

**Peter Adolphsens *Små historier* –
et eksempel på det 20. århundredes kortprosa**

Syddansk Universitet Kolding

Center for Dansk

Seminar: Kortprosa i det 20. århundrede

Vejleder: Prof. Anne-Marie Mai

Efterårssemester 2003/04

Katharina Unckel

1 Indhold

1	Indhold	1
2	Indledning.....	2
3	Begrebsafgrænsning.....	2
3.1	Genrebegrebet	2
3.2	Kortprosa	8
3.3	Kortprosa i det 20. århundrede.....	11
4	Peter Adolphsens <i>Små historier</i> – kortprosa i det 20. århundrede	16
4.1	Peter Adolphsens <i>Små historier</i>	16
4.2	Peter Adolphsen om sit forfatterskab	16
4.3	Tekstudvalg.....	19
4.3.1	En rispapirslampe og et haiku	19
4.3.2	Sten fra himlen.....	22
4.3.3	Readymade. Pia Riber Petersen: Nye ord i dansk 1955-1975.....	25
4.3.4	Luboslav Hacek. En lille historie med læseren-vælger-selv system	28
5	Konklusion	32
6	Perspektivering	33
7	Litteratur.....	35
8	Bilag.....	37
8.1	Synopsis.....	37
8.2	Kommentar til synopsen.....	38
8.3	Peter Adolphsens <i>Små historier</i> – et udvalg.....	39
8.4	Tekstanalyse 4.3.4: ”Luboslav Hacek” – historiens struktur.....	41

2 Indledning

Kortprosa er alt, der hverken er lyrik, drama eller roman, kunne man hævde. At dette postulat ikke holder, og at kortprosa er meget mere end det, viste sig ved et mere nuanceret syn på kortprosaen i seminaret "Kortprosa i det 20. århundrede". Den foreliggende projektopgave må læses på baggrund af dette seminar.

Seminaret beskæftigede sig i både litteraturteoretisk og –historisk perspektiv med kortprosaen som genre og med de forskellige kortprosatendenser, der kendetegner det 20. århundrede. Som regel associeres kortprosabegrebet direkte med den aktuelle 90'er-prosa, der ofte er kort og på en eller anden måde eksperimenterende, men det er ikke kun ved årtusindskiftet, at kortprosagenren tillægges en særlig betydning i litteraturhistorien og den litteraturkritiske debat. Det er også omkring århundredeskiftet fra det 19. til det 20. århundrede, at kortprosaen bliver en vigtig litterær udtryksform. Gennem hele det 20. århundrede findes der mange forskellige betegnelser for de enkelte forfatterskabers kortprosastykker. Kortprosa forstås derved som en meget bred kategori, der byder på facetterede litterære udtryksformer, og som i den forstand for det meste var og er åben for eksperimenter.

Projektopgaven sætter fokus på Peter Adolphsens *Små historier* og *Små historier 2*, der udkom i henholdsvis 1996 og 2000. Adolphsens historier betragtes her som et eksempel på det 20. århundredes eksperimenterende kortprosa. Først problematiseres og afgrænses begreberne 'genre' og 'kortprosa'. Derefter gives der et overblik over kortprosaens 'anden bølge', som Adolphsens *Små historier* kan placeres i. På grundlag af Peter Adolphsens udtalelser i interviewet "Man skal også kunne male på bagsiden af kulisserne"¹ beskrives forfatterens holdning til hans tekster og hans måde at skrive dem på. I analysen af et tekstudvalg bliver det centrale spørgsmål så, om og hvor vidt Adolphsens bestemmelser realiseres i teksterne, og hvordan historierne forholder sig til kortprosa- og genrebegrebet. Endvidere relateres historierne til nogle af de forfatterskaber, Adolphsen refererer til.

3 Begrebsafgrænsning

3.1 Genrebegrebet

Genrebegrebet har været genstand for debat igennem meget lang tid. Allerede i antikken, fx hos Aristoteles, findes der poetologiske teorier og idéer om at klassificere litteraturen gennem forskellige kategorier. Tekst og genre er knyttet tæt sammen i antikken,

¹ Sindø 2003, s. 129-142.

idealmodeller beskrives, og ved hjælp af normer og regler skal æstetikken imitere og nærme sig idealet. Genren fungerer som idealmodel for teksten. Genren er altså en autonom størrelse - målestokken - hvorimod teksten anskues som dens realisation. I og med klassicismen efterstræber at imitere og gentage antikkens litterære tradition, bruges genrebegrebet igen på en normativ og deskriptiv måde. I det 18. århundrede inddeles de litterære fremstillingsformer i lyrik, epik og dramatik. I "Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östl. Divans" (1819) kalder Goethe dette genretrias senere for 'Naturformen der Dichtung'. Denne tredeling videreføres og kanoniseres som 'genresystem'. I romantikken brydes klassicismens normative koncept, genresystemet, og teksten bliver en selvstændig litterær størrelse. Genren bliver litteraturens ratio cognoscendi og ratio essendi², dvs. genren som litteraturens essens har fået begrebslig realitet. Genre og tekst sættes i en kausal relation: Genren forstås som en årsag til tekstens og dermed litteraturens udformning. Genresystemer sætter genre og tekst i et bestemt forhold, der bestemmer, om teksten 'tilhører' en vis genre eller ej. Problemet ved denne måde at forstå genrebegrebet på, er, at der konkluderes kun ud fra genren og ikke ud fra teksten. Således bliver genren nemt til en indskrænkende skabelon. I artiklen "Literary Genres and Textual Genericity"³ beskriver Jean-Marie Schaeffer dette genre-tekst-forhold ifølge Hegel som følger: "the texts, conceived according to their literary essence, realize the genres historically, and the evolution of literature is the organic development of its generic determination"⁴. Schaeffer kritiserer essentialisme-tanken, men til gengæld fordrer han at betragte teksten som det, der 'definerer' genren og ikke omvendt: "the real definiens is always the text, the definiendum, always provisional, being the genre"⁵.

I det 20. århundrede skifter debatten om genrebegrebet og nu bliver det spørgsmålet, om det overhovedet er nyttigt og nødvendigt at anvende genrebegrebet i forhold til det 20. århundredes litteratur. Litterære tekster anskues nu som autonome værker, der er ytringer helt i sig selv. Dermed betragtes teksten som uafhængig af noget som helst normativt genrebegreb. I sin afhandling "Aesthetic as a Science of Expression and General Linguistic" (1902/ 1953) stiller den italienske filosof Benedetto Croce den provokerende fordring på at afskaffe hele genrebegrebet, fordi det efter hans mening ikke tager tilstrækkeligt hensyn til tekstens æstetik, og det til gengæld sætter genre og tekst i et udviklingsforhold. Men Croces opfordring holder ikke hvad angår kortprosaen. Genrebegrebet er i høj grad relevant, når det gælder det 20. århundredes prosa og især kortprosaen, netop fordi kortprosaen ofte forholder sig til

² Jf. Schaeffer 1989, s. 171.

³ Schaeffer 1989, s. 167-187.

⁴ Ibid., s. 171.

⁵ Ibid., s. 177.

genreproblematikken og genrebestemmelser. Mange af 1900-tallets litteraturteoretikere har beskæftiget sig med genreteorien og –begrebet, blandt andre Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Jacques Derrida og Jean-Marie Schaeffer. Men i det følgende fokuseres der på Jean-Marie Schaeffers og Tzvetan Todorovs genreteorier, idet de er særlig anvendelige med hensyn til kortprosaens forhold til genrebegrebet.

Jean-Marie Schaeffers artikel ”Literary Genres and Textual Genericity”⁶ tager udgangspunkt i det 20. århundredes genreproblematik og den ofte uklare brug af genrebegrebet. Artiklen er en kritisk gennemgang af genrebegrebets historie, en diskussion af selve genrebegrebet og et forsøg på at finde en ny synsvinkel på genrebegrebet. Antallet af genrer vokser voldsomt i det 20. århundrede, så det efterhånden bliver svært overhovedet at skelne mellem genrerne. Denne kendsgerning skyldes blandt andet nye mediers opkomst og et forandret, udvidet syn på litteratur- og tekstbegrebet. Derudover findes der mange eksperimenterende tekster og genreblandinger. Schaeffers perspektiv på genreproblematikken modsvarer det 20. århundredes genremæssig mangfoldighed:

Utvecklingen av den litterära cirkulationen (beroende på den tekniska lika väl som sociala faktorer) under loppet av de senaste seklen har nämligen fått till följd ett extremt mångfaldigande av potentiella genremodeller. Detta har skett på så vis att den generiska aktiviteten (förbunden med den mer och mer uttalade reflexiviteten i den så kallat seriösa litteraturen) starkt pådriven av moderna texter, resulterar i ett sådant mångfaldigande av genrer att man har svårt att göra klassifikationen⁷.

Schaeffer kritiserer forestillingen om et genre-’system’, fordi det efter hans mening institutionaliserer genren, idet begrebet reduceres til at betegne en teksts tilhørsrelse til en bestemt genre fremfor at tydeliggøre det, der ligger imellem teksterne, nemlig selve relationerne, der forbinder tekster med hinanden. Schaeffers centrale spørgsmål er altså: “Vilken relation förknippar en text (...) med en genre (...)?”⁸. Schaeffer synes, som antydtes ovenfor, at der er brug for nytænkning angående genrebegrebet. Han konstaterer at hver form for genrehed baserer på forhold mellem tekster. Enhver tekst befinder sig i et system af tekstlige relationer, hvad enten disse forhold er synlige, usynlige, bevidst valgte eller historisk betingede. Schaeffer kalder dette fænomen for genericitet: “By textual genericity I mean the set of the elements of a text that are referable to a modeling function performed (directly or through the intermediary of explicit norms) by other texts”⁹.

Genericiteten giver et bud på hvor teksten ligger henne i forhold til andre tekster og tekstarter, hvordan andre former skriver sig ind i en given tekst, og hvordan teksten ’arbejder’ med andre tekster. I den forstand er genreproblematikken tæt knyttet til det

⁶ Ibid., s. 167-187.

⁷ Schaeffer 1997, s. 293.

⁸ Ibid., s. 275.

⁹ Schaeffer 1989, s. 182.

poststrukturalistiske intertekstualitetsbegreb, som blandt andet blev brugt af Julia Kristeva, og som også er beslægtet med Bachtins 'dialogicitetsprincip'. 'Intertekstualitet' betegner en teksts referencer til andre tekster. Der kan skelnes mellem forskellige tekstlige relationer: For det første er der relationer, der beskriver den måde, selve referencerne realiseres på. Det drejer sig om fx kommentar, parodi, pastiche, citat, motto, plagiat og tekstkritik. For det andet betegner tekstlige relationer på det rent tekstteoretiske niveau fx para-, hyper- og hypotekst. For det tredje omfatter intertekstualitetsbegrebet i en diskursteoretisk forstand relationer mellem tekster, der nævner eller bruger fx fælles diskurser eller kollektive symboler og ideologier. Genericitetsbegrebet er i en vis forstand også beslægtet med Bachtins 'dialogicitet', der går ud fra, at hver tekst dialogiserer med andre tekster. Dette betegner et forhold, der går ud over det kun at referere til en eksisterende tekst, idet idéen satser på et udvekslingsforhold mellem tekster. Schaeffer kalder disse udvekslingsforhold for transtekstuelle forhold og refererer dermed til Gérard Genettes transtekstualitetsbegreb: "To the degree that the generic relation is always a relation of reduplication and/ or variation that a given text has to certain other earlier text functioning as models or norms, it can be comprised in the field of transtextual relations"¹⁰. For at præcisere genericitetsbegrebet, differentierer Schaeffer mellem to former for genericitet: syntetisk og analytisk genericitet. Han klarlægger de to varianter som følger:

Synthetic Genericity. The text stands directly in relation to a certain number of hypotexts functioning as *models* and from which it will extract its own rules or to which it will oppose its rules. In this generic relation, the text delineates its own hypotextual tradition in intaglio, positively or negatively. Or, to express it differently, the synthetically generic text constructs its own generic lineage (its model). (...) **Analytic Genericity.** The text reproduces or deviates from a certain number of explicit norms (or from norms that can be rendered explicit). In this case the transtextual relation is always mediated by a prescription; the text does not refer directly to hypotexts but takes aim at them through the filter of an analytical norm¹¹.

Forskellen på de to former for genericitet ligger i tekstens forhold til en given tekst. Den analytiske genericitet er kendetegnet ved at teksten ikke direkte refererer til hypotekster, men gennem en analytisk norm. Hvorimod den syntetiske genericitet henviser til at teksten står i en direkte relation til nogle hypotekster, der fungerer som modeller og referencer. Tilsvarende ordets betydning ('syntetisk') sammensætter teksten sin egen 'model' ud fra hypoteksternes regler. Det sker ved at teksten enten overtager disse regler eller bruger dem i en 'konfronterende' forstand. Schaeffers nytænkning af genregrebet åbner for en nylæsning af andre genreteorier, når han siger: "a genre is far from forming a univocal class; it is formed of

¹⁰ Ibid., s. 183.

¹¹ Ibid., s. 183.

several networks of partial resemblances that, through a process of overlapping, form the literary genre in its historical variability”¹².

I artiklen ”Från text till genre. Anteckningar om genreproblematiken”¹³ præciserer Schaeffer denne bemærkning og karakteriserer derved genreproblematikken: ”Å ena sidan genren såsom retrospektiv klassifikationsteori, och å andra sidan genericiteten såsom funktion i texten”¹⁴. Idéen om at lokalisere genrebegrebets problematik i både en litteraturhistorisk og en litteraturteoretisk synsvinkel, tages også op af Tzvetan Todorov, dog 20 år tidligere end af Schaeffer. Todorov kommenterer genrebegrebets dobbelte perspektiv som følger: ”Definitionen af genrer vil således komme til konstant at bevæge sig frem og tilbage mellem beskrivelsen af faktiske fænomener og den abstrakte teori”¹⁵. Ifølge Todorov kan genrebegrebet altså betragtes i både et genrehistorisk og et genreteoretisk perspektiv¹⁶.

