

ABSTRACT	4
INDLEDNING	5
METODE	7
TEORI	10
AUTOFIKTION	10
AUTOFIKTION OVER FOR SELVBIOGRAFIEN	10
AUTOFIKTIONEN OVER FOR NYKRITIKKEN OG DEN INTENTIONELLE FEJLSLUTNING	11
AUTOFIKTIONEN SOM TENDENS I NYERE DANSK LITTERATUR	13
DOBBELTKONTRAKTEN – EN ÆSTETISK NYDANNELSE	14
PERFORMATIV BIOGRAFISME – EN ANDEN BETRAGTNING	16
HJEMSTAVNSLITTERATUREN DENGANG OG NU	18
STEDSTEORI	20
IDYLLENS KRONOTOP	23
LITTERATURENS STED(ER)	25
INTET STED UDEN IKKE-STEDER	27
DET SENMODERNE SAMFUND	29
ANALYSE	32
<i>HUDEN ER DET ELASTISKE HYLSTER DER OMGIVER HELE LEGEMET</i>	32
HVER FUGL SKRIGER MED SIT NÆB	32
TRO INTET AF, HVAD JEG FORTÆLLER OM FØLELSER	35
MIN HUD ER DET STØRSTE ORGAN, JEG HAR	36
JEG LIGGER I EN PUPPE	40
HUDEN ER EN SCENE, ALLE VED DET	41
I DON'T WANT TO BE ALONE	44
JEG VIL GODT EKSPLODERE I MUDDERET	47

HAR JEG FORTALT OM LEMVIG, HAR JEG FORTALT OM GUD?	49
HAN INDLOGEREDE SIG PÅ ET VÆRELSE I HOVEDSTADEN	53
BJØRN HAVDE EN ANDEN DRØM	55
JEG TROR, VI KAN FÅ EN VIDUNDERLIG FREMTID	57
MIT LIVS HISTORIE EKSISTERER IKKE	58
SEND MIG ET FOTOGRAFI	60
BJØRNS NAVN ER BJØRN	61
JEG HAR IKKE FUNDET PÅ DET HELE SELV	63
MIT HJERTE ER FIKTIONALISERET	63
<u>ANALYSE II</u>	66
<i>STIGNINGER OG FALD</i>	66
JEG TROR IKKE, JEG KAN SIGE NOGET	66
HUN ER SÅ BANGE FOR IKKE AT NÅ DET HELE	67
JEG SKRIVER DEN ENE LISTE EFTER DEN ANDEN	68
SKREGET I DET SPROG, SOM ER VINGERNES	70
HJEMSTAVNEN ER DET STED, FIRKANTERNE BLIVER TEGNET I SAND FOR ØJNENE	74
ET BID IND I LANDSKABET	77
DER ER EN AFSKED I SKRIDTENE	78
JEG SKRIVER DET TIL MIN LISTE OVER STEDER, JEG VIL TILBAGE TIL	80
DET ER ALT SAMMEN MEGET USENTIMENTALT	84
DET TORDNER FREM SOM EN HUND I EN KÆDE	86
DET ER DEN STILHED, DER KAN VÆRE	87
JOSEFINE, SIGER HUN, FORSEGLER MIG PÅ DEN MÅDE	89
<u>DELKONKLUSION</u>	92
HVAD ER TO DUKKER, TO HJERTER	92

DISKUSSION	94
JEG KAN SLET IKKE HOLDE STYR PÅ MIG SELV	94
DEN MENNESKELIGE ORGANISMES TOPOGRAFISKE ANATOMI	96
INTERNETTET HAR SOCIALISERET MIG, OG JEG KAN GODT LIDE AT LÆSE NAIVT	97
DET ER ET MEGET POLITISK PROJEKT – AT SKRIVE	99
JEG HAR IKKE ET TILHØRSFORHOLD TIL FLAGET	100
LITTERATURHISTORISK PERSPEKTIV	105
JEG SYNES IKKE, VI SKAL VÆRE BANGE FOR KLICHÉER	105
DEN LITTERÆRE SELFIE	106
EN ÅBEN BILLET TIL TOGET HJEM TIL JYLLAND	108
FAMILIEN ER UTILSIGTET BLIND	111
AT VÆRE SÅ PRIVILEGERET AT HAVE EN KROP	112
KONKLUSION	115
LITTERATURLISTE	118

ABSTRACT

In recent Danish literature there is a tendency of focusing on the hometown, and in particular the province or in other words what tends to be called “udkantsdanmark”. At the same time many contemporary authors use an autofictional method meaning that the name of the author and the protagonist matches, and as a consequence the literary works appear in the interface of fiction and reality. This paper analyses two significant literary works of today: *Huden er det elastiske hylste, der omgiver hele legemet* by Bjørn Rasmussen (2011) og *Stigninger og fald* by Josefine Klougart (2010). Common to these two autofictional novels is that they are fragmentary memories of a childhood in the province. In *Huden* the protagonist Bjørn grows up in the area of Lemvig, while the childhood of Josefine in *Stigninger og fald* unfolds in the nature around Mols Bjerge. Based on these two literary works this thesis examines the interest in the hometown and autofiction in contemporary Danish literature.

The analysis of the autofictional methods in the literary works is based on Serge Dubrovsky’s definition of autofiction, Poul Behrend’s concept “dobbeltkontrakten” and Jon Helt Haarder’s concept “performativ biografisme”. Each concept helps to explain how an author can use her own biography as an aesthetic strategy. This paper examines how both Bjørn Rasmussen and Josefine Klougart invest parts of themselves in the fictional text and how the fictional aspect blurs the reality. Furthermore, the paper seeks to connect the autofictional trend in contemporary literature to the ubiquitous influence of the late modernity on life and the individual.

Common for the literary works is the portrayal of the province as opposite to the vibrant city. Besides an increasing focus on the hometown, researches within theoretical literature focus on locations in contemporary literature. This paper uses the definition of locations by Dan Ringgaard and Anne-Marie Maj, Louise Mønster’s eye for the peculiarity of the location, as well as Marc Augé’s description of non-locations. These notions deal with the importance of locations for the individual and the interaction between location and identity. This paper analyses the usage of locations as well as non-locations in the portrayals of the authors’ childhoods in *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* and *Stigninger og fald*, relating it to the influence of the late modernity on the individual’s relationship to the hometown. This paper finds that the tendencies of the late modern society generate restlessness in the individual who continuously search for stability. As the world accelerates and turns towards a global orientation, authors seek the authenticity in the local landscape where they are able to reflect themselves in their literary work.

INDLEDNING

I det 20. århundrede har verden ændret sig markant. Vi befinder os i dag i en senmoderne tidsalder, der er karakteriseret ved blandt andet globalisering og øget refleksivitet. Modsat den præmoderne verden er der i dag et uendeligt antal muligheder for det enkelte menneske. Hvor det præmoderne menneskes liv udspillede sig i lokalmiljøet, kan man i den senmoderne tidsalder ikke længere tale om samme geografiske tilhørsforhold. Vi har derfor nu mange rødder og mange centre. Denne udvikling spejler sig også i litteraturen, hvor en stigende mængde erindringslitteratur kan ses som et forsøg på at genvinde det tabte. Erindringen og hjemstavnen er centrale temaer i nyere dansk litteratur, hvilket kan ses som en reaktion på det senmoderne individs rodløshed. Hos flere danske samtidsforfattere kan der spores en særlig interesse for det nære, velkendte lokalsamfund. Beskrivelser af barndommens sted og (u)tryghed kan betragtes som et modtræk til den fremherskende globalisering, idet de implicerer en særlig længselsfuld tilknytning til eksempelvis barndommens sted, familiens sted eller slægtens sted. Samtidig kan der i erindringsgenren ses modernitetserfaringer som brud, splittelse og fragmentering, hvor det sproglige udtryk er med at underbygge og afspejle vor tids væren og identitet.

I dette speciale ønsker vi netop at fokusere på erindringen og stedet i nyere dansk litteratur. Det gør vi med udgangspunkt i følgende værker: Bjørn Rasmussens *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* fra 2011 og Josefine Klougart's *Stigninger og fald* fra 2010. Fælles for disse værker er, at de skildrer provinsen med afsæt i refleksioner over et levet liv. Foruden sted- og erindringsbeskrivelser retter de fokus på sprogets virkemidler, idet stedernes særlige karakter bliver materiale og råstof for et nærværende og komplekst sprog. Det er sproget i sig selv, der dyrkes i forbindelse med hjemstavnen og stederne, hvor der veksles mellem en observerende, beskrivende skildring af henholdsvis Lemvig i *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* og Mols i *Stigninger og fald* samt et indgående kendskab til de eksisterende normsæt i provinsen.

Samtidig forankrer romanerne sig i krydsfeltet mellem fiktion og virkelighed, og de placerer sig derfor genremæssigt inden for autofiktionen. Sproget har sin relevans, men det har forfatteren også. I en sådan performativ narrativ selvfremstilling kan en forfatter forme sit eget selvbillede og på den måde reintegreres konteksten i litteraturen. Den narrative repræsentation af erindring knytter barndommens landskaber til det skrivende subjekt og sprænger nykritikkens nærlæsningsstrategi. I litteraturteorien er den biografiske læsning yderst problematiseret i forbindelse med nykritikkens forståelse af værket som autonomt. Dog sprænger den autofiktive

tendens i nyere tids litteratur på en måde denne værkforståelse. Litteraturforskeren Martin Glaz Serup formulerer det således:

Den klare adskillelse af forfatter og værk, der længe har været *commes il faut*, mudres til, og man bliver tvunget til at finde nye måde at læse på. Uden at skrive egentlig selvbiografisk peger forfatterne legende på sig selv, lader værk og forfatter smelte sammen, uden at de derved bliver identiske (Serup, 2002).

I dette speciale ønsker vi derfor også at undersøge værkernes autofiktive greb, samt hvordan forfatterne performativt benytter sig selv i et æstetisk betonet spil mellem læseren og offentligheden. Dette vil vi gøre ud fra en sociologisk samfundsmæssig betragtning.

Vi ser både hjemstavnsfokus og autofiktion som tendenser i nyere tids litteratur som et resultat af senmodernitetens allestedsnærværende påvirkning på nutidens individ. Når vores omverden forskubbes og forandrer sig ændres også måden, hvorpå vi definerer os selv, knytter os til hinanden og til steder. De tidligere faste holdepunkter er i dag blevet flydende, ligesom identiteten ikke er determineret i samme grad som før. Når samfundsforandringerne accelererer, er det vores overbevisning, at der opstår et behov for at kigge tilbage på de steder, man har været en del af og forladt. Det er vores hypotese, at forandringer i samfundet også må sætte sit aftryk i litteraturen. Det er sammenhængen mellem det senmoderne samfunds hastige ændringer og litteraturens samtidige tendenser, som vi ønsker at belyse i dette speciale.

METODE

I dette speciale ønsker vi at undersøge de autofiktive tendenser og stedets betydning i nyere dansk litteratur. Det gør vi med udgangspunkt i *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* skrevet af Bjørn Rasmussen fra 2011 og *Stigninger og fald* fra 2010, som er skrevet af Josefine Klougart. Vi har valgt netop disse værker, da de – såvel som forfatterne bag - har markeret sig på den danske litterære scene og har modtaget stor anerkendelse fra anmelderne og læserne. Værkerne minder ikke umiddelbart om hinanden. *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* er vild, tabubrydende og grotesk, mens *Stigninger og fald* er sansende, poetisk og fyldt med natur. Det er et bevidst valg fra vores side, at vælge to forskelligartede analyseobjekter, da vi på den måde håber at kunne repræsentere tendenser inden for den nutidige danske litterære scene bedst muligt, selvom omfanget af dette speciale kun tillader dybdegående arbejde med to værker.

I analyserne er vores litteraturteoretiske tilgang en kombination af den nykritiske værkinterne og kontekstuelle metode og den biografisk sociologiske metode. Det er vores overbevisning, at en sådan tilgang til analysen er mest givende, fordi vi dermed udvider forståelseshorizonten af værkerne. Stod den nykritiske læsestrategi alene, ville det forudsætte, at vi snævert fokuserede på de sproglige og retoriske greb i teksten, men i kombination med den biografisk sociologiske læsestrategi får vi mulighed for også at drage paralleller og perspektiver til virkeligheden uden for det litterære, fiktive univers. Vi vælger desuden denne tilgang i en erkendelse af, at biografien atter er kommet tilbage i litteraturen, hvilket netop er den tendens, som vi vil undersøge nærmere i specialet. Vi mener, at det er nærmest umuligt at opfatte en tekst uden at opfatte den som produceret af nogen. Livet og værket står i særlig tæt relation i dag, og når en forfatter ved hjælp af autofiktive greb indskriver sig selv i fortællingen, kan de litterære strategier ikke alene forklares med en læsning, der radikalt adskiller sprog og virkelighed, fordi teksten også indskriver sig i den subjektive virkelighedsforståelse. Det kalder derfor på en opprioritering af læsninger, der inddrager ydre, sociologiske og biografiske erfaringer, fordi de netop placerer sig i krydsfeltet mellem fiktion og virkelighed. Det er vores overbevisning, at vi vil skære dimensioner væk ved udelukkende at holde et tekstorienteret nykritisk fokus.

Vi vælger at indlede begge vores analyser med en klassisk nykritisk nærlæsning, da vi mener, at en sådan læsning er mest udbytterig i forhold til at belyse de værkinterne aspekter i fortællingerne. Vi håber, at vi på den måde kan undgå at drage hurtige og ikke-verificerbare slutninger, når vi senere i analyserne inddrager de biografiske og sociologiske aspekter.

Til at belyse værkernes autofiktive aspekt tager vi udgangspunkt i Serge Doubrovskys genrebetegnelse autofiktion, som han introducerede i værket *Fils* fra 1977. Vi benytter i dette speciale en dansksproget fremstilling af betegnelsen udarbejdet af Stefan Kjerkegaard i værket *Sehskreven – om litterær sehfremstilling* fra 2006. Vi sætter desuden autofiktionen som tendens i nyere dansk litteratur i en (litteratur)historisk kontekst med udgangspunkt i litteraturforskeren Poul Behrendts gennemgang i artiklen ”Autofiktionen har knust modernismens facade” i *Information* fra 2015 samt Stefan Kjerkegaards artikel ”Nøgler og nøglehuller” i *Bogens verden* fra 2008.

I dette speciale vil vi desuden anvende Poul Behrendts begreb dobbeltkontrakten. Dobbeltkontrakten er en betegnelse, der dækker over værkets spil mellem den implicitte fortæller og empiriske forfatter. Det, der primært adskiller dobbeltkontrakten fra autofiktionen, er det tidsforskudte læserbedrag. Behrendt argumenterer for parateksters betydning i forhold til læserens tilgang til det litterære værk, idet den stigende tendens til selvfremsættende autofiktion i litteraturen har synliggjort behovet for at udvide den autonome nykritiske tekstforståelse. Vi vil forklare begrebet med udgangspunkt i Behrendts værk *Dobbeltkontrakten* fra 2006.

Litteraturforskeren Jon Helt Haarders begreb performativ biografisme er en overkategori, hvori autofiktion hører ind under. I performativ biografisme inddrager man rummet uden for litteraturen som en del af værkets æstetik. Begrebet performativ biografisme dækker ikke kun over det litterære genstandsfelt, men omfatter en generel strømning i samfundet. Spillet i performativ biografisme består af, at jeget inddrager sig selv som æstetisk virkemiddel og metafiktivt markerer dette greb, og at det (selv)biografiske indgår som en virkelighedseffekt, der provokerer og kalder på reaktioner. I vores gennemgang af begrebet tager vi udgangspunkt i Haarders artikel ”Hullet i nullerne – ind og ud af kunsten med performativ biografisme” fra *Passage* i 2010 samt artiklen ”Performativ biografisme: Litteraturvidenskaben og det intime liv”, som er udgivet i *Kritik* i 2004, og også er skrevet af Jon Helt Haarder.

De værker, som vi ønsker at analysere i dette speciale, tager udgangspunkt i hjemstavnen. Derfor vil vi undersøge hjemstavnlitteraturen i et litteraturhistorisk perspektiv. Det vil vi gøre med udgangspunkt i Astrid Merete Kirkegaards artikel ”Ættens arbejde om tendenser i 00’ernes prosa” udgivet i *Synsvinkler* i 2010 og Johannes Nørregaard Frandsen artikel ”På sporet af den tabte tid – tid, sted og hjemstavn i det moderne samfund” fra 2012. Derudover vil vi inddrage litteraturforskeren Dan Ringgaards artikel ”Litteraturens tilstand er kosmopolitisk” i tidsskriftet *Synsvinkler* fra 2010, hvori han sætter hjemstavnlitteraturen i et historisk perspektiv.

I forhold til at belyse stederne i værkerne har vi valgt et teoretisk afsæt i Dan Ringgaard og Anne-Marie Mais definition af steder og stedsteori. I deres værk *Sted – Moderne litteraturteori* fra 2010 behandler de specifikt stedernes indvirkning på individet og litteraturen, hvorfor det har særlig interesse for vores speciale. Med udgangspunkt i dette værk og Ringgaards *Stedssans* fra 2010 vil vi undersøge fremstillingen af stederne i vores udvalgte romaner. Dernæst vil vi belyse den historiske udvikling inden for stedsteorien med fokus på relationen mellem sted og identitet. Vi tager her udgangspunkt i den subjektive sansning af stedet med det formål at belyse de håndgribelige såvel som uhåndgribelige faktorer, der påvirker det dynamiske samspil mellem menneske og hjemsted.

I vores analyser vil vi endvidere søge at tilnærme os stedets betydning for personerne i romanerne med særlig fokus på de fortolkninger og beskrivelser, som individet tillægger det. Her vil vi inddrage Louise Mønsters artikel ”At finde sted – En introduktion til stedsbegrebet og dets litterære potentiale” fra 2009 og den danske oversættelse af Marc Augés ”Ikke-steder”¹, da de behandler stedsteorien med særligt fokus på den senmoderne tidsalder. Mønster belyser stedets kuriositet og begrundet stedernes pludselige indtræden i litteraturen med udgangspunkt i globaliseringens allestedsnærværende påvirkning, hvilket også har relevans for dette speciale.

Som bidrag til analyserne vil vi også inddrage Mikhail Bakhtins værk *Rum, tid & historie - Kronotopens former i europæisk litteratur* fra 2006, der tjener det formål at beskrive kronotopbegrebet, som vi i analyserne vil bruge til at belyse værkernes skildring af tid, sted og sociale forhold.

Da vores speciale tager udgangspunkt i nyere tids litteratur, vil vi også afdække nogle grundtræk ved verden i dag. Hertil anvender vi Anthony Giddens’ værk *Modernitet og selvidentitet* fra 1996 og Zygmunt Baumans værker *Globalisering* fra 2003 og *Flydende modernitet* fra 2006. Værkerne omhandler globaliseringens indflydelse på det senmoderne individ og herunder forandringerne i menneskets livsbetingelser. Med afsæt i deres teoretiske pointer vil vi indkredse nogle af de kendetegn, der beskriver det senmoderne samfund til videre brug senere i vores analysedel.

¹ *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil, 1992 oversat til dansk i *Sted* fra 2010.

TEORI

Autofiktion

Autofiktion over for selvbiografien

De værker, vi arbejder med i dette speciale, har det til fælles, at de alle intervernerer med virkeligheden og befinder sig i krydsfeltet mellem fiktion og sagprosa. De placerer sig derfor inden for hybridgenren autofiktion, som vi vil beskrive nærmere i det følgende.

Den franske litterat og forfatter Serge Doubrovsky er ophavsmanden til genrebetegnelsen autofiktion, og han karakteriserer denne som værende prosa, hvor indholdet – trods navnesammenfald mellem forfatter, fortæller og protagonist – er helt eller delvist fiktion (Kjerkegaard m.fl. 2006: 10). Autofiktion er en hybridgenre, der indfanger værkernes dobbeltgreb: at skriften forvandler levet liv til en fortælling. Genren har funktion som en slags bindeled mellem selvbiografi og roman, idet den indlejrer fabulerende, fiktive henvisninger med faktuelle selvhenvisninger. Autofiktion læner sig op ad livet og virkeligheden, og den distancerer sig fra den form for fiktion, der udelukkende refererer til sig selv og andre værker i et (inter)tekstuel sammenspil. Genren karakteriseres ved en dobbelt forfatter-læser-pagt. Den opererer i et krydsfelt mellem en autobiografisk pagt, der fordrer, at det fortalte er sandt og en fiktiv pagt, hvor alt er muligt. På den måde udfordrer autofiktionen læserens forståelsesramme (Apelt, 2010: 6). Autofiktion er en variant af selvbiografien, men hvor selvbiografien forklarer og forener skæbneforløb, så betragter autofiktionen ikke livet som en helhed. Ophavsmanden Doubrovsky forklarer på følgende måde, hvordan autofiktionen er: ”concerned with separate fragments, with broken-up chunks of existence, and a divided subject who doesn’t coincide with him or herself” (Doubrovsky citeret i Jones, 2010: 176).

I 70’erne og 80’erne opsatte litteraturteoretikerne Gerard Genette og Phillip Lejeune et strukturelt skel mellem selvbiografi og fiktion. Lejeunes værk *Le pacte autobiographique* fra 1975 diskuterer, hvordan litterære tekster involverer læserne i en enten fiktiv eller selvbiografisk pagt. Han opstiller en taksonomi, der skelner mellem selvbiografiske og fiktive genrer, og han argumenterer for vigtigheden af nominal identitet (Apelt, 2010: 6). Hvis fortælleren og hovedpersonen i et værk deler navn med forfatteren, så indgår værket i en selvbiografisk pagt med læseren om, at det skrevne er sandt. Omvendt indgår værket i en pagt om, at det skrevne er fiktion, hvis der ikke er navnesammenfald. Hvis protagonisten har samme navn som forfatteren, så udelukkes muligheden for fiktion, og er der uoverensstemmelser med virkeligheden i en

selvbiografi, så bliver værket ikke fiktion, men en løgn. I den optik deler forfatter, fortæller og hovedperson i et værk ikke navn, hvis teksten er udtryk for en bevidst fiktionisering.

Det var i forlængelse af – og en protest imod – Lejeunes kategoriske grænsedragninger, at Doubrovsky i 1977 opfandt genrebetegnelsen autofiktion (Kjerkegaard m.fl., 2006: 14). Autofiktionen postulerer - i modsætning til Lejeunes opfattelse af selvbiografen - ikke fuld sammenhængende identitet mellem forfatter, hovedperson og fortæller, men adskiller heller ikke instanserne helt, hvilket står i kontrast til den traditionelle fiktive roman. I autofiktionen ophæves skellet mellem fakta og fiktion, og i en poststrukturalistisk sammenhæng belyser autofiktionen det konstruerede, kreative og fiktioniserede ved en (selvbiografisk) fortælling. Der sættes spørgsmålstejn ved den traditionelle skelnen mellem kunst og liv og kollapset af en homogen, autonom subjektsidentitet (Apelt, 2010: 7). I kraft af værket *Fils* fra 1977 definerer Doubrovsky autofiktionen som en genre, hvor protagonisten, forfatteren og fortælleren deler navn, selvom værket ikke indgår i en autobiografisk pagt med læseren om at underminere fiktionen (Ibid.). I *Fils* kombineres - med inspiration fra psykoanalysen - fantasmer, frie associationer og selvbiografiske fragmenter fremført med udgangspunkt i et modernistisk opløst og flertydigt sprog (Kjerkegaard m.fl., 2006: 14).

Per Stounberg argumenterer i artiklen ”Notater om ærligheden – selvbiografien, referencen og det uperfekte menneske” fra værket *Selvskeven* fra 2006 for at autofiktionen adskiller sig fra den selvbiografiske roman ved demonstrativt at lade uforenelige koder støde sammen og låne stof fra forfatterens liv, som væves ind i en litterær kontekst:

Tekstens tilhørsforhold er uafgjort på en måde, der forstyrrer såvel fiktive som autobiografiske læsninger. Med henvisning til, at fiktioner konstitutivt i subjektsdannelsen, insisterer autofiktionen på bedste postmodernistiske vis på at udstille, problematisere og neutralisere de herskende genreoppositioner (Stounberg, 2006: 25).

Autofiktionen over for nykritikken og den intentionelle fejlslutning

At læse og tolke et værk med indlejret viden om den empiriske forfatter, er i uoverensstemmelse med nykritikkens ønske om autonomisering af værket. Den nykritiske metode, som de seneste årtier har været den måske mest udbredte metodiske tilgang til tekstanalyse, betragter fundamentalt værket som selvberørende og autonomt. Derfor er fokus flyttet væk fra både forfatteren og læseoplevelsen. Teksten anskues i nykritikken som en helhed af udtryk og indhold, og i en tekstanalyse belyses samspillet mellem betydning, tonefald og følelse betinget af tekstens

form. Teksten opfattes ikke som et udsagn om virkeligheden, men som en sproglig handling, der kommunikerer en kompleks erfaring. Det sluttede værk refererer således til en erfaring, og værket betragtes i nykritisk forstand som autonomt, fordi det må læses som en helhed på sine egne præmisser. Igennem en sådan læsning vil man erfare, at værket repræsenterer en privilegeret form for erkendelse. Nykritikken er derfor også et opgør mod æstetismen og l'art pour l'art-tanken; kunst er ikke for kunstens skyld, men for erkendelsens skyld.

Værkets udsagn om virkeligheden får man kun fat i ved at læse det som en æstetisk helhed. Derfor praktiserer metoden nærlæsning, særligt med fokus på tekstens spændinger, lyd, syntaks, semantik og så videre, som alle bidrager til tekstens betydning. Værkets selvgældige eksistens er således et spørgsmål om digtningen som en specifik erkendelsesform, der er autonom, fordi den fungerer på sine egne præmisser. Den fordomsfrie helhedslæsning er vejen til denne erkendelse. Litteraturforskeren Johan Fjord Jensen (1928-2005), som står bag introduktionsbogen om *Den ny kritik* fra 1962, formulerer den nykritiske autonomiopfattelse således:

Autonomiteorien er teorien om digtningens selvgældige eksistens. Gennem hele nykritikken [...] spores som en fast inspiration troen på, at digtningen om ikke udelukkende så dog i det centrale lader sig erkende og studere som en selvafsluttet helhed (Fjord Jensen, 1962: 92).

I nykritikken betegner den intentionelle fejlslutning en manglende adskillelse mellem værkudsigelse og forfatterintention. At fokusere på forfatterens intention er, som Fjord Jensen formulerer det: "[...] både falsk, uinteressant og – på grund af det svigtende kildemateriale – forskningsmæssigt uholdbar" (Ibid.: 97). Denne opfattelse har, sammen med poststrukturalisten Roland Barthes' udsagn om forfatterens død i 1968, ført til en opprioritering af æstetiske, værkinterne problemstillinger på bekostning af forfatteren.

I Barthes' essay "Forfatterens død" fra 1968 problematiserer han den opfattelse, som efter hans mening har været fremherskende siden renæssancen, og som han mener ligger til grund for paradigmet om forfatteren som værkets autoritative og endelige instans (Lorentzen, 2005: 4). Udviklingen igennem nyere tid – som Barthes beskriver som perioden fra middelalderens afslutning til den moderne litteraturs gennembrud med forfattere som Mallarmé (1842-1898) og Proust (1871-1922) – har ført til en forstærket tro på mennesket som individ – i samfundet såvel som i litteraturen. Dette er kulmineret med positivismen, som har tilskrevet den biografiske

forfatterpersonlighed en afgørende betydning i forlængelse af læsningen af et værk (Ibid.). Barthes argumenterer i sit essay for, at der er for meget fokus på at læse et værk i forlængelse af den, der har produceret det. Et fænomen, der kun blev styrket af romantikkens dyrkelse af forfatteren som det ensomme geni og af indførelsen af ophavsretten, der tildelte forfatteren ejerskab over den originale tekst. Det er altså et opgør med denne tanke, der får Barthes' til at erklære forfatteren for død og i stedet fokusere på sproget, der giver teksten forrang, hvilket han formulerer på følgende måde: "I lingvistisk forstand er Forfatteren aldrig mere end den, som skriver, ligesom *jeg* ikke er andet end det, som siger *jeg*: sproget kender et "subjekt", ikke en "person"" (Barthes, 1968: 178).

Forfatterens død er et udtryk, der markerer opgøret med en biografisk metode, som atomisk og tilfældigt sammenfører sammenfald uden at tage hensyn til værkhelheden, og det har medvirket til at rette fokus mod litteraturens iboende betydningsstrukturer. I vores optik bør det – i forlængelse af Barthes' postulat - til hver en tid også være teksten, der står i centrum i forbindelse med en litterær analyse. Vi mener dog, at det er umuligt, at opfatte en tekst uden at opfatte den som produceret af nogen. Når en forfatter - ved hjælp af autofiktive greb - indskriver sig selv i fortællingen, kan de litterære strategier ikke alene forklares med en læsning, der radikalt adskiller sprog og virkelighed, fordi teksten også indskriver sig i den subjektive virkelighedsforståelse. Det kalder derfor på en opprioritering af læsninger, der inddrager ydre, kontekstuelle erfaringer, netop fordi de placerer sig i krydsfeltet mellem fiktion og virkelighed (Apelt, 2010: 10).

Autofiktionen som tendens i nyere dansk litteratur

Autofiktionen er kommet for at blive. Også som betegnelse for en ny skandinavisk litteratur, der ikke længere har brug for fiktion som anonymisering. Og som senest har udgjort den mest opsigtsvækkende og nyskabende strømning inden for flere kunstarter her i Skandinavien (Behrendt, 2015).

Følgende er citeret fra Poul Behrendts gennemgang af autofiktionens indtræden på den skandinaviske kunstscene i artiklen "Autofiktionen har knust modernismens facade" i *Information* fra 2015. Citatet refererer til autofiktionens popularitet i nyere litteratur i Skandinavien, men også mere specifikt i Danmark har hybridgenrer, som placerer sig i spændingsfeltet mellem selvbiografi og fiktion, præget litteraturen i det nye årtusinde. Romaneksperimenterne udfordrer og

sammenblender forfatterens og fortællerens rolle, og det resulterer i, at disse typer værker er svære at placere genre-mæssigt.

Stefan Kjerkegaard argumenterer i artiklen ”Nøgler og nøglehuller” i *Bogens verden* fra 2008 for, at autofiktionens udbredelse kan ses i forlængelse af litteraturens opgør med nykritiske og dekonstruktivistiske opfattelser, som mange yngre forfattere med universitetsbaggrund har skiftet bekendtskab med litteraturen igennem. Nyere dansk litteratur er derfor mere end et æstetisk mellemværende mellem tekst og læser, og det er i forlængelse heraf igen tilladt at vende blikket ud mod verden (Kjerkegaard, 2008: 6-7).

Kjerkegaard nævner Christina Hesselholdts roman *Hovedstolen* fra 1998 som det værk, der indledte den nye selvbiografiske tendens i dansk litteratur (Ibid.: 5). Titlen refererer til Per Højholts (1928-2004) udtryk om, at man som forfatter ikke må tage af hovedstolen; der skal altid være noget privat tilbage, som ikke må siges i og med litteraturen. Hesselholdt forbrød sig mod den indstilling ved at udviske skellet mellem det private og det offentlige rum. Hun tog så at sige fra sin egen hovedstol. Også multikunstneren Claus Beck Nielsens kunstneriske eksperiment *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi* fra 2003 fremhæves af Kjerkegaard som det mest radikale af sin art herhjemme (Ibid.). Beck-Nielsens tværmediale værk er en litterær fremstilling af en happening, som han begik i årene 2000-2001, hvor han hver 24. time skiftede identitet mellem Claus Nielsen og Claus Beck-Nielsen. Værket involverer politiske, æstetiske og etiske problemstillinger, og forholder sig til både nær og fjern virkelighed. Claus Beck-Nielsens forfatterskab i en autofiktiv kontekst kommer vi nærmere ind på senere.

Selvom denne unilinær fremstilling af den autofiktive tendens i nyere litteratur tjener et formål, fordi den skaber et tilgængeligt overblik, så er den også diskutabel, idet litteraturhistorien ikke er en fasttømret størrelse. Forskellige tendenser er konstant til stede, og det vil være en fejlagtig forenkling kun at tale om én given norm på et givent tidspunkt. Litteraturen har altid været fyldt med biografisk materiale. Forestillingen om en entydig modernisme, der har siddet på det hele med skarpe afgrænsninger mod det private, er da heller ikke i overensstemmelse med virkeligheden. Eksempelvis har Svend Åge Madsen fyldt sine værker med karikerede selvbilleder, mens andre forfattere, som Tove Ditlevsen, Thit Jensen og Klaus Rifbjerg også har indskrevet sig i den selvbiografiske tradition. Dette er ligeledes et aspekt, som vi kommer ind på senere.

Dobbeltkontrakten – en æstetisk nydannelse

Modsat autofiktionen, der betegnes som en genre, er dobbeltkontrakten en invasion, og kan principielt invadere alle former for genrer. Begrebet stammer fra den danske litteraturforsker

Poul Behrendt, og blev lanceret for første gang i 1997². Det, som dobbeltkontrakten kan, er at undersøge de narrative selvfrestillinger intenderede vildledning af læseren. Dobbeltkontrakten indgås, når forfatteren skriver sit biografiske jeg ind i det, der fremstår som en fiktionstekst, hvormed der bliver lagt slør for læsningen. Den udfordrer på den måde læserpagten, og defineres af Behrendt som en:

[..] u-overensstemmelse mellem, hvad forfatteren – som empirisk forfatter – udtaler om sit værk i interview etc., og det immanente udsagn, der kan aflæses som intenderet af den implicite forfatter (som altid er tavs) i kraft af spillet mellem udsigelse og udsagn ('det er mig, og det er ikke mig') (Behrendt, 2006: 23).

Dobbeltkontrakten dækker over, at en forfatter indgår to modstridende læserkontrakter: en fiktionskontrakt og en virkelighedskontrakt. I autofiktionen indgås disse kontrakter samtidig, mens der i dobbeltkontraktlige tilfælde i stedet sker et tidsforskudt læserbedrag, idet læseren først går ud fra, at det eksempelvis er en selvbiografisk selvfrestilling (og altså virkelighed), men dernæst indser - eller gøres opmærksom på - at det er en roman (og derfor altså fiktion) (Ibid.: 49-50).

Med begrebet dobbeltkontrakten gør også Behrendt op med nykritikkens forståelse af teksten som autonom, og det er ifølge ham vigtigt at fokusere på tekstens paratekstuelle kontekst i forsøget på at forstå og fortolke. Han beskriver det således:

[..] læserbedraget, eller den illuderende førstegangslæsning, inddrages og ekspliciteres som en del af et sæt spilleregler, der endnu ikke er fuldt ud kendt eller kortlagt for nogen af kontraktens parter, men heller ikke på ubestemt lang tid gemt som skjulte esser i ærmet. Det annonceres – direkte eller indirekte – at værkimmanensen, dvs. værket læst autonomt, som fiktionskontrakt, ikke er tilstrækkelig for en forståelse af værket (Ibid.: 23).

Det er, som det fremgår i citatet, altså ikke nok at undersøge værkimmanensen, da forfatteren narrer førstegangslæseren. Derfor bliver paratekstuelle, biografiske markører - som eksempelvis interviews eller omtaler - der ikke står i direkte forbindelse til værket, relevante, idet en læser kan inddrage disse i forståelsen og fortolkningen af værket. At pålægge paratekstuelle forhold

² I et essay med titlen "Med to hoveder" udgivet i *Weekendavisen* d. 24 oktober 1997.

betydning bevirker, at værket lever videre efter endt læsning, fordi læseren kan inddrage disse i forståelse og fortolkningen af værket. Det er inddragelsen af paratekstualitet i forståelsen af værkets indhold som fiktivt eller selvbiografisk, der adskiller dobbeltkontrakten fra lignende teorier.

Om hvorvidt dobbeltkontrakten er en nydannelse, som Behrendt hævder, kan vi dog stille spørgsmålstegn ved. Som nævnt har flere tidligere forfattere – også navne som Søren Kierkegaard og St. St. Blicher - skrevet litteratur uden et tydeligt skel mellem det fiktive og det virkelige (Kjerkegaard, 2006: 10). Men hvor udviskningen af skellet mellem værk og forfatter i den skrevne litteratur altså ikke er ny, er bevidstheden om skellet samt ønsket om at sætte spørgsmålstegn ved det derimod.

I en læsestrategisk kontekst kan dobbeltkontrakten og autofiktionen virke parallelt. Dobbeltkontrakten kan bruges i relation til æstetiske og etiske problemstillinger i forbindelse med værkets interne strategier og i de kontekstuelle læsninger. Hvor en læsning med fokus på dobbeltkontraktlige spil i teksten vil have fokus på værkets forsøg på virkelighedsmanipulation og læserens (fejl)forståelse, er en autofiktiv læsning i stedet historisk perspektiverende, idet den placerer sig i feltet mellem selvbiografiens tradition og fornyelse inden for en (litterær) periode. (Apelt, 2010: 9).

Performativ biografisme – en anden betragtning

En iøjnefaldende tendens i nullernes litterære landskab var Mig. Forfatterne installerede sig med navns nævnelse i deres tekster og deltog på deres måde i mig-generationens generelle interesse for... sig selv. Tendensens mest tydelige formtræk var blandingen af fiktion og selvbiografi, det gennemgående tema identitet mellem essens og konstruktion (Haarder, 2010: 25).

Således indleder lektor ved Syddansk Universitet Jon Helt Haarder sin artikel ”Hullet i nullerne – ind og ud af kunsten med performativ biografisme” udgivet i tidsskriftet *Passage* i 2010. Haarder forankrer tendensen i senmodernitetens generelle forskydning fra vertikale, livshistoriske rammesætninger af identitet til horisontale, rumlige og performative. Tendensen betegner han performativ biografisme, og i kraft af dette fremlægger han et alternativt teoriapparat til at betragte de senere års autofiktive litteraturstrømning på, som ellers hidtil mest har været præget af Lejelunes og Doubrovskys begrebsliggørelse af fænomenet samt Poul Behrendts danske forsøg i form af begrebet dobbeltkontrakten.

Begrebet performativ biografisme dækker ikke kun over det litterære genstandsfelt, men omfatter en generel strømning i samfundet (Ibid.). Spillet i performativ biografisme består af, at jeget inddrager sig selv som æstetisk virkemiddel og metafiktivt markerer dette greb, og at det (selv)biografiske indgår som en virkelighedseffekt, der provokerer og kalder på reaktioner (Ibid.: 26). En definition, som Astrid Merete Kirkegaard i *Synsvinkler* benævner som problematisk, idet den bygger på offentlighedens modtagelse i højere grad end værkets betydningsdannelse i sig selv (Kirkegaard, 2010: 18).

Hvor Behrendt og Lejelune betragter brugen af forfatternavnet i en litterær tekst som en selvbiografisk- eller virkelighedskontrakt, så betragtes det af Haarder, som nævnt tidligere, i stedet som et æstetisk virkemiddel – som en funktion eller strategi i teksten:

Det performative består i at biografiske oplysninger ikke optræder som en bagvedliggende sandhed eller kontekst, hvis forhold til teksten bestyres af litteraten, ej heller som påstande om et ligefremt forhold mellem tekst og liv. Overensstemmelsen mellem forfatter i teksten og forfatterens eget liv optræder som et æstetisk virkemiddel, dvs. som en funktion eller strategi i teksten (Haarder, 2004: 64).

Performativ biografisme kan ikke sammenlignes med traditionel biografisme. Hvor traditionel biografisme er en litterær metode, der fremhæver forfatterens liv og personlighed som en forudsætning for at forstå dennes værker (Fjord Jensen, 1962: 33), er performativ biografisme i stedet fokuseret på, hvordan forfatteren bevidst bruger sin (eller en andens) biografi som et æstetisk og kunstnerisk virkemiddel. Det performative aspekt henviser, som det fremgår i ovenstående citat, til det faktum, at anvendelsen af (selv)biografisk materiale som litterær strategi påvirker verden og læseren. Den involverer læseren ved at underminere forventningen om et skel mellem værket/livet eller fiktionen/ikke-fiktionen. På den måde bliver det performative et aspekt, der gør læsningen til en begivenhed, som har indflydelse på verden uden for værket (Haarder, 2004: 28-30).

