

Intime kollektiver og sammenhængsløse grupper

En undersøgelse af kollektivromanen i det 21. århundrede

31. maj 2016



Niels Nguyen

Speciale, 10. semester

Aalborg Universitet

Vejleder: Martin Gregersen

Indhold

1 Indledning.....	3
2 Metode og specialets opbygning.....	4
3 Kollektivromanen	5
3.1 Historisk baggrund.....	6
3.1.1 Hvorfor kollektivromaner? – den politiske baggrund	7
3.1.2 Kollektivromanens didaktiske ærinde	9
3.1.3 Kollektivromanen siden 1944	10
3.2 Mod en indkredsning af kollektivromanen	10
3.2.1 Hvem er hovedpersonen?	10
3.2.2 Grupper.....	11
3.2.3 Interaktionsformer og gruppedannelser	13
3.3 De to-tre kollektivromaner	14
3.3.1 Den kollektive kollektivroman	14
3.3.2 Den antikollektive kollektivroman.....	14
3.3.3 Den sekundære kollektivroman	15
3.4 Er Klysners teori brugbar?	16
4 Stedet i kollektivromanen	17
4.1 Stedet	17
4.1.1 Oplevelsen af stedet.....	17
4.1.2 Ikkestedet	20
5 Analyse af <i>Stormen i 99</i>	21
5.1 Udsigelsesforhold og forløb.....	22
5.2 Groteske personligheder	25
5.3 Fortidens traumer.....	30
5.4 Hovedpersonen	33
5.5 Arbejdspladsen	34

5.5.1 Styleman og problemer med jakkesæt.....	37
5.5.2 Hierarkiet på InWear	40
5.5.3 Arbejdspladsens manglende intimitet.....	42
5.6 Stormen og den kollektive tid	44
5.7 Afrunding af analyse: <i>Stormen i 99</i>	48
6 Analyse af <i>Pendlerne</i>	49
6.1 Et upersonligt sted.....	49
6.2 Romanens opbygning og fortællerforhold	52
6.2.1 Minimalrealisme og antydning af kriser	55
6.3 Gruppens mangel på sammenhæng	59
6.4 <i>Afrunding af analyse: Pendlerne</i>	63
7 Udblik mod andre kollektivromaner	64
7.1 Gruppe eller kollektiv?	65
7.2 Hovedperson(er).....	70
7.3 Den sekundære kollektivroman	72
7.4 Kommunisme, socialisme og kollektivism i postklassiske kollektivromaner.....	75
8 Konklusion	77
9 Abstract	81
10 Litteraturliste	83
10.1 Primærlitteratur	83
10.2 Sekundærlitteratur	84
10.3 Internetkilder.....	87

1 Indledning

Kollektivromanen mistede sin toneangivende status og blev efter krigen opfattet som en genre, der var ubrydeligt knyttet til 1930'erne med deres sociale blik på menneskelivet (Schou 2006: 207)

Således afslutter Dansk Litteraturs Historie 1920-1960 sit afsnit om kollektivromanen og dens forfattere. Den udtrykker samtidigt den gængse opfattelse af kollektivromanen som en litterær genre, der er uløseligt rodfæstet i 1930'erne. Også den danske litteraturforsker Finn Klysner erklærer i sit arbejde med kollektivromanen i *Den Danske Kollektivroman 1928-1944* (1976) genren for død. Udover, at han i sin titel markerer en afgrænset periode fra 1928-1944, konkluderer han mod slutningen af sin bog: "Det er endvidere symptomatisk for perioden, at genren og kollektivismetanken døde ud omkring udbruddet af den anden verdenskrig, fordi denne fremfor alt viste, at kollektivismen var en urealisabel og "utopisk" ideologi" (Klysner 1976: 147). Hermed giver Klysner udtryk for, at genren dør i takt med kollektivismetanken døde.

Finn Klysner knytter med kollektivismetanken også kollektivromanerne til socialisme og kommunisme. I den amerikanske forsker Robert Freedmans bog *The Marxist System* kredser socialismen omkring et ønske om et samfund, der i modsætning til kapitalismen ikke er præget af privat ejendomsret over produktionsanlæg. Samfundets samlede produktion skal i stedet varetages under kollektive forhold: "Picture a community of free individuals working the means of production together, where the labor power of individuals is consciously organized as labor power for community rather than individuals" (Freedman 1990: 114f.). Kollektivismetanken afspejler tilmed socialismens og kommunismens ønske om, at mennesket er underordnet kollektivet, hvorved det frivilligt underlægger sig fællesskabet.

Med kommunisme og socialisme forbindes kollektivromanen også til en tidsaktuel politisk debat i 1930'erne, der interesserer sig for mennesket som samfundsborgere og klassemedlemmer (Schou 200: 185). Det er derfor ikke underligt, at Hans Hertel nævner kollektivromanens forfattere i forbindelse med kommunisme i en artikel i *Politiken* (Larsen 2009), idet kollektivromanen netop sætter "det sociale menneske på dagsordenen" (Schou 2006: 185) gennem en række socialrealistiske romaner, der dyrker det ideelle ved kollektivet og fællesskabet.

Skønt det kollektive og kommunistiske islæt ikke kan kopieres i nutidige romaner, mener jeg stadig, at kollektivromaner findes i det 21. århundrede. Titler som Simon Fruelunds *Borgerligt Tusmørke* (2006) og *Pendlerne* (2014), Stine Pilgaard's *Lejlighedssange* (2015), Kristian Bang Foss' *Stormen i 99* (2008), Jan Sonnergaard's *Om Atomkrigens betydning for William Funks ungdom* (2009) og mange flere vidner om, at genren lever i bedste velgående.

De nye romaner kopierer ikke Hans Kirks arketype på kollektivromanen, *Fiskerne* (1928), og jeg vil derfor undersøge de temaer og gruppedynamikker, som man finder i det 21. århundredes kollektivromaner, og den forbindelse, den nye kollektivroman har til den klassiske kollektivromans bearbejdning af arbejderklasse, fællesskab og samfundskritik. Med denne problemstilling bliver målet med mit speciale at karakterisere den udvikling, som kollektivromanen har gennemgået, og undersøge de brud på genrens kernekaraktistika og ideologiske udgangspunkt, som man finder i den nye kollektivroman. Da jeg anser stedet som essentielt for individer og grupper i både gamle og nye kollektivromaner, vil jeg også sætte stedet i kollektivromanerne i fokus og påvise deres afspejlinger af gruppeforhold.

2 Metode og specialets opbygning

Mit teori afsnit afspejler min målsætning om at beskrive det 21. århundredes kollektivroman og kollektivromanens sted. I første del vil jeg tage fat i kollektivromanens historiske forhold og de politiske ideologier, som danner grobund for kollektivromanens blomstring i 1930'erne. Dernæst vil jeg behandle kollektivromanens interesse for sociale problemstillinger med henhold til kollektiv- og fællesskabsidealer, dets forbindelser til socialisme og kommunisme, det didaktiske ærinde, og kollektivromanens rolle for litteraturhistorien efter dens død.

Efter den historiske redegørelse vil jeg gribe fat i kollektivromanen som genre og de problemstillinger, som Klysners definition har for mit arbejde med kollektivromanen i det 21. århundrede. Jeg vil i dette afsnit sætte fokus på hovedpersonerne, de gruppedynamikker og interaktionsformer, som Klysner beskriver i sin bog om genren, og de tre kollektivromantyper, som Klysner kommer frem til gennem sine analyser. Endelig vil jeg afslutte med en række overvejelser omkring teoriens brugbarhed i forhold til et nutidigt perspektiv og kollektivromanens genremæssige udviklingspotentiale.

Anden del af mit teoriafsnit handler om stedet. Jeg vil i denne forbindelse indtage en fænomenologisk position i forhold til stedet, hvor jeg redegør for oplevelsen og erkendelsen af stedet. Forholdet mellem menneske og sted og deres indbyrdes påvirkning af hinanden bliver ydermere uddybet. Denne dialektik vil jeg afslutningsvis sætte i forhold til kollektivromanen gennem et eksempel fra *Fiskerne*, da denne indeholder en stærk forbindelse mellem menneske og sted.

I forlængelse af dette afsnit vil jeg inddrage den franske antropolog Marc Augés redegørelse for ikkestedet i *Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992), der bliver oversat til engelsk i 1995. Ikkestedet betragtes ofte som en negation af stedet: "Place and non-places are rather like opposed polarities" (Augé 1992: 79). Den kædes derudover ofte sammen med globalisering og det 20. og 21. århundredes modernitet, og det er derfor interessant at undersøge dens påvirkning af stedet i kollektivromanen.

Jeg vil i mine analyser tage fat i Kristian Bang Foss' roman *Stormen i 99* (2008) og Simon Fruelunds *Pendlerne* (2014). Kristian Bang Foss' roman har jeg valgt på grund af dens forbindelse til arbejdspladsen. Kollektivromaner er ofte også arbejderlitteratur med en politisk interesse for arbejdernes vilkår. Skildringer af arbejdspladsen, arbejdsfællesskaber og de indbyrdes relationer mellem kollegaer er derfor en central bestanddel af genren. Mit andet analyseeksempel *Pendlerne* har jeg udvalgt i kraft af dets radikale forhold til kollektivromanens krav om kollektivism, fællesskab og gruppeforhold. Man finder i romanen et ikkested med en mangel på relationer. Målet med analysen af Fruelunds roman er derfor at påvise, hvordan romanen afviger fra kollektivromangenren.

Mine analyser af *Pendlerne* og *Stormen i 99* vil jeg afslutningsvis diskutere i relation til andre kollektivromaner fra 00'erne og 10'erne af Jan Sonnergaard, Dennis Gade Kofod og Stine Pilgaard og Jakob Ejersbo i et forsøg på at beskrive den kollektivromanens udvikling og udformning i det 21. århundrede og brud med 1930'ernes kollektivroman.

3 Kollektivromanen

Kollektivromanen er ifølge både Klysner og Schou forankret i en historisk periode. De afspejler ydermere socialisme, kommunisme og den kollektivism og de fællesskabsideal, som disse

ideologier indeholder. Før jeg gør rede for hvad kollektivromanen er, vil jeg først og fremmest kigge på genrens historiske og politiske baggrund.

3.1 Historisk baggrund

Kollektivromanen bliver af Klysner kaldt en "litterær trend" (Klysner 1976: 13), og man kan ud fra denne formulering allerede ane genrens marginale position i litteraturhistorien. I 5-bindsudgaven af *Dansk Litteraturs Historie* har man således blot tildelt kollektivromanen og dens forfattere 26 sider. Kigger man på Klysners oversigt over kollektivromaner fra storhedstiden omkring 1930'erne er billedet det samme. Der bliver blot udgivet 24 værker fordelt på 18 år mellem 1928 og 1945, hvorefter Klysner i løbet af sit arbejde fastslår, at flere af dem slet ikke er kollektivromaner. Antallet af reelle kollektivromaner er derfor langt lavere. Skønt det sparsomme antal udgivelser og teoretiske arbejde er genren alligevel blevet synonym med 1930'ernes litteratur og "[k]unstnerisk blev kollektivromanen det mest karakteristiske udtryk for 30'erprosaens optagethed af det sociale" (Schou 2006: 186).

Med optagetheden af det sociale bevæger vi os over mod det, som danner grobund for genrens opblomstring. Det sociale er i årtiet ikke blot en litterær trend eller modebølge, det er en central del af den sociologiske debat: "1930'ernes litteratur interesserede sig for de sammenhænge, mennesker indgår i" (185). Mange af tidens diskussioner i forbindelse med litteraturen omhandler skildringen af det sociale. Det er tilmed ikke udelukkende venstrefløjen, der dyrker fællesskabsidealer. På højrefløjen fremfører nationalsocialismen paroler som: "Fællesnytte går forud for egennytte" (185). Ligesom i socialismen og kommunisme finder man i den højreorienterede nationalsocialisme kollektivismetanken, hvormed individet er nødt til at underlægge sig kollektivet for det fælles bedste.

Litteraturen afspejler derfor tidens politiske diskussioner om *det sociale menneske* og fællesskabsidealer, hvormed kollektivromanen rammer en nerve i tiden. Genren afspejler det tidsaktuelle og denne styrke er sidenhen også blevet dens svaghed. I takt med debattens død, uddør kollektivromanen også, og forankringen omkring kollektivismetanken og de fællesskabsidealer, som man finder i socialismens og kommunismens ønske om fælles ejendom og individer, der er underordnet kollektivets mål, påvirker selv vores opfattelse af kollektivromanen i dag over 80 år efter udgivelsen af *Fiskerne*.

3.1.1 Hvorfor kollektivromaner? – den politiske baggrund

Med forankringen omkring kollektivismen, socialisme og kommunisme er kollektivromanen ideologisk set en bundet genre, og Klysner argumenterer for denne bundethed på følgende måde: "Kollektivromanen er netop sådan en marginal genre, idet den tydeligvis tilhører en bestemt periode, 1928- ca. 1944, og er knyttet til en bestemt ideologi, nemlig kollektivismen" (Klysner 1976: 20). I Klysners optik er en adskillelse af genrens historiske periode og ideologi umulig. Man finder derfor hos ham en absolut og ubrydelig forbindelse mellem kollektivismen, den historiske periode og litteraturen, hvilket umiddelbart umuliggør en nutidig udgave af kollektivromanen.

Ideologisk er kollektivismen baseret på socialisme og kommunisme fællesskabsidealer. Med socialisme og kommunisme som ideologisk udgangspunkt forsøger kollektivromanerne at sætte problemer under debat ved at male portrætter af arbejderklassens ofte trange vilkår. Et af målene med både socialisme og kommunisme er at beskrive ulemperne ved et hierarkisk opdelt samfund, hvor proletariatet sælger deres arbejdskraft: "In Capitalism the goad of hunger forced people who did not own the means of production to sell their labor power [...] Laborers, to live, were forced to sell their services to tool owners on unfavorable terms" (Freedman 1990: x). Hermed samler rigdom sig på de riges hænder, mens de fattige er nødt til at acceptere uretfærdige vilkår.

Forbindelsen mellem fællesskab og arbejderklasse kan formuleres ved hjælp af den amerikanske professor i engelsk Barbara Foley, der i sin bog *Radical Representations: Politics and Form in US Proletarian Fiction, 1929-1941* kalder kollektivromaner for proletarlitteratur: "In their projection of group heroes and group-actions, however, the collective novels both assert and demonstrate the proletariat to be more than the sum of its constituent parts" (Foley 2005: 410). Proletariatet står i kollektivromaner stærkere sammen. Således kan arbejdernes ringe vilkår forbedres gennem samarbejde. Hos Freedman er samarbejde også med til at frigøre proletariatet fra kapitalismens undertrykkelse: "The sharing of the burden of work is the natural condition of human existence. It is the way in which productive labor, instead of enslaving individuals, becomes the means of emancipation" (Freedman 1990: 120). Således opnår mennesker en frigørelse ved at stå sammen som et fællesskab med fælles mål.

Med socialisme og kommunisme følger også ønsket om et klasseløst samfund, og man finder et ønske om at indskrænke klasseforskelle: "Classes are rendered obsolete. As the anarchy of production vanishes, the political authority of the state wanes" (119). Citatet henviser ikke blot til en indskrænkning af sociale klasser og hierarkier, visionen er radikal og ønsker en udviskning af klasser. Vejen til dette klasseløse samfund skal gå gennem socialisme, og senere i takt med, at samfundet har vendt kapitalisme ryggen, kan kommunismen realiseres: "There must be a transition between the death of capitalism and communism" (114). Kommunismen fremstår derfor som en gennemført og radikal udgave af socialismen. Indskrænkningen af klasseforskelle fører i socialisme og kommunisme tilmed til en lige fordeling af goderne, idet man opfatter dem som resultatet af en fælles indsats. Med lige fordeling fastslås en ujævn fordeling, hvorved mennesker kan yde efter evne og nyde efter behov: "From each according to his ability to each according to his needs!" (117).

Som modsvar mod kapitalisme udviser kommunisme og socialisme solidaritet med den undertrykte og underbemidlede arbejderklasser. Man finder i kollektivromanen stor respekt for arbejderklassen og dens trange vilkår, hvormed socialismens og kommunismens ideer omkring klasseløshed og kollektivismen bliver fremhævet. Hos Hans Kirk finder man denne ophøjelse af arbejderklassen i *Fiskerne*:

fiskerkollektivets tilværelse gennemtrænges af nogle værdier, der aftvinger Kirk en respekt, som ikke er forstilt, men uforbeholden og ægte. Værdierne knyttes til det fysiske arbejde, som ikke alene skildres positivt, men betragtes som det, der konstituerer det egentlige menneskelige og dermed antager en absolut, ahistorisk karakter (Schou 2006: 188)

Fiskerkollektivet i *Fiskerne* har et intimt socialt fællesskab, der ofte sætter kollektivet over individet, og de besidder derfor en række værdier, en arbejdskultur og et fællesskab, som er beundringsværdige. Med dette bliver Kirks roman også et eksempel på den kollektivismen, man finder i kollektivromaner, idet fællesskabet udelukkende kan bestå, når man sætter det fælles gode over individuelle ønsker.

Med sin kontekstualisering omkring arbejderklassen og proletariatet lægger kollektivromanen op til en debat om sociale klasser. I denne debat bliver underklassen ofte offer

for overklassens grådighed. Kollektivromanen er samtidigt forbundet til arbejderlitteraturen, hvis hovedformål er at skildre arbejderes vilkår og Erik Svendsen, der er lektor i dansk, medier og litteratur, beskriver denne ved: "De undertrykte levede ikke kun i den tredje verden. Arbejdererfaringer skulle frem, og litteraturen var et oplagt medium" (Svendsen 2007: 318). Arbejderlitteratur har ligesom kollektivromanen marxistiske problemstillinger på arbejdspladsen som centralt genrekarakteristika. Således kommer det sociale hierarki til udtryk i Leck Fischers *Kontor-Menneske* (1933) og H. C. Branners *Legetøj* (1936) gennem arbejdspladsens udnyttelse af arbejderne. Klysner mener tilmed, at *Legetøj* opererer med en magtfordeling, som kun enkelte profiterer af.

3.1.2 Kollektivromanens didaktiske ærinde

Med sin bearbejdelse af den undertrykte arbejderklasses vilkår opnår kollektivromanen et didaktisk ærinde: "Men uanset om kollektivet baserer sig på fælles værdier eller tværtimod lader klasse modsætninger træde frem, knytter der sig en didaktisk bestræbelse til kollektivromanen. Det gælder læserens bevidstgørelse" (Schou 2006: 186). Med det didaktiske ærinde når kollektivromanen ud over fiktionen. De grupper, man finder i kollektivromaner, kan oversættes til grupper i samfundet uden for fiktionen.

Kollektivromaner afspejler med den interesse for samfundet, som det didaktiske ærinde fordrer, historiske kendsgerninger gennem samfundsportrætter. Således udnytter for eksempel H. C. Branners *Legetøj* og Leck Fischers *Kontor-Menneske* deres allegoriske potentiale til at afspejle hele samfundet og dets klasse modsætninger. I kraft af dialektikken mellem fiktion og læsers omverden og genrens faste forankring i 1930'ernes interesse for det sociale kommer kollektivromanen til at tegne samfundsportrætter og indskrive sig i en politisk debat. Dens mål er at gøre læseren bevidst om den sociale ulighed og dermed medvirke til en forandring af arbejderklassens forhold. På denne måde bliver kollektivromaner også indbegrebet af klassekampsromaner, og det er interessant at undersøge, hvorledes eller hvorvidt de nye kollektivromaner også indskrives i politiske debatter. Det politiske udgangspunkt i kommunisme og socialisme, som det didaktiske ærinde fordrer, er dog problematisk for en nutidig undersøgelse af kollektivromanen.

I sit speciale bruger Ane Sofie Syberg, der er cand. mag. i dansk, i stedet begrebet antropologisk dobbeltsyn til at koble kollektivromanen sammen med samfundsportrættet: "Det vil sige, at kollektivromanen særligt har en bestemt gruppe i søgeren, men at denne gruppe bruges til at udtrykke noget alment gældende" (Syberg 2009: 36). Med dette udtryk undlader hun at bruge det didaktiske ærinde, der er ladet med kommunistiske og socialistiske konnotationer.

3.1.3 Kollektivromanen siden 1944

Selvom kollektivromanen siden har mistet sin toneangivende status, og til trods for at Klysner og Schou simpelthen har erklæret den død, bliver der fortsat skrevet kollektivromaner. Klysner erkender også, at der er blevet skrevet kollektivromaner siden (Klysner 1976: 9), og han fremhæver ligefrem Hans Scherfigs fortsættelse til *Idealister* (1945) (der også lægger uden for perioden), *Frydenholm* (1962). Schou fremhæver i *Dansk Litteraturs Historie* Michael Tejns tetralogi *Drømmen og Virkeligheden* fra 1942 og frem (udgivet samlet i 1959-1967), der skildrer det danske samfunds udvikling efter 1917 (Schou 2006: 206). Med Klysner og Schou finder man i litteraturhistorien et paradoksalt forhold til kollektivromanen, idet begge både bekræfter kollektivromanens liv og død.

3.2 Mod en indkredsning af kollektivromanen

Finn Klysners bog om kollektivromanen fra 1976 er den eneste danske udgivelse om genren. For Klysner er kollektivromanen imidlertid en uddød genre, som er uløseligt forbundet med 1930'erne og den kollektivismetanke, som præger dette årti. Som konsekvens er genren umulig at reproducere. Dette er en problematisk optik, da det alluderer, at samtlige kollektivromaner, der er udgivet siden, ikke er "rigtige" kollektivromaner. Mod slutningen af mit teoriafsnit om kollektivromanen vil jeg derfor pointere en række af de problematikker, som man finder i forbindelse med brugbarheden af Klysners teori inden for nyere kontekster med henblik på at nuancere definitionen af kollektivromaner.

3.2.1 Hvem er hovedpersonen?

Ud over rollen som arbejderlitteratur er kollektivromanen også kendetegnet ved manglen på en egentlig hovedperson. I stedet sidder man tilbage med en lang række sideordnede karakterer:

”Denne romanform skildrer en gruppe mennesker som ikke rangordnes i hoved- og bipersoner, men tildeles tilnærmelsesvis samme vægt i fiktionen” (Schou 2006: 186). Hierarkisk tildeles alle personerne i gruppen lige stor betydning for romanen. Da kollektivromanen behandler en gruppe af individer sætter den samtidigt fokus på gruppens sammenhængskraft og indbyrdes relationer. Disse personer deler ofte en række fælles vilkår, idet de deler det samme rum (Syberg 2009: 9), og romanens sted er derfor af stor betydning for gruppen.

Hvor Schou arbejder med en definition, der påpeger, at alle hovedpersonerne har lige stor betydning, og hvor Syberg bemærker, at disse hovedpersoner ofte bebor det samme sted, placerer Klysner tilmed gruppen af hovedpersoner i forhold til et samfund, og han definerer indledningsvis kollektivromanen som: ”roman hvis hovedperson ikke er et individ men en gruppe, og som skildrer gruppens samfundsmæssige placering og evt. forandringer” (Klysner 1976: 9). Klysners definition markerer, at gruppen definerer sig selv i forhold til omverdenens samfund. Udover, manglen på en egentlig hovedperson markerer Klysner tilmed, at grupperne ikke optræder som isolerede enheder, men som del af et samfund.

3.2.2 Grupper

Et emne, som er nødvendigt at afdække vedrørende kollektivromanen er gruppespørgsmålet, og hvordan man skal forstå disse grupper. Den danske ordbog beskriver en gruppe som en ”samling individer, genstande eller fænomener som er bragt sammen eller har noget tilfælles” (Den Dansk Ordbog 2016). Denne meget brede definition indikerer, at vi har at gøre med grupper, når de individuelle elementer har ligheder eller noget ”tilfælles”.

Klysner kommer med en mere bestemt definition. Således er lighed ikke længere tilstrækkeligt, og han henter i sit forsøg på at definere, hvad der menes med ”gruppe”, termer fra sociologien. Han bygger sin gruppedefinition på blandt andet Verner Goldschmidt: ”Mange sociologiske forfattere definerer en gruppe som individer der er mere i interaktion med hinanden end nogen af dem er med andre” og ”Der er også en del sociologer, der ved gruppe forstår to eller flere mennesker, som samvirker med et fælles mål for øje” (Klysner 1976: 15). De to citater fremhæver interaktionen mellem gruppens forskellige individer og fællesskabet som nøglebegreber. Det er i kraft af relationen mellem kollektivitetens medlemmer og

målsætningsfællesskabet, hvormed gruppens samarbejde omkring et fælles mål er opprioriteret, at man kan betragte individerne som en gruppe.

Hvor gruppen er defineret som individer, der er i interaktion med hinanden omkring et fælles mål, forstår Klysner kollektivet som: ”sammenfattende en flerhed til en enhed; omfattende en flerhed (flere ting ell. Personer; ogs.: sammenfattet til (optrædende som) en enhed” (15). Også hans definition af kollektivet aftegner en fælleshed. Hvor gruppebegrebet udelukkende lægger vægt på interaktionen og samvirke, defineres kollektivet som en enhed. Individerne indgår i kollektivet ikke længere blot som en række individer, der er i interaktion med hinanden, de smelter sammen. Med dette er de i stand til at optræde som en fasttømret enhed med ens sindelag.