I artiklen ”The Origin of Genres”, som udkom første gang i 1976, beskæftiger Tzvetan Todorov sig med genrebegrebet og dens problematik. Desuden indleder Todorov sin bog ”Den fantastiske litteratur”¹⁷ med en diskussion af genrebegrebet. Todorov går ikke ind for at afskaffe genrebegrebet. Til gengæld opfordrer han til at finde begreber og kategorier, der svarer til nutidens litteratur. Todorovs argumentation tager udgangspunkt i, at en litterær tekst altid forholder sig til allerede eksisterende tekster¹⁸. Argumentationen videreføres til, at genrerne som en klasse af tekster netop udgøres af den måde en given tekst tilknytter sig andre tekster på. Todorov drager den logiske slutning, at det ville nægte forbindelserne mellem værker, hvis genrebegrebet afskaffedes. Han fastslår som følger: ”ikke at anerkende eksistensen af genrer er det samme som at hævde, at det litterære værk ikke står i forbindelse med allerede eksisterende værker. Genrerne er netop de relæer, gennem hvilke værket træder i forbindelse med litteraturens univers”¹⁹. Schaeffers genericitetsbegreb ligger i forlængelse af de forbindende strukturer, ’relæerne’, som Todorov taler om her²⁰. Nye genrer dannes ifølge

¹² Ibid., s. 175.

Når det gælder forestillingen om genren som historisk kategori, jf. Dines Johansen 1970, s. 60: ”har genrebeskrivelsen altså et tredobbelt emne: en begrebsanalyse af eksisterende genreteoretiske systemer, en undersøgelse af deres overensstemmelse med digterisk praksis og en beskrivelse af dialektikken mellem disse i det diakrone forløb”. Og jf. Genette 2000, s. 213: ”Genettes begrebslig afgrænsning mellem genren som litterær historisk kategori og udsigelsesmåden. Desuden går Genette ud fra, at genrer er i stand til at rumme adskillige genrer.

¹³ Schaeffer 1997, s. 274-295.

¹⁴ Ibid., s. 290.

¹⁵ Todorov 1998, s. 24.

Jf. også Todorov 2000, s. 201: ”genres are the meeting place between general poetics and event-based literary history”.

¹⁶ Jf. Todorov 2000, s. 198.

¹⁷ Todorov 1998. Fransk orig., 1. udg.: 1970.

¹⁸ Jf. Todorov 1998, s. 15.

¹⁹ Todorov 1998, s. 13.

²⁰ Jf. Schaeffer 1989, s. 183.

Todorov via transformation af andre genrer. Transformationen sker ved at en genre 'overføres' til en ny genre fx via en kombination af forskellige genrer eller via inversion. Todorov peger på relationen mellem talegenrer og litterære genrer. Efter hans mening transformeres talegenrerne i hverdagssproget til litterære genrer: "the identity of the genre comes from the speech act"²¹. Todorovs genreteori bør læses på baggrund af forestillingen om det litterære værk som betinget af tre forskellige aspekter, der tilhører lingvistikken, nemlig det verbale, det semantiske og det syntaktiske²². Idet det genreteoretiske forbindes med det genrehistoriske perspektiv, kan Tzvetan Todorovs genrebegreb sammenfattes med den følgende bestemmelse: "A genre is the historically attested codification of discursive properties"²³. Todorovs overvejelser kan indlede en debat om forholdet mellem kortprosaen, modernitetserfaringer og medierevolutionen, idet hver historisk periode er præget af bestemte genrer ifølge Todorov.

I nutidens litteraturvidenskabelige diskussion bliver genreteoriens relevans ofte tematiseret og diskuteret. For hvis genrebegrebet ikke bruges i kritisk forstand, er det i fare for at blive reduceret til en statisk typologiserings- og kategoriseringsprincip, der hverken tager hensigt til tekstens æstetik og hybridtekster og genreblandinger eller til genren som dynamisk kategori²⁴. Denne reducere kan ske ved at læse efter en 'genreskabelon', som teksten skal tilpasses, eller omvendt, når en tekst presses ind i et genrekorset, der ikke passer hele tekstens 'krop'. I et receptionsæstetisk perspektiv kan det angående genrer konstateres, at der altid findes en forventningshorisont, som opbygges på baggrund af en litterær og kulturhistorisk kontekst. Teksten bliver skrevet ud fra forfatterens forventningshorisont, og også hos læseren er der bestemte forestillinger og forventninger, der knyttes til enkelte genrebetegnelser. Så læses der efter hvordan en given tekst tilfredsstillere disse forventninger. Når det så gælder genrebetegnelser til nye bøger, bliver ofte netop læsernes genreforestillinger og -forventninger brugt til salgsargument og strategi i forlagenes markedsføring, hvormed den skønlitterære tekstproduktion kategoriseres.

Med henblik på det 20. århundredes litteratur byder især Jean-Marie Schaeffers genericitetsbegreb på en ny måde at tænke genreteorien og selve genrebegrebet på, idet genericiteten fokuserer på det, der sker mellem tekster. I de følgende betragtninger tages udgangspunkt især i Schaeffers begreber 'analytisk genericitet' og 'syntetisk genericitet', fordi de i høj grad kan relateres til Peter Adolphsens *Små historier*.

²¹ Todorov 2000, s. 207.

²² Jf. Todorov 1998, s. 23.

²³ Todorov 2000, s. 200.

²⁴ Jf. *ibid.*, s. 201.

3.2 Kortprosa

Som navnet kortprosa angiver, betegner kortprosaen kortere prosatekster. Men det er ikke tilstrækkeligt at definere kortprosaen med denne parafrasering. Kortprosaen er en meget bred kategori. Kortprosabegrebet rummer helt forskellige tekster med lige så forskellige betegnelser, fra fx Henrik Pontoppidans krøniker over Johannes V. Jensen myter og Per Højholts blindgyder til Helle Helles noveller, Louis Jensens historier og Peter Adolphsens små historier. De forskellige genrebetegnelser tydeliggør, at forfatterne bevidst prøver at afgrænse deres tekster mod de etablerede genrer, fx den klassiske novelle²⁵. Dette brud med den forløbsbaserede fortælling kendetegner kortprosaen. Kortprosa skrives indenfor alle moderne positioner i det 20. århundrede, især i forbindelse med tanken om at finde moderne æstetiske former, der svarer til tiden. 'Tidssvarende' betyder i så fald, at de æstetiske former beskæftiger sig og i et vist omfang korresponderer med tidens centrale modernitetserfaringer, som fx menneskets konfrontation med den moderne virkelighed, det frisatte subjekt i den moderne verden, såvel som nye måder at tænke på. Der kan skelnes mellem to store 'bølger' indenfor det 20. århundredes kortprosa: Det moderne gennembrud i tiden fra 1870-1970²⁶ og det formelle gennembrud fra 1970-2000. I det moderne gennembruds kortprosa sættes fokus på modernitetserfaringerne, hvorimod i det formelle gennembrud tematiseringen af formen bliver central. I begge hovedperioder er kortprosaen tilknyttet både populære og eksklusive medier.

Walter Höllerers artikel "Die kurze Form der Prosa"²⁷ er meget kendt i den kortprosa-teoretiske diskussion. I artiklen beskæftiger Walter Höllerer sig med kortprosaen som en ny form for kort prosa. Höllerer skriver i kontekst med den tyske 'Kurzgeschichte', som i høj grad fik betydning for den tyske litteratur efter anden verdenskrig. Efter Höllerers mening bør denne kortprosa afgrænses ikke kun i forhold til den klassiske novelle, men også i forhold til andre korte prosaformer som fx anekdoten, vitsen og fablen, samtidig med at kortprosaen låner elementer fra dem. Ifølge Höllerer er formålet med artiklen ikke, at give 'Kurzgeschichtens' definition, men at beskrive kortprosaens muligheder og egenskaber, der opstår og åbner sig i forhold til andre prosaformer som fx romanen og novellen. Höllerer beskriver kortprosaen som følger: „Die Kurzgeschichte ist ein Sammelplatz all der Eigenarten geworden, die die traditionellen Prosagattungen nur am Rande neu aufnehmen konnten, die

²⁵ Lund Klugeff 2002, s. 8.

²⁶ I Anne-Marie Mai's forstand, jf. denne opgave kap. 3.3.

²⁷ Höllerer 1962, s. 226-245.

sich ihnen aber in der neuesten Zeit mehr und mehr aufdrängen“²⁸. Höllerer fremhæver syv aspekter, som ofte kendetegner den nye kortprosa som 'Sammelplatz', men som kun sjældent findes i de traditionelle prosaformer som fx novellen: Kortprosaens særtræk er en øjeblikksfiksering og en fiksering af det singulære, og det sandsynligvis uvigtige fremhæves som vigtigt og omvendt. Desuden er fremstillingsformen ofte kun antydende, så hændelser fremstår som labyrintiske og flertydige. Endvidere nævner Höllerer som karakteristisk for kortprosaen, at personer og genstande tilnærmer sig hinanden, at forskellen mellem subjekt og objekt altså opblødes. Derudover er der såkaldte fortællingsceller, der fungerer som indre og ydre struktur for teksten. Fortællingscellerne kan ikke udskiftes, og så bliver teksten ureducerbar. Endnu et karakteristikum for kortprosaen er ifølge Höllerer at tekstens begyndelse og slutning er åbne. Teksten byder altså ikke på en afrundet handling. Ydermere skjules fortælleren ikke i kortprosatekster, og dermed heller ikke selve fortælleøjeblikket. Det er klart, at det drejer sig om en fortælling, og at der er en fortæller, som fortællingen er betinget af²⁹.

På baggrund af kortprosaens særtræk, som Walter Höllerers beskriver i sin artikel, er det oplagt at afgrænse kortprosaen i forhold til den traditionelle novelle. Også Brixvold/Jørgensen mener, at forholdet mellem kortprosa og novelle udgør en vigtig del for at forstå kortprosabegrebet. De forklarer det nærmere som følger:

Alligevel er der måske mest grund til at adskille kortprosaen fra novellen. For idet de to teksttyper begge er i prosa og umiddelbart kan ligne hinanden i sprogholdning, er det ofte læserens novelleforventning som skuffes eller udfordres af kortprosateksten. Kort sagt er novellen typisk baseret på sin fortælling, sit forløb, mens kortprosateksten – selvom den åbenlyst lever af sine episke/ fortællende rytmer – ikke har til hensigt at udfylde nogen narrativ komposition³⁰.

I modsætning til novellen er kortprosaen ikke kendetegnet ved et lineært forløb, en begivenhed, en central konflikt og et vendepunkt. Tværtimod er kortprosaen kendetegnet ved en ofte tydelig beskæring af det fortællende forløb og på den måde et mere skitseagtig udsigelsesmåde. Höllerer konstaterer, at kortprosaen med dens øjeblikksfiksering og dens åbne begyndelse og slutning ikke har til formål at udfylde eller fuldende et afrundet narrativt forløb, og både Brixvold/ Jørgensen og Lund Klujeff³¹ tilslutter sig Höllerers bestemmelser. Höllerers perspektiv på kortprosaen som 'Sammelplatz' byder på yderligere paralleller hos Jeppe Brixvold og Hans Otto Jørgensen, der i efterskriften til deres *Antologi af dansk kortprosa*³² taler om kortprosaen som litterær felt, som *genrefelt*: ”et felt hvor forskellige

²⁸ Ibid., s. 226.

²⁹ Jf. ibid., s. 233.

³⁰ Brixvold/ Jørgensen 1998, s. 169.

³¹ Jf. Lund Klujeff 2002, s. 61.

³² Brixvold/ Jørgensen 1998.

litterære kvaliteter kan modstilles for at samordnes eller kontrastere. Man kunne se det som en slags valgfrihed mellem forskellige ”hovedformer” (...). Den enkelte kortprosatexts karakter er da afhængig af, hvordan den indplacerer sig mellem disse hovedformer”³³. Genrefeltets ’hovedformer’ er ifølge Brixvold/ Jørgensen blandt andet fortælling, eventyr, novelle, reportage, skitse og digt. Kortprosaen udgøres altså ved at bevæge sig i genrefeltet, ved at bryde genrer, bruge og overskride genregrænser samt udsigelsesmåder. Brixvold/ Jørgensen anser denne måde at forholde sig til andre genrer på som et vigtigt karakteristikum for kortprosaen: ”den integrerer og/ eller kontrasterer stiltræk og sprogtoner fra op til flere forskellige litterære genrer uden nogensinde 100 % at tilslutte sig én enkelt konvention”³⁴. Dermed kan kortprosaen forstås som en form for blandingsgenre.

Med hensyn til kortprosaen som problematisk genrebegreb skal der nævnes Max Ipsens antologi *Kortprosa 1990-2003*³⁵, som indeholder en kort introduktion til begreberne genre og kortprosa. Max Ipsen anskueliggør genrebegrebet ved hjælp af et hierarkisk skema, hvor der skelnes mellem storgenre, genre og undergenre³⁶. Kortprosaen befinder sig på genre-niveauet og betegnes dermed samtidig som en undergenre af storgenren epik. Undergenrer til kortprosaen er efter Ipsens skema korte prosaformer som fx anekdoten, prosadigtet og skitsen. Dette koncept virker meget klart og overskueligt, og det gør det nemt at kategorisere genrerne. Men det hierarkiske princip holder ikke, og det gælder især med hensyn til kortprosaen. En sådan kategorisering er for overfladisk, fordi den ikke tager højde for et af kortprosaens vigtigste karakteristika, nemlig dens eksperimenterende relation til andre genrer og dialogen imellem dem. Mange kortprosastykker arbejder med at overskride fx den traditionelle novelles måde at fortælle på. Men novellegenren har udviklet og forandret sig gennem de sidste to århundreder. Og derfor må det ikke undgås at nævne kortprosaens forhold til både den traditionelle og den nutidige novelle. At de korte prosaformer i en vis forstand udspringer af den klassiske novelle, fremgår ikke af Ipsens model. Det hierarkiske genreskema differentierer ikke, men det peger på en fælles ’undergenre-niveau’ for både novellen og kortprosaen. Det hentyder til tanken om de to genrers samtidige eksistens og at forfattere, der skriver kortprosa, derved ofte beskæftiger sig med novellegenren.