Som nævnt benytter performativ biografisme sig i høj grad af indsigten i forfatteren, og på den måde anvendes altså et andet forfattergreb og et andet intentionalitetsbegreb end nykritikkens udvisning af forfatteren og poststrukturalisternes aflivning af selvsamme (jævnfør Barthes' postulat om forfatterens død). Forfatteren og dennes intention i performativ biografisme åbner for det tilfældige og dialogiske, begge dele er felter for begivenheder snarere end (kun) semiotiske objekter (Haarder, 2010: 29). Et gennemgående træk ved performativ biografisme er

således den autentiske reference, der ofte har udgangspunkt i et traume, samt opgøret med værkbegrebet, antiprivathedsæstetikken og skellet mellem høj- og lavkultur (Haarder, 2004: 32). Forfatteren sætter sig selv i spil som en del af værket, men ikke på en sådan måde, at det drejer sig som en skjult og virkelig livshistorie, som baggrund for værket oprindelse, men nærmere som en, med Haarders egne ord: ”[...] kras realismeeffekt på et lærred spændt ud mellem kvinden bag værket, kvinden foran værket og fiktionen” (Ibid.: 28).

Ifølge Haarder er det ikke nemt at opretholde skellet mellem fiktion og virkelighed samt mellem empirisk forfatter og implicit fortæller, når performative biografiske værker indeholder selvbiografisk materiale uden at optræde inden for den traditionelle selvbiografiske genres konventioner. Haarder understreger vigtigheden i, at læsningen af performativ biografiske værker ikke forholder til en ren biografisk tilgang, idet det blot vil resultere i en analytisk begrænsning af værket. Det, som Haarder argumenterer for, er, at bevidstheden om forfatteren i værket åbner analysens muligheder, og derfor kræver den performative biografisme nye analytiske og teoretiske udspil, som åbner op for de tværmediale og tværæstetiske tilgange til værket:

[...] tekstens reference til forfatteren er en åbning, der kun lader sig sætte i parentes af metodologiske grunde. Et apriorisk dogme om, at model-forfatteren aldrig må blandes sammen med den empiriske forfatter, er til gengæld primært en fortrængningsmekanisme, der på forkerte præmisser skal [...] gøre bestemte institutioners selvforståelse indiskutabel (Ibid.: 33).

Vi har nu gennemgået det teoretiske afsæt for værkernes udviskning af skellet mellem virkelighed og fiktion. I det følgende vil vi fokusere på en anden fælles tendens i de værker, som er dette speciales analyseobjekter: nemlig hjemstavnen, provinsen: stedet.

Hjemstavns litteraturen dengang og nu

Fælles for de værker, som vi behandler i dette speciale, er, at de – foruden erindringstematikken, og det, at de genre-mæssigt placerer sig inden for autofiktion – stedsligt udspiller sig i og omkring hjemstavnen. Barndommen udspiller sig på Mols i Josefine Klougart's *Stigninger og fald*, hvis titel i øvrigt refererer til det vilde og bakkede landskab, som blev skabt i istiden, da isen trak sig tilbage og Mols Bjerger blev dækket af egeskov. I Bjørn Rasmussens *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* foregår det meste af handlingen i Lemvig i Vestjylland. At forfattere fokuserer på hjemstavnen, er et gennemgående træk i meget af den nyere tids litteratur. Hjemstavns litteratur kan tendensen kaldes, og den vil vi undersøge nærmere i det følgende.

I artiklen ”Ættens arbejde – om tendenser i 00’ernes prosa” udgivet i tidsskriftet *Synsvinkler* i 2010 skriver Astrid Merete Kirkegaard, at provinsen som litterært topos har fået en fremtrædende rolle i 00’ernes litteratur (Kirkegaard, 2010: 21). Tendensen er så markant, at Erik Skyum-Nielsen i *Information* benævnte hjemstavnlitteraturen som den mest synlige trend i perioden (Skyum-Nielsen, 2010). Det kan altså konstateres, at provinsen i litteraturen for alvor har slået rødder i den danske muld og meget tyder på, at den er kommet for at blive.

At skrive fra - og om – provinsen og hjemstavn handler ikke bare om at referere til en konkret fysisk lokalitet, men også om at skrive fra sin erindring og sit sind. Hjemstavn og erindringen er tæt forbundet, mener professoren Johannes Nørregaard Frandsen, der i sin artikel ”På sporet af den tabte tid – tid, sted og hjemstavn i det moderne samfund” fra 2012 argumenterer for, at man kan definere hjemstavnlitteraturen som en slags bevidsthedens steder:

For en lang række af danske forfattere udgør hjemegnen ude på landet, hjemegnens natur, mennesker og miljø dels forudsætningen for at fortælle dels stof og motiver i det fortalte. [...] Landskaberne er således ikke bare vores fysiske omgivelser. De er steder for sindet og scener for vores sansende bevidstheder. I litteraturhistorien er denne skildring af bevidsthedens steder undertiden blevet kaldt for hjemstavnlitteratur (Frandsen, 2012: 22).

Selvom det i dag er meget udbredt at fokusere på hjemstavn i litteraturen, er det ikke en tendens, der er enestående for vor tid. Eksempelvis skabte en ny generation af forfattere i det moderne gennembrud et litterært danmarksbillede som en konsekvens af industrialiseringens opbrud med bondesamfundet og fremgangens generelle optimisme (Ibid.). Generationen inkluderede navne som Jeppe Aakjær, Johan Skjoldborg og Martin Andersen Nexø. Alle landbofødte i øvrigt, og derfor indbefattede betegnelsen hjemstavnlitteratur dengang skildringen af bondelandet, og det dertilhørende liv, skrevet i en særlig stil og med fokus på specifikke motiver og tematikker (Frandsen, 1998: 51). Det, der var målet dengang, var at redde den fortrolige, cykliske bondeverdenen fra glemslen som industrialiseringen forårsagede (Ringgaard, 2010: 138). Genrespecifikationen hjemstavnlitteratur dækker derfor primært over den digtning, der omhandler de landlige ydre punkter og kun sjældent (stor)byerne.

Som Dan Ringgaard påpeger det i artiklen ”Litteraturens tilstand er kosmopolitisk” i tidsskriftet *Synsvinkler* fra 2010, er hjemstavnlitteraturen i modernitetens tidsalder i begyndelsen af det 20. århundrede en litteratur, der med udgangspunkt i et specifikt sted på landet eller i

provinsen tematiserer identitetens brydning mellem land og by i en industrialiseret verden, som pludselig er blevet international, og hvor landet i den forbindelse er blevet perifert (Ibid.: 140). Ringgaard argumenterer videre for, at man ikke kan betragte nyere dansk litteratur, som er forankret i hjemstavnen og provinsen, som hjemstavnslitteratur. Det kommer sig af, at hjemstavnslitteraturen i den mest enkle betragtning var et middel til at redde bondesamfundet fra at blive glemt, hvilket i dag er en irrelevant problematik. Derfor placerer han nyere dansk litteratur med fokus på hjemstavnen under betegnelsen lokallitteratur. En fællesnævner for flere af de lokallitterære udgivelser er, at de er optaget af at skildre et provinsmiljø, som kunne være flere steder – og ikke bare i Danmark - kontekstueret i en historisk specifik situation. Der er så at sige tale om provinsskildringer, som i kraft af deres lokale forankring får en eksistentiel gennemslagskraft (Ibid.: 138).³

Syntesen *center og periferi* kan fungere som illustration på den dynamik, der har eksisteret op igennem det 20. århundrede, hvor København har været det primære centrum – metropolen – som det øvrige land stod i kontrast til. Centeret København, var – og er stadig – et økonomisk kernepunkt, som lokkede periferiens indbyggere til sig, og som satte dagsordenen i det øvrige land. Ringgaard argumenterer dog for, at denne centrum-periferi-model i dag ikke længere er eksisterende, og at det lokale i den nyere danske litteratur opstår i et forhold til andre og flere steder end hovedstaden (Ibid.: 140). Det lokale er - i kontrast til tidligere – i dag udpeget enten af senmodernitetens evige opbrud og kærlighed for ikke-steder, eller af globaliseringen, der ”[...] på den ene side synes at deterritorialisere stederne og gøre det lig alle andre steder, og på den anden differentiere stederne ved at fylde dem med et heterogent indhold.” (Ibid.: 140-141).

Stedsteori

I dette speciale ønsker vi, som tidligere nævnt, at analysere de to udvalgte værker med særligt fokus på blandt andet steder. Ringgaard påpeger i sit værk *Stedsans* stedets uomgængelighed, og skriver følgende; ”Vi kan ikke være nogen steder uden, at der er steder. Intet kan finde sted uden sted” (Ringgaard, 2010: 12). Som det fremgår af citatet er stedet allestedsværende og et meget omfattende begreb, hvorfor vi i det følgende blot bestræber os på at klarlægge teoriens historiske dimension samt stedets betydning i relation til nyere dansk litteratur.

Stedsteori er ikke en fast defineret term, og den har, ligesom sit emne, utydelige grænser. Stedet er en kompleks størrelse at beskæftige sig med, og der er flere vinkler at anskue området

³ Vi er bevidste om Ringgaards definition af hjemstavnslitteraturen, men vælger dog stadig at anvende betegnelsen hjemstavnslitteratur om nyere tids værker med fokus på stedet i dette speciale. Dette gør vi, fordi vi oplever, at hjemstavnslitteratur er den mest hyppigt anvendte term i litteraturkritikken.

fra. Denne kompleksitet opstår, fordi stedet breder sig over mange videnskaber og faglige tilgange, og fordi det fletter sig ind i en række andre emner og begreber. Bevågenheden og refleksionen om stedet strækker sig over alt lige fra geografiske, sociologiske, antropologiske og politiske problemstillinger videre over til filosofiske, kunsthistoriske, kulturelle og litteraturteoretiske videnskaber. Interessen for stedet kombineres endvidere med emner som globalisering, identitet, køn, postkolonialisme, urbanisering, natur og hjemstavn samt samspejlet mellem det lokale og det globale, imellem det nationale og det internationale, der ofte er genstandsfelt for teorier, som tager udgangspunkt i den komplekse sammensmeltning af det nære og det fjerne. Stedsteorien er altså ikke en teoridannelse skabt inden for én bestemt videnskab, men snarere en samling af teorier, som har rødder mange steder fra (Mai, m.fl. 2010: 7).

Litteraturforskeren Louise Mønster sætter i sin artikel ”At finde sted – En introduktion til stedsbegrebet og dets litterære potentiale” fra 2009 spørgsmålstegn ved den stigende interesse, som stedet pludselig er underlagt. Hun kommer med flere bud på, hvorfor der netop inden for de seneste ti år er sket en stigende interesse herfor. Blandt andet nævner hun, at globaliseringen har den effekt, at stedernes specificitet og betydning er blevet udjævnet. Der er sket en form for opløsning. Verden har ikke længere et centrum, og multinationale selskaber kan skabe identiske virksomheder på tværs af kloden. Endvidere er vores verden blevet digitaliseret, således at man ikke længere er bundet op af fysisk tilstedeværelse, men kan kommunikere og iagttage andre på trods af store geografiske afstande. I forbindelse hermed skriver Mønster følgende:

Den moderne nedtoning af det specifikke sted og den konkrete tilstedeværelse afføder et fornyet behov for at reflektere over og aktivt skabe rum for steder og nærvær, ligesom opmærksomheden omkring det globale perspektiv har medvirket til, at spørgsmålet om det lokale er blevet accentueret (Mønster, 2009: 359).

Når samfundsforandringerne accelererer - som de unægtelig gør på bestemte tider i historien - opstår behovet måske netop for at kigge tilbage på de steder, man har været en del af og forladt. Hertil påpeger Mønster menneskets trang til at omforme og interagere i dets omgivelser, så det føler sig hjemme. Som vi har nævnt, kan hjemstavnlitteraturen under det moderne gennembrud i 1900-tallet ses som en reaktion på industrialismen og opbruddet i bondesamfundet. Det senmoderne samfund, som betegner verden i dag, kendetegnes ved globalisering og videnssamfundet, hvor mobilitet og foranderlighed er væsentlige bevægelser, som Mønster også

skitserer. Mødet med videnssamfundet og globaliseringen medvirker altså til, at steder forvandles, og mennesker bevæger sig.

Også Ringgaard og Anne-Marie Mai beskæftiger sig med stedsteori og anvender den tyske filosof og fænomenolog Martin Heidegger (1889-1976) som referencepunkt. Heidegger indtager, hvad Ringgaard og Mai kalder en ontofænomenologisk position i stedsteorien, hvormed der menes, at stedet skabes i en dobbelt bevægelse af samling og åbning, der forbindes mellem sted og væren, således at et sted ikke bare er et sted, men at et sted er noget, der finder sted (Mai m.fl. 2010: 12). Mønster nævner ligeledes Heidegger som repræsentant for, at forholdet mellem rum- og stedsbegrebet vendes om. Tidligere havde rummet primat, fordi det ansås for den kropslige forankrede tilgang til omverdenen, og forestillingen omhandlede, at rum skulle gå forud for sted. Hertil mente Heidegger, at det forholder sig omvendt, da rum opstår i forlængelse af steder – eller rettere de områder, som stederne danner og indgår i (Mønster, 2009: 360). Stedet er af flere teoretikere defineret ved at være kvalitativt, sanseligt samt ved nærhed og pause, mens rummet ifølge Mønster defineres ved at være abstrakt, absolut, kvantitativt samt ved distance og bevægelse. Rum forbindes med bevægelse, da rum erfare gennem vores mulighed for at bevæge os i dem, mens stedet på en anden måde er værdiladet og udgør et sted, hvor mennesker opholder sig, således at det forbindes med pause. Mønster underbygger sit synspunkt yderligere med følgende: "[...] et rum kan være den måde, mennesket træder i forhold til det, der før var et uddifferentieret rum, men nu bliver et sted for én" (Ibid.: 363). Hertil mener også Mai og Ringgaard, at rum ikke bare er, at de ikke skabes i en gentagelig gestus, men at de produceres, hvormed en nutidig opfattelse af rum over for sted har ændret sig.

Et rum fremstår altså som områder, mens steder har rum imellem sig. Stedet muliggør mennesket at opholde sig deri, fordi stedet er det, der mest samhörigt forbinder mennesket og dets omgivelser, da "Menneskets liv foregår på steder, og netop når vi investerer liv og mening i en given lokalitet, kan der opstå et sted" (Ibid.: 362). Den britiske historiker og stedsteoretiker Tim Cresswell er enig i de betragtninger. Han påpeger, at tre dele afgør, om man kan tale om et sted; placering, fysisk form og fornemmelse for stedet (Cresswell, 2004: 7). Ringgaard beskriver også stedet som noget, der opstår i mødet med stedets subjekt, hvilket vil sige, at situationer først finder sted, når noget udspiller sig på det pågældende sted. Dette kan med andre ord beskrives som den interaktion, der skal forekomme, inden at noget udgør et sted.

I tråd med Heideggers opgør med rum over for sted beskæftiger også litteraturforskeren Susanne Kemp sig i artiklen "Skoven, loven og løgnen" fra 2013 med rummet, og hun pointerer følgende:

Rum er på mange måder i litterær forstand en kompliceret størrelse. I takt med stedsforskningens fremmarch generelt og i litteratursammenhæng, er begrebets sum blevet alt fra en decideret negativ kategori over et temmelig udefineret begreb, der ikke synes at adskille sig nævneværdigt fra stedet, til stedets komplementære modsætning (Kemp, 2013: 4).

Hun nævner dog endvidere, at denne upræcise definition af rum hersker både mellem såvel de kanoniserede tænkere og de aktuelle forskere. Det er, ifølge Kemp, ligeledes væsentligt, at der ved litterære analyser foretages en opdeling af begreberne sted og rum. Hun skelner mellem det konkrete sted og det litterære rum og anvender hertil et uddrag fra digtet *Helt i skoven* skrevet af Pia Juul fra 2005. Kemp opstiller to sætninger til sammenligning:

*Engang på Hotel du Nord i Hobro og
Ord i skoven* (Juul, 2005: 26)

Det, som man kan udlede af disse sætninger, er, at hotellet i første citat er et konkret etableret sted over for skoven i sidste citat (som i øvrigt også er afbilledet på værkets forside), der omvendt fremstår som litterært rum (Kemp, 2013: 52). Rummet er derfor i en mere overordnet forstand bygget op af sproget som poetisk rum, hvor hotellet til forskel er det konkrete sted. Omvendt befinder rum og sted sig i tæt relation til hinanden, da stedet udgør betydningsfulde erfaringscentre inden for den kontekst, hvor hverdagslivets sociale og levende rum dannes og udfoldes. Stedet er ifølge Kemp altså ikke abstrakt på samme måde som rum, men derimod ofte konkret og forbundet med betydning for subjektet, således at det er grundlæggende eksistentielt betydningsbærende.

Idyllens kronotop

Både Kemp og Ringgaard har en lineær og hårdt afgrænset definition af stedets dominans over for rummet. Denne tilgang er dog ikke en entydig overbevisning hos alle. Den russiske litterat og semiotiker Mikhail Bakhtin (1895-1975) beskriver i sit essay ”Forms of Time and of the Chronotope in the Novel – Notes towards a Historical Poetics” fra 1937 forholdet mellem tid og rum samt menneskets placering i det, han kalder kronotopen. Kronotop er en sammensætning af det græske *chronos* (tid) og *topos* (rum), hvilket således bliver til et tidsrum. En kronotop kan ses som et genrekompleks, der er bestemmende for menneskebilleder, plottyper, motiver samt

kulturformer, der kommer til udtryk i en litterær tekst (Gemzøe, 2003: 78). I den danske oversættelse af Bakhtins essay beskrives kronotopen således:

I den skønlitterære kronotop sker der en sammensmeltning af de rumlige og tidsmæssige kendetegn til et meningsfyldt og konkret hele. Tiden fortættes, komprimeres og bliver her kunstnerisk-synlig; også rummet intensiveres og drages ind i tidens, plottets og historiens bevægelse. Tidens kendetegn udfoldes i rummet, og rummet fyldes med mening og dimension af tiden. Denne krydsning af rækker og sammensmeltning af kendetegn er karakteristisk for den kunstneriske kronotop (Schmidt, 2006: 13).

Som det fremgår af dette citat, er kronotopen afgørende for litteraturens form, indhold og genreplacering. Der findes forskellige variationer af kronotoper, men de konstitueres alle ud fra, hvordan tid og rum udspiller sig i den pågældende tekst. En af de væsentligste kronotoper kaldes den idylliske kronotop, og denne har i et utal af år været fremtrædende i litteraturen. Bakhtin skitserer forskellige typer idyl, herunder kærlighedsidyllen, familieidyllen, landbrugsidyllen med videre. Idyllerne kan optræde i deres rene form, men kan også sammenflettes, hvoraf den ene så vil dominere mest (Ibid.: 144). Selvom idyllerne kan være forskellige, er relationen imellem tiden og rummet en fællesnævner, idet livet og begivenhederne heri organisk er knyttet til stedet. Det idylliske liv og dets begivenheder er uadskillelige, og dette kalder Bakhtin for lilleverdenen, da stedets enhed dominerer. Lilleverdenen udgør et afgrænset rum, hvor en gruppe af individer eksempelvis lever et liv, uafhængigt af omverdenens fremadskridende udvikling. Bakhtin kalder dette "unity of place" (Ibid.), hvilket medfører en svækkelse af de temporale grænser. En ny generation er eksempelvis ikke i stand til at skelne sit liv fra den forrige generations, hvilket bidrager til en forståelse af tiden som værende cyklisk og ikke lineær. Derfor er skellet mellem de livsfaser, det enkelte individ gennemlever, ophævet, idet: "the unity of place brings together and even fuses the cradle and the grave" (Ibid.: 225). Stedet svækkes således af de tidsmæssige grænser, og opløsningen af den tidsmæssige dimension resulterer i skabelsen af idyllens karakteristiske cykliske tidsrytme (Ibid.).

Kronotoperne er altså afgørende for handlingsforløbet, fordi de er plotskabende. De er ligeledes afgørende for den litterære billeddannelse, litteraturens illustrative plastiske evne, idet de abstrakte elementer får kød og blod. Endvidere er sproget som et skattekammer af billeder, der er essentielt kronotopisk, og ofte skildres en sammenkædning mellem menneskets liv og naturens

gang i en metaforisk stil, hvor naturen eksempelvis refererer til menneskets inderste følelser. På den måde infiltrerer naturen sig i mennesket og omvendt (Ibid.: 145).

Også den franske sociolog Henri Lefebvre (1901-1991) beskæftigede sig med rummet, og for både Bakhtin og Lefebvre er rummet det primære. Rummet har tre dimensioner, mens stedet kun har to. Rum er en tredimensionel oplevelse, hvorimod et sted er et punkt på en flade. Lefebvre pointerer, at samfundet har en tendens til at inddele byen i adskilte funktioner. Han mener, at adskillelse ikke er berigende for det levede liv, og argumenterer i stedet for, at man betragter det urbane som en helhed af processer - eller en produktion af rum – mellem forskellige domæner (Juul, 2009: 28). Det urbane er Lefebvres beskrivelse af byen som en proces, en organisk helhed og et flydende og levende fænomen, der aktiveres i byboerens oplevelse af byen. I det levede hverdagsliv udveksler byboeren byens mangeartede rum, og derved bliver nye erfaringer skabt, der igen bidrager til den helhed, som det urbane består af (Ibid.: 30).

Det er rigtigt, at stederne pludselig vinder indpas og skaber (mod)bevægelser til litteraturteorien, men man må betragte det mere pluralistisk og historisk relativt. For alle litterære rum er metaforisk for en bestemt slags tidslighed, og det er væsentligt, om man har et lukket, cyklisk eller et åbent lineært rum, da der også kan være både oppe og nede i et rum. Disse absolutter undgår idyllens kronotop, idet der siges noget alment om alt lokal- og hjemstavnlitteratur. Idyllens kronotop er desuden ofte forbundet med dobbeltheden i det statiske og det åbne, hvilket er træk, der kan genkendes i mange værker. Derudover kan også flugten fra idyllen - den cykliske, lukkede verden – også sættes ind i en længere litterær erindring.

Både sted og rum er derfor vigtige begreber, når man vil belyse menneskets samfundsforhold og forståelse af samtiden. Mennesker har altid været underlagt den historiske udvikling, og via litteraturen er det muligt at aflæse de samfundsmæssige forandringer, der enten har været eller kan forekomme. For når mennesket interagerer med omverdenen - hvad enten det er steder, andre mennesker eller omgivelser - forsøger det at forstå sig selv, og i den sammenhæng er særligt litteraturen velegnet til at kaste lys og refleksion over netop det anliggende.

Litteraturens sted(er)

Som tidligere nævnt er der ingen tvivl om, at internettet og urbaniseringen har ændret og omfordelt de rum, vi befinder os i i dag. Stederne forvandles, og menneskene bevæger sig i takt med den stigende udvikling. Den samme kombination mellem bevægelse og pause afspejles også i litteraturen. Ifølge litteraten Svend Erik Larsen er ”Litteratur en kulturel rygmarv, der forbinder steder og kulturer, en integreret del af alle kulturer hvor den former mennesker og historier”

(Larsen, 2007: 14). Han beskriver i sit værk *Tekster uden grænser* fra 2007, at litteratur altid har været model for global tænkning, som gør betydningen mellem lokal erfaring og verden hinsides det lokale konkret. Hermed mener han, at litteraturen altid har haft grænseløse ord, men at globaliseringen påvirker forholdet mellem det lokale (det nære) og det nationale/ internationale (det fjerne) (Ibid.: 26).

Som vi har nævnt tidligere, er der hos flere af de danske samtidsforfattere en udpræget interesse for stedet som en central faktor for værkets udformning. Derudover er der på det seneste en lang række udgivelser, der er optaget af udkantsområder. Foruden den geografiske placering af stederne handler det i mange tilfælde om barndommens sted samt familiens- og slægtens sted forankret i erindring. Som vi har nævnt tager Josefine Klougart's *Stigninger og fald* udgangspunkt i barndommen på Mols, mens Bjørn Rasmussen i *Huden er det elastiske hylster der omgiver legemet hele* blandt andet beretter om opvæksten i Lemvig. Umiddelbart kan man efterlades med den overbevisning, at værkerne handler om at fremkalde fragmenter af en glemt fortid, og om at genfinde barndommens sted, hvorfor de implicerer en særlig længselsfuld tilknytning til netop dét sted. Men det kan også ses i relation til ydre påvirkninger, som eksempelvis et stigende behov for fokus på det nære i en ellers så omskiftelig verden.

Ringgaard beskriver, hvorledes litteraturen nærmest indkredser et stykke af verden og at stedet således:

[..] er en begivenhed, en særlig og principielt ugentagelig konstellation af tid, rum og subjektivitet. Forfatterens tilstedeværelse skal minde os om et sted i det øjeblik nogen, fysisk eller mentalt, stiller sig midt i det (Ringgaard, 2010: 11).

Ringgaard forsøger igennem en essayistisk undersøgelse af en række litterære værker at belyse stedet i litteraturen. Denne undersøgelse indkredser stedet som et fænomen, der ikke kan fastholdes som noget, der har en fast kerne. Stedet er foranderligt og bliver til afhængigt af det subjekt, der træder ind i stedet. Ligeledes forsøger Ringgaard at sige noget universelt om relationen mellem mennesket og stedet, og han fremsætter stedet som et meningsfuldt begreb og virkemiddel for fortællingen. Tidligere blev stedet ikke tildelt megen værdi i forbindelse med litterære analyser, og man havde måske allerhøjest en miljøkarakteristik inkluderet i forbindelse hermed. Det er først inden for de seneste år, at den videnskabelige idé om stedet er blevet opprioriteret i litterære kredse (Limfjordslitteratur, 2013). Dette ses eksempelvis med Mais værker *Hvor litteraturen finder sted* fra 2010-2012, der er en fremstilling i tre bind omhandlende steder i

litterære tekster. Heri tilføjer hun blandt andet, at inddragelsen af stedet kan ses som en vej til fornelse af historisk analyse (Mai, 2011: 12).

Man kan betragte litteraturens steder ud fra både de konkrete institutionelle og biografiske forhold, men også stederne i selve den litterære tekst (Mai m.fl., 2010: 26). Undersøgelser af relationen mellem stedet og litteraturen kan derfor tage flere former. Eksempelvis kan det dreje sig om, hvordan værket skildrer et bestemt sted, eller det kan omhandle den funktion, udbredelse eller rolle, som værket har i forhold til et givent sted. Undersøgelserne kan endvidere omhandle selve den nære relation mellem jeget og dets omverden; altså hvordan jeget forholder sig til sin omverden netop som sted og som stedligt forankret, samt hvordan menneskene og omgivelserne herigennem interagerer (Mønster, 2010: 370). Det har alle dage været essentielt for individet at stå i relation til noget, der ligger uden for en selv, og derfor har forfattere ofte været optaget af at skildre denne fundamentale præmis. Mønster nævner hertil den logiske konsekvens af omfattende modernitets- og urbaniseringsprocesser, hvor man har set, at naturens steder eksempelvis i høj grad har været pladsen til fordel for kulturens byer, gader og parcelhuskvarterer. Det er derfor heller ikke mindre oplagt at forholdet i denne relation ændrer sig i takt med, at omverdenen, samtiden og historien ændrer sig, for stedet er hverken tidsløst, selvhvilende eller homogent – tværtimod. Så når vores omverden forskubbes og forandrer sig, så ændrer ligeledes måden, hvorpå vi knytter os til hinanden og til steder, hvilket også sætter sit aftryk i litteraturen (Ibid.: 372).

Intet sted uden ikke-steder

Den tyske sociolog og samfundsforsker Ulrich Beck (1944-2015) skriver i sit værk *Was ist Globalisierung?*, at forbindelsen mellem sted, fællesskab og samfund er under opløsning (Beck, 1997: 130) Beck bemærker, hvordan den opløste forbindelse resulterer i en pladspolygami forstået på den måde, at vores liv foregår på forskellige steder, og at vi dermed er pladspolygame, fordi vi ikke nødvendigvis er trofaste over for vores fødested, men benytter muligheden for at skifte sted, når det er bekvemt for vores livsomstændigheder. Essensen heraf indgår i mange moderne teorier om samfund og individualisering, men pladspolygamien kan også betragtes mere snævert. Et eksempel herpå er den franske antropolog og sociolog Marc Augé, der beskæftiger sig med en stedspolygam vekselvirkning mellem steder og ikke-steder.

I værket *Sted* introduceres Augés begreb ikke-sted, hvilket defineres som et midlertidigt neutralt rum, der ikke indeholder stedets mulighed for eksistentiel meningsfuldhed. Mai formulerer det - med udgangspunkt i Augés værk *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* fra 1992 - således:

Hvis et sted kan defineres som identitetspræget, relationelt og historisk, vil et rum, som ikke kan defineres som hverken identitetspræget, relationelt eller historisk, definere et ikke-sted (Mai, m.fl. 2010: 45).

Ifølge Augé har supermodernitet⁴ frembragt en række ikke-steder, som figurerer i vores samfund uden at være antropologiske steder. Hvor modernitetens sted kendetegnes af en naturlig overlappning og sammensmeltning mellem det gamle og det nye, gør supermodernitetens ikke-sted ”det gamle (der stammer fra historien) til en særlig scene – ligesom den gør med alt, hvad der er fremmedartet eller lokalt særegent” (Mai m.fl. 2010: 63). Stedet, som det kendes fra moderniteten, er altså øget i attraktionsværdi og er blevet særligt autentisk og kuriøst i supermoderniteten. Hverken stedet eller ikke-stedet findes i entydig ren form, men er ”flygtige polariteter”, da stedet aldrig udviskes fuldstændig, og ikke-stedet heller aldrig fuldendes helt, men mere ”[...] er palimpsester, hvor identiteten og relationen sammenfiltres og genindskrives” (Ibid.: 60). Ikke-stedets massive tilstedeværelse i vores nuværende samfund bidrager således til at forklare interessen for stedet, idet stederne gennem deres historicitet er mere stabile end ikke-stederne.

Augé beskriver ikke-steder som erindringsløse rum, og de fremtræder som midlertidige opholdsrum, som eksempelvis lufthavnen eller hotelværelset, der implicerer en udtalt anonymitet (Ibid.: 59). Samtidig bliver det svært for mennesket at forbinde sig med sin omverden. Denne forbindelse umuliggøres, da der ikke kan opstå eksistentiel tilknytning og meningsfuldhed, da dette afvises af ikke-stederne (Mønster, 2009: 366). Den stigende fremkomst af ikke-steder anses ofte som en konsekvens af globaliseringen, og ikke-stederne - der også kan indbefatte motorveje, metroer, tankstationer, butikcentre og burgerbarer - mangler beboelse, historie og personlighed.

Selvom globaliseringen for nogle afføder en større bevægelsesfrihed, som netop transportmulighederne og udviklingen har afstedkommet, er der på den anden side et betonet tab af fastlagte orienteringspunkter og værdier (Ibid.). Særligt den øgede mobilitet og teknologiske udvikling i form af nye kommunikationskanaler har ændret vores måde at forbinde os med omverdenen på. Selve lokaliteten bliver nemlig først et egentligt sted, når det møder mennesker, der indtager det og gør det til et (sit eget) sted. Udeblivelsen af tilknytning sker særligt, fordi ikke-stederne ofte fungerer som transitsteder, der mere eller mindre blot udgør et gennemgangsrum.

⁴ Augés begreb supermodernitet er tilsvarende Giddens’ begreb senmodernitet, Lyotards postmodernitet og Baumans flydende modernitet. Alle dækker over det nuværende samfund.

Disse ikke-steder kendetegnes, foruden dét at være identitetsløse, også som rum, der blot har en indgang og en udgang, hvorfor vi ikke kan stå i relation og knytte os til dem.

Når ikke-steder gennemsyrrer vores hverdag, er det ifølge Mønster ikke tilfældigt, at en del af tidens forfattere er på jagt efter det, romerne kaldte 'genius loci'; de ånder eller guder, der knytter sig til et sted, idet at:

[..] vores råderum [..] er blevet udvidet, fordi de samme typer af rum og det samme sprog til regulering af den menneskelige færdsel gælder på tværs af landegrænser, men af præcis samme grund mangler vi den individualitet, [..] de lokale referencer og implicitte leveregler, der prægede tidligere tider og de antropologiske steder (Ibid.: 367).

At vende tilbage til et sted kan derfor være en måde at søge tilflugt på, idet denne bevæger sig blandt mange ikke-steder. Augé beskriver hertil også individets reaktion på supermodernitetens mangel på en fælles referenceramme som et forsøg på at indfange sig selv. Han bemærker en række individuelle holdninger som manifestationer af denne forpuppelse: flugt, frygt, fokus på erfaringens intensitet eller oprør (Ibid.: 62). I supermodernitetens verden har mennesket nemlig altid og aldrig hjemme, og i den vekselvirkning optræder en form for stedløshed og inautenticitet.

Det senmoderne samfund

Augé anvender som nævnt betegnelsen supermodernitet som en definition på det nuværende samfund. Dette samfund er kendetegnet ved manglende stedstilknytning og menneskers stadige færden gennem ikke-steder, hvilket har affødt, at stedet er blevet en kuriositet. Andre teoretikere har ligeledes beskæftiget sig med det senmoderne samfunds indflydelse og følgevirkninger. Den polske sociolog Zygmunt Bauman har skrevet adskillige værker som eksempelvis *Globalisering* fra 2003 og *Flydende modernitet* fra 2006, der begge omhandler globaliseringens indflydelse på det senmoderne individ. Også den britiske sociolog Anthony Giddens beskæftiger sig med emnet, og han er især kendt for sin strukturationsteori samt sit holistiske syn på det senmoderne samfund. Da vores speciale tager udgangspunkt i nyere tids litteratur, vil vi i det følgende søge at afdække nogle grundtræk ved verden i dag, fordi vi mener, at samfundets omskiftelighed også afspejles i tidens litteratur.

Overgangen fra det traditionelle til det moderne og videre det senmoderne samfund har haft mange konsekvenser i både samfunds- og individkontekst. De faste sociale holdepunkter, som kendetegnede det traditionelle og moderne samfund er, ifølge Bauman, blevet flydende og uholdbare i det, han kalder den flydende modernitet. Dette er også et perspektiv, som Giddens

berører. Giddens taler om det refleksive individ og refererer derved til et senmoderne menneske, hvis skæbne og identitet ikke er determineret i samme grad som tidligere. Begge teoretikere peger endvidere på, at skabelsen af identitet i langt højere grad end tidligere er et projekt, som det enkelte individ selv står til ansvar for. Dette skaber ambivalens, da det både medfører frihed og usikkerhed.

I værket *Modernitet og selvidentitet* fra 1996 skriver Giddens, at det moderne samfund er kendetegnet ved industrialiseringen, der begyndte omkring 1750 i forlængelse af, at oplysningstiden vandt indpas. I det traditionelle samfund var mennesket primært beskæftiget med at skaffe føde igennem jagt og senere landbrug. Hos det traditionelle menneske lå den primære interesse i lokalsamfundet, og til sammenligning har det nuværende menneske nærmest ubegrænsede muligheder som følge af globaliseringen. Et andet kendetegn ved det traditionelle samfund var, at menneskets rolle i samfundet i højere grad var prædefineret og drevet af tradition, end vi ser det i dag. Man blev født ind i sin rolle i samfundet, og ens skæbne var allerede ved fødslen determineret. Den bundethed til stedet gør sig ikke længere gældende, og det er ifølge både Bauman og Giddens en af de mest afgørende betydninger for det senmoderne individ. Selvidentiteten tolkes af Giddens som et projekt, fordi refleksiviteten, der ligeledes er kendetegnet ved samfundet, også gennemtrænger selvets kerne. Giddens påpeger desuden, at hele ens tilværelse er et spørgsmål om valg, hvor man reflekterer over ens muligheder, og hvor traditionerne udelukkende efterleves, hvis den kan legitimeres og begrundes (Kaspersen, 2007: 436).

Giddens beskriver desuden det senmoderne samfund som dynamisk, foranderligt og intenst, og tilføjer hertil tre kategorier, der indkredser det: 1) adskillelse af tid og rum, 2) udlejningsmekanismer og 3) den refleksive karakter (Ibid.: 433). Mennesket har siden industrialiseringen været underlagt en række betingelser, der ved mødet med den flydende modernitet, for nu at anvende Baumans termer, har skabt forandring i deres livsbetingelser. Der er naturligvis mange forskelligartede markører, der kan beskrive senmoderniteten, men et ganske sætligt kendetegn er netop det ændrede forhold mellem tid og rum, som Giddens omtaler. Vi nævnte i det foregående, at de teknologiske muligheder og mobiliteten, hvor både computeren og transportmulighederne har medført, at individet ikke skal være fysisk forankret til et bestemt sted, og hvor arbejdslivet eksempelvis kan foregå på tværs af by- og eller landegrænser.

I dag spiller moderne teknologi en enorm rolle i samfundet, og verden er blevet mindre som følge af globaliseringen, som især mennesket i den vestlige verden er blevet berørt af:

Tid, sted og afstand er ikke længere væsentlige barrierer for udvekslingen af økonomiske, sociale, kulturelle og politiske impulser, og de ændrede livsvilkår, dette skaber (Sørensen, 2010: 215).

Som følge af nye kommunikationsformer, er der i dag mulighed for at oprette og bevare relationer mellem mennesker, der ikke nødvendigvis befinder sig tæt på hinanden. Sociale aktiviteter er ikke længere begrænset til at foregå i et fysisk rum, og mennesker er derfor ikke længere bundet til en geografisk placering eller en tidsmæssig dimension på samme måde, som man tidligere har været det. De sociale relationer bliver endvidere ændret, og Giddens mener desuden, at denne adskillelse etablerer selve fundamentet for en rekombination af tid og rum, der koordinerer sociale aktiviteter uden nødvendig reference til stedets karakter (Giddens, 1996: 29).

Senmoderniteten kan overordnet forbindes med forskellige facetter af menneskelige praksissers forvandling, men tidens frigørelse fra rummet må siges at være afgørende. Menneskets opfindsomhed og tekniske kapacitet samt relationen mellem tid og rum er processuel, omskiftelig og dynamisk (Bauman, 2000: 147). Bauman nævner Augé og kommenterer på ikke-steder med følgende udsagn: ”Uanset hvad der skal gøres eller bliver gjort på disse ikke-steder, skal alle deres gæster føle sig hjemme uden at opføre sig, som om de virkelig er hjemme (Ibid.: 134), hvilket yderligere er med til at understrege det senmoderne individs konstante krav om tilpasning og valg.

Vi har nu gennemgået det teoretiske afsæt for dette speciale. Vi vil i det følgende analysere vores udvalgte værker særligt med fokus på netop stedet og interventionen mellem fiktion og virkelighed. Først vil vi analysere *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*, og derefter vil vi beskæftige os med *Stigninger og fald*.

Analyse

Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet

Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet (herefter: *Huden*) er skrevet af Bjørn Rasmussen i 2011. Den omhandler den unge Bjørns forhold til sin ridelærer, og den kredser om det at finde sig selv samt problematikkerne forbundet med at være homoseksuel i provinsen. Genremæssigt placerer værket sig som autofiktion. Der er navnesammenfald mellem forfatter, fortæller og protagonist, og teksten inviterer til en læsning som var indholdet virkeligt. Dog genrebetegnes den på forsiden som fiktiv, idet der under titlen står, at det er en roman. Den placerer sig altså i spændingsfeltet mellem biografi og fiktion, idet den kombinerer fabulerende, fiktive henvisninger med faktuelle selvhenviisninger.

Huden tager primært udgangspunkt i Bjørns hjemstavnsområde ved den vestjyske by Lemvig. Med Lemvig som hjemsted bevæger hovedpersonen Bjørn sig imellem navngivne steder, transitsteder og ikke-steder. Han dykker ikke konkret ned i stederne, men lader læseren få en idé om, hvor han geografisk befinder sig. Igennem steder og ikke-steder introduceres endvidere, hvordan fortælleren gestalter sin individuelle erindring af barndommen og ungdommen ved vestkysten. I følgende analyse ønsker vi at undersøge subjektets relation til provinsen med særligt fokus på steder og ikke-steder. Derudover ønsker vi at undersøge, hvordan værket intervenserer med virkeligheden samt hvilke autofiktive greb, der benyttes. Først vil vi dog med udgangspunkt i den nykritiske metode analysere værket med fokus på fortællerforhold, komposition og tematik.

Hver fugl skriger med sit næb

I *Huden* er fortælleren en overvejende indrefokaliseret homodiegetisk fortæller, som er bundet til protagonisten Bjørn⁵. Dog er der passager i romanen, hvor fortælleren er heterodiegetisk og kan opfattes som Bjørn, der fortæller om sig selv i tredje person. I enhver konventionel fortælling må der forventes at være et fortællende fikspunkt. Nok er *Huden* ikke som sådan konventionel, men det er vores overbevisning, at et fortællende fikspunkt alligevel er at finde i kraft af den 27-årige Bjørn:

Jeg ligger i køkkenvasken og skriver dette. Jeg har indtaget min positur i den her firkant, jeg taler, til knoglerne rasler. Jeg er 27, jeg har været myte længe, nu er jeg gråt kød (Rasmussen, 2011: 91).

