.

I 1900-tallet møder vi den modernistiske roman som overordnet genrebetegnelse med et væld af eksperimenterende undergenrer, karakteriseret ved brud med genren, ved hybridformer som f.eks. ”den nye (franske) roman”, som bryder med de gængse karakteristika.

Ud over - som tidligere nævnt at redegøre for og diskutere en artikel af Todorov – vil også indlæg fra den franske forfatter og filmmand Robbe-Grillet’s *På vej mod en ny roman* fra midten af det 20. århundrede, blive inddraget i det følgende afsnit om genreteorier.

### **En præsentation af T. Todorovs teori.**

Min baggrund for at beskæftige mig med genrebegrebet er, at der med bl.a. strukturalismen og receptionsæstetikken kom en fornyet interesse for genrer og

<sup>31</sup> Jfr. Anna-Marie Mais forelæsning om romangenren 8. maj 2000, SDU, Kolding

<sup>32</sup> *Litteraturhistorier*, p. 212

genre-teori, som har gjort det muligt teoretisk at bearbejde de væsentlige, grundlæggende spørgsmål, som f.eks. T.Todorov gør det i sin artikel i *Genre-teori*<sup>33</sup>:

”Det ligger i selve sprogets natur at bevæge sig inden for abstraktionen og det ’generiske’. Det individuelle kan ikke eksistere i sproget, og vor beskrivelse af det specifikke i en tekst bliver automatisk en beskrivelse af en genre, hvis særlige egenskab er, at det pågældende værk er genrens første og eneste eksempel” (min oversættelse).

Todorov påstår videre, at da en tekst altid vil bevæge sig mod noget alment – noget generelt, altså mod en genre, så kan litteraturvidenskaben i dag ikke undlade at gøre sig tanker om begrebet. Det ses da også tydeligt med strukturalismen, formalismen, hermeneutikken og receptionsæstetikens interesse for at beskæftige sig med genrer og genre-teori, som Aurelius og Götzelius opfatter som udgørende centrum i det paradoks, i hvilket litteraturvidenskaben befinder sig. Paradokset er, at det synkrone ikke kan adskilles fra det diakrone, hvilket er særligt udtalt, når det handler om genren. ”Den synes på samme tid at være det historiske i værket (traditionen) og det ahistoriske, systematiske i værket, en sammenfletning som i det litterære værk kan mærkes på, at dette på samme tid viser det almene (genren) og forandrer dette almene (genren)” (min oversættelse). Forskningen har beskæftiget sig med genreproblematikkens talrige grundspørgsmål, hvoraf nogle få eksempler skal nævnes: Hvordan forholder genrer sig til hinanden? Er de afhængige eller uafhængige af hinanden? Kan en tekst f.eks. tilhøre flere genrer? Findes der naturformer, f.eks. epik, drama og lyrik?, sådan som Goethe mente. Er genren foranderlig eller uforanderlig? Er der elementer, der altid indgår i definitionen af genren? Er der elementer, der aldrig indgår i definitionen af genren?

I sin artikel indleder Todorov med nogle almene betragtninger om genrebegrebet, formuleret som en række spørgsmål: Kan man diskutere en genre uden at have læst alle de værker, der konstituerer den? Og er det muligt at læse et antal værker og udlede en hypotese, som derefter kan søges verificeret gennem undersøgelse af andre værker? Hvor mange eller hvor få genrer findes der? Er antallet af genrer begrænset eller er det ubegrænset?

---

<sup>33</sup> af Aurelius og Götzelius, p. 87

De russiske formalister var tilbøjelige til at acceptere en relativistisk løsning, hvilket Todorov imidlertid mener, skaber flere problemer, end det løser. I stedet kan man, siger han, acceptere idéen om, at genrerne eksisterer på forskellige abstraktionsniveauer, og med dette synspunkt kan indholdet i genrebegrebet defineres.

Endnu et problem påpeger Todorov: Æstetikken hævder, at det at tale om genrer ingen mening har, da værket er noget enestående, som adskiller sig fra alle andre. Man sætter ikke pris på et værk, fordi det er en roman, men fordi det adskiller sig fra alle andre romaner. Han opfatter denne indvending som en romantisk, om end ikke falsk indstilling til det iagttagne værk, og i øvrigt irrelevant. Man kan udmærket sætte pris på et værk af den ene eller anden grund, men det er ikke det, der bestemmer det som mål for en undersøgelse.

Genrebegrebet stammer fra naturvidenskaben. Der er imidlertid en kvalitativ forskel, hvad angår betydningen af begreberne genre og art, afhængig af om man anvender dem på naturskabninger eller på litterære værker. Den enkelte organismes betydning for artens udvikling, er så langsom, at man i praksis kan se bort fra den. Inden for kunsten følger udviklingen en anden rytme. Hvert værk modificerer helheden af mulige værker, hvert nyt eksemplar forandrer arten. Todorov bemærker, at en enkelt genre lader sig relatere til det naturvidenskabelige genrebegreb. Det drejer sig om detektivromaner, føljetoner, science fiction og lignende.

Todorov siger videre, at stillet over for tekster, som hører til 'litteraturen', er der et dobbelt krav: teksten har egenskaber, som den deler med alle litterære tekster eller med genrer. Man vil næppe i dag kunne forsvare tesen, om at alt i et værk er individuelt, at teksten er et splinternyt produkt af en personlig inspiration, uden nogen forbindelse med tidligere værker. Endvidere at teksten både er et produkt af et allerede eksisterende kombinationssystem, men at den også er en transformation af dette system. Det betyder, hvad enten man som læser/studerende vil det eller ej, så foretager man sig denne dobbelte bevægelse: fra værket mod litteraturen i almindelighed, genren, og vice versa.

Det er Todorovs opfattelse, genrerne er nødvendige, fordi de er forbindelsespunkter, gennem hvilke værket sættes i forbindelse med det litterære univers.

Todorov vælger at tage udgangspunkt i en samtidig genreteori for at belyse sine synspunkter. Det drejer sig om Northrop Fryes teori<sup>34</sup> formuleret i *Anatomy of Criticism* fra 1967. Todorov karakteriserer Fryes arbejde som værende på en gang en litteraturteori (og derigennem en genreteori) og en teori om kritikken. Todorov lægger afstand til de omfattende klassifikationer, som Frye udformer, og til idéen om, at de historiske genrer udgør en underafdeling af de komplekse teoretiske genrer.