Man finder hos Klysner derfor også en distinktion mellem gruppen og kollektivet, hvor gruppen kan udgøres af mere eller mindre tilfældige mennesker, der er i interaktion med hinanden, udgøres kollektivet af en række individer med et intimt fællesskab. Forskellen på gruppen og kollektivet kan eksemplificeres med *Legetøj*. I romanens begyndelse formulerer Herman Kejser gruppens enighed om at arbejde med et fælles mål: ”En forretning er en stat i staten, et samfund vor vi alle er borgere, og den der vil blive større maa gøre forretningen større [...] at jeg har et personale, som har forsaaet dette: at indordne sig i et samfund, en helhed” (Branner 1936: 45). Alle medarbejderne må underlægge sig kollektivet og samarbejde for at opnå et fælles mål og gøre forretningen større. I løbet af romanens forløb bliver denne fællesskabsfølelse modsagt, og kollektivet bliver ofret til fordel for antikollektiv og egoisme (Klysner 1976: 85). De er ikke i stand til at optræde som en enhed. De er blot en gruppe af individer, som tilfældigvis arbejder det samme sted:

Men naar han nu spurgte sig selv, hvad der drev Kejserbodernes tyve mennesker til at æde hinanden op, og gøre det daglige liv til et helvede, hvor ingen havde nogen glæde – ja, saa var der dog altid et ord han havde faaet fat paa, og det var ordet *magt*. Det, der drev dem var et begær efter magt – magt over andre mennesker (Branner 1936: 286)

Individerne arbejder udelukkende for at fremme egne muligheder, og arbejdsfællesskabet er mod slutningen blevet erstattet af individuelle behov.

Idet kollektivismetanken ikke længere er lige så fremtrædende, som den har været i 1930'erne, er det dog nødvendigt med en revurdering af betydningen af kollektiv i kollektivromanen. Man kan ikke længere gå ud fra, at kollektivet vil samvirke med noget fælles for øje eller optræde som en enhed. Dette samarbejde finder man ofte kun, hvis romaner også indeholder et arbejdsfællesskab, hvilket en stor del af de nyere kollektivromaner ikke indeholder. Således finder man hverken arbejdsfællesskaber i Fruelunds *Borgerligt Tusmørke* eller *Pendlerne*, der handler om naboskab og passagerer på et tog. Et punkt, som skal diskuteres i relation med gruppe og kollektiv i mine analyser, omhandler derfor kollektivernes eksistens i nye kollektivromaner.

3.2.3 Interaktionsformer og gruppedannelser

For at måle gruppesammensætninger opstiller Klysner forskellige interaktionsformer som måleenhed for kollektivromaners grupper og gruppeprocesser. Ydermere opstiller han formelle og uformelle gruppedannelser til at beskrive gruppernes udformning.

Først og fremmest skelner Klysner mellem primær interaktionsform og sekundær interaktionsform, hvor førstnævnte er "[e]n kontakt mellem mennesker, som indgår i et intimt samarbejde og eventuelt også i en eller anden form for oplevelsesfællesskab, således at de enkelte personer kender hinanden indgående" (Klysner 1976: 17). Ved den primære interaktionsform indgår medlemmerne i en intim relation, hvor de kender hinanden aldeles godt. Denne interaktionsform er karakteristisk for mindre arbejdspladser, foreninger, menigheder og vennekredse. Modsat primær er sekundær interaktionsform kendetegnet ved "[e]n kontakt mellem mennesker, hvor man nok til stadighed er i forbindelse med hinanden, men uden at have nogle fælles interesser og gøremål og uden egentlig at kende noget nærmere til hinanden" (17). Denne interaktionsform finder man i store virksomheder, bysamfund og større boligkomplekser. Med sin skelnen mellem disse interaktionsformer lægger Klysner vægt på graden af tæthed eller intimitet i grupper, og hans skelnen er ret besat en skelnen mellem små og store grupper, hvor man er i stand til at opretholde en større grad af intimitet i små grupper.

En anden måleenhed, som Klysner opstiller, er mellem formelle og uformelle gruppedannelser. Formelle grupper er: "Smågrupper som er dannet bevidst og hvis målsætning er specificeret kaldes ofte formelle grupper" (17). Modsat disse finder man uformelle

gruppedannelser. I denne gruppe indgår alle andre gruppedannelser, som ikke overholder den formelle gruppes kriterier. Ligesom ved interaktionsformerne lægger Klysner vægt på intimitet og fællesskab i sin distinktion mellem formelle og uformelle gruppedannelser.

3.3 De to-tre kollektivromaner

3.3.1 Den kollektive kollektivroman

Den kollektive kollektivroman præsenterer os for det mest intime fællesskab. Denne type udtrykker selve kollektivismetanken og præsenterer idealet for fællesskabets styrke. Vi finder i denne kategori primær interaktionsform med formelle gruppedannelser, hvilket indikerer et tæt knyttet og intimt kollektiv, hvor medlemmerne kender hinanden indgående. Det er her Klysner placerer prototypen på kollektivroman, *Fiskerne*. Ydermere er typen kendetegnet ved en "fælles ideologisk placering i forhold til omverdenen, hvad der bevirker, at kollektivet udadtil fremtræder som en fasttømret enhed" (Klysner 1976: 121). Der er derfor tale om "et integreret socialt fællesskab, som også er et værdi- og interessefællesskab" (Schou 2006: 186). Vi finder hermed ikke kun de mest intime grader af interaktionsform og gruppedannelse, fællesskabet fungerer også i kraft af fælles ideologi og forhold til omverdenen. I forhold til omverdenen passer man sig selv, og Klysner nævner derfor en "[f]ællesskabets eksklusivitet", der er begrænset af både tid, sted, ideologi og accept af normer og arbejdsvilkår (Klysner 1976: 123). Fællesskabet i kollektivet besidder en fælles historie, traditioner og vaner, hvilket udelukker omverdenen fra at indgå i et samarbejde. I dette kollektiv finder man tilmed et arbejdsfællesskab, hvormed gruppen arbejder med henblik på at opfylde en fælles målsætning.

3.3.2 Den antikollektive kollektivroman

Ligesom den kollektive kollektivroman består den antikollektive kollektivroman også af primær interaktionsform med formel gruppedannelse. Hvor den kollektive kollektivroman udtrykker kollektivismens vision, omhandler den antikollektive kollektivroman imidlertid negationen af denne kollektivismetanke og det utopiske ved det rene kollektiv: "at mennesket naturligvis også er et produkt af de socioøkonomiske forhold; men disse vil altid være sekundære i forhold til menneskets fundamentalt egoistiske karakter" (129). Mennesket er til for egen vindings skyld, og

antikollektivet er derfor præget af interne magtkampe, hvor hvert individ forsøger at forbedre sin placering i det indbyrdes hierarki.

Som eksempel på den antikollektive kollektivroman lægger Klysner stor vægt på en analyse af H. C. Branners *Legetøj*. Hvor den kollektive kollektivroman er præget af, at gruppen tilhører samme underklasse, der er underlagt samme vilkår, finder man en større diversitet i den antikollektive kollektivroman. Som konsekvens af denne diversitet udgør den antikollektive kollektivroman ofte "et miniaturebillede af det totale samfund, en stat i staten, knyttet til en karakteristisk lokalitet, der derved får symbolsk karakter" (126). Kollektivet har derfor ikke nogen ideologisk basis og fungerer i praksis kun som et arbejdsfællesskab, hvor man ofte finder en arbejds- og magtfordeling, der undertrykker underklassen med overklassen som sejrherre, hvorfor Klysner kalder magtforholdene diktatoriske (127).

3.3.3 Den sekundære kollektivroman

Den sekundære kollektivroman afviger fra de to andre, idet vi her ikke finder en formel gruppedannelse med primær interaktionsform. Denne har derimod en uformel gruppedannelse og tenderende mod sekundær interaktionsform (19). Den er karakteriseret ved, at et afgrænset antal personer er i mere interaktion med hinanden end nogle af dem er med andre (132). Gruppen mangler imidlertid et kvalitativt fællesskab. De ikke deler nogen fælles interesser, ideologier eller arbejde. Vi finder derfor en mangel på den intime relation mellem gruppemedlemmer, som ifølge Klysner er genrekonstituerende, og dette gør, at de involverede ikke kan betragtes som en sammentømret enhed eller kollektiv ud fra de kriterier, som Klysner har opstillet; de kan udelukkende betragtes som en gruppe eller et afgrænset antal mennesker. Den sekundære kollektivroman adskiller sig derfor fra den kollektive kollektivroman og den antikollektive kollektivroman ved dens mangel på kollektivet. Der er blot tale om, at en gruppe sideordnede individer optræder som hovedpersoner. På grund af denne mangel på fællesskab og intimitet konkluderer Klysner, at den sekundære kollektivroman ikke er nogen kollektivroman alligevel. Med prioriteringen af den primære interaktionsform og de formelle gruppedannelse som genrekonstituerende lægger Klysner tilmed vægt på, at kollektivromaner udelukkende kan eksistere i små afgrænsede forsamlinger, der er i stand til at opretholde en højere grad af intimitet.

3.4 Er Klysners teori brugbar?

Den høje grad af intimitet, som Klysner bruger til at karakterisere kollektivromanens grupper, er velegnet til at beskrive 1930'ernes kollektivroman, idet denne periode er præget af en social debat om arbejderes vilkår. Når man begynder at kigge ud over den afgrænsede periode fra 1928-1944, bliver hans teori og de stringente regler med henhold til kollektivromantype, gruppedannelse og ideologisk udgangspunkt, som denne teori indeholder, for snæver. Hans periodiske afgrænsning af kollektivromangenren udelukker tilmed alle værker skrevet efter, og han alluderer, at genren ikke er i stand til at udvikle sig, hvorfor hans teori er ahistorisk.

Dette udgangspunkt er problematisk for min undersøgelse af det 21. århundredes kollektivroman, og jeg mener, at det er naivt at antage, at kollektivromangenren ikke har noget udviklingspotentiale. I sin artikel om genrebegreber nævner den skotske litteraturkritiker Alistair Fowler: "Især nye værker inden for genren vil kunne tilføje yderligere karakteristika. På den måde kan en litterær genre forandre sig med tiden, således at det, der afgrænser den, ikke vil kunne være defineret ved noget enkelt sæt af karakteristika" (Fowler 1982: 41). Det er derfor ufrugtbart at betragte genrer som afgrænsede og universelle kassesystemer. Genrer er ifølge Fowler dynamiske og under bestandige forandringer, og de bliver hele tiden udfordret af nye værker.

De regler og genrekonstituerende elementer, som Klysner opstiller, er utidssvarende og findes derfor ikke nødvendigvis i kollektivromaner efter 1944. Som konsekvens kan hans arbejde ikke ukritisk appliceres i nyere kollektivromaner. I mit arbejde med kollektivromanen vil jeg derfor diskutere Klysners begreber i nyere kollektivromaner og undersøge de nuancer af tradition og brud på tradition, som man finder i det 21. århundredes kollektivroman.

Jeg vil i mit videre arbejde skelne mellem klassiske kollektivromaner og postklassiske kollektivromaner¹, hvor de klassiske kollektivromaner udgøres af Klysners eksempler og 1930'ernes socialistiske og kommunistiske ideologier. Postklassiske kollektivromaner er de kollektivromaner, der er skrevet uden for kollektivromanens storhedstid. De er ligesom de klassiske kollektivromaner kendetegnet ved et gruppeportræt og en gruppe som hovedperson. Betegnelsen postklassisk kollektivroman kan bruges om alle kollektivromaner efter 1944, men jeg

¹ Betegnelserne klassisk og postklassisk har jeg taget fra den klassiske narratologi og den postklassiske narratologi, idet jeg med henhold til Klysner ser den samme problematik. Hvor Klysners teorier ligesom den klassiske narratologi er skematiserende og strukturalistiske vil jeg argumentere for, at en nuancering af teorien er nødvendig.

vil med mit fokus på det 21. århundrede imidlertid udelukkende beskæftige mig med de nyeste postklassiske kollektivromaner, der er skrevet efter år 2000.

4 Stedet i kollektivromanen

Mennesket er tæt forbundet til de omgivelser, det bebor, og man kan aldrig snakke om mennesker uden at medtage stedets indflydelse. I *Legetøj* kommer stedets påvirkning af medarbejderne til udtryk gennem forretningens sociale liv, hvor især Feddersens stræben efter mere magt påvirker arbejdspladsens kultur negativt. Som konsekvens findes sammenholdet og kollektivet mod slutningen ikke længere. Den danske litteraturforsker Louise Mønster fastslår tilmed, at stedet er det, "der mest intimt forbinder mennesket med dets omgivelser [...] stedet er derimod den form for rumlighed eller spacialitet, som menneskets liv udfoldes i. Det er konkret, sanseligt, og forbundet med betydning" (Mønster 2009: 361). Stedet står derfor centralt for udformningen af grupper i kollektivromaner og deres livsvilkår, og jeg vil i dette afsnit gøre rede for min forståelse af sted og forholdet mellem sted og menneske.

4.1 Stedet

Min redegørelse for sted vil tage udgangspunkt i den amerikanske filosof Edward S. Casey. Med min interesse for stedets påvirkning af mennesket og menneskets oplevelse af stedet vil jeg indtage en fænomenologisk position, hvor menneskelig erkendelse af stedet, deres indbyrdes relation, og de betydninger, som stedet tillægges, står centralt.

4.1.1 Oplevelsen af stedet

Fænomenologi betyder læren om fænomener og kredser om den menneskelige erkendelse af fænomener eller genstande. Mønster markerer ydermere i sin artikel "At finde sted" fra 2009 at: "Et grundlæggende træk i fænomenologien er, at subjektet og objektet ikke betragtes som adskilte størrelser, men tværtimod er intimt forbundne. Mennesker er i verden og blandt tingene, og tilsvarende er tingene meningsfyldte i den menneskelige kontekst (361). Dermed peger hun på, at mennesket og stedet indgår i en intim forbindelse, hvorved mennesket tildeler genstandene mening gennem erfaring, forståelse og erkendelse.

Den fænomenologiske tilgang til stedet trækker på "det dialektiske forhold mellem mennesker og verden" (6), og Casey fastslår, at stedet er forbundet med erfaringer og oplevelser: "Man kan ikke kende til eller sanse et sted uden at være på stedet, og det at være på et sted er at befinde sig i en position, hvorfra man kan percipere det" (Casey 1996: 94). For at percipere stedet er man nødt til at være på stedet.

Stedet er i fænomenologien knyttet til den menneskelige erfaringsverden og de værdier og den kultur, som individet forbinder med stedet (Mønster 2009: 361). Samtidigt danner stedet rammen om beboeres ageren. Den dialektik, som man finder mellem sted og menneske, kan beskrives som en vekselvirkning, hvorved mennesket er i stand til at påvirke stedet, og stedet i stand til at påvirke mennesket. Den amerikanske antropolog Keith H. Basso formulerer denne vekselvirkning ved: "I takt med at stederne animerer forestillinger og følelser hos de personer, der befinder sig på dem, animerer de selv samme forestillinger og følelser de steder, som er blevet skænket opmærksomhed" (Casey 1996: 102). Menneske og sted indgår i en dialektik, hvor de er med til at kendetegne og forme hinanden, og man kan derfor hverken forstå mennesket som isoleret fra dets omgivelser, eller omgivelserne som isolerede fra mennesket (Mønster 2008: 6). I kraft af vekselvirkningen mellem animation af forestillinger og følelser hos personer og steder, er stedet under konstant udvikling i samarbejde med de mennesker, som kommer og går.

Steder bliver derfor også mangfoldighedens arena. Det samler og knytter et væld af identiteter og historier til sin sfære (Mai 2009: 23), og det kommer derfor til at afspejle de mennesker, som bebor stedet. Casey fastslår ydermere at "[m]ennesker – samt andre entiteter på kloden – er uvægerligt stedbunde" (Casey 1996: 96), hvormed han fremhæver vigtigheden af den dialektik, som foregår mellem menneske og sted og deres indbyrdes afspejling af hinanden. Således påtager stedet sig de egenskaber, som stedets beboere besidder; med Caseys ord *saml*er stedet forskellige mennesker, forestillinger, erfaringer og historier, der skønt de kan være fuldstændigt modstridende og radikalt forskellige, alligevel holdes inden for stedets sfære (109). Hos Casey bliver stedets midte et metafor for stedets samlende egenskaber, idet det agerer omdrejningspunkt for stedets samling af oplevelser, historie, sprog og tanker. På denne måde illustrerer han, hvordan alle tidens spor på en eller anden måde bliver samlet i stedets midte, således at stedet er i stand til at afspejle alle de individer, som er i berøring med stedet og

”[s]teder siges således at konstituere betydningsfulde erfaringscentre inden for den kontekst, som hverdagslivets sociale, levede rum danner” (Mønster 2009: 362).

Stedet er i stand til at samle individers oplevelse, vilkår og erfaringer, og det er netop denne samlende og centrifugale kraft, som jeg ser som central for kollektivromanen. Kollektivromanen omhandler, i kraft af sin mangel på egentlige protagonister, grupper bestående af en række individer. Det er disse individers indbyrdes relationer og vilkår på stedet, som er i centrum; og derfor også stedets evne til at samle individernes historier, der etablerer et kernepunkt for kollektivromanen.

Dialektikken mellem menneske og sted er blandt andet et tema i *Fiskerne*. I sin analyse af romanen lægger Klysner vægt på gruppens akklimatiseringsproces og tilpasning til de nye omgivelser ved Limfjorden, og han argumenterer for, at det er steder, der etablerer forudsætningerne for gruppens vilkår,

Ændringen af kollektivets geografiske placering spiller en væsentlig rolle, idet man flytter fra det barske Vesterhav til et stille og frodigt fjordområde. Tilværelsen ved havet var præget af social nød og ulykke; man var afhængig af højerestående skæbnemagter end af egen dygtighed og flid. Dette medførte, at folk dér blev stærkt religiøse som compensation for den socio-økonomiske armod [...] Den nye fjerdegn står ved sin frodighed i skarp kontrast til det gamle sogn (Klysner 1976: 30)

Idet den nye egn er præget af velstand, kommer religion til at fremstå knapt så fremtrædende hos beboerne, og dette fører til flere konflikter for det indremissionske kollektiv. I kraft af deres religiøse compensation, isolerer de sig i forhold til de andre grupper i området, og deres tilstedeværelse danner derfor grobund for nogle af de konflikter, som præger stedet.

De er dog aldrig i stand til at lukke omverdenen udenfor, og deres religiøse baggrund bliver udfordret af den nye generation i fiskerkollektivet: ”fiskernes børn synes at søge vejen ud af det geografiske og dermed også det sociale og ideologiske fællesskab” (38). Tabita og Martin bliver hovedrepræsentanter for den religiøse afvikling, som man finder i *Fiskerne*; Tabita forlader således fiskergruppen og flytter, mens Martin bliver sømand. Det nye steds forhold til religion påvirker de nye beboere, og dialektikken mellem menneske og sted kommer i *Fiskerne* til udtryk ved, at stedet

svækker kollektivets religiøse ballast. Hvor de tidligere har været intimt knyttet gennem Vesterhavets barske vilkår, ser man sammen med den religiøse afvikling også en afvikling af kollektivet. I *Fiskerne* er kollektivet således i stand til at præge stedet med en række religiøse konflikter. Samtidigt lader det sig påvirke af stedet, hvilket kommer til udtryk ved svækkelsen af kollektivet.

4.1.2 Ikkestedet

Med den tidlige udvikling og globaliseringen er stedet imidlertid ikke længere udelukkende karakteriseret ved dets samlende egenskaber. I modsætning til stedet, der med sine samlende egenskaber bliver hjemsted for forskellige identiteter og historier, definerer Marc Augé ved:

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. The hypothesis advanced here is that supermodernity produces non-places, meaning spaces which are not themselves anthropological places and which, unlike Baudelarian modernity, do not integrate the earlier (Augé 1992: 78)

Augé forbinder ikkestedet med supermoderniteten, der i modsætning til modernitet ikke længere indeholder reminiscenser af tradition (Mai 2010: 20). Ikkestedet er derfor blottet for historie, erindring og derfor også tidlige spor. De mennesker, som befinder sig på disse ikkesteder, indgår aldrig i relationer med hinanden, og det er derfor en verden, der tilhører den ensomme individualitet. Augé forbinder den ensomme individualitet med transitpunkter i form af "motorveje, lufthavne og hoteller" (Mønster 2009: 366) og det stramme netværk af transportmidler (Augé 1992: 78).

Transitpunkterne og ikkestedet knyttes ofte til globaliseringen, og en række af de aspekter, som ikkestedet behandler er forbundet med fremkomsten af styrede markedsforhold, effektivisering og profitorienterede tankegange (Mønster 2009: 365). Med globaliseringen følger også en kulturel homogenisering, idet en lang række steder er blevet kommercialiserede, og "'kulturel kontakt", er blevet et alment fænomen" (Augé 1992: 109).

Mennesker på ikkesteder indgår ikke i nogen syntese. Der er blot tale om "den samtidige eksistens af en række adskilte individualiteter, der ligner hinanden og er ligeglade med hinanden indbyrdes" (111). Det fællesskab som konstituerer og former stedet eksisterer ikke. Selvom ikkesteder ofte tager imod et enormt antal individer, forbliver det uden samling og uden indbyrdes relationer. På ikkestedet finder man ikke det intime forhold mellem menneske og sted, som man finder på stedet, og ikkesteder er derfor steder, "der gør det svært for mennesket at forbinde sig med sin omverden" (Mønster 2009: 365). Dette fører Augé til at konkludere, at ikkestedet også repræsenterer det modsatte af utopien ved dets manglende evne til at huse et organisk samfund (Augé 1992: 111f.). Skønt mennesker bruger enormt meget tid på disse ikkesteder, er rejsen gennem dem ensom, da rummet nægter at fastholde nogen former for erindring eller fællesskab (Mai 2009: 20f.).

Ikkestedet tematiserer tilmed en hjemløshed. Manglen på identitet og intimitet medfører "en stigning af eksistentielle outsiders; af mennesker, der ikke får tilgodeset det basale behov for at høre til og have hjemme" (Mønster 2008: 7). Grænserne mellem hjemme og ude er under kraftig forskydning i supermoderniteten, og denne moderne problematik fordrer ifølge Mønster en nødvendig refleksion over "forholdet mellem geografisk rum og identitet" (7). Med ikkestedets negation af syntesen mellem menneske og sted og fællesmenneskelige relationer og med ikkestedets repræsentation af supermoderniteten og globaliseringen vil det være interessant at undersøge, hvordan *Pendlerne* lader sig påvirke af ikkestedet.

5 Analyse af *Stormen i 99*

Ligesom Branners roman *Legetøj* foregår *Stormen i 99* på en arbejdsplads. Ydermere tegner begge romaner et portræt af en række ansatte og deres indbyrdes forhold. Lighederne mellem de to romaner slutter dog her. Hvor *Legetøj* er karakteriseret som en klassisk arbejderroman med sin skildring af en række medarbejders trange kår, lægger *Stormen i 99* ikke op til nogen former for klassekamp. Modsat *Legetøj* er der i *Stormen i 99* heller ikke tale om et sammenhold, fælles mål eller kollektivismen på arbejdspladsen. En lang række af karaktererne er derimod drevet af en individualisme og dertilhørende individuelle behov, der vanskeliggør en iagttagelse af medarbejderne som et kollektiv. Min analyse af Kristian Bang Foss' roman vil bearbejde denne individualisme og den mangel på samarbejde, som man finder på InWear. I denne sammenhæng

kommer de ansattes dårskab og foragt over for arbejdspladsen også til at udgøre en gennemgående tråd i min analyse. Disse dårskaber kommer tilmed til udtryk gennem en række groteske karakterportrætter, der fremhæver negative karaktertræk

Endelig er romanen opbygget omkring en række gentagelser af fortiden, hvorved de ansattes fortider materialiseres i en række traumer, der problematiserer de ansattes hverdag. Om disse traumer og problemstillinger i forbindelse med traumerne bliver forløst, vil jeg diskutere i min analyse af kulminationspunktet, stormen, hvor en række af forløbene bliver afsluttet.

5.1 Udsigelsesforhold og forløb

I *Stormen i 99* følger vi medarbejderne på arbejdspladsen InWear på Raffinaderivej på Amager (Foss 2008: 7). Det er deres dagligdag og oplevelser, som udgør romanens begivenheder. Disse er opdelt i en prolog, en epilog og hele 35 kapitler, der er fordelt på 245 sider.

Romanen har foruden det centrale forløb omhandlende forholdet mellem Anton og Nanna en lang række mindre forløb, der knytter sig til de andre karakterer. Man finder derfor i romanen en todeling af romanens forløb. Som resultat af denne todeling handler *Stormen i 99* både om de ansattes liv og arbejde på InWear og alle de forløb, som knytter sig til de ansatte, og kærlighedsforholdet mellem Anton og Nanna. Omkring arbejdspladsen ser vi blandt andet et forløb omkring Rene og Sean og deres hævn mod Lasse og et forløb omkring kokken, hvis seksuelle frustrationer har konsekvenser for hans forhold til de underordnede.

Medarbejderne på lageret har modsat den klassiske kollektivroman ikke meget til fælles, og InWear er ikke repræsentant for en række ligesindede medarbejdere. Den er derimod kendetegnet ved en flerstemmighed i kraft af en broget medarbejderstab, og denne mangfoldighed fremhæver individualisme frem for kollektiv. Jeg vil i min analyse af romanens fortælleforhold sætte medarbejdernes forskelligheder i fokus.