⁵ Hvilket man også kan kalde en autodiegetisk fortæller.

Pronominet ”dette” kan både henvise til sætningen som det indgår i, til passagen og til hele værket. Vi mener, at man godt kan argumentere for, at det kan henvise til hele værket. Denne påstand underbygges på den foregående side, hvor jeget identificerer sig med værket:

Jeg sidder i mit køkken og skriver dette. [...] At du læser „mig”, er selvfølgelig en hovedløs fortalelse, og i forlængelse heraf bør jeg nævne, at jeg ikke har fundet på det hele selv. Jeg har hugget sætninger fra adskillige andre tekster: Marguerite Duras’ *Elskeren*, Sylvia Plaths *Måske bliver jeg aldrig lykkelig*, Antoine de Saint-Exupéry’s *Den lille prins*, Kathy Ackers *Don Quixote, der var en drøm* og Christina Hesselholdts *Du mit du* [...] (s. 90).

Bjørn er værket, og Bjørn er 27 år gammel, en myte og gråt kød. Hver af de forfattere og værker, som jeget henviser til i det ovenstående, har en funktion som inspiration til kapiteltitlerne i *Huden*. Eksempelvis har første kapitel titlen *Elskeren* (s. 5), mens andet kapitel har titlen *Måske bliver jeg aldrig lykkelig* (s. 16), og tredje kapitel har titlen *Bjørn er en drøm* (s. 16). Jeget har et indgående kendskab til teksten, hvilken han også proklamerer at have skrevet til trods for, at han ikke har fundet på det hele selv. Det er i øvrigt værd at bemærke, at passager i værket låner fra de nævnte værker. Dette ses eksempelvis på s. 26, hvor sætningen: ”Jeg tror nok, Bjørn benyttede sig af vilde trækfugle til at slippe bort. Den morgen, han tog af sted, gik han i stalden” og igen på s. 72, hvor der står: ”Jeg tror nok, Bjørn benyttede sig af moderens gamle, gule, skramlede Volvo til at slippe bort. Den morgen, han tog af sted, gik han i hundegården og skød weimaranerne”. Begge citater forefindes i kapitlerne *Den lille Bjørn* (s. 26 og s. 72), og de læner sig op ad en passage i Antoine de Saint-Exupéry’s værk *Den lille prins*, som lyder på følgende måde: ”Jeg tror nok, han benyttede sig af vilde trækfugle til at slippe bort. Den morgen han tog af sted, gjorde han sin planet fint i stand” (Saint-Exupéry, 1976: 32). At romanen indeholder mange transtekstuelle referencer er et forhold, som Kamilla Löfström også pointerer i sit blogindlæg ”Om Bjørn Rasmussens roman og dens romaner”, som er udgivet i 2012 på Informations website. Hun kalder teksterne i værket for ”remakes, litterære remix eller palimpsester”. Löfström tilføjer desuden også et kønsperspektiv til læsningen af værkets transtekstuelle forhold, og kalder det ”queering”. Både kønsperspektivet og transtekstualiteten er aspekter, som vi kommer nærmere ind på senere i denne analyse.

Som nævnt er fortælleren overvejende indrefokaliseret homodiegetisk. Ved fortællinger med en homodiegetisk fortæller bliver distinktionen mellem det fortællende og det fortalte vigtigt

at have for øje. Det fortællende jeg og det fortalte jeg er på en og samme tid samme instans og adskilte, idet jeget befinder sig på både udsigelsens og det udsagtes niveau. Der er et fortællende jeg som måske fortæller fra et andet sted, end det fortalte jeg befinder sig. Dette ses i *Huden*, hvor der er flere eksempler på historisk præsens, hvilket indikerer, at det fortællende jeg fortæller et andet sted fra, end det fortalte jeg befinder sig:

Femten-et-halvt.

Jeg står af bussen.

Der er frost og stærk sol, moderen er ængstelig for, at vandrørerne skal fryse til, at hun skal rundt med spande til de tørstende dyr (s. 10).

Senere på samme side står der således:

Det var i løbet af denne rejse, hvor billedet syntes frigjort, at det kunne have revet sig løs fra helheden. Hvis det ikke var, fordi fordi. Moderens fordi, provinsens fordi, ridelærerens. Jeg siger rejse, fordi bussen, fordi Fjaltring, havet, ham. Jeg føler ikke noget for helheden, jeg kender den ikke [...] (s. 10).

I dette eksempel ser vi, hvordan skiftet i tempi fra præsens til præteritum markerer afstanden mellem fortælle- og fortalt tid. I eksemplet fortælles der på distance af begivenhederne, uanset om det fremstår i præsens eller præteritum, og fortælleren kommenterer på begivenhederne fra en næsten overpersonel vinkel. Dette kan ses i forlængelse af, at det på samme tid er en hændelse, en erindring og en refleksion. Med den franske litteraturteoretiker Genettes' begreber kan man betegne fortællerforholdet i værket som skiftende mellem autobiografisk, heterodiegetisk autobiografisk og heterodiegetisk fiktion (Genette, 1993: 68-79). Der er som nævnt navnesammenfald mellem forfatter, fortæller og protagonist, hvilket gør fortællerforholdet autobiografisk. Som vi har set præsenterer fortælleren sig som Bjørn, når jeget er til stede i teksten, hvilket også genererer et karaktersammenfald med forfatteren Bjørn Rasmussen. Det heterodiegetisk autobiografiske fortællerforhold gør, at fortælleren distancerer sig fra Bjørn, og bindeledene mellem forfatter og fortæller samt fortæller og protagonist opløses, mens ligheden mellem forfatter og protagonist bibeholdes, fordi de begge hedder Bjørn. Dette resulterer i en ekstradiegetisk fortæller, som betragter både hovedperson og forfatter. Opløsningen af samtlige bindeled er det, som Genette betegner som autobiografisk fiktion, hvilket findes i værket, når der

fortælles om moren, og hverken jeget eller Bjørn er til stede, og hvor en ekstradiegetisk-heterodiegetisk fortæller har adgang til moderens indre tanker:

Hun vågnede en morgen, og hendes elskede lå ikke længere ved hendes side. Er han ved havet, tænkte hun, er han gået til grønthandleren efter figer og artiskok, er han gået i stalden (s. 6).

Det er vanskeligt at karakterisere og generalisere fortælleren i værket, fordi denne er konstant varierende på mange forskellige måder og på mange forskellige niveauer. Selvom hvert kapitel overvejende holder sig til én fortællertype og – stil, er der mange stemmer i brug, og derfor er det ganske vanskeligt at benævne, hvilke ord, fraser, eller sætninger, der er direkte afskrift fra andres værker. På den måde bliver det også svært at vurdere graden af troværdighed i det, der læses. Det er med andre ord svært at vurdere, hvornår det Bjørn, der taler, og hvornår det er andre forfattere.

Tro intet af, hvad jeg fortæller om følelser

Ovenstående overskrift er et uddrag fra en passage på s. 18 i *Huden*, hvilket henviser til en selvproklameret upålidelighed. Som tidligere nævnt fremstår fortælleren i værket også gennemgående upålidelig, idet denne det ene øjeblik har fuld adgang til personernes tanker og følelser, hvorefter adgangen er begrænset. Upålideligheden er ikke kun af direkte selvproklamerende karakter, men også på et mere underliggende niveau, der knytter sig til fortællerenes synsvinkel. Fortælleren benytter sig både af indre-, ydre- og nulfokalisering. Ved at fravælge fuld adgang til bevidstheden i persongalleriet synliggøres fortællerenes upålidelighed. Et eksempel herpå er Bjørns forlovelse med ridelæreren, som skildres på s. 39-40, hvor der står:

Jeg skulle netop til hviskende at foreslå dig, at vi fandt en anden butik, da guldets vogter trak den perfekte ring ned over min rasende finger og anbragte min hånd ved siden af din på disken, hvor den helt rigtige størrelse ring allerede længe havde siddet [...] Vi kan ikke lide at se vores ringe forsvinde i en skovsø. Jeg ved ikke, hvad der får os til at gøre det. En følelse.

Ovenstående citat bekræfter, at fortælleren er upålidelig, da hverken forlovelsen eller dens ophør bliver læseren bekendt – der er altså tale om en underrapportering. Fortælleren insinuerer blot, hvad der foregår, og beskriver endvidere bruddet med ridelærerenes tåre (s. 40), hvilket desuden er

et eksempel på tilbageholdt information. En tydeligere upålidelighed ses også i fremstillingen af Bjørns køn i følgende sætning: ”Da karret var halvt fyldt, hældte han resten af vinen ud over mit pikhoved” (s. 22), hvor der senere i værket modsat står således: ”Damen har smag for den, Bjørns kusse er smuk” (s. 78). Dette er modstridende information, der medfører en fragmentarisk læseroplevelse, idet læseren har vanskeligt ved at afkode, hvilken fortællermæssig præmis, der er den sande. Der hersker løbende en forvirring imellem både køn, fortællerforhold og fortællingens tid, men også blandt de øvrige karakterer i værket. Farens nye kone omtales eksempelvis som Damen, hvilket også er tilfældet for den transseksuelle sangerinde, som Bjørn bor hos i København. Derudover spejles farens nye kone (s. 52), forstanderinden (s. 11) og bordelværtinden (s. 29) i hinanden, da de alle har fingerringe på i materialet jade og guld. Denne forvirring underbygges endvidere, da der står: ”Forstanderinden stiller sig ved siden af mig [...] I mine dagbogsoptegnelser omtaler jeg hende som Værtinden, Damen, Fruen” (s. 11), hvilket illustrerer endnu en flydende sammenblanding mellem personerne i værket, som opretholder antagelsen om, at det undlades at give konkrete informationer til læseren.

Min hud er det største organ, jeg har

Hudens komposition er udpræget fragmentarisk. Der er ingen fast struktur, ingen kronologi og ingen decideret progression, men i stedet fremstår den som en fortælling med varierende gentagelser. Tiderne, stederne og personerne i værket er omskiftelige og flygtige fænomener. Værket består af 10 kapitler, som midtvejs er adskilt af tre fotografier på s. 48-50. Det første billede forestiller et lille barn, der står med et føl, mens det andet billede er en pointoversigt over et ridestævne i dressur, hvor det tydeligt fremgår, at rytteren er Bjørn Rasmussen, og hesten er Magna. Det tredje og sidste billede viser stammen på et træ omgivet af andre træer på en solrig dag. Fælles for de tre fotografier er, at de understøtter elementer beskrevet i handlingen.

De enkelte kapitler består af mindre passager, der kun i enkelte tilfælde består af mere end en side. De har ofte karakter af øjebliksbilleder eller kortere hændelsesforløb, der begrænser sig til ét rum eller ét tidspunkt. I de tilfælde hvor kapitlerne indeholder handling bliver udviklingen ikke fremhævet. Derimod fremstår indholdet fragmentarisk uden kronologisk fortsættelse af det foregående. Et kapitel (og i nogle tilfælde også afsnit i kapitlerne) afløses af noget helt andet, der ikke har nogen forbindelse til det foregående, hvilket tydeliggøres i det følgende eksempel:

Røvhullet er dialektisk, røvhullet er en død mands blomst, død kvindes blomst, røvhullet er en fuga, et tema med variationer; følelser derimod; frøer, mødre, ridelærere og følelser, de er den samme gamle historie, sut mit plot.

Vi tog til Vesterhavet i går. Mor var indhyllet i sort på nær det auberginefarvede hovedtørklæde [...] (s. 65).

Huden fremstår som en art postmodernistisk punktroman på grund af de korte, fragmenterede kapitler, manglende kausalitet og tomme huller. Den bryder med romangenrens klassiske narrative form, fordi det mestendels er op til læseren selv at skabe sammenhæng og mening. Dette besværliggøres af skiftende fortællertider og spring i tid og rum, der gør det vanskeligt at skabe sammenhæng i fortællingen.

Billederne i midten opdeler som nævnt værket i to. Löfström kalder dem for en spejlingsaske, fordi værket opdelt i to spejler sig i sig selv (Löfström, 2012). Før billederne er der fem kapitler, hvis titler er: *Elskeren*, *Måske bliver jeg aldrig lykkelig*, *Den lille Bjørn*, *Bjørn er en drøm* og *Du mit du*. Efter billederne er der endnu fem kapitler, hvis titler mere eller mindre er gentagelser eller parafraseringer af de første fem: *Blomsten*, *Jeg tror vi kan få en vidunderlig fremtid*, *Den lille Bjørn*, *Bjørn er en pose med bakterier* og *Du og jeg*. De to første kapitler - henholdsvis før og efter billederne - består begge af ét substantiv i bestemt form: *Elskeren* (s. 5) og *Blomsten* (s. 51). I metaforisk og symbolsk forstand kan man betragte en blomst som et synonym for det kvindelige kønsorgan, og derfor konnoterer begge titler erotik. Andet kapitel før og efter billederne er: *Måske bliver jeg aldrig lykkelig* (s. 16) og *Jeg tror vi kan få en vidunderlig fremtid* (s. 60). Begge titler har det tilfælles, at de forudgriber noget fremadrettet, men hvor førstnævnte fremstår pessimistisk, er den sidste derimod positiv.

Handlingen er som nævnt fragmentarisk, og består ofte af associationer og refleksioner over erindringer med særligt udgangspunkt i kroppen og dens funktioner. Som nævnt i det foregående består værket af to overordnede dele, der hver består af fem kapitler, og billederne midtvejs i romanen markerer skellet mellem disse to. Selvom romanen fremstår som opdelt, er der en parallel overensstemmelse mellem den første og sidste del på det indholdsmæssige plan. De første fem kapitler handler i korte træk om Bjørns svære opvækst og livet som homoseksuel i en landsby i Vestjylland, hvilket de sidste fem kapitler i romanen også berører. Særligt i de første kapitler i hver del skildres barndommen i Lemvig med en fortvivlet mor og en fraværende far. Det er også her, hvor Bjørns følelsesmæssige og seksuelle relation til den meget ældre ridelærer etableres.

De næste to kapitler i hver del omhandler pubertetens frustration. Kapitlerne *Den lille Bjørn* (s. 26 og 72) omhandler Bjørns rejse fra Lemvig til København, mens kapitlerne *Bjørn er en*

drøm (s. 28) og *Bjørn er en pose med bakterier* (s. 74) omhandler livet i København. I *Bjørn er en drøm* sælger Bjørn sin krop på et bordel på Vesterbro, mens han i *Bjørn er en pose med bakterier* arbejder hos en bluessangerinde, der tidligere har været en mand. Fælles for kapitlerne er, at arbejdsgiverne - bordelmutteren og bluessangerinden - begge benævnes Damen, og begge prøver de at hjælpe Bjørn ud af sin sygdom. De sidste to kapitler, *Dit mit du* (s. 38) og *Du og jeg* (s. 85) omhandler tiden efter mødet mellem Bjørn og ridelæreren, og i begge kapitler er der indlejret afsnit, som reflekterer over en dag i Bjørns barndom, hvor han er taget til Rom Rideklub for at møde ridelæreren. I *Du mit du* tager Bjørn og ridelæreren, med hvem han måske er forlovet, til Lemvig sammen, mens Bjørn i *Du og jeg* tager alene til Lemvig. Fælles for disse afsnit er, at de begge forløber overordnet kronologisk, har en hjemme-ude-hjem-struktur og ridelæreren som begærsobjekt. Der, hvor kapitlerne er forskellige, er i det faktum, at Bjørn i *Du mit du* tager hjem med ridelæreren, mens han i *Du og jeg* tager hjem alene.

Begivenheden, der udløser disse to hændelsesforløb kan måske forefindes i de indledende passager i værkets to dele⁶. Således står der i det indledende kapitel i første del:

Jeg var allerede ældre, da en mand en dag kom hen imod mig i hallen til et offentligt sted. Jeg så dit skuespil, sagde han, det rørte mig usigeligt. Jeg genkendte ham ikke [...] han kunne være hvem som helst (s. 5).

Mens der i det første kapitel i anden del står:

Jeg var allerede ældre, da en mand en dag kom hen imod mig i hallen til et offentligt sted. Du er stadig betagende, sagde jeg og hev i hans slips, men du er ti år for sent på den (s. 51).

Selvom hændelserne i ovenstående fremstår ens, så differencerer forløbene sig også fra hinanden. I første citat genkender Bjørn ikke ridelæreren, hvilket han gør i det sidste, og hvor det er ridelæreren, der fører ordet i det første citat, så er det Bjørn, der gør det i det sidste. Man kan sige, at Bjørn udvikler sig fra passivt til aktivt handlende.

Med udgangspunkt i disse to eksempler kan man argumentere for, at der optræder to begyndelser i *Huden*, som hver især repræsenterer hver del af værket før og efter spejlingsasken.

⁶ Begivenheden genfortælles i alt syv gange igennem værket (på s. 5, s. 15, s. 38, s. 39, s. 51, s. 85, s. 87), men vi koncentrerer os specifikt om disse to versioner af den.

En væsentlig forskel i disse to forløb handler om, hvorvidt Bjørn vælger at imødekomme eller afvise ridelæreren. Man kan antage, at det første møde mellem Bjørn og ridelæreren på s. 5 er begyndelsen på deres forhold, mens Bjørn på s. 51 afviser ridelæreren, og siger til ham, at han er ti år for sent på den. Ligesom der i værket er to begyndelser på hver side af spejlingsasken, så er der også to afslutninger. Afslutningen i den første del af værket indledes og afsluttes med følgende passager:

Når det er tid at dø, når vi er blevet ældede, hvidlige som den chokolade vi i æskevis, gaver fra en fjern fødselsdag, har stående i vores snuskede vitrineskab og med rystende hænder byder yngre, afvisende slægtninge af, kører vi ud over en skrænt og bliver splittet til atomer, men først i 2060, ikke nu (s. 43).

[..] det er dig jeg elsker det er mig der elsker det er mig der er nej nu kommer jeg / nej nu kommer jeg nej nu nej / nu kommer jeg nu kommer jeg nej / nu nej nu nej / nej/ nej (s. 47).

Året 2060 går igen i afslutningen i værkets sidste del, der også nævner det, at køre ud over en skrænt, og blive splittet i atomer:

Okay, nu går jeg hen på hotellet i min granvoksne skikkelse og banker på din dør, og så går vi, og så kører vi, og så kører vi ud over en skrænt og bliver splittet til atomer, men først i år 2060, du vil sidde bag rattet, og jeg vil stå på taget og sige det, som det er, som det lyder, nej, råbe det vil jeg, nej, [...] (s. 91).

Afslutningen i første del af værket beskriver en orgasme. I symbolsk forstand kan en orgasme betegnes som en dødsoplevelse – la petite mort, som det kaldes på fransk. Sidste del afsluttes med en trafikulykke, og på det udsagte niveau ender begge dele af værket med døden i forskellige versioner som definitivt, og hele værket afsluttes i versaler med det, som Bjørn vil råbe, når han i 2060 kører ud over skrænten med ridelæreren og dør. Brugen af versaler indikerer en særlig kraft i udsagnet, og trækker stilistiske tråde til eksempelvis Michael Strunge og en anden tidligere forfatterskoleelev, Yayha Hassan, hvis værk af samme navn fra 2013 udelukkende består af versaler.

Det er vores opfattelse, at der i værket er to forløb: to begyndelser og to afslutninger. Fælles for afslutningerne i både første og sidste del efter spejlingsaksen er i øvrigt, at Bjørn vælger at være sammen med ridelæreren. På den måde lukker forløbene sig som en ring, idet Bjørn i begge tilfælde ender hos ridelæreren, som i øvrigt også var der, hvor det hele begyndte. Dette er også tilfældet på udsigelsesniveau, hvor ingen af forløbene afsluttes med et punktum. Første del slutter med et "nej" og sidste del slutter med et "og". Derudover gentages romanen som nævnt i den sidste passage, og værket fremstår således nærmest som en art mise en abyme med flere uafsluttede afslutninger. Som nævnt tidligere bryder værket med romangenrens klassiske narrative form, og værket fremstår derfor ikke som en afsluttet helhed med begyndelse, midte og afslutning. Et interessant forhold ved *Huden* er desuden, at det er ugenomsigtigt, hvad der reelt er begyndelsen, afslutningen og alt derimellem. Der er eksempelvis flere passager i værket, hvor Bjørn og ridelæreren beskrives som et par, og hvor det ikke fremgår tydeligt, om det er drømme, indre forestillinger, refleksioner eller faktiske hændelser, der alle er lige troværdige, men på en måde også lige utroværdige.

Jeg ligger i en puppe

Som vi har påvist i det foregående bryder værket med en konventionel forståelse af en fortælling som bestående af begyndelse, midte og slutning. Værket peger i adskillige retninger på samme tid, og lader sig ikke samle til én enhed, fordi fortælleren ikke holder sig til én udlægning af en begivenhed eller følelse, men flere. Værkets tematikker spænder bredt fra identitet til køn, (homo)seksualitet, kærlighed, begær, slægtskab og familiebånd, provins, storby og krop. Disse vil vi undersøge nærmere i det følgende.

I værket er Bjørns identitet under forandring, hvilket metaforisk sammenlignes med en sommerfugl, der ikke kan komme ud af sin puppe:

Men jeg er stadig en sommerfugl. Jeg ligger i en puppe. Jeg skal bare finde en måde at komme ud på (s. 16).

Jeg ligger i en puppe. Jeg er ikke så sikker på, at jeg skal klækkes længere, jeg har en fornemmelse af, at jeg aldrig kommer ud (s. 60).

Bjørn kæmper med at bryde ud af de samfundsnormer, som han føler sig fanget i. Han føler sig påduttet et krav om ensrettet identitet, som i værket forbindes med provinsen og især byen Lemvig:

[..] jeg opponerer mod dekorationen af de nyfødte; her er dit køn, dit navn, dit flag og din familie, må du forsøge at slippe af det med det, må du kvæles i dit opkast, må du blive sendt væk (s. 7).

Jeg tager af sted. Jeg vil gå ind i det 21. århundrede i en anden by, jeg vil gå ind i mit 18. år som et andet menneske (s. 72).

Huden er en scene, alle ved det

Det er værd at bemærke, at det er kønnet, der nævnes som det første i Bjørns protest mod dekorationen af nyfødte. Opbruddet med den konventionelle opfattelse af kønnet er noget, som går igen igennem hele værket. Kønsteoretikeren Judith Butler bygger videre på Foucaults tanker om verden som diskursivt skabt⁷, og benævner i værket *Gender Trouble* fra 1990 kønnet som første lag i subjektets identitet (Butler, 1990: 22). En person bliver først forståelig ved at blive kønnet, og et køn bliver først socialt forståeligt, når der eksisterer en kohærens og kontinuitet i relationerne mellem (genkendelige standarder for) biologisk køn (sex), socialt køn (gender) og seksuel praksis og begær (desire) (Ibid.: 60). Butler problematiserer, hvordan man traditionelt forstår biologisk køn (mand, kvinde) som prædiskursiv baggrund for socialt køn (maskulin, feminin), og hun mener også, at køn er diskursivt skabt (Ibid.: 46). Butler taler om den heteronormative matrice, som en hegemonisk forestilling om køn. Kønsordenen indeholder to identificerbare køn: et kvindeligt/feminint og et mandligt/maskulint, som er hinandens modsætninger og objekt for indbyrdes tiltrækning. For at subjektet kan indgå i en heteronormativ matrice, skal der ske en tilfredsstillende opfyldelse af gender, sex og desire. Men Bjørn er homoseksuel og opfylder derfor ikke en hegemon forestilling om kønnet. Hans begærsretning afviger fra normen, og det er ikke bare homoseksualiteten, som skaber uoverensstemmelse med den almene forståelse af kønskonstruktionen. Hele værket sprænger det, der kan betegnes som en konventionel forståelse af køn. Bjørn går i kjole, Bjørn bruger makeup, Bjørn bruger trusser og sætter håret op i knold, Bjørn overvejer at blive gravid, og stiller passende sig selv spørgsmålet: ”Kan Bjørn forlige sig med at have et ubestemt sind i en bestemt krop?” (s. 34). Flere eksempler på opbrud med en hegemon forestilling af køn:

⁷ Foucault betragter mennesket som en historisk konstruktion, og subjektet har ifølge ham ikke en prædiskursiv eksistens, men eksisterer først, når det italesættes.

Da Bjørn var voksen, kunne han ikke længere tale. Da han var født ind i en mandlig verden, en kvindelig verden, havde han ikke sit eget sprog. Det eneste, han kunne gøre, var at læse mandlige tekster, kvindelige tekster, der ikke var hans (s. 74).

Stol aldrig på en mand, der ikke kan lide at slikke pik på en mand, der sætter sig på en stol aldrig på en mand, der ikke kan lide at slikke røv på en kvinde, der sætter sig på en stol aldrig på en kvinde, der ikke kan lide at slikke kusse på en kvinde, der sætter sig på en stol aldrig på en kvinde, der ikke kan lide at slikke røv på en mand, der sætter sig på en stol aldrig på en pik, der sætter sig på en stol aldrig på en kusse, der sætter sig på en stol på en røv.

Jeg siger det, som det lyder.

Skriv med røvhullet, det er et råd til en ven (s. 9).

I citatet stiller Bjørn spørgsmålstejn ved troværdigheden ved subjekter, der indgår i den heteronormative matrice. Bjørns jegfølelse og kønsidentitet er ikke stabil. Han er både en elsker og en elskerinde, en mand og en kvinde, og hans sociale køn afspejler ikke hans biologiske, ligesom hans begærsretning heller ikke gør det. Han identificerer sig i stedet med noget andet: røvhullet, fordi røvhullet er, som Löfström pointerer, det tredje køn, fordi det er det, vi – uanset vante kategorier – alle har (Löfström, 2012).

Som nævnt tidligere, er Bjørns følelse af at være underlagt implicite samfundsnormer i forhold til sit køn særligt forankret i byen Lemvig. Lemvig er stedet, hvor Bjørns fraværende far bor, og i den forbindelse repræsenterer byen Bjørns tabte maskulinitet. Samtidig er Lemvig stedet, hvor der hersker samfundsnormer, som Bjørn ikke kan indordne sig efter: ”Har jeg fortalt dig om Lemvig, har jeg fortalt dig om Gud?” (s. 41). Lemvig er en (køns)autoritær størrelse i Bjørns bevidsthed. Lemvig er det, som Bjørn burde være, fordi Lemvig er Gud. De indlejrede samfundsnormer og forestillinger om sex, gender og desire i Lemvig beskrives videre således:

Hvis man har et lem i Lemvig, har man pligt til at klappe en tilfældig, forbipasserende kvinde i røven ved højlys dag i Lemvig, jo flere klap, jo lysere striber i håret, jo nærmere Gud (s. 41).

Hvis man er mand i Lemvig og befamler en anden mands lem i Lemvig eller berører det med mund eller anus, må de tilstødende værtshusgæster fremtræde med en tyk fæces, som den opsætsige herefter må nedsvælge (s. 67).

Lemvig er en slags arnested for en dikterende heteronormativ matrice, som Bjørn ikke formår at undslippe. Fordommene lever i fuldt flor, og fordømmelsen af Bjørn som homoseksuel bliver en del af hans identitet. Provinsen og Lemvig bliver så at sige personifikationen på den ensretning af køn, som Bjørn ikke kan leve op til. Han er ekskluderet, han stikker ud, og han føler, at han ikke kan nå ind til andre. Fortælleren uddyber:

Bjørn bliver så tydelig i provinsen. Han sidder knivskarp midt i tågen, han har en tyk hinde rundt om sig. Han siger det til Damen: Jeg har det, som om jeg er inde i en osteklokke, jeg kan ikke komme i forbindelse med verden (s. 83).

Ved at sprænge den konventionelle forestilling om køn stiller værket spørgsmålstegn ved, hvad kønnet betyder i en kultur, hvordan kønnet producerer kultur, og særligt, hvordan kulturen producerer kønnet. Den udfordrer de love, som kønnet – jævnfør Butlers gennemgang af – og opposition mod - den samfundsmæssige normative opfattelse af køn - skal indordne sig under. Som Iben Engelhardt Andersen og Mette-Marie Zacher Sørensen pointerer i artiklen ”Krop, lov og jal: Fire noter om Bjørn Rasmussens roman *Huden er det elastiske hylster der omgiver legemet*” fra tidsskriftet *Den blå port* fra 2012, så håner værket implicit provinsen, Lemvig (og resten af verden), dens absurde normer og uskrevne kontrakter (Andersen & Zacher, 2012: 56).

Bjørns lille drengefisse er et elastisk hylster, der kan kappe en lillefinger af ved roden og snart efter æde en stor behåret arbejderknytnæve og underarm uden at sprække en millimeter. Ja (s. 31).

Jeg er en oldingebaby, en drengefisse, et prægtigt hylster, jeg er lydene i øjnene om natten, jeg brænder mig blind, der er intet at gøre, jeg har ingen ejendomsret over min krop (s. 61).

Ovenstående er eksempler på, hvordan værket sprænger forestillingen om køn; her på ordniveau ved at sammensmelte det mandlige køn med det kvindelige kønsorgan i ordet: drengefisse. Bjørn

identificerer sig ikke med eller via det mandlige kønsorgan, og i queer-terminologi kan man tale om, at Bjørns biologiske køn ikke konstituerer hans (kønlige) identitet. Bjørn er hverken mand eller kvinde, han er både-og, og derfor ser han sit røvhul som sit kønsorgan.

I 2006 udførte Charlotte Carroll et eksperiment om kønsidentitet ud fra den hypotese, at der eksisterer mindst 27 former for køn ud fra følgende regnestykke: biologisk køn (mand, kvinde, kønsløs) x socialt køn (maskulin, feminin, androgyn) x seksualitet (heteroseksualitet, homoseksuel, biseksuel); $3 \times 3 \times 3 = 27$. I *Huden* går tallet 27 igen flere gange, hvilket kan ses som en autofiktiv selvreference (det vil vi komme nærmere ind på senere), men også som et udtryk for Bjørns afstandtagen til den heteronormative matrice. Bjørn hører ikke til i den konventionelle forståelse af hverken mand eller kvinde. Biologisk er Bjørn en mand, men han opfører sig også som en kvinde og begærer sit eget køn. Hans kønsidentitet er dialektisk og ustabil, og forstod man køn på en anden måde, som Carroll og Butler er repræsentanter for, ville Bjørn måske føle sig mindre ekskludret og mindre begrænset i forhold til at have ét bestemt sind, fordi han er tildelt én bestemt krop.

Vi mener, at man skal betragte Butlers kønsforståelse med et vist forbehold. Når hun opfatter køn og seksualitet udelukkende som en social konstruktion, og dermed udelukker den biologiske præmis, undlader hun at inddrage social forandring på kollektivt niveau samt den historiske specificitet. Vi vælger dog alligevel at inddrage Butler i denne sammenhæng, da vi mener, at særligt hendes betragtninger om den heteronormative matrice er relevant i forhold til Bjørns identitetsproblemer i forbindelse med hans homoseksualitet i provinsen.

I don't want to be alone

Vi har tidligere nævnt, at *Huden* peger i adskillige retninger, og ikke lader sig samle til én enhed. Dette afspejles også i dualiteten mellem kærlighed og begær i forholdet mellem Bjørn og ridelæreren, hvor både søgen efter - og fortabelsen af - kærlighed og seksualitet indgår. Der er uden tvivl en fysisk tiltrækning mellem ridelæreren og Bjørn, men en dybtfølt kærlighed syner kompliceret, da kærligheden og begæret fremstår som uforenelige størrelser. Deres kærlighedsrelation er omskiftelig, og der er ikke langt fra fascination til forbandelse, hvilket illustreres i følgende passager:

Har lige låst mig ud af hans loftkammer. Jeg har siddet der i fem timer, seks timer, låst i håndjern [...] hans mørke stemme i min øregang [...] den skriver mit hjertes anspring, mit blods fremdrift, jeg bliver vibrerende [...] jeg er vildt forelsket i dig [...] Jeg elsker dig (s. 20-21).

Dit brev er lige kommet [...] du vil bryde kontrakten [...] tror du, jeg er dum? [...] *pædofile svin* [...] hils dit nazihjerte [...] (s. 19-20).

Fortabelsen og afmagten gennemsyrrer deres relation, og der er en gennemgående ubalance mellem selve kærligheden og begæret, hvilket også resulterer i en konstant besættelse af at tiltrække sig ridelærerens opmærksomhed. De indgår en kontrakt som har specifikke regler, der primært gælder for Bjørn. Denne kontrakt beskrives eksempelvis på s. 18, hvor der står: ”Han holdt mig i hånden. Han har aldrig holdt mig i hånden før, der står ikke noget om at holde i hånd i kontrakten, der står ikke: kys, kærtegn”. Disse kærtegn fremstår som en sjældenhed i deres forhold, der mest er forbundet med magt og underdanighed.

Der er igennem hele fortællingen en forskydning i magtforholdet mellem dem. Dette ses eksempelvis, da Bjørn siger til ridelæreren: ”Jeg tror ikke, du aner, hvor stærk jeg er, hvor uovervindelig med din sorte handske i min kæft” (s. 62) og efterfølgende uddyber: ”Jeg siger: Jeg elsker dig” (s. 38). Hertil svarer ridelæreren: ”Det skal du holde op med [...] Jeg er ked af det, Bjørn, jeg er virkelig ked af det, men det går ikke” (s. 38). Disse passager underbygger, hvorledes deres magtposition ændrer sig, og hvordan Bjørn veksler imellem at føle sig - først overlegen - og dernæst kasseret. Endnu et eksempel på, at de begge virker utilregnelige i deres relation ses i forbindelse med deres forlovelse: ”[...] guldets vogter trak den perfekte ring ned over min rasende finger og anbragte min hånd ved siden af din [...]” (s. 39-40), hvortil Bjørn senere siger: ”Hvis jeg virkelig får dig en dag. Så vil jeg ikke have dig længere. Så vil jeg have noget andet” (s. 65). Passagerne underbygger endvidere, hvor omskiftelig deres tilknytning er til hinanden. Når Bjørn længes allermest efter elskerens opmærksomhed, modtager han ingenting, og når elskereren doserer rigelige mængder til ham, er Bjørn alligevel ikke villig til at give sig hen til parforholdet. Dette paradoks skildres også i deres rollefordeling, hvor Bjørn på den ene side fremstår enormt sårbar og underdanig, samtidig med at han selv dominerer og magtpositionerer sig med sin konstante opsøgning af elskereren samt sine udadreagerende handlinger. Dette ses eksempelvis, da ridelæreren vil afslutte deres forhold, hvortil Bjørn reagerer desperat og krigerisk, hvilket resulterer i, at han hærger ridelærerens udstyr i stalden. Bjørn fortæller ligeledes om deres seksuelle forhold i hallen, hvorved han implicit spiller hasard med ridelærerens omdømme ved at afsløre deres hemmelighed:

Så tog jeg billedet op af tasken, et fotografi af en pik, en stor, sort mands stive pik, jeg har printet det fra hans computer, sagde jeg, og pegede ind i hallen på ham [...] Så

fortalte jeg Line og Karina, at han har kneppet mig i over et år, og at jeg er blevet skør af det, jeg er så forelsket, at jeg vil dø [...] (s. 69-70).

Bjørn er altså både i stand til at være en kærlighedshungrende sexslave og selv dominere og udfordre ridelæreren. Denne dobbelthed afspejles også i de seksuelle kontrakter, han ellers indgår. For i relationen med ridelæreren, har man en klar overbevisning om, at det er ridelæreren, der er den kontrollerende. Dette er lige omvendt, da Bjørn prostituerer sig i København. Her bestemmer han selv hvem, og hvor mange mænd, han ønsker at have sex med. I forholdet til ridelæreren beskrives det, hvordan Bjørns opfylder rollen som den passive modtager, der står til rådighed, hvorimod han i rollen som prostitueret er den aktive udøver, hvilket ses i følgende passager:

[...] lyden af hans ru, pågående og fortrolige stemme gennem ledningen får tarmsystemet til at trække sig sammen [...] Jeg kom. Jeg skreg. Jeg elsker ham (s. 22).

Bjørns pik er blød granit i forsømte røvhuller, Bjørns nosser klasker mod glatbarberede baller i timevis, Bjørn pisker inderlår, rygstykker til blods, binder mænd på hænder og fødder og sætter klemmer i pung, mellemkød, brystvorter (s. 31).

Der er altså en tydelig forskydning imellem den aktive og den passive (seksuelle)magt. Dette aspekt belyser den franske filosof Gilles Deleuze (1925-1995), der beskriver den absurditet, som findes i det masochistiske univers. Ifølge Deleuze er masochisten ikke sadistens ideelle offer, idet masochisten befinder sig i en position mellem underkastelse og dominans. Ifølge Andersen & Zacher er der en aktiv fantasi i *Huden*, som får os til at glemme, at relationen er kontingent:

Bjørn byder sin elsker at straffe ham, han mobiliserer sin magt for at skabe sin magtesløshed gennem kontrakten til elskereren. Det er en kontrakt, som simulerer eller parodierer loven (aktiv-passiv, mand-kvinde, pik-kusse), men som ikke kan erstatte den. Bjørn skriver med røvhullet og gør således virkeligheden og den strukturerende binariteter absurde til fordel for sin fantasi (Andersen og Zacher, 2012: 58).

Denne dualisme ses endvidere i det faktum, at der for Bjørn og ridelæreren er tale om en gensidig liderlig relation, hvor der samtidig veksles imellem en kærlighedsfortælling og en overgrebshistorie. Det er ikke kun i deres interne forhold, at værket opererer i paradokset, for flere steder gennemsyrrer dualiteten - eksempelvis er der en kontinuerlig ubalance i fortællerens

opfattelse af sit eget køn, hvilket vi tidligere har påvist. Derudover er også kontrasterne mellem barn-voksen, overgreb-frivillig, enten-eller og kærlighed-had ofte skildret. Bjørn iscenesættes som masochist, da han i magtesløshed ødelægger rideudstyret, for derefter igen at underkaste sig kontrakten og elskerens øvrige reprimander. Det er ligeledes i ridelærerens umyndiggørelse af Bjørn, at Bjørn mobiliserer en styrke, der manifesterer hans position i forholdet, idet han ikke vil acceptere at blive fravalgt. Det er derfor deres seksuelle forbindelse, som opretholder kontrakten - for på trods af, at Bjørn flere gange ønsker præmissen anderledes, fastholdes hans interesse og begær. Han kan med andre ord ikke ignorere røven. Han kan ikke slippe sin elsker.

Jeg vil godt eksplodere i mudderet

Den franske renæssanceforfatter Francois Rabelais (1494-1553) skrev om den groteske realisme. Herunder beskrives den groteske krop, der også defineres som den ufærdige krop, der er flosset og kontinuerligt i gang med at blive til. Den groteske realisme er betegnelse for et æstetisk koncept, der udspringer af den folkelige latterkultur, hvori karnevalstraditionen spiller en central rolle. Det groteske består i en kropslig funktion, hvor der er fokus på det basale som fødsel, død, seksualitet, fødeindtagelse og det latrinære aspekt. Mennesker kunne sidestilles med dyr, hvor kønsorganer, kropsåbninger og sekreter var temaer i det hele taget (Bakhtin, 2001: 13). I dag er de fysiske emner relativ tabubelagte, men i det middelalderlige karneval besad det en helt anden positiv værdi og hørte sammen med den kropsoptagelse, der var gældende. Kroppen blev ikke betragtet som noget enestående privatiserende, men snarere som kollektiv og symbolsk. Et eksempel herpå var særligt at spore i kropsåbningerne, der symboliserede en fri passage mellem ude og inde, hvor det kollektive samtidig blev et symbol på, at der var fri passage mellem individet og de andre, idet det cementerede et fællesskab. Den groteske realisme karakteriseres ved at specifikke sociale fænomener er i centrum, og at de behandles med overdrivelse, negation eller degradering (Ibid.: 42). Det groteske repræsenterer endvidere noget foranderligt, der ofte befinder sig på et opløsningsstadium. I *Huden* er der flere eksempler på den groteske krop, hvilket blandt andet ses i fremstillingen af Bjørns kropsudskillelser og kønsliv: "Bjørn kan tage et 22 centimeter langt lem til roden og samtidig bruge tungen på de spændte testikler, en kat, der slikker to nyfødte dueunger [...] Bjørn sluger sperm, som var det mælk og honning" (Rasmussen, 2011: 31) og "Din brystkasse pumpede, snottet flød, lyden stod ud af dig som et stort og skamskudt stykke vildt, du brølede" (s. 40). Endvidere skildrer værket ligeledes menneskekroppen ud fra dens fysiske potentiale og formåen, hvilket ses i følgende passage:

Jeg nedfælder kroppens gerninger; tarmskylning, tænderbørstning, trimning af skæg
[...] Hvad findes i dine sår? A: nekroser. B: blottet væv. C: pus. Hvorledes fremstår

dine sårs omgivelser? A: macerede. B: inflammerede. C: eksematøse. D: pigmenterede. Er sensitiviteten af dit væv i orden? (s. 56).