Med udgangspunkt i analyserne af Fryes arbejde har Todorov formuleret hvilke mål og grænser, der bør gælde generelt for studiet af genrer, og han slår fast, at der altid vil være to krav, som skal opfyldes: et praktisk og et teoretisk. De genrer, som udledes af teorien, må verificeres ved at henvise til tekster. Der vil derfor altid ved definitionen af genrer være en bevægelse mellem beskrivelse af fakta og teori.

Todorov er skeptisk med hensyn til om målene kan realiseres, f.eks. vedrørende kravet om, at teorien skal stemme overens med fakta. Det er fastslået, at genrerne er abstrakte og adskilte fra det konkrete værk. Værket manifesterer således en genre, men genren er ikke i værket. Konsekvensen er, at en undersøgelse af et værk logisk set ikke kan bekræfte eller afkræfte en teori om genrer. Et værk behøver ikke at passe ind i nogen kategori, som jo blot er en konstruktion. Værket kan manifestere mere end en kategori, mere end en genre. Todorov føler sig trængt op i en krog, han føler ikke, han kan bevise, at genreteorien er mislykket som description.

Og omvendt: er de faktiske genrer i overensstemmelse med teorien? At indføre dem i teorien er ikke lettere end at beskrive dem. Risikoen ligger et andet sted, i kategorierne, som har en tendens til at føre os væk fra litteraturen. Alle teorier om litterære temaer og motiver synes at reducere disse til en række kategorier, hvis betegnelser kommer fra psykologien, filosofien eller fra sociologien, som i Fryes tilfælde. Selv om kategorierne var lånt fra lingvistikken, ville situationen ikke være anderledes. Men litteraturen eksisterer kun i den udstrækning, hverdagssproget ikke siger noget og ikke kan sige noget. Af denne grund vil kritikken (den bedste) altid tendere mod selv at blive litteratur. Man kan ikke tale om det, som litteraturen gør, uden at gøre litteratur af det. Litteraturen udsiger det, som kun den kan udsige. Når kritikeren har sagt alt om en litterær tekst, har han har virkeligheden ikke sagt noget som helst, eftersom selve definitionen på litteratur implicerer, at man ikke kan tale om den.(!)

---

<sup>34</sup> in *Genreteori*, p. 88

Todorov beroliger, idet han siger, at disse skeptiske refleksioner ikke bør være hindrende, de forpligter os blot til at være bevidste om grænser, som vi ikke kan overskride. Det at søge kundskab sigter mod en omtrentlig viden, ikke en absolut sandhed. Hvis den deskriptive videnskab lader, som om den udsiger Sandheden (sic!), så modsiger den grunden til sin egen eksistens.

Omtrent samtidig med, at Todorov fremsatte sine teorier, formuleres en ganske anden opfattelse af genrebegrebet af Roland Barthes i den væsentlige artikel ”Fra værk til tekst”<sup>35</sup> i 1971, skrevet på et tidspunkt, hvor han var på vej væk fra strukturalismen og mod poststrukturalismen. Barthes tager udgangspunkt i selve teksten (min understregning) ikke i genreteorien som Todorov. Barthes hævder, at teksten ikke lader sig klassificere, og ikke kan indordnes under genrekonventionerne. Dette kan ikke lade sig gøre, fordi ”teksten søger at placere sig helt nøjagtig hinsides grænsen for doxa, den gængse opfattelse[...] karakteriseret ved sine grænser, sin udelukkelseskraft, sin censur [ ....] Teksten er altid paradoxal, den vægrer sig mod enhver form for lukning”.<sup>36</sup>

Efter gennemgangen af Todorovs diskussion af genreteorien som videnskabsteori, vil jeg fortsætte med genrehistorien. Jeg har valgt at redegøre for de tanker om romangenren, som forfatteren og filmmanden Robbe-Grillet gjorde sig i midten af det 20. århundrede, fordi mange af disse udtrykker synspunkter, som er dækkende for vor tids opfattelse af romangenren.

### **På vej mod en ny roman?**

Den ungarskfødte forfatter og filmmand Robbe-Grillet udgav omkring 50-60’erne en række essays under titlen *På vej mod en ny roman*.<sup>37</sup> I disse kommer han med kritiske betragtninger over romangenren. Desuden fremsætter han – som titlen antyder det – et forslag til et nyt syn på denne genre. Baggrunden for disse essays er bl.a. reaktioner, som hans bøger har vakt, reaktioner som var overraskende for ham. Han følte sig tydeligvis misforstået. Gennem årene forsøgte han derfor i diverse litterære tidsskrifter samt i ovennævnte bog at gøre rede for sine synspunkter, som var, at romanens form måtte ændre sig og udvikle sig, hvis den skulle forblive en levende genre<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> in kompendiet *Sprog- og litteraturteori*, p. 94, SDU 2000, Kolding

<sup>36</sup> *ibid.* p. 96

<sup>37</sup> *På vej mod en ny roman*, 1965

<sup>38</sup> *ibid.* p. 8

Robbe-Grillet betragtede ikke sig selv som teoretiker, han ville blot gerne skitsere nogle udviklingstendenser, som han anså for betydningsfulde. Han brugte betegnelsen *Den ny roman* som dækkende for ”alle dem, der søger efter nye romanformer, som kan udtrykke eller skabe nye forhold mellem mennesket og universet – alle dem der er indstillet på at skabe romanen, d.v.s. skabe mennesket”<sup>39</sup> Det er Robbe-Grillet opfattelse, at en fortsættelse med at benytte fortidens former kan være skadelig, fordi det vil hindre en mulighed for at ”opbygge verden og mennesket af i morgen”<sup>40</sup> Naturligvis må romanformen ændres, når alt omkring den ændrer sig, som han skriver. Robbe-Grillet pointerer, at: ”Enhver forfatter og enhver roman må skabe sin egen form. Bogen skaber sine egne regler, alene for sig selv”<sup>41</sup>.

