

Introduktion

Målsætninger, præsentation, afhandlingens dele, metode

1. Målsætninger og præsentation

Genreteori er ikke længere frontforskning, *the cutting edge*, i litteraturvidenskaben. Sådan lød den tysk-amerikanske æstetikforsker Hans Ulrich Gumbrechts vurdering, da jeg diskuterede emnet “genrer” med ham i efteråret 2005. Så meget desto mere – for Gumbrecht har ret, spørgsmålet om genrers status generelt må efterhånden siges at være besvaret – er det påfaldende, at forskningen i genreblandinger, genrehybrider, genrebastarder eller multigeneriske tekster har været begrænset. Den generelle udvikling i genreteorien er ikke rigtig slået igennem, når det gælder forslag til, hvordan man kan læse litterære tekster, hvor flere genrer er på spil samtidigt – og først i den senere tid er der sket afgørende nyinvesteringer i emnet.¹ Til denne mangel skal desuden lægges, at genreblandinger gennem historien i høj grad er blevet reduceret til alene at være opgør med genrebegrebet. Den genreblandede tekst er blevet forstået som en revolutionshelt, der nedbryder de etablerede grænser, kaster genrenes snærende bånd af sig og baner vejen mod en frigjort litteratur. Det har skygget for, at der også findes andre, mindre krigeriske former for genreblanding.

Intentionen med afhandlingen her er derfor at skabe en genreteoretisk opdateret og derfor mere rummelig model for, hvordan forskellige slags multigeneriske tekster kan læses og forstås – også i et større, æstetikteoretisk perspektiv. Gevinsten ved således at forny synet på genreblandinger er stor, og manøvren indlysende nødvendig, som det kan bemærkes ved recep-

tionen af en række forfatterskaber og enkeltværker. En tekst som H.C. Andersens *Fodreise* (1829) er eksempelvis pludselig blevet læselig, fordi dens genremæssige heterogenitet ikke længere anses for at være udslag af ungdommelig usikkerhed eller hovmodighed hos forfatteren.² Ligesom August Strindbergs genreblandede prosatekster på lignende vis er blevet frisat fra kampen om, hvorvidt de er litterære værker eller psykopatologiske dokumenter.³

Litteraturvidenskabens interesse for genreblanding er først for alvor vokset frem inden for de sidste 30 og især de seneste 10 år. Endnu findes dog næsten udelukkende enkeltstudier af multigenericitet i bestemte perioder, værker eller forfatterskaber. I afhandlingen her er det derimod genreblanding som sådan, der undersøges – dog med fokus på særligt “larmende” former for multigenericitet. Det skal klargøre, at den historisk udbredte kobling mellem genremæssigt urene tekster og subversivitet må suppleres med iagttagelsen af andre funktionsmåder.

For mens genreblandede tekster ofte har en opsigtsvækkende, provokerende og grænseoverskridende karakter, især hvis genrene stammer fra sfærer, der konventionelt betragtes som ontologisk forskellige – så er det ikke den eneste måde, multigenericitet kan fungere på. Genreblanding kan også bringe genrer i interaktion med hinanden, så der åbnes et rum mellem *forskellige*, men netop ikke gensidigt udelukkende genrer i teksten. Det er muligt, fordi tekst og genrer ikke blot er indbyrdes modstridende, men også på talefod.

Fascinationen af den normbrydende praksis har dog siden den tidlige, tyske romantik domineret genreteorien i en grad, så andre slags genreblanding er blevet trængt i baggrunden. Dermed er det ikke i tilstrækkelig grad blevet reflekteret eller analyseret, at modsætninger og sammenstød mellem genrer kun er én funktionsmåde af flere mulige i multigeneriske tekster. Når genrene blandes, kan der godt ske det, at de sprænges i fremskrivningen af

tekstens subversive litteraritet – men de kan også indgå i en mere kærlig interaktion med hinanden.

Målet for denne afhandling er således at beskrive multigeneriske teksters funktionsmåde og æstetiske karakter – og særligt at skelne mellem, hvad der benævnes henholdsvis *ironisk* og *humoristisk* multigenericitet. Genreblandinger kan både humoristisk åbne og ironisk blokere for en særlig forskelsorienteret tænkemåde i og med litteratur – på den anden side af forstandsmæssige modsætninger. Multigenericitet kan demonstrere, at litteratur og forstandens klassifikationer står i modsætning til hinanden – eller genreblanding kan være en produktiv forbindelse mellem begreb og tekst.

Genreblandinger er således forskellige alt efter, hvilken dimension af genererne, der træder stærkest frem i teksten. De kan fungere som både klassifikationsbegreber, konventionelle koder og tekstlige størrelser – og i ironiske genreblandinger er det generernes klassifikatoriske og konventionelle karakter, der er mest fremtrædende, mens det i humoristiske genreblandinger særligt er deres tekstlige. Det er derfor også forskelligt, hvilken æstetisk og litteraturhistorisk status genreblandinger kan tildeles, og de kan ikke pr. automatik knyttes til f.eks. det sen- eller “postmoderne”.⁴

Undersøgelsen sker ud fra nøje analyser af en række multigeneriske tekster, der er udvalgt under hensyn til ph.d-projektets formelle ramme “Dansk litteratur efter 1800”: H.C. Andersens *Fodreise* (1829), Mogens Klitgaards *Den guddommelige hverdag* (1942), Martin A. Hansens *Jonatans Rejse* (1950), Peter Brask-Andersens *Skår* (1955), Thorkild Hansens *Det lykkelige Arabien* (1962), Erik Thygesens *Karnevalskongen eller De ni måneder* (1964), Svend Åge Madsens *Liget og lysten* (1968), Ib Michaels *Hjortefod* (1974) og Lars Frosts *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* (2001). Desuden fastholdes en international kontekst med Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799) og August Strindbergs *Svarta fanor* (1907).

I disse tekster er det multigeneriske særligt fremtrædende. Genrerne markeres kraftigt metatekstuel, alluderes til intertekstuel og fremhæves paratekstuel.⁵ Genreblandingen er “larmende”: de involverede genrer stammer ofte fra tilsyneladende uforenelige ontologiske områder og sættes i teksten over for hinanden på en måde, så forskellen eller modsætningen imellem dem spiller en central rolle i tekstens samlede æstetik. Den generiske urenhed er omfattende og findes på alle eller mange af tekstens niveauer, ligesom genreblandingerne fungerer på så karakteristiske måder, at det giver mening at tale om strukturelle typer af multigenericitet: montage, mosaik og interferens, som det foreslås i afsnittet “Genreblandingernes art”. Afhandlingens tekstkorpus er således afgrænset, og teksternes multigenericitet kan ikke forveksles med den mere generelle genremæssige urenhed, der principielt findes i enhver tekst (som den beskrives med Mikhail Bakhtin i 1. del) – eller med mere “stilfærdige” genreblandinger; hvor genrebegrebet faktisk *ikke* sættes på spil.

Kunsten at definere genrer som sådan er altså ikke dét, der er øvelsen her. Læsningerne her foretages ud fra en kombination af eksisterende teorier, som alle kan ekstrapoleres til også at omfatte genreblandinger – fordi der på forskellig vis er fokus på genrers dobbeltkarakter af både klassifikation og tekstlighed. Intentionen er således ikke at formulere en ny genreteori, men at fremhæve et flerdimensionalt genrebegreb, hvor genrer defineres som receptionsæstetiske og tekstlige fænomener – samtidig med at deres klassifikatoriske funktion fastholdes. Et sådant begreb kan naturligvis siges at være et elektisk inficeret, trehovedet uhyre og udgøre et logisk problem, fordi teorierne på en række punkter modsiger hinanden. Pragmatisk kunne det derfor også formuleres sådan, at flere forskellige genrebegreber viser sig at være nødvendige i læsningen af genreblandede tekster, og at de begreber på forskellig vis griber ind i hinanden i teksterne og deres læsning.

Genredefinitionen i afhandlingen fremsættes med støtte i primært Hans Robert Jauss' "Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters" (1968), Jean-Marie Schaeffers "Du texte au genre" (1983) og Jacques Derridas "La loi du genre" (1980). I disse teorier opstilles genrebegrebet på måder, så både genrens tekstlighed og deres konventionelle og klassifikatoriske karakter fastholdes – uden at begrebet dermed imploderer i selvmodsigelse. På den baggrund defineres genrer som både klassifikationsbegreber, som konventionelle koder bestemt af læser og forfatters forventningshorisont – og som tekstimmanente størrelser. Sådan tilsidesættes krigen mellem traditionelt modstridende definitioner i genreteorien. Målet er at opnå en balance mellem genreontologi og genrefunktionalitet i undersøgelsen – mellem hvad genrer *er*, og hvad de *gør*. Genredefinitionens tre dimensioner skal nu skitseres – og gennemskrives udførligt i 1. del.

Det første, der må slås fast, er, at genrer betegner bestemte, afgrænselige typer eller klasser af tekster; de er klassifikationsbegreber, der anvendes for at skille tekster fra hinanden og samle dem i overskuelige grupper. Ikke blot på biblioteket, i pædagogiske sammenhænge og i andre former for formidling, men også grundlæggende i vores omgang med litteratur.⁶ Teksterne i en genre har en særlig høj grad af indbyrdes nærhed, hvad angår paratekstuelle træk som titlen, kapiteloverskrifter mv. og desuden form, plot, figurer, motiver, tema, længde etc. Nærheden kan gælde alle disse elementer eller blot nogle af dem; oftest vil det dog dreje sig om adskillige på flere niveauer, før betegnelsen "genre" anvendes og accepteres bredt. Som regel udnævnes bestemte, kanoniserede tekster som idealtyper for en genre – som f.eks. Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* for dannelsesromanen og Defoes *Robinson Crusoe* for robinsonaden – hvilket dog ikke betyder, at deres genrestatus er entydig; snarere er forståelsen af dem som idealtyper hyppigt parallel med omfattende diskussioner af værkernes genre.

Genrers status som klassifikationer er således i høj grad formålsbestemt og deduktivt funderet: de er teoretiske konstrukter mere end empirisk baserede analyseresultater – og måske derfor ikke fyldestgørende beskrivelser af genreblandede tekster, der netop undviger entydig bestemmelse. Normativiteten er til at føle i eksempelvis en genreteori som Horats', jævnfør afhandlingens første motto: genreblandinger er ligefrem at ligne med brud mod naturlovene: som en parring af en tiger og et lam. Klassifikationsbegreber findes dog ikke udelukkende som konstruktioner, der trækkes ned over litteraturen; som det skal blive klart i 2. og 3. dels analyser, optræder genrer også *i* nogle tekster overvejende som begreber (der så på forskellig vis negeres) – og det spiller en afgørende rolle for især ironiske genreblandinger.

Så vidt om genrer som klassifikation. Det andet aspekt, der må inddrages i definitionen af, hvordan genrer fungerer, er læsningens medproducerende rolle. Genrer er også, som Hans Robert Jauss beskriver det i "Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters" (1968), historisk forankrede konventioner og bestemmes af, hvilke forventningshorisonter læser og forfatter opererer med. Ud fra en bestemt forventningshorisont genkender læseren særlige træk i teksten, der betragtes som genrekonstituerende; og fra forfatterens side skrives teksten ind i en bestemt genrekonvention. Dertil kommer naturligvis også den mere ubevidste brug af genrekonventioner, der er epokalt bestemt af de strømninger, litteraturen præges af på det tidspunkt, hvor teksten skrives. Konventionerne er således historisk og kulturelt bestemte og findes konkretiserede i teksterne. Genrer "findes" altså i teksten og kan beskrives ved tekstnære analyser, hvor alle niveauer fra paratekstuelle træk til tekstens vokabular belyses.

At genrer er konventionelle og har deres oprindelse i forventningshorisonten, er dog heller ikke en fyldestgørende beskrivelse i sig selv. Som det tredje og sidste, der skal pointeres, gælder, at genrer også er tekstlige og

singulære. Genrer er aldrig rene aftryk af eller blot afvigelser fra bestemte forventninger: teksten og genrekonventionen ækvivalerer ikke fuldstændigt og kan principielt ikke gøre det. Som Jacques Derrida skriver i "La loi du genre" (1980), er genrer altid urene og fungerer mellem genrens mærke og reformuleringen af det; de er sluseporte i teksten. De kendetegn, der karakteriserer en bestemt genre, kan netop også være konstituerende for andre genrer. At genrer er tekstlige, betyder altså ikke, at de kan beskrives som indbyrdes uafhængige størrelser. Genrer fungerer på kanten af teksten: de har en retrospektiv og klassifikatorisk dimension, men er også dynamiske og transformative. De er, som Jean-Marie Schaeffer fremhæver i "Du texte au genre" (1983), tekstlige funktioner i den enkelte teksts spil med andre tekster – og man må skelne mellem *Genre* og *genericitet*, mellem genrer som retrospektive klassifikationer og genrer som tekstlige funktioner.

Det var de tre dimensioner af genrebegrebet. Til slut blot en afgrænsning: såkaldte storgenrer (såsom epik, drama, lyrik eller fiktion- og sagprosa) er historisk uspecifikke kategorier og studeres ikke. Selve ideen om storgenrer over for undergenrer forekommer problematisk, fordi det samme, genren, sættes på forskellige niveauer og bliver begrebsligt selvmodsigende. Storgenrer dækker snarere over transgeneriske principper, kunstarter og bestemte ontologiske rammer. Også spørgsmålet om kunstværkets medium ses der bort fra i definitionen af genrebegrebet. Hvorvidt det drejer sig om et teaterstykke, en sang eller en tekst til indadlæsning, angår snarere kunstarten end genren.

Genrer er altså klassifikatorisk normative og konventionelle, men også deskriptive og relaterede til faktisk forekommende litterære formationer. Denne rummelighed er væsentlig for genreteoriens anvendelighed i analyserne af de multigeneriske tekster. Som allerede nævnt er genreblandingernes art bestemt af, hvilken dimension af genrerne der dominerer.

I den ironiske multigenericitet fremstår genrer overvejende som klassifikationselementer og tekstfjerne forventninger, litteraturen må rive sig løs af. Genreblandingen fungerer som en modsigelse af genrer som klassifikationer, og det er en krig, der umiddelbart kan synes uundgåelig: ”Enhver genrebestemmelse betyder en tilbøjelighed til at marginalisere blandformer og sætte rendyrkede teksttyper i forgrunden”, skriver Robert Zola Christensen i artiklen ”Vandrehistorien: Et moderne folkesagn og dets beslægtede genrer” (1999 p.19).

I humoristisk multigenericitet er genrer dog netop ikke alene klassifikatoriske, men fremstår også som *tekstlige* på en måde, der overstiger deres karakter af at være forventningsbestemte koder: de er på god talefod med og uløseligt bundet sammen med teksten. Det gælder nemlig også – og det er afgørende her – at der kan være tale om andet end modsigelse: om en art logisk set urent trav, en hoppen og snigen, som dén der findes i Franz Kafkas ”Eine Kreuzung” (1917), jævnfør afhandlingens andet motto. Her er Horats’ tiger og lam forvandlet til en krydsning af killing og lam, der hoppende og snigende bevæger sig afsted – ligesom Kafkas tekst gør det i sin egenskab af både autobiografisk fragment og dyrefabel. Genrer er ikke kun klassifikationsværktøjer, og der kan derfor være andet på færde end krig mellem tekst og genre, når flere genrer blandes i samme tekst.

Når ironi og humor anvendes som betegnelser for forskellige slags genreblanding, er det motiveret af flere ting. For det første har ironi og humor vist sig at være gode redskaber til beskrivelse af bestemte, analytiske forhold i genreblandede tekster: hvordan en bestemt slags begreber fungerer i litteraturen. I det mindste, når både ironi og humor defineres præcist som tekstimmanente størrelser, der er nøje forbundet med spørgsmålet om sammenhængen mellem begreb og tekst – og humor især skæres fri af de mange andre konnotationer, betegnelsen vækker. For det andet skabes der med anvendelsen af ironi og humor en forbindelse mellem analytiske forhold og

mere litteraturfilosofiske overvejelser af, hvordan forskellige slags genreblanding fungerer. For det tredje medvirker brugen af ironi og humor til at skitsere et litteraturhistorisk rum eller kontinuum fra romantikken til i dag. Den tidlige tyske romantiks ironiske genreeksperimenter står på forskellig vis i forhold til andre tekster, nye som ældre – også dem, der betegnes humoristiske, fordi ironi og humor netop defineres som forskellige, men nært beslægtede størrelser. Nøjagtig hvad der menes med humor og ironi, skal gennemskrives i afhandlingens 4. del. Her gives blot en indledende skitse.

I ironisk multigenericitet opstilles og demonteres flere genrers forening i samme tekst. Genrerne forbindes, fordi de optræder i samme tekst, men samtidig sprænges denne sammenhæng. Det sker ved, at genrerne fremstilles som rene klassifikationsbegreber, hvorfor genrerne kun interagerer, idet de støder sammen som led i opstillingen af en inkongruens mellem genre og tekst overhovedet. Ironi defineres med andre ord som en ikke blot receptiønsæstetisk, men også tekstlig funktionsmåde, der kan opstå af en modsætning mellem teksten og begreber i den, herunder genrer. I romantisk ironi potenseres denne modsætning ved, at genrerne fragmenteres og modsiges, så de bringes til at pege mod det Absolutte, hvor alle genrer forløses i en højere enhed.⁷ I moderne ironi er denne højere enhed opgivet, og ironien vender sig mod og ud af tekstens egen betydningsdannelse – som noget, der opstår i negationen af genrer.

I P. Brask-Andersens ironiske genreblanding *Skår*, der læses i 2. del, ses eksempelvis, hvordan alle ansatser til genkendelighed i form af bestemte genrer udfordres, og alle tilløb til forløb, sammenhængende figurer mv. modsiges. Genrernes pluralitet fungerer moderne ironisk som led i tekstens fragmenterende modus – og hver for sig spændes genrerne fast i en ironisk modsætning mellem genrebestemte forløb, figurer og temaer og så tekstens karakter af radikal fragmentering. Gennem destruktions af genrerne stræ-

bes der ikke mod den Absolutte Urgenre, men mod den tomme genreløse tekst, hvor emnet ikke er andet end teksten selv.

I humoristisk multigenericitet opstilles og moduleres flere genrers forening i samme tekst. Genrerne smelter ikke sammen i en syntese, men står frem som forbundne, når der sker interaktioner mellem genrer og mellem genrer og tekst. Forbindelserne mellem genrerne manifesteres, fordi deres også tekstlige karakter er frisat: genrerne er ikke blot begrebslige modsætninger, men tekstlige funktioner i samme tekst og spiller derfor sammen. Det ændrer genrernes konventionelle karakter, der bliver plastisk: genrespecifikke træk forstærkes, formindskes, forskydes, ændrer funktion, værdi eller ontologisk status, alt afhængig af tekstens singulære art. Genrekonventionerne moduleres, men uden at teksten eller genrerne fragmenteres.

Humor defineres således som en også tekstimmanent funktionmåde, der ligesom ironien kan opstå af en inkongruens mellem teksten og begreber i den, herunder genrer – men inkongruensen i humor er dobbelt: genrerne som klassifikationsbegreber er inkongruente med teksten; men også med sig selv *som* sådanne, fordi genrer også er tekstlige. Genrerne bøjes mod sig selv i og med teksten og fremstår derved som *forskellige* snarere end uforenelige. Med denne forskel dannes et tredje sted mellem genrerne i og med teksten. Det kan betyde, at der åbnes et rum mellem konventionelt uforenelige områder såsom faglitteratur og skønlitteratur, men uden at disse kategorier dementeres, negeres eller ophæves. I humoristisk multigenericitet bliver det klart, at litteratur ikke behøver at være en negation af den logisk-begrebslige tankemåde, men også kan fungere positivt som en anden måde at tænke og sanse på.

Ib Michaels humoristisk multigeneriske tekst *Hjortefod* (1974) er eksempelvis både dagbog og historieskrivning, som det fremgår af læsningen i 3. del. Teksten er fortalt på en måde, så det i flere afsnit reelt er uafgørligt, om det er en rejsedagbog, der skrives, eller en historisk epoke, der beskri-

ves. Den rejsende Miguel møder nulevende personer, der sidder inde med nye oplysninger om den latinamerikanske historie – og dagbog og historieskrivning flettes også formmæssigt sammen. Genrerne forbindes i kraft af teksten, så de fremstår som forskellige, men forbundne. Teksten bliver ”historie” på mere end én måde: subjektiv fortælling og objektiv historieskrivning åbnes mod hinanden.

Som denne indledende præsentation af afhandlingens målsætninger, problemfelt og begreber illustrerer, er både stringente begrebsdefinitioner og nøje tekstanalyser afgørende i omgangen med et så komplekst emne som multigenericitet. Begge dele indgår derfor i afhandlingen – som det fremgår af følgende oversigt over afhandlingens dele.

1.1 Afhandlingens dele

Afhandlingen har fem hovedled: introduktionen her og fire dele. Derud over findes en dansk sammenfatning og et engelsk *summary* foruden noter og litteraturliste.

I introduktionen optegnes problemfeltet og afhandlingens mål, ligesom der gives indledende definitioner af afhandlingens centrale begreber (genre, ironi og humor) og afhandlingens dele beskrives. Tekstudvalget begrundes: med støtte i Alastair Fowlers *Kinds of Literature* (1982) afgrænses først de relevante genreblandingstyper – og dernæst skitseres de mere generelle udvælgelsesprincipper. Afsluttende gives der metodiske bemærkninger til komposition og læsemåde i afhandlingen.

Første del indledes med en forskningshistorie, hvor den hidtidige omgang med det formmæssigt urene skitseres. Genrebegrebet og genreteorien som sådan introduceres bredere, bl.a. ved en skitse af et genreontologisk

perspektiv ud fra Mikhail Bakhtins "Frågan om talgenrer" (1997) og "Discourse in the Novel" (1996). Afhandlingens genredefinition underbygges dernæst med læsninger i Hans Jauss' "Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters" (1968), Jean-Marie Schaeffers "Du texte au genre" (1983) og Jacques Derridas "La loi du genre" (1980). Afsluttende findes en ekskurs om den måde, Bakhtins teorier anvendes på, og hvorfor de fravælges på bestemte områder.

I anden del præsenteres en række læsninger af tekster, hvis multigenericitet er overvejende ironisk: Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799), H.C. Andersens *Fodreise* (1829), Mogens Klitgaards *Den guddommelige hverdag* (1942), Thorkild Hansens *Det lykkelige Arabien* (1962), Peter Brask-Andersens *Skår* (1955) og Erik Thygesens *Karnevalskongen eller De ni måneder* (1964). Efterfølgende stilles der spørgsmål til relationen mellem en Jena-romantisk form for ironisk multigenericitet og så det, der i Anne-Marie Mais efterskrift til *Danske digtere i det 20. århundrede* (bd. 3, 2000) kaldes "Det Formelle Gennembrud" – altså idéen om perioden fra 1965-70 og frem som en tid, hvor en del af prosaen bl.a. gennem multigeneriske eksperimenter blev "postmoderne".⁸

I tredje del læses tekster, hvis multigenericitet er overvejende humoristisk: August Strindbergs *Svarta fanor* (1907), Martin A. Hansens *Jonatans Rejse* (1950), Svend Åge Madsens *Liget og lysten* (1968), Ib Michaels *Hjortefod* (1974) og Lars Frosts *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* (2001).

I fjerde del uddybes den teoretiske forståelse af samspillet mellem tekst og genre. Det sker med inddragelse af Gilles Deleuzes *Proust et les signes* (1964) og *Différence et répétition* (1968). Det præciseres desuden, hvordan det humoristiske og det ironiske defineres og fungerer i de analyserede tekster – med udgangspunkt i Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1859) hvad angår humoren og – hvad angår ironien – Friedrich

Schlegels *Lyceum*- (1797), *Athenäum*- (1798) og *Ideen*-fragmenter (1800) samt Paul de Mans ”The Rhetoric of Temporality” (1969) og ”Ironibegrebet” (1994). Forskellen på ironien og humorens lystighed belyses kort med Roland Barthes’ *Le plaisir du texte* (1973). Derefter diskuteres forestillingen om humoristisk multigenericitet som en ”tredje form” i lighed med den art ”kentaursk litteratur”, Arne Melberg ud fra Barthes’ essay ”Longtemps, je me suis couché de bonne heure” (1984) taler om i artiklen ”På spaning efter en okänd genre” (2003). Til slut overvejes en mulig kvalitetsforskel mellem ironisk og humoristisk multigenericitet.

1.2 Genreblandingernes art

Genremæssig urenhed findes principielt i alle tekster. Det er derfor nødvendigt at afgrænse afhandlingens tekster fra andre. Uddybes skal altså, hvilke former for genreblanding, der tænkes på her. En sådan præcisering foretages både negativt og positivt: ved en markering af, hvilke typer materiale der ikke inddrages – og en bestemmelse af, hvad der falder inden for rammen.

Tekstudvalget korresponderer med afhandlingens genredimensionering. Blandinger af forskellige kunstarter eller fremstillingsmodi er derfor udelukkede; som blandingen af fremstillingsmodi i J.P. Jacobsens *Fru Marie Grubbe* (1876), hvor naturalistisk-videnskabelig prosa bringes i spil med det lyrisk-ornamentale. Interaktion mellem kunstarter fravælges også, som det f.eks. ses i Dan Turells *Karma Cowboy* (1974), hvor musik og lyrik tilsammen danner teksternes swing.

Heller ikke blandinger af kategorier som ”fiktion”, ”fakta” og ”metafiktion” belyses selvstændigt – men kun i det omfang, multigenericiteten i teksterne knytter an til ontologiske diskussioner. Derfor er en fiktiv biografi som Dorrit Willumsens *Bang* (1997) eller en metafiktiv splatternovelle som

Mads Brenøes “Eva” (1993) ikke taget i betragtning – mens Mogens Klitgaards *Den guddommelige hverdag* er det, fordi tekstens udforskning af forskellen mellem sagprosa og fiktion sker som et spil mellem en række bestemte genrer.⁹ Transgeneriske principper såsom roman og arabesk inddrages tilsvarende flere steder, men igen kun for deres samspil med udpegelige, historiske genrer i teksterne. H.C. Andersens *Fodreise* er muligvis nok en arabesk og Friedrich Schlegels *Lucinde* nok en roman, som det fremgår i 2. del – men det må ikke skygge for de faktiske genrespil, der findes i teksterne.

Sporadiske genrelementer såsom anvendelsen af forskellige vokabularer, bestemte stilfigurer eller løsrevne citater betragtes heller ikke som tilstrækkeligt – da ville det meste litteratur være kvalificeret.

Så vidt den negative afgrænsning, der nu får følgeskab af en positiv. De tekster, der er udvalgt her, er radikalt og omfattende *genreblandede*. Der er tale om bestemte typer multigenericitet: i afhandlingens tekster er genreblandingen markant og sætter genrebegrebet til diskussion. Det sidste kriterium er afgørende, for en tekst kan godt være genre-mæssigt heterogen, uden at genrebegrebet sættes på spil. Faktisk er det muligt at skelne mellem visse genreblandingstyper, hvor genrebegrebet hyppigt sættes på spil, og andre, hvor det sker sjældnere. Disse to hovedgrupper skal nu beskrives nøjere. I den første gruppe findes det, der skal kaldes inklusion, kombination og sammenstilling, mens den anden gruppe rummer mosaik, montage og interferens.¹⁰

Inklusion. Som også Alastair Fowler foreslår i *Kinds of Literature* (1982), kan der i en genreblandet tekst være tale om *inclusion* (p.180). Inklusion findes, når en tekst er skrevet i én overordnet genre, samtidig med at en eller flere andre genrer optræder kompositorisk afgrænset i teksten – men netop uden at dette spiller nogen særlig rolle for tekstens samlende genrekarakter. En selvbiografi bliver eksempelvis ikke særlig mærkelig af, at der er

inkluderet et brev i den. Det gør den selvfølgelig, hvis der indklippes en vejledning til en motorplæneklipper, eller hvis der inkluderes et hav af gener; men som Fowler skriver om inklusion: "Often it is a limited phenomenon, without effect on the matrival genre." (p.180). Inklusion har altså hyppigst en sådan karakter, at arten og mængden af den eller de inkorporerede gener ikke anfægter tekstens overvejende monogeneriske udtryk.

Kombination. Generer kan gå i spænd så godt, at de smelter sammen og fremtræder som én genre, idet deres multigenericitet derved antager historisk karakter. Fowler kalder denne form for genreblanding *combination* og giver et eksempel: "So the Elizabethan masque combined mummery, masquerade, pageant, and entertainment: discrete kinds that were to some extent recognized as such and referred to by their separate names. Subsequently however, a successful combination will come to be regarded as a single repertoire. We are no longer much aware which features of masque derive from which contributory kind." (p.171). Hvad vi i dag oplever som en genreblanding, kan altså om 100 år fremstå som led i dannelsen af en ny genre; multigenericitet er central i dannelsen af "rene" gener.¹¹

Sammenstilling. Sammenstilling forekommer, når en række enkeltstående tekster rent udgivelsesmæssigt samles under ét, som den del af Oehlen-schlägers *Poetiske Skrifter* fra 1803, "Blandinger", der rummer en række digte i forskellige gener.¹² Denne form for genreblanding giver dog også i nogle tilfælde anledning til overvejelser omkring bogens genre – som Niels Franks *Livet i troperne* fra 1998, der rummer enkelttekster i varierende gener, fra "Min bedste opskrift" til den parodisk videnskabelige "To noter om Jean Genet".

Muligvis findes flere umiddelbart upåfaldende genreblandingstyper end de tre, der er nævnt ovenfor. Hensigten med at nævne dem var dog ikke at give et udtømmende katalog, men blot at afgrænse den form for multigenericitet, der er på færde i tekststudvalget. I denne afhandlings tekster er genre-

begrebet til diskussion på forskellig vis – mens det oftest ikke er tilfældet i inklusion, kombination og sammenstilling. Genreblandingerne beskrives som humoristiske eller ironiske og kan strukturelt beskrives med betegnelserne mosaik, montage og interferens.

Mosaik. En mosaik dannes af en række tekstbidder, hvis forskellige genrer alle er modsagte og fragmenterede, således at genrebegrebet sættes på dagsordenen.¹³ Delene behøver ikke at være kompositorisk adskilte, men kan meget vel være det. Friedrich Schlegels *Lucinde* består eksempelvis af fjorten dele skrevet i forskellige genrer – der dog alle forvrides, så tekststykkerne bliver udsagn i tekstens formulering af en romantisk æstetik. Genrerne i mosaikken er kun indirekte forbundne i kraft af dét transgeneriske fragmenterings- og samlingsprincip, der er på færde i teksten.

Montage. I en montage er et antal genremæssigt forskellige tekstdele sat sammen og danner en form for helhed – igen på en måde, så genrespørgsmålet sættes forrest i teksten.¹⁴ Genrerne i montagen er ikke som i mosaikken fragmenterede, eller fragmenteringen er ikke det primære. Den kompositoriske adskillelse mellem genrerne er skarp, og de er afrundede hver for sig; værket fremstår derfor “kubistisk”. Montagen kan være en perverteret form for inklusion, hvor det ikke længere er muligt at udpege og adskille modergenre og inkluderede genrer – eller den kan fremstå som en form, hvor fraværet af en overordnet genre er mindre relevant i tekstens genskrivning af relationen mellem værk og genrer.

Henrik Bjelkes *Saturn* (1974) er eksempelvis placeret nærmest den sidste position. Teksten udgøres i stort omfang af tekststykker i forskellige genrer: avisnotitser, noder, dagbog, koncertprogram, brev, konvolut, digte, menukort, Gilgamesh-myte, noter og (med egne genrebetegnelser) baltisk blackbox, despotisk suite og indledende kronosynklastiske knæbøjninger. Genrerne indgår som elementer i tekstens stof-eksplosion – en enorm akkumulation af forskellige tider, handlinger, sansninger, sprog (dansk, tysk,

fransk, hollandsk, russisk, engelsk) og grafiske indtryk *er* simpelthen teksten. Der er ikke nogen stabil ramme, de enkelte dele kan indordnes, og det er ikke fraværet af en sådan, der er det centrale.

Interferens. Interferens opstår, når genrerne i en tekst på én gang er udpegelige hver for sig og samtidig sammenflettede.¹⁵ Hver enkelt tekstpassage er bestemt af flere genrer på én gang, uden at der dog er tale om en syntese mellem genrerne. Genrerne er ikke strukturelt adskilt som i montagen, samtidig med at bestemte, afgrænsede genrekonventioner alligevel slås tydeligt an i teksten. Interferens har visse lighedstræk med det, Fowler definerer som *hybrid*: der er i hybridens ikke tale om en ny form mellem de involverede genrer, men om "interweaving" (p.184).

I de interferensprægede tekster, der læses i afhandlingen, er genrerne konventioner meget forskellige.¹⁶ De er også nogenlunde ligeværdigt repræsenterede. Begge dele øger den intensitet, tekstens undersøgelse af genren som sådan har.¹⁷ Interferensen i denne radikale udgave har lighedspunkter med, hvad Fowler betegner *counterstatement*. Modsigelse eller *counterstatement* forekommer, når nye genrer opstår i protest mod andre – og det kan bl.a. ske, hvis en tekst rummer både genre og anti-genre (p.175-176). Det er tilfældet hos henholdsvis Cervantes og Milton: *Don Quixote* er både pikaresk og romance (p.175), mens *Paradise Lost* sætter "pagan" og "Christian epic" op over for hinanden (p.175). Genrerne i interferensen er dog ikke nødvendigvis forbundne, som genre og anti-genre er det; langt fra alle interferenser har karakter af *counterstatement*.

Multigenericitet er altså en paraplybetegnelse, hvorunder en række forskellige slags genreblandingsstrukturer samles: inklusion, kombination, sammenstilling, supplerings, mosaik, montage og interferens. Der er naturligvis en grad af overlappning mellem de forskellige, og der kan sagtens være flere multigeneriske strukturer på færde i samme tekst. Som oversigt er kataloget

forhåbentligt alligevel anvendeligt. Også selvom det er underlagt klassifikationens evige vanskeligheder. Taksonomien her har dog et overvejende pragmatisk formål: den skal afgrænse afhandlingens tekstkorpus og give en fornemmelse af, at multigenericiteten har mange udtryk – hvorfor ofte brugte betegnelser som “genreblanding” og “hybrid” derfor ikke er præcise nok i sig selv. Multigenericitet fastholdes således her som betegnelse for alle de måder, en tekst eller et værk kan rumme flere genrer på – suppleret med dels mere specifikke betegnelser alt efter, hvilken genreblanding der er tale om, dels med benævnelsen af, hvilke historiske genrer, der konkret er på færde i den pågældende tekst. Derud over analyseres, om multigenericiteten er ironisk eller humoristisk; dét angår genreblandingen på alle tekstens niveauer og er ikke bestemmeligt ud fra genreblandingens strukturelle art alene.

Sammenhængen mellem de strukturelle multigeneriske typer og humoristisk og ironisk multigenericitet er således ikke entydig. Det er som om, interferenser tenderer mod at være overvejende humoristiske, som det skal blive klart i læsningen af Martin A. Hansens *Jonatans Rejse* (1950), Svend Åge Madsens *Liget og lysten* (1968), Ib Michaels *Hjortefod* (1974) og Lars Frosts *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* (2001). Der er da også en vis korrespondence i definitionen af dem og humorens funktionsmåde. Mosaikker og montager som i Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799), H.C. Andersens *Fodreise* (1829), Mogens Klitgaards *Den guddommelige hverdag* (1942), Peter Brask-Andersens *Skår* (1955), Erik Thygesens *Karnevalskongen eller De ni måneder* (1964) og Thorkild Hansens *Det lykkelige Arabien* (1962) ser derimod ud til at være ironiske – og modsætninger og fragmentering synes netop også at være indbygget i definitionen af disse multigeneriske typer. Alligevel kan humoristisk montage og mosaik eller ironisk interferens også godt eksistere. At montage ikke udelukker humoristisk genre-

blanding er eksempelvis en tilbagevendende observation i en række af læsningerne i både 2. og 3. del.

1.3 Litteratur- og tekstudvalg i øvrigt

Tekstudvalget, hvad angår det skønlitterære, er foretaget efter en bredere sondering i især dansk litteratur. Denne sondering har ført til iagttagelsen af to beslægtede, men forskellige typer multigenericitet – der med hjælp fra en efterfølgende teoretisk-filosofisk refleksion nøjere har kunnet beskrives som ironisk og humoristisk. Teksterne i afhandlingen er repræsentative for disse typer, men er udpluk af en lang tradition, hvor også andre kunne være relevante. Der læses både velkendte og obskure tekster såvel som både nye og ældre tekster inden for perioden fra 1800 til i dag, ligesom teksterne stammer fra forskellige litterære retninger. Multigenericitet er, skal det derved blive klart, et fænomen, der ikke kan isoleres til bestemte litterære moder eller perioder inden for denne tidsramme. Et internationalt perspektiv opnås med læsningerne i Strindberg og Schlegel – og kunne, hvad der dog ligger uden for denne afhandlings formelle rammer, med fordel udvides med læsninger i eksempelvis William Shakespeare, Carl Michael Bellman, Carl Jonas Love Almquist, Umberto Eco og Haruki Murakamis forfatterskaber.

I afsøgningsarbejdet er der ikke forekommet tekster, som lever op til afgrænsningens kriterier, men undviger beskrivelse med begrebsparret ironisk-humoristisk multigenericitet. Vanskeligt kan man forestille sig larmende genreblandinger, hvor spørgsmålet om sammenhængen mellem begreb og tekst er irrelevant. Det udelukker dog ikke, at sådanne findes; men enhver sondering har sine omfangsmæssige begrænsninger. Det udelukker heller ikke, at der kunne suppleres med andre beskrivelsesmåder – f.eks. kunne man forestille sig erotisk, kærlig, modulerende eller dæmonisk, pro-

vokerende og fragmenterende som metaforer for bestemte genrerelationer. Begrebsligt forekommer disse dog vanskelige at afklare og anvendes her som supplerende billeddannelser. Humor og ironi forbindes omvendt åbenlyst med genreblanding i de teorier, der læses i afhandlingens fjerde del, ligesom begrebernes anvendelighed gerne skulle fremgå af analysernes resultater i afhandlingens anden og tredje del.

Der er i udvalget en overvægt af tekster fra 1900-tallet og særligt sidste halvdel; men det skal ikke forstås som en litteraturhistorisk markering af, at det først er her, multigenericiteten bliver relevant over en bredere kam – jævnfør afsnittene “Litteraturhistorisk perspektiv” og “Rod i Det formelle Gennembruds rødder?”. Det er muligt, at der bliver flere multigeneriske tekster med tiden, men det er meget vanskeligt at afgøre, om det reelt er tilfældet, eller om genreblandede tekster blot bliver mere og mere synlige med tiden, fordi opmærksomheden på fænomenet øges. I ældre receptionshistorie kan multigenericiteten være dækket, hvilket naturligvis også har betydning for denne læsers tilgang.

Kun prosatekster analyseres. Det er en stofflig afgrænsning og ikke en implicit hævde af, at multigenericitet kun er relevant i prosaen.¹⁸ Det kan ikke inden for denne sammenhæng udelukkes, at der er væsensforskelle på multigeneriske funktionsmåder i prosa og f.eks. lyrik eller dramatik – men det er et emne, der ikke skal udforskes nærmere her.

Ej heller skal det undersøges nærmere, om der er kønsforskelle, hvad angår produktionen af multigeneriske tekster. Det er omvendt ikke en pointe, at alle afhandlingens litterære tekster er skrevet af mandlige forfattere og ikke en hævde af, at mænd skulle være mere tilbøjelige eller dygtige til genreblanding end kvinder.

1.4 Litteraturhistorisk perspektiv

Naturligvis kan man overveje, om genreblanding optræder særlig hyppigt i udvalgte, litterære retninger eller på bestemte tidspunkter.¹⁹ Mere frugtbart og i tråd med den eksisterende forsknings erfaringer forekommer det dog i denne sammenhæng at skitsere et større perspektiv, hvor multigenericitet knyttes særligt til det moderne paradigme – uden at isoleres til det. Med denne tilgang undgås desuden den lurende, metodiske fare, at genreblanding gøres til definitionselement i bestemte, relativt mindre epoker eller retninger og derved stækkes i forhold til fænomenets reelle, litteraturhistoriske vinge-fang. Genreblanding har nemlig eksisteret til alle tider, men får i det moderne paradigme en særlig status – ikke mindst med den moderne romans gen-nembrud i den tidlige, tyske romantik.²⁰ Det moderne og det romantiske forstås altså som forskellige anslag i samme paradigme: “det romantisk-moderne”.²¹

At multigenericitet er et gammelkendt fænomen, er ingen nyhed i forskningen. Multigeneriske tekster eller værker findes allerede i antikken, hvad Francis Cairns gør opmærksom på i *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (1972) – og ligeledes i renæssancen, som f.eks. Rosalie L. Colie påpeger i *Resources of Kind* (1975), hvor hun nævner bl.a. Rabelais’ *Gargantua et Pantagruel*, Burtons *Anatomy of Melancholy*, Sir Thomas Brownes *Urne-Buriall*, Cervantes’ *Don Quixote*, Miltons *Paradise Lost* og Shakespeares *King Lear*.²²

Det ændrer ikke på, at multigenericitet er et særligt programmatisk og værdisat fænomen i det moderne og tildeles en helt anden opmærksomhed end i andre historiske perioder. I *Kinds of Literature* (1982) bemærker Alastair Fowler f.eks. om genreblandinger i middelalderen: “The ubiquitous mixtures of the Middle Ages received scarcely any contemporary acknowledgement. Indeed, even the labels – such as ‘L’Epitaphe en forme de Bal-

lade' – are often modern." (p.181). Det ændrer heller ikke på, at der er tale om en særlig form for multigenericitet i det moderne.

Genreblending og kunstens autonomisering i 1700-tallet er således nært beslægtede størrelser. Da kunsten fik sit eget resort med tilhørende genrer, blev der dermed sat en grænse over for andre livsområder og genrer. En grænse, der samtidig blev gjort til genstand for konstant transgression, ikke mindst i kraft af multigeneriske tekster. Der er desuden en oplagt sammenhæng mellem subjektets fødsel i det moderne og multigeneriske tekster.²³ En sådan historie er hyppigt beskrevet, hvad angår romanen – og romanen kan betragtes som en transgenerisk form, hvor multigenericitet i særlig høj grad trives, hvad man f.eks. kan se beskrevet allerede hos Friedrich Schlegel og den tidlige, tyske romantik.²⁴ At spille åbenlyst med flere genrer på én gang er netop en måde at udfordre et strengt genrehierarki på – så teksten bliver et typisk moderne brydningsfelt mellem individ og det transindividuelle.²⁵

Genreblending som fænomen må således indsættes i en større paradigmatisk kultur-, sprog- og litteraturhistorisk kontekst. Mest omfattende foretages en sådan kontekstualisering af Mikhail Bakhtin, der i en række værker fremskriver romanens historie og dens funktionsmåder. Ikke mindst essaysamlingen *The Dialogic Imagination* (1996), der består af de fire essays "Epic and Novel", "From the Prehistory of Novelistic Discourse", "Forms of Time and Chronotope in the Novel" og "Discourse in the Novel", har oplagt forbindelse til diskussionen om generisk multigenericitet.²⁶ Multigenericiteten og romanens historie er således nært forbundne – om ikke identiske, som det skal blive klart i afsnittet "Ekskurs om Bakhtin". Romanteorien hos Bakhtin kan derfor følges på de punkter, hvor den korresponderer med genreblendingens perspektiv.

Multigenericitet er, som det fremgår af "Discourse in the Novel", én af flere måder, hvorpå der i romanen kunstnerisk elaboreres på sprogets prin-

cipielt heterogene karakter (1996 p.276-284). Dets forskellige lag, bl.a. generer, sociale og professionelt bundne diskurser, bringes i åbenlys dialog med hinanden i romanen (p.263). Det betyder dog ikke, at alle romaner er genreblandede på den samme måde. I "Discourse in the Novel" skelner Bakhtin mellem to typer udviklingslinjer i romanen, der tager deres udgangspunkt i henholdsvis en antik, sofistisk roman og i den moderne, pikareske roman af *quixotisk* art (p.375, 406). Disse linjers omgang med multigenericitet er afgørende forskellig, for kun i den anden linje gøres genreblanding til et middel i romanen betragtet som en undersøgelse af grænsen mellem litteraturens og hverdagslivets generer: "In the Second stylistic Line we notice the same striving for a generic, encyclopedic comprehensiveness (although not in the same degree). It is enough to mention *Don Quixote*, so rich in inserted genres. However, the function of inserted genres in novels of the Second Line undergoes a sharp change. They serve the basic purpose of introducing heteroglossia *into* the novel, of introducing an era's many and diverse languages. Extraliterary genres (the everyday genres, for example) are incorporated into the novel not in order to 'ennoble' them, to 'literate' them, but for the sake of their very extraliterariness..." (p.411).

Opsummerende kan man sige: med det moderne fødes således ikke blot subjektet, men også skellet mellem litteratur og det ekstra-litterære – og med begge dele muligheden for genreblandinger, der har en anden og mere radikal, ontologisk spændstig funktion end tidligere. Om der så med tiden inden for den moderne epoke sker en forøgelse i mængden af multigeneriske tekster eller en grundlæggende ændring i deres karakter, er diskutabelt; men det er en diskussion, der må tages op for at afvises. Multigenericitet kan ikke spærres inde i afgrænsede, litterære retninger, men må ses i en større kontekst – som den optegnes af bl.a. Bakhtin. "Genrehybrider" og "genreblandinger" er ikke eksempelvis specifikt "postmoderne" fænomener. Synspunktet leder derfor naturligt til den problematisering af sammenhængen

mellem “Det Formelle Gennembrud” og genreblanding, der foretages i afsnittet “Rod i Det Formelle Gennembruds rødder?”.

1.5 Komposition og læsemåde

I læsningerne skal genreblandingerne status som humoristiske eller ironiske pletvist bemærkes og implicit fremskrives – mens det først er i afhandlingens fjerde del, at humor- og ironibegreberne mere omfattende gennemgås.

Målet med denne fremgangsmåde er både at forebygge for tung forvægt i afhandlingens komposition og at undgå en for stram styring af analyserne, så de ikke bliver eksempler i en teoretisk konstruktion. Resultatet af metoden har da også vist sig at være en opmærksomhed på, at teksternes genreblandinger sjældent kan beskrives entydigt som ironiske eller humoristiske, og at det derfor er nødvendigt at tale om varierende dominansforhold.

Den samme teoretiske tøjling ses, hvad angår de genrer, der undersøges i læsningerne. For mens man kunne diskutere, om f.eks. idyllen overhovedet er en genre *in absurdum*, så anlægges i afhandlingen et pragmatisk perspektiv: genrerne i teksten betragtes som analyserbare størrelser og ikke blot som teoretiske konstrukter, også selvom det kan betyde, at der her og der hugges en hæl og klippes en tå.²⁷

En anden funktion af kompositionen er at give tilstrækkeligt rum for begrebsudredningerne af humor og ironi, der er så vanskeligt definerbare størrelser, at det ville være problematisk at anvende dem uden en grundig redegørelse. Redegørelserne er placeret i afhandlingens sidste del, hvor de får lov at antage en også bredere, perspektiverende karakter og ikke blot anvendes som analytiske redskaber. Genreteoriens forskellige dimensioner fremlægges omvendt i afhandlingens begyndelse. Derved skulle det gerne

forekomme uproblematisk undervejs, at forskellige dimensioner af genrebegrebet fremhæves i de forskellige tekster og i deres læsning.

Analysernes længde varierer stærkt, og det har at gøre med læsningens metode: teksternes genrespil følges så langt, som det er udfoldet i den enkelte tekst. Desuden har teksternes receptionshistorie og derfor redegørelserne for dem ikke samme omfang. Om Schlegels *Lucinde* er der eksempelvis skrevet uhyre mængder, mens P. Brask-Andersens *Skår* er så godt som ubehandlet. Teksternes receptionshistorie belyses, hvor det er muligt, grundigt i afhandlingen – fordi genrernes binding til det konventionelle og til teksternes samtid fremhæves som et vigtigt aspekt i forståelsen af, hvordan genrer fungerer.

1. del

Forskningshistorie og genreteori

2. Forskningshistorie

Tiger og lam må ikke blandes, for det er naturstridigt, mente Horats. Blandingen er decideret livstruende, i det mindste for lammet – og det samme gælder for det poetiske værk, der heller ikke tåler urenheden. Identificeringen af heterogenitet med det destruktive er således et gammelkendt fænomen. Det formmæssigt urene – herunder genreblanding – har fra antikken til i dag fået tildelt og til dels haft en subversiv, systemnedbrydende funktion i filosofiske, religiøse, moralske, sociale, logiske og litteraturteoretiske systemer. Teoriens historie på dette punkt skal nu opridses i stærkt accelereret tempo – idet jeg her skitserer et bredt felt, der indbefatter stile, modi, kunstarter og genrer under samme hat.²⁸

Allerede i antikkens filosofiske spekulationer over digtekunstens væsen kan man bemærke, at det formmæssigt urene ikke er ønskeligt. Platon finder det f.eks. i *Staten* (10. bog) problematisk, at der i eposet anvendes fortællertekniske greb fra både dityramben og dramaet. Endnu tydeligere emfase kan som nævnt betragtes hos Horats. Også Aristoteles' *Poetik* er særligt i klassicismen blevet forstået som normativ og vendt mod systemnedbrydende blandinger. Samtidig er Aristoteles alligevel en afgørende undtagelse i antikken: hans genreteori i *Poetikken* er nok møntet på at afgrænse enkelte genrer – tragedien og komedien især – men den er det på også deskriptiv og ikke alene normativ basis og kan derfor potentielt rumme genreblandede værker også.

I middelalderen suppleres de filosofiske og æstetiske perspektiver med et religiøst. Religiøse og sekulære tekster holdes enten skarpt adskilte eller de sekulære læses allegorisk *som* religiøse – egentlige sammenstød eller udvekslinger mellem de to teksttyper og tilhørende genrer tolereres ikke i teorien. Samme enhedssøgende tendens findes, hvad angår den pluralitet af forskellige genrer, fremstillingsmodi og stilarter, der præger Biblen. Et mål for middelalderens teologer var således at påvise, at Biblen trods dens heterogene karakter alligevel skulle betragtes som enhedslig.²⁹ Hos St. Bonaventurere (*Breviloquium* 1254-57) finder man eksempelvis en teologisk funderet samling på Biblens fremstillingsmæssige mangfoldighed. Den normsættende formulering af den guddommelige sandhed er fælles for alle de varierende modi i Biblen: ”Among all the kinds of wisdom which are contained in the width, length, height, and depth of the Holy Scripture, there is one common way of proceeding: by authority. Grouped within are the narrative, preceptive, prohibitive, exhortatory, instructive, threatening, promising, supplicating, and laudatory modes. All these modes come within the scope of that one mode, proceeding by authority, and quite rightly so.” (1988 p.235).³⁰

Også i klassicismen er katalogiseringens renhed et diskussionsemne – nu angår det blot også moralske og æstetiske systemer.³¹ Renhed, skønhed og god moral anses for tæt forbundne størrelser, og genrer betragtes i høj grad som normative. Genreblanding bliver i mere end én forstand normbrydende. Som Rosalie L. Colie bemærker i *Resources of Kind* (1975) er stilblanding også en form for social karnevalisme: “Since Cicero expressed outright what is implied in Aristotle’s formula, namely that styles must not be mixed (comic style is a defect in tragedy, tragic style in comedy, etc.), we can understand why subscribers to this theory fussed so over Guarini’s *Il pastor fido*, which did what Sidney complained of English plays’ doing in

mingling 'Kings and Clownes'. The breaking of decorum, in this case, has to do with social as well as with aesthetic premises." (1973 p.7-8).³²

Multigeneriske tekster er paradoksalt centrale i regelæstetikernes forsøg på at opbygge klassifikationssystemer med rene linier: jo strammere og jo mere detaljeret logik, des flere undtagelser i den litterære praksis synes der at dukke op. Enkelte har dog blandede synspunkter og går også imod den normative dominans i klassicismens genreteori, eksempelvis Sir Philip Sidney, der i *An Apologie for Poetrie* (1572) fremhæver, at den nøje gennemarbejdede, blandede poesi er skøn. Eftersom de enkelte digtarter hver for sig er gode, så kan deres forbindelse ikke være andet: "Some Poesies haue coupled together two or three kindes, as Tragical and Comical, where-upon is rissen, the Tragi-comicall. Some in the like manner haue mingled Prose and Verse, as Sanazzar and Boetius. Some haue mingled matters Heroical & Pastoral. But they commeth all to one in this question, for if seured they be good, the conjunction cannot be hurtfull." (p. F2, faksimile 1971). En forsvarende er dog nødvendig, for det urene vækker for det meste ubehag og kalder på fordømmelse: det bryder med regelæstetikens normative systemer.³³

Dette ubehagelige fanges i flugten af den tidlige, tyske Jena-romantik, dvs. især Friedrich Schlegel og kredsen omkring tidsskriftet *Athenäum*, og dens opgør med klassicismen. Det multigeneriske og normbrydende vurderes nu positivt; udfordringen af genrenes logik er blevet en frisættelse af litteraturen. Spørgsmålet om genrer står som afgørende i fremskrivningen af den romantiske universalpoesi; og målet er dels at blande, dels at sammenmelte de forskellige genrer. I *Athenäum*-fragment 116, hvor Schlegels vision for poesiens genrer erklæres, formuleres det således:

"Die romantische Poesie ist eine progressive Universalposie. Ihre Bestimmung ist nicht bloss, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik im Berührung zu

setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.”³⁴

Det multigeneriske er for Jena-romantikken en privilegeret vej mod universalpoesiens absolutte forløsning. Subjekt, sprog og genre forbindes tæt i lanceringen af den romantiske litteratur og i særdeleshed romanen.³⁵ Genrer får en dobbeltfunktion som både løsning og problem: kun i og med den delvise fastholdelse af genrerne kan der peges på det punkt, hvor de er forenet i en højere syntese – jf. læsningen af Schlegels *Lucinde* og gennemgangen af ironi i 4. del. Multigenericitet iværksætter på samme måde en aktiv nedbrydning af det regelæstetiske genresystem – og er samtidig en fastholdelse af det.

Den romantiske stræben mod forening og erfaring af dennes umulighed er et symptom på og reaktion mod den relativt nye opsplitning af forskellige åndsområder og kunstens autonomisering. Adskillelsen af kunst og videnskab forstærkes op igennem 1800-tallet, og det får også betydning for genreteorien. I overgangen mellem det 19. og det 20. århundrede begynder genreteorien at hente systemopbyggende kraft fra andre fagfelter, og det medfører, at multigenericitet fortrænges. Genrer samtænkes med især biologi og historievidenskab, men der er større interesse for udviklingsforløb og analogier med artsinddeling af naturen end for de aspekter af videnskaberne, der kunne lede til en forståelse af multigenericitet, f.eks. overgangspunkterne mellem forskellige arter.³⁶

Multigenericitet bliver dermed en perifer størrelse. Genreblandinger er subversive i forhold til de genreteoretiske systemer, der opbygges, men det er ikke et emne, der er påtrængende. John A. Symonds skriver eksempelvis i

”On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature” (1907): “Roman art, whether literary or otherwise, was essentially hybrid; and, as I may attempt in another place to demonstrate, hybrids do not obey the same laws of evolutionary progress as the specific art-growths of a single race and a continuous era.” (p.42). Hybrider bryder altså med evolutionens love – og med, hvad Derrida senere skal kalde genrens lov.

Der er således en kontrast, men også en skjult forbindelse, mellem evolutionær genreteori og 1900-tallets opgør med genrer som sådan. I 1900-tallet udsættes genrebegrebet i bl.a. formalisme, nominalisme og nykritik for en gennemgribende kritik, der drager umuligheden af stabile genresystemer frem i lyset. Allerede i Benedetto Croces *Estetica* fra 1902 fremhæves således en grundlæggende uforenelighed mellem litteraturens æstetiske kvalitet og genresystemernes logiske natur. Genrer forbindes med kritikerkabte konstruktioner – og genreteoriens flirt med naturvidenskaben i 1800-tallet forkastes.³⁷

Følgen er en afvisning af genrebegrebet som sådan, og det er en udbredt manøvre gennem hele perioden. I det ofte citerede essay ”Ou va la littérature” fra samlingen *Le livre à venir* (1959) skriver den franske litteraturfilosof Maurice Blanchot, idet han gør op med forfatterens person som det bærende i litteraturen, at litteraturen skal løsrives fra enhver essenstænkning og stå frem som “apersonlig neutralitet”, “la neutralité impersonnelle” (p.243). Det mål kan nås, hvis bl.a. genrerne modsiges: “Seul importe le livre, tel qu’il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n’appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature...” (p.243-244).³⁸ Som også Croce udstiller Blanchot altså genrer som konstrukter, der er væsensforskellige fra Litteraturen og Bogen selv.

Med strukturalismen spirer dog også en mere deskriptivt anlagt genreteori – der tager tråden fra Aristoteles op.³⁹ Northrop Frye formulerer det allerede i den tidlige strukturalisme på denne måde: “We discover that the critical theory of genre is stuck precisely where Aristotle left it. The very word ‘genre’ sticks out in an English sentence as the unpronounceable and alien thing it is.” (1990 p.13).⁴⁰ Med *Anatomy of Criticism* (1957) fremskriver Frye således i tilstræbt forlængelse af Aristoteles en induktivt præget teori om litteraturens former – og åbner dermed for et tekstbundet genrebegreb, hvor det urene er i centrum: “The forms of prose fiction are mixed, like racial strains in human beings, not separable like the sexes.” (1990 p.305).

Et egentligt teoretisk gennembrud kommer dog først fra slutningen af 1960’erne og frem med receptionsæstetikken og især med poststrukturalismen fra omkring 1980 og til i dag – herunder med genopdagelsen af Mikhail Bakhtins dialogiske romanteori.⁴¹ Især Jacques Derridas foredrag “La loi du genre”, afholdt i 1979, indvarsler en tid, hvor genreblanding og hybriditet generelt kommer i teorien og kritikens højsæde. Samtidig og også i dag forstås genrer dog stadig hyppigt som stive skemaer, litteraturen skal slides løs af og multigeneriske tekster som vendt mod genrer som sådan. I sin anmeldelse af Christian Janss og Christian Refsums *Lyrikkens liv* (2003) skriver Jørn Erslev Andersen eksempelvis i *Litteraturmagasinet Standart* under overskriften ”Udfordrende genrehybrid uden regeltyranni” (2004) om prosadigtet, som bogen har et kapitel om, at det er: ”kendetegnet ved en mangel på faste kendetegn – altså det der ville gøre det muligt at placere et givet prosadigt i en af de øvrige genre-boxe. Derved synes prosadigtet at være det fremmeste resultat af og kendetegn for en litterær tilstand, hvor faste genrekriterier og forfatterroller er under opløsning til fordel for et langt mere åbent, eksperimenterende og bastardiseret litteratursyn end tidligere set.” (p.57).

Den historisk kontinuerlige direkte eller indirekte fastholdelse af multigenericitetens subversive funktion genfindes åbenlyst hos eksempelvis Erslev Andersen –jævnfør også hans læsning af H.C. Andersens *Fodreise*, der diskuteres i 2. del. Dagens forskningssituation er således den, at der i stigende grad gives mulighed for en gentænkning af multigeneriske tekster, samtidig med at der indimellem i kritisk praksis stadig opereres med genrebegreber, hvor multigenericitet primært tildeles rollen som det normbrydende – eller oftere simpelthen ikke inddrages.⁴² Genreteorien som sådan er gradvist blevet bedre til at rumme multigeneriske tekster – men den udnytter langt fra altid potentialet, og der er også en tendens til, at de samme problemtyper genopstår i varierende, teoretiske retninger, upåagtet hvilke store forskelle der ellers er imellem dem.⁴³

Selvom genreblanding og hybriditet tildeles stigende interesse, er det også stadig relativt få, der har mere detaljerede overvejelser af, hvordan multigeneriske tekster kan forstås og læses – f.eks. hvilke forskellige typer der findes, om der er en sammenhæng mellem genererigdom og litteraturhistoriske perioder, og hvordan de enkelte typer genererige tekster præcist fungerer – og derved åbner for iagttagelsen af, at genreblanding kan have andre funktioner end den subversive.

Et af de få steder, hvor multigenericitet generelt beskrives nøjere, er Alastair Fowlers allerede nævnte *Kinds of Literature* (1982). Værdien af Fowlers bog består ydermere i, at de konkrete litteraturanalyser er usædvanligt sensitive over for multigenericitetens virkemåder. Der opereres med genre-mæssig urenhed, men uden at dét betyder en afvisning af genrebegrebet. Fowler bemærker eksempelvis, at allegoriens generiske modulation af *the dream poem* gør dets abstraktion nemmere at begribe (p.194), mens en epigrammisk modulation kan gøre litteraturen mere uformel og intim (p.202). Om tragikomedien skriver Fowler desuden: “Or perhaps the mixed

form provoked a counterdevelopment within the component kinds – in particular, toward darker and ‘purer’ tragedy.” (p.188).

Der forekommer generelt og hos Fowler at være en lige linje fra nuanceringen af genrebegrebet til en udvidelse af genreblandingers funktion. Defineres genrer omvendt kun som klassifikationsbegreber, anses multigenericitet for alene at være subversiv. Afgørende for de analyser, der foretages i 2. og 3. del, er det derfor, at genrebegrebet undersøges nøjere; og i de næste afsnit følger derfor en længere udredning af, hvad genrer er, og hvordan de fungerer.

3. Genrebegrebet: historisk og hos Jauss, Schaeffer og Derrida

”Genre” har traditionelt med ensartethed, adskillelse og klassifikation at gøre. Ordet kommer af latin *genus*, der netop betyder slægt, køn, art, måde, inddelingsgruppe og i øvrigt indgår i grammatikkens skematiske terminologi som betegnelse for inddelingen af nominerne i køn. Historisk er genre et relativt nyt begreb, selvom taksonomiske bestræbelser har fundet sted siden antikken.⁴⁴ Daniel Javitch argumenterer i sin artikel ”The Emergence of Poetic Genre Theory in the Sixteenth Century” (1998) for, at en systematisk og kulturelt udbredt inddeling af litteraturen i genrer først opstod i 1500-tallets klassicistiske Italien.

I læsningen af visse former for multigeneriske tekster bliver det dog klart, at genrerne netop ikke blot fungerer som entydige og gensidigt udelukkende definitioner. Den moderne litteraturs dyrkelse af det urene sættes derimod på spidsen. Genrerne har en anden funktion i litteraturen, end de tilskrives inden for rammerne af teorier, hvor genrer udelukkende identificeres med klassifikation. Genreteorien har imidlertid som allerede skitseret længe forholdt sig negativt til fænomenet eller ikke interesseret sig for det, og det er først relativt sent, at mere fleksible og rummelige genreteorier er opstået. Årsagen er muligvis, at genreteorien i (for) høj grad har forholdt sig til genreteori mere end til litteratur. Det er sigende, at der ligefrem findes metateoretiske værker og artikler, hvor genreteoriene katalogiseres, såsom Paul Hernadis *Beyond Genre* (1972), Klaus W. Hempfers *Gattungstheorie* (1973) og David Fishelovs *Metaphors of genre* (1993).

Diskussionen om genrer har især været fastlåst i spørgsmål om, hvorvidt genrer er induktivt (fra det enkle til det almene) eller deduktivt (fra det almene til det enkle) bestemt – altså om genrer er historiske og empiriske størrelser eller teoretiske, abstrakte og undertiden decideret normative ideer. Det har ledt genreteorien ud i diskussionstyper, der måske snarere hører til i filo-

sofiens verden. Som Jean-Marie Schaeffer skriver i "Du texte au genre" (1983): "Je poserai au départ que la plupart des théories génériques ne sont pas véritablement des théories littéraires, mais plutôt des théories de la connaissance. Je veux dire par là que leur enjeu transcende la théorie littéraire proprement dite et débouche sur des querelles d'ordre ontologique." (p.3).⁴⁵

Problemerne synes heller ikke at kunne løses ad denne vej. Enten opstår der i teorierne en konflikt mellem tekster på den ene side og elitært bestemte genreideer på den anden. Eller også sker det, at empirisk funderede genrebeskrivelser hele tiden må justeres. De er alligevel aldrig helt rummelige nok til at passe på alle genrens tekster, og de passer på for mange tekster – som man f.eks. kan iagttage det i empiriske særstudier af enkelte genrer. Af disse vanskeligheder følger så den bl.a. blanchotske forestilling om, at man kan fravælge "det konstruerede", genren, og nøjes med at se på, hvordan tekster fungerer "i sig selv", uden genrens tvang og reduktion af tekst og læsning. At genrer er abstrakte ideer og stive skemaer fjernt fra litteraturens konkrete og dynamiske karakter.

Nogle tekster er da også skabt i en sådan ånd, der altså ikke blot findes i kritik og teori, men også på produktionssiden. Genrer ser ud til at være umulige at komme af med i praksis. Som Alastair Fowler skriver i *Kinds of Literature*: "Modulation is so frequent that we might expect it progressively to loosen genres altogether, mingling them into a single literary amalgam. But it has been practiced for thousands of years without any such result." (p.191). Uanset hvilken tekst det gælder, vil der altid være en eller flere genrer på færde – om ikke andet så i negeret form, hvor genren nedbrydes. Måske er det, fordi læseren ikke kan abstrahere fra sin klassifikatoriske, normative skolelærdom om genrer. Det skaber dog en afstand mellem geniale forfattere, der har adgang til den virkelige, genreløse litteratur, og så de dødelige læsere, der kun reducerer kunstværket ved at læse det.

En mere perspektivrig forestilling er måske dén, Mikhail Bakhtin slår an: at genrer er immanent sproglige. I Bakhtins forståelse findes sproget kun som et altid allerede kodet fænomen. I "Discourse in the Novel" (1996) skriver han: "All words have the 'taste' of a profession, a genre, an age group, the day and hour. Each word tastes of the context and contexts in which it has lived its socially charged life; all words are populated by intentions. Contextual overtones (generic, tendentious, individualistic) are inevitable in the word." (p.293). Enhver ytring, sågar ethvert ord indgår i bestemte kontekster – og netop også generiske. Sproget findes kun i generisk form; genrer er en måde, det altid allerede er stratificeret på.

Bakhtin fremhæver desuden, at interaktioner med ekstra-litterære genrer er en del af de litterære genrers definitionsgrundlag. I essayet om talegenrer "Frågan om talgenrer" (1997) undersøger han således relationen mellem "primære talegenrer" og "sekundære talegenrer" som eksempelvis de litterære genrer.⁴⁶ Begge dele er former i sprogets matrix, og selvom de er forskellige, er de nøje sammenknyttede: "De sekundära (komplexa) talgenrerna – romaner, dramer, vetenskapliga undersökningar av alla slag, flertalet publicistiska genrer osv. – uppkommer där det finns en mer komplex och relativt högt utvecklad och organiserad kulturell kommunikation (främst skriftlig) – skönlitterär, vetenskaplig, offentlig osv. Då dessa sekundära genrer bildas, suger de upp och bearbetar olika primära (enkla) genrer, som utvecklats i direkt talkommunikation." (p.204-205).

De sekundære genrer er komplekse og opbygges altså ved transformationer af de primære genrer; litteraturens genrer er med andre ord opstået ved forbindelser mellem forskellige formationer i sproget. Bakhtin frisætter de litterære genrer fra forestillingen om, at de skulle være transcendent ideer uden sproglig immanens. Han åbner også for en transformativ forbindelse mellem genrer, der konventionelt betragtes som væsensforskellige og uforenelige.

Både genrer og genreblanding er altså immanent sproglige fænomener. Betragtet med Bakhtin er det unødvendigt at eliminere genrebegrebet ud fra en forestilling om en uløselig konflikt mellem genre og sprog eller mellem litterære genrer og hverdagslige. Som Bakhtin fastslog, så kan det tænkes, at der ikke er nogen principiel (men nok en konventionel) afgrund mellem litterære og ikke-litterære genrer – og at genrer som sådan må tænkes som grundlæggende heterogene størrelser.⁴⁷ Begge dele betyder, at multigeneriske tekster, hvor der måske også er involverede genrer fra forskellige ontologiske sfærer, ikke alene behøver at fungere som ironiske opgør med genrebegrebet.

Til denne bevisførelse med Bakhtin og Fowler kan lægges læsningerne i afhandlingen her. Det viser sig i 3. del, at en række genreblandede tekster – dem der her kaldes humoristiske – simpelthen ikke lader sig læse ud fra en betragtning af genrer som alene udefrakommende, klassifikatoriske konstruktioner. Genrerne fungerer på en anden måde. Selv i tekster, hvor genreblandingen er markant ironisk, synes der, som det ses i 2. del, at være sprækker i ironien, så genrerne antager en anden funktion end blot modsagte klassifikationsbegreber.

Genreteorien i denne afhandling har som skitseret i introduktionen tre aspekter, der gør genrebetragtningen forenelig ikke blot med litteraturhistorie og æstetikteori, men også med litteraturanalyse – og dermed med betragtningen af multigeneriske tekster. Dermed bliver det også muligt at reaktualisere relationen mellem litteraturvidenskab og filosofi, hvad angår genrer. Helt kort formuleret: dels fastholdes genren som både klassifikationsbegreb og et produkt af læserens og forfatterens forventningshorisont – og dels forstås genren som en dynamisk, tekstlig funktion.

Dette skal forstås ud fra, hvordan forventningshorisont, konventionalitet og tekstlighed beskrives af Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer og Jacques Derrida – der i de følgende afsnit gennemgås.

3.1 Genren som forventningshorisont: Jauss

Et afgørende trin i en åbning mod en genreteori, der også omfatter multigeneriske tekster, findes i den moderate receptionsæstetik, her repræsenteret ved Hans Robert Jauss.⁴⁸ I den vendes blikket bort fra genrer som stive skemaer, og genrer, læsning og skrivning integreres i en idé om læserens og forfatterens *forventningshorisont* som genrens oprindelse.

Som Jauss formulerer det i bl.a. ”Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters” (1968), har læseren ud fra sin historisk betingede, kulturelle og litterære baggrund en forventning om, hvordan en bestemt genre ser ud. Det er ud fra, hvordan disse forventninger imødekommes, at han eller hun læser teksten og genrebestemmer den. Bestemmelsen er ikke læserens alene: teksten selv er skabt ud fra forfatterens forventningshorisont og genren findes derfor også som en bestemt, udpegelig struktur i teksten. At en tekst eventuelt bryder med forventningshorisonten er ikke et argument imod teorien: “Es setzt selbst dort, wo es als Sprachschöpfung alles Erwartete negiert oder übertrifft, noch Vorinformationen und eine Erwartungsrichtung voraus, an der sich die Originalität und Neuheit bemisst – jenen Horizont des Erwartbaren, der sich für den Leser aus einer Tradition oder Reihe der ihm zuvor bekannten Werke und aus einer spezifischen, vom neuen Werk ausgelösten und durch eine Gattung (oder auch mehrere) vermittelten Einstellung konstituiert.” (1972 p.109-110).⁴⁹

Genren er altså historisk og bundet til såvel læser som forfatters samtid: bag enhver genre findes en større socialkulturel kontekst, der er afhængig af samfundets historiske udvikling. Det betyder også, at forventningshorisonter ikke skifter fra et øjeblik til det næste; der er ikke tale om uhæmmet relativisme, og genrer er temmelig stabile størrelser, der kan beskrives retrospektivt.⁵⁰ Med forbehold for den hermeneutiske cirkels ideoende problem, altså vanskeligheden ved at se bort fra sin egen tids genreforventning, når man vil

beskrive fortidens, kan man altså godt rekonstruere en genre historisk. Genre og historie tænkes således nøje sammen hos Jauss, og det er også intentionen i denne afhandling: når begrebet genre anvendes, tænkes på historisk specifikke genrer og som nævnt i introduktionen, ikke på mere svævende iagttagelser af sammenstød mellem ”fiktivitet” og ”autenticitet” eller mellem brede formbetegnelser eller såkaldte storgenrer som ”fortælling”, ”prosa”, ”epik”, ”lyrik” eller ”drama”.

Hovedvægten i den moderate receptionsæstetiks genreteori er lagt på genren som konventionel størrelse. Når Jauss udlægger middelalderens genrer, gør han det således også ved at karakterisere empirisk bestemmelige særtræk for hver genre – og lade disse iagttagelser referere til de forventningshorisonter, der har været gældende på tidspunktet (p.114-118). Genrens fremtræden i den enkelte tekst forstås som led i genrens historie, der betragtes som en kontinuerlig proces. For enhver genre kan man således fremlæse et synkront, strukturelt mønster med fokus på eksempelvis plottet, repræsentationsformen, temaet, den læsermæssige funktion og samfundsrelationen – fordi det i et diakront perspektiv kan fastlægges, hvilke elementer, der er variable og konstante i den synkrone struktur (p.118-119).

At en genre forandrer sig, betyder netop ikke, at den er umulig at afgrænse, eller at dens faser er ligegyldige; en genre *er* så at sige sin historie: hver ny tekst skriver sig ind i og ud af genren, der dermed er en konstant bevægelig størrelse (p.111). Forbindelsen mellem en ny og en gammel tekst i samme genre kan på den måde være forskudt igennem mange transformationer af elementer i den synkrone struktur, der altså ikke kan betragtes som et transhistorisk, logisk mønster.⁵¹

Jauss’ bestræbelse går altså i retning af genre- snarere end tekstbeskrivelse. Det er også afgørende for hans omgang med genreblandede tekster: muligheden for at begribe dem åbnes, men lukkes i praksis igen. Genrer forstås som indbyrdes sammenvævede, og genreforventningshorisonter kan

således godt overlappe, også inden for rammerne af en og samme tekst – der bliver multigenerisk: ”Der neue Text evoziert für den Leser (Hörer) den aus früheren Texten vertrauten Horizont von Erwartungen und Spielregeln, die alsdann variiert, erweitert, korrigiert, aber auch umgebildet, durchkreuzt oder nur reproduziert werden können.” (p.119).⁵² Samtidig fastholder Jauss dog netop, at teksten har én dominerende genre, som under indflydelse fra andre kan være under forandring – det multigeneriske underordnes et syntetiserende perspektiv. Blandingstekster forstås genremæssigt som synteser af forskellige genrer – om det så drejer sig om roseromanen som encyklopædi (p.111-112), det franske romantiske epos, der er sat sammen af den italienske ridderroman og den franske høviske roman (p.113) eller om novellen, der lader en masse smågenrer gå op i en højere enhed (p.122-123).

Med receptionsæstetikens genrebegreb opnås flere fordele: genrer sættes fri af diskussion om, hvorvidt de er konkrete eller abstrakte, induktivt eller deduktivt funderede, universelle eller historiske – for genrer fungerer mellem disse størrelser. Set i forhold til læsningen af multigeneriske tekster er der dog i Jauss’ teori en ringe grad af opmærksomhed på relationen mellem genrer som tekstlige størrelser og som konventionelle-historiske. Det underbelyses, at *ingen* tekst repeterer sin genrekonvention fuldstændigt – ellers ville der ikke være forskel på tekst og genre eller på tekster skrevet i samme genre – og at selve dét grundlæggende, at ingen tekst kopierer sin genrekonvention fuldstændigt, er et principielt forhold, der ikke er bundet til forfatteren eller læserens forventningshorisont.⁵³ At tekster *altid* afviger fra genrekonventionen – om det så er i form af variation, udvidelse eller rettelse – kan ikke fyldestgørende beskrives som led i genrers udvikling og skiftende forventningshorisonter, men må også forstås som betinget af genrers tekstlighed.

Problemet har sit udspring i, at forventningshorisonten er en tekstfjern størrelse. Forventningshorisonten kan netop kun præciseres på afstand, når

den er blevet historie, og ikke midt i læsningen. Paul de Man har i ”Reading and History” (1986) kritisk bemærket dette: ”The historical consciousness of a given period can never exist as a set of openly stated or recorded propositions. It exists instead, in Jauss’ terminology, as a ’horizon of expectation.’ The term, which derives from Husserl’s phenomenology of perception in its application to the experience of consciousness, implies that the condition of existence of a consciousness is not available to the consciousness, just as, in a perception, conscious attention is possible only upon a background, or horizon, of distraction. Similarly, the ’horizon of expectation’ brought to a work of art is never available in objective or even objectifiable form, neither to its author nor to its contemporaries or later recipients.” (p.58).⁵⁴

De Man betvivler, at forventningshorisonten nogensinde kan blive præsent. Anderledes kunne det formuleres: det synes at være sådan, at der hvad angår genrer, altid er to elementer på færde: et relativt tekstfjernt og et tekstnært element. Så kan det tekstfjerne kaldes ideal-genre, forventningshorisont, teoretisk genre eller andet.⁵⁵ Det er det tekstnære element, dets virkemåde og funktion, der er vanskeligt beskriveligt med receptionsæstetikens praksis alene, fordi fokus er rettet mod at uddrage et synkront mønster af en diakront foranderlig gruppe tekster, og fordi genren dybest set anses for at have sin oprindelse uden for teksten, i forventningshorisonten.

Receptionsteorien alene synes altså utilstrækkelig i fremskrivningen af en genreteori, der også skaber plads til multigeneriske tekster. Det er således nødvendigt at lave en udposning på Jauss’ genreteori, sådan at genrens tekstlige funktion beskrives mere præcist, hvis den skal være anvendelig i analysen af genreblandede tekster. Genrer er klassifikationsbegreber, konventionelle koder – og tekstimmanente størrelser. To andre teoridannelser, repræsenteret ved Jean-Marie Schaeffer og Jacques Derrida, der er mere anvendelige i forståelsen af det sidste punkt, skal nu belyses.

3.2 Genre og genericitet: Schaeffer

Jean-Marie Schaeffer foreslår i "Du texte au genre" (1983), at genrer er to-dimensionelle: de er konventionelle størrelser, der samtidig også har en intertekstuel og transformativ funktion i teksten. Kernen i hans genreteori er opgøret med opfattelsen af tekster som ting, der så er udstyret med en udefrakommende genre (p.6-7). Schaeffer ser tekster som vævet sammen med andre tekster – især ved hjælp af genren, der således har en intertekstuel funktion. Teksten er en kommunikativ størrelse, der indgår i relationer med andre tekster – og dét er noget, der er rent tekstligt-konkret, og som bl.a. viser sig ved den måde, tekstens genre fungerer på.

Den transtekstuelle og transformative dimension af teksten kan Schaeffer nemlig skabe plads til ved at skelne mellem "Genre" på den ene side og "genericitet" på den anden – idet han samtidig opfatter disse størrelser som indbyrdes forbundne: "Le problématique générique peut donc être abordée sous deux angles différents, complémentaires sans doute, mais néanmoins distincts: le genre en tant que catégori de classification rétrospektive et la généricité en tant que fonction textuelle." (p.14).⁵⁶

"Genre" forstås altså som en samlekategori, der dækker tekstens forbindelse til den historiske genrekonvention og til klassifikationsfunktionen. Den er på sin vis et tænkt abstrakt, men er samtidig abstraheret fra genrer, som de præsenteres i litteraturen. Genren står derfor i et intimt forhold til genericiteten, hvor den tekstlige dimension ikke er underordnet genrens karakter af abstrakt samlekategori, klassifikationsværktøj eller historisk parameter.

"Genericitet" siger omvendt ikke noget om, hvad genren er, men om, hvad den gør, altså hvad der er genrens funktion i teksten – idet genericitet forstås som de træk i teksten, der intertekstuel forbinder den med en gruppe andre tekster: "Si nous en restons au niveau de la phénoménalité empirique,

la théorie générique est tout simplement censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances textuelles, formelles et surtout thématiques: or, ces ressemblances peuvent parfaitement être expliquées en définissant la genericité comme une composante textuelle, c'est-à-dire les relations génériques comme un ensemble de réinvestissements (plus ou moins transformateurs) de cette composante textuelle. La littérature étant par définition institutionnelle, la genericité peut parfaitement être expliquée par un jeu de répétitions, d'imitations, d'emprunts, etc., d'un texte par rapport à un autre, ou à d'autres...“(p.7).⁵⁷

Man undersøger altså genericiteten ved at se på en helhed af tekstinterne elementer som narrativ struktur, formelle forhold, motiv, tema – der netop samtidig kun kan forstås ud fra, hvordan de forholder sig til andre teksters struktur. Genericiteten er et netværk af faktorer, der spiller ind på alle tekstens niveauer. Tekstens genericitet har at gøre med, hvordan genren transformeres i teksten – det er netop ikke sådan, at genren bare gentages eller fordobles. Med begrebet om genericitet bliver genren et analysabelt punkt i teksten – men netop uden at det står i modsætning til genrens klassifikatoriske egenskaber.

Sagt med Schaeffer: genrer er ikke blot klassifikationsredskaber – og derfor er multigenericiteten i f.eks. interferensen, mosaikken og montagen ikke nødvendigvis en demonstration af uforeneligheden af tekst og genre, selvom det kan være tilfældet. Det genremodificerende er ikke noget amorft og utænkeligt, der kun kan bestemmes negativt, for afvigelsen er ikke en fejl i genrens begrebsliggørelse af eller manifestation i teksten – det hedder netop genericitet. Frem for at sætte skel mellem genre og tekst, må man derfor fastholde genrens intertekstuelle funktion ved siden af dens konventionelle karakter.

Den samme dobbeltfokus findes i Jacques Derridas genreteori “La loi du genre”. Han tager ydermere udgangspunkt i spørgsmålet om generisk

heterogenitet – som han forbinder med genrens relation til tekstlighed eller “textualité”.

3.3 Genrens dobbelte lov: Derrida

I genreteorien er der især én, der har gentænkt sammenhængen mellem tekst og genre og sat det urene frem i første række: Jacques Derrida. Det gør han i “La loi du genre” (1986) ved at undersøge grundlaget for, hvad han kalder genrens første lov.⁵⁸ Genrens preskriptive lov er, at genrer ikke må blandes med hinanden: “Ne pas mêler les genres” (p.251).⁵⁹ De er ifølge denne implicite lov “naturligt” rene og homogene af karakter, og denne grænse mellem genrer sikrer, at der ikke opstår urenhed, anomalier og monstrøsitet (p.253). Denne lov er dog netop betinget af sin egen mod-lov: “Et si la condition de possibilité de la loi était l’*a priori* d’une contre-loi, un axiome d’impossibilité qui en affolerait le sens, l’ordre et la raison?” (p.254).⁶⁰

Modloven er i sig selv logisk som fænomen; loven forudsætter det modsattes mulighed. Den har således det modsatte indhold og er deskriptiv snarere end preskriptiv: genrer er også altid urene, de er forbundet med “division interne du trait, impureté, corruption, contamination, décomposition, perversion, déformation, cancérisation même, prolifération généreuse ou dégénérescence.” (p.254).⁶¹ Med Derrida kan man derfor sige, at genreblandede tekster også kan gestalte genrer principielt heterogene karakter og ikke altid blot er modsigelser af genrebegrebet som sådan.

Derrida nøjes altså ikke med at kritisere genrens lov og derpå opfinde en ny genreteori. Hans teoretiske bestræbelse er kendetegnet ved, at den på én gang godtager det normative og generelle i det traditionelle, klassifikatoriske genrebegreb og samtidig åbner det mod noget positivt andet: en lov kan også være et deskriptivt fænomen, som naturlove.⁶² Når genrens lov rummer

sin egen modlov i sig, er det, fordi genrer skal betragtes i forhold til dén tekstualitet, de på én gang opstår i og adskiller sig fra – “le champ sans limites d’une textualité générale” (p.262): tekstualitetens endeløse felt eller spillerum.

Genren er “une écluse” (p.265), en “sluseport” på kanten af teksten. Genren er dét, der lukker og omkranser teksten, men også dét, der åbner den enkelte tekst mod andre tekster og mod andre genrer. Det er en åbning, som har overskridelsens og excessens karakter (p.262). Når en genre sættes i spil i en tekst, gentages eller re-citeres (p.254) den, og det er en performativ transformation; der opstår noget nyt, som modulerer og overskrider det gentagne indefra.

Det er denne forskel mellem det gentagede og det gentagende, der gør, at der i teksten kan skabes rum, særlige udposninger, hvor det singulære eller enestående i den enkelte teksts omgang med genren kan udfoldes. Det sker i og med tekstens temporale karakter – genretransformationen i teksten sker i tekstens tid, i dens øjeblikke. Her kan genrens tidløse konventionelle dimension mødes af tekstens dynamiske karakter, og kun i dette tidsrum kan der skabes et transformativt felt mellem begrebslighed og tekstlighed. Med en ordspillende og måske let forvirrende formulering hedder det hos Derrida: “La re-marque d’appartenance n’appartient pas. Elle appartient sans appartenir et le ‘sans’ qui rapporte l’appartenance à la non-appartenance ne paraît que le temps sans temps d’un clin d’œil.” (p.264).⁶³

Når genren i en tekst undersøges, leder læseren efter de genrekonstituerende træk: de træk, der gør, at vi kan samle tekster i kategorier, klasser, genrer. Det gælder for alle genreteorier, uanset hvad de så gør til grundlag for deres tekstgruppering. Med Derridas tanker om genrens lov og loven om dén i bagehovedet kan man så omvurdere betragtningen af disse træk. De er genrekonstituerende, men også genretransformativ, fordi de både markerer

medlemskab af en genre og samtidig at teksten – uden medlemskab – deltagere i en eller flere genrer, men ikke tilhører dem.

Genretrækkene eller genremærkerne er altså noget, der kan om- og bemærkes i teksten. Det kan ske intentionelt, f.eks. via metageneriske bemærkninger, men også som noget, der ligger uden for forfatterens kontrol, og som ligefrem kan stride imod hans intention (om den så er at bryde læserens forventningshorisont): “Le remarque d’appartenance ne passe pas forcément par la conscience de l’auteur ou du lecteur, bien qu’elle le fasse souvent. Elle peut aussi contredire cette conscience ou faire mentir la ‘mention’ explicite, la rendre fausse, inadéquate ou ironique selon toutes sortes de figures surdéterminantes.” (p.263-264).⁶⁴

Derrida betoner genrer som tekstlige størrelser, som læseren måske og måske ikke genkender eller bemærker i teksten. Det peger kritisk tilbage på teorien om, at genren er bestemt af forventningshorisonten, og kun fungerer, når den er aktiv. Fordi genren er bundet til tekstualiteten og altid er delvist bestemt af sin sammenhæng med andre genrer, kan det ikke kontrolleres fuldstændigt, hvordan genren virker i teksten. Andre genrer end den tilsigtede aktiveres i teksten, når den skrives og læses – og dermed bliver vores forventninger om genrernes adskilthed ved læsningen af teksten udfordret.

Når en tekst markerer sin genre, er det således samtidig en afmarkering, en åbning af teksten mod andre genremærker. Det kunne tyde på, at den multigeneriske tekst og genrernes principielle forbundethed er centrale hos Derrida. Der siges blot ikke meget specifikt om relationen mellem genremærker i “La loi du genre”, og Derrida er tvetydig på dette punkt. Han fremstiller genrer som både form og formløshed: “La clause ou l’écuse du genre déclassé ce qu’elle permet de classer. Elle sonne le glas de la généalogie ou de la généralité auxquelles elle donne pourtant le jour. Mettant à mort cela même qu’elle engendre, elle forme une étrange figure, une forme sans forme...” (p.265).⁶⁵

Genrer er form, der mødes af tekstualiteten, som fremkalder deres iboende formløshed, synes ideen at være. Andre steder fastholdes dog, at dét, teksten via genren står i forhold til, ikke er en altopløsende, uformet tekststrøm, men andre genremærker, og at der ikke findes nogen genreløs tekst. Det er netop ikke en fri, genreløs produktivitet, men selve genremærket, der er grundlaget for, at tekst og genre er intimt forbundne, men ikke så at sige går op i hinanden; teksten tilhører ikke genren, men deltager i en eller flere genrer: “Tout texte *participe* d’un ou de plusieurs genres, il n’y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n’est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d’un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du *trait* de participation lui-même, de l’effet de code et de la marque générique. En se marquant de genre, un texte s’en démarque. Si la remarque d’appartenance appartient sans appartenir, participe sans appartenir, *la mention de genre ne fait pas simplement partie du corpus.*” (p.264).⁶⁶

Hos Derrida er genrer altså noget, der imødekommer en logisk, forstandsmæssig tilgang til tekster, og som gør det muligt at indordne den enkelte tekst under et større genrebegreb; genren medfører orden og logisk afgrænsethed – men også noget andet. Det betyder ikke nødvendigvis, at genren er fanget mellem forstand og irrationalitet. Genrer er også noget, der tvinger læseren til at forstå teksten på en positivt anden måde, nemlig som litteratur – så genrespil og genrebrud ikke bare skal forstås som negationer af den forstandsmæssige tænkemåde. At genren i teksten fungerer som sluseport, og at genremærkerne både markerer og afmarkerer genren, er konstitutivt for dét, vi kalder litteratur. Muligheden for, at en tekst kan be- og ommærke sig selv, er også dens mulighed for at blive litteratur: “...toujours possible pour tout texte, pour tout corpus de traces, cette remarque est absolument nécessaire et constitutive dans ce qu’on appelle l’art, la poésie ou la littérature.” (p.263).⁶⁷

Hos Derrida findes altså i kort form følgende væsentlige betragtninger: genrer skaber forbindelse mellem tekstlighed og klassifikation, de er som sluseporte noget, der fungerer på kanten af teksten – genrer er altid blandede, altid både ude og inde, enestående og sammenvævede med andre. For den genreblandede tekst er konsekvensen af Derridas teori klar, og i forlængelse af hans standpunkt kan det formuleres således: genrer vokser ind i og ud af teksten, og eksistensen af flere genrer i samme tekst betyder derfor ikke nødvendigvis, at de støder sammen – de har alle en fælles tekstlighed, der kan danne grundlag for interaktioner imellem genrerne i og med teksten.

Med disse gennemskrivninger af genreteoriene hos Jauss, Schaeffer og Derrida er afhandlingens genrebegreb og dets relation til det multigeneriske underbygget. Genredefinitionen fungerer som grundlag for de genreorienterede analyser, der foretages i afhandlingens anden og tredje del, og skal ikke uddybes yderligere i de enkelte læsninger. Muligvis kan en bestemt teoretiker forekomme at mangle i rækken: Mikhail Bakhtin. Hvorfor han ikke inddrages, og hvordan hans teori alligevel kan siges at være relevant, fremgår af følgende “Ekskurs om Bakhtin”.

4. Ekskurs om Bakhtin

Litteraturteoretisk er Mikhail Bakhtin efter Schlegel den, der først og mest omfattende åbner for en bred betragtning af multigeneriske tekster. Allerede i 1930'erne og 1950'erne skrev Bakhtin en række essays, der stadig har stor gennemslagskraft og interesse i dag. Var de blevet publiceret tidligere og ikke først i 1970'erne, som det er tilfældet, kunne genreteoriens historie måske have set anderledes ud. Det kan derfor synes en kende besynderligt, at teorierne kun anvendes i fremskrivningen af et ontologisk genreperspektiv og i skitseringen af genreteoriens historie – men ikke indbygges direkte i den genredefinition, der anvendes i analyserne. Hvorfor det forholder sig sådan, skal nu klargøres.⁶⁸

Bakhtin er relevant i denne sammenhæng, for han fokuserer i høj grad på formmæssig urenhed – ikke blot på brud, modsætninger og kontraster, men også på dialog og interaktion i samspil med det subversive. Sigtet med bl.a. essayene i *The Dialogic Imagination* (1996) er nemlig samlet betragtet at skrive en romanens teori, hvor der tages højde for dens multigeneriske og genredialogiske karakter. Særkendet for romanen er netop, at den bringer forskellige genrer, stile og diskurser i dialog med hinanden.

Sammenligningen med afhandlingens to typer multigenericitet ligger således lige for. Romanen betyder ikke blot ironisk uafgørlighed eller brud, men som det formuleres i "Discourse in the Novel", at traditionelle genrer reaccentueres (p.420), og at der oscilleres mellem forskellige sprog (p.314). Kort sagt i "Epic and Novel": "The novel sparks the renovation of all other genres" (p.7). Afhandlingens begreb om det humoristiske synes altså at have en vis beslægtethed med Bakhtins begreb om det dialogiske. Også på detailplanet kunne Bakhtins essaysamling udgøre en analogi og inspirationskilde. I "Discourse in the Novel" (1996) søger han således at udpege forskellige strukturer i dialogiseringen:

Én slags dialog er stilisering, hvor dialogens partnere skaber et billede af hinandens sprog, når de slår ind i hinanden: "Contemporaneous language casts a special light over the stylized language: it highlights some elements, leaves others in the shade, creates a special pattern of accents that has the effect of making its various aspects all aspects of language, creating specific resonances between the stylized language and the linguistic consciousness contemporaneous with it..." (p.362).

En anden art dialog er variation. Her er et mere direkte og åbenlyst sammenstød mellem forskellige sprog eller i denne sammenhæng genrer: "Variation freely incorporates material from alien languages into contemporary topics." (p.363).

En tredje dialogform er parodisk stilisering. Her er det særligt afstanden mellem de sprog, der er i dialog, der afgør sagen. Parodien er i Bakhtins forstand en kampgenre: "...the intentions of the representing discourse are at odds with the intentions of the represented discourse; they fight against them, they depict a real world of object not by using the represented language as a productive point of view, but rather by using it as an exposé to destroy the represented language." (p.364).

Disse tekststrategier kunne man overveje i forhold til multigeneriske teksttyper og ironisk og humoristisk multigenericitet. Stilisering er måske mest påfaldende i humoristisk interferens, variation i montager, parodisk stilisering i mosaikker og montager (eller mere overordnet i ironisk multigenericitet). En afgørende forskel er dog, at der hos Bakhtin er tale om en aktiv og en passiv del i en dialog: et stiliserende, varierende eller parodierende sprog, der virker på et andet. Derved opstår en gensidig illumination af to sprog i én singular ytring – men konstruktionen hænger nøje sammen med dialogismens metodik: sprogene er subjektiverede som parter i en dialog. Genrerne er i afhandlingen her ikke læst på denne dialogiske måde, og synsvinklen derfor en anden.

Også derfor ses bort fra Bakhtins tanker om *hybriditet*. I hybriden, som Bakhtin forstår det, er der ligeledes to led: et repræsenteret og et repræsenterende. Ydermere gælder, at det repræsenterede led, til forskel fra stilisering, variation og parodisk stilisering, ikke optræder direkte i den hybride ytring: "Hybridization, in the strict sense, differs from internally dialogized interillumination of language systems taken as a whole. In the former case there is no direct mixing of two languages within the boundaries of a single utterance — rather, only one language is actually present in the utterance, but it is rendered *in the light of another language*. This second language is not, however, actualized and remains outside the utterance." (p.362). I den multigeneriske tekst er der anderledes ikke blot tale om, at noget alene ses og optræder i lyset af noget andet, men om en samtidighed af flere analysable genrer i samme tekst.