Skildringen af kroppen er ligeledes en pointe hos Andersen & Zacher, der med udgangspunkt i *Huden* beskriver, at kropsåbningerne netop er der, hvor huden som grænse holder op, og hvor det groteske karakteriseres ved at ignorere kroppens grænser. Andersen og Zacher eksemplificerer det groteske med afsæt i Bjørns cutting, idet der ikke blot er tale om hud, men også om en kommunikation og åbning mellem det inde og uden for huden, hvilket ligeledes er i tråd med Rabelais. De belyser, at Bjørn via sin cutting etablerer sin egen kommunikation gennem en selvpåført lidelse, hvilket kan ses i følgende passage: ”Jeg har tanker om at skære mit ansigt op, så folk kan se, at jeg er ligeså grim udenpå som jeg føler mig indeni” (s. 61). Her beskrives det, hvordan Bjørn skærer i sin hud, og at denne selvinskription er en afstraffelse og en afmagt, der skal kommunikere hans selvlede ud til omverdenen.

Foruden de allerede nævnte eksempler optræder de groteske elementer flere steder i *Huden*. Dette ses, da følelser og seksuelle akter sammenlignes med dyriske mekanismer. Der er flere eksempler herpå: ”Som en ulv hylede hun” (s. 6), der beskriver moren, da hun vågner og opdager, at hun er blevet forladt af sin elskede og ”Min kusse er en kalkun, det kan de lide derude, de kan lide, at den pludrer” (s. 28-29), hvilket siges af den prostituerede kollega med sort page, som Bjørn møder i København. Endvidere sidestilles han selv med et dyr, da han sammenlignes med en araberhingst, der besprøjter blodrøde ganer med varm, hvid sæd (s. 31). Også da han har samleje med ridelæreren beskrives det med dyriske gloser såsom: ”min tunge er min hest” (s. 46), ”jeg kunne tæmme heste med min røv” (s. 44), ”da jeg mærkede hans lår, hans spændte testikler mod mine baller. Så sang hestene” (s. 53) samt ”det var mig, der kneppede dig den nat, men det var dig, der kastede en kat op, jeg kunne tæmme den kat med min røv” (s. 46). De seksuelle udskejelser fremstår derved mere dyriske, intense og voldsomme, idet de beskrives i et billedsprog, der skal understøtte handlingen. Endnu et eksempel herpå ses på s. 86-87, hvor morens frustration og Bjørns afmagt beskrives som døde dyr, de begge bærer rundt på:

De store, døde dyr i hendes arme; det aborterede føl, de halshuggede kyllinger, hunden, hundene. Lemmerne, organerne væltede ud fra hendes barm, fjer, pels, blod. Alle dyrs øjne samlet i en spand i mine hænder [...] jeg skriger min mor ind i ansigtet og tager pistolen frem og putter løbet i min mund. Min mor taber dyrene, væskerne driver af hende. Jeg er kold og ny.

Her sidestilles dyrenes organer som den tyngde af sorg, de begge bærer rundt på. Moren bærer sorgen latent ved hjertet, mens Bjørns sorg er ekstrovert uden på kroppen. Morens sorg kan også tolkes med baggrund i det groteske, da det groteske, som tidligere nævnt, er en kommunikation mellem det inden- og uden for huden. Et eksempel på en sådan kommunikationsform ses på s. 89, hvor der står: ”Moderen stod bare og så på mig. Hun havde et rundt åbent sår på halsen”. Her fremstilles morens sorg ikke i en dialog mellem hende og Bjørn, men fortælles i stedet ud fra billedelige objekter som kropsdele og dyr, der interagerer mellem deres inderste og verden omkring dem. *Huden* er desuden rig på beskrivelser om røvhuller, modermælk, afføring og opkast, som igen er med til at underbygge hudens manglende grænser. Det er derfor ikke kun inden for det seksuelle og kærlighedsmæssige, at Bjørn vender vrangen ud på sig selv.

Har jeg fortalt om Lemvig, har jeg fortalt om Gud?

Huden udspiller sig igennem det meste af fortællingen ved den vestjyske by Lemvig, der udgør Bjørns hjemstavsområde, og danner rammen om hans opvækst. Han vokser op på en gård sammen med sin mor og sine to ældre brødre Eddie og Vilhelm. Deres far er ikkeeksisterende under deres opvækst, men bor fortsat i nærheden sammen med en anden kvinde. Moren arbejder på et stutteri, og Bjørn bruger meget af sin tid på Rom Rideklub, hvor han har sin hest Magna, og hvor ridelæreren også opholder sig. Umiddelbart synes *Huden* ikke at have nogen særlig stedsbundethed, men eftersom at relationen til ridelæreren er fortællingens primære omdrejningspunkt, er Rom Rideklub ved Lemvig et centralt sted i værket. I følgende afsnit ønsker vi at undersøge skildringen af stederne i værket nærmere. Vi vil belyse *Hudens* fremstilling af steder og ikke-steder for herigennem at se på, hvilken relation Bjørn har til sit hjemsted. Ud fra disse betragtninger vil vi endvidere redegøre for, hvordan den idylliske kronotop samt den senmoderne indflydelse på livet i provinsen såvel som i hovedstaden skildres i værket.

Ifølge Augé er der visse mekanismer, der skal opstå, førend individet kan føle sig hjemme. Han nævner, at det afhænger af de personer, som omgiver individet, samt hvordan disse interagerer. Augé eksemplificerer dette ved, at en person kan føle sig hjemme, når han/hun kan gøre sig forståelig over for andre uden komplikationer og konflikter (Mai m.fl., 2010: 62). En anden væsentlig faktor ved stedet og individets tilknytning hertil beskrives ud fra de muligheder, som individet ser på stedet. Her beskriver Augé endvidere, at der altid er individuelle holdninger forbundet med et sted, og at det derfor er afgørende, hvordan individet betragter sammenspillet mellem sig selv og stedet. Individet har mulighed for at gøre op med stedet eller forholde sig til det, og Augé bruger fire parametre til at indkredse dette: flugt, frygt, fokus på erindringens

intensitet og oprør. Flugten kan enten være fra hjemmet eller fra et andet såkaldt sted, og frygten kan være den frygt, der hersker for én selv eller andre på det pågældende sted. Man kan desuden opføre sig på bestemte måder ud fra erindringens intensitet, hvor individet vil præstere så godt som muligt, fordi stedet netop er af afgørende betydning. Til sidst er der oprøret, hvor individet opponerer imod de etablerede værdier og enten kan blive og kæmpe eller vælge flugten (Ibid.). Det enkelte individ har således altid en iboende holdning til stedet, og Augé beskriver desuden, at det ikke er muligt at analysere og belyse individet og øvrige karakterer uden at inddrage de steder og rum, som vedkommende bevæger sig igennem.

I *Huden* bevæger Bjørn sig fra sted til sted, og nogle er mere betydningsfulde end andre. Det meste af sin ungdom er Bjørn i og omkring Lemvig, men rejser senere til København, hvor han bosætter sig i et klubværelse i nordvest (s. 31), og senere lejer en lejlighed i Gartnergade på Nørrebro (s. 36). Der er som tidligere nævnt en kompliceret tidlig komposition i *Huden*, men vi kan om ikke andet fastslå, at Bjørn, efter nogle år i København, igen vender hjem til sit fødested: ”Jeg er allerede ældre, 24, 25 [...] Jeg fik et lift tilbage fra Rom Rideklub tilbage til gården” (s. 38). Hvis vi anvender Augés teser på *Huden*, kan vi konstatere, at Bjørn tager flugten fra Lemvig, fordi han føler sig malplaceret, og i forsøget på at opleve noget nyt og bedre i hovedstaden. Det er også tydeligt, at Bjørn generelt forsøger at flygte og distancere sig til sin hjemstavns og sin familie. Dette sker eksempelvis, da Eddie og Wilhelm sender ham et brev om morens kræftsygdom og derefter rejser til København for at overtale Bjørn til at komme hjem igen:

Hans familie var villig til at tage ham tilbage og eje ham igen [...] De mødte op på hovedbanegården [...] De omfavnede ham [...] vi har savnet dig, sagde Wilhelm, kom hjem igen, kom hjem (s. 37).

Bjørns brødre forsøger altså at række ud efter ham og overtale ham til en familiær forsoning. Det er ikke synliggjort for læseren, hvorfor de i første omgang har en dysfunktionel relation, men Bjørn afslår og vil ikke rejse tilbage til Lemvig:

Hans bevidsthed havde slettet både moderen og brødrene [...] han erindrede absolut intet om de strabadser, han havde gennemgået på sin rejse til dette sit voksenliv [...] han var lykkelig (s. 31). Bjørn så blot på dem og sagde: Jeg går ingen steder [...] han smilede, og han sagde: Prøv at blive lykkelige (s. 37).

Som det fremgår af ovenstående passage, ønsker Bjørn ikke at rejse med sine brødre hjem igen, og hans retorik er kølig og afvisende. I forhold til Augés termer kan vi betragte denne situation som Bjørns oprør over for sine nærmeste, men oprøret er kun kortvarigt. For selvom Bjørn implicit opponerer imod de etablerede værdier ved at flytte fra Lemvig og samtidig afvise sine brødrers invitation om at komme med retur, så er det ikke en permanent tilstand, som han kan være i. Han rejser tilbage til det sted, han kom fra. Relationen til brødrene fremtræder distanceret, men der er dog få steder, hvor jargonen og tonen er en anden. Bjørn siger eksempelvis på s. 88: ”Brormand har fået et 12-tal” og ”Brødrene hentede mig [...] de klappede mig på ryggen, tog mig om skuldrene”, hvilket efterlader læseren med tvivl om brødrenes indbyrdes forhold, da Bjørn her signalerer stolthed over for sin brors evner som landmand og ydermere praktiserer nærkontakt. Det fremgår ikke præcist, hvorfor Bjørn afviser sine brødre i København, men vi kan antage, at det skyldes dårlige erfaringer. Hans attitude kan også udspringe af, at de drøfter et essentielt emne på et ikke-sted - for som tidligere nævnt står individet ikke i relation til et ikke-sted, hvorfor det er lettere at distancere sig til det der foregår – på et ikke-sted. Ikke-stedet kan altså bremse skabelsen af relationer, hvilket vi vil komme nærmere ind på senere.

Rejsen tilbage til Lemvig kan skyldes flere faktorer. Stedet og hjemmet tiltrækker individet i kraft af, at det er trygt og fyldt med traditioner. Bjørns tilknytning ses først og fremmest i det faktum, at han tildeler stedet navngivning og identifikation, som er med til at gøre stedet til andet end blot et fysisk foreliggende. Han nævner ofte faktiske steder, hvilket ses på s. 88, hvor der står:

Vi kørte gennem Gudum, Nr. Nissum, ned i Lemvig. Vilhelm stoppede ved havnen, han skulle i slagteren, bageren, han skulle i osteforretningen, i fiskeforretningen, Eddie skulle på apoteket.

De mange stedsbetegnelser fra området indkredser også, at stederne er tilegnede og fortroliggjorte. På den måde bliver stederne til hjemsteder, og det handler ikke blot om at referere til en konkret fysisk lokalitet, men også om at skrive ud fra sin erindring. At Lemvig udgør Bjørns hjemsted underbygges endvidere af, at Bjørn kender til de sociale koder og omgangsformer i provinsen:

[..] denne skrydende gangart, der er bestemt af en opvækst i provinsen, han kunne være hvem som helst [..] der findes procedurer i provinsen, der findes præcedens for tilberedning af medisteren (s. 5-6).

I Lemvig kaldes man ikke ved sit døbenavn. I Lemvig kaldes man Røv og Fuckface, Kusse-Keld, Karate-Arne. Neger-John, Luder-Jannie, Døde-Lajla, Fe-Mikael og Perkeren og Perkerens søster og Perkerens onkel [..] en *lokalitet* skal værnes om og aldrig *vige*, men vise sit rette *lem*, og derfor må et bøsselem nødvendigvis afskæres [..] derfor må en sort og tilsløret fisse nødvendigvis voldbolles af gamle, hvide rynkede mænd [..] en sensommernat i en gyde i Lemvig [..] jeg taler af erfaring (s. 67-68).

Som det fremgår af disse passager, er det tydeligt, at provinsen og menneskene i Lemvig optager Bjørn. Lemvig bliver nærmest fremstillet som en højborg for seksuelle udskejelser og krænkelse, og der er flere eksempler på, at byen også er omdrejningspunkt for både de homoseksuelle og heteroseksuelle relationer, som han fremadrettet oplever. Herudover er der også en synlig karikeret og kynisk fremstilling af de mennesker, som omgiver ham. Han sidestiller sågar Lemvig med Gud: ”Men ak, jo mere spredte baller, jo flere lem, jo fjernere Gud” (s. 41). Det er tilsyneladende ikke velanset at være homoseksuel i byen. Bjørn tiltaler indvandrerne som perkere, og det er bemærkelsesværdigt, at han skildrer en minoritet med et nedværdigende sprog, når han selv udgør en minoritet. Han flygter netop fra byen, fordi ”Bjørn bliver så tydelig i provinsen” (s. 83). Han er altså selv med til at opretholde stigmatiseringerne, som ellers er dem, han opponerer imod. Dette kan underbygge udsagnet om, at personen godt kan forlade byen, men at byen ikke forlader personen. At Bjørn er et produkt af sine omgivelser (og dermed af hjemstavnen) ses endvidere i skildringen af den sociale arv, hvor både moren og Bjørn oplever at blive forladt af dem de elsker, hvorefter de begge reagerer ved at blive selvdestruktive.

Det er ligeledes væsentligt at bemærke, at Bjørns skildring af barndommens sted kun omhandler sporadiske beskrivelser med positivt indhold. De få varme erindringer knyttes ikke specifikt til stederne, men snarere til genstandene eller menneskene på det pågældende sted. Han er eksempelvis særdeles knyttet til hesten Magna og til ridelæreren, hvorfor Rom Rideklub hyppigt udgør en scene for handlingen i *Huden*. Derimod fremstår hjemmet, moren og brødrene ikke som en primær base for erindrungen, hvilket understøtter en manglende samhørighed i familien. Der er ikke kærlige berøringer eller dybe samtaler, og Bjørn ytrer også selv ”Jeg føler

ikke noget for helheden, jeg kender den ikke [...]” (s. 10). Heraf kan vi afkode, at Lemvig og familien på en og samme tid udgør et clinch imellem det velkendte og det fremmede. Bjørns manglende tilknytning til sin familie og øvrige omgivelser fremstår også som en af bevæggrundene for at rejse væk. Han rejser paradoksalt nok hjem igen, og denne dualitet - imellem først at tage ét valg for dernæst at træffe et nyt - gennemsyrrer hele handlingen. Dette ses i den seksuelle relation til ridelæreren, som vi tidligere har beskrevet, men også da Bjørn og ridelæreren rejser hjem til jul med et ”drømmende, glasklart blik, som et forventningsfuldt lillejuleaftensbarn i en proorgastisk tilstand [...] åh Gud” (s. 41). De vender altså hjem til familiær genforening ved juletid, hvilket underbygger Ringgaards udsagn om, at barndommens sted for altid vil sidde som en iboende tryghed i os. Lemvig udgør derfor både et knudepunkt og et magnetfelt for Bjørn, da stedet indskrives sig i ham. Hans perception af virkeligheden i provinsen er en kombination af bundethed og løsrivelse – måske fordi ”Lemvig er Vestjyllands smilehul” ifølge Bjørn selv (s. 41).

Han indlogerede sig på et værelse i hovedstaden

Det er ikke kun provinsen som sted, der skildres i *Huden*. Igennem fortællingen bevæger Bjørn sig fra sted til sted. Han køber en computer i Fona, en rustning på udsalg fra Det Kongelige Teater og lejer en lejlighed i Gartnergade på Nørrebro (s. 36). Han er på stranden ved Vesterhavet, og han spiser middag på både franske, mexicanske og italienske restauranter i Tivoli (s. 37). Han er ofte ved Rom Rideklub, og han skriver breve med ridelæreren om Frühling og skoven ved Sabro. Dernæst er han på et klubværelse i nordvest, han arbejder på et bordel og tager i træningscenter (s. 31). Han går i indvandrerkiok, Kvickly og 7-Eleven (s. 32), samt henter sine brødre ved hovedbanegården (s. 37). Læseren oplever ikke stederne, som de faktisk er, da der ikke gøres brug af detaljerige natur- og miljøbeskrivelser. Derimod er det Bjørns bevidsthedsmæssige forskydninger og fortætninger, vi præsenteres for – og hans sanseapparat, der beskriver, hvad der omgiver ham. Det er altså udvekslingen mellem Bjørn og stedet, der definerer stedet, hvilket underbygger Ringgaards pointe om, at et subjekt skal træde ind i stedet, førend det kan udgøre et sted. Det er endvidere også erindringerne, der tilsammen udgør relationen mellem Bjørn og stedet, og som af Heidegger altså bliver gjort til en del af menneskets væren.

Stederne i *Huden* står ikke ved siden af hinanden på en tidslinje, men begribes som en stemning og ikke en fortælling, da der ikke tale om sideordnede erindringer, idet de er stablet som palimpsester oven på hinanden. I teoriafsnittet redegjorde vi for definitionen af ikke-steder, hvor det fremgik, at der er tale om neutrale rum uden mulighed for tilknytning samt eksistentiel meningsfuldhed. Augé beskriver ikke-steder som erindringsløse rum, der ligeledes fremtræder

som midlertidige opholdsrum eller pause. I *Huden* er der, som ovenstående illustrerer, gjort hyppigt brug af ikke-steder. Enten gør Bjørn decideret ophold ved et ikke-sted, eller også refererer han dertil. Et eksempel herpå er bussen, der fungerer som transportmiddel og transitsted med ruteplaner og stoppesteder. Busruten nr. 491 mod Fjaltring beror på rutine for Bjørn, der i flere år tager bussen frem og tilbage for at besøge ridelæreren: ”Femten-et-halvt, Jeg står af bussen” (s.10) og ”Syttent-et-halvt, Jeg står af bussen” (s. 11). Både bussen, bilen og færgen (s. 11), som Bjørn nævner adskillige gange i fortællingen, er transportmidler, og beskrives som ikke-steder – idet der foreligger bevægelse og mulighed i forholdet mellem tid og rum. Disse muligheder opstår i kraft af øget mobilitet, idet Bjørn altid kan forlade sit hjemsted. Den øgede mobilitet er en konsekvens af senmoderniteten, hvor faste holdepunkter ikke længere gør sig gældende. Dette ses i *Huden*, hvor Bjørn har en stor fysisk bevægelsesfrihed, som netop transportmulighederne og udviklingen har afstedkommet, men på den anden side har han et betonet tab af fastlagte orienteringspunkter og værdier, da hans mentale og psykiske muligheder synes begrænset.

Bjørns liv foregår som sagt på forskellige steder uanset om der er tale om steder eller ikke-steder. Han er med andre ord pladspolygam, idet han ikke er trofast over for sit fødested, men benytter muligheden for at skifte sted, når det er bekvemt for hans livsomstændigheder: ”En stopfyldt togkupe mod Struer [...] jeg fik lyst til at efterlade det hele og stå af et vilkårligt sted, Skive, Viborg” (s. 41). Denne pladspolygami er affødt af den foranderlige præmis, som senmoderniteten har medført, og Bjørn er derfor ikke bundet til en geografisk placering eller en tidsmæssig dimension, men kan vælge frit.

Vi har tidligere nævnt, at røvhullet betragtes som det tredje køn, idet alle uanset begærsretning er i besiddelse af et. ”I denne roman skrives med røvhullet [...] Fra dette sted, som altså også er et ikkested”. Således formulerer Andersen og Zacher sig om *Huden* (Andersen og Zacher, 2012: 57). At de betragter røvhullet som ikke-sted kan antageligvis skyldes, at de mener, at røvhullet er uden tilhørsforhold til omgivelserne. Det kan også betragtes som et sted med indgang og udgang, og med Augés termer kategoriseres som et gennemgangsrum, der implicerer en udtalt anonymitet. Vi er dog ikke enige med Andersen og Zacher, idet Augé siger: “If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place” (Augé, 1995: 77f.) og “The non-place is the opposite of utopia: it exists, and it does not contain any organic society” (Ibid.: 111f.). I *Huden* udgør røvhullet en identitetsmarkør, som Bjørn sætter sig i relation til, hvorfor vi snarere betragter røvhullet som et sted, idet Bjørn også definerer sin identitet ud fra

det. Et røvhul er endvidere en symbolsk størrelse, og Bjørn nævner også selv, at *Huden* er skrevet med røvhullet (s. 9). I forlængelse heraf kan det også nævnes, at Rabelais i sit berømte satirisk burleske *La vie de Gargantua et de Pantagruel* ("Gargantua og Pantagruel"), der er en serie af fem fortsatte romaner, skriver at det danske sprog lyder som om, at der tales med røven.

Ligesom *Huden* omhandler forskellene mellem sted og ikke-sted, fremstilles heri også kontrasten mellem land og by. Dette sker i kraft af den stillestående træghed, der optegnes i Lemvig som provins og København som pulserende midtby.

Bjørn havde en anden drøm

Der er, som tidligere nævnt, kun få steder i værket, hvor handlingen dykker ned i selve stedet, som eksempelvis ved Rom Rideklub eller i samværet med ridelæreren i Sabro. De øvrige stedsbetegnelser er flygtige og skaber kun en sporadisk tilstedeværelse i - og fornemmelse af - rummet. Sted(er) og identitet influerer med hinanden, men Bjørn nægter at lade sig betegne med de traditionelle identitetsmarkører, som normalt omkredser individet: "Jeg har ikke en lille portion hjemland mellem sidebenene, jeg har ikke et tilhørsforhold til flaget, historien, sproget, til kunsten, til kønnet, til kroppen" (s. 24). Denne passage viser, at Bjørn oplever en fremmedhed, idet han ikke sætter lighedstegn imellem sig selv og sine omgivelser, om end han gentagende gange signalerer, at han forholder sig til dem ved netop at kommentere derpå. Dette er altså i tråd med den tidligere distance til Lemvig, som motiverer ham til at tage flugten for derefter at rejse tilbage dertil. Der er således både en brydning mellem land og by samt sted og individ.

Bjørn italesætter sin afstandstagen til Lemvig, men befinder sig alligevel i tæt relation dertil, da stedet udgør et betydningsfuldt erfaringscenter inden for den kontekst, hvor hverdagslivets sociale og levende rum dannes og udfoldes for ham. Dette ses, idet de fleste af hans erindringer udspringer her. Han er eksistentielt forbundet med Lemvig, selvom byen danner ramme om den ensrettede, normative identitetsskabelse, som han opponerer imod at være en del af.

Vi nævnte tidligere, at Lemvig er Bjørns hjemsted. Dette ses endvidere på forskellene i beskrivelserne af henholdsvis provins og storby. I København driver han igennem stederne (som det yderligere fremgår af foregående afsnit omhandlende ikke-steder): "Han er på et klubværelse i nordvest, han arbejder på et bordel og tager i træningscenter" (s. 31) samt "Han går i indvandrerkiøsk, Kvickly og 7-Eleven" (s. 32). Dette er lige modsat i det lokale Lemvig, hvor de mindre dele såsom menneskene og normerne vurderes og tolkes af Bjørn, og hvor alt hvad der er i baggrunden kommer i forgrunden. Han prioriterer således at spejle det lille kosmos i det vestjyske miljø, idet han afgrænser sin skildring til en fremstilling af det lokale rum og sted.

Det er i takt med at det lokale rum skildres, at værkets øvrige betydninger findes. Det er eksempelvis snarere i det sproglige rum, at atmosfæren på de pågældende steder er vigtige for fortællingen. Den fysiske lukkethed, vi oplever med de manglende detaljer om stederne og menneskene, kan overføres til de karakterer, vi møder i *Huden*, og som læseren aldrig får indgående kendskab til. Vi ved ikke ret meget om Bjørns opvækstvilkår, men må løbende forsøge at konstruere en sammenhæng imellem de informationer, der konkret gives og dem, som vi selv må læse ind i fortællingen. Et eksempel herpå er hele kønsforvirringen samt relationen til moren. De manglende informationer kan naturligvis betragtes som et stilistisk greb til at vise det følelsesmæssige forbehold, der udspiller sig mellem stedet og dets individer – hvilket ses i den distance, som Bjørn har til Lemvig og sin familie – og som vi tidligere har belyst. For selvom Bjørn flytter til København og geografisk omplacerer sig, så flytter de afgrænsede rum med ham – og stedsidentiteten synes at sættes til forhandling, da han ikke rigtigt formulerer eller viser, hvor han føler sig hjemme – dette kan naturligvis skyldes, at stedet ikke kun er et fysisk rum, men også en mental tilstand (Sønderjylland, 2012: 66).

Det er som om rastløsheden forgrener sig ud i alt, hvad han foretager sig, og som om han kun er tilfreds med livet i øjeblikke. Det er i fragmentet og detaljen, at læseren må afkode stemningen, da fortællingen fremstår som ufuldstændig. Det er erindringen, der konstituerer den personlige identitet, idet erindring og bevidsthed hænger, som opmærksomhed, nøje sammen. Dette er fordi, at dét at erindre er at genkalde noget for bevidstheden, og det er i den forstand, at man kun kan erindre noget, der tidligere har været genstand for opmærksomhed – altså noget vi tidligere har tillagt betydning og anset for meningsgivende (Møller, 2011: 73). Det er derved i den implicite inddragelse af Lemvig som lokalitet, sted og scene, at vi som læser må afkode dets betydning for Bjørn.

Senmodernitetens muligheder fremstår imellem linjerne i værket: ”En radio, et tv, en computer og et abonnement på en avis [...] Bjørn opretter en profil på internettet, to profiler, fem” (s. 75). Bjørn tænder også for tv’et og bliver holdt opdateret: ”Når jeg en sjælden gang tvivler på mig selv grundet uretfærdighederne i verden” (s. 76). Han sender sms’er (s. 78) og ser lysreklamer og pensionskasser, imens han tager S-toget ud til damen (s. 83). Han bruger metro, færge, bil, bus og tog for at komme rundt om i landet. Foruden at være ikke-steder - som belyst tidligere - er de et produkt af senmoderniteten. Det er blevet muligt at rejse væk fra provinsen, og Bjørn ønsker at opleve lidt af det hele: ”Bjørn havde en anden drøm, hvor han red rundt i Vestjylland, indre by og udlandet” (s. 79). Selvom Lemvig (geografisk) er et yderområde i Danmark, er Bjørn bekendt med mulighederne for at rejse derfra. Dette er ligeledes et kendetegn

ved senmoderniteten, hvor individet ikke længere er bundet af tid og rum. Det er, som tidligere nævnt, kun få steder at fortællingen omhandler andet end det provinsielle rum. Som det er tilfældet med København, er den øvrige verden også kun implicit beskrevet: ”Titan og mor tager til VM i Frankrig” (s. 45), ”udlandsrejser hver sommer” (s. 7) og ”der er stofservietter fra Argentina på bordet” (s. 58). Her bliver læseren bekendt med, at moren også har forladt Lemvig på et givent tidspunkt, men ligeledes er vendt tilbage.

Jeg tror, vi kan få en vidunderlig fremtid

Hos Bakhtin udgør kronotopen de betydningsmæssige mest centrale knudepunkter i romangenren, hvor flere navngivne litterære kronotoper ofte kan optræde i samme konstellation, grundet romanens mangesidighed. Vi anvender kronotopen som et tekstanalytisk værktøj, idet vi løbende identificerer og navngiver de kronotoper, der konstituerer romanens steder og tidsrum.

Huden er, som tidligere nævnt, struktureret som en samling af ikke-kronologiske øjebliksbeskrivelser og refleksioner. Fortællingen springer i tid og fremtræder som en montage af brudstykker af små følelsesmættede scener og begivenheder i Bjørns liv. I tilknytning hertil fremgår det i handlingen, hvordan krop og seksuel fortvivlelse påvirker Bjørns forestillinger om provins og identitet, og hvor han beskriver hændelser fra sin destruktive ungdom. På den måde optræder erindringen af fortiden som ét af romanens mest iøjnefaldende træk – et eksempel herpå er følgende: ”Nu ser jeg, at jeg, da jeg var meget ung, tretten, fjorten år, havde et ansigt, som indvarslede det, jeg senere i mit liv har fået af alkohol” (s. 9), hvor barndommens kronotopicitet bryder kontinuerligt ind i fortællingen om nutiden. Det er mødet med ridelæreren i hallen, der fremkalder følelser af en (for)tabt fortid, og Bjørns manglende selvværd accentueres primært af deres seksuelle relation, der aldrig lader til at få en konkret afrunding.

I *Huden* tematiseres den idylliske tilstand som noget, der er tabt og ikke kan reetableres. Idyllen bliver her anvendt i et tematisk bærende topografisk modsætningsforhold mellem et fortidigt og et nutidigt topos, idet sidstnævnte indskriver en længsel efter det svundne i romanen (Henriksen, 2014: 125). Romanen opstår på baggrund af idyllens nedbrydning og den deraf følgende længsel efter det tabte, der netop er indbegrebet af provinsen og dets velkendte normsæt. For selvom Bjørn ikke anlægger en nostalgisk længsel efter en svunden tid, konstitueres romanen i høj grad af de afsavn, som knytter sig til hjemstavnen, hvorfor han rejser hjem igen.

Med udgangspunkt i Rabelais definerer Bakhtin ydermere den karnevalistiske krop, der udgør kernen i den rabelaiske kronotop, som definerer eventyrligt groteske fortællinger. I *Huden* optræder Bjørns krop med dybe cuttingar, røvhuller og opkast som et karnevalistisk topos. Den rabelaiske kronotop er funderet i det middelalderlige karnevals kropslige vulgære udskejelser,

udladninger og overdrivelser, som kommer til udtryk gennem kroppens åbninger og eksponeringer, som demonstrerer det skjulte, der ellers er forbudt at fremvise. Den karnevalistiske krop kan derfor ses som et udtalt sprog, der udkrænger tilværelsens uudsigelige og groteske aspekter, og derved bringer dem op til overfladen (Ibid.: 126). Bjørn skildrer endvidere kroppen med dets tarme, afføring og funktioner, som derigennem udgør den åbne og eksponerede karnevalistiske krop, der tavst viser forfaldet og den essentielle fortvivlelse i ham. Den groteske karnevalistiske krop optræder side om side med barndommens kronotop: ”familien er konkret, familien er utilsigtet blind [...] familien er til for at minde den lille om, at der findes en rod, og roden gør ondt og roden gør godt, og roden skal værnes om, det er en pligt, og rodens lokalitet skal værnes om [...]” (s. 7).

Barndommens kronotop går vedvarende i dialog med - og medvirker til - at fremhæve den eksistentielle hjemløshed. Romanen udvikler en særlig tidslig og rumlig fortælling om livet som homoseksuel i Lemvig, og fortællingen er et åbent lineært rum. Bjørn søger idyllen i kærligheden og i hjemstedet, men må se sig selv afvist.

Vi har nu belyst sted, hjemstavn og idyllens kronotop i *Huden*. Vi har påvist Bjørns tilknytning til hjemstedet i provinsen samt hans flugt derfra. Der optræder en dualitet i hans tilhørsforhold til hjemstavnen og familien, men i den grad også i hans selvbillede og identitet, hvilket forgrener sig i det senmoderne individs rastløshed. Vi vil nu i det følgende redegøre for værket anvendelse af autofiktive greb og forhandlingen mellem fiktion og virkelighed.

Mit livs historie eksisterer ikke

”Det er bare en historie for jer, men for mig er det virkelighed.
For mig er det bare en historie, men for jer er det virkelighed.”

Således skriver Pia Juul i novellesamlingen *Af sted, til Stede* fra 2012 med tanke på mediernes florerende tendens til at blande fiktion og virkelighed, reality og skuespil. Men citatet er også ganske sigende til at indkredse det, som autofiktionen grundlæggende handler om; nemlig skellet – og udviskningen af samme – mellem historie og virkelighed i den skrevne tekst. Som nævnt tidligere, er der i *Huden* navnesammenfald mellem forfatteren, fortælleren og protagonisten, hvilket gør, at værket placerer sig som autofiktion. Den intervenserer med virkeligheden og placerer sig i krydsfeltet mellem fiktion og virkelighed, idet værket pendler mellem verificerbare oplysninger om forfatterinstansen og fortælleinstansens fiktioniserede ungdomsbeskrivelser.

Derfor ønsker vi i dette afsnit, at undersøge værkets autofiktive greb med udgangspunkt i værkets performative fremstillingsmåde og dets paratekstualitet i en mediekontekst.

Vi har tidligere nævnt, at der er flere forhold i *Huden*, der inviterer til en læsning af indholdet, som var det virkeligt. Det hænger blandt andet sammen med, at værket i flere tilfælde refererer til virkelige eksisterende steder og begivenheder, der desuden også skaber sammenhæng med den empiriske forfatter Bjørn Rasmussens opvækst. På websitet forfatterweb.dk står der om Bjørn Rasmussen, at han er født d. 10. januar 1983, opvokset i Balleby, og at han, udover at være uddannet fra Forfatterskolen i 2011, også er uddannet dramatiker i 2007. I værkets omslag oplyses desuden fødselsår samt årstal for forfatterens dramatikerdebut. At forfatteren Bjørn Rasmussen er uddannet dramatiker, er med til at underbygge en antagelse af værket som værende selvbiografisk, idet karakteren Bjørn også beskæftiger sig med udformning og opførelsen af skuespil, som det eksempelvis er beskrevet på s. 43, hvor der står: ”Nu sidder jeg i dit køkken i huset i Sabro og skriver synopsis på et skuespil”.

Balleby, som Bjørn Rasmussen er opvokset i, er beliggende i nærheden af Lemvig, der, som tidligere nævnt, danner rammen om den ensrettede, normative identitetsskabelse, som fortælleren Bjørn føler sig pålagt og opponerer imod. Det er således muligt, at forfatteren Bjørn Rasmussen har færdes i Lemvig, og har et indgående kendskab til mentaliteten i byen. Også andre geografiske steder nævnt i værket repræsenterer virkeligheden, som eksempelvis Rom Rideklub, Vesterhavet, Struer, Gudum, Nr. Nissum, Café Larsen i Lemvig og så videre, ligesom de nævnte bus- og togruter til Fjaltring (s. 6) og mellem Struer og Viborg (s. 41) også eksisterer virkeligt.

Som det fremgår af både forfatterweb.dk og værkets omslag, er Bjørn Rasmussen født i januar 1983. I værket er 27 et betydningsfuldt tal, der ofte fremhæves, og da *Huden* er udgivet i 2011 vil det sige, at forfatteren Bjørn Rasmussen var 28 år ved udgivelsen og derfor meget muligt har været 27 år ved udarbejdelsen. Dette stemmer overens med fortælleren i værket, der hen mod slutningen proklamerer følgende:

Jeg ligger i køkkenvasken og skriver dette. Jeg har indtaget min positur i den her firkant, jeg taler, til knoglerne rasler. Jeg er 27, jeg har været myte længe, nu er jeg gråt kød (s. 91).

Vi har tidligere nævnt, hvordan tallet 27 også kan være en reference til Carolls påstand om de 27 former for køn, men som det ses her, kan talreferencen altså tolkes dobbelt. På et tidligere tidspunkt i værket refereres der til endnu et årstal, der kronologisk stemmer overens med

forfatter-Bjørn Rasmussens biografi: ”Jeg tager af sted. Jeg vil gå ind i det 21. århundrede i en anden by, jeg vil gå ind i mit 18. år som et andet menneske” (s. 72). Da Bjørn Rasmussen som sagt er født i 1983, vil det passe med, at han i 2001 fyldte 18 år, som det altså også er tilfældet for karakteren Bjørn.

Som vi har gennemgået, er der detaljer i værket, som kan genkendes for den læser, der kender Bjørn Rasmussens biografi. Det kræver dog, som Behrendt beskriver, at læseren aktivt søger oplysninger: ”Det er ikke længere muligt for nogen læser [...] trygt at blive siddende i sin lænestol [...] i tiltro til at et værk er en i sig selv hvilende helhed, der skal smages og vurderes [...]”. Og senere på samme side: ”En dobbeltkontrakt kræver lige så meget af sin læser som af sin forfatter” (Behrendt, 2006: 30). Som læser behøver man dog ikke nødvendigvis at bevæge sig ud i epitekstuelle referencer for at være i stand til at drage nogle konklusioner i forhold til værkets angivelige relation til virkeligheden. Det bliver, som vi tidligere har nævnt, serveret til læseren i værkets peritekst i kraft af de oplysninger, man får om Bjørn Rasmussen på omslagets inderside. Det er et bevidst valg at lade denne information vedrørende fødselsår og dramatikerdebut være så let tilgængelig for læseren, og det kunne tyde på, at denne information med fordel kan bruges i fortolkningen af værket. Nogen vil gerne lade læseren tro, at værket er biografisk. Samtidig indgås der på værkets forside en klar fiktionskontrakt, idet værket genrebestemmes som roman. Allerede her er det dobbeltkontraktlige spil således etableret.

Send mig et fotografi

Som påvist tidligere i analysen, består værket af to parallelle fortællinger, der adskilles af en spejlingskasse bestående af fotografier i værkets midte. Det, der er det interessante ved disse billeder i en autofiktiv kontekst er, at disse ikke indgår i værket som et udelukkende dokumentarisk element, der skal understrege noget faktuel. Fotografierne har som medie et mimetisk udtryk, fordi de er gengivelser af virkeligheden og dermed ikke virkeligheden per se. De har i denne her sammenhæng en dobbeltvirkning, idet de både henviser til værket og til noget uden for værket. Som nævnt forestiller fotografierne henholdsvis en lille dreng med lyst, krøllet hår, der står med et føl, en oversigt over karakterer givet til en Bjørn Rasmussen på hesten Magna til et dressurstævne og en træstamme. Fælles for disse øjeblikke er, at de ikke bare er repræsenteret i værket som fotografier, men også som tekst, og på den måde peger fotografierne tilbage på romanen, idet de er indlejret i handlingsforløbet. Således beskrives situationen til ridestævnet, hvor Bjørn rider på Magna på s. 64:

Da jeg rider mit program på Magna en time senere, får jeg min straf, Eddies skønne skrårskrift fortæller mig det: H spænder op, slingrer, skyder skulder. Mat, brat, sid stille, styr dit temperament.

Fotografiet af træet transformeres til tekst flere gange i løbet af romanen⁸, og her er et eksempel fra s. 87, hvor der står:

[..] fortalte du, at du bor i en skov i Sabro, og at der står et træ og græder, at det har en fortykning tværs over stammen som en mund med læbeganespalte og et hul lidt højere oppe som et øje, og at der ud af dette øje flyder harpiks, tyk og glinsende ned ad stammen.

Det lyder fint, sagde jeg, send mig et fotografi.

Bjørns navn er Bjørn

Der er som nævnt navnesammenfald mellem forfatter, fortæller og protagonist. Et interessant forhold i den forbindelse er, at navnesammenfaldet ikke udelukkende bruges som en verificerbar virkelighedsmarkør, men faktisk også det modsatte – nemlig til at understrege fiktionen i værket og at fremhæve fortællerens upålidelighed. På s. 75 beskrives det, hvordan Bjørn opretter fem profiler på internettet, og på s. 80 står der:

Bjørns ludernavn er Bjørn.

Bjørns riddernavn er Bjørn.

Bjørns kunstnernavn er Bjørn.

Bjørns navn er Bjørn. På den måde er der ingen, der kan afsløre ham.

Navnet Bjørn klinger i ovenstående camouflerende skizofrent, og brugen heraf får nærmest parodisk karakter i værket, idet navnet dækker over så mange karakterer, at betydningen ikke kan fastsættes og ej heller ”afsløres”. Dette er et aspekt, der kan trække tråde til værkets grundlæggende opponering imod ensrettet identitet, som tidligere påvist i analysen. Bjørn finder sig ikke til rette i kassetænkningen, når det drejer sig om en normativ forståelse af køn, men altså heller ikke af identitet i det hele taget. Dette underbygges yderligere i følgende citat, som findes på s. 9:

⁸ På s. 18, s. 40 og s. 90.

Mit livs historie eksisterer ikke. Dette ved jeg nu. Tidligere bildte jeg mig ind, at den lå et sted og vibrerede, min historie, at jeg kunne nærme mig den gennem skriften. Jeg tog fejl. Stol aldrig på et livs historie.