Robbe-Grillet mener at kunne antyde, i hvilken retning romanen vil bevæge sig. Han understreger, der er flere muligheder, hvoraf én imidlertid tegner sig klarere end de andre. En forbindelse fra Flaubert til Kafka mener han at kunne se: ”hinsides den enes naturalisme og den andens metafysiske drømmeri udskilles de første bestanddele til en realistisk skrivekunst af en ikke hidtil kendt art, som nu er i gang med at se dagens lys”<sup>42</sup>. Det er om denne nye realisme, det følgende vil dreje sig.

I essayet ”Ny roman, Nyt menneske” fra 1961 fremlægger Robbe-Grillet fem punkter, som er offentlighedens opfattelse af, hvad det er, Den ny roman vil:

- 1) Den ny roman har fastlagt lovene for fremtidens roman
- 2) Den ny roman har fejlet fortiden af bordet
- 3) Den ny roman vil forjage mennesket fra verden
- 4) Den ny roman tilsigter en fuldkommen objektivitet
- 5) Den ny roman er vanskeligt læselig og henvender sig kun til specialister

Efterfølgende gendriver han disse punkter således:

---

<sup>39</sup> ibid. p. 9

<sup>40</sup> ibid. 39

<sup>41</sup> ibid. p.12

<sup>42</sup> ibid. p. 14

- Den ny roman er ingen teori, men en stræben. Former lever og dør inden for alle kunstens områder, og de må bestandig forny sig. Det tilhængerne af den ny roman er enige om, er kampen mod for stive regler.
- ”Den ny roman fortsætter blot en vedvarende udvikling inden for romangenren. Ligesom man kan fortabes i den verden man lever i, fordi gamle normer og konstruktioner forsvinder, ligesådan kan man også have vanskeligt ved at finde sig til rette i den moderne roman.
- Den ny roman interesserer sig udelukkende for mennesket og dets situation i verden. I den ny roman er der ikke ’personer i traditionel forstand, men i stedet ’genstande’, som besidder nærvær via de menneskelige perceptioner, det er således mennesket er tilstede. Og med ’genstande’ forstår Robbe-Grillet alt det, der påvirker sanserne, hvilket kan være møbler(!), planer, erindringen, den kvinde, man elsker etc.
- Den ny roman tilsigter udelukkende en total subjektivitet. På grund af de mange ’genstande’ er den ny roman blevet beskyldt for at være objektiv. I den traditionelle roman optræder den alvidende fortæller = Gud, der alene kan være objektiv, mens det er et menneske, der beskriver det hele, et menneske anbragt i tid og rum.
- Den ny roman henvender sig til alle mennesker, der er i god tro. Bøgerne skriver med ord og sætninger, som ikke er vanskelige at læse, for dem som ”ikke forsøger at påkludre dem et udslidt fortolkningsgitter, som ikke har været anvendeligt de sidste halvtreds år”<sup>43</sup>.
- Den ny roman fremkommer ikke nogen færdig mening. Da verdenens betydninger kun er delvise, foreløbige, og selvmodsigende og altid bestridte, kan det ikke undre, at den moderne roman ikke kan fremkomme med nogen

---

<sup>43</sup> ibid. p. 130

færdig mening. Den er en stræben, som selv skaber sine egne betydninger. Om virkeligheden har en mening, det kan nutidens kunstner ikke give noget svar på.

Robbe-Grillet siger videre: ”Vi tror ikke mere på de fastlagte betydninger, som den gamle guddommelige orden og efter den det nittende århundredes rationalistiske orden forsynede mennesket med; men vi overdrager mennesket alt vort håb: det er de former, det skaber, som kan bibringe verden en betydning”<sup>44</sup>.

Det eneste mulige engagement for forfatteren er litteraturen . Forfatteren har således intet politisk formål med sine bøger. Det er en fejl at tro, at forfatteren har noget ’på hjertet’. Det er hvordan, d.v.s. måden at sige noget på, der er hans opgave. ”Det er måske i sidste ende dette tvivlsomme indhold af et dunkelt formforehavende, som skal tjene frihedens sag bedst.

### **Det formelle gennembrud – perioden 1970 – 2000.**

Min gennemgang af genrehistorien er nået til den sidste ’historie’, som drejer sig om den periode, der Anne-Marie Mai i *Danske Digtere i det 20. århundrede* betegner det formelle gennembrud. Mai har bl.a. fundet inspiration til betegnelsen gennem læsning af F. Stjernfelts afhandling *Formens betydning*<sup>45</sup>, af Søren Ulrik Thomsens poetik *En dans på gloser*<sup>46</sup> og i ”Appendix” fra Klaus Høecks *Heptameron*<sup>47</sup>, betegnelsen begrundes i den store optagethed af form og genre, som kendetegner perioden. Hun skriver således: ” For at beskrive den æstetiske mangfoldighed og danne sig et overblik over sammenhænge og linjer i den nyere danske litteraturhistorie er det praktisk og perspektiverende at benytte begrebet det formelle gennembrud, der betegner, at litteraturens karakter af at være form, dvs. et sprogligt og æstetisk mellemværende mellem den skrivende, den læsende og verden, tematiseres i teksten eller værket”<sup>48</sup>. Mai skelner endvidere mellem tre romanformer med betegnelserne: ”den moderne roman”, ”den eksistentielle roman” og som tidligere omtalt i forbindelse med CH’s forfatterskab ”den konstruktivistiske roman”, disse fungerer som historiske søgemodeller. De tre modeller eller former har træk og ligheder til fælles, men er ellers ganske forskellige,

<sup>44</sup> ibid. p. 132

<sup>45</sup> Kbh. 1992

<sup>46</sup> KRITIK 110 OG 116, 1995

<sup>47</sup> Kbh. 1989

<sup>48</sup> *Danske Digtere i det 20. århundrede*, p. 535

hvilket understreger den kolossale bredde i udtrykket og den sprudlende kreativitet, der kender tegner denne periodes romaner. Det træk, de tre former har til fælles, er realismen, som ganske fremtræder på forskellig vis, hvilket jeg vil komme nærmere ind på i det følgende.