For at rumme antallet af begivenhedsforløb og den mangfoldige medarbejdergruppe er *Stormen i 99* fortalt af en heterodiegetisk fortæller: "Rene er ovre hos Gitte for at få det forskud på to tusinde. Gitte nægter at svare, da Rene banker på karmen af den åbentstående dør [...] - Må jeg komme ind spørger han så og går ind uden at vente på svar / - Hmmm, brummer Gitte, nu når spillet alligevel er tabt" (31). Den heterodiegetiske fortæller indtager ikke udelukkende en beskuende position med ydre fokalisering, sceniske beskrivelser og dialog som i eksemplet

ovenfor. Fortælleren er også i stand til at indtage en position med indre fokalisering og udpege synsvinkelpersoner, der fungerer som omdrejningspunkter for begivenhederne: "Nu lå hun der og ruskede og prøvede at tale ham til fornuft uden at kunne finde ud af, hvad der egentligt foregik. Hun tænkte, hun ville vente med at skribe og se, om han ikke løsnede hende om lidt" (33). Valget af synsvinkelperson knytter sig ofte til den begivenhed, som afsnittet omhandler. Eksemplet er taget fra voldsepisoden mellem Katja og hendes ekskæreste Lasse, hvor Lasse skærer hendes ene brystvorte af og voldtager hende. Der fokuseres på Katjas oplevelse af begivenheden. Beskrivelsen af Lasse som "syg i hovedet" er med til at markere den indre fokalisering i kraft af fortællerens udlægning af Katjas tanker gennem en fortalt monolog: "Det er fra det med Lasse. Det gik ad helvede til, Lasse var syg i hovedet og slog, og hun havde så bedt ham om at flytte, nu mens Nicky var hos mormor. Det fandt han sig ikke i" (33). Fortælleren kan derfor frit skifte mellem både ydre, indre fokalisering med forskellige synsvinkelpersoner. Idet fortælleren er i stand til at skifte mellem både ydre fokalisering, indre fokalisering og forskellige synsvinkelpersoner, ved fortælleren mere end karaktererne, og romanen er som helhed fortalt med nulfokalisering. Denne nulfokalisering er med til at påpege det alvidende ved fortælleren i *Stormen i 99*.

Et karakteristika vedrørende den heterodiegetiske fortæller i *Stormen i 99* er evnen til at adoptere de forskellige karakterers sprog. Man finder derfor en form for replikindividualisme i fortællerens gengivelse af replikker, når fortælleren med den indre fokalisering overtager karakternes tanker og talemønstre. Et eksempel på dette finder man ved Sean, der trækker sine lange o'er frem, når han forsøger at overbevise Rene om, at han nok skal få sine penge: "Du skal nook få dine to tusinde, du skal bare holde din kæft, okay" (198). Det lange o forekommer igen, da han forsøger at overtale Rene til at overfalde Katjas ekskæreste Lasse: "Det siger han ikke, han går til lægen og får en hiv-test, og når der ikke er noget, så siger han ikke et ord til nogen om det, stol på mig, stooooo på mig" (210). Et andet eksempel på replikindividualisme finder man i forbindelse med Antons konfliktskyhed. Under en samtale med Andreas indrømmer Anton, at han dater Nanna, fordi han ikke kan sige nej: "og du ved, hvordan jeg er, jeg siger jo sjældent nej, det er jeg ikke så god til" (145). Anton kommer altid med det svar, som bringer ham færrest problemer. I dette tilfælde er han bevidst om, at Nanna er overvægtig, og retfærdiggør sit forhold med hans manglende evne til at afvise. Brugen af disse former for replikindividualisme er med til

at betone de enkelte individers unikke personligheder og dermed den mangfoldighed, man finder på InWear.

Brugen af replikindividualisme påviser tilmed fortællerens evne til at forstå de forskellige individers tanker og følelser ved indre fokalisering, hvorved fortællerens beretning og de individuelle personers sprog ikke bliver adskilt, og dette er et kendetegn for kollektivromanen.

Ifølge Klysner overskrider fortælleren i kollektivromaner aldrig de fiktive personers perspektiv. Denne fremstilling må derfor karakteriseres som overvejende scenisk med fokus på de interpersonale relationer frem for de interpsykologiske aspekter (Klysner 1976: 49).

Kollektivromanens forfatter er ydermere karakteriseret ved en objektivitet, hvorved fortælleren holder sig inden for personernes forestillingsverden (49). Fremstillingen bliver dermed præget af alle de skiftende perspektiver. Denne fortæller kalder Finn Klysner en loyal kollektivfortæller.

I det kollektive ligger derfor også en indforståethed med personernes individuelle sprog og fortællerberetningen, hvorved fortælleren udviser medfølelse og solidaritet med karaktererne. I *Legetøj* beskrives den allestedsnærværende Feddersen ved: "gedden Feddersen, som var alle steder og ingen steder, et mørke i mørket og en skræk i menneskers sind, der sad han troskyldigt i en sort teaterkirke med alterlys og snegleformede lamper" (Branner 1936: 111). Feddersen optræder i Branners roman som en antagonist, og Klysner kalder ham "statens politi" (Klysner 1976: 72). Feddersen hersker enevældigt på Kejserboderne som den udøvende statsmagt, og han er igennem hele romanen en trussel mod de ansattes eksistensvilkår. Fortællerens beskrivelse af Feddersen med ord som skræk og mørke viser solidaritet og indforståethed med de undertrykte ansattes vilkår på fabrikken.

Den solidaritet, vi finder i forbindelse med den loyale kollektivfortæller, findes imidlertid ikke i *Stormen i 99*. Ved indre fokalisering forholder fortælleren i Foss' roman sig ganske vist til synsvinkelpersonernes perspektiver, og han viser indforståethed med deres tanker og følelser i forbindelse med tegningen af særegne karakterportrætter, men alt dette sker uden den solidaritet, man finder i *Legetøj*. Modsat *Legetøj* vender fortælleren sig til tider mod karaktererne. Han ytrer sin egen fortolkning af begivenhederne, og vi finder derfor et brud på den klassiske kollektivromans loyale kollektivfortæller. Beskrivelsen af Poul Anker fra logistik er i denne sammenhæng på ingen måde flatterende:

Poul Anker fra Logistik har et Martinique-jakkesæt på i dag. Det skinner af polyester og laver en mærkelig fold i nakken. Skjorten er for stor i halsen og for kort i ærmerne. Der huserer en skomode, som dikterer brede andefodsformede snuder [...] hvis han så bare havde købt et par sko af ordentlig kvalitet, men det har han ikke, de har ikke engang en rigtig lædersål, den er af gummi (Foss 2008: 45)

Beskrivelsen af Poul Anker lægger vægt på et billigt polyesterjakkesæt, der ikke passer, og et par sko, der er af dårlig kvalitet. Den udfoldende beskrivelse af Poul Ankers kiksede jakkesæt nærmer sig med antallet af eksempler en overdrivelse, og dette bliver forstærket af fortællerens kommentar: "Tænk, at man kan se så kikset ud som den høje ranglede Poul Anker" (45f.). Med kommentarer som denne træder fortælleren frem i forgrunden for at fortælle sin egen mening i et forsøg på at farve Poul Ankers karakterzone og fremstille ham så negativt som muligt. Fortælleren viser sig fra sin usolidariske side, når han med en klar idiosynkrasi tillader sig at gøre grin med de ansatte på InWear, og dette illustrerer en mangel på tilknytning til karaktererne.

Selvom fortælleren i *Stormen i 99* viser flere eksempler på indre fokalisering og adaption af karakterernes sprog, er han også præget af en distance. Han føler ikke noget tilknytningsforhold, og han føler ingen solidaritet med de ansatte, hvorfor han tillader sig at gøre grin med dem i markeringer af deres dårske. Med sin latterliggørelse af de ansatte benytter fortælleren groteske overdrivelser. De karikaturer, som brugen af det groteske afføder, vil jeg uddybe i min analyse af det groteske i romanen.

5.2 Groteske personligheder

Medarbejdergruppens mangfoldighed vises også gennem en rigdom på personligheder. I forbindelse med disse lider en lang række af karaktererne i *Stormen i 99* af overdimensionerede karaktertræk. I overdimensioneringen af det enkelte træk benytter romanen en række overdrivelser, der kan indtage groteske proportioner. Grotesker er ifølge den danske litterat Helge Nielsen kendetegnet ved en *ekstremiseringstendens*, hvor alt grotesk bevæger sig ud mod ekstremer og væk fra normen (Nielsen 1976: 51). Med det monomaniske træk lægger romanens karakterportrætter sig op ad kontrastprincippet (også kaldet inkongruitets- eller heterogenitetsprincippet). Denne arbejder med uforenelige størrelser, og den har et særligt

potentiale i beskrivelsen af det groteske menneske, der opstår ved "at én egenskab sættes absolut på bekostning af andre: den monomaniske, der er bidt af en fiks idé eller drevet udelukkende af sine instinkter" (51). Idet alle andre karakteristika tilsidesættes, er der tale om typificeringer af karaktererne. Hermed læner portrætterne sig op af karikaturer, hvor fremstillingen af personers karakteristiske træk er overdrevet eller forvrænget i en sådan grad, at karaktererne ikke længere kan passe ind i normer.

Vi ser et eksempel på den groteske overdrivelse i forbindelse med lederen af preorders Juhani, der i de fleste tilfælde er karakteriseret i forbindelse med en honningmad: "Det er Juhani, han er fra Finland. Han smører hele tiden honningmadder på rugbrød inde på sit kontor, han er ligesom en bjørn, siger Anton" (Foss 2008: 29). Den kværlante Flemming er et andet eksempel på karikaturen: "Så da Asger blev bedt om at være koordinator for Hængende Stock, følte Flemming sig forbigået, og den efterfølgende bitterhed har gjort hans kværlanteri endnu værre" (Foss 2008: 20). Som konsekvens af, at Flemming bliver overset ved en forfremmelse til fordel for Asger, begynder Flemming at opføre sig som en kælling, og han taler endda ondt om Asger: "Han opførte sig som en kælling, var overalt med sine insinuationer, udbredte sig til Heidi om, hvor hul i hovedet det var, mens Asger kun sad et par pladser væk i kantinen" (20) *Stormen i 99* indeholder en lang række af disse korte typificeringer af flade og endimensionelle karakterer. I forbindelse med Sean og Kokken finder man to længere portrætter.

Sean repræsenterer en karikatur på bodybuilder og rockerstereotyperne: "Sean er amerikaner, men bor i Danmark, fordi han har et barn med en dansk pige. Han er kronraget med en tatovering i nakken og styrketræningsmuskler" (28). Ud over rockertatoveringer og store muskler er Sean også afhængig af anabolske steroider, og han skylder adskillige tusinde kroner væk: "Jeg har fået for mange gange, så hun siger, jeg ikke kan få igen foreløbig [...] Jeg tænkte på, om du kunne få et forskud, så du kunne låne mig to tusinde? [...] Jeg skal købe noble anabolske" (28), "Men han *kan* ikke blive fyret nu, han skylder for anabolske, han skylder for huslejen, han skylder børnebidrag, han skylder til højre og venstre" (108) og "Sean har ikke fået sin gæld i bund, og hans dagligdag på lageret er streng [...] Og da det bliver mandag, og Sean allerede er flad, fordi der skulle betales rockergæld, husleje, børnebidrag, telefonregning med meget mere" (197). Der mangler med andre ord ikke eksempler på, hvor skidt det står til økonomisk for Sean, og det er

disse gældsproblemer, der udgør omdrejningspunktet for forløbet omhandlende ham og Renes forhold.

Hans problemer bliver ikke bedre af, at hans arbejdsmoral er i bund, og uanmeldt fravær på arbejdet hører ikke til sjældenhederne (108). Karikaturen af Sean som bodybuilder og rocker bliver yderligere fremhævet af, at det er Sean, der vil løse konflikten vedrørende Lasse med vold. Han går tilmed forrest under overfaldet: "Sean holder battet som et spyd, han vil kaste, og idet Lasse får øje på dem, træder han et skridt frem og støder ham på næseroden" (237). Karikaturer spiller netop på en overdrivelse af det karakteristiske ved personer. Med det voldelige islæt, brugen af steroider og gældsproblemer bliver de stereotyper, som vi ofte forbinder med rockere og bodybuildere i Danmark, bekræftet i portrættet af Sean.

Et andet ensidigt karakterportræt finder vi hos kokken. Kokken er i *Stormen i 99* karakteriseret som et menneske med store seksuelle frustrationer. Kokken kan ikke indgå i sociale relationer med sine kvindelige kollegaer uden at tænke på sex: "Og nu bliver han gejl igen, midt i al sin elendighed, når han kigger på Angelita, der former frikadellerne med sine fine hænder [...] Hun skulle have så meget pik" (90) og "Han kan ikke holde dem ud, emsige, små ludere. De skulle bolles ihjel" (91). Ligesom hos Sean bliver kokkens monomaniske træk også et omdrejningspunkt for et forløb omhandlende kokken.

En episode, hvor han har krænket medarbejderen Tiana seksuelt, har udviklet sig til en krise på arbejdspladsen, idet det har ledt til underbemanding: "Men oppe i kantinen arbejder kokken over i et tomt køkken. Det gør han ellers sjældent, men der er sygdom blandt de ansatte filippinere" (82). Han angreer imidlertid ikke sin forseelse, og mener, at Tiana burde have accepteret hans tilnærmelser: "Han havde ladet hånden glide over hendes balder og lænet sig ind over hende, den var stiv mod hendes balder, og hun vendte sig om, smak, og slog ham [...] og han burde have vippet hende en igen, hun kunne rejse hjem igen" (83). Kokken har også et temperament. Ved siden af hans frustrationer vedrørende sex fylder han også sit hoved med tanker om at udøve vold. Det er ydermere ikke kun Tiana, som kokken har et stramt forhold til. Flere af de andre karakterer beskriver kokken som ubehagelig: "Jeg kan simpelthen ikke udstå kokken, siger Anton så til Nanna" (37). Nanna svarer: "Nej han virker lidt ubehagelig" (37). Endelig beskriver Niclas ham som en nar, der burde slås ihjel (37).

I afsnittene med kokken som synsvinkelperson finder man ydermere replikindividualisme. Med kokken som synsvinkelperson er brugen af indre fokalisering præget af seksuelle hentydninger og associationer: "At hun på den måde skulle flippe ud, den lille narrefisse [...] lille stramme" (82). I dette eksempel på fortalt monolog drejes kokkens tanker væk fra den afvisning, der ligger i "lille narrefisse". Han begynder i stedet at tænke på Tianas køn. Et andet eksempel på kokkens konstante seksuelle associationer findes i forbindelse med, at han slår et æg ud: "den lille, hvide streng med nogle små blodige ansamlinger fra et befrugtet æg smutter ud mellem hans højre lille- og ringfinger, hønen er blevet kneppet" (83). Kokkens problemer med henhold til sex påvirker ikke kun hans sociale liv; det spiller også en stor rolle for hans professionelle arbejdsliv. Som konsekvens af hans frustrationer og manglende evne til at adskille seksualliv fra arbejde, indleder kokken et samleje med frikadellefarsen: "og han stikker den ind i den kolde fars og støder et hul" (83). Under samlejet forestiller han sig Tiana og pigerne fra designafdelingen, og treenigheden mellem sex, kokkens problematiske adfærd og arbejde bliver i kapitlet om farsen forenet i en grotesk beskrivelse af samleje med en frikadellefars.

Kokkens udløsning i farsen udgør rent seksuelt et kulminationspunkt, men det udgør imidlertid ikke noget klimaks i kapitlet. Episoden kulminerer på bedste groteske vis, idet han beslutter sig for at servere farsen. Kokken er nemlig fuldstændigt ligeglad med sine medmennesker: "De kan rende ham. Nu serverer han frikadellerne, og hvis det bliver opdaget, skaffer han et våben og pløkker så mange som muligt af dem ned, inden han skyder sig selv" (90).

En anden vigtig begivenhed i forløbet omkring kokkens seksuelle udsejler findes i forbindelse med kokkens fejring af en glad hygiejnesmiley (169). Kokken beslutter sig for at gå til luder, men luderbesøget ender i en fiasko. Kokken kan ikke få en erektion, og hans lem forbliver slapt trods luderens indsats (177). Kendetegnende for kokkens ensomme liv, får han en erektion i bilen, hvorefter han tilfredsstiller sig selv i selskab med Ekstrabladets side ni-pige (179). Kokkens ufattelige raseri og manglende evne til at indgå i nogen som helst relationer med andre mennesker påvirker hans seksualliv i en sådan grad, at han heller ikke kan have samleje i selskab med andre mennesker, og hans samleje foregår som resultat i selskab med en død fars og en side ni-pige.

Det helt igennem groteske karakterportræt af kokkens monomaniske adfærd etablerer en karakter, der igennem stort set hele forløbet er drevet af et seksuelt begær og et raseri, der

umuliggør sociale relationer. Hans had til verdenen er baggrunden for, at han selv ønsker en apokalypse: "Der syder et afmægtigt raseri i ham. Og en sorg, der er som en virus. Åh, hvis bare der ville regne en ild fra himlen og brænde alt væk" (86). Med apokalypsen foregriber kokken den storm, som raser mod slutningen af romanen.

Det er ikke kun karakterportrætterne, der udnytter brugen af stereotyper, karikaturer, groteske overdrivelser og monomaniske karaktertræk. Disse kommer også til udtryk i stedsbeskrivelser. Antons besøg i den kinesiske grillbar Tong-Eng eksemplificerer et sted, der er beskrevet ud fra en række stereotype opfattelser. For det første kan betjeneren Leo ikke tale ordentligt dansk, og hans udtalelse af sennep eller ketchup bliver karikeret ved: "Senå-kesju" (132). Dernæst finder man også en række kontekstualiserende elementer. Nogle af de klassiske kinesiske grillretter "chop suey" og "dybstegte rejer med sursød" (131) ligger på menukortet. Ydermere benytter Leo aflange pap- og foliebakker, det hvide indpakningspapir og elastikker til indpakning af retter. Endelig finder man de "frituregulnede, dødehavsruleagtige plancher, hvor menuen står fejlstavet, og tilføjelser er skrevet med sprittusch på pølsebakker af karton" (132). Alle elementer stemmer overens med den gængse opfattelse, som florerer vedrørende kinesiske grillbarer². Ligesom med Sean er der tale om en karikatur, der blandt andet udnytter en dårlig udtalelse af dansk til at overdrive de stereotyper, som man forbinder med en kinesisk grillbar.

Med brugen af karikaturer og stereotyper bliver de ansatte latterliggjort i *Stormen i 99*, og man finder i forbindelse med nedgørelse af karakterer en humor i form af den inkongruitet, der finder sted i de groteske og overdimensionerede karaktertræk. Den amerikanske professor i social sciences Michael Billig henviser i sin bog *Laughter and Ridicule – Towards a Social Critique of Humour* (2005) til, at inkongruenser kan føre til latter (Billig 2005: 64). Med inkongruenser forstår jeg de groteskheder, der bryder normer for almindelig ageren. Jeg ser netop karikaturer som eksempler på inkongruenser, idet disse bygger på overdrivelser og forvrængninger, der står i kontrast til normer.

Kokkens gennemgående uhensigtsmæssige opførsel over for kolleger er inkongruent i forhold til almindelige normer i samfundet. Det er hverken normalt at gå rundt med så store seksuelle frustrationer, at krænke underordnede medarbejdere seksuelt eller at have samleje med

² Denne opfattelse finder man også i Henrik Ruben Genz' film *Kinamand* (2005), hvor man ud over interiøret også finder et eksempel på karikeret dansk, idet man hører Feng spørge Keld om han vil have "Sex med kylling" (Genz 2005: 04:49)

en fars. Hans upassende ageren afføder et gennemgående groteske portræt af kokken, der som konsekvens bliver en kilde til latter. Også Sean skaber med sine forbindelser til rocker- og bodybuilderstereotypen inkongruenser. Skønt der er tale om gængse stereotyper, kan man alligevel ikke betragte disse stereotyper som normal adfærd, og hans grotesk store gældsproblemer og hang til anabole steroider afføder derfor en humoristisk stimuli, idet de i deres ekstremitet strider mod samfundets accepterede normer.

Humoren i romanen er derfor med til at fremhæve det usympatisk og upassende vedrørende karaktererne, og den danske professor Isak Winkel Holm nævner i sin anmeldelse af romanen at: "Romanen er næsten bibelsk i sin skildring af en falden verden hvor synderne hober sig op til himlen" (Holm 2008: 97). I romanen udstilles de ansattes dårskaber, og disse usympatiske karaktertræk fremhæves gennem brugen af grotesker. De usympatiske træk er imidlertid ikke altid ubegrundede, og en lang række af karaktererne bærer rundt på forskellige traumer, der har formet dem som mennesker. Det usympatiske bliver for en række af karakterernes vedkommende grundlagt i fortiden.

5.3 Fortidens traumer

Stormen i 99 behandler en tematik omhandlende forholdet mellem datid og nutid, hvorved fortiden præger nutiden. Som barn er kokken blevet mobbet på grund af hans lille penis: "kokken havde aldrig haft en stor pik heller" (Foss 2008: 178). Dette traume kan have haft afgørende betydning for kokkens evindelige raseri og seksuelle frustration. Kokkens problemer med henhold til problematiske sociale relationer og seksualliv kan derfor være rodfæstet i barndommens traumer. Disse personlige problemer tegner billedet af en generel tendens på arbejdspladsen InWear, hvor flere individer er berørte af egne traumer, og denne rigdom på traumer afspejler romanens individualistiske præg, hvorved hver karakter repræsenterer et sæt unikke karaktertræk.

Ud over kokken bliver Jurek præsenteret i forbindelse med sit traume fra fortiden. Han er en tidligere ukrainsk lastbilchauffør, der har slået en pige ihjel under en færdselsulykke (101). Skønt han har forladt Ukraine og sin tidligere beskæftigelse, bliver han i sine drømme stadig hjemsøgt af pigen:

Mareridtet er det samme hver gang. Det er nat, og landevejen ligger som en grå vene, der transporterer et svagt lys gennem mørket [...] Sådan kan han løbe længe, der er ingen på vejen, og han tør ikke kigge tilbage. Ikke før det er lige bag ham, så vender han hovedet og stirrer lige ind i revnen i hendes kranie (182)

Jurek er på flugt fra fortiden, og denne flugt har ført ham ind i InWears lagerbygning. Jurek har dog lært at leve med mordene, og mener selv, at han nu lever et udmærket liv (183). Fortiden gentages imidlertid mod slutningen af romanen, og Jurek bliver nødt til at flygte fra arbejdspladsen, da Flemming afslører ham som den fækalist, der har ledt til meget mistænkeliggørelse af medansatte (225). Katja har også mén fra fortiden, men hvor Jureks mén er psykiske, er Katjas fysiske. Hun bliver dagligt mindet om forholdet med Lasse og sin manglende brystvorte: "Hvis man kigger efter, kan man se, at den venstre brystvorte ikke tegner sig i stoffet på samme måde, som den højre gør" (33). Katjas mén udgør katalysatoren for Rene og Seans hævnakt mod Lasse, og fortidens traumer knytter sig derfor ikke blot til personkarakteristikker, de har også relevans for romanens nutid.

Endelig er Felix Høberg også ramt af fortiden. En hjerneblødning har tvunget ham til at sidde i kørestol (46). I kraft af dette handicap er han uønsket på både arbejdspladsen og i privatlivet. På arbejdspladsen lader de andre medarbejdere ham passe sig selv: "Man prøver at undgå ham, lade ham passe sig selv, sidde og pusle med sine excelark til en reduceret løn" (46). Derhjemme er han ikke længere i stand til at tilfredsstille sin kone seksuelt, og hun har taget en elsker: "Hans lem er halvt erigeret og ligger skråt op ad maven. Høbergs kone ligger nøgen på alle fire og slikker hans tær" (52). På grund af sin hjerneblødning er Høberg ikke længere den person han har været, og han passer derfor godt ind i InWears traumatiserede medarbejderstab.

De fortider, der bliver mest udførligt behandlet, er Anton og Nannas. Til trods for at langt størstedelen af romanen er fortalt kronologisk med en nutid omkring 1999, finder tidslige spring sted i kapitler om deres barndom. De har en særstatus i romanen, og deres kærlighedsforhold udgør tilmed omdrejningspunktet for romanens andet spor. Således begynder og slutter romanen med Anton og Nanna i prologen og epilogen.

I prologen præsenteres Nanna som en disciplineret pige, der tvinger sig selv til at spise sunde morgenmadsprodukter, som hun ikke bryder sig om (5). Denne sunde disciplinerede livsstil

hænger sammen med en frygt for at skeje ud. Nanna har aldrig passet ind, og hun har siden Anton lærte hende at kende i folkeskolen været overvægtig: "hun var klassens tykke pige" (16) og "Jeg er fed og grim og mærkelig, jeg vil ikke i skole igen, jeg vil ikke i skole igen, jeg vil ikke" (41). Dette har gjort hende til et let mobbeoffer (95). Under en skoledag råber Morten således: "Nanna H viser sin fisse, Nanna H viser sin fisse, kom og se, kom og se, det koster en femmer" (187).

Fortidens mobning påvirker stadig Nanna. Dette kommer til udtryk under cafébesøget på Sommersko med Margrethe-Emilie. Margrethe-Emilie bestiller en kage, men af frygt for sin vægt tør Nanna ikke bestille en: "Nanna skulle ingenting have, alle øjnene, hun bryder sig ikke om at sidde og spise her, så tænker de: Se, hvor hun æder chokoladekage, ikke mærkeligt, hun er kvabset" (105). Nanna er meget bevidst om sin vægt, og hun er bange for at drage omverdenens opmærksomhed, idet det kan have sociale konsekvenser, der ligner dem, hun har oplevet i sin barndom. Hendes sociale liv er ligeledes påvirket af mobningen. Nanna er usocial og bryder sig ikke om at være sammen med andre i for lang tid: "Det er hun på det rene med, men hun får stadig dækket et minimum af sit sociale behov" (93).