Her afviser Bjørn forestillingen om en livshistorie som noget, der kan nedskrives og bibeholde sin karakter af sandhed gennem skriften. I artiklen "Dannelse i moderniteten" fra 2001 skriver filosof Ole Thyssen: "[.] at finde sin identitet er at fremstille sig selv i en fortælling [.]" (Thyssen, 2001: 81), men som det fremgår i citatet, så formår Bjørn ikke at finde sin identitet - eller at nærme sig sin historie - igennem skriften ligesom det heller ikke lykkedes for Tristram Shandy i Laurence Sternes modernistiske værk *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767). Derfor kan *Huden* måske mest af alt ses som den implicite forfatters fejlslagne forsøg på at nærme sig sin livshistorie og sin identitet igennem værket. Fejlslagen, fordi identiteten er foranderlig, har ingen historie, uden for tid og rum og lader sig således ikke indkredse. Man kan ikke skabe et sammenhængende billede af sig selv ud fra erindringens fragmenter. Samme hændelser genfortælles i værket på forskellige måder som en erkendelse af det umulige i at forsøge at stykke sin livshistorie sammen. Bjørn kan derfor heller ikke nedfælde én sandhed om erindring, fordi alting hele tiden kan siges på flere måder.

Værkets format, som tidligere påvist i analysen, består af ikke-kronologiske og fragmentariske tekststykker, der leder tankerne hen på en postmoderne punktroman, er med til at underbygge denne påstand. Sammenhængen mellem hændelserne i værket forbliver uformidlet og ubestemt og der følges ikke én tråd, men flere. Ifølge Thyssen er det moderne individs identitet forbundet med valg⁹ (Ibid.: 80-84), og i en verden kendetegnet ved en erfaring af kontingens, må individet konstruere sin egen fortælling om sit liv og sig selv for at danne sig selv (Ibid.: 86). Men Bjørn formår ikke at skabe den fortælling, og som en konsekvens heraf fremstår eksempelvis identitet, køn og værket i sig selv som en ubestemmelig uforenelighed. Bjørn undgår at træffe valg, eller - med Thyssens ord - træffer han ikke-valg, og derfor opstår der et kaos af uendelige muligheder og sammenhænge i værkets ydre - såvel som indre - konstruktion. Bjørn når aldrig til et stabilt stadie i den retrospektive erkendelse, men holder i stedet fast i erfaringen af, at alt kunne være sket på en anden måde og ligger i forlængelse heraf en dyd i at udforske alle mulighederne. Derudover ligger formen fint i forlængelse af Doubrovskys definition af autofiktion som en størrelse, der ikke opfatter livet som helhed, men som separate fragmenter med opdelt eksistens og subjekt.

⁹ Som Bauman og Giddens i øvrigt også argumenterer for.

Jeg har ikke fundet på det hele selv

Som vi tidligere har påvist, er *Huden* dybt infiltreret i transtekstualitet, hvilket lægger slør på læsningen i både en virkeligheds- og fiktionskontekst. At lokalisere henholdsvis forfatter-Bjørn, fortæller-Bjørn og fortalt-Bjørn bliver dybt kompliceret som en konsekvens af, at fortællerens ord er så filtreret ind i lånte ord fra andre, at det er nærmest umuligt at vurdere, hvad der er andres fortællinger, og hvad der er Bjørns fortælling. Problematikken fremhæves internt i værket på s. 90, hvor der står: ”At du læser „mig”, er selvfølgelig en hovedløs fortællelse, og i forlængelse heraf bør jeg nævne, at jeg ikke har fundet på det hele selv”. Brugen af de mange stemmer i værket er med andre ord med til at vildlede læseren i overensstemmelse med autofiktive greb, for hvem er det egentlig, der taler? Fortællerens upålidelighed betones både i ord og gøren, og både i udsigelse og udsagt, hvilket gør læseroplevelsen svimlende og forvirrende. Man kan stille spørgsmålstejn ved, om *Huden* virkelig er en retrospektiv fortælling, som den i første omgang lægger op til ved navnesammenfaldet. Fortælleren formår ikke at benytte sin retrospektive position til at skabe en årsagssammenhæng mellem begivenhederne. Han hverken fastholder eller frigør øjeblikkene, og de ligger i stedet rodet sammen som fotografier i en skrivebordsskuffe, der genererer nye minder og følelser for hver gang, de bliver taget frem, som det også benævnes implicit i værket: ”Du har lagt et fotografi af træet, der græder, i konvolutten, jeg lægger det ned til de andre fotografier i skrivebordsskuffen, jeg tager det op igen [...]” (s. 90).

Ud over indlejringen af de mange stemmer, er de fantastiske elementer i værket - som understreger en distance til realiteterne - med til at understøtte brugen af autofiktive greb. Eksempelvis sker det flere gange i løbet af fortællingen, at dyr tillægges menneskelige egenskaber. Fælles for disse passager er, at de bærer præg af at være drømmesyn, men præsenteres ikke sådan i teksten, og på den måde udviskes grænserne mellem fantasi og minder og virkelighed og fiktion. Et eksempel ses på s. 27:

Jeg har været dum, sagde han, og strakte sin håndflade frem mod dens mule. Du må tilgive mig.

Så stak hoppen sin tunge ud mellem de blottede, brunlige tænder, slikkede den lilles hånd to gange, tre gange og sagde: Jeg elsker dig. Prøv at blive lykkelig.

Mit hjerte er fikcionaliseret

Autofiktive greb knyttes ofte sammen med performativisme, og her spiller medieomtale i pressen en rolle. Som Haarder beskriver, forstår mennesker det abstrakte qua det menneskelige, og det er derfor vigtigt, at læseren lærer at skelne mellem den empiriske forfatter og den implicite forfatter

i det offentlige rum og i værket norm. *Huden* gør det imidlertid vanskeligt at adskille de selvbiografiske elementer fra romanens fiktionisering og indeholder den effekt, som Haarder omtaler som Thomas-funktionen. Læseren vil meget gerne læse om andres private (ofte traumatiske) oplevelser - som eksempelvis et nærmest incestuøst, sadomasochistisk og også temmelig dysfunktionelt kærlighedsforhold mellem en ung dreng/mand og dennes meget ældre rideskolelærer.

Det må konstateres, at der ikke er skrevet specielt meget om Bjørn Rasmussens private liv i den danske presse. I forbindelse med Bjørns modtagelse af Montanas Litteraturpris for *Huden* i 2012 udtalte han følgende: ”Jeg har været meget ængstelig for alt det her – for at give interview og for i det hele taget at findes på den her måde – som en offentlig person” (Sørensen, 2012). Bjørn dyrker altså ikke sig selv eller sin forfatterpersona i medierne i særlig høj grad, og han udtalte derudover, at ”Det har overrasket mig hvor meget forfatteren betyder som person. Det bryder jeg mig ikke så meget om” (Ibid.). Han bruger altså sin biografi som en æstetisk strategi i sin måde at skrive litteratur på, men dette er ikke tilfældet i promoveringen af selvsamme i pressen.

Spørgsmålet om hvorvidt *Huden* er selvbiografisk eller ej, og hvordan vægten imellem disse i så fald er fordelt, er generelt ikke noget, der har fyldt særligt i litteraturkritikken. Spørger man forfatteren selv er dette en god ting, fordi spørgsmålet slet ikke giver nogen mening:

Mange vil gerne kunne sige, at dét er selvoplevet, og dét er opfundet. Men det kan ikke skilles ad. I bogen er der nogle konkrete sammenfald med min egen historie og Bjørns historie, men de er ikke mere sande end alt det andet (Ibid.)

Den dobbelthed, som Stounberg taler om i forhold til selvbiografi – *Dichtung og Wahrheit* – gør sig gældende i værket. Der er ikke tale om et 1:1 forhold mellem tekst og virkelighed, der er forskydninger. Hele teksten er ikke fiktion, men de biografiske elementer stemmer heller ikke til punkt og prikke. Der er, som Bjørn Rasmussen selv beskriver det, konkrete sammenfald mellem forfatter-Bjørn og protagonist-Bjørn. Bjørn Rasmussen fiktioniserer sit liv ved at benytte sig af virkelighedseffekter som eksempelvis (verificerbare) selvbiografiske og geografiske referencer. Han stiller således biografiske data frem, men han skjuler og slører også. Dette sker eksempelvis ved besjælingen af dyr, de sammenflydende karakterer samt indlejret transtekstualitet. Alle er fiktionsgreb, som i selskab med selvbiografisk data får værket til at fremstå ligeså fiktioniseret som virkeligt. Litterariteten i værket fiktioniserer den. Generelt kan man sige, at dobbeltheden i

værket er noget, der ligger i tiden, og Bjørn Rasmussen er langt fra alene om det. Også en forfatter som Jacob Skyggebjerg benytter sig af fikcionaliseret selvbiografi. Det ses eksempelvis i debuten *Vor tids helt* fra 2013, der ligesom *Huden* også består af en art rædselsrealisme, der særligt kredser om følelsen af at være fremmedgjort, at være afvigende, isoleret, og drømme om at komme væk. Et mere dybdegående litteraturhistorisk perspektiv kommer vi til senere i specialet.

I foregående afsnit har vi analyseret *Huden* med udgangspunkt i fortællerforhold, komposition, tematik og stedsteori. Herudover har vi påvist værkets inddragelse af den groteske realisme i forhold til krop og køn. *Huden* er ligeledes autofiktiv, og i analysen har vi endvidere påvist, hvordan værket forbinder liv med skrift og det konkrete med det generelle. I det følgende vil vi analysere dette speciales andet analyseobjekt: *Stigninger og fald* af Josefine Klougart.

ANALYSE II

Stigninger og fald

Stigninger og fald fra 2010 er Josefine Klougart's debutroman. Bogen er en erindring over barndommen i 1980'erne og 1990'erne ved Mols Bjerge. Genremæssigt placerer værket sig som roman, og ligesom det er tilfældet i *Huden*, er der navnesammenfald mellem forfatter, fortæller og protagonist, hvilket gør den autofiktiv. Protagonisten Josefine beretter om sin barndom på Mols, hvor hun bor sammen med sin far, sin mor og sine to søstre. Det, der især kendetegner romanen, er, at den er rig på naturbeskrivelser, som ganske ofte knytter sig til persongalleriets inderste følelser og tanker. Landskaberne på Mols er med til at forme jegets identitetsfølelse. Derudover griber værket ud over landets grænser som en konsekvens af en stigende global udvikling.

I det følgende ønsker vi at analysere *Stigninger og fald* med særligt fokus på skildringen og fremstillingen af steder, hjemstavn og globalisering. Da værket endvidere placerer sig som autofiktion, vil vi også belyse, hvilke autofiktive greb det benytter sig af. Først vil vi dog fokusere nærmere på værkets fortællerforhold, komposition og sprog.

Jeg tror ikke, jeg kan sige noget

Fortælleren i værket er en homodiegetisk fortæller med indre fokalisering bundet til protagonisten Josefine. Vi har adgang til Josefines bevidsthed, hendes sansninger, følelser og refleksioner. Navnesammenfaldet gør fortællerforholdet autobiografisk. Værket adskiller sig på mange måder fra *Huden*, og det kommer også til udtryk i fortællerforholdet, som i *Stigninger og fald* altså består af en homodiegetisk fortæller, der ikke skifter mellem forskellige stemmer, som det er tilfældet i *Huden*. Dog er der enkelte steder i værket, hvor det homodiegetiske fortællersyn afløses af en heterodiegetisk fortæller, hvilket blandt andet ses på s. 66, hvor Josefine beretter om forældrenes tidlige forhold før, hun kom til verden, og hvor morens indre er beskrevet på s. 41:

[..] jeg læser på mit værelse, eller jeg er oppe at vande hestene. Hun kan ikke få det til at samle sig, alle billederne i en genstridig mørdej, der ikke *vil*, hun er på én gang forfærdet og rolig [..] Alle de bevægelser, der foregår andre steder, i andre værelser, i andre rum; de bevægelser, hun ikke kan se i et samlet billede, men som styrter i hende, lige i hælene på hinanden.

Det markeres emphatisk i citatet, hvordan det indre syn ikke længere er bundet til Josefine og i stedet følger moren: ”jeg læser på mit værelse, eller jeg er oppe at vande hestene”. Generelt

kredser romanen meget om moderskildringen, som er et af de centrale motiver i teksten. I de passager, som omhandler hende, er grundstemningen primært negativ, og der portrætteres en mor, som bærer på en længsel og en frustration, der gør hende fraværende og tavs i samværet med sine børn, som det er beskrevet senere på s. 41:

At hun ikke engang kan se det, aldrig fortælle det; hun kan ikke få hold på det, sætte en finger, men der er en ensomhed, der hænger ved det hele, et dynd af hænder og burrer, styrt, hun aldrig kommer til at tale om, alt det, der har sit eget liv.

Og på s. 59, hvor der står:

Jeg savner hende stadigvæk, forsøger at rykke næsten ind under hende, endnu tættere, men bliver ved med at savne hende, det er hele natten igennem, morgenen med, jeg er en søstjerne om en musling, der bare venter på, at hun skal åbne sig, en sprække er nok, jeg giver aldrig slip.

Josefine har vanskeligt ved at nå ind til sin mor. Moren portrætteres som en kvinde med uindfrie forventninger til tilværelse. Denne portrættering af en mor, der skuffes i livet, ses også i J. P. Jacobsens skildring af moren Bartholine i værket *Niels Lybne* fra 1880. Bartholine har hele livet længtes efter noget andet, noget skønnere og bedre. Da hun endelig oplever det, skuffes hun og synker ind i en dyb fortvivelse over virkelighedens tilstand. På s. 41 står der: ”Og min mor ser sin yngste datter cykle rundt i små cirkler [...] Hun kan ikke få det til at samle sig, alle billederne i en genstridig mørdej”. Denne passage kan igen ses som en reference til J.P. Jacobsens værk *Niels Lybne*, hvori moren Bartholine med neurotiske træk, i sin ubestemte længsel efter skønhed, fjerner sig mere og mere fra den nære verden og har vanskeligt ved at samle det hele. Litteraturforskeren Lillian Munk Rösing pointerer desuden i artiklen ”Topos og trope hos Josefine Klougart” fra tidsskriftet *Spring* fra 2014, at sætningen: ”der skulle være roser” (s. 23) er en parafrase over Jacobsens berømte værk ”Der burde have været roser” fra 1882 (Rösing, 2014: 71).

Hun er så bange for ikke at nå det hele

Vi nævner i det indledende, at værket er en erindring over barndommen i 1980'erne og 1990'erne, og denne påstand kan underbygges af værkets tempusskift. Værket indledes i præteritum: ”Det efterår fik jeg en hest” (s. 7), hvorefter der senere på samme side slås over i (historisk) præsens: ”dem lader vi ligge og tørre ind på de gamle aviser, vi har dækket vindueskarmene af med”. Atter

skifter det til præteritum: ”Hun havde allerede fået sit navn” for i den efterfølgende sætning: ”Det efterår har hun allerede heddet Molly længe” at skifte tilbage til præsens, som er det tempus, resten af værket er skrevet i. Skiftet fra præteritum til præsens i værkets indledende passage markerer afstanden mellem fortællertid og fortalt tid og indikerer, at det fortællende jeg fortæller fra et andet sted, end det fortalte jeg befinder sig. Værket indledes altså med en distance til det fortalte, hvilket sproget er med til at underbygge. Skulle værket være fortalt af Josefine i 1990’erne, ville hun blot være en lille pige og ganske sikkert ikke i stand til at formulere sig på en så forfinet og avanceret måde med så stor sproglig variation, som det er tilfældet. At protagonisten Josefine er et barn, ses konkret i det faktum, at hun eksempelvis bor hjemme hos sine forældre, ofte har veninder på besøg og er på lejr tur med sin skoleklasse (s. 57). Også refleksionsniveauet i romanen understreger, hvordan der skrives fra en nærmest overpersonel vinkel på distance af hændelserne. Det ses eksempelvis på s. 141, hvor der står: ”Det er næsten blasfemisk, jeg ved ikke, at det er det, det hedder, men det er samme dunkle fornemmelse af skyld, der sætter sig i mig”. Protagonisten Josefine kender ikke til ordet blasfemisk, men det gør fortælleren Josefine, fordi hun er ældre og har udviklet sit ordforråd i den tid, der er gået fra hændelse til erindring.

Derudover findes der i værket flere tidsangivelser, som er med til at underbygge det faktum, at fortællingen er en erindring og en rekonstruktion af en barndom, der ligger flere år tilbage. Den fortalte tid synliggøres eksempelvis på s. 97, hvor der står: ”Søndag den ellefte oktober nitten hundrede tooghalvfems. Jeg tror ikke, jeg kan sige noget, ikke nu” og igen senere på s. 156, hvor der står: ”Vi står op om morgenen, og der er ikke en lyd, næsten ikke mere varmt vand, næsten ingen varme i forsommeren 1997”. Der er altså en vis kronologisk fremadskridende progression i værkets komposition. Dette forhold vil vi undersøge nærmere i det følgende.

Jeg skriver den ene liste efter den anden

Stigninger og fald består ligesom *Huden* af erindringsbrudstykker med varierende længde. Værket er en fortælling, der skildrer en familie på Mols fra 1980’erne og frem med far, mor, tre søskende og bedsteforældre. De bor på en ejendom tæt ved kirken, og er omgivet af naboer og øvrige beboere, som fortælleren Josefine inddrager som fortroliggjorte karakterer igennem hele fortællingen. *Stigninger og fald* har overordnet en narrativ fremadskridende handling, hvilket tidsangivelserne i romanen, som vi tidligere har gennemgået, også angiver. Handlingen består derudover af en slags øjebliksbilleder med forskellige enkeltstående hændelsesforløb. Værket repræsenterer derfor en postmodernistisk romanform, der form- og indholdsmæssigt sprænger det meste narrative til fordel for sproglige og æstetiske eksperimenter. Det sprænger så at sige sig selv og gør på postmodernistisk vis op med de store, meningsskabende fortællinger. I stedet

fremstår værket som et nærmest tidsløst og stillestående erindringsrum. De forskellige hændelsesforløb synes at blive gengivet i en tilfældig rækkefølge, idet begivenhederne fremtræder uden en egentlig indbyrdes sammenhæng. På den måde kan man sige, at det er lidt en art kompositionel stream of consciousness, idet begivenhederne strømmer uordnet og kaotisk.

Der er, som tidligere nævnt, indlejret en fremadskridende historisk dimension i handlingens fortalte tid, men fortællingen indeholder også flashbacks, som ligger uden for den egentlige erindring. Dette ses eksempelvis, når Josefine skildrer sine forældres første møde og en episode med farens daværende kæreste (s. 66-69). Herefter vender historien igen tilbage til den tid, hvorfra den øvrige fortælling tager sit udgangspunkt. Disse indslag med flashbacks giver værket præg af at være en slægtsroman, dog uden at være særlig historisk, hvilket ellers ofte er et kendetegn forbundet med genren. Værket følger altså to temporale spor, hvor barndomsfortællingen er den primære og slægtsfortællingen sekundær. Dog er der ikke en tydelig markering af overgangen mellem disse to fortællinger, hvilket er med til at underbygge tekstens fragmentariske udtryk.

Værket er inddelt i kapitler, hvoraf de fleste skildrer begivenheder i uafsluttede passager, der i de fleste tilfælde blot består af et par sider. Passagerne har ofte karakter af øjebliksbilleder eller korte hændelsesforløb, der begrænser sig til et rum eller en situation. Der er enkelte steder, hvor handlingen genoptages, som det eksempelvis er tilfældet med mormorens oplevelser af røverierne i sin barndom, der nævnes første gang på s. 18, hvor der står: ”Min mormor har som barn oplevet tre røverier”. Herefter er der ingen supplerende beskrivelser af røverierne, som så senere nævnes igen på s. 60, hvor der står: ”De to første gange tog taterne al den mad, der havde været i huset [...] Den tredje gang var den værste”. Det er altså her op til læseren at sammensætte fragmenterne til en sammenhængende fortælling. Mormorens oplevelser er endvidere et eksempel på, at romanen - foruden dens egentlige fortælling - også indeholder andre gennemgående antydningshistorier, som også kommer til udtryk i beskrivelsen af farens liv inden familielivet, om morens mentale skrøbelighed og sammenbrud og om føllet Molly, der ankommer til Josefine i begyndelsen af historien og forlader hende i fortællingens afslutning.

Stigninger og fald fremstår ligesom *Huden* som en punktroman på grund af de korte, fragmenterede kapitler, den manglende kausalitet og de tomme huller. Man kan sige, at værket fremstår i en mere konventionel stil i overensstemmelse med romangenrens klassiske narrative form, selvom det mestendels er op til læseren selv at skabe sammenhæng og mening passagerne imellem. Generelt kan man sige, at den overordnede fortælling kompositorisk befinder sig inden for en kronologisk fremadskridende ramme, der dog overskygges af de gennemgående

øjebliksbilleder, der sprænger kronologien i fortællingen. Rummene i fortællingen kører i ring og skaber en cyklisk bevægelse. Derudover går værkets titel billedligt igen i den kompositoriske opbygning, der som nævnt består af tekststykker med varierende længde, og som typografisk kan repræsentere de stigninger og fald, som titlen refererer til.

Som vi har nævnt tidligere er det, der især kendetegner romanen, at den er rig på naturbeskrivelser, som ganske ofte knytter sig til persongalleriets inderste følelser og tanker. Sproget har stor betydning i værket, og det ønsker vi at undersøge nærmere i det følgende.

Skreget i det sprog, som er vingernes

”Den egentlige hovedperson er hverken naturen eller den jegfortæller, der beskrives som et barn med en voksen stemme [...] Bogens hovedperson er sproget”. Således udtaler Klougart i artiklen ”Da jeg flyttede til byen, mistede jeg det store perspektiv” fra *Information* (Guldager, 2010). Selvom værket er genrespecificeret som en roman, er det sproglige udtryk grundlæggende lyrisk. Fortællingen er rig på stilistiske virkemidler, metaforer og omfattende beskrivelser af associative refleksioner og observationer. Sproget er ekspansivt og tilføjer hele tiden nye billeder og skaber kæder af betydning. Dette markeres allerede i *Stigninger og falds* vignet-tekst, der er den amerikanske poet William Carlos Williams’ digt om den røde trillebør fra 1923:

So much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens.

Rösing pointerer, at Klougart ved at vælge dette digt som vignet, markerer den sansekonkrete detalje, som er karakteristisk for hendes prosa (Rösing, 2014: 69). Det er en prosa, som forankrer sig i troen på, at disse sansekonkrete detaljer kan fortælle meget om følelser og stemninger

mellem mennesker. Derudover trækker Klougart tråde til den litterære strømning, som Williams var en del af, nemlig imagisme.

Den imagistiske litteratur opgav delvist logisk struktur og lyrikken bestod i stedet af en række yderst sansende billeder, som søgte en direkte behandling af det digteriske motiv ud fra en opfattelse af, at det enkle og kortfattede billede hylder det direkte og umiddelbare i opfattelsen af verden. Anker Gemzøe påpeger i værket *Modernismens historie* fra 2003, at det er den intime forbindelse mellem billede og direkte behandling af tingen, der er en fælles og afgørende anskuelse i den imagistiske litteratur (Gemzøe, 2003: 64). I imagismen bliver billedklatter dynamiseret, hvilket det kendte digt "In a station of the metro" skrevet af Ezra Pound i 1913 er et nærmest ikonisk eksempel på. Digtet består af kun 14 ord, hvilket er i overensstemmelse med Pounds opfattelse af, at det er kunstnerens fornemmeste opgave at være akkurat. Nøjagtig som lægen, fysikeren og kemikeren skal være præcis, skal kunstneren også være det. Kunstneren er nemlig også en forsker og en opdager, og det troværdige vidnesbyrd hviler på præcision (Ibid.: 66).

Ernest Hemingways isbjergsteknik er inspireret af den imagistiske lyrik, og netop isbjerget fungerer som et beskrivende billede på, hvordan det i *Stigninger og fald* er den synlige sansekonkrete detalje, som giver indblik i de mere latente følelser og stemninger. Præcis som et isbjerg, hvor det kun er en ottendedel af det, der løfter sig over vandet, som er synligt. Resten er udtalt, men dog stadig tilstede i læserens bevidsthed.

Også den imagistiske koncentrationsfokusering ses i værket, særligt i den punktuelle opbygning af de omfattende, sansekonkrete billedbeskrivelser, som er et gennemgående træk i romanen, og som blandt andet ses på s. 131:

UD OVER LYNG ER der roser, ud over roser og lyng er der min mors bror,
Anders, der spiller violin i kirken. Også han er opløst, kirkens rum med ham;
violinstemmen er en bold sparket i bevægelse, den farer rundt, slår mod de
hvidkalkede vægge og sønderriver på den måde kirkerummet, skærer det op [..].

Derudover er, som Rösing også påpeger, det bevidste arbejde med sprogets rytmik og intonation en fællesnævner for både Williams' digt og Klougarts prosa i værket (Rösing, 2014: 69). Foruden at være værkets vignet-tekst, er Williams' digt også indlejret på handlingsniveauet i værket. Det ses idet, at trillebøren som motiv dukker op flere steder i romanen, eksempelvis på s. 28, hvor der står: "måske bladene i vandet i trillebøren på terrassen mellem huset og skrænten; røde og grønne

og enkelte næsten cyklamenfarvede blade fra efeuen” og på s. 63: ”Om der er noget, der har *særstatus*. Hvad det så indebærer. Nogle billeder, nogle ting, en trillebør”. Klougart indskriver sig altså i den imagistiske tradition og Williams’ litterære univers på ydre og indre niveau.

Som nævnt er værket spækket med metaforer. Den ene metafor afløser den anden, og der dannes en stribe billedkæder, som primært tager udgangspunkt i konkrete situationer. Et eksempel på dette ses på s. 81, hvor der står:

Lyset er blegt, og solen nærig med varmen, det er som at træde ud i en sø og lade søvandet sive ind alle steder, stå dér, til sokkerne er gennemblødte, og fiskenettet slynger sig søvnigt med strømmen om benene, glider ud i trækroner, i skyer, i siv, der spejler sig i det blikstille, medløbere til en opsigtsvækkende tyst dans.

Udgangspunktet i passagen er en beskrivelse af barndomshjemmet, og det glider ud i en omfangsrig sammenligning med fænomener, der findes i naturen. Generelt er det som tidligere nævnt gældende, at erindringspassagerne i værket tager udgangspunkt i en konkret situation, og igennem omfattende associative overgange udfoldes beskrivelsen i et sanseligt og lyrisk sprog. Det gør også, at værket ikke altid følger den narrative prosaiske konvention, idet det som nævnt springer fra en situation til en anden. Brugen af disse metaforiske billedkæder afspejler en bevidsthed om ordene og deres sammensætninger i forskellige toner, rytmer og former. Billedkæderne har til formål at beskrive det observerende så konkret som muligt, hvilket ofte kommer til udtryk i form af oplistning af følelser og associationer. Oplistningerne forefindes også i en mere specifik form i værket, når Josefine for eksempel skriver lister om blomster, hun kender, om byer, hun har været i, og om de nætter, hvor hun har sovet alene på sit værelse. Denne måde at skrive på benævnes implicit i værket i forhold til protagonisten Josefines trang til at digte videre på og gentage ord, og i denne passage smelter forfatteren og protagonisten Josefine sammen i et autofiktivt og metafiktivt greb: ”DER ER EN SIMPEL vellyst forbundet ved dét at digte videre, gentage ordene for sig selv, til de ikke længere har deres egne ben at stå på [...]” (s. 107). Denne metafiktion ses også i *Huden*, hvor Bjørn refererer til værkets tilblivelse som noget, der er indlejret i handlingsforløbet. I begge tilfælde tematiseres altså en digters tilblivelse og værkernes status som fiktion. Der reflekteres implicit over forholdet mellem fiktion og ikke-fiktion og opdagelsen af sproget som digterisk materiale. Videre lyder passagen:

[..] hele den bevægelse findes og er som et korsstingbroderi, der ikke kan holdes nede af det fortrykte mønster i nærigt tøjlede farver, de rene farver, den arrangerede buket, landskabet med de tvungne linjer, som man tvinger et ansigt væk fra sig, undgår et kys, der så alligevel ender som en slags kys, et kys på kinden i stedet, et kys, man kun kan hade for dets magerhed; med en fråden kommer rosenhoveder til, kronblade, støvdragere, et dusin af dem, svungne; kaprifolier, snerler, georginer og hortensia i to nuancer af blå, den ene som en hospitalsseng, dåbsblå, blå som skyggen under ovnen, mellem glassene med hjemmesyltet og surt.

Det, der derudover kendetegner dette udsnit er, at der springes mellem betydningsfærer, som ikke umiddelbart står i relation til hinanden; sproget (digte, ordene), sytøj (korsstingsbroderi, fortrykte mønstre), natur (buket, landskab, rosenhoveder, kronblade, støvdragere, kaprifolier, snerler, georginer, hortensia), krop (ansigt, kys, kinden, fråden, magerhed) og mad (ovnen, glassene, hjemmesyltet og surt). Endvidere bevirker de anaforiske gentagelser, at passagen fremstår gennemgående lyrisk, hvilket som nævnt er gennemgående i romanen: ”nærigt tøjlede farver, de rene farver”, ”undgår et kys, der så alligevel ender som en slags kys, et kys på kinden i stedet, et kys” og ”to nuancer af blå, den ene som en hospitalsseng, dåbsblå, blå” (Kjær m.fl. 2013: 21).

Brugen af disse metaforer og associative billedkæder skaber detaljerede billeder af handlingen og forankrer værket i Williams’ digt og den imagistiske tradition. Det imagistiske udtryk er ofte forbundet med en ordknaphed, der ikke er så forenelig med prosagenren, og derfor fremstår *Stigninger og fald* også som en slags poesi forklædt i en prosaisk krop, hvor der er fokus på detaljen, på sansningen og på billeddannelsen.

Som tidligere nævnt har værket en brudt komposition, og i kombination med det lyriske udtryk fremstår handlingen som en art bevidsthedsstrøm, der er koncentreret omkring sanseoplevelsen med udgangspunkt i konkrete hændelser. ”Der er en simpel vellyst forbundet med det at digte videre” konstaterer Josefine i ovenstående citat, og indkredser netop dét, som er romanens helt grundlæggende omdrejningspunkt – nemlig dét at beskrive og sanse verden ud fra det umiddelbart erfarede med en ganske omfattende brug af billedkæder, associationer, metaforer og sammenligninger.

Foruden at indskrive sig i den imagistiske tradition, trækker Klougart også tydelige tråde til den amerikanske poet Walt Whitman. Der findes ikke mange, der bruger opremsningen som Klougart, og ingen andre repræsenterer remser og katalogstruktur mere end Whitman. Man kan sige, at Klougart fremstiller en fornyet prosaudgave af Whitman, der var meget optaget af at

remse verdens vidundere med udgangspunkt i sansekonkrete detaljer. Dette ser vi også hos Klougart, der med friske sanser lister det op, som hun ser, møder og oplever med udgangspunkt i detaljen og sansningen.

Hjemstavnen er det sted, firkanterne bliver tegnet i sand for øjnene

Stigninger og fald udspiller sig igennem det meste af fortællingen ved den sydlige del af Djursland på Jyllands østkyst ved Mols, hvilket udgør Josefines hjemstavnsområde og danner rammen om hendes opvækst. Romanen er et familieportræt fra Mols i 1980'erne og frem. Det er ikke en barndomserindring om en familie med voldsomme oplevelser eller traumer, men der anes konturer af skuffelser og uoverensstemmelser mellem både børn og voksne og de voksne indbyrdes. *Stigninger og fald* synes ikke umiddelbart at have nogen særlig stedsbundethed, men eftersom familierelationerne og landskabet er fortællingens primære omdrejningspunkter, er Mols et centralt sted i værket. I følgende afsnit ønsker vi at undersøge skildringen af stederne nærmere, og vi vil endvidere belyse *Stigninger og falds* fremstilling af steder og ikke-steder for herigennem at undersøge, hvilken relation Josefine har til sit hjemsted. Ud fra disse betragtninger vil vi redegøre for den idylliske kronotops tilstedeværelse samt den senmoderne indflydelse på livet i provinsen.

Stigninger og fald omhandler Josefine, der vokser op på en gammel ejendom sammen med sine forældre og to søstre. Deres far er læge, og moren er hjemmegående, hvormed der følger en masse dagligdagsopgaver. Josefine beskriver omgivelserne ved barndomshjemmet ud fra en særlig observerende bevidsthed, hvor blikket vandrer igennem steder og landskaber: ”Vi går mod Grønne Strand, vi går forbi gederne og fårene. Vi ser køerne på strandengen, vi triller under hegnet [...]” (s. 157), “[...] udsigten ned over Kalø Vig; og på stien foran markerne står brombærbuskene som en bræmme af tang og sten ved havet” (s. 28) samt “[...] man kommer hjem gennem bakkerne, forbi Trehøje, T-krydset, søhuset” (s. 39). I artiklen ”At finde sted - En introduktion til stedbegrebet og dets litterære potentiale” fra 2009 påpeger Louise Mønster, at steder kan optræde på flere niveauer i dagligdagslivet. Naturen, huset, værelset og væggene med videre kan alle udgøre steder - der er og opstår i kraft af menneskets evne til at se stederne - og gennem interaktion med dem (Mønster, 2009: 359). Klougart opererer helt tydeligt på flere niveauer i sin dyrkelse af steder, idet hun er sanseligt forbundet til alle de rum og lokaliteter, hun betræder. I de fleste tilfælde er det landskabet, der udgør det konkrete rum, men også køkkenet, værelset og sengen beskrives som enestående rum for Josefine. Et eksempel herpå ses, da hun skal have ny seng og hendes krop ”er for lille til den seng [...] der er alt for meget plads; den er en åben kasse” (s. 30), hvorefter hun fornemmer, at hun aldrig vil kunne sove godt i den seng, fordi der “[...] er en hulvæg, et rum for meget i mit værelse” (s. 31). Også moren har sit eget værelse,

som Josefine beskriver i form af smykkeskrinet i kommoden med den øverste skuffe, som "[.] hun har for sig selv, hendes eget værelse [.]" (s. 16). Hun er endvidere i stand til at konstruere et nyt rum, idet "Hun opfinder et nyt rum at stimle sammen i" (s. 108). Hjemmet udgør derfor det overordnede sted for familien, men de har hver deres værelse, hver deres rum, som ydermere beskrives som flygtige fænomener, der kan opstå og forsvinde: "Hun nøjes, i sit eget rum, med sig selv [.]" (s. 108).

Vi nævnte i analysen af *Huden*, at der ifølge Augé er visse mekanismer, der skal opstå, førend individet kan føle sig hjemme. Det afhænger som nævnt af de personer, der omgiver individet og hvordan disse interagerer. Augé eksemplificerer dette ved, at en person kan føle sig hjemme, når han/hun kan gøre sig forståelig over for andre uden komplikationer og konflikter (Mai m.fl., 2010: 62). En anden væsentlig faktor ved stedet og individets tilknytning hertil beskrives ud fra de muligheder, som individet ser ud fra det pågældende sted. Her beskriver Augé endvidere, at der altid er individuelle holdninger forbundet med et sted, og det er derfor afgørende, hvordan individet betragter sammenspillet mellem sig selv og stedet. Josefines tilknytning ses først og fremmest i det faktum, at hun tildeler stedet navn og identifikation, hvilket er med til at gøre stedet til andet end blot et fysisk foreliggende. Handlingen kredser ofte om faktiske steder, særligt i forhold til den konkrete stedsbetegnelse Mols, der udgør scenen for mange af handlingerne i fortællingen. Værket indeholder også andre verificerbare steder, såsom Det Kongelige Teater (s. 30), Mols Rideklub (s. 33), København (s. 38) Bornholm og Sønderjylland (s. 47), Århus (s. 54) og Randers (s. 72). Foruden de danske stedsbetegnelser benytter hun også udenlandske, som eksempelvis "de amerikanske haver i Australien, de engelske haver i Indien" (s. 23), "Schweiz [.] Zürich" (s. 33), Grønland (s. 46), og "Stonehenge i England [.] London" (s. 68). De mange udenlandske referencer er med til at åbne fortællingen op – for selvom handlingen kredser om Mols og den omkringliggende natur, indikerer fortælleren, at der er andet og mere uden for hjemstavnen. Det er i forlængelse heraf væsentligt at bemærke, at de engelske og indiske haver har firkanten som geometrisk form. Denne geometriske figur forbinder hjemstavnen med steder ude i verden, idet Josefine i værket kategoriserer hjemstedet som en firkant, man sidder fast i. Dette aspekt vil vi forklare mere uddybende senere i analysen.

Desuden er der også en gennemgående opremsning af forskellige steder, der alle er uden nogen egentlig relation til jeget og de øvrige karakterer i handlingen såsom flygtningecentret i Ommestrup (s. 24), færgen til Samsø (s. 28), kirken (s. 51), Botanisk Have (s. 96) plejehjemmet i Knebel og Vrinners bageri (s. 52), Jørgensens Hotel (s. 57) og busstoppestedet (s. 74). Herudover nævnes der implicit i fortællingen et ikke-sted, som "Skejby Sygehus ligger på en mark i et

fuldkomment landligt øde ikke-sted” (s. 35). Her er *Stigninger og fald* på mange måder i tråd med *Huden*, da stedsbetegnelser blot benævnes flygtigt uden at dykke nærmere ned i stederne. Fælles for værkerne er også kontrasten mellem provins og by, da både Bjørn og Josefine har provinsen som hjemsted, og begge ser de storbyen København som en kontrast dertil, hvor normerne differentierer sig. Senmoderniteten skildres ikke eksplicit i værkerne, men der er mange referencer til verden og mange referencer til senmodernitetens konsekvenser såsom mobilitet og teknologi.

Der refereres endvidere til steder med en velkendt indforståethed: ”gavlen på Elna og Mortens gård [...] fra gårdspladen ovre ved Per på den anden side [...] og fra Asger i svinget” (s. 27), ”Vi kører forbi Kofoed på vej til Grønfeld” (s. 43), Skramsø Plantage (s. 51) og Læssøegade Skole (s. 66). De mange indforståede stedsbetegnelser fra området indkredser, at stederne er tilegnede og fortroliggjorte. På den måde bliver stederne til hjemsteder, hvor det ikke blot handler om at referere til en konkret fysisk lokalitet, men om at skrive om dem ud fra sin erindring. Læseren oplever ikke stederne og personerne, som de faktisk er, da natur- og miljøbeskrivelser ikke afdækker noget konkret, men snarere en stemning. Stedet - særligt hjemmet - er præget af en observerende fortrolighed og betydning, der fremskrives ud fra sansninger og landskaber, idet menneske og natur bliver infiltreret i hinanden, som det ses på s. 69:

Han er simpelthen så træt, at væggenes hjørner bliver runde og mørke [...] Jeg mener det, gentager hun. Min far kan ikke få billederne til at lægge sig, de larmer, han ser sig selv lægge skåret glas i en pose, før han smadrer det med en hammer, ser killinger i sække, ser dem under vandet [...] de går til bunds, luftboblerne fra deres munde [...] mudderet på munden, alle de rådne blade, sivene.

Landskaberne er, som tidligere nævnt, ikke bare de fysiske omgivelser. De er steder for sindet og scener for den sansende bevidsthed (Frandsen, 2012: 22). Der er igennem hele fortællingen lignende sproglig bevidsthed, der underbygges af metaforiske detaljer. Det er natur- og rumbeskrivelserne, der repræsenterer stemningen og følelserne, hvilket eksempelvis ses på s. 158, hvor der står: ”Vejret slår om igen [...] der er altid de flænger i himlen, der buldrer som vand i en trykkoger [...]”, ”I kromørket; luften står stille og sitrer [...]” (s. 148) og ”[...] hvor meget lys vi tænder og lader brænde bag os, hvor meget vi end fråser med det, er der mørkt i vores hus [...]” (s. 9). Som disse passager illustrerer, er det Josefines bevidsthedsmæssige forskydninger og fortætninger, vi præsenteres for – samt hendes sanseapparat, der beskriver, hvad der omgiver

hende. Det er altså udvekslingen mellem Josefine og stedet (og personerne forbundet til stederne), der definerer stedet, hvilket underbygger Ringgaards pointe om, at et subjekt skal træde ind i stedet, førend det kan udgøre et sted. Det er endvidere også erindringerne, der tilsammen udgør relationen mellem Josefine og stedet, og som af Heidegger altså bliver gjort til en del af menneskets væren.