Samtidig kan det konstateres, at det 20. århundredes novelle nærmer sig de korte prosaformer, idet den er kendetegnet ved en tematisering af begivenhedens status og en nedtoning af den forløbsbaserede fortælling. Bruddet med det traditionelle narrative forløb

³³ Ibid., s. 169.

³⁴ Ibid., s. 167.

³⁵ Ipsen 2003.

³⁶ Jf. ibid., s. 13.

åbner teksterne for kortprosaen og fortællinger. Mange af de nye noveller bevæger sig dermed på grænsen mellem novelle og kortprosa, fx Helle Helles 'noveller'. Det kan være en skuffelse for læsere af Helle Helles noveller, hvis de læser teksterne med en forventning om den klassiske novelle. Generelt synes tendensen i slutningen af det 20. århundrede at være fortællingens genkomst. Der fortælles igen: historier, eventyr og fortællinger. Der fokuseres nu mere på udsigelsesmåden end på selve den historiske genre. Kortprosaen tematiserer sig selv som fortælling³⁷. Kortprosabegrebet kan ikke defineres uden at gå glip af aspekter, kortprosaen kan rumme. Men i forlængelse af de her betragtede kortprosateorier kan kortprosaen med fordel betegnes som en søgemodel for korte prosatekster, der bryder med novellens forløbsbaserede fortælling, og der bevæger sig mellem forskellige genrer i et genrefelt. En kortprosatekst kan nærme sig en novelle, et digt, en anekdote, en æstetisk-filosofisk refleksion, en beretning, et essay og mange flere, uden at blive til en novelle, en anekdote eller et digt. Kortprosaens brug og overskridelse af andre genrer kan i Jean-Marie Schaeffers forstand anskues som en form for syntetisk genericitet. Det der udgør kortprosaen og gør den fascinerende, er, at den netop ikke kan defineres på en entydig måde.

3.3 Kortprosa i det 20. århundrede

I det følgende kapitel skal kortprosaen beskrives i det danske 20. århundredes litteraturhistoriske kontekst. Der bliver fokuseret på anden halvdel af det 20. århundrede, fordi Peter Adolphsens forfatterskab placerer sig i denne tid. Der følges stort set Anne-Marie Mai's litteraturhistoriske periodisering af det 20. århundrede, eftersom denne inddeling viser sig at være velegnet med hensyn til kortprosaens udvikling. Ifølge Mai er det 20. århundredes danske litteratur kendetegnet ved to store perioder: det moderne gennembrud fra 1870 til 1930, der videreføres gennem forskellige litterære strømninger til 1970, og det formelle gennembrud i tiden fra omkring 1970 til 2000³⁸. Kortprosaens udvikling indordner sig også under disse to perioder. Både det moderne gennembrud med dets medierevolution og det formelle gennembrud befordrer kortprosaen.

Omkring 1965 starter opbruddet fra modernismen. Det er ikke længere det moderne gennembruds modernitetserfaringer og modernitetens menneske i krise, der er centrale i litteraturen, men formen. Forfattere som fx Peter Laugesen, Klaus Høeck, Per Kirkeby og Kirsten Thorup eksperimenterer og skriver på tværs af genrer og medier. Derudover kritiserer de den kulturradikale forfatterrolle og kunstinstitutionen i det hele taget. Karakteristisk for

³⁷ Jf. Höllerer 1962, s. 233: „Der Erzähler sucht nicht zu vertuschen, daß er erzählt; er zeigt das ganz offen und desillusionierend“.

³⁸ Jf. Mai 2000.

den danske litteratur fra omkring 1970 til 2000 bliver så, at genrer og former bliver et centralt anliggende for både forfattere, læsere og kritikere i denne tid. Det er derfor, at denne litteraturhistoriske periode ifølge Anne-Marie Mai kan kaldes 'det formelle gennembrud', hvor formen forstås som "et sprogligt og æstetisk mellemværende mellem den skrivende, den læsende og verden"³⁹. Beskæftigelsen med form og genre kendetegner også eksempelvis modernismen, men i modsætning til modernismens strenge adskillelse af høj og lav kunst respektive dens stærke kritik af lave former⁴⁰ sætter det formelle gennembruds æstetik fokus på dialogen mellem lave og høje tekstformer og mellem forskellige litterære strømninger og kunstarter, som kommer til udtryk i en ny eksperimenteren med litterære traditioner, klassiske former og genrer.

Der kan skelnes mellem forskellige litterære tendenser i det formelle gennembrud. Der er fx både en søgen til klassiske former med dens æstetisk-kunstneriske 'helhed' og perfektion og en digtning, som sætter pris på eksperimenter, der rammer en æstetisk tradition såvel som radikal forandring. Men selvom der findes flere forskellige stilistiske variationer og strømninger i det formelle gennembruds litteratur, 'forenes' de dog alle ved at tematisere formen og ved på en vis måde at reflektere over dens elementære komponenter, altså den skrivende, den læsende og verden og ikke mindst relationen mellem de tre. 'Postmodernistisk' som ellers ofte er et problematisk begreb rammer denne idé om æstetik. Anne-Marie Mai bemærker i denne sammenhæng, at der opstår "en udpræget lyst til at bruge løs af traditionen og historien og både være banal og gribende"⁴¹. Postmodernismebegrebet kommer til Danmark først i 80'erne, og i det litterære debat bliver begrebet vagt beskrevet "som et begreb om fiktionsbevidsthed, intertekstualitet og de små labyrintiske fortællingers og de ironiske gestus' indmarch"⁴². Men der findes postmoderne træk hos danske forfattere før. Der kunne fx nævnes Per Kirkeby, som betegner sig selv som eklektiker. Genreeksperimenterende og eklektiske forfattere arbejder på tværs af genrer. Inspirationen hentes blandt andet hos den amerikanske minimalisme i musik og kunst, i beatdigtning og Fluxus-bevægelsen. Der skrives genrehybrider, som blander forskellige litterære og andre kunstarters genrer som lyrik, prosa, dokumentar, video, fotografi og musik. Denne dialog mellem kunstarter dyrkes af forfattere som fx Jørgen Leth, Dan Turéll og Peter Laugesen. Dialogen realiseres på forskellige måder. Der er kunstnere, som både er forfattere og billedkunstnere, som fx Per Kirkeby. Derudover er

³⁹ Mai 2000, s. 536.

⁴⁰ Jf. Theodor W. Adornos Ästhetische Theorie med dens euforiske og elitistiske kunstbegreb. Derudover Adornos Kritische Theorie med dens kulturkritik, der vender sig mod kulturindustrien, og dermed også mod den såkaldte lave underholdningskultur.

⁴¹ Mai 2000, s. 541.

⁴² Ibid., s. 545.

der forfattere, der enten arbejder sammen med kunstnere fra andre kunstarter eller refererer på forskellig vis til andre kunstarter, eller bruger selv fx musikken, video og fotografier i forbindelse med deres litterære værker. At forskellige medier og kunstarter mødes og at de træder i dialog med hinanden, befordres af de nye mediers opkomst.

Tilsvarende det 19. århundredes slutning med aviser og tidsskrifter som tidens nye medier, kommer den stigende litterære selvrefleksivitet nu til udtryk i blandt andet litterære tidsskrifter og en ny idé om litteraturkritikkens rolle, en blomstrende kulturjournalistik såvel som en ny litterær oplæsningskultur og en ny udblik på en international litterær kontekst. Men i modsætning til slutningen af det 19. århundrede er det ikke kun de trykte medier der beskæftiger sig med litteratur. Også i radioen og i fjernsynet findes der litterær debat, information og oplæsning. En særlig rolle får internettet med hensyn til litteraturen. Der er mulighed for at finde alt om litteratur, fra informationssider over 'forfattersider' hen til diverse litterære debatfora. Internettet muliggør det for et bredere 'publikum' at deltage i litteraturens og kulturens liv. På den måde skaber de nye medier en ny form for demokratisering af litteratur, kunst og kultur i det hele taget. Hvorimod i det 18. og stort set også i det 19. århundrede kun få har adgang til litteraturen i det offentlige. Litterære tidsskrifter, saloner og selskaber er forbeholdt en elite, som kun udgør et mindretal af befolkningen.

De nye medier får stor betydning for hele det 20. århundrede, litteraturhistorisk set altså både for det moderne og det formelle gennembrud. Men skelsættende med hensyn til de nye medier er for det formelle gennembruds tid fra 1970 til 2000, at det ikke kun er trykte medier, der er nye, men i høj grad multimedierne, der byder på informationer og debat på alle niveauer. Dialogen med læseren kan forstås på forskellige niveauer: For det første skabes en dialog med læseren via oplæsning. Den nye oplæsningskultur øger forfatterens direkte kontakt og dialog med et læsende publikum. For det andet står der flere fora til rådighed for dialog: især gennem de nye medier skaffes nye muligheder, også når det gælder litteraturformidling. Som nævnt før i kontekst med de nye mediers opkomst, kan også når det gælder litteraturens dialog med læseren, anføres internettets, radioens, tv'ets og journalistikkens tiltagende vigtige rolle. Dette forhold kommer til udtryk blandt andet i kulturjournalistikken, feuilletons, essays, debatudsendelser og -fora. Derudover offentliggøres mange skønlitterære tekster i aviserne og på internettet. For det tredje opstår der en dialog med læseren på det tekstlige niveau: Læseren bliver i stigende grad medskabende i forhold til teksten, når han læser, idet han bliver gjort opmærksom på sig selv i sin rolle som læser. I modsætning til den klassiske novelle, hvor læseren nemt kan følge det narrative forløb i teksten, hvor han næsten kan lade sig styre af det

i sin læsning, kræver kortprosaen en anden læser og en anden læsning⁴³.

Multietniske samfundstendenser beforder muligheden for en dialog mellem de forskellige kulturelle og litterære traditioner. I perioden mellem 1970 og 2000 opstår der en større åbenhed og en udvidet tolerance og også en nysgerrighed angående nære og fjerne, kendte egne og fremmede konventioner. Et eksempel på dialogen med andre kulturers litteraturer er mødet mellem den vestlige og den østlige verdens kulturer via haiku-digtningen. Der findes haikuer og haiku-inspirerede digte i Dan Turélls værk, og fx i Klaus Høecks *In nomine* (2001) og Peter Laugesens *Forstad til alt* (2003). Sidstnævnte forfatterskaber rækker gennem hele det formelle gennembrud indtil i dag. Også 90'ernes debutant Peter Adolphsen arbejder med haiku-digtet: I den lille historie "En rispapirslampe og et haiku"⁴⁴ spiller haiku et en central rolle.

En påfaldende parallel mellem kortprosaens første og dens anden bølge er, at de nye mediers opkomst bliver vigtig i forhold til litteraturens udvikling. Det gælder både med hensyn til læsere og til forfattere, fordi disse ofte kombinerer at være journalist og forfatter. Hvad angår det 20. århundredes forfatterskaber bliver denne kombination den nye og dominerende arbejdsform, og det synes at vedvare i det 21. århundrede. Todorovs idé om genren som ytringsmåders "historically attested codification"⁴⁵ gør sig gældende her. Tilsvarende konstaterer Brixvold/ Jørgensen med hensyn til det moderne gennembruds kortprosa som følger:

Omkring dette tidspunkt opstår i hvert fald en række blandingsformer af den traditionelle fortælling. Ligesom journalistikken udvikler sig mod det dagsaktuelle og nyhedslystne, som vi kender fra aviser i dag, inspirerer det hurtige medie måske også til inden for litteraturen at forsøge sig med mere øjebliksbetonede, skitseprægede tekster⁴⁶.

Overføres disse overvejelser til det formelle gennembrud, så kan der fremsættes tesen, at det er sammenspillet mellem tidsoplevelsen og massemedierne, der gør folk til at skrive og læse korte prosaformer. I forlængelse af denne tanke kan forstås at kortprosaen ofte umiddelbart associeres med 90'ernes minimalistiske og realistiske former. Men det 'manglende' tid kan ikke betegnes som selve grunden til kortprosaens opkomst. Tværtimod er 'tiden går så hurtigt' ikke en ny fornemmelse, og det kunne lige så godt henføre til at folk hellere vil læse noget der hjælper at komme 'væk' fra det hurtige tid, ind i fantasiens verden og andre, mere tidsløse

⁴³ Jf. Brixvold/ Jørgensen 1998, s. 170: "For i modsætning til novellelæseren, som til en vis grad kan tillade sig at "læne sig tilbage" i forventningen om en skriver der nok skal få samlet trådene til sidst, er kortprosalæseren i højere grad på niveau med sin skriver".

⁴⁴ Adolphsen 2000, s. 41.

⁴⁵ Todorov 2000, s. 200.

⁴⁶ Brixvold/ Jørgensen 1998, s. 168.

universer i stedet for⁴⁷. Kortprosaen kræver en anden læsning end romanen, fx når kortprosaen ligger tæt på lyrikken. Så bliver det svært at læse teksten med 'prosaforventninger', der for det meste er koblet til de klassiske novelles betingelser. Læseren bliver skuffet, når kortprosaen ikke svarer til 'prosaforventningerne', men snarere til en tæt, gådefuld og måske labyrintisk komposition. Udover den minimalistisk inspirerede kortprosa findes der en mere filosofisk-fantastisk og fabulerende fortællemanér, som fx nogle af Peter Adolphsens små historier repræsenterer. Ligesom 90'ernes kortprosa altså ikke kan reduceres til kun at være minimalistisk, kan grunden til kortprosaens fremkomst ikke reduceres til tidsoplevelsen. Men den er en aspekt, som må tages højde for, når det gælder kortprosaen.