Hvor Nanna er beskrevet som disciplineret, er Anton anderledes, og han er beskrevet som det diametralt modsatte i prologen. Han spiser ikke morgenmad, han kan ikke få sig selv til at stå op og han kommer for sent på arbejde (6). Anton er ydermere karakteriseret ved en mangel på formål. Efter gymnasiet er han gået fra det ene arbejde til det andet: "Han er stadig i en periode af sit liv, hvor han regner tiden i år efter gymnasiet, nu gik der et år med lortearbejde og byture i weekenden, nu gik der to år, nu gik der tre" (12). Antons konfliktskyhed har manifesteret sig i en passivitet i forbindelse med livsmål. Alle de mål og drømme, som Anton har haft efter gymnasiet er ikke lykkedes, og Anton befinder sig således i et intermezzo mellem gymnasieskolen og fremtidigt arbejde eller uddannelse (12).

Anton mangler både modet og viljen til at indlede et nyt kapitel i sit liv. Dette mod får Anton imidlertid, når han er fuld. Begge episoder ender således med samleje, og han kommenterer selv denne kobling mellem påvirkning af alkohol og sex: "Jeg var jo sammen med hende der til festen, udelukkende, fordi jeg var virkelig fuld" (145). Anton tør kun træde i karakter, når han er fuld. Til forårsfesten har han samleje med Nanna på InWears toilet, hvilket sidenhen fører til et fast forhold (67), og under et barbesøg møder han Sofie, som han senere går i seng med (53). Han

undlader imidlertid at fortælle Nanna sandheden om sit utroskab. Idet Sofie dør, tager hun deres hemmelighed med i graven.

I fortiden har Anton skåret en rottens hale af. Det undlader han at fortælle sine forældre (55). Da han møder Nanna på lageret undlader han igen at fortælle sandheden om rottens manglende hale. I stedet giver han skylden til Ivan: "Nanna ... kan du huske ørkenrotterne, vi havde i klassen? / - Åh, ja. / - Ved du egentlig, hvem det var, der huggede halen af den ene? – Jeg er ikke sikker, men jeg tror, det var Ivan" (45). Anton har dermed både undladt at fortælle sandheden om rotten og Sofie, og barndommens traume trækker spor op i nutiden.

På InWears lager tematiseres fortidens traumer som det, der har formet nutidens mennesker, og en stor del af karaktererne har på den ene eller anden måde lig i lasten. Med andre ord har alle medarbejderne karakterbrister. De er "ofre" (103), og tiden indtager en nærmest cyklisk karakter, hvorved problemer og traumer genopstår. Både fortæller, kapitelinddeling, groteske karakterportrætter og dertilhørende traumer påviser tilmed en mangfoldighed af individuelle erfaringer og fortællinger i den sammensatte medarbejderstab i *Stormen i 99*.

5.4 Hovedpersonen

Med Anton og Nanna som hovedpersoner for et centralt forløb, tildeles de også markant mere opmærksomhed i forhold til de andre karakterer. Som resultat af dette kommer Anton og Nanna til at fremstå som de eneste runde karakterer, hvor karakteriseringen af resten af de ansatte på InWear er præget af typificeringer. I kraft af disse karakterer får vi en række flade karakterer, der er beskrevet ud fra få overproportionerede karakteristika. I forbindelse med denne særstatus, finder man dog en række problemer med henhold til kollektivromangenren.

Klysner og Schou bygger i deres definition af kollektivromaner hovedpersonen som en gruppe, og Schou lægger vægt på at gruppen består af sideordnede karakterer. Også Foley omtaler ved hjælp af den amerikanske forfatter og litteraturkritiker Granville Hicks gruppen som hovedperson i sit arbejde: "The collective novel not only has no individual hero [...] a group may come into existence that is independent of and more important than any of the individuals who compose it" (Foley 1993: 399). I kollektivromanen er ingen over gruppen. I sin behandling af denne hovedperson fremhæver hun også portrættingen af karaktererne som separate individer som et problem for kollektivromanen, idet den i disse tilfælde nærmer sig den komplekse roman. Det er

derfor problematisk, at vi i *Stormen i 99* har Anton og Nanna som helt centrale figurer. Det markerer en klar forskel mellem den klassiske kollektivroman, og *Stormen i 99* som et eksempel på den postklassiske kollektivroman.

Denne problematik bliver ikke bedre af, at forløbet omkring dem fjerner os fra arbejdspladsen, og en stor del af romanen handler slet ikke om de ansatte på InWear, men om Anton og Nanna, og man kan derfor argumentere for, at *Stormen i 99* i virkeligheden er to romaner med arbejdspladsen InWear som ramme. Som den danske professor Isak Winkel Holm siger i sin anmeldelse af romanen så fører denne handlingstråd os "efterhånden væk fra lageret på Raffinaderivej" (Holm 2008: 97). Dette svækker *Stormen i 99* som eksempel på kollektivroman. Romanen har ikke udelukkende et blik for det store kollektiv og de relationer, man finder på arbejdspladsen. Med prioriteringen af forløbet om parforholdet finder man i højere grad en interesse for mindre grupperinger som den tosommelighed, Anton og Nanna repræsenterer.

5.5 Arbejdspladsen

Arbejdspladsen InWear bliver indledningsvis karakteriseret ved en lukkethed, hvorved stedet er geografisk afgrænset og isoleret fra omverdenen:

Her har man samlet det hele: lager og direktion og salgs- og designafdeling med mere. De hvide bygninger, det såkaldte Headquarters eller HQ, ligger forrest ud til Kløvermarkens græsarealer [...] Bag ved HQ ligger de to store lagerbygninger – forbundet indbyrdes af en gangbro, lastbilerne kan køre under, og omkranset af et hegn med en port, lastbilerne kan køre igennem (Foss 2008: 7)

I citatet betones lagermedarbejdernes isolation yderligere ved, at de to lagerbygninger ligger i baggrunden. Også socialt lukker stedet sig sammen om sig selv, og al kontakt til omverdenen er udelukket: "Private mobiltelefoner er for øvrigt forbudt. Her telefoneres kun internt på lageret og over til Headquarters" (9). Den eneste kontakt findes derfor mellem de forskellige medarbejdere og lederne i Headquarters. Med den geografiske og sociale isolation er det muligt at betragte stedet som et minisamfund med egen kultur på lige fod med det miljø, man finder i *Legetøj*. Modsat *Legetøj* er der imidlertid ikke tale om arbejde med et højere formål for øje. Hvor

medarbejderne i Branners roman forvandles til tal og numre i en veldrejet maskine (Branner 1936: 45), tillægger InWears medarbejdere ikke deres arbejde nogen højere betydning. De bryder sig slet ikke om at være i lagerbygningen, hvorfor arbejdet er præget af en ligegyldighed; de er der blot for at tjene penge.

Skønt vi har at gøre med en mangfoldig medarbejderstab, er der én ting, de kan blive enige med hinanden om; InWear er ikke nogen drømmearbejdsplads, og der findes i *Stormen i 99* utallige eksempler på, at arbejdet bliver forsømt. Sean og Antons manglende disciplin er allerede påvist ved deres manglende punktlighed. Anton kommer i prologen for sent på arbejde, mens Sean slet ikke møder op. Et mere konkret eksempel på medarbejdernes arbejdsu villighed finder man i kapitlet "Toilettet på InWear". I dette kapitel pålægger Kim Anton, Niclas og Bo ansvaret for at gøre toilettet rent. I stedet for at gå i gang med arbejdet, beslutter de sig først for at tage en rygepause: "De sætter rengøringstingene og går ud igen for at ryge" (Foss 2008: 13). Det altopofrende kollektiv, som man finder i den klassiske kollektivromans ideologiske bundethed, hvor den enkelte skal tjene helhedens interesse, findes ikke i Foss' roman, idet Anton, Niclas og Bos egne individuelle behov foretrækkes over arbejdet med rengøringen af toilettet.

Selve rygepausen er en hyppig kilde til påvisningen af medarbejdernes forsømmelse af arbejdet. Således er den en fast bestanddel af lagerets hverdag. Så snart der er mulighed for det, forlader de arbejdet for at tage en rygepause. Ud over eksemplet med toilet rengøring finder man ofte Rene og Sean ryge joints sammen (26; 110; 198; 209). Medarbejderne har med andre ord mange interesser, de hellere vil bruge deres tid på end arbejde.

Sammenfattende for InWears medarbejdere er derfor en lav arbejdsmoral. Et klart eksempel på deres anstrengte forhold til arbejdet finder man i en sammenligning af arbejdsdagen med kinesisk vandtortur: "og selvom dagen kun lige er begyndt, er arbejdets monotoni allerede begyndt at virke som kinesisk vandtortur" (12). Modviljen vedrørende arbejde er også tydelig hos Heidi fra returafdelingen:

Heidi har fået en computer ned i returafdelingen, så hun kan indtaste koderne på tøjet i Styleman og tjekke, om det er hængende eller fladt [...] Men hun vil ikke, det var ikke aftalen, da hun blev ansat for fem år siden. Hendes kun halvvejs erkendte utilfredshed med sit håbløse lorteliv udmønter sig i mærkelig stivnakkethed og sære protester (103)

Selvom Heidi har alle de nødvendige ressourcer til rådighed, "vil" hun ikke arbejde, og hun mener ikke at hendes forventninger til arbejdspladsen er blevet indfriet. Alligevel har hun nu været på arbejdspladsen i fem år. Dette mærkværdige forhold kan forklares ved arbejdets økonomiske nødvendighed. Heidi befinder sig ligesom Anton i et intermezzo. Ingen af dem har mål eller drømme, og beskæftiger sig i mellemtiden blot med et lagerarbejde, de ikke finder meningsfuldt. Heidis manglende motivation har konsekvenser for de andre medarbejdere. Idet hun nægter at holde styr på Hængende Stock og Fladt Stock, kommer Jurek til at bruge en hel formiddag på blot én ordre (101f.), og Nanna kommer til at bruge en time på at hænge én nederdel op (102). Dette manglende medansvar for den daglige drift repræsenterer en generel tendens: "som de fleste andre på lageret ligger det at tage et ansvar hende uendeligt fjernt" (103). Ligesom de andre karakterer føler Heidi ingen solidaritet med de andre medarbejdere, og intet er hendes skyld.

Eksemplet med Heidi fremhæver virksomhedens mangel på samarbejde. Således finder man ud over Heidi også et anstrengt forhold mellem kokken og Tiana, Sean og Rene, og de forskellige afdelinger eksemplificeret ved medarbejderne i Headquarters, mellemliderne og de ansatte på lageret. Den mangfoldige gruppe har svært ved at enes om udførelsen af et ordentligt arbejde, og man finder med Heidi et eksempel på, at de bevidst modarbejder hinanden på arbejdspladsen. Kollektivismen har med manglen på samarbejde svære kår, og de ansatte kan ikke enes som en enhed, hvormed de ser bort fra deres individuelle behov med det fælles bedste som målsætning. I forbindelse med dette kan man ikke betragte gruppen i *Stormen i 99* som et kollektiv, da gruppen på alle måder arbejder ukollektivt. Arbejdets målsætninger danner ydermere ikke grobund for nogen former for fællesskabsfølelse, og de ansatte har på arbejdspladsen ingen fælles interesser, ingen fælles baggrund og ingen fælles målsætning, hvilket står i kontrast til de klassiske kollektivromaner. Romanens karakterer kan derfor udelukkende karakteriseres som gruppe, da de tilfældigvis arbejder det samme sted.

Den generelle mangel på respekt for medmennesker og arbejde på InWear manifesterer sig på grotesk vis i skildringen af toilettet. Væggene er pyntet med infantil graffiti (7), bussemænd (8) og sarkastiske kommentarer om medansatte, der er skrevet med speedmarkere (8). Kulminationen på den manglende respekt finder man dog i en af toiletbåsene: "Men det, der først fanger øjet er, at nogen i cirkulære bevægelser har smurt afføring ud over væggene og indersiden

af den åbentstående dør til den midterste toiletbås” (8f.). Afføring er imidlertid ikke begrænset til toiletbåsene, og Holm påpeger, at lort findes over det hele: ”Der er lort ud over det hele i romanen, tømmermandstyndskid, ugegamle kattebakker, Ramlösaflasker, der skal sparkes op i røven, lolitadukker med afføring i munden, blærekatetre, bræk, blodige bussemænd og meget meget mere af den slags” (Holm 2008: 97).

Medarbejderne på InWear er ikke interesserede i at arbejde, og bærer som konsekvens rundt på en stor foragt over for både arbejdspladsens fysiske rammer, hinanden og deres lorteliv. De spor, som de sætter på både arbejdspladsen og andre steder bærer præg af dette had. Fortællerens iagttagelse af, at de ”hader hinanden på InWear” (Foss 2008: 103), er derfor ikke forkert. Det had og den foragt, som de ansatte har over for hinanden og arbejdet, kan derfor betragtes som kilder til den egoisme og individualisme, man finder i romanen, og en af grundene til, at intet samarbejde til daglig fungerer.

5.5.1 Styleman og problemer med jakkesæt

I dialektikken med medarbejderne reflekterer InWear som sted den manglende motivation med sit ineffektive program Styleman og rodet med Mickey- og Conradjakkesættene. I lighed med de ansattes modvilje mod arbejdet, afspejler arbejdspladsen en modvilje mod de ansatte på lageret.

InWear er afhængig af programmet Styleman. Ud over at holde styr på lageret, hjælper det også de ansatte med at plukke ordrer. Dette lyder udadtil fornuftigt, og programmet kan det hele når det fungerer (25), men ligesom medarbejdernes arbejdsmoral fungerer Styleman ikke optimalt. Et stort problem vedrørende Styleman er, at programmet ofte er nede. Programmets downtime umuliggør leveringen af ordre, og hele arbejdspladsen går som konsekvens i stå: ”Den næste morgen er Styleman nede, som det hedder, og der kan ikke plukkes” (25). For at betone problematikken omkring Styleman er der på stedet kun to mennesker, der kan betjene programmet fuldt ud. I kraft af dette har problemer hobet sig op i takt med, at mindre kvalificerede medarbejdere har begået fejl, og ”Styleman er nu et rod” (26). Rodet på InWear kan derfor karakteriseres som en kombination af ugidelige medarbejdere og et program, som ikke fungerer optimalt, og begge parter er lige gode om at præge dialektikken mellem menneske og sted negativt.

Holm påviser tilmed rodet med Styleman som et billede på de ansattes erkendelsesteoretiske rod, idet de er præget af et "misforhold mellem deres billede af virkeligheden og det der rent faktisk befinder sig virkeligheden" (Holm 2008: 96). Denne konklusion eksemplificerer han først og fremmest med kokken, som bor i sin egen lille virkelighedsboble, men samme misforhold findes hos flere af karaktererne. Således finder vi et erkendelsesmæssigt rod hos Høberg, der forsøger at klynge sig til den sidste rest af stolthed omkring sit arbejde på lageret. Alle andre har for længst opgivet ham. Først mod slutningen under påvirkning fra hashkager indser han, at alt er gået galt: "Min kone boller en anden. På arbejdet anser de mig for en idiot [...] nu sidder jeg i en kørestol og er en belastning for alle" (223). Også Heidi og Anton bliver repræsentanter for karakterer, der endnu ikke har indset, at deres liv er rodede. Begge er fanget i intermezzoer, og de har i flere år arbejdet et sted, de ikke bryder sig om. Endelig præsenterer Holm Nannas tolkning af sin egen verden som "sprogløs og ureflekteret" (Holm 2008: 96). Man finder en generel mangel på refleksion blandt de ansatte på InWear. Ingen af dem er stoppet op for at reflektere over de fejl og mangler, de har i deres liv. De er derimod drevet af nuet, og de individuelle behov, som knytter sig til dette nu, hvilket forhindrer forbedringer i fremtiden. Manglen på refleksion gør sig derfor også gældende i den cykliske fortids- og nutidsstruktur, som man finder i romanen, og fortidens fejl bliver gentaget uden udsigt til forbedring. De ansatte er fanget i deres lorteliv på en lortearbejdsplads, og Styleman er derfor både en afspejling af medarbejdernes manglende arbejdsmoral og cykliske lorteliv.

Dette cykliske lorteliv kommer også til udtryk i det andet problem, som lagermedarbejderne støder ind i flere gange. Mickey- og Conradproblematikken optræder som en rød tråd igennem hele romanen, der gang på gang minder os om, at de ansatte på InWear ikke har lyst til at udbedre problemer med en helhjertet indsats. Problemet er i al sin enkelthed: "at jakkesættene har forskellige nuancer. De sorte, som er dem, der sælges flest af, findes i flere forskellige dessiner. Man ser det ikke i lagerets lunkne neonlys" (42). Den eneste måde, hvorpå man kan gennemskue hvilke bukser, der hører til hvilken jakke, er, at afkode lot-nummeret (44). Dette burde imidlertid ikke være et stort problem. Man skal blot kende forskellen på 02 og 04. For InWears umotiverede medarbejdere bliver det dog en bestandig kilde til frustration. Af denne grund må kun Anton plukke ordrene. Forsøger en anden imidlertid at plukke dem, forekommer fejl, og produktet vil blive sendt retur:

Så hvis en uerfaren medarbejder plukker Mickey og Conrad og kommer til at blande to dessiner, vil det først blive opdaget ude i den forretning, der har bestilt jakkesættene, og tøjet vil blive sendt retur, det vil ende i returafdelingen hvor Nanna lige er blevet ansat. Og Nanna vil efter alt at dømmе hænge tøjet forkert på plads (42)

Scenariet antager en nærmest cyklisk gentagelse af det samme problem. Der er imidlertid ikke tale om noget hypotetisk eksempel, som ordet "hvis" kan indikere, da fejlen allerede er blevet gentaget flere gange. Ligesom lagerstyringen ved Styleman har problemerne med Mickey- og Conradjakkesættene hobet sig op, og arbejdet med dem virker nu meningsløst. Ingen har længere overblik over de varer, der ligger på lageret, og som resultat af denne store forvirring er Hængende Stock også et stort rod: "Mickey og Conrad, der hænger hulter til bulter, det ene dessin inde mellem det andet" (25). InWear mister imidlertid kunder på grund af rodet, og Headquarters tvinger derfor mellemlederne Kim og Juhani til at gennemføre en optælling. Med det evindelige rod, det manglende overblik og den manglende motivation fra medarbejdernes side, er denne indsats dømt til at gå galt. Det tager tre uger og problemet er efter disse tre uger stadig ikke i nærheden af at blive løst: "Mange fra lageret brugte så tre overarbejdsweekender på at tælle tøj, man talte og talte, krydsede af og talte og markerede, hvad man havde talt, bestilte pizza fra Dominos og talte så igen, men optællingen var, hvis ikke forgæves, så i hvert fald tæt på at være det" (43).

Den store indsats har desværre kostet en del ressourcer og i kølvandet på optællingen, opstår andre problemer:

Det blev en uigennemtænkt affære, der blev ikke taget højde for en masse ting: Det tøj, der hang i returafdelingen, blev glemt, en store bunke ordrer, som var printet, men ikke plukket, blev glemt, ark med til fra optællingen blev tastet ind to gange i Styleman, andre blev slet ikke tastet ind, de blev glemt (43)

Problemet med jakkesættene genoptræder i slutningen af romanen, hvor Høberg anmoder om endnu en optælling af Mickey- og Conradjakkessættene (213). Denne optælling varsles imidlertid lige så nytteløs som den første:

I glasburet forsikrer Kim, at jakkesættene bliver talt op snart, og Høberg ruller tilbage fuld af fortrøstning, hvorimod Kim føler sig som mureren i *Det Gådefulde Juveltyveri*, der hvor han for hundredesyttende gang lover at komme og lave det trin, der er i stykker. Så slår han det ud af hovedet [...] Han skal have skrevet en mail til en eller anden, om at Mickey/Conrad skal tælles, så han kan fremvise den i tilfælde af, der skulle falde brænde ned, hvis Høberg går videre med sagen, når han om en måned erfarer, der ikke er sket en skid (214)

Kim repræsenterer den generelle holdning til arbejde; han ønsker ikke at udføre en helhjertet indsats. Han vil bare sikre, at han ikke skal stå til ansvar, når man om en måned finder ud af, at han ikke har gjort noget ved problemet. Mod slutningen af romanen har Mickey- og Conradproblemet endnu ikke fundet sin endelige løsning.

I *Stormen i 99* afføder den ene løsning op til flere problemer, og kombinationen af uoplagte medarbejdere og et ineffektivt system er med til at skabe billedet af et sisyfosarbejde, hvormed både sted og medarbejdere bidrager til skabelsen af et meningsløst arbejdsrum. Jakkesætsproblematikken er derfor et gennemgående billede på den dialektik, man finder mellem medarbejdere og arbejdsplads, idet begge er med til at opretholde en kultur, der betoner det meningsløse sisyfosarbejde, som finder sted på InWear. Symptomatisk for arbejdspladsen bliver Mickey- og Conradproblemet aldrig løst. Fortid og nutid fortsætter med at smelte sammen i en cyklisk bevægelse, og til slut er arbejdspladsen og de ansatte stadigvæk prægede af de problemer, de har haft i begyndelsen.

5.5.2 Hierarkiet på InWear

Den manglende respekt, som de ansatte har over for stedet og hinanden, spejles også i deres forhold til de overordnede. InWear er ved første øjekast hierarkisk organiseret med Headquarters (og bygningen HQ) på toppen, diverse mellemledere i midten og lagermedarbejderne på bunden. Denne inddeling af rangordninger ligner den man finder i *Legetøj*, hvor fabrikken er inddelt i en

første sal med blandt andet Herman Kejser, Ditmarc og Feddersen, en stue med blandt andet Fru Kierkegaard, Frøken Thomsen og Klara Kvistgaard og en kælder med menige medarbejdere som for eksempel Skovmand, Kommunisten og Bauer. Kigger man nærmere på relationerne mellem afdelingerne viser hullerne i InWears hierarki sig. Modsat *Legetøj*, hvor Feddersens tyranni er med til at undertrykke medarbejderne i kælderen, er de ansatte på InWear ikke undertrykte, og de nærer ingen frygt for de overordnede.

Til trods for at de ansatte efter klassiske marxistiske syn på arbejdspladsen burde være undertrykte, finder man ikke nogen magtesløshed eller undertrykkelse af de ansatte. Kommunismens og socialismens ønske om klasseløshed og den sociale debat vedrørende overklasse, arbejderklasse og proletariat er slet ikke nødvendig i *Stormen i 99*, idet man ikke finder en udpræget social ulighed, og romanen forsøger derfor ikke at præsentere sig selv som arbejderlitteratur med dertilhørende klassekamp.

De ansatte tilhører ikke det kuede proletariat, man finder i *Legetøj*. De er derimod i stand til at gøre det, de vil, og påvirke den daglige drift. Ydermere ser man heller ikke den samme overvågning på InWear, som Feddersen står for i *Legetøj*. De overordnedes indsats på dette område er mestendels overfladisk. De forsøger ikke at diktere, hvad de ansatte skal gøre. De udsender blot en række ordrer, som de forventer løst. De kontrollerer imidlertid ikke om løsningen er fordelagtig. I denne forbindelse kommer tilmed en stor mangel på straf fra de overordnedes side til udtryk. På trods af at flere ansatte leverer mangelfulde præstationer, er der intet tidspunkt eksempler på, at de ansatte bliver straffet. Denne mangel på konsekvenser gælder både mellemlederne og lagermedarbejderne. Således har Heidi været i stand til at forsømme sit arbejde i fem år, og kokken har fået lov til at være et helt igennem ubehageligt menneske.

Et eksempel på forsømmelse af de overordnedes ordre finder man i forbindelse med tyverierne på InWears lager. Headquarters er klar over, at der bliver stjålet for meget på lageret: "Men så bliver man opmærksom på, at der rapses for meget på InWears Lager. Ovre i Headquarters pudser de Poul Anker fra Logistik på Ib fra Shipping, der ringer ned til Juhani og Kim" (99). For at løse problemerne med tyveri, hyrer Poul Anker en sikkerhedsvagt, men hans overfladiske løsning har udelukkende en demonstrativ værdi, der skal sikre, at han ikke selv kan klandres for de manglende resultater (100). Endnu en gang ser vi, hvordan arbejdet på InWear er præget af individualitet og egoisme, hvorved alle er med til at forsømme deres ansvar. Således er

løsninger kun i stand til at holde problemerne hen midlertidigt. Ligesom omkring Styleman og jakkesættene, kan løsningen af tyveriproblemet ikke betegnes som permanent, og problemet vil utvivlsomt dukke op igen.

Løsningen medfører imidlertid en del kværunterteri blandt underordnede. De vil i overensstemmelse med lagerets kultur og mangel på respekt over for overordnede (og hinanden) ikke lade en mulighed for klager gå forbi deres næser, og de begynder at finde kritikpunkter: "Og kvinderne vil ikke lade den mandlige vagt kigge i deres tasker" (100f.). På baggrund af deres klager bliver Poul Anker nødt til at ansætte en ekstra kvindelig vagt. Episoden omkring tyverierne betoner de ansattes evindelige kværunterteri. De brokker sig mere eller mindre uafbrudt til både de overordnede og over for hinanden, og som Holm siger bruger romanen "mange sider til at analysere det evindelige og ulidelige brokkeri" (Holm 2008: 96). I tråd med manglen på respekt over for medmennesker, sted, arbejde og overordnede finder man med andre ord også en kollektiv brok, der er med til at forpuste hverdagen på InWear.