Et bid ind i landskabet

I romanen er der en gennemgribende grundstemning af, at noget bør være anderledes, og fortælleren føler en frustration i forholdet til forældrene. Dette ses eksempelvis, da Josefine får en ny seng og tænker: ”Jeg tør ikke sige noget om den hule, der skulle have været, den seng foroven og den hule nedenunder, med madrassen som himmel, at det var sådan, jeg havde forestillet mig det” (s. 30-31). Ønsket om at ville det anderledes ses også i beskrivelsen af naturen, da Josefine spekulerer på alt det, der kunne have været på marken: ”[...] alt det, man kunne have dyrket der, høstet, de jerseykøer, der kunne have været [...]” (s. 42). Det ses endvidere hos faren, der drømmer om en bestemt stemning ved sin fest og særligt i forbindelse med maden, men i stedet bliver melankolsk: ”[...] der er noget ligefrem hjerteskerende over vores fars blik mod køkkenet, den skuffelse at se det hele blive anderledes” (s. 53). Foruden ønsket om forandring, er det negative sansninger, der ofte gennemsyrrer fortællingen, hvad enten der skrives om hjemmet eller om andre personer i omgangskredsen. Et eksempel herpå er morens veninde Merete og datteren Ninas bopæl, som Josefine skildrer dystert: ”Ninas værelse er trist [...] udsigten fra terrassen er trist, altankasserne, det bleggrå kakaopulver, vi rører op i mælk, er trist” (s. 56) og ”Der lugter råddent, den hvide maling på havestolene vrider sig, krakelerer [...]” (s. 40). Den samme melankoli og det dysfunktionelle miljø illustreres også ud fra hændelserne i Josefines eget hjem: ”Og jeg mærker, hvordan det er lige så svært at få vejret her ved bordet i stuen, som det kan være det under vand [...]” (s. 96).

Selvom der er kærlige berøringer imellem forældre og barn, er familien kontinuerligt i opløsning. Dette ses eksempelvis på s. 14, hvor der står: ”[...] han [...] trækker mig ind til sig” og igen på s. 58: ”[...] hun smiler, tager min hånd og klemmer den fast [...] Hun giver sig søvnigt, rykker ind og aer mig over håret”. Der er løbende et clinch imellem det trygge og genkendelige og det fremmede og uforudsigelige. Dette ses eksempelvis i følgende passage: ”[...] min mor [...] bliver fremmed i sit eget køkken [...] vi alle tre kan sidde og føle os hjemløse” (s. 43). Der er ligeledes en grundstemning af hjemløshed og ensomhed, som kommer til udtryk hos fortælleren selv: ”[...] hun kan ikke få hold på det, sætte en finger, men der er en ensomhed, der

hænger ved det hele [...]” (s. 41) og ”[...] jeg når at føle mig hjemløs og nøgen” (s. 47). Samtidig beskriver hun, at ”Ingen ser, hvordan jeg ryster” (s. 33).

Landskabets stigninger og fald ses både i ensomheden hos barnet Josefine og i morens manglende evne til at være fuldt ud nærværende, hvilket gør hjemmet utrygt og disharmonisk. De selvsamme stigninger og fald, der beskrives i landskabet ved Mols, ses i morens sindelag. Moren har, foruden sin tavshed og manglende nærvær, en let omskiftelighed i sit humør over for både faren og sine døtre. Moren beskrives som periodisk depressiv, og Josefine beskriver en imaginær indlæggelse i Schweiz (s. 34). Sygdommens dominans i familien underbygges af morens medicinforbrug:

Det er som at komme hjem, ser jeg. For hende er der hjemkomst i pillerne [...] min mor ligger ude på badeværelset, og det er der, på gulvet i badeværelset, jeg ser hende ligge som en bunke vasketøj, uden form, aldeles opløst [...] hun ligger ubevægelig. Eller, hun sparker og slår i klinkerne med knyttede hænder (s. 151-153).

Hjemmet er et centralt sted i romanen, da det er her de betydningsfulde erfaringer konstitueres. Særligt morens tilstedeværelse er essentiel, da hun er med til at definere grundstemningen i hjemmet. Atmosfæren i hjemmet er ikke længere genkendelig for Josefine, der ved morens sygdom og depressive sindelag kan sanse, at alting er forandret:

Jeg ser mig om, og der er noget fremmed ved mit hjem, det er slet ikke til at tage fejl af [...] Jeg ved ikke, hvor lang tid der så skal gå, før jeg tilgiver hende alt det, hun har gjort ved vores hjem: alting er en anelse forkert, alting er krympet i skindet, så det hænger som slap hud (s. 99-100).

Der er en afsked i skridtene

Den detaljerigdom, der findes i naturbeskrivelserne, undlades i værkets generelle persongalleri, der, ligesom stederne, vidner om en indforståethed mellem fortæller og fortælling, hvilket ses i følgende eksempler: ”Nete og Henning og dem fra Fyn” (s. 53), ”Min mor og far drikker en sherry med Mikkelsen” (s. 143) og ”Det er Tues, fra før han mødte Stine” (s. 38). Kun forældrene og søstrene er gengangere i værket, og særligt moren præsenteres som fortvivlet og faren som fraværende og ofte væk fra hjemmet: ”Vi ser min mor gå i seng straks efter aftensmaden [...] trækker et blegt spor efter sig” (s. 32), og ”Alt det, han forsømmer herhjemme” (s. 15), når ”[...] han tager telefonen, anbefaler en patient at lægge is på lænden [...]” (s. 14). De bor og lever på en

gammel ejendom, der kræver masser af pleje og løbende restaurering. Familien samarbejder, og det fremgår enkelte steder, at der er en kærlig forbindelse mellem forældre og børn: ”De råber hjerteligt til hinanden gennem vinduerne, følger med på den måde, ude og inde, det hele er én bevægelse, én lang dans” (s. 25). I enkelte tilfælde fremstår det endda, som om at forældrene har en kærlig samhørighed: ”Han ser op [...] tager om min mor [...] er her ikke dejligt, spørger han” (s. 108) og ”Han kysser hende i nakken” (s. 69). Men deres ægteskab fremstår dog som en illusion, der hele tiden er ved at bryde, og Josefine sanser morens distance til faren:

[...] jeg tænker på de ord, hun hører ham sige, de ord, hun leder efter bag det kys, bag fluenettet, de ord, hun taler om, dem, hun slet ikke kan lade være med at ødelægge det ene rum efter det andet med [...] som en krig, en rallende larm af ødelæggelse [...] der hele tiden udskydes, det er næsten ikke til at holde ud (s. 109).

[Red: Faren] trækker sig tilbage fra døren, da hans stemme får hende til at blusse op som ilden, når vi åbner til spjældet i brændeovnen (s. 153).

Distancen ses ikke kun imellem forældrene, men opleves også mere intenst af Josefine selv i forholdet til sin mor: ”Jeg kan slet ikke komme tættere på hende, og alligevel; det hjælper ikke. Jeg savner hende stadigvæk [...] jeg er en søstjerne om en musling, der bare venter på, at hun skal åbne sig” (s. 59). Der er en ubalance imellem dem, og en kontinuerlig vekselvirkning mellem afstand og samhørighed. Eksempelvis skildres det, hvordan moren i tre dage ikke taler til Josefine, som ”[...] begynder at stavre i tankerne, tvivle på selv helt små ting” (s. 63), og det hele kulminerer med farens forklaring til pigerne: ”Det er det, mor ikke forstår, siger min far [...] at vi er fløjtende ligeglade med, om de ruder er pudsede eller ej” (s. 65), hvortil moren yderligere bebrejder dem i dagevis (s. 64). Der er altså en synlig mangel på kommunikation mellem dem, hvilket forpæster deres familieidyl. Moren går derhjemme, faren er læge, og det fornemmes, at familien har det ganske hårdt. Faren er træt og minder om ”[...] et stykke kvæg, der bliver drevet for hårdt” (s. 15), men det er især moren, der fylder i barndomserindringen, som med sin tavshed og udmattethed forbliver noget uopnåeligt og umuligt at indfange for Josefine:

Min mor er ensom i landskabet, hun læner sig ind over sit dørslag, hvor blåbærrene kravler mod siderne som en pupil, der vokser i mørket [...] Hun nøjes, i sit eget rum,

med sig selv, med den kælen for sig selv i en vævende, ensom opfindelse af verden (s. 108).

Jeg tænker på, hvor trist det kan være; en fødselsdag, en mortensaften i november, at sidde sammen og se den ensomhed falde over ansigterne [...] Hvordan vi kan sidde sammen og spise i ensomhed [...] (s. 85).

Vi rydder af, som vi plejer, men det hele er fremmed. Lyset falder anderledes [...] som har huset drejet sig nogle grader [...] og rododendronbedene må være blevet aldeles ødelagte, fliserne må ligge og gabe [...] (s. 32).

Der er altså en overskyggende ensomhed i familiekonstellationen, og ingen syner oprigtigt lykkelig. Det beskrives ikke konkret, hvad der afføder denne melankoli, der også har indvirkning på Josefines venskaber, idet veninderne ofte har travlt med at komme hjem igen, når de opholder sig hos hende. Det er også interessant at bemærke, hvordan ensomheden kun opstår i hjemmet og ikke udenfor: ”Jeg prøver at føle mig ensom, men det bliver aldrig rigtig til ensomhed. Jeg er bare alene foran jernbanevognen en aften” (s. 86).

Der er få eksempler på, at relationen mellem moren og Josefine kan være rolig og fortrolig, som på s. 57, hvor Josefine skal på lejrskole med sin klasse, og hvor moren tager med: ”Tilfældigt, vil jeg sige, det er helt tilfældigt, at hun har meldt sig som hjælpelærer”. At moren tager med på lejrskole, og at Josefine endvidere medbringer sin egen hovedpude, som hun knuger, tyder på, at Josefine føler en nervøsitet forbundet med det at opholde sig uden for sin privatsfære. I forlængelse heraf omtaler hun også, at ”Hotellet er gennemhullet af vinduer, og vinduerne af lyde og lys fra København” (s. 58), der i den grad har en negativ klang. Den selvsamme nat skynder Josefine sig ned til sin mors værelse og konstaterer, at: ”Hun er den eneste, jeg kender, hvis ryg er blød [...]” (s. 58) og “[...] hun er altid, i ethvert lys, blød” (s. 59). Modsat storbyen er hjemstavnen genkendelig og tryk for Josefine, hvorimod Jørgensens Hotel er et ukendt sted og symbol på det fremmede væk fra hjemmet. I hjemmet oplever Josefine en distance til sin mor, hvor det i København er anderledes. Selvom der i det daglige er en distance mellem Josefine og moren, så finder Josefine tryk hos hende, når de er væk fra hjemmet.

Jeg skriver det til min liste over steder, jeg vil tilbage til

Vi nævnte tidligere, at værket indeholder flashbacks. Disse flashbacks indtræffer på s. 149 og s. 161, hvor henholdsvis morens og farens ungdom og livshistorie skildres i grove oprids.

Passagerne er fortalt af Josefine, hvilket indikerer, at hun har en indsigt i sine forældres fortid, eller om ikke andet at forældrene har involveret barnet i, hvem de var, måske snarere end i, hvem de er. De beskrives ud fra en slags billedfremvisning, som eksemplificeres i følgende passage:

Hendes krop er min, hendes historier, hendes fotografier mine. Turen til Fanø med min mormor og morfar [...] da hun bliver student, og de sidder ved ét langt bord i haven [...] Grundtvigs Højskole, da hun var der, lærer alle de sange at kende [...] Jeg arver hele stakken af sjaler, som hun hækler i billetlugen i Tivoli Friheden, en hel sommerferie [...] lufthavnen i Sardinien, den italienske mafia, hun og Merete, der flygter ind i terminalen (s. 160-161).

Her fremgår det, hvordan Josefine skitserer sin mors livshistorie. Dette gør sig også gældende med farens opvækst, hvor det i grove træk beskrives, at farmoren og farfaren skilles, og "[...] min farfar får drengene med, og de flytter til Århus. Det bliver en toværelses lejlighed [...] Min far laver aftensmad, det er ham, der køber ind [...] min far og Lars kører ud på ruten og tømmer sommerhustoiletter [...]" (s. 149). Denne fragmentariske fortælling om farens opvækst erindres og genfortælles ved farfarens begravelse, hvor Josefines faster, Lene, desuden fortæller, at alle i familien drikker, hvortil Josefine reflekterer: "Der er også nok at slæbe rundt på, der er så mange marker, der er helt trådt op" (s. 150). Denne passage er endnu en naturmetaforisk beskrivelse af mennesker, hvis skæbne er ulykkelig, og det kan betragtes som en social arv i familien at være tilbøjelig til destruktiv adfærd. Det er i begge tilfælde ud fra fotografier, at Josefines tankestrøm aktiveres, hvilket underbygger erindringens betydning for tilblivelsen af værket.

Erindringerne genskabes af Josefine, som er et jeg, der ser, sanser, fornemmer, føler og registrerer nærmest alt omkring sig. Jeget er et iagttagende, reflekterende og sansende barn, der betragter sin familie og deres sindsstemninger. Hver en stemning, hver en tanke og hver eneste nuance i naturen beskrives, som tidligere nævnt, i høj grad ud fra miljøet og landskabet på Mols. Det er igennem disse beskrivelser, at både stigninger og fald udgør en stor del af barndommens landskab. Foruden landskabet er det også selve provinsen, der skildres. Der er beskrivelser af hverdagens sysler og en stereotyp fremstilling af provinsen som helhed. Der er kogekonen Helga (s. 51), der er naboerne Asger og Mona på den nærliggende gård (s. 77), og der er Elna, som sælger sine grøntsager ved vejen. Karaktererne præsenteres i en cyklisk tidslinje, da det ofte er de samme situationer, der skildres – blot med variation. Denne cykliske dimension vil vi belyse nærmere senere i analysen.

Provinsen fremstår som et stillestående lokalsamfund uden de store udsving i rutinerne. På samme tid skildres der et lokalmiljø, hvor naboerne har et vedvarende sammenhold. Måske er det netop trivialiteten og det velkendte, der afføder frustration hos moren, idet provinsen skaber rammen om hendes sentimentale livsanskuelser:

Alt det hun ikke nåede, ikke at hun fortryder os, men alligevel. Hun kigger ud over landskabet, Ebeltoft, Helgenæs, Skødshoved. Hun sukker og tager min hånd, som om hun tænker, at det er mig, der har brug for at blive trøstet oven på hendes betroelser (s. 10).

Altid er der så meget, så mange ting at tage hånd om; alt det, man ikke ser, før det er ødelagt, flyder over, kortslutter og brænder sammen. Et hjem er sådan. Det siger hun. Der er altid *noget* (s. 94).

Ovenstående illustrerer, hvordan moren igennem Josefines barndom bærer på en længsel og en frustration over tilværelsens ulidelige udformning: ”Min mor er ensom i landskabet” (s. 108) og ”Hun er så træt” (s. 48), hvilket endvidere kan insinuere, at det forpligtende fællesskab i provinsen også kan være opslidende.

I værket skildres hjemmet og hjemstavnsens steder med en særlig betydning for Josefine. I det følgende ønsker vi at belyse fremstillingen af stedet, provinsen og hjemstavnen nærmere.

Det, man bærer væk fra hjemstavnen, fra sit sted, det bærer man ind i ansigtet

Der er noget ved steder, siger min mor; hun ved ikke helt, hvad det er, men de folder sig ligesom sammen om én, uden at man opdager det, som et brev, der bliver foldet og sendt uden kuvert, men med adressen skødesløst skrevet på bagsiden af det papir, der er selve brevet. Så sidder man fast, siger hun. Som i mudder. Og man kan kun komme fri ved at lade støvlerne stå tilbage og træde ud i det mudder med bare tæer (s. 48-49).

Selvom fortælleren hopper fra sted til sted i sine beskrivelser, kommer hun altid tilbage til udgangspunktet – Mols. Modsat *Huden*, hvor Bjørn distancerer sig fra sit hjemsted, gør Josefine opmærksom på, at vi bærer hjemstavnen med os. Fra hjemstavnen ”[...] der er det sted,

firkanterne bliver tegnet i sand for øjnene [...]” (s. 23) bliver firkanten en metafor for hjemstavnen som en territorialisering, man kan bære med sig ud i verden.

Rösing påpeger, at den lille firkant på barndommens strand udvikler sig billedserielt til et helt verdenskort, og eksemplificerer dette med følgende reference: ”De hundrede firkanter, byernes firkanter, de firkanter, der er sandets – de er reservaterne, de firkanter er de amerikanske haver i Australien, de engelske haver i Indien” (Rösing, 2014: 72). Romanen kan siges at bevæge sig i forholdet mellem det hjemlige og det fremmede, hvilket også underbygger den snart af globalisering, der er i romanen, idet jeget både er ude og hjemme i sine erindringsgengivelser. Fortællingen forlader dog aldrig rigtig hjemstavnen, idet den har korte sideløbende historier, der udspringer fra andre geografiske steder og ikke-steder, men fortællingen har altid udgangspunkt i firkanterne – i hjemstedet.

Forholdet mellem sprog, sted og identitet udvikles løbende, og der er interaktion med steder og ikke-steder igennem hele romanen. I værkets begyndelse står der følgende:

Jeg læser senere, at det, man bærer væk fra hjemstavnen, fra *sit sted*, det bærer man ind i ansigtet [...] Hjemstavnen er det sted [...] det er et rum at hænge fast i, en trækning nedad ved den ene mundvig, der ikke vil give sig og slippe [...] den tålmodighed, der er kæbernes, lige så sejt; den er også hjemstavns, stedets (s. 22-23).

Denne passage er medvirkende til at spore læseren ind på stedets betydning. Der ligger en implicit betydningstilskrivning i det at bære stedet med sig fremadrettet. Ligeledes underbygges romanens hovedfokus, der netop er erindringer fra hjemstavnen og dets forgreninger af steder og ikke-steder. (Barndoms)erindringerne er ikke fortalt i en kronologisk rækkefølge, men som nedslag i en bevidsthedsstrøm, præcis som erindringer ofte kan dukke op i ens bevidsthed. Et eksempel herpå er den indskudte sætning: ”[...] selvom jeg aldrig blev større, bliver det aldrig sådan igen [...]” (s. 122). Dette er en erindring, hvor værket retter opmærksomhed mod, at det er den voksnes rekonstruktion af barnets oplevelse, og at man nu ved bedre – jeget befinder sig i hvert fald i en anden tid, siden det kan se tilbage og reflektere derom.

I romanen rettes der i den grad fokus mod sprogets virkemidler, og det er sproget i sig selv, der dyrkes og vrides ud af steder(ne). Dette kan eksempelvis ses i de tidligere nævnte stednavne, lokale vendinger og hele geografien, som udpensles. Det medvirker til et indtrængende og

komplekst sprog, som da landskabet på Mols beskrives med følgende vildvoksende sproglige billeder:

DER ER SÅ MEGET luft og ro, så meget grønt og så mange usandsynlige formationer, bakker og slugter, Tinghulen som hulningen mellem kraveben, stigninger og fald i landskabet fra istiden, så man ser for sig isen, der skruer jordskorpen op og åbner landskabet som et kor af åbne tavse munde, dybe halse (s. 112).

Med denne passage synes fortælleren at demonstrere en vis kontrol over sine gengivelser. Det er tydeligt, at stedet ikke lader sig fyldestgørende begribe som et bart fysisk rum. Stedet udgøres med andre ord ikke alene af det fysiske eller materielle, men defineres ud fra det, som sanserne registrerer i interaktionen med stedet. Jeget i romanen fylder stedet med personligt og subjektivt indhold, og det fysiske landskab synes således at udgøre rammen for menneskets betydnings tilskrivning. Et lignende eksempel herpå ses i det følgende:

Lyset er blødt, vi går op ad kysten mod Svinklovene; videre, forbi Svinkløv Badehotel, der ligger renskuret bag klitterne. Min mor begynder at tale [...] Resten af turen er der hele tiden den strøm af ord fra hende, der vælter ind over sandet og den kyst, der er et bid, fødder, man har trukket til sig (s. 157).

Denne passage har et mangfoldigt udtryk, idet stedet overskrives med betydninger. Først er det en baggrundscene, hvorefter det træder frem og pludselig udgør en slags merbetydning for fortællingen, idet naturen belyser Josefines følelser ved morens talestrøm. Naturbeskrivelserne er en lyrisk bevægelse igennem landskabet, der både er naturens og sindets. Passagen indeholder lag på lag af betydninger. Derfor lægger romanens sprog og stil op til, at læseren skal indskrive sig i værket og således relationelt konstruere dets betydning af beskrivelser, følelser og steder.

Det er alt sammen meget usentimentalt

Som nævnt tidligere mener Ringgaard, at mennesket står i relation til stedet. Ud fra den betragtning ser vi det som afgørende for fortolkningen af værket at undersøge de steder, som handlingen i *Stigninger og fald* kredser om. Foruden sted har også rum stor betydning for både den tidlige- og den handlingsmæssige dimension i fortællingen. Vi vil derfor i det følgende afsnit

søge at belyse tilstedeværelsen af idyllens kronotop med det formål at konkretisere stederne igennem en beskrivelse af deres rumlighed.

Bakhtin beskæftiger sig med forskellige former for idyl. I litterær kontekst betegner idyllen det rolige og ukomplicerede liv, der ofte udspiller sig i landlige omgivelser, som det eksempelvis er tilfældet i *Stigninger og fald* med miljøbeskrivelser som den blomstrende have (s. 25), og lyset er blødt (s. 157). Hos Bakhtin knyttes idyllen til menneskets liv og naturens gang samt sammenkædningen herimellem. Bakhtin beskriver en særlig enhed i deres rytme, således at naturlige fænomener og menneskenes liv kan influere med hinanden (Bakhtin, 2006: 145). I *Stigninger og fald* ses disse infiltreringer igennem de lyriske beskrivelser af landskabet, som udgøres af en billedmetaforik, hvor naturen refererer til individernes følelser, tanker og stemning.

Et eksempel på dette ses i beskrivelsen af vinteren: ”[...] lige meget hvor meget lys vi tænder og lader brænde bag os [...] er der mørkt i vores hus hele november, hele december, hele januar, hele februar og marts, langt ind i marts også” (s. 9-10). Da moren deponerer sine frustrationer hos Josefine afspejles det også i naturen, idet ”Det drypper fra træerne i skovbrynet [...]” (s. 10) og ”[...] eftermiddagene synes nærmest uendelige, som græssets vilje til at gro, ukrudtets vilje” (s. 45). Vinterens langstrakte varighed bliver en omskrivning for stemningen i familien, og indicerer samtidigt en fremadskridende tidslig- og følelsesmæssig dimension i fortællingen. Naturen kan derfor betragtes som det store hele, hvori mennesket er underlagt en række gældende faktorer. Mols Bjerge kan ses som et rum, og det indikerer - qua deres stigninger og fald - en temporal dimension i værket, og dette tidsrum giver ifølge Bakhtin: ”[...] sammenkædningen af menneskets liv og naturens liv, enheden i deres rytme, det fælles sprog for begivenheder i menneskets liv” (Ibid.). Det er derfor også i fremstillingen af stedet og naturen, at enten familieidyllen, arbejdsidyllen eller idyllen med sprækker illustreres. I værket findes alle de nævnte idylformer, men som vi ser det fremstår idyllen med sprækker særligt dominerende.

I værket præsenteres vi for hesten Molly, som Josefine er særdeles knyttet til. Molly beskrives på s. 7, hvor der står:

Det var en lysebrun hoppe; hun havde en sort ål som en blød kulstreg løbende fra et punkt i panden, et sted under pandelokken, og hele vejen ned gennem manen, hvor det mørke syntes at dele sig i hundrede vis af mindre vandløb.

I denne passage beskrives hesten med idylliske og lyriske detaljer. Det samme gør sig gældende inden for dagliglivet på ejendommen, hvor der altid er noget at lave: ”[...] vi slagter alle hønsene

[..]" (s. 24), "Min far slog de imprægnerede pæle i jorden [..] Fjorten ekstra kraftige stolper er allerede i jorden" (s. 27) og "[..] jeg er oppe at vande hestene" (s. 41). Her skildres der en accept af det hårdtarbejdende liv i provinsen, og der kan tales om en slags arbejdsidyl. Der er ligeledes indlejret en cyklisk dimension i årstidernes varierende arbejdsopgaver. I forlængelse af de mange arbejdsopgaver fremstilles den familieidyl, der opstår i forbindelse med deres interne samarbejde omkring de respektive funktioner: "Vi rydder af [..]" (s. 32), "[..] samle æg [..]", (s. 70) "[..] skifte saltstenen, fodre og vande" (s. 136) samt "Lørdag formiddag bager min far to runde brød" (s. 13). I disse idyller belyses provisen, modsat *Huden* i øvrigt, som et sted med fællesskab og naboskab, hvor man samarbejder om de forskellige opgaver.

Mols og det omkringliggende landskab er de primære rum, og dernæst er hjemmet, køkkenet og sengen også (stillestående) rum, som skildres flere gange gennem fortællingen. Der er et fokus på det hverdagslige, hvor både faren, moren og Helga Jensen er i køkkenet. Køkkenet er derfor et rum, der skaber en cyklisk tid for romanen, fordi der er en kontinuerlig gengivelse af, at personerne opholder sig der.

Det tordner frem som en hund i en kæde

Mennesker, situationer og følelser beskrives igennem naturen. Der er dog foruden naturmetaforikken også dyremetaforiske beskrivelser: "Min mor står og læner sig ind over køkkenbordet som en forkælet kalv, tung og ugidelig af græs og muggent brød" (s. 144), "jeg er en fugl med en brækket vinge" (s. 110), "beslutsom som en hest" (s. 111), "Min fars hjerte vil ikke slå i fast rytme igen, det tordner frem som en hund i en kæde" (s. 163) og "Hun er et diende kid" (s. 36). Den samme dyremetaforik ses også i *Huden*, der kredser om de samme elementer, som dyr, stalde og heste og hunde: "Så sang hestene" (s. 53), "jeg kunne tæmme den kat med min røv (s. 46) og "Du er ikke hestens, hundens, ikke krybdyrets legeme, ikke fuglens" (s. 77). Hestens betydning for stedet i *Stigninger og fald* er særligt fremtrædende i fortællingens afslutning, hvor hesten Molly skal væk fra Josefine:

Morgenen holder op, da rampen bliver løftet og spændt fast, så lyset ikke længere er i vognen; der er et rum, bare, en firkant tegnet i sandet, to gange tre en halv meter med mørke og min hest, at denne klods forsvinder om hjørnet og glider gennem landskabet (s. 172).

I denne passage ses det, hvordan hesten Mollys eksistens har skabt betydning for stedet, da stedet ophører ved hestens bortgang. Tilbage er kun rummet, der er kun mørke – intet andet. I *Huden*

bruges dyrene mere som en funktion i skildringen af det groteske, hvor hestens sang svarer til orgasmer, og hvor dyreøjne i en spand er en omskrivning for den latente smerte, som Bjørns mor bærer med sig i livet. Det er vanskeligt at sige noget om, hvorfor begge forfattere vælger hesten som enten metafor eller skikkelse i de respektive fortællinger. Et bud kan være, at hesten er et provinsdyr, i kraft af dens store behov for vidde og græsarealer. Hvor hesten tidligere var anvendelig i form af dens trækraft, er den i nutidig kontekst snarere et stort kæledyr. Som pattedyr har hesten tre grundlæggende instinkter, som er foder, flok og flugt. Flokinstinktet blev særligt udviklet for at øge hestens chancer for overlevelse, idet heste i flok kan beskytte sig imod rovdyr – hvis én hest pludseligt løber, følger de andre automatisk med. Hesten som patte- og flokdyr kan antageligvis betragtes som en skildring af menneskene i provinsen, der også følger flokken eller tager flugten. Bjørn går imod flokken med sin seksualitet og tager flugten væk fra hjemstavnen – væk fra rovdyrene. Josefine derimod skildrer hesten som en mere fortrolig reference, der udgør et slags tilflugtssted for hende, idet Molly, modsat menneskene i hendes omgivelser, er forudsigelig og tryk. Vi ser en tendens til at dyrereferencer generelt er meget udbredt i moderne dansk litteratur, hvor værker som *Dengang med hunden* fra 2005 af Pia Juul, *Bavian* fra 2007 af Naja Marie Aidt og *Hundeboved* fra 2005 af Morten Ramsland blot er nogle af eksemplerne herpå.

Det er den stilhed, der kan være

Der er både i *Huden* og *Stigninger og fald* en essentiel skildring af individet som et produkt af provinsen/miljøet. I *Stigninger og fald* belyser moren dette med formuleringen: ”Så sidder man fast, siger hun. Som i mudder. Og man kan kun komme fri ved at lade støvlerne stå tilbage og træde ud i det mudder med bare tær” (s. 48). Moren konkretiserer altså her, at individet fastholdes i dets oprindelige miljø, og at det er næsten umuligt at løsrive sig. Det er netop denne løsrivelse, som moren ikke selv evner, og, som tidligere nævnt, danner grobund for hendes frustrationer.

Vi har tidligere påvist at *Stigninger og fald*, ligesom *Huden*, består af en samling ikke-kronologiske og fragmenterede øjebliksbeskrivelser og refleksioner. Værket springer i tid og fremtræder som en montage af brudstykker med små følelsesmættede scener og begivenheder i Josefines liv. Vi har tidligere nævnt, at *Stigninger og fald* er en slags slægtsroman, idet den omhandler flere generationer. Slægten er også knyttet til den idylliske kronotop, fordi hver enkel person først får reel betydning, når han eller hun indgår i dennes slægt, dennes hjemstavn og den cykliske tid:

I idyllen er enheden mellem generationernes liv (mellem menneskenes liv i det hele taget) essentielt bestemt af stedets enhed, af slægtslivets århundredgamle tilknytning til et bestemt sted, som dette liv og alle begivenheder i det ikke er adskilt fra. Stedets enhed svækker og opbløder alle tidsmæssige grænser mellem generationernes individuelle liv og mellem de forskellige faser af et og samme liv (Bakhtin, 2006: 144-145).

Josefines slægtsfortælling kommer til udtryk i en familieidyl, der – når den forenes med arbejdets idyl - på mest realistisk vis skildrer livet på landet og i provinsen. I og med at menneskene lever et og samme sted over flere generationer udviskes forståelsen af tiden som klart afgrænset og fremadskridende, og idyllens cirkel sluttet (Ibid.: 145). Knyttet til idyllens kronotop findes hjemstavnsromanen, hvor arbejdet med landbrug eller håndværk forener sig med familieidyllen (Ibid.: 147-148). I hjemstavnsromanen bliver selve livsprocessen udvidet og gjort mere detaljeret, hvor dens ideologiske side – sproget, troen og moralen – fremhæves, så også dén kommer til at fremstå som uløseligt knyttet en begrænset lokalitet (Ibid. 148). En af disse hovedkarakterer kan slynge sig ud af denne cyklisk bevægende tid, hvilket Josefine Klougart også gør, når hun nærmest træder ud af værket og kommenterer på sine egne erindringer. Det sker også i Josefines møde med byen, der er langt væk fra samhørigheden med naturen og fra familiens insisterende gentagelsesmønstre, der udmønter sig i, at protagonisten må bukke under og søge hjem til arnen, eller i at bruddet med hjemstavnen bliver vedkommendes undergang (Ibid. 149). Dette ses eksempelvis tydeligt i *Huden*, da Bjørn efter nogle år i København rejser hjem til Lemvig.

Begge hjemstavnsromaner knytter sig til den idylliske kronotop, der er kendetegnet ved at være en såkaldt "lilleverden", der lukker sig om sig selv afsondret fra den øvrige verden (Ibid.: 144). I *Huden* tematiseres den idylliske tilstand som noget, der er tabt og ikke kan reetableres i forhold til seksualitet, identitet og familiestruktur. Idyllen bliver her anvendt i et tematisk bærende topografisk modsætningsforhold mellem et fortidigt og et nutidigt topos, idet sidstnævnte indskrives en længsel efter det svundne i romanen (Henriksen, 2014: 125). Romanen opstår på baggrund af idyllens nedbrydning og den deraf følgende længsel efter det tabte, der netop er indbegrebet af provinsen og dets velkendte normsæt. Bakhtin påpeger, at tidsgrænserne inden for den idylliske kronotop er opblødte, hvilket kan ses i hjemmet, da der foregår en cirkulær bevægelse. Ikke desto mindre er det interessant, at *Stigninger og fald* kompositionelt samler sig om begivenhederne i hjemmet – særligt i køkkenet – eller den omkringliggende natur, frem

for at skildre denne hverdagslige, cirkulære bevægelse, hvorfor den idylliske kronotops cyklicitet kan ses som ”udskilt fra den historiske procession” (Ibid.: 148).

Genremæssigt kan man sige, at der i *Stigninger og fald* sker en forskydning mellem et lyrisk stemt rum mod et episk spændingsfuldt rum. Sammenhængen mellem den tidslige og den rumlige horisont viser sig ved, at en fortid og den ubestemte fremtid manifesterer sig i en oplevelse af rum uden tyngde eller retning. Fortællingens centrale opholdssted er hjemstavnen Mols, der med dets stigninger og fald eksponerer hjemmets oplevelsesmønster. Rumoplevelsen i værket omhandler forskellige tidsperspektiver imellem det set og det hørte - Josefine ser landskabet, men har hørt om sine forældres opvækst, hvormed der er en forskydning i den tidslige dimension, der endvidere forstærker modsætningen mellem trygheden og melankolien. Rummet er endvidere bygget op af en ude-inde-sammenhæng, da Josefine først beskriver omgivelserne udenfor, og herefter registrerer sine egne følelser og tanker indenfor. Josefine bruger således landskabsbeskrivelser til at betone hjemmets og sindets tilstand. *Stigninger og fald* udvikler en særlig tidslig og rumlig fortælling om livet i provinsen, hvor fortællingen er et åbent lineært rum. Barndommens kronotop går vedvarende i dialog med - og medvirker til at fremhæve - den eksistentielle hjemløshed.

Vi har nu belyst fortællingens fremstilling af steder og hjemstavn, og hvordan værket lader landskabsbeskrivelserne præsentere menneskenes sindsstemning og følelser. Vi har påvist, hvordan idyllen knyttes til menneskets liv og naturens gang samt sammenkædningen herimellem. Endvidere har vi skildret værkets brug af dyremetaforiske passager, der ligesom i *Huden*, anvendes til at underbygge personbeskrivelserne. I det følgende vil vi se nærmere på de autofiktive greb, som værket benytter sig af.

Josefine, siger hun, forsegler mig på den måde

Som nævnt i indledningen til denne analyse er *Stigninger og fald* et autofiktivt værk. Ud over navnesammenfald mellem forfatter og protagonist er der verificerbare biografiske overensstemmelser de to imellem - måske særligt i kraft af det geografiske tilhørssted Mols. Josefine Klougart er født i 1985 på Mols, hvilket som nævnt er det sted, der danner rammen om protagonisten Josefines barndomsskildring i værket. Derudover er der tidslig overensstemmelse med Klougarts biografi og værkets handling, der udspiller sig i 1990'erne, og derfor falder sammen med tiden, hvor Klougart var barn. I værket beskrives Josefines øjne som blå: ”Mine øjne er mere blå, end blå normalt er det [...]” (s. 61) og dette passer sammen med forfatteren Josefine Klougart.

Ligesom vi så det i *Huden*, placerer altså også *Stigninger og fald* sig i krydsfeltet mellem fiktion og virkelighed, og den pendler mellem verificerbare oplysninger om forfatterinstansen og fortællerinstansens fiktioniserede barndomsbeskrivelser. Der iscenesættes så at sige en virkelighedstro fiktion og en fiktion, der på flere områder stemmer overens med virkeligheden og med Klougart, der bruger sin biografi som en æstetisk strategi. Men før man som læser kan gennemskue, at nogle af oplysningerne i værket stemmer overens med forfatterens biografi, er man nødt til selv aktivt at opsøge informationen, som Behrendt beskriver det i *Dobbeltkontrakten* (Behrendt, 2006: 30).

Om Klougart oplyses der blot i værkets peritekst, at hun er født i 1985, og at *Stigninger og fald* er hendes debut. At der eksempelvis er geografisk sammenfald mellem forfatterens hjemstavn og det sted, hvor værkets handling udspiller sig, er altså noget, man som læser selv må aktivt opsøge i epitekstuelle referencer, som omhandler værket og forfatteren. Kender man lidt til Klougarts biografi, vil man i første omgang kunne lade sig narre og læse teksten som selvbiografisk, men inddrager man paratekstuelle referencer i forståelsen af værket, står det klart, at dette ikke er tilfældet. I et interview om Klougart og *Stigninger og fald* står der eksempelvis skrevet således: ”Josefine Klougart ønsker dog ikke at tale om, hvordan hendes egen barndom har formet sig: Debutromanen er nemlig ikke en selvbiografi” (Ravn, 2010). Med Behrendts betegnelser kan man altså sige, at der opstår en form for tidsforskudt læserbedrag, idet man først kan antage, at værket er en selvbiografisk selvfremstilling, hvilket de faktuelle ligheder mellem værkinterne informationer og forfatterinstansen indikerer, hvorefter man så opdager, at det ikke er tilfældet. Dog genrebetegnes værket på forsiden som en roman, hvilket understreger værkets fikcionalitet og nedjusterer forventningerne til en autobiografisk repræsentation. Man kan sige, at der i værket er en todelt proces, hvor fiktionen på den ene side negligerer referentialitet og erindring samtidig med, at referentialiteten i kraft af de autofiktive greb også negligerer fiktioniseringen. Som autofiktivt værk skelnes der ikke skarpt mellem tekst og kontekst, og den private historie sammenvæves med fiktive fortælleniveauer, der besværliggør processen med at løsrive teksten fra den empiriske forfatter. Derfor taler værket med to tunger og henviser til fiktioniseret virkelighed.

Der er, som nævnt, navnesammenfald mellem protagonist, fortæller og forfatter i værket, hvilket er med til at styrke den autobiografiske reference, men samtidig undlader værket at nævne navne på eksempelvis Josefines to søstre og hendes forældre, hvilket peger i retningen af fiktionen. Søstrene bliver konsekvent omtalt i forlængelse af deres funktion som henholdsvis store- og lillesøster: ”Min storesøster sidder ved bordet med vådt hår efter fodboldkampen i

Knebel” (s. 55) og ”Min lillesøster finder et æg i hækken ud mod vejen [..]” (s. 70). Perifere personer i Josefines liv nævnes derimod med navns nævnelse: ”[...] de får en ged i bryllupsgave af Knud Abildgård, min fars kollega, der har sådan et kedeligt liv” (s. 162), men da disse netop er perifere, er de ikke mulige at opspore i Klougarts biografi og er dermed heller ikke med til at styrke værket i en selvbiografisk retning.

Et andet aspekt, der kendetegner den autofiktive tendens i litteraturen, er, som Haarder nævner, at den ofte tager udgangspunkt i et traume. Det så vi i *Huden*, hvor det er et dysfunktionelt forhold mellem en ung mand og dennes ældre ridelærer, der bliver udfoldet for læseren. Der er endvidere en skildring af en familiekonstellation uden noget særligt tilhørsforhold, hvor Bjørn oplever en fremmedgørelse. I *Stigninger og fald* er det også et traume, der danner rammen om den primære fortælling. Som vi har påvist, er et af de centrale temaer i teksten Josefines forhold til sin mor, der kæmper sine indre kampe og ofte er fraværende og tavs. Morens sindsmæssige stigninger og fald påvirker hjemmet og gør det til et utrygt sted at være. Traumatet underbygges i romanens negative grundstemning og den fornemmelse, man får af, at noget burde være så godt, men det er det ikke. Generelt er traumatet i *Huden* udbasuneret, mens det i *Stigninger og fald* findes mere latent i værkets stemning.

DELKONKLUSION

Hvad er to dukker, to hjerter

I analyserne har vi undersøgt værkerne med særligt udgangspunkt i de autofiktive greb og deres fokus på steder. Fælles for begge værker er, at de trækker på faktuelle verificerbare oplysninger – særligt om forfatterinstansen – som gør, at selvet i værket konstrueres i en reversibel proces mellem autobiografi og fiktion. Der er ækvivalens mellem forfatteren og protagonisten, men begge værker er genre-mæssigt kategoriseret som romaner og derfor som udgangspunkt fiktion, hvilket gør at der ikke tale om stringente virkelige repræsentationer. I forlængelse af genrebetegnelsen roman befinder begge sig i en autofiktiv sfære. Værkerne er en erindring og en slags ræsonnement over en problematisk barndom og ungdom. Josefine og Bjørn har et skæbnefællesskab, idet de begge har psykiske ustabile mødre, og værkerne fremstår på den måde også som et slags vidnesbyrd for mødrenes lidelser. I *Stigninger og fald* er det den fraværende mor, som lider under, at verden ikke lever op til hendes forventninger, og i *Huden* møder vi også en depressiv mor, som er blevet forladt af sin mand. I begge tilfælde har mødrenes tilstand en påvirkning på deres børn, som har sat sig dybt i deres bevidsthed.