I den moderne roman er mennesket og tidens fremtræden omdrejningspunktet. Mennesket optræder som centrum i det litterære univers, det er et uroligt og rastløst subjekt, som søger efter en mening og en sammenhæng i en ofte helt eller delvist betydningsløs verden. I forhold til tiden, som er det andet omdrejningspunkt er subjektets situation ofte, at det enten kommer for tidligt eller for sent til at finde den søgte mening og sammenhæng. Tiden er sædvanligvis kronologisk. Der er tydeligvis træk af dannelsesromanen og udviklingsromanen. Realismen udtrykkes – især hos de lidt ældre forfattere – i en fortællende og psykologiserende form, hvorimod de yngste, som Mai skriver: ”holder sig til en bredere mainstreamrealisme, farvet af både biedermeierlitteraturens og naturalismens æstetik”<sup>49</sup>.

I den eksistentielle roman er det fortællingen, det eksistentielt-narrative, der danner grundlaget og rammerne for mennesket, og er dermed på en vis måde det, der giver subjektets liv og tid mening. Hvad angår tidsdimensionen, så er den traditionelle kronologi under bestandig udvikling og ændring. Der springes frem og tilbage imellem såvel steder som historisk tider. Det sprudler og svinger, forfatterne forsøger sig med mange forskellige litteraturformer, nogle er inspireret af den ny franske roman, andre af den samtidige latinamerikanske fantastiske og magiske realisme.

Og det var ikke kun forfatterne, der var optaget af genre og form. Det gjaldt også læserne og litteraterne. Og interessen fandtes ikke kun inden for litteraturen, det var generelt for kunsten som sådan, og dette var måske medvirkende til, at der i perioden kom en øget interesse for dialog og diskurs de forskellige medier i mellem. Forskellige kunstarter fandt sammen, og eksperimenterede og skabte nye tværæstetiske udtryk.

Der var ikke tale om en ensartet æstetisk udvikling, nærmest tværtimod. Nye retninger kom til, andre blev nyformuleret og gik ofte i forskellige retninger som realisme, dokumentarisme, systemdigtning og minimalisme. Ingen form og retning var litteraturen fremmed. En stor samtidsbevidsthed prægede ligeledes kunsten, ikke mindst litteraturen, således at både frisættelsen fra traditionen og gamle normer, de

---

<sup>49</sup> ibid. p. 549

mangfoldige nye muligheder, som informationssamfundet førte med sig, men også bagsiden af dette, angsten og usikkerheden, ofte i form af identitetsusikkerhed eller identitetsløshed, blev tilbagevendende temaer i værkerne.

Det er ganske tydeligt, at romangenren stod stærkt i perioden det formelle gennembrud. Mai fremhæver som en mulig årsag hertil, at læserens forventning til romanen var meget stærk. En anden årsag kunne være, at opbruddet fra landbrugssamfund til industri- og informationssamfund med alle de kulturelle og samfundsmæssige aspekter, dette medførte, af periodens romanforfattere blev opfattet som et betydningsfuldt og væsentligt tema, som de kunne dyrke og udvikle i romangenren med dens traditioner og nye anslag.

Det har været almindeligt at opfatte perioden i tiår, der tales om 70'erne, 80'erne og 90'erne, og ligeledes at påhæfte genrebetegnelser som henholdsvis socialrealisme, lyrik og prosa. Mai finder ikke den inddeling hensigtsmæssig, fordi de ikke tilgodeser samtidigheden ” imellem divergerende strømninger og litterære anslag med forskelligt historisk ophav”<sup>50</sup> som netop er så karakteristisk for perioden, hvor disse strømninger ikke bruges for at blive kasserede, men for at blive genformuleret og gentaget.

Forfatteren Klaus Høeck formulerer det således i et 90'er-haiku :

”Der var en gang, som altid er og altid kommer igen en gang”<sup>51</sup>

### **Litteraturhistorieskrivningens problematik.**

Et helt enkelt klassisk element af problematikken lyder således: Hvilke forfatterskaber skal med? Skal f.eks. et forfatterskab som Christina Hesselholdt's med i litteraturhistorien?. Det svar skal der ikke søges længe efter. Ved et kig på rygtitlen af *Danske Digtere i det 20. århundrede*, bind III, kan læses følgende: ”fra Kirsten Thorup til Christina Hesselholdt”. Som redaktør af værket har Mai vurderet dette unge forfatterskab værdig til en plads blandt rækken af 'kanoniserede'. Med dette eksempel er der endvidere peget på andre problemstillinger, som litteraturforskeren må forholde sig til, når opgaven er at skrive litteraturhistorie, som f. eks., hvor tæt på samtiden/nutiden kan man gå? Hvor etableret/'gammelt' skal et forfatterskab være? Og lidt polemisk måske, hvor mange/få kvinder skal der være med? Man kunne også starte

<sup>50</sup> ”Head over feet” in KRITIK 141

<sup>51</sup> ibid. 49

med at spørge: ”Hvorfor litteraturhistorie?” Hvilke behov dækker litteraturhistorien? Et svar giver Klaus P. Mortensen i *Litteraturhistorier*:

”Behovet for historier eller fortællinger er kollektivt, for også samfund har en mere eller mindre udtalt identitet, som blandt andet kommer til udtryk i historier, samfundets medlemmer anerkender som deres [...] Nogle af de vigtigste af den slags historier findes i litteraturen” [...] og videre: ”Det særlige ved litteraturhistorien er, at den er historie om historier. Eller rettere: nogle historier om historier.”<sup>52</sup>.

Dette behov har Peter Brooks<sup>53</sup> kaldt en begærstruktur, som findes især i fortællende, men også i andre tekster. I dette tilfælde et vidensbegær, som driver os frem. Den udvikling, der er sket med hensyn til at føre litteraturhistorien helt frem til nutiden, er en naturlig konsekvens af dette vidensbegær, som er blevet skærpet af den pluralistiske udvikling inden for såvel genrer som for metoder. En udvikling der bekræfter og understreger litteraturhistoriens opgave: at præsentere den foreliggende forskning i en sammenhængende form. For digteren Michael Strunge var litteraturhistorien et eneste stort supermarked, hvor vi kan hente, hvad vi behøver.