Der er også andre metodiske forhindringer at tage med i betragtning. Bakhtins begreb om dialogicitet strækker sig meget vidt, men anvendes i ringe grad i forhold til en analytisk baseret betragtning af multigenericitet. Sprogets heterogenitet angår litterære genrer, men også professionelle sprograditioner, sociale formuleringmønstre og forskellige nationalsprog (p.337). Romanens heterogenitet skal relateres til alle disse forskellige stratificeringer af sproget. Det er Sproget som sådan, der åbnes og udfoldes med romanen. Indgangsvinklen er i høj grad kulturhistorisk og sprogfilosofisk anlagt med en bestemmelse af sproget som væsentligt potentielt dialogisk. Sproget skal forstås som *heteroglossia*, som et uensartet væv af sproglige folder. Romanens dialog kan bringe dette frem og udnytte det positivt, den er agilitetens væsen. Om romanen hedder det i "Epic and Novel" (1996): "It is plasticity itself" (p.39).

Romanteoriens vidtfavnende karakter gør det vanskeligt at benytte Bakhtins teorier direkte i afhandlingen. Her fastholdes genrer som historiske, litterære fænomener, mens Bakhtins perspektiv i store dele er langt bre-

dere. Hans teori bliver derfor kultur- og sprogfilosofisk i lige så høj grad som litterær og har derfor alene karakter af perspektiverende element i denne sammenhæng. Dermed undgås også et andet metodisk problem i sammenligningen, nemlig at Bakhtin tenderer mod at sætte et skarpt skel mellem historiske genrer og romanen, hvor sidstnævnte tilskrives hele det dialogiske potentiale. Romanen er fleksibel, og generiske klasser, der i sig selv er lukkede, kan ikke bidrage med noget positivt i sig selv. De sammenlignes i "Epic and Novel" med dødt sprog. "We know other genres, as genres, in their completed aspect, that is, as more or less fixed pre-existing forms into which one may then pour artistic experience." (p.3).⁶⁹

Bakhtin forstår i "Discourse in the novel" romanen som en genre, om end den er i stadig udvikling og ikke kan fikseres deskriptivt som andre genrer. Den er, upåagtet sin heterogene karakter, noget, der samler forskellige sprog og stile i "a higher unity" (p.263). Dens interaktion med andre genrer opløser ikke dens særegenhed: "And throughout the entire development of the novel, its intimate interaction (both peaceful and hostile) with living rhetorical genres (journalistic, moral, philosophical and others) has never ceased; this interaction was perhaps no less intense than was the novel's interaction with the artistic genres (epic, dramatic, lyric). But in this uninterrupted interrelationship, novelistic discourse preserved its own qualitative uniqueness and was never reducible to rhetorical discourse." (p.269).

I afhandlingen fastholdes det humoristiske derimod som et fænomen, der er nøje knyttet til de historiske genrer – hvis værdi ikke kan ophæves af romanen, der betragtes som et transgenerisk princip snarere end en genre. Dette og de andre nævnte forbehold gør, at Bakhtins teoridannelser fungerer som et overordnet perspektiv, der især er relevant i skitseringen af genreontologi, den multigeneriske teksts historie og større kontekstuelle sammenhæng – men ikke i væsentlig grad anvendes i afhandlingens analytiske og genredefinitiviske dele.

2. del

Ironisk multigenericitet: romantik og formelt gennembrud

Denne del af afhandlingen har tre hovedafsnit.

Først analyseres to ældre tekster, nemlig Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799) og dernæst H.C. Andersens *Fodreise* (1829). Endelig undersøges relativt nyere, dansk multigenericitet i analyser af Mogens Klitgaards *Den guddommelige hverdag* (1942), Thorkild Hansens *Det lykkelige Arabien* (1962), Peter Brask Andersens *Skår* (1955) og Erik Thygesens *Karnevalskongen* (1964). Det beskrives med analyserne, hvordan ironisk multigenericitet fungerer.

Teksternes genrespil viser sig at have væsentlige ligheder på tværs af tiden – idet såvel de ældre som nyere, danske tekster er negationer af den romantiske æstetik og derfor også fastholder den. Den romantiske genreattitude imiteres, men dens metafysiske kontekst er nu noget, der negeres til fordel for en fremhævelse af Teksten selv.

Disse iagttagelser leder til en diskussion af, hvorvidt multigenericitet kan gøres til grundlag for en litteraturhistoricerende epokedannelse som den idé om Det Formelle Gennembrud, Anne-Marie Mai præsenterer i efterskriftet til *Danske digtere i det tyvende århundrede* (bd. 3, 2000).

5. Friedrich Schlegel: *Lucinde*.

Romantisk genremosaik

Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799) er en international klassiker – om end kun i litteraturvidenskabelige kredse, for en kioskbasket er der ikke tale om.

Teksten består af mærkværdigt usammenhængende og dog forbundne afsnit, af løsrevne scener og refleksioner. Nogle gange synes den at være en kærlighedshistorie mellem figurerne Julius og Lucinde, andre gange en poetik eller en filosofisk refleksion. Perspektiverne er sammenvævede, ligesom lyriske, dramatiske, fortællende og refleksive passager er slyngede ind i hinanden.

Lucinde er desuden et oplagt eksempel på en tekst, hvor flere genrer optræder samtidigt. Dens radikale opbrydning af det klassicistiske genresystem er historisk skelsættende og kendetegnende for den tidlige, tyske romantiks poetologi. I *Lucinde* sættes genrespørgsmålet i første række: teksten er en multigenerisk genremosaik, og det dominerende er genrernes fragmentering, hvormed de ironiseres og derved bliver led i tekstens samlede ironiske multigenericitet.⁷⁰ Man kan kort formulere det således: teksten åbnes, i kraft af genrernes ironisering, mod den romantiske "urgenre". Urogenren er en ideel tilstand, hvor alle genrer er forenede, fordi sanseligt og åndeligt forenes i en højere enhed – men også en tilstand, der kun kan tilnærmes. Denne litteraturfilosofiske praksis skal tydeliggøres i den følgende læsning af *Lucinde*.

Lucinde genrebestemmes af sine to undertitler: "Ein Roman" angives på titelbladet, mens "Bekentnisse eines Ungeschickten", "En ubehændigs bekendelser", dernæst findes foran tekstens begyndelse.⁷¹ Denne paratekstuelle udvidelse af genrekarakteren fortsætter pletvist teksten igennem. Der er fjorten dele med selvstændige betegnelser i *Lucinde*, og nogle af disse bærer eksplicitte, generiske mærker: "Prolog", "Dityrambische Fantasie

über die schönste Situation”, “Charakteristik der kleinen Wilhelmine”, “Allegorie von der Frechheit”, “Idylle über den Müssiggang”, “Zwei Briefe” og “Eine Reflexion” er direkte genrenavngivne, mens titlerne “Julius an Lucinde” og “Julius an Antonio” en anelse mere implicit dækker over breve.⁷² Resten af afsnittene bærer tematiske overskrifter, men er ikke vanskeligere at genrestemme: “Lehrjahre der Männlichkeit” er en dannelsesroman, “Treue und Scherz” og “Sehnsucht und Ruhe” er filosofiske dialoger, mens “Metamorphosen” og “Tändeleien der Fantasie” er myter.⁷³

Genreerne optræder som perler på en snor. De bindes til de enkelte afsnit, der har en minimal tematisk og figurlig sammenbinding indbyrdes. Julius’ livsforløb, tanker om kunsten, kønnet og livet, venskab med Antonio og kærlighedsrelation til kvinden Lucinde og det, man må antage er deres fælles barn, Wilhelmine, træder frem i en ikke-kausal og ikke-kronologisk vekslen mellem forskellige genrer. Efter ungdommens tomme længsel og mandlige venskaber indtræffer med Lucinde kærligheden som foreningen af kropslig og sjælelig kærlighed, venskab og ægteskab, altsammen symboliseret af Wilhelmines fødsel. Kun i ”Lehrjahre der Männlichkeit”, udlægges der kausalforbindelser imellem begivenhederne i hovedpersonen Julius’ liv, der rækker ud over det enkelte afsnit – mens de øvrige fremstår som løsrevne situationer og refleksioner, der ikke indgår i et egentligt plot. Forbindelsen mellem delene er ikke kausal og kun eksplicit markeret mellem de første tre afsnit (p.34, 40, 44). Genreerne er indbyrdes skarpt afgrænsede og fremstår som gensidigt udelukkende begreber i en grad, så tekstens helt basale læselighed er truet af dens multigenericitet.

Der er således heller ikke belæg for at sige, at genrebetegnelsen ”Bekendnisse” er overgribende og ordner de enkelte afsnit under sig. Teksten er hverken en bekendelse, hvor et subjekt som hos Augustin fremstiller sig selv som eksempel på en større orden eller som hos Rousseau et individs inderlige føleleshistorie.

Der er ganske vist et gennemgående subjekt, Julius, der har væsentlige lighedstræk med Friedrich Schlegel og hans historie – og receptionen har også læst *Lucinde* som en nøgleroman, altså som historien om Friedrich Schlegels liv, kærlighed til Dorothea Veit og venskab med Friedrich D.E. Schleiermacher. Hans Eichner identificerer i indledningen til den kritiske udgave af *Lucinde* figurerne således: Julius er Schlegel selv, Lucinde er hans hustru Dorothea Veit, den unge uskyldige pige og den ædle frue i afsnittet "Lehrjahre der Männlichkeit" er henholdsvis objektet for Schlegels ungdomsforelskelse, Caroline Rehberg, og hans søster Charlotte Ernst, mens "den lille Wilhelmine" er modelleret over søsterens lille datter.⁷⁴ Man kan i øvrigt finde lignende ideer langt senere, som hos Wolfgang Paulsen, der i "Friedrich Schlegels Lucinde als Roman" mener, at begivenhederne i *Lucinde* er lidet bearbejdede, autobiografiske erindringsblokke (1946 p.181).

Julius' identitet er dog langt fra enhedslig og snarere kendetegnet ved at være splittet ad i tekstens vekslende mellem fortællesteder og -positioner, der truer med at opløse tekstens subjekt, mens det skabes, herunder også nøgleromanens autenticitetshævvelse. Hvis læseren ud fra *Lucindes* undertitel forventer en rousseausk personlig beretning eller en dannelsesroman af samme type, som Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* antages at være, bliver han eller hun skuffet.

Denne makrodiskrepans mellem værktitel og værkdele gentages på mikroniveauet, mellem afsnitstitler og afsnitstekst. Man kan nemlig heller ikke sige, at de enkelte afsnits betegnelser ordner tekststykkerne under sig; allegorien er ikke bare en allegori, brevene er ikke bare breve, og idyllen ligner ikke nogen vanlig idyl. Hvis genrerne i *Lucinde* er som perler i en kæde, er det nogle mærkeligt kantede perler, der stikker i halsen på forskellige måder. Deres rolle i smykket eller værket består i, at de hver især som fragmenterede blotlægger dele af perlekædens snor, dét der bærer og samler

dem: en romantisk æstetik, hvor kærlighed og poesi er sammenslyngede arter.⁷⁵

For en ironisk multigenerisk tekst som *Lucinde* er det således karakteristisk, at man reelt ikke kan beskrive en tekstlig forbindelse mellem genrerne. Eller: en tekstlig forbindelse findes på trods af genrerne; den sammenbruddets æstetik, der præger tekstens form i alle afsnit, fungerer som et udefrakommende greb, der indsættes over for enhver genre uanset dens særpræg. Forbindelsen mellem genrerne fremskrives ikke indefra som i en humoristisk genreblanding. Genrerne interagerer derfor ikke og står kun i forhold til hinanden, fordi de modsiges på samme måde i teksten. Analysen af den ironiske multigenericitet kommer derved til at rette sig mod det, der vendes ud af genrerne hver især. Som det skal vises i afhandlingens tredje del, er det derimod, hvad angår humoristisk multigenericitet, på en anderledes måde muligt at analysere genrerens tekstlige forbindelse.

5.1 Receptionens genresyn

Lucinde fik tidligt en særdeles omfattende reception. Så store (og til dels lange) navne som blandt andre Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Søren Aabye Kierkegaard, Johann Gottlieb Fichte og Georg Wilhelm Friedrich Hegel kommenterede værket, og også i nyere tid er en lind strøm af læsninger fortsat.⁷⁶

Som Loisa Nygaard bemærker i artiklen ”Time in Friedrich Schlegel’s *Lucinde*”, er der dog først i nyere tid foretaget formmæssigt interesserede undersøgelser (1980 p.334). I sig selv er det jo ikke overraskende, litteraturteoriens generelle udvikling taget i betragtning. Mere påfaldende er det måske, at det tematiske aspekt på intet tidspunkt er ladet ude af betragtningen. *Lucinde* byder på så inciterende, tematiske spørgsmål, at de ikke blot

stilles af en bestemt tids læsere, men også i en nyere, formfokuseret tid trænger sig på i receptionen.

I den tidlige reception er det især *Lucindes* moralske og filosofiske karakter, der diskuteres. Søren Kierkegaard kritiserer eksempelvis *Lucinde* voldsomt i *Begrebet Ironi* (1841): ifølge Kierkegaard er målet med *Lucinde* at gøre sanseligheden til herre og udradere fornuften og forstanden, frem for som i den hegelske idealisme at indoptage sanseligheden i åndens dialektik.⁷⁷ Det gør værket ikke blot umoralsk og upoetisk, men også irreligiøst, fordi der ikke er en tro på, at virkelighedens sanselighed kan uendeliggøres i ånden. Målet er ikke den nøgne sandhed, men som Kierkegaard vittigt formulerer det, ”den nøgne Sandselighed” (1982 p.325). Netop derved afskærer Schlegel sig fra at forløse sin filosofi i den Absolutte ånd; i *Lucinde* forbliver ånd og krop uforenelige, og opløsningen af denne dikotomi fremstår som ønskedrøm.

Kærlighedshistorien i *Lucinde* mangler, fortsætter Kierkegaards vurdering, af denne grund substans; kærligheden hører til i en indbildt verden, enheden af ånd og sanselighed i *Lucinde* er en illusion: ”Det er derfor en Kjærlighed, der intet reelt Indhold har, og den Evighed, der ofte nok er Tale om, er intet Andet end et, hvad man kunde kalde, Nydelsens evige Øieblik, en Uendelighed, der ingen Uendelighed er, og som forsaavidt er upoetisk. Man kan derfor ikke godt bare sig for at smile, naar en saa spinkel og svagbygget Kjærligheds-Forbindelse vil indbilde sig at have kraft nok til at ansee: die herbeste Laune des Zufalls für schönen Witz und ausgelassene Willkühr (Pag. 9), da denne Kjærlighed jo slet ikke hører hjemme i den virkelige Verden, men i en Indbildt...” (1982 p.333).

Kierkegaard iagttager med stor læsefølsomhed, hvordan kærlighedsforholdet ligesom i øvrigt *Lucinde* og Julius selv er spændt ud mellem illusion og realitet på en måde, der kan synes at dementere begge dele.⁷⁸ Omvendt er det netop den selvsamme fastholdte diskrepans mellem sanseligt og ånde-

ligt, der er grundlaget for *Lucinde*, der nok filosofisk, men ikke tekstligt placerer sig i en rævesaks. Det er måske denne skelnen, Kierkegaard ikke foretager, selvom han iagttager tekstens konstitution præcist.

Ud over moral og filosofi er også *Lucindes* kønstatistik stadig et emne, der optager mange læsere. I denne sammenhæng skal dog blot receptionens syn på genrerne i teksten omtales. Receptionen er delt i to lejre, hvad angår tekstens multigenericitet. I den ene opløses det genremæssigt urene ved, at der indsættes et transcenderende princip, som hæver sig over det – eller ved at genrespørgsmålet helt udraderes. I den anden fastholdes der en forbindelse mellem tekstens mange genrer og noget, der vendes ud af dem.

Karl K. Polheim fra den første lejr mener eksempelvis i ”Friedrich Schlegels *Lucinde*” (1969), at *Lucinde* må beskrives som en arabesk – og korrigerer dermed, hvad han opfatter som et udbredt fejlgreb i receptionen: at man har indsat forskellige inddelingsmekanismer, så *Lucinde* kommer til at bære mere end én genrebetegnelse – f.eks. ved at tildele ”Lehrjahre der Männlichkeit” benævnelsen bekendelse, mens resten kaldes arabesk, eller ved at kalde indholdet for bekendelse og formen for arabesk (1969 p.64).⁷⁹

Polheim derimod insisterer på, at *Lucinde* må kaldes arabesk, idet arabesken forstås som en genre, der opstår ved sammenslyngningen af andre genrer. Allegorien i *Lucinde* fungerer derfor som noget, der træder i arabeskens tjeneste, mere end som en selvstændig genre: ”Es hat nun ein besonderen Grund, warum Schlegel für die wahren Arabesken die Allegorie und deren Potenzierung fordert. In der Allegorie selbst fließt für ihn bereits Poesie und Philosophie, Kunst und Wissenschaft zusammen.” (p.76).⁸⁰ Allegorien forener i Polheims optik det uforenelige og er derfor nærmest at betragte som et delelement i arabesken. Hos Polheim er fokus altså rettet mod det, der forener genrerne i teksten og i ringere grad mod genrenes konventionelle egenskaber og mod tekstens multigeneriske karakter.

Marcus Bullock stiller sig ved siden af Polheim og betoner, at de enkelte genrer ikke kan stå alene. Bullocks konsekvens er dog en anden end Polheims. I artiklen "Eclipse of the Sun" (1983) vurderer Bullock, at den romantiske roman ikke blot sidestiller en række genrer, men bringer dem i en syntese, der ophæver distinktionerne mellem dem og derfor gør det overflødigt at diskutere genrer: "The Romantic novel is not a mixture, in which the elements are set side by side, but a fusion" (p.463)... "This process, the *kombinatorische Witz*, the explosion of boundaries, and unlimited fusions, takes its fullest form in the *Roman* understood in its special meaning for romanticism... This cancels the issue of genre.." (p.472).

Et gennemgående træk i den anden lejr er en søgen efter noget, der binder tekstens fjorten afsnit sammen på tværs af deres forskellige genrer – uden at disse overflødiggøres eller opløses. Det kan som i Esther Hudgins' *Nicht-epische Strukturen der romantischens Romans* og i Marianne Schullers *Romanschlüsse in der Romantik* (1974) være kærligheden som al udviklings positive princip (1975 p.58-59), som i Hans Eichners indledning til *Lucinde* være overvindelsen af kløften mellem sjælelig og kropslig kærlighed (1962 p.XXIX), som Loisa Nygaards "Time in Friedrich Schlegel's *Lucinde*" (1980) være genrerne fælles tendens til tidløshed eller som i Marina F. Alberts *Friedrich Schlegels Theorie des Witzes und sein Roman Lucinde* (1995) være *Witzen* som en kombinatorisk modus.⁸¹

I ingen af disse læsninger udgør det sammenbindende dog et genre-transcenderende princip. Marianne Schuller understreger eksempelvis i *Romanschlüsse in der Romantik* (1974) vedvarende spændingen mellem fragment og universalitet også på genrens niveau. Kærligheden er *Lucindes* tematik, men også formprincip: bag det tilsyneladende heterogene findes en uendelig enhed. Genrerne i *Lucinde* undergår en frugtbar destruktion, idet destruktionens kaos åbner for en højere orden. Deres fragmentering i *romanen* er et forsøg på at tilnærme dem et uendeligt, abstrakt formkontinuum:

”Der Roman erscheint nicht als Form universaler Einheit, sondern er löst sich in endlose abstrakte Formschemata auf und bleibt somit Fragment.” (p.68).⁸²

Hos Schuller som hos de øvrige nævnte fastholdes således principielt tekstens genremæssige pluralitet, samtidig med at der udpeges et gennemgående greb. Tendensen er dog alligevel den, at genrernes konventionelle karakter forsvinder i læsningernes fremskrivninger af den romantiske æstetik i *Lucinde*. Hver især er de grundige kataloger over romantiske grundbegreber. Det er muligvis en naturlig følge af tekstens karakter: *Lucinde* er en ”idéroman” og har et vist tilsnit af programskrift, hvilket ikke entydigt er en fordel for tekstens litterære praksis. Genrerne fremstilles på en måde, så de er lette ofre for ironien.

I denne læsning sættes ironiseringen af de enkelte genrer alligevel i centrum – selvom tekstens reduktive fremstilling af deres konventionalitet derved reproduceres. For alle tekstens genrer gælder, at den konventionelle genre i stiliseret form modsiges. Dannelsesromanen er eksempelvis sjældent blot retrospektiv og ligefrem i sin fortællekonstruktion eller fastlåst i et udviklingsperspektiv; men sådan fremstår den udgave af dannelsesromanen, der kritiseres i ”Lehrjahre der Männlichkeit”.

5.2 Genrefragmenteringer

De enkelte genrer fragmenteres hver for sig for derved at bidrage til gestaltningen af den romantisk-filosofiske praksis i teksten. Kun på et helt overordnet, værkæstetisk plan står de enkelte afsnits genrer i forhold til hinanden. Kompositorisk er genreforskellen mellem afsnittene et element i tekstens fragmenterende bevægelse, figurligt som kronologisk og læsnings-

mæssigt – hver ny genre bryder ind i den sammenhæng, den foregående har skabt.

Om de genrefragmenteringer, der sker i *Lucinde*, kan man overordnet sige: de konventionelle genrer ironiseres, idet de beskæres, forvrænges, udsættes for transformationer og forflytninger af betydningsområder mellem forskellige niveauer eller forstærkes til og over bristepunktet. Derved kan teksten blive romantisk i Schlegels forstand; den bliver med genrefragmenteringen et udsagn i forhold til de filosofiske ideer om mandlighed og kvindelighed, om sanselighed over for åndelighed etc. Det kan følges i de enkelte afsnits genrefragmenteringer.

Man kan godt som Polheim kalde *Lucinde* en arabesk – især hvis arabesken forbindes med romanen, som Schlegel selv gør i “Brief über den Roman” (1800).⁸³ Romanen fungerer mere som en dekonstruktion af de eksisterende genrer end som genre i sig selv. Schlegel formulerer det således: “Wie unsere Dichtkunst mit dem Roman, so fing der Griechen mit dem Epos an und löste sich wieder darin auf. Nur mit dem Unterschiede, dass das Romantische nicht sowohl eine Gattung ist als eine Element der Poesie. Es muss Ihnen nach meiner Ansicht einleuchtend sein, dass und warum ich fordere, alle Poesie solle romantisch sein; den Roman aber, insofern er eine besondere Gattung sein will, verabscheue.” (p.335).⁸⁴

I og med romanen skal kunstneren lede de enkelte genrer, der fremstår som modsætninger, tilbage til en mere oprindelig tilstand. Kun når genrerne således er genskrevet, kan romanen få plads: “So scheinen mir im Umkreise der romantischen Poesie selbst Novellen und Märchen z. B., wenn ich so sagen darf, unendlich entgegengesetzt. Und ich wünsche nichts mehr, als dass ein Künstler jede dieser Arten verjüngen möge, indem er sie auf ihren ursprünglichen Character zurückführt. Wenn solche Beispiel ans Lichte träten, dann würde ich Mut bekommen zu einer *Theorie des Romans*.” (p.337).⁸⁵

Det, der er karakteristisk for romanen, er altså et grænsesøgende arbejde med relationen mellem forskellige genrer og kunstarter. Den er det sære, ikke-genkendelige og antydningssvise i et spil mellem forskellige former: ”gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen” (1968 p.336).⁸⁶ Romanen er ikke bare en genre, men den romantiske bevægelse som sådan: litteraturens åbning mod det uudsigelige Absolutte.

Dog er der – som også hos Polheim – ofte en tendens til, at arabesken eller romanen skygger for tekstens konkrete genreironiseringer – og det er disse, der her skal belyses i særlig grad. I de næste afsnit sættes fokus på et udvalg af tekstens genrer, både i korte og i længere afsnit: idyllen, dannelsesromanen og brevet i henholdsvis “Idylle über den Müssiggang”, “Lehrjahre der Männlichkeit” og “Zwei Briefe”, “Julius an Lucinde” samt “Julius an Antonio”.

Når ikke samtlige afsnits genrer – eller afsnits-overgribende genrer som autobiografien og nøgleromanen – er medtaget her, skyldes det to ting, den første vigtigere end den anden. Dels er det ikke nødvendigt, fordi der netop er en tendens i teksten til, at genrerne individualitet stiliseres og oversvømmes af de æstetikteoretiske pointer, der skal vendes ud af dem. Det bidrager derfor ikke væsentligt til en yderligere belysning af tekstens funktionsmåde at inddrage alle afsnit og genrer. Dels er der pladsmæssige hensyn: en læsning, der omfatter alle afsnits genrer, fylder uforholdsmæssigt meget.

De udvalgte afsnit er således repræsentative for tekstens samlede genremodus og er valgt således, at de forskellige perspektiver i tekstens samlede, romantiske æstetik dækkes.

5.2.1 Idyl

I “Idylle über den Müssiggang” slås idyllen tydeligt an som genre. Som efter antikt forbillede skildres en person, der sidder ved en bæk; det lille men-

neske i pagt med naturen fremmanes i en kort, harmoniserende tekst. Martha Hale Shackford siger det således i artiklen ”A Definition of the Pastoral Idyll” (1904): ”The pastoral idyll is brief, but haunting. It has an immortality that does not need justification nor persuasive exposition, for it catches at some eternal yearning in the heart of man, and gives him for a moment the picture of content.” (p.592).

Disse elementer fremhæves i konventionen om, hvordan idyllen eller pastoralen ser ud i antikken og renæssancen, og det er dén konvention, der ironiseres i *Lucinde* – på en måde, så idyllen bliver romantiseret og gjort til rum for fremskrivningen af subjektet.⁸⁷ For jegets identitet er udsat for en hektisk forvandling, der står i kontrast til idyllens konventionelle fredfyldte stemning. Idyllens form bliver flydende ligesom bækken, og det samme sker for jeget: ”Ich sass, da ich so in mir sprach, wie ein nachdenkliches Mädchen in einer gedankenlosen Romanze am Bach, sah den fliehenden Wellen nach. Aber die Wellen flohen und flossen so gelassen, ruhig und sentimental, als sollte sich ein Narcissus in der klaren Fläche bespiegeln und sich in schönen Egoismus berauschen. Auch mich hätten sie locken können, mich immer tiefer in die innere Perspektive meines Geistes zu verlieren, wenn nicht meine Natur so uneigennützig und so praktisch wäre, dass sogar meine Spekulation unaufhörlich nur um das allgemeine Gute besorgt ist.” (p.25).⁸⁸

Først er jeget altså som en pige, så som en Narcissus og så alligevel ikke, altsammen inden for ganske få sætninger. Længere fremme i teksten bringes denne spaltning endnu et skridt videre: jegets monolog afløses af en allegorisk dialog mellem mytologiske figurer.

Hvis der i idyllen typisk optræder en drømmeagtig tilstand af uvirkelighed, så konkretiseres denne i ”Idylle über den Müssiggang”. Natursceneriet afløses af en teaterscene, der ikke blot er skueplads for en drøm, men også har alle scenens konkrete rekvisitter og rammer: ”Die Natur selbst schien mich in diesem Unternehmen zu bestärken, und mich gleichsam in

vielstimmigen Chorälen zum fernern Müsiggang zu ermahnen, als sich plötzlich eine neue Erscheinung offenbarte. Ich glaubte unsichtbarerweise in einem Theater zu sein: auf der einen Seite zeigten sich die bekannten Bretter, Lampen und bemalten Pappen; auf der andern ein unermessliches Gedränge von Zuschauern...” (p.27-28).⁸⁹

Kunsten ved absolut ingenting at bedrive er det altovervejende emne i afsnittet, et emne, der gives en ukonventionelt åbenlyst intellektuel og selvrefleksiv dimension. Refleksionens behov for passivitet understreges – kun gennem passivitet kan subjektet fornemme sig selv og derud fra verden. Det bemærkelsesværdige er, at denne passivitet fremstilles som betingelsen for digtningen og tænkningen: ”Und doch ist das Sprechen und Bilden nur Nebensache in allen Künsten und Wissenschaften, das Wesentliche ist das Denken und Dichten, und das ist nur durch Passivität möglich.” (p.27).⁹⁰ Således transformeres idylgenrems form- og stemningsmæssige tilstand af dvælen ved det enkle og i lyrisk sprog ved detaljen til et tematisk aspekt. Den hvile, der er et fast topos i idyllen, hyperboliseres, så idyllens iboende kedsommelighed trækkes frem i teksten.⁹¹

Genren ironiseres ved, at bestemte egenskaber og modi skubbes fra ét niveau i teksten til et andet. Konventionelle træk ekspliciteres og drejes skarpt i en anden retning end vanligt. Det er således ikke blot følelsen og roen, men lige så meget muligheden for at skildre den, der er i fokus. Idyllen er romantisk, dens iboende melankoli slår ud af harmonien; men denne melankoli betoner også den romantiske følelse som andet end subjektiv stemning. Med jegets forvandlinger og med drømmens klare konstruerethed fremhæves det iscenesatte i idyllens verden – netop fordi idyllen både fastholdes og udsættes for en fragmenterende refleksion. Idyllens betydningsdannelse undersøges, og som led heri vendes vrangen ud på den; idyllens karakter af intellektuel refleksion og konstruktion sættes i spil med dens følelsesfyldte og lyriske sprog.

Med fragmenteringen af idyllen er det den romantiske forestilling om det vegeterendes princip i kunst og kærlighed, der stilles frem. Billeder af sammenslyngninger og plantemetaforik dominerer således teksten.⁹² Der er kongruens mellem ontologiske, åndelige-eksistentielle, kunstneriske og erotiske former for sammenfiltring. Mennesket som sådan er en organisk vækst, hvor det enkelte individ ikke udvikler sig alene, men på idealistisk vis som del af menneskelighedens uendelige plante, ”der unendlichen Pflanze der Menschheit” (p.27).

Kunstværket skal, præcis som mennesket, nærme sig en tilstand som vækst, en viljeløs udvikling, hvor individet bevæger sig i kraft af noget større; (med idealistisk terminologi altså den Absolutte ånd): ”Um alles in Eins zu fassen: je göttlicher ein Mensch oder ein Werk des Menschen ist, je ähnlicher werden sie der Pflanze; diese ist unter allen Formen der Natur die sittlichste, und die schönste. Und so wäre ja das höchste vollendetste Leben nichts als ein *reines Vegetieren*.” (p.27).⁹³ At vegetere betyder netop ikke blot at føre et driverliv, men også, som Gyldendals *Fremmedordbog* (1968) oplyser det, noget langt mere dynamisk: ”af latin vegetare, oplive, gro, af latin vegere være livlig, gro, udvikle sig (om planter)...”. Det er denne idé om sammenhængen mellem natur (planter), menneske og kunst, der vendes ud af idyllen. Idyllens hvile er i kraft af tekstens udvidelse af genren ud over dens grænser gjort til et ontologisk, epistemologisk og fremstillingsmæssigt spørgsmål og er ikke længere alene et genrespecifikt topos.

I ”Idylle über den Müsiggang” er det altså forholdet mellem menneske, natur og kunst, der er i højsædet. I ”Lehrjahre der Männlichkeit”, der skal belyses i næste afsnit, er det i forlængelse heraf subjektet, kunsten og kønnene, der sættes på spil i ironiseringen af dannelsesromanen.

5.2.2 Dannelsesroman

“Lehrjahre der Männlichkeit” er det længste afsnit i *Lucinde*. Og dog er det påfaldende kort: forbilledet er dannelsesromanen, der har sin arketype i Goethes *Wilhelm Meister*. “Lehrjahre der Männlichkeit” er dog faktisk for meget dannelsesroman til at være det; genren overdrives og karikeres hyperbolsk. En ung mand, Julius, følges fra den vilde ungdoms blændværker med hasardspil, mandevenskaber og kompleksfyldte, erotiske forviklinger til mandlighedens modne år, hvor kunsten og den etiske kærlighedsrelation med en elsket og respekteret kvinde, Lucinde, tager over. Karakteren indhylles i en dannelsesmetaforik, hans personlighed har altid ligget parat i kim og skal blot udfoldes efter en gæringsproces: i ham findes ”Keim”, og hans sjæl er i ”Gärung” (p.35, 36).⁹⁴ Fortælleren er alvidende, ser retrospektivt karakterens liv i hele dets udstrækning; der gives ikke blot fortællende, mens også retrospektivt analyserende bemærkninger som ”dieser gefährliche Traum war entscheidend für sein ganzes Leben.” (p.37).⁹⁵

Loisa Nygaard formulerer fænomenet lidt anderledes ud fra sin hovedinteresse, tidsperspektivet i *Lucinde*, men mener i ”Time in Friedrich Schlegel’s *Lucinde*” (1980) også, at “Lehrjahre der Männlichkeit” er påfaldende skematisk og et romanekstrakt mere end en roman, fordi der kun er udvalgt de begivenheder, som har betydning for dét udstrakte nu, der fortælles fra: ”This explains why the Lehrjahre section may seem so unsatisfying as a narration: the episodes are not fleshed out, not described for their own sake, but are schematically presented in their relationship to the ultimate development of the hero.” (p.341).

Der er altså lagt op til kausalforbindelser mellem sjælens konstitution og livets udfoldelse, sådan som man finder det i konventionen om dannelsesromanen, som den slås an i *Lucinde*. I afsnittets begyndelse optegnes et dystert perspektiv, der kun lover læseren historien om en ung mands ulykkeli-

ge skæbne. Frøet i hans sjæl rækker nemlig til tidligt fordærv, der ovenikøbet er uundgåeligt: ”den unvermeidlichen Keim eines frühen Verderbens” (p.35). Gæringen er heller ikke løfterig, den kunne have været sund, ”heil-sam”, men er det netop ikke (p.46). I teksten demonteres disse forventninger dog netop. Profetierne må forstumme, for Julius når faktisk frelst igennem til Lucinde.

Også andre af tekstens udviklingsbilleder er fordrejede. Man aner på den ene side, at kvinderne i Julius’ liv er typer, Lucinde som syntese hæver sig over og opløser. Først har Julius interesse for en meget ung pige, Louise, dernæst for en ældre kvinde, der som Sarah i Biblen bliver gravid i sin alderdom (dog ikke med Julius). Lucinde derimod er ung og kunstner som Julius selv. Hun er ikke et barn som Louise, forfalder ikke til koketterier og luder-manerer som pigen Lisette, men er heller ikke frigidt moralsk som den ældre, unavngivne ”Sarah”. Alle disse egenskaber opløses i Lucindes væsen; hun er henrykt som et barn, men er også en både dydig og erotisk moder: ”Julius fand in Lucindens Armen seine Jugend wieder. Die üppige Ausbildung ihres schönen Wuchses war für die Wut seiner Liebe und seiner Sinne reizender, wie der frische Reiz der Brüste und der Spiegel eines jungfräuliches Leibes. Die hinreissende Kraft und Wärme ihrer Umschliessung war mehr als mädchenhaft; sie hatte einen Anhauch von Begeistrung und Tiefe, den nur eine Mutter haben kann.” (p.55).⁹⁶

På den anden side er lighederne mellem Lucinde og de øvrige kvinder påfaldende, og dét skurrer mod den syntetiserende udviklingstanke – Lucinde er også blot én i rækken af stiliserede figurer. Billedet af Lisette som horen er eksempelvis langt fra nuanceret. Hendes liv er determineret: allerede som barn var Lisette erotisk forskruet (p.45). Skildringen og varigheden af Julius’ kærlighedsforhold accelererer desuden på komisk vis i tempo, indtil den absolut korteste variant udfoldes, kort før fortælleren vender sig mod mødet med Lucinde: ”Ein anderesmal lachte er lauter über seine alte Heftig-

keit nach so langem Enthalten, da ihm eine schnelle Gelegenheit einen frischen Genuss anbot, und sein Gemüt durch einen Roman, der in wenigen Minuten angefangen, vollendet und beschlossen war, wenigstens von einigem Brennstoff befreite und erleichterte.” (p.52).⁹⁷

Lucinde på sin side beskrives på en så entydigt positiv måde, at det mere er fortællerens valorisering, der trænger sig på hos læseren, end det er et nærværende portræt af den partikulære kvinde Lucinde. Hun antager universelle, religiøse og eventyrlige dimensioner, har næsten læber så røde som blod, et hår så sort som ibenholt og en hud så hvid som sne: ”...er drückte einen schüchternen Kuss auf die frischen Lippen und die feurigen Augen. Mit ewigem Entzücken fühlte er das göttliche Haupt der hohen Gestalt auf seine Schulter sinken, die schwarzen Locken flossen über den Schnee des vollens Busens und des schönen Rückens...” (p.54).⁹⁸ At Lucinde dernæst lignes med Venus, forekommer selvfølgelig, ligesom dén navnelighed, hvad angår både stavelsernes antal, længde og lyd, der er mellem Lucinde, Lisette og Louise, gør det.

I skildringen af kvinderne er det således i højere grad fortællerens syn på dem end deres mulige egenkarakter, der dominerer teksten. På den vis antager også fortælleren den forelskedes perspektiv, hvor kærligheden til fortidens kvinder aldeles blegner på forelskelsesrusens rosenrøde baggrund. Den tekstlige Lucinde skabes af fortællerens engagement, ligesom figuren Lucinde blomstrer i Julius’ nærvær, idet hans stråle når hendes sjæls frø (p.58).

Set på denne baggrund er afsnittets pludselige rammeskift, hvor der skiftes fra alvidende fortæller til 1. person singularis, en listig dobbeltkonstruktion af brud og kontinuitet (p.58). Den stiliserende snarere end skildrende og rekonstruerende fortæller er gennem teksten stadigt tydeligere trådt frem og afløses derfor naturligt af jeg-formens mindre tilslørede subjektivitet. Konstruktionen og retrospektionens problem blotlægges, der må

fortsættes med billeder i bearbejdningen af livets udflydende konturer: ”Ich versetze mich gern in den Frühling unsrer Liebe; ich sehe alle die Veränderungen und Verwandlungen, ich lebe sie noch einmal, und ich möchte wenigstens einige von den leisen Umrissen des entfliehenden Lebens ergreifen und zu einem bleibenden Bilde gestalten, jetzt da es noch voller warmer Sommer in mir ist, ehe auch das vorüber und es auch dazu zu spät wird.” (p.58).⁹⁹

Opsamlende kan man sige, at dannelsesromanens kunstighed og problematiske kausalitet trækkes frem i ”Lehrjahre der Männlichkeit”. Genren kritiseres, dens konvention om naturlige kausalforbindelser og dens implicite typificering ironiseres, når retrospektionen forvrænges, og personerne i ”Lehrjahre der Männlichkeit” undviger deres plads i et udviklingshierarki, så fortællerens aktivt skabende og valoriserende rolle forstærkes kraftigt. Dermed tabes naturligvis noget; mens noget andet gives plads, en umiddelbar skabelse eller forvandling ”einer augenblicklichen Entstehung oder Verwandlung” (p.59). Udviklingen er ikke noget, der allerede er sket og kan opregnes, men også noget der sker i og med, at fortiden fortælles. Figurerne genfindes ikke blot, men genskabes også.

Teksten skal ikke retrospektivt formidle det allerede skete, men være det sted, hvor begivenhederne og subjekterne forvandles: ”Nur was allmähig fortrückt in der Zeit und sich ausbreitet im Raume, nur was geschieht ist Gegenstand der Geschichte. Das Geheimnis einer augenblicklichen Entstehung oder Verwandlung kann man nur erraten und durch Allegorie erraten lassen.” (p.59).¹⁰⁰ Håb og erindring skal blive ét og er i samme kontinuum, ligesom individet er del af menneskehedens store plante.¹⁰¹

Indsigten i fortællingens dynamiske karakter står vel at mærke kun frem, idet der jo faktisk aktiveres en bestemt genre, der konventionelt afviger fra det romantiske kaos – dannelsesromanen er dét afsnittet hæver sig over og næres af. Dannelsesromanen bliver digtning i romantisk forstand.

Figurerens udspændthed mellem type og individ og tekstens spil med forskellige tempi udvides yderligere i brevene. Her sættes mandlighed og kvindelighed, sanseligt og åndeligt ind i en fremstillingsproblematik, hvor genre spiller en hovedrolle. Det er emnet i næste afsnit.

5.2.3 Breve

Lucinde er både den erotiske Lucinde, moderen Lucinde, veninden Lucinde, kvindeligheden, læseren Lucinde og værket *Lucinde*. Det gør hende til en mærkværdig brevsriver- og modtager – og det udnyttes i en ironisering af privatbrevet.¹⁰²

Moderen Lucinde tiltales dobbelt i “Zwei Briefe”. Moderskabet er dels et yderst praktisk anliggende, der kræver, at boligsituationen overvejes; Lucinde får støtte fra Julius til sin plan om at købe et sted på landet. Og dels er moderskabet et naturligt og et religiøst under, Lucinde er moder i en mere vidtfavnende forstand. Hendes graviditet befæster et transkulturelt ægteskab mellem den naturligt givne mandlighed og kvindelighed: ”Nun hat uns die Natur inniger verbunden, ganz und unauflöslich. Die Natur allein ist die wahre Priesterin der Freude...” (p.61).¹⁰³

Kærligheden bindes ikke i ægteskabet betragtet som en formel, borgerlig institution. Giftermålet forstås som en langt dybere og individuelt forankret åndelig og kropslig forbindelse mellem to mennesker. Kærligheden er en religion (p.12, 23), kristendommen og den romantiske ånd er ét. Med barnets komme legemliggør Lucinde således med sin natur det guddommelige moderskab, hun gentager Jomfru Marias fødsel af Jesus: ”nichts fehle dir zur Madonna wie das Kind.” (p.64).¹⁰⁴

Kærligheden er dog altså ikke blot ophøjet og hellig, brevsriverne er også kødelige væsener. Julius og Lucindes omfavelse er kropsligt erotisk,

åndelig og religiøs på én gang. I brevet ”Julius an Lucinde” lyder det: ”Aber gern und tief verlor ich mich in alle die Vermischungen und Verschlingungen von Freude und Schmerz, aus denen die Würze des Lebens und die Blüte der Empfindung hervorgeht, die geistige Wollust wie die sinnliche Seligkeit.” (p.7).¹⁰⁵ Der er kun udveksling mellem krop og ånd, ingen konflikt og synd i legemets drift. Kroppenes effekt opstår i deres erotiske møde, og således bliver den enkelte krop først for alvor til, idet den opgiver sin egen aflukkede totalitet.¹⁰⁶

Denne udspaltning af figurerne mellem konkrete, kødelige brevvekslende og abstrakte repræsentationer af kærlighedens princip genfindes i måden, brevene er skrevet på. Deres ontologiske status bliver forrykket i tekstens spil med forskellige tempi: i ”Julius an Lucinde” findes således hele tre tidsniveauer. Først præsenteres vi for én fortælling, der dog viser sig at indgå i en anden fortælleramme – som igen viser sig at være en illusorisk præsens, der ikke er lig skrivetidspunktet. Man kan tydeligt iagttage skiftene mellem disse tre sentenser, spredt over bare to sider: ”Ich bat sehr, du möchtest dich doch einmal der Wut ganz hingeben, und ich flehte dich an, du möchtest unersättlich sein...Du bist so ausserordentlich klug, liebste Lucinde, dass du wahrscheinlich schon längst auf die Vermutung geraten bist, dies alles sei nur ein schöner Traum...So weit war ich an dich geschreiben, was ich mit mir gesprochen hatte...” (p.8).¹⁰⁷

Tekstens udfordring af tidsstrukturen er led i ironiseringen af brevgeneren. Der skiftes direkte fra huskøb til talen om guddommelighed; hendes breve er guddommelige (p.68), og han ser klart som en gud: ”Ich bin heiliger, ruhiger wie sonst (p.64).¹⁰⁸ Brevet til Antonio slutter i maksimal udspilning, både syntaktisk og i abstraktionsniveau: ”Aber wer selbst in seinem Innern die Menschheit und die Welt fühlt und sieht, der wird nicht leicht allgemeinen Sinn und allgemeinen Geist da suchen können wo er nicht ist. (p.78).¹⁰⁹ Venskabets komplikationer bringes i komisk nær sam-

menhæng med uendeligheden, sjælen og menneskeligheden – komisk, fordi der hele tiden bevarer en modsætning mellem det private og offentlige brev.

I brevene dannes Lucinde som noget, der både er fraværende og nærværende. Hun er i dobbelt forstand en tekstlig størrelse: hun ikke blot skildres, men skabes i teksten *Lucinde*. Fortælleren fremmaner billedet af den nærværende Lucinde, men må også hele tiden se dette billede blegne igen. De erotiske optrin i “Julius an Lucinde” viser sig at være ”illusion”, Julius skriver præcis, når Lucinde ikke er der (p.9). Hans samtale er ikke med hende, men med sig selv.

Lucinde er fysisk fraværende, ellers var et brev overflødigt, og bliver nærværende som det, Julius tiltaler – men hun er også samtidig mere grundlæggende fraværende. Det er hendes billede, Julius ser på (p.70), hun er et spøgelse i brevet: ”Da erscheinst Du mir bedeutent und winkest tödlich.” (p.71).¹¹⁰ Teksten, ikke blot den situation der skildres, er en vågen drøm, som ikke kan rumme Lucinde. ”Nu” er både nutid i det fortalte og i teksten: ”Nun ward ich meines wachen Traumes inne, erschreck über alle die bedeutendens Beziehungen und Ähnlichkeiten und stand ängstlich an dem unsichtbaren Abgrund dierser innern Wahrheit” (p.71).¹¹¹

Brevet bliver i ironiens opløsende syre metonymisk på flere niveauer: det er i bogstavelig forstand altid undervejs i en dialog, figurerne forskellige ontologiske identiteter kan ikke samles metaforisk til helheder, og den narrative ramme forskubber sig konstant. Det bliver foreløbighedens genre, undervejs til en modtager, hvis adresse er usikker.¹¹²

Ironiseringen af privatbrevet er således en måde at demonstrere den romantiske æstetiks fremstillingsproblematik på. Det kan ikke læses som et autentisk dokument og heller ikke betragtes som ren fantasi, men er en problematisering af begge disse størrelser. Teksten er et spejl, men den er også dermed noget andet end det, der afspejles. Det er dens tab og dens mulighedsbetingelse, teksten er på én gang magisk og destruktiv, bogstaverne

fortryller og forvansker ånden. Der må nødvendigvis være en forskel mellem ordene og det, der fortælles om, for ellers ville sammenfaldet betyde den totale opløsning af den fortællende.

Privatbrevets lejlighedsbundne fremstilling forvrides, så det indgår i en anden sammenhæng, i fremskrivningen af en romantisk poetologi. John Chr. Jørgensen skriver i *Om breve* (2005): "Det særlige ved privatbrevet er dets intime, fortrolige karakter. Henvendelsessituationen tillader uformelt sprog, indslag af talesprog, selvafbrydelser, metakommentarer f.eks. i form af indrømmelser med henvisning til skrivesituationen ('å, ordene løber af med mig...')" (p.11). I *Lucinde* er disse metakommentarer og selvafbrydelser noget, der har rod i mere end, at brevet skal sendes, før postkassen bliver tømt.

Brevene er en formulering af kunstens og subjektets vilkår: "Wir beide sind eins und nur dadurch wird der Mensch zu einem und ganz er selbst wenn er sich auch als Mittelpunkt des Ganzen und Geist der Welt anschaut und dichtet. Doch warum dichten, da wir den Keim zu allem in uns finden und doch ewig nur ein Stück von uns selbst bleiben?" (p.71).¹¹³ De sendes fra Julius til Lucinde (og Antonio), men de er også en abstrakt formulering af subjektets mulighed for henvendelse til sig selv og til Den Anden.¹¹⁴ Konstant veksler teksten mellem besyngelse og begrædelse, hævde af sprogets almagt og dets afmagt – og det er genrene, der i kraft af deres ironisering gør denne splittelse mærkbar i teksten.

5.3 Ironisk multigenericitet i *Lucinde*

Forskellige aspekter af den Jena-romantiske æstetik vendes ud af genrene ironiske fragmentering i *Lucinde*. Den partikulære kærlighedshistorie mellem Julius og Lucinde fastholdes, men reflekteres samtidig ironisk som den

universelle historie om kunstens sammenslyngning af ånd og natur, af sprog og tanke, af mandlighedens og kvindelighedens princip.

Genreerne fungerer, idet de mødes af en ironisk udfordring af deres konventionelle træk, som forskellige typer tidsmaskiner, der gør tidsstrukturen flydende, og som forvandlingsmaskiner, hvor figurerne og de eksplicite fortælleres identiteter kan splittes på en måde, så selve fremstillingens (u)mulighed står frem af denne potenserede fragmentaritet. Multigenericiteten er romantisk-ironisk: hvis genreerne forbindes, er det ikke, fordi de står positivt frem som tekstlige, men fordi den romantiske ironi, der hæver sig over genreernes forskellighed, skabes i nedbrydningen af genreernes begrebslige karakter. Ironiseringen af de enkelte genrer fører sammen med deres manglende indbyrdes interaktion til, at multigenericiteten bliver ironisk.

Genreernes særpræg forsvinder, når de med samme gennemgående økse-sving hugges til, så de kan udgøre fundamentet for og bære opstillingen af en romantisk, filosofisk æstetik. Deraf måske også fornemmelsen af teksten som "idéroman", hvor slutproduktet findes før processen. Man kan godt sige, at der i *Lucinde* åbnes for en ny form for filosofi, der ikke kan placeres entydigt i sag- eller skønlitteratur. Et sådant rum åbnes dog i kraft af en bestemt formmæssig og tematisk maskine eller ligefrem bulldozer, der køres igennem en række genrer – ikke i kraft af tekstens multigenericitet, der snarere er en understregning af, at maskinen netop ikke kun virker over for en bestemt genre, men hæver sig over genrer som sådan. Subjektets dobbelte karakter af individ og universel størrelse formuleres eksempelvis i ironiseringen af både dannelsesroman og brev. Genreerne opstilles som i sig selv statiske og indbyrdes uforenelige begreber, og tekstens urenhed opnås ikke i kraft af et dynamisk spil mellem genrerne ud fra deres forskellige genrekonventioner og de forskellige forbindelser imellem dem.

Lucinde er radikal, men forestillingen om en absolut enhedlig genre og en højere forening af tekst og kød er noget, der stadig stræbes imod i Schlegels værk fra 1799, også selv om bestræbelsens pointe er, at den må mislykkes. Gud er endnu ikke ganske død. Blot tredive år senere ser verden anderledes ud, i det mindste visse steder. I H.C. Andersens *Fodreise* (1829) er der en multigenericitet på færde, som er nøje beslægtet med *Lucindes*; men *Fodreise* adskiller sig samtidig væsentligt fra Schlegels tekst. Den ironiske fragmentering af genrerne er langt voldsommere, ironien mere ætsende – i et omfang og på en måde, så man må sætte spørgsmålstegn ved, om Andersen overhovedet opererer med muligheden for at tilnærme sig generisk og sjælelig forløsning i en højere instans. *Fodreise* er allerede i 1829 radikalt genreeksperimenterende og multigenerisk – og illustrerer, at dansk litteratur, hvad angår multigenericitet, udgør et kontinuum fra 1800-tallets begyndelse til i dag.

6. H.C. Andersen: *Fodreise*.

Ironisk genremosaik

H.C. Andersens *Fodreise fra Holmens Kanal til Østpynten af Amager* (1829) er, som titlen lader forstå, en rejseskildring – men også en hel del andet. Faktisk så meget andet, at teksten vanskeligt lader sig entydigt genrebestemme – den er i udpræget grad multigenerisk. På forlaget Gyldendals hjemmeside kunne man i 2005 passende læse: “Tredje kassette af Andersens samlede værker indeholder i tre bind alle digte samt de såkaldte ‘blandinger’ fra digterens hånd. ‘Blandinger’ dækker over de tekster, der ikke umiddelbart lader sig genrebestemme, heriblandt ‘Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829’...”. Som pragmatisk kategoriseringsredskab er “blanding” en udmærket betegnelse. I en egentlig læsning af teksten er den, som det da også implicit sprogligt fremgår af forlagets tekst, reduktiv og “dækker” netop over, at “såkaldte” blandinger vanskeligt kan læses uden en refleksion over genreaspektet.

Fodreise er grundigt blevet beskrevet som arabesk og parodisk eller ironisk rejsebog – men også mere pletvist som menippæisk satire, improvisation, københavnerroman, vaudeville i prosa, grotesk *dance macabre*, modernistisk skrifroman, parodi på den danske borgerlige roman, allegorisk satire, forklædt autobiografi, katalog og eventyr.¹¹⁵ Trods denne rigdom synes der alligevel at mangle adskillige genrebetegnelser i rækken. Går man detailanalytisk til værks, og det er intentionen her, dukker der flere genrer op. Desuden er det, som afsnittet om tekstens receptionshistorie vil vise, tiltrængt med en undersøgelse af, hvordan tekstens mange genrer spiller sammen – eller netop strider mod hinanden.

I denne læsning af *Fodreise* undersøges, hvordan rejseskildringen og den autobiografiske kunstnerroman tilsammen danner en dobbeltramme, hvori der er indflettet episoder i varierende andre genrer: bibelmyte, even-

tyr, science fiction, allegori, spøgelseshistorie, brev, fabel og elegi. Denne transgeneriske sammenfletning, der kan beskrives som arabesk, iværksættes som led i tekstens ironi, der fungerer på alle niveauer. Genrerne er gennemtærede af ironi – enkeltvist og i kraft af tekstens ironiske multigenericitet.

Til at begynde med dog først en præsentation af *Fodreise*. Dernæst følger en diskussion og præsentation af tekstens receptionshistorie – hvorefter analysen af multigenericiteten i *Fodreise* påbegyndes.

6.1 Præsentation af *Fodreise*

København er nok en slags storby, men ikke nogen voldsomt stor by. Der er ikke så forfærdelig langt fra Holmens Kanal til Østpynten af Amager – der på H.C. Andersens tid endda lå langt uden for byen. Journalisten Pernille Steensgaard har prøvet turen, og det tager, som hun rapporterer i artiklen “I hælene på en snyder” (2004), nøjagtig to timer. Kan man kalde en sådan spadseretur for en rejse – og kan det passe, at den varer to år? En sådan påstand er tilsyneladende, hvad H.C. Andersen præsenterer sine læsere for allerede i titlen på den bog, der regnes for hans egentlige debut: *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829* (1829). Ved nærmere eftersyn viser det sig dog at være en vittighed. Rejsen finder sted henover nytårsnat i skiftet mellem 1828 og 1829 – og den foregår i fantasiens land, der ikke har snævre, geografiske begrænsninger.

Det egentlige mål med rejsen er således ikke Amager, så meget som det er tilblivelsen af en forfatter og en original bog, *Fodreise*. At det forholder sig sådan, præsenteres åbenlyst for læseren. Den rejsende bevæger sig ned fra sit kammer, fordi Satan har indblæst ham “den syndige Tanke at blive Forfatter” (p.7). Han må ud på “Poesiens Landeveie”, og Amager er så skøn

en destination, fordi øen ligger ubeskrevet hen og udgør det perfekte grundlag for et poetisk svendestykke: “denne Vei forekom mig endnu ikke befaret af nogen poetisk Rytter” (2003 p.8). Bogen “Fodreise” omtales hyppigt i *Fodreise* (p.11, 13, 24, 44, 49, 69, 75, 102), og dens modtagelse hos læsere og kritikere er et tilbagevendende emne fra først til sidst – fra en “Amagerkone”, der ridser “Vaas” ind i “min Fodreise” (p.11) til en recensent, der til slut truer med en uforskammet anmeldelse af netop “Fodreise” (p.101-102).

Teksten er struktureret som en kæde af episoder, hvor det rejsende jeg møder et væld af mærkværdige væsener: en kaskade af litterære figurer, mytologiske skikkelser, fabeldyr og eventyrlige skabninger: en Amagerkone, der dog er som en “første Elskerinde i en Roman” og en bleg dame, der er “en døende Heloise” (p.9), den lyriske muse (p.13), en digterisk kat med tilhørende tante (p.15-18), en klagende werthersk søvngænger (p.28), en faderligt formanende ræv (p.33), et talende Blaatårn (p.35), en autobiografisk fortællende bog (p.37), en kæmpe lidt højere end Rundetårn (p.41), Skt. Peter (p.45), et helt litterært optog med mangehovedede generaler (p.56), et væld af personificerede bøger (p.60), Den Evige Jøde (p.74), en bondegård af talende dyr (p.78), sit eget jeg i nogle potteskår (p.85) og i form af en poetisk skikkelse (p.87) – og Satan (p.85). Selv ikke et møde med Døden (p.94) kan bremse det vilde fantasiridt, der først slutter, da recensenten, der i øvrigt er forklædt som Rosmer Havmand (p.102), kræver det. Hvilket ikke forhindrer indsættelsen af et 14. kapitel, der dog kun rummer interpunktionsstegn.

Genremæssigt kan *Fodreise* beskrives som en ironisk genremosaik. *Fodreise* ligner således umiddelbart Schlegels *Lucinde* ganske meget. Begge teksters princip er, at en række forskellige genrer vrides og fragmenteres, så de bliver elementer i tekstens samlede fremskrivning af en tidligt romantisk-moderne poetologi. Som det skal blive klart til slut i gennemgangen af

Fodreise, er der dog forskellige accentueringer af det romantisk-moderne på færde.

I *Fodreise* er genrerne ikke så stift kapitelfordelt som i *Lucinde*, men dog alligevel klart udpegelige. Som i *Lucinde* er der tale om en ironisk genremosaik: genrerne er på forskellig vis fragmenterede og bindes paradoksalt sammen i kraft af det ituslående eller forvridende selv. Tiden, rummet og subjektet gøres plastisk i teksten, også i kraft af ironiseringen af genrerne enkeltvist og i kraft af tekstens ironiske multigenericitet. Det, der opnås med ironien, er en *bevægelse* i teksten. Ironien er, som det skal gennemskrives i læsningen af *Fodreise*, som en ridse: den fragmenterer og afbryder, men den danner også i og med sin hærgen en ny bane eller et rum. Således er både bruddet og *tærsklen* relevante figurer i beskrivelsen af tekstens modus.

Nu følger en indledende diskussion og skitsering af *Fodreises* reception, først hvad angår det multigeneriske, og siden hvad angår receptionshistorien i øvrigt.

6.2 Receptionen og det multigeneriske

Ideen i denne læsning af *Fodreise* er, at multigenericiteten fungerer som led i tekstens overordnede, ironiske bevægelse. Genrerne fastholdes som konventionelle størrelser og opløses samtidig delvist i den ætsende ironi. Derfor er det afgørende at fastholde en opmærksomhed på begge dele – og på at der er mere end én genre på færde. Set på denne baggrund er et gennemgående problem i receptionen af *Fodreise* omgangen med tekstens multigenericitet. Receptionen kan på dette punkt opdeles i to grupper: i den første underbelyses det multigeneriske til fordel for enkeltgenrer, og i den anden underordnes den generiske heterogenitet et nyt, kategorisk begreb eller en ny genre.

I den første gruppe findes en række studier, hvor blot én af tekstens mange genrer fremhæves. Det gælder i udpræget grad rejseskildringen, mens andre genrebestemmelser enten optræder pletvist i anmeldelser og karakteristikker eller ikke gennemskrives tilstrækkeligt til, at man kan tage dem med i betragtning som genrebeskrivelser.¹¹⁶

Rejseskildringen i *Fodreise* er omvendt nøje studeret. Peer E. Sørensen beskriver i sit omfattende og detailanalytisk anlagte kapitel om *Fodreise* fra *H.C. Andersen & Herskabet* (1973) teksten som en rejsefiktion, der udsættes for ironi og satire (p.118-129), Fritz Paul læser *Fodreise* som del af forfatterens korpus af rejsebøger mellem romantik og poetisk realisme i "Doppelperspektive oder das Kalifornien der Poesie" (1993) og Max Ipsen viser i "Læsninger i H.C. Andersens Fodreise" (1998), hvordan teksten fungerer som en parodi på rejsefiktionen (p.31).

Der er i disse studier langt fra tale om simple genremonografier, for rejseskildringen undersøges altid som ironiseret, parodieret eller på anden måde problematiseret genre. Undersøgelserne er blot så koncentrerede, at det multigeneriske aspekt nok bemærkes, men ikke ofres megen opmærksomhed. Max Ipsen understreger eksempelvis, at *Fodreise* er "et væv af forskellige stilarter, genrer og tekster" (1998 p.34), men centrerer helt og holdent sin analyse om parodien på rejsefiktionen.¹¹⁷

I betragtning af, hvor åbenlys tekstens multigenericitet er – genrene nævnes ofte eksplicit (f.eks. p.7, 16, 24, 31, 54, 55, 71, 87) og kan let afgrænses til de enkelte episoder i teksten – forekommer læsningerne i denne gruppe dog at give et selvvalgt begrænset billede af tekstens genrespil. Derved vindes naturligvis noget andet, en grundighed i undersøgelsen af netop den pågældende genre; og denne læsning har da også løbende gavn af de forudgående studier i *Fodreises* ironiserede rejseskildring.

I den anden gruppe findes flere læsninger, hvor det multigeneriske sættes i første række – men kun for at blive samlet i nye begreber, hvis generi-

ske status er til diskussion. Det ses hos Ib Johansen, Niels Kofoed samt Jørn Erslev Andersen og Hans Henrik Schwab.

Ib Johansen udpeger i "Poesiens hus og den djævelske skrift" (1993) to forskellige genrer i *Fodreise*: den menippæiske satire (p.77) og den parodie-rede rejseroman (p.78). Desuden ser han en stærk forbindelse mellem *Fodreise*, og hvad han benævner "djævelslitteratur" (p.78-79). Genrerne læses ikke genrehistorisk specifikt, men ud fra hvordan de forholder sig til, hvad Johansen betegner som en bestemt "modalitet" (p.76), nemlig "det fantastiske": "En række H.C. Andersen-tekster overskrider de etablerede genre-grænser – og netop disse overskridelser afsætter en række fantastiske effekter i teksterne, så det bliver muligt at knytte dem til den fantastiske fortælletradition..." (p.82).

Disse fantastiske effekter opstår af ontologiske og epistemologiske modsætninger i teksten: borgerlig realitet over for fantasifuld metafysik, det dennesidige over for det hinsidige (p.77), det indskrænkede realunivers over for det magiske (p.79), djævlepagtens illusoriske karakter over for dens reelle fristelse (p.80), "de store signifikanter" over for deres demontering (p.77, 80). Med fremstillingen af det fantastiske som tekstens altafgørende omdrejningspunkt bliver det dog vanskeligt for Johansen at rumme også de genrer i *Fodreise*, der er tilknyttede andre områder. Han må således eksempelvis afholde sig fra at beskrive, hvordan elegierne i teksten fungerer som ironiseringer af følelsens form, og berører kun ganske let, hvordan rejse-skildringen parodieres i teksten. Det er naturligvis en konsekvens af Johansens metodiske valg og ikke nødvendigvis et problem – men det er karakteristisk, at det fantastiske i hans læsning får en funktion som noget, der overflødiggør nærmere genrestudier.

Også Niels Kofoed præsenterer som Johansen et princip, der binder tekstens genrer sammen; hos Kofoed er det arabesken, der gives denne funktion.¹¹⁸ Kofoed har omfattende beskrevet *Fodreise* henover tre etaper: i sin

disputats *Studier i H.C. Andersens fortællekunst* (1967), i bogen *Arabesken og dens æstetiske former* (1999) og i artiklen “The Arabesque and the Grotesque” (1999). Mens disputatsen især rummer stilstudier og fremhæver *Fodreise* som “litterær satire” og stilistisk “kalejdoskopisk” (p.74), er det senere, primære synspunkt, at *Fodreise* også er en humoristisk arabesk, der, som det hedder i arabesk-bogen (1999), er “konstrueret over tre hovedakser: rejsen, selvskildringen og den litterære satire” (p.65). Kofoed understreger, at arabesken er en udpræget hybrid, der indoptager forskellige smågenrer (p.9). Som en række andre af Andersens rejsebøger er *Fodreise* rapsodi: “Arabesken er i den H.C. Andersenske version en rapsodi, dvs. et sammenrapset værk af broget, aforistisk og fragmentarisk form...det er episoden, der står i centrum og derfor er den episke linje svag.” (p.71-72).

Denne beskrivelse af *Fodreise* forekommer at være i harmoni med, hvordan *Fodreise* i denne sammenhæng læses. Dog er der afgørende forskelle. Arabesken har et statisk præg i Kofoeds udlægning, og derved levnes der ringe plads til beskrivelsen af bevægelse i teksten. Kofoed skriver: “I arabesken ligger et oprør med de kant’ske kategorier: tid, rum og kausalitet. Ved fantasiens og følelsens hjælp overskrides de alment accepterede rammer for virkelighedsforståelsen. Tyngdekraften ophæves, og grænserne mellem det levendes arter forsvinder. Samtidig udviskes konturerne af den overordnede helhed, der styrer forløbet. For digtningens vedkommende betyder det, at fortællingen som fremadskridende og sammenhængende beretning i tiden forsvinder.” (p.10).

Tyngdekraften er lige netop ikke ophævet i *Fodreise*: den rejsende styrter ned, når han flager for vildt ud af fantasiens tangent (p.26, 66). Tid, rum, kausalitet, fantasi, virkelighed, stilstand og bevægelse sættes i spil med hinanden på en måde, så kontraster og modsætninger bevares, og teksten bevæger sig imellem de forskellige poler. Hvor Kofoed betoner arabesken som en størrelse, der forener enkeltelementer til en større helhed (p.10, 64),

og som har bevæget sig over på den anden side af det alment accepterede, er det, som det skal blive klart i denne læsning, ironiens bevægelse i bruddet og tærsklen, der er det afgørende i *Fodreise*. *Fodreise* er ikke “en farverig buket” (p.64).

Også hvad angår det genremæssige, er der en forskel. Kofoed definerer i *Arabesken og dens æstetiske former* arabesken som “kategori” og “genre” – selvom han også bemærker, at det er en ukonventionel begrebsbrug, idet arabesken og grotesken “...aldrig har vundet anerkendelse som selvstændige genrer”. Grundlæggende er det et logisk problem at definere en genre som noget, der er sat sammen af andre genrer. Den samlende genre vil da findes på et andet kategorisk princip end de underordnede, samtidig med, at de stadig kaldes det samme: “genrer”. I modsætning til Kofoed definerer jeg, som det senere skal uddybes, derfor arabesken som et transgenerisk og dynamisk princip.

Jørn Erslev Andersen og Hans Henrik Schwab foreslår i “Klassikere” (1999), at *Fodreise* – som Andersen selv gjorde det – skal opfattes som en “improvisation” snarere end læses ud fra, hvordan den netop ikke passer til bestemte genrekonventioner (p.12).¹¹⁹ Generisk urenhed i form af “genreblanding” (p.7) og ironisk udfordring af rejseskildringen (p.11) indordnes et nyt begreb: improvisationen forstået som en særlig slags poetik, der genfindes også i f.eks. *Improvisatoren*.

Snarere end at fokusere på de enkelte, konventionelle genrer og deres funktionsmåde i *Fodreise* vil artiklens forfattere undersøge “improvisationen”, der defineres således: “en evne til at sammenkoble begivenhed, sætning, ord, med en formbevidst og dannet, men også spontan og uhæmmet indbildningskraft og ekvilibristisk sprogfornemmelse... Især dette, at improvisationen forbinder noget uforudset (situationen) med noget velkendt (traditionen) og derved i princippet skaber noget hidtil ikke tidligere hørt eller set, er interessant i vurderingen af *Fodreise*...dén respektløshedens ‘anti-

mimesis', som bogen derved demonstrerer, og som nærmest antager karakter af poetik, peger også på nogle forhold, der rækker ud over *Fodreise*." (p.11).

At *Fodreise* er en multigenerisk tekst anerkendes nok, men der er en tendens til, at tekstens genremæssige modus forveksles med, hvad Erslev Andersen og Schwab hævder, er en reduktiv genrebetragtning i receptionen. De mener, at receptionen har været unødigt rigid i sin genrebetragtning, når det gælder H.C. Andersens 30'er-romaner, herunder *Fodreise*: "Da forsøger man af al magt at tilpasse teksterne med på forhånd givne genrekriterier (rejseskildring, diverse romanformer etc.)." (p.12).¹²⁰ Som alternativ stiller Erslev Andersen og Schwab improvisationen. Dermed skygges der dog også for, at der faktisk findes og nedbrydes genrekonventioner i *Fodreise*, og at genrekonventioner ikke blot pådattes teksten udefra.

Fodreises funktionsmåde er netop, at velkendte genrekonventioner fragmenteres i tekstens ironi – enkeltvist og i kraft af multigenericiteten – hvorfor det vil være problematisk at udelade denne negative dimension til fordel for en rent positiv beskrivelse af improvisationen. Erslev Andersen og Schwab ser ganske vist også *Fodreise* som en ironiseret rejsefiktion, og man må bemærke, at dette aspekt i forvejen er velbeskrevet. Det ændrer dog ikke på, at forbindelsen mellem det improvisatoriske og genrenedbrydningen ikke er belyst i nævneværdig grad hos dem.

Problemet opstår, fordi Erslev Andersen og Schwab i traditionen fra Croce og Blanchot fastholder en forestilling om genrer som rene læserskabte konstruktioner. De taler således om "på forhånd givne genrekriterier" (p.12), "genrerytterne" (p.13), "genretvang" (p.15)" og "ude fra kommende genrekrav" (p.15). Genrer gøres til et rent receptionsæstetisk og ikke et tekstligt anliggende, og dermed bliver det uinteressant for Erslev Andersen og Schwab at undersøge, nøjagtig hvad der sker med genrerne i netop *Fodreise*. Det kan kritiseres ad teoretisk vej med en række nyere genre teori-

er – men måske mere illustrativt kan kritikken fremsættes på baggrund af, hvordan *Fodreise* faktisk fungerer. Som adskillige læsninger af *Fodreise* viser, er eksempelvis rejsefiktionen i *Fodreise* helt central og kan netop ikke assimileres i beskrivelsen af teksten som improvisation.

Dertil kommer, at “improvisation” antager genrelignende karakter hos Andersen og Schwab. Improvisation beskrives som en afgrænset funktionstype med bestemte kendetegn, der genfindes i flere tekster (p.11). Kritisk kan man indvende, at “improvisation” blot er en ny type klassifikation, der samler de forkastede i en ny konstruktion, og at Erslev Andersen og Schwab derfor ikke lever op til deres egen anbefaling om at glemme “vores trang til klassifikation” (p.12).

Disse indvendinger ændrer naturligvis ikke på Erslev Andersen og Schwabs vigtige pointe, at *Fodreise* og *Improvisatoren* ikke blot kan forstås som “mislykkede imitationer af foreskrevne regler” (p.12). Genrebrydningen har ikke med uformåenhet at gøre, men spiller en væsentlig rolle i fremskrivningen af tekstens poetologi – som det også gjaldt for Schlegels *Lucinde*.

6.2.1 Receptionshistorien i øvrigt: børnesygdommen

Forskningssituationen er således den, at der i nyere læsninger er en høj grad af opmærksomhed på genreaspektet i *Fodreise* – om end det multigeneriske ikke er fuldstændigt belyst. Overordnet receptionshistorisk betragtet er det iøjnefaldende, at der generelt er sket en stor omvæltning i synet på *Fodreise*, netop fordi nyere tids læsere interesserer sig for og værdsætter *Fodreise* som en formmæssigt eksperimenterende tekst.

Fodreise var ganske vist i sin egen samtid et gennembrud for Andersen. Den kom i tre oplag og blev smukt (om end ikke entydigt positivt) anmeldt

af Johan Ludvig Heiberg – der var den første til at forstå tekstens karakter: “...uagtet Hr. Andersens *Fodreise* har Formen af en Fortælling, saa ser dog Enhver, at det, som han fortæller, netop er det Uvæsentlige, men at Maaden, hvorpå han fortæller det, er Hovedsagen.” (2003 p.138).¹²¹ Når man ser bort fra enkelte undtagelser, er det dog først i løbet af de seneste 40 år, at der er dukket egentlige særstudier af *Fodreise* op.¹²²

Interessen for teksten steg i begyndelsen af 1960’erne og nåede svimlende højder fra og med 1990’erne, ikke mindst i kølvandet på Johan de Mylius og Det Danske Sprog og Litteraturselskabs udgave af *Fodreise* fra 1986 i serien *Danske klassikere*.¹²³ Inden da var *Fodreise* i en lang periode marginaliseret. Forklaringen på denne udgrænsning af teksten findes i både specifikke, autoritative læseres holdning til værket og den generelle litteraturteoretiske situation.

Hvad angår det specifikke, så kan man ikke se bort fra, at den i sin tid så indflydelsesrige Vilh. Andersen i *Illustreret Dansk Litteraturhistorie* affejede *Fodreise* som “en litterær Børnesygdom” (1924 p.528), ligesom Søren Baggesen i Gyldendals velkendte ni-binds litteraturhistorie benævnte *Fodreise* “en selvparodisk bagatel” (1984 p.134).¹²⁴ Venligere var Hans Brix, der i *Danmarks digtere* nok kaldte *Fodreise* for “en meget ungdommelig spøg”, men også “overgiven og elskværdig” (1962 p.291) – men dog netop ikke gav teksten større opmærksomhed.

Hvad angår det generelle, så giver teksten ikke så prægnante svar, hvis man stiller biografiske og tematiske spørgsmål. Det har der tidligere været en tendens til at gøre i dansk litteraturkritik, hvorfor et radikalt formmæssigt eksperimenterende værk som *Fodreise* har haft ringe kår – også selvom Heiberg gav det en god begyndelse. Tage Høeg skriver eksempelvis i *H.C. Andersens Ungdom* (1934): “Til Fodrejsens indholdsmæssige Usikkerhed slutter sig en lige saa stor stilistisk Vaklen. Man kan skelne mellem flere forskellige Stilformer, der veksler uden at være sammenarbejdede” (p.170).

Høeg står ikke alene, for som Peer E. Sørensen pointerer i *H.C. Andersen & Herskabet* (1973): "...der findes i dansk litteraturforskning ingen genuin tradition for beskrivelse af komplekst strukturerede tekster. Den hjemlige forskningstradition er i sit væsen humanistisk og anti-formalistisk (af humanistiske grunde)." (p.115).

I dag er børnesygdommen i receptionen overvundet, og *Fodreise* betragtes som en af H.C. Andersens mest bemærkelsesværdige tekster. Ikke færre end fire nye udgaver er kommet for nyligt, heraf tre efter årtusindskiftet – og alle er blevet behørigt anmeldt.¹²⁵ Emblematiske for den fornyede opmærksomhed er det, at *Fodreise* i Kanonudvalgets opregning af "Den fælles kanon" (2004) nævnes som en oplagt læsemulighed i danskundervisningen – ligesom teksten karakteriseres i John Chr. Jørgensens *Dansk Forfatterleksikon: Værker* (2001).

Kendskabet til *Fodreise* strækker sig desuden ud over de litterære kredse, for også tværmedial opmærksomhed er for nyligt blevet tildelt teksten. I Radioteatret har Ole Kröll dramatiseret *Fodreise* (1992), Jane Jin Kaisen har skabt videokunstværket *Accentuation* (2004), der tager udgangspunkt i *Fodreise*, *Fodreise* er blevet gjort til genstand for en scenisk bearbejdning af Rolf Heim (2005) – og Inge Tarpgaard har som led i udstillingen og installationen *José Andersen anno 2005* (2005) genoptaget ruten fra *Fodreise*.

Receptionshistorien viser, at der er forskel på, hvornår multigenericitet og formeksperiment optræder i litteraturen, og hvornår det heterogene undersøges grundigt og værdsættes i litteraturkritikken. *Fodreise* var ikke forud for sin tid – snarere har litteraturkritikken været ude af trit med litteraturen. Derfor er *Fodreise* først blevet "læselig" efter 1960.

I de følgende afsnit gennemskrives, hvordan en række forskellige genrer opstilles og demonteres ironisk i *Fodreise* – og hvordan ironien fungerer både for genrerne enkeltvist og i relationen mellem dem. Ironien i *Fodreise*

angår ikke, som i *Lucinde*, kærligheden.¹²⁶ Snarere er tekstens anliggende spørgsmålet om *bevægelsens mulighed* inden for forskellige, men sammenhængende områder: hvordan man kan bevæge sig, nogen og noget – og hvordan det spiller sammen med tekstens bevægelse. Således skal det undersøges, hvordan en ironisk fragmentering af tekstens genrer fungerer i tekstens iværksættelse af en sådan “bevægelsens æstetik”.

Først gennemgås tekstens formulering af, hvordan man kan bevæge sig: geografisk og udviklingsmæssigt – og således knyttet til rejseskildringen og den autobiografiske udviklingsroman. Ironiseringen af rejseskildringens skabelon for bevægelse sker bl.a. i kraft af indflettede episoder, der forbindes med fabel, eventyr, science fiction og brev – mens den autobiografiske kunstnerromans udviklingsidé ironiseres med spøgelseshistorie og bibelmyte. Dernæst belyses, hvordan dette at bevæge nogen spiller sammen med tekstens elegier – der også, ligesom allegorien, har betydning for tekstens relation til dette at bevæge noget. Og endelig sammenholdes genrenes rolle i ironien med tekstens bevægelse som sådan.

6.3 At bevæge sig: ironisering af rejseskildringen med fabel, eventyr, science fiction og brev

Rejsen i *Fodreise* ironiseres på det groveste eller sjoveste. Det sker ved hjælp af andre genrer – men også ved at rejseskildringen forvrides indefra. Det sidste beskrives først, dernæst følger en bestemmelse af multigenericitetens rolle i ironiseringen.

Rejselitteraturen tager, som Joseph Strelka skitserer det i ”Der literarischer Reisebereich” (1971), sin begyndelse i form af rejsehåndbøger og rejseførere med praktiske, f.eks. handelsmæssigt relevante oplysninger, eller udsprunget af kavalers-, sø-, erobrings- og pilgrimsrejser. Formen er i sit

udgangspunkt orienteret om fakta, og i 1800-tallets begyndelse opstår rejse-dagbogen og den videnskabelige rejsebeskrivelse, den journalistiske rejse-føljeton og populærvidenskabelige rejsebog. Næsten samtidig sker dog en modsat bevægelse i takt med subjektets opståen i den moderne udgave. Der skrives også subjektivt intonerede rejsebøger med fokus på den rejsende som den linse, fremstillingen brydes af. Fremstillingen i sig selv bliver dermed væsentlig, og rejsebogen nærmer sig den fiktive litteratur.

Dette genremæssige dobbeltspor er udgangspunktet for rejseskildringen i *Fodreise* – der placeres mellem faktisk beskrivelse og fantasi – men samtidig bibeholder en skarp skelnen mellem de forskellige sfærer. I *Fodreise* beskrives en bevægelse af konkret, geografisk art: rejsen fra et bestemt historisk sted til et andet i et specificeret og samtidigt tidsrum. Den er samtidig en fantasirejse, og derved vrides teksten mellem to konventionelt modstridende typer referencer: den historisk-realistiske og den fiktive.

På den ene side fastholdes et realistisk niveau, hvor rejsen går fra én geografisk lokalitet til en anden, og hvor kendte bygningsværker som eksempelvis Holmensbro (p.9), Knippelsbro (p.9), Langebro (p.9), Børsen (p.10) og Amagerport (p.50) indgår i handlingen, der udspiller sig i årene 1828 og 1829. På den anden side overskrides tiden og rummets grænser konstant. Jeget katapulteres i én episode 300 år frem i tiden (p.21) og bevæger sig i en anden rundt i Europa med 100-mile-støvler (p.76). Han flyver mod himlen (p.65), ser lige lukt ned i helvede (p.83), og læseren præsenteres for historien om en tur under havet i en dykkerklokke (p.88).

Denne antitetiske struktur spiller en væsentlig rolle i tekstens ironisering af rejseskildringen som genre – idet rejseskildringen fungerer som Barbara Korte beskriver det i *English Travel Writing* (2000): “Accounts of travel depict a journey in its course of events and thus constitute narrative texts (usually composed in prose). They claim – and their readers believe – that the journey recorded actually took place, and that it is represented by the

traveller him or herself.” (p.1). Det afgørende i *Fodreise* er, at relationen mellem de to typer reference fastholdes som modsætningsfyldt, så genren derved fragmenteres ironisk. Rammerne for rejsen sprænges på flere niveauer, og den rejsendes gangart er således komisk: han må oscillere mellem fantasi og virkelighed, mellem fortid og nutid, mellem den vertikale og den horisontale akse. Der forbliver en kontrast mellem “glimrende Trylleslotte” og “den kolde Virkelighed” (p.20). Havde der i *Fodreise* været tale om en humoristisk multigenericitet, ville det måske – som det sker i Ib Michaels *Hjortefod* – snarere forekomme, at den nære forbindelse mellem fiktion og fakta i rejseskildringen blev mærkbar. Som Barbara Korte nemlig også skriver i *English Travel Writing* (2000): “The element of storytelling in travel writing is closely related to another genre characteristic, namely its element of fictionality.” (p.10).

Fantastiske tableauer bygges således op og rives ned i ét væk. Det foregår i et tempo, så den rejsende knapt selv kan følge med, og et andet væsentligt princip i tekstens ironisering af rejseskildringen er således hyperbolen. Den hastige op- og nedbrydning af episoder og beskrivelsernes detaljerigdom er en overdrivelse af rejseskildringens episodiske og ikke-kausale karakter, der er forstærket og udbredt til alle niveauer i teksten. Det sker i et omfang, så genren oversvømmes indefra og fremtræder i opløst tilstand, mere end halvt druknet i fantasiens syndflod. Det episodiske fremtræder som en manisk og eksplicit markeret hang til afbrydelse. Det gælder kompositorisk, men også i tekstens dialoger og i syntaksen.

Kompositorisk er teksten sammensat af en overvældende mængde episoder, der afbryder hinanden. Overgangene mellem dem markeres ofte åbenlyst: “men snart blev jeg afbrudt” (p.9), “Da rev jeg mig løs” (p.11), “Midt under disse alvorlige Betragtninger hørte jeg...” (p.15), “Da nærmede Skjæbnen sig i det samme” (p.20), “Ulykkeligvis paakom der mig i dette Øieblik en stærk Nysen” (p.35), “men med et brast...” (p.64). Tempoet er

højt, og det går heller ikke upåttalt hen; der er en omfattende flagren (p.9, 10, 34) og mange “raske” skridt fremad (p.10, 33, 102). Sammenstillet hermed bliver rejsens historisk-referentielle lidenhed påfaldende, og den geografiske reference ironiseres.

Ligesom den rejsende hele tiden må videre, får figurerne sjældent lov til at tale ud. Dialogerne er præget af utålmodige afbrydelser; og igen markeres det åbenlyst: “‘Ak nei’ afbrød jeg ham...’Stille’, afbrød han” (p.31), “‘O!’ afbrød han mig.. ‘O vær De kun rolig’ afbrød jeg ham” (p.75), “Et glædeligt Nytaar! afbrød jeg” (p.87). Denne afbrydelsens modus giver sig også udslag på et syntaktisk niveau. Et brev fra en fremtids-turist (p.25) slutter midt i en sætning, og Hoffmanns bog *Elixiere des Teufels*, der ellers så veloplagt vil berette om sin rejse, bremses pludseligt: “Det var en deilig vinterklar Morgen, Solen skinnede gennem de halvoptøede Ruder, da.... I det samme slog Klokken tolv, jeg puttede i hast Bogen i Lommen...” (p.39).

Rejseskildringen ironiseres således ved, at den forvrides.¹²⁷ Også det multigeneriske skal forstås på denne måde: fabeln, eventyret, science fiction-romanen og brevet anvendes som led i ironiseringen af rejseskildringen. Disse genrer optræder afgrænset i særskilte episoder, men er flettet ind i tekstens helhed i kraft af den funktion, de har i tekstens overordnede modus. Det gælder i dobbelt forstand: dels forstærker de ironiseringen af rejseskildringen – og dels er de selv ironiserede. Hvordan det sker, skitseres på rad og række nedenfor for de fire genrer.

6.3.1 Fabel

Fablen markeres i især én episode, ikke mindst paratekstuel, nemlig i kapitel fem, hvor en underrubrik lyder “Et meget moralsk Stykke hvori en gammel Ræv spiller Hoved-Rollen” (p.33). Den fabel, der slås an, er således dy-

re-fablen. Meget kort formuleret er den en kort fortælling, hvor dyr optræder som mennesker, og hvor der er en didaktisk pointe tilknyttet – en pointe, der ofte er separat hævet ud af narrationen i en relativt abstrakt form.¹²⁸

I episoden møder den rejsende to ræve, en fader og en søn. Faderen belærer sønnen om, hvordan han skal gebærde sig for at få succes i livet, og udstyrer ham med en abstrakt læresætning (p.35). To talende ræve hører naturligvis til i et andet referencerum end det real-historiske, hvor den rejsende bevæger sig fra “Storm-Gaden” (p.32) mod “Volden” (p.33), og som sådan fungerer fablen som led i tekstens kontrastering af “virkeligt” og “fiktivt” – og er dermed et led i ironiseringen af rejseskildringen.

Fablen udsættes også på egne præmisser for ironi. Fader-rævens moralske pointer er – selvom der skulle være tale om “Et meget moralsk Stykke” – temmelig umoralske efter en gængs målestok. Han er “en gammel ræv” forstået sådan, at han kender smutvejene til parnasset og ved, at det blot handler om at udvise “ædelt Kryberie” (p.34) for at slå igennem. Desuden må man imitere sine omgivelser. Det er bedst at pludre i selskab med damer – så man kan fange “baade Gaas og Gjæsling” (p.34) – og til gengæld være brysk og virke tænksum hos herrerne (p.34-35). Ortodoksi er godt, for så slipper lyset aldrig igennem (p.35). Devisen “bed og arbejde” forvandles til noget ganske andet: “Ora et labora, det er: hæng med Hovedet og pas dit Snit, da vil det gaae dig vel og du skal leve fedt og godt i Landet.” (p.35). Fablen bliver et middel til satirisk kritik af bestemte typer og kønsnormer i det sociale liv.

Der er med andre ord tale om en fabel skrevet med en ræv bag øret. Det gælder også, hvad angår fablens referentielle status. Den har ganske vist den funktion at bryde med og kontrastere det historisk-referentielle i rejseskildringen – men heller ikke den fiktive reference hviler i sig selv. Rævens tale er fyldt med henvisninger til litteratur og forfattere, der hører til den menneskelige verden og ikke dyreriget, ligesom han overvejer, om han vil tale

dansk eller latin (p.34).¹²⁹ Fablen er blotlagt allegorisk, både det bogstavelige og det overførte led benævnes åbenlyst: at fange en “Gaas” betyder både at fange mad for ræven og at fange damer på et menneskeligt niveau, og begge dele udtrykkes (p.34).

Kontrasten mellem fiktivt og virkeligt er således mudret, fordi ingen reference trods den klare modsætning alligevel er helt afgrænset fra andre typer. Fablen bryder ind i rejseskildringens realhistoriske rum, men også det fiktive rum er brudt.

6.3.2 Eventyr

At *Fodreise* rummer de senere eventyr i embryonal form er en kongstanke i receptionen. Der er således fra Tage Høegs *H.C. Andersens Ungdom* (1934 p.162-164) og Niels Kofoeds *Studier i H.C. Andersens fortællekunst* (1967 p.158-162) over Peer E. Sørensens kapitel “Æventyrenes Forspil” (1973) til Johan de Mylius’ *Efterskrift* (2003 p.127-128) blevet påpeget en direkte forbindelse mellem bestemte figurer og episoder i *Fodreise* og eventyr som “Lykkens Kalosker”, “Hvad gamle Johanne fortalte”, “Den lille Havfrue”, “Om Aartusinder”, “Hørren”, “Den lille Pige med Svovlstikkerne”, “Under Piletræet”, “Tante Tandpine”, “Nattergalen”, “Taarnvægteren Ole”, “Lygtemændene ere i Byen”, “Den gamle Gadeløgte”, “Sneedronningen”, “Vanddraaben”, “De vilde Svaner”, “Hyrdinden og Skorstensfeieren” og “Den grimme Ælling”.

Imidlertid har eventyrene også en rolle at spille internt i *Fodreise*, selv om det har været noget overset.¹³⁰ Som også fablen anvendes eventyrene som modsætning til den historisk-referentielle rejseskildring – og også her er fikтивiteten blandet med referencer til en genkendelig virkelighed. Her

skal blot et enkelt eksempel gennemgås: mødet med en tudende kæmpe eller Tommeliden fra Sirius (p.41-45).

Den rejsende spadserer over broen “imellem Kjøbenhavn og Amager” (p.36) og står mellem “Volden og den snorlige Reberbane” (p.41), da han møder en eventyrligt høj mand. Det vil sige, kæmpen er “lidt høiere end runde Taarn” (p.41) – han måles med real-historisk alen. Sammenstødet mellem eventyrfigur og rejseskildring har en komisk effekt, der medvirker til ironiseringen af begge genrer: da kæmpen græder, truer det med at drukne den rejsende (p.42), der også risikerer at blive blæst af banen i mere end én forstand: “Blæs ikke på mig, De er i stand til at blæse mig langt ud i Kattegatet, og saa hjælper min Phantasie mig ikke det mindste.” (p.44).

Den geografiske markering af det real-historiske suppleres med en tidslig: kæmpen er vokset ud af Ludvig den Fjortende. Det er dog ikke så meget den historiske konge, som det er en kunstig udgave af ham, der danner grund for forvandlingen til kæmpen. Synet af nogle stynede træer minder den rejsende om Versailles-slottets have og om de stive hofmænds parykker – og disse allusioner udvides, da blikket flyttes op i det luftige rum: “Høit paa Himmelen hang en majestætisk, uveirssvanger Sky, den var mig et levende Billede paa Frankrigs Ødelægger, som Smigrene kaldte Ludvig den Store.” (p.41).

Forvandlingen stopper dog ikke der, underrubrikken lyder “Ludvig den Fjortende forvandler sig i en Tommeliden fra Sirius” (p.41). Kæmpen ændrer størrelse og karakter, idet en realhistorisk målestok suppleres med en litterær: “Hvad der havde forekommet mig en Uveirssky og poetice Ludvig den Fjortende, var ikke mere eller mindre end en Tommeliden fra Planeten Sirius. Enhver som har læst Voltaires Micromegas, veed, at i Almindelighed ere Indvaanere paa Sirius 8 Mile høie. I Forhold til sine Landsmænd var altsaa denne, mig saa store Mand, meget mindre end vor Tommeliden er hos os.” (p.42).

Også eventyrets illusionsrum brydes således, ligesom det gjaldt for fablen. Det sker løbende, men også til slut brutalt gennem en læserhenvendelse: “jeg hørte ganske tydelig Dig, min Læser, klage over, at den hele Reise blev Dig lidt for phantastisk, at det klang Dig som et broget Eventyr...” (p.44-45). Eventyret afbrydes med læserhenvendelsen, ligesom eventyret i øvrigt findes i amputeret form. Det optræder i teksten repræsenteret ved eventyrfigurer mere end som fuldt udfoldet genre med eventyrets sammenhængende forløbstruktur.¹³¹ Syvmilestøvler bliver i *Fodreise* til 100-milestøvler – til gengæld er de ironiserede og ikke til at styre: den rejsende flyver rundt i Europa, men får ikke set noget, da han havner i Nordsøen, i en skorsten og i skødet på en dame (p.76-77).

6.3.3 Science fiction og brev

Titlens hævde af, at fodreisen fra Holmens Kanal til Østpynten af Amager skulle strække sig over to år, er én måde at ironisere rejseskildringens konventioner på. Præcisionen er, som Peer E. Sørensen formulerer det i *H.C. Andersen & Herskabet* “ironisk-pedantisk” (1973 p.121). En anden måde er, at der undervejs på den korte rejse foretages et spring på 300 år frem i tiden. Det foretages i *Fodreise* ved hjælp af en science fiction-episode, hvor den rejsende ankommer til “Aaret 2129” (2003 p.22).

Teknologiens tænkte landvindinger er i centrum, som det er karakteristisk for den moderne science fiction.¹³² I året 2129 er der således opfundet et sindrigt, kalejdoskopisk teater med nedsænkkelige vægge (p.22-23), “mechaniske Skoe” (p.23), så man kan bevæge sig lynsnart, et “Luft-Dampskib” (p.24), det vil sige en form for flyvemaskine – og desuden en art robotter, “et slags kunstige Automater” (p.23). Alting er øjensynligt større, hurtigere og smartere, og der er på mere end én måde meget langt tilbage til

den rejsendes København anno 1828. Samtidig er også science fiction-genren udsat for ironi, og både fremskridtstanken og ideen om tidens ophævelse i teksten gøres til nar på flere måder.¹³³

Tematisk viser det sig ved, som Peer E. Sørensen bemærker det i *H.C. Andersen & Herskabet*, at fremtiden kun er optaget af fortiden: “I alle detaljer er fremtiden bestemt af fortællerens nutid eller nærmeste samtid.” (1973 p.124). Det er fortidens litterære helte, der er buster af, teateret spiller et stykke om en begivenhed fra det nittende århundrede, og det fantastiske kalejdoskop viser, som det hedder i *Fodreise*, “al Teatereffecten fra det nittende Aarhundrede” (2003 p.22). Strukturelt viser det sig ved, at teksten er præget af stillestående opremsning og beskrivelse af fremtidsfænomener. Da den rejsende endelig står for at komme i kontakt med en beboer og teksten dermed for at skifte fra katalog til forløbsbeskrivelse – da styrter han lige lukt tilbage i sin egen tid igen (p.26).

Tidens realisme er alligevel ikke sådan at ophæve i fantasien. Også det brev fra en fremtidsbeboer, den rejsende finder, er en formulering af, at tiden ikke kan undflys. Brevskribenten har rejst over afsindige distancer på ingen tid og håner fortidens langsommelighed: “Vore stakkels Forfædre! jeg beklager dem; langsomt maatte de, som Orme, krybe den støvede Landevei, vi flagre med Ørneflugt afsted. I sex Uger har jeg allerede seet den halve Jordkugles Mærkværdigheder” (p.24). Alligevel kan han ikke mestre sin egen tid, hverken i brevet eller generelt. Brevet afbrydes, før det er færdigt – og som det formuleres: “Men mit Brev bliver kun løse Brudstykker; medens jeg skriver dette har Skibet lagt flere Mile bag sig” (p.25).