5.5.3 Arbejdspladsens manglende intimitet

Det evindelige brok er en af gruppens få fællesheder. Foruden denne har de forskellige karakterer ikke meget til fælles. Arbejdspladsen er præget af en mangel på solidaritet, fælles interesser og fælles gøremål. Virksomheden har en målsætning om, at tjene så mange penge som muligt, og Headquarters roser de ansatte, når det går godt. Dette kommer til udtryk, da Poul Anker kommer med de nyeste produktivitetstal. Disse er steget, og det skal medarbejderne have et klap på skulderen for at have medvirket til. De ansatte deler imidlertid ikke firmaets målsætninger og modarbejder selv hans rosende ord, idet de argumenterer for, at produktivitetstallene ikke afspejler arbejdsmængden. Selv ros bruger de som undskyldning for deres brok. På grund af manglen på fælles gøremål kan man karakterisere interaktionsformen som sekundær.

Den sekundære interaktionsform bliver fremhævet af, at InWear er en forholdsvis stor arbejdsplads med en række adskilte afdelinger (et Headquarters og en lagerbygning), og de ansatte på disse afdelinger deler ikke de samme interesser. Til forårsfesten ser man denne adskillelse mellem de overordnede fra Headquarters og medarbejderne fra lageret. Disse sidder ved forskellige borde og har tilmed forskellige interesser. Hos Headquarters bord snakker de om virksomhedens fremtid med emner som "kompetenceafklaringer og omstilling, handlingsplaner og

ressourcer" (Foss 2008: 60). De ansatte på lageret har andre interesser og vil hellere forsøge at nyde festen. Niclas, Anton, Heine og Kuno tager amfetamin (62), Juhani forsøger at lære en række ansatte en finsk vise, og Magnus udfordrer Sean i armlægning (63).

Den sekundære interaktionsform har også konsekvenser for gruppedannelsen i *Stormen i 99*. Arbejdspladser er ofte karakteriseret som formelle gruppedannelser, hvor arbejdsdeling, magtfordeling og kommunikation er tilrettelagt med henblik på opnåelsen af specificerede mål. De klassiske arbejderromaner *Fiskerne* og *Legetøj* er karakteriseret ved formel gruppedannelse med primær interaktionsform i kraft af deres arbejdsfællesskab. Denne formelle gruppedannelse er kun delvist indfriet i Foss' roman, og man kan argumentere for, at romanen kun har en uformel gruppedannelse trods dens placering på en arbejdsplads.

Stormen i 99 indfrier kun det første kriterium for formel gruppedannelse, idet arbejdet er planlagt med henblik på et fælles mål. Medarbejderne forsøger imidlertid at underminere de udlagte mål, og viser på intet tidspunkt solidaritet med de overordnede målsætninger. Ydermere er kontrol et af kravene til formelle gruppedannelser: "der findes flere magtcentre som kontrollerer systemets aktiviteter og samordner dem med henblik på opfyldelsen af de angivne mål" (Klysner 1976: 17). Dette krav er på ingen måde opfyldt, og de overordnede forsømmer gang på gang deres ansvar. Endelig nævner Klysner muligheden for at erstatte systemets medlemmer som det sidste kriterium. Dette kriterium er heller ikke indfriet. Man på intet tidspunkt finder nogen trussel i forbindelse med afskedigelse og arbejdsløshed. De ansatte forsømmer alle former for ansvar over for både medansatte, arbejdspladsen og arbejdet, og de bliver ikke straffet for deres dårskab.

Stormen i 99 kan derfor karakteriseres som en sekundær kollektivroman, idet vi har at gøre med en uformel gruppedannelse med sekundær interaktionsform. De ansatte kan af denne grund alene betragtes som en gruppe i kraft af den fælles arbejdsplads, og det er udelukkende gennem dette sted, at de overhovedet interagerer sammen. Det kvalitative fællesskab mangler således, og man kan aldrig betragte den brogede gruppe som en enhed. Som gruppe mangler de ansatte de intime egenskaber, som Klysner lægger stor vægt på. Om den kollektive kollektivroman, der må anses som den kvintessentielle udgave af genren, siger Klysner at:

Man i fællesskabet, selv om dette både i ideologisk og socio-økonomisk henseende er hierarkisk opbygget, i stor udstrækning betragter hinanden som ligemænd (ikke nødvendigvis *ens*), hvilket kommer til udtryk ved en udpræget solidaritets- og vi-følelse blandt systemmedlemmerne (Klysner 1976:122)

Stormen i 99 bliver selve negationen på værdier som ligemænd, solidaritet og vi-følelse, hvilket bekræfter kollektivismens svære kår på en arbejdsplads i det 21. århundredes kollektivromaner.

5.6 Stormen og den kollektive tid

Kollektivismens svære kår fremhæves i det sidste kapitel om stormen. Igennem hele *Stormen i 99's* forløb varsles en apokalypse. Kokken foregriber apokalypsen under en beskrivelse af sit raseri (Foss 2008: 82) og InWear (og resten af verdenen) står i 1999 på tærsklen til et nyt årtusinde, hvori der spekuleres i ragnarok: "Y2K-fænomenet: Ragnarok vil indtræffe, når alle planetens computere går ned [...] kan Styleman klare mosten" (196). Med Kapitlet "Snevej i niogfirs" og selve titlen *Stormen i 99* accentueres tilmed vejrets signifikans, idet der er præcis 10 år mellem de to. Der er med andre ord lagt op til et kulminationspunkt i det sidste kapitel "Stormen", hvor en række forløbs afrundinger finder sted.

Ragnarok eller apokalypser kan betragtes som tærskelkronotoper, der er "gennemsyret af en høj emotionel-værdimæssig intensitet [...] dens væsentligste rolle er at udfylde kronotopen for *krisen og vendepunktet i livet*" (Bakhtin 1979: 166). Apokalypsen som tærskel er ydermere kendetegnet ved en preapokalypse og en postapokalypse, hvorved fortid og fremtid adskilles, kriser forløses, og en ny verdensorden indtræffer. For vores roman signalerer stormen derfor en ændring af de forhold, som har fundet sted forud for kapitlet.

For InWear kommer ændringen til udtryk i en ændring af tiden. Hvor stort set hele romanens forløb har behandlet en række kriser, en uforenelig mangfoldighed, og et mangler på fællesskab, indtræffer der med stormens raseri pludselig en kollektiv tid, hvorved vi bevæger os væk fra en tid, der er præget af individualistiske behov. De begivenheder, som indtræffer under den kollektive tid er markant anderledes fra de begivenheder, som har foregået optil. Bakhtin definerer den kollektive tid som:

Det er en kollektiv tid, den differentieres og måles alene med begivenheder i det *kollektive* liv, alt, hvad der eksisterer i denne tid, eksisterer alene for kollektivet. Livets individuelle række har endnu ikke skilt sig ud (det individuelle livs indre tid findes endnu ikke, individet lever helt udadvendt, i den kollektive helhed). Også arbejde og forbrug er kollektive (127)

Man finder på InWear pludseligt evnen til at samarbejde, og en ofring af egne behov til fordel for medmennesker. Det kommer tydeligst til udtryk i jagten på den uheldige og uskyldige "fækalist" Jurek. På uheldig vis kommer Jurek til at smøre lort på væggen: "Det er en overvældende stank. Selv hans hænder stinker. Og nu går det op for ham: Han har lort på hænderne. Og på toiletbåsens væg er der smurt lort, kan han se nu, det sidder tykt på toiletpapirholderen" (Foss 2008: 225). Flemming opdager ham og jagten starter prompte. De andre ansatte smider nu alt, hvad de har i hænderne, for at hjælpe til i jagten på Jurek: "Folk i Fladt Stock smider, hvad de har i hænderne og begynder at løbe og gå over mod den røde dør for at stoppe Jurek" (227). Alle har et mål for øje; at stoppe den fækalist, som har været årsag til megen mistænkeliggørelse af medansatte. Det er imidlertid ikke kun Fladt Stock, der deltager i jagten. Hængende Preorders og Stock hjælper også til (228). Således forenes de forskellige lagerafdelinger under jagten på Jurek.

Selvom episoden ikke får et succesfuldt resultat, idet Jurek slipper væk (229), og selvom at dele af gruppen ikke er klar over, hvad jagten går ud på (228), finder vi her det første eksempel på viljen til samarbejde, hvorved uenigheder og forskelle tilsidesættes.

Kokken og Tiana har igennem romanen haft et svært forhold grundet kokkens seksuelle tilnærmelser. Ydermere har kokken vist sig at være fuldstændigt ligeglad med sine medansatte, og der er ikke meget grobund for, at han gør en god gerning. Alligevel går han med til at hjælpe Tiana med at få Høberg hjem (232). Kokken viser med denne handling nye sider af sig selv. Hvor han i hele begyndelsen er blevet kendetegnet ved sine seksuelle frustrationer og sit raseri, ser vi ham til sidst smile: "Det skal nok gå, nu er han snart hjemme, siger kokken og smiler til Høberg" (234). Kokken har indtil nu ikke udvist nogen form for glæde, men stormen ændrer også ham. Den ændring som apokalypsen som tærskelkronotop signalerer, materialiserer sig i kokkens nyopdagede menneskelighed.

Også Rene og Sean samarbejder mod slutningen. Hvor Seans pengekrise igennem romanen har tæret på Sean og Renes venskab, finder de til sidst sammen om at hævne sig på Katjas

ekskæreste Lasse. Under en samtale før stormen har Sean truet Rene: "Prøv at høre: Du holder bare din kæft med det, okay" (198). Under samme samtale har Rene haft lyst til at slå Sean med en sten: "Rene har lyst til at tage den sten, der ligger ved containere og flække Seans kranie med den" (199). Deres had til hinanden og deres uenigheder omkring pengene er for en stund glemt, idet de samarbejder, og Sean går endda forrest for at vise den tvivlende Rene, hvordan overfaldet skal udføres (237). Til slut har Rene det bedre med sig selv, og han føler, at han har gjort det rigtige: "Han kan mærke, han har gjort det rigtige. Han havde regnet med, det ville føles forkert bagefter, at hævn ville være tom og meningsløs, men sådan er det ikke. Det føles på en eller anden måde bedre" (243). Den forventede anger og tvivl omkring overfaldet viser sig at være unødvendig, og samarbejdet med Sean har været gavnligt.

I begge tilfælde har karaktererne det bedre efter samarbejdet. Med disse gavnlige resultater fristes man til at tro, at stormen indleder en ny tid, hvor alt er fryd og gammen. I sin anmeldelse inddrager Holm et interview af Kristian Bang Foss. I dette interview indrømmer Foss, at han arbejder med en pseudoforløsning og en leg med romanens og Hollywoodfilmens formale skabeloner (Holm 2008: 98). Man finder i romanen flere indicier på, at samarbejde og den kollektive tid kun er en stakket frist. For det første smelter hele arbejdspladsen aldrig sammen til én stor kollektiv enhed. Ydermere finder de succesfulde samarbejder udelukkende sted i små grupper på to ved henholdsvis kokken og Tiana og Rene og Sean, og denne tosomhed er ikke ensbetydende med det større fællesskab, man ofte finder i de klassiske kollektivromaner.

Det eneste eksempel på en større enhed, der samvirker, er i jagten på Jurek. Denne jagt er imidlertid kendetegnet ved en række forbehold. Der er først og fremmest tale om en fælles fjende. Så snart denne fælles fjende forsvinder fra arbejdspladsen, forsvinder samarbejdet, og de ansatte går tilbage til arbejdet: "Og gruppen bevæger sig langsomt tilbage mod InWear, ind ad den røde dør igen, en mærkelig pafhed sidder i folk, som de genoptager arbejdet" (Foss 2008: 229). Ydermere er Jurek slet ikke den rigtige fækalist. Han er uheldigvis på det forkerte sted på det forkerte tidspunkt, og på grund af wasabien og allergien kommer han til at røre ved den lortebefængte toiletpapirsholder: "Det sidder tykt på toiletpapirsholderen, hvor han har haft sine hænder" (225). Der er derfor en stor risiko for, at den rigtige fækalist vil slå til igen. Som konsekvens vil mistænkeliggørelse af kollegaer også fortsætte.

Under stormen forløses også en af de kriser, som truer Anton og Nannas parforhold, idet Sofie bliver slået ihjel af en flyvende mursten (243). Anton og Sofie er allerede tidligt efter samlejet blevet enige om, at det har været en fejl, og at de skal holde utroskaben hemmeligt: "Vi lader bare være at siget noget til nogen, siger Sofie" (156). At Anton nu er den eneste, der kender til samlejet, synes dog ikke tilstrækkeligt, og man finder flere indicier på, at stormen ikke bringer nogen renselse eller forløsninger med hensyn til deres parforhold. Således udtrykker Nanna en frygt for fremtiden: "forleden stod jeg på Hovedbanegården og ventede, og der var en lysavis med glidende brandrød skrift, og der stod de mest forfærdelige ting, og jeg kunne ikke lade være med at kigge [...] Jeg tror ikke, det går meget længere" (245). Forholdet til Anton bringer ikke Nanna nogen tryghed, og de anfald, som hun har lidt af før, ser ikke ud til at være udbedret efter stormen: "Det har været på vej et stykke tid. Hun føler sig mærkelig tom [...] nej, hun kender godt de anfald, det går over igen" (244). Også Anton lider af de samme traumer fra fortiden. Han er stadig lige så konfliktsky, som han har været igennem hele romanen, og hans forsøg på at trøste Nanna betoner blot denne konfliktskyhed. Som følge af at Anton ikke ved, hvordan han skal håndtere Nannas krise, foreslår han hende en psykolog (244). Ydermere fortæller han hende, at han elsker hende, fordi han ikke ved, "hvordan han ellers skal trøste" (245). Endelig svarer han: "Jo, det skal nok gå, hvis bare vi passer på hinanden" (245). Karen Syberg læser sidste passage som en tom kliché og en midlertidig lindring af Nannas smerte (Syberg 2009: 56), og det er netop heri, problemet består. De løsninger, som finder sted under stormen, er ligesom alle andre løsninger i romanen udelukkende midlertidige. Vi finder under stormen kun momentvise lindringer af problemerne, og vi finder under stormen kun en midlertidig bevægelse væk fra det individualistiske og hen mod samarbejdet. Så snart stormen er passeret vender vi tilbage til fortidens problematikker. Den værdimæssige intensitet, som stormen som tærskelkronotop repræsenterer, aflades så snart stormen er passeret, og kulminationspunktet viser sig at være en falsk forløsning.

Den cykliske struktur omkring nutidens gentagelse af fortiden består, og preapokalypsen er derfor ikke meget forskellig fra postapokalypsen, og det er således udelukkende under selve apokalypsen, at vi finder eksempler på en kollektiv tid ved forskellige samvirker. Tavlen bliver aldrig hvasket helt ren, og romanen lægger ikke op til vedvarende løsninger. De kriser, som har hersket før stormen vil fortsætte efter, hvorfor ukollektivitet, individualisme og egoisme forbliver kardinalpunkter for hverdagen på InWear.

5.7 Afrunding af analyse: *Stormen i 99*

Med sin falske forløsning fremstår den kollektive tid som en umulighed på arbejdspladsen InWear, og manglen på kollektivism, fælles mål og samarbejde udgør afgørende skillelinjer mellem den klassiske kollektivroman forbindelse til arbejderromanen, og *Stormen i 99* som repræsentant for den postklassiske kollektivromans arbejderroman. Hvor arbejdere i de klassiske værker finder en mening med arbejdet, er lagerbygningerne på Amager betonet af en gennemgående følelse af sisyfosarbejde, hvormed samarbejde og fællesskab forbliver umuligt.

Trods afvigelser finder man til stadighed et antropologisk dobbeltsyn i forbindelse med den postklassiske kollektivroman. *Stormen i 99* bibeholder en interesse for samfundet, og forsøger gennem sit lille udsnit af InWear at sige noget alment om den danske arbejdsplads. Kollektivromanen udspringer ligeledes af en interesse for samfundet og de sammenhænge, som mennesket indgår i. I et interview med *Politiken* afslører Kristian Bang Foss, at hans inspiration til romanen stammer fra virkelige oplevelser fra hans barndom og ungdom: "Jeg har selv arbejdet der [...] Jeg har også arbejdet på McDonalds, og de typer jeg har i romanen, er et sammensurium af mennesker, jeg har mødt på forskellige arbejdspladser, til fester eller bar hørt om" (Winther 2008). Mange af de typer vi finder på InWear fremhæver Foss ligeledes selv som potentielle virkelige historier: "Man kan finde mindst lige så slemme historier hver gang man kigger i Ekstra Bladet" (K. Syberg 2008).

Romanen låner derfor biografisk stof i sin bearbejdelse af arbejdspladsen, og mængden af kontekstualiserende elementer afslører en tæt tilknytning til Danmark. Raffinaderivej på Amager er et rigtigt sted, Øster Farimagsgades Skole er en rigtig skole (Foss 2008: 38), december stormen i 1999 en rigtig historisk begivenhed i form af en orkan, der er registreret som den værste i danmarkshistorien, og InWear er en rigtig dansk virksomhed. Med *Stormen i 99* forsøger Foss at give et portræt af den almindelige danske arbejdsplads og dets ansatte. Dette portræt bliver dog aldrig noget glansbillede, og med brugen af overdrivelser, karikaturer og påpegningen af smålighed og andre dårskaber formuleres et grotesk og humoristisk billede af danske arbejdere og deres egoisme.

Det minisamfund, som man møder i lagerbygningerne på Amager danner imidlertid ikke grobund for nogen en diskussion af klasseskel. Foruden manglen på kollektivism, finder man i

forbindelse med gruppeportrættet også en mangel på social ulighed, og snakken om klassekamp er slet ikke nødvendig i Foss' roman. *Stormen i 99* vil hellere behandle nyere og mere tidssvarende problemstillinger. I takt med at arbejderklassen i Danmark er forsvundet (Syberg 2009: 59), så er interessen for skildringen af marxistiske problemstillinger også blevet mindre prominent. Af denne grund interesserer *Stormen i 99* sig i stedet for de vilkår og relationer, man finder i forbindelse med danske arbejdspladser i det 21. århundrede.

6 Analyse af *Pendlerne*

Kollektivismen optræder hos både Klysner og Schou som en umulighed i det moderne samfund, og *Stormen i 99* bekræfter dette i dets fokus på individualisme frem for kollektiv. Denne individualisme bliver endnu tydeligere i Simon Fruelunds *Pendlerne*, og i en anmeldelse for *Politiken* kalder den danske litteraturhistoriker Erik Skyum-Nielsen romanen for et kollektiv uden fællesskab (Skyum-Nielsen 2014). Denne mangel på fællesskab hænger i romanen sammen med ikkestedet. Således vil de problemstillinger, som ikkestedet indebærer for individer og gruppers sammenhængskraft, agere omdrejningspunkt for min analyse af Fruelunds roman om en række pendlere på ruten fra Kalundborg til Østerport.

Trods den manglende sammenhængskraft har passagererne alligevel noget til fælles; de går alle under betegnelsen pendler, og de er alle bosiddende på Sjælland. Romanens portrætter bliver derfor også et portræt af danskere. Af denne grund vil min analyse også belyse *Pendlernes* repræsentation af det danske samfund. Manglen på kollektivismen og fællesskab har imidlertid ikke kun konsekvenser for samfundsportrættet, det har også konsekvenser for romanens forhold til de klassiske kollektivromaner. Jeg vil derfor illustrere de genremæssige afvigelser, man finder, og diskutere *Pendlerne* som repræsentant for den postklassiske kollektivroman.

6.1 Et upersonligt sted

Ikkestedets mangel på relationer er kendetegnende for *Pendlernes* mangel på kollektiv, og dette afspejles i stedet. Foss' roman foregår på et tog, og netop toget er som transitsted et af de steder, Augé fremhæver som eksempel på et ikkested, hvormed det negerer de kendetegn, der kan knyttes til stedet.

Den mest iøjnefaldende negation af stedet kommer i forbindelse med den manglende fællesskabsfølelse og interaktion. Med denne mangel bliver stedet i *Pendlerne* et eksempel på den ensomme individualitet, idet karaktererne sjældent interagerer med hinanden, og man finder i romanen eksempler på, at stilheden og ensomheden berører karaktererne. En biolog, der er ved at skrive sin ph.d., observerer sine medpassagerer, men manglen på interaktioner nager ham: "Stilheden i kupeen går ham på nerverne" og "Han ville gerne diskutere nogle ting med dem" (Frøelund 2014: 116). Manden vælger imidlertid at tøve, og denne tøven er kendetegnende for de vilkår, passagererne er underlagt. På toget indgår passagererne ikke i interaktioner med fremmede. Selvom manden savner samtaler, er han tvunget til at agere efter stedets normer.

Augé bemærker, at forbrugere af ikkesteder er underlagt en kontrakt, der dikterer, hvordan de agerer: "Alone, but one of many, the user of a non-place is in contractual relations with it (or with the powers that govern it). He is reminded, when necessary, that the contract exists" (Augé 1992: 101). Passagererne i *Pendlerne* er ofre for stedets vilkår, og toget gør det svært for mennesker at indgå i relationer med omverdenen. Han bemærker samtidigt, at mennesker på ikkesteder bliver berøvet deres individuelle identiteter, hvorved alle deler en delt identitet som anonyme passagerer: "non-place creates the shared identity of passengers, customers or Sunday drivers. No doubt the relative anonymity that goes with this temporary identity can be felt as a liberation" (101). Han kæder denne fælles identitet og anonymitet sammen med manglen på ansvar. På ikkestedet befris passageren fra dagligdagens ansvar, og får derved mulighed for et afbræk fra livets gøremål. Augés iagttagelser bekræfter karakterernes manglende vilje til at indgå i relationer, idet togets normer netop dikterer en anonymitet, som passagererne ønsker at opretholde. Vi finder med toget som ikkested derfor en forklaring på passagerernes ønske om anonymitet og manglende vilje til indblanding i andres liv.

Ud over anonymitet, mangel på relationer og delt identitet er transitsteder også ofte kendetegnet ved en flygtighed, hvormed mennesker er placeret i et intermezzo mellem to andre steder. Toget er udelukkende et transportmiddel, hvormed passagererne venter på at komme fra det ene sted til andet. Det lades derfor ligesom de mellem menneskelige relationer i romanen ikke med nogen større betydning, og det får aldrig nogen identitet.

Man finder i romanen en stor mangel på stedsbeskrivelser. I stedet bliver toget beskrevet i forbindelse med passagerernes oplevelser. Passagererne lader imidlertid ikke denne rejse med

større værdi, og oplevelsen er præget af rutiner og gøremål, der bedst kan betegnes som tidsfordriv, hvorfor toget som sted fordrer et tomt intermezzo: "Hun pendler til KUA tre dage om ugen og bruger som regel togturen på at læse" (Frøelund 2014: 13), "De første år skrålæste han artikler i Ugeskrift for læger eller i Politiken, men nu nøjes han med at kigge ud ad vinduet og lade tankerne vandre" (17) og "Under den korte togtur ser han som regel ud ad vinduet eller samler som nu en avis op fra et sæde" (23). Man finder dog også enkelte eksempler på, at toget lades med positive værdier. En afghansk misbruger benytter således togturen som et frirum, hvor han har mulighed for at ryge, og han forsøger under rejsen at flygte fra verdenen uden for: "Når han har brug for en pause, hopper han på et regionaltog mod Østerport, bliver siddende på toilettet og kører med tilbage" (175). Flugten fra omverdenen er imidlertid ligesom de andres brug af toget som transportmiddel kun en flygtig fornøjelse med en begyndelse og en afslutning. Hele romanen afsluttes symptomatisk for denne flygtighed pludseligt med det tomme kapitel "Østerport", der er endestation for ruten: "Toget her kører ikke videre, Vi håber alle har haft en behagelig rejse. Har du bagage, så husk den når du forlader toget" (185). Rutens endestation bliver også romanens endestation, og begivenhederne i toget sætter ikke noget præg på stedets eftertid.

Samme flygtighed bliver understreget ved den flygtighed, hvormed karaktererne bliver præsenteret i portrætter. Mange forsvinder så snart de er blevet introduceret, og vi har i romanen kun få gennemgående karakterer, hvor en Breivik-tilhænger (16), en mand med en blå weekendtaske (28) og en førtidspensionist, der dør under et klammeri med en konduktør og en fængselsfunktionær (64), er de mest markante. Skønt de har en indflydelse på de andre passagerers rejse, forsvinder også de sporløst. Breivik-tilhængerens forlader toilettet iført en blå burka (166), manden med den blå weekendtaske forlader toget med en ung pige (161), og den afdøde førtidspensionists påvirkning formindskes, idet forsinkelsen bliver indhentet, og han reduceres til en kort nyhedshistorie på Nordvestnyt (162).

Romanens sted er derfor aldrig i stand til at skabe et vedvarende forhold til de personer, der opholder sig på toget. Selvom vi finder markante og gennemgående karakterer og forløb, udviskes deres indflydelse, så snart de eller toget er nået til endestationen. Hvor stedet er i stand til at samle alle menneskers erfaringer og afspejle disse, virker toget som ikkested anderledes sterilt. Alt begynder og afsluttes inden for en særlig tidsramme, hvorefter alle spor slettes. Så snart toget

kører igen, er tavlen således visket ren, og en ny gruppe passagerer kan stige ombord til et nyt forløb.

Pendlerne på toget har ingen fællesskaber med henhold til hverken arbejde eller interesser, og strider derfor mod Klysners intimitetsprincipper, hvorfor de aldrig fremstår som nogen kollektiv enhed. Som gruppe er de kun en midlertidigt sammensat gruppe individer, der tilfældigvis eksisterer samtidigt. De indgår ydermere i løbet af romanens forløb aldrig i nogen syntese, da de blot er adskilte individer, der er ligeglade med både stedet og hinanden indbyrdes.