Begge værker trækker på private og kollektive erfaringer og inkorporerer faktuelle oplysninger om forfatterinstansen. I *Stigninger og fald* tematiserer Josefine sin egen fortælling med udgangspunkt i sin slægts fortælling, og også i *Huden* inkorporerer Bjørn sin mors og fars historie i sin egen. Derfor kan man betragte dem som et udtryk for en senmoderne, fragmenteret erindringskultur, hvilket er et aspekt, som vi vil komme nærmere ind på senere i dette speciale. Foruden de verificerbare oplysninger i forholdet mellem forfatter og protagonist inddrager begge værker også verificerbare steder omkring deres hjemstavn, der underbygger de autofiktive greb.

Værkerne har samme fragmentariske skildring af deres respektive skolegang, venskabelige relationer og søskende. Den fragmentariske fremstillingsform kan endvidere overføres til stederne og hjemstavnen. Læseren får ingen detaljer om stederne, men glider igennem en masse lokale og globale stedsbetegnelser. Bjørn og Josefine registrerer og observerer, men de handler ikke aktivt ud fra stederne, men bruger dem mere til at skildre en stemning eller en følelse. I *Stigninger og fald* er det naturen og de ydre omgivelser, der beskriver stedet og dets betydning, og i *Huden* er det det indre rum, der dyrkes. Der er ofte en ensomhed knyttet til de steder, der beskrives i romanerne. Dette ses eksempelvis ud fra det faktum, at der kun er tale om registrerende skildringer, der efterlader læseren med ubesvarede spørgsmål om stedets relevans. Der er mange stedsbetegnelser fra deres respektive hjemstavsområde, men ikke mange tillægsbeskrivelser. Fælles for værkerne er her, at de indkredser stederne som tilegnede og fortroliggjorte. De kender begge til

hjemstedernes sociale koder, som eksempelvis Bjørn, der refererer til at alle hedder noget andet end deres fødenavn, og Josefine der forudser, at naboerne kommer på besøg nytårsaften, hvis ikke de slukker lyset. Bjørn og Josefine oplever desuden begge København som en modpol til deres respektive liv i provinsen og bruger herigennem stedernes differentiering til særligt at underbygge de samfundsmæssige stereotyper, der ofte forbindes hermed. På den måde bliver stederne - i begge romaner - til hjemsteder, hvor det ikke blot handler om at referere til en konkret fysisk lokalitet, men om at skrive ud fra deres erindring.

De få varme erindringer knyttes ikke specifikt til stederne, men snarere til genstandene eller menneskene på det pågældende sted, hvilket gør sig gældende i *Huden* såvel som i *Stigninger og fald*. Hjemstedet udgør derfor både et knudepunkt og et magnetfelt for Bjørn og Josefine, da stedet indskrives sig i dem. Deres perception af virkeligheden i provinsen er en kombination af bundethed og løsrivelse, hvorfor de begge knokler i deres søgen efter et fast ståsted. Bjørn og Josefine er begge tiltrukket af hjemstedet i kraft af, at det er trygt og fyldt med traditioner.

De har begge en alvor inkorporeret i deres fremstilling af hjemmet. *Stigninger og fald* har en gennemgående melankoli og dysterhed, mens *Huden* grundet de karnevalistiske træk og den groteske kropslighed gør fremstillingen mere barsk. Josefine har i sine opremsende landskabsbeskrivelser en poetisk stemning, hvorimod Bjørns familieportrættering er knapt så sanselig. I begge hjem er der en dysfunktionalitet, der forgrenes ud i omgivelserne, men i *Huden* er beskrivelserne af kroppens funktioner og sekreter med til at forarge og provokere. Josefine er derimod langt mere skrøbelig, og der er et vemod forbundet med jegets betragtninger af hjemmet. De sidder dog begge fast og føler sig på en og samme tid malplaceret og tryk i provinsen. Det bliver i denne dualitet mellem foragt og forsoning, tryghed og afsavn, tilknytning og fremmedgørelse, at værkerne anvender stedet som afgørende i fremstillingen af hjemstavnen, idet at hjemstavnen for altid vil gribe ind i individets identitetsdannelse.

DISKUSSION

Jeg kan slet ikke holde styr på mig selv

Der er altså en del ligheder værkerne imellem, selvom de umiddelbart syner forskellige. Klougart og Rasmussen tilhører en generation af samtidsforfattere, der skriver i en senmoderne tid, hvor identiteten er selvets refleksive projekt og evigt foranderlig. Samtidig er det senmoderne samfund karakteriseret ved en øget teknologisk udvikling, der har skabt en medialisering i samfundet. I det følgende ønsker vi at diskutere, hvordan man kan forklare autofiktion og stedsfokus i værkerne (og som generel tendens i samtidslitteraturen) med udgangspunkt i den nuværende samfundsmæssige tilstand.

Et forhold, der gør sig gældende i *Stigninger og falds* peritekst er, at omslagets inderside er fuldt beklædt med et billede af Josefine Klougart. Generelt kan man se forfatterens synlighed som et led i en markedsføringsstrategi på et bogmarked med øget konkurrence. Bøger sælges i dag på internettet og i supermarkeder, og bogpriserne er frigivet for at skærpe konkurrence og for at tiltrække flere læsere. Derfor er det vigtigt for forfattere i dag, at deres bøger sælger godt, da de ellers risikerer ikke at blive udgivet igen. Alle kneb gælder – og særligt synlighed i andre medier uden for værket har en positiv effekt på omtalen af udgivne værker. I den sammenhæng er Klougart særlig god til at iscenesætte sig selv og bliver ofte omtalt i medierne. Det hænger også sammen med, at hun blev nomineret til Nordisk Råds Litteraturpris i 2011 for *Stigninger og fald*, hvilket naturligt affødte øget opmærksomhed. Derudover giver hun også ofte interviews, ligesom hun også har været med i DR2-programmet Smagsdommerne og har indgået i et musikalsk samarbejde med Steffen Brandt fra poprockgruppen TV2. I forbindelse med hendes udgivelse af *Hallerne* skrev Kristen Bjørnkjær i *Information* følgende: ”Josefine Klougart har oplevet noget så sjældent som at blive en forfatter, hvis litterære udgivelser er mediebegivenheder” (Bjørnkjær, 2011). Klougarts evne og lyst til at blive omtalt i medierne står i skærende kontrast til Bjørn Rasmussen, der som tidligere nævnt ikke dyrker sin forfatterpersona i de officielle medier i særlig høj grad, og som samtidig udtrykker ængstelse over for, hvor meget forfatterpersonen betyder i dag.

At forfatterpersonen i dag betragtes som en slags mediebegivenhed kan ses i forlængelse af samfundets medialisering i en senmoderne tid. Medierne udvikles hele tiden, og de opnår stadig stigende betydning i samfundet og skaber øgede interaktionsmuligheder. Selvom Bjørn Rasmussen altså forsøger at holde sig væk fra de store officielle medier, så formår han i høj grad at iscenesætte sin person via de sociale medier, særligt på sin Facebookprofil, hvorfor han således også kan betragtes som en mediebegivenhed – måske bare i en lidt mindre skala end Josefine

Klougart, som formår at performe der, hvor allerflest ser det. Fælles for begge er, at de formår at forankre deres forfatterskaber, og dermed deres litteratur, i et større kulturelt kredsløb af forskellige medier, og de på den måde kan understøtte og forlænge deres forfatterskab.

Som nævnt tidligere har autofiktionen som genre øget popularitet i dag, hvor flere og flere selvfremsættende hybridgenrer, der placerer sig i spændingsfeltet mellem selvbiografi og fiktion, har præget litteraturen i det nye årtusinde. Ifølge Kjerkegaard kan denne tendens ses i forlængelse af den stigende medialisering og globalisering i det senmoderne samfund, som fører til øget kulturel refleksivitet, der forankrer sig i søgen efter identitet og nye former for selvfortælling (Kjerkegaard, 2011: 262). Også Haarder sammenkobler nullernes stigende tendens til biografisk fiktionslitteratur med senmoderne identitetsdannelse (Haarder, 2010: 25).

Kjerkegaard argumenterer for, at medialiseringen skaber et mere ubestemmeligt syn på skellet mellem fiktion og ikke-fiktion, og han nævner fikcionalitet som en måde, hvorpå man kan tale om fiktion og ikke-fiktion uden at insistere på en kategorisk skelnen, men også uden at affærdige grænsen imellem de to (Kjerkegaard, 2011: 263).

På grund af visuelle medier er forfatteren og dennes krop mere vigtig i dag end nogensinde før. Det er også det, som Bjørn Rasmussen erfarede i forbindelse med sin debut. Kroppen og det fysiske følger uvægerligt med en moderne forfattervirksomhed. Tendensen kan forklares med medieforskerens Joshua Meyrowitz' begreb middleregion, som er et mellemstadium mellem sociologen Erving Goffmans begreber onstage (hvor man er på en offentlig scene og sit publikum bevidst) og backstage (hvor man er bag tæppet og uden for offentlighedens synsfelt). I middleregion flyder grænserne mellem det private og det offentlige sammen, alt er både intimt og offentligt og på den måde ingen af delene (Hjarvard & Andersen, 1999: 42). En forfatter kan igennem brugen af sin krop og sin person gøre litteraturen til en håndgribelig oplevelse, hvilket er et aspekt, som Klougart selv omtaler i et interview, hvor hun beretter om et brev, som hun i sine unge år sendte til Per Højholt, der svarede hende tilbage, hvilket gav hende en følelse af, at "Der var et menneske bag skriften – en person med krop og hænder" (Guldager, 2010). Selv bruger Klougart kroppen aktivt i sit forfatterskab, hvilket hun omtaler i et interview bragt i *Information* i forbindelse med sin roman *Hallerne*;

Det er ikke uvæsentligt at man har en krop. Det er ikke uvæsentligt, at man har et liv uden for litteraturens rum, at der bag et litterært værk er en skrivende [...]. Jeg tror på, at man som forfatter skal forsøge at skrive som et helt menneske. Det er min

ambition. På den måde bliver ens litteratur større; og forhåbentligt større end en selv (Syberg, 2011).

At forfatterens krop og personlige liv har en stadig større betydning kan også ifølge Haarder forklares ud fra de elektroniske billedmediers favorisering af det ekspressive, som fører til en favorisering af backstage-information (Haarder, 2004: 30). Ifølge Haarder er den elektroniske kommunikations tidsalder den biografiske tidsalder, og den biografiske tendens i litteraturen i dag kan ses i forlængelse af den generelle medialiseringstendens i samfundet. Medialiseringen kan også betragtes som en årsag til den øgede tendens til autofiktion i nyere dansk litteratur. I autofiktionen sker en bevidst sløring af skellet mellem fiktion og virkeligheden, der på mange måder indkapsler medialiseringens grundvilkår. En anden af generationens aktuelle litterære navne, Asta Olivia Nordenhof, der ligesom Bjørn Rasmussen og Josefine Klougart er uddannet fra forfatterskolen, udtaler i en artikel i *Information* følgende om udviskningen af grænserne mellem livet og litteraturen: ”Det er – måske også med internettets indvirkning – rimelig opblødt, hvad der er liv, og hvad der er skrift” (Bendsen, 2014). Medialiseringen har ændret vilkårene i relationen mellem afsender og modtager. Med de nye medier mindskes afstanden mellem modtager og afsender, og forfatteren kommer i dag til syne i værket som en retorisk kropslighed. Værket udvides og finder i højere grad sted uden for teksten. Værket er derfor ikke længere strengt autonomt.

Det er dog vigtigt igen at understrege, at forfatterens liv altid har været hovedinspiration til litteratur. Det i sig selv er ikke noget nyt fænomen, idet meget litteratur er fyldt med biografisk materiale. Derfor er udviskningen af skellet mellem værk og forfatter ikke et nyt fænomen, men det er bevidstheden om skellet - og ønsket om at sætte spørgsmålstegn ved det – derimod. Som vi ser det, kan det meget vel have sin årsag i medialiseringens udbredelse. I det følgende vil vi se nærmere på vigtigheden af forfatterens krop og dennes betydning for litteraturen i dag.

Den menneskelige organismes topografiske anatomi

Traditionelt set betragtes litteraturen som frigjort fra kroppen. Haarder beskriver den almene litteraturforståelse med udgangspunkt i forfatterens død og, som vi tidligere har nævnt, betegner nykritikken den intentionelle fejlslutning som den manglende adskillelse mellem værkudsigelse og forfatterintention. Men som en konsekvens af medialiseringen beskriver Haarder med begrebet performativ biografisme en udvikling, hvor litteraturen bevæger sig fra backstage til middleregion. Forfatteren genopstår, og det gør også, at forfatterens krop og fysiske fremtoning bliver et betydningsfuldt aspekt.

Ifølge Haarder bruges kroppen i en forståelsesproces, hvilket er tydeligt hos både Rasmussen og Klougart, der begge er meget fokuseret på kropslighed. Dette fokus kan sammenkobles med valget af autofiktion, da det her er forfatterens krop og menneske, der, i kraft af verificerbare selvbiografiske referencer, rækker ud mod verden i en forståelsesproces. Det, som Klougart og Rasmussen især har fælles med den øvrige flok af unge forfattere i dag er, at de har fokus på kroppen. Populært betegnes tendensen som den nye kropslighed, der ifølge Mønster er karakteriseret ved fokus på køn, identitet, en forestilling om mand og kvinde som er under ombyrning og en tendens til nedbyrning af genrer og eksperimenter med poesens udtryksformer og grænser (Mønster, 2013: 78).

Som vi har påvist i analyserne, er der i *Huden* fokus på den sorte groteske kropslighed og et skrøbeligt identitetsforhold, som er forbundet med forestillingen om de overleverede kønsrollefordelinger. Den er kønspolitisk og udfordrer den heteronormative kønsforestilling ved at lade protagonisten Bjørn fravælge heteroseksualitet og den maskuline rolle i samfundet. I *Stigninger og fald* er kroppen i fokus på en anden måde som en naturlig forlængelse af den omgivende natur, og det er en mere traditionel kropslighed, som vi ser hos Klougart, hvor kroppen og bevidstheden er sammenhængende og sammenlignelige. Fælles for Rasmussen og Klougart er dog, at de begge beskæftiger sig med kroppen som et sansende organ, der har forbindelse til bevidstheden, som det blev beskrevet af den franske fænomenolog Maurice Merleau-Ponty i værket *Phénoménologie de la Perception* (dansk: *Kroppens fænomenologi*) fra 1945. Kroppen er altså et sansende hylster og en perciperende instans, og kroppen og bevidstheden er ikke to uafhængige størrelser. De er et og samme: krop i verden.

Internettet har socialiseret mig, og jeg kan godt lide at læse naivt

Som Asta Olivia Nordenhof påpegede i forgående citat, så har internettet og medialiseringens udbredelse udvisket skellet mellem liv og litteratur og privat og offentlig. Dette er en udtalelse, der underbygger Haarder og Kjerkegaards sammenkobling af autofiktion og senmodernitet.

Også en anden af tidens forfattere mener, at internettets indflydelse på verden kan spores ind i litteraturen. Det skriver forfatteren Rolf Sparre Johansson om i sin artikel ”Var du på Myspace, Oskar?” fra 2014, hvor han kredser om etik og autofiktion som tendens i litteraturen i dag. Johansson sætter det i sammenhæng med refleksioner omkring, hvordan Facebooks udbredelse i dag er med til at forme vores måder at forstå tekst på. Heri argumenterer han for, at hvis man kan tale om, at der eksisterer et etisk aspekt i dansk samtidslitteratur, så har det en sammenhæng med påvirkninger fra internettet og de sociale medier. Igennem de sociale medier

er vi blevet vænnet til at læse tekster som havende en kropslig afsender, og der er et etisk perspektiv i at insistere på, at tekster hænger sammen med mennesker (Johansson, 2014: 92).

Dette trækker også tråde til den autofiktive tendens, som er en konsekvens af et stigende behov for at inddrage den krop, som har skrevet en tekst i læsningen af selvsamme. Facebook har vænnet os til at forudsætte noget om en teksts forfatter, og som Johansson formulerer det: ”Internettet har socialiseret mig, og jeg kan godt lide at læse naivt” (Ibid.: 94). Han taler endvidere om den Facebook-relaterede læsemåde, der forudsætter, at den skrivende har en krop. Dette er i overensstemmelse med Haarders betragtning om, at litteraturen i dag befinder sig i midlleregion, hvor grænserne mellem det private og det offentlige flyder sammen, og hvor forfatterens krop og fysiske fremtoning er i fokus mere end nogensinde før. Haarder kæder det primært sammen med medialiseringens favorisering af det ekspressive, men vi mener også, at Johansson fremhæver en relevant pointe i det, at vi som Facebookgeneration er blevet vænnet til at læse en tekst i tæt relation til forfatteren, og i forlængelse heraf også at inddrage forfatterens krop og levede liv i forståelsen af samme. Det er dog vigtigt, at man i en litteraturvidenskabelig kontekst stadig holder fokus på problematikken i en naiv biografisk læsemåde, men som vi ser det, kan de sociale mediers udbredelse være med til at forklare, hvorfor der i dag er en øget eksponering af det biografiske jeg i litteraturen.

Et andet kendetegn ved forfattergenerationen i dag er, at der hersker en Do it yourself-mentalitet, som viser sig ved selvorganiserede oplæsninger, debatter, workshops og udgivelser. I forbindelse hermed konstaterer lektor i litteratur Elisabeth Friis, at litteraturen i dag i højere grad er blevet en begivenhedskultur (Bendsen, 2014). Det hænger blandt andet sammen med en udvikling i modtagerkulturen, hvor læserne ønsker at blive inddraget og gøres til deltager i litteraturen. Denne tendens ser vi desuden i tv-programmer i dag, hvor seerne snarere er deltagere end blot passive tilskuere. Kjerkegaard mener, at ønsket om inddragelse og delagtiggørelse fra læsernes side bevirker, at eksempelvis digtoplæsninger er blevet mere populære end nogensinde før (Kjerkegaard, 2011: 269-270). Litteraturen er blevet en del af den oplevelsesøkonomi, der præger den senmoderne forbrugskultur. Forfatteren er således i dag blevet lige så meget en performer som en forfatter. Også det er med til at nedbryde skellet mellem skrift og liv. Som nævnt oplevede Josefine Klougart, at Højholt blev virkelig for hende, da han svarede på et brev, hun havde sendt ham. I dag er forfatteren som regel en meget synlig karakter i kulturlivet, og det er ganske muligt at møde mennesket bag skriften.

Det er et meget politisk projekt – at skrive

Både Klougart og Rasmussen tilhører den gren af nyere dansk litteratur, der i en artikel bragt i *Information* i januar 2014 blev døbt Generation Etik¹⁰. Det, der især kendetegner Generation Etik er, at værkerne kommer med en klar etisk dimension. Det er en form for opgør med l'art pour l'art-tanken, og de har det tilfælles, at de ofte benytter autofiktion som æstetisk form, hvor forfatterens egen biografi som det partikulære bliver afsæt for en etisk diskussion af noget universelt menneskeligt (Bunch & Salling, 2015: 98). Forfatterne begynder at åbne blikket kritisk mod verden, samtidig med at teksterne ofte er personligt funderet. De er antiautoritære, ikke bange for at skrive politiske temaer ind i deres værker og forholde sig etisk til dem uden distance og ironi (Ibid.: 99). Dog har selve betegnelsen Generation Etik stået for skud i en offentlig diskussion, idet flere ikke mener, at det er nyt, at litteraturen beskæftiger sig med politiske emner. Forfatteren Olga Ravn skriver i en klumme i *Politiken*: ”Litteraturen er måske drejet over i en mere politisk, aktivistisk retning, men at sige, at den nu er mere etisk og feministisk, er simpelthen slet og ret forkert. Det er kritikken, der er ved at skifte fokus” (citeret af Bukdahl, 2014) . Det etiske fokus karakteriseres dog af samme Olga Ravn i et slags generationsmanifest med titel ”Sorry Mallarmé” udgivet i *Information* i 2014, hvor hun skriver følgende: ”Jeg møder klart en nervøsitet over for litteratur, der ikke altid først og fremmest er kunst for kunstens skyld, hos forfattere, der er (lidt?) ældre end mig” (Ravn, 2014), og senere i samme artikel beskriver hun, hvordan litteraturen i dag har sit naturlige udgangspunkt i historien og det politiske:

At skrive kunst for kunstens skyld kan nogen dage føles som at svigte de udsatte.
At skrive kunst for kunstens skyld kan nogen dage føles som at hylde de udsatte.
Jeg tror ikke på, at der findes et sprog, et ord, en skrift, der er fri af sin omverden,
der er fri af sin last, det er historien, det politiske. Jeg tror ikke på, der findes kunst,
der kun kan findes for kunstens skyld (Ibid.).

Som forsvar for betegnelsen udtaler litteraturforskeren Mikkel Frantzen dog følgende: ”Det, der kendetegner denne generation, er en etisk forpligtelse på verden. Tidligere har man måske også haft etiske fællesskaber, men der har ikke været denne direkte forbindelse til en form for etik” (Bendsen, 2014). Vi mener, at denne litteraturhistoriske kategorisering skal betragtes med en vis skepsis. At sætte generationsbegrebet som overordnet er en problematisk generalisering, idet der i litteraturen altid vil være forskellige strømninger, retninger og skoler til stede. Dog ser vi også en

¹⁰ ”Generation etik” i *Information* skrevet af Pauline Bendsen.

vis etisk retning i nogle af de nyere værker. Et eksempel herpå er *Vor tids belt* af Jacob Skyggebjerg fra 2013, der rejser nogle sociale og etiske problemstillinger i forhold til underdanmark. Det ses også hos forfatteren Dennis Kofoed Gade, der på Dansk Forfatterforenings årlige konference, som blev afholdt d. 2. maj i år, udtalte: ”Jeg blander mig, når der er noget, jeg ved noget om. Min roman *Nancy* handler om min nabo. Hun er en skikkelse i udkantsdanmark” (Vandborg, 2016).

I *Huden og Stigninger og fald* er de etiske spørgsmål dog ikke særligt fremtrædende, og som vi ser det, peger de nærmere i en eksistentiaalistisk retning. De er snarere meget personlige og lukkede om sig selv. Dog kan vi se et vist etisk aspekt i Rasmussens øvrige forfatterskab. Det fremtræder eksempelvis i hans anden roman, *Pynt* fra 2013, hvor det er dehumaniseringen i det psykiatriske system, der kritiseres. Rasmussen er, som Bunch og Salling pointerer i deres artikel ”Autofiktionen og det humane: Den etiske drejning i dansk 2010er-litteratur” fra tidsskriftet *Reception* træt af ”konkurrencesamfundets eksklusioner af kroppe og mennesker, der ikke passer ind i de stadig snævrere idealer som fx at have et normalt arbejde, en bestemt livsstil, en bestemt type krop, en bestemt psyke og en fast kønsidentitet” (Salling & Bunch, 2015: 105). Vi vil ikke benytte generationsbetegnelsen yderligere i dette speciale, men blot kategorisere det som nyere tids litteratur.

Jeg har ikke et tilhørsforhold til flaget

I det foregående har vi belyst de autofiktive træk, der kendetegner begge værker samt de samtidslitterære tendenser i forbindelse hermed. I det følgende vil vi betragte senmodernitetens allestedsnærværende eksistens i forhold til stedets betydning i *Huden og Stigninger og fald*, der ligesom de autofiktive træk kan ses som et vedvarende tema i samtidslitteraturen.

I analyserne af *Stigninger og fald* og *Huden* påviser vi, at begge fortællinger omhandler både hjemstedet, steder og ikke-steder. *Stigninger og fald* indeholder destinationer uden for hjemstavnen, og nævner blandt andet Sydfrankrig, Venedig og de Indiske kolonier, hvilket underbygger, at der først og fremmest erindres ud fra det lokale og nære på Mols, men at globale orienteringspunkter også forbindes med erindringerne. *Huden* inddrager særligt København og belyser forskelle mellem storby og provinsen Lemvig. I takt med, at begge fortællinger omhandler og inddrager øvrige steder og lokationer, åbnes der op for handlingens scene. Dette ses i det faktum, at begge fortællinger har udgangspunkt i barndommens minder, der udspringer fra hjemstavnen, men begge trækker de tråde til en verden uden for dette sted. Bjørn rejser tidligt hjemmefra, først på kostskole og dernæst til København. Josefines bevidsthed kredser ofte om ensomheden samt de uudnyttede muligheder, og hun opdager, modsat Bjørn, kun sporadisk muligheden for at forlade hjemstavnen: ”Det er næsten ikke til at forstå, hvor mange muligheder der egentlig er; David fra

Bogens [...] han rejser til Grønland [...] de skal bo deroppe” (s. 46). I denne passage kan vi fornemme senmodernitetens indflydelse på individets muligheder, selvom den ikke er eksplicit i fortællingen. Fortælleren er på sin vis stavnsbundet i sine erindringer, men er i sin bevidsthed klar over, at verden er langt større. Når både Rasmussen og Klougart udformer deres romaner som et langt erindringsplot, holder de unægteligt fast i noget velkendt inden for litteraturen, idet mindernes ro kan konstituere nutidens kaos.

I en globaliseret verden, hvor befolkningerne udsættes for en stadig kraftigere centrifuge, der trækker mod storbyer og andre såkaldte centre, kommer der en modbølge. – Jo mere folk føler sig marginaliseret, jo mere brug har man for fortællinger om sig selv. Der er en opblussen af jagten på hjemstavn. Der er en søgen efter identitet (Ringtved, 2012).

Således udtaler forfatteren Glenn Ringtved i artiklen ”Jagten på hjemstavnen” fra 2012 i *Politiken*. Han kommenterer ikke direkte på den aktuelle begrundelse for at inddrage hjemstavnen som sted i nyere dansk litteratur, men pointerer alligevel nogle af konsekvenserne ved det senmoderne samfund. Det senmoderne samfund kendetegnes som tidligere nævnt blandt andet ved globalisering og videnssamfundet, hvor mobilitet og foranderlighed er væsentlige bevægelser. Selvom globaliseringen for nogle afføder en større bevægelsesfrihed, som netop transportmulighederne og udviklingen har afstedkommet, er der på den anden side et betonet tab af fastlagte orienteringspunkter og værdier (Mønster, 2009: 366). Særligt den øgede mobilitet og teknologiske udvikling i form af nye kommunikationskanaler har ændret vores måde at forbinde os med omverdenen på – herunder både mennesker og steder. De nye samfundsstrukturer afføder en rastløshed hos individet, hvilket centrale temaer som erindring og hjemstavn kan ses som en reaktion på.

Hos flere danske samtidsforfattere kan der spores en særlig interesse for det nære, velkendte lokalsamfund, hvor beskrivelser af barndommens sted og (u)tryghed kan betragtes som et modtræk til den fremherskende globalisering. De implicerer en særlig længselsfuld tilknytning til eksempelvis barndommens sted, familiens sted eller slægtens sted. Samtidig kan der i erindringsgenren ses modernitetserfaringer som brud, splittelse og fragmentering, hvor det sproglige udtryk er med til at underbygge og afspejle vor tids væren og identitet. Umiddelbart fremkalder begge værker fragmenter af en glemt fortid og genfinder barndommens sted, hvorfor de implicerer en særlig længselsfuld tilknytning til netop Lemvig og Mols. Dette kan ses i relation

til de ydre påvirkninger, der afføder et stigende behov for fokus på det nære i en ellers så omskiftelig verden. Det skal dog også nævnes, at når verden er rykket tættere på, og det globale er blevet en del af det lokale, så er sammensætningen af steder også blevet mere kompleks og mangeartet end i tidligere generationer.

I *Stigninger og fald* er naturens steder dominerende i forhold til kulturens steder, hvor det i *Huden* er den rigide seksuelle skildring i provinsen, der er altoverskyggende, og hvor storbyen - modsat provisen - skaber en mangfoldig arena for Bjørns seksuelle eskapader. I begge værker er der gjort brug af ikke-steder, som ligeledes har en massiv tilstedeværelse i det senmoderne samfund. De er som tidligere nævnt kendetegnet ved ikke at have eksistentiel meningsfuldhed og kan således bidrage til at forklare interessen for stedet, idet stederne gennem deres historicitet er mere stabile end ikke-stederne. Derfor er stedet endvidere blevet en kuriositet, som forfatterne finder interessante at undersøge nærmere. Elisabeth Skou Pedersen præsenterer i sin ph.d., at globaliseringen spejler sig i litteraturen, og at nogle forfattere netop vender sig imod det lokale og søger at genetablere en mere entydig relation mellem sted og identitet for at finde det store i det små (Andersen, 2013).

I det traditionelle samfund var individets skæbne langt mere determineret, og når den bundethed til stedet ikke længere gør sig gældende, er det ifølge både Bauman og Giddens en af de mest afgørende betydninger for det senmoderne individ. Selvidentiteten tolkes af Giddens som et projekt, fordi øget refleksivitet, der ligeledes er kendetegnet ved samfundet, også gennemtrænger selvets kerne. Derfor er vores barndomshjem og -sted afgørende for vores eksistens og identitetsdannelse. Senmodernitetens individer er mere rodløse end nogensinde før, og begreber som hjemsted eller hjemstavn er ikke alene forbundet med noget positivt. At leve på ét bestemt sted kan også forbindes med stagnation, og særligt Rasmussen belyser den træghed, der hersker i provinsen. Vores verden forandrer sig, og i forlængelse heraf også de steder, hvor vi lever og færdes. Hertil spørger Mønster, om: ”Forfatterens genkomst og inddragelsen af biografisk stof og hjemstavsbeskrivelser mon kan ses i sammenhæng med et fornyet behov for autenticitet og hjemfølelse?” (Mønster, 2013: 371). Når verden accelerer i et stadigt stigende tempo, har individet brug for et helle. Senmodernitetens mennesker tvinges til både at integrere med deres nære omverden og den globale verden, da denne gennemsyrrer hele vores samfund. Vi kan ikke længere ignorere verden omkring os – vi er en del af den, hvad end vi vil det eller ej.

Vekselvirkningen imellem det lokale og globale ses i en international bevidsthed gennem brugen af de transtekstuelle referencer, som både *Huden* og *Stigninger og fald* inddrager i fortællingen. I *Huden* er det særligt sangtekster fra forskellige amerikanske kunstnere eller tidligere

nævnte værkreferencer, som ses i det følgende: "[.] radioen spiller lige så stille pop, der skal kæle: What are you gonna do with your life? When are you gonna live your life right? [.] Jeg har hugget sætninger fra adskillige andre tekster: Marguerite Duras' *Elskeren* [.]" (s. 89-90). I *Stigninger og fald* er det den danske bondeidyl i form af danske filmklassikere, som ses på s. 35, hvor der står således: "Det er som i den film, *Pas paa Svinget i Solby* [.] eller det er som *Drømmen om Det Hvide Slot* med Marlene Schwartz [.]". Herudover er der også øvrige medierede referencer, som udenlandske sangtekster med blandt andet "Love and cowboy trousers for sale. Det er det, de finder ud af senere, at Procol Harum stjæler fra dem" (s. 120), der er en reference til et britisk rockband, der blev dannet i 1967. Endvidere er der en værksreference til "[.] forsiden af Selma Lagerlöf bogen [.]" (s. 61). De fabulerende referencer giver romanen en international tone på trods af, at den foregår på et lokalt betonet hjemsted. Samtidig er forbindelsen mellem det lokale og globale interessant at betragte, da det vidner om, at provinslitteraturen - uanset hvilken udkant i Danmark den stammer fra - skildrer nogle alment menneskelige problematikker og vilkår. I *Huden* er det en længsel efter at komme væk, og i *Stigninger og fald* er det snarere en melankoli, som jeget både savner, idet der er tryghed forbundet dermed, men som jeget samtidigt opponerer imod, fordi idyllen er relativ og med sprækker særligt på grund af den labile mor.

Som vi tidligere har gennemgået, er et af kendetegnene ved hjemstavnslitteraturen, at hjemegnens natur, mennesker og miljø er en forudsætning for at fortælle dels stof og motiver i det fortalte. I begge værker er der netop tale om en fortælling, der er skrevet ligeså meget fra sindets og erindringens landskab, som der henvises til en bestemt verificerbar lokalitet. Selve lokaliteten bliver nemlig først et egentligt sted, når det møder mennesker, der indtager det og gør det til et (sit eget) sted. Stedet har aldrig fyldt så meget i litteraturforskningen som nu. Tidligere fremgik stederne som en implicit del af miljøet, og i nyere dansk litteratur ansføres der nu en eksplicit relation imellem sted og individ, hvilket *Huden* og *Stigninger og fald* er eksempler på. Her kredser Rasmussen og Klougart ikke blot om barndomserindringen med udgangspunkt i familie og mennesker, men tillægger stedet, i dette tilfælde provinsen, en fremtrædende betydning. De fremstiller hver især udkantsområder af Danmark, der gengives med subjektive betragtninger. Individet spejler sig i sine omgivelser, og stederne er derfor med til at danne og påvirke vores identitet. Steder hænger derfor uløseligt sammen med vores opfattelse af os selv, idet vi kommer af steder og er på vej mod nye steder.

I den globale tidsalder, hvor alting er mere eller mindre flygtigt, har individet brug for faste holdepunkter. Derfor kan den stigende interesse for hjemstedet og det lokale hos forfatterne netop ses som en pendant til en verden, der orienterer sig imod det globale. Vi har alle

behov for at føle os hjemme, at være forbundet og forankret til nogen eller noget. Det er vigtigt for det senmoderne individ, der især kendetegnes ved rastløshed, at stå i relation til nogen og noget. Derfor bliver barndomshjemmet og lokalmiljøet en essentiel platform for både Rasmussen og Klougart. Provinsen fortæller noget om dem som mennesker, hvorfor tilknytningen til hjemstedet formodes at have deres interesse.

Vi har tidligere nævnt begrebet glocalisering, hvor det globale og lokale sammenflettes for at indkredse den dobbelthed, der opstår i krydsfeltet imellem de to modpoler. Globalisering er ikke længere et valg: vi er underlagt globale konsekvenser. Hvor der tidligere var store forskelle imellem land og by, er der nu en betydelig større ensretning i vaner, forbrug og livsstil, som ikke længere er afhængig af by- og landegrænser. Omvendt har det lokale, i kraft af globaliseringens indtræden, tilegnet sig en form for unikhed og særegne kendetegn, der netop understreger forskellen imellem det globale og det lokale. Glocalisering belyser forbindelserne mellem det globale og det lokale, som det også ses i vores udvalgte romaner. De kredser om det lokale provinsielle sted, men globaliseringen kan ikke ignoreres, da det er en senmoderne konsekvens i forhold til mobilitet og teknologi. Både Bjørn og Josefine formår at forholde sig til flere steder samtidigt, men det er kun ved hjemstavnen, at de står i relation til stedet.

LITTERATURHISTORISK PERSPEKTIV

Jeg synes ikke, vi skal være bange for klichéer

Netop stedet som fokus i fortællingen er et af de punkter i værkerne, som trækker på kontekster til den øvrige litteratur i både fortiden og samtiden. Vi har allerede i analyserne kort været inde på enkelte litteraturhistoriske kontekster, og i dette afsnit ønsker vi at klarlægge et grundigere perspektiv til øvrige litterære værker og forfatterskaber for at lokalisere slægtsskaber.

En klar samtidig parallel til *Huden* er Jakob Skyggebjergs roman *Vor tids helt* fra 2013. Også den er autofiktiv og handler om den fremmedhedsoplevelse, man kan opleve som forfatterspire med afvigende adfærd og seksualitet i provinsen. Det er ligesom i *Huden* rædselsrealisme; en biografisk baseret og udpenslet beretning om en opvækst i underdanmark i en sygdoms- og misbrugsramt familie. I *Vor tids helt* er der også fokus på stedet, på det at være fejlplaceret i miljøet, at komme fra en opløst, dysfunktionel familie, og ligesom Bjørn i *Huden* rejser fra Lemvig til København, rejser Jakob i *Vor tids helt* fra Horsenseggen til København. Rædselsrealismen har i nyere tid fået et boom i litteraturen, og eksempler ses også i Jakob Ejersbos roman *Nordkraft* fra 2003 og Jonas T. Bengtsons roman *Submarino* fra 2007. Også Yahya Hassans digtsamling *Yahya Hassan* fra 2013 repræsenterer en art rædselsrealisme, der i øvrigt trækker tråde tilbage til Hassans erklærede lyriske forbillede Rudolf Broby-Johansens digtsamling *Blod* fra 1922, der med råhed, blod, lig, død, kroppe, angst, prostituerede, skrig og selvmord i den grad repræsenterer rædselsrealismen. Dette er også en litteraturhistorisk parallel, som Gemzø fremhæver i tiltrædelsesforelæsningsen *Det sidste nye og det gode gamle – push- og pull-faktorer i dansk prosa efter 2000* (Gemzø, 2014: 262).

Netop det at skrive ud fra erindringer om at bo på landet og i provinsen, efter at man er flyttet derfra, er et forhold, som både *Huden* og *Stigninger og fald* har til fælles med forfattere fra det folkelige gennembrud som eksempelvis Johannes V. Jensen og Martin Andersen Nexø. Jensen rejste fra Farsø til København og tematisk kredser hans forfatterskab meget om dialogen mellem rodløshed og rodbundethed samt menneskers forbindelse til deres omgivelser. Udlængsel og hjemve er et gennemgående motiv, og han udkom med sine Himmerlandsfortællinger i tre bind, hvor han vender blikket mod sit barndomsmiljø. Nexø rejste fra Bornholm til København og i hans forfatterskab kredser også han om sin hjemstav. Det ses eksempelvis værket *Pelle Erobreren* fra 1906-10, der udspiller sig på Bornholm i den lave sociale klasse, og som handler om Pelles rejse fra land til by i sin søgen efter lykke.

I moderne tid kan navne som Knud Sørensen og Jens Smærup Sørensen nævnes. Eksempelvis handler Smærups roman *Hjertet slår og slår* fra 2007 om det at rejse tilbage til sin

hjemstavn og erindre sin barndom i forbindelse med farens sygdom og død. Også denne indeholder flere selvbiografiske elementer, selvom der ikke er tale om autofiktion i den forstand, som Doubrovsky talte om, fordi forfatter og protagonist ikke deler navn. Knud Sørensen skriver om øen Mors og egnene omkring den vestlige del af Limfjorden og det vestlige Vendsyssel, og tematisk kredser han meget om samhørigheden mellem sted og menneske og stedsbevidstheden. Fælles for alle nævnte i denne her sammenhæng er, at det synes som om at det er fraflytningen, der skaber distancen og overblikket til at beskrive det sted, man er opvokset i og erindrer fra.

Den litterære selfie

Både *Huden* og *Stigninger og fald* har udgangspunkt i det private og i grænsen mellem fiktion og ikke-fiktion. Dette er, som vi tidligere har nævnt, ikke en tendens, der udelukkende begrænser sig til i dag, selvom man kan tale om et fornyet fokus på udforskningen af grænserne mellem fiktion og ikke-fiktion i samtidens litteratur. Af tidligere værker kan nævnes Leonora Christines *Jammers minde*, Johannes Ewalds *Levnet og Meeninger* og Jens Baggesens *Labyrinthen*, ligesom H. C. Andersen aktivt har brugt sin livshistorie i sine fortællinger. Også en forfatter som St. St. Blicher opererer i et uklart felt mellem biografisk forfatterjeg og fiktiv fortællerjeg, ligesom Knut Hamsun, Johannes V. Jensen, Tom Kristensen, Aksel Sandemose og mange andre i øvrigt også gjorde det. Gemzøe påpeger, at prosaen siden antikken har forankret sig i det private, og han skriver følgende for at understrege, at genreeksperimenter imellem kunst og liv ikke er noget nyt fænomen:

Motivet er at blotte menneskers intime liv, at gøre det private offentligt i fiktionens form. Privatlivet repræsenterer det 'evigt menneskelige', men er samtidig det mest fintmærkende udtryk for den stadige historiske udvikling af normer, moder og livsformer. Et spil på og over grænsen mellem historisk-biografiske faktagerer og fiktion er litterær prosa ligefrem født med (Ibid.: 256).

Der er altså som nævnt et fornyet fokus på udforskningen af grænserne mellem fiktion og ikke-fiktion i litteraturen i dag, og som vi tidligere har været inde på, kan dette skyldes den generelle udvikling i samfundet i dag, hvor identitet ikke er noget, vi har, men noget vi kan skabe. Medialiseringen og sociale medier, som eksempelvis Facebook, har samtidig gjort, at grænserne mellem skrift og liv mere og mere flyder sammen. Claus Beck-Nielsen er måske en af de mest kontroversielle forfattere i nyere tid herhjemme, der benytter sig af autofiktion. I forbindelse med

sit værk *Sehvudslettelse* fra 2002, der placerer sig mellem fiktion og virkelighed, udtalte han således i *Information*;

Jeg har konstrueret den stærkeste mulige bombe, jeg kunne, og sprængt mig selv i luften med den – eller tekstens jeg, men der er jo for fanden en forbindelse... Det handler om at forme livet og om bevægelserne udad og indad mellem kunsten og det private, mellem kunsten og verden (Kaarsholm, 2002).