Nutiden kan ikke fikseres; og det kan fremtiden heller ikke, for denne fremtidskribent er netop i færd med at gætte om sin egen tids fremtid, da hans brev afbrydes med et sigende “maaske –“ (p.25). Brevet er en oplagt genre at anvende til formuleringen af tidens problem: en fortidig rejsende beretter om et brev skrevet af en fremtidig rejsende, der skriver om den næ-

re og den fjerne fortid – til fremtiden, for et brev er jo i udpræget grad en genre, der har en fremtidig adressat indbygget. Al trafikken til trods forbliver der afgrunde mellem de enkelte tidsstationer.

At bevæge sig geografisk er ikke så let endda, selvom rejsen fra Holmens Canal til Østpynten af Amager synes så lille. Rejseskildringen sønderrives mellem fiktiv og historisk reference, mellem en realistisk og en fantastisk tid – og det sker, som vist ovenfor, bl.a. idet fabel, eventyr, science fiction og brev anvendes i ironiens tjeneste. Samtidig er også disse genrer ironiserede og optræder på ingen måde som flugtveje eller syntetiske størrelser i teksten.

At bevæge sig i psykologisk-eksistentiel forstand er, som det nu skal blive klart, ikke lettere.

6.4 At bevæge sig: selvbiografisk kunstnerroman, spøgelseshistorie og bibelmyte

At *Fodreise* også er en autobiografisk kunstnerroman, er åbenlyst. Ånden fra loftskammeret skal, som det fremstilles i 1. kapitel, bevæge sig ud i og ned i verden for at blive forfatter (p.7). At bevæge sig har på dette punkt at gøre med forvandlingen fra “studiosus” (p.35) til forfatter. Det autobiografiske er et aspekt, der præsenteres i teksten selv, og som ikke fordrer en biografisk indstillet læser. Den rejsende beskriver sin egen fysiognomi: han er bleg og har lange ben (p.59) – hvilket nok kan og kunne give visse associationer til H.C. Andersen selv, ikke mindst når der samtidig refereres til, at “Den gode Mand betegnede sit Navn i den flyvende Post ved: h - -“ (p.92). Dele af *Fodreise* var netop inden udgivelsen blevet trykt i Heibergs *Den Flyvende Post*.¹³⁴

Den i citatet omtalte gode mand er ganske vist ikke den rejsende selv, men kender bemærkelsesværdigt nok alt til *Fodreise* (p.87) og er således en slet forklædt dobbeltgænger. Dobbeltgængermotivet optræder flere gange (p.30, 55, 86, 87) og har forbindelse, mere eller mindre eksplicit, til en anden af tekstens genrer: spøgelseshistorien i den tyske tradition.¹³⁵ Uhyggeligt er det ikke, for "spøgelserne" optræder i *Fodreises* kæde af mærkværdige væsener. Den rejsende er vant til lidt af hvert og mere forventningsfuld end bange: "Der har jeg da spøgeriet, tænkte jeg, og blev ganske fornøiet over, at opleve et ordentligt tysk Eventyr." (p.55). Spøgeriet mister sin illusionskraft, fordi det i teksten henføres til at være litteratur. Således forsøger den rejsende at berolige en "en gammel Skole-kammerad" (p.28): "Det hjalp ikke at mit Øie var lukket, jeg saa dog det frygtelige *Jeg* trænge sig gennem Sværmen og slynge sine Arme om mig... 'men kjæreste Menneske-Barn!' udbrød jeg. 'Du læser mig bestemt for mange tyske Spøgelseshistorier...'" (p.30-31).

Spøgelseshistorien forstærker en problematik i den autobiografiske kunstnerroman: at der altid vil være en forskel på den skrivende og den beskrevne. Jeget deles i (mindst) to, og der vil derfor altid være tale om, at ét jeg knuses til fordel for et andets fremdrift. Da den rejsende er på vej helt ud til kanten af havet ved sin rejses mål, træder han således i nogle potteskår – de er hans eget jeg, søndertrampet og slået itu under den rejsendes fod: "ogsaa dit eget Jeg kan du letsindig søndertræde?" spørger de (p.85).

Også fortællateknisk genfindes den fragmenterende bevægelse. I *Fodreise* overdrives den splittelse og forskel, der altid må være i både rejse-skildring og autobiografisk kunstnerroman mellem på den ene side den rejsende eller den beskrevne og på den anden side den beskrivende. I *Fodreise* er målet ikke at minimere denne forskel for at gøre rejsens oplevelser nærværende eller at fremskrive en sammenhængende fortælling om kunstnerens fødsel. Snarere ironiseres disse bestræbelser, idet de erstattes af en leg mel-

lem forskellige fortællepositioner – en leg, som ikke kan overses. Tekstens fortællepositioner holdes på én gang adskilte og bringes i spil med hinanden, så læseren kastes hid og did mellem tre forskellige udsigelsessteder, der knytter sig til henholdsvis handlingsforløbet, tekstens frembringelse og til *Fodreise*.¹³⁶

Der tales åbenlyst fra flere positioner, når den rejsende pludselig ændrer karakter. Et bemærkelsesværdigt rolleskift indtræder eksempelvis fra tredje til fjerde kapitel, hvor den rejsende taler med sin gamle skolekammerat – der viser sig at være en søvngænger. Det ellers så alvorlige og følsomme jeg, der i malende billedsprog har “alvorlige Betragtninger” (p.15) over liv og død og evighed (p.14-15), indtager nu rationalistens rolle og skoser den werthersk hensygnende søvngængers ufornuft: “’Men, bedste Ven!’ afbrød jeg ham, ‘Sligt maa man aldrig tænke over. Hvorledes skulle det Endelige kunne fatte det Uendelige? Aanden tør ikke ganske spille Hovedrolle i denne Legem-Verden, den kan saa let løbe paa og faae et lille Knæk. Bask den lidt med Fornuftens Birkeriis, naar den saadan vil spille Herre, saa skal du see, at den nok tager Skeen i en anden Haand.’” (p.29).

Med denne usammenhæng drages opmærksomheden fra handlingsforløbet til konstruktionen af det fortalte og dermed til en anden fortælleposition: til den, der angår tekstens frembringelse. Heller ikke denne fremstår dog som en fast, afgrænset størrelse. Teksten udstilles ikke blot som en konstrueret tekst – men som *Fodreise*. *Fodreise* optræder som nævnt hyppigt i *Fodreise*, selvom det ikke rent logisk kan lade sig gøre. Fiktionen brydes, da teksten pludselig fremstår på et helt andet niveau som en sag mellem en læser og en forfatter, der begge har lige adgang til den færdige bog. *Fodreise* mister derved et fortælle-mæssigt slutpunkt: eftersøgningen af dens ophav og fortælle-mæssige ankerpunkt fortaber sig i forskydninger af fortællepositionerne.

Der er således ikke blot tale om et spil mellem implicit og eksplicit fortæller, for også den implicitte fortællerinstans er sat i spænd mellem at være en tekstekstern og en tekstintern størrelse: den implicitte fortæller fungerer inden for tekstens ramme, og han er den, der ser *Fodreise* udefra. Der er forskel på den fortæller, der henvender sig til læseren undervejs i teksten (p.44, 66, 103), og som kommenterer, hvordan den netop dér fremstår – og så den fortæller, der står med *Fodreise* i hånden.

At der fortælles reflekteres således i en så overdreven grad, at det har en ironiserende effekt i teksten. Fortællingen om rejsen og om jegets dannelse bliver ironisk usammenhængende, når den samtidig står frem som formeksperiment, hvor forskellige fortællere er viklet sammen og samtidig frastøder hinanden. Benævnelsen af *Fodreise* sker eksempelvis som en integreret begivenhed i handlingsforløbet – som da Amagerkonen ridser “Vaas” ind i bogen (p.11) – en begivenhed, der dog ved sin væsenforskellighed fra sammenhængen virker som illusionsbrud.

Hvis der dannes noget jeg i *Fodreise*, er det et forvandlingsjag. Det særegne ved subjektet i teksten er, at det hele tiden ændrer sig. Ironien er tilsyneladende det eneste stabile punkt, idet det er med den, at de enkelte subjektudgaver trævles op. Med ironien dannes der således paradoksalt forbindelse mellem tekstens forskellige identiteter og fortællepositioner: ironien er en brydende, men også en sammenbindende figur i teksten. Diskontinuitet og fragmentering findes side om side med forvandling og forskydning.

Rejsens mål er Østpynten af Amager, men det er også, at en forfatter skal fødes. Med en kliché: for at finde sig selv må man miste sig selv; og rejsen er et dannelsesmedium, hvor dét kan finde sted. Fodrejsen er på én gang en skabelsesproces og en destruktiv syndflod: det fortidige jeg skylles bort og knuses, idet et nyt skrives frem i og med teksten eller fodrejsen.

På den vis er forfattergerningen en besættelse, og passende optræder der også en bibelmyte i *Fodreises* første kapitel: “Syndfloden No. 2”. Den er en forvridning af passagen fra 1. Mosebog (9. 8-11) om Noahs ark og syndfloden, “Den store Vandflod”. Det bibelske vand er erstattet af ord, djævelskaben med en besættelse af at blive skribenter: “Og Satan kaldte paa alle sine Vasaller og forfører Adams Sønner til at blive slette Skribenter; fra dem selv skal da Vandfloden udgaae, der fordærver Jorden.” (p.7).

Det universelle, ontologiske perspektiv i bibelmyten erstattes af et litterært. Trods kunstens væsentlighed må det siges at være en degradering af det religiøse – hvilket også indiceres af et komisk billede af en tænderskærende Satan, der springer op og råber “Funtus” (p.7). Gud foretager desuden i *Fodreise* et for ham usædvanligt aftalebrud: han lovede efter den første syndflod – den Noah sejlede på – at det skulle være den sidste: “der skal ikke komme flod herefter at fordærve Jorden!” (p.7).¹³⁷ En sådan sammenkrivning af en lav stil og et prosaisk emne i en højstemt genremæssig ramme har en ironisk effekt.¹³⁸ Det handler om Kunstnerens Skabelse – men netop ved at hæve problemet op på et sakralt niveau fremstår også denne skabelse i ironiens lys. Gud forærer menneskene regnbuen som tegn på sit løfte – og regnbuen anvendes i *Fodreise* som symbol på digterens overmod, når fantasifeberen løber af med den rejsende (p.66).

Denne ironisering af kunstnerens fødsel ses også på makroplan i tekstens forløb. Jegets forvandling sker over tre trin: forfatteren in spe på det lille tårnkammer knuses og efterlades, ligesom barndoms-jegget ligger som potteskår – og umiddelbart efter at have bevæget sig væk fra potteskårene møder den rejsende sit nye jeg: “en poetisk Herre”, der er indbegrebet af litteratur: han er ”en lang sort mandlig Skikkelse” (p.86) og taler kun i vers (p.87). Det blege ansigt (p.59) er nu beskrevet, og skikkelsen sort som et bogstav.

Med tekstens indledning – “Syndfloden No. 2” – i bagehovedet er det ikke overraskende, at Den Poetiske Skikkelse netop viser sig at være en druknet, og at han optræder, netop da den rejsende er så tæt på stranden; litteraturens farlige syndflod, der opløser jeget, danner begyndelse og slutning i *Fodreise*. Helt ned under vandet kommer læseren, men kun på anden hånd, berettet af den poetiske skikkelse i kapitel 12, “Dykkerklokken” (p.88). Tilbage efter at have mødt og mistet sig selv (igen) står således den rejsendes møde med døden. Og dog: dette møde efterfølges af et møde med en recensent; det eksistentielle perspektiv i den autobiografiske kunstnerroman erstattes med et litterært. Som det sidste kapitel, der består af blotte interpunktionstegn viser det: teksten er hovedsagen og kan ikke reduceres til blot autobiografisk udtryksmiddel. Det er sigende, at vi i *Fodreise* således træffer en erindringskrivende bog: Hoffmanns *Elixiere des Teufels* er personificeret og fortæller sin “Barndoms Historie” i sjette kapitel (p.37).

Fodreise er således heller ikke som autobiografisk kunstnerroman gennemgående ukompliceret. Man kan diskutere, i hvilket omfang der er tale om en skildring af H.C. Andersens dannelse som forfatter, eller om teksten, som Peer E. Sørensen hævder, simpelthen ikke lader sig tematisere inden for dannelseskonceptionen (1973 p.115). Det er ikke givet, at der er tale om en absolut modsætning. Formeksperiment og ironi kan godt have en identitetsmæssig og eksistentiel betydning. Det er dog i det mindste nødvendigt at fastholde, at billedet af forfatterspiren, der kæmper med kunsten, lidelsen, dobbeltgænger motivet etc. – og det er vel at mærke klart understreget i teksten – er bestemte, stereotype litterære topoi.

Identiteten og digterens skabelse i teksten er således et emne, der på sindrig og langt fra naiv vis gennemspilles i teksten. Det er et spørgsmål, om visse dele af receptionen fra Tage Høeg til Johan de Mylius er helt på højde med *Fodreise*, når teksten læses symptomatisk som et forsøg på at opnå op-

adgående social mobilitet fra H.C. Andersens side. I det mindste må man sige, at myten om Andersen som stræber er påbegyndt af Andersen selv.

Ligeledes er det en diskussion værd, hvordan man skal forstå sammenhængen mellem teksten og Andersens biografiske status som ung, nyslået student. Utallige er receptionens bestemmelser af *Fodreise* som “studentikos” i forskellige varianter.¹³⁹ Tekstens abnorme mængde af indforståede citater og referencer har virket provokerende (og måske intimiderende) og har fået selv stringent forminteresserede læsere til at påpege forfatterens biografiske situation som forklaring på fænomenet. Peer E. Sørensen skriver f.eks. i sin indledning til kapitlet om *Fodreise* i *H.C. Andersen & Herskabet*: “*Fodreisen* udkom i 1829 umiddelbart efter H.C. Andersens studentereksamen. Det er hans første større offentligtgjorte produktion og hermed den første større offentlige fremtræden. Andersen havde i smug arbejdet på den, da han læste til studentereksamen, og bogen bærer da også præg af en oftest uformidlet dannelsesophobning, der væltes ud over siderne i en pêle mêle.” (1973 p.115).

Ser man et øjeblik bort fra det biografiske perspektiv, er det måske værd at overveje, om *Fodreise* måske også på dette punkt er ironisk og endda i dobbelt forstand. En hyppig alluderen til anden litteratur er kendetegnende for konventionen om klassicistisk litteratur, sådan som den fremstilles i *Fodreise* (p.10). Formålet i klassicismens regelæstetik var netop ikke at fremhæve den skrivendes originalitet, men relationen til Mesteren eller Formen. I *Fodreise* er dette greb ironiseret som en hyperbolsk referencesyge. Derved vendes opmærksomheden fra teksten som imitation til teksten og forfatterens særegne omgang med traditionen – men i en grad, så også den romantiske stræben efter originalitet ironiseres.

I *Fodreise* er netop både den klassiske dannelse og den romantiske fantasi fremstillet ironisk. Da forfatterspiren skal vælge, hvilken stil han vil skrive i, møder han to kvinder, der repræsenterer henholdsvis den klassiske

dannelse og den romantiske fantasi: Amagerkonen og den blege Dame (p.9). Personifikationerne er ikke fortolkningskrævende; Amagerkonen siger det lige ud: "Lad ikke Din ungdommelige Phantasie forlede dig! Kun i en klassisk Slaabrok kan du naae Maalet." (p.11). Denne klassiske slåbrok består vel at mærke i netop en bagage af citater; Amagerkonen vil fremvise "de store Mesterses Værker, hvoraf Du kan citere i Din Reise..." (p.10). Afgørende er det, at begge disse figurer er karikerede: Amagerkonen i sin veltalende gesjæftighed, den blege i sin så talende tavshed.

Den rejsende vælger at følge fantasiens vej – men dels forsvinder den blege snart, dels bliver Amagerkonen ved at dukke op for at forsøge at indfange ham (p.9, 67, 103). Amagerkonen hænger på den rejsende, som citaterne hænger på teksten. Splittelsen mellem fornuften og dannelsen versus fantasiens vilde ekstase forbliver en paradoksal bærende sammenbrudsstruktur teksten igennem. Både fantasi og dannelse er karikerede: dannelsen ved de mange referencer og citater, fantasien ved tekstens overophobning af utrolige begivenheder og ironisering af romantiske topoi som dobbelgængeri, længslen efter originalitet, *Weltschmerz*; det er emblematiske så hyppigt ordet "brogede" i betydningen det romantiske og fantastiske optræder (p.36, 46, 53, 54, 56, 64, 65, 66, 67, 78, 96).

Vist er *Fodreise* studentikos i ekstrem grad. Det kan dog ikke reduceres til et biografisk anliggende. Måske skal man som Peter Olivarius, der skriver om *Fodreise i Litteraturens stemmer* (2003), foretage et subjektskift: "Det er en sprudlende, ironisk fantasirejse. Dens pointe er, at fantasiens lystige flugt er langt stærkere end den tunge dannelse, som bogen i øvrigt er så ivrig efter at vise frem, at den næsten ikke er til at læse." (p.15). Billedet af den ivrige bog er måske lige rigeligt andersensk for en litteraturkritiker, men det afgørende er Olivarius' sproglige pointering af det studentikose som et tekstligt forhold, der også kan læses som sådan og ikke blot som et symptom på forfatterens ungdommelige sind.

Fodreise er en autobiografisk kunstnerroman – men ikke én, der egner sig til biografisk kilde. Som jeget er genren – bl.a. med spøgelseshistorien og bibelmyten – udsat for en knusende ironi. Man kan ikke se bort fra eller igennem teksten og finde H.C. Andersens egentlige jeg. Autenticitet og eksistentielt nærvær er således noget, der er til diskussion og udsættes for ironi i teksten. Det er ikke mindst relevant i forhold til dette at bevæge nogen – som nedenfor skal gennemgås.

6.5 At bevæge nogen: elegi

Undersøgelsen af, hvordan teksten kan bevæge *nogen*, er nært beslægtet med spørgsmålet om, hvordan man kan bevæge *sig*. I banal, biografisk forstand havde forfatteren vistnok til hensigt at bevæge eller henrykke J.L. Heiberg, der således skulle give Andersen adgangsbillet til de finere, litterære kredses anerkendelse – som det er hovedpointen i Johan de Mylius' "Efterskrift" (2003). Mere komplekst er det, at der i *Fodreise* er en konstant afprøvning af følelsesappellen som æstetisk virkemiddel sat over for en mere regelret skrivekunst. Som det angik den autobiografiske kunstnerroman, er der i *Fodreise* tale om, at et romantisk topos gennemspilles og ironiseres, ikke mindst med hjælp fra forskellige genrer.

I *Fodreise* findes en række elegiske digte og sange (p.70-72, 80-81, p.82, 87, 88-93). De anvendes som modvægt til den truende, tunge dannelse, der sætter teksten i stå med sine krav om verdslig viden. Den rejsende rives således brat ud af en fantastisk flagrende drøm og sættes i bur af Amagerkoken. Hun forsøger at stopfodre ham med "en heel Mængde Grammatiker, matematiske og juridiske Bøger" (p.67) – men i stedet for at konsumere dem begynder den rejsende en trist sørgesang, en "Elegie" (p.71): "Mun-

kens længsel” (p.70-72). Livet er så trist, at kun døden bringer trøst: “Disse Mure, som af Tiden graane// Natlig skuet har min bittre Qual// Disse skal mig i Døden blaane// Først bag Graven naaer jeg Livets Dal.” (p.70).

Det betyder ikke, at beskrivelsen af følelsen sættes som sejrherre. Den rejsende slipper nok af med Amagerkonen, da han synger længe og trist nok; men ud af buret kommer han først, da han igen orienterer sig ud ad og træffer Ahasverus, Den Evige Jøde. Elegien er da også klichéfyldt og uoriginal, hvad Amagerkonen også påpeger – “Gud frie os fra alle Copierne!” (p.71). Hun kender hele situationen med den uudholdelige recitator fra Horats, som hun citerer (p.72).

Elegiens inderlige tone udstilles som en litterær konvention, og sådan knyttes dette at bevæge nogen nøje sammen med undersøgelse af, hvordan man kan bevæge noget: hvordan teksten kan udgøre en bevægelse i syndfloden af allerede givne konventioner og værker.

6.6 At bevæge noget: elegi og allegori

Hvis originalitet ikke opnås ved, at subjektets følelser gengives, så det kan mærkes – hvordan kan teksten så skille sig ud? Med ironiseringen af følelsen og udstillingen af dens tekstlige karakter stiller teksten et nyt spørgsmål. At bevæge nogen forvandles i teksten fra at være et spørgsmål om følelsesfuldhed til at være et litterært problem: hvordan kan man bevæge nogen, fordi teksten som tekst skiller sig ud – hvordan kan man bevæge noget?

Særligt én episode sætter dette emne på dagordenen: den syngende kat i tredje kapitel. En ung digterkat, der dukker op midt under den rejsendes alvorlige betragtninger, er en åbenlyst ironisk inkarnering af det romantiske, elegiske digt og den selvsmagende, unge lyriker (p.19). Som Peer E. Sørensen detaljeret viser det i *H.C. Andersen & Herskabet*, er digtet fyldt med

ironi: dets vanligt ophøjede stil brydes af indholdet, når den unge kat drømmer sig tilbage til mus og mælkefade i sin tid som killing (1973 p.123).

Ironien rettes mod en genre, det elegiske digt udstilles således som den rene kattejammer – men også mod en særlig digtertype, den sentimentale romantiker. Denne digtertype findes også i *Fodreise*. Kattens digt optræder netop i forlængelse af den rejsendes tungsindige overvejelser, og begge har de samme sorger. Som den rejsende selv (p.9) har katten kvaler med originaliteten: “‘Ak Tante’, svarede den unge Digter, ‘hver dag læser jeg mine egne Digte og finder sædvanlig Trøst, men undertiden forekommer det mig dog, som Tankerne ikke vare ganske nye; som om Udtrykkene ikke vare mine egne...’”(p.19).

Kattens og den rejsendes kval er den samme: spørgsmålet om, hvordan man kan skrive noget originalt. Spørgsmålet om, hvordan teksten kan bevæge *noget*, skal forstås i betydning af, hvordan man kan *forandre* noget. Alt er det samme, og hvordan kan *Fodreise* da skille sig ud og gøre en forskel, forandre den litterære tradition? Hvordan kan katten i *Fodreise* blive andet end den åbenlyse efterkommer af andre litterære katte, f.eks. de i teksten benævnte: Tiecks bestøvlede kat og Hoffmanns kat Murr (p.15)? Hvordan kan digtet blive andet end en imitation af Jens Baggesens digt “Da jeg var lille”?¹⁴⁰

Formkritikken er således også en selvkritik: i *Fodreise* trædes følsomheden under fode, det følsomme barndomsjæg ligger som potteskår, også selvom det før har været besunget: “Jeg var dog engang dit lykkelige lille Barndoms-Jeg, hvis lykke Du saa tidt har besunget i rørende Elegier” (p.86). Som Johan de Mylius påpeger i efterskriftet til *Fodreise*, var Andersens første digte netop “elegiske hjertesuk”, (f.eks. ‘Det døende Barn’)...” (2003 p.117).

Ironiseringen af elegien er én måde at sætte originalitetens vanskelighed i tale på. Allegorien er en anden. Den rejsende besøger et allegorisk tempel

med tilhørende have, begge fyldt med personificerede bøger og genrer. Der ved gribes der i *Fodreise* til endnu en konventionel størrelse, for som Johan de Mylius bemærker i noterne: “en sådan allegorisk fremstilling var almindelig i det 18. årh.s litteratur og kunst og holdt sig op i beg. af det 19. årh.” (p.159). Denne konventionelle allegori udsættes i *Fodreise* for ironi. Det sker på især tre måder: hyperbolisering, afsakralisering og illusionsbrud.

Det hyperbolske udspilles, idet det allegoriske billede overudfyldes. Der er tale om hele regimenter af litterære størrelser, og opremsningen af dem tager en fart, der gør den rejsende selv bekymret. Illusionen brydes, da det konstateres: “men jeg seer nok det kun ville blive et Catalog at opramse dem alle, jeg vil derfor kun sige, at det hele endtes med den svære Phalanx, hvori jeg strax kjendte, Hakon Jarl, Palnatoke, Sigurd Schlangentödter o.s.v.” (p.57).

Afsakraliseringen finder sted, idet allegorien så at sige tages på ordet. Der er en påfaldende kropslig konkretion i omgangen med de metaforiske figurer i allegorien; sult, gråd og legemlig svækkelse trænger sig på. Allegoriens metaforer tages bogstaveligt, da den rejsende mæsker sig med bl.a. publikationerne *Læsefrugter* og *Brevduer* (p.57). Han begynder også at græde, da visse forfattere kaster med peber og spansk tobak – et kneb for at få læserne til at græde (p.63). Inkarnationen af de originale forfattere får en komisk drejning, da disse fremstilles som krigsinvalid, hvoraf ringere poeter har stjålet kropsdele (p.58).¹⁴¹

Selve haven og templet gives en konkret karakter, der afviger fra og fornedrer allegoriens rum. Der er ikke tale om en paradishave for de indviede, den er et konkret, verdsligt turistmål, hvor alle kan købe sig ind. Man kan sågar erhverve sig et oversigtkort (p.60). Så meget desto mere er det effektivt, når den ironiske forlængelse af allegoriens egne greb indsættes også i forhold til rummets karakter. Et “Poesiens tempel” rummer en forestilling om digtere og værker som tilbedelsesværdige, måske nærmest halv-

gudelige skikkelser. Efter mødet med digtningens største fyrster – Aristophanes, Shakespeare, Cervantes og Tieck (p.64-65) – er den rejsende således klar til at føre denne forestilling til ende og tager turen på vej hen over digtningens regnbue for at møde Gud (p.65).

Brat er faldet, da det hele bliver for fantastisk, og Amagerkonen indfan-ger ham med et net midt i fantasiens himmelflugt: “Mægtige Harpetoner brusede hen over mig; jeg saae i Veiret, intet Loft hvilede deroppe; nei Guds Himmel hvælvende sig der...høit opppe sad den gode Gud med alle de fromme Engle-Børn og vinkede os ind i den deilige Himmel. Dristig besteg vi Regnbuen, løbe op ad den brogede luftige Bro, ind i Guds store herlige Himmel – – – ‘Fik jeg dig der Sønnekel!’ skreg en raa quindelig Stemme bag ved mig og loe, saa det gav Echo omkring mig; jeg vilde dreie mig om... men ja kjære Læser, Du kan neppe blive saa overrasket som jeg...” (p.65-66).

Illusionen brydes, og det på flere måder. Den rejsendes blændværk knu-ses, da han fanges ind af en anden fiktion, Amagerkonen – og der indsættes en direkte læserhenvendelse, som bryder også dette illusionsniveau. Med ironien – ikke ved imitation eller sakralisering af de store mestre – tilstræbes originaliteten. Det er et tema i allegorien, og det er et formmæssigt anlig-gende, idet allegorien ironisk splittes.

Alligevel er ironien heller ikke tekstens arkimediske punkt. Også dén udstilles som et litterært greb. Da jeget ser sine nøgne følelser flagre ud i verden “i elegiske Gevandter”, skynder han sig at klæde dem på: “Saadanne elegiske Udbrud, ret fra Hjertet, faae dog et ganske andet Syn naar man maler de blege Ansigter over med en Smule Lune, giver dem et par komiske Knebelbarter, en poetisk Papirskrone, og al sin Vittighed som Brix ved Venstre Side...” (p.54). Modstykket til den autentiske følelse er ikke den au-tentiske ironi. Originaliteten tilstræbes med ironiens hærgen – men hvad er der tilbage, når ironien ironiserer sig selv?

Ironien er det, der driver bevægelserne i teksten. Den er også det, der driver tekstens bevægelse – men spørgsmålet er, hvor den bevæger sig hen. I det følgende og sidste afsnit diskuteres, hvordan tekstens bevægelse kan forstås: er den en selvdestruktiv grimassen eller også noget andet end ren negation?

6.7 Tekstens bevægelse

Fodreise er en ironisk vrængen af originalitetens, udviklingens, identitetens og den rene og hele genres mulighed. Peer E. Sørensen formulerer det således om *Fodreisen*: “Den er helt og holdent bundet af en demonterende ironisk grimassen” (1973 p.121). Denne grimassen udgør tekstens bevægelse – men måske må man, i højere grad end Sørensen gør det, også fastholde montagen i det demonterende. Hvor Sørensen betoner bruddet som princippet bag tekstens bevægelse, skal det her foreslås, at bruddet må suppleres med tærsklens figur: *Fodreise* er et paradoksalt forsøg på at tage ophold i en bevægelse. Det gælder tematisk, rumligt og poetologisk.

Tematisk forekommer bruddet ganske vist at være tekstens modus. Den rejsende kastes rundt fra den ene episode til den anden, og hvis han finder sig selv, er det i form af knuste potteskår eller en poetisk skikkelse, han netop ikke genkender som sig selv. Alligevel opnås der noget i og med tekstens bevægelse: den rejsende og skrivende opnår at være undervejs. Teksten er splittet mellem stilstand og fremdrift – men den figur, der samler disse størrelser, er ikke blot bruddet, men også tærsklen. Den rejsende er altid undervejs, han er altid på vej fra noget gammelt til noget nyt; han er fanget i en tærskelsituation.

Overgange og det at være undervejs er tekstens handlingsmæssige rum. Rejsens endemål får således ikke nogen forløsende karakter; turen ender ved kanten af havet, der lokker med nye eventyr, men som af en udefrakommende kraft, recensenten, fornægtes den rejsende. Han møder nok den ultimative overgangssituation, døden, men klarer den med et kort ophold i dødens vogn (p.96). Helt slutter teksten først med et 14. kapitel, der som nævnt kun består af interpunktionstegn, og som således ikke udgør en tematisk afrunding, der kaster forklarende lys bagud.

Problemet genfindes tematisk i den autobiografiske kunstnerroman. Som potteskåret siger det: “det menneskelige Legeme uddunster saaledes sine Dele, at om syv Aar er dit Legeme et ganske andet end nu. Disse Uddunstninger danne sig igjen til andre Legemer, der spille en Rolle i denne evig foranderlige Verden” (p.86). Forude venter altså en lang række nye jeger, og ingen egentlig identitetsmæssig kerne er fundet. Subjektdannelsen er og forbliver en tærskelsituation. Teksten giver ikke blot et billede af et splittet subjekt: den er også en gestaltning af et subjekt, der lever på tærsklen mellem forskellige fortællepositioner og mellem at være “virkeligt Menneske” og “Poetisk Reflexion” (p.94).

Tærsklen er en tematisk, men også en rumlig figur. Ganske vist er teksten udtalt episodisk, og som vist er bruddet, herunder afbrydelsen, at finde som modus ned til mindste detalje. Samtidig må det bemærkes, at brud igen følges af tærskel. Mellemrummet og ikke blot afbrydelsen strukturerer teksten. Der er en sand mani med mellemrum på færde, den rejsende er konstant på vej over broer (p.9, 10, 32, 66), gennem porte og døre (14, 22, 23, 78), gange (p.21), afgrunde (p.26, 66), op og ned ad trapper (p.9, 24) – på Volden (p.33), på jordskorpen over Helvede (p.83) og ved stranden (p.83).

Man kan indvende, at mellemrum er naturlige i netop en rejseskildring; men pointen er, at mellemrummets figur overdrives, idet den gentages hyppigt og markeres eksplicit i teksten. Da den rejsende møder Tommeliden fra

Sirius, er det eksempelvis påfaldende, hvordan den rumlige position markeres: Han befinder sig “mellem de parallelle Linier, Volden og den snorlige Reberbane danne” og ender snart mellem Tommelidens ben: “Begge Fødder stode ned i Gaden, og jeg var ulykkeligviis posteret midt imellem dem.” (p.41).¹⁴²

Poetologisk er tærsklen af største betydning. Det er i mellemrummet og mellemtiden, at fantasien kan slås løs. Som det formuleres: “Hvad maatte der ikke kunne tænkes og føles paa Grændseskellet af det gamle og det nye Aar, ved at staae midt imellem Kjøbenhavn og Amager?” (p.36). Tekstens bevægelse sker mellem fantasi og virkelighed, fortid og nutid, fortalt og fortællende jeg. Det er et vilkår, at forskellen mellem disse størrelser ikke ophæves – de udgør de rammer, teksten kan bevæge sig inden for.¹⁴³

Hvor solide rammerne er, er derfor relevant i forhold til vurderingen af, hvilken type ironi der er på færde i *Fodreise*. Skabes der et rum mellem dem, om end dette rum er ironisk inficeret og en evig tærskel – eller er ironien så radikal, at der ikke blot er en uløselig spænding mellem modsatte poler på færde, men også en decideret opløsning af disse?

Hvad angår det ontologiske er sagen speget. Illusionsbrud og fiktionisering er greb, hvormed teksten afbrydes og bringes videre; rammerne brydes og genetableres konstant i teksten. Også disse størrelser er dog ustabile – og det kunne tyde på, at bruddet er dybere end som så. Illusionsbruddene er således dobbelte. På den ene side optræder der en hel del illusionsbrud, hvor fantasien afsløres som fantasi. Da den rejsende er på vej over i en flyvende vogn, ender han eksempelvis i en Brødkones kurv; det leder til overvejelser om, at fantasien må tøjles (p.26). På den anden side forekommer det også, at illusionen brydes til fordel for en anden illusion – som den allerede nævnte episode, hvor jeget falder ned fra fantasiens himmel og havner i Amagerkonens net (p.65-66).¹⁴⁴

Hvis også konventionerne om, hvad der er virkeligt, og hvad der er fantasi, er opløste, så har Satan fra første kapitels bibelmyte opnået, hvad han ville: at skabe en syndflod af litteratur, der oversvømmer og opløser alle faste grænser. Det er måske, hvad der udstilles i tekstens 14. kapitel under overskriften "Fjortende Capitel (indeholder ingen Ting)": "---- !!! --- --?-,-----,---;---. --! ----?--, --, --, -,---, -, --! --:" "----," ---. ---; ---! ----!!!!" (p.103). Kapitlet består som illustreret af lutter interpunktionstegn; de står tilbage som trætoppe efter en flodbølge. Der er ikke mere at sige, mellemrummets markører står spøgelsesagtigt alene tilbage efter mødet med den druknede, poetiske herre, døden og recensenten. I *Fodreises* slutning er teksten således tæt på at komme ud over tærsklens grænser og ind i et intethedens rum – efter de citerede interpunktionstegn er siden tom.

Peer E. Sørensen mener i *H.C. Andersen & Herskabet* (1973) således, at man kan tale om en så radikal ironi, at teksten er tendentielt "nihilistisk" (p.137-142): "Konturerne af en harmoni, eller en eller anden form for metafysisk tydning, der ophæver de disharmoniske elementer, medierer splittelsen, fjerner marionetmotivet, danner et validt modstykke til spidsborgersatiren, opløser misforholdet mellem den generelle og den partielle litteratursatire – ja, i det hele taget noget, der kan adskille de adsplittede lemmer til en krop, noget sådant er det ikke muligt at få øje på i teksten. Tilbage bliver da en Tekst, der i bund og grund er bygget op på modsætninger, på umedierede kontrastsammenstød, hvor udsagnet og udsagnets dementi, hvor attitude og mod-attitude uformidlet støder sammen og ophæver hinanden — ikke i harmoni, men i ingenting." (p.137).¹⁴⁵

Det er, som Sørensen også understreger, dog vigtigt at huske, at hverken eksplosion eller implosion løser tekstens knude – "*Fodreisen* er utænkkelig uden den idealitet den forudsætter." (p.138). *Fodreise* næres netop af sine modsætninger, og bruddet forudsætter, at der er forskellige områder at be-

væge sig imellem. I teksten bekræftes således de grænser, der overskrides: ironien kan kun tilnærme sig deres ophævelse og aldrig sætte sig ud over dem.

Det rabiate brud, der leder ud i nihilistisk tomhed – “verden som ingenting” – anslås tydeligt i *Fodreise*, som Sørensen viser det, ikke mindst med 14. kapitelens rene tegn. Og dog er selv disse faktisk konventionelle størrelser. Tegnene illustrerer lidenskabens som en retorisk gestus: tankestreg, spørgsmålstegn og udråbstegn var, som Jørgen Fafner nævner det i *Dansk Vershistorie* (bd. 1, 1986 p.299-300), modefigurer i det 18. århundredes følsomme poesi.¹⁴⁶ Tegnene fungerede som udtryk for en voldsom lidenskab og spontanitet på kanten af sprogets sammenbrud. Følelsen er en litterær figur, og det er 14. kapitel en ironisk fremvisning af.

Således forekommer det, at der i teksten ikke blot dyrkes bruddet, men også tærsklen. Tærsklen opstår, fordi ironien netop ikke kan opløse de poler, den sætter op mod hinanden, uden også at umuliggøre sig selv. Som Foucault skriver i “Préface a la transgression” (1963), er der et mere intimt forhold mellem grænse og overskridelse, end forestillingen om det rene brud tillader det. Overskridelsen er en rumlig begivenhed, den er en næsten heideggersk lysning; Foucault formulerer det med samme art metaforik: “La transgression n’est donc pas à la limite comme le noir est au blanc...elle lui est lié plutôt selon un rapport en vrille dont aucune effraction simple ne peut venir à bout. Quelque chose peut-être comme l’éclair dans la nuit, qui, du fond du temps, donne un être dense et noir à ce qu’elle nie.” (p.755).¹⁴⁷

Fodreise har ikke nogen metafysisk overbygning eller idealistisk kerne, men “Teksten”, som Sørensen skriver det med stort T, bliver en ny mulighed for fylde – selvom det er en højst problematisk og forgængelig fylde, fordi den er bundet til tekstens singulære bevægelse.

Også hvad angår tekstens multigenericitet er en skelnen mellem brud og tærskel relevant. I første omgang antager genrespillet karakter af brud. Mul-

tigenericiteten er ironisk – de enkelte genrer knytter sig oftest til afgrænsede episoder, der afbryder andre, og genrerne fastholdes også enkeltvist som begreber. De enkelte genrers særpræg er ikke så afgørende som deres egnethed til at spille en rolle i tekstens overordnede modus. Teksten springer fra sprængningen af en genre til den næste. Ironiseringen af genrerne fra rejse-skildring og autobiografisk kunstnerroman til bibelmyte, eventyr, science fiction, allegori, spøgelseshistorie, brev, fabel, elegisk digt og elegisk sang fungerer som en ren negering af dem.

I anden omgang må man spørge, om ikke der i *Fodreise* også er en form for fastholdelse og genetablering af det genremæssige i og med tekstens bevægelse. Genrerne er, både på grund af deres mangfoldighed og på grund af ironiseringen af dem hver især, redskaber til fremkaldelse af brud i teksten – men det er også i kraft af genrernes forskellighed, at tekstens bevægelse finder sted. Genrerne udslettes ikke og negeres heller ikke blot: de sammenslynges også på en sådan måde, at de indgår i en transgenerisk modus: arabesken. I *Fodreise* er det arabeske ikke en genre, men et transgenerisk princip – modsat hvad Niels Kofoed hævdede. I arabeskens multigenericitet er genrerne adskilte, men forbundne: de står på tærsklen til hinanden – og teksten således måske også til en humoristisk multigenericitet. Noget andet end negationen forbinder dem, nemlig deres rolle i tekstens arabeske bevægelse. Den humoristiske latter er værd at holde op mod nihilismen, og det gør Peer E. Sørensen da også: “Men trods denne nihilisme er *Fodreisen* produceret med meget overskud. Den er en nihilistisk rutchetur. Et godt humør.” (p.140).

Kun ved at forblive i mellemtid og mellemrum kan der med teksten opnås noget – men derved mistes også muligheden for at skabe noget ganske nyt; det være sig et ganske nyt jeg, der ikke må forholdes til fortidens jeger, eller en ganske ny tekst, der ikke er befængt af traditionen – herunder gen-traditionerne. Kun i kraft af, at tekstens bevægelse er evigt undervejs kan

Fodreise udgøre en iværksættelse af, hvordan man kan bevæge sig, nogen og noget. Det dominerende indtryk af *Fodreise* er dog, at teksten og dens multigenericitet er ironisk. Tærsklen kan måske antydningvist udstrækkes til at være en humoristisk figur, men er i *Fodreise* overvejende ironisk. Ulykkeligvist, men også vældig sjovt.

7. Nyere dansk multigenericitet

Vagn Lundbye beskriver i forordet til antologien *tekster* (1969) en række tekster som forløbere for den bølge af prosafornyende genreeksperimenter, han mente var på vej i 1969. Heriblandt er to, der læses i denne sammenhæng: P. Brask-Andersens *Skår* (1955) og Erik Thygesens *Karnevalskongen* (1964). Disse tekster er ifølge Lundbye sammen med avantgardistiske eksperimenter fra omkring 1920 af Emil Bønnelycke og Harald Landt Mømberg eksempler på, hvor genregrænser og dermed også genrer i ”rene” former er ved at forsvinde: ”Lyrikere bliver prosaister, og prosaister bliver lyrikere, nye blandformer opstår, og grænserne mellem genrene forsvinder...I det hele taget er der her ved tærsklen til 70’erne grund til at tro, at den snævre genredigtning inden længe blot vil være et historisk fænomen.” (p.15 og 16).¹⁴⁸

“Blandformer” og opgør med genredigtning i den forsnævrede udgave opstod, som allerede skitseret, naturligvis ikke i 1900-tallet. Et simpelt opslag i begrebslisten under ordet ”genre” i Gyldendals *Verdenslitteraturhistorie 4* (1994) oplyser følgende: ”I løbet af 1700-tallet begynder det antikke genresystem at miste sit greb om europæisk litteratur, forstærket af det romantiske kunstsyns vægt på original skabelse (og genreblandinger).” (p.388). Igen: genreblandinger har altid eksisteret, men får en særlig betydning i det moderne, der for alvor vokser frem fra og med den tidlige, tyske romantik.

Spørgsmålet er så, om Vagn Lundbye taler om en helt anden type genreudfordringer end de romantiske. Ved nærmere eftersyn er det faktisk ikke tilfældet, som det skal blive klart i de læsninger, der følger. Det er tværtimod kendetegnende for de tekster, han omtaler, at de har en negativ binding til den romantiske æstetik og således ikke kan opfattes som sprudlende nye eksperimenter – selvom det vist ellers var Lundbyes intention. Det gælder

de tekster, Lundbye nævner, men også relativt mere omtalte tekster som eksempelvis Mogens Klitgaards *Den guddommelige hverdag* (1942) og Thor-kild Hansens *Det lykkelige Arabien* (1962), der også læses her.

7.1 Mogens Klitgaard: *Den guddommelige hverdag*.

Litteraturens forestilling kontra virkelighedens gru

Den guddommelige hverdag af Mogens Klitgaard er fra 1942. Det er et tidspunkt, hvor virkelighedens gru med 2. Verdenskrigs rædsler trænger sig på i en grad, så litteraturens formåen naturligt kan forekomme lille. Det har en rolle at spille i den måde, Klitgaards tekst er multigenerisk på: den er ironisk og fastholder et skel mellem fiktion og virkelighed – blandt andet idet tekstens genrer fastholdes som væsensforskellige.

Den guddommelige hverdag er en multigenerisk montage. Den består af 21 små, afgrænsede prosafortællinger eller "Billeder", der alle efterfølges af et hævdet autentisk dokument. Tekstens tidsmæssige ramme angives derud over med fire selvstændige afsnit: "Sommer...42", "Sensommer...42" og "Høst...42", "Efterår ...42" Dokumenterne er alle skrevet i faglitterære genrer. Der findes krigsrapporter (p.17, 48, 136, 185), avisartikler om social nød og økonomiske problemer (p.58, 67, 143), om erhvervslivets økonomi og millionærer (p. 92-93, 116, 173, 192) og om abort og barnemord (p.54, 180), et modekatalog (p.85, 164), en liste over et dødsbo (p. 100), stillingsannoncer (p.120), en turistbrochure (p.129) og en religiøs vækkelsesseddel (p.159). Typografien afviger fra tekstens øvrige og er forskellig fra citat til citat; citaterne er desuden placerede på selvstændige sider.

Anvendelsen af dokumenterne er led i formuleringen af et skel mellem litteratur og dét, der opfattes som en mere autentisk virkelighed. Som det hedder på det indre titelblad: "De i bogen anførte citater fra dagspressen, fra

et tidsskrift, en brochure, et auktionskatalog o.s.v. er alle autentiske og fra 1942”. Multigenericiteten er larmende og fik da også opmærksomhed i den samtidige reception, men mere for den tematiske virkning, dokumenternes understregning af virkelighedens gru, end for den formmæssige betydning for teksten.¹⁴⁹

Kompositorisk fungerer teksten som et netværk af forskellige historier, der væves sammen, når personer fra en sammenhæng går igen i en anden. Social uretfærdighed, død, børn og ulykkeligt gravide kvinder synes at være de temaer, der binder fortællingerne sammen – nogle gange stærkt, andre gange så løseligt, at læseren må gætte sig til en mulig sammenhæng.

Der er to hovedhistorier, som er kvantitativt gengivet i flest afsnit, og som rummer mere indgående detaljer og personschildringer end de øvrige. Den første handler om sæbehandler Jørgensens forretningsmæssige genvendigheder med en koncern, der chikanerer hans lille forretning. Den anden er historien om pigen Agnete, der er blevet gravid med landarbejderen Matthias, må have abort og hjælpes til en sådan af sæbehandlerens medicinstuderende søn, Andreas Jørgensen. De to hovedhistorier flettes således sammen.

Dertil kommer så en række løsere historier, der kredser om de samme temaer. I koncernen arbejder den humørsyge afdelingschef Dreyer, frk. Jørgensen, en tilknyttet repræsentant og kæresten til den måske gravide Erna. Måske er frk. Jørgensen den kontorassistent, der bor i en zigøjnervogn? Pigen Mary er uden tilladelse flyttet hjemmefra sammen med Valdemar og føder for tidligt et lille barn, der dør; hun hjælpes af fru Jensen, måske hustru til Jensen, der er forkarl på dén gård, hvor også Mattias arbejder? Esther, der arbejder i et stormagasin og har familie, der er flygtet fra Rusland, forflyttes til lagerarbejde, fordi forholdene nu er, som de er; er hun måske jøde? Ko-Anders' datter er død; han kan knapt huske hendes fødenavn, da præsten spørger. Henover disse skæbner svæver lægen, der nægter at foretage abort, jordemoderen, der lader den hemmeligt gravide Gurli arbejde alt

for hårdt, præsten, der nægter den fattige Karen kaffe til begravelsen af hendes Anton (måske dén Anton, der har drillet Gurli).

Den sociale indignation i teksten er åbenlys. Den understreges på forskellig vis ud over skildringen af de åbenlyse urimeligheder i de enkelte "Billeder": dels giver fire af Billederne ligefrem ordet til repræsentanter for de undertrykkende, dels træder fortælleren frem i flere, korte afsnit. I Billeder 3, 7, og 20 er det således afdelingschef Dreyer, der kynisk udfolder sine betragtninger om magtens væsen og i stærk kontrast til den øvrige skildrede elendighed beretter om sit overflodsliv med frokosten serveret af frk. Jørgensen og adspredelse i form af bridgespil. Og i 18. Billede er en replik af den hykleriske læge, der afviser at give Agnete abort, selvom han da kun kan bifalde indgrebet generelt – bare ikke lige i det konkrete tilfælde og med sig selv som aktør.

Fortælleren giver sig til kende i en samling små afsnit, hvoraf nogle bærer en årstidsbetegnelse (p.5-7, 101-103, 107, 144, 167, 198-199). De beskriver alle landskabet, indimellem næsten lyrisk farverigt, men nogle rummer også opsummerende referater af handlingen i en generaliseret udgave – figurerne omtales ikke ved navn, men afpersonificeret: en repræsentant, en pige etc. (p.102).

Den sociale kritik er dobbelt: dels beklages de menneskelige ulykker af fortælleren, der melankolsk opremser deres kvaler, dels rettes kritikken mod fortælleren selv. Personerne i historierne er typer, stilerede som i et dystert genrebillede, og det kommenteres metapoetisk: "Vi ser dem ikke" (p.102), lyder det, og det har ikke blot med generel ligegyldighed i samfundets top at gøre, men også med de muligheder, fortælleren overhovedet har *som fortæller*.

Roligt tilbagelænet iagttager fortælleren det ydre landskab og den sociale nød på samme niveau, selve fremstillingen er et udvendigt spindelvæv, der dækker for den egentlige, rå virkelighed inden for: "Solen glimter i

spindelvævenes dug og husenes facader er at se paa som en jungles frodige udkant der skjuler en verden af hor og drab. Der er røde og sorte og grønne bær på torvet og morgenbilledet er værdigt en malers pensel og man ser kun farverne og de morgenfriske ansigter.” (p.103). En jacobsensk lyrisk naturalisme er ikke tilstrækkelig her, synes det metapoetiske budskab at være.

Med omtalen af figurerne som afpersonificerede eksempler gør fortælleren det samtidig åbenlyst, at han er en distanceret dukkemester, der ingenlunde er på niveau med det, han beskriver. Figurerne i *Den guddommelige hverdag* er allegoriske billeder – der er tale om en sekulær allegorisering over samfundslivets konstruktion og en radikaliserung af den realistiske tendens, der også findes i Dantes guddommelige komedie.¹⁵⁰

Det er i denne sammenhæng, de indklippede dokumenter skal ses. Som den skildrede augustnat er teksten, der kun giver billeder, mørk og beskyttende, dens oplysninger er kunstige som pølsemandens lampe og gør kun todimensionelle figurer synlige, så “krigen blir uvirkelig” – mens avisens skrift og radioens tale er brutalt morgenlys (p.143).

Forbindelsen mellem Billederne og de indklippede dokumenter i forskellige fagprosager er derfor af ironisk art. De autentiske dokumenter er stumper af den virkelighed, fortælleren kun kan give netop “Billeder” af. Den store sammenhængende fortælling er en konstruktion, og teksten kan kun tilnærme sig virkelighedens disparate karakter ved med sin netværksstruktur at betone det tilfældige. Vi kan ikke se, men kun – f.eks. i litteraturen om hverdagen – “forestille” os de ulykkeliges verden. “Vi ser dem ikke, vi ser en repræsentant gaa ind i en butik og en pige gaa ind i en læges opgang og vi læser en avisnotits om et forlis og vi er saa hærdede, at det ikke trænger ind i vores bevidsthed. Vi ser avisoverskifter og enkelte af os prøver at forestille sig, hvad der ligger bag statistikkernes tørre tal og auktionstalogernes opremsning...” (p.102).

Kontrasten mellem litteratur og fakta blev også bemærket i den samtidige reception. Otto Geismar bemærker i sin anmeldelse “Graa Noveller i kulørt Ramme” (1942), at de indklippede dokumenter fremkalder følgende erfaring: “Virkeligheden er hæslig, og Skønheden uvirkelig”. Der forbliver i *Den guddommelige hverdag* en kontrast mellem Kunsten og dokumenterne – men ikke alle anser dét for at være en del af tekstens æstetik. Hans Brix stempler i sin anmeldelse fænomenet som et kunstnerisk problem: “Virkningen er omtvistelig, nogle af Tingene er ganske futile. Annoncer og saadant. Det er Stof, som ikke er omsat i Kunst. Den tilsigtede Realitetsfor-nemmelse opnaas ikke derved. Det er kunstnerens Sag at potensere sit Raastof.” Tekstens uhomogene præg bekræftes dog netop af Brix.

Hvor den multigeneriske taktik i *Lucinde* og *Fodreise* var at opløse genrerne – enkeltvist og i kraft af deres mangefold – er grebet modsat i *Den guddommelige hverdag*. Her kondenseres genrerne i montagen. Derved optræder de autentiske genrer som modsætninger til tekstens fiktive dimension og nærer dens antitetiske tematik. Resultatet er dog vel at mærke det samme i de tre tekster: multigenericiteten bliver ironisk. At der i *Den guddommelige hverdag* ikke som i *Lucinde* indgår nogen approximeret forløsning i og med genrernes spil, ændrer ikke på, at genrerne som i den tidlige romantik fastholdes som indbyrdes uforenelige begreber.

Samtidig rummer *Den guddommelige hverdag* et andet håb om at nå ud over konflikten mellem litteratur og virkelighed, end det gælder for senere tekster som f.eks. Erik Thygesens *Karnevalskongen*, der er nær ved helt at opgive at referere til andet end sig selv som litteratur og gør det ved at destruere genrerne. Tekstens billeder *kan* jo netop ses, selvom vi af principielle epistemologisk-ontologiske grunde er forhindrede i at se virkeligheden.

Dertil kommer, at der trods tekstens markering af modsætningen mellem fiktion og fakta alligevel også anslås forbindelser imellem disse størrel-

ser. Historierne i teksten er, med vel nok politisk klog undtagelse af krigsnotitserne (p.17, 48, 136, 185), som fabuleret ud fra dokumenterne – om rigdom hos nogle (p.92, 116, 173, 192) og deraf følgende luksusinteresser som f.eks. modetøj (p. 85, 166) og afgrundsdyb fattigdom hos andre (p.58, 67, 100, 120), om en pige, der har født i dølgsmål og derefter dræbt sit barn (p. 180), om en fosterfordriver (p.54) – foruden formanende ord fra kirken (p.159) og klip fra en idyllisk turistspjec (p.129). John Christian Jørgensen samler i *Litteraturen og hverdagen* (1979) dokumenternes indholdsmæssige funktion i følgende punkter: de er “antydende foregribelser”, “virker som bekræftelser af indsigter”, “understøtter bogens usentimentale stillingtagen for de fattige i samfundet” og er “en kritik af pressens forhold til virkeligheden” (p.73).

Forbindelsen går også den anden vej. Genrerne forbliver adskilte, men spiller alligevel sammen. Ligesom dokumenterne som helhed repræsenterer en række forskellige udsigelsespositioner, anvendes der i Billederne en vifte forskellige. Landskabet skildres i de årstidsmarkerende afsnit (p.5-7, 101-103, 167-168, 198-199), enkeltfigurerne indre monologer dækkes (p.8-10, 49-54, 88-91, 186-191), den alvidende fortæller beretter (p.11, 5-57, 68-71, 94-98, 104-115, 117-119, 137-142, 169-172), den alvidende fortælling suppleres med variende synspunkter i lange dialoger (p.42-46, 61-66, 72-83, 99, 121-128, 130-135, 145-158, 160-165, 194-197), der gengives den ene parts tale i en monologlignende dialog (p.174-179) og fremvises et brev (p.181-184). Springet fra, hvad der netop også kaldes Billeder, til dokumenterne er således ikke så stort, som det umiddelbart kunne synes: Billederne er forskellige eksempler på virkelighedsrepræsentation, ligesom det gælder for dokumenterne.

Billederne er billeder, altså fiktive – og de har samtidig fotografiske anslag. John Christian Jørgensen konkluderer således i *Litteraturen og hverdagen*: “Det dokumentariske og det fiktive udgør en enhed, som også under-

støttes teknisk derved, at Klitgaard i fiktionen anlægger skiftende synsvinkler og monologform og brevform; det opfundne kommer også til at fremtræde halvdokumentarisk.” (1979 p.74). At der ligefrem skulle være tale om en enhed af fiktiv og autentisk reference er dog ikke en fortolkning, der deles her. Teksten er primært struktureret ud fra modsætningen som princip, formmæssigt og hvad angår referencernes status. Ved at fratage teksten forskellen ødelægges også dens grundlæggende effekt, sammenstødet mellem forskellige konventioner. *Den guddommelige hverdag* er ikke en “prosasymfoni” (p.124), sådan som Hans Römeling skriver i sin minimale, tematisk intonerede karakterstik af teksten i det udgivne speciale *Den lille mand i 30’ernes litteratur* (1974).

Konventionerne opretholdes som modsatte, men tilnærmes punktvist hinanden. Man kan således tilføje, at også nogle af dokumenterne antager en karakter, der tilnærmer dem fiktionen. Det gælder eksempelvis krigsrapporternes malende beskrivelser, der er rige på metaforer, prægnante gentagelsesfigurer etc.: “en kraftig sydøstlig Vind gav de tusinder af Brandbomber en uhyre virkning, og de lagde sig som et Haglvejr over Byen. Atter og atter flammede nye Brande op...Rædselsnatten havde givet plads for Rædselsdagen” (p.17).

Også på et tematisk niveau er der i *Den guddommelige hverdag* andet end en markering af litteraturens uformåenhed på færde. Det er påfaldende, hvordan landskabsskildringerne i løbet af teksten bliver stadig mørkere, i takt med efterårets komme og udsigten til den fjerde krigsvinter – farverne er dystre, sproget lakonisk opremsende med korte sætninger og mange afsnit (p.198-199). Sæbehandler Jørgensens kamp er heller ikke uden skjult reference til modstandskampen (p.207) – som også Sven Møller Kristensen i forlængelse af Hans Römeling bemærker det i efterskriftet til 1975-udgaven af *Den guddommelige hverdag*. Litteraturens slør har i *Den guddommelige hverdag* trods sin virkelighedsfortrængende karakter således stadig en funk-

tion: krigen og den sociale kritik er implicit tilstede i en anden form for kritisk kontekst end den politiske virkeligheds.

I *Den guddommelige hverdag* findes således en både formmæssig og tematisk diskussion af forholdet mellem litteraturens billeder og en virkelighed, der er mere "autentisk". Denne diskussion er nok en fastholdelse af modsætninger, herunder generiske, men synes også at rumme et andet perspektiv. Multigenericitetens status er derfor flertydig.

Mogens Klitgaards tekst er således på den ene side ironisk i sin multigenericitet, fordi genrerne fastholdes i teksten som konventionelle modsætninger og repræsentanter for forskellige typer virkelighedsreference. Fiktive og autentiske genrer holdes kompositorisk adskilte og optræder referentialitetsmæssigt som kontraster. Genrernes tekstlige karakter og dermed deres direkte forbundethed fortrænges i montageformen og i den rolle, genrerne spiller i *Den guddommelig hverdag*. På den anden side rummer *Den guddommelige hverdag* også en humoristisk multigenericitet. Genrerne spiller tekstligt sammen, når autentiske dokumenter og den fiktive beretning tematisk skrives sammen, og når der i Billederne benyttes fortælle tekniske greb, der slår en dokumentaristisk tone an. Dertil kommer, at de forskellige genrer, de indklippede dokumenter er skrevet i, synes at supplere hinanden, så deres forskellighed ikke virker fragmenterende i teksten.

Den guddommelige hverdag er således et eksempel på en tekst, hvor multigenericiteten nok er overvejende ironisk, men på en række afgørende områder også kan siges at være humoristisk. Noget lignende gør sig gældende i Thorkild Hansens *Det lykkelige Arabien* – der nu skal læses.

7.2 Thorkild Hansen: *Det lykkelige Arabien*

Genremontage og genremosaik mellem fiktion og fakta

I Thorkild Hansens *Det lykkelige Arabien. En dansk ekspedition 1761-67* (1962) er det som hos Mogens Klitgaard den uovervindelige afstand mellem fakta og fiktion, der er tekstens mest lysende brændpunkt. *Det lykkelige Arabien* er en videnskabelig, historisk rejseskildring – men også meget andet. Carsten Niebuhrs rejse mod Jemen i 1761 skildres således på den ene side ved hjælp af den videnskabelige rejseskildring og af biografien, herunder ved en omfattende inklusion af øjensynligt autentiske dokumenter (kort, breve, tegninger, dagbogsoptegnelser, avisnotitser mv.) – og på den anden side ved hjælp af konventionelt fiktive genrer som folke- og rejseeventyr, dannelses- og kriminalroman samt kunstarten dramaet.

Det lykkelige Arabien er, hvad angår inklusionen af dokumenter, en genremontage – men hvad angår teksten i øvrigt, en genremosaik. Konventionel fikтивitet i folke- og rejseeventyr, dannelses- og kriminalroman og drama spændes op mod det konventionelt faktuelle i dokumenterne og i videnskabelig rejseskildring; og effekten er, at begge dele splintres. Tekstens betydningsdannelse markeres derved som noget, der sker i brudfladerne mellem forskellige virkelighedskonventioner. Multigenericiteten er ironisk, genrerne fastholdes som begrebslige størrelser, der ikke har nogen direkte forbindelse, selvom de optræder i samme tekst.

De fiktive genrer, folke- og rejseeventyr, dannelses- og kriminalroman, er bundet af samme æstetik, og gruppen spilles ud mod den videnskabelige rejseskildring. Det betyder, at genrerne blot supplerer hinanden i fremskrivningen af tekstens fiktive dimension og heller ikke har nogen elaboreret, tekstlig berøring indbyrdes. Konventionelle forskelle de fiktive genrer imellem, eksempelvis eventyrets episodiske karakter over for kriminalromanens stærke plotstyring, træder ikke frem i teksten. Man må således sige,

at relationen mellem de fiktive genrer er styret af tekstens overordnede ironiske multigenericitet – men også, idet de netop blot supplerer hinanden, bemærke, at teksten ved siden af sit hovedspor viser en vej mod en genre-relation, hvor modsætning og uforenelighed ikke er den eneste multigeneriske funktionsmåde.

7.2.1 Receptionen: videnskab og dokumentarisme

I receptionen af *Det lykkelige Arabien* har man til en vis grad set bort fra tekstens multigenericitet. Teksten har i stedet fået en samlende genrebetegnelse: den dokumentaristiske roman.¹⁵¹

Den dokumentaristiske roman forstås som en “hybridgenre”, der defineres et sted mellem fakta og fiktion – men disse overordnede betegnelser specificeres ikke nærmere genre-mæssigt. Det gælder f.eks. Søren Schous “I ørknen får man øje på sit liv” (1997), Johnny Kondrups “Splittelsens understrøm” (1978/79), men også Mikael Jalvings “Thorkild Hansen and Documentary Fiction, or: History With a Human Face” (1997). I alle tre artikler undersøges teksten som en dokumentaristisk roman, på grænsen mellem fiktion og fakta – men tekstens genrer belyses ikke ud over på denne generaliserende måde.¹⁵²

Fænomenet er udbredt: den multigeneriske tekst omtales med et nyt, samlende genre-avn. Det kan være arabesk, essay, roman etc. Det kan betyde, at der kommer mindre fokus på, hvilke faktiske genrer der er involverede i teksten – og dermed går en væsentlig dimension i en litteraturanalytisk beskrivelse af teksten tabt. Unødvendigt er det, for man kan sagtens både bestemme sig for f.eks. det dokumentaristiske og samtidig have øjnene åbne for genreerne i teksten. Lars Peter Rømhild fastslår f.eks. i 1982-udgaven af *Danske digtere i det 20. århundrede* tekstens dokumentaristiske præg, men

iagttaget også, hvordan det episke rejseeventyr danner rammen om *Det lykkelige Arabien* (p.36). Ligesom Henk van der Liet i den nyeste udgave af forfatterskabsværket kalder teksten “en historisk rejseberetning og en spændingsroman, henlagt til eksotiske egne” (2001 p.364).

En central diskussion i receptionen har været, hvilken videnskabelig-historisk værdi *Det lykkelige Arabien* repræsenterer. Den videnskabelige dimension vurderes og findes nogle gange for let. Lars Peter Rømhild påpeger eksempelvis i “Historisk eller episk præteritum” (1967) tre elementer, der gør teksten digterisk og ikke egentlig videnskabelig: teksten er fuld af “livsvisdom/pladderfilosofi”, den er kendetegnet af en sproglig konkretion, og kildebehandlingen er udækket fortolkende, så dokumenterne passer ind i historien (p.59-60).

Senest er denne tilgang, der da også giver et diskutabelt billede af både videnskab og litteratur, dog blevet reformuleret. I Marianne Stecher-Hansens *History Revisited* (1997) tænkes nyere opfattelser af historievidenskaben sammen med Hansens dokumentaristiske romaner – og det pointeres således, at Hansens litterære og journalistiske tilgang til det historiske materiale ikke er væsensforskellig fra den praksis, en historiker har: “His ‘journalistic’ approach to this material conforms with Hayden White’s theory that historical writing is ultimately governed by formal and rhetorical structures. White’s idea that the historian chooses a plot structure...is applicable to Hansen’s approach in *Det lykkelige Arabien*” (p.37).¹⁵³

Fordringen om at afgøre, hvorvidt teksten nu er ægte videnskabelig eller ej, forekommer da også at have primær værdi for en kildekritisk historiker. Omvendt er det naturligt, og det kan man heller ikke beskyldte Stecher-Hansen for at gøre, for hastigt helt at ophæve et skel mellem videnskab og digtning. Skellet kan muligvis ikke forsvares logisk-filosofisk, men eksisterer jo dog alligevel som konvention, der bl.a. sættes i værk ved brugen af bestemte fag- og skønlitterære genrer. Anvendes en historievidenskabelig

genre, vækkes bestemte forventninger hos læseren – f.eks. om at der anvendes en kildekritisk metode, at der er præcision i kildehenvisningerne mv.¹⁵⁴ Litterært er det med til at skabe spændinger i teksten, at dens genrer hentes fra områder, der er konventionelt væsensforskellige – og derfor, på dette deskriptive grundlag, er det interessant at fastholde forskellen i læsningen af *Det lykkelige Arabien*.

7.2.2 Indholdsfortegnelsen

For at begynde med begyndelsen, der nu faktisk står til sidst i teksten: indholdsfortegnelsen, hvor tekstens forskellige genrer støder tydeligt sammen. Den ser sådan ud (p.375 – her og i det følgende citeres fra 2002-udgaven):

Indholdsfortegnelse

Første del: Stormen før Stilheden

1. kapitel. Trods disse slibrige tider
2. kapitel. Stormen
3. kaptitel. Et aar i Ægypten
4. kapitel. Intet nyt fra Sinaï-bjerget

Anden del: Tusind og Een Dag

5. kapitel. Foraaret i Tehama
6. kapitel. Hvad betyder Det lykkelige Arabien?
7. kapitel. Carsten Niebuhr rider hjem

Kildefortegnelse

En indholdsfortegnelse med tilhørende kildefortegnelse som denne peger på den videnskabelige genre – men samtidig er kapitel- og deloverskrifterne alt andet end videnskabelige. Snarere knytter de an til eventyret, udviklingsromanen og intertekstuel til Biblen: “Tusind og een dag”, “Carsten Niebuhr rider hjem” og “Et aar i Ægypten” er oplagte eksempler – ligesom “Intet nyt fra Sinai-bjerget” har en vis klang af Erich Maria Remarques krigroman *Intet nyt fra Vestfronten* (1929).

Sammensætningen af det videnskabelige, der repræsenteres af selve dét, at der findes en indholdsfortegnelse og af kildefortegnelsen, og så de fiktivitetsmarkerende overskrifter, er besynderlig. Effekten er bemærkelsesværdig: indholdsfortegnelsen sprænges som en parateksttype, der skal give klarhed over indholdet, og i stedet er det tekstens splittethed mellem de forskellige genrer, der er hovedindtrykket.

Indholdsfortegnelsen rummer i lille format den genrefunktionalitet, teksten som helhed er præget af. I det følgende skal først fortælleinstansens splittethed mellem fiktion og fakta undersøges, dernæst den narrative komposition – og på begge disse områder viser det sig, at videnskab står i modsætning til de fiktive genrer, der på den ene side anvendes, men på den anden side konstant sættes i et desillusionerende lys. Denne eruptive effekt gælder dog også den anden vej, og derfor belyses videnskabens fragmentering i teksten, mens genrernes spil endelig tænkes sammen med, hvad man må kalde tekstens etiske budskab.

7.2.3 Fortælleren mellem fiktion og fakta

Genrernes mangfoldighed kommer stærkt til udtryk gennem fortælleinstansen. Fortælleren er på den ene side som i konventionen om den videnskabe-

lige tekst tilbagetrukket. Hans beskrivelser er præcise og spækkede med faktaoplysninger – og i de tegninger, breve og andre dokumenter, der er indklippet i teksten, har han helt overladt fortællingen til andre – det er ikke originale udtryk, der søges efter. På den anden side er fortælleren yderst synlig: nøje detailstudier veksler med metaforisk udsmykkede eller dramatiserede passager og en fremskrivning af helte- og skurkefigurer, der er stærkt valoriserede.

Den jævne Carsten Niebuhr er helten, mens rejseledsageren von Haven er skurken, der ligefrem måske planlægger at myrde de øvrige med arsenik – til kriminalhistorien hører “beviser” (p.189) og et “kronvidne” (p.160).¹⁵⁵ Beskrivelsen af Niebuhr er eventyragtig, og det siges direkte: “Gennem sin opvækst synes Carsten Niebuhr at tilfredsstille alle de krav, der stilles i folkeæventyret om den fattige og forældreløse dreng, som vinder rigdom og berømmelse.” (p.29). Videnskabsmanden Forsskål er “æventyrlysten” (p.204) og historien “et virkeligt æventyr” (p.80). Niebuhr er en Odysseus, historien et rejseeventyr: “Jo længere han når frem, desto mere minder rejsen ham om hjemturen fra Troja” (p.351) hedder det, ligesom Niebuhrs “Odysseus-længsel” nævnes (p.357).

Teksten er ofte gjort nærværende ved brugen af en scenisk nutid, hvor figurerne fremstilles som personer i et teaterstykke: “Nu styrter alting sammen for den saarede von Haven. Ifølge en kilde vi senere skal vende tilbage til, men hvis paalidelighed vi desværre ikke har nogen grund til at betvivle, ser han rasende Forsskål ind i øjnene og udslynger, saa alle kan høre det, disse bevingede ord: – De kan rende mig i røven. Mange aar senere, da det drama, der udløses med denne replik, forlængst har fundet sin bitre udløsning, sender Niebuhr et brev op til den danske gesandt.” (p.70-71). Der alluderes i det hele taget ofte til dramaet, med omtalen af bifald, et græsk kor mv. (p.35, 41, 89, 112, 121, 137, 196).

Konstant støder disse to tekstlige strategier sammen, som det også kunne bemærkes i eksemplet. Von Havens ansigtsudtryk kendes i detaljer – fra en pålidelig kilde, og således bliver den dramatiserede situation pludselig hævdet at være en videnskabeligt baseret beskrivelse. Det er sigende: der gøres brug af en alvidende fortæller, og denne svinger mellem at indtage rollen som videnskabsmand og som digter – men det sidste er kun på det førstes betingelser.

Fortælleren skelner nemlig skarpt mellem gætterier og kendsgerninger: “Det er den ene side af sagen. Den kan vi kun gætte os til. Den anden og nok den alvorligste årsag til den tavshed, som præger selskabet her i rejsens første minutter, behøver vi imidlertid ikke at gætte os til. Det er desværre en kendsgerning.” (p.10). Efter levende, sceniske beskrivelser følger ofte bemærkninger om, at det er sådan, man kunne *forestille* sig, at det er hændt: “Man forestiller sig Bernstorff, der betragter den anden og lytter til hans forklaringer...Sender han ikke en hurtig tanke til von Havens endeløse rejseudgifter..? Vi kan ikke vide det.” (p.33 – se også p. 32, 71).

7.2.4 Narrativt-kompositorisk modstrid

Narrativt-kompositorisk er teksten også præget af en konflikt mellem fiktive genrer og videnskabelig rejseskildring. Atter og atter søsættes “den gode historie” – for kun komisk at blive afbrudt af videnskabelige detaljer. Ligesom selskabet ikke kan komme til at stævne ud fra Helsingør pga. dårlige vindforhold (p.58). Der er bevægelse, men også en mærkværdig stilstand i forløbet, og det er sigende, at første og anden del af bogen indledes på næsten identisk vis. I første del finder læseren rejseselskabet i en lille båd før afrejse “en vindstille vintermorgen” (p.9), i anden del er situationen identisk, nu er det blot “en vindstille sommerdag” (p.187). Teksten begynder ved afrej-

sen – men først langt længere fremme hedder det: “Den store rejse kan begynde” (p.55). Ikke desto mindre er det heller ikke den rigtige begyndelse, for igen lidt senere står: “Nu begynder det virkelige æventyr” (p.80). Helt er vi dog ikke begyndt alligevel: “Nu begynder den virkelige ørkenfærd” (p.147) sluttet der af med.

Det er, som om fortælleren hele tiden skal korrigere gengivelsen af begivenhederne med endnu nogle detaljer og udredninger af, hvorfor rejsen bliver konstant forsinket både før afrejsen og undervejs. Så meget desto mere er det pudsigt, at den tematisk-videnskabelige søgen efter præcision antager en sproglig udformning, der netop ikke er videnskabelig og kausal. På det mikrosproglige plan er en yndet stilistisk figur således anaforen, hvor det samme ord gentages og korrigeres betydningsmæssigt: “Kort og klart. Alt for kort og klart”, ”Maaske. Maaske ligger der alligevel noget andet bag denne pludselige navneforandring” (p.53).

Med det videnskabelige demonteres altså de fiktive genrer – gennem fortælleinstansen og kompositionen – men det videnskabelige står heller ikke rent frem. Der er noget mærkværdigt kraftfuldt ved den dimension af teksten, som varetages med de fiktive genrer. Den konstante, videnskabelige desillusionering forekommer besvægerisk: især tekstens eventyrlige og dramatiske præg er i høj grad dét, der bærer læsningen fremad, alle opbremsninger og modsigelser til trods. I beskrivelsen af Carsten Niebuhr er det fortælleren's valoriserede portræt mere end de tørre, biografiske data, der giver teksten sammenhæng og fremdrift – f.eks. den gentagne konstatering af, at Niebuhr er og vil være “ingenting” (p.28, 33, 49, 299).

Teksten er således dobbelt desillusioneret: de fiktive genrer modsiges med den videnskabelige, men samtidig er denne modsigelse som besværgelse ikke stærk nok til, at det er videnskabeligheden selv, der står tilbage som det egentlige i teksten. Videnskabens desillusionering er også utroværdig. Det ses på flere måder – der nu skal belyses.

7.2.5 Videnskabens fragmentering

Der er et skarpt skel mellem virkeligt-videnskabeligt og digt-fiktivt i teksten. Når fortælleren digter, markeres dette tydeligt. I teksten såvel som i figuren Niebuhr er der en stærk tro på “virkeligheden” – i teksten på den videnskabelige fremstillings evne til ikke bare at gengive, men simpelthen præsentere begivenhederne som de indtraf. Begrænsningen for den videnskabelige fremstilling er umiddelbart mere pragmatisk-metodisk end grundlæggende: den historisk-videnskabelige rejseskildring kan kun give en del af historien, fordi der er for mange ting, man må gætte sig til.

Den videnskabelige genres virkelighedsgengivelse er altså kvantitativt begrænset, mens de fiktive genrer er kvalitativt begrænsede: som digt er de ikke virkelighed. Metaforisering opfattes som uvirkelig – som i *Den udommelige hverdag* – og fortælleren ofrer sine egne billeder på videnskabens alter. Han bruger bruger f.eks. pendulet som billede på rejseselskabets bestandige vekslen i grundstemning, men tilføjer: “Kun bliver de enkelte udsving ikke som i virkelighedens verden mindre med tiden.” (p.89-90). Virkelighedens verden er en anden end den, der repræsenteres i de fiktive genrer.

Alligevel er der en modstridende tendens til, at den genremæssigt eruptive effekt virker begge veje. Det fiktive modsiges konstant af den videnskabelige hævde i teksten, men omvendt sker det også, at en poetisk sanselighed, fremsat gennem brugen af de fiktive genrer, vrider den videnskabelige beskrivelse af led. Opmærksomheden henledes højst uvidenskabeligt lige så meget på fremstillingen som på det beskrevne.

Tal og artbestemmelse spændes eksempelvis op med elegisk melankoli: “I Smyrna opdager Forsskål ogsaa en fugl, som han aldrig har set beskrevet før. Han kalder den *Turdus seleucus*. Indbyggerne fortæller ham, at det ifølge Koranen er forbudt at dræbe denne fugl, fordi den er i stand til at æde

mere end 10.000 græshopper om dagen. Forsskåls opdagelse gælder en fugl, der nu kaldes *Pastor roseus*, eller rosenstæren. Mange gange stod man og så på Forsskåls lille fugl, mens den sønderhakkede insekterne. Man fik dog ikke talt efter, om den ligefrem kunde overkomme et antal på 10.000 om dagen. Der var saa meget dengang, man ikke fik gjort. Og nu ser man aldrig mere en rosenstær.” (p.75).

Tallet 10.000 antager en komisk karakter, fordi det centrale i passagen er, at rosenstæren ikke findes længere i virkeligheden. Rosenstæren fremstilles med referencen til koranen og med den melankolske omtale af dens forsvinden, “nu ser man aldrig mere en rosenstær”, som en eventyrlig eller næsten mytologisk størrelse. Den videnskabelige iver efter at tælle efter, hvor mange græshopper fuglen nu kan æde, forekommer på den baggrund afsakraliserende og desillusionerende. Videnskaben jager religiøsitet og poesien ud af teksten – eller omvendt; de kan i det mindste ikke varigt eksistere samtidigt. Rosenstæren forsvinder, da passagen gør det: tilbage til naturen, men ikke helt som en højholtsk solsort.¹⁵⁶ Dét, der står tilbage hos Hansen, er selve splittelsen mellem forskellige genrer og virkelighedssfærer, hvor teksten kun kan være en midlertidig forsoning. Rosenstæren er tabt og kan som det romantiske Absolutte kun bringes til live i teksten som en ufuldstændig rekonstruktion.

Enkelte steder antager mødet mellem videnskab og det lyriske dog en mere humoristisk karakter, og det er emblematiske også for møderne mellem deciderede genrer. Beskrivelsen af en jordbund begynder eksempelvis jordnært opremsende og ender i et orgie af de kønneste farver: “Han undersøger jordbunden paa forskellige lokaliteter, indsamler og forsender frø, sætter sig ind i byens vandingsforsyningssystem, der er bygget under kejser Justinian, og udarbejder en liste over de farvestoffer, der forhandles af jøderne paa byens marker, hvor han færdes i et orgie af bakam-brunt, indigo-blaa, sara-gatsj-gult og kremesil-rødt.” (p.77). Videnskabens opremsende detaljefokus

får i eksemplet et eventyrligt præg alene gennem den smukke klang, de nævnte farver har. Eller måske er det blot det poetiske i videnskabens klassifikationer, der pludselig slår ud.

Upåagtet, at der også findes humoristiske punkter, så er hovedeffekten i teksten, at videnskaben får et skud for boven – også eksplicit: “I slutningen af det 18. aarhundrede er den hellige grav ligesom i vore dage videnskaben” (p.125). Teksten er netop heller ikke blot en videnskabelig, historisk rejse-skildring med et underholdende fiktivt *twist*. Den har også et etisk budskab, og det er knyttet sammen med genrernes multigeneriske funktionsmåde.

7.2.6 Det etiske budskab: ingenting, Niebuhr og Arabien

Carsten Niebuhr nedskriver et sagn, der minder påfaldende meget om hans egen historie, og fortælleren spørger: “Handler den ogsaa om Niebuhr selv? Det er en lille historie paa syv linjer om menneskelivet, saaledes som det har formet sig i oprud lige efter det gamle Babylons dage. Den handler om enhver” (p.344). Det samme kunne siges om *Det lykkelige Arabien*: teksten handler om forskellige mennesketyper og deres tilgange til livet.

Det lykkelige Arabien er således ikke blot et geografisk sted, men også et billede på det fantom, mennesker ude af takt med sig selv jager – i deres bestandige drift mod fremskridt, ære og økonomisk vinding. Referencen til atomkraften i nutiden er ikke tilfældig (p.26-27). Forsskål og von Havens tro er en gammeldags tro på lykken som opnåelig af ydre vej: “Naar Carsten Niebuhr anvender ordet ‘lykkelig’, har det en anden klang. Han tror ikke på fraser. Han tror ikke paa ‘Det lykkelige Arabien’. Han har måske aldrig gjort det. Men for Peter Forsskåls og von Havens vedkommende er der ingen tvivl. De to troede hver for sig på ‘Det lykkelige Arabien’, selvom det nok ikke var helt samme land. For den første skulde det være anledningen til

helt nye videnskabelige triumfer, berømmelse og ære, en livsvarig pension af den danske konge. For den sidste var det i hvert fald penge. Mange penge.” (p.298).

Niebuhr er derimod som en Jesus, en jævn mands søn, der rider på sit æsel og insisterer på at være “ingenting”, som det gentages så ofte – han er en kierkegaardsk kristen sjæl, fyldt med åbenhed over for verden, som den nu engang er, og fyldt med lun bondeironi (p.337). Han søger ikke lykken i det fjerne, men koncentrerer sig om at være tilstede i det nærværende. Det er konflikten mellem denne form for eksistens og så de kolde ironikere, der stræber efter lykken i en anden virkelighed, der ikke kan nås, der er det etiske budskab i teksten. Fortælleren serverer pointen klart, Niebuhr *tror* ikke på lykken som et ydre fænomen – lykken “findes ikke uden for, men inde i os selv”. Det lykkelige Arabien findes slet ikke, Arabia Jemen betyder ikke Det lykkelige Arabien, men blot Syd-Arabien (p.297).

Det lykkelige Arabien er ikke blot et stykke historievidenskabeligt arbejde – historien er også en fortælling om videnskabens begrænsning. Den videnskab, som mener sig i stand til at forklare Biblens historie om Det røde Havs deling (p.159) er komisk.

Som genrenes indbyrdes bekrigen viser det, kan den hele sandhed ikke nås hverken gennem fiktion eller fakta – ikke alt kan (for)tælles. Genrerne fastholdes som begrebslige størrelser, der ikke kan bringes i egentlig forbindelse i teksten. De er betingede af den virkelighedskonvention, de hver især er forbundet med, og fungerer som modsætninger. Sådan er tekstens dominerende modus, og derfor er multigenericiteten ironisk. Alligevel er der mere at sige – dels om ironiens art, dels om ironiens begrænsning.

Ironien er i *Det lykkelige Arabien*, hvad angår dens funktion, mere som i *Lucinde* end som *Fodreise*. “Ingenting” hos Hansen har en fylde, der er langt fra H.C. Andersens nihilisme (selvom også denne er diskutabel). Som hos Schlegel opstår der noget, i og med at genrerne spændes op mod hinan-

den. Det levende billede, der i den ironiske brudflade imellem genrerne skabes for læserens øjne i og med teksten selv, er alle forbehold til trods dog en form for præsentation af sandheden om Niebuhr og rejsen. Tekstens virkelighedspræsentation næres også i positiv forstand af, at den sker i grænseområdet mellem videnskabelig, historisk rejseskildring på den ene side og folke- og rejseeventyr, dannelses- og kriminalroman samt drama på den anden.

Der er således nok en analogi mellem ekspeditionens manglende ankomst til Det lykkelige Arabien og tekstens manglende eksakte portræt af Carsten Niebuhr: han er som Arabien "lykkelig", det vil sige "ingenting" (p.49). Det betyder dog ikke, at teksten er et udtryk for en tøjlesløs relativisme. I troen på virkeligheden kan evigheden drypvist mærkes, selvom den er unælig i sin totalitet – om astronomen og landmåleren Niebuhr hedder det: "Denne cirkel, der danner grundlaget for næsten alle Niebuhrs maalinge, slutter sig ligeledes om alle grundbegreberne i hans univers, lyset og stoffet, stjernerne og jorden, hans faste tro på virkeligheden. Den hedder synskredsen...inden for dens grænser hviler himmelkuglen over ham, som stod han midt i en draabe af evighed." (p.372). Og da Niebuhr bliver blind, kan han se stjernehimmelen for sit indre øje.

At sandheden kan nås, om end i begrænset omfang, gælder for Niebuhr, og det gælder for *Det lykkelige Arabien*. Det hedder således også at: "den nærværende fremstilling ikke gør sig ud for at være en videnskabshistorisk redegørelse..." – men samtidig trækkes denne tilståelse i land: "Paa et enkelt punkt er det dog ikke umuligt at gaa lidt i enkeltheder." (p.322-323). En dråbe af evigheden, af sandheden om Carsten Niebuhr, der er "ingenting", ligesom "Det lykkelige Arabien" ikke findes, kan nås. Det har en romantisk klang, men der er alligevel væsentlige forskelle. Det er ikke en stræben mod det Absolutte, der kendetegner *Det lykkelige Arabien*. Teksten er som *Lucinde* en undersøgelse af repræsentationens mulighed, hvor den ironiske

multigenericitet er led i en åbning af teksten mod noget andet – men *Det lykkelige Arabien* rummer ikke en romantisk forestilling om, at genrerens forening i det Absolutte går forud for deres udspaltning. Tekstens glimtvis overvindelse af kløften mellem fiktion og fakta rykker ikke grundlæggende ved kontradiktionerne eller på, at den historisk referentielle virkelighed anses for mere autentisk end fantasien. Det er de betingelser, genrerens spil er underlagt i *Det lykkelige Arabien*. Betingelser, der kan være anderledes – som det bl.a. ses i læsningen af Ib Michaels *Hjortefod*.

I *Den guddommelige hverdag* og *Det lykkelige Arabien* er genrebegrebet kun implicit under beskyldning. Multigenericiteten anvendes indirekte i teksternes gestaltning af en uløselig konflikt mellem sprog og virkelighed – selvom de også begge kan siges at rumme antydninger af en modsat tendens. Langt mere åbenlyse angreb foretages i de andre tekster – ikke mindst P. Brask-Andersens *Skår* og Erik Thygesens *Karnevalskongen*, der som det næste læses nu i nævnte rækkefølge.

7.3 P. Brask-Andersen: *Skår*.

Genrefragmenter uden håb

Skår. Psychologisk materiale rapporteret ved p. brask-andersen lyder titlen på en ikke særligt kendt udgivelse fra 1955.¹⁵⁷ *Skår* er som nævnt en af de tekster, Vagn Lundbye i *tekster* anser for at forvarsle et formeksperimenterende gennembrud inden for prosaen. Det er den ikke mindst, fordi der er adskillige genrer involverede i teksten – genrer, der sættes op mod hinanden i tekstens ironiske multigenericitet.

Hvem tekstens forfatter er, står formelt hen i det uvisse – som i Kierkegaards pseudonyme forfatterskab. Af prologen eller “Rapportørens an-

mærkning” fremgår det, at forfatteren er en nu afdød ven, og teksten en samling af hans efterladte papirer. Samtidig oplyses det dog, at forfatteren ville udgive noget, hvis han samtidig fik lov at tilskrive en anden forfatterrollen: “Fik jeg omsider fravristet ham en lovning på et sådant afsnit, så skete det kun under afgivelse af løfte om, at han forinden måtte forsyne det med et dækord om, at skriftet var fundet på gulnede lapper i et indkøbt cha-tol indkøbt på loppetorvet eller fremkommet ved tyding af det underste lag i en palimpsest...”. Eller, kunne læseren tilføje, dækordet kunne være netop en rapportørs anmærkning om et efterladt manuskript.

Allerede før teksten formelt er sat i gang, opstilles således nogle af de poler, den er skabt imellem. På den ene side findes en dokumentaristisk autenticitetshævdelse, der inviterer til at læse teksten symptomalt og psykologisk. På den anden side demonteres denne mulighed indefra i en metafiktiv leg med spørgsmålet om tekstens ophav. Som hos Kafka eller Kierkegaard, hvem fortælleren ynder at referere til og parafrasere. Hvad der er sandhed, og hvad der er illusion, sættes altså straks frem i første række.

Som i Schlegels *Lucinde* er temaerne i *Skår* kærlighedens kvaler, eksistensens gåde, selvets mangel på identitet og virkelighedens bedrageriske karakter. Temaerne er dog fremskrevet med en ironisk grimasseren, der ligner den, der fandtes i *Fodreise* – ligesom der også i *Skår* er leg med tekstens studentikose præg og den ventede reception heraf (p.40). Også formmæssigt er der væsentlige ligheder mellem de tre tekster; *Skår* er en multigenerisk mosaiktekst. Den falder i tre hoveddele, hvor den mellemste er den umiddelbart mest læselige, mens store dele af første og sidste del indholdsmæssigt og sprogligt (ortografi, syntaks etc.) er usammenhængende på og nogle gange over grænsen til det uforståelige – sådan som rapportørens anmærkning også advarer om.

Inden for hver af disse tre dele findes særskilte afsnit i varierende genrer og kunstarter, hvoraf nogle er markerede i titlen: “Et kapitel af mine memo-

rer”, “En dramatisk novelle uden titel” , “Scène de la vie d’un roi de J.J.”, “Østerssmerter” (underforstået aforismer, via mottoet næste side: “Aforismer fødes som perler; et smertende sandskorn indkapsles i skønhed”) og “Sinfonia concertante. Forslag til pædagogisk stiløvelse for mellemskolen”, “En enquete om den fri vilje” og “Fuga”. Også de afsnit og afsnitsdele, der ikke bærer en genrebestemt titel, er dog let genkendelige typologisk – fra eksempelvis dramatekst (p.61-62) til fantastisk fortælling (p.97-114) og romantisk-romantistisk lyrik (p.147-152).

Der er ingen direkte forbindelse mellem de enkelte genrer. De holdes adskilte af de forskellige afsnit, som ovenikøbet hver især er udstyrede med selvstændige titelblade og fremstår som selvstændige tekster. Genrerne supplerer ikke hinanden, sådan som sagprosa-genrerne i *Den guddommelige hverdag* og de fiktive genrer i *Det lykkelige Arabien* gjorde det. Der er ingen samlende helhed, genrerne i *Skår* kan indordnes under – andet end, at de slås itu på samme måde. Den generiske multiplicitet er led i tekstens opløsning af helhed, i dens karakter af skår. Samme rolle har genrerne hver for sig. De modsiges og fragmenteres, så teksten selv nærmer sig grænsen for det forståelige.

Fragmenteringen er væsentligt mere ekstrem i *Skår* end i *Lucinde*, på alle tekstens niveauer, selvom *Lucinde* altså langt fra er nogen letlæselig tekst. Der er som i *Fodreise* ingen forløsning at ane, men kun negationer af genrekonventioner og andre forestillede helhedsbegreber som eksempelvis subjektet. Hos Brask-Andersen er der tale om en negation af totalitetstænkning som sådan. Opmærksomheden rettes mod skriften selv, og fuldendelsens og repræsentationens mulighed overhovedet problematiseres.

Handlingsmæssigt er der en svag sammenhæng i *Skår*. Jacques, Dennis og Pierre er figurer, der dukker op løbende i teksten, men ikke i alle afsnit; de kan kun med god vilje bære et handlingsforløb. Med anstrengelse kan man udskille en historie om Jacques alias Jakob, der lider af ulykkelig kær-

lighed, fordi hans ven Pierre er løbet med den attråede pige B. G. S. (p.11, 42, 130). Derfor går Jacques på druk i Studiestræde og omkommer samme morgen i sit desperate forsøg på at forcere døren til Petri Kirke (p.39, 130, 155). Ved siden af Jacques' lig finder dr. jurizen J.Th. Didymus efterfølgende en mappe med aldrig afsendte breve til B.G.S., foruden en række andre dokumenter (p.39).

Plottet er således ikke det, der strukturerer teksten – og Jacques' betragtninger over bogudgivelsens problemer er metapoetiske: "...Jeg kunne fatte skårene sammen med handlingens fyldekalk. Da ville hoben af læsere forstå rammen og misforstå kernen, skue fyldekalken og vrænge af skårene. Nogen ville mene: Det var dog noget! Jeg har forkastet fyldekalken. Nu forstår hoben af læsere sletningenting. Det er dog et stort fremskridt fra at forstå noget uvæsentligt." (p.65).

Fortælleteknisk bydes der på et utal af former, afhængigt af den genre, det enkelte afsnit knytter an til. Snart taler Jacques i 1. person singularis, snart omtales han i 3. person. Tekstens afsnit fungerer som en samling itu-slåede perler uden snor, blot sammenholdt af værkrammen – der dog i kraft af spillet med forfatterinstansen og spørgsmålet om tekstens autenticitetskarakter også må siges at være udfordret. Fortællingens arkimediske punkt fortaber sig: Didymus finder og kommenterer Jacques' manuskript, men beretningen herom indgår i et større manuskript – altså dét rapportøren "p. brask-andersen" (skrevet med små bogstaver) har fået overladt efter sin afdøde ven – et manuskript hvis øvrige dele vistnok, for det kan ikke altid afgøres, er skrevet af Jacques, og hvor Didymus indgår i handlingen (p.92). Udsigelsesniveauerne flettes sammen og betinger på ulogisk vis hinanden, så det reelt er uafgørligt, hvor teksten samlet set skrives fra. Det bliver ikke klarere af, at rapportøren har for bogstavet P til fælles med Pierre, foruden venskabet med en afdød skribent – slet ikke, når man betænker, at P'et står for Peter (som i Peter Brask-Andersen), altså Pierre på fransk.

Det er afgørende, at der ikke blot er tale om en eksperimentel form, hvor positive alternativer til forløb, sammenhængende figurer etc. afprøves. Manglen på helhed er tekstens negative centrum, den er ikke fokuseret på nye former, men netop på skår af gamle. Afsnittene, og det gælder også dem, der bærer egentlige genrebetegnelser, er reducerede og fordrejede, så de fremstår som ironiske karikaturer af genren. Ofte klinger de velkendte på grænsen til den direkte, intertekstuelle henvisning. Dialogen (p.19-30) har eksempelvis slående ligheder med Schlegels *Gespräch über die Poesie* (1800). En lille flok intellektuelle venner diskuterer og forelæser for hinanden om livet, litteraturens store spørgsmål og kærlighedens væsen. Samlet betragtet er der desuden en åbenlys stræben efter at knytte intertekstuelle bånd til James Joyces *Ulysses* (p.28-29).

Tekstens grundanslag mod genrerne, det der trækkes gennem dem alle, skal nu kort skitseres ved en beskrivelse af tekstens omgang med først memoir-genren og dernæst aforismen.

Afsnittet "Et kapitel af mine memoirer...Å" (p.33-36) er, fremgår det, "Et kapitel af mine memoirer, der vil fremkomme som feuilleton i et større dameblad". Memorier er autobiografiske minder, der dog tilstræbes en bredere appel, hvor det enkelte liv alene er udgangspunktet for beskrivelsen af større sammenhænge, f.eks. samfundsmæssige eller historiske. I artiklen "The Memoir: New Perspective on a Forgotten genre" (1977) skriver Marcus Billson således, at den afgørende forskel på memoirer og autobiografier er, at memoirer netop ikke har det individuelle liv og personlighedens historie som sit emne: "The memorialist derives his personal identity, not from a sense from himself as a developing emotional, intellectual, or spiritual being, but rather from his posture among men, his role in society." (p.261).

Måske er det dette afpersonificerende element i memoir-genren, der drives til sit yderste i afsnittet: det fortælles ikke af en jeg-fortæller, men af en alvidende fortæller. Hovedpersonen hedder heller ikke "Jacques", selvom

afsnittet på titelbladet bærer hans navn: "S.S. Jacques" (p.31), men omtales som "drengen" (p.35). Den personlige historie er gjort almen i en grad, så den fremstår som fiktiviseret: beretningen foregår i en "eventyrhave", hvor farverne er "så fine og blødt nuancerede som nogen malers pensel kunne gøre dem" (p.33).