Der er, som det fremgår, adskillige store eller mindre store problemstillinger at fremdrage og belyse. Ud af disse har jeg udvalgt følgende tre:

1. Fiktion eller ikke-fiktion
2. Klassificering, overbegrebsanvendelse
3. Kvindelitteraturens rolle i litteraturhistorien

De tre emner er valgt, fordi de alle er elementer, der spiller op til mit hovedemne. De to første er problematisering af nogle begreber, som også problematiseres i forfatterskabet. Det tredje emne er valgt er to grunde: 1. kvindelitteraturens position i litteraturhistorien er, som det fremgår af det følgende, stadig til diskussion. 2. Det behandlede forfatterskab er sammen med en række andre prægnante kvindeforfatterskaber i tiden med til at historicere denne debat.

---

<sup>52</sup> *Litteraturhistorier* p. 10

<sup>53</sup> in ”Der var engang – aspekter af nyere narratologi” af Hans-Henrik Møller in EDDA nr.1, 1993

Trods stor interesse for den historiske udvikling inden for genren, vil jeg ikke komme ind på denne. Jeg kan dog ikke undlade at påpege Georg Brandes store betydning for moderne litteraturhistorieskrivning i Danmark, måske i hele Norden. Georg Brandes fornyede litteraturhistorien med forfatterportrættet, og gav ved sin særdeles indsigtfulde, meget levende og engagerede fremstilling denne genre en fremtrædende placering i litteraturforskningen, som er fastholdt siden.

### **Fiktion eller ikke-fiktion i litteraturhistorien.**

Søren Schou skriver i artiklen ”Litteraturhistorie og narration”<sup>54</sup>, at Georg Brandes som noget nyt anvender litterære begreber i sin karakteristik af sit værk *Hovedstrømninger i det nittende Aarhundredes Litteratur* (1872-90). Han beskriver det således: ”[...] som havende fuldstændig Karakteren af seks Akter i et stort Drama.”<sup>55</sup>, hvormed der påpeges en anden klassisk problematik ved genren, spørgsmålet om fiktion eller ikke-fiktion. Efter en omtumlet skæbne op gennem det 20. århundrede har den litterære metaforik fundet fodfæste i nutidens litteraturhistorie. En væsentlig årsag hertil er erkendelsen af det umulige i at fremstille en objektiv og fuldstændig dækkende beskrivelse af en historisk periode. En erkendelse, som i parentes bemærket også er kommet til faghistorien. Det viser blandt andet de seneste års mange udgivelser om besættelsestidens historie.

Søren Schou fremfører, at litteraturhistorieskrivningen ved sin syntetisering og sammenkædning af en række af litteraturforskningens deldiscipliner også indoptager disses grundskavanker, hvorved den udsætter sig for faglig kritik. Denne forsøges imødegået med ”stoflige argumenter”<sup>56</sup>, i form af udgrænsede kulturer som kvindernes, arbejdernes og forskellige (andre) minoriteters, hvorved de overleverede syntesedannelser bliver sprængt. En mere effektiv imødegåelse af kritikken ville ifølge Søren Schou være at erklære litteraturhistorien for fiktion, hvilket imidlertid fører til nye problemer. Et af disse er ”litteraturhistoriens karakter af sammenbindende arrangement”<sup>57</sup>. Et hovedspørgsmål i den forbindelse er for Søren Schou om

---

<sup>54</sup> in *Hindsgavlrapport. Litteraturteori i praksis*, p. 15

<sup>55</sup> *ibid.*

<sup>56</sup> *ibid.* p. 16

<sup>57</sup> *ibid.*

”ambitionen om historisk rekonstruktion kan overleve i litteraturhistoriens massive opbud af fiktionslignende konstruktioner?

Perkins hævder bl.a., at litteraturhistoriens forbillede er fiktionens narration, og en ganske bestemt type: den realistisk-episke, den brede, samfundsorienterede roman. Men han gør også opmærksom på en væsentlig forskel mellem fiktions narration og litteraturhistoriens. Sidstnævnte vil altid tage udgangspunkt ”i en kerne af verificerbare påstande om historiske data”<sup>58</sup>. Dette til trods vil et sandhedskrav ikke kunne opfyldes, da den nødvendige udvælgelse og kombination af stoffet vil være subjektiv. Han anfører endvidere, at kravet om årsagsfremstilling er ufravigeligt, og det er et problem, fordi den narrative fremstilling vanskeliggør opfyldelsen heraf. Perkins anfører desuden, at der er en risiko for, at litteraturhistorien kan blive episodisk. Årsagen hertil er, at forfattere, modsat f.eks. politikere, ikke så let lader sig gruppere i forhold til et givet tema, men må fremstilles mere individuelt og mere uafhængigt af væsentlige historiske begivenheder, hvilket kan føre til en historisk forenkling eller til en opgivelse af narrationen i litteraturhistorien.

### **Klassificering i litteraturhistorien.**

Et problem ved klassificeringen er, at den oprindeligt har været relativt vilkårlig, det vil sige ikke udtryk for særligt seriøse, endsige velbegrundede overvejelser. Det er nærliggende at tænke på den periodeinddeling på 10 år, som Vilhelm Andersen gennemførte. Imidlertid er klassificeringen nødvendig for at strukturere og skabe overblik og for at kunne give en bredere baggrundsbeskrivelse. Dette støder imidlertid straks mod litteraturhistoriens ambition om narration. Disse vanskeligheder kan kun løses ved at slække på kravene til årsagsfremstilling, hvilket kan føre til forenkling eller vilkårlighed.