Kortprosaen beforder opbruddet fra modernismens forskellige 'dialoger' i det formelle gennembrud. Afsluttende skal der fremhæves periodens dialog med traditionen, fordi den har stor betydning for betragtningen af Peter Adolphsens *Små historier* og *Små historier 2*. Når det gælder dialogen mellem traditioner handler det i generelt forstand først og fremmest om at bruge og forandre traditionen. Men der kan differentieres mellem forskellige plan: For det første er spørgsmålet på det kulturhistorisk teoretiske niveau, hvilke traditioner der bruges. De kan være både nære og fjerne, såvel i historisk og i kulturel (eller konkret geografisk) forstand, og de kan fokusere på forskellige kontekster. For det andet gælder det på det pragmatiske niveau om hvordan selve traditionerne 'tackles'. Traditioner som fx haikudigtningen (gen)opdages, og så bruges de på forskellige måder ved at blive forandret eller fornyet. Derved overskrides grænser mellem traditioner. Overført til litteraturen med særlig henblik på det formelle gennembrud som kortprosaens anden bølge, skal traditionsbegrebet i det følgende forstås som tilknyttet især til genretraditioner i stedet for litterære strømninger, som forfattere parallelt benytter sig af i det formelle gennembrud. I tiden mellem 1970 og 2000 genopdages og genformuleres genrer. De bruges og blandes, de forandres og fornyes og dermed overskrides, netop ved at blive brugt i en ny sammenhæng. Og altid er refleksionen over formen til stede.

⁴⁷ Jf. Ringenes Herre's kæmpe succes; desuden er de gamle dage, biografier og erindringer en vogue igen, især på tærsklen til det nye årtusind.

4 Peter Adolphsens *Små historier* – kortprosa i det 20. århundrede

4.1 Peter Adolphsens *Små historier*

Peter Adolphsens forfatterskab er ikke stort, men meget omtalt i den danske litteraturvidenskabelige diskussion - både når det gælder litteraturteoretiske, -historiske, tekstanalytiske og litteraturredaktiske aspekter. Peter Adolphsen (f. 1972) debuterede med nogle korte digte i tidsskriften *Hvedekorn* i 1991. Sidenhen har han udgivet tre bøger for voksne og en billedbog for børn. I henholdsvis 1996 og 2000 udkom hans kortprosasmålinger *Små historier* og *Små historier 2*, som blev efterfulgt af romanen *Brummstein* i 2003. Adolphsens prosadebut *Små historier* såvel som *Små historier 2* fik mange positive anmeldelser af litteraturkritikken, og i dag findes flere af hans historier i kortprosaantologier. Dette forhold peger på, at hans forfatterskab er på vej til at blive etableret og på sin vis også kanoniseret i den danske litteratur.

Adolphsens små historier er meget forskellige: Nogle er vildt fabulerende, fantastiske, nogle anekdotiske, og nogle filosofisk reflekterende. Nogle er metalitterære, nogle berettende, andre er absurde og groteske eller mærkelige. På tekstniveauet er historierne ikke forbundet med hinanden, men de udfoldes som en slags genrekatalog, idet der fx bliver leget med novellegenren, romanen, eventyret, digtet, westernfilmen, brugsanvisningen, den fantastiske fortælling, science fiction og readymaden. Det fælles træk ved historierne er, at der leges med udsigelsesmåder og genrer i det hele taget. På det formale niveau ligner historierne hinanden omfangsmæssigt. De fleste historier i *Små historier* er ikke længere end en halv til tre sider. Det gælder også for *Små historier 2*, men her findes også nogle længere historier: to på fire, to på seks og sågar en historie på ni sider. Historierne kommenterer i høj grad andre forfatterskaber, både direkte og mere indirekte. Inspirationen til sine historier henter Peter Adolphsen hos både danske og udenlandske forfattere. Blandt de vigtigste er Peter Seeberg, Per Højholt, Jorge Luis Borges og Franz Kafka.

4.2 Peter Adolphsen om sit forfatterskab

Dette afsnit er baseret på et interview mellem Peter Adolphsen og Rolf Sindø. Interviewet, der tematiserer Peter Adolphsens forfatterskab, udkom under titlen ”Man skal også kunne male på bagsiden af kulisserne” i Sindøs interviewsamling *Hybrider* i 2003⁴⁸. Peter Adolphsen reflekterer over sin måde at skrive på, og han tager stilling til centrale aspekter i sit forfatterskab, fx genrepasticher og andre forfatterskaber som inspiration. Med hensyn til genrebegrebet og hans genreeksperimenter forklarer han på et tidspunkt i interviewet:

⁴⁸ Sindø 2003, S. 129-142. Interviewet fandt sted allerede i 2001.

Man skal altid være bevidst om hvilket medie, man skriver til. Flere af de ting, jeg har lavet, er genrepasticher. På et tidspunkt lavede jeg en liste over skønlitterære genrer, lige fra agentromanen over westernromanen og videre, og jeg forsøgte at lave et eksempel på disse genrer. Genrer er en slags mekanik for det man fortæller⁴⁹.

Denne udtalelse er afgørende for Peter Adolphsens *Små historier*⁵⁰, fordi den tydeliggør Peter Adolphsens reflekterende eksperimenteringslyst. Og når han tilføjer at genrer er en slags mekanik for det man fortæller, henviser han til såvel forventningshorisonten hos læseren og forfatteren som selve den kreative skriveproces. Listen over skønlitterære genrer, som Adolphsen taler om her, er i sin vis repræsenteret i *Små historier*. På værksniveauet kan Adolphsens *Små historier* anskues som en stor genrehybrid, der er sammensat af mange forskellige genrer, genrepasticher og hybridtekster.

Peter Adolphsen bruger andre forfatterskaber og værker ikke for bare at flette citater ind i sine egne tekster, men han bruger de andre værker som inspiration og materiale for at kunne reflektere og synliggøre en egen æstetik. Adolphsen arbejder meget bevidst med traditionen: Gennem de små historier bliver traditionen genaktiveret og dermed sat i en ny litteraturhistorisk kontekst. Når det gælder *Små historier*, tages der udgangspunkt i et vidt traditionsbegreb, der omfatter både den nære og den fjerne tradition, såvel i geografisk som i historisk-tidslig forstand. Det der kendetegner Peter Adolphsens måde at skrive sine historier på, er, at han indskriver en læsning af allerede eksisterende litteratur i sine værker, uden at opgive dermed at skrive selvstændige værker. Peter Adolphsen bekender sig til hans inspirationskilder og han fastslår: ”de ting, jeg skriver, tager udgangspunkt i andre forfatteres ting. Her er mit materiale så sprog, der i forvejen er stiliseret”⁵¹. Denne bemærkning kan læses i forlængelse af Tzvetan Todorovs tese, at litteratur skabes ud af litteratur, altså allerede eksisterende værker⁵².

Adolphsen betegner sine litterære inspirationer både som katalysatorer og som en målestok⁵³. Begge begreber er naturvidenskabelige ord i deres oprindelige betydning. En målestok betegner et størrelsesforhold mellem to ting, så målestokken kan enten være stor eller lille. Overført til den litterære kontekst, som Peter Adolphsen bruger begrebet i, betegner målestokken forholdet mellem en hypo- og en hypertekst. Hypoteksten, Adolphsens litterære inspiration, er det der skal afbildes i en bestemt grad gennem hyperteksten. Den måde det sker

⁴⁹ Ibid., s. 134.

⁵⁰ *Små historier* bruges i dette afsnit som omfattende både *Små historier* og *Små historier 2*.

⁵¹ Ibid., s. 140.

⁵² Jf. Todorov 1998, s. 15. Todorov citerer Northrop Frye: ”Litteraturen skabes ud af litteratur (...) Litteraturen kan kun hente sine former fra sig selv (...) Alt nyt i litteraturen er blot det omsmedede gamle”. I forlængelse af det kan også Henrik Bjelke nævnes, der i et interview med Erik Skyum-Nielsen fastslår: ”Alt er beskrevet før. Vi citerer, lige meget hvad vi siger eller beskriver” (Skyum-Nielsen, Erik: Modsprogets proces. Viborg 1982. S. 227).

⁵³ Jf. Sindø 2003, s. 139.

på, fastsættes gennem målestokken. Dermed bruges og samtidig overskrides den litterære inspirationskilde. En katalysator betegner en igangsætter - i kemiens kontekst er det et stof, der fremskynder en proces uden selv at blive forbrugt. De litterære inspirationskilder sætter her som en katalysator Adolphsens skriveproces i gang. Og ligesom den kemiske katalysator, bliver ej heller den litterære katalysator opbrugt ved at 'katalysere' hyperteksten. Til gengæld er skriveprocessens produkt Adolphsens nye tekst og dens litterære inspiration, fx Peter Seebergs forfatterskab eller en bestemt tekst. Forholdet mellem hypo- og hyperteksten er dialogisk, både med hensyn til Adolphsens katalysator- og målestokbegreb. Hyperteksten går i dialog med sin hypotekst ved at lade sig inspirere og ved at bruge teksten til at sammensætte en ny teksts regler og form. Dette kan forstås i forlængelse af Schaeffers begreb om syntetisk genericitet. Samtidig går hypoteksten i dialog med hyperteksten, bliver dermed aktiveret igen. Således opstår der muligheden for at værket 'nylæses' i en anden kontekst, nemlig gennem andre værker – i så fald Adolphsens *Små historier*⁵⁴.

Idet Adolphsen benævner sine litterære inspirationskilder som både katalysator og målestok, tydeliggøres det, at han anerkender inspirationskildens æstetiske værdi, men at han bevidst og kritisk måler værdien for at arbejde videre med den. Målestokken kan bruges i såvel positiv som kritisk-negativ eller ironisk forstand. En 'negativ' målestok bearbejdes så fx til parodier og ironiske træk i historierne. Det viser sig fx i Adolphsens små historier "Pilk fra en mlif-noitca", "Det postmoderne kommunikationssammenbrud" og "Den hovedløse filosof"⁵⁵. Peter Adolphsen betegner sine *Små historier* som stiløvelser. Begrebet ligner et klassicistisk forsøg på at efterligne antikkens digtning med dens stræben efter den ideale form. Stiløvelserne lykkes ifølge Adolphsen, hvis inspirationskilden ikke er synlig mere⁵⁶. At Adolphsen taler om stiløvelser, hentyder til hans store litterære og formal-æstetiske krav når det gælder skriveprocessen og værket. Tilsvarende har Adolphsen en forestilling om den ideale tekst. Den lyder som følger: "idealet er en fortælling der går ud over det sædvanlige"⁵⁷. Derudover er den ideale tekst i Adolphsens forstand den, der ikke skjuler at lade sig inspirere, men som ikke afslører for sine læsere, hvem der imiteres. Dette virker paradoksalt. Men det, der står imellem henholdsvis hypoteksten og dens forfatter og læseren af Adolphsens historier, er den kreative skriveproces, der indebærer Adolphsens selvforståelse som forfatter. Paradoksen opløses dermed i den forstand, at traditionen skal være der, men resten er den kunstneriske frihed. Og i dette mellemrum skabes muligheden for at lege med læserens

⁵⁴ Jf. ibid., s. 141: "idealet for al litteratur må være, at den kan læses igen og igen".

⁵⁵ Alle Adolphsen 2000.

⁵⁶ Jf. ibid., s. 133.

⁵⁷ Sindø 2003, s. 138. Jf. også ibid., s. 141: "idealet for al litteratur må være, at den kan læses igen og igen".

genreforventninger og forestillinger om litteraturen. Peter Adolphsen satser på at forhindre læsernes identifikation med fortællingens protagonister. Personerne anonymiseres til fortælletekniske elementer, og fokussen sættes på hændelsen. Derved afgrænses de små historier ifølge Adolphsen mod bestseller-litteraturen. Tanken om litterært eksklusive tekster modsvarer Adolphsens forestillinger om den ideale fortælling. Hvad angår de små historier som ikke-bestsellere pointerer han:

Jeg har valgt at fokusere på hvad, der sker, fremfor hvem det sker for. Det afgørende fokus i denne litteraturtype ligger ikke på de mennesker, der optræder i fortællingerne. De anvendes i stedet som rene fortælletekniske elementer og forfladiges derved i en vis forstand. Dermed fratages publikum muligheden for identifikation, og denne mulighed er som bekendt et af de afgørende aspekter ved besteseller-litteratur⁵⁸.

Sammenfattende kan konstateres, at interviewet åbner for den måde Peter Adolphsen tænker sit litterære arbejde på. Adolphsens historier går ud over det sædvanlige, idet de på samme tid skaber rum for såvel traditionen som for det nye værk, Adolphsens æstetiske koncept. Og det sker uden at hverken hypo- eller hyperteksten ødelægges. Der hvor de to mødes i dialog opstår teksten der går 'ud over det sædvanlige'. Når Peter Adolphsen angående hans *Små historier* bruger begreberne 'genrepastiche' og 'stiløvelse', tydeliggøres parallellen mellem den klassicistiske og den postmodernistiske æstetik i deres stræben efter form og imitation. Om Peter Adolphsens eklektiske og eksperimenterende måde at skrive på genfindes i hans *Små historier*, bliver spørgsmålet i den følgende tekstanalyse. Tekstudvalget skal give et indtryk af de små historiers mangfoldighed.

4.3 Tekstudvalg

4.3.1 *En rispapirslampe og et haiku*⁵⁹

Den foreliggende lille historie er kendetegnet ved en meget formbevidst og tæt komposition på kun én side. I historiens titel sættes to substantiver overfor hinanden: 'rispapirslampe' og 'haiku'. Dette forhold hentyder på historiens komposition, der er præget af harmoni mellem form og indhold. Historien skildrer et jeg-fortællers forsøg på at hænge en rispapirslampe op på væggen. Haikuet "En høj, høj, høj sol/ efter en stille finregn./ Hu hej, september!" (l. 2-4) danner ramme til historien, både på det formale og det indholdsmæssige niveau. Det er digtet, den lille historie begynder med og ender med i en parafrasering. Haiku-digtet tematiserer et øjeblik i sensommeren, i september måned, som finder udtryk især i det asyndetisk fremhævende naturbeskrivelse "en høj, høj, høj sol" i linje 2 og "en stille finregn" i linje 3 og ender med månedsbetegnelsen. Netop kombinationen af en naturbeskrivelse og en

⁵⁸ Ibid., s. 137.