Denne distancering modsiges samtidig af såvel afsnittets tematik som fremstillingens art. Emnet er en partikulær hændelse i barndommen, der ikke kan abstraheres til et almengyldigt eksempel i en større sammenhæng. Den blide dreng, så tavs som den pige, der ved en lærkerede, observerer en mosegris – der desværre så også opdages af andre og derefter hjerteskræende slagtes. Hændelsen styrer fremstillingen og demonterer den anslåede afpersonificering. Afsnittet ender således i en ekspressionistisk stil, hvor fortællingen bryder helt sammen i det, der ligner fremstillingen af et psykisk sammenbrud. Teksten opløses i talrige gentagelser, eksklamationer, tankestreger, tøveprikker, stavfejl og ortografiske fejl, der knyttes tæt til drengens oplevelse af mosegrisens død: "...mor, hund, død, jesus, vorherre,, flimrende hvirvlende gule striber rundt og rundt, død, død, død....." (p.33).

I afslutningen knuses enhver forestilling om memoir-genrens bredere appel i den sproglige psykopatologi. Her kulminerer den underminering af tekstens almengyldige perspektiv, som faktisk har været til stede fra begyndelsen. Teksten begynder som en eventyrlig fortælling, hvor tiden står stille i årstidernes cykliske gang: "I udkanten af storbyen ligger en å og snoer sig som en regnorm, man hugger midt over. Om vinteren fryser den sine skatte over med et lag grå, blå is, men hvert forår..." (p.33). Regnormen er dog netop hugget over. Med en række lignende disharmoniske billeder (blomsterfluer med spøgelsesagtige øjne etc.) kombineret med åndeløs syntaks demonteres eventyrhavens idyl også længe før hændelsen med mosegrisen berettes. Forbindelsen til H.C. Andersens *Vanddraaben* (1848) er åbenlys:

det kun tilsyneladende idylliske liv er ved nærmere eftersyn et blodigt drama, menneskets natur er grusom.¹⁵⁸

Teksten fremstår således fra først til sidst som voldsomt subjektivt farvet, men uden at denne subjektivitet kan hæve sig over den tilsyneladende psykisk uligevægtige fortællers barndomstraumer. Han falder ned i sin tilstræbt distancerede fortælling og kan ikke komme op igen. Ambitionen om at skrive memorier fremstår derfor som mislykket, og genren splintres. Dens konventioner opstilles, men forvandles på grænsen til uigenkendelighed i tekstens overdrivelse af såvel det almene som det subjektive perspektiv.

I "Østerssmerter" (p.65-81) er det aforismen, der står for skud. Genrebestemmelsen er paratekstuel angivet, for titlen ledsages som nævnt af mottoet "Aforismen fødes som perler: et smertende sandskorn indkapsles i skønhed". I 51 små tekststykker adskilt af dobbelt-asterisker fremsættes således i kort, fyndig og ofte vittig form tankevækkende udsagn om en Sandhed – som f.eks. "Livet er nok noget såre enfoldigt, det er bare tilværelsen, der er indviklet." (p.71). Aforismen defineres i *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* tilsvarende: "A terse statement of a truth or dogma; a pithy generalization, which may or may not be witty." (1998 p.48).

Fokus i "Østerssmerter" er rettet mod forvrængningen af aforismen som genre, både implicit og i blotlagt metapoetisk version: "Nå, jeg kan jo holde mig til de evige problemer. Livet, døden og kærligheden, de har alle dage været godt stof." (p.65). Den ofte underfundige visdom, aforismen konventionelt rummer, gøres til nar, når formen opretholdes, men betydningen ophæves; en ordudveksling om vejret handler bare om vejret (p.80), regnestykket leder meningsløst hen til et spørgsmålstegn (p.81). Det inderlige latterliggøres også: lidenskabelig blottelse af det røde kød viser sig at handle om spegepølse (p.78).

Aforismen såvel som memoir-genren udsættes i tekstens sproglige syrebad således for opløsning. Destruktionen af genrerne peger dog ikke som i *Lucinde* hen imod kærligheden eller det Absolutte. Den ironiske fragmentering afslører genrekonventionernes begrænsning og fratager dem de værdier og betydningsdannende modi, der er knyttet til dem. Først og fremmest afsløres genrer som noget, der går itu i mødet med Teksten. Genrer er konventioner, der falder fra hinanden, når de mødes af en mere autentisk form for sproglighed, synes holdningen at være.

Genrer er som kalejdoskopets geometriske former illusoriske med al deres velordnethed. Som det hedder i tekstens "Forord": "Hvis du, Uvedkommende Nyfigne, nogensinde har haft et kalejdoskop af den Slags, Børn leger med, i Hænde, da vil du vide, at det hele Tryllerie ved et saadant beroer på Bedrag. De mangfoldigste Figurer og Former og Farver danner sig så ofte, man blot gider rasle lidt med Apparatet; – og ikke fæle, uordentlige Figurer og Former, men skønne, ordnede Tegninger i den mest regelbundne Geometrie, ens Øjne kan begjære sig." (p.7). Teksten er, hvis man vil tillade analogien, tilsvarende en samling skitser, der blotlægger genrens illusionen om orden og helhed.

Genrer er utidssvarende typer og regler: "Oh, lykkelige Oldtid med dine rendyrkede typer! Du har to theatermasker, den tragiske og den komiske, hos Dig er Mepomene og Thaleia altid strengt adskilte. Vi bør her betænke, at Aristoteles opstillede sine regler ud fra sin tids mest fremragende dramer, at stykkerne var til før reglerne – og at vi er til efter dem...Det stykke, hvori vi spiller vore roller, er ubestemmeligt i arten som Shakespeares 'Troilus and Cressida', vi tvinges til at sige med Ulysses..." (p.66).

Litterære værker, ikke genrer, er tekstens forbilleder, synes tanken at være. Genrer knyttes ikke til det intertekstuelle, men til tekstens ironiske bevægelse i og imod sproget. Drømmen om den genreløse tekst trives i bedste velgående i *Skårs* ironi. I den mest radikale udgave nærmer afsnittene,

særligt i første og sidste del af teksten, sig noget, der, som rapportøren gør det, kaldes “psykologisk materiale”, hvor teksten sprogligt er præget af sammenbrud – fra ortografisk kaos med mangedoblede kommaer, umådeholden brug af eksklamatoriske tegn, tankestreger og -prikker til elliptiske sætningskonstruktioner og decideret ufærdige ord (f.eks. p.12-13, 119). Som igen naturligvis også ironiseres; til slut hedder det: “Plaudite, amici! Comœdie finita est!” (p.158).

Det er tilsvarende ironisk, at *Skår* på det paratekstuelle niveau er struktureret som et musikstykke, hvor flere kapitler bærer musikalske betegnelser: “Tema” (p.9), “Varia” (p.15), “Sinfonia Concertante” (p.85) og “Fuga” (p.153) – foruden at der er indkorporeret et stykke med bl.a. “praeludium” og “requiem” (p.147-152).¹⁵⁹ Ligesom det hedder: “Jeg kan aldrig skrive en bog. For en bog måtte have en slutning og en slutning kan jeg ikke skrive: Jeg måtte mucisere over et tema eller to..” (p.65). Romantikkens stræben ud over ordet og de litterære genrer og i retning af andre kunstarter ironiseres i *Skår*, for *Skår* er snarere kakofonisk end en musikalsk forløsning. Det er modsætningen mellem musikalsk vellyd og teksten, der bliver tydelig, når kapitlet Sinfonia Concertante eksempelvis består af en kaskade af torturbeskrivelser og andet modbydeligt (p.85-88): meningen forlader ikke teksten til fordel for ordets sanselige væren eller deslige.

Den romantiske kunstæstetik, hvor kærlighed, musik og litteratur går op i en højere enhed på den anden side af genrernes fragmentering, falder til jorden: “Hun forstod ikke, hvad han mente, når han kimedede med sit hjertes klokker for hende, hun forstod ikke at tyde musikkens himmelske klange – og derfor lo hun, når han spillede på sin urgamle kithara for hende, hun hørte instrumentets sprukne klange – og hun lo.” (p.51). Tilsvarende kan *Skårs* læser le over tekstens moderne ironi. *Skår* samler sig ikke “til en smuk harmoni”, som Niels Egebak ellers mener i sin anmeldelse “Til selvprøvelse” (1956).

Også sammenbruddets sprog er naturligvis konstrueret, sådan som spillet med dokumentarismen allerede i rapportørens anmærkning indvarslede det. Ironien peger på fremstillingen af *ingenting*; som allerede i *Fodreise*. Når der står “Nok. Pludselig var alt standset. Ingenting, Tomhed. Ubønhørlig høj, tavs himmel, blå, flimrende varm. Larmende stilhed, lammende.” (p.144), er det bemærkelsesværdigt, at ordene er sat op som et lyrisk digt, så teksten helt konkret bliver en varm, grafisk betinget flimren af ingenting på sidens himmel; teksten gør, hvad den siger.

Hvor fremgangsmåden i *Lucinde* var en ironisk åbning af genrerne og dermed en stræben mod det Absolutte, er teknikken i *Skår* en anden, selvom midlerne ligner til forveksling – skår af genrer peger på teksten *Skår*. Som da den rejsende i *Fodreise* møder sit eget jeg i form af nogle potteskår, er dette ganske vist mere radikalt ironisk end tragisk. *Skår* er ikke en romantisk elegi over det tabte. Det ændrer ikke på, at genrerne fastholdes som konventioner, der nedbrydes ironisk, også i kraft af multigenericiteten. Grebet er afsakraliseret romantisk: helheden, identiteten, det Absolutte er erstattet af Teksten som det, der skal vendes ud af genrerne.

Titlen *Skår* er dobbelt velvalgt: dels rummer teksten fragmenter af genrer – dels er den samtidig mislykket i sin fragmentering. For også skårene samles jo af undertitlen ”psychologisk materiale” – det må så være en ny genre? Jo kraftigere genrer dementeres, desto mere uundgåelige synes de at være. Selvmodsigelsen er indlysende: negationen kan aldrig sætte sig ud over det, der negeres.

Skår er også på andre måder mere bundet til traditionen, end teksten med sin indadvendte æstetik umiddelbart afslører. Hvor genrerne udsættes for forvridninger og modsiges i teksten, er der en mindre aggressiv omgang med litterære forbilleder. For en række af tekstens afsnit kan man relativt let udpege intertekstuelle forbindelser – som den nævnte til H.C. Andersens “Vanddraaben”, og også eksplicit ved hyppige henvisninger til f.eks. Kier-

kegaard (p.19, 39, 71) og ikke mindst Joyces *Ulysses* (p.28-29, 66). Disse intertekstuelle forbindelser er ikke som genrerne bundet til negationen. Tekstens omgang med "Vanddraaben" er snarere kendetegnet ved, at en iboende kontrast i Andersens tekst trækkes tydeligere frem og anvendes i *Skårs* egen æstetik – men uden, at det derved er en modsigelse af forlægget. Som Jean-Marie Schaeffer viste det, *er* genrer dog netop intertekstuelle funktioner – og *Skårs* flugtvej fra genrerne således en blindgyde.

Også i Erik Thygesens *Karnevalskongen*, der læses i næste afsnit, er der en multigenericitet på færde, som medfører et paradoks. Thygesen og Brask-Andersens tekster er repræsentanter for en multigenerisk praksis, der driver ironien til sit yderste. Teksterne fremviser, at der ligger en implicit fare heri, en grænse som også H.C. Andersen nåede til med *Fodreises* 14. kapitel, der blot var rene interpunktionsstegn: at krigen mod genrerne rammer Teksten selv. Med andre ord: operationen lykkedes (og så alligevel ikke), men patienten døde. Som det kan ses hos Thygesen, får det hvide papir magt på bekostning af ordene.

7.4 Erik Thygesen: *Karnevalskongen*.

Ironiens paradoks

Endnu mindre kendt end *Skår* er Erik Thygesens *Karnevalskongen eller De ni måneder* (1964).¹⁶⁰ Teksten kaldes en "romancollage". Collagen eller mosaikken består af ni kapitler, der foruden månedsangivelse og titel alle gives relativt klare genrebetegnelser: "En pornografisk novelle", "Et familjespil med kulisser", "En kærlighedsnovelle", "Klip. Et asocialt, men realistisk billede", "En slags bindstouw. En cyklus", "En litterær parodi", "Et

syngespil”, “En pikaresk novelle”, “En ny og sørgelig vise” og “Et prosa digt eller sådan noget”.

Opskriften er som i *Lucinde*, *Fodreise* og *Skår*. Genrerne er adskilte og fungerer i kraft af deres mangfoldighed som fragmenterende elementer i teksten, ligesom de enkelte genrer forvrænges. Pornonovellens fiksering på “at få den stukket ind” parodieres, da det, der er besvær med, er at få nøglen i nøglehullet, syngespillet oversvømmes af voldsomme mængder regitekst, picaroens eventyr angår studier af konens gravide mave, prosadigtets sproglige flow bliver overflow eller retningsløs opremsning, kærlighedsnovellen kvæles i sin egen forvrængende metafor “min mave er en åkande” etc.

Konventionelle elementer i genrerne forstørres, formindskes eller skubbes til nye områder, hvor de fremstår som fremmedlegemer – eller tages alt for bogstaveligt – på måder og i en grad, så disse ændringer fungerer fragmenterende og modsigende. I afsnittet “Klip” er fragmenteringen af teksten også grafisk: det ser ud, som om nogen har klippet i teksten med en saks. Hvor saksen har været, er blanke pletter mellem tekstdelene, eller der mangler ligefrem ord, som er klippet helt væk.

De tomme felter er således emblematiske for tekstens æstetik. Der mangler ord, ord staves rablende ukorrekt, der sættes konventionelt opbrydende ortografi ind (tankestreger, tøveprikker). Opremsninger og gentagelser, grafisk forskydning af prosateksten i retning af lyrikkens vers og udskiftning af den semantiske mening med lydlige spil er i større eller mindre grad gennemgående for alle kapitlerne.

I teksten er genrerne opløst, men samles paradoksalt igen i kraft af de gennemgående fragmenteringsmodi. Derved giver graviditetsmetaforikken mening: i teksten opereres ikke som i *Lucinde* med en samtænkning af natur og tekst, den peger ikke på en om end uopnåelig organisk helhed, men i mere radikal forstand på sig selv og sin egen tilblivelse. Efter 9 måneder, ni kapitler, foreligger der noget, som ligner en bog, men som dog højst kan

kaldes en collage eller mosaik. Nogen tekstlig forbindelse mellem de involverede genrer kan man ikke tale om.

Genrerne i *Karnevalskongen* indtager derfor en paradoksal rolle. De er del af tekstens fragmenteringsmodus, men er det samtidig på en måde, der kun udstiller dem som forældede og synkefærdige skibe i et oprørt teksthav. Som det hedder: “Genrerne udvides og indsnævres samtidig i dag... – genrerne krydser over og eksisterer knapt nok mere – det er synd for redaktørerne, det er synd for folk, der skal skrive bagsidenoter, det er synd for kritikken (som naturligvis er de samme som redaktørerne, der vel også som forlagskonsulenter skriver noterne, skønt nej, det kan sgu da ikke passe --) – det var vist et sidespor: genrerne udviskes og således går vi med rank ryg og oprejst pande en ny fremtid i møde med karsken sang i kækken mund” (p.89).

Polemisk, samtidsrettet, næsten militant fremstår citatet. Man må undre sig over, hvorledes genrerne, der fungerer som uforbundne fremmedlegemer i teksten, her alligevel bliver udgangspunkt for et afsnit, der bærer mindelser om netop en genre: manifestet. Det er dog ikke det centrale i teksten: den er vendt mod genrer i sine metakommentarer og i sin omgang med genrer. Genrernes mangefold fungerer som understregning af tekstens manglende sammenhæng. Hver for sig kritiseres genrerne ud fra deres konventionelle karakter. Teksten klipper genretraditionerne i stykker og fremstår derved som en genrecollage. Dens multigenericitet er ironisk: der er ingen tekstlige forbindelser mellem genrerne, der kun bringes i kontakt i kraft af, at de negetes på samme måde.

Det er indlysende paradoksalt at ville nå ud over genrer ad genrens vej. Roland Barthes formulerer præcist denne type problem i *Le plaisir du texte* (1973): “L’art semble compromis, historiquement, socialement. D’où l’effort de l’artiste lui-même pour le détruire...Le malheur est que cette destruction est toujours inadéquate; ou bien elle se fait extérieure à l’art,

mais devient dès lors impertinente, ou bien elle consent à rester dans la pratique de l'art, mais s'offre très vite à la récupération (l'avantgarde, c'est ce langage rétif qui va être récupéré). L'inconfort de cette alternative vient de ce que la destruction du discours n'est pas un terme dialectique, *mais un terme sémantique*: elle se range docilement sous le grand mythe sémiologique du 'versus' (*blanc versus noir*); dès lors la destruction de l'art est condamnée aux seules formes *paradoxales* (celles qui vont, littéralement, contre la *doxa*): les deux côtés du paradigme sont collés l'un à l'autre d'une façon finalement complice: il y a accord structural entre les formes contestantes et les formes contestées." (p.87).¹⁶¹

Den strukturelle overensstemmelse mellem de modsigende og de modsagte former, Barthes nævner, er dog ingen hemmelighed i *Karnevalskongen*. At kulturen og genrerne altid sniger sig ind igen, står klart frem; om angrebet på genrerne hedder det således: "Det var et manifest!" (p.90). Jo mere eksplicit angrebet på genrerne bliver, desto stærkere bliver de – indtil det punkt, hvor en ny genre opstår af angrebet, altså manifestet. Så er vi naturligvis værre end lige vidt, hvis målet er genrerne opløsning og frisættelsen af en drøm om betydningsdannelse på den anden side af tekstens konventionalitet, fra grafik til grammatik og til genre. Det er ironiens pine og avantgardens problem.

Teksten består i en ironisk udspændthed mellem genre og genreopløsning, betydning og betydningsløshed – og i modsætning til, hvad der gælder for *Lucinde*, er der ikke noget håb om, at kunsten kan pege ud over sig selv og sin egen, ironiske latter. Man kunne med en vis ret hævde, at der er tale om en ironisering af også denne position, og at teksten netop ikke er tragisk, men nydelsesfuld med alle sine *gimmicks*. Ironien er ikke bare en pine. Det ændrer dog ikke på, at den måde, netop genrerne fungerer på i *Karnevalskongen*, ikke er afgørende ny i sammenligning med den romantiske genremodus.

Hvis *Lucinde* er opbygget af fragmenterede perler på en snor, så sker der i de mest radikale udgaver af den ironiske multigenericitet (*Skår* og *Karnevalskongen*) nu det, at snoren forsvinder. Der er ikke længere noget at potensere teksten hen imod, den er sin egen virkelighed, der ikke er identisk med den referentielle virkelighed.

I *Skår* og *Karnevalskongen* konkretiseres den ironiske multigenericitets grænse. Fastholdelsen af genrerne som konventionelle begreber, der står i modsætning til teksten, kan radikaliseres og trækkes til den tomme side. Tekstens multigeneriske funktionsmåde er dog ikke principielt forskellig fra, hvad man kunne finde allerede hos Schlegel og H.C. Andersen. Thygesen eller P. Brask-Andersen er ikke specielt innovative, hvad angår det generemæssige.

Man må således diskutere, og det er målet i næste afsnit, i hvilket omfang multigenericitet af ironisk art kan siges at være nybrydende – og indgå som grundbestanddele i et “formelt gennembrud”.

7.5 Rod i Det Formelle Gennembruds rødder?

I ironisk multigeneriske tekster har genrerne overvejende en funktion som klassifikationsbegreber, der modsiges. Genrerne fremstår som modsætninger eller som på anden måde uforenelige størrelser, der underordnes en større æstetik i teksten. Multigenericiteten medvirker derved til teksternes samlede antitetiske eller nedbrudte struktur. Det gælder for *Lucinde* og *Fodreise*, men også – med forskellige moderationer – for *Den guddommelige hverdag*, *Det lykkelige Arabien*, *Skår* og *Karnevalskongen*.

Der er ganske vist væsentlige forskelle i teksternes poetologi. Hos Schlegel stræbes der mod det Absolutte, hos Klitgaard og Hansen sættes virkelighed og fiktion op mod hinanden med den ironiske multigenericitet – mens Teksten som en ny form for virkelighed hos Andersen, Brask-Andersen og Thygesen skal skæres fri af genrernes fastlåsende greb. Disse forskelle til trods må man sige, at den ironiske multigenericitet i de danske tekster *i sin funktionsmåde* er lig den, der fandtes i den tidlige, tyske romantiske æstetik – nu blot uden at der kan peges på en transcendens. Teksterne er skrevet ind i en af-transcendentaliseret romantisk æstetik; genrerne skal nu ikke i ituslået form råbe til det Absolutte, men gøres tavse til fordel for virkeligheden eller Teksten. Dertil kommer, at man ikke kan udpege et skel mellem tidlig, dansk multigenericitet hos H.C. Andersen og senere tekster som *Karnevalskongen* eller *Skår*, hvad angår multigenericitetens radikalitet og art.

Selve dét, at der eksperimenteres med multigeneriske tekster, borger derfor ikke for en specielt nybrydende æstetik, der kan tegne en helt ny epoke eller litterær bevægelse. Den idé synes ellers at optræde tendentielt i Vagn Lundbyes forord til *texter*. Hans udsyn er dog i 1969 begrænset. Mere påfaldende og påtrængende i forhold til læsningen og historiceringen af dansk litteratur er den forbindelse af postmodernisme, nybrydende formeksperiment og genrehybriditet, der findes i Anne-Marie Mais efterskrift til den nyeste udgave af *Danske digtere i det 20. århundrede* (bd. 3, 2000).

Hos Mai er påpegningen af ”genreblandinger”, ”genrehybrider” og ”genreeksperimenter” en vigtig del af argumentationen for at opfatte tiden fra omkring 1965-1970 og frem som særligt nyskabende, et gennembrud ligefrem: ”Det Formelle Gennembrud”. Blandinger af genrer og af former er udtalte i denne periode, iagttager Mai: ”Det var karakteristisk for dansk litteratur og dramatik i tiden 1970-2000, at former og genrer blev genstand for forfatteres, læseres, tilskuernes og kritikeres intense opmærksomhed. Avan-

ceret litterær æstetik blev til i genrehybrider, i en spændingsfyldt udveksling mellem høj og lav stil og en nedbrydning og genformulering af klassiske former.” (p.535). I selskab med Mai findes også Anne Borup – der bl.a. i *Kritik* med sin artikel ”Den danske modernismekonstruktion” peger på ”genrehybrider, der myldrer frem fra midten af 60’erne.” (2000 p.16).¹⁶²

Der forekommer at være en sammenkobling af postmodernitet og genreblanding hos Mai: ”De første postmodernister lod sig...opsøre blandt de genreeksperimenterende og eklektiske forfattere fra midten af 1960’erne og begyndelsen af 1970’erne..”, hedder det (p.546). Genrehybriditet findes i, hvad Mai beskriver som ”den konstruktivistiske roman” og ”den eksistentielle roman” – men netop ikke i ”den moderne roman”. Sidstnævnte *moderne roman* er genremæssigt beslægtet med dannelses- og udviklingsromanen (p.549) – mens de øvrige romantyper blandt andet er karakteriserede ved netop genrehybriditet (p.546, 555).

I *Danske digtere i det 20. århundrede* (2000-) er det da også bemærkelsesværdigt mange forfattere, der anses for at være genreblandere – idet genre ofte forstås meget vidt og videre end i denne afhandling. Har der historisk set før været en tendens til at overse og måske ligefrem udgrænse genremæssigt heterogene kunstværker, er dette bestemt ikke længere tilfældet. Igen: multigenericitet kan ikke afgrænses til det 20. århundrede – hvilket kan illustreres yderligere med en række eksempler nedenfor.

Kirsten Thorups *Love from Trieste* (1969) er bestemt både fortælling og digt, sådan som Anne-Marie Mai fremhæver det i sit efterskrift (2000 p.554). Det samme kan man dog også sige om Sophus Claussens *Valfart* (1896), som Dan Ringgaard gør det i artiklen ”En overført tale isprængt ord og ting. Genreblanding og allegori i Sophus Claussens Valfart” (1996): *Valfart* ”blander epik og lyrik, allegori og stemning” (p.66). Eller man kunne tale om den lyriske prosa i J.P. Jacobsens *Niels Lyhne* (1880) for nu at vælge et indlysende alternativ. Samme Ringgaard kan desuden i *Danske*

digtere (2000 p.380) påpege “genreblandingen” i Niels Franks *Livet i tropene* (1998), hvilket i dette tilfælde betyder, at værket rummer en række enkeltstående tekster i forskellige genrer – som eksempelvis også Oehlen-schlägers *Poetiske skrifter* (1803). For nu at ende, hvor det begyndte, med Kirsten Thorup: *Himmel og helvede* (1982) er, som Erik Skyum-Nielsen skriver i *Danske digtere*, en “genrehybrid”, fordi den er “moderne eventyr”, “kærlighedsroman”, “udviklingsroman”, “kollektivroman”, “kunstnerroman” og en “social roman” i ét (2000 p.21). En analog genremangfoldighed finder man i H.C. Andersens *Improvisatoren* (1835), der med samme løse hånd kan beskrives som en slags selvbiografi, rejseroman, kunstnerroman, dannelsesroman og meget andet.

At litteraturhistorikere og læsere har fået øjnene op for fænomenet, betyder ikke, at det i sig selv er blevet mere udbredt.¹⁶³ Som analyserne i afhandlingen har vist og vil vise, kan ældre multigeneriske tekster ikke pr. definition rubriceres som mindre udviklede eller principielt anderledes end nyere, hvad angår genrespillets art. August Strindbergs *Svarta fanor* (1907) er i sin genskrivning af forfatterinstansen mellem historisk referentialitet og litterær type ikke mindre avanceret end den dokumentaristiske udfordring af tekstens ophav i Mogens Klitgaards *Den guddommelige hverdag* (1942) eller Thorkild Hansens *Det lykkelige Arabien* (1962). Man kan heller ikke sige, at den måde genrerne sættes i spil på, er grundlæggende forskellig alt efter historisk periode eller litterær retning inden for det moderne paradigme. P. Brask-Andersens *Skår* (1955) har flere lighedstræk i sin genremodus med Schlegels *Lucinde* (1799) end med Martin A. Hansens *Jonatans Rejse* (1950) eller Lars Frosts *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* (2001).

Læsningerne i denne anden del fra *Lucinde* til *Karnevalskongen* viser, at det ikke er muligt at gøre genreblanding til bærende argument i en litteraturhistorisk inddeling af teksterne. Hvad angår deres multigenericitet, er der tværtimod tale om, at også nyere tekster er ironiske og i negationens form

holder litteraturen fast i konflikter, som allerede Schlegel og H.C. Andersen på forskellig vis præsenterede som uløselige paradokser.

En mulighed er naturligvis, at genrehybriditeten inden for Det Formelle Gennembruds rammer er væsensforskellig fra multigenericiteten i *Lucinde*, *Fodreise*, *Den guddommelige hverdag* og *Det lykkelige Arabien*, der alle tidsmæssigt hører til før 1965. Mais begreb om genrehybriditet er da heller ikke synonymt med denne afhandlings om multigenericitet. Genrehybriditet hos Mai angår både multigenericitet og mediekonvergens: begrebet dækker kunstarter, der møder hinanden, som når ”billedkunst, video, musik og tekst” bringes i dialog (p.535) – og eklektisk anvendelse af flere genrer i samme roman (p.535, 554) eller novelle (p.570). ”Genre” er heller ikke en entydig størrelse hos Mai – romanen er en genre, novellen er en genre – og ”politisk realisme” fungerer som en genre (p.545).¹⁶⁴

Fastholdes fokus dog på det sammenlignelige, nemlig Mais romantyper og analyserne i denne afhandling, ses dog i sidstnævnte ikke grundlag for, at genrehybrider i form af genreeklektiske romaner kan anvendes i litteraturhistoricerende øjemed på basis af deres genrekarakter. Hverken *Skår* eller *Karnevalskongen*, der ganske vist er ældre end Det Formelle Gennembrud, men af Lundbye ses som forvarslere af et gennembrud i prosaen, antager en karakter, der skiller dem principielt ud. Som det desuden skal blive klart i afhandlingens tredje del, der rummer tekster både inden for og uden for Det Formelle Gennembruds periode, er der heller ikke, hvad angår humoristisk multigenericitet, grundlag for at sætte et principielt skel i 1965.

I afhandlingens analyser kan altså ikke findes støtte til en antagelse af, at genrehybride romaner skulle være et specielt postmoderne fænomen, eller at disse indefor Det Formelle Gennembrud (inklusiv forvarslere) antager en særlig karakter. Set på den baggrund er det ikke indlysende, hvorfor de åbenlyst provokerende genreeksperimenter, der muligvis blev flere af i 1960’erne og fremefter end før (eller også har de blot nu fået øget opmærk-

somhed) skal betragtes som mere formelt eksperimenterende end tidligere perioders litteratur, uanset om den er multi- eller monogenerisk anlagt. At kalde Tom Kristensens *Hærværk* for formmæssigt traditionel, sådan som Vagn Lundbye gør det i *texter* (p.7-8), er betvivleligt.

Også Mai synes at forbinde genreeksperiment og "avanceret" æstetik i *Det Formelle Gennembrud* (p.535). Hun betoner dog, at store, gamle forfatterskaber som Bjørnvig og Skou-Hansens langt fra fremstod som utidsvarende i 1980'erne og 90'erne (p.536) – men åbenheden kan omvendt gøre det vanskeligt at se, hvad der så egentlig brydes op fra i "Det Formelle Gennembrud". Hvis den moderne roman ikke betragtes som tilbagestående, henvises den dog til et lavere udviklingstrin med omtalen af den gennem-brydende litteratur som "avanceret".

Så langt kan man ikke gå med genreblandinger som spydspids. Der hersker højst forskellige genreattituder i genreeksperimenterende tekster – også nyere – og ikke alle er specielt nybrydende eller avancerede. Genrespilletts funktionsmåde kan derimod være forbavsende anakronistisk i visse tekster. Snarere må man tale om, at multigenericitet får en særlig karakter i det moderne og antager forskellige former inden for dette kontinuum fra den tidlige tyske romantik til det nye årtusindskifte. Disse forskellige arter skal beskrives ad analysens vej i skellet mellem ironisk og humoristisk multigenericitet. For illustrationens skyld skal dog her kort nævnes et eksempel fra forfattersiden på uforenelige genreattituder inden for *Det Formelle Gennembruds* periode, repræsenteret ved Svend Åge Madsen og Susanne Brøgger.

Svend Åge Madsen siger således i et interview med Erik Skyum-Nielsen, trykt i dennes *Modsprogets proces* (1982): "Vi tænker faktisk i genrer, lever i genrer, på den måde vi udfolder os inden for de givne stilistiske muligheder." (1982 p.153). Hos Madsen er genren ikke en stiv form, der står i modsætning til litteraturen, men dét element, teksterne opstår i og af. Suzanne Brøgger derimod skriver i forordet til *Fri os fra kærligheden*

(1973): ”Det forekommer utænkeligt overhovedet at underordne stoffet en bestemt GENRE, når der ikke findes nogen entydig helhed at afspejle.” Hun opererer altså med en af-transcendentaliseret romantisk forestilling om genren som repræsentant for en nu tabt helhed og en modstilling mellem litterært stof og ideel form. Madsen og Brøgger har helt forskellige genrepøtologiske strategier og forudsætninger, og det gør det problematisk at indordne dem under samme epoke, hvad enten den kaldes det postmoderne eller ”Det Formelle Gennembrud”. Madsens omgang med genrer er måske, i det mindste teoretisk, tættere beslægtet med Strindberg og Lars Frosts genrespil end med Susanne Brøggers.

At en række prosatekster fra 1965 og frem fortjener større opmærksomhed, end de har fået, er en vigtig pointe – og til det formål har Anne Borups modernismerevision, Mais lancering af ”Det Formelle Gennembrud” og især hele genskrivningen af *Danske digtere i det 20. århundrede* vist sig at have afgørende betydning. Ikke mindst hvad angår opvurderingen af multigenericitet, der som en generel tendens i den nyere litteraturkritik og -teori har ført til, at flere også ældre tekster er blevet læselige.

Hvad angår spørgsmålet om de multigeneriske teksters karakter, må man dog sige, at et mere nuanceret billede af forskellige slags genrespil er tiltrængt, så sammenhængen mellem ”genrehybrid”, ”avanceret æstetik”, ”postmodernitet” og ”formelt gennembrud” ikke risikerer at blive ureflekteret konsensus. Om der i en bredere betragtning sker så store forandringer i dansk litteratur efter 1965, at man må tale om et gennembrud, skal ikke afgøres her. Blot skal det slås fast, at udifferentieret multigenericitet egner sig dårligt som basis for en sådan litteraturhistorisk stratificering.

3. del

Humoristisk multigenericitet

I denne afhandlingens tredje del læses tekster, hvis genreblanding er overvejende humoristisk: August Strindbergs *Svarta fanor* (1907), Martin A. Hansens *Jonatans Rejse* (1950), Svend Åge Madsens *Liget og lysten* (1968), Ib Michaels *Hjortefod* (1974) og Lars Frosts *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* (2001). Rækkefølgen er kronologisk, og der er ikke tilstræbt nogen videre sammenknytning imellem de enkelte læsninger. Forbindelsen ligger i genreblandings humoristiske karakter – der først i fjerde del sammendrages. Læseren bærer forhåbentligt over med den noget akkumulerende effekt, der følger af den valgte struktur.

Som det skal blive tydeligt i læsningerne, er humoristisk multigenericitet snarere at ligne med en intens brummen end en skinger, ironisk latter. Samtidig findes ikke rendyrket humor; alle teksternes genreblanding har også ironiske elementer. Det kan hænge sammen med tekstafrænsningen i afhandlingen: der læses "larmende" genreblandinger, og det er egentlig ikke optimalt i afsøgningen af humoristiske genreblandinger. Det kan også formuleres sådan, at selv tekster, der for en umiddelbar betragtning synes at udråbe afgrunden mellem genrer i udtalt grad, også kan fungere anderledes – og måske er det emblematiske for, hvordan mere stilfærdige former for genreblanding fungerer.

8. August Strindberg: *Svarta Fanor*.

Nøgleroman og filosofiske dialoger

August Strindbergs *Svarta Fanor* (1907) er en satirisk og autobiografisk nøgleroman – og en hel del andet. Teksten kaldes i undertitlen ”en sæde-skildring” og har desuden karakter af genremontage. Ind i nøgleromanens fortælling er klippet en række såkaldte ”klosterskrifter”, der består af kemiske forelæsninger, en diatrib, en fuga, et brev og filosofiske dialoger. Disse klosterskrifter, der er samlet i en stime til slut i teksten, er umiddelbart kompositorisk afgrænsede fremmedlegemer, der kun svagt er integrerede i tekstens fortælling.

Svarta fanor er altså i udtalt grad multigenerisk. I dette kapitel er det intentionen at undersøge, hvordan udvalgte af tekstens genrer spiller sammen: nøgleromanen og de filosofiske dialoger. Dermed belyses, at relationen mellem genrer i en montage godt kan siges at være humoristisk, selvom montageformen umiddelbart primært giver indtryk af adskillelse mellem genrerne – som det til dels også kunne iagttages i Klitgaards *Den guddommelige hverdag*. Iagttagelsen er, at tekstens afsnit er genreblandede på en måde, så genrerne griber ind i hinanden uden, at hverken de eller teksten fragmenteres ironisk. Når det er sagt, må det samtidig slås fast, at der også er en stærkt antitetisk struktur i *Svarta fanor* generelt, og også hvad angår tekstens genrer. *Svarta fanor* er en tekst, der rummer både humoristisk og ironisk multigenericitet.

Imidlertid er det ikke dette aspekt af tekstens genrestatus, der, som følgende skitse af receptionshistorien viser det, har vakt størst interesse.

8.1 Receptionen: psykopatologisk dokument og litteratur

I en genremontage er det multigeneriske udpræget iøjenfaldende og vanskeligt at ignorere. Hvad angår *Svarta fanors* reception er multigenericiteten alligevel til dels blevet overskygget af et andet aspekt: tekstens autenticitetsstatus og funktion af nøgleroman.

Figurerne i *Svarta fanor* er nemlig slet skjulte karikaturer af personer i Strindbergs omkreds. Vampyren Zachris er forfatteren Gustaf af Geijerstam, Zachris' hustru, heksen Jenny, er Geijerstams hustru Nennie, den "råa och dumma" (p.71) Hanna Paj er forfatteren og pædogogen Ellen Key, mens den skilsmisseplagede forfatter Karl Gustaf Falkenström er Strindberg selv.¹⁶⁵ Sådan er bogen blevet forstået i receptionen, og allusionerne var også tydelige for samtiden. Som så ofte før vakte Strindbergs værk skandale, og anmelderne kredsede ved spørgsmålet om, hvorvidt *Svarta Fanor* overhovedet var litteratur og om forfatterens sygelighed.

Vera von Kræmers typiske anmeldelse lyder: "Den Strindberg man här möter är den, som skrivit 'En dåres bikt' och 'Götiska rummen'. Boken är liksom den förra av dessa främst en hämndeakt, denna gång mot en f.d. vän [---] som första totalintryck kvarstår en kväljande känska av äckel över den utsökta samling av mänskliga avskräden, vilka, delvis i groteskt sammanslagna porträtter av alldeles skilda personer, presenteras som utgörande en viss 'intellektuell' Stockholmrets. Som 'nyckelbok' blir nog arbetet läst på sina håll, ett par enstaka oaser av geni höja sig över dypölen [---] som August Strindbergs äreminne, får 'Svarta Fanor' ingen plats. Den blir ett dokument för psykopatologen."¹⁶⁶

Samme tendens ses i den videnskabelige og udvidede biografiske behandling. Om figurerne i værket overhovedet kan læses som selvstændige æstetiske størrelser, og om *Svarta Fanor* har litterær kvalitet, er vigtige di-

skussionsemner i de relativt få akademiske studier, hvor *Svarta Fanor* undersøges.

Martin Lamm afviser i sin Strindberg-biografi *August Strindberg* fra 1942, at bogen kan læses uafhængigt af sin historiske sammenhæng: ”Överhuvud äro figurerna i Svarta Fanor icke fritstående karaktärer, som t. ex. personerna i Hemsöborna, utan karikatyrteckningar i ord. För att göra sin fulla verkan förutsätta de, att man har någon föreställning om modellerna. Deres grotesk komiska verkan beror just på deras egenskap av att vara vrångbilder. Om läsaren icke känner igen originalen, mista de en stor del dä-rav.” (p.261).

Andre vil forsikre om, at der *også* er tale om litteratur, der kan læses som sådan. Eric O. Johannesson omtaler i *The Novels of August Strindberg* (1968) teksten som grotesk roman, dels satirisk, dels fantastisk – ligesom Bertil Romberg i ”Ett utkast till en romanmonografi” (1969) fremhæver *Svarta Fanors* affinitet til dramaet. Hans Levander peger desuden i radioforedraget ”Svarta Fanor. Kring en nyckelroman” (trykt i 1955) på det paradoksale i, at *Svarta Fanor* på én gang er hadsk smædeskraft og grandios litteratur. Hans vurdering af værket forbliver dog typisk i sin adskillelse af værkets dele: *Svarta Fanor* er på trods af nøgleromanens had stor kunst, fordi Strindbergs prosa er så storslået: *Svarta fanor* er ”inte bara en satirisk sedeskildring, befolkad av groteska karikatyrer, utan i långt högra grad självständig dikt – gripande och frånstötande, intensivt engagerande som bara den store dikten är det.” (p.5). Tanken er oplagt: fortælleren overbeviser måske ikke med sine karikaturer – men han vinder sproglomme på sine karaktermord. Mage til ekspressionistisk opvisning skal man lede længe efter. Madbollerne formes til små kranier, kombattanterne afskyder pile som Loke, når de skændes etc. Stemningen er gyselig og intens, og metaforikken rig – Karl-Åke Kärnell vier *Svarta Fanor* et langt afsnit i *Strindbergs bildspråk* (1962). At Strindberg måske netop i kraft af nøgleromanen og ik-

ke på trods af den kan bruge et så farverigt, ekspressionistisk sprog, som det er tilfældet, synes at forsvinde, når teksten skarpt deles op i moralsk anstødeligt had og kunst.

Også i den nyere reception forbliver tekstens sammenhæng med sin samtid et diskussionspunkt. Ulf Olsson indleder sin artikel ”Det blodige tecknet” (1999) med spørgsmålet om, hvorvidt *Svarta Fanor* overhovedet kan læses i dag, eller om bogen må betragtes som en pamflet, bundet til Strindbergs personlige had og samtid. Svaret er dobbelt: vist var angrebene personlige og problematiske som samtidskritik – men *Svarta Fanor* er også en modernisering af den kristne allegori og derfor litterært væsentlig: ”...romanen profeterar inte bara om vart förfall och dekadens leder, vad brisen på Gud och kristna värden innebär – utan också och än mer om modernitet, språk och mening.” (p.196).

I Per Stounbjergs artikel ”Klosterporten og køkkenvinduet” (1997) er der dog ikke længere tale om en modstilling af litterære kvaliteter og virkelighedsreference, men om en pointering af, at *Svarta Fanor* ligestiller alskens referencer: ”Bibelske allusioner har ikke forrang frem for biografiske. Det afgørende er at der alluderes til offentligt kendte præ- og kontekster.” (p.62).¹⁶⁷ Hans tilgang har desuden den væsentlige gevinst, at tekstens multigeneriske status dermed kan gives opmærksomhed. Stounbjerg forstår brugen af flere genrer som analogi til tekstens referentielle status og bemærker: ”*Svarta Fanor* er en nøgleroman, men den er mere end det: karikeret portræt, ægteskabshistorie, naturfilosofisk spekulation og grotesk sædeskildring.” (1997 p.62).

8.2 Multigenericitetens art

At det hverken har været muligt at reducere teksten til et rent biografisk dokument eller til et ikke-referentielt stykke æstetik, har med værkets konsti-

tution at gøre. Figurerne er på én gang alt for partikulære og referentielle – og alt for universelle og litterariserede. De spiller deres rolle i en dybt personlig historie, men samtidig er denne historie et scenisk set-up, der tjener som ramme for et andet formål end det private, nemlig (især) det æstetiske.

Svarta Fanor er, hvad der i første omgang må kaldes en montage af (mindst) to forskellige slags tekster. Det er åbenlyst, også selvom man ikke kender romanens specielle udgivelseshistorie. Strindberg skrev i 1904 en essaysamling med titlen *Fugor och preludier*, hvoraf flere af teksterne blev udgivet separat. Da han ikke havde held med at udgive samlingen i sin helhed, stykkede han den ganske enkelt op og klippede dens dele væsentligt uændrede ind som 'klosterskrifter' i dén nøgleroman, han var ved at skrive. Dertil kom tre ekstra tekster, nemlig revisor Ks tre naturvidenskabelige forelæsninger, der er nummer 7-9 af i alt ni klosterskrifter.¹⁶⁸

For det første består *Svarta fanor* således af en autobiografisk nøgleroman, hvor der fortælles om primært tre personers skæbne: om forfatteren Falkenströms skilsmisshedrama og om kampen mellem ægtefællerne Zachris og Jenny – en kamp, der leder til hendes død. Begivenhederne er ikke mange, men teksten stiller ind på detaljeformat og viser med en række tableauer, hvordan verden er fyldt med løgn, bedrag og ondskab. Denne del af teksten foregår i et moderne, urbant miljø, Stockholms centrum ved skiftet mellem det 19. og det 20. århundrede.

For det andet er der ind i denne fortælling sat klosterskrifter: episoder, der foregår på et klosterlignende landsted, et refugium for fortabte sjæle, hvor Falkenström sammen med den fallerede boghandler Kilo, greven Max og den bedragne ægtemand, revisor K., bruger tiden på at filosofere. Disse tekstbidder består mestendels af det, der kaldes 'dialoger': filosofiske spekulationer over sandhed, religion etc., der udspilles som replikudveksling mellem to personer, hvoraf den ene især udfolder lange refleksioner. Dertil kommer en "diatrib" og tre naturvidenskabelige "demonstrationer", hvoraf

kun diatriben ligner de øvrige dialoger formmæssigt, mens demonstrationerne kun er dialoger i den forstand, at de fungerer som indlæg i de løbende meningsudvekslinger i klostret.¹⁶⁹

Spørgsmålet er så, om *Svarta fanor* trods sin uensartede og sammenbragte karakter alligevel kan gives en samlende genrebetegnelse. Per Stounbjerg anslår i ”Klosterporten og køkkenvinduet” (1997) den idé, at teksten bedst kan lignes med en menippæisk satire, idet han tager udgangspunkt i Mikhail Bakhtins beskrivelse af genren i *The Problems of Dostoevsky’s Poetics* (1963), men samtidig betoner den anderledes. Hos Bakhtin er den menippæiske satire bl.a. kendetegnet ved, at den samler en række forskellige genrer i en organisk helhed:

”The following conclusion can now be drawn. We have uncovered in the menippeia a striking combination of what would seem to be absolutely heterogeneous and incompatible elements: philosophical dialogue, adventure and fantasticality, slum naturalism, utopia, and so forth. We can now say that the clamping principle that bound all these heterogeneous elements into one organic whole of a genre, a principle of extraordinary strength and tenacity, was carnival and a carnival sense of the world. In the subsequent development of European literature as well, carnivalization constantly assisted in the destruction of all barriers between genres, between self-enclosed systems of thought, between various styles, etc., it destroyed any attempt on the part of genres and styles to isolate themselves or ignore one another; it brought closer what was distant and united what had been sundered. This has been the great function of carnivalization in the history of literature.” (1984 p.134-135).

Stounbjerg fremhæver derimod *Svarta Fanor* som et uorganisk værk: ”Det, der skulle være ’Fugor och preludier’, har den [*Svarta Fanor*] ædt med hud og hår. Dog uden, og det er væsentligt, at fordøje det; essayene forbliver et af de fremmedlegemer, der gør *Svarta Fanor* til et inciterende,

ikke-organisk værk.” (1997 p.63). Den forskelsbetingede interferens mellem klosterskrifterne og nøgleromanens fortælling er netop også et væsentligt emne for Stounbjerg: ”Byafsnittene er narrative, klosterskrifterne diskursivt-didaktiske. Narrativt og diskursiv er imidlertid vævet sammen. I krydsklipningen – kapitlerne alternerer mellem byen og klostret – får de to verdener lov at interferere.” (p.66).

Svarta Fanor er kun i en sådan moderniseret forstand en menippæisk satire. Om den menippæiske satire i denne udgave så er en genre, er et andet spørgsmål; måske er den snarere at ligne med romanen som et transgenerisk princip. I ”Epic and the Novel” (1996 p.22) fremstiller Bakhtin da også den menippæiske satire som en forform for romanen, hvis genrestatus i det mindste er diskutabel også hos Bakhtin. Det væsentlige i *Svarta Fanor* er netop ikke samlebetegnelsen i sig selv, men tekstens uorganiske genrespil.

Svarta fanor er altså en multigenerisk montagetekst, hvor dele af teksten, klosterskrifterne, er skrevet på et andet tidspunkt og til en helt anden sammenhæng end *Svarta fanor*. Man kunne tro, det ville lede til den konklusion, at multigenericiteten i en sådan tekst må være ironisk – at der ikke kan være tekstlige forbindelser mellem klosterskrifterne og deres nye kontekst, byafsnittene i *Svarta fanor* – og derfor heller ikke mellem genrerne i klosterskrifterne og tekstens øvrige genrer. Det er bestemt en væsentlig dimension i *Svarta fanor*. Ikke desto mindre kan man *også* se, at genrerne i teksten spiller åbenlyst sammen i mange af dens dele – og på en måde, hvor de ikke gensidigt udelukker hinanden. Tekstens genrekarakter findes derimod et tredje sted mellem genrerne, hvor de fastholdes som forskellige og alligevel er skrevet ind i hinanden.

Teksten kan og må tages for pålydende, upåagtet hvad man ved eller ikke ved om dens sammensætning. Reelt behøver der heller ikke være et modsætningsforhold mellem en betragtning af tekstens humoristiske genrespil og dens tilblivelseshistorie. Man kan forestille sig, at Strindberg skrev

byafsnittene i *Svarta fanor* med *Fugor och Preludier* i baghovedet, eller at disse blev til med tanke på en fremtidig rolle i en nøgleroman. Tekstens dannelse i forfatterens sind kan man kun gisne om, og den slags har det med at lede ud i den positivistiske biografismes sump.¹⁷⁰ Gisninger som disse er også principielt overflødige. Teksten kan beskrives, som den fremstår: som en ironisk, men også humoristisk multigenerisk montagetekst.

8.3 Den ironiske dimension og introduktion af genrerne

I *Svarta fanor* optræder de filosofiske dialoger og nøgleromanen som ironiske modsætninger på en række punkter. Bestemte dele af genrerne konventioner aktualiseres, så de står frem i teksten som uforenelige. Modsætningen er dog ikke fuldstændig og ikke den eneste relation mellem genrerne. Det sættes dog i følgende afsnit i parentes – til fordel for en præsentation af genrekonventionerne og deres ironiske modstilling i teksten.

Den autobiografiske nøgleroman anslås i teksten som en polemisk og satirisk størrelse, hvor fortælleren farver det fortalte stærkt. Sådan betragtet knyttes teksten an til genrens tradition, som denne beskrives i Klaus Kanzogs leksikonartikel om nøgleromanen i *Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte* (1977).¹⁷¹ De første ”livres à clef” blev skrevet i det 17. og 18. århundredes Frankrig og var oftest satiriske fremstillinger med let tilslørede portrætter af samtidige personer. Inden denne afgrænsning og navngivning af genren kan man pege på lignende træk i f.eks. Aesops fabler. Nøgleromanen er bundet til det partikulære og til en på skrømt dækket reference til historiske personer. Dette i en grad, så læserens identificering af nøgleromans personer er blevet gjort til et *sine qua non* i genredefinitionen. Kanzog mener således, at læserens mulighed for at dechiffere tekstens henvisnings-

kode er afgørende for nøgleromanen, og at det gør genrestudiet til et rent kommunikationsmæssigt, ikke et tekstimmanent spørgsmål:

”Akzeptiert man die im Werk enthaltene Aufforderung an alle (oder einzelne) Leser, den ’verschlüsselten’ Text im Hinblick auf reale Personen und Vorgänge zu dechiffrieren, als Merkmal der Schlüsselliteratur, so ist damit eine eindeutige Abgrenzung gegenüber Modellen und Urbildern getroffen. Das Kalkül des Rückbezuges auf dem Klartext (mit programmierten Genuss an der Chiffre) muss damit zwangsläufig zur Rechtfertigung positivistischer Methoden in der Lit. wiss. führen, sofern damit keine Detailforschung um ihrer selbst willen betrieben, sondern der Kommunikationszusammenhang zwischen Autor und Werk gesucht wird.” (3. Bd., 1977 p.665).¹⁷²

Ikke desto mindre optegner Kanzog en række træk, der synes at være særligt knyttede til nøgleromanen. At den er beslægtet med autobiografien, med dialogen og epigrammet (p.649), med samfundsromanen og den politiske roman (p.652, 657) og portrættet (p.656) – og med skandalelyst (p.660), pamfletten, kunstnerromanen og litteratursatiren (p.662). Kombinationen af alle disse elementer synes at pege på en ret så distinkt genreretorik, der findes i teksten.

Nøgleromanen er, kan det foreslås i forlængelse af Kanzog, en ekstrovert genre, hvori det på forskellig vis markeres i teksten, at der er mere end én dagsorden i det, der siges. I nøgleromanen er portrættet ikke bare et portræt – det kan, som hos Strindberg, være så markant valoriseret og fyldigt, at læserens opmærksomhed derved ledes hen på tekstens referentielle status eller på fortællerens motiver; hvad enten de genkendes som historiske eller ej.

Sagen kompliceres af, at “nøglerne” blotlægges fuldstændig i nogle nøgleromaner. I tidlige nøgleromaner var det almindeligt at udstyre teksten med en liste over figurerne og deres tilsvarende historiske reference.¹⁷³ Man finder også nyere nøgleromaner, hvor “sløret” er revet helt bort; i Klaus

Rifbjergs *Marts 1970* (1970) kaldes figurerne eksempelvis både i et forord og i teksten ved deres rigtige, historiske navne. Nøgleromanen kan således markeres som genre i kraft af paratekstuelle greb. Hvis sådanne tekster er nøgleromaner, kan kommunikationssammenhængen alligevel ikke siges at være altafgørende i genredefinitionen.

Nøgleromanens genreproblematik er mere kompleks, end det her kan udlægges. Man kan fortabe sig i spørgsmålet om, hvorvidt læserens genkendelse er konstitutiv for nøgleromanen, og vist kan man hævde, at alle tekster til en vis grad er nøgleromaner. Det er dog også muligt at foreslå, som det er forsøgt her, at der findes en særlig retorik, der er nøgleromanens genremærke – ligesom man kan sige om autobiografien, der netop er blevet mødt af samme art kritik.¹⁷⁴ For så vidt er nøgleromanens genreproblematik ikke vanskeligere end andre genrer: som det blev klart i afhandlingens første del, knytter alle genrer an til både forventningshorisonter og tekstimmanente træk.

Nøgleromanens deiksis, dens reference til samtiden, bliver dog langt fra ligegyldig, fordi genren også kan beskrives tekstimmanent. En væsentlig betragtning i det – såvidt mine efterforskninger – eneste større arbejde om nøgleromanen, Gertrud Maria Rösch' *Clavis Scientiae* (2004), er således også, at begge dimensioner må inddrages: "Erst im Zusammenspiel von Gattungsmerkmalen und Kontexthorizonten konstituieren Schlüsseltexte ihren Sinn." (p.267).¹⁷⁵ Rösch skelner således mellem tekstinterne og -eksterne strategier. Internt findes genremærker såsom påfaldende anagrammiske navne og en nærhed til den narrative allegori (p.29-32). Eksternt findes paratekster såsom forklarende forord, der rummer "nøglerne" til teksten eller samtidige recensioner (p.24-26).

I læsningen af *Svarta fanor* fastholdes således også den historiske reference som afgørende. Som Per Stounbjerg skriver i *Uro og urenhed* om bl.a. *Svarta fanor*: "Uden blik for referencen bliver teksterne gjort til den kon-

struktionslitteratur, de ville opponere imod. Den heri liggende æstetisering risikerer tilmed at blive tandløs ved på forhånd at se bort fra henvisningernes chokvirkning.” (2005 p.254). Som *Svarta fanors* reception viste det, er der en let sløret sammenhæng mellem historiske personer og figurerne i teksten. Samtidig, og det er et punkt, hvor klosteskrifternes dialoger strider imod nøgleromanen, slås der en dialogform an, der ikke er forenelig med denne samtidsbundethed og med figurerens referentielle dobbeltstatus – eller med nøgleromanens tematik, tidsstruktur og fortællemåde.

Dialogen forstås her som en genre, der findes i forskellige, historiske reaktualiseringer og har sin egen generetorik; dens stormester er Platon. Rudolf Hirzel beskriver i sin to bind store *Der Dialog* fra 1895 minutiøst dialog-genren fra antikken til moderne tid, dog med overvægt på den antikke dialogs forskellige udgaver. En skematisk definition på dialogen gives kort i første kapitel ”Wesen und Ursprung des Dialogs”. Dialogen er en diskussion i samtaleform, men til forskel fra alle andre litterære samtaler, så har samtalen i dialog-genren en selvstændig betydning: ”Der Dialog, als selbständiges Werk der Literatur, ist also streng genommen eine Erörterung in Gesprächform. Es ist daher allerdings nur eine Art des Gesprächs in der Literatur dadurch, dass in ihm mehr als irgendwo anders das Gespräch eine selbständige Bedeutung erlangt hat...” (1963 bd. 1, p.7).¹⁷⁶

Hirzels definition er altså kvantitativt og komparativt baseret, dialog-genren giver samtalen en position, der gør den mere selvstændig end ellers. Svagheden er naturligvis, at man så må spørge, hvor grænsen går; er det læseren, der afgør, hvilken betydning og selvstændighed, samtalen har? At Hirzel samtidig lægger sin genreteoretiske betragtning ind i en essentialistisk metaforik, hvor det altså er genrens ’væsen’, der skal eftersøges, gør ikke sagen mindre problematisk. Hirzels teoretiske definitions-koncentrat kommer, trods den retoriske eksponering af det, dog reelt aldrig til at sløre

hans blik for de historiske forskelle, der findes. Man kan derfor udmærket anvende Hirzels studium i genrehistorisk øjemed.

Svarta fanors dialoger i klosteskriverne er platoniske dialoger, og det markeres paratekstuel med eksplicite benævnelser af genren. Figuren Max' dialog om jærtegn kaldes en platonisk dialog (p.8), og der refereres til Platon andre steder (p.138, 177). Klosteskriverne kaldes helt enkelt "dialoger" (p.96, 106, 140, 172) – revisorens dog laboratedemonstrationer (p.187, 199) og Falkenströms dialog desuden også "diatrib" (p.147).¹⁷⁷ At det ikke er hele sagen, skal jeg vende tilbage til.

I klosteskrivernes dialoger fremtræder figurerne således også umiddelbart mere som afpersonificerede filosoffer eller munke end som dækkede, referentielle personer. Der er i visse af dialogerne aldrig rigtig tale om nogen egentlig dialogisk udveksling mellem ligeværdige parter, men om, at filosofen opstiller rollerne: den skeptiske over for den vidende, den dumme over for den vidende, eleven over for læreren etc. "Eleven" i Grev Max' dialog "Om jærtecken" svarer f.eks. med korte sætninger "Nej, visst inte", "Nej, det tror jeg inte" (p.106, 107), eller stiller spørgsmål, der understøtter, at læreren går videre i sin udlægning af problemet. Dét, der skal nås frem til, ligger fast fra begyndelsen, dialogen er blot en måde at illustrere pointerne på og gøre dem letfattede gennem dramatiseringen. Formålet i dialogerne er ikke samtidsbundet satire og sladder som i nøgleromanen, men almengyldig, transtidslig refleksion. Fortælleinstansen i dialogerne er nedtonet til fordel for dialogens parter – figurerne skal høres og ikke ses som i byafsnittenes karikerede portrætter.

Figurerne i klosteskrivernes dialoger afviger i deres adfærd væsentligt fra, hvordan de ellers er blevet beskrevet. Kredsen i *Svarta Fanors* kloster lever efter "husets vaner" (p.96): de er asketiske, tilgivende og ydmyge – eller forsøger at være det. De følger Benedikts klosterregler om fred og afholdenhed, der dominerede i middelalderens klosterliv. Teosofferne i klo-

stret ser altså ud til at være tænkt som prototyper på kristne, middelalderlige munke. Dialogerne i *Svarta Fanor* minder desuden i deres retorik og didaktiske stræben om de dialoger, højtstående lærde skrev i renæssancen, hvor man i en radikalisering af den antikke arv forbandt moral, religiøsitet og didaktik med dialog-genren.¹⁷⁸

Afstanden fra disse dialoger til ægteskabsfnidderet i byafsnittene og nøgleromanens satiriske præg er stor. I Roger Deakins artikel "The Tudor prose Dialogue" (1980) skitseres med udgangspunkt i den italienske renæssance-skribent Carlo Sigornis *De Dialogo* (1561) netop, at dialogen skal være logisk gyldig argumentation og filosofien asketisk og mådeholden.¹⁷⁹ Litterære dialoger, for sådanne udskiller Sigorni som en særlig art ved siden af dialektiske og retoriske, må netop ikke være satiriske populærformer. Dialogen skal have med transhistoriske emner at gøre og må ikke have underholdende elementer. Det er tilsvarende abstrakte begreber og universelle problemer, der tages op i klosterskrifternes dialoger. Klosterskrifternes titler, som f.eks. "Om järtecken" (p.106), om "Materien som levande væsen" (p.140) etc., og klostrets ydre ramme signalerer netop denne art seriøs didaktik.

Modsætningen mellem tekstens dele – byafsnit og klosterskrifter – kan synes så stor, at de filosofiske dialoger forekommer at være fremmedlegemer i den nøgleroman, der er begyndt i tekstens byafsnit. Klosterskrifterne bryder med dialogernes spatiale tidsstruktur ind i byafsnittenes fortløbende fortælling; dialogerne er skrevet i præsens, mens fortællingen i byafsnittene oftest er holdt i præteritum.

Figurerne er ganske vist gennemgående, og teksten *kan* læses som en helhed; dialogerne er også element i tekstens samlede karakter af nøgleroman. Sammenhængen er dog så svækket af tekstens uorganiske præg, at den synes at være en montage af narrativ nøgleroman i byafsnittene og diskursive dialoger i klosterskrifterne. Figurerne skaber heller ikke altid en sam-

menhæng mellem tekstdele og mellem genrer. Boghandleren Kilo gives eksempelvis i klosterteksterne en rolle, der er inkompatibel med, hvordan han ellers er blevet beskrevet. Hans dialog ”Vad är sanning” (p.132-139) er højtravende og Kilo antager karakter af alvorlig filosof, der aktivt fremlægger en lang og dybsindig dialog. I tekstens begyndelse skildres han derimod som en passiv, mut, slået mand, der ikke er helt skarp i hovedet: en ”Sankt Sebastian”, en lille martyr, der står som på en henrettelsesplads: ”Tobakröken stod nu så tät, att lilla Kilo tycktes stå på ett bål, bakbunden för att brännas levande.” (p.18).

Denne selvmodsigelse i teksten udpeger en modsætning mellem dialogerne og nøgleromanen i byafsnittene: i dialogen er emnet Sandheden, Kilo fungerer som talerør for almengyldige refleksioner, mens han i byafsnittene bruges i en stærkt subjektivt farvet polemisk sammenhæng. Kilo hænger som figur ikke sammen, fordi genrerne fremstår som modsætninger i hans portræt.

Filosofisk dialog og nøgleroman synes at være uforenelige, at dementere hinanden i en ironisk genreblanding – hvilket også udstilles ganske åbenlyst visse steder i både byafsnit og klostertekster. Hanna Paj forsøger eksempelvis i en dialog med Falkenström at argumentere på universelt niveau: ”jag har ingen annan religion än mänskligheten, jag dyrkar endast – mänskligheten” – men Falkenströms svar trækker hende og teksten ned på jorden og i nøgleromanens søle: ”Nu slapp det i fröken Pajs spärrhake, och med ett flin som spräckte båda kinderna, lät hon undfalla sig: – Ja, du kan ha rätt, vi äro ena grisar...” (p.66) – og så vendes samtalen igen mod omkredsens forliste ægteskaber. Ligesom det er umuligt for klosterbrødrene at dysse Falkenström ned (p.202); han bliver ikke helbredt for sit had i klostret, og de filosofiske dialoger beskrives som latterlige: ”Och där står din f.d. Thilda med sin prins. Hur det är med prinsskapet, vete den, men han lär vara skol-

magister! sade Falkenström, som utanför klostermurarne återföll i sina vilda tag glömmade all andlig gymnastik.” (p.204).

Genreblandningen synes altså at være udtalt ironisk. Blanding af forskellige arter er i naturen såvel som i kunsten anstødelig – og derfor er f.eks. Wagners musik udtryk for uhæmmet subjektivitet, hedder det i *Svarta fanor*: “I gamla testamentet förbjöds att plöja med oxen och åsna tillsammans, dels därför att åsnan är ett perverst djur; där förbjöds även att så i vingården eller överhuvud utså olika växter tillsammans, emedan det var mot deras natur och kunde ge anledning till dåliga korsningar. Wagner sammanför toner ‘emot naturen’, och därför verkar hans musik på ett ofördärvat sinne som hemsk, naturvidrig, osund, förstörd. Och detta hopvräkande av fientliga toner synes ibland vara gjort på måfå, på elakhet, i övermod, av härsklystnad och av brist på smak, i saknad av skönhetsinne, med ett ord, det synes vara komponerat av en omusikalisk kapellmästare, som ville anföra egen musik.” (p.133).

Opsamlende kan det siges: nøgleroman og filosofisk dialog strider på en række punkter mod hinanden. Figurerne synes ved første øjekast at være låst fast i en modsætning mellem på den ene side at være let tilslørede, partikulære og historisk referentielle nøglepersoner i nøgleromanen – og på den anden side at være universelle og transtidslige typer i dialogen. Også tids- og rumligt synes antitesen at være den bærende figur: livet i byen er modsat livet i klostret, og dialogerne er skrevet i en spatial præsensform, der ikke korresponderer med nøgleromanens narrative præteritum. Narrativt og tematisk er uligheden også stor: den vidensdannelse, der er i klostret, skal være filosofisk og universel, mens nøgleromanens åbenlyst subjektive fortæller fremsætter alt andet end objektive, neutrale portrætter af de involverede.

At det ikke er hele sagen, har at gøre med den ironiske multigenericitets begrænsning. Det er nødvendigt at sætte denne modsætningsstruktur over for en konstatering af, at der også er noget andet på færde: at multigenerici-

teten også er humoristisk. Kompositorisk, tidsligt, figurligt, tematisk, rumligt og fortælle-mæssigt er relationen mellem nøgleroman og dialog også præget af interferens. Det skal nu gennemgås, hvordan en humoristisk interferens mellem genrene udspilles.

8.4 Afbrydelse og sammenhæng

Klosterskrifterne synes på én måde at fungere som ikke mindst kompositoriske afbrydelser i forløbet. Samtidig må man bemærke, at tekstens dele er kompositorisk afvejede i forhold til hinanden; deres konkrete placering i den samlede tekst er en æstetisk organisering, hvor delene er forbundet på motiveret vis.

Allerede på tekstens anden side profeterer Falkenström om aftenens forløb: ”Sen är ordet fritt. Greve Max skall läsa efter maten en Platonsk dialog om järtecken...” (p.8). Selvom det så bliver i klosteret, så er det faktisk jærtegn, grev Max taler om i en af sine dialoger. Klosterskrifterne er desuden anbragt som en stime i værkets slutning. Det passer dermed ind i Falkenströms personlige historie: han er sønderknust og kan derfor indlemmes i klosteret som andre fortabte sjæle. Dette kunne ikke være sket i tekstens begyndelse, hvor Falkenström stadig kæmper mod sin fraskilte hustru.

De emner, der diskuteres i klostret, ses demonstreret i nøgleromanen. Max taler om telepati, åndens materie, Jenny udfolder den, hun er i sin sygeseng i telepatisk kontakt med Kilo på klostret (p.193). Max taler om jærtegn, Zachris oplever dem, da han kører hjem fra byen og ser varsler på, at hans uægte søn er på røvertogt i Zachris’ liv (p.123), Max taler om erindrings forskydninger og forvekslingen af egne og andres erindringer – Zachris overtager andres liv og ideer – og Falkenström er ude af stand til at se, at hans erindringer kunnet have været Zachris. Falkenström taler om ånder og

ser som også Zachris og fortælleren spøgelse alle vegne, i bogstavelig som metaforisk forstand: Zachris' uægte søn ligner et spøgelse i vinduet (p.117), det spøger i klostret (p.209), og Falkenström selv er som Zachris uden sjæl og ansigt (p. 78, 158).

Også internt i tekstens dele findes en sammenblanding af genrerne. I byafsnittene findes en række passager, der nogle gange blot tematisk, andre gange også formmæssigt knytter an til de filosofiske dialoger. Kilo er ikke bare trist over, at Zachris har stjålet Jenny fra ham; han spekulerer også over forholdet mellem skønhed og ondskab: "Kilo sörjde över Jenny, och grubblade alltjämt över det faktum att en elak människa kunda vara skön. Skönheten var ju ett uttryck av det högsta goda, och Gud själv måste vara skönast." (p.19). Senere er det også Kilo, der fodrer Jenny med teosofisk visdom, så hun ikke blot i sengen, men også verbalt vender sig væk fra Zachris og ægteskabskrigen (p.186, 193). Ligesom Redaktør Holger og grev Max tilsvarende fører en dialog om bodsgørelsens mulighed i det moderne på baggrund af Kilos skæbne (p.20).

Desuden findes i byafsnittene en længere "fuga" (p.25-30), en pseudo-dialogisk vekslen mellem forskellige stemmer, hvor det er vanskeligt at skelne mellem generelle refleksioner og partikulær sladder om bestemte nøglepersoner eller faktisk navngivne samtidige. Jalousiens filosofi veksler eksempelvis med diskussionen om en letgenkendelig nøglefigur, Strindberg selv: "Svatasjukan är mannens renlighetskänsla, som håller hans tankar fria från att inledas i en annan mans sexualsfär, genom hustrun – En man som icke är svartsjuk, utan håller till godo, det är en sodomit. Jag såg en man som njöt utav sin hustrus koketterier, och som älskade husvännerna...– *han* kvinnohatare? Han har ju fyra kullar barn, och tre skilsmässor bakom sig!" (p.25).

Kønstematikken er i det hele taget et punkt, hvor nøgleroman og filosofisk dialog er sat i forbindelse med hinanden – især når teksten betragtes i

sin helhed. Letgenkendelige nøgleportrætter er i byafsnittene koblet sammen med generelle abstraktioner over forholdet mellem Manden og Kvinden (f.eks. p.25, 36, 66, 70, 91, 121). Det skaber en særlig baggrund for kloster-skrifterne. Her er det universelle trukket frem; grev Max finder oprindelsen til tidens kønskamp i mytologien; miseren begyndte “när Brama lät förföra sig av Maja“ (p.139), og Kilos dialog rummer ligefrem en matematisk formel for relationen mellem mand og kvinde: ”Den mindre (Barnet) förhåller sig till den större (Kvinnan) som den större (Kvinnan) förhåller sig till det hela (Mannen). Eller: $a:b = b:(a+b)$ som uttryckt med siffror blir: $2:3 = 3:(2+3)$; eller $2/3 = 3/5$ ” (p.134). De filosofiske dialogers abstraktioner forekommer dog netop ikke almengyldige, når de er placeret i forlængelse af byafsnittenes åbenlyst valoriserede og historisk-referentielt bundne generaliseringer om kønnene – tekstens dele og dens genrer er forskellige, men samtidig internt forbundne i teksten.

Tidsstrukturen i teksten modererer desuden det umiddelbare indtryk af antitese. Den spatialitet, der kendetegner dialogerne, findes også i nøgleromanens byafnit, som også Per Stounbjerg nævnte det. Fortællingen er bundet op i et forløb, styret primært af Zachris’ ægteskabshistorie, men samtidig dominerer fortællingens ’nu’. Selve ordet ’nu’ er nøgleromanens tidslige anslag, det går ofte som afsnitsindleder igen som en gentagelsens rytme, der strider imod tekstens forløb (f.eks. p.9, 15, 23, 24, 30, 33, 41, 46, 49, 50, 69, 88, 90, 95, 157). Tiden i byafsnittene er også som i dialog-genren et evigt ’nu’, og handlingen erstattes ofte af de tidsopbremsende deskriptioner, der ækvivalerer med dialogernes refleksionsrum. Beskrivelsen af Zachris og Jenny udgør f.eks. hele kapitel tre (p.31-38).

Tiden trænger ind i dialogerne på mere end én måde. Temaerne og emnerne er inficerede af den tid, der tales i, og er ikke transhistoriske, som overskrifterne ellers antyder. Kvinder, Wagners musik etc. er emnerne, ikke blot spørgsmålene om, hvad sandhed og religion er. Også i handlingsforlø-

bet sker der en sammenfletning af dialogerne og nøgleromanens byafsnit. Jennys død lokker filosofterne ud på gåtur, så de også rent rumligt befinder sig mellem by og kloster, ligesom deres samtale drives fra filosofien til begivenhederne i fortællingens forløb (p.201, 215). Verden trænger sig bogstaveligt på, og Zachris' søn banker på døren til klostret.

Hvor byafsnit og klostreskrifter hidtil har været relativt skarpt adskilt i afsnit, sker der nu i forbindelse med Jennys død dét, at byens begivenheder og revisorens kemiske eksperimenter kommer i berøring med hinanden. De kemiske eksperimenter må strækkes over to dele (p.187-88 og 199-200), og helt færdig bliver revisoren først i tredje forsøg (p.209-213). Hvad angår fortællingen er denne indgriben lige så markant. Hvor fortællingen ellers er skredet kronologisk frem, brydes handlingen nu: Zachris' overværelse af Jennys dødsscene (p.205) kommer efter, at klosterbrødrene har fået overbragt nyheden om hendes død (p.200).

Man kunne sige, at der på dette punkt må være tale om en ironisk multigenericitet – tekstens multigenericitet betyder, at genrerne fragmenteres: de kemiske forelæsninger afbrydes, og den narrative del af nøgleromanen ødelægges i sin kronologi. Omvendt må man se ændringerne i forhold til deres kontekst: udgangspunktet var jo en skarp kompositorisk adskillelse. Set på den baggrund er dét, at der overhovedet skabes en forbindelse, en minimering af afstanden imellem genrerne.

Teksten har kompositorisk, tidsligt og rumsligt et overvejende uorganisk præg, men kan faktisk læses som en relativt sammenhængende størrelse. Uanset hvornår og under hvilke forhold delene er skrevet, så korresponderer de med hinanden og kan ikke fuldstændigt adskilles genremæssigt. Det samme gælder figurerne. Ikke alle splittes i selvmodsigende dele som boghandleren Kilo – tekstens præsentation af figurerne er ikke hele vejen igennem præget af uforeneligheder bundet til forskellige genrer. Desuden er der – og det er næste punkt i undersøgelsen – en grundlæggende kongruens

mellem fremstillingen af figurerne i de to tekstdele: modsætningen mellem typerne i dialogerne og de referentielle nøglepersoner er ikke så skarp, som den kunne synes.

8.5 Nøgler og låse

Det er ved nærmere eftersyn ikke kun i klosteskrifternes dialoger, at figurerne fremstår som typer. Også i nøgleromanens byafsnit beskrives de på en måde, der rækker ud over deres genrekonventionelle status som slet skjulte autentiske personer. Figurerne er i lige så høj grad strindbergske typer: Zachris er en vampyr, en gøple etc., Jenny er en emancipationshore, Hanna Paj en lesbisk manipulator, der ødelægger familier – og Falkenström er arketyper på den forsmåede ægtemand i Strindbergs billede. Flere af figurerne og episoderne går igen fra andre Strindberg-værker, og dertil kommer en sværm af andre litterære og mytologiske referencer.¹⁸⁰

Jenny ligner som også Maria i *Le plaidoyer d'un fou* (og en snes andre) en heks, en luder, en madonna, et offer, en nedfalden og nu ondskabsfuld engel i én (u)skøn blanding: ”Kilo sörjde över Jenny, och grubblade alltjämt över det faktum att en elak människa kunde vara skön. Skönheten var ju ett uttryck av det högsta goda, och Gud själv måsta vara skönast. Sagorna berättade visserligen om demoner vilka togo änglars skepelse, och om fallna änglar som kastades hit ner att straffas, dock behållande spår av sitt höga ursprung i en övermänsklig skönhet.” (p.19). Selv ikke den biografiske henvisning er entydig: Jenny refererer både til Nennie Geijerstam og Siri von Essen (og et dusin andre).

Byafsnittene rummer desuden påfaldende mange dialoger. Disse fungerer som i klosteskrifternes dialoger – som prædestinerede udvekslinger mellem typer eller repræsentanter for bestemte synspunkter. Fortælleren

kommer på komisk vis hele tiden til at afsløre, hvad der skal siges. Dialogerne reduceres til illustrationer af bagvedliggende pointer, ligesom i den platoniske dialog, som den fremstår i *Svarta fanors* klosteskriver. Først slås Thilda Ks karakter eksempelvis fast: ”Revisor K. satt försjunken och beundrade sin hustru, den stora författerinnan: han beundrade allt vad hon sade, men hon frågte mest efter adresser.” (p.10) – og så følger netop en dialog, hvor Thilda spørger efter adressen på Zachris’ tyske oversætter.

Det omvendte gælder også. I de filosofiske dialoger er figurerne typificerede – men de er samtidig også markerede som referentielle nøglepersoner. Figuren Falkenström udstilles tydeligt som en litterær Strindberg. Den stakkels, sammenbrudte forfatter, plaget af trakasserier med sit ægteskab og kvinder i al almindelighed, er prototypen på Strindbergs fremstilling af sig selv i litteraturen.¹⁸¹ Den autobiografiske hævde i Falkenströms opvarmning til klosterdialogen om de irreligiøse er klar: ”För att få skriva mina Samlade har jag offrat min biografi, min person. Det har nämligen förefallit mig, redan tidligt, att mitt liv var satt i scen för mig, för att jag skulle få se det från alla faser. Detta försonade mig med olyckorna, och det lärde mig att fatta mig själv som objekt. När jag nu i min lilla diatrib går lös mot de irreligiösa, så inbegriper jag mig själv, mest mig själv.” (p.147). Som receptionen viser, har den formelt set nedtonede, autobiografiske retorik, hvor der hverken tales i 1. person eller er navnesammenfald, været som bøjet i neon for samtiden.

I *Svarta fanor* fastholdes der en modsætning mellem partikulære, historiske referenter og universelle typer – men der åbnes også for en anden relation derimellem. Portrættet af Falkenström er ikke blot selvmodsigende som billedet af boghandler Kilo: Falkenström er filosof og historisk referentiel person på samme tid. Figurens identitet skabes i forbindelsen mellem tekstens afsnit og mellem dens genrer, der alligevel ikke kan siges at optræde

isolerede i forskellige tekstdele. Relationen er ikke blot antitetisk: det er forskellen mellem referencerne, der danner tekstens rum.

8.6 Nøgleromanens selvkritiske dialogicitet

Et væsentligt element i genrerens humoristiske blanding er spørgsmålet om tekstens dialogicitet. Dialogerne er skematiske og figurerne i dem typificerede. Ikke desto mindre rummer dialogerne to forskellige synspunkter – om ikke andet så formelt. Mere overraskende er måske, at det samme gælder nøgleromanen i byafsnittene. Nøgleromanen er ikke blot satirisk, den har også en dialogisk og selvkritisk dimension, der strider imod det polemiske anslag i teksten – men uden at genren derfor sprænges. Det er nært knyttet til, at typedannelsen findes i begge tekstdele. Falkenström er Strindbergs alter ego, og han burde således, i denne art polemisk nøgleroman, primært være fremstillet i teksten som *the good guy* – men fordi også Falkenström bliver skyllet med i typificeringen opstår der forbindelser mellem ham og andre figurer, der er langt fra uskyldrene.

Den mest afgørende læk findes mellem Falkenström og Zachris. Zachris er skurken – men ligner samtidig helten, Falkenström, i forbavsende grad.¹⁸² Beskrivelsen af Zachris er ganske hård: han er en “vampyr” (p.18), en “häxmästare” (p.39), der ”trollar” (p.44). Zachris ødelægger ægteskaber, stjæler folks arbejde, ry og venner og piner med psykiske tricks sin egen hustru til døden. Det er faktisk ikke så forskelligt fra, hvad der siges om Falkenström. Zachris og Falkenströms ægteskabshistorier ligner hinanden, begge har de med vampyriske og svigefulde kvinder at gøre, der sætter lus i skindpelsen og jalousi i sindet. Falkenström er heller ikke mere moralsk ren end Zachris. Han kurtiserer Zachris’ Jenny, selvom han protesterer mod

hendes intimitet på skrømt, han spørger efter unge damer (p.7), han påtænker at misbruge Jennys tillid, da hun fortæller ham sin rigtige alder (p.59).

Også kropsligt er ligheden slående. Falkenström er ansigtsløs: ”Alla mannens ansiktsdrag voro liksom utstrukna; och snöreflexerna underifrån förvandlade hans ansikte till en enda vit fläck med några fördjupningar i.” (p.78). Zachris er tilsvarende uden sjæl og ansigt, han er alverdens slags dyr og næsten et spøgelse: ”Ingen hade sett den mannens tänder, like litet som hans ögon, och därför liknade han spökdjuret...” (p.44).

Faktisk danner denne korrespondance mellem figurerne også en anden sammenhæng i teksten. I klosteret eksperimenterer revisoren med kemiske stoffer; og det kan forbindes med nøgleromanens karaktertegnning. Det bærende princip i eksperimenterne er nemlig idéen om, at alle grundstoffer er forskellige varianter af samme grundmateriale (p.171, 187) – og overføres det til teksten, er slægtskabet mellem Falkenström og Zachris indlysende. Analogien mellem kemi og persontegning dannes også meget åbenlyst: Zachris kaldes Zinnober og Cinnober (p.193, 203) – og cinnober er netop det røde farvestof, der dannes, når svovl og kviksølv blandes (p.114).

Zachris og Falkenström forbindes således som type i teksten, selvom de også fremstilles som modsætninger. Fortælleinstansen kan altså ikke reduceres til at repræsentere Falkenström-Strindbergs perspektiv ukritisk. Zachris skriver faktisk også netop en nøgleroman (p.160). Det betyder så også, at der dannes rum for en anden betragtning af, hvordan der fortælles. Når *Svarta fanor* i samtidens reception blev udråbt til psykopatologisk dokument, er det således dobbelt problematisk: ikke alene reduceres teksten til biografisk aftryk, den læses også på dette niveau entydigt og alene for sin polemik. Dermed overses, at satiren ledsages af en selvkritisk dimension – der næres af tekstens genrespil. Det dialogiske element kan ikke afgrænses til klosterskrifternes dialoger i genreform, men findes også som dialogicitet i nøgleromanens byafsnit. Når Jenny spørger Falkenström: ”Hör du Falx, ha-

de du ingen skuld i detta?” (p.57), er det et spørgsmål, der angår hele tekstens status: den er ikke blot polemisk og aggressiv, men også en dialogisk spørgeren til større sammenhænge end den enkeltes perspektiv, herunder Strindbergs. Falkenströms eller Falx’ blodige karakterangreb modsvarer af noget andet, der siger “Fallax” – “det er falskt” – som i en af dialogerne: “– Nu existera spöken för mig, alltså existera de. – Fallax!” (p.212).

Disse større sammenhænge er ikke alene at forstå som filosofiens abstrakte sandheder. Tekstens undersøgelse gælder sammenhængen mellem disse og den absolut private synsvinkel. I *Svarta fanors* genreblanding opstår, som det skal beskrives i følgende afsnit, en forbindelse mellem ellers uforenelige størrelser: byens sladder og klostrets filosofi, den enkeltes tidsbundne kvababelser og de evige spørgsmål. Heller ikke det stærkt subjektive element, der dominerer i tekstens dimension af nøgleroman, kan nemlig isoleres fra klosterdialogerne. Klosterdialogernes tematik og navnlig Falkenströms tvetydige ageren modsiger deres konventionelle karakter – men på en måde medfører et positivt alternativ. Dialogen som genre modsiges ikke i mødet med nøgleromanen – den åbnes også mod sin egen genrekonvention og overskrider sin karakter af didaktik til fordel for en anden form for dialog.

8.7 Sladderens filosofi

Klosterskrifternes dialoger er ikke alene lærde renæssance-dialoger. De har også en karakter, der forbinder dem med nøgleromanen i resten af teksten. I klosterskrifterne trækkes der umiddelbart på filosofiens transindividuelle tænkning: klosteret er askesens, åndens og intellektets sted – men byens perfiditeter slår ind i denne atmosfære. De filosofiske vidensudlægninger står klart frem som mislykkede forsøg på at transformere personlige erfaringer i

erindringens sprog til almene sandheder. Til gengæld opstår der en anden virkning: dialogen holdes fast på det subjektive, og det åbner for andre funktioner end den didaktiske.

Falkenström især inkarnerer lidenskaben og subjektiviteten i klostret – i sin dialog, der må kaldes ”diatrib” (p.147). Han bliver ved ankomsten til klostret instrueret i at hvile sig og i at lade sin personlige tragedie bag sig, men kommer aldrig til at befinde sig vel i klostrets askese. Det er umuligt for ham at tilgive sine fjender, og Falkenström kan ikke holde sit had til Zachris i ave (p.154, 202, 204); hans hadefulde kaskader bringer Zachris’ ånd ind i klostret (p.155). Betragtningerne over kvindens væsen er alt andet end objektivt filosofiske, de er åbenlyst udløbere af hans egen historie. Falkenström gør en dårlig renæssancefigur: hans dialog er ikke ligeværdig repræsentation af forskellige synspunkter, og den ender ikke med afklaring – men med et skænderi mellem de samtalende, hvor den ene beskylder den anden for simpelthen at være fej og dum. Karakterangreb og argumentationslogik hævdes i samme åndedrag: “Da är det endast din feghet som skiljer oss...lägg bort den, och vi er ense! –Jag är inte feg! – Då er du dum då! Ty dumhet är att icke kunna draga en riktig slutsats av riktiga premisser. Ad-dio!” (p.153).

Dialogen sprænges dog ikke blot ved denne eksplosive forbindelse med nøgleromanen. Der forbliver en modsætning mellem filosofi og Falkenströms udladninger; men erfaringen er også en anden: med genrenes forbindelse udfordres forestillingen om, at der er en absolut modsætning mellem objektiv, almengyldig viden og subjektiv, samtidsbundet sladder. De sladdervorne afsløringer, personerne i byen er så optagede af, er vidensbegær på linje med klosterbrødrenes dialoger – der netop også fremstår som styrede af den udsigende dialogførers intentioner.

Påfaldende er det også, at det gennemgående emne i klosterets dialoger er Sandheden. Fortælleren er sikker i sin sag, hvad angår beskrivelsen af de

involverede nøglepersoners karakter, men samtidig sættes spørgsmålstegn ved selve muligheden for at fortælle sandheden. Der spørges: hvor pålidelige er erindringer (p.98), vidnesbyrd (p.99), sanserne eller naturlovene (p.106) som sandhedskilder – og hvilken rolle spiller konventioner, fælles tro (p.105) og fantasien (p.109-111)?

Undersøgelsen af sandhedens natur leder til den konklusion, at grænsen mellem sandt og usandt, fiktion og fakta, erindret og opfundet er flydende og ikke kan bestemmes entydigt, heller ikke naturvidenskabeligt – uden at ideen om det sande dog opgives. Et sigende billede lyder: “Sanningen är en jökel som skriker omärkligt fram, blir is från snö, smälter till vatten och blir is igen, men förnys uopphörligt uppifrån av ren snö, klar som sanningen; när den åkt fremåt och nedåt ett stycke blir den smutsig som lögn och rinner bort.” (p.139). Is, sne og vand er forskellige former af det samme materiale, og det sande kan altså ved ydre påvirkning og fornedring ændre sig fra fast til flydende størrelse og miste sin værdi. Sandheden fornys hele tiden; og dermed består løgnen også.

Naturligvis er disse refleksioner afgørende for den status, portrætterne har i *Svarta fanor*. Beskrivelser af andre opstår i et ikke særlig harmonisk, intersubjektivt spil, der gør sandheden umulig at fikseres: “Emellertid har jag nödgats i självförsvar berättat vintapparhistorien så många gånger att den kanske kommer in i hans biografi, och han har väl berättat historien om min svarta otacksamhet så att *den* kommer in i min biografi!” (p.102). Lækken mellem Falkenström og Zachris, tekstens tilbagevendende refleksioner over identitetsforvekslinger og fordoblinger (p.111, 141) – og genrespillet generelt – gør det klart, at nøgleromanen er mærkværdigt dialogisk og monologisk på én gang.¹⁸³ Måske tekstens afslutningsord, der stammer fra den bebragte ægtemand Smartmans sidste brev til sin søn, også har relevans for nøgleromanens fortæller: “Glömskans frid över mitt stoft!” (p.219).

Den dialogform, der findes i *Svarta fanor*, kan heller ikke alene beskrives sådan som Carlo Sigorni gjorde i *De dialogo* (1561). Det betyder ikke, at dialog-genren kastes ud i et ironisk intet og fremstår ruinøs. I *Svarta fanor* moduleres den sigorniske dialog, så den åbner sig mod en større del af genrens konvention. Pointen i Roger Deakins artikel ”The Tudor prose Dialogue” (1980) er netop, at dialog-genren har to forskellige former i renaissance, hvor Sigorni repræsenterer den ene, og Rudolf Agricola i *De inventione Dialectica* (1479) den anden – og dialogerne i *Svarta fanor* har også en funktionsmåde som dén, der skildres hos Agricola.

Hos Agricola er dialogen nemlig ikke redelig og filosofisk, men effekt-søgende, satirisk og uhæmmet manipulerende: ”Some of the tricks are such as only Erasmus could approve of: deliberate denigration of the opponent’s argument – and his character, if necessary; sly insinuations; deliberate misleading; seeming digressions.” (p.8). Et typisk argument i en sådan type dialog for, at filosofen bør holde sig fra ægteskab lyder, at kvinden jo bærer følgende kendetegn: ”flattery, self-pity, aggression, suspicion, jealousy, bearing of children, nursing them, and taking care of the house.” – mens filosofen selv er karakteriseret ved: ”paleness, thinness, awesome appearance, austere behavior, indifference to worldly goods, scorn of pleasure” (p.7).

Argumentationen og karakteristikkene ligner til forveksling det, der fremsættes i *Svarta fanors* klosterdialoger. Emnerne var i de agricolanske dialoger ikke højtravende abstrakte: dialogernes forfattere var af lav social status, og det var jordnære og samtidige emner, der blev taget op. I *Svarta Fanor* kan emnerne på klostret heller ikke holdes i den abstrakte afdeling. Klostret er da også langt fra at være en stolt, historisk bygning: det er i virkeligheden en gammel fabrik, tarveligt møbleret og usælgelig (p.93-94).

I *Svarta fanor* fremtræder dét, der har været dialog-genrens akilleshæl siden antikken: spørgsmålet om, hvorvidt dialogerne, som de sene platoniske dialoger, er forudtænkte konstruktioner, hvor deltagerne lægges ord i

munden, ligesom i den manipulative nøgleroman – eller reelle afprøvninger af et synspunkt, som i de tidlige platoniske dialoger.¹⁸⁴ Dialogernes viden viser sig som noget, der opstår i den sproglige forskydning af det individuelle ind i det almene, i benyttelsen af en vidensretorik, der hverken er mere eller mindre subjektiv eller objektiv, end nøgleromanens fortælling er det.

Det, der fremkaldes mellem nøgleroman og filosofisk dialog, er således dialog-genrens dobbelte karakter af universel stræben og bundethed til det udsigende subjekt. I den humoristiske multigenericitet sker en forbindelse mellem genrerne, så de bøjes mod sig selv. Tekstens multigenericitet dannes i forskellen mellem objektivitet og subjektivitet, mellem det alt for konkret henvisende og en grænseløs typificering af personerne.

Svarta fanor har en markant ironisk dimension i sin multigenericitet – der dog samtidig er humoristisk. Genrerne forbindes med hinanden i og med teksten, så de ikke blot fremstår som begrebslige modsætninger, men også som størrelser, der er på talefod, fordi de fungerer i og med deres også tekstlige karakter. Genrerne afviger fra de konventioner, der slås an i teksten, men på en måde, så konventionerne genskrives og udvides i genrenes møde. Dialog-genren fragmenteres ikke blot – i teksten står der tværtimod to højst forskellige, historiske dialogformer frem samtidig. Den humoristiske multigenericitet åbner for forbindelser mellem områder, der konventionelt er skrappt afgrænsede: viden og sladder, litterær og historisk reference, dialog og satirisk karikatur.

Med *Svarta fanor* bliver det klart, at antitese, uorganisk struktur og montage ikke er tilstrækkelige betingelser for at beskrive en teksts multigenericitet som udelukkende ironisk. Eller man kan formulere det den anden vej: en teksts multigenericitet kan godt også være humoristisk, selvom tekstens mest slående kendetegn er nogle, der oftest knyttes til ironi. Ironisk og humoristisk multigenericitet er således ikke gensidigt udelukkende størrel-

ser, men forskellige generiske funktionsmåder med varierende dominansforhold i forskellige tekster. Forskellen på og relationen mellem humoristisk og ironisk multigenericitet bliver særligt tydeligt, fordi teksten rummer begge dele. *Svarta fanor* er også på dette punkt diskutabel, strid og bevægende.

I *Svarta fanor* er figurenes karakter af både typer og historisk referentielle størrelser afgørende punkter i tekstens multigeneriske virkemåde. Det samme gælder i Martin A. Hansens *Jonatans Rejse* (1950), hvor deres status mellem folkesagn, allegori og samtidssatire kendetegner tekstens humoristiske multigenericitet. Sammenlignet med *Svarta fanor* er genrernes relation mere markant humoristisk i *Jonatans Rejse* – men som det skal blive klart, er der også ironiske elementer i Martin A. Hansens ellers så lune tekst.

9. Martin A. Hansen: *Jonatans Rejse*.

Folkesagn, kristen allegori og samtidssatire

Martin A. Hansens *Jonatans Rejse* (1941, 1950) kom som en overraskelse.¹⁸⁵ Efter de mere socialrealistiske værker *Nu opgiver han* (1935) og *Kolonien* (1937) vakte *Jonatans Rejse* opsigt med sin sære blanding af, hvad anmeldere og kritikere identificerede som samfundssatire, eventyr og vandreroman. Modtagelsen var begejstret, dog med den malurt i bægeret, at visse ikke fandt, at satiren var spids nok.¹⁸⁶

At der er flere genrer på færde i *Jonatans Rejse*, er således ingen ny opdagelse. Der er dog to genrer, som ikke har fået megen opmærksomhed, ja faktisk ingen overhovedet: den middelalderlige, kristne allegori og folkesagnet.¹⁸⁷ Det er ikke intentionen at udnævne disse genrer til de eneste eller de mest fremtrædende i teksten – men at supplere konstateringen af de allerede bemærkede genrer med en undersøgelse af, hvordan allegori og folkesagn spiller sammen indbyrdes, med det satiriske element og med tekstens tematik i øvrigt. Multigenericiteten i *Jonatans Rejse* læses som humoristisk interferens: genrerne funktion er ikke at splitte teksten ad, de fremtræder derimod sammenvævede på en måde, så uventede forbindelser imellem dem opstår. Først et rids af tekstens handling.

Jonatans Rejse består af en række enkeltepisoder, der knyttes løseligt sammen. Smeden Jonatan, godmodig, kristen og livsglad, bor i en lille landsby. Han får sig en dag en ny svend. Svenden er overnaturligt dygtig til sit håndværk, og snart har han ikke bare annekteret smedens liv, men også fortryllet det meste af landsbyen. Smeden støber da en flaske af kirkeklokken Gabriel, og i den fanger han svenden – der jo er den rene djævleyngel, om ikke Fanden selv. Flasken har nu den egenskab ved sig, at den som Aladdins lampe opfylder alle de ønsker, ejermanden fremsætter, og urolig over denne magt bestemmer smeden sig for at aflevere flasken til kongen.

Det er målet for Jonatans rejse – men et mål, som ikke nås, for kongen afviser at modtage flasken.