Roland Barthes siger i sit værk *Fra værk til Tekst* om klassificeringsproblemet, at det kan være så umuligt at klassificere en forfatter, eksempelvis George Bataille, at ”man almindeligvis foretrækker at glemme Bataille i de litterære håndbøger.”<sup>59</sup>

Søren Schou hævder, at litteraturhistorieskrivningen vil blive en umulighed, såfremt det ikke er muligt at foretage nogle overordnede grupperinger og klassificeringer. De to store problemer er periodebegrebet og forfattergrupperinger. Der

<sup>58</sup> ibid. p. 17

<sup>59</sup> K&K 40, p. 37

mangler klarere linier for refleksionsgrundlaget for disse inddelinger, fordi uden dem vil det ikke være muligt at skrive litteraturhistorie. Hvis man ikke vil benytte disse overbegreber, kan det blive nødvendigt at skrive encyklopædisk, det Perkins kalder ”postmoderne vidensformidling” hvor det overlades til læseren selv at skabe en sammenhængende historie, som måske kan anskues – ikke som den mest naive form – men som den mest sofistikerede form for litteraturhistorie”<sup>60</sup>.

Mange periodeinddelinger og forfattergrupperinger er foretaget af eftertiden uden hensyn til eventuel fællesskabsbevidsthed, som de berørte forfattere havde eller kan have oplevet. Mange symbolister vidste f.eks. ikke, at de var symbolister, før nogle i eftertiden hæftede betegnelsen på dem. Nogle genrebetegnelser er først blevet formuleret længe efter periodens afslutning. Nogle forfattere har følt og føler sig fejlplacerede. Eksempelvis har Christina Hesselholdt i et interview afvist af være minimalist, hvilket i øvrigt er tilfældet også med andre forfattere, som af litteraturkritikere er blevet benævnt således. Søren Schou understreger, at to forudsætninger skal være opfyldt, hvis man vil gruppere uden at tage hensyn til datidig fællesskabsbevidsthed. De påståede ligheder må ikke være af triviel art, og disse skal være ledsaget af klare positioneringer af de værker eller forfatterskaber, der er placeret uden for grupperingen.

### **Kvindelitteraturens rolle i litteraturhistorien.**

Med valget af Christina Hesselholdt som hovedemne for mit projekt forekommer det mig nærliggende og relevant at diskutere kvindelitteraturens rolle i litteraturhistorien i dag..

I mange, ikke mindst kulturelle sammenhænge har kvinden igennem århundreder udgjort en minoritetsgruppe, og her er litteraturhistorien ingen undtagelse med hensyn til opfattelsen af kvindens position. Eller var, idet det glædeligvis i dag forholder sig anderledes. Kvinder i dag optræder på den litterære scene som forfattere og forskere, anerkendte vel at mærke, på lige fod med deres mandlige kolleger i et stadigt stigende antal. En enkel lille undersøgelse illustrerer udviklingen: I *Danske Digtere i det 20. århundrede*, bind II, som dækker perioden 1940-70, er behandlet 45 forfatterskaber, heraf er 8 kvindelige forfattere. I bind III, dækkende perioden fra 1970 og til

---

<sup>60</sup> *Hindsgavlrapport*, p. 22

årtusindeskiftet er behandlet 61 forfatterskaber, hvoraf 21 er kvindelige forfattere, d.v.s. en udvikling fra ca. en femtedel til en tredjedel på 30 år. I opslagsværket *Litteraturens stemmer*<sup>61</sup>, som omfatter 250 forfatterskaber fra renæssancen til den nyeste tid udgør antallet af kvindelige forfattere 66, hvilket svarer til ca. en fjerdedel. Nu handler det naturligvis ikke om kvantitet eller millimeterdemokrati, blandt andet fordi en kvantitativ ligestilling kan medvirke til at sløre den diskrimination, der finder sted på andre områder, f.eks ved rubricering som kvindelitteratur i det pågældende værk.

Anna Williams udtrykker i 1997 i *Stjärnor utan Stjärnbilder*<sup>62</sup> sin opfattelse af kønsproblematikken i litteraturen i Sverige således: ”Den manlige författaren är norm och den kvinnliga författaren är marginaliserad”. Hun påpeger endvidere, at når den litteraturhistoriske tradition bygger på den forskning, som allerede er foregået, og som jo var rettet mod mændene, vil resultatet uundgåeligt føre til en androcentrisk videnskabstradition, som først ændres afgørende med feminismeforskningen.

Det handler imidlertid også om magt og positioner, der skal forsvares. Perkins har påpeget dette i forbindelse med en diskussion om klassificeringsproblematikken. I og med litteraturen klassificeres, sker der en vurdering, idet nogle tekster og nogle forfattere ikke medtages. Ifølge Perkins handler det ikke kun om en litterær holdning, han ser også klassificeringen som et ideologisk instrument. Anne Williams føjer til, at også universiteternes formidling er af afgørende betydning for forandringer i videnskabssynet og dermed i kønsrolleopfattelsen. Ændringen i dette begynder at ske i Norden omkring 1980 ved fremkomsten af nye vurderingskriterier som følge blandt andet af genusforskning og feministisk litteraturforskning og baseret på dialog om litteraturforskningen og dens forskellige forskningsretninger<sup>63</sup>.

En anden særdeles væsentlig og interessant problematik påpeges af Anne Williams, idet hun spørger, om det er muligt at læse kønsoverskridende, sådan at kønsidentiteten ikke begrænser vor tolkning<sup>64</sup>. Hendes svar er bekræftende. Det er muligt ved at pointere vigtigheden af ”sälvkritiska undersökningen og analysen av hur vi skapat litteraturhistoria...”, som har ført til bevidsthed om genrens problem. Det er

---

<sup>61</sup> Gad, 1999

<sup>62</sup> in kompendiet *Det formelle gennembrud*, v. Anne-Marie Mai, center for Dansk, Kolding, p. 20

<sup>63</sup> *ibid.* p. 25

<sup>64</sup> *ibid.* p. 27

således vigtigt, at alt motiveres, såvel klassificering som valg og det litteraturvidenskabelige perspektiv.