⁵⁹ Adolphsen 2000, s. 41.

årstidsbetegnelse er central allerede i den traditionelle japanske haiku-digtning⁶⁰. Lige det bliver gentaget i historiens afsluttende sætning, og dermed afrundes historien: "Og det var netop september, og solen skinnede efter en stille finregn" (l. 21-22). Det virker som om jeg-fortælleren ville forsvare haikuet overfor sig selv og bekræfte det med virkeligheden. Her leges med det traditionelle haikus stræben efter at tage udgangspunkt i det umiddelbare og spontane og dermed at forholde sig til virkeligheden⁶¹.

Der kobles forskellige niveauer i historien, både når det gælder tiden og henholdsvis synsvinklen og fortælleren. Selve at skrive haikuet ligger tættest på jeg-fortællerens nutid og fortælleøjeblikket. Den fortalte tid omfatter en dag i jeg-fortællerens fortid. Inden for dette tidsrum findes der et 'generelt' bagudsyn i linje 5-7, hvor jeg-fortælleren giver et overblik over udgangssituationen. Der fortælles med bagudsyn i episk datid, som skaber en samtidigheds-illusion. Jeg-fortælleren beretter på en næsten anonym måde, og til dels i ironisk distance. Synsvinklen er en personal position, men den er fugleperspektivs-agtig, fordi jeg-fortælleren er i stand til at bevæge sig frem og tilbage i tidsforløbet, og han formår at betragte sig selv udefra for at reflektere og kommentere.

Som en undtagelse er linje 7-11 en panoramisk beskrivelse i udvendigt syn og berettende. Personalpronomenet 'jeg' kunne lige så godt byttes med et tredje persons personalpronomen uden at læseren ville mangle informationer. Afsnittets parataktiske sætningskonstruktion øger fortælletempoet og svarer til handlingsforløbet. Dermed understreger formen indholdet, selvom fortælletiden alligevel er længere end den fortalte tid. I linje 12 holder jeg-fortælleren inde. Dermed fungerer linjen som et forbindelsesled mellem det forangående hændelse, der beskrives i berettende stil, og den i linje 13-16 efterfølgende selvironisk-distancerede tankeproces, som fortælles i indvendigt syn. Tænkeprocessen er eksplicit kendetegnet ved de tilsvarende verbkonstruktioner "tænkte jeg på" (l. 13) og "tænkte jeg" (l. 15). Her kommenterer jeg-fortælleren sig selv, indtager et distanceret, ironisk reflekterende perspektiv på sin egen tankegang og det der skete. Dette afsnit af historien peger tilbage på grunden til at jeg-fortælleren skrev haikuet, men kausaliteten afsløres først i det næste afsnit, fra ordet "bagefter" i linje 17. Her løftes jeg-fortælleren på et endnu højere plan når det gælder distancen: På et metarefleksivt og ironisk plan tænker han over det han tænkte på i linje 13-16. Udover refleksionsniveauet, der skifter med ordet 'bagefter' fra et filosofisk-metafysisk plan til et metapoetisk et, er det også tidsniveauet, som forandrer sig her igen.

⁶⁰ Jf. Rønhede 2002, s. 33. Jf. også haiku-definitionen i Baldick 1990, s. 95: "encapsulates a single impression of a natural object or scene, within a particular season, in seventeen syllables arranged in three unrhymed lines of five, seven, and five syllables".

⁶¹ Jf. Nielsen 1963, s. 169.

Ordet 'bagefter' afgrænser det følgende som noget der sker i en vis tids afstand forud, samtidig med at linje 17-20 på det overordnede plan stadig ligger i fortiden. Haikuets korte og strenge form synes at stå i modsætning til den forvinklede konstruktion af historiens forskellige tids- og fortælleniveauer, som griber ind i hinanden. Men der findes en harmoni mellem haikuets og hele den lille historie. Haikuets fungerer som ramme for historien, og de tre afsnit der står indimellem, tilsvarende digtets tre linjer, der spejler henholdsvis aktivitet, kontemplation og balancen mellem de to – livet.

Titlens to substantiver forbindes på det indholdsmæssige plan som følger: En profan genstand som rispapirslampen bringer jeg-fortælleren til at filosofere over livets store spørgsmål – som i den japanske haikudigtning. Rispapirslampen bliver anledningen til historiens haiku. Situationen virker grotesk: Nogle små dagligdags objekter forstørres og forenes i en metafysisk konstruktion mellem tiden, døden og Gud. Men situationens clou er at jeg-fortælleren afslører sig selv, når han betegner sin filosofiske fabuleringen som pseudo-metafysisk: "nu jeg var ude på dette pseudo-metafysiske skråplan" (l. 15). Via den efterfølgende ironiske vending i linje 17-22 reduceres haikuets stræben efter at være fri for tunge metaforer in absurdum. Det traditionelle haikus forsøg på at indfange og tematisere øjeblikket gennem en komprimeret naturbeskrivelse, et glimt af livet, ligner fotografiens øjeblik. Her danner Walter Höllers teori om øjebliksfikseringen som et af kortprosaens karakteristika en tydelig parallel⁶², selvom kortprosaen ikke nødvendigvis tager udgangspunkt i virkeligheden eller naturen. Det traditionelle haiku efterstræber at udtrykke en form for meditativ koncentration gennem et konkret og deskriptivt billede, fremfor at bruge 'tilfældige' metaforer, der er subjektive og som slører virkelighedens øjeblik - dens umiddelbarhed. I Adolphsens haiku ligestilles metaforer ironisk med "spankulere rundt som fri fantasi iført lærdoms kappe" (l. 19f.). Samtidig parodieres dermed haikuets stræben efter det enkle, det umiddelbare og virkelighedsnære, idet det kan føre til en normativ begrænsning, som ender på grænsen til at virke banal.

Haikuets minimalistiske stil virker enkelt ved første blik både når det gælder sproget og formen. Men tilsvarende den japanske haiku-tradition, der rækker tilbage til 1600-tallet, er digtet en streng komposition. Et klassisk haiku består af 17 stavelser, der er fordelt over tre linjer med henholdsvis fem, syv og fem stavelser. Adolphsens haiku i "En rispapirslampe og et haiku" modsvarer denne formale norm. Peter Adolphsens udtalelse "man skal også kunne male på bagsiden af kulisserne"⁶³ gør sig gældende hvad angår hans brug af haiku-digtningen.

⁶² Jf. Höllner 1962, s. 233: "sich auf die Augenblicksfixierung, und dabei auf die Rolle der Einzelgegenstände, der einzelnen Worte und Gesten zu besinnen".

⁶³ Sindø 2003, s. 141.

For at kunne bruge haikuets på den måde han gør i den foreliggende historie, er det nødvendigt at kende til haikuets tradition og norm. I Jean-Marie Schaeffers forstand kan den måde Adolphsen bruger haikuets på betegnes som syntetisk genericitet, idet Adolphsens tekst refererer direkte til haikuets som hypotekst, der fungerer som model. Ud fra det som materiale skaber Adolphsen sine egne regler for hele tekstens komposition omkring haikuets.

Adolphsen går i dialog med både den japanske kultur og tradition, der gennem haikudigtningen imidlertid også er blevet en fast bestanddel af den europæiske litteratur. Især i det formelle gennembrud er der forfattere som fx Peter Laugesen, der benytter sig af haikudigtningen og eksperimenterer med den i deres forfatterskab⁶⁴. Adolphsen reflekterer i denne lille historie ikke kun over selve haikuets og dens form, mens også over den litterære tilbøjelighed til at lade sig inspirere af den gamle japanske tradition og bruge den videre i den vestlige verdens kulturelle kontekst. Den ironiske undertone i teksten gælder muligvis også den vestlige verdens forsøg på at finde frem til en zen-buddhistisk inspireret livsfilosofi og stil, der er præget af harmoni mellem det indre og det ydre – ligesom mellem tekstens indhold og form. Peter Adolphsen leger med en kulturel klichée, når han kombinerer haikuets med rispapirslampen, og han overfører haikuets formbevidsthed til historiens komposition. Den formelle refleksion der kendetegner den foreliggende lille historie kommer til udtryk i både genrerefleksion, idet den bruger haikuets som udgangspunkt, og i generel metalitterær refleksion, ved at reflektere over et centralt poetisk spørgsmål, nemlig om litteraturens udgangspunkt ligger i virkeligheden eller ej.

4.3.2 *Sten fra himlen*⁶⁵

Især i *Små historier* findes der adskillige historier, der på kun ganske få linjer skildrer mærkelige naturfænomener og overnaturlige katastrofer. Historiernes stil er berettende og fabulerende på samme tid. Berettende, fordi der informeres på en næsten naturvidenskabeligt eksakt og detaljeret måde om det der sker. Men først og fremmest er historierne på trods af deres omfang fabulerende, idet de udfolder et fantastisk univers, hvor læseren fastholdes i tøven overfor teksten. Stilen virker realistisk og genkendelig, men det er svært at sige, hvad der egentlig er galt i teksten, fordi mere eller mindre realistiske dagligdags begivenheder fremstilles som underlige, og virker dermed fantastiske⁶⁶. ”Sten fra himlen” er et eksempel på disse fantastiske fortællinger i *Små historier*. I et minimalt tekstligt format på otte linjer beskrives der en dag, hvor det regner med sten. Det drejer sig ikke om en lille finregn, men en

⁶⁴ Jf. Rønhede 2002, s. 46.

⁶⁵ Adolphsen 1996, s. 19.

⁶⁶ Jf. Serup 2001, s. 20.

styrtregn med kæmpestore sten. Regnen fremføres som global og syndflodsagtig, og kun på grund af skyerne, der hindrer stenene i at falde ned på jorden, reduceres naturkatastrofen til den halve klode. Gennem modsætningen af tekstens indholdsmæssige og dens formale niveau fremhæves her endnu mere den kolossale katastrofe, som den ikke bliver til alligevel. Katastrofen revideres i historiens sidste sætning, med en næsten tilfældig bemærkning: ”Takket være skyerne gik livet videre stort set som før”. Igennem historien forandrer sig den overnaturlige hændelse, at det regner med sten, til en mere og mere naturligt virkende tilstand – til livet går videre som før. Men absurd nok er det skyerne, der ansvarliggøres for at have forhindret en endnu større katastrofe, selvom en svævende masse dannet af vanddråber, der ellers er vant til at afgive noget fremfor at tage noget imod, realiter ikke er i stand til at stoppe noget i faldet, heller ikke en sten. Der findes ingen rationelle forklaringer på hvordan eller hvorfor skyer sluger stene, ej heller er der naturlige grunde til at det regner med sten. Men den foreliggende historie har slet ikke brug for rationelle forklaringer, fordi den netop udgøres af det uforklarlige.

Allerede historiens første sætning sætter læserens tøven i forhold til teksten i gang. Ligesom i Franz Kafkas ”Die Verwandlung”⁶⁷ foregår den overnaturlige hændelse i tekstens første sætning. I Kafkas tekst er det en ung mand, der pludselig en dag vågner op om morgenen og finder sig forvandlet til et kæmpestort insekt: ”Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt”⁶⁸. Peter Adolphsens ”Sten fra himlen” begynder lige så umiddelbart med en nøgtern konstatering, som om den var en nyhedsrapport i radioavisen, der siger, at grunden til det der skete er ukendt: ”Det skete pludselig en dag at det af uforklarlige årsager regnede med sten”⁶⁹. Læserens tøven opstår netop på grund af kombinationen af det overnaturlige ’regnede med sten’ og det nøgterne, næsten forsvarende ’pludselig ... af uforklarlige årsager’. Tilsvarende står der en klimax med geologisk præg - ’støv, grus, klipper og hele bjerge’ - i linje 2 overfor ’den blå himmel’ i linje 3. Den blå himmel hentyder ikke til torden- eller regnvejr, men det kan jo sagtens ske at det pludselig, tilsvarende den tyske overførte betydning ’aus heiterem Himmel’, begynder at regne – hvorfor altså ikke med sten? Så er læseren fanget i tøven og i historien. Tekstens syntaktiske niveau er kendetegnet ved parataktiske, til dels opremsende sætningskonstruktioner, som øger fortællingens tempo. Det tilsvarende hastigheden, som den katastrofale situation opstår i. I linje 5 findes der en cæsur efter

⁶⁷ Kafka 1995, s. 67-142.

⁶⁸ Ibid., s. 67.

⁶⁹ Adolphsen 1996, s. 19. Jf. den første sætning i ”Jorden forvirret” (ibid., s. 50): ”Pludselig en dag, uvist af hvilke årsager...”. Endvidere i ”Januar for altid” (ibid., s. 29): ”En vinter kom foråret ikke. Af uforståelige årsager frøs jorden fast...”.

'var katastrofen total'. Herefter beskrives i linje 5-7 resultatet af det ragnarokagtige kaos. Ved hjælp af en panoramisk fortælleposition kan situationen på hele kloden overskues. I relation til den 'totale' katastrofe indskrænkes kaoset nu til 'den halve klode'. Men det der fremgår af katastrofen og kaoset er, at der skabes mulighed for fornyelse: 'landmasserne voksede, øer opstod' (l. 6f.). Men denne skabelsesmyte-agtige tilstand holder ikke længe: Floder bliver blokeret, og denne blokering fremkalder igen en tøven hos læseren. Og ligesom den nævnte fornyelse indskrænkes, findes der også en kvalitativ indskrænkning i tekstens sidste sætning. Livet går videre som før, men kun 'stort set'. Historien afslutter i en vis orden igen, takket være skyerne, men læseren står stadig overfor det uforklarlige.