Gennemgående for *Pendlernes* portræt af relationer er derfor en upersonlighed og anonymitet, der afspejles i både mellem menneskelige forhold og dialektikken mellem menneske og sted, hvorfor kollektivismen, intimitet og antropologiske steder fremstår som umulige i Fruelunds roman.

6.2 Romanens opbygning og fortællerforhold

Manglen på relationer og anonymitet kommer også til udtryk gennem *Pendlernes* opbygning og dens fortællerforhold. Romanens forløb er kronologisk fremadskridende, og kapitelinddelingen følger togets ruteplan. Således begynder rejsen i Kalundborg klokken 7:11. Dernæst er toget ved Svebølle klokken 7:23, ved Jyderup klokken 7:30, og ved Mørkøv klokken 7:36. Romanen afsluttes ved endestationen på Østerport klokken 9:11. Mellem hvert kapitel eller mellem hver station finder man portrætter af passagererne, og romanen er gennemgående opbygget omkring disse korte afsnit. Som konsekvens har man aldrig noget overblik over antallet af portrætter, og i kraft af manglen på navne vanskeliggøres ens overblik over karaktererne, der ved første gennemlæsning af romanen fremstår som en broget og anonym masse. Passagererne er ofte kun identificeret ved få overfladiske karakteristika som deres udseende, beskæftigelse, påklædning og så videre. Således er en ung korthåret mand kendetegnet ved sin store blå weekendtaske (16; 35), en pige bliver beskrevet ved sin interesse for ridning (31; 35), og en kvinde beskrives blot som kortklippet (9; 76). Forskellige optællinger af romanens karakterer er tilmed endt med forskellige resultater. I en anmeldelse i *Kristeligt Dagblad* er Lars Handesten kommet frem til mellem 70-80 portrætter (Handesten 2014). I min egen optælling er jeg endt på omkring 100 portrætter. De fleste karakterer optræder kun en enkelt gang ved deres eget portræt, hvorefter de enten kan

genoptræde i portrætter af andre passagerer eller fuldstændigt forsvinde, og dette bidrager til en roman, der ved første øjekast synes kaotisk.

Ud over manglen på navne bliver det kaotiske udtryk forstærket af manglen på eksplicitte sammenhænge, forbindende led eller forklaringer i forbindelse med portrætterne. Passagererne optræder mere eller mindre blot tilfældigvis i det samme tog uden nogen former for fælles historie eller interaktioner. *Pendlerne* er derfor i højere grad en mosaik af forskellige individer, deres synsvinkler og virkeligheder frem for en sammenhængende roman med et klart plot og en række klare forløb. Som mosaik om forskellige individer udtrykkes en mangfoldighed i gruppen, hvorved hvert individ er kendetegnet ved en række karaktertræk, en unik baggrund, og en række unikke kriser. Samtidig afspejler mosaikken også gruppens fragmentariske karakter. Romanen arbejder som resultat med en tid, der er præget af individualisme, og passagererne på toget holder sig hovedsageligt for sig selv.

Indimellem krydser deres veje dog hinanden, og der findes få eksempler på gennemgående forløb og røde tråde, der påvirker flere passagerer. Det mest markante eksempel på en begivenhed, der får konsekvenser for de andre passagerer er en episode omkring en midaldrende førtidspensionists dødsfald. Manden har sneget sig med på toget, og gemmer sig på toilettet: "Han er 46 år og førtidspensionist [...] Han har låst sig inde på toilettet og sidder på det petroleumsblå sæde med bukserne nede og lader den kolde luft svale" (Frøelund 2014: 32). Han bliver imidlertid opdaget af en konduktør: "Den her billet er ugyldig. Den er fra november. Jeg må bede dig om at komme ud" (56). Det udvikler sig til et klammeri, hvor en kvindelig betjent (162) pacificerer manden, hvilket afsluttes med mandens død: "Han blev erklæret død ved ankomsten til hospitalet" (162). Både overfaldet og redningsaktionen med ambulancefolk bliver gengivet af flere forskellige synsvinkler. Således opdager pigen, der lytter til Cranberries, at "der ligger en mand på gulvet nedenfor" (68), en mand, der læser en bog om Steve Jobs, ser "tre ambulancefolk ude på perronen" (80), og en kvindelig leder af en SFO sender "manden på båren en tanke" (82). Skønt romanen med sine usammenhængende afsnit ikke fordrer mange eksplicitte forbindelser løber denne begivenhed som en rød tråd gennem romanen, hvorved den samme begivenhed bliver gengivet fra flere karakterers synsvinkler. Ud over at drage passagerers opmærksomhed, medvirker klammeriet også til en forsinkelse, der påvirker de passagerer, som efterfølgende stiger

på toget (84). Således er passagererne trods manglen på eksplicite forbindelser stadig i sporadisk kontakt med hinanden.

De skiftende synsvinkler er gennemgående for romanen, og man finder overordnet set en heterodiegetisk fortæller med nul-fokalisering. Den indre fokalisering bruges ofte til at gengive karakterernes tanker: "Der er noget ved kirkegårde som han godt kan lide. / Alting er så enkelt. / Der er de lave hække og perlegrusstierne, de grønne vækster og korsene, stenene og, allervigtigste, tallene, bogstaverne. / De skal stå så skarpt" (96). I eksemplet gengiver fortælleren en 63-årig efterlønners interesse for kirkegårde gennem en fortalt monolog. Den indre fokalisering i afsnittene veksler ofte med en ydre fokalisering, hvor fortælleren trækker sig væk fra karakterens tanker for at gengive handlingen fra en beskuende og nøgtern position:

Hun er 89 og bor på et nedlagt husmandssted ved Kisserup. / Det er næsten 50 år siden hun og hendes mand overtog det og indrettede atelier i den gamle hestestald [...] Hun solgte keramik fra stalddøren, og hendes mand afsatte kollager, linoleumssnit og Rivera-inspirerede malerier via et kunstnerkooperativ (123)

I dette citat forholder fortælleren sig ikke længere til, hvad karaktererne føler og tænker, den indtager derimod en position som fluen på væggen. Fælles for den indre og den ydre fokalisering er en neutralitet, hvorved fortælleren på nøgtern vis er i stand til både gengivelse af karakterers tanker og beskrivelse af begivenheder. Man finder i romanen derfor ingen sproglige eller holdningsmæssige forskelle i forbindelse med fortællerens brug af fokaliseringer. Som konsekvens af denne neutralitet er karaktererne også berøvet deres sproglige identitet, idet eksempler på dialekt og personligt sprog ikke forekommer.

I både eksemplet om efterlønnen, der kan lide kirkegårde, og kvinden fra Kisserup, forsøger fortælleren aldrig at fælde dom over sine karakterer, og fortællerkommentarer er ikkeeksisterende. Vi har derfor at gøre med en fortæller, der prioriterer *showing* frem for *telling*. Som resultat er det nødvendigt at læse mellem linjerne i *Pendlerne* for at finde frem til det antydede, og *Pendlerne* arbejder med en minimalrealisme, hvor fortællere netop er karakteriseret ved deres afstand til stoffet. I tidsskriftsartiklen "Minimalismens koncept", beskriver Ingolf Kaspar den minimalrealistiske fortæller ved: "optræder fortælleren modvilligt og tilbageholdende i

litterær minimalisme og holder en kølig distance til genstanden for hans fortælling” (Kaspar 1999: 60).

6.2.1 Minimalrealisme og antydning af kriser

Minimalrealismen er en litterær strømning, der er karakteriseret ved en ”less-is-more”-tendens, hvor teksten gennem komprimeringer får mulighed for at sige mere: ”Derimod fungerer minimalismen som et princip om maksimal virkning i minimal form, et princip, som med målrettet understatement og knappe flertydigheder baner vej for mangfoldighed af betydningsmuligheder og emotionel dybde under ”tekstoverfladen” (58). Med minimalrealismen er det nødvendigt at læse det usagte og det antydede, og Max Ipsen, der er cand. mag. i nordisk sprog og litteratur, beskriver strømmingen som historisk realisme, der forekommer beskåret og minimeret (Ipsen 2003: 38).

For at understøtte ønsket om reduktion, arbejder strømmingen med en stilistisk knaphed: ”Nye former for korte prosatekster, som især udskiller sig ved essentiel knaphed, en minimaliseret syntaks og fortællestruktur og en forenklet sprogføring” (Kaspar 1999: 52). Ud over den minimalrealistiske fortællestruktur, der resulterer i en neutralitet, finder man også en reduktion med henhold til syntaks og sprogføring, og Ingolf beskriver denne mere indgående ved en parataktisk orden, der hæmmer forbindelsesdannende sammenhænge. Med dette lægger strømmingen vægt på små iagttagelser og en opprioritering af enkeltaspekter og små øjeblikke frem for sammenhæng (63).

I minimalrealismen ligger også en receptionsæstetik, der tager hensyn til læserens egne associationer i forbindelse med læsninger:

I modsætning til dramatiserende fortællestruktur trækkes læseren ikke ind i teksten gennem identifikation, men gennem lakunerne, som han må udfylde gennem sine egne associationer. Tydeligere end andre tekster trækker minimalistiske tekster herved læseren med ind i den litterære meningsdannelse, for først i hans tanker kan historien udfolde sig (61)

Således er det nødvendigt for læseren at fortsætte fortællinger med sine egne tanker og fortolkninger i læsninger af minimalrealistiske tekster, og mange problemstillinger skitseres udelukkende. Hermed indtager læseren også en medskabende funktion i udfyldningen af en teksts tomme pladser.

I *Pendlerne* påpeges flere sociale problemstillinger gennem antydninger. Mest fremtrædende er den racisme og det fremmedhad, man finder i romanen. En pige er bevidst om, at hendes tamilske baggrund er problematisk i Danmark. Derfor forsøger hun at skjule sin kultur og lugten af karry med skyllemiddel: "Efter kun én dags brug lægger hun det væk, og hun insisterer på at vaske det selv og tilsætte store mængder af skyllemiddel" (Frøelund 2014: 37). En buthansk kvinde, der forsøger at lære dansk, er også i fuld færd med at skjule sin kultur, fordi hun er bevidst om etniske danskeres aversion over for fremmede kulturer: "Egentlig er de hinduer, men er forsigtige med at dyrke det her" (153). En kvindelig dansk betjent antyder ydermere fremmedhadet ved: "Det fremgår ikke af aviserne at moren og to af mændene er polakker. / Var det måske ikke en væsentlig detalje? Hun glæder sig i sit stille sind hver gang der falder en dom med efterfølgende udvisning, men hun kunne ikke drømme og at sige det til nogen" (52). Hun underbygger tilmed sit argument med statistikker omhandlende en forbindelse mellem kriminalitet og udlændinge: "- Se på statistikkerne, siger hun" (52).

Fortælleren kommer i eksemplerne ikke med dømmende udsagn. Fremstillingen af forskellige sociale problemstillinger er derimod ligesom brugen af fokaliseringer præget af en neutralitet, idet de fremvises uden fortællerens stillingtagen. Med dette indeholder *Pendlerne* med sine adskillige problemstillinger kun et uindfriet kritisk potentiale, hvorved den ved sin indskrivning i en række allerede etablerede diskurser i dagens Danmark efterlader tomme pladser. Det er derfor op til læseren at tage stilling til stoffet, udfylde de tomme pladser og indfri det kritiske potentiale med sin egen fortolkning og kontekstualisering.

Et andet punkt, hvormed *Pendlerne* lægger sig op ad den minimalrealistiske strømning, finder man omkring den grammatiske knaphed. Fortællerens neutralitet afspejles i denne forbindelse med den gennemgående syntaktiske skabelon. Sætningerne består ofte kun af en hovedsætning, der indledes med enten han eller hun, og en ledsætning:

Han har været arbejdsløs i halvandet år. / Han bruger sin tid i motionscentret og som dækskapt på MHV Holger Danske. / Han følger en blogger der hedder Fjordman, og han har læst hele Breiviks 2083. / "Før vi kan gøre noget, skal der være et vi," står der et sted. / Han bor i en toværelses lejlighed i Sct. Olai-parken. / Han har været medlem af K.U. og af Dansk Folkeparti, men følte sig ikke rigtig hjemme nogen af stederne / I Marinehjemmeværnet er det ikke meget bedre (16)

De forskellige sætninger er ofte sideordnede og indeholder i samme stil som romanens portrætter til tider ikke nogen forbindelse til forrige sætninger. Man finder i romanen derfor både en mangel på sammenhæng i forbindelse med makrostrukturer, da portrætterne mangler sammenhæng, og i forbindelse med mikrostrukturer, idet sætningerne er prægede af paratakse.

Den parataktiske orden er med til at henlede læserens opmærksomhed på de enkelte iagttagelser, og det er op til læseren at sammenholde informationerne og danne et portræt af manden. Med tilknytning til et skib, der hedder "Holger Danske", Breiviks 2083 og Dansk Folkeparti tegnes billedet af en nationalist på den yderste højrefløj med en aversion mod mennesker af anden etnisk baggrund end dansk. Dansk Folkeparti er kendt for deres ønske om en hårdere udlændingepolitik med lav indvandring i Danmark, og Breiviks manifest indeholder en række kontroversielle principper vedrørende fremmedhad: "*Revolutionær, går ind for at vælte alle multikulturelle europæiske regeringer gennem væbnet kamp. / *Støtter deportation af alle muslimer fra Europa" (16).

Med den militære baggrund i Marinehjemmeværnet har han tilmed evnerne til at skabe problemer. Fortælleren kommenterer aldrig direkte mandens mål, men man finder flere tegn på, at han forbereder noget, der kan have alvorlige konsekvenser. Han har blandt andet pakket en burka i en grøn taske, og skal i dag bare "rekognoscere" (16). Senere kommenterer en kvindelig medpassager manden: "Han ser ikke på nogen af de andre passagerer, ikke ud ad vinduet, men lige frem som om hans blik er rettet mod et punkt ude i fremtiden" (85). Man ser ham sidst klædt om på toilettet: "Han bemærker en kvinde i blå burka der kommer ud fra toilettet med en grøn rygsæk i hånden" (166). Ordet "rekognoscere" bruges ofte i militære sammenhænge, hvor en spejder eller mindre styrke skaffer underretninger om et fjendtligt område, og sammenholder man

dette med hans beslutsomme blik og burkaen, er et angreb mod mennesker med muslimsk baggrund ikke utænkeligt, da det ligner en militær mission.

De andre passagerernes indbyrdes intriger ligger ligeledes hengemte. Den tamilske pige kaster på et tidspunkt sit blik på sin klassekammerats skærm og læser en tilfældig sætning: "Jeg er ikke racist, jeg synes bare ..." (37). Vendingen "jeg er ikke racist" bruges ofte til at indlede et eksempel på racisme, og pigens reaktion antyder også noget stødende: "Hun læser lidt videre og mærker blodet stige op i kinderne" (37). Senere ser vi pigen forlade toget inden drengen overhovedet får pakket sine ting sammen: "Så sænker toget farten, og pigen rejser sig og går før fyren overfor kan nå at samle sine ting [...] Hun kan dufte pigens hår da de stiger ned ad trappen. / Det dufter af shampoo og lidt af karry" (68). Vi får imidlertid aldrig at vide, hvad drengen har skrevet, men den tamilske piges reaktion mod drengen antyder en racistisk udtalelse, der har virket stødende. I begge eksemplificerede tilfælde påpeges derfor en række konsekvenser vedrørende fremmedhad i Danmark. Hvor det første eksempel kan resultere i et potentielt angreb på fremmede, har det i eksemplet med den tamilske pige en stødende effekt.

Foruden fremmedhad og racisme fremvises også eksempler på sociale skel. Som følge af romanens portræt af alle danskere finder man både velhavende og mennesker på samfundets bund. Disse portrætter spiller også på det usagtes potentiale og den gennemgående mangel på fortællerkommentarer, hvormed fortælleren hverken viser solidaritet med rige eller fattige. I portrætterne af mennesker på samfundets bund skabes ofte en forbindelse til kriminalitet. Foruden manden med burkaen, der er arbejdsløs, finder man også en bistandsklient, der arbejder sort: "Han tjener 5-10.000 sort om måneden som altnuligmand og har ikke mulighed for at sætte dem i banken. / Da superfos lukkede, kom han på dagpenge, og da dagpenge løb ud, havnede han på bissen. / Han har en søn som han ser hver anden weekend" (91f.). Fortælleren undlader i eksemplet, at eksplicitere bistandsklientens kriminelle inklinationer, han forholder sig derimod nøgternt, mens han opremser en række iagttagelser, der tilnærmer sig et stereotyp portræt af en kriminel bistandsklient. Denne er foruden det sorte arbejde og arbejdsløshed, også berørt af personlige kriser, idet han er reduceret til weekendfar. Også i sit portræt af en velhavende man, der arbejder for fagbevægelsen, forholder fortælleren sig neutralt. Han undlader at kommentere det hykleriske i sin karakters adfærd:

Han er gået op i løn på grund af finanskrisen / Hans seneste viser at de rigeste 4 % af befolkningen modtager 3,4 milliarder kroner i overførselsindkomst. / Selv tjener han 480.000 kroner om året før skat, og hans kone tjener næsten det samme. / De har overvejet at få en fillippinsk au pair, men synes at det er et forkert signal at sende når man arbejder for fagbevægelsen. / I stedet køber de ind via nemlig.com, har fast babysitter og rengøringshjælp en gang om ugen (164)

Den velhavende bliver portrætteret som stereotypen på en rig og usolidarisk hykler. Skønt han ikke vil ansætte en udenlandsk au pair af moralske grunde, vælger han alligevel at betale sig til andre lette løsninger. Gennemgående for romanen er derfor en nøgternhed i forhold til stoffet.

Med minimalrealismen bliver det usagte lige så vigtigt som det sagte, og til trods for at fortælleren aldrig kommenterer forløbene eller sine karakterer og deres handlinger eksplicit, tegnes alligevel konturerne af kriser, hvormed forhold og problemstillinger, der eksisterer i det danske samfund, fremvises. I kraft af denne neutralitet er det læseren, der skal tage stilling til de fremviste problematikker.

Ved at være neutral, skjule sig bag stoffet og undlade fortællerkommentarer forholder fortælleren sig ikke til sit stof. Som resultat har vi at gøre med en minimalrealistisk fortæller, der ikke udviser solidaritet med den portrætterede gruppe; han holder sig derimod på afstand af gruppen. Foruden denne afstand mellem en distanceret fortæller og gruppen, finder man også en afstand mellem de individuelle gruppemedlemmer.

6.3 Gruppens mangel på sammenhæng

Karaktergalleriet spænder vidt og bredt med henhold til både alder, beskæftigelse og livsstil, og man finder ikke mange lighedspunkter mellem individerne. Vi møder både en 36-årig chauffør fra Svebølle, der er stoppet med at ryge (18), en folkeskoleelev fra Lejre (124), en globetrotter med en MSc fra London School of Economics, der rejser 200 dage om året (155), en kameramand fra DR, der nyder fiske (147), og mange, mange flere. Romanen dyrker forskellighed og individualisme frem for fælles sindelag og kollektivism, hvormed individerne sætter egne interesser over fællesskabets.

I kraft af den brogede gruppe pendlere mangler en række af de fællesskabskriterier, som Klynsner opstiller, og vi har derfor at gøre med en sekundær interaktionsform. For det første foregår romanen på et tog, og man finder ingen former for arbejdsfællesskab, hvorved de forskellige karakterer samvirker med en fælles målsætning omkring et arbejdsfællesskab, og deres eneste forbindelse med hinanden er derfor geografisk. Det eneste eksempel på samarbejde findes i forbindelse med pacificeringen af manden på toilettet, hvor en tidligere afghanistansoldat rådgiver en fængselsfunktionær:

Pas på, siger han. Hvis du presser for hårdt kan han ikke få vejret. / Den mørkblonde kvinde som holder mandens hænder samlet på ryggen, siger: / - Jeg har helt styr på det [...] - Hvis du gerne vil gøre nytte, så ring efter noget forstærkning. / - Okay, men let lige presset, ikke? / - Ring 112 og sig at vi er i Holbæk om et øjeblik. / Han fjerner ikke blikket fra mandens ansigt mens han taler med alarmcentralen (64)

Kendetegnende for romanen finder man dog ingen intimitet eller enighed omkring samarbejdet, som er præget af to forskellige tilgange. Den kvindelige politifunktionærs udsætter i situationen manden for en voldsom og hårdhændet anholdelse, mens soldaten forsøger at sikre mandens helbred. Man finder derfor i eksemplet ikke samvirke med fælles mål, hvilket fordrer en uformel gruppedannelse.

For det andet besværliggøres intimitet ydermere af gruppens størrelse. Vi har at gøre med op mod 100 forskellige individer med vidt forskellige personligheder. Kontakten mellem passagererne er tilmed præget af, at de ikke kender hinanden indgående; der er udelukkende tegn på, at nogle af passagererne genkender hinanden: "Han kender de andre pendlere af udseende. / Enkelte nikker" (9) og "Der stod de sædvanlige 20-30 mennesker på perronen, og de sidste par minutter havde de selskab af toget mod Kalundborg, der holdt og rumlede med sine spredte rejsende og lysende vinduer" (101). I begge eksempler tematiseres den upersonlige interaktion, som er kendetegnende for passagererne på toget. De ved lidt om hinanden, og enkelte nikker, når de får øjenkontakt, men personlige og intime interaktioner eller samtaler finder man ingen eksempler på, og individerne holder som regel en afstand til hinanden.

Man finder enkelte eksempler på samtaler, men disse knytter sig ofte til personer, der rejser sammen. En kvinde, der er ansat hos Bøger og Papir i Tølløse, og en lægesekretær, rejser ofte sammen. Deres samtale tyder imidlertid ikke på nogen intim relation, og de kommenterer blot togets forsinkelse: "Hun drikker kaffe og læser B.T. / Uden at kigge op siger hun: / - Nåh. / - Jah, siger hendes rejsekammerat. / - Nu må der gerne snart ske noget" (74). Kvinden er ofte mere interesseret i at læse, og hun udviser ikke stor interesse for sin rejsekammerat: "Hun kan godt lide at læse krimier [...] Lige nu er hun i gang med at læse en test af robotstøvsugere (74). Man finder i tilfældet ikke tegn på noget dybere forhold, de skal blot tilfældigvis den samme vej hver morgen, og deres samtale er ligesom resten af romanen præget af upersonlighed.

Tilfældigt er også mødet mellem en ung pige, der ønsker at pjække fra skolen, og den korthårede mand med den store blå taske. Pigen udviser hurtigt interesse for manden, og de indleder en samtale:

Der står f-u-c-k på hans knoer. / Hun smiler til ham. / Hun synes han ligner en rapper hun har set i fjernsynet [...] Er du på vej i skole? / - Hun nikker. / - Hvad klasse går du i? / - Tiende. / - Han smiler, og hun kan se at hans tænder sidder hulter til bulter i undermundens. / - Det ser sødt ud, synes hun (94f.)

Manden er i løbet af romanen blevet forbundet med en række negative værdier. Allerede tidligt forbindes manden med en interesse for meget unge piger: "Hun har små spidse bryster, og han er ret sikker på at hun er jomfru. Det er noget med øjnene, og den måde hun har placeret benene ovre til siden på, samlede" (35). Han grubler tilmed over pigens alder i sit forsøg på at retfærdiggøre sin interesse og sit begær: "Hun var i hvert fald 17" (36). Hans adfærd gør dog pigen utryk, og hun forlader lidt senere vognen (36). Ydermere er han tidligere blevet straffet for et forsøg på at likvidere en mand fra VHK (Værløse Håndboldklub), og under sin tid i Nyborg Fængsel har han været bodyguard. Sammenholder man disse eksempler med tatoveringen på hans knoer tegner billedet af en problematisk situation sig. Pigens usikkerhed er med til at understrege, at hun er på dybt vand, og en mand bemærker dette: "Hendes usikkerhed er så åbenlys, så rørende, synes han" (158). Man finder imidlertid ingen eksempler på nogen, der vil forsøge at stoppe forholdet. En far til en af pigens klassekammerater genkender pigen. Han fraskriver sig dog ansvar,

idet han vælger at se passivt til, mens den korthårede mand med den blå taske forfører den unge pige:

Toget er allerede på vej ud af stationen, og han får øje på en pige fra sin datters klasse. / - Hun snakker med en kortklippet fyr som han meget nødt vil have som svigersøn [...] Han kigger over på datterens klassekammerat / - Skal hun ikke i skole? / - Hun snakker stadig med den unge fyr / - Nu griner hun (101f.)

På toget holder passagererne sig helst for sig selv, og mandens manglende ageren påviser denne individualisme, hvormed hvert individ distancerer sig fra sine medmennesker. I toget er passagererne isolerede, og *Pendlerne* omtaler denne isolation gennem gruppens mangel på vilje til at indgå i relationer. Klassekammeratens fars argument for den manglende ageren bekræfter denne modvilje: "Strengt taget kommer det jo ikke ham ved" (102). Han har forudsætningerne for at afbryde forførelsen, men han vælger i stedet at fælde dom og holde afstand. En kvinde har også bemærket forholdet:

På den anden side af gangen sidder der en ung meget køn pige og en fyr med kort hår og tatovering på knoerne. / Han har lige inviteret hende i biografen, og pigen spinder som en kat / Pas nu på! tænker hun [...] Hun kigger på den unge pige og tænker: Er hun virkelig så stærebblind? (114f.)