Det gør dog ikke rejsen mindre begivenhedsrig. Smeden slår følge med en falleret student, Askelad, men de er ikke kommet langt, før smeden anklages for tyveri af en pung og sættes i fængsel af politimester Olsen. Det på trods af, at smeden faktisk har hjulpet den egentlige tyv og var på vej for at tilbagelevere pungen. Jonatan stikker dog af og deltager bl.a. i en købstads jubilæumsfest, krydser verbale klinger med en vejmand, er til en røvers begravelse, høster en mark og allierer sig med syv mænd, han møder på et pensionat i storbyen: Friherren, videnskabsmanden Sallust, doktor Kaliban, digteren Vilhelm, musikeren Ivan, Misanthropen og den naive, rapmuede Kristian.

Denne alliance, hvis mål er at anvende flasken til fordel for byens fattiglemmer, bringer smeden i konflikt med både pressen, erhverslivet og de revolutionære: henholdsvis redaktør Krik, industrimagnaten Aleksander Aleksander og undergrundsgruppen kasparisterne repræsenteret ved Individ Likka. Det fører mange episoder med sig, men endelig fanges smeden dog igen. Mens han venter på sin dom, oplever Jonatan sammen med Askelad at møde Dommens Fugl og Fanden selv. Til trods for denne mentale udflugt dømmes smeden, sættes i fængsel og vender først senere tilbage til sin landsby, medbringende skøgen Margaret's barn, som han har samlet op på sin rejse. Efter en lidt kølig modtagelse finder Jonatan og landsbyen sig til rette med hinanden igen.

9.1 Receptionens genresyn

Jonatans Rejse er altså multigenerisk. Teksten er en samtidssatire, en skæmteroman, et folkesagn, en kristen allegori, men ligner også eventyret,

myten og skrønen, ligesom der desuden er inkorporeret diverse fabler i teksten. Faktisk har den også visse lighedstræk med den allerede omtalte mennippæiske satire.

En del af receptionen har bemærket flertydigheden i det genremæssige. Victor Hellern nævner i “Martin A. Hansens genre- og formproblemer” (1956), at der er indlagt “deilige eventyr og visjonære syn” (p.295-296) og i nyere tid har især Erik Svendsen åbnet det genremæssige felt. I “Jonatans Rejse og tilbage til fremtiden” (1988) kalder han ikke blot *Jonatans Rejse* for en vandreroman (p. 330), men også for “en blanding af komedie og tragedie” (p. 332), ligesom han nævner tekstens “genreparodiske leg med myten, sædeskildringen og eventyret” (p. 332). Desuden karakteriserer Svendsen *Jonatans Rejse* som “en udtalt modernitetsallegori”, hvor “den forsmåede smeds rejse handler om prisen for den borgerlige kulturs ekspansion” (p.334).

Der er en særlig tendens til, at vandreromanen, den fabulerende roman, eventyrromanen og skæmteromanen fremhæves i receptionen – hvor betegnelserne nogle gange forstås synonymt med den Cervantes-inspirerede pika-reske roman. Misse Gundell skriver i sin anmeldelse “En ny Niels Klim” (1941), at *Jonatans Rejse* er “en stor og fantastisk Skælmeroman”.¹⁸⁸ Thor-kild Bjørnvig fortsætter i “Jonatans Rejse. En humoristisk eskatologi” (1949): “Genren er vandreromanen, som har avlet nogle af de ypperste og mest folkekære romaner i Europa: Don Quixote, Gil Blas, Simplicius Simplicissimus, Wilhelm Meister og Pickwick-klubben” (p.419).

Per Stig Møller er på linje med Bjørnvig i *Nat uden daggry* (1985) og uddyber, hvad han forstår ved genren: “Om hans rejse til staden og opholdet dér handler denne vandrerroman. Som genren foreskriver, kommer smeden ud for alle slags miljøer og mennesker, fra tyve til filosoffer, fra fattigfolk til statens ledere, og på sin rejse involveres han i de ideologiske stridigheder, der drejer sig om, hvordan man bedst bruger flaskens magt til at skabe en

bedre verden.” (p.122). Tilsvarende beskrives *Jonatans Rejse* i Peder Allan Larsen og Kirsten Højmark Pedersens “Den menneskelige identitetskonflikt: at finde balancen mellem afmagt og almagt” (1981) som “Fantasiromanen” (p.37) og “skæmteromanen”, og i Anders Thyrring Andersens portræt af Martin A. Hansen i *Danske digtere i det 20. århundrede* (2001) genrebestemmes teksten som “en episk fabulerende roman, en fantastik” (p.28).

For andre sker denne fremhævelse dog kun med anfægtelser. Niels Riiskjær konstaterer i “På sporet af udviklingsromanen” (1976): “Det er jo en eventyrroman – uden at være det helt” (p.69), mens Cai M. Woel i *Martin A. Hansen. Liv og digtning* (1959) taler om “Æventyrroman” (p.30) og “Fabelroman” (p.33), men alligevel må tilføje: “Der er forresten mere durable Naturalisme i ‘Jonatans Rejse’ end man skulde tro der kunde blive Plads til i en Æventyrroman” (p.33) samt “Bogens lykkelige Virkning ligger i dens særlige Blanding af Æventyr og Saglighed.” (p.36).

En vis forsigtighed med alene at bestemme teksten som pikaresk roman, sådan som Bjørnvig og Møller åbenlyst, og andre mere antydningstvist gør det, forekommer nødvendig. Både fordi teksten, som Riiskjær og Woel pointerer det, er en sær blanding af eventyr og realisme, men også mere genreinternt fordi *Jonatans Rejse* på visse punkter korresponderer dårligt med den pikareske roman – som denne beskrives af f.eks. Claudio Guillén i *Literature as System* (1971).

For vist er der tale om en ikke specielt heroisk skikkelse, der på sin forunderlige rejse møder folk fra høje og lave socialklasser: “The pícaro in his odyssey moves horizontally through space and vertically through society”, skriver Guillén (1971 p.84). Teksten er som den pikareske roman episodisk (p.84), men fortælleren er ikke en fiktiv-selvbiografisk 1. persons-fortæller, som det er tilfældet i den pikareske roman: “The picaresque novel is a pseudoautobiography. This use of the first-person tense is more than a formal frame.” (p.81).

Smeden er først og fremmest ikke nogen typisk pícaro. Han er ikke nogen lavsocial “half-outsider” (p.80), men i kraft af sin stilling som smed en vigtig bedsteborger. Jonatan udvikler sig heller ikke synderligt på sin rejse, er ikke ung og forældreløs, som pícaroen er det i Guilléns fremstilling: “The pícaro is, first of all, an orphan” (p.79). Smeden har heller ikke en eksperimenterende holdning til filosofi, moral og religion – modsat pícaroen: “The total view of the *pícaro* is reflective, philosophical, critical on religious or moral grounds.” (p.82). I virkeligheden passer disse karaktertræk langt bedre på Askelad, men han er ikke bogens hovedperson. Smeden har større lighedstræk med den jævne Sancho Panza, som Frederik Nielsen også bemærker i sin portrætartikel om Martin A. Hansen i anden udgave af *Danske digtere i det 20. århundrede* (1966 p.254).

Det pikareske kan altså siges at være et element i teksten på visse punkter, men ikke på andre. Desuden er det pikareske moduleret, så ikke pícaroen, men pícaroens hjælper sættes i forreste linje. Hakon Stangerup kalder således i sin anmeldelse “Blot til lyst” (1941) *Jonatans Rejse* for “en Skælmeroman efter de gode gamle Mønstre”, men præciserer, at smeden er “en dydig Pícaro, en Skælm uden Skælmestykker”. Ligesom Svend Erichsen i anmeldelsen “Djævlén i Flasken” (1941) mener, at teksten er “en Pastiche over de gamle Skælmeromaner”.¹⁸⁹

At der er et stærkt tematisk præg i *Jonatans Rejse*, genspejles tydeligt i receptionen. Den kristne problematik, kampen mod det onde i den enkelte, går rent ind.¹⁹⁰ Så meget desto mere er det overraskende, at ingen har overvejet, om teksten kan læses som *en middelalderlig, kristen allegori*. Thorkild Bjørnvig læser ganske vist teksten allegorisk som “Jonatans Rejse. En humoristisk eskatologi” (1949) – men det gør han kun på et tematisk og ikke på et formmæssigt niveau. Det samme kan siges om Faith og Niels Ingwersens kapitel om *Jonatans Rejse* i deres *Martin A. Hansen* (1976): det bemærkes, at teksten har “apocalyptic overtones” (p.45), og rejsen beskrives

som “a pilgrimage” (p.46) – men genrerne bestemmes til eventyr, satire og pikaresk roman (p.45). Cai M. Woel ser ligeledes nok i *Martin A. Hansen. Liv og digtning* (1959) en middelalderlig allegorisk tematik, men kalder det noget andet, nemlig en “Æventyrberetning om de store Magters evige Kamp, kanske paa Randen af den yderste Dag og Dom” (p.33).

Det skorter heller ikke på opmærksomhed omkring splittelsen mellem traditionelt bondesamfund og moderne urbanitet, fortid og nutid, eventyr og realisme – mens det ikke er blevet diskuteret, hvilken rolle *folkesagnet* spiller i teksten. Tekstens element af folkesagn underordnes implicit det eventyrlige præg, teksten også rummer – på trods af, at der nok er store ligheder, men også afgørende forskelle på de to genrer, sådan som Max Lüthi skriver i bl.a. “Märchen und Sage” (1951). I et eventyr findes eksempelvis ikke et skarpt skel mellem naturligt og overnaturligt, mens det kun gælder for dele af *Jonatans Rejse*. Således hedder det i afsnitstitlen om den utrolige flyvetur med Fanden: “Næstsidste Beretning, der handler om en tvivlsom Oplevelse, som Jonatan havde paa Hospitalet”. Desuden er der, hvad jeg skal vende tilbage til, en konstant hævde fra fortællerens side af, at det hændte skam er virkelige, historiske begivenheder (f.eks. p.8) – og denne autenticitetshævde er fremmed for eventyret.

Genrerne i *Jonatans Rejse* er altså, som betragtningen af receptionen viser det, presserende diskussionsemner. I denne sammenhæng skal det undersøges, hvad det betyder for *Jonatans Rejse* og genrerne hver især, at teksten ud over at være en satirisk samtidskritik også er kendetegnet ved, at folkesagn og allegori er sat op over for hinanden. Først præsenteres henholdsvis folkesagn og allegori i teksten, dernæst analyseres figurerne som størrelser mellem folkesagn, allegori og samfundssatire, efterfulgt af en undersøgelse af det episodiske i genrerne og dets betydning i forhold til en mulig narrativ forløsning af teksten. Endelig er det fortællingens nærvær, der er emnet,

idet genrerens funktion i tekstens fortælling af modernitetskonflikten afsluttende belyses.

9.2 Folkesagnet: historien er sand

Robert Zola Christensen har skrevet om vandrehistorien i flere bøger og artikler. Som en del af forsøget på at indkredse genren beskriver han dog også en række andre, beslægtede genrer, herunder folkesagnet. I artiklen “Vandrehistorien – en ny genre eller et genopdaget folkesagn?” (1997) definerer han folkesagnet helt kort: Folkesagnet er en “kortere episk fortælling, der forholder sig deskriptivt til sit emne, mundtligt traderet, udspiller sig fortrinsvis i det gamle landbosamfund, plæderer i et eller andet omfang at omhandle virkeligheden, har til opgave at give den almenmenneskelige usikkerhed et udtryk og en form” (p.164). Nu kan det så være interessant at sammenholde *Jonatans Rejse* med Zola Christensens karakteristiske bid for bid.

Jonatans Rejse består af 40 korte, episke fortællinger eller episoder, der alle er udstyrede med fortællende kapiteloverskrifter, såsom “Hvordan Jonatan kom til at passe et Barn og andre sære Hændelser”. Snarere end at være ét folkesagn er teksten som en kæde af folkesagn, og kapiteloverskrifterne refererer da også f.eks. til “Næstsidste Beretning” og “Fyrretyvende Fortælling”, som var der tale om selvstændige historier, der fortælles efter hinanden.

Mundtligt traderet er teksten jo ikke, tværtimod henvises flere gange til beretningens skrevne karakter, både i og uden for udgiverens fortale (f.eks. læserhenvendelser p.100, 127, 235), men i fortællestil er teksten delvist mundtlig, idet den er udpræget handlingsorienteret og nøgtern deskriptiv – selvom der også er enkelte kortere, poetiske miljøbeskrivelser (p.17, 56).

Talesprogsagtige ordsprog og bibelvendinger dominerer teksten, særligt er de knyttede til smedens tale. “Hor og Horn er Sladderrim”, slås det eksempelvis fast (p.10), og en typisk replik lyder, da smeden bliver spurgt, om han kan lide den serverede mad: “Som Olien bekom Elias” (p.46). Tilhørere synes også at indgå som element i *Jonatans Rejse*: de 40 episoder er gruppevist delt ind i syv afteners “Fortællinger” – som om historien fortælles for en tilhørerkreds hen over syv aftener. I stil med de middelalderlige fortællekredse, man finder hos f.eks. Chaucer og Boccaccio.¹⁹¹

Det, der for alvor trækker teksten i retning af folkesagnet, er dens autenticitetsstatus og fortællerens position. Beretningen om Jonatan er nemlig, slås det fast, en sand historie fra et gammelt landbosamfund.¹⁹² Fortælleren gengiver – men langt fra bare loyalt – en historie fortalt af de gamle på egen: “Gid da vor Fortælling vil virke lige saa troværdig, som den er sand. Sanddruheden nøder os nemlig til at fortælle adskilligt, som lyder underligt. Men, taalmodige Læser, vil Beretningen her og der kræve for meget af dit Taalmod, da tænk dig bare, at det hændte for hundrede Aar siden...Og dog har vi jo skaaret mange Vildskud og Viderværdigheder bort i de Fortællinger om Smedens Rejse, som i vor Barndom endnu lød i mange gamles Mund.” (p.8). Sådan lyder det i “Udgiverens velmente Fortale”, ligesom sandhedsværdien hævdes løbende i teksten, og der henvises til forskellige dokumenter som bevis (p. 9, 19, 79, 105).

At denne sandhedsværdi kan diskuteres, er ikke afgørende for definitionen af folkesagnet. Det er pointen i Linda Dégh og Andrew Vázsonyis artikel herom, “Legend and belief” (1971), og som Robert Zola Christensen skriver, er sandhedskriteriet at betragte som et fortælle-mæssigt aktiv: folkesagnet placerer sig mellem troværdigt og usandsynligt og ægger derved sin tilhører (1997 p. 162).

Teksten ligner både lokal- og personsagnet, altså historier om et bestemt sted eller en bestemt person. Smeden kaldes for “Molbo”, (p.21) og en ræk-

ke kendte stedsagn knytter sig netop til molboerne: molbohistorier. Første aftens fortælling indledes også med en henvisning til lokal tid og sted: “Forhen levede der i vort Hjem sogn en Smed, om hvem der gik mange Historier, der er for gode til at blive glemte...Jens Peder Jonatan Jonsen, saadan stod han i Kirkebogen, men han blev gerne kaldt Jonatan.” (p.9). Smedens navn konstateres med en præcision, der er typisk for folkesagnets autenticitets-hævdelse. I “Vandrehistorien: Et moderne folkesagn” (1999) bemærker Zola Christensen også, at brugen af proprier (navngivne steder og personer) giver fortællingen autentiske anknytningspunkter (p.20).¹⁹³

Også klare intertekstuelle henvisninger, der bekræfter tekstens forbindelse til folkesagnet, findes. Askelad er, som Harry Andersen skriver i “Martin A. Hansen og Jonatans Rejse” (1961 p.142), det norske navn på en kendt sagnskikkelse, tilsvarende kaldet Askefis på dansk. Ligesom den episode, hvor smeden høster en enkes mark, har sagnrødder. Som Cai M. Woel skriver i *Martin A. Hansen. Liv og digtning* (1959), minder skildringen om et sønderjydsk sagn – som Karen Blixen i øvrigt også genskrev i sin “Sorg-Agre” (p.31). Paratekstuel advares der også mod at forvente sig andet end en sand, men genfortalt historie – eller, kunne man sige, et folkesagn – om en uheldig rejse. Udgiveren indleder således med en påpegning af, at fortællingen om Jonatans Rejse ikke er videnskabeligt funderet og derfor ikke har ret til læserens overbærenhed: “...vi erkender vor Evneløshed til strengt at overholde alle videnskabelige Grundsætninger...De Skrifter, der i høj Stræben søger at løse de store Livsgaader, har vel ret til denne Overbærenhed...Men denne Bog fortæller bare om en uheldig Rejse og maa derfor klare sig selv.” (p.8).

9.3 Allegorien: betydningen er flerfoldig

“Denne Bog fortæller bare om en uheldig Rejse”, hedder det altså. Udsagnet er interessant, for *Jonatans Rejse* er også en allegori af den middelalderlige, kristne udgave – og meget mere end blot en underholdende historie.

Først nogle bemærkninger om genren. Allegorien er en ganske omdiskuteret størrelse, og man kan ikke engang uden videre antage, at den er en genre overhovedet. Form og modus synes for visse dele af den moderne allegoriteori at være mere ufarlige betegnelser – i f.eks. Angus Fletchers *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode* står: “Allegory is properly considered a mode: it is a fundamental process of encoding our speech.” (1995 p.2-3). Allegorien bredes, og ikke bare hos Fletcher, ofte ud til at dække meget mere end blot at være en genre. Der er allegoriske elementer i næsten al litteratur, fastslås det eksempelvis i Zhang Longxis “Historizing the Postmodern Allegory” (1994): “Almost all literature and criticism can be redefined as allegory and allegoresis” (p.214). Den idé kan være inspireret af Paul de Mans skelsættende *Allegories of Reading* (1979), hvor allegorien gives en vidtrækkende definition som en narration, der også er en allegori over læsningens umulighed – hvilket er et grundlæggende litterært snarere end et specifikt, historisk generisk fænomen. I essayet “Allegory (*Julie*)” skriver de Man således: “Allegories are always allegories of metaphor and, as such, they are always allegories of the impossibility of reading.” (p.205).

Alligevel kan man, som Gerhard Kurz gør det i *Metapher, Allegorie, Symbol* (1982), udpege bestemte temaer, narrative strukturer og topoi i allegorien, ligesom det er almindeligt at historisere den og skelne mellem f.eks. middelalderlig, barok, romantisk og moderne allegori. Kurz forstår også allegorien som en genre og ikke blot som en trope: “Metapher und Symbol sind Binnenelemente literarischer Texte, die Allegorie dagegen ist auch eine Gattungsform.” (p.5).¹⁹⁴ Man kan altså godt, og det skal af pragmatiske

grunde ske her, procedere ud fra den antagelse, at allegorien er en genre, mens det allegoriske også kan forstås adjektivisk, a-historisk og ikke-generisk.

Allegori kommer af *allos* og *agoreuein*, andet og åben tale – ofte også oversat med inversion efter latin *inversio*.¹⁹⁵ En allegori består, som Gerhard Kurz skriver, tilsvarende af to betydningslag: et såkaldt bogstaveligt (*sensus litteralis, historia, verbum*) og et allegorisk (*sensus allegoricus, sensus translatus*). Den bogstavelige betydning er den, der ligger lige for, mens den allegoriske kræver en reflekteret fortolkningsindsats. Det allegoriske er ikke nødvendigvis mere abstrakt, og der er også tale om fortolkning, hvad angår det bogstavelige niveau. Fortolkningen her foregår bare, uden at læseren er bevidst om det: “”Der Unterschied von ‘wörtlicher’ und ‘allegorischer’ Bedeutung ist also nicht einer zwischen uninterpretierter und interpretierter Bedeutung, sondern zwischen interpretierter Bedeutung, die als solche nicht mehr, und interpretierter Bedeutung, die als interpretierte bewusst ist.” (p.30).¹⁹⁶

Den middelalderlige, kristne allegori er tæt knyttet til Biblen. Den bogstavelige fortælling har sin prætekst i Biblen og i Biblens figurer, og moralske perspektiver er tæt vævet sammen med spørgsmål om tro og frelse. Hvis tankegangen kan følges i forhold til *Jonatans Rejse*, alle modsigelser holdt tilbage et øjeblik: den allegoriske helt Jonatan begiver sig, besat af sin mission, ud på sin rejse gennem et inferno af onde og forskruede mennesker, der er allegoriske personifikationer af alt fra den falske godgørelse til grådigheden, magtsygen, selvdyrkelsen etc. Typologiske henvisninger svirrer i det hele taget i teksten: Samson (p.13), Johannes Døber (p.33), kong Saul (p.58), Judas (p.102), David (p.113), Adam (p.194), Herodes (p.191), Job (p.233). Biblen er en yderst præsent prætekst, og bibelciter skorter det ikke på. Som Søren Nordentoft bemærker i “Politik, arvesynd og idealisme” (1977), minder miljøet i teksten om “arvesyndens rige” (p.160).

Frelsen skal smeden nå hos den altseende Gud (kongen, der besidder en krystalkugle/et fjernsyn), som er den rette til at håndtere det onde (svenden). Ved verdens ende (et sindssygehospital) møder smeden også, og det fremstår umiddelbart i teksten, Dommens fugl og Fanden selv. Smeden, der både hjælper Barabbas (tyven) og Maria Magdalena (skøgen Margaret) undervejs, dømmes uskyldigt, selvom han kun vil det gode: som Kristus. Selv ikke hans broderskab af syv venner eller apostle fra det “evangeliske herberg” (p.142) (Friherren omtales eksplicit som havende apostelsind, p.233) kan hjælpe ham. Særligt ikke, fordi en af brødrene, digteren Vilhelm, har solgt ham for ussel mammon (p.228) – som en Judas.

Teksten har et allegorisk præg, og det er derfor ikke vanskeligt at gentage det allegoriske også i læsningen, som i den middelalderlige allegorese. I allegoresen, der er en særlig religiøs læsningspraksis, udpegede man fire betydninger i fortolkningen af tekster af enhver art: den bogstavelige, den allegoriske, den moralske og den anagoriske eller eskatologiske.

Anker Teilgård Laugesen skriver i *Middelalderlitteraturen* (1966): “1. er den historiske eller litterale (bogstavelige betydning), 2. den allegoriske *stricte sensu* som refererer til Kristus og hans Kirke (tro), 3. den moralske eller tropologiske (vandel), og 4. den anagogiske (eskatologiske) som refererer til de himmelske, evige ting (håb). Den firfoldige skriftmening kan eksemplificeres med bynavnet Jerusalems betydninger, efter Hrabanus Maurus (d. 856): historisk er det den jødiske by, allegorisk Kristi Kirke, tropologisk menneskesjælen og anagogisk det himmelske Jerusalem.” (p.286). Således læst handler *Jonatans Rejse* om en smeds eventyr, om Kristus, om troens prøvelser over for det ondes konstante fristelser og om den yderste dag.

Selvsagt står allegorien hverken alene eller uantastet hen. Jonatan kan ikke blot forstås kristent-allegorisk, men må også forstås som folkesagnskikkelse, som smed i et bondesamfund – og samtidigssatirisk som en repræsentant for en svunden tid, der har forvildet sig ind i moderniteten. Derfor

skal nu ikke bare smeden, men også de øvrige figurer, beskrives som størrelser mellem folkesagn, allegori og samtidssatire.

9.4 Figurerne mellem folkesagn, allegori og samtidssatire

I folkesagnet fremstår altså, at det, der fortælles, virkelig er sket. På dette punkt går folkesagnet hånd i hånd med en anden af tekstens genrer: den satiriske samtidskritik, der ligeledes refererer til en historisk genkendelig virkelighed, nu blot en nutidig. Teksten står således i en dobbelt skruestik, hvor den på én gang er nutidig og datidig. Den besynderlige anakronitet genfindes tematisk: der findes både lysreklamer, cigaretter og tog (p.100), mens smedens landsby har et middelalderligt præg. Disse to genrer står så over for allegorien, der har en helt tredje form for temporalitet. Det har afgørende betydning for, hvordan tekstens figurer fremtræder.

Figurerne kan betragtes som kristent-allegoriske. De er i langt overvejende grad fremstillet som typer, der er besat af denne eller hin idé, og repræsenterer bestemte egenskaber i menneskesjælen. I Faith og Niels Ingwersens *Martin A. Hansen* (1976) udtrykkes det sådan: "Each character thus seems to be typified by a fixed idea – such as duty, punishment, the law, nature, knowledge, judgement, indulgence, honor, or death. Jonatan the smith's fixed idea is that evil is separate and apart from man, who can somehow control it and use it for beneficial purposes." (p.52-53).

Den enkelte figurs fikse idé kendetegner ham eller hende i en grad, så portrættet nærmer sig karikaturen. Typedannelsen har således en satirisk effekt, men ikke blot det. I allegorien er dæmonisk besættelse netop også et topos, som Angus Fletcher skriver i kapitlet "The Daemonic Agent" fra *Allegory* (1964). Den allegoriske helt er kendetegnet ved på godt eller ondt at være besat af en idé, som han på én gang er identisk med og forskellig fra. I

Jonatans Rejse kan man tilsvarende opremse en lang række typer, der allegorisk repræsenterer en idé, et karaktertræk, en praksis – nedenfor medtages blot de mest fremtrædende figurer ved siden af smeden og Askelad. Den opmærksomme læser vil hurtigt bemærke, at det er så som så med det kristne i allegorierne – det skal efterfølgende diskuteres hvorfor, det forholder sig således.

Politimester Olsen, der egentlig skulle repræsentere retfærdigheden, er et billede på det forrykte i juraen og på menneskets forfængelighed. Sandheden er irrelevant for denne lovens håndhæver, der tørster efter en smuk domfældelse “efter alle Kunstens Regler” (p.28), og juraen tillader smeden at dømmes uskyldigt. Juraen skaber selv sine skyldige, og derfor er forholdet mellem jura og forbrydelsen som mellem hønen og ægget (p.54). Det betyder også, at politimesteren i en længere klagesang (p.52-56) afslører sig som et ulykkeligt individ: han er en del af det, han bekæmper (p.53).

Historikeren Baldarin har skabt en kunstig ruin til købstadens jubilæum. Han er en personifikation af den fordærvede, akademiske ambition, der fejrer ethvert hensyn til sandheden bort, når blot det hele ser flot ud i borgerskabets øjne – borgerskabet, der også er dem, der betaler forskningsgildet. Således hedder det: “Ja, denne Baldarin var et af disse trøstesløse Genier, som gerne gaar latterlige i deres Grav, hvis ikke en af deres gale Ideer fænger i Forretningsverdenen. Men just det var sket.” (p.40).

Kunstnere optræder flere steder som personificeringer af løgn og hykleri. Man kan nok som den digter, smeden møder til jubilæet, kæmpe for lige ret i litteraturen – og samtidig skrive lejlighedsdigte, hvor der slikkes for borgerskabet (p.47). Man kan nok være sin samtids store håb – og ude af stand til at skabe kunst (p.112). Og, som allerede nævnt, er det altså digteren Vilhelm, der sælger Jonatan til pressen.

Industrimagnaten Aleksander Aleksander er den selvspejlende inkarnation af den amerikanske drøm eller illusion – historien om, hvordan man ud

af intet kan få stor succes. Aleksander har bygget en tro kopi af sin barndomsegn, men det har karakter af et besynderligt frilandsmuseum uden for samtiden (p.196-197). Han dyrker sin barndom og sig selv som en religion: “De er en Egoist, Aleksander Aleksander’, sagde Stiftsprovsten. ‘De dyrker Dem selv som en Gud.’” (p.216).¹⁹⁷

Individ Likka er den naive, politisk frelste, der nu vil redde verden fra undertrykkelse – men gør det med det ondes hjælp og ved at grave grøfter mellem mennesker. Smeden frelser hende fra et overfald og kommer med hende hjem. Erotisk opflammet af sin politiske gejst forklarer hun nu sin politik for smeden, læren er hendes elskede (p.114-123). Således opererer hun med “rundhoveder” og “henister”, der er fjender af hendes egen politiske retning, kasparismen. Hun repræsenterer et antal forskellige, politiske ideologier fra kommunisme til konservatisme og anarkisme. Alt, hvad der hæmmer individets frie udfoldelse, må udryddes (p.120), også lovene (p.121), for kun således kan den fuldkomne verden opnås – hvor alle arbejder, som var det en leg (p.123).

Redaktør Krik er den falske godgørelse eller den magtsyge forklædt som frelser. Han mener, at smedens godgørelse står sig bedst, om flasken overdrages til Krik selv – og i modsat fald vil smeden, de gode gerninger til trods, udsættes for verbale angreb i aviserne. Han tror dog ikke på arvesyndens (p.189), og derfor vil han, mener Friherren, hurtigt blive en ny undertrykker.

Spørgsmålet er så, om personernes allegoriske betydning kan beskrives som “den egentlige”. En kristen allegorisk personifikation kan umiddelbart forekomme, og er det også i nogle allegorier, at være tidløse: inkarnerer en figur dyden, ondskaben eller noget andet, er det ikke afgørende, hvilken tidsperiode figurene henter deres fremtrædelse fra. Den allegoriske typologi er en måde at skabe kontinuitet på: det gamle testaments figurer ses som præfigurationer af det nyes, eller hedenske tekster læses allegorisk som bi-

belske – Sokrates er Moses. Således er tidens gang i den henseende ligegyldig, allegorien er tidløshedens form. Figurernes individuelle fremtrædelse er ikke det væsentlige. Allegoresen især har været et religionspolitisk værktøj, en måde at kristne verden og historien på, herunder ældre tekster.

Ikke alle kristne allegorier ophævede dog den bogstavelige betydningsværdi, hvilket også indirekte kan aflæses af, at allegoresen havde fire niveauer. Det er heller ikke sagen i *Jonatans Rejse*, hvor der i så høj grad er tale om samtidssatire – det er det moderne livs uegentlige omgang med menneskelige værdier, der kritiseres, fra journalistik til videnskab, psykologi, historie, digtning, jura og politik. Figurene i teksten er i høj grad tidslige – samtidig med at deres allegoriske karakter fastholdes. Mødet mellem genrerne betyder, at den kristne allegori holdes fast i sin tidslighed – mens samtidssatiren får en betydning, der rækker ud over dens partikulære tidsperiode.

Man kan også formulere det sådan, at teksten knytter an til en art kristen allegori, hvor det bogstavelige og historiske niveau har afgørende betydning og ikke blot fremstår som noget transistorisk. Det forstærkes af, at teksten også er folkesagn og samtidssatire. Folkesagnet og samtidssatiren henviser netop til en bestemt tid, bestemte personer og en bestemt række hændelser – og denne henvisning er skudt ind imellem allegoriens to lag. På den måde suspenderes den konvention om tidløshed, der gælder i nogle bestemmelser af allegorien. I stedet fungerer allegorien mellem to historiske tider: personerne kan netop ikke reduceres til transtidslige ideer, men er forbundne med den samtid, de modelleres frem af. Allegorien er altså i *Jonatans Rejse* historisk forankret i en grad, der sætter genren fri af en enhver forestilling om, at den leverer en ubesværet glidning fra bogstavelig til allegorisk betydning. Den kristne allegori står, forstærket af, at den interfererer med de andre genrer, frem i teksten som en genre, hvor den religiøse retning og ladning fastholdes i jordelivet og ned i teksten.

Samtidig slår allegoriens måde at danne figurer på ind i folkesagnet og samtidssatiren. Lige så vel som der optræder personificerede ideer som “Alvoren” (p.183), “Fornuften og Stridlysten” (p.115), “Lykken” (p.193) og “Forstanden” (p.101), “Fantasien og Initiativet” (p.192) samt “hr. Ærgærrighed og hr. Fortrængning” (p.31) – så findes konkrete typer som “Mølleren” (p.84), “Politimesteren og fuldmægtigen” (p.32), “Skibskaptajnen” (p.222), “Digteren” (p.161), “Vejmanden” (p.57) mv.

De hverdagslige figurer i den sidste gruppe nivelleres med de eksplicit allegoriske – og derved viser begge dele sig, hvad også de erhvervsbetingede navne antyder, som typer og ideer. Hører de hverdagslige figurer til i folkesagnet og samtidssatiren, så fungerer de rent tekstligt ikke blot sådan, men også som allegoriske størrelser. Dét, der således står frem i genrernes interferens, er selve det typologiserende som en kreativt fortolkende og karikerende størrelse, der fungerer i både folkesagn, satire og allegori.

Eller: det fiktive og eventyrlige i allegori, folkesagn og samtidssatire træder i karakter. Det sker ikke bag om ryggen på teksten: det er allerede i udgiverens fortale klart, at tekstens autenticitetshævdelse går hånd i hånd med en tvivl om samme. Den omtales nemlig som “skrøne” og “eventyr” (p.8), på trods af at teksten samtidig besværgende hævdes at være en sand beretning. Et af Grimms eventyr hedder også, som Harry Andersen gør opmærksom på i “Martin A. Hansen og Jonatans Rejse” (1961 p.147), netop “Flaskedjævlen”.

9.5 Smeden og apostlene: det menneskelige

Et afgørende sted, hvor interferensen mellem folkesagn og allegori viser sig, er i portrættet af smeden og broderskabet. Smeden er en allegorisk frelserfigur, ligesom svenden i flasken er en djævel. Smedens rejse er dog også, som

det fastholdes med folkesagnet, bare en uheldig rejse, og billedet af smeden som frelser modsiges af folkesagnet: smeden er ikke blot god, for på trods af sin gode vilje laver han flere ulykker, end han gør godt. En fremskridende fortælling betyder altså ikke her fremgang betydningsmæssigt, for teksten oplades ikke, så den allegoriske mening kan udledes – og tilsvarende er det en tematisk pointe, at moderniteten ikke er en fremgang i sig selv.

Som det påfaldende udtrykkes i Harry Andersens “Martin A. Hansen og Jonatans Rejse” (1961): “Smeden er et ufordærvet menneske, men med et menneskets skrøbeligheder; han er ikke en abstraktion” (p.143).¹⁹⁸ Smeden er det enfoldige menneske på godt og ondt – han er redelig, besindig (p.28), retskaffen (vil levere den stjalne pung retur) og hjælper også dem, der ikke fortjener det (f.eks. bærer han den hånlige Askelad). Han er dog også tilbøjelig til hor og druk (p.9, 76), ligesom han nok er hjælpsom, men skal presses lidt – således nøler han med pengepungen ved røverens begravelse, hvor han egentlig kun kom i håb om en gratis kop kaffe (p. 65), og hjælper først den overfaldne Likka, da hun skriger tredje gang (p.115), ligesom han besværer sig over at bruge tid og kræfter på Friherrens godgørelse (p.191).

Også smedens broderskab, der allegorisk er apostle, bærer det samme menneskelige ved sig. De har alle skavanker, der understreger deres gennemsnits-menneskelige karakter. Friherren er efterkommer af Don Quixote, bemærkes det (p.152), og han er altså ikke blot en ophøjet person, men også en forblændet idealist, hvis virkelighedssans er anløben. Doktor Kaliban er fed og hidsig (p.164), digteren Vilhelm er en forræder, musikeren Ivan stammer og griber forkert på strengene (p.166), Misanthropen (menneskefjenden!) er højtstående i samfundet, men er altså alligevel del af outsiderselskabet, og Kristian er udpræget ligefrem og egoistisk; han modsiger og karikerer ofte Friherrens godhed (p.169). Forskellen på de syv (eventyrreferencen ligger i øvrigt lige for med den omfattende brug af tallet 7) og de andre figurer, der karikeres, er, at Friherrens gruppe deres fejl til trods gør og

vil det gode, og derfor er f.eks. Misanthropen “ingen almindelig Menneskefjende”, som smeden tænker (p.165).

Såvel som for broderskabet opstår det store problem for smeden, da han får flasken i sin besiddelse. For han kan, sin gode intention om at aflevere flasken til trods, ikke modstå fristelsen til at bruge den. Hvor flasken er, kommer der ulykker til, også selvom det er gode formål, smeden bruger flasken til (måske med undtagelse af den gang, hvor smeden tryller øl frem til sine medpassagerer på toget).

Figurerne nuanceres altså i genrernes interferens. Allegoriens religiøse ladning fastholdes, også i kraft af interferensen med folkesagn og samtidskritik, i den historiske tid – og således er det ikke en allegorisk kamp mellem Gud og Djævel som abstrakter, men det ondes nødvendighed i det moderne menneske, der står frem i *Jonatans Rejse*. Smeden er en virkelig person, fastslås det med folkesagnet – men med den historisk bundne allegori og samtidssatiren korrigeres dette til, at han også repræsenterer noget andet, ikke blot en gudsskikkelse, men mennesket, klemt af det moderne.

Budskabet er klart, når man ser på fremstillingen af smeden og apostlene: det onde er i også det bedste, mest enfoldige menneske, og selv et vidende og godt menneske som Friherren kan indirekte blive det ondes redskab.¹⁹⁹ Ondskabstematikken og dens relation til genrespillet ses også i figuren Askelad. Askelad er en folkesagn- og eventyrskikkelse, men han repræsenterer også allegorisk den overbelæste, moderne tids ungdom. Han optræder som frigjort fra alle religiøse og mellem menneskelige love, er en falleret universitetsstuderende, der har en teoretisk tilgang til verden, er samvittighedsløs – har f.eks. stjålet mælk og mener at have ret dertil (p.80) – og utaknemmelig (modarbejder åbenlyst smeden, selvom denne har reddet hans liv, p.184) og troløs (sælger viden om smeden bag dennes ryg, p.201).

Askelad er fornuftens repræsentant, og hans navn er skabt af forbogstaverne på alkens fine videnskabsmænd – som en blotlagt allegori – men

Askelad er også, hvad en kælling kaldte ham en morgen, da han havde sovet for længe, som i et folkesagn (p.97-99). Askelad-figuren danner således nok afsæt for en satirisk samtidskritik, men den holdes med sin forbindelse til folkesagnet også fast som en del af tematikken om det ondes tilstedeværelse. Han er fornuftig, men fornuften er ingen garanti mod det onde og heller ikke mod det irrationelle; det er således symptomatisk, at Askelad er mørkerød og kropsligt svag (p.93).

Smeden, Askelad og tekstens øvrige figurer har altså flere funktioner og flere identiteter. Det gør dem ikke skizofrene. Tekstens genrer spiller sammen på en måde, så figurerne samtidig fremstår som sammenhængende og som integrerede dele i tekstens tematik. Genrernes møde er således i det figurlige og dele af det tematiske kendetegnet ved at være humoristisk. I interferensen mellem genrerne udvides deres konventioner, de åbner sig mod hinanden og sig selv i teksten. Alligevel er der også et punkt, hvor multigenericiteten antager en ironisk karakter, nemlig hvad angår tekstens episodiske karakter og den sammenhæng, det har med tekstens tematisering af tab. Ironien er samtidig af en begrænset art og modereres betydeligt. Dette spil mellem ironi og humor i multigenericiteten skal nu belyses.

9.6 Det episodiske – og forløsningen?

Både allegori og folkesagn er episodiske. Deres grundlag er dog forskelligt: folkesagnet er episodisk, fordi det er centreret omkring en enkelt hændelse, mens allegorien er det, fordi dens betydning ikke blot er i det bogstaveligt fortalte, men lige så meget findes i den allegoriske betydning. Forløsningen af den kristne, allegoriske narration behøver derfor ikke at ske i teksten selv, men findes allerede i præteksten, Biblen og den kristne lære.

I *Jonatans Rejse* mangler forløsningen dog ikke blot, historien er ligefrem ulykkelig set fra en udvendig synsvinkel. Kongen kan ikke leve op til rollen som en frelsende instans, for han vil slet ikke have flasken. Han er en elendig personifikation af Gud, og hans evne til at se, hvad folk foretager sig, har karakter af en snagen, som smeden misbilliger (p.219). I mødet med folkesagn og samtidssatire mister allegorien tilsyneladende sit forløsende element. Derved bliver et indbygget problem i den allegoriske personifikation klart: for at allegorien kan fungere *som* allegori, må der være forskel på idé og figur – ellers forsvinder dens dobbelte betydning. Netop ved det samme greb opstår risikoen for, at figuren i sin bogstavelighed enten bliver for meget eller for lidt forskellig fra den allegoriske betydning.²⁰⁰ Dette problem genfindes også tematisk.

Jonatan falder på alle måder i fordærv, også moralsk: da smeden prøver at redde Askelads sjæl ved mødet med dommens fugl og Fanden, ser det onde for alvor ud til at vinde. Smeden og Askelad får efter tur lov til, med Fandens hjælp, at skabe den bedste verden, de hver især kan forestille sig. Smedens vision er hans egen landsby, mens Askelads er storbyen, der vokser frem på ruinerne af landsbyen. Derefter tvinger smeden Fanden selv til at udfolde sin vision – der viser sig at være ødelæggelsen selv, og Askelads by synker i grus. Har Askelad ødelagt smedens vision, ødelægger smeden altså via Fanden Askelads, og på dette sted siger Fanden netop også: “Jeg maa snart afsted. I kan ogsaa undvære mig, for hver af jer har en af mine Brødre i sig.” (p.241). Rejsen er ulykkelig og kaster kaos, død og ødelæggelse af sig: “Nu måtte han sidde og tænke på Kongens Nej og paa sin lange Rejse, som havde mistet sin Mening, men forstyrret saa mange Menneskers Liv” (p.224).

Den skjulte, allegoriske mening fortaber sig, og det er et udtalt emne i teksten. Rejsen har, som det hedder, “mistet sin Mening” (p.224), og præsten, som smeden møder ved røverens begravelse, siger: “Jeg kan endnu ik-

ke se Meningen, der ligger bag dine mærkelige Oplevelser” (p.75). Da smeden ved byens jubilæm har fortalt sin historie, forstår tilhørerne den allegorisk – selvom den ikke er det: “Man anede, at der bag den underlige Billedtale laa en dyb Tanke, og da man nødig ville røbe, at man ikke loddede Dybden, nikkede man stille frem for sig.” (p.46).

Allegorien overophedes, og dens betydningsdannelse karikeres – Askelad er “Askelad Vigtigpraas”, “Askelad Kyllingkry”, “Askelad Stjerne-spiller” (p.239), “Askelad Fuglevinge”, “Askelad Mageløs”, “Askelad Stærblind”, (p.240), “Askelad Tordenunge” (p.241) og “Askelad Stivnakke” (p.244). Det moderne menneskes identitet kan hele tiden omskrives, og Askelad repræsenterer derfor ikke blot én ting, men er individualiseret og omskiftelig i en grad, så det er selve betydningstilskrivningen, der står tilbage som det centrale. Derfor er allegoriens episodiske karakter i *Jonatans Rejse* ikke som i konventionen om den kristne allegori problemløs. Allegoriens flerfoldige betydning virker i teksten som en udfordring af repræsentationens mulighed overhovedet.

Hvilken betydning det så har for teksten som helhed, er interessant. Betyder genrernes samspil, at både det allegoriske og det autenticitetshævende demteres i teksten, der således står tilbage som en gravskrift over tabte genrer, tabte tider og en uheldig rejse?

Det kunne synes således, hvis man tænker på den status, allegorien har i moderne litteraturteori fra Walter Benjamin og frem. I Paul de Mans “The Rhetoric of Temporality” (1969) sættes f.eks. fokus på den moderne allegori som en distancerende størrelse, der netop gør det mærkbart, at der er en forskel mellem tekst og prætekst, mellem nutid og fortid, mellem tekst og læser: “The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the *repetition* (in the Kierkegaardian sense of the term) of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority. The secularized allegory of the romantics thus

necessarily contains the negative moment which in Rousseau is that of renunciation, in Wordsworth that of the loss of self in death or in error.” (1996 p.207).²⁰¹

Allegorien bliver med andre ord hos de Man en væsentlig figur for den moderne erfaring af, at al betydning altid kun kan forstås indirekte, i læst og fortolket version – den er ikke bare flerstemmig, men kakofonisk. Er det også erfaringen i *Jonatans Rejse*? Det skal nu diskuteres.

9.7 Fortællingens nærvær

Allegorien i den moderne udgave kan synes ulykkelig. Det er bestemt også et element både tematisk og strukturelt i *Jonatans Rejse* – og denne gestaltning af allegorien hænger nøje sammen med tekstens genrespil, der på visse punkter er ironisk. Samtidig modereres denne ironi også af netop multigenericiteten. Sandheden er ikke blot tabt; den knyttes også nært til det, at den fortælles – og at den gør det i og med genrenes spil.

Anders Thyrring Andersen skriver i sit portræt af Martin A. Hansen i *Danske digtere i det 20. århundrede*: “Målestokken for virkeligheden befinder sig ikke uden for teksten, men i digterværket. Lever det som fortælling, som fiktionslitteratur, er det virkeligt.” (bd. 2, 2000 p.28). Han fremhæver således en afgørende pointe i *Jonatans Rejse*: det er ikke et tab af virkelighed, hvis sandheden er noget, der fortælles, selvom den som absolut størrelse derved får flossede kanter.

Tematiseringen af allegoriens problem i teksten kan ikke udelukkende forstås som en tragisk konstatering af, at tingene ikke rummer nogen højere mening – men må også ses som en fænomenologisk tillidserklæring til, at teksten rummer det betydningsfulde, uden at den umiddelbare fortælling må reduceres til noget transistorisk. Det er ikke meningsløsheden, der står tilba-

ge, snarere pointeres, at der ikke er nogen højere betydning, som gør det bogstaveligt fortalte mindreværdigt. Fortælleglæden strømmer ud af *Jonatans Rejse*, hvor sandhedsshævdelse og genrebetegnelser som “eventyr” og “skrøne” (p.8) jo står på samme side.

Allegorien er ruinøs, hvis man forventer, at den er en måde at ophæve det bogstavelige og historiskes betydning på – men det kan bedre positivt formuleres sådan, at sandheden, religiøsiteten, den væsentlige betydning fastholdes på det fortalles bogstavelige niveau i den allegori, der er på færde i *Jonatans Rejse*. Det bogstavelige niveau er samtidig, som fikionaliseringen af folkesagnet viser det, ikke bare uformidlet; der er ingen naiv nærværsillusion: det må forstås som noget, der er *fortalt*. *Jonatans Rejse* er netop komponeret som syv afteners fortællinger, og bogen appelerer altså til et fællesskab, der findes i og med dens (højt?)læsning. Denne pointe, sammenknytningen af fortælling, fællesskab og religiøs sandhed, er også åbent manifesteret i teksten. Det er en præst, der har fået førstehåndsberetningen om *Jonatans Rejse* (p. 249), og i det hele taget er præsterne fremstillet som fortællere – det gælder f.eks. landsbyens provst Sejersen (p.49, 73) og den ikke-satirisk fremstillede præst ved røverens begravelse (p.70). Kristendom og fortælling, allegori og folkesagn mødes i disse fortællende gejstlige.

Også i smedens sprog kan det frugtbare møde mellem folkesagn og religiøs allegori mærkes. Smeden taler i bibelsprog og refererer gerne til det gamle testamente – men samtidig bruger han også almindelige ordsprog og talemåder. Et typisk udsagn kunne være: “Her storker man nu som en af Eliesers Kameler, og naar vel ogsaa frem til Vejs Ende. Men om man alligevel kan forstaa, hvorfor man ikke hellere laa i sin gode Seng derhjemme? Det er i Grunden ikke til at begribe. Men nu op med Modet! Selvom Nat er Nat, og ingen ved, hvad der færdes i Skyggen. Det Gode har ogsaa Magt.” (p.93).²⁰² Effekten er, at de to områder, ordene hentes fra, sættes på niveau med hinanden: det religiøse bringes ind i dagligsproget og dagligsprogets

lighed med det bibelske fremtræder – ligesom den kristne allegori i teksten fæstnes i historisk tid, der også beskrives med samtidssatiren.

Fortællingen er livgivende mellem mennesker, men også i skriftlig form – bogen Jonatan har måske nok en umiddelbart ulykkelig historie, men den er dog skrevet. Det, der sættes fokus på, er altså, at teksten har en performativ værdi. *Jonatans Rejse* er ikke blot et mislykket forsøg på at gengive en sand historie, den er heller ikke bare et mislykket forsøg på at placere sandheden i overgangen fra bogstaveligt til allegorisk – teksten har en værdi *som* tekst. Jonatan *er* bogen, han er skabt i fortællingen. I udgiverens afsluttende “Afsked med Bogen” er det således både figuren og bogen, der tiltales: “Hils dem da, om du under din Vandring endnu en Gang træffer nogle af dem oppe fra Nordvejen, som forstod dig bedre, end Sognebørnene gjorde. Og lad os nu skilles, hilsende vort velsignede Modersmaal, der gør os ydmyge og stolte. Farvel da, Jonatan.” (p.249).

Det i bogstavelig forstand bogstavelige, litterære, fortællemæssige, gives altså en afgørende funktion. Teksten gør ikke blot med allegorien Biblen levende igen, men også en række andre prætekster. Victor Hellern sammenligner i “Martin A. Hansens genre- og formproblemer” (1956): “Prestens tale ved røverens kiste har mange trekk felles med prestens tale i *Per Gynt*. Festen etter Askelads bedring minner om Platons *Symposion*. Jonatans møte med den høye rett er som en minityrutgave av Kafkas *Slottet og Processen*, men utgangen av *Jonatans Rejse* leder tanken til Voltaires *Candide*.” (p.296). Også Holbergs *Niels Klim*, Swifts *Gullivers rejse* og Lagerlöfs *Gösta Berlings saga* er oplagte paralleller.

Allegorien brydes ikke blot, den vendes også mod sig selv – og sin intertekstuelle karakter. Tekstens fokus på fortællingens performative og litterære karakter er netop ikke et brud med den kristne allegori, men blot en udvidelse af dens referenceområde. Allegorien er, også i sin kristne, middelalderlige udgave, indbegrebet af intertekstualitet: allegorien har altid Biblen

som prætekst. Med folkesagnet fortælleiver åbnes allegorien mod sin tekstlige karakter.

9.8 Modernitetskonflikt, allegori og folkesagn

At allegorien i *Jonatans Rejse* er ruinøs i kraft af genrernes interferens, betyder ikke, at tiden kun fremstilles som en hærgende faktor, der med modernitetens komme har ødelagt de gamle landbosamfund og troens mulighed. En nostalgisk længsel efter en idyllisk fortid får da også en ordentlig bredside i form af karikaturen på Aleksander Aleksanders kunstigt skabte barndomslandskab: “Ja, her laa den genopstandne virkelige gamle Landsby, hvor haardføre Folkesønner levede et nøjsomt, men lykkeligt Liv. Her var Bondesamfundet vendt tilbage til simple, hellige Livsvaner.” (p.197). Jonatan smed er dog netop ikke imponeret, og bemærker om husenes lervægge: “Det er klogere at bygge i Sten nu om Dage” (p.197). Landsbyen er da også drevet af folk, der er af en moderne tid, og de agerer derfor ude af trit med bondesamfundet – de høster og væver f.eks. på de forkerte årstider (p.198, 199). Ja, folk i byen er fallenter, som Aleksander har lokket til, og de er slet ikke så uinteresserede i det moderne liv og i økonomisk vinding, som Aleksander vil tro (p.199).

Der er altså ikke tale om en naiv længsel efter bondelivet i *Jonatans Rejse*. Snarere er der en analogi mellem genrespil og tematik. Ud af munden på en splittet fortæller – han er satirisk ond, allegorisk kristen belæst og hævder som folkesagnet fortæller at gengive en sand historie – kommer en fortælling, hvor genrerne ikke negerer hinanden, men humoristisk module-res og aktualiseres. I *Jonatans Rejse* har allegorien således også stadig en funktion som dén, Gerhard Kurz i *Metapher, Allegorie, Symbol* (1982) fremhæver som afgørende for genren: en erindrende funktion, allegorien

skaber en form for kontinuitet (p.40-41), ligesom den formidler viden og indsigt (p.42).

Allegoriens temporalitet er ikke blot ulykkelig, for i fortællingen kan tilværelsen gennemspilles på ny, på godt og ondt. På samme vis: folkesagnet anvendes ikke blot som en sjov, gammel form – dens egentlige funktion træder i kraft. Som Zola Christensen gør opmærksom på i “Vandrehistorien: Et moderne folkesagn” (1999), har folkesagnet nemlig en form for mellem-menneskelig medieringsfunktion. Alt det, der ikke er til at fatte, kan bearbejdes i folkesagnets form. Som tema, så form: det gamle, hvad enten det er bondesamfundet eller ældgamle genrer, genoptages ikke uden videre, men sættes i spil på ny i en ny tid, i en ny tekstualitet.

Det, der fødes i genrernes spil, er skikkelsen og teksten Jonatan, der sættes på rejse mellem godt og ondt, tradition og modernitet. Allegorien har en religiøs funktion, ligesom folkesagnet en form for ontologisk – og begge dele gives plads, idet modernitetskonflikten gennemspilles i og med teksten. Genrerne er ikke fastlåst på deres konventionelle egenskaber, de står frem som dynamiske, tekstlige størrelser.

I tekstens humoristiske multigenericitet løsnes genrerne fra deres begrebslighed: de afviger fra deres konventioner, men på en måde, så disse afvigelser bliver grundlag for tekstlige forbindelser genrerne imellem. Genrerne splintres ikke. Denne generiske funktionsmåde er analog med tekstens overordnede tematik. En historie kan ende skidt – f.eks. med en korsfæstelse eller en uretfærdig dom – men derfor kan den godt være en glædens historie alligevel. Hvor den samfundskritiske satire river ned og spotter, så er der i tekstens spil med allegori og folkesagn også skabt en rundere latter: ”Som Sorgen har Kapel i det ene Hjertekammer, har Munterheden Værtshus i det andet” (p.250).

Genreerne i *Jonatans Rejse* interfererer på en måde, så ingen af dem dominerer bestemte tekstdele. I Ib Michaels *Hjortefod* (1974), der nu skal læses, findes som i Strindbergs *Svarta fanor* både montage og interferens. Alle tre teksters multigenericitet er dog overvejende humoristisk.

10. Ib Michael: *Hjortefod* (1974).

Rejsedagbog og historieskrivning

Hjortefod er del af en serie værker, Ib Michael udgav i kølvandet på sine rejser rundt i Latinamerika i starten af 1970'erne. *Mayalandet* (1973) var den første, så kom *Hjortefod* (1974), fulgt af *Rejsen tilbage* (1977). Senest er tilføjet *Det lukkede øje* (1994) og *Atkinsons biografi* (1998).

I receptionen af *Hjortefod* er især tekstens spil med autenticitet og fiktion fremhævet, men også dens multigenericitet er blevet bemærket.²⁰³ Erik Svendsen skriver eksempelvis i *Danske digtere i det 20. århundrede*: ”Således springer værkerne mellem digt, myter og remytologiseringer, selvbiografi og reportage. De er hverken ren digtning eller regulær journalistik; de er både sandhed og løgn, omskrivninger, der anfægter grænsen mellem stor- og sagprosa.” (bd. 3, 2000 p.176). Svendsen skelner altså både bredt mellem ”fiktion og sagprosa” og nævner samtidig nogle af de historisk bestemte genrer, der fungerer i teksterne. Nøjagtig hvordan denne genremæssige urenhed fungerer, er der dog ikke foretaget nøjere studier af.

I *Hjortefod* er det ikke som i *Den guddommelige hverdag* og *Det lykkelige Arabien* modsætningen mellem fiktion og sagprosa, der er omdrejningspunktet i tekstens multigenericitet. Den rummer ganske vist genrer fra begge sider: nummererede rejsedagbogsnotater, fremstilling af historiske forhold, en indiansk myte, en indiansk sang og to prosadigte. Dertil kommer en kunststartsmæssig pluralitet, idet Per Christensen alias Per Kirkeby har bidraget med illustrationer. Sagprosagenrerne i *Hjortefod* fungerer dog på en måde, så deres grundlæggende slægtskab snarere end uforenelighed med det fiktive står frem. Det er repræsentationens mulighed som sådan på tværs af konventionelle, ontologiske skel, der undersøges i *Hjortefod*. Denne undersøgelse er nøje knyttet til, at sagprosagenrerne spiller sammen indbyrdes –

og netop ikke som hos Klitgaard og Hansen blot supplerer hinanden i en polarisering af fiktion og fakta. I dette kapitel er det relationen mellem to sagprosa-genrer og deres åbning mod det fiktive, der undersøges: rejsedagbog og historieskrivning.

Modsætninger er nemme at opstille, hvis blot genrerens konventioner måles med hinanden. Dagbogen er bundet til det synkrone: den illuderer et nu, et sammenfald mellem fortalt og fortællende tid og derfor også mellem fortælleren og den fortalte. Samtidighed er således en af dagbogens væsentligste temporale funktionsmåder, skriver H. Porter Abbott i "Diary Fiction" (1982), idet samtidighed forstås som "the illusion of being there, of no gap between the event and the rendering of it." (p.20). Denne synkronitet fremskrives ikke mindst ved, at der i dagbogen slås en tilsyneladende tilfældig, improvisatorisk sprogbrug an; Roger Cardinal beskriver dagbogen således i "Unlocking the Diary" (1990): "The typical hesitancy of the diary text, its stammering fits and starts, its staccato terseness, its gnomic abbreviations, its often infuriating lack of explanatory material, its fumbling for definition, its inability to negotiate a climax – all these may be seen as endearing corroborations of the value of the diary as a human document, at the same time as they disqualify it as artwork, as form." (p.79). Det subjektive er dagbogens ærinde i en grad, så den kan være næsten ulæselig: dagbogens form er tilblivelsens eller opløsningens form.

Historieskrivningen er derimod bundet til det diakrone. Historikeren fremstiller fortiden og forholder sig distanceret til stoffet. Sprogligt er fremstillingen præget af kontinuerlig narration og nøje gennemtænkt komposition og formulering efter den videnskabelige konventions regelsæt. Det understøtter, at det, der fortælles, rækker ud over den enkeltes perspektiv og skal have relevans for en større kreds. Sådan er i det mindste den positivistiske konvention om historieskrivning, der implicit slås an, meget hurtigt mo-

duleres og eksplicit identificeres som “vestlig historieskrivning” i *Hjortefod* (p.38).

Sammenlignes genrerens historisk bundne konventioner, synes de at stride imod hinanden på en række punkter: fortælle-mæssigt, temporalt, kompositorisk, sprogligt og kommunikationsmæssigt. Ikke desto mindre er det i ringe grad disse oppositioner, der er kendetegnende for genrerens spil i *Hjortefod*. I samspillet mellem genrerne træder større dele af deres konventioner frem, så også den tekstlige forbindelse mellem rejsedagbog og historieskrivning bliver åbenlys.

10.1 Adskillelse og sammenfletning

Ved første øjekast synes tekstens paratekstuelle og kompositoriske niveau at understøtte en antitetisk generisk funktionsmåde. Rejsedagbogen markeres med numre (1-7), mens historieskrivningen deles op af overskrifter markeret med fed. Genrerne holdes således tilsyneladende skarpt adskilte i en montage.

Rejsedagbogen tager åbenlyst sit udgangspunkt i Ib Michaels egne rejser. Hovedpersonen hedder Miguel – spansk for Michael – og der henvises til Ib Michaels *Mayalandet* (p.39). Emnet er jeg-fortælleren Miguels rusmiddelprægede rejse fra Oaxaco over Mexico City, Guadalajara og Tepic til San Blas på vej mod et indianerreservat i Sierra – og i særdeleshed de folk, han undervejs møder: fra administratoren Juan Mata, der skal hjælpe med besøgstilladelsen, til den 15-årige prostituerede Mariquita, cirkusfolkerne Rosario, Luis og især den gamle kvinde Tia Tia, der kan fortælle andet og mere om områdets lokalhistorie, end det fremgår af historieskrivningen. Det er også under besøget hos Tia Tia, at der for alvor kommer gang i handlingsforløbet: teksten slutter, da Tia Tias søn pludselig bliver skudt af

en mystisk figur, Miguel de la Cruz, som tidligere er beskrevet i *Mayalandet* – som det oplyses i en note (p.39).

Historieskrivningen refererer tilbage til begyndelsen af 1800-tallet, hvor indianerpræsidenten Benito Juarez fødes, og suppleres afsluttende med perspektiver fra samtiden (1970'erne, p.41). Et virvar af personhistorier og navne vikler sig ind og ud af hinanden i fortællingen om, hvordan magten har skiftet i Mexico – men med hovedvægt på især Benito Juarez' livslange kamp og det germanske ærkehertugpar Maximilian og Carlotta Amalias mislykkede forsøg på at underlægge sig landet som kejserdømme.

Strukturen er dog ikke så fast, som det kunne synes: historieskrivningen påbegyndes midt i et dagsbogsafsnit (2), og siden hen sker afbrydelsen også den anden vej: i afsnittet "Revolutionens mærke" (p.33) skiftes i slutningen (p.37) tilbage til dagsbogsafsnit 2. Endelig kan tekstens sidste afsnit (p.50-64), ikke entydigt rubriceres under den ene eller den anden genre, selvom dets dele har fedt markerede overskrifter – hvad deres titler også antyder: "Under den lakrøde vifte" (p.50), "Prins Salm-Salm's cirkus" (p.52), "Søndag i San Blas" (p.54), "Tia Tia's historie" (p.58) og "El Perro - hunden" (p.62) hører til både dagbog og historieskrivning.

I den afsluttende del sker således en radikal, tematisk sammenfletning af de to spor i teksten, da Miguel besøger Tia Tia i Cirkus Salm Salm. Tia Tia er nemlig efterkommer af cirkusprinsesse Agnes Salm Salm og kejser Maximilian. Tia Tia beretter, at prins Salm Salm, Agnes' mand og general i kejser Maximilians hær, indtog Maximilians plads på skafottet, da alt var gået galt, så Maximilian i al hemmelighed overlevede og overtog prinsens hustru. Hvor de historiske figurer før har været fortalte, fortidige personer, bliver historien lyslevende med Tia Tia. Miguel rejser således direkte ind i Historien, og man kan ikke skelne mellem hans private dagbog og tekstens historieskrivning. Er genreblandingen i tekstens første dele en montage, må

den sidste snarere betegnes som interferens, hvor ingen af genrerne kan siges at dominere.

Som allerede den kompositoriske struktur antydede, er genreblandingen dog ikke noget, der kan isoleres til tekstens afsluttende del. Teksten synes frem til sidste del at have karakter af montage – men som det gjaldt i *Svarta fanor* og til dels i *Den guddommelige hverdag*, er også montagedelene generisk urene og ikke blot på det kompositoriske niveau. Først skitseres nu, hvordan historieskrivningen i montagedelene fremtræder på en måde, der forbinder den med rejsedagbogen – dernæst det omvendte.

10.2 Fortællingen om historiens fremstilling

Der er åbenlyse forbindelser mellem genrerne i de afsnit, der i tekstens begyndelse knytter primært an til historieskrivningen. Særligt angår det fortællerens rolle. Det viser sig ved, at fortælleren gentager sin skrivemåde fra dagbogen – to gange indskydes politisk farvede bemærkninger (p.34, 36), og et enkelt sted er teksten et meningsløst fragment (skrevet med versaler), som den er det i dagbogens rus (p.16). Ved siden af disse markeringer er der dog også en mere gennemløbende sammenskrivning af forskellige fortællepositioner.

Helt indledningsvist synes historieskrivningen at være af positivistisk art. Som Hans Hauge karikerende skriver i “Historiens vendinger” (1990): “En historiker må ikke konstruere; sådan synes loven at være. En historiker må ikke lægge sin egen mening ind i kilderne; de skal respekteres og agtes.” (p.23). Positivismen i historievitenskaben er “empirisk, kendsgerningsfikseret, a-filosofisk” skriver Inga Floto tilsvarende i *Historie* (1999 p.27). I *Hjortefod* slås en sådan historieskrivning an; persondata, årstal og beløbsfigurerer i en nøgtern redegørelse for begivenhedernes gang: ”I 1810 var der

brudt et indianeroprør ud i Mexico under ledelse af præsten Hidalgo. Det blev en væsentlig faktor i den endelige løvrivelse fra den spanske kolonimagt, der fandt sted i 1821..." (p.7 og tilsvarende p.41).²⁰⁴

Hurtigt dukker der dog valoriserede bemærkninger op i teksten, og det ændrer fortællerens rolle fra objektiv fremstiller af den autentiske virkelighed til subjektivt farvende fortæller. Porfirio Diaz er en "svær, sortøjet general" og diktatoren Santa Anna "en drukken sømand" (p.7). Fortælleren kan ligefrem berette, at Maximilians ansigt var stribet af tårer, og at han følte et gys i nakken (p.13-14).

Skredet fra en objektiv fortælleposition til en subjektiv gør dagbogen præsent i historieskrivningen. Den, der fortæller, bliver som i dagbogen central, men uden at perspektivet begrænses til det private – hvorfor sagprosa og fiktion tilnærmes, når opmærksomheden på denne vis rettes mod selve det, *at* der fortælles. Historiens personer optræder således som i en konventionelt fiktiv fortælling, med dramatiske, underholdende beskrivelser af magtspillet rænker, landskabsskildringer og karikaturer af det dekadente, europæiske kejserpar: "Men oberst Lopez, der var en af Maximilians fortrolige og altid havde stået på kejserens side, så nok hvad vej vinden blæste nu. I nattens mulm sneg han sig over til Escobedo's hovedkvarter, hvor han konspirerede med denne om Maximilians tilfangetagelse – mod at hans eget liv ville blive sparet i den 11. time. Før daggry vendte han tilbage til byen. Her overtalte han kejseren til at udsætte angrebet... Maximilian, der ikke kunne drømme om at sende sine mænd i felten ubarberede og i en uniform der lugtede af søvnløse nætter, indvilligede." (p.26).

Også narrativt mødes dagbog og historieskrivning. Selvom historieskrivningen slås videnskabeligt-historisk an, viser dens narrative struktur sig hurtigt at være andet end kausallogisk og lineær. Den har et tilfældigt præg, hvor historiske personer introduceres på samme akkumulerende måde som i de nummererede rejsedagbogsafsnit. Der ophobes en sand kaskade af navne

og bitråde af de (trods alt) primære historier om Juan Benito og Maximilian. For at nævne nogle af de mere eller mindre involverede: Porfirio Diaz, Melchor Ocampo, Juan Alvarez, Tigerens fra Tacubaya, Felix Diaz, general Rocha, Lerdo de Tejada, Pancho Villa, Emiliano Zapata, Miguel de la Cruz, krigmarskal Bazaine, Tomas Meija, Miguel Miraman, general Escobeda, oberst Lopez etc.

Igen er effekten af genrernes møde en fremhævelse af fikтивiteten i historieskrivningen. Historieskrivning markeres metapoetisk som *historiefortælling* i betydningen eventyr eller fiktiv beretning: Maximilians historie er et eventyr (p.28, 42, 33). I en række læservejledninger forstærkes denne metapoetiske pointe med et gennemløbende ordspil, hvor historie både kan læses som eventyrlig fortælling, historievidenskab og tekstens egen fortælling eller historie: ”Så er Ocampo ude af historien. Så er der et navn mindre at holde rede på.” (p.9), ”Tigeren blev drevet på flugt og drevet langt hen i historien” (p.10), ”Tigeren fra Tacubaya endte som skærveknuser i Havana resten af historien ud” (p.26).

Teksten er, som hjortefoden, der ligger bag dens titel, et tegn, der bærer flere betydninger – men det kaster den ikke ud i sprogets galskab forstået som en genreløs tilstand. Hjortefoden er revolutionens mærke, det hjortefodformede aftryk på den dræbte Maximilians ansigt (p.33), men også noget tilhørende en anden form for historieskrivning, det indianske hjortefolks myte om, hvordan kvinden fik sit køns form (p.38, 54). Metapoetisk reflekteres der over den vestlige historie som et spil kort sat over for en ikke-vestlig historieskrivning, der er cirkulært struktureret efter en række principper, der gentager sig: ”Den gode historie lagt ud i skrevne ideogrammer er bare en masse navne, der vælter rundt mellem hinanden. Historien med navne der forgrener sig.” (p.38). De løbende implicite referencer til Borges’ ”Haven med stier der deler sig” er ikke overraskende – også i denne lille tekst er tiden og fortællingens muligheder det centrale.²⁰⁵

At historieskrivning og dagbog mødes, har altså en række forskellige virkninger i teksten. Fragmentering af genrerne er dog ikke en af dem. Snarere sker det, at den vestlige historieskrivning åbnes mod en anden form for historiefortælling: den latinamerikanske fortælletradition.²⁰⁶

Denne vitalisering af historiefremstillingen peger frem mod tekstens sidste del og det rum mellem historieskrivning og dagbog, der åbnes for alvor der – hvor Historien bliver lyslevende og Maximilian spankulerer ind i historien igen, død og levende: “Ude fra bjergene kommer en høj skikkelse gående over jorden. Uniformen hænger i strimler omkring det hvide legeme. Det er Maximilian. Han har et lysende blå mærke på kinden...” (p.64).

10.3 Historien om rejsedagbogens hverdag

Saglig historieskrivning forbindes i *Hjortefod* med fikтивitet – også idet der, hvad angår fortællepositioner og den narrative struktur, anvendes greb, som korresponderer med rejsedagbogen. I de nummererede rejsedagbogsafsnit er der en tilsvarende effekt. Rejsedagbogen fremstår uensartet i sin tidsmæssige struktur og tilnærmer sig historieskrivningens temporalitet; og det kaster rejsedagbogen ind i fiktionen.

Allerede i løbet af tekstens andet dagbogsafsnit skiftes der gradvist fra præsens til præteritum. Dermed understøtter tekstens tempus det skift, der kort efter følger over i historieskrivningen. Dagbogen lades op til historieskrivning; administratoren Juan Mata forvandles til repræsentant for sin etniske gruppe: ”Tar ud til INI – det nationale indianerinstitut – for at indhente officiel tilladelse til at tage ophold i Sierra Madre hos Huicholstammen. I forkontoret fik jeg en masse blade, som instituttet udgiver... Juan Mata stod der på døren... Indianeren bad mig sidde, og jeg forsvandt i læderhynderne. Sådan forestillede jeg mig Mexicos legendariske indianerpræ-

sident, Benito Juarez, og skrivebordet voksede.” (p.6). Historieskrivningen er således allerede i gang, inden der så følger en fedt markeret overskrift til afsnittet om Benito Juarez’ historie.

Narrativt har sammenskrivningen af genrerne stor betydning. Rejsedagbogen får narrativ fylde i sin forbindelse med historieskrivningen; og det er et greb, der ofte anvendes som modvægt til dagbogens løse form. Som det fremgår af Andrew Hassams artikel “Narrative Occasions in the Travel Diary” (1990) trækker rejsedagbogen ofte på narrative mønstre, der knyttes til rejsen og til historiske begivenheder: “Certainly, as K. Eckhard Kuhn-Osius has shown, the diary can overcome a tendency to plotlessness by ‘latching on to well-known story lines, especially travel and historical events.’” (p.42).

Den temporale tilnærmelse mellem genrerne i *Hjortefod* har også at gøre med relationen mellem fakta og fiktion. Når dagbogen åbnes mod historieskrivning, er det også en form for åbning mod fikтивitet. I citatet fra *Hjortefod* ovenfor er det således bemærkelsesværdigt, at jeget “forsvinder” og begynder at “forestille” sig ting. Den rapportede episode antager hallucinatorisk karakter, skrivebordet vokser, og horisonten udvides, når genrerne mødes.

Ligesom historieskrivningen er både eventyr, Historie og tekstens egen fortælling, rummer dagbogsafsnittene en tilsvarende kredsen omkring repræsentationens mulighed og autenticitetsstatus. Spørgsmålene om muligheden for at rapportere autentisk, uanset tidsafstanden mellem begivenhed og tekst, om fortællesubjektets relation til det skrevne, om formens uafsluttedhed – er spørgsmål, der i teksten stilles igennem begge genrer. Genrerne er således eksplicit sammenskrevne på en række punkter i montagedelene – fortællermæssigt, narrativt, kompositorisk, temporalt – men de har også en mere implicit forbindelse, idet de på forskellig vis knyttes til det samme æstetiske problemkompleks.

Det betyder ikke, at der er tale om en praksis som i de ironisk multigenriske tekster. Som det fremgik af afhandlingens anden del, var der i disse tale om, at genrerne blev forbundet ved noget, der oversteg den enkelte geners skala. Forbindelsen mellem genrerne i *Hjortefod* skrives derimod frem i og med en åbning af genrernes specifikke konventioner, ikke som fragmenteringer af dem. Deres forbindelse er iboende i dem. Historieskrivningen vendes mod en anden form for historiebegreb – og rejsedagbogen fremstår heller ikke ituslået, men mangedimensionel: den er, som den nu skal skitseres, autobiografisk, litterær, erotisk, lyrisk og journalistisk på én gang.

Rejsedagbogen er skrevet i en autobiografisk retorik. Som allerede nævnt: jeg-fortælleren hedder Miguel, altså den spanske udgave af (Ib) Michael, og der refereres åbenlyst til *Mayalandet* (p.39). Det autobiografiske har en privat, (alt for) intim karakter. Læseren begaves med oplysningen om, at Miguel ”pudsede hornet af et par gange under uldtæppet” (p.44), og sproget er præget af vulgariteter, der mest kredser om det anale (hønsærov, røvballe, røv, p.44, 51). Konkrete oplysninger om tid og sted registreres, og teksten er i de nummererede afsnit dels elliptisk telegramagtig, dels redundant – og sine steder hallucinatorisk sludrende (p.43); men det er netop en genrerelateret form for sprogligt sammenbrud og ikke en ironisk destruktion af sproget som i *Fodreise*, *Skår* og *Karnevalskongen*. Dagbogens sprog signalerer umiddelbarhed og giver et dokumentaristisk indtryk af, at teksten er uredigeret; således kan den samme sætning eksempelvis gentages to gange kort efter hinanden; Margain er ekspert i rusmidler på både side fem og seks.

Teksten abonnerer altså, betragtet isoleret ud fra disse punkter, på en konvention om, at det skrevne ikke er løgn og litteratur, men et ”autentisk” vidnesbyrd fra forfatterens rejse. Claus Holst bemærker således i “Fortidens fiktive forvandling” (2005) også, at de fleste af dagbogsnotaterne i *Hjortefod* genfindes i *Det lukkede øje* (1994), som er den komplette dagbog fra Ib

Michaels rejse i Mexico, 1971 (p.41). Han har også opdaget (2005 p.42, 47), at tegningerne i *Hjortefod* er baseret på faktuelle dokumenter i form af historiske fotografier som de findes i Konrad Ratz' *Maximilian in Querétaro: Bilddokumentation über den Untergang des Zweiten Mexikanischen Kaiserreiches* fra 1991 (Holst 2005 p.42) og hvad angår selve henrettelsesscenen Eduard Mantes maleri *Exécution de l'Empereur Maximilian* (1868).

Samtidig er der påfaldende, sproglige glidninger, der fungerer som en modulation af denne hævde. Telegramstilen drejer langsomt over i metaforer, der fremhæver tekstens konstruktion: ”Igen bus hele natten. Fra dødebyen på det flade bjerg i Oaxaca til busterminalen i Mexico City. Klokken er 5.20 – stiv morgen og byen er grå; stinker af sved og klam espressokaffe, kindbenene blødt brød og der hænger en tynd film af neonlys i huden.” (p.5). Eller sagt på en anden måde lidt længere fremme i samme afsnit: Alexandre Dumas er også Fede Frede; litterær æstetisering sættes i rejsehverdagens tjeneste eller omvendt. Hvis teksten således betragtes som autobiografisk, er det ikke blot forfatterens private øvelser under uldtæppet, men hans litterære skaben, læseren konfronteres med.

I tredje dagbogsafsnit slår formen ligefrem helt om i et digt. Dette digt er med sin æstetisering af det hverdagslige, sine ellipser og stakkatoagtige, urimede prosaart slet ikke så fjernt fra dagbogsformen. Der svedes som i første dagbogsafsnit, og tematikken er åbenlyst samtidspolitisk: ”I bjergene//gik bønderne fra deres marker//I kirken//svedte de harpiks//og vokskærter//så klyngede de en dukke af Pinocchio//op under hvælvingen//og gik” (p.40)

Rejsedagbogen er vendt i retning af en række forskellige konventioner: den erotiske, den litterære, den autobiografiske og den illustrerede rejse-skildring – samt rejseskildringen som underholdende, journalistisk føljeton: ”fortsættes i næste nr.” hedder det (p.64).²⁰⁷ Den er privat og offentlig, autobiografisk og litterær, tingsvendt og æstetiseret ordvendt, dokumenta-

ristisk vidnesbyrd og konstrueret fortælling. Det afgørende er, at disse elementer netop ikke blot fungerer antitetisk, men er skrevet, så de griber ind i og vokser ud af hinanden, som det f.eks. er tydeligt i skredet fra dagbog til digt.

Dette spil mellem autentisk og fiktivt, subjektivt og objektivt, er en forudgribelse af den åbenlyse interferens mellem dagbog og historieskrivning, der findes i tekstens sidste del. Det er også en åbning af rejsedagbogens konvention om at være autentisk, nærmest uforarbejdet virkelighedsgengivelse – som H. Porter Abbott skriver i “Diary Fiction” (1982): “In purporting to give the truth of a real, not an invented, consciousness, the diary strategy favors a conception of the real as the artless, and thus in a familiar paradox has become a formal attribute of the absence of form.” (p.13). Det ukunstlede skrives dog netop i *Hjortefod* sammen med det markeret litterære på en måde, så slægtskabet imellem disse retoriske strategier slår ud i teksten. Konventionen om dagbogens umiddelbarhed nuanceres: dagbogens sproglige og tematiske utøjlethed er ikke nødvendigvis en “naturlig” effekt, men kan være en litterær form. Som Roger Cardinal bemærker i “Unlocking the Diary” (1990) om dagbogens relation til det kunstneriske: “It is quite possible to exploit artlessness as a special sort of aesthetic effect in its own right.” (p.80).

10.4 Rejsedagbog og historieskrivning

Montagedelene anslår på forskellig vis den fortælleposition og de metafiktive pointer, der skrives frem i den afsluttende dels genreinterferens. Her bliver dagbog historie og omvendt, og her forstærkes og tydeliggøres de erfaringer, der er draget i tekstens første dele.

Det gælder eksempelvis spørgsmålet om Historiens status. I tekstens afsluttende del (p.50-64) føres den retrospektive historieskrivning helt op til dagbogens nutid. Tia Tia, som Miguel møder i cirkus Salm Salm, kan berette om det, der var en gåde i historieskrivningens montageafsnit, nemlig dels at Maximilian slet ikke døde, dels hvad han sagde til sine medfanger: ”Mine herrer, jeg stoler på deres diskretion...” (p.61). Det er i det mindste, hvad Tia Tia har hørt. Det underliggende budskab synes at være, at der må andres historier til. Historie må fortælles; historiefortælleren er, uanset om han vil eller ej, både personligt involveret som i en dagbog og samtidig en distanceret registrant (lytter) som i historieskrivningen.

Tekstens sandhed er ikke objektivt optegnelig som det konventionelt anslås i historieskrivningen – men netop heller ikke blot umiddelbar og selv-fikseret som konventionelt i dagbogen. Repræsentationens sandhed er et sted derimellem, og det sætter sit aftryk i, hvordan der fortælles i *Hjortefods* sidste del. Teksten er deskriptiv og registrerende, men med en høj grad af sanselighed og med mange adjektiver. Den fortællertype, som allerede punktvist er antydnet i tekstens første dele, bryder nu for alvor ud: han fortæller på én gang retrospektivt og dokumentaristisk registrerende i præteritum, men gør det på en dramatiseret nærværende, valoriseret og æstetiseret facon, hvor dagbogens subjektive perspektiv forlænges i retning af historien; med dagbogen fortælles nu historier i alle betydninger: ”Jeg var ør, da jeg rejste mig og gik ud under de tykke, gule stjerner. Jeg havde fået kulør til op over begge ører. Den lune luft kom strygende ind fra Stillehavet og lagde sig som en lyddæmper mellem boderne. Besluttede at finde ud af hvem, der kørte dette cirkus og om det virkelig var opkaldt efter den selvsamme tyske lejesoldat, der havde gjort karriere i Maximilians hær og havde forsvaret ham så bittert under stormen på den billedskønne by fra kolonitiden.” (p.53).

Denne fortælleposition giver plads til udsagn, der på én gang er offentlige og relaterer sig til Mexicos historiske udvikling, men samtidig har en klart markeret subjektiv afsender som i dagbogen. Imellem disse størrelser findes således også f.eks. den polemiske form – som en parodisk skildring af de amerikanske hippiers hensynsløse hærgen: ”I feel-like-stuffing-some-grass-now-Juanita (veteranerne har for længe siden udskiftet deres ’Joan’ og ’Jim’ med lokale svingere) – et protein-stoppet 18-årigt vidunder med en rede af hår, som jeg husker fra markedspladsen, hvor hun huggede en håndfuld fra en himmelfalden mexicanerdreng, der levede af at sælge franske kartofler.” (p.50).

Polemiske udsagn som disse er i udpræget grad offentlighedsrettede, orienteret om et større perspektiv end det private – og samtidig så subjektive som muligt er. Disse kulturkritiske bemærkninger giver ikke umiddelbart mening i en privat dagbog – men dagbogen i *Hjortefod* viser, at dagbogen som genre også er udadrettet. H. Porter Abbotts idé i bogen *Diary Fiction* (1984) er således også, at dagbogen ikke er solipcistisk, men forbinder det kritisk observerende og det skabende (p.34).

Rejsedagbog og historieskrivning knyttes sammen, når de begge fremstår som både subjektive og objektive. Undersøgelsen af gengivelsens mulighed kan ikke isoleres til et privat eller et videnskabeligt spørgsmål i henholdsvis dagbog og historieskrivning, men har med fremstillingen som sådan at gøre, hvilket også understøttes af en metapoetisk optagethed af glas, spejle, facetter, billedplancher etc. (p.53, 61, 62).

Historieskrivningen revitaliseres, når den i sin positivistiske form møder rejsedagbogen – og det derved bliver klart, at der findes andre slags historieskrivning. Denne revitalisering finder sted i genrenes humoristiske spil. Det sker netop ikke, at den positivistiske historieskrivning i kraft af genrenes møde udstilles som illusorisk og naiv – der er snarere tale om, at genren historieskrivning åbnes mod større dele af sin egen konvention: den latiname-

rikanske historiefortælling, der faktisk ikke er uforenelig med vestlig historieskrivning. Som Inga Floto skriver i *Historie* (1999): "Historien som myte, som legitimation, som identitet har sit foretrukne medium i en kunstnerisk form, men denne form følger også med ind i den videnskabelige rationalitet..." (p.13).

Ligesom historieskrivningen er én fortælling blandt flere mulige, er dagbogen en størrelse, der balancerer mellem autenticitet og fiktitivitet. Den er, som H. Porter Abbott videre bemærker, kendetegnet ved i ekstrem grad at gestalte skrivningens øjeblik som skabende akt (1984 p.34, 45, 49). Rejsedagbogen vendes også mod større dele af genrekonventionen; som Barbara Korte skriver om rejseskildringen i *English Travel Writing* (2000): "...the travelogue has an element of fictionality despite the fact that it normally claims to be and is read as a 'true' account." (p.180).

Sandheden træder i *Hjortefods* humoristiske multigenericitet frem som noget, der skabes i og med udsigelsen, her når teksten skrives – og som derfor evigt forskyder sig, da den sent introducerede figur Mario skydes, og teksten pludseligt afbrydes. Historieskrivning er såvel som dagbog principielt uafsluttende – også selvom en rejsedagbog har et naturligt endemål. Dagbogen er ikke blot samtidighedens genre i *Hjortefod* – men også fremtidens. Som H. Porter Abbott skriver i "Diary Fiction" (1982): "If in the past, and commonly the recent past, is a vital factor in the special effects of the diary strategy, even more distinctive is the role of the future. Among the strategies of formal realism, is the nonretrospective ones that preeminently emphasize the future by virtue of the illusion that during the course of the narration itself, the future has not yet happened." (p.22). I *Hjortefod* formuleres det eksplicit: "fortsættes i næste nr." (p.64).

I *Hjortefod* er det således ikke modsætningen mellem genrerne eller mellem fiktion og fakta, der er tekstens kraftgenerator – men en forbindelse mellem

disse størrelser. Genrerne fremstår som tekstligt forbundne, selvom de er forskellige. Multigenericiteten er humoristisk: *Hjortefod* fungerer et tredje sted mellem genrerne, hvis konventioner genskrives og udvides i deres møde. Rejser kan således beskrives yderst forskelligt afhængig af, om der er tale om ironisk multigenericitet som i H.C. Andersens *Fodreise* og Thorkild Hansens *Det lykkelige Arabien* eller humoristisk multigenericitet som hos Ib Michael.

I *Hjortefod* bliver det klart, hvad Derrida slog fast i “La loi du genre” (1980): at det ikke er bestemte genrer, men dét, der sker med dem i teksten, der afgør, om teksten og genrerne optræder som litteratur: “Cela peut se produire dans des textes qui ne se donnent pas à un moment donné pour littéraires ou poétiques...C’est toujours possible...cette possibilité, toujours ouverte et donc toujours remarquable, situe peut-être la possibilité du devenir-littérature de tout texte.” (p.263).²⁰⁸ Det er, men på en ganske anden måde, også dét, der diskuteres i Svend Åge Madsens *Liget og lysten*, der i næste kapitel analyseres: kan genrer, der er udtalt trivielle og kommercielle, fremtræde som litterære? Multigenericitet viser sig – men kun forskudt – at være en måde, hvorpå også en tekst kan fremstå som andet og mere end forbrugsgode, selvom den er skrevet i lavkulturelle genrer.

11. Svend Åge Madsen: *Liget og lysten*

Porno, krimi, kærlighedsroman og science fiction

Svend Åge Madsen åbner med *Liget og lysten* (1968) sit forfatterskab mod en bred form for underholdende litteratur. Det gør han ikke mindst ved at anvende en række genrer fra triviallitteraturen; og i teksten understreges på den måde, at selv genrer, der vanligt vurderes som a- eller pseudokunstneriske, kan fungere som afgørende elementer i en finlitterær æstetik – således at selve skellet mellem høj- og lavkultur udfordres. Denne nye teknik faldt langt overvejende i god jord hos anmeldere af højst forskellig art.²⁰⁹

I *Liget og lysten* er genskrivningen af genrerens status nøje knyttet til, at tekstens multigenericitet i visse henseender er humoristisk. Porno, krimi, kærlighedsroman og science fiction interfererer humoristisk i teksten, så genrene hverken kan adskilles eller betragtes som sammensmeltede, men er skrevet sammen som tekstlige størrelser. Derved åbnes genrene for flere betydninger end dem, de hver især konventionelt er tilknyttede – herunder også en metafiktiv, markeret finlitterær æstetik, der dog netop ikke hæver sig over eller opløser genrerens konventionelle særpræg.

Samtidig er der også en markant ironisk tendens i tekstens genreblanding. Åbningen af genrene er begrænset, og på en række punkter synes de at være fastlåste klassifikationsbegreber, der strider imod hinanden. *Liget og lysten* er således endnu et eksempel på en tekst, hvis genreblanding har både ironiske og humoristiske elementer. Denne dobbelthed spejles i reception af teksten. Genreblandingen er åbenlys for alle, men genrerens rolle i teksten og dermed indirekte multigenericitetens art er der uenighed om, indimellem også internt hos den samme læser.

Nogle læsere fremhæver, at genrene forandres; hvordan og hvorfor er der dog forskellige vurderinger af. Sigurd Kværndrup mener i sin tidskriftdokumentation "Liget og lysten" (1969), at genrene "nedbrydes" (p.66),

og skriver: "Selvom romanen har en slags detektivskikkelse, der foretager undersøgelser og afhøringer fra tid til anden, bryder den på absurd, ironisk men ikke særlig spændende vis med den positivistisk analytiske kriminalroman." (p.67).²¹⁰ Mens Renny Edal og Ole Nielsen i *Identitet og virkelighed* (1980) understreger, at genrerne anvendes med "manglende konsekvens" (p.51), og netop derved bliver led i *Liget og lysten* som Svend Åge Madsens selvopgør med sit hidtidige forfatterskab: "Genrerne bruges med modifikationer, og opgøret med den fortælle tekniske og filosofiske problematik fra første fase inkorporeres i en personlig, transformeret form." (p.54).

Andre læsere anser *Liget og lysten* for at virke konserverende på de involverede genrer; konsekvenserne deraf anskues dog forskelligt. Bent Fausing bemærker i "Når alt bliver lige godt" (1977) om Madsens anvendelse af pornogenren, at "der ikke gås imod genrens konventioner" (p.149) og finder i det hele taget tekstens også genremæssige "attituderelativisme" (p.151) problematisk: "Genreelementernes ideologiske indebyrd problematiseres ikke, idet Svend Åge Madsen hælder sin gamle vin på nye flasker" (p.142). Stig Krabbe Barfoed betragter i sin anmeldelse "En blanding af roman-genrer" (1968) genrerne på samme måde, men fortolker deres rolle i teksten mere positivt: "Svend Åge Madsen søger ikke at tage ironisk afstand fra nogen af de genrer, han bruger. Hans bog bliver en collage, hvor de enkelte klip synes overtaget ubearbejdet, og hvor det er i modsætningernes gensidige belysninger, spændingen opstår."

Anker Gemzøe placerer sig med disputatsen *Metamorfoser i mellemtiden* (1997) i begge lejre – eller snarere et helt tredje sted – idet både genrerne genkendelighed og transformationer fastholdes. Til forskel fra den øvrige reception er det også i høj grad relationen mellem genrerne og ikke blot de enkelte genrers position, Gemzøe undersøger. Han synes på den ene side at knytte an til forestillingen om en genreblanding, hvor genrerne er ufore-

nelige; genrerne betegnes som “skabeloner” (p.174), og deres møde beskrives med en overvejende krigerisk metaforik: “Diskurser og genrer sammenføres i ‘unaturlige’ kombinationer, hvorved de voldtager og fornyer hinanden.” (p.174).²¹¹ På den anden side er Gemzøes læsning af genrespillet i *Liget og lysten* fokuseret på interaktioner mellem genrerne, der netop også mere fredeligt “forny” hinanden. Genrespillet læses sammen med Bakhins begreb om karnevalisme, og det er ikke så meget genrerens uforenelighed som deres samspil og gensidige påvirkninger, der belyses i *Metamorfoser i mellemtiden* (1997).

Genreblandingens tvetydige art i *Liget og lysten* genfindes således implicit hos Gemzøe og i den øvrige receptions stridigheder. Nogen nøjere refleksion af den findes dog ikke eksplicit i den hidtidige forskning og skal her undersøges nærmere. Inden en nøjere analyse af multigenericiteten i teksten følger dog først en indledende præsentation.

Hovedtrækkene i *Liget og lysten* kan hurtigt optegnes. Liget af Tolb findes, to mere kommer til under opklaringen af det første mord: Tra og Gunhilde myrdes også. En afgrænset gruppe mennesker fra samme landsby er involverede i spekulationer over mordernes identitet. Det viser sig at være henholdsvis Chabi Oguno, Finder og B.R., der har begået mordene. Indimellem skildres dels en kærlighedshistorie, hvor Hanne Sørensen og Chabi Oguno knytter bånd i jagten på hans fortid, dels pornografisk skildrede seksuelle møder. Scenen er en anden klode end jorden eller i en fjern fremtid, for på himlen svæver ikke blot én, men to sole. Dertil kommer tilstedeværelsen af et gådefuldt øje for enden af en kikkertlignende linse: et øje, der synes at have kosmisk kraft, og som bestemmer figurerens bevægelser.

Figurerne knyttes, som det er en velkendt observation i receptionen, hver især til en bestemt genre.²¹² Denne forbindelse er ikke blot tematisk, men følger figurerne også på det sproglige mindsteniveau i vokabular og syntaks. Nogle af tekstens væsentligste figurer og deres genretilhørsforhold

skal kort præsenteres nedenfor: B.R., Hanne Sørensen, Isabel, Gunhilde og Finder.

B.R. er detektiven i historien, ham der finder det første lig, og dén der skal registrere og skabe sammenhænge. Teksten slår tilsvarende om i ualmindeligt lange sætninger, der fremsættes gennem en registrerende fortæller, når B.R. træder ind på tekstens scene. Hvis der overhovedet er punktum, så indledes næste sætning med ord som ”hvorfør og hvorefter”, så det hele i udpræget grad kommer til at hænge sammen både kausalt og tidsmæssigt. Sprogbrugen er ikke typisk for en krimi – snarere kaldes genren frem ved, at krimiens handlingsplan og figurtegnning forskydes ned i tekstens mindsteniveau.

Hanne Sørensen er beskrevet i et påfaldende anderledes sprog, med en helt enkel syntaks. Der sættes fokus på fremstillingen af hendes søde væsen, og fortællerens fremstilling er derfor ikke længere den minutiøst registrerende, men farvet i en bestemt retning. Hanne beskrives som kvinden i kærlighedsromanen; hun er orienteret om seksualitet i den pæne udgave: ”Det er åbenbart varmt. Allerede nu kan hun let klare sig med sin tynde frakke, som hun selv har syet for kort tid siden. For hvert skridt hun tager mærker hun sine lår gnide mod hinanden...” (p.8). Som Anders Öhman skriver i sit kapitel om kærlighedsromanen i *Populärlitteratur* (2002): “Hjältinnan söker kärlek, inta bara sex”.²¹³

Isabel hører til pornogenren, og det fremgår også af den måde, hun beskrives på i teksten. I pornoen er kvindens krop selvstændiggjort og adskilt fra hendes personlighed, hun er et væsen domineret af lyst. Det er ofte netop heller ikke Isabel selv, men hendes krop, der er den handlende kraft. Hun sætter sig ikke i bevægelse, hun sætter sin krop i bevægelse, og derefter tager den helt selv over: ”Isabel sætter sin krop i bevægelse...Hendes skridt sætter sig i bevægelse. Det ene ben glider frem og åbner det en smule...” (p.57). For Gunhilde er denne mekanisering gjort helt bogstavelig: hun kal-

des ligefrem ”Gunhilde med knappen”. Dén knap kan manden indstille på, så hun ”slipper sit tag” (p. 91) – altså i sig selv – og lader kroppen leve sit eget liv.

Finder har et helt andet forhold til det mekaniske: han besidder astronomisk-optiske instrumenter og er på den måde forbundet med science fiction-genren. Han er en opfinder med blikket rettet mod stjernerne og er koncentreret om at løse universets snarere end kærligheden, identiteten eller mordets gåde. Finders sætninger er korte og koncise (p.81), og han knyttes desuden til videnskaben med en tilbagevendende fokus på betragtningens mulighed. Han arbejder med kikkerter og spejle (p.121) og udforsker andre som objekter: ”Finder ser hendes øjne ind i øjnene. Hun flytter dem straks, og hendes kinder antager en gul farve.” (p.35).