Modsat Kafkas "Die Verwandlung", hvor ikke kun læseren, men også protagonisten Gregor Samsa i begyndelsen tøver hvad det mon er for noget han er havnet i⁷⁰, men med tiden vænner mindst protagonisten sig til den forandrede situation og accepterer den som mærkelig, men mulig. På den måde fremstår slutningen hos Kafka i forhold til tekstens begyndelse som meget langt fra det overnaturlige. Den forvandlede dør, og familien begynder på et nyt liv. Når det gælder det fantastiske litteratur, kan overgangen fra det overnaturlige til det naturlige ifølge Tzvetan Todorov betegnes som 'tilpasning'⁷¹. I Adolphsens "Sten fra himlen" sker denne tilpasning ikke i så høj grad som i Kafkas fortælling. Læseren fastholdes også i den lille histories slutning tøvende, idet dens vaklen mellem en overnaturlig og en naturlig læsning opretholdes igennem hele historien.

Dette er én måde at læse Peter Adolphsens "Sten fra himlen" på. Men der er også andre. En anden læsning kunne være at fokusere på det uforklarlige og overnaturlige som det guddommeligt-religiøse. I så fald bliver "Sten fra himlen" til en slags syndflodsfortællings-pastiche. Regnen – hvad enten det regner med vand i bibelen eller med sten hos Peter Adolphsen – er den store trussel, som fører til en katastrofe. Det synes som om alt var ødelagt. Men ud fra kaoset opstår der noget nyt. I den bibelske fortælling får menneskerne en ny chance til at leve og tro, og i Adolphsens lille historie får livet chancen til at gå videre alligevel. Tilsvarende forbinder teologien skabelsesmyten med syndflodsfortællingen. Vandet indebærer en stærk dobbelthed: Det er truslen, der kan ødelægge livet samtidig med at vandet er eksistentiel for livet. I "Sten fra himlen" er vandet klædt i skyernes form, og på den måde indeholder historien også vandets dobbelthed, der findes i den bibelske fortælling.

I en artikel om Adolphsens forfatterskab kalder Erik Skyum-Nielsen "Sten fra himlen" en geologisk parabel og læser den som en mulig allegori på "eksistensvilkårene i tiden efter

⁷⁰ Kafka 1995, s. 67: " 'Was ist mit mir geschehen?' dachte er. Es war kein Traum".

⁷¹ Jf. Todorov 1998, s. 152.

de store historiske omvæltninger, såsom murens fald, den kolde krigs afslutning (...)”⁷². Erik-Skyum-Nielsens allegoriske læsning tager syndflodsfortællingens tanke op, at kaos byder på en begyndelse - chancen til noget nyt.

4.3.3 Readymade. Pia Riber Petersen: *Nye ord i dansk 1955-1975*⁷³

Når som helst i et sprogs historie kommer der mange nye ord ind i sproget. Der eksisterer en ordbog, der giver forklaringer på nye ord i det danske sprog. I forklaringerne går ordbogen nærmere ind på ordenes oprindelse, deres kulturhistoriske og deres pragmatolinguistiske kontekst. Det foreliggende eksempel på Peter Adolphsens små historier er en readymade, der arbejder med et afsnit af ordbogen for nye ord 1955-1975. 'Readymade' betegner en genstand, der er fremstillet som brugsobjekt af og til mennesket, men som bliver præsenteret som et kunstværk. En af de mest kendte af avantgardens readymades er Marcel Duchamps masseproduceret urinal "Fountain", som han udstillede i 1917. Readymadens trick er, at netop objektets overførelse fra brugs- til kunstkonteksten gennem fremmedgørelse skaber et nyt perspektiv på objektet. Bjarne Sandstrøm beskriver dette forhold som følger: "Flytningen skaber en ny synsvinkel, som først fremmedgør og dernæst synliggør objektet; det berøves sin funktion for til gengæld at fremstå som form"⁷⁴. Ved at præsentere objektet som et kunstværk bliver det samtidig muligt at betragte selve genstandens oprindelige brugskontekst. Dette gør sig gældende for Peter Adolphsens lille historie "Readymade".

I "Readymade" opremses der ord der begynder med et 'h', og som blev indført i det danske sprog i tiden mellem 1955 og 1975. Selvom "Readymade" kun arbejder med et enkelt bogstavs afsnit af ordbogen, udfoldes et helt univers mellem listens første og dens sidste ord, mellem det to klassiske antonyms oxymoron 'hadkærlighed' og den profane 'hårtop'. Som i ordbogen selv, står ordene samlet i alfabetisk rækkefølge, men forklaringerne på ordene er ikke med i Adolphsens tekst. Seks steder i teksten brydes listens alfabetiske orden. Fx er der i rækken 'husaftale', 'husbrevkasse', 'husar-', 'husbondafløser' både ordene 'husbrevkasse' og 'husar-' indordnet forkert. Derudover mangler Adolphsens readymade i modsætning til original-ordlisten i ordbogen anglicismer som fx happening, highlight, hippie, hostel og hotpants, endvidere mangler der fremmedord og fagudtryk som hallucinogen, hegemonisme, histolaborant, holografi og hologram og enkelte danske slangudtryk, fx hængerøv og hold da kæft⁷⁵. Der findes mange komposita i listen. To af de mest brugte determinans er de

⁷² Skyum-Nielsen 1999, s. 52.

⁷³ Adolphsen 2000, s. 66.

⁷⁴ Sandstrøm 1999, s. 51.

⁷⁵ Jf. Riber Petersen 1984, s. 199-217.

leksikalske morfemer 'helse' og 'høj'. Især når det gælder determinansen 'høj', så virker determinataenes mangfoldighed næsten grotesk, når determinans og de forskellige determinata sammensættes til komposita. De nydannede komposita der kommer til at stå ved siden af hinanden i ordlisten, rækker nemlig fra fx 'højaktiv' over 'høj københavnsk' og 'højradioaktiv' til 'højreekstremisme'.

"Readymade" står i intertekstuel relation til ordbogens tekst og kontekst, og derved byder Peter Adolphsens lille historie på både et metasprogligt og et kulturanalytisk perspektiv. I en artikel om readymaden fastslår Kabel/ Pedersen: "det, ready-mades konkret gør: at lade genstandene træde løsrevet frem, så vi får øje ikke blot på den rene brugskontekst vi havde placeret dem i"⁷⁶. Adolphsens "Readymade" er metasproglig først og fremmest på grund af dens reference til et sprogligt opslagsværk, en ordbog. Men "Readymade" er også metasproglig i den forstand, at den viser såvel sproghistoriske som socio- og pragmatolingvistiske aspekter og dermed åbner for diakrone og synkrone lingvistiske betragtninger. En diakron lingvistisk undersøgelse ville fx analysere det følgende nærmere: Den foreliggende ordliste kan struktureres efter ord, der er fuldstændig forsvundet fra det danske sprogbrug, og ord, der stadig eksisterer i nutidens sprog, men ikke længere er på mode, og som ville blive grinet af, hvis nogen brugte dem. Og til sidst er der mange ord, der stadig bliver brugt i dag, og som nu tilhører det hverdagssproglige ordforråd. Endvidere kunne et diakront perspektiv på ordlisten være at sammenligne antallet og bruget af anglicismer i det danske sprog i tiden fra 1955 til 1975 og fx fra 1975 til 1995. Kulturanalytisk er "Readymade" i den forstand, at neologismerne giver et kulturhistorisk perspektiv på det danske sprog og samfund i tiden mellem 1955 og 1975. Gennem ordene antydes datidige økonomisk-tekniske, politiske, sociokulturelle og åndslivsmæssige tendenser i samfundet. Ord, der afspejler det, er fx: 'hørebriller', 'hævekort', 'handelscenter', 'helårsisoleret', 'højradioaktiv', 'højreekstrem', 'havegrill', 'hula-hoppe', 'helsekost', 'hyrde tæppe', 'hashpibe' og 'holdningsbearbejdelse'. Netop her, mellem 'havegrill', 'hashpibe' og 'højradioaktivitet', synliggøres det to årtiers paradoks.

Det, der udgør "Readymade", er, at den leger med en tidslig og mental distance. Selve ordbogen, som tekstens ord er taget fra, udkom i 1984, ni år efter den omtalte tyveårige tidsperiode er afsluttet. Den tidslige afstand mellem tekstens ord og læserens kontekst forstørres. Så læseren befinder sig i både tidslig og mental distance til de nævnte begreber. Enkelte begreber genkendes, andre fremmedgøres, andre minder om noget, og der sættes måske en række associationer i gang. På den måde opstår der flere små historier indenfor og ud fra

⁷⁶ Kabel/ Pedersen 2002, s. 29.

listens ord. Der kan skabes historier, der er baseret på enten enkelte ord fra listen eller flere ord der kombineres til en egen historie. Læseren går konstruktivt til værks. Men samtidig kan teksten også blive stående som en ordliste uden at være utingængelig eller uforståelig mystisk.

Hverdagens skrift- og talesprog transformeres til ordbogens sprog. Sproget er et kommunikationsværktøj, og det bliver 'institutionaliseret' gennem ordbogen. Gennem Peter Adolphsens "Readymade" transformeres en hverdagsgenstand, denne hverdagssproglige genre til en litterær genre, den foreliggende tekst. Ordlisten overføres i en ny, en skønlitterær æstetisk sammenhæng. Den nye teksts oprindelse og inspiration skjules ikke, det angives i bibliografiske henvisninger i parateksten, selvom de ikke er fuldstændige. Selve teksten er stadig klart genkendelig som ordbogens ordliste. Den foreliggende lille historie er betinget af dialogen mellem idéen og ordbogens ordliste som materiale. Readymaden er kendetegnet ved at overføre en profan, dagligdags genstand til en anden, en kunstnerisk-litterær-æstetisk kontekst. Men clouet ved readymaden er at selve genstanden ikke bliver æstetiseret i smal, altså i kunstens forstand, men at den virker ud fra og gennem sin oprindelige æstetik. Readymades er en form for syntetisk genericitet, idet de refererer til en konkret hypotekst, men tegner og sammensætter sig herfra deres egne regler og normer for teksten. Det er også den måde, Peter Seeberg bruger readymaden på. I novellesamlingen *Rejsen til Ribe* findes fx readymaden "Telefax"⁷⁷. Teksten tager udgangspunkt i hverdagsgenstanden telefax. Den bruges som materiale og præsenteres som en litterær tekst. I Seebergs "Telefax" findes ligesom i Adolphsens "Readymade" ingen fortæller. Den er lige så 'anonym' overfor teksten som læseren er. Sandstrøm pointerer med hensyn til Seebergs readymades: "De Seebergske readymades er subjektløse tekster i den forstand, at de er uden fortæller. Forfatteren har – tilsyneladende – ikke 'skrevet' dem; men 'fundet dem og står nu som læser blandt andre læsere og iagttager dem"⁷⁸.

Adolphsens "Readymade" kan med dens ordliste også læses som eksperimenterende begivenheden som novellens kendetegn. I så fald nedskrives novellegenre her til et minimalistisk reduceret format, genrens 'kerne'. Ordlisten indeholder først og fremmest substantiver, derudover 16 adjektiver og kun syv verber. Læseren opfordres dermed til at konstruere og kombinere ud fra ordlisten i forskellige fortællende forløb. I denne sammenhæng danner Peter Seebergs "Meddelelse til de ankomne passagerer"⁷⁹ en parallel, fordi den også kombinerer readymaden med at lege med begivenheden.

⁷⁷ Seeberg 1999, s. 15-16.

⁷⁸ Sandstrøm 1999, s. 57.

⁷⁹ Seeberg 2000, s. 11-12.

4.3.4 Luboslav Hacek. *En lille historie med læseren-vælger-selv system*⁸⁰

Ved denne lille historie er det især kompositionen, der er værd at hæfte sig ved. Historien ”Luboslav Hacek” er inddelt i 19 afsnit. Afsnittene kan kombineres til 10 forskellige historier, og handlingsforløbet styres af læserens valg⁸¹. Historiens helt er Luboslav Hacek, der arbejder som domptør i en bøhmisk cirkus. Der er to store handlingsforløb, som antydes i andet afsnit og udfoldes i de følgende afsnit: der er en kærlighedshistorie med fire forskellige slutninger (historien 7-10), og der er et farligt cirkusliv og dens konsekvenser i seks variationer (historien 1-6). Alle de ti historier er opbygget lineært. Afsnittene bliver brugt kun hver én gang, undtagen afsnit nr. 14, der kombineres to gange, i historien 8 og 9. Begge historier slutter med afsnit nr. 14, men historien 9 går en to afsnits omvej for at ende på samme måde som historien før. Afsnit nr. 9 er det eneste, der ikke er knyttet til en historie. Afsnittet står helt for sig selv, og læseren bliver formanet om ikke at læse ’på afveje’, og for dog at have gjort det, bliver man udsat straffen at læse hele historien forfra.

De enkelte begivenheder og ikke-begivenheder, der fortælles i de 19 afsnit, ofte fortættes til kun få enkle sætninger. På en næsten minimalistisk måde leges der med begivenheden, der er jo i nogle afsnit også intet der sker. På den måde leges der også med novellegenren, fordi novellen i den klassiske forstand jo baserer på en begivenhed og fokuserer på begivenheden og konflikten der opstår med den. Det er lige det modsatte, der sker i ”Luboslav Hacek”. Der er 19 begivenheder, og selvom man kombinerer dem til de enkelte historier, er der stadigvæk flere begivenheder i historien: Læseren læser sig jo videre ’gennem’ begivenhederne. Men de enkelte 10 historier er afsluttede i sig selv. I dette øjeblik bearbejdes altså en novelle-element i historien. Desuden indeholder læseren – vælger –selv-systemet et åbent spil og en dialog med læseren og dens rolle som den, der er med til at skabe historien når han læser. Historien tematiserer og parodierer på den måde også den slags læser, der søger identifikation med tekstens protagonist. Dette kan forstås i forlængelse af Peter Adolphsens afgrænsning af de små historier mod bestseller-litteraturen, der ofte er kendetegnet netop ved at tilbyde læseren muligheden for identifikation.