### **Sammenfatning og konklusion.**

Den røde tråd i dette projekt har været begrebet genre. Gennem arbejdet med CH's forfatterskab i forhold til den konstruktivistiske roman er adskillige genrer blevet inddraget. Forfatterskabet er i allerhøjeste grad karakteriseret ved at være genreeksperimenterende, hvilket førte til spørgsmålet, om denne eksperimenteren var udtryk for et opgør med genrebegrebet. Det er der for mig at se overhovedet ikke tale om. Det, der er på spil for CH og med hende en stor del af '90'er-generationen, er lysten til at eksperimentere med de mange formmuligheder, de mange konstruktioner og hybrider, som brugen af de forskellige genrer giver mulighed for. Kombineret med en stram minimalistisk stil (helt ned på ordplanet), hvorved mange tomme huller opstår, udfordres de forventninger, som CH's brug af genrebetegnelser fremkalder. Der er således ikke kun tale om læserforventninger, også forfatteren har forventninger til sin læser om, at denne vil indgå aktivt i skabelses- og tolkningsprocessen af teksten, altså vil være interaktiv, hermed bekræfter denne forfattergeneration også sin samhørighed med tidens puls. Det er samtidig en bekræftelse på litteraten Todorovs opfattelse af genrerne som forbindelsespunkter, gennem hvilke værket sættes i forbindelse med dette litterære univers. På samme vis bekræftes forfatteren (og filmmanden) Robbe-Grillet forudsigelser om romanens udvikling, som han beskrev i *På vej mod en ny roman*. Heri hævdede han bl.a., at romanen ikke skal komme med nogen færdig mening, forfatterens opgave er først og fremmest formen, måden, hvorpå noget skal siges.

At indgå i litteraturhistorien, evt. i samtidshistorien er noget betydningsfuldt for enhver forfatter. Vejen kan være lang og usikker. Mit arbejde med litteraturhistorieskrivningens problematik bekræfter, at der er en række problemstillinger forbundet hermed.. Et problem, som Roland Barthes gjorde opmærksom på, kan være, at forfatterskabet er så vanskeligt at klassificere, at det af den grund ikke medtages i litteraturhistorien. Et andet problem kunne være, om litteraturhistorien har et køn, som Ebba Witt-Brattström spørger i *Den kluvna litteraturhistorien*. Kønnen er den, men noget tyder på et kønsskifte til intetkøn eller tvekøn.

CH's forfatterskab har klaret sig fri af disse problemer – i hvert fald for nærværende. En årsag hertil er, at litteraturhistorieskrivningen er lige så åben og uafgørlig, som mange af hendes tekster er. Den foregiver ikke at være åbenbare sandheder, den er historier om litteratur, forsøg på at skabe overblik, som af andre fortællere på andre tider vil blive fortalt anderledes.

## Litteraturliste.

### Primær Litteratur

Christina Hesselholdt:

- *Køkkenet, gravkammeret & landskabet, 1991*
- *Det skjulte, 1993*
- *Eks, 1995*
- *Udsigten, 1997*
- *Hovedstolen, 1998*
- *Kraniekassen, 2001*

### Sekundær litteratur

Aurelius, Eva Hættner og Götselius, red., *Genre-teori*, Studentlitteratur, 1999

Auring, Steffen og Svendsen, Erik, *Under strømmen, mytisk prosa 1890-1910*, Dansk lærerforeningen, 1999, Antologi

Barlyng, Marianne, Mortensen, Klaus P. og Sanders, Karin, red., *På tværs*, Spring, 2000

Bredsdorff, Thomas og Mortensen, Finn Hauberg, red., *Hindsgavlrapport, litteraturteori i praksis*, Odense Universitetsforlag, 1995

Brixvold, Jeppe og Jørgensen, Hans Otto, *Kortprosa 1999*, Arena, Lindhardt og Ringhof

Haugen, Paal-Helge, forfatterportræt af Christina Hesselholdt i *Danske digtere i det 20. århundrede*,

Holmgaard, Jørgen, Skrifter fra Center for Æstetik og Logik, Aalborg Universitet, vol. 4, *Teoriens topik*, Medusa, 1998

Holmgaard, Jørgen, red., Center for Æstetik og Logik, Aalborg Universitet, vol. I, *Gensyn med realismen*, Medusa 1996

Jansson, Bo G., *Postmodernism och metafiktion i Norden*, LITTERATUR ÆSTETIK SPROG, nr. 19 (12. årg. nr. 2), særnummer, 1995, Aarhus Universitet

Jørgensen, Bo Hakon, efterskrift og noter i samarbejde med Ziegler, Berit, *Fortællinger og kortprosa 1877-1907, Danske Klassikere, Det danske Sprog- og Litteraturselskab*, Borgen 1991

Kieler, Benedicte og Mortensen, Klaus P., *Litteraturens Stemmer, Gads danske forfatterleksikon*, Gad 1999

Kyndrup, Morten og Lehmann, Niels, *Formelle Rum, Æstetikstudier III*, Aarhus Universitetsforlag 1996.

Ljungberg, Henrik og Svendsen, Erik, red., *Ud af det moderne, den kritiske tanke anno 2000*, Spring 2000

Lukács, Georg, *Romanens teori*, Klim 1994

Lundbye, Vagn, *TEXTER*, Borgens Billigbogs Bibliotek 11, 1969

Mai, Anne-Marie, *Danske Digtere i det 20. århundrede*, bind III, Gad 2000

Mai, Anne-Marie, *Danske Digtere i det 20. århundrede*, bind II, Gad 2001

Mai, Anne-Marie, red., *Prosa fra 80'erne til 90'erne*, Borgen 1994.

McLeish, Kenneth, *Aristoteles – Om poetik*, Sesam 1998

- Olesen, Merete Møller og Møller, Hans Henrik *Tidens tale, tekster om tid fra Augustinus til Kaspar Kaum Bonnén*, Daneklærerforeningen 2000
- Rasmussen, Henrik, *Gads Litteratur Leksikon*, Gad 1999
- Robbe-Grillet, Alain, *På vej mod en ny roman*, Arena 1965
- Schmidt, Povl m.fl., *Læsninger i Dansk Litteratur, 1970-2000*, bind 5, Odense Universitetsforlag 1999
- Schou, Søren, "Barndom i punkter" in *Læsninger i Dansk Litteratur*, Schmidt, Povl m.fl., 1970-2000, bd. 5, Odense Universitetsforlag 1999
- Skyum-Nielsen, *Engle i sneen, lyrik og prosa i 90'erne*, Gyldendal 2000
- Stidsen, Marianne, *Ankomster – til 90'erne*, Daneklærerforeningen 1995
- Toft, Anne og Øberg, Dorte, "Christina Hesselholdts Eks – en højtrød labyrint" i *Det litterære væksthuis*, Odense Universitetsforlag, 1997
- Østergaard, Anders, red., *Vandmærker, nærlæsninger af ny dansk litteratur*, Daneklærerforeningen 1999