Tekstens genrebestemte fremstillingsmåde og personerne hænger således sammen. B.R.s karakter *er* som den måde, han fremstilles på via syntaks og tema: registrerende og sammenbindende. Derfor er der mere end bare en symbolsk sammenhæng mellem genrer og personer. De ”repræsenterer” ikke bestemte genrer; de er kun til, idet de som tekstlige figurer fremskrives i bestemte genrer.²¹⁴

Det afgørende er dog, at der på alle niveauer i teksten sker en sammenkrivning af figurer og dermed genrer. Fysisk-seksuelt filteres figurerne ind i hinanden; ligesom tekstens tematik, narrative struktur og sprogbrug fungerer mellem tekstens genrer. Figurernes identiteter er ikke nuancerede, hele portrætter, men snarere netop som deltagernes i det karneval, der foregår til slut i handlingen: hver enkelt bærer maske og kan skifte identitet – ligesom det sker i tekstens forvekslingsspil mellem Tra og Tolb, Hænge og Natterdal (p.51, 31). Chabi blev sendt bort som barn, fordi han havde en ustabil identitet (p.147), hvad han netop også har i teksten – hvor han spænder fra følsom mand i jagten på sit ophav og kærligheden i kærlighedsromanen til sexuhyre i pornoscenerne og morder i krimien.

I de næste afsnit gennemgås nogle af de interferenspunkter, der er mellem pornofortællingen og henholdsvis kriminal- og kærlighedsroman. Andre kunne også belyses; eksempelvis skal jagten på morderens identitet næsten ordspilsagtigt også forstås psykologisk som Chabis trivialromantiske forsøg på at finde sit genetiske ophav – hvem morderen er, er en sag for både politi og psykologi, kærligheds- og kriminalroman. En scene, hvor Isabel kommenterer Finders kosmiske udforskninger, kunne desuden beskrives som en interferens mellem science fiction og kærlighedsroman; da hun oplyses om, at et øje betragter dem alle fra verdensrummet, bemærker Isabel: ”Jeg kom lige som til at blive tænkt tiltrækkende...Det må være en slags indvendig mand.” (p.121). Også mellem science fiction og porno er der, som Anker Gemzøe bemærker i *Metamorfoser i mellemtiden* (1997), en forbindelse. Da Finder vil voldtage Hanne, gør han det ved at montere et spejl, så hun er tvunget til at se på sig selv: ”Ligesom Hannes ugebladsdiskurs trænger Finders tekniske optik ind i det pornografiske univers.” (p.171). Der er ikke langt fra pornografiens objektgørelse til science fiction-genrens spørgen til grænsen mellem menneske og maskine.²¹⁵

Når analysen her er relativt begrænset, skyldes det, at Anker Gemzøe i *Metamorfoser i mellemtiden* (1997) foretager en meget omfattende læsning af *Liget og lysten*, der såvel overordnet som på detaljeniveau korresponderer ganske tæt med denne afhandlings, foruden at inkludere en række yderligere perspektiver. Gemzøe ser de samme genremønstre i teksten og taler om både ”stilblanding, diskursinterferens” (p.171) og ”genre- og stilblanding” (p.165), ligesom han undersøger relationen mellem disse interferenser og tekstens metafiktive tema.²¹⁶

I modsætningen til hvad der er hovedinteressen i afhandlingen her, skelner Gemzøe dog ikke mellem forskellige typer genrespil. Hans hovedinteresse er indplaceringen af *Liget og lysten* i Madsens forfatterskab og teksten som et (selv)opgør med modernismens æstetik til fordel for en roman-

form, der kan beskrives ud fra Mikhail Bakhtins idé om karnevalisme. Det indebærer dog faktisk også en skelnen mellem ironi og humor: “Hvor det tidlige forfatterskab i abstraktion rendyrkede den nihilistiske ironis selvdestruktive knivsystemer, bliver disse nu fiktivt ‘inkarnerede’ og integrerede i en grotesk humors urene, avlende sammenkobling af fiktionsuniverser, ‘virkeligheder’.” (p.180). Skellet er dog ikke uden videre sammenligneligt med de specifikke ironi- og humorbegreber, der diskuteres her, og uddybes ikke hos Gemzøe.

Gemzøes analyse har altså karakter af at være resonansrum for og kvantitativ underbygning af de analyseeksempler, der gives i dette kapitel – mens den ikke har afgørende betydning for undersøgelsen af multigenericitetens art. Sammenfald i de analytiske observationer markeres i noterne.

11.1 Kærlighedsroman og porno

I tre lange, pornografiske tableauer skildres samlejer detaljeret – mellem Hanne og Finder (p.35-46), mellem B.R., Chabi og Gunhilde (p.85-93) og mellem Chabi og Isabel (p.124-134). Teksten lever ubesværet op til den beskrivelse, Allison Pease fremsætter i *Modernism, Mass Culture, and the Aesthetics of Obscenity* (2000): “Pornography works to write the body in as many minute variations as possible...” (p.7). Det første og sidste samleje har sadomasochistisk karakter; de ligner voldtægter, men bliver alligevel til slut skildret som om, kvinden har givet sig hen. Det mellemste er et eksperiment udi gruppesex, hvor kvinden har flere tilfældige partnere.

Seksualiteten fremstilles altså umiddelbart sådan, som pornografien gør det: manden er det ustyrlige og brunstige vilddyr, kvinden er den på skrømt dydige, men reelt evigt liderlige skøge, og kønsdriften en rå, fysisk trang. Som Pease skriver: “...conventional pornography of the eighteenth, nine-

teenth, and twentieth century repeatedly features a sexual aggressor who wears down a woman's resistance until she submits, often by force, and then is converted into passion when she is sexually overcome..." (2000 p.157). Vokabularet er tilsvarende pornografisk i sin detaljerethed og vulgære art; der bruges ord som "hul" (p.45), "udpumpning" (p.44) og "kød" (p.46).

Alligevel er selv ikke disse scener generisk rene. Samlejet mellem Hanne og Finder er beskrevet på en måde, der hører til både pornografi og kærlighedsroman. Hanne forbliver optaget af sin påklædning og af at se nydelig ud – selv midt i det, der i første omgang forekommer at være et seksuelt overgreb. Hun retter og glatter konstant på sin kjole (p.34, 35, 36, 39, 40, 41) og bekymrer sig over, om hendes trusser er rene (p.40).²¹⁷ Samtidig lader hun sig handlingsmæssigt rive, med og voldtægten forvandles til sadomasochistisk nydelse. Figuren beskrives med vokabularer fra to forskellige genrer, gerne i én og samme sætning: "Hendes skød er varmt og fugtigt indvendigt, hun håber ikke det kan ses." (p.44).

Pornografiens detaljerede beskrivelser af kødeligheder mødes med kærlighedsromanens kredsen om hovedpersonens perspektiv; underlivet og det indre liv forbindes. I teksten sker en selvfølgelig overgang fra de pornografiske detaljer til bekymringen over udseendet. Genrerne skrives sammen uden at syntetiseres, de er ikke modsætninger, men forskellige alligevel; multigenericiteten er humoristisk. I en ironisk multigenerisk tekst ville scenen fremstå usammenhængende og figuren skizofren – men det er netop ikke tilfældet hverken i eksemplet eller generelt i teksten. Hanne Sørensen optræder både som sexet vamp, morder og som den søde pige i en kærlighedsroman, men det er ikke et indtryk af diskontinuitet, der står tilbage. Det sadomasochistiske aspekt træder frem som noget, der ikke er uforeneligt med kærlighedsromanen – og det stemmer godt overens med, hvad Anders Öhman i *Populärlitteratur* (2002) bemærker om kærlighedsromanens sek-

sualitetsspil: "Hjälten gör hjältinnan upphetsad men skrämmer henne sexuellt" (p.54).

Tekstens kvindebillede er dobbelteksponeret mellem porno og kærlighedsroman, grænserne mellem genrerne er slørede, uden at de ophæves. I *Liget og lysten* blottes genrerne forbindelse, hvor kvinden optræder som objekt for sit eget, manden og læserens betragtede blik. Det stemmer overens med det mere generelle perspektiv, Alison Assiter optegner i artiklen "Romance Fiction. Porn for Women?" (1988), hvor hun skriver om kærlighedsromanen: "Such novels are pornographic...because they paint a picture of the woman wanting nothing so much as to be desired; they present an image of the woman as passive, responding, just like the woman in the pages of *Penthouse* and *Playboy*." (p.106).

Også uden for de pornografiske tableauer findes kropsligt orienterede tekstdele, men i mindre format og af en anden karakter. De fungerer som tilsyneladende ret ferske, erotiske teasers, som man finder det i en kærlighedsromans klicheer; kvindens lange sorte hår flagrer i vinden (p.47) – men findes i et antal, så grænsen til det pornografiske tilnærmes. Hvor kærlighedsromanen konventionelt sparer på kødelige detaljer, er *Liget og lysten* antals- og indholdsmæssigt overfokuseret på de kropslige aspekter, der ellers kun fungerer som krydderi i kærlighedsromanens fortælling. Inderlår, hår, nakke, lysebrunt maveskind (p.16, 19, 21, 27) betragtes, og der fokuseres på bryster, der vugger, bølgner og bugner, (p.29, 53, 94), trusser og tøj der gnider sig op ad underlivet (p.117) etc.

Kærlighedsromanens erotiske billeddannelse er hyperboliseret, dele af genrens vokabular trækkes ud og forstørres i retning af pornografiens. Det har den effekt, at den trivialromantiske erotiks drømmeagtige karakter fremstår som opladning til den pornografiske kødelighed i tableauerne. Hyperboliseringen i *Liget og lysten* antager ikke fragmenterende eller parodierende karakter som i *Fodreise*; den leder ikke til pludselig markering af genre-

brud. Genrernes forbindelse i omgangen med det kropslige slår derimod ud i teksten, når de erotiske billeder mangedobles – men vel at mærke samtidig uden kærlighedsromanen sprænges ud over sin egen skala.

11.2 Krimi og porno

Den selvbestaltede detektiv B.R. deltager i tekstens mellemste pornografiske tableau (p.85-93). Handlingsmæssigt flettes pornografi og krimi dermed sammen – men forbindelsen er mere omfattende end som så. Også B.R.s sproglige modus gentages, nu blot ikke med mordet, men samlejet som emne: Gunhilde er objektet, han skal udforske og kontrollere frem for mordgåden. Som i gengivelsen af B.R.s spekulationer over mordene er teksten således også i det pornografiske tableau præget af en udtalt mangel på punktummer, og det er udforskningen af et emne, der driver teksten frem. Kausalitetskonstruktioner præger således syntaksen: “hvilket medfører at”, ”hvilket straks medfører at”, “hvilket bevirker”, “hvilket resulterer i” (p.88-89), “hvorfor hun” (p. 91). Samlejet er ikke ukontrolleret sanselighed, men en logisk opgave for B.R. ligesom mordgåden: han må anstrenge sig for stille rigtigt på den knap, der determinerer Gunhildes bevægelser.

Også i det sidste pornografiske tableau (p.124-143) findes en interferens mellem porno og krimi. Motivisk kan det følges helt tæt. Mordet på Tolb er sket ved knivstik i brystet – og i begge de masochistiske sexscener spiller penetreringen af kvinden med såvel penis som strikkepind (p.38) og kniv en dominerende rolle. Kniven er et mordvåben – og den er et sexlegetøj, der baner vej til kvinden køn. Chabi jager Isabel med en kniv, han skærer en flænge i dét tæppe hun har om sig og blotter hende derved. Det er, som det gjaldt for Hanne Sørensen, umuligt at afgøre, om kvinden er med- eller modvillig, om der er tale om begyndelsen til et nyt mord eller en sexleg.

Isabels kropslige reaktioner strider banalt mod hendes ord, og skødet “driver af varme og fugtighed” (p.131), da Chabi har skåret hende i underlivet med kniven.

Tableauet kan heller ikke placeres entydigt genremæssigt, men fungerer mellem genrerne. Teksten obstrueres ikke, og genrerne demonterer ikke hinanden. Det er snarere forbindelsen mellem genrerne, der humoristisk slår ud: voldens lystfuldhed og lystens vold pulserer i passagen.

Også på tekstens overordnede, narrative niveau er der interferens mellem krimi og porno. For et konventionelt krimiplot gælder, at forløsningen først må komme til slut i teksten – i Agatha Christies version når Hercule Poirot kalder de implicerede sammen og afslører gerningsmanden.²¹⁸ I *Liget og lysten* afsløres morderne derimod løbende i teksten (p.51, 138), og pornofortællingens blottelse af den skin(d)barlige sandhed genfindes således i krimiens narrative struktur. Krimiens plot antager en karakter, der ligner pornoens narrative struktur: det forløses ikke først til slut i teksten, men igen og igen i løbet af teksten – ligesom beskrivelserne af orgasmer gentages i og inden for tekstens tre pornografiske tableauer.

Porno er nært knyttet til gentagelsens problem på en yderst konkret måde: forløsning må følge forløsning, men samtidig er denne gentagelse en trussel mod, at spændingen opretholdes. Som Bruce F. Kawin skriver i *Telling it Again and Again* (1972): “Pornography *must* not bore. Since pornography conventionally regards plot as an occasion only for varying the circumstances and positions of intercourse...this literature more than any other is faced with the difficulty of making repetition aesthetically viable.” (p.68). Det basale problem forskydes ind i og slår ud af krimien, når løsningen på mordgåden kommer så hurtigt.

Plottet i *Liget og lysten* er på én gang kendetegnet ved pornografiens deskriptive ophold i det forløsende og krimiens narrative udsættelse af forløsning. Genrernes konventionelle brug af disse størrelser er blot forskubbet.

Krimiens slutdeterminerede struktur blødes op – måske kan man ligefrem sige, at dens karakter af gentagelse træder frem. Som Peter Brooks skriver i *Reading for the Plot*: “The work of detection in this story makes particularly clear a condition of all classical detective fiction, that the detective repeat, go over again, the ground that has been covered by his predecessor, the criminal.” (1995 p.24).

Pornogenrens forbindelse til foreløbighed blottes tilsvarende i genrenes møde. Dens udsættelse og ikke blot opfyldelse af begær slår ud, når de tre pornografiske tableauer skrives ind i en større kontekst. Derved mister det enkelte tableau sin narrative afsluttethed og forløsende karakter. I takt med de saftige detaljers akkumulation sker der ganske vist i hvert enkelt tableau en vertikal intensivering af den seksuelle ladning i tekstens sprog og selvfølgelig konkret i handlingen – men et samleje afløses blot af andre i de næste pornografiske afsnit, og i øvrigt også inden for hvert enkelt afsnit. Ekstasens beskrivelse fremstår derved ikke som fyldestgørende og endelig; den lille død kan indtræffe flere gange, modsat døden i en konventionel krimi. Pornoens forudsætning er utilfredsstillelsen, seksuelt som sprogligt – ligesom krimiintrigen konventionelt holdes spændstig, idet morderens identitet først afsløres til slut.

Den narrative struktur i *Liget og lysten* er således skruet sammen på en måde, så den ikke kan beskrives ud fra én genre alene. Derved træder det frem, at såvel forløsning som udsættelse heraf er elementer i både krimi og porno. Genrerne tilnærmes hinanden i deres tekstlige funktionsmåde, men forbliver forskellige.

11.3 Interferens og metafiktion

Genreinterferensen i *Liget og lysten* er humoristisk, som det fremgår af analyseeksemplerne. Genrenes tekstlige karakter og deraf følgende muligheder for forbindelser er det, der kendetegner genrespillet. Samtidig er det tekstlige også noget, der gives en selvstændig opmærksomhed i forlængelse af multigenericiteten. Der er også en åbenlys metapoetisk tematik på færde; teksten gør dét, den siger. Når figurerne eksempelvis fryses fast, fordi øjet, der svæver på himlen over sceneriet bag en linse og minder om kikkert- eller mikroskopglas, blinker eller flyttes, stivner teksten også sprogligt: “Hanne. Alt er stivhed. Finder. Lynfrossen. Isabel. Kroppen død. Hænge Natterdal. Ingenting. Ingenting og ingenting.” (p.82). Så foretager begge sole et hop, og teksten flyder igen; koblingen mellem øjne og sole er åbenlys. Disse øjne er naturligvis læserens, men ikke kun. Når figurerne ubemærkede betragter øjet, kan de også se en pen (p.156) – forfatterinstansens symbol, utvivlsomt, og figuren Natterdal kan så klage over, at der ganske rigtigt ikke skrives ret meget om ham/hende.

Denne metapoetiske tematik korresponderer med genrespillet. Idet genrerne åbnes i deres indbyrdes spil, træder der elementer frem i dem, som tjener metafiktionens formål. Det er vel at mærke ikke en praksis, der udstiller genrerne som tekstfjerne begreber, eller som opstår ved, at de fragmenteres. Med genrenes interferens sker det, at teksten åbnes for en række forskellige betydninger på én og samme gang – og derfor er der en lige linje fra mordgåden over identitetens eftersøgning og spørgsmålet om rummets karakter – til at den største gåde, figurerne er stillet over for i teksten, er deres autenticitetskarakter. Det samme gælder læseren, der som figurerne bliver detektiv med teksten som emne. De første spor lægges tidligt ud: “Finders hus er på denne dag praktisk anbragt ved pladsen...” (p.9). Ikke huset, men anbringelsen af det, er det interessante i den usædvanlige, sproglige konstruktion.

Det handler ikke blot om at trænge igennem til sandheden om mordene, Chabis ophav eller ind i kvinden, men at om undersøge tekstens tilblivelse. Metafiktivt understreges denne pointe af den gennemløbende penetrationsmetaforik; der bruges strikkepind, kniv, penis – og pen. Dét rør, Finder har strittende skråt frem for sig, og som hans hånd glider op og ned ad, minder Hænge om kuglepennen fra himlen; den er “en stiv tingest som trænger ind i den boble, der er deres verden.” (p.76-77).

De genretypisk todimensionelle figurer korresponderer på samme måde med metafiktionen. Morderens profil er fikspunkt, men det ofte gentagne ord profil forstås både kriminalistisk og som led i dén afpersonificering, der finder sted i teksten, dens konstruerede karakter. Figurerne lemmes er selvstændiggjorte og optræder som agens: Isabels krop sidder på en bænk, en hånd har en kniv i sig, en mund taler af sig selv etc. (p. 23, 25, 55). Det er selve optegningen af karakterer, der henledes opmærksomhed på. Todimensionaliteten er både et genrebestemt greb i figurdannelsen, der fremhæves med tekstens multigenericitet – og også et metapoetisk element.

Det metafiktive er således ikke noget, der hæver sig over tekstens genrespil, men en dimension, der skrives frem i det flertydige felt, der åbnes mellem genrerne i teksten.²¹⁹ Den metafiktionstyrende fortællerinstans fungerer ikke som et arkimedisk punkt uden for fiktionens ramme, han optræder som del i tekstens generelle, transgressive æstetik. Linsen på det mystiske øjes kikkert er et spejl, teksten er selvrefleksiv – men figurerne smadrer linsen og ser den anden vej (p.79). Der fastholdes adskilte genrespor og åbnes samtidig for et rum mellem genrerne, der undviger en entydig genrebestemmelse, men som ikke derfor afstøder genrerne.

Multigenericiteten i *Liget og lysten* er altså humoristisk. Alligevel er det også forskelligt fra det humoristiske genrespil, der sås i *Svarta fanor*, *Jonatans Rejse* og *Hjortefod*. Sammenskrivningen af genrerne hos Svend Åge Mad-

sen synes at være tættere på ironisk multigenericitet, fordi den indimellem kan antage en vis paradoksal karakter. At Hanne Sørensen er optaget af sin kjoles tilstand midt i en voldtægt er mere overraskende, end at Falkenström tager sit misogyni med ind i klostret.

Det kan også diskuteres yderligere, hvilken relation der er mellem genrerne på det narrative niveau. Er der tale om, at krimien bliver narrativt impotent i mødet med pornografien, snarere end at dens konvention udvides – og at genrerne derfor set fra denne synsvinkel modsiger og fragmenterer hinanden? Påfaldende er det, at morderne afsløres uden større opmærksomhed og undervejs i stedet for til slut i teksten; det bringer den i retning af det, der kaldes *crime novel*. Tony Hilfer definerer i *The Crime Novel* (1990) netop denne genre som en oversat anti-genre, der opstår som inversion af detektivromanen – og i *crime novel* kan morderen således afsløres på første side (p.2).

Genrerne forekommer også skabelonagtige i en grad, så man kunne argumentere for, at de fastholdes som klassifikationsbegreber, der overdrives og karikeres i teksten – og indgår i en ironisk genreblanding. Således betragtet kunne man sige, at det, der binder genrerne sammen, ikke er deres tekstlige art, men at de alle parodieres på samme måde – til fordel for fremskrivningen af bestemte, metafiktive pointer.

Samtidig *er* genrerne jo netop trivialgenrer: de er kendetegnede ved klichéen og det skabelonagtige, og det er derfor vanskeligt at afgøre, hvor grænsen til karikaturen går. Erfaringen er måske den, at genrernes art også kan spille ind på, om en genreblanding er overvejende ironisk eller humoristisk. Nogle genrer trækker i højere grad end andre teksten i retning af ironisk multigenericitet, fordi der er tradition for at anvende dem på måder, hvor forskellen mellem genren som konvention og genren i den enkelte tekst er minimal – og genrens tekstlige dimension derved nedtones. Sådanne genrer er det vanskeligere at sætte humoristisk i spil med andre og lettere at

indskrive i en ironisk genreblanding, hvor modsætninger og genrers uforenelighed er i højsædet. Svend Åge Madsen viser dog, at det ikke er umuligt at skabe humoristisk interferens også af denne type genrer – selvom der samtidig også findes en grad af ironi i den multigenericitet, der findes i *Liget og lysten*.

Liget og lysten kan altså ikke frikendes – hvis det da er en anklage – for også at bestå af ironiske genresammenstød. Tekstens titel er ligeledes sigende tvetydig på dette punkt: lig og lyst er modsætninger – men er samtidig forbundne af sideordningsfiguren “og” i *Liget og lysten*. Det betyder ikke, at ironi og humor er uanvendelige betegnelser. Med *Liget og lysten* bliver det blot igen klart, at skellet mellem ironisk og humoristisk multigenericitet ikke er absolut. Som det forklares i afhandlingens fjerde del, er det ikke tilfældigt: ironi og humor er forskellige, men nært beslægtede størrelser – der er knyttet til, at genrer er flerdimensionale størrelser.

Under alle omstændigheder, så er der ikke, hvad angår det metafiktive, tale om en vertikal, ironisk forskydning som i *Karnevalskongen* eller *Skår*, hvor Teksten og de metafiktive pointer hæver sig over genrerne i kraft af deres fragmentering og ironiske modstilling. I *Liget og lysten* ses derimod, hvordan metafiktivitet kan fremskrives i horisontal forlængelse af tekstens humoristiske multigenericitet. Derved kan lavkulturelle genrer skrives sammen med højkulturel æstetik – men uden at genrerne løsrives fra deres lavkulturelle udgangspunkt.

En horisontal metafiktivitet er også på færde i den sidste tekst, der læses i afhandlingen: *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* (2001). Den er som hos Svend Åge Madsen knyttet til tekstens multigenericitet, men på en noget anden måde. Hos Lars Frost viser det metafiktive sig som ikke blot tekst- men også genreimmanent element og som noget, der danner rum for genrerne interferens.

12. Lars Frost:

Allermest undrer det mig at vi kan glemme.

Essay og *nouveau roman*

Lars Frost debuterede i 2000 med novellesamlingen *Og så afsted til Wien*. Året efter udkom endnu en bog med en umanerligt lang titel, nemlig *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* (2001), fulgt af den meget roste roman *Smukke biler efter krigen* (2004), der af bl.a. *Weekendavisens* litteraturanmelder Lars Bukdahl blev betegnet som et gennembrud.

Allermest undrer det mig at vi kan glemme (2001) blev nu også modtaget med stor begejstring.²²⁰ Faktisk var det kun Erik Skyum-Nielsen, der i "En flanørs fragmenter" (2001) fandt bogen trættende. Flere forsøgte at skrive bogen ind i en polemik om realisme versus minimalisme i ny, dansk litteratur – med udgangspunkt i det faktum, at Lars Frost er udklækket fra Forfatterskolen.²²¹ Det er dog ikke intentionen at fortsætte diskussion her. *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* er interessant i denne sammenhæng, fordi den er multigenerisk – og fordi dens genreblanding er overvejende humoristisk. Teksten har et vist element af montage – der er indklippet en litteraturteoretisk indholdsfortegnelse, et brudstykke af en guidebog (p.17-18) og en række postkort (p.23-25) – men der er også anden og mere gennemgribende art genrespil på færde, nemlig humoristisk interferens mellem *nouveau roman* og litteraturteoretisk essay.

Om man kan beskrive *nouveau roman* og det litteraturteoretiske essay som genrer er naturligvis diskutabelt. Essayet kunne også betragtes som et transgenerisk princip, hvor en række forskellige genrer spiller op mod hinanden – eller som en "anti-genre", sådan som Arne Melberg foreslår i *Mitt i litteraturen* (2002) og "På spaning efter en okänd genre" (2003). *Nouveau roman* kunne bestemmes som en fremstillingsmodus, der ikke er historisk

afgrænselig, altså som en særlig litterær teknik, der er uafhængig af genre-spørgsmål.

Alligevel procederes der her som om, *nouveau roman* og det litteraturteoretiske essay faktisk *kan* defineres som genrer. Afgrænsningen af en genre har også at gøre med, hvilken status den gives i litteraturteori og -historie – og her kan man argumentere for, at der i et vist omfang er konsensus om essayets genrekarakter, selvom den modsatte tendens altså også med rette kan påpeges. *Nouveau roman* er desuden en historisk afgrænselig størrelse, hvis man udpeger Alain Robbe-Grillet's essaysamling *Pour un nouveau roman* (1963) som det teoretiske udgangspunkt for *nouveau roman*. Set i det lys er *nouveau roman* en særlig, historisk bundet form for roman ligesom eksempelvis robinsonaden er det – hvor der blot i førstnævnte tilfælde er tale om en mere udflydende genrekarakter, der rummer en ringe grad af tematisk bestemmelse. I *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* slås genrekonventionen netop også an ved åbenlyse referencer til Alain Robbe-Grillet – som det skal blive klart i den følgende præsentation af Frosts tekst.

12.1 Præsentation af teksten

Forrest i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* findes en indholdsfortegnelse, der både hvad angår ordlyd, typologi og grafik er næsten identisk med indholdsfortegnelsen i den danske oversættelse af *Pour un nouveau roman* med titlen *På vej mod en ny roman* (1965).²²² I kapitlet “Stykker af en moderne antologi” er Raymond Roussel udskiftet med Graham Greene, Zeno med Toussaint, Joë Bousquet med Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett med Lagerkvist og Larsson – ellers er indholdsfortegnelserne ens.

Indholdsfortegnelsen følges også i tekstens kapiteloverskrifter, men den holder alligevel ikke helt, hvad den lover. For der er ikke blot tale om essayistik, men om en mærkværdig blanding af *nouveau roman* i form af en narrativt, tidsligt og figurligt fragmenteret kærlighedshistorie og så et litteraturteoretisk eller kunstfilosofisk essay. Ind i en historie om figurene Anton, Mathilde, Mille, Bertil og Pernille er således flettet passager, der i essayform rummer spekulationer over sprog, virkelighed, kunst og litteratur. *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* er således både hvad angår form og indhold en læsning af *Pour un nouveau roman*: Frosts tekst er en litterært praktiseret transformation af Robbe-Grilletts romanteori – og samtidig en reformulering af essayformen i *Pour un nouveau roman*.

Som læser kan man godt suspendere alle reflektive passager og narrative krumspring og rekonstruere en handling: Anton og Pernille er søskende, Bertil er Antons barndomsven. Anton er vild med Mathilde, men det er Bertil, der rejser til Spanien med hende efter studentereksamen – på venskabelig basis, dog. De rejsende ender med at skilles undervejs, og Bertil vender alene tilbage. Bertil besøger ved hjemkomsten Anton, der er hos sine forældre i Vestjylland. Bertil får her lov til at låne Antons københavnerlejlighed, som han i øvrigt deler med en pige ved navn Mille. Pernille, der lige er blevet skilt fra sin mand Knud, kommer forbi, og hun og Bertil forelsker sig. Anton tager op i sit sommerhus ved Gilleleje, Bertil og Pernille finder ham der – og kan derfor køre ham på hospitalet, da han ved et uheld skærer sig i hånden. Afslutningsvist tager de alle tilbage til Anton og Pernilles forældre.

Referatet er dog en reduktion af teksten. Der er netop ikke blot tale om en genremontage, hvor tekstbidder i forskellige genrer står side om side og hvor *nouveau roman* og essay kan skilles ad, selvom det kan se sådan ud umiddelbart. For teksten er ved nærmere eftersyn genremæssigt tvetydig i langt de fleste afsnit. Den historie om figurenes venskab, rejser og kærlig-

hed, der præsenteres i *nouveau roman*, er vævet sammen med refleksioner, der hører til essayet – på en måde så teksten netop ikke kan placeres entydigt genremæssigt.

Liv og kunstrefleksion væves associativt sammen i fortællerens fremstilling. Et besøg på en udstilling eller måske rettere en installation med 50 kulturpersonligheder afføder denne bemærkning: “Der var nogle interessante spørgsmål mellem de mange på udstillingen i Nikolaj Kirke. For eksempel et lidt ubehageligt og kluntet formuleret et, der lød: *Hvad efterlader et spor, der ligner en række idiotiske punkter og akkumulerer en angst og overstiger et eksisterende individs almindelige forestillingskraft?* Jeg tænkte umiddelbart, at det måtte være *livet* – sådan har vi lært os at se på livet i vores tid: Overstigende vores fatteevne, uoverskueligt og kaotisk, præget af tilfældet...Jeg stod foran Christian Lemmerz’ skærm, sammen med en veninde, som jeg håbede, ville blive min kæreste, eller havde været det, jeg ved det ikke...Jeg var forvirret. For helvede, hvem kan finde ud af den slags?” (p.96). “Hvem kan finde ud af den slags” lyder det; men hvad angår det egentlig? Livets ufattelighed eller kaoset i fortællerens kærlighedsliv? Genrernes samspil gør det muligt, at spørgsmålet relaterer sig til flere niveauer og flere genrer i teksten – men netop uden at den derfor sprænges, eller at genrene fremstår som modsatrettede klassifikationsbegreber.

I *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* er interferensen således humoristisk. Den kan undersøges særligt på følgende områder: som interferens via intertekstualitet, som tematisk sammenvævning og som sammenvævning via genrernes tidslighed og tekstens metafiktive dimension. Først dog en beskrivelse af, hvordan *nouveau roman* og essay slås an som genrekonventioner i teksten.

12.2 *Nouveau roman*

I *Pour un nouveau roman* (1963) diskuterer Alain Robbe-Grillet muligheden for at skabe en ny slags roman. Den ny roman, *nouveau roman*, er et oprør mod dét, han opfattede som den naturalistiske romans tvang – at der i en roman absolut skal være hele, dybe figurer (p.28), en sammenhængende og underholdende historie, der er skrevet, så man glemmer, at den er fiktion, (p.30) og en dybere mening (p.22); altimens målet er, at tekstens stil skal gentage de store mestres – som om dette overhovedet var muligt (p.9) – og at formen er en indpakning om det væsentlige, indholdet (p.40).²²³

Ingen af disse “naturalistiske” karaktertræk findes i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* – tværtimod kan man punkt for punkt beskrive teksten negativt ud fra Robbe-Grilletts bestemmelse af den naturalistiske roman. Figureerne er som i *nouveau roman* typeagtigt kunstige, teksten står klart frem som konstrueret, historien er kronologisk kaotisk og på grænsen til det yderst kedsommelige – og selve spørgsmålet om fremstillingens mulighed er det centrale – eller, for nu at anvende et citat fra Frosts bog: “Er det det *det*, det handler om? Eller er *det* det det *det*, det handler om?” (2001 p.47). Det er det’ets bevægelse gennem sætningen, det handler om, ikke ulig den litterære praksis i den berømte sekvens om “henry ind i landskabet” fra Per Højholts *Turbo* (1968).

Det er helt på linje med Robbe-Grilletts mål for *nouveau roman*: tingene skal i den nye roman stå frem på en måde, så man ser selve det, *at* de er der: “Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront *là* avant d’être *quelque chose*; et ils seront encore *là* après, durs, inaltérables, présents pour toujours et comme se moquant de leur propre sans, ce sens qui cherche en vain à les réduire au rôle d’ustensiles précaires... (1963 p.20).²²⁴

I *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* er fremstillingen som sådan også et særdeles påtrængende spørgsmål – både i form af metapoetiske be-

mærkninger *en masse* og ved den måde, fortællerforhold og figurtegning fungerer på. Fortælleinstansen er, som det skal blive klart, flerfoldig, og det er selve betragtningen, der sættes på spil. Der er ikke en naiv fordring om objektivitet i Robbe-Grillet's *nouveau roman*: det beskrevne er på én gang del af den menneskelige opfattelsesverden og ikke defineret heraf. Tingene bliver i den ny roman belyst på en måde, der gør selve belysningen synlig: "...une nouvelle sorte de narrateur y est né: ce n'est plus seulement un homme qui décrit les choses qu'il voit, mais en même temps celui qui invente les choses autour de lui et qui voit les choses qu'il invente." (p.140).²²⁵ Det nærvær, der søges i *nouveau roman*, ligger ikke i en romantisk, dybere mening, der skal graves frem af tingene med tekstens hjælp. Meningen er kun dén, der præsenteres og præsenterer sig i teksten.

Nouveau roman skabes ikke blot som en negation af den naturalistiske roman, men som en ny måde at fremsætte betydning på. Derfor var det også en reduktion at lave et rent handlingsreferat af *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* ovenfor. Robbe-Grillet understreger, at *nouveau roman* ikke skabes som sammenhængende historie, der efterfølgende brydes op: "Le récit était au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstruction d'une chronologie extérieure aboutissait tôt ou tard à une série de contradictions, donc à une impasse. Et cela non pas dans le but stupide de dérouter l'Académie, mais parce que précisément il n'existait pour moi aucun ordre possible en dehors de celui du livre." (p.132).²²⁶ Tekstens betydning, også i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme*, ligger ikke bag ordenes uorden, men i deres sammensætning, i tekstens særegne skabelse – herunder også i interferensen mellem essay og *nouveau roman*.

Man kan mene, at der er himmelvid forskel på Robbe-Grillet's egne romaner og *Allermest undrer det mig at vi kan glemme*. Lars Bukdahl skriver i anmeldelsen "Glad i låget" (2001): "Hvor Robbe-Grillet's svar på udfordringen var en lidt nævenyttig konkretionsnær synethed...praktiserer Frost en

elegant, letfodet distraktion...” – mens Peter Hyll Larsen i “Den tredje regnorm” (2001) går endnu hårdere til værks: “Frost har fulgt Robbe-Grilletts opfordringer, ved at sætte fokus på realismen og det store skel, der eksisterer mellem litteraturens udøvere: imellem dén realisme, der vil debattere virkeligheden pseudo-politisk, og dén realisme, der i stedet vil finde virkeligheden i sin helt egen private sproglige have. Men det er for let blot at vælge side!...Frost ved det, hvorfor han gør stygt grin med Robbe-Grilletts enormt bastante udtalelser, der ledte lige durk i egen dogmatisering. Og derfor er resultatet ikke Robbe-Grilletts egne, noget ørkesløse tingsromaner eller objektallitteratur fra 60’erne...”

Dels kan disse vurderinger af Robbe-Grillet dog diskuteres – og dels er pointen i denne sammenhæng, at der i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* abonneres på *nouveau roman*, som den beskrives i *Pour un nouveau roman* – selvom denne beskrivelse kan læses og praktiseres på forskellige måder. Det er faktisk også helt efter bogen, Robbe-Grilletts altså: *Pour un nouveau roman* er ikke en opskrift på, hvordan fremtidens roman skal skrives, men en påpegning af en række uudnyttede muligheder og forældede greb i romanformen – til inspiration for andre forfattere og den litterære institution som sådan (1963 p.9, 11).

Allermest undrer det mig at vi kan glemme fremstår som en praktiseret læsning, det vil altså også sige transformation, af romanteorien i *Pour un nouveau roman*. Hos Frost sker der noget med den romanform, Robbe-Grillet beskrev, og noget andet end da Robbe-Grillet selv skrev sine litterære udgaver af *nouveau roman*. Der er ikke tale om hverken imitation eller latterliggørelse af mesteren, men om en kritisk dialog med genren. *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* er en blanding af *nouveau roman* som den, Robbe-Grillet præsenterer i *Pour un nouveau roman* – med afgørende modifikationer – og litteraturteoretisk essay som de otte essays, *Pour un nouveau roman* består af – igen med afgørende modifikationer.

Den realisme, der udfoldes i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme*, har en anden form end hos Robbe-Grillet – den er som Grilletes tekstorienteret; teksten gør, hvad den siger – men den er også markeret historisk referentiel; hverdagen, samtiden og det private udstilles som tekstens grundlag. Hvor Robbe-Grillet fremhævede tingenes væren ved at trække fortælleren helt tilbage i sine “objektromaner”, opnår Frost det samme med det modsatte greb: ved en anvendelse af overdrevet subjektiv fortællerstemme, men uden at det leder teksten ud i solipsistiske problemer.

Fokus er forskudt mod dagligdagen i sin mest banale udgave – og hvad angår subjektet, er det ikke et distanceret jeg som Robbe-Grilletes, men et uhæmmet subjektivt, næsten privat jeg, der eksempelvis indvier læseren i sin tissetrangs systematik og har en talesprogsagtig, sludrende tone (f.eks. p.45). Den grundlæggende problematik er dog den samme hos Frost og Robbe-Grillet. Som det formuleres i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme*: “Jeg blev mindet om tingene i den seng. At der er noget, der ikke er mig. Der er andre, ikke bare mig og mine følelser for et andet menneske. Der er alle mulige ting derude.” (p.89).

Spørgsmålet om relationen mellem Frost og Robbe-Grillet er, som antydnet ovenfor, et kapitel for sig – men ikke et, der skal besvares yderligere her, hvor hovedinteressen er en anden: genreblandingen i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme*. Nu undersøges derfor, hvordan essayet sættes på spil i teksten.

12.3 Essayet

Essayet er en slibrig størrelse, der frastøder skematisk præsentation – i en grad så der er fare for, at det bliver uforeneligt med konkret litteraturanalyse

og havner i litteraturfilosofien alene. Alligevel kan man skitsere såvel en genrehistorie som bestemte genrekarakteristika. Der er en vis konsensus om, at der findes to essaytraditioner: én med rødder i Montaigne og én med rødder i Francis Bacon. Som eksempelvis Ottar Grepstad fremstiller det i *Det litterære skattkammer* (1997), er Bacons essay positivistisk, tilstræber objektivitet og sagsfremstilling, mens Montaignes er et moderne essay, der medreflekterer sin egen subjektivitet. I *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* er det den montaigneske tradition, der knyttes an til: tekstens videnpræsentation er, som det skal vises i analysen, flettet sammen med kærlighedshistorien, og man kan ikke skille viden og fremstilling ad.

I kort og – indrømmet – brutal udgave kan det altså formuleres således: essayet er en kort, personlig fremstilling i prosa, hvor der anvendes en høj grad af litterære troper og figurer, og hvor der stræbes mod en almen, generel viden – om det så i den montaigneske udgave er nok så meget ud fra den enkeltes partikulære synspunkt. Essayets proces er vigtigere end dets konklusion: det er overvejende metonymisk og parataktisk struktureret. Det er karakteristisk for essayet, at tekstens struktur er mere spatialt end temporalt bestemt.²²⁷

Denne beskrivelse af essayet kan naturligvis diskuteres, og man kan som nævnt mene, at essayet vanskeligt lader sig definere som en genre. Richard M. Chadbourne gør det dog eksempelvis alligevel og giver i ”A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay” (1983) følgende beskrivelse af dét, han opfatter som typisk for alle essays: ”The essay is a brief, highly polished piece of prose that is often poetic, often marked by an artful disorder in its composition and is both fragmentary and complete in itself... The essay, finally, is a unique vehicle of ’thought’, of the pondering of experience. Its author stands in a distinctive relation to his subject-matter, which for our international consensus suggests might best be described as ’existential’.” (p.149-150).

Disse karakteristika gælder for de passager i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme*, der umiddelbart er mest tilknyttet essayet som genre: der spekuleres over sprog, litteratur, virkelighed, sandhed etc., men i fragmenterede passager, hvor der ikke gives nogen overordnet hypotese eller konklusion, ligesom der ikke fortælles kausalt fremadskridende, men mere spatialt vævende og spørgende og udpræget subjektivt – med svar, der er mere aforistisk velklingende end filosofisk skudsikre. Et eksempel kan være: “Men kan man forestille sig en kunst, som ikke vil påstå (på en eller anden måde) at pege på (aspekter af) en virkelighed? Jeg kan ikke lige komme på noget. *Det er som om, kunsten altid er en værkførelse af et virkelighedssyn.* Men det er så fattigt – er det ikke? Bare at beskrive? *Vi kan ikke beskrive virkeligheden. Virkeligheden er en beskrivelse af os!* “ (p.96). Emnet er her tydeligt kunstfilosofisk, og fortælleren er tydeligt markeret som tænkende subjekt; men traditionel filosofi er der ikke tale om. Formen er spørgende og den tænkende ahøjtideligt subjektiv med sit talesprog. Det er, som om svaret skabes i kraft af kiasmens rytme: fremstillingen bærer ikke bare en filosofisk refleksion, den er også en betydningsdannende instans i sig selv.

Fortælleren i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* har desuden klare ligheder med den typiske essayist. Graham Good beskriver i sin bog med den bemærkelsesværdige titel *The Observing Self* (1988) essayisten som en nysgerrig vandrer, der dog er uinteressert i og fjern fra det borgerlige samfunds magtbaser. Han er en hvileløs rejsende, der er særligt opmærksom på det nære, supplerer Rachel Blau dePlessis i ”F-Words: An Essay on Essay” (1996 p.24, p.27). Det er egenskaber, der genfindes i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme*, hvor fortælleren er en ung storbyfyrr, der ofte rejser, og som er lige dele optaget af sandhed og den svenske pige, han belurer fra sit vindue (p.84). Erik Skyum-Nielsen kaldte netop ligefrem sin anmeldelse for “En flanørs fragmenter” (2001).

Metafiktivitet og fokus på selve beskrivelsens mulighed er som nævnt afgørende i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme*. Figurerne er spændt ud mellem at blive beskrevet og selv at være beskrivende – Bertil, Mathilde og Anton er, som det senere skal forklares nøjere, jeg-fortællere, men også tydeligt fortalt af en overordnet fortæller. Graham Good beskriver tilsvarende i *The Observing Self* (1988) essayet som en senmoderne genre, hvor inskription og deskription er proportionale. Selvets identitet opstår, idet det skrivende subjekt griber ud efter objektet, fordi selve relationen *er* identiteten (p.22-23). Beskrivelsen er også det beskrevne. På samme måde i teksten: fortælleinstansen står frem, idet tekstens figurer beskrives – figuren Pernilles tatovering er eksempelvis en tekstlig inskription i huden, men peger også på teksten selv: “Hun er kun de knitrende sider. Der er skrevet på hende med en nål, og jeg læser hende.” (p.129).

Nu til interferensen mellem *nouveau roman* og essay: som interferens via intertekstualitet, som tematisk sammenvævning og som sammenfletning via genrenes tidslighed og tekstens metafiktive dimension.

12.4 Interferens via intertekstualitet

Der er et udtalt intertekstuelt spil på færde i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme*, og det har også genremæssigt betydning. Indholdsfortegnelsen og de tilsvarende kapiteloverskrifter er én ting – men også citater fra og omtaler af Robbe-Grillet's *På vej mod en ny roman* og flere af hans romaner indgår i handlingen. Desuden findes biografiske bemærkninger om Robbe-Grillet (p.82) og emner fra *På vej mod en ny roman* diskuteres eksplicit og implicit (p. 56, 69, 75-77, 88). Bertil og Mathilde diskuterer f.eks., hvordan man spiser pænt – og det leder til et citat fra Robbe-Grillet's *Jalousi*, hvor

netop spisemåden er emnet (2001 p.32-33). Ligesom et kapitel har Robbe-Grillet-overskriften “En vej mod fremtidens roman” – og de første sætninger i kapitlet lyder: “Hvilken vej skal vi vælge? De vælger at køre langs havet mod bjergene.” (p.26). Robbe-Grilletts vej-metafor (eller den danske oversætters) tages bogstaveligt og bruges i *nouveau romans* handling, men står samtidig i overskriften som en essay-overskrift – og ingen af disse funktioner kan suspenderes til fordel for den anden i genrerens interferens.

Gennem denne direkte intertekstualitet bliver en væsentlig dimension af tekstens genrespil klarlagt. Genreinterferensen er ikke formalistisk skematisk, men en måde hvorpå teksten skrives ind i og ud af flere litterære traditioner på én gang, så de bringes i forbindelse og interaktion. Genrer har ikke blot at gøre med logisk klassifikation, men også med tekstens indbyrdes forbindelser – som Jean-Marie Schaeffer pointerede i “Du texte au genre” (1983).

12.5 Tematisk sammenvævning af essay og *nouveau roman*

Tekstens tematik spiller en væsentlig rolle i interferensen mellem essay og *nouveau roman*. Grænsen mellem genrerne er uklar: fortælleren er ikke blot filosofisk anlagt, men også optaget af emner, der forbinder ham med personer i *nouveau romans* historie: han er også storby-beboer med kærlighedsproblemer (p.96) og venner (han har, pudsigt nok, en ven, der hedder “Lars” ligesom bogens forfatter, p.90), ligesom rejser udgør et afgørende erfaringsgrundlag i hans tankeverden (p.52).

Refleksioner og hverdagslige hændelser sættes på samme niveau. Når litteraturens formål, ordenes indbyrdes relationer, læserens forventninger og relationen mellem bøger og virkelighed overvejes, så sker det i direkte forlængelse af, at Bertil har ryddet op i sin bogreol og er kommet til at tænke

på, hvorfor han kan lide sine bøger (p.69-72). Spekulationerne flettes åbenlyst sammen med Bertil og Mathildes historie: “Man kan lade sig forføre af bøgerne, deres intriger, deres sprog, deres leg med tid og rum. Man lader sig forføre. Du overhørte en mand, og han sagde, at han altid bytter om på *language* og *landscape*. Man må tro, han mente *landscape* og *language*. Du kunne falde i ét med de timlende buske eller belæste kvinder, så alene så langt hjemme fra i regnfrakkerne, de troede de havde glemt på en stoleryg i Heathrow på vejen hertil.” (p.72-73).

Oprydningen i bøgerne leder desuden både til en erindring fra Bertils universitetsliv og en generel overvejelse af alfabetets værdi (p.116). Tilsvarende har en Wittgenstein-inspireret skakspiller lige stor betydning som sprogfilosofisk idérepræsentant, Bertils legekammerat og Mathildes elsker (p.35-37). Et erotisk møde leder fra de nøgne kroppe til sprogets nøgne klarhed i svensk lyrik og tilbage til overvejelsen af, hvilken påklædning der passer bedst til vejret (p.89-94). Spørgsmålet “Er jeg klædt forsvarligt på?” (p.94) gælder både kærlighedslivet og tekstens funktionsdygtighed. Ligesom en overvejelse af *forførelse* både angår forførelse i kunst og en udflugt, der fører til erotiske rulleture i skovbunden (p.144-145, 151).

Samtidig findes dog også på det tematiske punkt en relation mellem genrene, der har en mere ironisk karakter. Det bringer mindelser om aforismens skæbne i *Skår*, når teksten brat skifter fra spørgsmål om liv og død til urinering: “Men altså de her begreber. Tag for eksempel liv og død...Jeg kan huske, jeg engang tænkte, at man først rigtigt blev sig selv, når man var død. Jeg tror, jeg tænkte, at man så på en eller anden måde blev til i de efterladtes erindring...Men det er noget forbandet sludder...Og det var slet ikke det, jeg tænkte. Det var noget, jeg læste...Det jeg selv tænkte var, at kaffe virker så forskelligt...Derhjemme skal jeg hele tiden tisse, når jeg drikker kaffe. Men på en café kan jeg drikke meget mere kaffe, før jeg skal tisse.” (p.45).

I eksemplet fremstår relationen mellem det konkrete, tingslige i *nouveau roman* og det litteraturfilosofiske essays større perspektiv som et sammenstød – der markeres syntaktisk med ordet “Men” og med betegnelsen “sludder”. På samme måde: når ordenes lydige ambiguitet diskuteres på en bar, i form af en fuldemands-snak om den korrekte udtale af ordet tunnel (p.73), er det en degradering af det litteraturfilosofiske essay, så genrerne fremstår som uforenelige begreber, der støder sammen.

12.6 Sammenfletning qua tekstens tidslige struktur og dens metafiktivitet

Genreblandingen er dog overvejende humoristisk. Essay og *nouveau roman* flettes omfattende sammen især i kraft af to ting: tekstens tidslige struktur og dens metafiktivitet.

Først den tidslige struktur. Essay og *nouveau roman* korresponderer temporalt og forbindes dermed i en tidsform, der skaber et rum mellem genrerne. Kærlighedshistorien i *nouveau roman* er præget af en opbrudt struktur: teksten åbnes eksempelvis med, at strømmen er gået i Anton og Pernilles barndomshjem (p.9), men på næste side præsenteres en scene, der leder op til strømafbrydelsen og således foregår før indledningsscenen.²²⁸ Denne brudte kronologi skaber en forbindelse til essayet: det essayistiske virker ikke som en afbrydelse, fordi *nouveau roman* har afbrydelsen indbygget i sin form. Ej heller bryder de essayistiske afsnit med tidsstrukturen i *nouveau roman*: begge er de spatialt strukturerede. Det fragmenterede får derved en ny status: ikke blot som negation af forløb, men som en særlig artikuleringsform.

I virkeligheden er det den lineære fortælling med alle dens nødvendige, men skjulte udeladelser, der er mærkelig; i den glemmes det singulære, synes pointen at være: “Allermest undrer det mig at vi kan glemme. Det meste

glemmer vi jo faktisk, og det er kun en smule, vi husker. Hvad er det for blomster? Hvad er det for eksempel for nogle blomster de der? Ikke mælkebøtter eller blå lupiner. Det er en skam som regnvejr og gamle biler – jeg mener, at glemme den slags.” (p.151). Korrespondancen i tidslig struktur mellem *nouveau roman* og essay skaber således et rum, hvor genrerne kan indgå i samme tekst, uden at de derved står i indbyrdes modstrid. Glemslens filosofi og kærlighedshistorien rummes i samme tidsrum, i sætningerne i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme*.

Dernæst det metafiktive. I *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* er den metafiktive dimension i *nouveau roman* opsvulmet og antager essay-karakter. Eller er måske det essayets pointer om litteratur, sprog og virkelighed, der demonstreres i *nouveau romans* kærlighedshistorie? Spørgsmålet kan faktisk ikke afgøres. Det metafiktive hører til i begge genrer og udgør et ladet felt i teksten, hvor genrerne kan væves sammen. Metafiktiviteten vendes ud af tekstens tidslige struktur, dens fortælleforhold og dens figurfremstilling – disse tre punkter skal gennemgås nedenfor.

For nu, hvad angår det tidslige, at blive ved det allerede nævnte eksempel med strømmen, der går. Først lyder det: “’Pernille ligger under bordet igen,’ fortæller Anton. ‘Far har halstørklædet hængende løst om halsen...Pernille lyser på ham med lommelygten...Stop, råber han og peger med piben. Stop.’” (p.9). Flere afsnit længere fremme genoptages episoden: “Så går elektriciteten. Pernille kravler ind under bordet. Stuen dufter af pipetobak. Pernille siger som en flyvemaskine. Far råber, at hun skal stoppe.” (p.10-11).

Begge scener er skrevet i præsens, og det fremkalder en forventning om, at fortælleren gengiver handlingens gang i takt med, at begivenhederne indtræffer. Når kronologien så erstattes af en anden tidsstruktur, sætter det først og fremmest fokus på fortælleren og på konstruktionen af teksten. Fremstillingen er lige så væsentlig som det fremstillede, og således er der en korre-

spondance mellem fremstilling og emne: det er punktvisse billeder som f.eks. af en hønseslagtning, og sprogbrugen er tilsvarende punktvis, syntaksen er stakkatoagtig, ofte nævnes blot enkelte ord – “Årerne” (p.9), “Ha”. “Dér.” og “Viljen.” (p.10). Det er derfor ikke overraskende, at der i scenens slutning pludselig skiftes til præteritum: “Jeg kan huske et sving, hvor en parade af reflekterende pindsvin viste vej gennem svinget” (p.12).

Fortælleinstansen er en mærkværdigt usammenhængende eller flerfoldig størrelse. Ikke blot er der en jeg-fortæller, som essayistisk spekulerer over dette og hint, når han ikke alvidende gengiver begivenhederne i kærligheds-historien (p.13). Også både Anton, Mathilde og Bertil antager i passager karakter af jeg-fortællere – Mathilde dog kun i form af en række postkort (p.23-25). Anton fortæller hele første kapitel. “Hvad er formålet med teori-erne” – det er ham, der vender en båd sammen med sin far (p.9). Senere er det dog, og skiftet markeres bogstaveligt, Bertil, der fortæller: som Jeppe vågner i baronens seng, befinder jeg-fortælleren sig pludselig i Antons seng, som Bertil har lånt: “Jeg ligger i Antons seng og drikker Antons whisky. Jeg ville finde en blyant, og fandt en flaske whisky i skrivebordsskuffen.” (p.102).

Imidlertid er det slet ikke så let at finde ud af, hvem der fortæller hvor-når. Skiftene markeres ikke altid tydeligt, og læseren må selv detektivisk regne det ud – for så alligevel at komme i tvivl. Mest afgørende er det, at den fortælleposition, der dominerer i de refleksive passager, hvor essayet træder tydeligst frem, også genfindes i de fortællende. Selv Mathildes postkort, der står på unummererede sider og således gives et tendentielt dokumentaristisk præg, rummer implicitte referencer til kapiteloverskrifterne i både *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* og Robbe-Grilletts *På vej mod en ny roman*. I et postkort fra San Francisco skriver hun: “Hvad er formålet med teoriene? Vælter vi, så vælter vi.” (p.22). Teoriene er Robbe-Grilletts litteraturteorier, og de er teorier om jordskælv i San Francisco.

Postkortene er desuden udaterede, usignerede og skrevet i samme stakka-
tostil som resten af teksten. Bertil er da også ord-besat: “Jeg tror, du ligesom
jeg en gang imellem bliver forført af et ords lyde, siger jeg. I går, fortalte
jeg, smagte jeg længe på *tavleblind* og *blæretang*.” (p.127), siger Bertil. Det
minder til forveksling om de refleksioner, der knytter sig til den alvidende
fortæller – der f.eks. spekulerer længe over en grammatisk form (p.86).

Fortælleinstansen i teksten kan altså ikke på noget tidspunkt fikseres til
den ene eller den anden genre. Effekten af denne sammenvævning af for-
skellige fortællepositioner, der knytter sig til både *nouveau roman* og essay-
et, er en øget fokus på selve fremstillingen. Den samme scene fortælles ek-
sempelvis af både den alvidende fortæller og af jeg-fortælleren Bertil. Det
hedder om Bertils oprydningsprojekt: “Bertil tænker, at han kan starte med
de bøger, han holder mest af” (p.69), men også senere “Jeg kunne sætte det
hele i alfabetisk orden” (p.116). Grænsen mellem de to fortællepositioner
kommer i søgelyset, og selve det *at* der fortælles bliver centralt.

Den samme metafiktive markering af konstruktion gælder, hvad angår
figurerne, der ikke kan placeres entydigt som hørende til i *nouveau roman*
eller essayet. Figurerne er skematiske, og heller ikke plottet fører læseren
væk fra tekstens fokus: fremstillingen selv. Faktisk må man give fortælleren
ret i kommentarerne: “Nu må der da snart ske noget” (p.58), ”Nu må der da
for helvede snart ske et eller andet –“ (p.59) og “Her sker der ikke noget –
ingenting – ikke noget interessant i hvert fald.” (p.73). Det, der sker, er, at
figurerne fungerer som tekstlige øvelsesobjekter, hvor det er måden, de
skrives frem på, der er afgørende. Teksten er et studium i litterær teknik – et
emne, der på forskellig vis hører til i både *nouveau roman* og det litteratur-
teoretiske essay.

Figurerne er således ikke nøje portrætter af unikke personligheder, og
det er derfor ikke mærkeligt, at de flyder sammen. Bertil og Anton kommer
begge til skade med deres ben, de har begge rollen som jeg-fortæller, Bertil

overtager Antons lejlighed. Anton har problemer med sit syn – men det er Bertil, der drømmer, at en øjenlæge har reddet hans syn (p.106, 110). Anton og Bertil er lige sippede eller ordentlige. Den ene harcelerer over, om man spiser pænt (32), den anden over, at folk går på græsset uden for stierne (p.63). Man kan ikke lade være med at tænke på (A)nton og (B)ertil, da fortælleren klargør en relation: “En dag møder jeg A og B...” (p.79-80).²²⁹ Vist, som Erik-Skyum Nielsen skriver i anmeldelsen: “A og så B; jo, her begynder alfabetet”. Også hvad angår de kvindelige figurer, er der en klar tendens til sammenskridning: Mathilde, Mille, Pernille – alene navnene bærer en fonetisk lighed. Både Mille og Pernille dufter af frisk luft (p.103, 114, 150) og bider sig i læberne (p.127). Både Mathilde og Pernille beskrives med dyremetaforer: Mathilde som forskellige slags hunde (p.32, 34, 36), Pernille som fugle (p.129-130). Frem for at være nøje, psykologiske portrætter er figurerne beskrevet på en måde, så deres skabelse i teksten bliver det centrale.

Med andre ord: metafiktiviteten blomstrer eller hærger vildt i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme*. Det viser sig, hvad angår fortælleforhold, tidlig struktur og figurtegning – men derud over er der en række eksplicite metafiktive bemærkninger: “Der er f.eks. fem vægge i det værelse, jeg sidder i, mens jeg skriver det her.” (p.88), hedder det f.eks. Der kommenteres på det fortalte sandsynlighed, underholdningsværdi og klarhed, ligesom der spekuleres over læserens forventninger (p.31, 58, 71, 79, 84, 85, 88, 99, 126, 129). Hvor går så grænsen mellem metafiktivitet og essayistik? Det er netop ikke så let at se. Hvor essayet begynder og *nouveau roman* slutter, kan man altså, qua det metafiktives interferensskaben mellem de to genrer, ikke afgøre.

At figurerne er litterære øvelsesobjekter og teksten metafiktivt tungt læsset, betyder dog ikke, at der er tale om æsteticisme. Netop fordi teksten også er et essay, får legen med de litterære teknikker i *nouveau roman* en

mere vidtrækkende betydning, eller litteraturen træder frem som noget, der ikke kan begrænses til teknik. Litteratur i Lars Frosts udgave handler som hos Robbe-Grillet om øjnene, der ser og dermed skaber verden og teksten – og på det punkt er litteratur en kondensering af de vilkår, der også gælder i venskab, det at blive voksen, kærlighed – temaerne i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme*. Det er næppe tilfældigt, at fortælleren henviser til Robbe-Grillet's *Øjnene* (p.87) – hvis originaltitel er *Le Voyeur* – og at han samtidig er en lurer eller *voyeur* (p.84).

Derfor er det muligt at sammenvæve litteraturteoretiske refleksioner med stort og småt i teksten, som f.eks. Roland Barthes' refleksioner over tilfældet som sådan og fortælleren's lille kærlighedserfaring: "Nej, jeg tror ikke på tilfældet. For man skal passe på, ellers ligner *tilfældet* pludselig til forveksling *skæbnen* eller et middelalderligt *gudsbevis*. Og jeg mistænker, at noget lignende kunne ske med begrebet *frihed*, hvis man gør frihed til et spørgsmål om at udleve rettigheder. Og kærligheden – en pige sagde engang til mig, at hun virkelig havde prøvet at forelske sig i mig – hvilket jo i sig selv er vældig sympatisk. Men jeg tænkte: Man kan ikke prøve at forelske sig. Man må give slip og lade sig falde – give sig hen. Du er bange, sagde jeg. Hvad er du bange for? Er det mig, du er bange for?" (p.21).

Indimellem går det den anden vej. Selvfrydelser med ordet "sludder" (p.63, 70, 78) og en åbenlys kontrast mellem på den ene side hverdagslivet, det privat-subjektive, kærlighedshistorien og på den anden side de store tanker om litteraturen og livets væsen præger til tider mødet mellem *nouveau roman* og det litteraturteoretiske essay. Ironien har også sin del af kagen i *Allermest undrer det mig at vi kan glemme*; men overvejende er interferensen humoristisk: genrerne støder ikke sammen, men virker ind på hinanden, så bestemte, implicite funktionsmåder i dem træder frem.

Nouveau roman står i interferensen frem som en genre, der er udpræget essayistisk-filosofisk, og som ikke alene er sin egen teori, men også rummer

en eksistentiel-ontologisk dimension – og som altså ikke blot er en overfladisk leg med fortælle teknik, eller hvad man nu har beskyldt *nouveau roman* for at være ifølge Robbe-Grillet. Dens fragmenterethed får ny fylde, idet det med essayet demonstreres, at det fragmenterede ikke blot er en mangel, men en anden æstetisk fremstillingsform end den lineære. Samtidig understreges det litteraturteoretiske essays refleksioner som bundet til fremstillingen og den, der tænker i og med teksten. Dets karakter af sproglig form på kanten af litteraturen snarere end logisk-deduktivt skema forstærkes – eller måske: det litteraturteoretiske essay nærmer sig det litterære essay.

Genreerne åbner sig mod hinanden og mod sig selv i den humoristiske interferens. De står frem som tekstlige – og ikke som tekstfjerne begreber. Det betyder også, at teksten ikke drives frem af en modsætning mellem fiktion og fakta, som det gjaldt i flere af de ironisk multigeneriske tekster. På den anden side af en sådan modstilling er der, bliver det klart med den humoristiske interferens, andre mulige relationer mellem genrene.

Som det fremgår af denne dels læsninger, er der væsentlige forskelle på ironisk og humoristisk multigenericitet – men også en nær sammenhæng imellem dem. Hvorfor og hvordan det hænger sammen, uddybes nu i afhandlingens 4. del.

4. del

Ironi, humor og litterær tænkning

Genrer er klassifikationer, de er konventionelle – og tekstlige. Det er, som vist i 2. og 3. del, dog højst forskelligt, hvilken dimension af genrerne der træder stærkest frem, afhængigt af om der er tale om ironisk eller humoristisk genreblanding. Ironi og humor må derfor defineres nøjere og forbindes med genrespil, og de større perspektiver, der dermed opstår, beskrives.

I denne del foretages begrebsafklarende gennemskrivninger af ironisk og humoristisk multigenericitet. Der er både tale om begrebsdefinitioner og om en påpegning af, hvordan genrespillene fungerer i de læste tekster. Det leder til overvejelsen af, om der med den humoristiske multigenericitet udfoldes en art litterær fornuft som den, Gilles Deleuze beskriver i *Différence et répétition* (1968). Med Deleuzes *Proust et les signes* (1964) belyses desuden relationen mellem på den ene side genren som konventionalitet og klassifikationselement og på den anden side genrens tekstlighed. I tråd med Deleuze præsenteres forestillingen om humoristisk multigenericitet som “en tredje form”, som Arne Melberg formulerer det med Roland Barthes i ”På spaning efter en ukänd genre” (2003). Endelig diskuteres en mulig kvalitetsforskel mellem ironiske og humoristiske genreblandinger.

Humor og ironi er vanskeligt definerbare størrelser, primært fordi mængden forståelsesrammer af er stor. Det er dog muligt at udskille en gruppe teorier, der fremstiller humor og ironi som nøje knyttet til både begreb og transgression af samme i og med sproglig præsentation – og som derfor korresponderer med de multigeneriske funktionsmåder, der er beskrevet i afhandlingens analyser. Valget af teorier er således motiveret.

Hvad angår ironi, tages der udgangspunkt i Friedrich Schlegels *Lyceum-* (1797), *Athenäum* (1798) og *Ideen-fragmenter* (1800) samt Paul de Mans essay ”The Rhetoric of Temporality” (1969) og forelæsning ”Ironibegrebet” (1977). Hvad angår humor anvendes Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1859). Forskellen på ironien og humorens lystighed skitseres desuden med Roland Barthes’ *Le plaisir du texte* (1973).

13. Ironisk genreblanding

I analyserne af *Lucinde*, *Fodreise*, *Karnevalskongen*, *Skår*, *Den Guddommelige hverdag* og *Det lykkelige Arabien* blev genreblandingen beskrevet som ironisk – desuden blev punktvis ironi påpeget i de øvrige tekster. Selvom genrerne og deres spil fungerer forskelligt i de læste tekster, er der nemlig afgørende ligheder, der kan samles under betegnelsen ironi – i forlængelse af definitionen i introduktionen. Der opstilles og demonteres en forening af tekstens genrer: de optræder som elementer i én og samme tekst, men samtidig fremstår de som uforenelige størrelser, der kun forbindes indirekte i kraft af tekstens gennemløbende strøm eller måske rettere stormflod. Når genrerne er uforenelige, er det fordi, de optræder som mislykkede klassifikationsbegreber i teksten, hvor det er inkongruensen mellem tekst og genre, der er i højsædet. En række bestemte modi har i læsningerne vist sig at fremkalde denne virkemåde: fragmentering, hyperbolisering, bogstaveliggørelse, parodiering, karikering, reducering, fordrejning – genrerne forvrides, negeres, forvrænges, forflyttes, afbrydes, modsiges, beskæres, degraderes og spændes op i antiteser, kontraster og modsætninger. Teksterne er som sådan på alle niveauer præget af sammenbrud: narrativt, figurligt og temporalt. Den ironiske multigenericitet er ofte element i en større, ironisk æstetik i teksterne.

Naturligvis er også disse modi eller transformationer tekstlige – men det fælles for dem er, at de har en karakter og er så omfattende og radikale, at der opstår et modsætningsforhold mellem genrens konvention eller definition – og så genren, som den ser ud i teksten. Der indsættes derved et skel mellem genren som statisk klassifikationsbegreb og teksten som det i sig selv genreløse, forandrende element.

Om ironi er der naturligvis en hel del mere at sige, og det er nu målet at uddybe og samtidig forbinde læsningerne nøjere med ironibegrebet. Med ironi tænkes der her på to beslægtede, litterære funktionsmåder: romantisk og moderne ironi. Romantisk ironi forstås i forlængelse af den tidlige, tyske Jena-romantik hos især Friedrich Schlegel, mens moderne ironi bestemmes ud fra især Paul de Mans dekonstruktioner af den romantiske ironi. Der findes et utal af andre måder at forstå ironi på, men når de nævnte er valgt, er det fordi, der hos Schlegel og de Man er en motiveret forbindelse til spørgsmålet om multigenericitet.²³⁰

13.1 Romantisk ironi og multigenericitet

Multigenericiteten i *Lucinde* er romantisk ironisk. Romantisk ironi er, som det blev klart i læsningen af *Lucinde*, en bestemt måde hvorpå ontologi, epistemologi og litteratur skrives sammen: teksten er led i et spændstigt spil, hvor relationen mellem subjekt og sprog, subjektivitet og virkelighed undersøges og udfordres under hensyn til den idealistiske filosofi i traditionen fra især Johann Gottlieb Fichte.

Romantisk ironi opstår meget kort fortalt i og med den litterære teksts gestaltning af den kløft, der antages at være mellem det Absolutte eller den åndelige virkelighed og dennes udspaltning og manifestation i kontingensen eller den materielle og sanselige verden i tid og rum. Den romantiske ironi

opstår i litteraturen, når den fungerer som en paradoksal dobbeltstørrelse mellem det partikulære og universelle, det endelige og det uendelige, det sanselige og det åndelige. I litteraturens sanselige sprog dannes subjektet, som dog dermed også fanges i kontingensen. Den kontingente virkelighed fortrænges med fantasien og fiktionen – men fortrængningen sker på kontingensens betingelser i sprogets tid og rum. Litteraturen er derfor på én gang en vej mod det Absolutte og en forhindring; og kun refleksionen heraf er en tilnærmet forløsning af paradokset. Med refleksionen distanceres det sanselige i en forskydning mod det åndelige, men kan dog aldrig forsvinde helt, fordi teksten er og bliver i sprog.²³¹

Sagt med *Lucinde*: Julius er Schlegel og alligevel bestemt ikke; Julius er spaltet ud i en række forskellige identiteter. Identitetens mulighed på én gang opstilles og forkastes i tekstens ironi. På samme måde opbygges der konstant nye scenarier og billeder – der samtidig med *Lucindes* konstante brud på tid, figurlig sammenhæng og narration nedrives og fremvises ironisk som noget, der er og kun kan være illusoriske. Resultatet er ikke alene tragisk: når litteraturens paradokser reflekteres i teksten, som det sker i *Lucindes* åbenlyse demonstrationer og metapoetiske kommentarer, er det en potensering af selve formuleringen: en refleksion over det, der er en refleksion.

Genrenes rolle i den romantiske ironi er central. De anses for sanselige udspaltninger af litteraturens væsen eller idé, der har sit hjemsted i det Absolutte – og genreblanding er en måde at skrive genrerne nærmere en oprindelig absolut enhed, hvor alle genrer er forenede. Når genrer blandes, opstår ironi: de er på én gang bundet til tid og rum som kontingente forstandsbegreber – og samtidig undviger teksten med multigenericiteten en entydig, logisk genrebestemmelse – som det også ses i *Lucinde* og spejles i receptionen. Dermed potenserer genrerne i retning af deres oprindelige enhed i det Absolutte.

I *Athenäum*-fragment 116 beskriver Schlegel nøje denne sammenhæng mellem genrer, multigenericitet og ironi.²³² Det tåler en gentagelse: ”Die romantische Poesie ist eine progressive Universalposie. Ihre Bestimmung ist nicht bloss, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik im Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.”²³³

Spørgsmålet om genrer er afgørende i fremskrivningen af den romantiske universalpoesi, og genreblanding ikke mindre. Schlegel demonstrerede det i *Lucinde*, og også i fragmenterne er genreblanding og -transformation væsentlige emner: antikkens pantomime er i det moderne blevet pantomimisk (*Athenäum* 69), dialogen er en kæde af fragmenter (*Athenäum* 77), romanen er en sokratisk dialog (*Kritische Fragmente* 26), moderne digte er noveller, allegorier eller en fortynding eller en blanding af disse (*Kritische Fragmente* 53), transcendentalpoesien udvikler sig fra satire over elegi til idyl (*Athenäum* 238). Når genrer mødes, kan der ske en sammensmeltning, en blanding, en fortynding, en ny forbindelse, en syntese, en sammensætning, en forening, en udvikling eller en afledning – og det leder til ironiens potensering.²³⁴

At genrer i og med ironien skal tilnærmes deres oprindelige enhed betyder ikke en opløsning af genrebegrebet som sådan. Det er i spændingen mellem genrens individuelle afgrænsethed, dens historiske forekomst og dens grænseløse væsenslighed med alle andre genrer, at det romantiske findes. I denne spænding bliver værket, netop ved at det er begrænset, til en bestemt sproglig form, grænseløst inden for disse grænser: “Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharft begrenzt, innerhalb der Grenzen aber gren-

zenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich, und doch über sich selbst erhaben ist.” (*Athenäum* 297).²³⁵

Foreningen af genrerne er altså noget, der kun kan tilstræbes i og med tekstens romantiske ironi. De søges opløst i en stræben mod det Absolutte, men må samtidig fastholdes som forstandsbegreber, der forankrer teksten i tid og rum. I *Lucinde* har genrerne netop denne dobbeltrolle, og det får de bl.a. i kraft af tekstens multigenericitet. Genrerne er adskilte begreber og antager karakter af gensidigt udelukkende størrelser – samtidig med, at de forbindes af en gennemgående fragmentationsæstetik, der netop ikke er bundet til den enkelte genre.

I den ironisk multigeneriske tekst findes ikke en forbindelse, der bygges op omkring genrerne specifikke særpræg – og man kan derfor kun beskrive, hvordan genrerne enkeltvist fremstilles som nedbrudte klassifikationsbegreber. Genrerne ændres i teksten, så der synes at være en uovervindelig og principiel splittelse mellem genrens vanlige definition og genren, som den ser ud i teksten. Denne splittelse finder sted i kraft af en række forskellige, tekstlige greb der trækker genren i teksten og genredefinitionen så langt fra hinanden, at forbindelsen ser ud til at være skåret over.

I *Lucinde* sker det ved, at bestemte træk i genrerne karikeres, reduceres, bogstaveliggøres, overdrives, fordrejes og spændes ud mellem uforenelige modsætninger – som det kan bemærkes i forhold til idyllen, dannelsesromanen og i brevene. Idyllens hvile forvrides til en fremstilling af det vegeterendes princip i kærlighed og kunst, og idyllen som genremæssig konstruktion udstilles. Dannelsesromanens handlingsforløb accelereres, så et forhold kan afvikles på få linjer – og dens kausallogik ødelægges, når fortællerens alvidende forudsigelser viser sig ikke at passe. Brevene splittes mellem forskellige identiteter og tider; og derved udpeges sprogets vekslen mellem almagt og afmagt.

Alle disse genretransformationer hænger nøje sammen med den romantiske æstetik i *Lucinde*. I de øvrige ironisk multigeneriske tekster fungerer genrene på en række lignende måder; men til forskel fra i Schlegels tekst kan man ikke længere tale om, at multigenericiteten fungerer som en potensering af teksten mod det Absolutte. Genreblandingen er i disse tekster moderne – idet moderne ironi forstås, som den fremstilles hos Paul de Man.

13.2 Moderne ironi og multigenericitet

Friedrich Schlegel og Paul de Mans ironibegreber er nært beslægtede og samtidig væsensforskellige. De Man læser i "Ironibegrebet" (1977) og i "The Rhetoric of Temporality" (1969) Schlegel og radikaliserer bestemte tendenser hos ham, så den romantiske ironi bliver af-romantiseret og moderne: det Absolutte tages ud af ligningen, og i stedet vendes opmærksomheden mod tekstens uendelige betydningsproduktion i en uophævelig temporalitet. Det, der afsløres i og med ironien, er, som det fremgår af "The Rhetoric of Temporality", alene den temporalitet, teksten opstår i og af: "The act of irony, as we know [now] understand it, reveals the existence of a temporality that is definitely not organic, in that it relates to its source only in terms of distance and difference and allows for no end, for no totality." (1994 p.222).

Ironien er en demonstration af, at teksten altid kun er undervejs, og at der ikke er noget sted at rejse hen. Teksten er ikke en potensering mod det Absolutte – men heller ikke en præsentation af den empiriske virkelighed. Ironi er en performativ fremstilling af, at sproget ikke stemmer overens med noget: "This definition points to a structure shared by irony and allegory in that, in both cases, the relationship between sign and meaning is discontinuous, involving an extraneous principle that determines the point and the

manner at and in which the relationship is articulated. In both cases, the sign points to something that differs from its literal meaning and has for its function the thematization of this difference.” (p.209).

Et oplagt eksempel til illustration af forskellen på de to ironiforståelser er de Mans læsning af Schlegels *Lucinde* i ”Ironibegrebet” – en læsning, som derfor kan anvendes til at klargøre forskellen mellem romantisk og moderne ironi.²³⁶ De Man dekonstruerer *Lucinde*, i hans optik er *Lucindes* ironi så radikal, at den løber fra sin egen idealistiske overbygning: “Der er ingen fortælling uden refleksion, uden dialektik, og det, ironien ødelægger (ifølge Friedrich Schlegel), er netop den dialektik og den refleksivitet, troperne. Det refleksive og det dialektiske er det tropologiske system, det fichteske system, og det er det ironien opløser.” (1994 p.35). Teksten er ikke en stræben mod en tabt idealitet; ironien er ikke transcendent, men immanent og alene knyttet til betydningsdannelse: “ironi er den permanente parabasis af tropernes allegori” (p.32).

Det har stor betydning for multigenericitetens karakter. Fjernes det punkt, hvor genrerne forlængede linjer mødes i det Absolutte, er der i multigenericitet ikke tale om potenserede genrer, der kan tilnærmes hinanden i og med teksten, men om et komplet sammenbrudt genresystem. *Lucinde* opfattes tilsvarende af de Man som en dobbeltkodet tekst, hvis uforenelige koders sammenstød er det æstetiske særkende: ”En særlig trussel synes at hidhøre fra dette dobbelte forhold i teksten, som ikke blot er en dobbeltkode. Det er ikke blot sådan, at der er en filosofisk kode og så en anden til at beskrive seksuelle aktiviteter. Disse to koder er radikalt uforenelige med hinanden. De afbryder, de opløser hinanden på en så grundlæggende måde, at selve denne opløsningens mulighed udgør en fundamental trussel mod alle antagelser af, hvad en tekst skulle være.” (p.20).

Analogt må man, selvom de Man diskuterer diskurser eller koder snarere end genrer, forestille sig, at ironi i hans forståelse fungerer ved, at genrer-

ne som uforenelige koder opløser hinanden og truer med at opløse teksten. Moderne ironi er fundamentalt illusionsbrydende og ironisk multigenericitet en demonstration af den manglende sammenhæng mellem sproglig virkelighed og referentiel virkelighed. Ironien gestalter ustandselt spørgsmålet om tekstens grundlæggende uforståelighed og heterogene betydninger: "...det, der er på spil i ironi, er forståelsens og læsningens mulighed, teksters læselighed, muligheden for at bestemme sig for *en* betydning eller for en flerhed af betydninger eller for en polysemi af betydninger..." (1994 p.17).

I min læsning af *Lucinde* er det dog ikke en sådan funktionsmåde, der er iagttaget. Set med eftertidens briller er det muligvis nok fragmentariteten, der springer i øjnene, mere end den tilstræbte, men umulige, idealistiske syntese. *Lucinde* er især interessant, fordi den så markant udstiller sit eget projekt som mislykket – og dermed rækker ud over sin egen samtid og poetologiske ramme. Alligevel er det diskutabelt, om det er muligt at dekonstruere hele den massive idealistiske bestræbelse i teksten. Genrerne forbliver faktisk redskaber i den romantiske ironis potensering og ikke blot destruktion af de enkelte afsnits genrer.

De Mans beskrivelse af ironien modsvarer bedre det, der foregår i de øvrige ironiske genreblandinger fra *Fodreise* til *Karnevalskongen*. Multigenericiteten er i disse tekster ikke en måde at potensere genrerne på; de fremstår som principielt uforenelige og fungerer som led i en nedskrivning af subjektet, virkeligheden og sproget. Med visse forbehold: som det afsluttende i dette afsnit markeres, er ironien i de læste tekster ikke så radikal, som Paul de Man beskriver det. Måske kan den aldrig være det: også i ironiske genreblandinger slår det pletvist igennem, at genrer ikke blot står i modsætning til teksten, selvom det er den rolle, de har i teksterne.

Ironisk multigenericitet næres af, at genrerne er uforenelige i teksten, og ofte stammer genrerne derfor fra konventionelt modsatte områder. I Thorkild Hansens *Det lykkelige Arabien* sættes dele af fiktive genrer og former –

af folke- og rejseeventyr, dannelses- og kriminalroman og drama – sammen med den videnskabelige rejseskildring; men det sker kun, idet der fastholdes og markeres en ontologisk modsætning. Når genrerne slår ind i hinanden, har det en fragmenterende, ironisk virkning i teksten. Indholdsfortegnelsen sprænges eksempelvis som en paratekstuel teksttype, der skal give klarhed, når videnskabelige kildehenvisninger og fiktivitetsmarkerende kapiteloverskrifter støder sammen på den måde, det sker i teksten.

Også i Mogens Klitgaards *Den guddommelige hverdag* genfindes modstillingen af fakta og fiktion som grundelement i tekstens ironiske multigenicitet. Her anvendes en række indklippede dokumenter som en markering af, at litteraturen er ude af stand til at stemme overens med den empiriske verden. Fiktive og autentiske genrer sammenholdes kompositorisk, så deres uforenelighed understreges. Der er ikke som i *Lucinde* håb for, at genrerens virkeligheder kan forenes: ironien er af-romantiseret – og altså moderne.

Det lykkelige Arabien og den guddommelige hverdag findes ikke, kun Intet og Ingenting afsløres med teksternes genreblandinger. Moderne ironi er ikke som Schlegels ironi en tilstræbt opadstigende springen ud af teksten, men en nedadgående spiral: ironien opstår i destruktions af den bestemte form, som ikke derved åbnes mod noget Absolut, men mod tekstens ubestemthed. Ironien er en bevægelse mod betydningens nulpunkt. I ”The Rhetoric of Temporality” formulerer de Man det sådan, at ironien borer sig ned i sprogets galskab, mod fortabelsen af dén betydning, ordet har på overfladen: ”It can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world. It dissolves in the narrowing spiral of a linguistic sign that becomes more and more remote from its meaning, and it can find no escape from this spiral.” (1994 p.222).

Netop en sådan galskab findes i P. Brask-Andersens *Skår*: teksten er en sindssygs efterladte papirer, hvor sproget er gået i opløsning. Det sker i høj grad også i kraft af tekstens multigenericitet. Genrerne er skarpt adskilte – også grafisk – og medvirker til at give teksten et fragmenteret præg. Hver for sig slås genrerne i stykker af tekstens strøm: bestemte træk i memoir-genren overdrives, andre spændes op mod deres modsætning (det almengyldige over for det ekstremt partikulære) – ligesom aforismen metapoetisk demonteres og værdimæssigt degraderes. Tilbage står teksten *Skår*, der netop ikke er en ny helhed, men nærmer sig det decideret ulæselige.

I Erik Thygesens *Karnevalskongen* anvendes multigenericiteten tilsvarende ironisk som led i formuleringen af en manglende sammenhæng i teksten. Og hver for sig modsiges og fragmenteres genrerne på grænsen til ukendelighed – men kun på en måde, så de dermed spiller en rolle i tekstens udpegning af grænsen mellem tekst og intet. Forvrængning og parodiering af genrer følges med en radikal erodering af tekstens sprog generelt: også hos Thygesen er syntaks, ortografi og vokabular mangelfulde størrelser.

Mere overraskende er det måske, at der heller ikke er så langt fra de Man til H.C. Andersen. Følelsens udtryk er i *Fodreises* fjortende kapitel rene interpunktioner og udstillet som en ironisk grimasseren. Ironien leder ikke i en smukt refleksiv bue mod det Absolutte, men ned i tekstens tegn og tomrummet, de bevæger sig rundt i. Tekstens genrer er ironiserede både enkeltvist og i og med deres samspil. Konventionelt historisk referentielle genrer spændes op mod konventionelt fiktive, bestemte genretræk overdrives eller forvrides, og genrer degraderes. Rejseskildringen og den autobiografiske kunstnerroman fragmenteres i tekstens genrekaskader. Fabel, eventyr, science fiction og brev anvendes i en så voldsom demontering af rejseskildringen, at genren næsten forsvinder. Spøgelseshistorie, bibelmyte, elegi og allegori er ironiens redskaber i forvridningen af den autobiografiske kunster-

roman. Modsætningernes poler nedbrydes også, så kun ironien paradoksalt holder teksten sammen.

Der synes dog også at være en tendens til, at litteraturen sjældent er så radikalt ironisk, som ironien er det i Paul de Mans fremstilling. *Fodreise* er ikke blot spændt ud mellem modsætninger. Genrerne sættes op mod hinanden; men der skabes også i og med tekstens tid, dens bevægelse, en slags mellemrum. Genrerne fastholdes i teksten som begreber, der nedbrydes ironisk – men antager alligevel i og med denne nedbrydning en karakter, der er andet end blot negationer: de fungerer også som elementer i tekstens arabeske sammenslyngning af uforenelige størrelser.

Selvom genrerne nedbrydes og fastholdes som adskilte størrelser, synes der alligevel at opstå forbindelser mellem dem i teksterne. Forbindelser, der ligefrem kan antage generisk eller transgenerisk præg. Det gælder selv i *Skår* og *Karnevalskongen*. *Skår* er netop ikke bare skår af former, men også "Psychologisk materiale". *Karnevalskongen* kan heller ikke opløses i en genreløs strøm: teksten antager karakter af manifest – et korstog mod kritikere og genrer, der sættes på plads som litteraturfjendtlige fremmedlegemer i tekstens verden. Formuleringen af intetheden ligner således alligevel noget.

Ironien i *Det lykkelige Arabiens* genrespil er også begrænset, men på en lidt anden måde. Skellet mellem fakta og fiktion falder hos Hansen ud til "virkelighedens" fordel – og derfor kan ironien ikke siges at være så radikal, som den er i Paul de Mans fremstilling. Sådan forstået er ironien hos Hansen en art moderne romantik: sandheden eller det absolutte findes i materialiteten og i fortiden, men kan ikke nås. Hvis afgrunden mellem fiktion og fakta og faldet ned i kløften mellem dem var det centrale i *Fodreise*, er der hos Hansen i højere grad tale om, at teksten drives af en konstant, om end umulig springen mod fiktionens regnbue. En lignende længsel efter den referentielle virkelighed findes også i *Den Guddommelige Hverdag*. Genrerne

er heller ikke så skarpt adskilte, som det kunne synes: tematisk og formmæssigt forbindes dokumenter og de fortællende Billeder. Det er ikke blot ironisk, at hverdagen er guddommelig – titlen har også en anden betydning. Sven Møller Kristensen skriver således i efterskriftet til 1975-udgaven af teksten: “Mogens Klitgaards realisme var farverig, han kaldte sin sidste bog ‘Den guddommelige hverdag’ – et udtryk der stammer fra Martin Andersen Nexø og betyder at hverdagen er udtømmelig rig for den der har øjne at se med, den rummer det hele, godt og ondt, et mylder af skæbner og dramaer der synes små og dog spejler det store.” (p.202).

I *Det lykkelige Arabien* og *Den guddommelige hverdag* er ironien begrænset, fordi den fungerer som en omvendt romantisk ironi: det, der stræbes imod som den faste grund under ironien, er nu den empiriske verden og ikke det Absolutte – og desuden fordi genreblandingen også indimellem antager humoristisk karakter. I *Fodreise*, *Skår* og *Karnevalskongen* er ironiens begrænsning anderledes. Ironien forekommer at være moderne og genreblandingen en måde at gestalte på, at der ikke findes noget arkimedisk punkt i hverken det høje eller det lave; så teksten derfor med ironien kun kan bevæge sig mod betydningens opløsning. Alligevel er det netop i disse tekster, at forbindelsen mellem den moderne og den romantiske ironi bliver åbenlys. Uanset hvor radikalt teksterne stræber mod sprogets galskab, forbliver de afhængige af det, der negeres: subjektet, virkeligheden, forestillingen om noget på den anden side af sproget – og genrerne. Dertil kommer igen, at multigenericiteten også i disse tekster har humoristiske anslag.

Når den moderne ironi overhovedet er lystfuld, er det fordi teksten med ironien fungerer som en potent boltren sig i sprog som noget, der står i modsætning til snærende klassifikationer. Lysten er ikke som i romantisk ironi bundet til ironiens refleksive potentiale, men til dens udforskning af sprogets grænser. Når også moderne ironi rummer et tragisk element, er det fordi denne agilitet i teksten er betinget af negation – af sprogets konventiona-

litet, subjekt, virkelighed – og genrer. Størrelser, der således ikke er til at komme af med.

Negationen af genrerne i ironisk multigeneriske tekster rummer et indlysende, indbygget paradoks: ironien næres af det, den vil udradere. Kritisk kan man formulere det sådan: i moderne ironi er det ikke længere det Absolutte, men Teksten, der stræbes imod – og også denne stræben går ad genrerens vej. Er der i den ironisk multigeneriske tekst en drøm om den genreløse tilstand, så har denne det i praksis med at forblive et fantom.

Med ironiens begrænsning bliver det tydeligt, at ingen af genrebegrebets tre dimensioner kan elimineres. Selvom det er forskelligt, hvilken dimension der dominerer – genren som klassifikation, genren som konvention eller genren som tekstlig størrelse – er genrerne i teksten ikke begrænsede til én funktionsmåde. Heller ikke i ironisk multigeneriske tekster som *Skår* og *Karnevalskongen*, hvor der også med eksplicite, metapoetiske kommentarer opstilles et skarpt markeret billede af genrer som rene begrebskonstruktioner.

Negationens æstetik findes dog alligevel og kan beskrives nøjere – som det er gjort i 3. dels læsninger. Pointen er ikke, at ironisk multigenericitet “i virkeligheden” er undertrykt humoristisk, fordi det aldrig lykkes at fremstille genrer som rene klassifikationsbegreber, der er indbyrdes uforenelige. Ironiens begrænsning er således ikke en fejl, men det sted, hvor den grænser op mod humor. Erfaringen af, at genrer også i overvejende ironisk multigeneriske tekster synes at have en forbindelse i og med teksten, peger snarere i retning af, at ironisk og humoristisk multigenericitet ikke betegner forskellige teksttyper, men forskellige genreblandingstyper – hvoraf der kan være flere i en og samme tekst.

14. Humoristisk genreblanding

Ironi er spids, og genrene slås itu i ironiske genreblandinger. I humoristisk multigenericitet blødes genrene derimod op i og med teksten, og der forekommer en interaktion mellem dem. Teksten bliver rum for en tredje, ikke-syntetisk slags tekstlig genericitet, der træder frem som konkret og tænkelig, men ikke-begrebslig.

I 3. dels læsninger er det blevet klart, at relationen mellem genrene i den humoristiske multigenericitet er anderledes end i den ironiske. Der er ikke tale om brud og modsætninger – men om at genrene fastholdes som forskellige, samtidig med at de sammenflettes, sammenvæves, genskrives, nivelleres, åbnes og forskydes ind i hinanden. Genrene står på talefod, ækvivalerer, er kongruente, deres konventioner udvides, forstærkes, og implicite elementer i dem træder frem og forstærkes indefra.

Genrene fungerer i humoristisk multigenericitet på en måde, så forskellige, genrespecifikke elementer såsom narrativt forløb, fortælleinstans, figurtegning, ontologisk ladning, tematik etc. korresponderer i stort omfang. Korresponderer vil sige, at de står i forbindelse, de fungerer på overensstemmende måder i en modsvarighed – men uden at indgå i en syntese. Teksterne er i udpræget grad tve- eller mangetydige på mange niveauer, og analysen kan ikke stabiliseres inden for én genres ramme – men uden at det generiske dermed afstødes.

Modsat ironien er der ingen uforenelighed mellem genrene, selvom de ikke indgår i en syntese: de er forskellige, men forbundne og de interagerer. Tilsvarende står teksten ikke i modsætning til genrene: deres transformationer sker i pagt med og i kraft af genreernes tekstlige funktion. Genreblandingen er derfor humoristisk, idet humor forstås i forlængelse af den indledende definition: genrene danner en form for helhed i teksten, der samtidig moduleres, fordi denne helhed kun består, når genrene samtidig ikke oplø-

ses og indgår i en sammensmeltning. Genrerne viser sig i humoristisk multigenericitet at være også tekstlige størrelser – de er som klassifikationsbegreber inkongruente med teksten, men er også inkongruente med sig selv som klassifikationsbegreber; og denne dobbelte inkongruens er humorens.

I Ib Michaels *Hjortefod* er multigenericiteten netop humoristisk. Man skulle umiddelbart tro, at genrerne var uforenelige: den art rejsedagbog, der slås an, er ekstremt privat, mens historieskrivningen til at begynde med forekommer at være af videnskabelig art. I *Hjortefod* fungerer genrerne dog ikke som modsætninger – de er humoristisk sammenvævede. Narrativt, tematisk og figurligt er genrerne skrevet sammen, så det især i tekstens sidste del, men også løbende før da er vanskeligt at afgøre tekstens generiske status. Teksten fungerer et tredje sted mellem de to genrer – og det gør den, fordi genrerne fungerer som noget, der ikke blot er begrebslige, men også tekstlige størrelser. I *Hjortefod* er genretransgressionen i og mellem genrerne således humoristisk – idet humor forstås, som det nedenfor skal præsenteres.

14.1 Humorbegrebets fremmedhed i litteraturteorien

At skelne mellem humor og ironi som tekstimmanente størrelser er en usædvanlig praksis.²³⁷ Humor er nemlig ikke som ironi grundigt forankret i litteraturteorien. Der findes store mængder litteratur om ironi som litterær størrelse, men humor bliver ganske ofte opfattet som synonymt med ironi, som et religiøst, filosofisk eller antropologisk fænomen eller som en samlekategori for alskens lattervekkende fænomener såsom vittighed, komedie, satire, ironi, parodi, pastiche, travesti, ordspil eller Witz.²³⁸ Eller også opfattes humor som et psykologisk fænomen, der alene er relevant i tegningen af figurens karakter og læserens følelsesmæssige respons på samme.²³⁹

Dette brogede felt er dannet af humorbegrebets brede tradition, som den skitseres af Joakim Ritter i *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (1974 p.1232-1233): i senmiddelalderen var humor knyttet til læren om kropsvæskernes betydning for forskellige temperamenter, efter 1565 betød humor i engelsksproget sammenhæng stemning eller lune, og i slutningen af det 16. århundrede betegnede humor en bizar og fra konventionerne afvigende væremåde. Derfor er det nødvendigt at lede et andet sted end i litteraturteorien – nemlig i æstetikteorien og filosofien – efter teorier, hvor der både sættes et skel mellem humor og ironi, og hvor også humor forbindes med litterær form.

Traditionelt skelner man mellem tre hovedgrene inden for humorteorien: humor som en følelse af overlegenhed, humor som lettelse og humor som en oplevelse af inkongruens.²⁴⁰ Især inkongruensteorien er relevant i denne sammenhæng. Den opstod med Schopenhauer, Kant og Kierkegaard og er senere genskrevet af Henri Bergson og en række andre som John Morrell, Michael Clark og Mike Martin. Det gennemgående i disse tænkeres humorbegreb er, at humor opstår ved nydelsen af en erfaret inkongruens mellem begreb og fænomen. Humor og ironi beskrives flere steder i inkongruensteorien som nøje beslægtede størrelser, hvor humor på forskellig vis fungerer som en yderligere refleksion af den samme inkongruens, der konstateres og forstærkes i og med ironien. Hos Kierkegaard i *Begrebet Ironi* fra 1841 er humor “behersket Ironi”, der rummer en “langt dybere Positivitet” end ironien (1984 p.276, 321), og hos Schopenhauer i *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1859) er humor en art ironisering af ironien.²⁴¹

Forbindelsen fra inkongruensteorien til genrens problem er ikke vanskelig at finde, fordi genrer i stort omfang er blevet forstået som og til dels er (klassifikations)begreber, der aldrig svarer til deres fænomener, teksterne. Hos Schopenhauer findes desuden en direkte genrerelateret opstilling af inkongruensteorien – hvor genrer dog bindes til ironi. Det er en knude, der

kan løsnes hos Schopenhauer – og en tråd, der kan spindes en længere ende over med Gilles Deleuzes *Proust et les signes* (1964) og *Différence et répétition* (1968). Nu skal derfor først Schopenhauers humorbegreb tænkes sammen med multigenericitet – og dernæst uddybes med Deleuze, hvad der menes med genrens tekstlighed.