Det er ikke læserens identifikation med tekstens figurer, der kommer frem i ”Luboslav Hacek”, men et ’højere’ perspektiv, der fokuserer på det der sker⁸². Læseren får den groteske almagt til at bestemme over protagonistens skæbne, liv eller død. For læseren er det muligt at revidere sin beslutning angående handlingsforløbet, at læse og springe frem og tilbage mellem afsnittene, og at hoppe over et afsnit eller starte helt forfra igen. Dermed bliver det muligt at

⁸⁰ Ibid., s. 24-29.

⁸¹ Jf. bilag 8.4, s. 41.

⁸² Jf. Adolphsen i Sindø 2003, s. 237: ”Jeg har valgt at fokusere på hvad der sker, fremfor hvem det sker for”.

lade protagonisten Luboslav Hacek dø og lige derefter leve sit livslang kærlighed med linedanseren Lola Miranda. Det kan være, at man på den måde konstruerer sin egen yndlingsversion af historien, eller at der bliver alle de 19 afsnit stående som de er, blandet i læserens hoved, hvor de kan kombineres til stadig nye variationer. Læseren er medskabende på det helt praktiske plan. Der er ingen autoritativ fortællerinstans på selve teksthøjniveauet. Men på et overordnet plan kan man kalde fortælleren autoritær, fordi han overvåger og styrer læserens valg, når han forgiver forskellige valgmuligheder og når han driller og griber læseren, der læser noget han ikke måtte, som fx afsnit nr. 9.

Historierne 7 og 5 leger med eventyreren. I forlængelse af Schaeffers genericitetsbegreb kan den måde Adolphsen her bruger eventyret på blive kaldt analytisk genericitet. Teksten refererer ikke direkte til en hypotekst, et bestemt eventyr, men mere generelt til eventyrets måde at fortælle på. Referencen sker følgelig gennem en analytisk norm, der her tydeliggøres via enkelte eventyr-elementer. Historien 7 ender i afsnit nr. 7 med eventyrlige elementer, som fx 'og hvis ikke de er døde endnu...'. Eventyrets 'happy end', den livslange kærlighed, udfoldes i en ironisk brydning: 'glansbilledagtig ægteskab'. Den store og livslange, altså i tidlig forstand absolutte og maksimale, kærlighed og det glansbilledagtige står overfor 'to små indskrumpede mennesker', Wiens Grinzingkvarter og supermarkedet. På første blik er det altså virkeligheden med dens nøgtern, dagligdags liv og alderdommens forfald versus eventyret og det glansbilledagtige forestilling om en stor, livslang kærlighed, som det bliver lovet i vielsesakten, der her står i modsætning til hinanden. Men dette paradoks opløses gennem forbindelsen af de to dele i historien. Der skabes virkeligheden i eventyret, og eventyret i virkeligheden. Udtrykket 'vagt smilende' afspejler dette forhold. 'Smilende' tilhører egentlig det glansbilledet-agtige, men her bliver partecipiet relativiseret på grund af adverbiet 'vagt', og dermed høres udtrykket samtidig til den anden, virkelighedens side. Og også 'Wien Grinzingkvarter' repræsenterer både den virkelige verden og en form for eventyrlig univers. Det er nemlig der, folk tager hen for at slappe af, for at komme væk fra bylivet, for at lede efter de gamle dage. Wien Grinzing ligger næsten ude på landet, hvor tiden synes at stå stille. Denne tidsløshed kan relateres til eventyret som genre.

Historien 5 kan læses som eventyrlig parallelhistorie i cirkusverdenen. Historien handler om Luboslav Hacek som cirkusstar. Luboslav gennemgår udviklingen fra at være en lille, ubetydelige domptør i en bøhmisk cirkus til at blive en berømt international cirkusstar, der over hele verden belønnes med priser for sin kunst. Derudover møder han sin drømmeprinsesse, en ambassadørsdatter, de gifter sig, får børn, bliver rige og alt ser ud til at være stort og succesrigt. Der er eventyragtige elementer i denne slutningsversion af historien:

Der opbygges et meget tydeligt klimax, alt bliver større og større, indtil succesens udvikling virker grotesk. Historiens helt Luboslav forlader sit hjem, sin hjemmekunst for at drage ud i den vide verden, lige som mange helte i eventyrene gør for at bestå mange prøver derude i verden før at kunne blive eventyrets 'virkelige' helt. Luboslavs videreudvikling i sin domptørsprogram kan betragtes som nøjagtig de prøver, han behøver at bestå for at vinde og blive nogen. Han starter med at tæmme tigeren, så kommer der heste og endelig også elefanter. Der er jo netop ikke større dyr levende nu om dage end elefanter. I det hele taget minder historien 5 dermed om 'the american dream', men på grund af historiens stil bliver det snarere en parodi på selve drømmen. Hvorimod historien 7 beholder en lidt mere indskrænket eventyrkarakter, og det er mere udsigelsesmåden, der fokuseres her end selve genren. I historien 5 ligger det eventyrlige mere bag ved handlingen – det, der sker med helten i handlingens forløb.

Historien om Luboslav Hacek giver ikke mening, hvis man læser afsnit nr. 1-19 i ligefrem rækkefølge. Der er ikke længere nogen logisk indre sammenhæng mellem de forskellige afsnit, det er altså kohærensens, der mangler. I stedet bliver det til en slags grotesk tankeeksperiment på flere plan. Man får ikke noget mere at vide om historienes protagonister. Deres personlighed, tanker, følelser bliver hvis overhovedet kun antydnet gennem beretningen om handlinger og nogle ganske få replikker i teksten. Ellers kan man på grund af den personale synsvinkelposition med personbinding til Luboslav læse mellem linjerne, når der fx står i afsnit nr. 3: "Lykkeligvis gengældte Lola Miranda (...) hans kys" (s. 24) eller i afsnit nr. 19, hvor der står: "Hendes øjne brændte ham i nakken" (s. 29). Der er tre undtagelser, hvor der siges på en mere direkte måde ud fra et indvendigt syn, hvad Luboslav føler eller tænker. For det første udtrykker den sidste sætning i afsnit nr. 18 gennem verbet 'føle', at Luboslav har medlidenhed med Lola: "han følte en bølge af medlidenhed slå mod sin indre klippekyst" (s. 29). For det andet er der i afsnit nr. 16 en indre monolog, der antyder at Luboslav tøver at begå selvmord: "Hvis jeg stadig har evnen til at le..." (s. 28). Og for det tredje er der så i afsnit nr. 17 en form for 'erlebte Rede', hvor en alvidende fortæller gengiver karakterens tanke i tredje person datid: "Han indså omfanget af sit nederlag: End ikke sin egen død var han herre over" (s. 29). Der lægges mere vægt på det, der sker for dem, på det, de siger, på det, de gør i et bestemt øjeblik. I den forstand kan man konstatere her, at Adolphsens bestemmelser realiseres i teksten, angående fokus på hvad der sker i stedet for hvem det sker for.

I det hele taget er historien "Luboslav Hacek" en leg med novellegenren, hvor læseren er med til at skabe selve historiens forløb. Men der opbygges intet stort narrativt forløb i

historien, selvom der sker store forandringer indenfor tekstniveauet. Temaet kunne godt danne stof nok til en novelle eller flere, fordi der er mange vendepunkter og uhørte begivenheder i teksten. Historien starter med at der er et menneskes liv at fortælle, dette indtryk skabes i hvert fald. Men i stedet for at starte en novelleagtig fortælling, der ville være baseret og struktureret på sit lineært forløb, sættes flere forskellige fortællinger og forløb ved siden af hinanden, der hver eneste kunne have blevet til en novelle. Peter Seeberg har også skrevet et kort prosastykke, hvori han leger med begivenheden som den traditionelle novelles kendetegn. I ”Meddelelse til de ankomne passagerer”⁸³ bruger Seeberg novellen og henholdsvis meddelelsen og readymaden. Den måde han bruger dem på, kan i Schaeffers forstand kaldes syntetisk genericitet, fordi Seebergs tekst refererer direkte til hypotekster, nemlig novellen og meddelelsen. Selve meddelelsen kombinerer novellens begivenheder, og fra deres dagligdags brug gennem højtaleren bliver de nu overført til en kunstnerisk-litterær kontekst: Readymaden skabes. Først holder sig stilen til det neutralt berettende meddelelse, men i slutningen tilføjes der kommentarer som fx: ”Det er ikke spor morsomt længere”⁸⁴.

Der viser sig både paralleller og forskelle på Adolphsens og Seebergs tekst. Hos Seeberg bliver flere handlingsforløb knyttet til forskellige personer, der optræder i forskellige relationer og kombinationer gennem højtaleren. Men de sættes i en fælles tidsramme og et lineært, kronologisk tidsforløb fra omkring kl. 8-24. Synsvinklen bliver den samme gennem hele fortællingen, alle meddelelser kommer fra stationens højtaler. I ”Luboslav Hacek” læser man ikke lineært, fordi man skal hoppe frem og tilbage i historien for at læse en version færdig, for at følge en versions linje til slutningen. Til gengæld er der i ”Meddelelsen til de ankomne passagerer” ingen linje, der kan følges, med undtagelse af den kronologiske. De enkelte begivenheder forbindes på første blik ikke, men der opstår kohærens mellem forskellige meddelelser. De sættes ved siden af hinanden, og de forbliver som enkeltstående begivenheder.

Hverken i Seebergs ”Meddelelse til de ankomne passagerer” eller i Adolphsens ”Luboslav Hacek” får læseren meget at vide om protagonisterne. Hos Seeberg er der kun nogle få henvisninger og informationer, der kan kobles til fx manden, der hedder Gregers Sørensen og arbejder som dyrlæge. Der er ingen sammenhængende narrativ forløb hos Seeberg, men forskellige meddelelser forbindes med hinanden. Så er det læseren selv, der bestemmer, om han vil skabe historierne bag meddelelserne i sin fantasi eller om han bare læser meddelelserne stående lige som de er og står ved siden af hinanden. Læseren får ikke

⁸³ Seeberg 2000, s. 11-12.

⁸⁴ Ibid., s.12.

noget at vide om, hvorfor dyrlægen hele dagen bedes at komme til hospitalet, og der gives heller ikke nogen forklaring på, hvorfor Jørgen Andersen og Kirsten Vestergård i skift sender meddelelser til hinanden, og hvem Kjeld Vestergård er – fordi det er jo egentlig lige meget. Her skal meddelelserne ikke give mening. Der er absurde træk både i Seebergs og i Adolphsens tekst.

5 Konklusion

Det foreliggende tekstudvalg er præget af, at teksterne giver plads til både traditionen og en radikal eksperimenteren. Hele de to bind *Små historier* befinder sig mellem tradition og eksperiment, mellem en slags litterært museum og fremmedgørelse. Denne dobbelthed bliver kunstnerisk princip, og Adolphsens genrepasticher afspejler det. En pastiche går i dialog med traditionen, hvad enten det er en genre eller et forfatterskab, som bliver genstand for pastiche. I Jean-Marie Schaeffers forstand er pasticher en form for analytisk genericitet, for teksten ikke refererer direkte til en hypotekst, men pasticherer gennem en analytisk norm. I dialogen overskrider pastichen traditionen og er hele tiden et eksperiment. Når Adolphsen pasticherer Seebergs forfatterskab, værdisættes det, idet det tages ud af dens kontekst og ind i en ny – uden derved at miste den gamle. Dermed bevæges traditionen på et andet plan. Tilsvarende beskriver Niels Egebak pastichen i artiklen ”Pastichen som kunstnerisk princip”:

Pastichen repræsenterer en forskydning i forhold til det eller de værker, der pasticheres: den er det samme og alligevel ikke det samme, ikke *helt* det samme. Den frembringer så at sige et *mellemrum*, som gør det muligt at forstå det pasticherede på en ny måde, fordi det – i kraft af dette mellemrum – sættes ind i en ny historicitet, der får det til at skifte karakter, og som samtidig markerer det *transhistoriske* betydning⁸⁵.

Peter Adolphsens historier er kortprosastykker, og de tematiserer og eksperimenterer med det narrative forløb. Men dette forstås ikke som en tendens til fuldstændigt at nedtone det fortællende, men i stedet at afprøve at fortælle igen. I en artikel om Peter Adolphsens forfatterskab bemærker Erik Skyum-Nielsen træffende: ”Fremfor at læse hans ultrakorte tekster som kritiske negationer af fortællingen kan man vælge at opfatte dem som kloge påvisninger af fortællingens rigdom på muligheder”⁸⁶. Det viser sig, at det ikke kun er minimalistisk-realistiske kortprosaformer, der dyrkes i 1990’erne, men at der med Peter Adolphsens to binds *Små historier* eksisterer et eksempel på en sprudlende og fabulerende og samtidig en underfundig og syntaktisk meget elegant og tæt komponerede kortprosa, der skriver sig ind i både nære og fjerne traditioner. Gennem traditionerne peger de små historier tilbage, de peger på samtiden og modstrider, de ironiserer og parodiserer, og dog formår de at

⁸⁵ Egebak 1991, s. 45.