Også kvinden er bekymret for pigen, men ligesom manden, der er far til pigens klassekammerat, undlader hun at sige noget: "Hun skal ikke have noget klinket, men hvis han går på toilettet, så vil hun sige noget" (115). Kvinden tænker ligesom de andre på toget først og fremmest på sig selv og sin sikkerhed. Som resultat holder også hun afstand til den unge pige og den korthårede mand med den blå taske. Til slut forlader pigen og den korthårede mand toget sammen, og vi finder aldrig ud af, hvad der sidenhen sker: "Toget sætter i bevægelse, og gennem vinduet ser hun den korthårede fyr forsvinde op ad trappen i selskab med en ung pige" (161). Skønt mange mennesker har mulighed for at hjælpe, vælger ingen at træde i karakter. Passagererne i romanen har generelt nok i sig selv, hvilket er udslagsgivende for gruppens manglende sammenhængskraft.

Med afstanden mellem de forskellige individer, den manglende intimitet og den individualismeprægede tid og disses konsekvens for interaktionsform og gruppedannelse kan *Pendlerne* karakteriseres som et eksempel på den sekundære kollektivroman. Passagererne kan udelukkende betegnes som gruppe i kraft af deres fælles geografiske placering i toget og deraf betegnelse som pendlere. Ud over dette finder man ikke mange fællestræk. Med sin totale mangel på egentlige interaktioner, finder man i romanen ligeledes ikke blot en radikal skillelinje mellem *Pendlerne* og de klassiske kollektivromaner, man finder også en forskel mellem *Pendlerne* og en postklassisk kollektivroman som *Stormen i 99*, der trods sin individualismeprægede gruppe, stadig indeholder interaktioner mellem gruppens individer. Som konsekvens placerer Fruelunds roman sig på den yderste pol af intimitetsspektret, og negerer tydeligt den klassiske kollektivromans krav om intimitet blandt gruppemedlemmer.

6.4 Afrunding af analyse: *Pendlerne*

I kraft af sin manglende intimitet finder vi i Simon Fruelunds *Pendlerne* en negation af den klassiske kollektivromans genrekonstituerende karakteristika. Som resultat fremstår pendlerne på toget som et sammenhængsløst kollektiv. Manglen på sammenhæng er imidlertid ikke ensbetydende med, at gruppen aldrig er i forbindelse med hinanden. Passagererne kommer rigtignok aldrig tæt på hinanden, men de befinder sig til stadighed i periferien af hinanden, hvorved de med enkelte nik anerkendes deres medpassagerers tilstedeværelse. De forholder sig med andre ord til hinanden, og man finder eksempler på, at andre pendlere dømmes.

Således kender de ikke hinanden; de er anonyme og kender som i *Borgerligt Tusmørke* kun til hinanden (Syberg 2009: 31). Det er netop dette spændingsfeltet mellem karakterernes møde og mangel på møde, der udgør det gennemgående tema i romanen. Skønt passagererne befinder sig på det samme sted, kommer de aldrig tæt på hinanden. Med denne præference illustrerer romanen en mangel på sammenhæng og kollektivismen, og dette portræt forstærkes af minimalrealismens parataktiske orden, der kommer til udtryk i romanens sammenhængsløse portrætter om forskellige individer.

Trods *Pendlernes* afvigelse fra den klassiske kollektivroman bibeholdes interessen for samfundet gennem det antropologiske dobbeltsyn. Med den almindelige dansker på toget som omdrejningspunkt gives et portræt af hele det danske samfund i det 21. århundrede og de kriser

og problemstillinger, som flourer blandt danskere. Disse problemer bliver aldrig eksplicit udlagt, de bliver ofte kun fremvist, hvorefter læseren skal tage stilling til det fremlagte stof. Med fortællerens neutralitet følger også en anden afvigelse fra den klassiske kollektivroman. Skønt vi finder portrætter af mennesker fra alle samfundslag, finder vi ingen påpegninger eller kritik af sociale uligheder. Alle portrætter er fremlagt med lige stor nøgternhed, og den klassiske kollektivromans forbindelse til arbejderlitteratur og de undertrykte medarbejders kriser er derfor ikke repræsenteret med noget særligt politisk udgangspunkt. Af denne grund nyder genrekonstituerende ideologier som kommunisme og socialisme ikke nogen særlig interesse. Som resultat har fortælleren lige stor (eller lille) interesse for alle karaktererne og de kriser, som knytter sig til de enkelte karakterer, og *Pendlerne* arbejder med et langt bredere spektrum af samfundsforhold og problematikker end den klassiske kollektivroman.

7 Udblik mod andre kollektivromaner

Analyserne af *Stormen i 99* og *Pendlerne* har vist, at man i postklassiske kollektivromaner ofte finder individualisme frem for kollektivism. Med henhold til individualisme fremstår *Pendlerne* som et mere radikalt eksempel på den postklassiske kollektivromans mangel på den klassiske kollektivromangenes kollektivism og fællesskab, idet romanen er præget af karakterernes mangel på vilje til at indgå i relationer. Med sin mangel på interaktioner fremstår passagererne på toget udelukkende som gruppe gennem fællesbetegnelsen pendler og deres fælles erfaring af togets normer, og man kan derfor ikke tale om noget intimt knyttet kollektiv. Samme tendens kan spores i *Stormen i 99*. I kraft af gruppens mangel på sammenhold, fælles mål og solidaritet smelter heller ikke de ansatte på InWear sammen til et kollektiv. De ansatte kan derfor kun betegnes som en gruppe i kraft af deres fælles arbejdsplads. De er underlagt den samme erfaringsflade, hvormed de gennem et oplevelsesfællesskab er prægede af arbejdspladsens individualistiske kultur. Klysner nævner netop dette oplevelsesfællesskab i forbindelse med den intime primær interaktionsform, men mine analyser har vist, at fælles oplevelser ikke nødvendigvis er ensbetydende med kollektiv; alt efter fællesskabets udformning og karakteristika kan oplevelser også danne grobund for grupper.

Skelnelen mellem gruppe og kollektiv er også værd at inddrage, når man tager et kig på andre kollektivromaner, og jeg vil i mit udblik inddrage Jakob Ejersbos *Nordkraft* (2002), Dennis

Gade Kofods *Nexø Trawl* (2007), Jan Sonnergaards *Om atomkrigens betydning for Vilhelm Funks ungdom*³ (2009) og Stine Pilgaard's *Lejlighedssange* (2015).

7.1 Gruppe eller kollektiv?

Kollektivet er også en mangelvare i andre kollektivromaner, og denne mangel finder man blandt andet i *Vilhelm Funk*. Sonnergaards roman handler om en gruppe unge, der oplever 80'ernes frygt for atombomben, og romanen er præget af en fælles oplevelse af dommedag. Især Yuppies vilde fester bliver kendetegnende for romanens altgennemtrængende dekadence, og romanen tematiserer et sort livssyn med ringe fremtidsudsigter:

Én ting var det der med at pigerne dansede topløse på sofaerne, og at opkomlingerne sniffede coke offentligt og tændte cigarer med tusindkronesedler. Det var vulgært og ubehageligt [...] Det var jo en undergravning af *alle* værdier. Hvis dette kunne lade sig gøre, fandtes der jo ikke værdier overhovedet. Og så er alt meningsløst (Sonnergaard 2009: 98)

Hele romanen behandler derfor en gruppe, der deler en oplevelse af en endetid, hvormed værdier nivelleres i en endeløs strøm af sex, fest og misbrug af alkohol og forskellige rusmidler. Denne baggrund udgør også gruppens oplevelsesfællesskab. Skønt de er fælles om oplevelsen af dommedag, deler individerne i romanens portrætterede gruppe ikke mange ligheder, og de er karakteriseret ved den mangfoldighed og brogethed, som man også finder i *Stormen i 99* og *Pendlerne*. Vi møder i romanen både den liderlige Christel (113), Axel, der med sine løgne forsøger at passe ind blandt de rige (77f.), og pusheren Strudesen, der sælger byens bedste euforiserende stoffer: "Han havde altid leveret varer af den fineste kvalitet, men det her ... det var jo eminent" (82). I sin anmeldelse af *Vilhelm Funk* beskriver Skyum-Nielsen romanen således:

selv om titlen signalerer en gennemgående figur i skikkelse af Vilhelm Funk, har vi reelt at gøre med et ret broget og spraglet personunivers, en såkaldt polyprotagonistisk fiktion, et kollektiv uden fællesskab, beboet af repræsentanter for forskellige erhverv såsom pusher, cutter og hustler (Skyum-Nielsen 2009)

³ Jeg vil i mit udblik omtale Sonnergaards roman som *Vilhelm Funk*

Netop betegnelsen polyprotagonistisk indfanger romanens forhold til kollektivet. Den brogede gruppe er ikke i besiddelse af nogen fælles identitet. Selvom gruppen er underlagt en fælles erfaring smelter de tilmed aldrig sammen til den enhed, som kollektivet afkræver, og man finder ikke eksempler på, at gruppen underlægger sig noget fælles bedste, idet de ikke har noget målsætningsfællesskab. Som konsekvens er erfaringsfællesskabet ikke nok til at karakterisere gruppen i *Vilhelm Funk* som et kollektiv.

I *Lejlighedssange* har vi ligesom i *Vilhelm Funk* et eksempel på en broget gruppe. Romanen handler om en række beboere på en andelsboligforening. De omtaler sig selv som et kollektiv. Under en episode, hvor de har problemer med trådløs internetforbindelsen, løber alle forvirrede rundt i jagten på signal: "De sidste par måneder har vi løbet forvirrede rundt mellem hinanden for at fange et signal i bygningen. Hele kollektivet ser opgivende ud på samme tid" (Pilgaard 2015: 34). Kollektivet rammes i kraft af deres fælles bolig, af det samme problem. Ydermere vægter de fællesskabet højt, hvorfor man ser dem samarbejde om fælles gøremål. Under en arbejdsweekend hjælper beboerne hinanden med en række arbejdsopgaver:

Det er morgen, og der er arbejdsweekend i andelsforeningen. Lasse er ved at hænge lamper op i vaskekælderen, mens Louise står og ser på ham. Pas på, at du ikke får elektrisk stød siger Hamid og slukker kontakten [...] Med lange, dovne strøg begynder han at male plankeværket, skrækslagen for at få flere arbejdsopgaver. I feel so boring, siger han til Lotte. Fællesskab, hvisler hun og tænder en cigaret. Mie går rundt og roser folk, hun er opstemt over alt det, der skal ordnes (113)

I forbindelse med Pilgaards roman kan man derfor finde eksempler på, at gruppen udtrykker et ønske om at smelte sammen som kollektiv og et ønske om at være fælles om udfordringer. Dette ønske er til dels grundlagt i deres fælles økonomi. Som andelsboligejer køber man sig ind i en andel af en større bolig, og deres fælles ansvar for økonomi udtrykkes af Mie under en diskussion om det ujævne fortov: "Det er fuldstændigt uansvarligt, siger Mie, kommunen kan skride ind hvert øjeblik [...] Hvis folk falder uden for vores bygning kan de sagsøge os, siger Mie, vores andelsforening kan komme til at betale op til halvtreds tusind kroner i erstatning" (36). Alle

beboerne er med andre ord tæt knyttet til hinanden gennem en fælles målsætning; de ønsker alle, at andelsforeningen fungerer både socialt og økonomisk.

Kollektivet fungerer imidlertid ikke altid optimalt, og citatet fra arbejdsweekenden viser også, at der er langt mellem kollektivet i *Lejlighedssange* og det intime, fastsammentømrede kollektiv i *Fiskerne*, idet Agis under arbejdsweekenden er repræsentant for en modvilje mod samarbejdet. De andre beboere udtrykker også flere gange i løbet af romanen uenigheder. Som løsning på faren ved det brogede fortovej foreslås flere løsninger. Mormor mener, de skal fortælle politiet, at de passerende har været berusede. Rasmus udtrykker, at der findes større problemer i verden end penge. Endelig nedtoner Hamid problemet med en konstatering af, at Aldersrovej har værre problemer (36). Beboernes divergerende holdninger og diskussion strider også mod de regler, som er udlagt af Mie, der fungerer som formand for andelsboligforeningen: "Mie ser dårlig ud, fordi folk tager ordet uden at markere, og trommer med sine negle mod bordkanten" (36). Med deres uenigheder giver kollektivet ikke udtryk for det fælles sindelag og den accept af regler, man finder i *Fiskerne*, hvor alle underlægger sig kollektivets bedste. Kollektivromaner indeholder ofte et hierarki, og om *Fiskerne* skriver Klysner, at man trods hierarkisk opbygning finder en accept af sociale positioner (Klysner 1976: 27) I *Lejlighedssange* brydes det sociale hierarki, og Mie har ikke magt til at irettesætte de andre medlemmer af andelsboligforeningen.

Man finder i Pilgaards roman derfor både argumenter for og imod karakterisering af beboerne som kollektiv. På den ene side er de fælles om andelsboligforeningen og de vilkår, der medfølger. På den anden side udviser de ikke altid enighed om løsninger, og under generalforsamlingen bryder de tilmed formanden Mies regler.

Begrebet kollektiv er også en problematisk størrelse i *Nordkraft*. Romanen handler om det aalborgensiske misbrugermiljø. Igennem romanens tre dele følger vi først Maria i romanens første del, sidenhen Allan i romanens tredje del og til sidst Stesos vennekreds i romanens tredje del. Første og anden del har homodiegetiske fortællere i form af Maria og Allan, mens sidste del fortælles af en heterodiegetisk fortæller, der veksler mellem nutiden omkring Stesos begravelse og flashbacks til fortiden, hvori der berettes om Steso og vennernes oplevelser i misbrugermiljøet. Det er samtidigt værd at lægge mærke til, at romanen er opbygget omkring en komposition, der beskriver en gradvis svækkelse af gruppen og til slut en løsrivelse fra misbruget. Første del

omhandler fastholdelsen misbruget i miljøet, anden del omhandler løsrivelsen og flugten fra miljøet, og sidste del beretter om misbruget i datid.

Med misbrug af rusmidler er gruppen af karakterer underlagt ens vilkår, og alle lider i romanens første del af en afhængighed, der medfører en fastholdelse i miljøet. Maria bliver hovedrepræsentant for misbruget i romanens første del. Selvom hun flere gange udtrykker et ønske om at undslippe Asger og omgangskredsen omkring ham, bliver hun sammen med ham: "Mit liv er ved at køre helt af sporet på grund af Asger, som bare ikke fungerer [...] Fordi jeg ikke har noget fucking liv, der er mit eget. Fordi jeg er en skide tåbe" (Ejersbo 2002: 135). I stedet for at flygte fra Asger sidder Maria og ryger hans hash uden udsigt eller vilje til et bedre liv: "Jeg ved simpelthen ikke, hvor jeg ellers skal gøre af mig selv" (135). Også andre karakterer er fanget i et misbrug. Steso, der har fået sit navn fra stoffet stesolid (23), misbruger stort set alt, hvad han kan komme i nærheden af, og dør i romanens tredje del af en overdosis (322), og Axel spiser et grotesk antal svampe:

Han spiste altid svampe, når han var ude at samle, fordi så talte de til ham, sagde han. Så var han kommet hjem om aftenen og spadserede ned gennem Bispensgade, sikkert med vanviddet lysende ud af øjnene, og blev standset af politiet. De konfiskerede hans 700 svampe og et kvarter senere gik han til angreb på deres patruljevogn med en flækøkse (45)

Med Maria som omdrejningspunkt giver første del af romanen udtryk for en gruppe mennesker, der er underlagt det samme steds vilkår, og gennem disse fælles vilkår er gruppen i besiddelse af en fælles identitet som sociale tabere og misbrugere.

Man finder i romanen også elementer, der modarbejder kollektivet. Formelt set er gruppen ikke sammensat med en fælles målsætning, og ingen af gruppemedlemmerne underlægger sig i første del det store fællesskabs behov. Karaktererne er underlagt egne ønsker og behov. Således tager for eksempel Asger ikke hensyn til nogen, da han i et forsøg på at undslippe pusherlivet beslutter sig for at tatovere en svinehud. Som konsekvens begynder hele hjemmet at lugte af fordærvet kød: "Fordærvet er ved at blive kvalmende" (141). Også Steso prioriterer sine egne behov. Han stjæler fra sine venner, der til sidst ikke tør stole på ham, og Lisbeth advarer ham under et besøg af frygt for tyveri: "*Hvis du stjæler mine ting, så melder jeg dig til politiet*" (420).

Egne ønsker og behov vægtes i *Nordkraft* højere end solidaritet med venner. I *Nordkraft* finder man derfor både argumenter for og imod kollektivet, hvorfor romanen ikke lader sig karakterisere entydigt.

Hvor både *Stormen i 99*, *Pendlerne*, *Vilhelm Funk*, *Lejlighedssange* og *Nordkraft* udviser tegn på uenigheder og ukollektivitet, finder man en større enighed i Kofods *Nexø Trawl*. Romanen handler om byen Nexø, dens beboere, og fiskeindustriens udvikling og senere afvikling. Netop sidstnævnte udvikling er centralt for de vilkår, som beboerne oplever i byen.

Nexø er stærkt afhængige af deres fiskeri. Med Thomas' far Esben som omdrejningspunkt følger man både byens entusiasme i forbindelse med det økonomiske opsving: "Esben er en af de første der mærker at fiskeriet kan give en mere end hæderlig levevej. Opsvinget er på vej til Nexø. Endnu er der nogle år, men opsvinget er på vej" (Kofod 2007: 35). Da opsvinget endelig er kommet har alle i byen penge: "Alle i Nexø har penge, penge til lige det de vil. Det de vil købe, det køber de" (51). Esben bliver også omdrejningspunktet i fortællingen om byens og fiskeriets nedtur: "Esben har optjent en hvis anciennitet på vodbinderiet, han er ikke den første der bliver fyret, han beholder sin stilling noget endnu, men han forstår hvor det bærer henad" (116). De gode tider bliver afløst af dårlige tider, og dette berører hele samfundet: "Der er krise på øen, fiskeriet går ikke som det har gjort, den dårlige sommer sidste år har holdt turisterne væk, tre hoteller er gået konkurs" (94). Således er der i Kofods roman tale om et stærkt sammenknyttet samfund med et oplevelsesfællesskab. De er underlagt de samme fælles vilkår og oplevelser af stedet.

Med fiskeriet som kardinalpunkt, finder vi i *Nexø Trawl* også et arbejdsfællesskab, og Syberg nævner fiskerierhvervet som samlingspunkt for deres kollektive identitet: "i *Nexø Trawl*" udfordres gruppen på grund af lavkonjunktur" (Syberg 2009: 20). En række af Klysners kriterier med henhold til intimitet jævnfør den primære interaktionsform er derfor opfyldt, idet gruppen både har et samarbejde omkring fiskeri og et oplevelsesfællesskab. Således finder man i Kofods roman et intimt samfund, der kan betegnes kollektivt.

Med *Nexø Trawl* som det eneste eksempel på et kollektiv, finder vi et brud på den klassiske kollektivromans krav om kollektiv. Undersøgelsen af gruppe og kollektiv i romanerne har vist, at mange af romanerne alt efter intimitetsgrad placerer sig i et intimitetsspektrum med gruppe og kollektiv som polariteter, og den samme roman kan både have elementer af intime kollektiver og mindre intime grupperdannelser. Som yderpunkt i spændingsforholdet kan Kirks arketyperiske

kollektivroman *Fiskerne* betragtes som eksempel på det rene kollektiv. På den anden pol kan *Pendlerne*, der med sit radikale forhold til relationer (eller mangel på relationer) er tømt for mellemmenneskelige forhold, betragtes som et eksempel på en gruppe. Postklassiske kollektivromaner indeholder derfor både tegn på kollektiv og grupper, og man finder således ikke længere entydige kollektiver som det, *Fiskerne* repræsenterer.

7.2 Hovedperson(er)

Undersøgelsen af grupper og kollektiver viser, at postklassiske kollektivromaner ikke lader sig indkredse af universelle regler og skemaer. Samme tendens kan spores i forbindelse med en behandling af romanernes hovedperson, og vi finder heller ikke her noget entydigt svar. Både Klysner, Schou og Foley fremhæver gruppen som hovedperson. De undersøgte kollektivromaner indeholder imidlertid i større eller mindre grad individer som hovedperson. *Pendlerne* fremstår i denne forbindelse med sin brogede gruppe på op mod 100 karakterer som den roman, der opfylder hovedpersonskravet bedst, idet alle karaktererne tildeles omtrent lige store roller, og *Vilhelm Funk* følger trop med sin polyprotagonisme, hvormed ingen karakterer er hævede over gruppen.

Til gengæld har *Stormen i 99* et atypisk forhold til brugen af hovedpersoner. Med fokus på Anton og Nanna som omdrejningspunkt for romanens ene spor, har vi at gøre med reelle hovedpersoner, der er overordnet resten af gruppen, og deres forløb har tilmed ikke nogen forbindelse til arbejdspladsen og de andre ansatte. I de postklassiske kollektivromaner findes derfor brud, og gruppen optræder ikke altid som hovedpersonen. Foruden *Stormen i 99* har vi også én hovedperson i *Lejlighedssange*. Den homodiegetiske fortæller er ikke blot formidler af stoffet, hun står også centralt placeret i forhold til begivenhederne. Også *Nexø Trawl* indeholder en hovedperson. Skønt romanen formidles af en homodiegetisk fortæller, optræder fortællerens ven Thomas som den egentlige hovedperson, og romanen indeholder flere indicier på dette. Thomas' liv og død danner rammen om romanen. Således sprænger han sig selv i luften i bogens indgang, der foregår den 14. juni 2004: "Blod og benzin, Thomas er et lig" (Kofod 2007: 9). Det er tilmed Thomas' sidste dage vi følger på de sidste sider af romanen. Endelig har alle karaktererne på nær fortælleren navne, og dette ønske om anonymisering er med til at betone Thomas' vigtighed. I slutningen af første del fremhæver han tilmed Thomas som sit projekt: "Det jeg tænker

og skriver i dag er et udtryk for en drøm om et andet liv [...] Thomas er mit projekt. Jeg vil ikke være som Thomas og har aldrig været som Thomas. Jeg elsker Thomas, det gør jeg stadig” (80). Fortælleren ser op til Thomas, og han ønsker at fortælle hans livshistorie frem for sin egen.

Ejersbos *Nordkraft* har også individer som hovedpersoner. I kraft af dens inddeling er Maria hovedperson i første del, Allan er hovedperson i anden del, og Steso⁴ er hovedperson i sidste del. Går vi tilbage til gruppespørgsmålet er alle karaktererne i *Nordkraft* imidlertid underlagt de samme vilkår, og de har et lignende erfaringsfællesskab. Således er Maria, Allan og Steso trods deres centrale placeringer som hovedpersoner stadig en del af det miljøportræt, romanen formulerer. Med dette changerer de mellem en placering som både vigtigere end gruppen og på niveau med de andre karakterer, da de er hovedrepræsentanter for en række karakteristika, de deler med den resterende gruppe af aalborgensiske misbrugere.

Som repræsentanter for resten af gruppen udtrykker Maria og Allan for eksempel et ønske om at forlade misbrugermiljøet. Maria forlader Asger til fordel for Hossein (Ejersbo 2002: 160), og Allan afviser i sit forsøg på at holde afstand til pushermiljøet Asgers medarbejder Frank: ”Frank. Jeg skylder dig ikke noget, og jeg vil ikke have noget med dig at gøre” (263). Resten af karaktererne illustrerer lignende ønsker om at undslippe miljøet. Svend flygter for eksempel fra Aalborg, idet han flytter til København: ”nu har Svend endda været væk i ... ja, lang tid [...] Fra Tilde har han hørt at Svend har mistet sit job, er flyttet fra sin kæreste og bor på en sofa hos en tidligere kollega i Ballerup” (350f.).

Sammenstillingen mellem den vilde fortid og den afdæmpede nutid i romanens tredje del er med til at betone gruppen af misbrugeres opløsning, og fælles vilje til at undslippe miljøet. Maria lever i tredje del et mere borgerligt liv. Hun er tilmed blevet mor og arbejder hos en blomsterforretning (296). Stesos venner har ligeledes skiftet Café Tusindfryd ud med den mere modne Vesterbro Bodega:

1000Fryd, hvor de plejede at hænge ud, bliver droppet til fordel for V.B. – det passer Lars fint. Han føler sig for gammel til at gå på 1000Fryd – har ikke været der i et par år. Gravøl

⁴ Tredje og sidste del af romanen omhandler Steso og hans venner, men i kraft af hans centrale rolle for begivenhederne (hans død og begravelse samler vennerne igen) kan man med fordel betragte ham som omdrejningspunktet for delen. Han er ydermere en gennemgående figur i alle flashbackene, og de andre karakterer mindes hans særlige rolle i gruppen.

skal drikkes af voksne mennesker der sidder et voksent sted – det lader der til at være udtalt enighed om (386).

Gruppens fælles flugt fra miljøet kan sidestilles med en fælles modningsproces, hvormed de i fællesskab har lagt fortiden bag sig. Ikke alle karaktererne er imidlertid præget af samme viljestyrke. Steso undslipper aldrig miljøet, hvilket resulterer i hans død.

Analyserne af *Stormen i 99 Pendlerne* og de andre kollektivromaner har derfor vist, at hovedpersonerne til stadighed optræder som del af grupperne gennem et fællesskab, og dette fællesskab kan indtage utallige former og nuancer, og hvad end man kalder disse fællesskaber for erfaringsfællesskab, oplevelsesfællesskab, arbejdsfællesskab, interessefællesskab, målsætningsfællesskab eller noget helt andet så består grupperne til stadighed af et eller flere elementer, der tegner billedet af en gruppe, hvor medlemmerne har noget til fælles. Trods klare hovedpersoner bibeholdes gruppeportrættet derfor som kardinalpunkt for kollektivromangenren, eftersom de individuelle hovedpersoner og den resterende gruppe er repræsentanter for de samme fællesskaber.