14.2 Schopenhauer, ironi og humor

Schopenhauers definition af humor og ironi findes i kapitlet ”Zur Theorie des Lächerlichen” samt i paragraf 13, begge dele i hovedværket *Die Welt als Wille und Vorstellung*.²⁴² Selvom teorien udlægges på ganske få sider, har Schopenhauer indtaget en dominerende position i humorteorien og står som en af inkongruensteoriens grundlæggere. I Schopenhauers filosofi indtager emnet humor en birolle, men latterens teori er naturligt motiveret af filosofens interesse for det kropslige som en mulig udvej af det problem, Kants *Ding an sich* skaber for subjektfilosofien.

Til en begyndelse et kort resumé af, hvordan Schopenhauer beskriver humor og ironi. Humor forstås i *Die Welt als Wille und Vorstellung* som både lig og forskellig fra ironi. Ironi er en lyst, der opstår, når det vi sanser, fænomenet, ikke kan indordnes under de abstrakte kategorier, der udkastes af vores fornuft – der er en inkongruens mellem fænomen og begreb – og det derfor viser sig, at verden til alt held ikke er det rene tankespind, og at perceptionen er en anden og mere privilegeret adgang til verden. Ironiens latter er altså pludselig og udpeger en uovervindelig afstand mellem fornuftens og anskuelsens niveau. Når ironien overhovedet er lystfuld, er det, fordi den netop fremviser det anskueliges forrang frem for begreberne – det anskuelige, der er ubesværet og let, mens fornufte er anderledes stramtandet i

Schopenhauers fremstilling: ”Diese strenge, unermüdliche, überlästige Hofmeisterin Vernunft...” (p. 118).²⁴³

Humor betegner så, når subjektet vender denne erfaring indad og lystfuldt bliver klogere på sin egen konstitution og placering i verden. Med erfaringen af inkongruensen mellem begreb og fænomen bliver det klart for subjektet, at det ikke kan begribe objektet, men omvendt heller ikke kan løsgøre sig fra det i forståelsen af sig selv. Subjektet bliver dermed inkongruent også med sig selv – og humoren opstår som en *dobbelt inkongruens*.

Humorens dobbelte inkongruens opstår altså, når det ved refleksion af begrebet bliver klart, at det hverken stemmer overens med den anskuede virkelighed eller med subjektets synspunkt: ”Denn näher betrachtet, beruht der Humor auf einer subjektiven, aber ernsten und erhabenen Stimmung, welche unwillkürlich in Konflikt geräht mit einer sehr heterogenen, gemeinen Aussenwelt, der sie weder ausweichen, noch sich selbst aufgeben kann; daher sie, zur Vermittelung, versucht, ihre eigene Ansicht und jene Aussenwelt durch die selben Begriffe zu denken, welche hiedurch eine doppelte, bald auf dieser bald auf der andern Seite liegende Inkongruenz zu dem dadurch gedachten Realen erhalten.” (p.119-120).²⁴⁴ Begrebet er inkongruent både med fænomenerne og med sig selv som dét, der defineres som afledt af subjektets anskuelse. Det stemmer ikke overens med virkeligheden eller med den “alvorlige og sublime stemning”, subjektet opstår ud af.

Denne dobbelte inkongruens kan dekonstrueres, så Schopenhauers humor bliver en tekstlig størrelse – og derved kan forbindes med spørgsmålet om genrespil. Det er målet i dette afsnit. Motivationen for at udføre denne operation findes til dels hos Schopenhauer selv. Genrer og genrespil udgør en tilbagevendende referenceramme for hans udlægning af latterens teori. Det morsomme ved Cervantes’ *Don Quixote* forklares eksempelvis med inkongruensen mellem ridderroman-genren og så tekstens indhold, der afviger derfra (1977 p.116). Parodien er en Witz, fordi den stikker platheder ind i et

alvorligt digt eller drama, således at emnet kun delvist passer til det højere begreb, der kendetegner teksten (p.114). Komedien er naragtig, fordi dens modus er at applicere begreber på situationer, som begrebet ikke passer til (p.115).

Eksemplerne uddybes ikke her, det afgørende er at bemærke, hvordan Schopenhauer fremstiller netop genrer som begreber. Om artsbegreber – og art og genre hedder begge “Gattung” på tysk – hedder det således også, at de bliver morsomme, når de ikke kan ordne det enkelte anskuede under sig (p.110). Ironi har altså i høj grad med klassifikationsproblemer at gøre hos Schopenhauer.

Schopenhauers implicitte genreteori er, når den ekstrapoleres fra hans teori om ironi, strukturelt at ligne med andre teorier, f.eks. nominalistiske, dekonstruktive, formalistiske, der på lignende vis gør genren til noget tekst-eksternt, der afviger fra virkeligheden.²⁴⁵ En ironisk latter lyder, når dét ideale genrebegreb, læseren møder teksten med, ikke kan opretholdes ved en nærmere læsning. Det er denne inkongruens mellem det tænkte, det forventede og så den anskuede virkelighed, der fremkalder den ironiske latter: ”Meiner im ersten Bande ausgeführten Erklärung zufolge ist der Ursprung des Lächerlichen allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einem ihm übrigens heterogenen Begriff, und bezeichnet demgemäss das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen.” (p.109).²⁴⁶

Overføres Schopenhauers skelnen mellem humor og ironi til diskussionen om genreblandinger, kan sammenhængen formuleres således: i ironisk multigenericitet forbliver genrerne inkongruente og uforenelige med dét, de burde være opstået af: det anskuede, teksten som fænomen. Når en genreblanding er humoristisk, bliver det derimod klart, at genrerne som klassifi-

kationsbegreber hverken er kongruente med teksten eller med sig selv *som* klassifikationsbegreber. I humoristiske genreblandinger sker en refleksion af den ironiske inkongruens i og med teksten; inkongruensen bliver dobbelt. Genrerne bøjes mod sig selv og derved overskrider de deres karakter af klassifikation.

Hvad der rimeliggør en sådan teoretisk “overførsel” eller snarere genlæsning, må naturligvis begrundes. Hvordan kan Schopenhauer dekonstrueres som skitseret ovenfor – så subjektfilosofi bliver anvendelig som litteraturanalytisk redskab?

14.2.1 Schopenhauers humorbegreb læst mod hårene

Schopenhauers humor er i en dekonstrueret udgave noget, der opstår, når en tekst reflekterer sig selv som tekst på en bestemt måde: som noget, der ikke stemmer overens med forstandens logik, men heller ikke bare er negation af dens begreber. Grundlaget for denne dekonstruktion er Schopenhauers filosofiske praksis: eksplicit frakender han sproget nogen erkendelsesværdi, men samtidig viser det sig, at han formulerer sig på en måde, så filosofiens form, den sproglige fremstilling, strider imod denne dom. På den måde går humor fra at være en rent tematisk, subjektfilosofisk størrelse til også at være et formelt, tekstimmanent anliggende. Hvordan den humor fungerer, er så det interessante. Sagt i kort form, så opstår humoren, når Schopenhauers tekst gør noget andet, end filosofien siger – men uden at den derfor får karakter af negation.

Schopenhauer kan således med fordel læses mod hårene – sådan som Christian Bank Pedersen gør det i *Formens erindringer* (2001).²⁴⁷ Bank Pedersen foreslår netop, at Schopenhauers humor må opfattes som en sproglig, formmæssig selvrefleksion – på trods af at Schopenhauer ellers bestemt fra-

kender sproget en sådan mulighed (1977 p.118). Den form for sanseligt fænomen, som fornuften retter sig imod med humoren, er ikke blot de anskuede fænomener, men også begrebets egen sanselighed – sprogets.

Schopenhauers kritik mod sproget kan netop kun fremføres i sprogets form; som derfor alligevel bliver grundlag for erkendelsen. Som Bank Pedersen bemærker i kapitlet “Schopenhauers inkongruens”: refleksionen over sprogets utilstrækkelighed sker “i og af det ord, der ikke slår til” (2001 p.113). Det giver sig også udslag performativt: Schopenhauers filosofiske tekst gør noget andet, end den siger; der er inkongruens mellem filosofiens form og dens semantik – men der er også en inkongruens mellem billedet af det utilstrækkelige sprog og det, at teksten i sig selv *er* filosofisk refleksion.

Denne dobbelte inkongruens findes på flere niveauer i *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Schopenhauer mener i paragraf 13 fra første bind af værket absolut ikke, at eksempler på hans teori om det lattervækkende er nødvendige. Han tilskriver altså ikke den sproglige udfoldelse af definitionen nogen værdi og låser teksten fast i det begrebsafklarende: “Ich werde mich hier nicht damit aufhalten, Anekdoten als Beispiele desselben zu erzählen, um daran meine Erklärung zu erläutern: denn diese ist so einfach und fasslich, dass sie dessen nicht bedarf, und zum Beleg derselben jedes Lächerliche, dessen sich der Leser erinnert, auf gleiche Weise tauglich.” (1977 p.97).²⁴⁸ Alligevel følger umiddelbart efter netop et eksempel – og selvom teorien skulle være klar og letfattet, må den alligevel genoptages i 2. del af *Die Welt als Wille und Vorstellung*, der svømmer over af eksemplificerende stof. Eksemplerne synes med andre ord at lægge noget til definitionen, og undslipper rollen som i sig selv betydningsløse illustrationer. Filosofiens sprog snor sig med eksempel-rækken ud af sin rent mimetiske funktion.

Også på detailniveau findes Schopenhauers humoristiske praksis: under begrebet latter samles, og således opfører filosofen sin egen humordefiniti-

on performativt, to forskellige fænomener: ”Witz” og ”Narrheit”. Witz opstår, når to forskellige ting observeres og dernæst søges samlet under ét begreb; Narrheit når man går ud fra et begreb, der så siden hen viser sig at dække to forskellige ting (1977 p.97).

Schopenhauer underordner altså to væsentligt forskellige fænomener det samme begreb. Der opstår en inkongruens mellem begreb og fænomener i hans tekst – som således bliver en Witz og selvrefleksivt *viser*, hvad det lattervækkende er, selvom det ikke kan samles i ét begreb. Humoren er netop ikke blot negation. Det sker vel at mærke i og med teksten – og Witz er netop også noget, der foregår i ord: “Es ergiebt sich aus dieser kurzen, aber hinreichenden Theorien des Lächerlichen, dass, letzern Fall der Lustigmacher bei seite gesetzt, der Witz sich immer in Worten zeigen muss...” (p.97).²⁴⁹ “Det lattervækkende” er ikke bare noget, der forsøges defineret i teksten: teksten *er* lattervækkende i kraft af den måde, den er skrevet på.

I Schopenhauers beskrivelse af humor opstår altså en implicit mulighed for, at afgrunden mellem anskuelse og fornuft, tekst og genre kan overvindes. Humoren er *lystfuld*, fordi den humoristiske tekst skaber en forbindelse mellem områder, der ellers er principielt adskilte. I dekonstrueret udgave kan det formuleres sådan, at humoren opstår, når begrebet horisontalt retter sig mod noget på samme niveau: sig selv. Med den dobbelte inkongruens bøjes begrebet således mod sig selv. Humor er netop, som Schopenhauer understreger, subjektiv, mens ironi er rettet mod noget andet og er objektiv (p.119); og det er ikke kun et subjektfilosofisk spørgsmål, men også noget der angår tekstlig selvrefleksion.

På lignende måde fungerer genrene i humoristisk multigenericitet som en transgressiv refleksion af det klassifikatoriske genrebegreb. I den litterære tekst til forskel fra i logikken kan genrebegrebet godt mangedobles, uden at der dermed opstår en afgrund mellem begreb og tekst. Genrebegrebet reflekteres som andet end et mislykket klassifikationsbegreb og mere end util-

strækkelig tanke, nemlig som også tekstlig størrelse. Det betyder, at der ikke som i ironien er diskontinuitet mellem tekst og genrer eller mellem genrerne.

Med humoren sættes tiden i spil på en anden måde end ved ironiens pludselige, flængende latter. Schopenhauers betragtning af tiden forskydes også, når han læses mod hårene – han hævder ellers, at der er en uovervindelig kløft mellem anskuelsens præsens og tankens fortabelse i fortid og fremtid: “[das Anschauen] ist das Medium der Gegenwart...[Denken] das Medium der Vergangenheit, der Zukunft” (p.117-118).²⁵⁰ I humoren er det dog ikke som i ironien anskuelsen og nærværets forrang, der kommer til udtryk; i stedet skabes en anderledes forbindelse mellem anskuelse og tanke og mellem fortid, nutid og fremtid. Det humoristiske genrespil er tilsvarende præcis en singular, nærværende hændelse i teksten – der opstår som en tekstlig gestaltning af både den litterære tradition og fremtid.

Tiden spiller på den måde også en afgørende rolle i Martin A. Hansens *Jonatans Rejse*, hvor den humoristiske interferens mellem middelalderlig, kristen allegori, folkesagn og samtidssatire er afgørende for teksten både figurligt, fremstillingsmæssigt, og hvad angår tekstens etiske budskab. Fortidens genrer gentages i *Jonatans Rejse*, men det sker netop kun, idet de moduleres og genskrives. De enkelte konventionelle genrer bringes i forbindelse med teksten som tekst og derfor også med deres fremtid – fordi genrerne står frem som noget, der konstant kan transformeres. Genrernes humoristiske interferens giver fortællingen en ny status, og derved genvinder genrerne hver især de egenskaber, de ellers kunne synes at have tabt i det moderne: folkesagnets mellem menneskelige medieringsfunktion og allegoriens rolle som kontinuitetsskaber samt formidler af viden og indsigt bliver reaktiveret. Humoren er derfor ikke blot stødende, men forskydende – på én gang kontinuerlig og springende. Som en kafkask hoppende og snigende krydsning.

Horisontaliteten eller genrerens fælles, tekstlige karakter kan også ses i August Strindbergs *Svarta fanor*.²⁵¹ Ganske vist bærer teksten præg af at være en montage og rummer en prægnant ironisk dimension i sin genreblanding – men dens multigenericitet er også humoristisk. Den humoristiske interferens mellem filosofisk dialog og nøgleroman giver subjektet en ny mulighed: det kan ikke låses fast i en modsætning mellem nøgleromanens historiske reference og en transindividuel type som i dialogen. Genrerne vendes humoristisk mod sig selv. De sprænges ikke og står ikke som uforenelige modsætninger i teksten, men vendes som tekstlige størrelser mod sig selv og deres genrekonventioner genskrives. Nøgleromanen står derved frem som en æstetisk, litterær genre – og dialogen nærmer sig en anden dialogform end dén fornuftige renæssance-dialog, den umiddelbart forekom at være.

Humoren er altså horisontal og forskydende. Genren er ikke noget, der vertikalt hæver sig over teksten. Et og samme punkt kan dermed være stilstand og bevægelse; humoren sætter kronologi ud af kraft, men indsætter i stedet en ny form for tid. Humoren opererer ikke med modsætninger, men med frugtbare spil mellem størrelser, der almindeligvis er uforenelige. Denne beskrivelse er kongruent med det humoristiske genrespils bevægelse. Her dementeres tekstens betydning ikke blot, selvom mangfoldigheden af genrer kunne vække en sådan mistanke. Forskydning er princippet: tekstens figurer kan være flere ting på én gang uden derfor at være fragmenterede, ligesom det ikke-lineære plot skaber sammenhæng på en anden måde end ved kausalfortælling – humorens plot er ikke brudfyldt, men bevæger sig afsted som forskydningsfigurer, fordoblinger etc.

I Lars Frosts *Allermest undrer det mig at vi kan glemme* findes en sådan genremæssig dobbeltidentitet på alle tekstens niveauer. Genremæssigt knyttes Robbe-Grilletts litteraturfilosofiske essay sammen med *nouveau roman* i Lars Frosts udgave – og det sprænger ikke ironisk teksten i stykker, at

den nivellerer bogsortering og en overvejelse af alfabetet som sådan – det, der opstår, er snarere et kontinuum, skabt af og med genrerne humoristiske interferens, der forbinder hverdagslig realisme med filosofi. Man kan ikke se, hvad der er metafiktive pointer, vendt ud af *nouveau roman*, og hvad der er essayistik: genrerne er vævet sammen, fordi de ikke alene fungerer som uforenelige begreber, men også vendes mod sig selv som tekstlige i den humoristiske multigenericitet.

Både ironiske og humoriske genreblandinger er således lystfulde. En romantisk ironisk tekst er lystfuld, fordi den er en pegen mod det Absolutte; en moderne ironisk tekst er det, fordi den borer sig ned i sproget og væk fra en forestilling om det som alene mimetisk. Humoristisk multigenericitet er lystfuld, fordi genrerne ikke længere begrænses til logiske modsætninger – men også viser sig at være tekstlige og fungerer som derridaske sluseporte på kanten af teksten: delvist inkongruente med teksten, men også med sig selv som a-tekstlige klassifikationer.

Forskellen på ironien og humorens lystfuldhed kan også belyses med Roland Barthes' *Le plaisir du texte* (1973). Her beskrives Lyst som både nydelse og lyst – *le plaisir du texte* er både *jouissance* og *plaisir* (p.33).²⁵² Begge dele opstår imellem teksten som konventionel form og teksten som transformation heraf, mellem to kanter: “Deux bords sont tracés: un bord sage, conforme, plagiaire (il s’agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu’il a été fixé par l’école, le bon usage, la littérature, la culture), et *un autre bord*, mobile, vide (apte à prendre n’importe quels contours), qui n’est jamais que le lieu de son effect: là où s’entrevoit la mort du langage. Ces deux bords, *le compromis qu’ils mettent en scène*, sont nécessaires. La culture ni sa destruction ne sont érotiques; c’est la faille de l’une et de l’autre qui le devient.” (p.14-15).²⁵³

Nydelse er altså fortabelse i teksten på grænsen til opløsning (p.25).²⁵⁴ Eller, kunne man tilføje, en nydelse af genrens destruktion til fordel for et vildtvoksende sprog, der kun følger egne regler. En tilfredsstillende, kulturel, euforisk, en accept af bogstavet (p.25, 37) er omvendt en *lyst* (med lille l).²⁵⁵ Eller, kunne man tilføje, en accept af genrens konventionelle, klassifikatoriske funktion. Skellet mellem nydelse og lyst er dog ikke klart, hvad Barthes selv pointerer (p.10).²⁵⁶ Det kan måske formuleres sådan, at nydelsen ligger nærmest den mobile kant, lysten ved den stabile. De opstår fra hver deres kant og er derfor grundlæggende uforenelige, men findes samtidig begge i spalten mellem de to kanter og er således indbyrdes forbundne. Forbindelsen er ikke dialektisk: nydelsen afbryder lysten, men de indgår ikke i en syntese (p.25).²⁵⁷

Nydelse og lyst kan umiddelbart tænkes sammen med ironiske og humoristiske genreblandinger.²⁵⁸ Ironisk multigenericitet er oplagt forbundet med nydelse: den opstår ved den selvmodsigende subversion af genrerne, ved opløsningen af teksten – i moderne ironi til fordel for en blottelse af teksten som Tekst, som sprogligt materiale. Nydelse opstår netop ved “afsvækkelse”, “*exténuation*” – ikke mindst af formen; og det er netop en ironisk proces, der angår alle niveauer fra ordforråd til genre, og som balancerer på nippet til selvmodsigelsen:

“D’abord le texte liquide tout méta-langage, et c’est en cela qu’il est texte: aucune voix (Science, Cause, Institution) n’est *en arrière* de ce qu’il dit. Ensuite, le texte détruit jusqu’au bout, *jusqu’à la contradiction*, sa propre catégorie discursive, sa référence sociolinguistique (son ‘genre’): il est ‘le comique qui ne fait pas rire’, l’ironie qui n’assujettit pas, la jubilation sans âme, sans mystique (Sarduy), la citation sans guillemets. Enfin, le texte peut, s’il en a envie, s’attaquer aux structures canoniques de la langue elle-même (Sollers): le lexique (neologismes exubérants, mots-tiroirs, translitérations), la syntaxe (plus de cellule logique, plus de phrase). Il s’agit, par transmuta-

tion (et non plus seulement par transformation), de faire apparaître un nouvel état philosophique de la matière langagière; cet état inouï, ce métal incandescent, hors origine et hors communication, c'est alors *du* langage, et non *un* langage, fût-il décroché, mimé, ironisé.” (p.51).²⁵⁹

Ironisk genreblanding som en vej til nydelsen kunne man uden videre tilføje afsvækkelsens register. I *Skår* demonteres genrene en for en, og der findes eksempelvis et kapitel med undertitlen “Forslag til pædagogisk stileøvelse for mellemskolen”, som reelt er en lakonisk opremsning af grusomheder gennem historien – og det kan lignedes med følgende passage hos Barthes: “Sade: le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collisions): des codes antipathiques (le noble et le trivial, par exemple) entrent en contact; des néologismes pompeux et dérisoires sont créés; des messages pornographiques viennent se mouler dans des phrases si pures qu'on les prendrait pour des exemples de grammaire.” (p.14).²⁶⁰ Også blandingen af filosofisk refleksion og erotisk eller måske pornografisk indhold i *Lucinde* falder lige for i sammenligningen.

Ironi er spids, ligesom nydelsen udspringer af “voldens kant”, “le bord de la violence” (p.15). Barthes modererer dog det destruktive element, for Lysten næres lige netop ikke af volden: “la destruction ne l'intéresse pas.” (p.15).²⁶¹ Det er et fingerpeg om, at Barthes indirekte også taler om en Lyst, der er anderledes end ironiens nydelse og heller ikke er identisk med lyst: om humorens Lyst. Når Barthes præsenterer ironien som figur, er det netop en ironi, der ikke udfolder sig som en betvingende latter (p.51); hans beskrivelse af nydelse som ironisk destruktion glider mod noget andet – og det kunne måske kaldes humor. Humorens Lyst rummer både nydelse og lyst, og det på en måde, så begge dele ændrer karakter. I humoristisk genreblanding er der ikke en kløft, men en forskel mellem konventionalitet og tekstlighed – og mellem nydelsens udspring af tekstens transformative element

og lystens af det stabile. Transformationen af genrerne i teksten kan derfor ske på en anden måde end ved den destruktion, nydelsen opstår af.

Humor er ikke som den destruktive ironi fanget i paradoksets æstetik og bundet til den logiske modsætning – og derfor er humorens transformation af genrerne måske at ligne med *dét*, Barthes kalder “subtil subversion” – noget, der netop kan lede til latter og en tredje term: “(J’entends à l’inverse par *subversion subtile* celle qui ne s’intéresse pas directement à la destruction, esquive le paradigme et cherche un *autre* terme: un troisième terme, qui ne soit pas, cependant, un terme de synthèse, mais un terme excentrique, inouï. Un exemple? Bataille, peut-être, qui déjoue le terme idéaliste par un matérialisme *inattendu*, où prennent la place le vice, la dévotion, le jeu, l’erotisme impossible, etc; ainsi, Bataille n’oppose pas à la pudeur la liberté sexuelle, mais...*le rire*.)” (p.87).²⁶²

I humoristisk multigenericitet opstår en nydelsesfuld lyst eller en lystfuld nydelse – hvor transformation og stabilitet, tekstlige genrer og konventionelle begreber spiller sammen, ikke som modsætninger og ikke som led i en syntese. Barthes’ begreber kan netop uden videre samtænkes med klassifikationer og genrer: på den anden side af “les classes” og af “la contradiction logique” (p.9) opstår Lysten.²⁶³ Når forskellige sprog i en og samme tekst nivelleres og fungerer samtidig, er det en Lyst – eller måske når genrer forbindes i humoristisk multigenericitet: “Alors le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n’est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, *qui travaillent côte à côte*: le texte de plaisir, c’est Babel heureuse.” (p.10).²⁶⁴ Humoristisk genreblanding er, sagt med Roland Barthes, det lykkelige Babel.

Med en kritisk læsning af Schopenhauer dannes et billede af genrer som noget, der fungerer på grænsen mellem tanke og sansning, begreb og anskuelse. Med humoristisk multigenericitet rumliggøres dette grænseområde hori-

sontalt – med ironi hæves perspektivet, så grænsen som et brud snarere end grænselandet bliver synlig. Formuleringen af humor som en førstegrads tænkning i og med det anskuede sker performativt hos Schopenhauer og kan iagttages, når hans filosofi læses mod hårene – men er ellers ikke umiddelbart forenelig med det filosofiske system, Schopenhauer opbygger i *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Derfor mangler der hos ham en mere uddybet forklaring af, hvordan humor skal forstås filosofisk, og hvordan tekst og genre egentlig korresponderer. Hos Gilles Deleuze, som nu inddrages, overvejes derimod i *Proust et les signes* (1964) og *Différence et répétition* (1968) nøje, hvordan tanke, sansning, begrebslig form og tekstlig form hænger sammen.

15. Genrens tekstlighed: Gilles Deleuze

I 3. dels analyser viste det sig, at genrernes tekstlige karakter er positivt beskrivelig, selvom den ikke er begrebslig og logisk definerbar. Genrer kan beskrives ud fra læserens forventningshorisonter som bestemte koder eller som abstrakte begreber, men også ud fra, hvordan de konkret i den enkelte tekst optræder som reformuleringer af deres definition og konvention. Disse singulære reformuleringer er dynamiske og kan ikke reduceres til statiske strukturer. De tænkes og sanses, idet teksten skrives og læses – og kan efterfølgende beskrives som forvandlinger under de betingelser, der altid gælder for litteraturanalyse: at beskrivelsen og læsningen ikke er identiske.

Når genrer i kraft af deres tekstlighed er andet end begreber, leder det naturligt til spørgsmålet om, hvordan man mere overordnet filosofisk kan beskrive den karakter, de har i teksten. Det spørgsmål skal besvares nedenfor med en skitse af visse tankestrukturer hos Gilles Deleuze.

At genrer i humoristisk multigenericitet viser sig at være andet end klassifikationer, leder ikke til den konklusion, at de så må være ulogiske og alene defineres negativt. Alternativet til det begrebslige er ikke, at genrers tekstlighed defineres som noget irrationelt eller mystisk. Som Gilles Deleuze foreslår i *Différence et répétition* (1968), er det en mulig konstruktion at fjerne begrebet og forstanden som det nødvendige bindeled mellem det sansede og fornuften – eller med andre ord at forestille sig en tænkemåde, hvor det er muligt at sanse og tænke samtidigt, uden at begreber og kategorier styrer og betinger. Det kalder han transcendental empirisme, “empirisme transcendantal” (p.186). Genrers tekstlige dimension kan ud fra den tankegang beskrives som en bestemt måde at tænke og sanse i og med litteratur på – styret af en intrikat forbindelse mellem sansning og fornuft.

Princippet hos Deleuze er således at gentænke Immanuel Kants filosofiske system.²⁶⁵ Deleuze opererer både med en empirisk sensibilitet, dén, der

knytter an til forstanden, og med en transcendental sensibilitet, der er i stand til positivt at tænke den sanselige væren som tilblivelse (1968 p.187-188, 237). Den transcendentale sensibilitet er altså en art reformeret fornuft, en sanselig tænkning. På den baggrund kan det formuleres således: i tekstens humoristiske genrespil fungerer *fornuften* i en reformuleret udgave som en måde at tænke sanseligt på. En sådan tankemåde kan forekomme mærkværdig – men er måske mindre sær end den modsatte forestilling, der ville indebære, at litteratur alene skulle forstås som en negativ afvigelse fra begrebslig tænkning.

I den kantianske model forbindes fornuften derimod kun indirekte og egentlig umotiveret med det sensible gennem forstandens skemaer. Det betyder også, at forskelle imellem sansede objekter kun kan opfattes som urenheder, der kan systematiseres og underordnes forstandens begreber, uden at der gives en fornuftsmæssig tænkning af disse forskelles ophav og forudsætning: “Chez Kant, donc, le différence reste extérieure, et à ce titre impure, empirique, suspendue à l’extériorité de la construction ‘entre’ l’ intuition déterminable et le concept déterminant.” (p.225).²⁶⁶

Denne snærende konstruktion løsnes hos Deleuze. Forskelle er ikke længere forstandsmæssige fejl og betinges ikke af begrebet: “La répétition est la différence sans concept.” (p.36).²⁶⁷ På analog vis kan man sige om genren: genrens tekstlige dimension er en *gentagelse* af dens konventionelle, begrebslige karakter. Gentagelsen af genren er transgressiv som den gentagelse, Deleuze anskueliggør i første kapitel af *Différence et répétition*. Den er ikke en generalitet, men noget andet end lovmæssigheder; den er singular og udgør en anden realitet end lovmæssighedens: “Si la répétition est possible, elle est du miracle plutôt que de la loi. Elle est contre la loi: contre la forme semblable et le contenu équivalent de la loi... Si la répétition existe, elle exprime à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l’ordinaire, une

instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence. A tous égards, la répétition, c'est la transgression. Elle met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal ou général, au profit s'une réalité plus profonde et artiste." (p.9).²⁶⁸

I citatet fremstår generalitet og gentagelse dog som modsætninger. Det er ikke et fuldstændig dækkende billede, hvad angår genrens funktionsmåde. Genrerne i humoristisk multigeneriske tekster optræder, som det fremgår af analyserne, på en positivt anderledes måde end som negationer og oprør mod genrens første lov. Det kan, skal det stilles som et forslag her, være fordi den tekstlighed, genrerne fungerer i og med, ikke er en uformet masse eller strøm, men er struktureret som en anden type form end den begrebslige. Disse to *indbyrdes afhængige* formtyper interagerer i genrernes tekstlighed.²⁶⁹ Forskel er ikke negation af begreb og lovmæssighed – men står i et intimt forhold til begge dele.

Spredt i Deleuzes forfatterskab kan man således finde en idé om, hvad man kan kalde en immanent form i teksten. Frederik Tygstrup, og det er ham, der er ophavsmand til en sådan læsning af Deleuze, introducerer i artiklen "Prosaens plan" (1995) netop nogle kompositionsformer i den litterære tekst, der netop ikke er typologiske, men heller ikke amorfe: zonen, kryсталlet og transversalen.²⁷⁰ Tygstrup betoner dog ikke det, der er afgørende i denne sammenhæng: at disse former træder frem i og med deres interaktion med det begrebslige – herunder genrens klassifikationselement. Tekst er ikke en udifferentieret masse, men noget der har form, og som er på talefod med genrerne som klassifikation og konvention – fordi genrer *også* er tekstlige og fungerer mellem immanent form og lovmæssighed.

Kompositionsformerne fungerer på måder, der korresponderer nøje med, hvordan genrerne fremtræder i humoristisk multigeneriske tekster. Zonen er et felt mellem to umiddelbart kvalitativt forskellige niveauer i teksten – som f.eks. en på én gang symbolsk og realistisk fremstilling af en scene

(p.189-190). Krystallet er som zonen, blot i mindre, kondenseret format, som når en figur både har engle- og djævletræk samtidigt uden derfor at spaltes i to (p.190). Transversaler, ”tværgående forbindelseslinjer, hvor elementer interfererer og danner nye grupperinger” (p.191), er en udstrakt udgave af zonen (man kunne f.eks. tænke sig en paradoksal forbindelse mellem et landskab og en karakters udvikling).

Selv formulerer Deleuze det således i *Proust et les signes* (1964) om transversalen, “la transversalité”: “C’est elle qui permet dans le train, non pas d’unifier les points de vue d’un paysage, mais de les faire communiquer suivant sa dimension propre, dans sa dimension propre, alors qu’ils restent incommunicants d’après les leurs. C’est elle qui fait l’unité et la totalité singulières du côté de Méséglise et du côté de Guermantes, sans en supprimer la différence ou la distance...” (p.201-202).²⁷¹ Transversalitet opstår altså som forbindelser mellem ellers adskilte størrelser i og med tekstens temporalitet; og det er forbindelser, der netop ikke har karakter af syntese – på samme måde som det gælder mellem genrerne i humoristisk multigenericitet.

Netop sådanne transverselle dobbeltperspektiver eller tredje steder dominerer således særligt i tekster, hvis genreblanding er humoristisk, og hvor genrerne dobbeltkarakter mellem tekstlighed og begreb er friset. I *Jonatans Rejse* ses eksempelvis, hvordan forskellige ontologiske sfærer sættes i forbindelse med hinanden mellem allegori og folkesagn, ligesom figurerne er flertydige uden at være skizofrene. Genrerne interagerer i og med teksten, men er samtidig adskilte. De optræder i og med deres tekstlige karakter som transversaler og derfor, som også Derrida fremhævede det, som en åbning af teksten. Kompositionsformerne er således ikke lukkede enheder, tværtimod. Med Deleuze kan det siges, at transversaliteten er kommunikationens sted: kommunikationen mellem teksten og læseren, mellem teksten og andre tekster (p.202).

Opsamlende: med Deleuze kan det slås an, at genrer er transformative, fordi de både er konventionelle og tekstlige – og intertekstuelle. Transformationskraften i en teksts genskrivning af en eller flere genrer ligger således immanent i genrens tekstlige karakter. Genrer er bundet til vores forstandserkendelse, hvormed vi gør verden begribelig; men i litteraturen er genrerens funktion også en anden: at skabe et dynamisk modulationsfelt for fornuften, hvor genrens tekstlighed fungerer, og genretraditionen reformuleres. Når genrerne i den multigeneriske tekst ændres, har det altså, er forslaget med Deleuze her, at gøre med, at de ikke blot er konventionelle og forstandsmæssige, men også er tekstlige: genrerne er vokset ind i og ud af tekstens immanente form. Dermed står de frem som *forskellige* og ikke blot som modsætninger – og de får en rolle at spille i teksternes genfunktioneringer af ellers konventionelt modstridende elementer, formmæssigt som tematisk.

Alle genrer fungerer i princippet mellem begreb og tekstlighed. Alligevel forekommer det nødvendigt at skelne mellem tekster, hvor dette spil humoristisk sættes fri og i højsædet, og så tekster, hvor det er ironisk “blokeret”. Deleuze taler i *Différence et répétition* om naturlig og kunstig blokering af forskelle – og én type kunstig blokering er netop klassifikation (1968 p.21).²⁷² Det betyder dog i en deskriptivt anlagt litteraturanalyse netop ikke, at blokerede tekster skal beskrives ud fra, hvad der i en filosofisk optik må betragtes som deres mangelfuldhed. Den ironiske tekst kan ikke, så længe den faktisk findes som tekst, fuldstændig undertrykke genrens tekstlighed. Der er derfor også altid andet end negative generiske effekter i ironisk multigenericitet – men målet her er *ikke* at udpege, hvor ironien kommer til kort bag om ryggen på tekstens bærende æstetik eller sligt. Blokerede eller ironisk multigeneriske tekster fungerer med negationen som princip, men deres negative æstetik kan beskrives, og de må ikke reduceres til at være ufuldstændige eller misforståede i forhold til en grundlæggende forskelsæstetik.

16. En tredje form

I humoristisk multigenericitet åbnes genrene mod deres tekstligt betingede generative transformativitet – og derfor mod interaktioner med hinanden. Humoristisk multigenericitet er således ikke blot en modsigelse af begreb og logik. Det er ikke altid nok at konstatere, at genreblanding er subversiv – som f.eks. Claus Schatz-Jakobsen gør i ”Litteraturkritik som en form for skrift” (2004): ”Genre- og stilsammenblanding er nemlig ikke noget der kan begribes eller angribes logisk. Det er snarere en anfægtelse af selve logikken, af selve muligheden for at isolere og specialisere bestemte sprog – det være sig et litterært sprog, et litteraturkritisk sprog, eller et filosofisk eller videnskabeligt sprog.” (p.158). Subversion er bestemt en mulig virkning – men altså ikke den eneste; anfægtelsen er nemlig ikke altid slutpunktet. Multigenericitet kan også – netop med afsæt i genreernes logik – på humoristisk vis forbinde begrebslig tænkning med en anden tænkemåde, en art de-leuziansk ”litterær fornuft”. Så udelukker genrene ikke hinanden gensidigt, de er forskellige, men forbundne og interagerende størrelser.

Begreb og litteratur kan godt forbindes. Det er også Arne Melbergs pointe i artiklen ”På spaning efter en okänd genre” (2003), hvor han skriver om Nietzsche, at denne ”försöker skriva sig fram till en överskridande stil, som rotar tanken i kroppen, formen, språket, att han försöker göra begreppet litterärt och litteraturen begreppslig” (p.464). Melberg foreslår her netop, at begreb og litteratur ikke blot er modsætninger. Med en metafor lånt fra den tyske filosof Peter Sloterdijk skriver Melberg om ”kentaursk” litteratur hos Montaigne, Rousseau og Nietzsche: ”De har det gemensamt att de försöker finna en förut okänd form för prosa, en form som trotsar retorikens sortiment, som överskrider fiktionen och romanen, som är litterär utan att vara fiktiv, begreppslig men ändå estetisk, en form som – kentaursk – förenar filosofi och litteratur och som lever av själva friktionen mellan jaget, tillva-

ron och språket...Och därmed har jag redan kommit fram til en preliminär slutsats, nämligen att befintliga genrer – där filosofins begrepp separeras från romanens fiktion – provocerar fram kreative oppbrot ur samma genrer, oppbrott som prövar förbindelsen mellan jaget og språket. Och som får 'kentaurska' och 'hybrida' former till resultat.” (p.460-461).

Om Proust hedder det med et udtryk hentet fra Roland Barthes: ”Proust-läsaren skall således varken förvänta sig roman, självbiografi eller essä, men en *tredje form*, som både inbegriper och överskrider dessa.” (p.465). Denne tredje form kan også være det rum mellem genrerne, der dannes i humoristisk multigenericitet – og skal derfor belyses nøjere med et blik på Roland Barthes' essay “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” (1984).²⁷³

Termen “une tierce forme”, altså “en tredje form”, anvender Barthes her som en betegnelse for Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-27). Værket er hverken essay eller roman, “ni Essai ni Roman” (p.317), men skabt i en ny logik, der ophæver modsætningen mellem disse genrer: “une nouvelle logique qui permet d'abolir la contradiction du Roman et de l'Essai” (p.319). Den tredje form hos Proust er “rapsodisk”; det vil sige, at den strukturelt fungerer som en særlig form for rytmisk udveksling mellem forskellige fragmenter. Det betyder ikke, at den er en demonstration af originalitetens umulighed, for det rapsodiske implicerer i Barthes' udgave tanken om det originale: enkeltdelene indgår i et særegent mønster.

Ligeledes er den tredje form kendetegnet ved en opbrydning af kronologisk tid, men kan ikke derfor blot defineres som en negation af denne: i stedet for kronologisk tid træder dét, Barthes med Bachelard kalder “rytme”. Humoristisk multigenericitet fungerer på en sådan rytmisk måde. Man kunne også kalde det læsningen og skrivningens rytme: med de begrebslige genrers temporalisering i og med teksten opstår et kontinuum, hvor genrerne som også tekstlige størrelser interagerer ligesom delene i en rapsodi.

Barthes formulerer samlet sine tanker om den tredje form og Prousts værk således: “La structure de cette oeuvre sera, à proprement parler, *rhapsodique*, c’est-à-dire (étymologiquement) *cousue*; c’est d’ailleurs une métaphore prouistienne: l’oeuvre se fait comme une robe; le texte rhapsodique implique un art original, comme l’est celui de la couturière: des pièces, des morceaux sont soumis à des croisements, des arrangements, des rappels: une robe n’est pas un *patchwork*, pas plus que ne l’est *la recherche*. Issue du sommeil, l’oeuvre (*la tierce forme*) repose sur un principe provoquant: la *désorganisation* du Temps (de la chronologie). Or, c’est là un principe très moderne. Bachelard appelle *rythme* cette force qui ’vise à débarrasser l’âme des fausses permanences des durées mal faites...” (p.317).²⁷⁴

Det er disse tanker hos Barthes, Melberg tager afsæt i, og som her spejler beskrivelsen af humoristisk multigenericitet. Den konsekvens, Melberg drager af en sådan barthesk tredje forms eksistens, er dog anderledes end i denne afhandling. Hvor interessen her også går på at fastholde bevidstheden på genrerne i deres konventionelle udgaver for derved at kunne følge deres tekstlige modulationer og samspil, synes Melberg helt at ville erstatte genrebegrebet som sådan med den tredje form. I “På spaning efter en okänd genre” (2003) slår Melberg til lyd for, at genreblandede tekster hører til en ny genre – eller “icke-genre”, nemlig essayet eller prosaen (p.462, 468).

Hvad det betyder for genrerne som sådan, kan måske tydeligere illustreres med en læsning i Melbergs *Mitt i litteraturen* (2002), hvor han skriver: ”Arbetet med Montaigne och Nietzsche fick mig att misstänka att hela idén om ’genre’ var anakronistisk och inte längre träffande mitt i litteraturen. Behöver vi verkligen begrepet ’genre’ när vi kommer fram till att antingen ’essä’ dominerar alla genrer?” (p.112-113). Den tredje form, essayet eller prosaen, er rum for dét, der ikke kan siges i de givne termer og genrer (p.110), men som findes i form af en monstrøs tekstualitet (p.135).

Melberg er dog alligevel ”På spaning efter en okänd genre”, og måske dækker titlen over, at synspunktet ikke er helt det samme i Melbergs to tekster. Faktisk kalder Barthes også selv den tredje form for en ”genre” (”ce troisième genre”, 1984 p.316). Logikken i dét kan diskuteres, men under alle omstændigheder peger Melberg og Barthes begge indirekte på, at genretænkningen synes at være uomgængelig, blot udskiftes gamle genrenavne med nye, om det så er anti-genre, essay, en tredje form eller prosa. Måske er det i virkeligheden sagen for Melberg: det handler i 2003 måske ikke så meget om at opløse genretænkning, men om at institutionalisere den multigeneriske tekst, så den ikke længere skal stå som noget afledt, men som en selvstændig litteraturform?

Godt nok omtales ”genrernas tyranni” – men Melbergs pointe i ”På spaning efter en okänd genre” er altså netop, at dette tyranni ”provocerar produktiva reaktioner” (2003 p.467).²⁷⁵ Hvad Melberg efterlyser, er en anden måde at omtale genreblandede tekster på end blot at kalde dem ”hybrider” og ”blandformer” (p.468). Et nyt navn ville også sende et vigtigt signal om, at teksterne ikke blot må læses som negerede udgaver af velkendte genrer. Omvendt er der måske dén fare forbundet med Melbergs forslag, at fokus på de produktive genrespændinger forsvinder, når genreblanding tildeles noget, der lyder som en ny genrebetegnelse. Måske er monstrøsiteten også værd at fastholde?

Under alle omstændigheder er det et påfaldende fænomen, at de konkrete, historiske genrer i genreblandede tekster ofte underordnes større, samlende enheder – som det sås i receptionen af *Lucinde*, *Fodreise*, *Det lykkelige Arabien* og *Svarta Fanor*, hvor bl.a. arabesk, kærlighed, Witz, improvisation, dokumentaristisk roman og menippæisk satire blev anvendt som beskrivende kategorier. Romanen er som nævnt en anden hyppigt brugt transgenerisk størrelse. Horace Engdahl foreslår i *Stilen och lyckan* (1992) desuden termen ”paralitteratur”, der defineres således: ”En ordning som me-

ra bör tänkas som et tredje uteslutet i förhållande till vetenskapen och skönlitteraturen än som deras ‘syntes.’” (p.181).

Faktisk forekommer sådanne transgeneriske betegnelser uundgåelige – generelt og i denne sammenhæng. Genremontage, genremosaik, genreinterferens, genreblanding og multigenericitet er også subsumerende navne, hvorfor de aldrig står alene i beskrivelsen af teksterne i afhandlingen. Gevinsten ved at hæve genrebeskrivelsen til et transgenerisk niveau er, at den genreblandede tekst får en gruppekarakter, der frisætter den fra at være en tilfældig anomali uden større litteraturhistorisk og -teoretisk betydning. Kunsten er at anvende samlebegreber på rette måde. De *kan* godt opstilles og anvendes, uden at det medfører en afvisning af eller en manglende interesse for de involverede genrer. Engdahl skriver eksempelvis ganske vist om “genrernas sammenbrot” (p.173), men bemærker også: “Paralitteraturen: inte en syntes utan en mutation” (p.183) – og der er en tydelig bevidsthed om de historiske genrer i såvel Per Stounbjergs læsning af *Svarta fanor* som i Lars Rømhilds af *Det lykkelige Arabien* og til dels hos visse af *Lucindes* læsere: Esther Hudgin, Hans Eichner, Loisa Nygaard, Marina F. Albert og Marianne Schuller.

17. Afsluttende bemærkninger

Perspektivet i denne sammenhæng er litteraturteoretisk, -filosofisk, -æstetisk og -analytisk. Opmærksomheden har været rettet mod to funktionsmåder: humoristisk og ironisk multigenericitet. Rækkevidden af undersøgelsesfeltet er afgrænset, men forhåbentlig ikke af begrænset interesse: der findes et stort antal larmende, genreblandede tekster i litteraturen – hvor spillet mellem tekstlighed og begrebslighed er i centrum på den ene eller den anden måde.

Spørgsmålet om, hvordan det multigeneriske fungerer, er naturligvis ikke således udtømt. Diskrete, mindre larmende genreblandinger skal måske læses på en anden måde. Man kunne også anvende en mindre litteraturteoretisk, grundlagsorienteret metode. I filmvidenskab findes eksempelvis flere studier af forholdet mellem genreblanding og “udenomsværket” – Iben T. Laursen belyser i artiklen “Genreblanding i teori og praksis” (2000), hvordan *genrehybriditet* af kommercielle grunde promoveres af filmindustrien i form af trailere, filmomslag og omtaler, hvordan den netop ikke tages for gode varer af filmanmelderne, og hvordan den er til forhandling hos internet-chattere, der diskuterer genreblandede film. En analog tilgang kunne måske anvendes i forhold til litteratur.

Historisk er det desuden oplagt som Bakhtin og Rosalie L. Colie (jævnfør 1. del) at belyse sammenhængen mellem udfordringer af genresystemet i form af multigenericitet og så det politisk-sociale subversive. Man kunne også indskrive genreblanding i en større diskussion af transgression og modernitet i kulturen – som den John Jervis slår an i *Transgressing the Modern* (1999), hvor bl.a. følgende tankevækkende citat findes: “Transgression, unlike opposition or reversal, involves hybridization, the mixing of categories and the questioning of the boundaries that separate categories. It is not, in itself, subversion; it is not an overt and a deliberate challenge to status quo.”

(p.4).²⁷⁶ Psykoanalyse er en anden mulig indgangsvinkel. Er multigenericitet en form for freudiansk *Witz*? Eller man kunne spørge, hvorfor det genre-mæssigt heterogene har det med at provokere og fremkalde vrede? Kognitions-teorien byder også på inciterende ideer: der findes sågar såkaldt *blending theory*, der også er forsøgt anvendt på formmæssig heterogenitet i litteratu-ren.²⁷⁷

Undersøgelsesfelter som disse er ikke mindre relevante eller mindre komplicerede end det, der er udvalgt i denne afhandling. Dog er det, der driver værket her, en litteraturvidenskabelig interesse for en bestemt slags litteratur og måder at forstå den på.

Et oplagt spørgsmål er, hvordan læserens rolle kan beskrives, når det kommer til bestemmelsen af, om multigenericiteten i en tekst er ironisk eller humoristisk. Kan man forestille sig, at en skingrende ironisk genreblanding bliver læst som humoristisk, fordi det er læserens forhåndsforventning, at det er tilfældet – eller omvendt? Svaret må være et ja; forestillingen om, at genrer alene er stive klassifikationer, er indgroet og kan udmærket styre en læsning – ligesåvel som en læser, der er optaget af genrer som tekstlige funktioner, kan overse genrens begrebslige karakter. Det gør dog ikke skellet mellem ironisk og humoristisk multigenericitet værdiløst. Problemer af den art gælder vel for alle litteraturvidenskabelige beskrivelsesmåder. Modgiften er dog lige ved hånden: nærlæsningen – der kan være garant for, at deskrip-tion trænger fordom til side – og måske kan også denne afhandling inspirere til mere nuancerede læsninger.

Et andet tvivlpunkt er, hvilken betydning forfatterens intention har. Det kan forekomme fristende at udpege ironiske genreblandinger som mere sty-rede af forfatterens genereattitude end humoristiske; men det er ikke desto mindre problematisk. Forfatterens intention kan, som den biografistiske forsknings kvaler viser, ikke ”bevises”, men må bygges på langt mere tåge-de sandsynlighedskonstruktioner end de konkrete analyser, der kan laves af,

hvad der faktisk sker i en tekst. Forestiller man sig, at generisk urenhed *alene* er et intentionelt spil fra forfatterens side, må man desuden have som præmis, at forfatteren på forhånd ud fra sit genrekendskab kan bestemme nøjagtig, hvordan genrerne kommer til at virke i den enkelte tekst. For at det skal være muligt, må tekstens singularitet som tekst elimineres. Tekstens proces sættes ud af kraft, hvis alt kan forventes af læseren og på forhånd vides af forfatteren. Naturligvis vil der være flere betydninger end dem, forfatteren intentionelt fremsætter – hvilket også gælder, hvis forfatteren intentionelt fremsætter modstridende betydninger.

Overvejelserne i afhandlingen skulle gerne danne grundlag for, at genreblandinger læses på mere nuanceret vis, og for at multigenericitet og genrebegrebet som sådan ikke låses fast i forestillingen om det normbrydende – samtidig med at det ironisk subversive også anerkendes som en særlig multigenerisk modus. Hvis det alligevel forekommer, at den ene form for multigenericitet foretrækkes, nemlig den humoristiske, er det nok ikke helt forkert. Det er fristende at konkludere, at det har at gøre med teksternes kvalitet. Sådan kunne man med Paul Crowther i “Defining art, defending the canon, contesting culture” (2004) sige, at de humoristiske tekster i højere grad end de ironiske på original vis forfiner og udvider deres medium (litteraturen og sproget), og dermed åbner nye aspekter af vores verden. Crowthers idé er således, at kvalitet godt kan bestemmes som en transhistorisk og transkulturel størrelse, og at skabelsen af kunstværket er en art ontologisk handling – modsat hvad relativistiske teoridannelser synes at tilkendegive.

Han formulerer det bl.a. således: “...to develop the logical scope of a medium is – literally – to *make* new idioms of representation. If a work *achieves* something in terms of developing this scope – that is to say, if it innovates or refines in relation to it, then (over and above any broader social functions it may serve) the work has an objective value which representations that merely repeat established patterns or formulae do not. By virtue of

its *creative difference* from other representations, it opens up new possibilities of aesthetic experience. *This is the basis of an authentic canon of major works and artists or creative ensembles.*” (p.372).

Crowthers kvalitetsbegreb er tillokkende, fordi det synes at svare til forestillingen om, at der i humoristisk multigeneriske tekster sker en særlig form for produktiv og original genskrivning af genrerne, der rækker ud over den ironiske negation. Implicit ligger valoriseringen også i læsningen af Schopenhauer; humoren er skridtet efter ironien og som sådan en mere udviklet form for sproglighed. Vurderingen af en grundlæggende kvalitetsforskel mellem ironiske og humoristiske tekster er alligevel en fristelse, der må modstås. Ikke blot er et universelt begreb om kvalitet som Crowthers generelt problematisk, ligesom et rent relativistisk er det.²⁷⁸ Crowthers konstruktion er også specifikt problematisk – af to hovedårsager.

For det første opererer Crowther med en forestilling om originalitet som det bærende i en hævdet transkulturel og transhistorisk kvalitetsdefinition – upåagtet, at originalitet er et udpræget romantisk-moderne, vestligt begreb. For det andet er det et kvalitetsbegreb, der tilskriver god litteratur en bestemt konstruktiv og dialogisk rolle, som ikke passer til alle typer litteratur. *Skår* er netop skår, og i *Karnevalskongen* stræbes efter den tomme side. At konkludere, at avantgardetekster som disse så må være af ringere kvalitet, forekommer ikke at være et transindividuel, transkulturelt og transhistorisk synspunkt.

Hvad er da kvalitet? Et kort bud kunne være dette: kvalitet er en størrelse, der ligesom genrer fungerer på kanten af teksten. Skiftende tiders kvalitetsnormer – og de er reelt måske slet ikke så skiftende i det store hele – har naturligvis en afgørende funktion i både skabelsen og læsningen af teksten. Kulturen, historien, kønnet mv. danner det kvalitetsbegreb, teksten dannes i forhold til – men det reducerer ikke kvalitet til kun at høre hjemme i konteksten. Kvalitet er tillige noget, der formelt kan undersøges som omskiftelige

“mærker” i teksten. Kvalitet er netop altid, hvis teksten overhovedet er skabt med henblik på at være interessant for andre end forfatteren, til forhandling i en tekst, implicit eller eksplicit. Man kan således godt analytisk og historisk beskrive, hvordan en tekst stiller sig til kvalitetsaspektet – kvalitetsundersøgelsen falder ikke alene i kulturforskerens, sociologens eller filosofens kurv, men også i litteratens.

Måske kan det formuleres således: i ironiske multigeneriske tekster er ideen om generisk renhed som et litterært kvalitetsmærke til diskussion. Udpræget sker det i reaktion mod klassicismens og (dele af) modernismens kvalitetsforståelse. Som alternativ stilles en uendelig stræben mod det Absolutte – eller mod Tekstens ingenting – der næres af genrernes sammenbrud. I humoristisk multigeneriske tekster er der noget andet, men ikke pr. definition mere interessant på færde. Med den humoristiske genreblanding fastholdes genrernes klassifikatoriske karakter som en kvalitet – fordi det er ad den vej, at genrerne i teksten åbnes mod også en anden funktionsmåde end den klassifikatoriske. Et nyt kvalitetsmærke, multigenericitet som frisættelse af genrernes tekstlige karakter, opstår i en genskrivning af genre-renhedens mærke.

At jeg foretrækker de humoristisk multigeneriske tekster, siger mest om, at min kunstmag er bundet til en idé om udviklingskraft og dialogisk potentiale som kvalitetskriterier. Forhåbentlig forstyrrer præferencen ikke undersøgelseernes lødighed. Målet var ikke at fremhæve humoristiske genreblandinger på bekostning af de ironiske, men at åbne blikket for multigeneriske teksters forskellighed og dermed for de varierende analytiske læsninger, der kan foretages af dem.

Upåagtet smag og behag. Multigenericitet er et vidnesbyrd om, at genrer rummer en næsten elektrisk fascinationskraft, der skaber dynamik i litteraturen og i læsningen. Humoristisk og ironisk genreblanding skruer op for spændingen i teksten – og resultatet kan være såvel stødende og hårrejsende

vittig som lysende latterlig litteratur. Det er nok værd at beskæftige sig med, selvom genreteori som sådan ikke længere er *the cutting edge* i litteraturvidenskaben.

*

Noter

¹ En nøjere beskrivelse af forskningshistorien findes i 1. del. Faktisk er film- og medievidenskaben nået betydeligt længere, hvad angår udforskningen af genreblandinger, og kan på visse punkter berige sit udgangspunkt, litteraturvidenskabens genreteori – men på andre absolut ikke. Tak skylder jeg både Pil Dahlerup, Københavns Universitet, og Gunhild Agger, Aalborg Universitet, for at gøre mig opmærksom på, at der findes flere refleksioner over genrehybrider som sådan inden for forskningen i især film – eksempelvis Steve Neales *Genre and Hollywood* (2000), Jim Collins' "Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity" (1993) samt Rick Altmans "Why Are Genres Sometimes Mixed" (1999) og "Resuable Packaging: Generic Products and the Recycling Process" (1998). Som det fremgår af Iben T. Laursens artikel "Genreblanding i teori og praksis" (2000), har filmvidenskaben dog også indtil for nyligt forbigået "hybridfænomenet" (p.188, 189, 225). Jeg vil i afhandlingen løbende hente inspiration i filmvidenskaben, hvor det forekommer givtigt.

² *Fodreise* og dens reception undersøges i afhandlingens 1. del.

³ Af Strindbergs forfatterskab læses her *Svarta fanor* med tilhørende reception i 3. del. I artiklen "Når genrer mødes" (2002) skriver jeg om Strindbergs selvfremsættelse i *Le plaidoyer d'un fou* (1895), *Inferno* (1897) og *Legender* (1898). Væsentlige, større behandlinger af Strindbergs autobiografiske prosa er Michael Robinsons *Strindberg and Autobiography* (1986), til dels Ulf Olssons *Levande död* (1996) og Per Stounbjergs *Uro og Urenhed* (2005).

⁴ Som Iben T. Laursen skriver i "Genreblanding i teori og praksis" (2000) har denne kobling været udbredt i kulturteori generelt: "Udforskningen af genremix i nyere populærkultur er ikke mindst blevet initieret af den postmoderne kulturteori, og da hybrid-fænomenet ofte diskuteres i lyset af postmodernisme, optræder disse inden for store dele af faglitteraturen som synonymmer." (p.188). Gunhild Agger anfører desuden i disputatsen *Dansk tv-drama: arvesølv og underholdning* (2005): "I nyere tid er fænomenet genreblanding ofte blevet identificeret med en postmodernistisk stil og set som led i udjævningen mellem massekulturen og elitekulturen. Genrehistorien viser imidlertid, at der *altid* har været genreblandinger." (p.110).

⁵ Gérard Genette anvender i *Palimpsestes* (1997) termen "paratekst" som betegnelse for de dele af teksten, der markerer dens generiske art og/eller dens komposition, såsom forord, titel eller genrebetegnelse på forsiden af en bog. I øvrigt bestemmer Genette genre-mæssige aspekter til at vedrøre, hvad han benævner arketekstualiteten: en abstrakt kategori, der dækker alle de eksterne, taksonomiske forhold omkring en tekst, heriblandt den forventningshorisont, der determinerer genren – og hvis tekstuelle udslag viser sig i paratekstualiteten.

⁶ Om klassifikationers nødvendighed i litteraturteorien skriver David Perkins i artiklen "Literary Classifications: How Have They Been Made?" (1991). Leif Søndergaard diskuterer også problemstillingen i "Litterære genrer – levende eller døde?" (2004).

⁷ Hvad det Absolutte i idealismens forstand er, må forstås ud fra en større, filosofisk baggrund. Immanuel Kants filosofiske triade *Kritik der reinen Vernunft* (1781), *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) og *Kritik der Urteilskraft* (1790) efterlod erkendelsens grænse, *Ding an Sich*, som et uforløst problem – og modtrækket for Johann Gottlieb Fichte og i det hele taget for den idealistiske filosofi som sådan var at udvide subjektets resort til også at omfatte dét, der ikke er det selv. Naturen er hos Fichte ikke som hos Kant et objekt, hvis egentlige væsen er uerfarbart; den anses af Fichte i *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* (1794) for at være en konkretion af den Absolutte ånd, som subjektet tilhører,

men ikke solipsistisk betinger. Idealisterne flytter således konflikten mellem subjektet og objektet ind i subjektet selv: objektet er ikke noget absolut andet, men er *Nicht-Ich*: subjektet som kerne med et præfiks. Samtidig er dette jeg altså ikke det endelige, enkelte jeg, men et Absolut jeg, der er supra-individuelt. Det gør ikke denne Absolutte ånd til noget uvirkeligt, for sagen er netop for idealismen, at åndens realitet er den eneste realitet. Subjektets epistemologi kan derfor blive ontologi. Jo mere subjektet taber sig selv som endeligt, enkeltstående individ, desto mere kommer det væsentligt nærmere sig selv som det Absoluttes udtryk. Mere herom i min artikel ”Æstetikens prægtige paradokser” (2001).

⁸ Mais periodeangivelse varierer noget. Det kan forklares med, at hun i sit efterskrift er bundet til perioden 1970-2003, mens hun forstår ”Det Formelle Gennembrud” som noget, der begynder fra midten af 1960’erne.

⁹ Andre både biografiske og fiktive tekster er Ebbe Kløvedal Reichs bog om Grundtvig, *Frederik* (1972), og Bo Hakon Jørgensens om Sophus Claussen, *Den sovende kvinde* (1984).

¹⁰ Disse typer er fremskrevet i en sideløbende dialog med Alastair Fowlers *Kinds of Literature* (1982), hvor der findes et katalog over måder, genrer kan transformeres på – herunder i kraft af multigeneriske spil. Kataloget kan dog ikke overtages direkte, da sigtet er bredere end her, og da visse af Fowlers typer synes at være aspekter af samme form for genreblanding – ligesom hans genrebegreb afviger en del fra afhandlingens. Det er bl.a. en central del af Fowlers teori, at man kan skelne mellem ”genre”, ”subgenre” og ”modus” ud fra, hvordan en tekst gør brug af såkaldt ydre og indre genrekendetegn; der i kapitlet ”Historical Kinds and the Generic Repertoire” forekommer at være synonyme for form og indhold. Kun de ydre kendetegn er genrebærende. Det er ikke anvendeligt i denne afhandling at fastholde et sådant skel og heller ikke en deraf følgende underinddeling af genrebegrebet.

¹¹ Som Rick Altman demonstrerer i *Film/genre* (1999), er det muligt at optegne en genre-teori, der er baseret på evolutionsteoretiske principper og samtidig rummer genreblandinger. Altman beskriver, hvordan filmgenrer udvikler sig ved, at genrer går i forbindelse med andre, når de antager adjektiviske tillæg i deres navn – så der nogle gange dannes nye genrer (p.128). En genrehybrid er derfor ofte at betragte som en genre i proces; det ser vi blot ikke, før den er kommet på historisk afstand (p.140).

¹² Sammenstilling er en måde, Fowler ikke nævner, idet han bevidst udelader, hvad han kalder ”purely formal konstruktive types (catalogue, anathomy)” (p.127).

¹³ Man kan også forestille sig fredelige mosaikker, hvor fragmenteringen er et kvantitativt snarere end kvalitativt anliggende.

¹⁴ Montager kan også glide i retning af at være mindre radikale. I Ebbe Kløvedal Reichs *Frederik. En folkebog om N.F.S Grundtvigs tid og liv* (1972) sammenstilles tekststykker om nordisk mytologi, kristne lignelser, verdenshistoriens udvikling mv. i montagens form med historien om Grundtvigs liv, så delene oplyser hinanden på kryds og tværs, og genrene blot supplerer hinanden.

¹⁵ Metaforen ”interferens” giver associationer til fysikkens verden, hvor interferens betegner to bølgers sammenstød og syntese. Dette kraft- og effektfulde matcher genreinterferens godt, men er problematisk, fordi der forekommer en sammensmeltning af de to bølger. Imidlertid kan et opslag i Gyldendals *Fremmedordbogen* (1996) forklare andre dele af betydningsspektret – for interferens betyder også ”slå, støde til, overlejring, gensidig påvirkning af to sprog i et tosproget område.” Interferensbetegnelsen understreger således ikke alene effekten af flere genrers møde, men giver faktisk også en association til to sprog, der påvirker hinanden, men ikke af den grund syntetiserer, sådan som interfererende bølger gør det. Jeg skylder Per Stounbjerg, Aarhus Universitet, tak for at nævne denne anden betydning af interferens for mig i forbindelse med evalueringen af mit konferensspeciale.

I min artikel ”Genreteoriens (u)takt” (2003) anvendes også udtrykket interferens. Interferens forstås i artiklen som en teksttype, mens det her fastholdes, at interferens er en genreblandingstype.

¹⁶ Som det også gjaldt for mosaik og montage, er denne radikale form for genreinterferens dog ikke den eneste mulige, og der kan også være interferens mellem konventionelt nært beslægtede genrer. I Strindbergs *Ensam* (1903) er der eksempelvis interferens mellem selvportrættet og essayet, hvor ligheden mellem genrerne er det centrale i måden, genreblandingen fungerer på. Selvportrættet antager essayets mere generelle rækkevidde; det er ikke nok at sige, hvordan fortælleren blev alene, der må også et større perspektiv til, og derfor hedder det: ”Så gick det till, i huvudsak, att man blev ensam, och så har det väl alltid gått till.” (1994 p.12).

¹⁷ Interferensen behøver ikke at foregå på alle tekstens niveauer for at være radikal – særligt paratekstuelle elementer har en så stærkt genremarkerende værdi, at eksempelvis en overskrift kan være tilstrækkeligt, for at en genre anslås. Eksempelvis Peter Seebergs ”Enkle retter, nogle forslag” fra *Argumenter for benådning* (1976), hvor madopskriftens konkrete anvisninger opstilles rent sprogligt og grafisk, mens det appetitvækkende indhold angår poetiserede småscenarier: ”Rislende vand over sten og især når sollyset falder i det, er en stor luksus. Man drikker det af den hule hånd eller begge hænder samlet i en dyb hulning. Nydes især om morgenen og sent om eftermiddagen” (1999 p.17). Eller man kan nævne ”Taxter og priser for fremtiden” fra samme værk, hvor sædvanligvis principielt adskilte størrelser holdes sammen inden for oplistningens ramme: ”Kaffe, the, kakao, 1 kg. – 1 måneds arbejde. Gaver til det uforudsete – 1 times arbejde. Den, som ikke arbejder, betaler med visdom og kærlighed udregnet til dobbelt taxt.” (p.16). Man kan sammenligne den kvantitativt begrænsede interferens med, hvad Fowler i kapitlet ”Generic Modulation” kalder ”modulation”. Modulation er en kvantitativt begrænset hybrid, hvor en eller flere genrer kun optræder delvist: ”Generic mixtures need not be full-blown hybrids. In fact, it is more usual for one of the genres to be only a model abstraction with a token repertoire. We shall call such mixture ‘modulation’.” (p.191).

¹⁸ Mikhail Bakhtin fremhæver i essayet ”Discourse in the Novel”, at lyrik er mere monofont intoneret end romanen, og at en evt. flerstemmighed ikke fungerer på samme måde som i prosaen, hvis den alligevel forekommer (1996 p.278, 286, 298, 327-329). Hans emne er dog netop romanen og ikke lyrikken. Om multigenericitet i ny, dansk litteratur, også lyrik, kan man eksempelvis læse i Peter Stein Larsens artikel ”Genreekspansioner” (2004).

¹⁹ I Per Stounbjergs disputats *Uro og Urenhed* (2005) gennemskrives eksempelvis en række af Strindbergs autobiografiske prosatekster, der knytter an til både realisme og modernisme og kan beskrives som udpræget urene, også genremæssigt. Jeg har også i tre artikler belyst multigenericitet hos Strindberg: ”Autobiografi og allegori i krig og kærlighed. Om August Strindbergs Legender” (2001), ”Hekseproces og ægteskabsroman. Om Le plaidoyer d’un fou” (2001) og ”Når genrer mødes. Generiske interferenser – særligt hos Strindberg” (2002).

²⁰ Man kan indvende, at man i dansk sammenhæng sædvanligvis taler om modernitetens begyndelse fra det moderne gennembrud omkring 1870, og at en del af perioden derfor ligger uden for det modernes paradigme. Med tanke på H.C. Andersen, Søren Kierkegaard, Jens Baggesen og Johannes Ewalds forfatterskaber kunne man dog overveje, om ikke der er afgørende moderne tendenser i dansk litteratur inden da.

²¹ Idéhistorikeren Dorte Jørgensen skriver i essayet ”Det romantisk-moderne – erfaring og epoke” (1997): ”Det romantisk-moderne er således begrebet for en epoke, der er defineret ved en specifik, dvs. romantisk-moderne, form for erfaring. Og det er begrebet for en kunstnerisk og filosofisk refleksion samt udtryk, der er kendetegnede ved en konfliktuel, men produktiv dialektik imellem vilje til form og erfaring af faktisk fragmentering” (p.35).

²² Nogle af Colies genre-, stil- og diskursbestemmelser er som følger: Rabelais' *Gargantua et Pantagruel*: "letter", "utopia", "lists", "catalogues", "the voyage", "the oration", "the debate" (p.78-79). Burtons *Anathomy of Melancholy*: "utopia", "love-treatise", "sermon", "consolation", "cosmic voyage", "medical treatise" (p.80). Sir Thomas Brownes *Urne-Buriall*: "archaology", "geography", "history" (p.85-86). Cervantes' *Don Quixote*: "paradox and puppet-show", "sermon and moral essay" (p.117). Miltons *Paradise Lost*: "pastoral", "theology", "classical epic", "psalms of thanksgiving", "choral hymns", "Spenserian allegory" (p.119-120). Shakespeares *King Lear*: "tragical", "comical", "historical", "pastoral" (p.123).

Alastair Fowler supplerer i *Kinds of Literature* (1982) med bl.a. følgende eksempler fra renæssancen: Sir Philip Sidneys *Arcadia*: "heroic", "pastoral". Nashes *The Unfortunate Traveller*: "satire", "burlesque epic", "tragedy", "royal entry description", "marvel", "lyric", "passion", "panegyric", "travel literature", "impresa", "proverb", "epigram" (p.182-183).

I opremsningen af eksemplerne angives der sjældent årstal, hvad jeg ikke skal råde bod på her.

²³ Arne Melberg har, som det uddybes i 4. del, lanceret lignende tanker om subjekt, tekst og genremæssig heterogenitet (om end ikke hvad angår romanens status) i artiklen "På spaning efter en okänd genre" (2003).

²⁴ Sammenhængen mellem subjekt og roman bemærkes i et utal af romanteorier. Et oplagt eksempel er Ian Watts *The Rise of the Novel* (1957).

²⁵ Også Mikhail Bakhtin anslår en sådan idé i sin teori om romanen. Brugen af forskellige "sprog", herunder generiske, er en måde at sætte forfatterinstans og tekst fri af hinanden. I "Discourse in the Novel" (1996) skriver han: "The author is not to be found in the language of the narrator, not in the normal literary language to which the story opposes itself – but rather, the author utilizes now one language, now another, in order to avoid giving himself up wholly to either of them; he makes use of this verbal give-and-take, this dialogue of languages at every point in his work, in order that he himself might remain as it were neutral with regard to language..." (p.314).

²⁶ Oprindeligt var der i den russiske førsteudgivelse i *Voprosy literatury i estetiki* (1975) seks essays. To er således udeladt i Michael Holquist og Caryl Emersons engelske oversættelse under titlen *The Dialogic Imagination*, der udkom første gang i 1981. Da russisk ikke er et tilgængeligt sprog for denne læser, må eventuelle teoretiske interessepunkter her altså udelades. Det samme gælder en mere præcis tidsangivelse af de forskellige essays' tilblivelse, da en sådan delvist mangler i oversættelsen. For "Forms of Time and Chronotope in the Novel" angives 1937-38, for "Discourse in the Novel" 1934-35, mens der for de øvrige essays ikke oplyses årstal.

²⁷ Om vanskeligheden ved at begribe lige netop idyllen kan man f.eks. læse i Sven Halses artikel "Idyllen – genre eller model?" (2004).

²⁸ For en nøjere gennemgang henviser til jeg til mine artikler "Genreteoriens (u)takt" (2003) samt "Generer – Medusa eller Afrodite?" (2002). Begge er baserede på en gennemskrivning af den genreteoretiske forskningstradition i mit konferensspeciale *Genreteoriens (u)takt. Idéhistorisk undersøgelse af den genreteoretiske forskningstradition og genreteoretiske læsninger i Strindbergs autobiografiske prosa* (2002, upubl.). I specialet viser jeg, hvordan genreblandinger overses, udelades eller fortrænges i genreteorier fra antikken til i dag. Problemet markeres dog som en næsten bevidst aggression. Ved nærmere eftertanke mener jeg, at den manglende refleksion af genreblandinger også kan have mere pragmatiske årsager.

Kortlægninger af genreteoriens historie foretages også i f.eks. Paul Hernadis *Beyond Genre* (1972), Klaus W. Hempfers *Gattungstheorie* (1973) og David Fishelovs *Metaphors of genre* (1993). I dansk sammenhæng bør Lars Peter Rømhilds *Slags* (1986) nævnes, også

fordi den rummer henvisninger til den danske forskningstradition på området. Af nyere danske udgivelser findes bl.a. Lisa Korsbeks oversigtartikel "Genre" (2003) og Leif Søndergaards "Litterære genrer – levende eller døde?" (2004).

²⁹ Om middelalderens teologer og deres omgang med tekster – litterære som religiøse – kan man læse A.J. Minnis' *Medieval theory of authorship* (1984).

³⁰ St. Bonaventure citeres fra A.J. Minnis og A.B. Scotts antologi *Medieval Literary Theory and Criticism* (1988).

³¹ Med klassicisme menes her 1500-1700-tallets renaissance i Italien og Frankrig. At det genremæssigt blandede var påtrængende, ses også af, at det hyppigt blev forsøgt indordnet i de regelæstetiske systemer. Irene Behrens nævner i *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst* (1940) således en række renaissanceværker, hvor der arbejdes med en *genus mixtum*: M. Equicola: *Institutioni al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare* (1541, posthum), A.S. Minturno: *L'Arte Poetica* (1563), *De Poeta* (1559), D. Lambin: *De Rerum Natura* (1563), L.A. de Carvallo: *Cisne de Apolo* (1602) og J.P. Tietz: *Zwei Bücher von der Kunst deutsche Verse* (1642). Også Rosalie L. Colie opridser i sin *Resources of Kind* (1975) renessansens diskussion af digtarternes homo- eller heterogenitet. Hun bemærker, at Cicero bruges som et væsentligt argument i den forbindelse: han opponerer i *De optimo genere oratorum* mod blandede stilarter og hævder, at det implicite og afgørende hos Aristoteles netop er forbuddet mod blanding. Den hollandske poet Constantijn Huygens mener, inspireret af Sir Philip Sidneys *An Apologie for Poetrie* (1572), at det nøje gennearbejdede, blandede digt er at foretrække, og samme holdning antager også Francesco Patrizios *Della Poetica* (1586) og Jo[h]annes A. Viperanos *De Poetica libri tres* (1579).

³² I Mikhail Bakhtins fremstilling af karnevalismen i bl.a. *The Problems of Dostoevsky's Poetics* (1963) findes dette perspektiv i høj grad også.

³³ Af oplagte eksempler kan nævnes Nicolò Rossi og Giason Denores, der, som man kan læse i Bernard Weinbergs *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (1961), opfattede blandede digtarter som monstrose, fordi de faldt uden for et logisk katalogiseringsystem. Nicolò Rossi: *Discorso intorno alla comedia* (1589), Giason Denores: *Apologia contra l'auttor del Verato* (1590).

³⁴ Der citeres her fra *Kritische Ausgabe* (1967 bd. 2). Jesper Gulddals danske oversættelse fra *Athenäum-fragmenter og andre skrifter* (2000) lyder: "Den romantiske universalpoesi er en progressiv universalpoesi. Dens bestemmelse er ikke alene at genforene alle poesiens adskilte genrer og bringe poesien i berøring med filosofien og retorikken. Den både vil og skal snart blande, snart sammensmelte poesi og prosa, genialitet og kritik, kunstpoesi og naturpoesi, gøre poesien levende og fælles, og livet og fællesskabet poetisk, poetisere vid-det, fylde og mætte kunstfornemmelserne med al slags gedigent dannelsesstof og besjæle dem med humorens svingninger." (p.106).

³⁵ Af Schlegels "Brief über den Roman" (1800) fremgår, at romanen fungerer som et grænsesøgende arbejde med relationen mellem forskellige genrer og kunstarter. Mere herom i læsningen af *Lucinde*.

³⁶ Den type evolutionær genreteori, der her tænkes på, er i højsædet omkring skiftet mellem det 19. og det 20. århundrede og findes eksempelvis i Ferdinand Brunetières *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle* (1895) og i første kapitel af *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1899), John A. Symonds "On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature" (1907) og John M. Manly's "Literary Forms and the New Theory of the Origin of Species" (1907). René Wellek skitserer i artiklen "The Concept of Evolution in Literary History" (1973) fænomenet og nævner desuden F. Gummers *Beginnings of Poetry* (1901) og A.S. MacKenzies *The Evolution of History* (1911).

³⁷ Nykritikeren J.E. Spingarn leverer således i samlingen af essays og foredrag fra 1910-1926 *Creative Criticism* (1931) et hårdt angreb på litteraturkritikkens naturvidenskabelige

tiltag og også eksplicit mod Ferdinand Brunetière, der var en væsentlig repræsentant for den evolutionære genre-teori. Brunetière udnævnes i essayet "Notes on The New Humanism" (1913-14) sammen med Irving Babbitt til fjender af kunstnerisk kreativitet: "In both Brunetière and his American disciple we have the same confused dualism which attacks scientific naturalism in literature and which in the very same breath defends the wholly naturalistic theory of the literary *genre*. Both are moralists, controversialists, pamphleteers, rather than literary critics; both exhibit the same suspicion of the imagination on its purely creative side." (1931 p.187).

³⁸ "Kun bogen er vigtig, sådan som den er, langt fra genrer, uden for kategorier; prosa, poesi, roman, vidneudsagn, under hvilke den nægter at lade sig klassificere og hvilke den nægter evnen til at stedfæstne og bestemme sin form. En bog tilhører ikke længere en genre; enhver bog tilhører alene litteraturen."

³⁹ Eksempelvis Austin Warren og René Wellek: *Theory of Literature* (1949), Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique* (1970) og *Les genres du discours* (1978) samt Jonathan Culler: *Structuralist Poetics* (1975).

⁴⁰ Citatet stammer fra Fryes "Polemical Introduction" til *Anatomy of Criticism* (1957). "Polemical Introduction" blev delvist skrevet allerede i 1949 under titlen "The Function of Criticism at the Present Time".

⁴¹ Ralph Cohen siger i "Reply to Dominick LaCapra and Richard Harvey Brown" (1989): "The mixture of genres, the incorporation, merging and transformation may appear a monstrosity to some critics and theorists and an impasse to others, but only because they misconceive the actualities of genre." (p.229-239). Mary Gerhart åbner i "The dilemma of the Text. How to 'belong' to a genre" (1989) på lignende vis for en undersøgelse af relationen mellem genrer, hvad enten den bedst beskrives som *superimposition* eller *fusing*. Deborah Madsen overvejer særligt i første kapitel af bogen *Rereading Allegory* (1994), hvordan man med udgangspunkt i Derridas genreforståelse kan skabe mere rum til en refleksion af multigeneriske tekster. Og Andre LeFevre søger at forbinde heterogenitet med historisk genkendelige, retoriske hævdelser af genremæssig identitet; det gør han i "Systems in Evolution. Historical Relativism and the Study of Genre" (1985). Man kan også nævne Solveig Daugaards "Kølig genrekonstruktion" (1999), Maiken Tandgård Dernos *Between and Between* (2000), Rhoda Flaxmans *Victorian Word-Painting and Narrative* (1998), Anker Gemzøes *Metamorfoser i mellemtiden* (1997), Lars Handestens "Rejsebogen. En grænseoverskridende genre" (2004), Line Henriksens *The Verse Novel as a Hybrid Genre* (2005), Peter Stein Larsens "Genreekspansioner" (2004), Steffen Hejlskov Larsens "Hybrider i 90' er-litteraturen" (1996), Arne Melbergs *Mitt i litteraturen* (2002) og "På spaning efter en ukendt genre" (2003), Anne Reeds *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism* (2003), Tim Rohrs "Genre-bending, Cross-dressing, and Artistic Inspiration" (2002), Claus Schatz-Jakobsens "Litteraturkritik som en form for skrift" (2004), Rolf Sindøs *Hybrider* (2003) og "Reading writerly" (2004), Per Stounbjergs *Uro og urenhed* (2005) samt Leif Søndergaards "Litterære genrer – levende eller døde?" (2004).

⁴² At genreblanding ligefrem anses for "farlig" og kunstnerisk problematisk af nulevende, danske film anmeldere, er Iben T. Laursens konklusion i "Genreblanding i teori og praksis" (2000 p.216-224), hvor hun i forlængelse af Rick Altmans "Why Are Genres Sometimes Mixed" (1999) skriver om hybriditet som en kritiker-kategori. Samme aversion over for hybriditet forekommer mig dog umiddelbart ikke at dominere dagens litteraturanmeldelser, måske snarere tværtimod.

⁴³ I "Genre-teoriens (u)takt" (2003) skitserer jeg en række ligheder i den måde, ellers højst forskellige genre-teorier behandler genreblanding på, og belyser desuden, at en række teorier ikke udfolder det teoretiske potentiale, hvad angår spørgsmålet om multigenericitet.

⁴⁴ Digterernes essens er hos Platon kosmologiske ideer, mens ideerne i løbet af middelalderen bliver religiøse; digterernes renhed er gudsgiven. Jeg afstår i øvrigt her fra yder-

ligere at berøre genrens status i antikken og middelalderen, herunder hvorvidt man overhovedet kan forbinde genreteori med teorier om digtarter. Det skønne, det gode og det sande fandtes overordnet betragtet i samme sfære – selvom Platon f.eks. ikke kan dy sig for at nævne, at der fra gammel tid hersker ”strid imellem filosofi og digtekunst.” (10. bog, *Staten* 1961 p.206). En diskussion af Platons *Staten*, Aristoteles’ *Poetik* og adskillige mid-delalderlige teologer findes i min konferensafhandling *Genreteoriens (u)takt*, 2002 (upubl.) og til dels i artiklen ”Genreteoriens (u)takt” (2003).

⁴⁵ ”Jeg vil til en begyndelse påstå, at hovedparten af genreteoriene ikke er virkelige literaturteorier, men vidensteorier. Med det mener jeg at teoriernes indsats overskrider den egentlige litteraturteoris grænser og udmønter sig i konflikter, som egentlig hører til i ontologien.”

⁴⁶ Bakhtins essay er oprindeligt skrevet i 1952-53, men blev først posthumt publiceret i *Estetika slovesnogo tvortjestva*, Moskva 1979. Jeg anvender her oversættelsen fra Aurelius, Eva: *Genreteori* (1997). Antologien rummer svenske oversættelser af en række vigtige genreteoretiske artikler og essays.

⁴⁷ Som Bakhtin siger det i ”Epic and Novel” (1996): ”After all, the boundaries between fiction and nonfiction, between literature and nonliterature and so forth are not laid up in heaven.” (p.33).

⁴⁸ Der findes også mere radikale receptionsæstetikere. Stanley Fish har i essayet ”How to recognize A Poem When You See One” (1980) argumenteret for, at genrer alene er noget, der er skabt af læseren. Præsenterer man, som Fish har gjort det, en skoleklasse for en samling vilkårlige sætninger og præsenterer dem som et digt, så vil klassen straks læse teksten, som om den var det – der er intet i teksten selv, der giver teksten en bestemt genre, er Fish’ konklusion.

Adena Rosmarin foreslår på lignende vis i *The Power of Genre* (1985), at genrer er en slags pædagogisk instrument, en særlig optik, man kan bruge til at læse tekster med, men som i sig selv er en metaforisk konstruktion fra læserens side. Genrer interagerer ikke med litteraturen, de former den i kritikerens billede. Genren vinder så gyldighed, hvis den også kan godtages af den læser, der ikke selv er kritiker: ”The primary act of the generic critic is suppositional and metaphoric: let us explain this literary text by reading it in terms of that genre. Just as the painter manipulates his schema until he thinks that his audience will ’recognize’ a particular face, so this critic proceeds to manipulate his genre, to deduce particulars from it until he thinks his audience will ’recognize’ a particular text.” (p.40).

⁴⁹ ”Værket forudsætter, endda når det som sproglig skabelse negerer eller overskrider alt forventet, stadigvæk forhåndsinformation og en forventningsretning, som det originale og nye tilpasser sig – en horisont for det forventelige, som konstitueres for læseren via en tradition eller en række for ham allerede bekendte værker og ud fra en specifik, fra det nye værk udløste og gennem en genre (eller flere) formidlet indstilling.”

⁵⁰ Som Mikhail Bakhtin analogt bemærker i ”Epic and Novel” (1996): ”The shift between various strata (including literature) in a culture is an extremely slow and complex process. Isolated border violations of any given specific definition are only symptomatic of this larger process, which occurs at a great depth.” (p.33).

⁵¹ For at imødegå et oplagt problem: denne historiske binding gør ikke genren absolut relativistisk funderet. Forskellige, historiske former af samme genre kan være bundet sammen af genrekonstituerende træk, der er forbundet i et netværk af familieligheder – idet familielighed forstås som Ludwig J.J. Wittgenstein beskriver det i *Philosophische Untersuchungen* (1953). Forbindelsen mellem teksterne i et sådant netværk er horisontal og dannes ved forskydning: tekst a i en genre ligner tekst b, der ligner tekst c – tekst a og c er således ikke direkte forbundne, men ”tilhører” stadig den samme genre. En genre er dermed også altid forbundet med andre genrer, og afgrænsningen genrer imellem er ikke skarp; genren kan tænkes som en slags koncentration af nærhedsrelationer i et større væv af tekster, og ek-

sperimenter i kraft af flere genrer i samme tekst behøver derfor ikke altid at ske i form af genreopløsning og modstrid som den uforenelighed af lam og tiger, Horats udpeger, jævnfør afhandlingens første motto. Sammenkoblingen af familieligheder og genreteori er i øvrigt ikke ny. Den findes også i f.eks. Robert C. Elliot: "The Definition of Satire: a Note on Method" (1962), Paul Alpers: "What is Pastoral?" (1982), Morris Weitz: "The Role of Theory in Aesthetics" (1956) og *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism* (1964) og Maurice Mandelbaum: "Family Resemblance and Generalization Concerning the Arts" (1965).

⁵² "Den nye tekst fremkalder den fra tidligere tekster bekendte horisont for forventninger og spilleregler for læseren (lytteren) og kan derefter varieres, udvides, korrigeres, men også omskabes, gennemkrydses eller blot reproduceres."

⁵³ Det gælder principielt også tekster, hvor en nøjagtig gentagelse faktisk er formålet, som i f.eks. regelæstetisk bundet litteratur – men som i høj grad også må læses ud fra denne deres egen historiske betingede retoriske strategi.

⁵⁴ Jeg citerer her fra de Mans essaysamling *The Resistance to Theory* (1986 p.58). Oprindeligt var "Reading and history" en indledning til Jaus's bog *Toward an aesthetic of Reception* (1982).

⁵⁵ En sådan tvedeling er almindelig i megen genreteori; her skal blot gives nogle eksempler. Tzvetan Todorov skelner i *Introduction à la littérature fantastique* (1970) mellem teoretiske og historiske genrer, de sidste underordnet de første. Teoretiske genrer abstraheres fra en empirisk læsning af de historiske genrer, der findes, men hæver sig over disse ved at være tænkte strukturer: det er muligt at tænke sig frem til flere mulige teoretiske genrer, der således ikke kan defineres ud fra en sproglig-empirisk analyse af historiske genrer. Robert Scholes adskiller i *Structuralism in Literature* (1974) på to dorovsk vis, hvad han kalder modus og genre: modi er teoretiske og ideale, mens genrer er empirisk bestemmelige. Claudio Guillén opererer i sin *Literature as System* (1971 p.122) også med idealformer og genrer: "ultimates" og "species".

⁵⁶ "Genreproblematikken kan således tackles fra to forskellige vinkler, uden tvivl komplementære, men alligevel forskellige. På den ene side genren som retrospektiv klassifikationskategori og på den anden side genren som en funktion i teksten."

⁵⁷ "Hvis vi bliver på den empiriske fænomenverdens niveau, så er det helt enkelt sådan, at genreteorien anses for at redegøre for en samling tekstlige, formelle og frem for alt tematiske og motiviske ligheder. Disse ligheder kan imidlertid udtømmende forklares ved, at genrerelationerne defineres som en samling reinvesteringer (mere eller mindre transformerede) i netop denne tekstlige komponent. Litteraturen er pr. definition institutionel, og genericiteten kan helt og holdent forklares som gentagelsernes, imitationernes, lånenes etc. spil mellem en tekst og en anden eller andre tekster."

⁵⁸ Oprindeligt var "La loi du genre" et foredrag, afholdt i 1979, og blev udgivet 1. gang i *Glyph* 7, 1980. Her citeres fra samlingen *Parages* (1986).

⁵⁹ "Genrer må ikke blandes".

⁶⁰ "Og hvis betingelsen for lovens mulighed var en mod-lovs aprioritet, en umulighed som ville tilintetgøre dens mening, orden og fornuft?"

⁶¹ "Indre deling af trækket, urenhed, korruption, forurening, dekomposition, perversion, deformation endda kræftinfektion, svulstig knopskydning eller degenerering."

⁶² Stina Teilmann takker jeg for at bemærke analogien til naturlove og for nyttige kommentarer til manuskriptet her.

⁶³ "Be-mærkningen af tilhørsforhold tilhører ikke. Den tilhører uden at tilhøre, og det 'uden', som forbinder tilhørsforhold til ikke-tilhørsforhold, viser sig kun i øjeblikkets tidløse tid."

⁶⁴ "Trækket behøver ikke passere gennem forfatterens eller læserens bevidsthed, selvom det ofte er tilfældet. Det kan også modbevise denne bevidsthed eller gøre denne eksplicitte

benævnelse løgnagtig, falsk, utilstrækkelig eller ironisk svarende til alle mulige overdeterminerede figurer.”

⁶⁵ “Genrens klausul eller sluseport deklasserer, hvad den tillader at blive klassificeret. Den kimer med genealogiens eller genericitetens døds klokke og bringer dem samtidig dagens lys. Idet den dræber, hvad den skaber, udgør den en mærkelig figur: en formløs form...”

⁶⁶ ”Enhver tekst *deltager* i en eller flere genrer, der findes ingen genreløs tekst, der findes altid genre og genrer, selvom sådan deltagelse aldrig bliver tilhørsforhold. Og ikke på grund af en rigelig oversvømmelse af fri, anarkistisk og ikke-klassificérbar produktivitet, men på grund af selve deltagelsens *mærke*, på grund af kodens effekt og det generiske mærke. Ved at mærke sig selv generisk afmærker en tekst sig selv. Hvis bemærkninger af tilhørsforhold tilhører uden at tilhøre, deltager uden at tilhøre, *kan genrebetegnelserne ikke blot være dele af teksten som en samling af genretæk.*”

⁶⁷ “...denne be-mærkning – altid mulig for enhver tekst, for enhver samling af træk – er absolut nødvendig for og konstitutiv for, hvad vi kalder kunst, poesi eller litteratur.”

⁶⁸ Jeg følger, udvider og afklipper her en tråd, der blev taget fat på i afslutningen af mit konferensspeciale *Genreteoriens (u)takt* (2002).

⁶⁹ Bakhtin er dog ambivalent på dette punkt. Et andet sted fremhæver han, at romanen frisætter andre genrer, der således alligevel rummer et selvstændigt potentiale: “...novelization implies their liberation from all that serves as a brake on their unique development, from all that would change them along with the novel into some sort of stylization of forms that have outlived themselves.” (p.39).

⁷⁰ Der er altså tale om ironi på to niveauer her: den enkelte genre forvrides ironisk, og tekstens samlede genreblanding kaldes ironisk. Principielt er det ikke samme ironi, men i praksis viser der sig en nær forbindelse: når genrerne enkeltvist er ironiserede, antager de en karakter, så de vanskeligt kan andet end at indgå i en ironisk relation indbyrdes. Multigenericitet kan dog godt være ironisk, uden at genrerne ironiseres; ironisk multigenericitet kan også opstå ved, at genrerne i montagens form modstilles som eksempelvis i Mogens Klitgaards *Den guddommelige hverdag*.

⁷¹ Jeffrey S. Librett bemærker i artiklen ”Writing (as) the perverse body in Friedrich Schlegel’s *Lucinde*” (1994), hvordan Schlegel ganske let tilsløret refererer til Goethe gennem en snedig inversion: *Lucindes* undertitel er en inversion af titlen på det centrale kapitel i Goethes *Wilhelm Meister, Confessions of a Beautiful Soul* (p.135). Samme iagttagelse findes i Marianne Schullers *Romanschlüsse in der Romantik* (1974 p.55).

⁷² “Prolog”, “Dityrambisk fantasi over den skønneste situation”, “Karakteristik af den lille Wilhelmine”, “Allegori over frækheden”, “Idyl om driveriet”, “To breve”, “En refleksion”, “Fra Julius til Lucinde”, “Fra Julius til Antonio”

⁷³ “Mandighedens læreår”, “Troskab og sjov”, “Længsel og ro”, “Metamorfoser”, “Fantasiens lege”.

⁷⁴ Den nære kreds’ reaktioner på *Lucinde* omtales også af Eichner og kan i øvrigt følges i en række breve, der sammen med bl.a. Schleiermachers anmeldelse af værket er samlet i Gisela Dischners ”Friedrich Schlegels *Lucinde* und Materialien zu einer Theorie des Müssigangs” (1980).

⁷⁵ Kærlighed skal her altså forstås som en mere kompleks æstetisk størrelse end ordet i sin nutidige betydning lægger op til. Kærlighed i romantisk forstand indbefatter her sammenslyngningen af mandlighed og kvindelighed som sådan og er ikke begrænset til to individers forelskelse.

⁷⁶ Der findes allerede en række artikler, der grundigt undersøger receptionshistorien, f.eks.: Paulsen, Wolfgang: ”Friedrich Schlegels *Lucinde* als Roman (1946), Dierkes, Hans: ”Friedrich Schlegels *Lucinde*, Schleiermacher und Kierkegaard” (1983) og Behler, Ernst: ”Friedrich Schlegel: *Lucinde*” (1981). I ingen af disse undersøges dog receptionens genre-syn på samme måde som i denne sammenhæng.

⁷⁷ Nyere, danske eksempler på om end begrænsede aspekt-læsninger af *Lucinde* er Sven Møller Kristensens *Den dobbelte eros* (1966) og Keld Zeruneiths biografi om Emil Aarestrup *Den frigjorte* (1981). Nogen historisk konsistent dansk reception er jeg imidlertid ikke stødt på.

⁷⁸ Kierkegaard er en bedre læser, end Georg Brandes vil lade ham. Brandes foragter i lige dele *Lucinde* og Kierkegaards kritik af værket; værket er et romantisk vindæg. Kierkegaard er blind, lyder den hårde dom i *Hovedstrømninger i det nittende Århundredes Litteratur* (bd. II, 1923 p.61-65).

⁷⁹ Så sent som i 1981 findes endnu et eksempel på denne art genrebestemmelse i receptionen. Ernst Behler fastholder i artiklen ”Friedrich Schlegel: Lucinde” ikke alene, at *Lucinde* er en allegori (p.112), men også at midterstykket er ”bekenntnisartig”, mens resten er ”arabeskenhaft” (p.116).

⁸⁰ ”Der er nu en særlig grund til, at Schlegel fordrer allegorien og dens potensering for den sande arabesk. I allegorien selv flyder poesi og filosofi, kunst og videnskab, allerede sammen.”