⁸⁶ Skyum-Nielsen 1999, s. 53.

skabe et helt eget univers. Jean-Marie Schaeffers genericitetsbegreb viser sig som meget anvendeligt når det gælder de små historier, fordi teorien tager højde for genreeksperimenter og –blandinger. Når det gælder begreberne ‘genrepastiche’ og ‘stiløvelse’, peger Adolphsens små historier på parallellen mellem den postmodernistiske og den klassicistiske æstetik og skriver sig dermed ind i det formelle gennembrud. Peter Adolphsen betegner sig selv som postmodernist i traditionel forstand, der benytter sig af inspirerende hypotekster som papstykker, som bliver sat op på scenen, brugt, og ført ud igen bagefter⁸⁷. I denne kontekst er det spændende at betragte historiernes forskellige refleksionsniveauer. Udover pastichens niveau er der altid et metaniveau, hvor der reflekteres over det postmoderne litterære æstetik. Hvad angår begrebet ‘historier’ kan der skelnes mellem historien som en fortælling især i den folkeligt-mundtligt prægede fortælletradition, og historien i ‘historisk’ forstand som noget der peger tilbage på noget. Dermed hentyder begrebet samtidig på inspirationskilder og traditionslinjer, der er synlige i de små fortællinger, og på de små historiers lyst til at fortælle igen – på deres måde. De små historier er små af omfang, men ganske store, når det gælder det tekstlige og det indholdsmæssige niveau. Historierne viser mangfoldigheden af litterære muligheder: To bind af små historier indeholder en hel genrekatalog. Endvidere henviser historierne til ‘store’ begreber og litterære traditioner som fx det fantastiske, det absurde og det groteske, den gamle haiku-digtning, eventyret og mundtlige fortælletraditioner i det hele taget. Derudover bruger Adolphsens historier ‘store’ – både i kvalitativ og i kvantitativ forstand - forfatterskaber som inspiration, hvad enten det er ‘verdenslitteratur’ som Borges og Kafka eller danske forfatterskaber, der var og er med til at præge den danske litteratur, som Seeberg og Højholt. Ej heller på det indholdsmæssige plan er historierne små. Der findes alt fra rispapierslampen til store temaer og filosofiske spørgsmål om kærlighed, Gud og eksistens, litteratur, naturvidenskab og religion, døden og livet. At de små historier formår at rumme ‘det store’, uden at virke sådan, er vel kun muligt netop på grund af titlens og selve historiernes radikale understatement.

6 Perspektivering

Det kunne i forlængelse af mit projekt være spændende at undersøge det 20. århundredes litteratur med hensyn til kortprosaens præmisser i et mere komparativt perspektiv, der kobler den danske med den islandske litteratur. Den islandske litteratur byder på mange interessante og krævende forfatterskaber. Med hensyn til Peter Adolphsen og til kortprosaen i det hele taget må fx nævnes de følgende: Halldór Kiljan Laxness’ genudkomne *Smásögur* (2000),

⁸⁷ Adolphsen i undervisningen på Syddansk Universitet i Kolding, den 26. 2. 2004.

Kristín Ómarsdóttirs *Einu sinni sögur* (1991) og Andri Snær Magnasons *Engar smá sögur* (1996). Alle de tre forfattere bruger også 'historie'-begrebet ('sögur'), og de to sidstnævnte er samtidsforfattere med Peter Adolphsen. Spørgsmålet ville så være, om der er referencer og fælles elementer mellem de nordiske kortprosalitteraturer, eller om Island er gået og stadig går sin helt egen vej. Kristín Ómarsdóttirs *Einu sinni sögur* indeholder minimalistiske og absurd-groteske kortprosastykker, der samtidig leger med eventyrgenre og henholdsvis folkelige og mundtlige fortælletraditioner i det hele taget. Her kan nævnes fx 1800-tallets islandske *Gamansögur*, som findes i Jón Árnasons samling *Íslenzkar _jó_sögur og ævint_ri* (1862-64), idet de er kendetegnede ved en koncentreret udtryksmåde, humoristiske og groteske træk og talesproglige elementer. Her ville det være oplagt at inddrage Peter Adolphsens *Små historier* og *Små historier 2*.

Når det gælder Peter Adolphsens mulige litterære inspirationer indenfor den danske litteratur, kunne det udover Per Højholt og hans blindgyder først og fremmest være Villy Sørensens forfatterskab og især hans debut *Sære historier* (1953), der er værd at hæfte sig ved. Ved at sammenligne fx Sørensens og Adolphsens debutsamlinger kunne mulige paralleller undersøges. Hvad angår formidlingen er Peter Adolphsens små historier velegnede i forhold til både kortprosaen i det hele taget og en fokusering af specielle aspekter i historierne. Sidstnævnte kunne fx bruges til et kursusforløb om den fantastiske litteratur. I så fald kunne der arbejdes med Adolphsens referencer til Per Højholt og hans blindgyder, Franz Kafka, som antydet i denne opgave, og Jorge Luis Borges.

7 Litteratur

Primærlitteratur:

Adolphsen, Peter: Små historier. Samleren 1996.

Adolphsen, Peter: Små historier 2. Samleren 2000.

Kafka, Franz: Die Verwandlung. In: ders.: Meistererzählungen. Diogenes 1995.

Seeberg, Peter: Rejsen til Ribe. 3. udg., Gyldendal 1999.

Seeberg, Peter: Om fjorten dage. 4. udg., Gyldendal 2000.

Sekundærlitteratur:

Baldick, Chris: The concise Oxford dictionary of literary terms. Oxford University Press 1990.

Brixvold, Jeppe/ Jørgensen, Hans Otto (red.): Antologi af dansk kortprosa. Dansklærerforeningen 1998.

Dines Johansen, Jørgen: Novelleteori efter 1945. Munksgaard 1970.

Egebak, Niels: Pastichen som kunstnerisk princip. In: ders.: Af en evighedsstudents meriter. Modtryk 1991. S. 45-50.

Genette, Gérard: The Architext. In: Duff, David: Modern genre theory. Longman 2000. S. 210-218.

Ipsen, Max: Kortprosa 1990-2003. Systime 2003.

Höllerer, Walter: Die kurze Form der Prosa. In: Akzente. 9. Jahrg. 1962. S. 226-245.

Kabel, Kristine/ Pedersen, Hanne: Ready-maden og avantgarden. In: K&K 93 (2002). S. 9-29.

Klujeff, Marie Lund: Novellen. Struktur, historie og analyse. Gad 2002.

Mai, Anne-Marie: Det formelle gennembrud. In: ders. (red.): Danske digtere i det 20. århundrede. Bd. 3. Gad 2000. S. 535-596.

Nielsen, Hans-Jørgen: Haiku. Borgens Billigbøger 1963.

Rønhede, Nikolaj: Omkring haiku. In: K&K 93 (2002). S. 31-47.

Sandstrøm, Bjarne: De Seebergske readymades. In: Spring. Nr. 15 (1999). S. 50-61.

Schaeffer, Jean-Marie: Literary Genres and Textual Genericity. In: Cohen, Ralph (red.): The Future of Literary Theory. Routledge 1989. S. 167-187.

Schaeffer, Jean-Marie: Från text till genre. Anteckningar om genreproblematiken. In: Aurelius, Eva Hættner/ Götselius, Thomas (red.): Genre teori. Studentlitteratur 1997. S. 274-295.

- Serup, Martin Glaz: Fantastiske små historier. Fra E. A. Poe over Jorge Luis Borges og Per Højholt til Peter Adolphsen. In: Bogens Verden. Nr. 4 (2001). S. 19-23.
- Sindø, Rolf: Man skal også kunne male på bagsiden af kulisserne – Peter Adolphsen (2001). In: ders.: Hybrider. Odense Universitetsforlag 2003. S. 129-142.
- Skyum-Nielsen, Erik: Peter Adolphsen. In: Dansk Noter. Nr. 4 (1999). S. 51-53.
- Todorov, Tzvetan: Den fantastiske litteratur – en indføring. 1. udg., 2. opl. Forlaget KLIM 1998.
- Todorov, Tzvetan: The Origins of Genre. In: Duff, David: Modern genre theory. Longman 2000. S. 193-209.

8 Bilag

8.1 Synopsis

„Kortprosa i det 20. århundrede“

Katharina Unckel

Synopsis til projektopgaven:

Peter Adolphsens „Små historier“ – et eksempel på det 20. århundredes kortprosa

Seminaret „Kortprosa i det 20. århundrede“ danner ramme for mit projektopgave, der skal omhandle kortprosa ved slutningen af det 20. århundrede. Som mit hovedemne skal jeg sætte fokus på Peter Adolphsens ”Små historier 2”, der udkom i 2000. Jeg skal eksemplarisk analysere nogle af hans kortprosastykker med særlig henblik til bestemmelserne, han nævner i et interview i tidsskriftet Hybrider. Spørgsmålet er altså, i hvor vidt og hvordan Adolphsen i sine ”Små historier” følger sine egne bestemmelser og hvordan han arbejder med kortprosagenren.

Hovedemnet skal læses på baggrund af mit første delemne. Kortprosagenren er en meget bred kategori - jeg har valgt at diskutere kortprosabegrebets problematik, som tager udgangspunkt i en afgrænsning af genrebegrebet. At relatere Adolphsens forfatterskab til nogle andre forfatterskaber, fx Peter Seebergs, og dermed sætte forfatterskabet i en større litterær sammenhæng, skal være mit andet delemne. Der undersøges eventuelle intertekstuelle referencer og stilistiske og tematiske paralleller. På den måde skal tydeliggøres, hvor Peter Adolphsens forfatterskab på et overordnet plan befinder sig henne i forhold til begreber som fx readymade, det groteske og det fantastiske, og på hvilken måde Adolphsen skaber sit eget ”kortprosa-univers”.

8.2 Kommentar til synopsen

Under projektskrivningsfasen foretog jeg nogle ændringer i konceptet. Jeg valgte at have et hovedemne og et delemne fremfor et hovedemne og to delemner. Det viste sig at være bedre at inddrage det oprindelige delemne 2, Peter Adolphsens inspirationskilder, direkte med under henholdsvis hovedemnet og tekstanalysen. Dermed blev det muligt at tage tekster både fra *Små historier* og *Små historier 2* med i tekstanalysen, for at kunne gå mere i dybden og udvide hele hovedemnet. Formålet var, at vise mangfoldigheden, bredden og den reflekterede æstetik i Adolphsens små historier – i tekstudvalget og i hans måde at bruge litterære inspirationer på. Hvad angår det sidstnævnte, valgte jeg at koncentrere betragtningerne om kun to forfattere – Peter Seeberg og Franz Kafka – fordi det ikke ville have tilsvaret hverken forfatterskaberne eller selve læsningen af Peter Adolphsens små historier at presse for mange forskellige perspektiver ind i overvejelserne. På grund af opgavens begrænsede omfang kan betragtningerne om de nævnte to forfatterskaber, der har inspireret Peter Adolphsen, kun betegnes som iagttagelser og kun et lille udsnit af de inspirationslinjer der tegnes mellem deres og Peter Adolphsens forfatterskab.

8.3 Peter Adolphsens *Små historier* – et udvalg

Den følgende inddeling stiller ikke krav om fuldstændighed, men den vil give et overblik over nogle af de aspekter, der tages op i Peter Adolphsens historier. Inddelingen kan kun give en vis orientering, idet de fleste historier kombinerer forskellige træk. Fx Historien ”Marie, Jud og Gulemanden” (SH 2, S. 17) kombinerer på tekstniveauet overnaturlige fænomener og science-fiction-agtige træk med det absurde og groteske, samtidig med at den i høj grad er metasproglig ved at tematisere sproget gennem sprogspil. På overordnet plan er historien en børnelitterær genrepastiche.

Leg med genrer, der bliver nævnt i titlen eller som paratekst:

Madeleine eller Lille trist roman (SH, S. 44)

Kioskeventyr (SH 2, S. 13)

De langsomme digte (SH, S. 10)

En rispapirslampe og et haiku (SH 2, S. 41)

Marie, Jud og Gulemanden. *En børnehistorie*. (SH 2, S. 17)

Kaffe. *En Seeberg-pastiche*. (SH 2, S. 68)

Pilk fra en mlif-noitca (SH, S. 10)

Readymades:

Rytterstatue. *Opskrift på en skulptur* (SH 2, S. 34f.)

Readymade. *Pia Riber Petersen: Nye ord i dansk 1955-1975*

(Pilk fra en mlif-noitca (SH 2, S. 10))

Leg med forskellige fortællende forløb:

Luboslav Hacek. *En lille historie med læser-vælger-selv system* (SH 2, S. 24-29)

Flugten. *En lille historie i brede synonymer* (SH 2, S. 52f.)

Utrolige naturfænomener, geologiske reportager, store naturkatastrofer og ’forvirringer’:

Sten fra himlen (SH, S. 19)

Jorden forvirret (SH, S. 50)

Januar for altid (SH, S. 29)

(Avispapirbyen (SH, S. 33))

Iotyn (SH 2, S. 8f.)

Shams al-mukhrait. *Beskrivelse af en uddødt hallucinogen* (SH 2, S. 11f.)

Spøgelser:

Spøgelser alle vegne (SH 2, S. 56)

Legemsvarme (SH, S. 52): også lidt eventyragtig (spejl)

(Teater (SH, S. 18))

Groteske:

The Afterlife Shopping Centre (SH 2, S. 71): sort humor

Den lyseste tangent (SH, S. 9): minder lidt om seebergs 'udvikling af et rum'

Armstumpen, edderkoppespindet og orgelsonaten (SH 2, S. 62)

Lort og penge (SH 2, S. 74)

Den hovedløse filosof (SH 2, S. 16)

(Det postmoderne kommunikationssammenbrud (SH 2))

Dr. Fulster og den utrolige vanskabning Gaspard (SH, S. 34)

Pilk fra en mlif-noitca (SH 2, S. 10)

Metasprogligt, -litterært:

Avispapirbyen (SH, S. 33)

Beretning om sproget gitii (SH, S. 35)

En simpel tegnefilm (SH, S. 38)

Body language (SH 2, S. 61)

Forfatterens forord (SH 2, S. 42)

En klassisk skrifttype (SH 2, S. 44)

Den perfekte tekst (SH 2, S. 64)

Readymade. *Pia Riber Petersen: Nye ord i dansk 1955-1975.* (SH 2, S. 66f.)

Det postmoderne kommunikationssammenbrud (SH 2, S. 57)

8.4 Tekstanalyse 4.3.4: "Luboslav Hacek" – historiens struktur