### Tidsskrifter

- *Dansk Noter*  
Nr. 3/95 Minimalisme og ironi, Britta Timm Knudsen  
Nr. 1/99 Den ødelagte og monstrøse krop, Birgit Poulsen
- *Den blå port*  
nr. 27-28/93, "To nanoromaner", Remmer, Anders  
nr. 36/96, "Det voksne barn må have et navn. Punktroman er godt og misvisende", Kjærsti Skjeldal
- *K & K*  
92, nr. 2/01, temanummer, litteratur og historie
- *Kritik*  
121/96, "Hybrider i 90'er-litteraturen", Steffen Hejlskov Larsen  
133/98, "Ti teser om en post-national dansk litteraturhistorie", Hans Hauge  
135/98, "The Thrill of It All", Anne-Marie-Mai  
141/99, "Head over feet – sider af 1990'ernes danske litteratur", Anne-Marie Mai
- *Litteratur og Samfund*  
Nr. 46/90, "Et establishment på kant med sig selv", Søren Schou
- *Passage*  
Nr. 11-12/92, "Minimalisme – en introduktion", Karin Knudsen  
Nr. 19/95 "Det performative turn i William Carlos Williams teori og kortprosa", Rolf Gerd Heitmann  
  
Nr. 25/97, "Uendeligheden i korte træk – om kortprosa", Mads Storgaard Jensen  
Nr. 33/99, "Kortprosaens ufuldstændighed", Sanne Gråkjær Petersen

- *Standart, Litteraturmagasinet*, Stand-in, særnummer. 98-2 om minimalismen, [www.sb.aau.dk](http://www.sb.aau.dk)
- *Synsvinkler*  
Dansk, særnummer 1999: "Dansk litteratur i halvfemserne – norsk nittitalslitteratur"

### **Interviews med Christina Hesselholdt**

*Ildfisken 1/91*, "En overskuelig verden", Rikke Viemose

*Ildfisken 16/97*, "Erindring om en scene", Rolf Højmark Jensen

*Politiken*, 8.8.96, "Og resten er op til læseren", Carsten Andersen

*Information, weekend 31. marts- 1.april 2001*, "Når man ikke forstår som om",

Karen

berg

### **Kompendier**

Mai, Anne-Marie, *Det formelle gennembrud. Dansk litteratur i tiden fra 1970-2000*, center

for dansk, Kolding, efterårssemestret 2001

Christensen, Robert Zola, *Kandidatuddannelsen. Vandrehistorien – et moderne stykke*

*folkedigtning*: Uddrag af Peter Brooks: *Reading for the plot* fra *Essentials of the Theory of*

*Fiction*(ed. Michael J. Hoffmann m.fl.), 2. edition, Duke University Press

Durham 1996, isbn 0-8223-1823-7, 10 s.

8.10.2001

**Synopsis vedrørende projektopgave på kandidatuddannelsens 1. semester efteråret 2001.**

**Hovedemne:**

**1990'ernes konstruktivistiske roman belyst gennem Christina Hesselholdts forfatterskab i en samtidslitteraturhistorisk kontekst, herunder minimalismen i 90'ernes litteratur.**

Romangenren var i slutningen af det 20. århundrede inde i en kraftig udvikling, idet mange forfattere, herunder ikke mindst ganske mange af periodens debutanter eksperimenterede voldsomt med genren. Perioden bliver af Anna-Marie Mai i *Danske digtere i det 20. århundrede*, bind 5 benævnt "Det formelle gennembrud". Hun karakteriserer i sin artikel i værket periodens romangenre i tre hovedformer: den moderne roman, den eksistentielle og den konstruktivistiske. Til den sidstnævnte gruppe hører det forfatterskab, som jeg vil gøre til genstand for mit projekt. Det drejer sig om Christiana Hesselholdts forfatterskab.

Siden debuten i 1991 har Christiana Hesselholdt udgivet i alt seks romaner samt fire børnebøger. Det er et forfatterskab, som spænder meget vidt i sin eksperimenteren med minimalistiske form- og æstetiktræk og med forskellige genrer.

Jeg vil inddrage alle seks romaner i min læsning, i hvilken jeg vil påpege de karakteristiske træk, der gør det berettiget at betegne hendes værker som konstruktivistiske. Jeg vil endvidere indlæse forfatterskabet i en samtidslitteraturhistorisk kontekst og herunder søge at indkredse mulige påvirkningsfaktorer.

Til belysning af forfatterskabet inddrages en række læsninger og artikler, blandt andet fra *Læsninger i Dansk Litteratur*, bind 5, *Danske digtere i det 20. århundrede*, bind 5, *Engle i sneen* af Skyum-Nielsen, *Formelle rum*, *Æstetikstudier*, red. af Kyndrup og Lehmann og *Ud af det moderne, den kritiske tanke anno 2000*, red. Ljungberg og Erik Svendsen.

**Delemne 1:**

**Genreteori.**

En kritisk diskussion af periodens tre hovedformer, den moderne roman, den eksistentielle og den konstruktivistiske. Jeg vil i denne diskussion blandt andet inddrage en artikel af Hans Henrik Møller om narratologi, et afsnit fra Peter Brooks' *Reading for the Plot*, uddrag af Robbe-Grillet's *På vej mod en ny roman* og fra *Genreteori*, redigeret af Eva Aurelius og Thomas Götselius især Todorovs artikel "De litterära genrerne".

**Delemne 2:**

**Litteraturskrivningens problematik.**

Dette afsnit vil indeholde en redegørelse for og diskussion af de problemstillinger, som optager den moderne litteraturhistorieskrivning. Til dette formål vil blandt andet

blive inddraget uddrag af David Perkins' *Is Literary History possible?*, uddrag af Anna Williams *Stjärnor utan stjärnbilder* og *Hindsgavl rapport, litteraturteori i praksis*.

Birte Bruun  
stud.mag.