⁸¹ Witz er meget kort fortalt en særlig litterær og tankemæssig fremgangsmåde, hvor bl.a. rationalitet og irrationalitet forenes i noget, der på én gang er vid og vits.

⁸² ”Romanen fremtræder ikke som enhedens universelle form, men opløser sig i endeløse, abstrakte formskemaer og forbliver derved fragment.”

⁸³ En egentlig romant teori kan man ikke uden videre kalde denne tekst. ”Brief über den Roman” er også en demonstration af romanens princip, herunder også den flertydige udgivelsesinstans, og indgår i en større sammenhæng: *Gespräch über die Poesie*.

⁸⁴ ”Brev om romanen” er oversat af Jesper Gulddal i *Friedrich Schlegel. Athenäum-fragmenter og andre skrifter* (2000). Citatet: ”Ligesom vores digtekunst begyndte med romanen, så begyndte grækernes med eposet og opløste sig atter i dette. Blot med den forskel, at det romantiske ikke så meget er en genre, som et element i poesien. Det må efter min mening være indlysende for Dem, hvorfor jeg fordrer, at al poesi skal være romantisk, og hvorfor jeg afskyr romanen, for så vidt som den ønsker at være en særskilt genre.” (2000 p.229).

⁸⁵ ”Inden for den romantiske poesi forekommer noveller og eventyr mig f.eks. at være om jeg så må sige uendeligt modsatte. Og jeg ønsker ikke andet end at en kunstner ville forynge hver af disse arter ved at føre dem tilbage til deres oprindelige karakter. Hvis der kom sådanne eksempler for dagen, så ville jeg få mod til at udarbejde en romanens teori...” (2000 p.230).

⁸⁶ ”en blanding af sang, fortælling og andre former.” (2000 p.230).

⁸⁷ At idyllen faktisk rummer andre og indbyrdes modstridende træk, og at dens definition varierer enormt, kan man læse om hos Paul Alpers i ”What is pastoral?” (1982). En antologi, der berører idyllens forskellige, historiske former er *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts* (1986), redigeret af Hans Ulrich Seeber og Paul Gerhard Klusmann. Både Seebers indledende artikel og Klusmanns ”Idylle als Glücksmärchen in Romantik und Biedermeierzeit” giver et historisk billede af den udvikling, idyllen undergik fra og med romantikken.

⁸⁸ ”Mens jeg talte sådan i mig selv, sad jeg ved bækken, som en eftertænksom pige i en tankeløs romance, og så efter de flyvende bølger. Men bølgerne flyede og flød så stille, roligt og følelsesfuldt, som skulle en Narcissos spejle sig i den klare flade og beruse sig i skøn egoisme. Også mig ville de have kunnet lokke til at fortabe mig dybere i min ånds indre perspektiv, hvis ikke min natur var så uegennyttig og så praktisk, at til og med min spekulation kun interesserer sig for det fælles bedste.”

⁸⁹ ”Selve naturen synes at styrke mig i dette foretagende og så at sige i mangestemmige kor at opmuntre mig til yderligere driveri, da en ny vision pludselig åbenbarede sig. Jeg synes

at være på et teater og at være usynlig: på den ene side viste sig den velkendte teaterscene, lamperne og de malede dekorationer, på den anden en umådelig trængsel af tilskuere...”

⁹⁰ “Og alligevel er talen og skabelsen kun biting i alle kunstarter og videnskaber, det væsentligste er tænkningen og digtningen, og det er kun muligt gennem passivitet.”

⁹¹ I Helmut J. Schneiders *Deutschen Idyllentheorien im 18. Jahrhundert* fremgår det: ”Monotonie und Langeweile sind daher ständige Gefahren der Gattung, die ihrer historischen Poetik wohl bewusst waren. Glück als Normalzustand ermüdet, jedenfalls lässt sich nicht viel darüber sagen.” (p.9). “Monotoni og kedsommelighed er derfor vedvarende farer ved genren, der må være sin historiske poetik fuldt bevidst. Lykke som normaltilstand trætter, i det mindste er der ikke meget af sige derom.” Schneiders bog består dels af en grundig introduktion til idyllens teori, dels af eksempler på sådanne teorier fra det 18. århundrede.

⁹² Plantemetaforikken kan man læse mere om hos eksempelvis Esther Hudgins i ”Das Geheimnis der Lucinde-struktur: Goethes Die Metamorphose der Pflanzen” (1976).

⁹³ “For at sammenfatte alt i et: jo guddommeligere et menneske eller et værk er, desto mere kommer de til at ligne planten; denne er blandt alle naturens former den mest sædelige og smukkeste. Og således ville det højeste, mest fuldendte liv ikke være andet end et *rent vegeterende*.”

⁹⁴ Man kunne også forbinde metaforikken med autobiografien. I August Strindbergs *Tjänstekvinnans son* (1886-1909), der er en form for autobiografi, hedder anden del netop “Jäsningstiden. En själs utvecklingshistoria (1887-1872)”.

⁹⁵ ”denne farlige drøm blev afgørende for hele hans liv.”

⁹⁶ ”Julius genfandt sin ungdom i Lucindes arme. Hendes smukke væksts yppige former var æggende for hans kærligheds rasen og hans sind, som brysternes friske ynde og spejl i et jomfrueligt legeme. Den henrykkende kraft og varme fra hendes omfavnelser var mere end pigeagtig, den havde en antydning af begejstring og dybde, som kun en moder kan have.”

⁹⁷ “En anden gang lo han højt af sin forgangne lidelsesfuldhed efter at have behersket sig så længe, da et tilfælde pludselig tilbød ham en ny fornøjelse, og hans hjertelag gennem en roman, som på nogle minutter blev påbegyndt, fuldendt og afsluttet, blev befriet og lettet for i det mindste noget brændstof.”

⁹⁸ “...han trykte et bly kys på de friske læber og de fyrige øjne. Med guddommelig henrykkelse følte han den høje gestalts gudehovede synke ned på sine skuldre, de sorte lokker flød ud over barmens og den smukke ryggs sne...”

⁹⁹ “Jeg fortsætter gerne til vor kærligheds vår; jeg ser alle forandringer og forvandlinger, jeg gennemlever dem endnu en gang, og nu, da det endnu er varm, fuld sommer inde i mig, ønsker jeg, inden også den er forbi og det er for sent, at gribe og gestalte i det mindste nogle af det undflyende livs svage konturer i et blivende billede.”

¹⁰⁰ “Kun det, der lidt efter lidt skrider frem i tiden og udbreder sig i rummet, kun det der sker, er historiens emne. Hemmeligheden hos en umiddelbar skabelse eller forvandling kan man kun gætte på og finde ud af gennem allegori.”

¹⁰¹ Loisa Nygaard diskuterer i ”Time in Friedrich Schlegels Lucinde” (1980), hvordan tid-sproblematikken også gennemspilles på et tematisk plan i “Lehrjahre der Männlichkeit”, hvor Julius udvikler sig fra at ville gribe fremtiden og skubbe fortiden bort til at acceptere tidens gang og fortidens uafvendelighed – og gennem denne accept nå til et punkt af absolut nutid i fremstillingen af denne erkendelse.

¹⁰² John Chr. Jørgensen skriver i *Om breve* (2005), at man grundlæggende må skelne mellem to brevformer: det åbne, offentlige brev og det private, lukkede brev (p.11). I *Lucinde* sættes disse former op mod hinanden på en måde, der fragmenterer teksten.

¹⁰³ “Nu har naturen forenet os inderligt, helt og uopløseligt. Naturen alene er glædens sande præstinde.”

¹⁰⁴ “Kun barnet mangler for at gøre dig til Madonnaen.”

¹⁰⁵ “Men dybt og gerne fortabte jeg mig i alle de sammenblandinger og sammenfletninger af glæde og smerte, ud fra hvilke livets krydderi og fornemmelsens blomstring opstår, den åndelige vellyst såvel som den sanselige salighed.”

¹⁰⁶ Jeffery S. Librett formulerer det således i ”Writing (as) the perverse body in Friedrich Schlegel’s *Lucinde*” (1994): ”The model of wit is not the organic body, in which parts and whole create each other simultaneously..., nor is it pure disembodiment or mechanical in-animation...but the organic body supplemented by its disintegration, marked by the law of its nontotality, something very much like the body of the letter in the Lacanian sense...” (p.135). Så langt er Librett præcis; men han tenderer mod at gøre Schlegel mere dekonstruktiv end jeg i sin betoning af, at denne fragmentaritet så betyder en mangel på ”...any comprehension, any teleological and totalizing *zusammenfassung*.” (p.135). I *Lucinde* bevarer jo netop et ideal om den absolutte enhed, selvom den altså kun kan stræbes mod på forskellig vis i teksten.

¹⁰⁷ “Jeg bad dig om at give dig hen til passionen, og jeg bønfuldt dig om, at du skulle være umættelig...Du er så overordentlig klog, kæreste Lucinde, at du sandsynligvis for længst har opdaget, at dette blot er en smuk drøm...Så langt havde jeg skrevet til dig om min samtale med mig selv...”

¹⁰⁸ ”Jeg er guddommeliggere, roligere end sædvanligt.”

¹⁰⁹ “Men den som selv i sit indre ser og fornemmer menneskeligheden og verden, denne vil ikke let søge den uendelige mening og den uendelige sjæl, hvor den ikke findes.”

¹¹⁰ “Da viste du dig for mig, gav mig et tegn og vinkede dødbringende.”

¹¹¹ “Nu blev det klart for mig at jeg befandt mig i en vågen drøm, jeg blev forskrækket over alle de betydningsfulde hentydninger og ligheder og stod ængstlig ved denne indre sandheds usynlige afgrund.”

¹¹² Elizabeth J. MacArthurs pointe er i *Extravagant Narratives* (1990) netop, at brevet er metonymisk og præget af uafsluttethed.

¹¹³ “Vi er begge ét, og kun derigennem bliver mennesket til et og helt sig selv, om det anskuer og digter sig selv som det heles midtpunkt og verdens sjæl. Men hvorfor digte, når vi finder frøet til alt indeni os og alligevel evigt bare er et stykke af os selv?”

¹¹⁴ Om brevet som genre kan man læse i Karl Heinz Bohrs *Der romantische Briefe die Entstehung ästhetischer Subjektivität* (1987). Her står: ”Wir werden die Briefe von vornehmlich Heinrich von Kleist, Karoline von Günderrode und Clemens Brentano im unterschied zur Briefliteratur des 18. Jahrhunderts und der Frühromantik also nicht einfach als psychologisch-autobiographische Dokumente zu lesen haben, in denen die Autoren eine psychische Situation sozusagen erinnernd abbildend wiederholen...Wir haben sie als autonome Texte zu lesen, in denen das Ich sich gewissermassen erst semantisch findet, erfindet. Diese Erfindung ist nicht übertragbar auf andere psychische Identitäten, sondern nur als symbolische Form verständlich.” (p.13). “Brevene fra Heinrich von Kleist, Karoline von Günderrode og Clemens Brentano må vi til forskel fra det 18. århundrede og den tidlige romantiks brevlitteratur ikke blot læse som psykologisk-autobiografiske dokumenter, hvor forfatterne så at sige erindrende og afbildende gentager en psykisk situation. Vi må læse dem som autonome tekster, i hvilke jeget på en måde finder eller opfinder sig selv. Denne opfindelse kan ikke overføres til andre psykiske identiteter, men er kun forståelig som symbolsk form.”

¹¹⁵ De nævnte, pletvise genrebestemmelser findes her: Johansen, Ib i “Poesiens hus og den djævelske skrift”: “menippæisk satire” (1993 p.77), Andersen, Jørn E. og Schwab, Hans H. i “Klassikere”: “improvisation” (1999 p.12), Auken, Sune i *Københavnromaner* (1996): “Bybillede med fantast”, Christensen, Johs. H.: “Genudgivelse mest for samlere” (2005): “Københavnroman”, Mylius, Johan de i “Efterskrift” til *Fodreise: “Københavnromaner”* (2003 p.107), Brostrøm, Torben og Lund, Jørn i *Flugten i Sproget: “vaudeville i prosa”* (1991 p.18), Rösing, Lilian M. i “Djævelsk debut”: “Grotesk dance macabre” (2004),

Brostrøm, Torben i "Rejsen som fiktion og virkelighed (2004): "en nærmest modernistisk skriftroman", Munkholm, Per i "Andersen på syre": "parodi på den danske borgerlige roman" (2005 p.31), Kofoed, Niels: "autobiography in disguise and an allegorical satire" i "The Arabesque and the Grotesque" (1999 p.462), Hornung, Peter M. i "En fodrejse i fri-gear" (2005): "katalog", Høeg, Tage i *H.C. Andersens Ungdom*: "Identificeringen af Liv og Eventyr gør det muligt at opfatte *Fodrejsen* som eet fortløbende Eventyr" (1934 p.154).

¹¹⁶ Det sidste gælder f.eks. betegnelsen "københavnroman", som både Sune Auken i artiklen "Bybillede med fantast" (1996), Johs. H. Christensen i anmeldelsen "Genudgivelse mest for samlere" (2005) og Johan de Mylius i sit efterskrift til *Fodreise* abonnerer på. En københavnroman er tilsyneladende en roman med et bestemt motiv: København. Dette motiv forekommer at være utilstrækkeligt til at danne grundlag for en hel genrebeskrivelse.

¹¹⁷ Peer E. Sørensen beskriver i *Andersen & Herskabet*, hvordan teksten består af en række modstridende stilattituder. Disse forbindes dog ikke til genrer – f.eks. taler Sørensen hellere om "følsom-sentimental stil" (p.134) end om elegien som genre.

¹¹⁸ Kofoeds arabesk-begreb er en hel del nøjere diskuteret og beskrevet end dét, Finn Barlby præsenterer i *Det dobbelte liv* (1993/94) – hvor arabesken forstås som et kompositorisk sammenslyngende princip, hvormed en række enkeltbilleder forbindes og derved danner en helhed, der viser tilbage til en "kerne" (p.33).

¹¹⁹ Som det også fremgår i artiklen, beskriver Andersen selv i *Mit Livs Eventyr Fodreise* som "phantastisk Arabesk" og "Improvisation" (p.10).

¹²⁰ Nøjagtig hvilken reception Erslev Andersen og Schwab her taler om, fremgår ikke klart. Jeg er ikke faldet over en sådan generel reduktiv tendens i modtagelsen af *Fodreise*, hvad angår det genremæssige. Det kunne have været en fordel, om der i artiklens receptionshistoriske del var inddraget også f.eks. Kofoeds *Studier i H.C. Andersens fortællekunst* (1967) og Ib Johansens "Poesiens hus og den djævelske skrift" (1993). Så ville det heller ikke være nødvendigt at bemærke, at Mylius i sit efterskrift "ligesom Peer E. Sørensen (men uden reference) noterer sig, at *Fodreise* rummer en række topoi, der genfindes i det senere forfatterskab, især eventyrene.." (p.8). Ideen om, at *Fodreise* rummer eventyrene i embryonal form, er gængs i den tidlige reception (f.eks. Tage Høeg: *H.C. Andersens Ungdom* (1934 p.163) og ses også omfattende udfoldet i Kofoeds disputats fra 1967. Det er derfor ikke uden videre logisk, at Mylius, som antydnet af Erslev Andersen og Schwab, skulle mangle en reference til Sørensen.

¹²¹ Anmeldelsen er optrykt i Johan de Mylius' og Det Danske Sprog og Litteraturselskabs udgave af *Fodreise* (1986 og 2003).

¹²² Undtagelserne er Tage Høeg, der i *H.C. Andersens Ungdom* (1934) gav *Fodreise* en omfattende biografisk og komparativ behandling samt tre dagblads-karakteristikker: Frederik Schybergs: "H.C. Andersens første Bog – for 100 Aar siden" (1929), Herman Madsens "Bogen, hvor Eventyrernes Verden laa i Kim" (1930) og Arne Hirdmans *H.C. Andersens debutbok* (1949). Tage Høeg udgav desuden i 1940 *Fodreise* med træsnit af Povl Christensen. Denne udgave blev anmeldt af H. G. Olrik: "Student Andersens Eventyr" (1940).

¹²³ I øvrigt må 1980'erne siges at være en relativ bølgedal mellem perioderne 1960-70 og 1990-2006. Det er sigende, at det vægtigste bidrag til receptionshistorien i 1980'erne ud over Mylius' efterskrift er udenlandsk, nemlig Gisela Perlets efterskrift til en tysk udgave af *Fodreise* (1984). Derud over findes blot Per Gammelgaards dagblads-karakteristik af *Fodreise*: "Andersens flyvske fodrejse" (1987). Frem for en jævnt opadstigende kurve må man derfor tale om to perioder med stærkt stigende interesse, afbrudt af et relativt fald i 1980'erne. Den første periode tegnes af Kofoed, Niels: *Studier i H.C. Andersens fortællekunst* (1967) og Sørensen, Peer E.: *H.C. Andersen & Herskabet* (1973). Den næste og pågående periode tegnes af: Andersen, Jørn Erslev og Schwab, Hans H.: "Klassikere? En jøde på fodrejse gennem litteraturhistoriens auditorier" (1990), Andersen, Jørn Erslev: "Kanon, klassikere og praktisk litteraturhistorie" (1997), Auken, Sune: "Bybillede med

fantast. H.C. Andersens Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829” (1996), Barlby, Finn: *Det dobbelte liv* (1993/94), Brostrøm, Torben og Lund, Jørn: *Flugten i sproget* (1991), Ipsen, Max: “Læsninger i H.C. Andersens Fodreise” (1998), Jensen, Jørgen B.: *H.C. Andersen og genrebilledet* (1993), Johansen, Ib: “Poesiens hus og den djævelske skrift (1993), Kofoed, Niels: *Arabesken og dens æstetiske former* (1999), Kofoed, Niels: “The Arabesque and the Grotesque – Hans Christian Andersen De-composing the World of Poetry” (1999), Munkholm, Per: “Andersen på syre (2005), Mylius, Johan de: Efterskrift til *Fodreise* (1986), Paul, Fritz: “Doppelperspektive oder das Kalifornien der Poesie” (1993). I 2006 er desuden udkommet *Paradoksale konstruktioner* af Max Ipsen og Torben Nielsen, hvor der findes en læsning af *Fodreise*. Den bringer dog ikke noget væsentligt nyt med sig, men opsummerer godt en række af de læsningerferinger, der allerede findes i den nyere reception. Forfatterne hævder ganske vist i afslutningen, at de har forsøgt at vise, hvordan genrer og diskursformer spiller sammen i bl.a. *Fodreise* (p.172) – men læsningen er faktisk ikke særlig genrespecifik.

¹²⁴ Vilh. Andersen og Søren Baggesen forlænger og radikaliserer i øvrigt allerede eksisterende synspunkter: Fr. Winkel-Holm mener i *Dansk Litteraturhistorie* (1881), at *Fodreise* er “en forceret Legen med alt” mere end “et om Originalitet og kunstnerisk Stræben vidnende Digtværk” (2. del p.307), ligesom P. Hansen i sin *Dansk Litteraturhistorie* (1886) nok mener, at der i *Fodreise* forekommer “ret træffende Sammenstillinger og Billeder, der vidner om Forfatterens usædvanlig virksomme Fantasiliv” (p.474), men også fremhæver, at forfatterens fantasiliv er “saa overfladisk, at man vel mærker, hvor lidet han i Virkeligheden kjender til de Fænomener, han stævner til Doms, trods den overalt synlige Stræben efter at imponere Læseren ved en Citatrigdom og et Litteraturkjendskab, som for den overvejende Del er Andenhaands-Tilegnelse.” (p.475).

¹²⁵ “Jeg tænker her på først Johan de Mylius og Det Danske Sprog- og Litteraturselskabs udgave fra 1986, revideret i 2003, dernæst Gyldendals udgave af de samlede værker (2005) og sidst på den af Cai-Ulrich von Platen illustrerede udgave fra forlaget Vandkunsten (2005). De respektive anmeldelser: Først af 1986-udgaven: Brostrøm, Torben: “Rejser gennem Andersen” (1987), Hansen, Søren: “Flere danske klassikere” (1987) og Neiiendam, Henrik: “Digter til nytår” (1987), og af 2003-udgaven: Brostrøm, Torben: “Rejsen som fiktion og virkelighed. Johannes Ewald og H.C. Andersen på farten” (2004), Høy, Ulrik: “En herlig spas” (2004), Norup, Lis: “Eventyrlig Fodreise” (2004), Røsing, Lilian Munk: “Djævelsk debut” (2004). Dernæst: Brostrøm, Torben: “Den stadige rejsekammerat” (2005), Krag, Ferdinand A.: “Den første postmodernist” (2005). Og sidst: Christensen, Johs. H.: “Genudgivelse mest for samlere” (2005), Hornung, Peter M.: “En fodrejse i frigear” (2005) og Ottesen, Doris: “Stor digter i svøb” (2005).

¹²⁶ Der er relativt få og ikke særligt udfoldede, erotisk ladede scenerier i *Fodreise*. Det erotiske er underspillet og komisk. Den stakkels rejsende ville så gerne forsvinde henover regnbuen i en vrimmel af “vidunderlige drengebørn” (p.66), men ender i stedet med at havne i kurven (p.27, 59), i buret (p.67) og i nettet (p.66) hos koner af forskellig art. Man kan også undre sig over formuleringen i denne passage: “’Nu’ saa læs det selv!” sagde han, og reiste sig, saa lang han var, op på Volden løste sit Belte og bredte sine Kjoleskjøder ud. – Med bankende Hjerte stirrede jeg derop, men mine svage, dødelige Øjne saae ikke uden en tyk Taage. Jeg greb ham ved Benene, men følte ingen Ting; kun en fugtig Taage omhyllede mig, jeg steege heelt ind i den, men saae slet intet; langsomt hævede den sig i Veiret, og svævede bort over Søen. – Jeg blev en lille Smule, hvad man kalder flau...” (p.44).

¹²⁷ Jeg henviser til Peer E. Sørensen *H.C. Andersen & Herskabet* (1973), Fritz Pauls “Doppelperspektive oder das Kalifornien der Poesie” (1993) og Max Ipsens “Læsninger i H.C. Andersens Fodreise” (1998) for nøjere studier på dette punkt.

¹²⁸ Naturligvis er der meget mere at sige om fæblen. Her fremhæver jeg blot de elementer, der er relevante i *Fodreise* – og som man kan læse om i opslagsværker som f.eks. *The New*

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (1993 p.400-401). Også i Paul V. Rubows *H.C. Andersens Eventyr* (1927) findes et kapitel om fabeln som en forform for eventyrene.

¹²⁹ I fabler efter Jean de La Fontaines (1621-95) forbillede er det normalt, at der alluderes til andre litterære værker, men det sker ikke på denne åbenlyse måde, som det fremgår af *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993 p.401).

¹³⁰ Den åbenbare forbindelse mellem *Fodreise* og eventyrene har netop ikke altid været til førstnævntes fordel. Georg Brandes nævner eksempelvis alene "Fodrejsens uskønne og forvirrede arabesker" som en antydning af eventyrdigtningens "kunstneriske Fuldkommenhed" (1919 p.85) – ligesom Oluf Friis skriver i *Dansk Litteraturhistorie*: "Fodrejsen har først og fremmest interesse som et af kimpunkterne for Andersens eventyrdigtning." (1965 p.564).

¹³¹ Om eventyret som genre hos H.C. Andersen skriver bl.a. Paul V. Rubow i *H.C. Andersens Eventyr* (1927).

¹³² I sit kapitel om science fiction i *Populärlitteratur* (2002) skriver Anders Öhman, at moderne science fiction opstår i kølvandet på 1800-tallets industrielle revolution, og at den nye teknologi er central i genren (p.164).

¹³³ En kritisk holdning til fremtiden er ikke science fiction-genren fremmed. Man kan, som Anders Öhman gør i *Populärlitteratur* (2002), skelne mellem udviklingsoptimistiske og mere dystopiske science fiction-romaner i traditionen fra henholdsvis Jules Verne og H. G. Wells (p.164-165). Det afgørende i *Fodreise* er, at der slås en optimistisk tone an, som derefter brydes – og at man derfor ikke blot kan placere afsnittet som en dystopisk form for science fiction, men må beskrive det som ironiseret.

¹³⁴ Om tekstens udgivelse kan læses i Johan de Mylius' Efterskrift (2003 p.109).

¹³⁵ I teksten nævnes bl.a. Christian H. Spiess' (1755-99) spøgelseshistorier, jf. Mylius' noter 39 og 64 (2003 p.160).

¹³⁶ Peer E. Sørensen følger som den første i *H.C. Andersen & Herskabet* nøje splittelsen mellem forskellige fortællerinstanser i *Fodreise*, "F og f" (1973 p.134-135). Han viser desuden, hvordan jeget skifter roller, og hvordan det konstant udstilles som klovn (p.130). Til forskel fra Sørensen finder jeg ikke, at man kan fremstille F, "den alvidende fortæller" som en "iscenesætter" og "f" som marionetdukke (p.135). Også "F" er en ironiseret størrelse, og dukkeførerens identitet er netop forskudt endnu et niveau.

¹³⁷ "En vandflod skal aldrig mere ødelægge jorden" hedder det i Biblen (9.12, 1998 p.15)

¹³⁸ Peer E. Sørensen formulerer det i *H.C. Andersen & Herskabet* således: "Gennem en ironisk-persiflerende spejling nedskrives den bibelske normverden." (1973 p.118).

¹³⁹ Udtrykket "studentikos" findes i bl.a.: Hirdman, Arne: "H.C. Andersens debutbok" (1949), Kofoed, Niels: *Studier i H.C. Andersens fortællekunst* (1967 p.159), Brostrøm, Torben og Lund, Jørn: *Flugten i Sproget* (1991 p.18), Mylius, Johan de: Efterskrift til *Fodreise*: (2003 p.118, 121) og Høy, Ulrik: "En herlig spas" (2004).

¹⁴⁰ Johan de Mylius nævner i noterne til *Fodreise* denne intertekstuelle reference (2003 p.149).

¹⁴¹ Som Peer E. Sørensen bemærker i *Andersen & Herskabet*, er der i *Fodreise* tale om en gennemgående satire over ikke blot den litterære institution, men litteraturen som sådan (1973 p.126-129).

¹⁴² Sagt med Mikhail Bakhtin, så er der tale om en kaskade af "kronotoper" i teksten. I essay-rækken "Kronotopen" skriver han: "I den litterära kronotopen sker en förening av rums- og tidskändetecken i en meningsfull och konkret helhet. Här förtätas tiden, pressas samman och blir konstnärligt-åskådlig; också rummet intensifieras, dras ind i tidens, subjektens og historiens rörelse. Tidskännetecken blir synliga i rummet, och rummet tänks och mäts i tiden. Den konstnärliga kronotopen karakteriseras av denna intersektion av räckor och förening av kännetecken" (1997 p.14). Bakhtin bemærker desuden, at både vejen,

tærsklen og mødet er væsentlige kronotoper (p.152-157) – *Fodreise* er en opvisning i kronotoper.

¹⁴³ Man kan således med en vis ret som Ib Johansen i “Poesiens hus og den djævelske skrift” (1993) hævde, at *Fodreise* er fantastisk: den rummer “uforenelige koder” (p.76). Dog forekommer Johansen at fremhæve det fantastiske som et frisættende princip: “det fantastiske repræsenterer med andre ord en udvej eller en flugtvej” (p.81). I nærværende læsning af *Fodreise* er det dog en grundtanke, at tekstens ironi ganske vist udfordrer, men pr. definition ikke kan overvinde bl.a. de ontologisk-epistemologiske kontraster.

¹⁴⁴ Faktisk kan man også betvivle entydigheden i det første eksempel. Peer E. Sørensen mener i *H.C. Andersen & Herskabet* (1973), det er usandsynligt, at en brødkone skulle fare rundt nytårsnat, og at hun således også er markeret fiktiv (p.124).

¹⁴⁵ I det upublicerede foredrag “Pop Nacht. Andersens Spaziergang in einer Sylvesternacht” (1829)” (2005) foreslår Elisabeth Bronfen, at denne manglende trøst i *Fodreise* bringer teksten ind i pop-artsens område. Klicheerne, overfladebillederne, citatcollagen, den schlegelske ironi etc. er *ready mades* – og i teksten fremstilles litteraturen som kommerciel vare. Bronfen undersøger ikke genrespilletets rolle; men det er ikke vanskeligt at ekstrapolere hendes idé til, at også genreerne i *Fodreise* kan betragtes som *readymades* – om end den bevidst anakronistiske karakter i en sådan analyse kan naturligvis diskuteres. Jeg takker Bronfen for at overlade mig sit foredragsmanuskript og Dag Heede for at agere mellemmand.

¹⁴⁶ Tak til Peter Christensen Teilmann for at gøre mig opmærksom på dette punkt.

¹⁴⁷ Jens Erik Kristensen og Kjerstin Vedels oversættelse, “Forord til overskridelsen”, i Niels Brüggers (red.) *Foucaults masker* (1995): “Overskridelsen er således ikke for grænsen, hvad sort er for hvidt...den er snarere bundet til grænsen i et spiralagtigt forhold, hvor intet simpelt brud kan foretages. Måske er den noget i retning af lynglimtet om natten, der fra tidernes morgen giver en fortættet og sort væren til det, den negerer...” (p.18).

¹⁴⁸ I filmvidenskaben findes en tilsvarende, teoretisk retning, hvor genreblanding antages at medføre en opløsning af genrebegrebet og dets relevans overhovedet – som Iben T. Laursen skitserer det i “Genreblanding i teori og praksis” (2000 p.186).

¹⁴⁹ Anmeldelserne, alle fra 1942, er: Brix, Hans: ”Nyt af Aaret”, Geismar, Oscar: ”Graa Noveller i kulørt Ramme”, Nielsen, Knud: ”Billeder fra hverdagen”, Stangerup, Hakon: ”For meget og for lidt besvær”, Sørensen, Svend: ”Et tidsbillede”.

¹⁵⁰ Tak til Lotte Thyrring Andersen, Statsbiblioteket, for oplysende bemærkninger om kategorien hos Dante.

¹⁵¹ Den dokumentaristiske roman i Skandinavien vandt stærkt frem i 1960’erne. Som Beata Agrell skriver i “Documentarism and Theory of Literature” (1997), ligner den den førmoderne tekst, hvor man endnu ikke opererede med et skel mellem skøn- og faglitteratur, og hvor man opfattede dokumenter som nutidige, upåagtet deres alder – men er samtidig forskellig derfra: den dokumentaristiske roman er ikke blot en genoptagelse af en førmoderne form, men også et opgør med den romantisk-moderne roman og dens fordring om originalitet og litteraritet. Centralt i den moderne, dokumentaristiske roman står således både en genopdagelse af, at dokumenter har en performativ værdi og en markering af splittelsen mellem fakta og fiktion.

¹⁵² Og dog er det med genre- og stilrelaterede termer, Jalving fremsætter sin pointe, nemlig at *Det lykkelige Arabien* ikke blot, som forfatteren selv ifølge Jalving ville det, er en objektiv videnskabelig historiegengivelse: “What I have stated about certain postmodern thinkers is not news. But Hansen’s biographical style, his focus on tragedy and destiny, his history with a human face, conforms with these epistemological speculations.” (p.211). Genreerne synes at snige sig ind, i det øjeblik man vil foretage en detaljeret tekstbeskrivelse.

¹⁵³ I øvrigt interesserer Stecher-Hansen sig mindre for formmæssige aspekter af teksten end for dens kulturhistoriske præg, herunder orientalismen. Det samme gør sig gældende i Mi-

chael Juul Holms "Det lykkelige flow" (1992), der dog også rummer bemærkninger om forholdet mellem Niebuhrs udvikling og tekstens narrative flow.

¹⁵⁴ Netop dét aspekt kunne måske have været overvejet nøjere i fejden mellem Kierkegaard-forskerne Peter Tudvad og Joakim Garff, der udspillede sig i foråret 2004. Tudvad kritiserede i medierne Garff for, at dennes Kierkegaard-biografi *S.A.K.* (2000) var uvidenskabelig og meget andet – Garff forsvarede sig med, at det aldrig havde været intentionen at lave en kildekritisk korrekt bog, men snarere en biografi, hvor fortællingen om Kierkegaards liv vejede tungest. I stedet for at vurdere påstanden om intention, om anmeldelsernes lovprisning af bogens videnskabelighed mv, som var centrale punkter i krigen mellem d'herrer – kunne det være mere nyttigt med en overvejelse af, hvordan bogen faktisk fremtræder genremæssigt. Der er nemlig tegn i begge retninger. På den ene side findes indholdsfortegnelse, noteapparat, personregister, kilde- og billedfortegnelse, og bogen synes derfor at abonnere på netop den videnskabelige udgivelses konventioner. På den anden side er sprog og stil ikke traditionelt akademisk, og forfatteren hævder ingenlunde i indledningen, at bogen skal bevise noget: "Skulle min fortælling undervejs få det indfald at ville *dokumentere* noget, da er det denne Kierkegaards vidtstrakte forviklethed med sit værk og i sin samtid." (p.xvii). Ja, *S.A.K.* er skrevet "*con amore*, påbegyndt og afsluttet i de sene aftentimer..." – men samtidig er det sket således, at "ånden på Søren Kierkegaard Forskningscenteret har været umådeligt inspirerende." (p.xvii). Således er *S.A.K.* for en indledende betragtning ikke entydig i sine genresignaler, og det vækker, som det har gjort siden Horats, vrede grænsende til raseri. Måske havde Garff gjort sagen og bogen en tjeneste ved at forholde sig åbent til den genremæssige heterogenitet frem for blot, som det var tilfældet, at benægte nogen videnskabelig intention. Det ville også gøde grunden for en frugtbar diskussion om *biografiens* status som sådan, herunder dens autenticitetshævdelse.

¹⁵⁵ Der har været flere forsøg på at rehabilitere von Haven i kølvandet på *Det lykkelige Arabien*. Senest er hans rejsejournal – som Thorkild Hansen ikke kendte til – blevet udgivet under titlen *Min Sundheds Forliis* (2005) af Anne H. Hansen og Stig T. Rasmussen. I forordet til denne findes også en mindre karakteristik af *Det lykkelige Arabien* og henvisninger til kildekritiske studier, hvor von Havens rolle vurderes noget anderledes end i Hansens tekst (p.35-38).

¹⁵⁶ Per Højholts digt "Den tydelige solsort" (1977): "En solsort//kom flyvende//inde fra tågen//den sidder her nu//og synger i en våd bjergfyr//om lidt flyver den tilbage//til naturen".

¹⁵⁷ Jeg har blot kunnet opspore to anmeldelser af bogen og ingen yderligere studier. Anmeldelserne er: Niels Egebak: "Til selvprøvelse" (1956) og Thorkild Hansen: "I stumper og stykker" (1956).

¹⁵⁸ I *Vanddraaben* sidder den gamle mand Krible-Krable en dag med sit forstørrelsesglas og betragter en vandpyt – og alle de insekter, der deri flår arme og ben af hinanden. Han hælder da lidt rødvin i vandet – og nu fremstår det som om, det er København og ikke en vandpyt, der betragtes.

¹⁵⁹ Thorkild Hansen skriver i sin anmeldelse "I stumper og stykker" (1956): "Hele bogen er fremdeles anlagt over 'Muss es sein??' – temaet fra Beethovens sidste kvartet".

¹⁶⁰ Kun Anders Bodelsen anmelder *Karnvalskongen* i "Pyssenysserier" (1964). Jeg har ikke fundet særstudier af bogen.

¹⁶¹ Fra Steffen Nordahl Lunds danske oversættelse, *Lysten ved teksten* (2003): "Kunsten synes kompromitteret, historisk og socialt. Deraf kunstnerens egen stræben efter at destruere den...Ulykkeligvis er denne destruktion altid inadækvat; enten foregår den uden for kunsten, men bliver da straks uvedkommende, eller også indvilliger den i at virke inden for kunstens praksis, men lader sig meget hurtigt genindlemmes i systemet (avantgarden, der er det genstridige sprog, som vil blive genindlemmet). Det ubehagelige ved dette alternativ kommer sig af, at destruktionen af diskursen ikke er en dialektisk term, *men en semantisk*

term. Den indordner sig føjeligt under den semiologiske mytes hovedbegreb: “*Versus*” (*hvid versus sort*). Dermed er destruktionen af kunsten udelukkende henvist til de *paradoksale* former (de, som i bogstavelige forstand går imod *doxa*). Paradigmets to sider klæber til hinanden på en i sidste ende indforstået måde. Det er strukturel overensstemmelse mellem de modsigende former og de modsagte former.” (p.131).

¹⁶² Artiklen er en præsentation af Borups ph.d.-afhandling. Hendes fokus er primært begrebsafklarende: hun påpeger, at “den danske modernisme-konstruktion”, repræsenteret ved Torben Brostrøm, hidtil har haft en art, der marginaliserer formeksperimenterende tekster. Jeg skal i øvrigt ikke gå nærmere ind i diskussionen om modernismebegrebet. I bl.a. antologien *Modernismen til debat* (2005) (red. Anne Borup) samles en række debatindlæg, der opstod i kølvandet på Borups modernismerevision og Mais lancering af betegnelsen “Det Formelle Gennembrud”. Debatten er desuden i antologien overordnet præsenteret i Jimmi Michelsens artikel “Modernismen og modernismekonstruktionen”.

¹⁶³ Også i filmvidenskab strides der om det genreblandedes historiske forekomst. Steve Neale påviser i *Genre and Hollywood* (2000 p.249-251), at genreblanding *ikke*, modsat hvad der hævdes i en række postmoderne teorier, er et nyt fænomen – ligesom han modsiger samme teoriers hævde af, at mængden af hybrider skulle være forøget i den postmoderne æra. Tendensen til at forbinde genreeklekticisme med postmodernitet er ellers udbredt i filmvidenskaben og “den postmoderne kulturteori”, som Iben Laursen skriver i “Genreblanding i teori og praksis” (2000 p.188). Jim Collin mener eksempelvis i “Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity” (1993), at hyperselvbevidste, ironiske og eklektiske genrehybrider er særligt postmoderne fænomener (p.250). En mere moderat position indtager Rick Altman, der i *Film/genre* (1999) afviser en nødvendig sammenhæng, men alligevel advokerer for en gradsforskel og hævder, at genreblandinger er særligt selvbevidste i det postmoderne (p.141). Eksistensen af tekster som *Lucinde* og *Fodreise* synes at modsige en lignende konklusion inden for litteraturens verden.

¹⁶⁴ Hvad angår mediekonvergens, bør man også tænke på Schlegels fordringer om romanen som en blanding af sang, fortælling og andre former – og på, at blandingen af billede og lyrik er en gammel forteelse, der, som Jørgen Fafner nævner det i *Digt og form* (1989), findes mange steder, eksempelvis Mallarmés *Un coup de Dés* (1897), Christian Morgenssterns “Fisches Nachtgesang” (1905), Apollinaires *Calligrammes* (1914) eller i det hele taget antikke, middelalderlige og barokke “figurdigte” – men som netop anses for at være en særligt betydningsfuld praksis i *modernismen* (p.224-229). Det er på den baggrund, et billede af en gravid kvinde, skabt af ord, på *Karnevalskongens* taksigelsesblad skal betragtes.

¹⁶⁵ En grundig eftersporing af nøgleromanens personer og bipersoner findes i efterskriftet til *Svarta Fanor* i udgaven fra 1995 (p.271-314).

¹⁶⁶ Anmeldelsen er citeret fra efterskriftet til *Svarta Fanor* (1995 p.323), hvor der gives en gennemgang af dagbladskritikkens modtagelse af *Svarta Fanor* (p.323-326).

¹⁶⁷ En lignende tilgang til Strindbergs autobiografiske praksis har Lars Granild i *At äta eller ätas! Det är frågan!*, der er en monografi om *Le plaidoyer d'un fou*, men også rummer perspektiverende læsninger i *Svarta fanor*.

¹⁶⁸ Klosterskrift nr. 1, grev Max' monolog ”Om minnets otillförlitlighet” (p.96-102), fandtes i kalenderen *Nornan 1905*, trykt 1904. Klosterskrift nr. 4, grev Max' monolog ”Materien som levande väsen” (p.140-147) blev trykt i vittighedsmagasinet *Strix* julenummer 1904. Se efterskriftet til *Svarta Fanor* (1995) for flere detaljer om udgivelseshistorien.

¹⁶⁹ Diatriben omtales i Rudolf Hirzels *Der dialog* (1895) som en populær form for filosofisk dialog, hvis oprindelse ofte tillægges Bion af Borysthenes. I diatriben kan man finde en højere grad af propaganda og mindre af undersøgelses- og undervisningselementer end i Platons dialoger.

¹⁷⁰ Biografisk læsning er flere ting – som Jon Helt Haarder beskriver det i artiklen “Mellem pornography and post-structuralism” (2004), der følger i kølvandet på hans ph.d.-afhandling om samme emne. Kort fortalt er Haarders pointe, at den positivistiske biografisme, hvor værket anses for at være et aftryk af livet, adskiller sig fra biografiske læsninger, hvor forfatterkabet betragtes som en samlende metafor, tekster kan læses i lyset af.

¹⁷¹ Klaus Kanzog nævner i *Realexicon der deutschen Literaturgeschichte* (3. Bd., 1977) bl.a. følgende kilder til studiet af nøgleromanen: Fernand Drujon: *Les livres a Clef. Étude de Bibliographie critique et analytique pour servir à l'histoire littéraire*. 2 bde., Paris 1888. E.F. Walbridge: ”Romans à clef. A list of novels with characters based on real persons” in *Publisher's Weekly* 107, 1925; 114, 1928; 123, 1933.

¹⁷² “Accepterer man, at den i værket indeholdte opfordring til alle (eller enkelte) læsere om at decifferere den “låste” tekst med hensyn til virkelige personer og fortilfælde er nøglelitteraturens kendemærke, så er der foretaget en entydig afgrænsning i forhold til modeller og mønstre. Tilbagevisningens kalkule af det klare sprog (med programmeret nydelse af mærket) må dermed nødvendigvis føre til retfærdiggørelsen af den positivistiske metode i litteraturvidenskaben, såfremt dermed ingen vil bedrive detaljeforskning om sig selv, men eftersøge kommunikationssammenhængen mellem forfatter og værk.”

¹⁷³ I *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1999) nævnes eksempler på denne praksis fra både 16-, 17- og 1800-tallet (p.475).

¹⁷⁴ Autobiografien er uafgrænselig, påpeger Paul de Man i “Autobiography as De-Facement” (1984): ”Empirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition; each specific instance seems to be an exception to the norm; the works themselves always seem to shade off into neighboring or even incompatible genres...” (p.68) og “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts... Which amounts to saying that any book with a readable title page is, to some extent, autobiographical.” (p.70). Selvom autobiografien rent logisk betragtet er heterogen, og selvom alle tekster rummer et element af autobiografi – så fungerer der dog stadig, kan man svare de Man, en særlig autobiografisk retorik, et autobiografiens genremærke, i bestemte tekster. Det samme gælder måske nøgleromanen.

¹⁷⁵ “Først i samspillet mellem genremærker og konteksthorisonter konstituerer nøgletekster deres betydning”. Såvidt Rösch. Om nøgleromanen som genre er det i øvrigt vanskeligt at finde studier. Birte W. Lindegaards artikel “Nøglen eller romanen” (1976) har en lovende titel, men er reelt overvejende læsninger i udvalgte nøgleromaner og rummer en ringe grad af genrefleksion. Poul Behrendt diskuterer dog i *Dobbelkontrakten* (2006) som et delperspektiv, hvorvidt Peter Høegs *De måske egnede* (1993) kan beskrives som en nøgleroman, og har her – men desværre kun få – generelle bemærkninger om genren. Jeg har ikke haft held til at finde engelsksprogede behandlinger af emnet.

¹⁷⁶ “Dialogen, som et selvstændigt stykke litteratur, er altså strengt taget en diskussion i samtaleform. Den er derfor kun en art samtale i litteraturen ved det, at samtalen i den mere end andre steder har en selvstændig betydning...”

¹⁷⁷ Margit Pohl bemærker i ”Några bärande motiv i Svarta Fanor” (1961-1962) også, at klosterteksterne ligner ”platoniske-svedenborgske dialoger” (p.13).

¹⁷⁸ Renæssance-dialogen har sine rødder i antikken. Aristoteles' videnskabeliggørelse af filosofien allerede i antikken betød, at dialogen blev monologisk og dogmatisk. Rudolf Hirzel skriver netop i *Der Dialog* (1963) om Aristoteles' indflydelse: ”Es konnte nicht fehlen, dass der fremde Inhalt auch die Form verarbeitete; die dogmatisierenden Neigungen der Wissenschaft hatten eine monologisierende Art des Dialogs zur Folge.” (bd.1, p.309). “Det kunne ikke undgås, at det fremmede indhold også fordærvede formen; den dogmatiserende tendens i videnskaben havde en monologiserende form for dialog til følge.”

¹⁷⁹ Jeg er af sproglige grunde desværre nødt til at læse den italienske poetik gennem Roger Deakins artikel.

¹⁸⁰ Doktor Borg og forfatteren Falk stammer fra *Röda rummet* (p.27, 116), Popoffski findes også i *Inferno*, mens grev Max optræder i *Götiska rummet*. Den søn, der opsøger Zachris, ligner til forveksling dén søn (nevø viser det sig), der opsøger fortælleren i *Ensam*, og som Strindberg nævner i *Ockulta dagboken*. Den navnløse, lesbiske dame, Falkenströms hustru lever sammen med, kan også genkendes som Marie David fra *Le plaidoyer d'un fou* og som Marie David i den historiske virkelighed: kvinden der allierede sig med Siri von Essen, da hun skulle skilles fra Strindberg. Ud over den hyppige benævnelse af forfattere som Ibsen, Bjørnson, Zola og Balzac er selve figuren Zachris, som det flere steder bemærkes i receptionen, modelleret over et litterært forbillede, nemlig den ubehagelige hovedperson i E.T.A. Hoffmans eventyrlige fortælling "Klein Zaches genannt Zinnober" (1819).

¹⁸¹ Igen: i artiklen "Når genrer mødes" (2002) skriver jeg om Strindbergs selvfremsættelse i *Le plaidoyer d'un fou* (1895), *Inferno* (1897) og *Legender* (1898). Væsentlige større behandlinger af Strindbergs autobiografiske prosa er Michael Robinsons *Strindberg and Autobiography* (1986), til dels Ulf Olssons *levande död* (1996) og Per Stounbjergs *Uro og Urenhed* (2005).

¹⁸² Også Bertil Romberg bemærker i "Ett utkast till en romanmonografi" (1969), at der er paralleller mellem Falkenström og Zachris.

¹⁸³ En lignende dobbelthed beskrives detaljeret af Lars Granild i *At äta eller ätas! Det är frågan!*, hvad angår Strindbergs *Le plaidoyer d'un fou*.

¹⁸⁴ Af *Politikens filosofileksikon* fremgår eksempelvis: "Der er i både form og indhold afgørende forskelle mellem P.s ungdoms- og alderdomsdialoger. I ungdomsdialogerne praktiseres *den sokratiske metode*, og disse dialoger ender oftest uden resultat. Manddomsdialogerne er ofte mere docerende i formen..." (p.337-338).

¹⁸⁵ *Jonatans Rejse* findes i to udgaver. Den første og længste er fra 1941, mens en omarbejdet version til brug for det norske marked (1948) kom på dansk grund i 1950. Her er det den korte version, der er læst, simpelthen fordi den forekommer strammere og bedre end den første.

¹⁸⁶ "Bogen er lagt op som en satirisk Roman, men hos Martin A. Hansen har Satiren kun et Væsen: Smilet...Det er Bogens Fejl." skriver Knud Nielsen f.eks. (1941), ligesom Hakon Stangerup sigende kalder sin anmeldelse for "Blot til lyst" (1941). Anmeldelser kan i øvrigt spores via Henrik Denmans *Martin A. Hansen-litteraturen. En bibliografi* (1990).

Et andet kritikpunkt dukker også op et par gange: at *Jonatans Rejse* virker fortænkt. I portrættet af Martin A. Hansen i Torben Brostrøms (red.) udgave af *Danske digtere i det 20. århundrede* (1981) skriver Sven-Erik Jørgensen: "Der kan undertiden være noget villet sprudlende over Jonatans Rejse..." (bd. 3, p.299). Anders Thyrring Andersen fortsætter i den nyeste udgave af *Danske digtere*: "Når man alligevel ikke kan nævne romanen blandt Hansens hovedværker, skyldes det, at dens fabulerende præg trods al ironi virker for villet, for konstrueret. Hansen var og blev ikke en enfoldig fortæller." (bd. 2, 2001 p.28).

Man kan givetvis diskutere disse ting, men analysen i denne sammenhæng er deskriptivt anlagt. Hvorvidt satiren er ond nok, og hvorvidt konstrueretheden er problematisk, er derfor spørgsmål, der må vige til fordel for spørgsmålet om, hvordan satirisk konstruktion, folkelig enfoldighed i folkesagnets form og idérepræsentation i allegorien står i forhold til hinanden.

¹⁸⁷ Så vidt mine undersøgelser. Dog står i *Dansk Litteraturhistorie* (red.: Gunhild Agger et al): "Romanen opsuger træk fra *almuefortællertraditionen* og fra eventyr, overtro, myte og fantastiske fortællinger" (bd. 7 1984, p.582, min kursivering).

¹⁸⁸ Andre anmeldelser, hvor dette perspektiv fremhæves, er: Knud F. (signatur): "Niels Klim og Don Quixote om igen" (1941): "Det er en genoplivelse af den ældgamle Genre: den satiriske Rejseroman ('Don Quixote', 'Niels Klim', 'Peder Paars' og 'Gulliver')."

Maurice (signatur): "Berømmet Roman helt omarbejdet" (1950): "Jonatans Rejse er i slægt med de gamle, fantastiske Vandreromaner".

¹⁸⁹ Man kunne også nævne: Usign: "Moderne skæmteroman" (1941): "Det er ikke let at rubricere det nye Værk, men det er ikke meget galt at betegne det som en fantastisk Skæmteroman, der vittigt og elegant fornyer Rejsegenren." samt Kai Friis Møller (signaturen Bookman): "En fantastisk Rejse" (1942): "Martin A. Hansen [har] tydeligvis haft baade det attende Aarhundredes satiriske Rejseromaner og pikareske Skæbneromaner for Øje, men han har ført de sammensmeltede store litterære Traditioner à jour...".

¹⁹⁰ Der findes også andre typer perspektivlæsninger af mere tematisk art, hvor genrebestemmelsen kommer i anden række. I Søren Nordentofts "Politik, arvesynd og idealisme" (1977), er det især tekstens polemiske præg, der undersøges, og teksten kaldes derfor "en satire" (p.156). Ligesom Per Stig Møllers kapitel om *Jonatans Rejse* i *Nat uden daggry* (1985), og her har det ligheder med Søren Krarups behandling af teksten i *Den politiske syge* (1979), er koncentreret om det samfundskritiske aspekt – uden at satiren som form for alvor diskuteres.

¹⁹¹ Anders Thyrring Andersen takker jeg for denne observation – og for gode kommentarer til kapitlet om *Jonatans Rejse*.

¹⁹² I den første udgave af *Jonatans Rejse* omtales fortællingen faktisk også som "Sagn" (1941 p.11).

¹⁹³ I første udgave af *Jonatans Rejse* er denne dimension forstærket. Bogbinder Hans Mikkelsen har samlet fortællingerne om Jonatan, og det lyder: "Mikkel Hansen var den sidste af en Æt, hvis Minde alle Dage bør æres, en Sønnesøns Søn af hin Hans Mikkelsen Bogbinder fra Kalundborg. Gudskelov var hans Indledning til Rejsen næsten bevaret. Den gaar igen i vor Forhistorie, omtrent Ord til andet. Og hvor underlig den end er, Mikkel Hansens Navn er Borgen for dens Sandhed!" (1941 p.8-9).

¹⁹⁴ "Metafor og symbol er indre elementer i litterære tekster, allegorien er derimod også en genre."

¹⁹⁵ Definitionen findes utallige steder, her stammer den fra Angus Fletcher: *Allegory* (1995 p.2).

¹⁹⁶ "Forskellen mellem 'bogstavelig' og 'allegorisk' betydning er altså ikke en mellem uførtolket og færtolket betydning, men mellem bevidst og ikke længere bevidst færtolket betydning."

¹⁹⁷ Man kan spørge, om figuren egentlig er allegorisk skildret, når den allegoriske betydning som her serveres i teksten. Svaret er, at en allegori kan være implicit eller eksplicit. I den eksplicitte allegori bliver den allegoriske betydning udsagt ved siden af den bogstavelige betydning. Kurz giver i *Metapher, allegorie, symbol* (1982) et oplagt eksempel i form af en salme (p.39):

"Das Schiff geht still im Triebe//Es trägt eine theure Last//Das Segel ist die Liebe//Der heilige Geist der Mast."

"Skibet driver stille//Det bærer en dyrebar last//Sejlet er kærligheden//Helligånden er masten

¹⁹⁸ I øvrigt oplyser Andersen, at det biografiske forbillede for smeden var Martin A. Hansens onkel Jens.

¹⁹⁹ Man kan så spekulere over, hvad dette onde nærmere består i – hvad repræsenterer flaskedjævelen? I receptionen er der flere forslag, hvor flasken især forbindes med det moderne og med teknikken. Søren Nordenstoft skriver i "Politik, arvesynd og idealisme" (1977): "jvf. smedens flaske, som uden tvivl symboliserer teknikkens kræfter" (p.164). Harry Andersen sammenligner i "Martin A. Hansen og Jonatans Rejse" (1961) med atomkraften (p.156), det samme gør Thorkild Bjørnvig i "Jonatans Rejse. En humoristisk eskatologi" (p.426). Ser man nøje på teksten, så er der dog også en anden tendens: flasken forbindes især med penge og materiel overflod – den skaffer øl, mad og konanter i stak-

kevis. Da svenden, altså flaskedjævlen, har overtaget smedens bod, giver han sig til at sælge alskens overflødig. Grådighed og materialisme er altså væsentlige elementer i den ondskab, flasken rummer. Derudover har flasken det naturligtvis med at fremkalde dårlige egenskaber, og ulykkerne vælter op, hvor flasken er. Den kommer da også omkring ved svig: den stjæles af arrestforvareren, der sælger den til doktoren, hvis tjenestepige stjæler den og sælger den videre til den gennemrådne marskandiser, der lyver om dens karakter, og kommer først tilbage til smeden, da den med vinduespudderens hjælp er blevet narret ud af marskandiseren igen. Flasken synes ikke blot at være moderne teknik, men måske i højere grad dårlige menneskelige egenskaber, der blomstrer i den moderne tid, men også findes i bondesamfundet; svenden og Jonatan er netop ikke kun modsætninger.

²⁰⁰ Jon Whitman har i bogen *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique* (1987) omfattende passager om den allegoriske personifikation, herunder også det problem, der her nævnes.

²⁰¹ Essayet "The Rhetoric of Temporality" blev oprindeligt trykt i Singleton, Charles (ed.): *Interpretation* (1969). Her citeres essayet fra 1996-optrykket af *Blindness and Insight* (2. ed. 1983).

²⁰² Niels Houkjær har i artiklen "Ordsprog, der hjælper" (1979) en længere analyse af ordsprogsstoffet i *Jonatans Rejse*, særligt vedrørende det afsnit, hvor smeden møder en bibelstærk vejmand. Houkjær henviser til de bibelsteder, ordsprogene stammer fra, og diskuterer, hvordan etik, religion og litterær funktion fungerer i tekstens brug af ordsprog.

²⁰³ I slutningen af 2005 udkom det første længere studium af *Hjortefod*, nemlig Claus Holsts artikel "Fortidens fiktive forvandling". Inden da findes en række korte karakterstikker, analyseeksempler og anmeldelser. Førstnævnte to slags studier findes i: Gemmer, Ellen: "Myterne og magien i Ib Michaels forfatterskab" (1996), Handesten, Lars: *Litterære rejser* (1992), Himmelstrup, Kristian: *Den udødelige soldat og jeg* (2000), Johansen, Ib: *Sfinksens forvandlinger* (1986), Lorentzen, Marianne S.: *Rejsen til Latinamerika* (1984), Mossin, Steffen: "Eftertryk" (1992). Anmeldelserne af både første (1974) og anden (1989) udgave af bogen: Borum, Poul: "Kom ud og leg jeg elsker dig" (1974), Kistrup, Jens: "Kejseren blev kunstner" (1974), Rude, Claus: "Lette fjed gennem Mexicos historie" (1974), Stage, Jan: "Den oplevede verden" (1974) og Ågård, Lars H.: "Anmeldelse af *Hjortefod* uden titel" (1995), Højholt, Per: "Kort men godt" (1990), Schnack, Asger: "Frydefuldt gensyn" (1990).

²⁰⁴ Dermed ikke sagt, at historievidenskaben generelt er ureflekteret i forhold til positivismens problem. Ib Michael genskriver med *Hjortefod* historiebegrebet på en måde, der er nært knyttet til et fagligt opgør i historievidenskaben selv fra 1968 og frem. I Helge Paludans artikel "Planer og planløshed i kildearbejdet" (1979) beskrives, hvordan opgøret på dansk grund bl.a. bestod i, at en gruppe af historikere afviste "det materielle kildebegreb", som de anså for at have domineret videnskaben siden 1890'erne og som de definerede således: "Kilderne betragtes som materielt indeholdende historiske kendsgerninger" (p.147) – hvorfor historikeren var en objektiv registrator snarere end teoretisk konstruerende instans. Den genrekonvention om historieskrivning, der slås an og sættes på spil i *Hjortefod*, er således i høj grad bundet til tekstens samtid. Jeg plæderer således for, at man må være mere varsom, end eksempelvis Hans Hauge er, når han i "Historiens vendinger" (1990) hævder: "Historikere...har ikke fundamentalt sat spørgsmålstejn ved, at historien er *mimesis*...historieskrivningen er aldrig blevet *moderne*, ja, spørgsmålet er, om den nogensinde er blevet *romantisk*" (p.10). Hauge henviser til Hayden Whites *Metahistory* (1973) og dennes udforskning af historieskrivningens retoriske struktur, der viser sig at være forbundet med litteraturens. Det er klart, at selve eksistensen af bøger som Haydens Whites kan opfattes som et symptom på, at der mangler en selvrefleksion i historiefaget – men omvendt kunne White lige såvel netop repræsentere en kritisk instans.

²⁰⁵ Teksten findes i samlingen *Ficciones* (1944), oversat til dansk i 1970 under titlen *Fiktioner*.

²⁰⁶ I Claus Holsts artikel "Fortidens fiktive forvandling" præsenteres *Hjortefod* på lignende vis som en "revisionistisk historisk roman". Han skriver: "Dekonstruktionen af den officielle historie om Maximilian viser sig imidlertid at resultere i en helt tredje version, hvor elementer fra den faktiske og den kontrafaktiske version er blandet sammen." (2005 p.43). Artiklen har i øvrigt ikke influeret denne læsning, som er foretaget før 2005; dog er Holsts pointer efterfølgende forsøgt indflettet de steder, hvor de forekommer relevante. En afgørende forskel på de to læsninger er, at Holst mener, at dagbogen er helt ude af billedet i tekstens sidste del og "ikke reelt har nogen indflydelse på det, der i øvrigt berettes." (p.41) – hvor jeg fremhæver sidste del som en interferens mellem dagbog og historieskrivning og i øvrigt påpeger visse forbindelser mellem genrene også inden da. Desuden ser jeg ikke genblandingen som en syntese.

²⁰⁷ I *Danske digtere i det 20. århundrede* foreslår Erik Svendsen, at denne henvisning sammen med tegningerne trækker teksten i retning af tegneserien (bd. 3, 2000 p.175). Det forekommer ikke så oplagt, navnlig da billede og tekst står som parallelle størrelser, der giver associationer til hinanden – de er ikke afhængige af hinanden som i en tegneserie.

²⁰⁸ "Dette kan forekomme i tekster, der ikke i et givet øjeblik hævder at være litterære eller poetiske... Muligheden er der altid... sådan en mulighed, der altid står åben og derfor altid er mulig at bemærke, placerer måske muligheden for at blive litteratur i enhver tekst."

²⁰⁹ Anmeldelser fra 1968: Andersen, Hans: "Talentets kolde flamme", Barfoed, Niels: "Liget – lysten og Madsen", Barfoed, Stig K.: "En blanding af roman-genrer", Højholt, Per: "Lystspil med lig i lasten", Holst, Knud: "Liv og død i Madsen-land", Kistrup, Jens: "Kikkert og spejl", Martner, Frederik: "Der står en bænk...", Neiiendam, Henrik: "Et lustspil", Nielsen, Hans Jørgen: "Et 'lustspil' om friheden" – og fra 1969: Ramløv, Preben: "Krop-pene og digteren".

²¹⁰ Også i nogle af anmeldelserne bemærkes tekstens genremæssige dynamik. Jens Kistrup mener i "Kikkert og spejl" (1968), at *Liget og lysten* er en "anti- eller u-roman", Hans-Jørgen Nielsen kalder i "Et 'lustspil' om friheden" teksten en "overdådigt boblende roman-groteske", Hans Andersen skriver i "Talentets kolde flamme" som Henrik Neiiendam i "Et lustspil" om, hvordan genrene udsættes for parodi, og Fredrik Martner skriver i "Der står en bænk": "Trods de tre på hinanden følgende lig er det ikke nogen kriminalroman, trods samlejerne er den hverken pornografisk eller virkelig sjofel."

²¹¹ Måske er det samme art flertydig sprogbrug, der findes i Niels Barfoeds anmeldelse "Liget – lysten og Madsen", hvor han om bl.a. genrene skriver: "Bogen er et vellystigt spil med disse medier – der jo til syvende og sidst står for forskellige livs- og menneskeopfattelser – og spillets resultat er én stor humoristisk sprængning af alle ordnede og sammenhængende forestillinger om mennesket og dets omverden..." Der er trods alt en vis forskel på et vellystigt spil og en total sprængning, men begge dele rummes hos Barfoed i samme sætning. Knud Holst skriver i anmeldelsen "Liv og død i Madsen-land" om bogen generelt: "Som sædvanlig kan man komme i tvivl om, hvor alvoren holder op og ironien begynder." Det samme kunne siges om omgangen med genrene.

²¹² Anker Gemzøe fordeler i *Metamorfoser i mellemtiden* (1997) rollerne således: "Krimi: B.R.; romantik: Hanne og Chabi; science fiction: Finder; porno: Isabel og Gunhilde med knappen." (p.165). En nogenlunde lignende opdeling ses allerede i nogle af de første anmeldelser fra 1968: Niels Barfoeds "Liget – lysten og Madsen", Stig K. Barfoeds "En blanding af roman-genrer" samt Per Højholts "Lystspil med lig i lasten" og desuden i flere tidlige karakteristikker: Hugo H. Karlsens "Skriften, spejlet og hammeren" (1973 p.95), Bent Fausings "Når alt bliver lige godt" (1977 p.143) samt i Renny Edal og Ole Nielsens *Identitet og virkelighed* (1980 p.55).

²¹³ Öhman skelner mellem moderne og ældre kærlighedsromaner. De moderne er udpræget realistiske og samtidsrelaterede, og det er relationen mellem mand og kvinde, der står i centrum. Det er den moderne kærlighedsroman, der slås an i *Liget og lysten*.

²¹⁴ Bent Fausing skriver på lignende vis i "Når alt bliver lige godt": "Romanen er de genrer/genrelementer, der benyttes. Ligesom rollerne giver personerne identitet, giver genrene bogen identitet. De forskellige romantekniske midler og genrer er indholdet." (1977 p.152).

²¹⁵ Anders Öhman skriver i *Populärlitteratur* (2002) bl.a. om science fiction-genrens kredsen omkring androiden som et *novum* (p.170-177).

²¹⁶ Om end det ikke er eksplicit, så forekommer det, at stil og diskurs er synonyme hos Gemzøe, og at de skal forstås som tekstimmanente træk, der er genreoverskridende, men samtidig kun findes som knyttet til genrer (p.51, 174). Det behøver derfor ikke være en divergens, at jeg konsekvent taler om genreinterferens, hvor Gemzøe siger diskursinterferens. Forskellen er, at jeg i mit genrebegreb inkluderer både stabil genrekonvention og det dynamiske, ikke-konventionelle, tekstlige niveau, som Gemzøe måske skyder sig ind på med stil og diskurs.

²¹⁷ Anker Gemzøe har samme iagttagelse: "Tværs gennem frygt/ophidselse og voldsomme pornografiske detaljer bevarer Hanne sin uudrydelige ugebladsbevidsthed." (p.171). Han tilføjer desuden, at der er en intrigemæssig sammenfletning mellem de to genrer i episoden: "Bevidst" tror Hanne, at Finder er morderen. Hendes alt andet end føjelige reaktioner i begyndelsen kan således motiveres som frygt for at blive myrdet." (p.170).

²¹⁸ Som Peter Brooks bemærker i *Reading for the Plot* (1984), er krimiens plot styret af detektivens eftersporing af morderen (p.24).

²¹⁹ Anker Gemzøe har en lignende vurdering af det metafiktive. Hvor det metafiktive i tidligere værker af Svend Åge Madsen har været fragmenterende og destruktivt, er der i *Liget og lysten* tale om en selvparodisk fiktivisering ("narrativisering, dramatisering, spatialisering og temporalisering") af det metalitterære (p.175-176). I *Liget og lysten* lader Madsen det metalitterære skifte karakter i en søgen mod en mere læselig litteratur end den modernistiske, han før skrev (p.168-169). Tolb og Tra myrdes, og de er på forskellig vis billeder på dels kunsten, forstået som madsenske antiromaner og i forlængelse deraf på tidligere af forfatterens værker. Navnet Tra er "art" bagfra, mens Tolb bagfra betyder både blot (ofring), bagatel og afsløring og er sammensat af forbogstaverne fra det hidtidige forfatterskabs værker, nemlig *Besøget*, *Lystbilleder*, *Otte gange orphan* og *Tilføjelser*. Samme iagttagelse af navnenes betydning gjorde Bodil Bang i "Litteraturens fetichkarakter og dens hemmelighed" (1974), Bent Fausing i "Når alt bliver lige godt" (1977 p.145-146) samt Renny Edal og Ole Nielsen i *Identitet og virkelighed* (1980 p.52). I øvrigt kan det metafiktive ikke beskrives som noget, der er uforeneligt med det lavkulturelle. I pornografien er metafiktiv selvspejlen ligefrem et topos. Som Allison Pease skriver i *Modernism, Mass Culture, and the Aesthetics of Obscenity* (2000): "Pornographic texts repeatedly celebrate their own technology, their own ability to self-reflexivity create the sensations they describe." (p.8).

²²⁰ Anmeldelserne, alle fra 2001, er: Skyum-Nielsen, Erik: "En flanørs fragmenter", Misfeldt, Mai: "En mesterlig leg med litteraturen", Bredsdorff, Thomas: "Meditationer", Christensen, Ove: "På vej mod en roman", Haarder, Jon Helt: "På sporet af den tabte roman", Bukdahl, Lars: "Glad i låget".

²²¹ Tydeligst i Jon Helt Haarders "På sporet af den tabte roman", men også i Nikolaj Zeuthens tidsskriftsartikel "I me my" (2002).

²²² Den franske original har større typer og rubrikken "Table" placeret på en anden side (1963 p.145) end selve indholdsfortegnelsen (p.147), der ellers grafisk er sat op på siden på samme måde som hos Frost. Frost har tydeligvis brugt oversættelsen som forlæg.

²²³ Tilsvarende i Birger Hansens oversættelse *På vej mod en ny roman* (1965): p.28, 30, 24, 9, 42.

²²⁴ “I fremtidens romankonstruktioner vil bevægelser og genstande være *tilstede* før de er *noget*, og bagefter vil de da også være tilstede, hårde, uforgængelige, bestandigt nærværende, ligesom gørende grin med deres egen betydning, den betydning, der forgæves forsøger at reducere dem til upålideligt værktøj...” (1965 p.20). Inspirationen fra Heidegger er tydelig i citatet. I *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-36) er Heideggers mission at vise, hvordan det tingslige hører til kunsten, fordi tingen i kunstværket træder frem som dét, den væsentligt er: ikke blot noget, der hører til i vores verden, og kan bruges af os som *Zeug*, (værk)tøj, men også noget, der hviler i sig selv. Det er selve dette, at det tingslige ved tingen fyldiggøres i kunstværket, der er kunsten. I kunstværket viser tingen sig på én gang som noget i vores verden og omvendt som noget, der ikke omfattes heraf. Mere om Heidegger står i min artikel ”Æstetikens prægtige paradokser” (2001).

²²⁵ “...en ny fortæller er født, for det er ikke mere blot et menneske, der beskriver de ting, det ser, men samtidig det, der skaber tingene omkring sig, og som ser de ting, det skaber.” (1965 p.151).

²²⁶ “Fremstillingen var tværtimod lavet på en sådan måde, at ethvert forsøg på at rekonstituere en udvendig kronologi før eller senere måtte ende med en række modsigelser, dvs. i en blindgade. Og dette ikke med det tåbelige formål at forvirre Akademiet, men fordi der lige netop ikke eksisterede nogen anden mulig orden end bogens egen.” (1965 p.143).

²²⁷ Essayet er ikke hypotaktisk, logisk fremadskridende argumentation. Det er vævende og fragmenteret og åbner således et retorisk rum. Theodor W. Adorno forstår i ”Essayet som form” (1998 p.113) f.eks. essayet som beslægtet med billedet og det statiske, selvom essayet som tankeform for æstetisk erfaring er dynamisk. Essayet er en principielt uafsluttet form, der viger uden om et samlende overbegreb; det koordinerer frem for subordinerer (p. 109, 112). Essayet er med andre ord overvejende metonymisk struktureret. Graham Good understreger i *The Observing Self* (1988 p.12), at essayet er eksistentielistisk, det er en form, hvor rum og selv genskaber hinanden. Per Dahl opfatter i ”Essayet som genre” (1998 p.121-22) essayet som nært beslægtet med lyrikken, fordi essayet ligesom digtet kondenserer tiden – essayets stil er billedrig, parataktisk, asyndetisk.

²²⁸ Andre eksempler: p.29 nævnes, hvordan Mathilde leder efter en bikini – p.38 udspilles scenen, hvor hun leder efter en bikini. P.68 nævnes, at Bertil ligger i Antons seng – p.102 indledes med, at “jeg ligger i Antons seng”. P.69 tænker Bertil, at han vil ordne sine bøger – p.116 overvejer jeg-fortælleren at ordne sine bøger. P.23 gengives et postkort fra Mathilde – p.119 er det lige ankommet. P.140 beskrives en tur til Silkeborg – p.146 fortælles, at Bertil og Pernille stopper i Silkeborg.

²²⁹ Tilsvarende finder man figurerne (A)lma og (B)ecky i Jens Christian Grøndahls *Indian summer* (1994) – og kvinden A i Robbe-Grilletts *Jalousi*, som der også refereres til hos Frost (p.32).

²³⁰ Der er gjort forsøg på at samle mængden af højst forskellige ironibegreber i et og samme system. D.C. Muecke differentierer f.eks. i *The Compass of Irony* (1967) mellem forskellige slags ironi. For det første findes enkel ironi, hvor et tilsyneladende sandt udsagn korrigeres og modsiges af dét, ironikeren i virkeligheden mener. Under denne kategori findes så en række bestemte måder, ironien udspilles på, hvad angår form, hensigt og forholdet mellem ironikeren og det ironiske. For det andet findes dobbelt ironi, hvor ironikeren selv inddrages i uvidenheden og ikke kan give en forløsning af den ironiske spænding mellem et udsagn og den ironiske modsigelse af det. Denne form for ironi er en universel ironi; dens emne er ikke det specifikke, men det romantisk-moderne liv som sådan. Som del af den større kategori, universel ironi, findes romantisk ironi, der er særligt rettet mod kunstværket som en ironisk situation. I det ironiske, romantiske kunstværk findes en sidestilling af uforenelige elementer, og paradokser mv. er karakteristiske.

²³¹ Om romantikken kan også læses i min artikel ”Æstetikens prægtige paradokser” (2001).

²³² Faktisk er det ikke ironi, men humor, Schlegel nævner her. Humor og ironi bruges dog synonymt af Schlegel i modsætning til i denne afhandling.

²³³ Alle fragmenter citeres her fra *Kritische Ausgabe*, 1967 bd. 2. Jesper Gulddals danske oversættelse af passagen fra fragment 116 lyder i *Athenäum-fragmenter og andre skrifter* (2000): "Den romantiske universalpoesi er en progressiv universalpoesi. Dens bestemmelse er ikke alene at genforene alle poesiens adskilte genrer og bringe poesien i berøring med filosofien og retorikken. Den både vil og skal snart blande, snart sammensmelte poesi og prosa, genialitet og kritik, kunstpoesi og naturpoesi, gøre poesien levende og fælles, og livet og fællesskabet poetisk, poetisere viddet, fylde og mætte kunstfornemmelserne med al slags gedigent dannelsesstof og besjæle dem med humorens svingninger." (p.106).

²³⁴ Den mest principielle omtale af relationen mellem genrer findes i *Athenäum-fragmenter* 53, 115, 116, 239 og i *Gespräch über die Poesie* (1967 p.192-3, 202).

²³⁵ "Et værk er dannet, når det overalt er skarpt afgrænset, men grænseløst og udtømmeligt inden for grænserne; når det er sig selv helt tro, overalt det samme, og alligevel hævet op over sig selv."

²³⁶ "Ironibegrebet" var oprindeligt en forelæsning afholdt i 1977; den her benyttede oversættelse er en oversat, transkriberet udgave fra 1994.

²³⁷ Candace Langs *Irony/Humor. Critical Paradigms* (1988) er et af de få studier, hvor et skel mellem humor og ironi relateres til formmæssige spørgsmål. Lang skriver med udgangspunkt i Søren A. Kierkegaards *Om Begrebet ironi* (1841), Jean-Francois Lyotards *Rudiments païens* (1977) samt Gilles Deleuzes *Présentation de Sacher-Masoch* (1967) og *Logique du sens* (1969) om ironiske og humoristiske forfattere, der skabes i og med humoristiske og ironiske tekster. Det "postmoderne" er i Langs forståelse humoristisk – humor er en elaborering i sprogets polyvalens, en fremhævelse af forfatterens skabelse i og med sin tekst og demonstrationen af virkeligheden som en sproglig størrelse: "It is those authors who do not subscribe to the essentially Platonic notion of language as a mere representation of ideas, or of writing as a necessary but potentially dangerous supplement to the conceptualization, and who work out the consequences of their antometaphysical presuppositions in their texts, whom I call "humorists"...Thus the ironist's perpetual source of distress, the inadequacy of language for self-expression, is a false issue for the humorist, since he or she accords a priori to language a constitutive role in thought and therefore in the ego. If the fundamental problem raised (implicitly or explicitly) by the ironic work is the expression of meaning, it is for the humorous text the production of meaning...Moreover, the humorist conceives of that author as a product rather than a producer of his text." (p.6-7). Som Deleuze anser Lang både ironi og humor for subversive modi, hvor loven eller hos Lang sprogets mimesis nedbrydes: ironiens destruktion er en stræben op mod et transcendent princip, mens humor er en bevægelse ned i det opløste sprog, der netop ikke kan defineres negativt som en afvigelse fra en mere egentlig betydning. Langs definition af ironi synes at svare til det, jeg kalder romantisk ironi, hvor genrerne opløses i en stræben mod det Absolutte – og hendes humorbegreb til det, jeg beskriver som moderne ironi, hvor genrerne opløses i Tekstens spiraliske boren sig ned i Intet. I øvrigt antager humor og ironi karakter af så brede kategorier hos Lang – de er faktisk paradigmer – at det bliver vanskeligt at anvende hendes teori som udgangspunkt for konkret litteraturanalyse af f.eks. multigenericitet. Der findes i øvrigt også kun få eksempler hos Lang på bemærkninger om genreblanding og det, der ligner (p.9, 58-59), og næranalyser af disse støtter kun, at Lang ikke definerer humor, som humor beskrives i læsningen af humoristisk multigenericitet her.

²³⁸ Et eksempel på brugen af humor som samlekategori er Walther Nash' *The Language of Humour* (1985). Sammenfaldet mellem humor og ironi kan eksemplificeres ved at sammenholde to artikler: Jane Cambells "Both a Joke and a Victory. Humor as Narrative Strategy in Margaret Drabble's Fiction" (1991) og "The Very Glance of Art. Ironic Narrative in Mann's Novellen" (1987). Pointen i begge artikler er, at det lattervækkende forhindrer nar-

rationen i at lukke sig om sig selv – men denne ”non-closure”-effekt kaldes humor i det ene tilfælde og ironi i det andet.

²³⁹ Når eksempelvis Ole Thomsen i *Komediens kraft* (1986), den mest omfattende disputats om komik på dansk, kalder humor og ironi for komediefortolkningens ”dybeste par” (p.295), så er det ud fra en Freud- og Kierkegaard-inspireret psykologisk-eksistentialistisk betragtning af humorens betydning for figuren og tilskuerens sympatiske indlevelse i den. Humor kan genfindes allerede i antikken, og dens princip er, at humoristen også retter sin latter mod sig selv, mener Thomsen: ”Hermed er vi endelig kommet til min idé om, at der lå en humor-teori i kim hos Aristoteles; en sådan står jo nemlig i flor hos Platon, hans forgænger, for humorens væsen er: at le en for mig smertelig følelse ud.” (p.172).

²⁴⁰ Denne tredeling mellem ”Superiority Theories”, ”Release Theories” og ”Incongruity Theories” findes en række steder – f.eks. Noël Carrolls opslagsartikel ”Humour” (2003) eller Michael Clarks ”Humour and incongruity” (1970). I overlegenheds- og lettelsesteoriene udforskes humor især som et indre, stemningsmæssigt anliggende. Overlegenhedsteorien blev først formuleret af især Platon og til dels Aristoteles – og senere udviklet af Hobbes. Den består i en antagelse af, at humor er en nydelse af situationer, hvor andre f.eks. falder eller nedgøres. Lettelsesteoriens tilhængere spænder fra Jarlen af Shaftesbury over Freud til Spencer, og idéen er, at humor forløser ophobet, negativ, psykisk energi. Begge teorier har også nutidige repræsentanter, men overvejende er det inkongruensteorien, der dominerer. John Morreall skriver i ”Enjoying Incongruity” (1989): ”The most widely accepted philosophical theory today is the incongruity theory” (p.1).

²⁴¹ Når Kierkegaard ikke inddrages yderligere her, er det, fordi hans humorbegreb trods alt er for vanskeligt at relatere til immanent sproglige fænomener som genrespil. Kierkegaard er ganske vist en forfatter, der i sin tekstlige praksis peger frem mod et genuint sprogligt funderet humorbegreb, og som kan siges at blande genrer eller måske rettere diskurser i stor stil. I *Begrebet Ironi* fra 1841 er der også antydninger i de sproglige formuleringer af, at humorens særegenhed stammer fra dens særlige relation til sprogets form. Man kan også sige, hvilket næppe er kontroversielt længere, at Kierkegaards litterære spil med forskellige pseudonymer og former i forfatterskabet er lige så væsentlige at undersøge som hans eksplícitte, filosofiske udsagn om humor og ironi. Humor er dog trods alt overvejende en eksistensfilosofisk forsoningsmulighed hos Kierkegaard, en latterens religiøsitet. Kierkegaards humor er subjektiv, og han ophæver kun denne subjektivitet i troen. Kierkegaard var som filosof del af en større tendens, hvor især subjektivitetens problem forbindes med humor. I *Om Begrebet Humor hos Søren Kierkegaard* (1925) giver Julius Schousboe således en karakteristik af en række romantiske tænkere, der alle nøje forbinder humor, tragisk lystighed og subjekt: Jean Paul, Solger, Zeising, Lazarus, Paul Stapfer, C.R. Nyblom, Vokelt og Kierkegaard (kapitel 1, ”Definition af Begrebet Humor”, p.1-22).

²⁴² Paragraf 13 stammer fra den oprindelige del af *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1814-1818), mens ”Zur Theorie des Lächerlichen” er fra anden halvdel, 3. udgave, der udkom første gang i 1859.

²⁴³ ”Fornuften: denne strenge, utrættelige, besværlige guvernante.”

²⁴⁴ ”For, nærmere betragtet, humor beror på en subjektiv og dog alvorlig og sublim stemning, som uvilkårligt er i konflikt med en almindelig, ydre verden meget forskellig fra den selv, som den ikke kan undslippe fra, og hvilken den ikke vil opsluges af; derfor prøver den som en formidling at tænke sit eget synspunkt og den ydre verden gennem de samme begreber, og således opstår en dobbelt inkongruens, nogle gange på den ene side, nogle gange på den anden, mellem disse begreber og realiteterne tænkt gennem dem.”

²⁴⁵ Se min artikel ”Genreteoriens (u)takt” (2003).

²⁴⁶ ”Ifølge min udlægning i første bind er det latterliges kilde altid den paradokse, og derfor uventede, indordning af et objekt under et begreb, som i øvrigt afviger fra det, og tilsvarende betegner fænomenet latter den pludselige iagttagelse af en inkongruens mellem

sådan et begreb og det reale objekt tænkt gennem det, altså mellem det abstrakte og det anskuelige.”

²⁴⁷ Min læsning af Schopenhauer har væsentlige aspekter til fælles med og står grundlæggende i gæld til Christian Bank Pedersens kapitel om “Schopenhauers inkongruens” (især p.109-116) fra *Formens erindringer* (2001). Hans fokus er dog primært rettet mod parodien i Thomas Manns *Der Tod in Venedig*.

²⁴⁸ “Jeg skal ikke her pausere ved at give eksempler for at illustrere min teori, for den er så simpel og letfattelig, at de ikke er nødvendige, og alt lattervækkende læseren kan huske, er ligeværdigt gyldigt som bevis.”

²⁴⁹ “Det følger af denne korte, men fyldestgørende teori om det latterlige, at hvis vi sætter den sidste sag til side, spøgefuglens, må Witz altid vise sig i ord...”

²⁵⁰ “[Anskuelsen] er nutidens medium...[Tænkningen] er fortiden og fremtidens medium.”

²⁵¹ Også Gilles Deleuze fremhæver humor som en sproglig, horisontal størrelse. I *Logique du sens* (1969) har han skrevet ganske få, men vidtfavnende sider om humorbegrebet. Humor har i Deleuzes forstand at gøre med nedbrydningen af, hvad han kalder den klassiske og den romantiske ironis model for, hvordan subjekt, tanke og sprog forholder sig til hinanden. På den anden side af ironi findes humor, der opstår af og i sprogets konstante forskydninger af betydning – og ikke som ironien i en afgrund mellem sprog og verden.

²⁵² Referencen findes side 103 i Steffen Nordahl Lunds danske oversættelse, *Lysten ved teksten* (2003). Alle franske citater fra *Le plaisir du texte* findes oversat i noterne, og det er Lunds oversættelse, der anvendes.

²⁵³ “To kanter er skitseret: En pæn, konform, plagierende kant (det drejer sig om at kopiere sproget i dets kanoniske tilstand, sådan som den er blevet fastlagt af skolen, den gode sprogbrug, litteraturen, kulturen), og *en anden kant*, som er mobil, tom (i stand til at antage hvilke som helst konturer), som aldrig er andet end stedet for dens virkning, dér hvor sprogets død kan skimtes. Disse to kanter, *det kompromis*, *som de sætter i scene*, er nødvendige. Hverken kulturen eller nedbrydningen af den er erotisk; det er spalten mellem dem, som bliver det.” (2003 p.93).

²⁵⁴ 2003 p.99

²⁵⁵ 2003 p.99, 104

²⁵⁶ 2003 p.91

²⁵⁷ 2003 p.104

²⁵⁸ Samtænkningen af ironisk og humoristisk multigenericitet og Barthes’ begreber kræver dog en vis skævhed i fortolkningen af hans tekst. Barthes udlægger overvejende – men absolut ikke kun – Lyst som et receptionsæstetisk fænomen, hvor jeg her betoner det som et tekstimmanent. Han medtænker også et subjektfilosofisk perspektiv, som jeg her udelader. Desuden: forbindelsen mellem ironi og Lyst er oplagt at drage i læsningen af Barthes, mens humor og Lyst kræver en højere grad af ekstrapolering og kun finder støtte i få citater. Hvad jeg kalder humor, forekommer at være en særlig art ironi hos Barthes.

²⁵⁹ “Først likviderer teksten ethvert metasprog, og det er det, som gør den til tekst: Ingen stemme (Videnskab, Sag, Institution) står *bag* det, den siger. Dernæst destruerer teksten fuldstændig, *på nippet til selvmodsigelsen*, sin egen diskursive kategori, sin sociolingvistiske reference (sin “genre”): Den er ‘det komiske, som ikke vækker latter’, ironien, som ikke betvinger, jublen uden sjæl, uden mystik (Sarduy), citatet uden anførselstegn. Endelig kan teksten, hvis den ønsker, give sig i lag med selve sprogets kanoniske strukturer (Sollers), ordforrådet (overdådige neologismer, ordspil, translitterationer), syntaksen (ingen logisk celle længere, ingen sætning længere). Det drejer sig om gennem transmutation (og ikke blot længere transformation) at synliggøre det sproglige materiale i en ny alkymistisk tilstand; denne uhørte tilstand, dette glødende metal, uden oprindelse og uden for enhver kommunikation, er da *sprog*, og ikke *et* sprog, hvor frigiort, mimet, ironiseret det end måtte være.” (2003 p.111-112).

²⁶⁰ “Sade: lysten ved læsningen af ham stammer tydeligvis fra bestemte brud (eller bestemte kollisioner): Uforligelige koder (det ædle, og det trivielle, for eksempel) kommer i kontakt med hinanden, pompøse og latterlige neologismer skabes, pornografiske budskaber indstøbes i sætninger, der er så renfærdige, at de kunne bruges som grammatiske skoleeksempler.” (2003 p.93).

²⁶¹ “destruktionen interesserer den ikke” (2003 p.94).

²⁶² “(Omvendt forstår jeg ved *subtil subversion* den, som ikke direkte interesserer sig for destruktionen, som undviger paradigmet og søger en *anden* term: En tredje term, som imidlertid ikke er en synkretiserende term, men en excentrisk, uhørt term. Et eksempel? Bataille måske, som saboterer den idealistiske term ved en *uventet* materialisme, hvor lasten, hengivelsen, legen, den umulige erotik osv. finder dens plads. Således lader Bataille ikke blufærdigheden modsvares af den seksuelle frihed, men af...latteren.” (2003 p.131).

²⁶³ “klassifikationerne” og “den logiske modsigelse” (2003 p.91).

²⁶⁴ “Da vendes den gamle bibelske myte om, sprogforvirringen er ikke længere en straf, subjektet får adgang til nydelsen gennem sprogenes sameksistens, *når de arbejder side om side*: Lyst-teksten er det lykkelige Babel.” (2003 p.91).

²⁶⁵ Både den sanselige erfaring og forstanden ses af Kant i hans hovedværker *Kritik der reinen Vernunft* (1781), *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) og *Kritik der Urteilskraft* (1790) som bærende i den menneskelige erkendelse. De forudsætter nemlig hinanden på samme måde, som form og indhold gjorde det hos Aristoteles. I udgangspunktet findes forstanden som form, struktureret som begreber eller kategorier, hvor der skelnes mellem 12 forskellige. Disse er forstandens grundprincipper og kan eksempelvis være substans og kausalitet. I sig selv er kategorierne dog tomme. Indholdet findes i og med anskuelsesformerne, det vil sige rum og tid, der i den empiristiske anskuelse formgiver sanseindtryk og dermed gør dem mulige at erfare. Samtidig kan erfaringens genstande kun blive objekter for vor erkendelse i kraft af kategorierne. Forstandserkendelsen kan altså kun bringes i værk, når anskuelser og forstanden får lov til at virke på hinanden og på objektet; de er tilsammen den kode, som gør verden læselig for os – eller det lys, som muliggør synet på objektet *für uns*: Verden er formet af subjektets erkendevner, men objektet er *an sich* ikke afhængigt heraf. Mennesket kan kun anskue fænomenerne, men ikke tingen i sig selv, der kun ses som tilsynekomst. Objektets væsen kan ikke erkendes af forstanden, men den egentlige, fornuftige virkelighed kan tænkes som intelligibel størrelse, der kun kan bestemmes af *fornuften*, som udkaster ideer, der ikke er erfaringsbundne. Derfor er de på én gang frisatte og begrænsede: som ubundne af empirien kan ideerne omfatte langt mere principielle og vidtrækkende forhold end forstandens begreber – men de er ikke anskuelige. For yderligere overvejelser henviser jeg til min artikel ”Æstetikens prægtige paradokser” (2001).

²⁶⁶ “Hos Kant forbliver forskellen ydre og derfor uren, empirisk, sat uden for konstruktionen ‘mellem’ den bestemmelige intuition og det bestemmende begreb.”

²⁶⁷ “Forskel er gentagelse uden begreb.”

²⁶⁸ ”Hvis gentagelse er mulig, skyldes det et mirakel snarere end en lovmæssighed. Den er mod loven: mod lovens ligedannede form og ækvivalerende indhold...Hvis gentagelse findes, udtrykker den på én gang en singularitet modsat det generelle, en universalitet modsat det partikulære, noget distinkt modsat det ordinære, en øjeblikkelighed modsat variation og en evighed modsat uforanderlighed. I enhver henseende er gentagelse transgression. Den sætter spørgsmålstegn ved loven, den ophæver dens nominelle eller generelle karakter til fordel for en mere dyb og kunstnerisk virkelighed.”

²⁶⁹ Relationen mellem immanent form og genre kan lignedes med forholdet mellem virtualitet og aktualitet, som Deleuze formulerer det i *Différence et répétition* (1968). Et ord kan f.eks. bestemmes af et finit antal andre ord, og er som sådan reelt tilstede i verden som virtualitet – men træder først i aktualiseret eksistens, når det sammen med andre ord indgår i sæt-

ninger, der læses (p.13). På samme måde er den immanente form noget, der træder frem eller aktualiseres i og med genren. Problemet med virtualiteten er, at dens postulerede immanens først kan bemærkes i det øjeblik, den aktualiseres – lige såvel som det er problematisk at tale om en immanent form, når den kun træder frem i og med typologiske former og andre afgrænsede poler i teksten. Jeg skal ikke gå nærmere ind i den komplekse diskussion, men blot understrege, at tekstlighed kan tænkes på andre måder end som strømmende formløs kraft – et ikke mindre mystisk billede – og at der under alle omstændigheder *kan* observeres en formmæssig funktionsmåde i nogle tekster, der ikke blot kan beskrives som negation af typologisk form.

²⁷⁰ Tygstrup henter formbegrebet fra følgende tekster af Deleuze: *Proust et les signes* (1964), *Différence et répétition* (1968), *Cinéma 2 – L'image-temps* (1985) og *Critique et clinique* (1993).

²⁷¹ Fra Søren Franks danske oversættelse *Proust og tegnene* (2003): “Det er den, der tillader, at man fra togvinduet ikke forener perspektiverne på landskabet, men bringer dem til at kommunikere i transversalens dimension, samtidig med, at de forbliver uden kontakt i deres respektive dimensioner. Det er den, der udgør den singulære enhed og totalitet ved vejen til Méséglise og ved vejen til Guermantes, uden at undertrykke forskellen imellem dem...” (p.187).

²⁷² 1994 p.12.

²⁷³ “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” er trykt i *La bruissement de la langue* (1984). Titlen er en henvisning til l. linje i 1. bind af Prosts *À la recherche du temps perdu*. I Else H. Pedersens oversættelse af *På sporet af den tabte tid*: “I lang tid gik jeg tidligt i seng.” (2002 p.7).

²⁷⁴ “Dette værks struktur vil, egentlig talt, være *rapsodisk*, dvs. (etymologisk) *syet*; desuden, dette er i øvrigt en proustiansk metafor: værket er produceret som en kjole; det rapsodiske er en original kunst, som dameskrædderens: stykker, fragmenter udsættes for særlige forbindelser, arrangementer, genkomster: kjolen er ikke et *patchwork* mere end *På sporet af den tabte tid* er det. Opstående af dvale hviler værket (den tredje form) på et udfordrende princip: Tidens (kronologiens) disorganisering. Nuvel, dette er et meget moderne princip. Den kraft, som stræber mod ‘at befri sjælen fra den falske varighed af ringe skabte varigheder’ kalder Bachelard rytme.”

²⁷⁵ *Genrernas tyranni* (1995) er i øvrigt titlen på en afhandling af svenske Jan Arnald, bedre kendt som krimiforfatteren Arne Dahl. Den omhandler genreoverskridelsen som en gennemgående modus i Arthur Lundquists forfatterskab, men rummer dog ikke videre genreteoretiske overvejelser og er heller ikke intenderet sådan.

²⁷⁶ Tak til professor Pirjo Lyytikäinen, Helsinki Universitet, for at henlede min opmærksomhed på Jervis’ bog om transgression, der særligt vedrører kønsmæssige og racemæssige aspekter. Jervis skelner i øvrigt mellem to former for hybriditet: “At a general level, we can find two forms of hybridity involved here: one emphasizes fusion, the production of new forms through intermixing, an ‘organic’ hybridity of merging, through attraction, desire or convergence; the other emphasizes conflict and contest, separation and subversion, juxtaposition and irony, heterogeneity and discontinuity.” (p.200). De to former har et vist slægtskab med henholdsvis humoristisk og ironisk multigenericitet – men der er samtidig en afgørende divergens: humor er netop ikke fusionerende, men næres af forskel.

²⁷⁷ Gilles Fauconnier og Mark Turners *The Way We Think: Conceptual Thinking and the Mind’s Hidden Complexities* (2002), Line og Per Aage Brandt: “Making Sense of a Blend” (2002), Tim Rohrer: “Genre-bending, Cross-dressing, and Artistic Inspiration: Literature as Living in the Blend” (2002). Den formmæssige heterogenitet, der undersøges i disse studier, angår dog ikke genrer sådan, som genre defineres i denne afhandling.

²⁷⁸ Et rent relativistisk kvalitetsbegreb er problematisk af flere grunde. Det er selvmodsigende, som Crowther også understreger: alt er omskifteligt – undtagen hævdelser af, at alt

er omskifteligt. Desuden betyder det, at teksten reduceres til at være projektionsflade. Et universalistisk kvalitetsbegreb er ligeledes diskutabelt. Primært fordi ideen om et æstetisk begreb, der skal tænkes totalt uafhængigt af tid og kultur forekommer utopisk. Som Pierre Bourdieu viser i kapitlet "Towards a 'Vulgar Critique' of 'Pure' Critiques" fra *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste* (1984), er selv et rent filosofisk begreb om kvalitet som Kants indskrevet i en tidsbestemt diskurs: det kropslige og formålsbestemte (det, der knyttes til de lave, sociale klasser ifølge Bourdieu) har hos Kant kun negativt med den æstetiske smagsdom at gøre.