Generelt har Beck-Nielsen i sit forfatterskab forsøgt at udslette sit eget jeg. Noget, der kan ses i forlængelse af Barthes' erklæring om forfatterens død og Foucaults modificering af samme. Foucault mener, at skriften er forbundet med ofringen, med livets ofring og en frivillig udslettelse. Forfatteren består som diskurs, men det skrivende subjekt udslettes;

Skriften er nu forbundet med ofringen, med selve livets ofring; med en frivillig udslettelse [...]. Men der er en anden ting: denne forbindelse mellem skriften og døden manifesterer sig også i udviskningen af det skrivende subjekts individuelle træk [...]. Sporet efter forfatteren er ikke mere end hans fraværs singularitet; han må tage den dødes rolle i skriftens spil (Foucault, 2003: 11).

I værket *Claus Beck-Nielsen. En biografi (1963-2001)* fra 2003 realiserer Claus Beck-Nielsens Foucaults betragtning. Værket er bygget op omkring en happening fra 2000, hvor Claus Beck-Nielsen erklærede sin forsvinding og død og blev til Claus Nielsen; en mand uden hukommelse og personnummer. På en meget konsekvent måde undersøger han med sig selv som hovedperson identitet, fiktion og virkelighed. Om forholdet mellem sin person og eksperimentet skriver han i værket: "Ikke lægge noget til. Min egen krop, mit eget tøj, mit liv og min historie. Ingen fiktion. Kun reduktion." (Beck-Nielsen, 2003: 111-112). Derudover er forfatternavnet fraværende i parateksten i Claus Beck-Nielsens værker, hvilket også kan ses som en konsekvens af forfatterens død. Han går så at sige planken ud med forfatterens død på en meget mere konkret måde, end det er set hos nogen anden samtidig forfatter. Claus Beck-Nielsen udfordrer bevidst modsætningerne mellem virkelighed og fiktion hvilket gør, at det som læser er afgørende at vide, hvad der er fup, fakta og fiktion. Der er et konstant dobbeltkontraktligt spil til stede mellem læser og forfatter, og det er en bevidst strategi og en pointe i hans værker og generelle forfatterskab, at læserne på et tidspunkt vil føle sig vildfarede og forholde sig reflekteret til det. Modsat forholder

det sig i eksempelvis *Huden*, hvor det ikke er så vigtigt for læsningen af værket, hvad der er fakta, og hvad der er fiktion. Autofiktionen er i *Huden* mere en slags fri selvbiografisk konstruktion, der har til formål at benytte sprog og handling til at undersøge og udvide synet på den gældende heteronormative forståelse af (køns)identitet i samfundet.

Også Karl Ove Knausgaards ambitiøse værk *Min Kamp* er væsentligt at nævne i en autofiktiv kontekst. Værket består af seks bind, og den omhandler forfatterens kamp for at mestre livet og drømmen om at skrive med udgangspunkt i farens død. Metafiktionen i *Min kamp* finder vi som nævnt også i *Huden* og *Stigninger og fald*, hvor både Josefine og Bjørn digter om det at digte. Derudover sammenkobler Behrendt i artiklen ”Autofiktion har knust modernismens facade” fra *Information* i 2015 tendensen til autofiktion generelt i nyere dansk litteratur med Knausgaards opgør med fiktionen, som vi kender den: ”Der er i Danmark helt klart et før og et efter Karl Ove Knausgaards ’Min kamp’” (Behrendt & Bunch, 2015). Knausgaards værker har altså en nærmest grundlæggende betydning for den autofiktive tendens i nyere litteratur.

En åben billet til toget hjem til Jylland

Foruden det autofiktive udgangspunkt kredser begge værker tematisk om familien, slægten og hjemstavnen. Dette ser vi især i *Stigninger og fald*, der trækker tråde til slægtsromanen - dog uden at have det historiske aspekt i sig. Dette er en anden populær tendens i tiden, der, som Gemzø påpeger, kan ses som en reaktion mod en tendens til polarisering i 1990’ernes danske litteratur, hvor den minimalistiske og eksperimenterende forfatterskolelitteratur stod på den ene side og regulære selvbiografiske værker om kendte personer skrevet af journalister på den anden (Ibid.: 259). Den eksperimenterende litteratur blev hyldet af anmelderne men marginaliseret af læserne, hos hvem de selvbiografiske værker derimod var meget populære. Det var på denne baggrund nærliggende at genoplive og genopfinde den biografiske roman som en af fortællingens hovedformer, der tidsligt tager udgangspunkt i menneskets liv fra fødsel til død, og som ofte er episk og historisk orienteret mod slægten.

Slægtsromanen er ofte forbundet med idyllen, som vi ser det i *Stigninger og fald*, hvor landskabets vedvarende betydning for fortællingen beskrives med lyriske formuleringer og storhed. Idyllen skildres foruden i naturen også i den cykliske gang omkring hjemstavnen og i familien, hvor både harmoni og alvor illustreres. Dog kan slægtsromanen også repræsentere en nedbrydning af idyllen, som det eksempelvis er tilfældet i *Huden*. En nedbrydning af idyllen er også et bærende element i en anden samtidsforfatters forfatterskab, nemlig Erling Jepsen, der i sin roman *Kunsten at græde i kor* fra 2002 på tragikomisk vis lader en 11-årig dreng, der er søn af en psykisk ustabil købmand, berette om livet i en lille sønderjysk by i 1960’erne. Foruden livet i

provinsen – som også skildres i romanen *Frygtelig lykkelig* fra 2004, har Jepsen fokus på de sociale koder, der er forskellig fra land til by.

Klougarts afsøgning af en problematisk hjemlighed kan ses i en søgen efter en rodfæstet identitet, der generelt kendetegner den litteratur, som midt i globaliseringens hersken vender blikket mod det lokale. Her sker der en nødvendig genfortolkning af de lokale omgivelser som del af en global helhed. Ifølge den britiske sociolog Roland Robertson kaldes begrebet for glokale, idet mødet med den globale virkelighed skaber en ny forhandling af den lokale identitet og en fremhævelse af særegenheden i de lokale samfund og landskaber (Skou Pedersen, 2013). Det glokale sted er derfor også i konstant forhandling med udefrakommende indflydelser, og hvor det, der før blev set som fremmedartet, nu snarere er en del af hverdagen. Dette ses også tingsliggjort i de sporadiske beskrivelser af morens argentinske servietter i *Huden*, og da Josefine spiser udenlandsk vanilje i *Stigninger og fald*. Jens Smærup Sørensen tematiserer modsætningen mellem provins og storby, men påpeger at vi alle sammen er et hjørne af en stor global decentralisering. I *Stigninger og fald* er det tabet af værdier, der skildres og i *Huden* er det kritikken af provinsen, der belyses. Begge værker rækker ud, som vi også argumenterer for i analysen, men vi er bevidste om, at Rasmussen og Klougart ikke er glokale i samme omfang, som man kan se det hos andre. Blandt værker, der i den grad dyrker og definerer det glokale aspekt, kan vi nævne Jakob Ejersbos Afrika-trilogi *Eksil, Revolution, Liberty* fra 2009 og Anne-Cathrine Riebnitzskys *Kvindernes krig* fra 2010, *Den stjålne vej* fra 2012 og *Forbandede yngel* fra 2013, der omhandler det krigshærgede Afghanistan. Endvidere er også Peter Høeg med sine romaner *De måske egnede* fra 1993 og *Kvinden og aben* fra 1996 internationalt kendt som en bemærkelsesværdig forfatter, der skildrer den moderne europæiske kultur og dens menneskelige omkostninger.

Den britiske geograf Doreen Massey mener, at stedets forbindelse til den globale omverden ikke er en ny tendens. Hun stiller sig ligeledes kritisk over for forestillingen om, at globaliseringen afløser en tidligere mere entydig sammenhæng mellem sted og identitet (Mai m.fl. 2010: 129). Hos Massey er idéen om, at stedet afføder en bestemt ensartet identitetsfølelse, knyttet til en konservativ og reaktionær tankegang, der modsætter sig udvikling og global udveksling. Steder har i virkeligheden altid været sammensat af forskelligartede identiteter, der desuden hele tiden er i udvikling og under påvirkning fra andre steder. Derfor mener Massey endvidere, at de nye vilkår for globalkommunikation gør os opmærksomme på en allerede eksisterende dynamik: det er i højere grad end tidligere blevet nødvendigt at skabe en ”global fornemmelse for det lokale”, hvor man har øje for de mange globale og forskelligartede kulturelle

elementer, der kan udpeges på ethvert sted. Litteraturens forhandlinger af forholdet mellem sted og identitet udgør et rum, hvor vi kan opbygge sådan en opmærksomhed (Skou Pedersen, 2013).

Fælles for mange af samtidens værker er, at forfatterne efter fraflytningen fra hjemstaven fremstiller provinsen som en stærk sanselig baggrund, der forankrer individets selvfølelse geografisk. Selvom handlingen skifter mellem by og land, er det fra hjemmets landskab, at forfatterne henter deres motiver for at skrive. Et eksempel herpå er Jesper Wung Sung debutroman *To ryk og en aflevering* fra 1998, der indeholder 20 noveller, hvor alle har et hankøn som hovedperson. For hver novelle veksles der imellem drenge, unge drenge og voksne mænd, der skildres i forhold til de eksistentielle vilkår og livet i provinsen. Også Sung praktiserer, ligesom Klougart og øvrige nævnte forfattere i dette afsnit, at bevare en realistisk grundtone, selvom der er tale om fiktion.

Endnu en parallel til *Stigninger og fald* er Raghild Aggers roman *Pigen* fra 1971. Denne handler om en piges opvækst på en lille gård i de barske 30'ere, hvor forfatteren ”skriver for at få klarhed og for at forlige sig med et liv, der har budt på meget få valg og rigtig megen pligt” og som en slags afregning med barndommen (Washuus, 2008). Selvom Klougart og Aggers romaner differentierer sig i tiden, er de begge optaget af pigelivet og miljøet omkring hende. Et lignende eksempel er Christina Hesselholdts *Hovedstolen* fra 1998, der består af 50 korte prosastykker, der alle omhandler en skildring af et barns oplevelse af sin nære omverden. Der er ligesom i Klougart små erindringsglimt, der alle er fyldt med sansninger af både lyde, stemninger og dufte. I *Stigninger og fald* er det den bevidste påtrængende understrøm af naturen og landskabet, der får Josefine til at styre uden om destruktiviteten, som ellers omringer hendes liv i hjemmet sammen med moren. Hun ser naturens storhed, men er bevidst om sin egen ensomhed, som hænger ved det hele.

Hvor Rasmussen i *Huden* minder om en del af de øvrige samtidsforfattere, befinder Klougart sig et sted i midten af den litteraturhistoriske tid. Vi har tidligere nævnt hendes referencer til J.P. Jacobsens *Niels Lyhne*, hvor skildringen af den labile mor er en særlig fællesnævner, men Klougart fylder også rummet med ord og sansninger, så de fremtræder ligesom J.P. Jacobsens fyldte rum, der også ofte er fyldt med dufte og stemninger, således at de fremstår interiøragtige (Vosmar, 1984: 309).

Herudover minder både Klougart og Rasmussens fortællerstil også om Peer Hultberg, der eksempelvis i værket *Byen og verden* fra 1993 skildrer sin barndomsby Viborg på samme registrerende vis. Også i værket *Præludier* fra 1999 skildres barnets oplevelse af de voksnes inkonsekvens, hvor der er en sproglig eksperimenterende stil. Fælles for værkerne er, i tråd med

Huden og *Stigninger og fald*, at der ikke er tale om detaljerede landsbyportrætter, men snarere en beskrivelse af provinsbyens mentale karakter.

Vi ser en tendens efter årtusindeskiftet i forhold til at tage udgangspunkt i opvækststeder. Dette er også set tidligere, men det har en særlig udformning hver gang i henhold til den samfundsmæssige tilstand. Dette kan eksempelvis ses i *En rabarberdreng vokser op* af Christian Christensen fra 1977, der er en lang erindringsgengivelse bygget op af korte afsnit, præcis som med *Stigninger og fald*, men som omhandler en anden fortalt tid. Dog udgør alle barndomserindringerne en tidslomme om et daværende miljø og samtidig, og særligt hos Agger og Klougart er der en hovedkarakter, som kæmper de ordløse og stiltfærdige kampe.

Familien er utilsigtet blind

Der er i *Huden* flere tematikker, som peger i forskellige litteraturhistoriske retninger. Måske mest grundlæggende er kærlighedsfortællingen mellem Bjørn og ridelæreren. Kærlighedsfortællingen er en af romangenrens ældste undergenrer, og i forhold til dansk prosa efter årtusindeskiftet er der én fællesnævner, som særligt gør sig gældende; den ulykkelige slutning, kærlighedstragedien og skilsmisefortællingen. Tove Ditlevsen og Thit Jensen står som tidligere repræsentanter for genren, men i nyere tid kan der nævnes navne som Ida Jessens *Børnene* fra 2009, Lone Hørslevs *Jeg ved ikke om den slags tanker er normale* fra 2009 og Christina Hesselholdts *Selskabet gør op* fra 2012. Alle kredser om den ulykkelige kærlighed og afslutningen af parforholdet. I *Huden* er der to ulykkelige kærlighedsfortællinger; Bjørns egen og hans forældres. Bjørn er den generation, der oplever sine forældres skilsmisse, og det kan ikke benægtes, at dette er med til at skabe den rodløshed, der unægtelig eksisterer i ham. En rodløshed der i øvrigt kendetegner mange af lignende værker i tiden. I *Stigninger og fald* er kærligheden mellem forældrene heller ikke uden problemer, men det ender dog aldrig i en regulær skilsmisse imellem de to.

Særligt skilsmissetematikken er med til at trække tråde til 70'ernes bekendelseslitteratur. Ligesom i bekendelseslitteraturen tager både *Huden* og *Stigninger og fald* udgangspunkt i virkelighedens smertepunkter. Også de autofiktive greb i begge værker er med til at skabe forbindelseslinjer til denne type litteratur, der med Anne-Marie Mais ord "[...] tilstræbte et raffineret spil mellem fiktion og virkelighed [...]" (Mai, 1995: 451). Udsigelsessituationen i *Huden* og *Stigninger og fald* minder således om bekendelseslitteraturen, idet der er en nærhed mellem protagonist og biografisk forfatter. Litteraturforskeren Louise Zeuthen udpeger da også 70'ernes bekendelseskunst som en overset forløber for den udforskning af grænsen mellem virkelighed og fiktion, autencitet og selviscenesættelse, som ses i den nyere litteratur (Rostbøll: 2013: 82). Dette er et forhold, som litteraturforskeren Erik Svendsen også fremhæver i forbindelse med en

nylæsning af Tove Ditlevsen. Han trækker tråde til Tove Ditlevsens sans for det performative i hendes sene forfatterskab til det nye årtusindes autofiktion, hvor grænserne mellem fiktion, digt og virkelighed sættes i spil:

I det første år af det nye årtusind var der en fornyet interesse for det autofiktive – for forfattere, der konsekvent blander liv og kunst sammen. Hvordan det skal gøres, så læseren er både anfægtet og undrende, demonstrerer Tove Ditlevsen profetisk i *Vilhems værelse* (1973). Det performative har Tove Ditlevsen en veludviklet sans for, samtidig med at hun foregiver autencitet (Svendsen, 2013: 82).

Mediebilledet er i dag langt mere mangfoldigt end i 70'erne. Medialiseringen og de sociale mediers udbredelse og indflydelse er langt mere mulighedsrigt i dag end dengang. Derfor har forfattere i dag, som eksempelvis Rasmussen og Klougart, flere anvendelsesmuligheder i forhold til at benytte mediebilledet som en bevidst performativ kunstnerisk strategi.

At være så privilegeret at have en krop

Et andet hovedtema i *Huden* er kroppen. Det groteske kropsbillede og opbruddet med den konventionelle opfattelse af køn. Som vi har påvist tidligere, er Bjørns kønsidentitet under evig forandring, og han er både elsker og elskerinde, mand og kvinde. Lignende fokus finder vi i Charlotte Roches debutroman *Feuchtgebiete* fra 2008 (udgivet på dansk i 2009 under titlen *Vådomeråder*). Ligesom i *Huden* tematiseres kroppen som et samfundsmæssigt anliggende i *Feuchtgebiete*, og værket retter kritik imod idéen om den heteronormative forståelse af køn. Ligesom Bjørn er protagonisten i *Feuchtgebiete*, Helen, ung og skilsmissebarn, og splittet mellem, hvad der er kulturelt acceptabelt, og hvad hun selv føler, er rigtigt. Fælles for værkerne er fascinationen af det urene, afføringen, væskerne og kropsåbningerne. *Feuchtgebiete* er nyfeministisk, og den søger at destabilisere det kvindebillede, som eksisterer i populærkulturen. Helen er indlagt på organkirurgisk afdeling, eller nærmere betegnet ”røvaafdelingen”, på sygehuset efter en mislykket intimbarbering, hvilket kan ses som en metafor for den invaliderende effekt, værket tillægger de samfunds- og medieskabte kønsideal. På samme måde ser vi i *Huden*, hvordan Bjørn implicit håner provinsen og dens absurde normer og uskrevne kontrakter til idealer om køn - både biologisk og socialt - og seksuel orientering.

Det groteske kropsbillede, som vi ser i *Huden*, finder vi også i meget Limsfjordslitteratur, og det er særligt fremtrædende i det folkelige gennembrud. Det ses eksempelvis i Johannes V. Jensens værk *Einar Elkær* fra 1898, der på én og samme tid er vitalistisk og groteskt, men også

præget af mareridtsbilleder og opslugte kvindekroppe. Thøger Larsen kan også nævnes. Larsen skriver ligesom Bjørn Rasmussen i *Huden* fra Lemvig, men med en vitalisme forbundet til stedet, som Rasmussen slet ikke ænser, fordi det for ham er altoverskyggende, at han ikke hører til i provinsen.

Foruden det køns/kropslige fokus og den ulykkelige kærlighed er *Huden* også meget litterær og eksperimenterende i sin skrivemåde. Et forhold som trækker tråde til Helene Hegemans værk *Axolotl Roadkill* fra 2010, hvor sproget er eklektisk og disparat og forankrer sig i den grundlæggende identitetsopfattelse i fortællingen. Ligesom i *Huden* er der passager i *Axolotl Roadkill*, som er kraftigt inspireret – og i nogle tilfælde direkte plagiering – af andre værker. Et forhold som ved udgivelsen skabte stor røre. Dette kan ses som et modangreb imod idéen om det originale værk, men også som en kritik af det afrundede individ. I *Huden* opponeres der ligeledes mod ensrettet identitet, og, som vi tidligere har nævnt, kan værket ses som Bjørns fejlslagne forsøg på at nærme sig en livshistorie og en identitet, der ikke lader sig nedskrive, fordi identiteten er foranderlig, uden historie, tid og rum og ikke lader sig indkredse. Derfor fortælles samme hændelser i værket på forskellige måder som en erkendelse af umuligheden i at stykke sin livshistorie sammen. Det er noget, der som nævnt heller ikke lykkedes Tristram Shandy i Laurence Sternes modernistiske værk *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767). *Axolotl Roadkill* handler om den unge Mifti, der lever i og for Berlins natteliv evigt påvirket af stoffer og alkohol. Hun har svært ved at skelne mellem virkelighed og drømme, og dyrker tilfældig sex med både mænd og kvinder. Bjørn og Mifti har det til fælles, at de begge forsøger at dulme smerten inden i med ydre stimulanser. Mifti med stoffer, alkohol og sex og Bjørn med cutting og destruktiv sex.

At dulme smerterne med stimulanser ser vi også hos beatforfatteren William S. Burroughs, der foruden sit heroinmisbrug også skriver om en vild homoseksualitet, særligt i værket *Queer* (skrevet i perioden 1951-1953 og udgivet i 1985). En anden fællesnævner med William S. Burroughs er, at han også som udgangspunkt skriver selvbiografisk, og der er markante ligheder mellem Burroughs levede liv og det, han skriver om i sine værker. I *Huden* deler protagonist som nævnt blandt andet navn, homoseksualitet og hjemby, men også i andre af Rasmussens værker er der sammenfald, der meget vel kan have sit udgangspunkt i det liv, han lever, og det, han har oplevet på egen krop. Det ses eksempelvis i *Ming* fra 2015, der tager udgangspunkt i tabet af en far og et psykisk sammenbrud, der fører til en indlæggelse på psykiatrisk afdeling. Begge dele er noget, som verificerbart er hændt for forfatteren Bjørn Rasmussen.

Huden trækker også tråde til arenamodernismen og forfattere som Peter Seeberg, Peer Hultberg og Henrik Bjelke. Arenamodernisterne havde til formål at indfange det æstetisk signifikante ved litteraturen orienteret mod den europæiske modernisme (Juhl Rasmussen, 2012: 36). Når vi nævner det i denne sammenhæng, er det, fordi særligt *Huden* deler arenamodernismens æstetiske signifikans i forhold til formeksperimenter, ustabil fortællerposition og diffus karakterfremstilling som virkemidler, der skal reflektere selvets eksistens- og identitetskriser. Juhl Rasmussen indkredser i artiklen ”Arena-modernisme” i *Danske noter* fra 2011 nogle formelle parametre, som gør sig gældende for arenamodernisternes æstetiske signifikans, og det drejer sig blandt andet om forhold som ikke-antropomorf fortæller, kompositionel fragmentering, massiv hypertextualitet og udgangspunkt i en umiddelbar samtid (Juhl Rasmussen, 2011: 42). Alle er forhold, som vi i analysen har påvist, der gør sig gældende i *Huden*, som er eksperimentel i sin skrivemåde og derfor beslægtet med den modernistiske arenaprosa.

Derudover ser vi en særlig lighed mellem Rasmussen og Hultberg og Bjelke, idet de også var homoseksuelle og skriver biografiske og tabubrydende litteratur om seksualitet og kropslighed. I Hultbergs værk *Byen og verden* fra 1992 tematiseres, som tidligere nævnt, også den snæversynede provins i Viborg, og de mest ”lykkelige” skæbnefortællinger er dem, hvor provinsen forlades. Dette ses eksempelvis hos den bøssede karakter Bjørn, der i Viborg bliver forfulgt, men som rejser ud og opnår succes som scenograf i Europa. Da han vender hjem møder han den værste plageånd fra barndommen og inviteres hjem til ham. Bjørn overvejer hvilken hævn, han skal tage, men ræsonnerer sig i sidste ende frem til, at livet i sig selv var hævn nok. I Bjelkes værk *Saturn* fra 1974 tematiseres også homoseksualiteten og identitetsproblematikken, som vi ser det i *Huden*. Protagonisten i *Saturn* veksler mellem et liv som familiefar i fortællingens begyndelse og som udforskende homoseksuel i den anden del, for at gå tilbage til kvinden i værkets slutning.

KONKLUSION

I dette speciale har vi undersøgt værkerne med særligt fokus på autofiktion og hjemstavn. Begge værker placerer sig inden for nyere dansk litteratur og er skrevet i en senmoderne tid, hvor traditionens tryghed er i opbrud. Individets identitet er ikke længere determineret men et refleksivt projekt, som den enkelte selv står til ansvar for. Vi ser samtidig en tendens i nyere dansk litteratur, hvor forfattere indskriver sig selv i værkerne med navns nævnelse og tematisk kredser om identiteten mellem essens og konstruktion. Brugen af autofiktion som en æstetisk strategi i en tekst giver mening i en senmoderne tid, fordi den både i form og indhold tematiserer identitetsdannelse, som netop er et vigtigt aspekt for det senmoderne individ. Vi ser da også, hvordan både *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* og *Stigninger og fald* benytter sig af autofiktion og trækker på faktuelle verificerbare oplysninger – særligt om forfatterinstansen – som gør, at selvet i værket konstrueres i en reversibel proces mellem autobiografi og fiktion. Begge værker trækker på private og kollektive erfaringer og inkorporerer faktuelle oplysninger om forfatterinstansen. Vi mener, at man kan betragte begge værker som et udtryk for den senmoderne, fragmenterede erindringskultur, hvilket hjemstavnsfokuset er med til at underbygge. Vi vil argumentere for, at værkerne på en måde handler om at fremkalde fragmenter af en glemt fortid og om at genfinde barndommens sted, hvorfor de implicerer en særlig længselsfuld tilknytning til netop dét sted. Men det kan også ses i relation til ydre påvirkninger, som eksempelvis et stigende behov for fokus på det nære og det velkendte i en ellers så omskiftelig verden.

I samtiden tales der ofte om udkantsdanmark, den rådne banan og provinsens randområder. Litteraturen har altid skildret de samfundsmæssige tilstande eller på anden vis forholdt sig til dem. Dette er uændret. Som sted stigmatiseres provinsen ofte som affolkede og stagnerende, hvorfor flere mennesker søger mod de kulturelle centre, der stadig forbindes med København og øvrige storbyer. Denne rejse fra land til by er dog lige modsat inden for den litterære scene, hvor flere af nutidens forfattere vælger provinsen som et omdrejningspunkt i deres fortællinger. Hvor man tidligere skildrede egnen og forholdene på landet, er det nu primært familien og individets indre, der optager forfatterne. De behandler ikke store samfundsmæssige emner som politik, udvikling eller forandring, men dyrker i stedet intimsfæren. Ud fra erindringer skildrer de hjemstaven, stedet og familien, hvori de eksistentielle problemstillinger viser sig. Vores valgte forfattere har forskellige måder at repræsentere hjemstaven på: Rasmussens hjemstavnsfokus er eksempelvis demaskerende og hverken

idylliserende eller sentimental. Klougart bruger derimod landskabet til metaforiske skildringer af stedet og sindet, der til trods for melankoli og vemod, idylliserer hjemstavnsens indflydelse på individet.

Den pludselige interesse for stedet er generelt stigende inden for den litteraturvidenskabelige arena, og flere forskere peger på stedets kuriositet som en reaktion på den senmoderne tidsalders indflydelse. Fokuset på hjemstavnen er dog ikke et nyt fænomen i det litterære felt, men der alligevel sket en forskydning. Tidligere befandt forfatterne sig ofte ved hjemstavnen, imens de skildrede den, hvorimod hjemstavns litteraturen nu forfattes på afstand til det fortalte. Det bliver altså i vekselvirkningen mellem opbrud og gennembrud at forfatterne henter deres stof og inspiration til romanerne. At vi i dag rejser væk fra hjemstavnen relaterer sig til senmoderniteten og den stigende globalisering. Globaliseringen har medført en stor sociologisk forandring for landets struktur. Danmark har ændret sig fra at være et produktionssamfund til i dag at være et videnssamfund. Samtidig ser vi nu et stigende fokus på hjemstavnen i litteraturen, hvilket kan ses i forlængelse af behovet for at søge tilbage til sine rødder i en globaliseret verden, hvor de uendelige muligheder kan virke intimiderende.

Den metodiske tilgang i dette speciale har været en kombination af en nykritisk nærlæsning og en biografisk og sociologisk læsningsstrategi. På den måde har vi forsøgt at sprænge det snævre tekstuelle litteraturbegreb, idet vi både fokuserer på det værkinterne og det verdensvendte. Ved at kombinere disse to læsninger har vi undgået at skære dimensioner væk fra fortolkningen af værkerne, og vi har haft mulighed for at undersøge livet og værket i tæt relation. Ved at analysere værkerne uden at degradere forfatterinstansens relevans går vi imod Barthes' berømte postulat om forfatterens død. Det er dog vores overbevisning, at vi undgår at drage intentionelle fejlslutninger i vores analyser, idet grundlaget herfor stadig beror på en nykritisk nærlæsning. Vi mener, at vi har opnået den bedst mulige læsning af disse værker ved at anerkende, at livet og værket i dag står i særlig tæt relation, hvilket kalder på en opprioritering af de sociologiske og biografiske aspekter i et autofiktionelt værk skrevet i senmoderne tid.

Man kan opfatte litteraturen som et autonomt virkeområde i modernistisk forstand, men, som vi har påvist i dette speciale, er det en stigende tendens i dag, at litteraturen direkte og indirekte intervenserer med virkeligheden. Dette sker også i kulturlivet, hvor litteraturen er blevet en del af den oplevelsesøkonomi, der præger den senmoderne forbrugskultur. Forfatteren er således i dag blevet lige så meget en performer som en forfatter. Denne udvikling er med til at nedbryde skellet mellem skrift og liv, og det skaber et dialektisk forhold mellem litteratur og samfund, som giver litteraturens dens sprængkraft i en senmoderne verden. I specialet har vi

ligeledes på, hvordan medialiseringen har ændret vilkårene i relationen mellem afsender og modtager. Med de nye medier mindskes afstanden mellem modtager og afsender, og forfatteren kommer i dag til syne i værket som en retorisk kropslighed. Værket udvides og finder i højere grad sted uden for teksten. Værket er derfor ikke længere strengt autonomt.

LITTERATURLISTE

Værker

- Augé, Marc:** *Ikke-steder* (1992). In: Anne Marie Mai og Dan Ringgaard (red.): *Sted. Moderne litteraturteori 9*. Aarhus Universitetsforlag, 2010 (oversat af Niels Lyngsø)
- Bakhtin, Mikhail Mikhajlovitj:** "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel", *The Dialogic Imagination - Four Essays by M.M. Bakhtin*, The University of Texas Press, 2000. (Pdf-fil; fundet på: <http://townsendlab.berkeley.edu/consortium-novel/files/mikhail-bakhtins-forms-time-and-chronotope-novel>)
- Bakhtin, Mikhail:** *Karneval og latterkultur*, Redaktion Filosofi, 2001, Det lille forlag
- Bakhtin, Mikhail:** *Rum, tid & historie - Kronotopens former i europæisk litteratur*, 2006, Forlaget Klim
- Barthes, Roland:** *Forfatterens død og andre essays*, 1978 (2004), København: Gyldendals Bogklubber
- Bauman, Zygmunt:** *Globalisering*, Gyldendal Akademisk, 2003
- Bauman, Zygmunt:** *Flydende modernitet*, Hans Reitzels, 2006
- Beck, Ulrich:** *Was ist Globalisierung?* Suhrkamp Verlag, 1997
- Behrendt, Poul:** *Dobbeltkontrakten – en æstetisk nydannelse*, 2006, Gyldendal
- Butler, Judith:** *Gender Trouble*, 2006, Taylor & Francis Ltd
- Cresswell, Tim:** *Place a short introduction*, 2004, Blackwell Publishing
- De Saint-Exupéry, Antoine:** *Den lille prins*, 1976
- Fjord Jensen, Johan:** *Den ny kritik*, 1962, Berlingske forlag, København.
- Frandsen, Johannes Nørregaard:** "Steder i virkeligheden" s. 48-61 i *Steder i stykker. En verden i Kvols: fortællinger, digte, essays*, Hovedland, 1998
- Frandsen, Johannes Nørregaard:** "Erindringens steder og Mærkedage. Fra Jeppe Aakjær til Jens Smærup Sørensen" i *På sporet af den tabte tid – tid, sted og hjemstavn i det moderne samfund*, Museum Sønderjylland, 2002 s. 20-37

- Gemzøe, Anker:** *Modernismens historie*, Akademisk, 2003
- Gemzøe, Anker:** *Det sidste nye og det gode gamle – push- og pull-faktorer i dansk prosa efter 2000*, Edda, 2014
- Genette, Gérard:** *Fiction & Diction*, 1993
- Giddens, Anthony:** *Modernitet og selvidentitet*, Hans Reitzels, 1996
- Hjarvard, Stig m.fl.:** *Den demokratiske udfordring*, Hans Reitzels Forlag, 1999
- Juul, Pia:** *Af sted, til stede*, Tiderne Skifter, 2012
- Kaspersen, Lars Bo (red.):** *Klassisk og moderne samfundsteori*, Hans Reitzels Forlag, 4. udgave, 2007. Kap. 23 v/ Lars Bo Kaspersen og kap. 25 v/ Klaus Rasborg
- Kirkegaard, Astrid m. fl.:** *Synsvinkler – tidsskrift for nordisk litteratur og sprog*, nummer 42, Tema: Tendenser i 00'erne, 2010
- Kjerkegaard, Stefan et al.:** *Selvskeven – om litterær selvfremstilling*, 2006, Aarhus Universitetsforlag
- Klougart, Josefine:** *Stigninger og fald*, 2010, Rosinante
- Larsen, Svend Erik:** *Tekster uden grænsen – Litteratur og globalisering*, 2007, Aarhus Universitetsforlag
- Lorentzen, Rasmus Fink:** *Roland Barthes, forfatter til Quixote?*, DPU, 2005
- Møller, Lis:** *Erindringens poetik*, Aarhus Universitetsforlag, 2011
- Mai, Anne-Marie:** *Hvor litteraturen finder sted – moderne tider 1900-2010*, 2011, Gyldendal
- Mai, Anne-Marie:** *Hvor litteraturen finder sted – Længslens tidsaldre 1800-1900*, 2010, Gyldendal (Bind 2)
- Mai, Anne-Marie:** ”Bekendelseslitteratur”, i Jørn Lund (red.): *Den Store Danske Encyklopædi*, bd. 2, 1995.
- Merleau-Ponty, Maurice:** *Kroppens fænomenologi*, Det lille forlag, 2009
- Pound, Ezra:** “In the station of the metro”, 1913 læst i *Livslinier – kendte danskernes yndlingsdigte* af Mads R. Andersen fra 1996
- Rasmussen, Bjørn:** *Huden er det elastiske hylster, der omgiver hele legemet*, 2011, Gyldendal
- Ringgaard, Dan et al.:** *Sted – Moderne litteraturteori 9*, 2010, Aarhus Universitetsforlag
- Ringgaard, Dan:** *Stedsans*, 2010, Aarhus Universitetsforlag

- Schmidt**, Kappel Rigmor: Mikhaïl Bakhtin "Tidens og kronotopens former i romanen - essays om historisk poetik" (hovedsageligt opsatser fra ca. 1937-38, "Afsluttende bemærkninger" fra 1973). *Tid, rum og historie – kronotopens former i europæiske litteratur*, oversat af Harald Jepsen, Kulturklassiker Klim, 2006, Århus.
- Serup**, Martin Glaz: "Nu med ægte mennesker", i *Bogens verden*, nr. 5, 2002
- Stubenrauch**, Herbert: Ziehe, Thomas: *Kulturel frisættelse*. I: Larsen, Ole Schutz: *Barndom og ungdom*. Århus, Systime, 1.udgave, 1997. S. 151-155
- Stounberg**, Per: "Notater om ærligheden – selvbiografien, referencen og det uperfekte menneske" i *Selvskereven – om litterær selvfremstilling*, 2006, Aarhus Universitetsforlag
- Vosmar**, Jørn: *J.P. Jacobsens digtning*, 1984, Gyldendal

Artikler

- Behrendt**, Poul: "Autofiktionen har knust modernismens facader" *Information*, 2015
- Bendsen**, Pauline: "Generation Etik", *Information*, 2014.
- Bjørnkjær**, Kristen: "Forfatteren som mediebegivenhed", *Information*, 2011.
- Brødsgaard Andersen**, Tina: "Sted og identitet i ny dansk litteratur", *Litteratursiden*, 2013
- Bunch**, Mads et al.: "Autofiktion og det humane: den etiske drejning i dansk 2010er-litteratur", *Reception*, 2015
- Bukhdal**, Lars: "Generation etik, tak", *Weekendavisen*, 14/2 2014.
- Engelhardt Andersen**, Iben m.fl.: "Krop, lov og ja! Fire noter om Bjørn Rasmussens roman Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet", *Den blå port – Tidsskrift for litteratur*, 2012
- Foucault**, Michel: "Hvad er en forfatter?" *Passepartout*. Skrifter for kunsthistorie, 11. Årgang nr. 22, 2003
- Gemzøe**, Anker: "Tid og rum i Bachtins værker" i *Smuthuller - Perspektiver i dansk Bachtin-forskning*, forlaget politisk revy, 2003
- Guldager**, Louise Helstrup: "Da jeg flyttede til byen, mistede jeg det store perspektiv", *Information*, 2010
- Helt Haarder**, Jon: "Hullet i nullerne – ind og ud af kunsten med performativ biografisme" i *Passage*, 2010

- Helt Haarder, Jon:** ”Performativ biografisme: Litteraturvidenskaben og det intime liv” i *Kritik*, 2004
- Henriksen, Nina:** Hjemløsheden, rejsen og den kronotopiske identitet - en litteraturteoretisk analyse af en selvbiografisk kræftfortælling. *Tidsskrift for Forskning i Sygdom og Samfund*, nr. 20, 113-143. 2014
- Juhl Rasmussen, Anders:** ”Arena-modernisme”, *Danske Noter*, 2012
- Johansson, Rolf Sparre:** ”Var du på Myspace, Oskar?”, *Reception*, 2015
- Jones, E.H.:** ”Autofiction: A Brief History of a Neologism” i Bradford, Richard (red.) *Life Writing. Essays in Autobiography, Biography and Literature*. London: Palgrave Macmillan.
- Kaarsholm, Lotte Folke:** ”Jeg trækker hans vejr”, *Information*, 2002
- Kemp, Susanne:** Skoven, loven og løgnene *Ikke-læsninger af poesistykker af Pia Juul, Mette Meststrup og Ursula Andkjær Olsen*, Passage, 69, Sommer 2013
- Kjerkegaard, Stefen:** ”Nøgler og nøglehuller” i *Bogens verden*, 2008
- Kjerkegaard, Stefan:** ”Forfatter, fikcionalisering og den nye modtagerkultur. Iværksættelsen af Jonas Hassen Khemiris Montecore. En unik tiger” *Spring*, 2011
- Löfström, Kamilla:** ”Om Bjørn Rasmussens roman og dens romaner”, *Information*, 2012
- Mønster, Louise:** ”At finde sted – En introduktion til stedbegrebet og dets litterære potentiale”, *Edda*, s. 357-373, 2009
- Mønster, Louise:** ”Et forbund af celler. Om krop, køn og identitet i ung dansk poesi”, *Edda*, Årg. 28, Nr. 69, 2013
- Ravn, Morten:** ”Debutforfatter udlever drømmen”, *Stiften*, 2010.
- Ravn, Olga:** ”Sorry Mallarmé”, *Information*, 2014
- Rostbøll, Benedikte:** ”Ingenting er hemmeligt her” *Lone Hørslevs Skilsmiddedigte som ny bekendelselitteratur* i Ursula Andkjær Olsen & Elisabeth Friis (red.): *Kritik*, nr. 208, 2013
- Rösing, Lillian Munk:** ”Topos og trope hos Josefine Klougart”, *Spring* nr. 35, s. 68-81, 2014
- Skyum-Nielsen, Erik:** ”Derfor nordisk litteratur?”. 1. februar 2002. Den 25. november, 2005

- Svendsen, Erik:** Citeret i ”Ingenting er hemmeligt her” *Lone Hørslevs Skilsmisdedigte som ny bekendelseslitteratur* i Ursula Andkjær Olsen & Elisabeth Friis (red.): *Kritik*, nr. 208, 2013
- Syberg, Karen:** ”Vold, begær, sex og undertrykkelse”, *Information*, 2011.
- Sørensen, Rasmus Bo:** ”Et ubestemt sind – i en helt bestemt krop”, *Information*, 2012
- Thyssen, Ole:** ”Dannelse i moderniteten”, *Dansk pædagogisk tidsskrift*, nr. 3, s. 66-85, 2001
- Vandborg, Lise:** ”Politikerne har brug for litteraturen!”, *Litteratursiden*, 2016

Internetkilder

<http://www.limfjordslitteratur.dk/interview-dan-ringgaard.aspx>

<https://litteraturensveje.systeme.dk/index.php?id=502>

<http://www.forfatterweb.dk/oversigt/rasmussen-bjoern>

<http://nordjyske.dk/nyheder/jagten-paa-hjemstavn/7be26d01-dbe1-4cd0-8639-33580075e697/4/1513>

<http://www.kristeligt-dagblad.dk/bruger/661>

(sidst besøgt d. 27/5 2016)

Øvrigt

- Apelt, Susanne Helene:** *Når erindring bliver til fortælling – om selvfremstilling som litterær erindringsstrategi*, 2010, Københavns Universitet (Speciale)
- Juul og Frost Arkitekter:** *Det kendte i det fremmede – byens rum 2* (Byens rum for udviklingsstrategi) 2009, København.
- Kjær, Pernille m.fl.:** *Stedets fremtræden i Josefine Klougart's Stigning og fald*, 2013, Aalborg Universitet
- Sønderjylland, Museum:** *På sporet af den tabte tid – tid, sted og hjemstavn i det moderne samfund*, 2012, ILS – Lokalhistorie.