7.3 Den sekundære kollektivroman

Både i forbindelse med grupper, kollektiv og hovedpersoner finder vi et krav om en nuancering af Klysners teori. Denne tendens fortsætter, når man undersøger kollektivromantyperne. Klysners fastslår, at kollektive kollektivromaner og antikollektive kollektivromaner er de eneste rigtige kollektivromaner, idet de indeholder en formel gruppedannelse med primær interaktionsform. Både *Stormen i 99* og *Pendlerne* er dog med deres mangel på for eksempel intime relationer sekundære kollektivromaner. Kigger man på de andre kollektivromaner, viser det sig, at mange af romanerne ikke blot afviger fra Klysners kollektivromantyper, nogle lader sig ikke entydigt afkode som kollektivromantype⁵.

I *Vilhelm Funk* er gruppen ikke sammensat med nogen bevidste målsætninger, og den kan derfor karakteriseres som en uformel gruppedannelse. I Sonnergaards roman ønsker alle tilmed at

⁵ Jeg vil i følgende afsnit undlade at skelne mellem den kollektive kollektivroman og den antikollektive kollektivroman. Begreberne alluderer, at der på et eller andet tidspunkt i begyndelsen af romanen har været et tæt sammenknyttet kollektiv, og dette er ofte ikke tilfældet i den postklassiske kollektivroman, hvor nuancer af gruppe og kollektiv vanskeliggør klassificeringen af grupperne som kollektiv. Jeg vil i stedet benytte interaktionsformer, gruppedannelse og sekundær interaktionsform til at beskrive brud med den klassiske kollektivroman.

fremme egne muligheder, og romanens karakterer udviser derfor egoistiske ambitioner. Axel bliver hovedeksponent for dette ønske, fordi han for enhver pris ønsker at kravle op ad den sociale rangstige og blive en del af yuppierne: "Han ville gerne være med, han ville så gerne være med. Ydmygelserne var en ringe pris at betale, også selvom de kunne være onde og få ham til at føle sig som et stinkdyr ved havefesten" (Sonnergaard 2009: 78). For at opnå målet lader han sig ydmyge, og yuppierne udviser ingen solidaritet med Axel, idet de udnytter situationen og nedgør ham. I et forsøg på at passe ind, har Axel investeret i et falskt ur, og dette bliver opdaget: "Det var ikke alene en kopi, det var den mest ufatteligt og dilettantisk ringe Rolex-kopi, man mindedes at have haft ubehaget af at se [...] når dit ur er en kop, så er du også! sagde Beef, - Så skrid, Axel!, Skrid nu! (103). Beef minder Axel om, at de bestemt ikke er ligemænd, og i stedet for at vise solidaritet med Axels ønske om social opstigning, mobber han ham.

Manglen på solidaritet fordrer en mangel på intimitet, og dette påvirker karakteriseringen af interaktionsformen. Klysner nævner oplevelsesfællesskabet som en mulig kilde til den primære interaktionsform, men i *Vilhelm Funk* er gruppens fælles oplevelse af dekadence udelukkende nok til at karakterisere hovedpersonerne som en gruppe. De fleste karakterer har ikke andet end egne behov i øjnene, og de underlægger sig ikke noget kollektiv. Af denne grund er interaktionsformen sekundær, og romanen er en sekundær kollektivroman.

Mens disse tre romaner bliver repræsentanter for kollektivromaner med uformel gruppedannelse og sekundær interaktionsform, finder vi i *Nexø Trawl* en formel gruppedannelse og primær interaktionsform.

Nexø Trawl er karakteriseret af en formel gruppedannelse med primær interaktionsform med fiskeriet som omdrejningspunkt for arbejds- og oplevelsesfællesskabet. Gruppen oplever således mange af de samme succeser og kriser. Foruden fiskeindustriens opsving og afvikling er mange af karaktererne også prægede af alkoholproblemer, og stort set alle karaktererne ses indtage alkohol. Favoriseringen af alkohol illustreres ved Esben: "Esben køber øl og snaps, ingen mad, alle er inviteret til efter spisning. Lidt brød til sig selv, det er alt Esben ellers stopper i vognen [...] På pladsen knapper Esben en øl op. Han bunder den" (Kofod 2007: 35). Også de unge lider af alkoholproblemer: "Han kommer tilbage med øl. / Vi drikker, vi ryger / Det er første gang samme med potten. / Vi aftaler det, siger det højt til hinanden, at det her ikke må være sidste gang" (73f.).

Alkohol er dermed et gennemgående problem for både Esbens og fortællerens og Thomas' generationer, og dette betoner det erfaringsfællesskab, som etableres gennem stedet.

Også Pilgaard's roman *kan* også karakteriseres som en formel gruppedannelse med primær interaktionsform. Beboerne i *Lejlighedssange* har igennem andelsboligforeningen en fælles målsætning om at holde udgifterne nede, fordi enhver regning skal betales af fællesskabet, og gruppen har derfor et bevidst grundlag for sammensætningen. Interaktionsformen er ligeledes overordnet set primær. Beboerne udviser ofte intime relationer til hinanden, vilje til at indgå i et fællesskab, og samarbejder om foreningens gøremål. Modsat finder man også eksempler på, at interaktionsformen er sekundær, idet andelsboligforeningen også udviser en modstand mod fællesskabet og mangel på solidaritet. Manglen på solidaritet kommer for eksempel til udtryk gennem fortællerens idiosynkrasi. I en protest over rygeregler parodierer fortælleren Mie: "Man må ikke ryge på fællesarealerne, siger jeg højt og efterligner Mies stemme" (Pilgaard 2015: 78). Med parodien kommenterer hun på sarkastisk vis de regler, som Mie har opsat med henhold til rygning. Interaktionsformen kan derfor både karakteriseres som tenderende primær. Trods uenigheder har gruppen et målsætningsfællesskab.

Endelig finder man brud på kombinationerne formel gruppedannelse med primær interaktionsform og uformel gruppedannelse med sekundær interaktionsform i Ejersbos roman. Klysner opstiller i forbindelse med sine kollektivromantyper disse kombinationer i beskrivelsen af henholdsvis den kollektive og antikollektive kollektivroman og den sekundære kollektivroman. *Nordkraft* er dog karakteriseret af en uformel gruppedannelse med primær interaktionsform. Det intime kollektiv er tydeligst i romanens tredje del, hvor flashbacks refererer til en fælles fortid, hvor Steso og hans venner har udgjort en tæt gruppe venner, der har været fælles om at feste og misbruge rusmidler:

Drengene ville hen i Østre Anlæg for at spille fodbold – pigerne gik med [...] Efter fodboldkampen går de hen til det besatte hus i Kjellerupsgade, og drengene tænder bål i gården. Pusher-Lars er der og ham Axel, som er god til at samle svampe. Lisbeth og Lille-Lars er gået ind i en af de tomme lejligheder for at kissemissе. Thomas har sin rotte med og har fået fingrene i en helflaske Rød Aalborg" (Ejersbo 2002: 335)

I gennem en kæde af kursiverede afsnit, berettes der om gruppens fælles oplevelser. De kender hinanden indgående, og de passer på hinanden: "Lisbeth har altid prøvet at tage sig af Tilde" (387). Man finder også modargumenter mod den primære interaktionsform. Især Steso bliver repræsentant for denne. Udover sit tyveri svigter han også gang på gang Tilde: "Steso var stadigvæk Tildes bedste ven, selvom han svigtede hende i én uendelighed" (387). Endelig er gruppen ikke sammensat med nogen fast målsætning eller arbejdsfællesskab. Som resultat findes argumenter for, at sidste del af romanen indeholder en uformel gruppedannelse med tenderende primær interaktionsform.

De postklassiske kollektivromaner udviser derfor en modstand mod de stringente regler vedrørende kollektivromantyper, som danner rammen om den klassiske kollektivroman, og med *Nordkraft* som hovedeksempel, har vi en roman, der ikke lader sig indkredse inden for kombinationerne formel gruppedannelse med primær interaktionsform og uformel gruppedannelse med sekundær interaktionsform. Ydermere har *Stormen i 99*, *Pendlerne* og *Vilhelm Funk* vist, at den sekundære kollektivroman hyppigt optræder blandt det 21. århundredes kollektivromaner, hvorfor en afskrivning af den som "falsk" kollektivroman er utidssvarende. Samme krav om nuancer findes i forbindelse med de klassiske kollektivromaners krav om et fælles ideologisk udgangspunkt.

7.4 Kommunisme, socialisme og kollektivismen i postklassiske kollektivromaner

Kollektivromanen kædes sammen med 1930'erne og den socialisme og kommunisme, som man forbinder med dette årti. Analyserne af *Stormen i 99* og *Pendlerne* har imidlertid vist, at dette ikke er tilfældet i postklassiske kollektivromaner. *Stormen i 99* går med sin placering på en arbejdsplads også ind i en dialog med arbejderlitteraturen, men hvor klassisk arbejderlitteratur som *Legetøj* og *Fiskerne* problematiserer arbejderes vilkår og det sociale hierarki, bearbejder Foss' roman ikke marxistiske problemstillinger. Manglen på den ideologiske bundethed gør sig også gældende i andre postklassiske kollektivromaner. Således er en diskussion af undertrykte arbejdere ikke relevant i nogen af de undersøgte romaner.

Syberg nævner i sit speciale, at manglen på kommunisme og socialisme skyldes samfundsændringer, hvormed arbejderklassen og dermed arbejderlitteraturen er død, og at denne udvikling skyldes forbedrede forhold, hvormed alle mere eller mindre tilhører

middelklassen (Syberg 2009: 58). Hun fastslår ydermere, at sociale skel i dag ikke formulerer kritikker om arbejderes forhold på arbejdspladsen og klassekampen, de fokuserer i stedet på værdidebatter. Netop sidstnævnte betragter jeg som en vigtig iagttagelse i arbejdet med den postklassiske kollektivroman. Det samfundsmæssige engagement har flyttet sig væk fra kritik af sociale skel, og Hans Hertel konstaterer, at der i 1990'erne er sket en "drejning mod større social bevidsthed" (Larsen 2014). Denne sociale bevidsthed orienterer sig mod grupper af samfundet, der er i problemer, og netop denne drejning gør sig både gældende i *Vilhelm Funk*, *Nexø Trawl* og *Nordkraft*. Især *Nordkraft* har med sit portræt af en gruppe socialt udsatte misbrugere en tematisering af nogle af samfundets svageste. Vinklen hvormed, de udsatte i samfundet beskues i kollektivromaner, er dermed ændret. Som konsekvens er den klassiske kollektivromans fokus på socialisme og kommunisme er ikke længere lige så prominent, og dette ses i de nuancer af kollektiv, gruppeforhold og fællesskaber, som eksisterer i de undersøgte postklassiske kollektivromaner, da disse ikke længere indeholder ideologiernes politiske programmer.

Med denne nye vinkel på samfundet findes også en forklaring på kollektivromanens behandling af et større spektrum af temaer, samfundsforhold og problematikker. Dette gør sig ikke blot gældende i *Pendlerne* og *Stormen i 99*. *Lejlighedssange* skildrer hverdagen i en andelsboligforening, *Nexø Trawl* skildrer livet på Nexø og fiskeriets betydning for byen, *Vilhelm Funk* handler om samfundsstemningen under den kolde krig, og *Nordkraft* portrætterer en gruppe socialt udsatte i Aalborg. Ingen af romanerne indeholder den samme tydelige samfundskritik af sociale skel og arbejderes forhold, som man finder i *Fiskerne* og *Legetøj*. De specifikke krav, genren stiller til politisk tilhørsforhold, er som konsekvens utidssvarende. Det didaktiske ærinde, hvormed klassiske kollektivromaner bruger grupper til at illustrere sociale problemstillinger, kan derfor med rette erstattes af det antropologiske dobbeltsyn, idet dette begreb ikke konnoterer den klassiske kollektivromans didaktiske ønske om at belære læseren om klassekamp; det antropologiske dobbeltsyn konnoterer i stedet kollektivromanens ønske om at bruge gruppen til at formulere portrætter af samfundet, der kan oversættes til læserens hverdag.

Samfundsportrættet står med det antropologiske dobbeltsyn stadig som et kardinalpunkt for kollektivromanen. Vinklen, hvormed samfundet behandles, er i postklassiske kollektivromaner imidlertid ændret. De stringente regler, som Klysner formulerer i sit arbejde med

kollektivromanen, kræver derfor en nuancering, eftersom det 21. århundredes kollektivromaner ikke kan beskrives lige så ensidigt, som de kollektivromaner, man finder i 1930'erne.

8 Konklusion

Ved analyse af en række af det 21. århundredes kollektivromaner har jeg fundet frem til nogle af kollektivromanens nye tendenser. I de postklassiske kollektivromaner finder man først og fremmest ikke længere nødvendigvis noget intimt sammenknyttet kollektiv, og denne udvikling er udslagsgivende for de undersøgte kollektivromaners udformning.

I *Stormen i 99* fremstår "kollektivet" som en gruppe af individualister, der både mangler fællesskab, fælles interesser og fælles historier. Disse mangler er væsentlige for arbejdet på InWear, og medarbejderne udviser igennem hele romanen foragt over for arbejdspladsen. De ansatte er karakteriseret af et had til både hinanden, de overordnede, stedet og deres lorteliv, og man finder flere eksempler på, at de ansatte simpelthen nægter at arbejde, tage ansvar og udvise solidaritet. Heidi modarbejder endda sin medansatte med sin uvilje. I kraft af denne uvilje kan arbejdet på lagerbygningen på Amager karakteriseres som ukollektivt, og medarbejderne nærer ingen respekt over for arbejdspladsen, hinanden eller de overordnede.

Manglen på respekt for de overordnede er med til at eliminere potentielle marxistiske problemstillinger fra romanen, og *Stormen i 99* bliver en negation af arbejderlitteraturens forsøg på at skildre undertrykte arbejdere. De ansatte tilhører ikke det kuede proletariat, der skal kæmpe for bedre rettigheder. Skønt de mangler engagement, bliver de aldrig straffet. De ansatte udfordrer endda forretningens overordnede målsætninger. De ønsker hverken grønne tal på bundlinjen eller ros, og sidstnævnte påvises i de ansattes kværuleteri i forbindelse med Poul Ankers forsøg på en ros af deres arbejdsindsats. I stedet for en fælles målsætning er romanens karakterer prægede af en prioritering af egne behov, hvormed fællesskabets behov er underlagt individet, og *Stormen i 99* præsenterer os derfor for et brud med den kollektivism, der er grundlæggende for kollektivromanens ideologi.

Også *Pendlerne* udfordrer med sit fællesskabsløse kollektiv kollektivromanens kollektivism. Modsat *Stormen i 99* finder vi imidlertid et langt mere radikalt eksempel på distanceringen fra den ideologiske bundethed, eftersom romanen er blottet for intimitet og relationer. Stedet spiller i denne forbindelse en fremstående rolle, idet toget som ikkested betoner normer, der fordrer en

mangel på interaktion og tidslige spor. Som konsekvens er karaktererne anonyme over for hinanden. Gruppens mangel på sammenhæng udtrykkes også gennem romanens opbygning, og dette forstærkes af de minimalrealistiske træk. Som resultat er romanen præget af distancer mellem fortælleren og stoffet.

Samme afstand finder man i gruppen af pendlers indbyrdes forhold. Vi har i *Pendlerne* at gøre med en broget gruppe af tilfældige individer, der er kendetegnet ved en mangel på intime, indbyrdes relationer. Passagererne foretrækker at holde sig for sig selv. Det er derfor en stor gruppe mennesker, der højst genkender hinanden. Selv mennesker, som ofte rejser sammen, udviser ikke intimitet. I sin totale mangel på kollektivism, fællesskab og intimitet blandt gruppemedlemmerne fremstår *Pendlerne* som en radikal afstandtagen til den klassiske kollektivromans genrekrav. Romanen tematiserer med sin problemstilling omkring møde og ikkemøde tilmed en umulighed vedrørende kollektivismen. Skønt fælles eksistens og fælles vilkår holder passagererne sig udelukkende i periferien af hinanden.

Manglen på intimitet er også en tendens, der kan spores i andre kollektivromaner i perioden efter 2000. Man finder i kraft af manglen på kollektivism en bevægelse væk fra de enstemmigt intime kollektiver, der er genrekonstituerende for den klassiske kollektivroman. Man kan derfor med rette beskrive flere af de postklassiske kollektivromaner som polyprotagonistiske eller sammenhængsløse kollektiver, fordi de ikke længere er karakteriseret af gruppens intime relationer. Ikke alle kollektivromanerne kan imidlertid karakteriseres ved mangel på kollektiv, og specielt *Nexø Trawl* kan fremhæves som en roman, der bibeholder den klassiske kollektivromans intimitetskriterium. Postklassiske kollektivromaner er derfor ikke udelukkende karakteriseret ved en mangel på intimitet. Vi finder både romaner, der indeholder grupper, hvor gruppemedlemmerne har fælles målsætning, samarbejder og intime relationer med hverandre, og romaner, der mangler fællesskab.

Forbindelsen mellem kollektivet og kollektivromanen, som Klysner argumenterer for, er i det 21. århundredes kollektivroman slet ikke så entydig, og man kan betragte kollektivromaner ud fra et intimitetsspektrum, hvor *Fiskerne* og *Pendlerne* er repræsentanter for henholdsvis intime grupperinger og fællesskabsløse grupperinger. Mange af romanernes grupper lader sig som konsekvens ikke karakterisere som enten gruppe eller kollektiv, og det er derfor nødvendigt at fortolke de nuancer og elementer af fællesskaber og relationer, der taler for og imod kollektivet.

Heller ikke med henhold til hovedpersoner finder man et entydigt svar. Mens *Pendlerne* og *Vilhelm Funk* overholder kravet om gruppen som hovedperson bryder *Nexø Trawl*, *Stormen i 99*, *Nordkraft* og *Lejlighedssange* med genren, idet alle indeholder individer som hovedpersoner. Det, der forbinder hovedpersonerne med gruppen, er, at de ligesom gruppen er underlagt nogle fælles vilkår. Disse fælles vilkår indbefatter, at gruppernes individer er fælles om noget, og dette kan både være arbejdsfællesskaber, oplevelsesfællesskaber, erfaringsfællesskaber med flere. I kraft af, at hovedpersonerne har noget tilfælles med gruppen, handler den postklassiske kollektivroman stadigvæk om gruppen.

En anden tendens i forbindelse med mine analyser er fremkomsten af den sekundære kollektivroman. Med de postklassiske kollektivromaners varierende grader af intimitet er det svært at se bort fra den sekundære kollektivroman som en del af genren. Genren har udviklet sig, og man finder ikke længere entydigt kollektive og antikkektive kollektivromaner; man finder i langt højere grad brud på genrens kendetegn.

Stormen i 99 står for et af de vigtigste eksempler på et genrebrud, fordi den trods arbejdspladsen som sted, ikke forsøger at tematisere nogen klassekamp. Med manglen på klassekamp mister kollektivromanen også sit ideologiske udgangspunkt i socialisme, kommunisme og kollektivism. Den postklassiske kollektivroman er ikke længere udelukkende arbejderlitteratur, og dens mål er ikke længere at skildre udsatte arbejderes trange vilkår. Manglen på socialisme og kommunisme er mærkbart i alle kollektivromanerne, og vi finder ingen klare forsøg på at fremhæve sociale skel. *Nordkraft* kommer med sit portræt af en socialt udsat gruppe tæt på, men hvor *Fiskerne* og *Legetøj* har et klart mål med henhold til at forbedre arbejderes vilkår, arbejder Ejersbos roman med en social bevidsthed, hvormed den orienterer læseren om samfundets svageste. Den postklassiske kollektivromans optik er modsat den klassiske kollektivroman ikke præget af et socialistisk eller kommunistisk program. Som resultat kan kollektivromanen ikke længere betragtes som en ideologisk bundet genre, og løsrivelsen fra dette har muliggjort kollektivromaner, der tematiserer et bredere spektrum af problemstillinger.

Den postklassiske kollektivroman bryder på mange områder med den klassiske kollektivromans kernekaraktistikum og hverken kravene om kollektiv, hovedperson, gruppedannelse eller ideologisk udgangspunkt er til fulde overholdt. Den "rene" eller "rigtige" kollektivroman findes derfor ikke længere. Med dette er Klysners stringente teori med sit fokus på

1930'erne ikke tidssvarende. Kollektivromanen har fulgt tidens udvikling, og i takt med at kommunisme og socialisme er blevet mindre udbredte, er kollektivromanen opstået i en ny form, der både bekræfter og bryder den klassiske kollektivromans genrekarakteristika. En teoretisering af den nye kollektivroman kræver derfor en nuancering af Klysners begreber, der både kan rumme de intimt knyttede kollektiver og de sammenhængsløse grupper.

9 Abstract

The purpose of my master's thesis has been to investigate the Danish collective novel of the 21st century (the postclassical collective novel) and its relation to the traditional collective novel of the 1930's (the classical collective novel). In order to describe the genre, I have presented the existing theoretical work of Finn Klysner, Søren Schou and Barbara Foley and discussed their usefulness. In the process of doing so, their work has proven inapplicable in a modern context, as the importance of socialism, communism and collectivism, which are the ideological basis of the collective novel, has diminished since the 1930's. As a result, the didactic purpose, with which the collective novel attempts to enlighten the reader about the oppression of the working class, and the links to proletarian literature no longer remain.

My analysis of Kristian Bang Foss' *Stormen i 99* has demonstrated this point, as the ideologies of the collective novel are absent despite its placement within a workspace. Instead of collectivism, the employees of InWear are influenced by individualism, with which they prioritize their own needs. Consequently, the group cannot be recognized as a collective unit. Simon Fruelund's *Pendlerne* also demonstrates signs of an inclination towards individualism. Using the non-place as a point of departure, I used his novel to provide a radical example of the lack of interaction and intimacy, which can be found in postclassical collective novels, and the lack of collectivism that contrasts the traditions of the genre.

In my comparison with other collective novels written in the 21st century, the distancing from tradition becomes even more apparent. None of the novels that I have included proves similar to the archetypal collective novel, Hans Kirk's *Fiskerne*. Consequently, an increasingly large group of novels containing a lack of collectivism challenges the intimate collective unit of the genre. The violations of the rules of the genre are also noticeable when considering the use of protagonist. Many traditional collective novels use the group as the protagonist. However, the investigated ones do not solely rely on the group as the protagonist. A number of the novels rely on individual characters. Furthermore, Klysner formulates two types of collective novels and dismisses the secondary collective novel. Nevertheless, my analyses and discussions have shown that several postclassical collective novels are secondary. Finally, my master's thesis has shown that the absence of socialism and communism has become the common approach to the collective novel and none of the examples that I have included demonstrate any clear signs of political

ideology. In conclusion, the existing theory on collective novels is dated. It works excellently when describing the ones written in the 1930's, but if we move away from that period, several violations of the rules of the genre become obvious. These violations mark the evolution of a genre that is no longer influenced by clear political convictions. In the 21st century, the collective novel exists in contemporary shapes and forms and a theorization of the genre needs to consider these changes.

10 Litteraturliste

10.1 Primærlitteratur

Aburas, Lone: *Den svære toer*. Gyldendal. København. 2011.

Branner, H. C.: *Legetøj* (1936). Gyldendal. København. 1961.

Ejersbo, Jakob: *Nordkraft* (2002). Gyldendal. København. 2010.

Foss, Kristian Bang: *Stormen i 99*. Gyldendal. København. 2008.

Frøelund, Simon: *Borgerligt Tusmørke*. Gyldendal. København. 2006.

Frøelund, Simon: *Pendlerne*. Gyldendal. København. 2014.

Genz, Henrik Ruben: *Kinamand*. Fine & Mellow Productions. Nordisk Film. 2005.

Kirk, Hans: *Fiskerne* (1928). Gyldendal. København. 1974.

Kofod, Dennis Gade: *Nexø Trawl*. Rosinante. København. 2007.

Pilgaard, Stine: *Lejlighedssange*. Samleren/Rosinante. København. 2015.

Sonnergaard, Jan: *Om atomkrigens betydning for Vilhelm Funks ungdom*. Gyldendal. København. 2009.

10.2 Sekundærlitteratur

Augé, Marc: *Non-places – introduction to an anthropology of supermodernity* (1992). Howe, John (trans.). Verso. London. 1995.

Bakhtin, Mikhail M. (1979): *Rum, tid og historie*. Forlaget Klim. Aarhus. 2006.

Bauman, Zygmunt. "Identity in the Globalizing World" i *Social Anthropology* (9(2)). Cambridge University Press. Cambridge. 2001.

Billig, Michael: *Laughter and Ridicule – Towards a Social Critique of Humour*. Sage Publications. London. 2005.

Casey, Edward S. (1996): "Hvordan man kommer fra rummet til stedet på ganske kort tid" i Mai, Anne-Marie og Ringgaard, Dan (red.). *Sted*. Aarhus Universitetsforlag. Aarhus. 2010.

Foley, Barbara: *Radical Representations – Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Duke University Press. London. 1993.

Fowler, Alastair (1982): "Genrebegreber" i Johansen, Jørgen Dines og Klujeff, Marie Lund (red.): *Genre*. Aarhus Universitetsforlag. Aarhus. 2009.

Freedman, Robert: *The Marxist System – Economic, Political, and Social Perspectives*. Chatham House Publishers, Inc.. Chatham, New Jersey. 1990.

Handesten, Lars: "Vi er alle i samme tog" i *Kristeligt Dagblad*. 04.09.14.

Handesten, Lars: "Korte Former" i Mortensen, Klaus P. og Schack, May (red.): *Dansk litteraturs historie Bind 5*. Gyldendal. København. 2007.

Hansen, Ask: "Pendlerportræt balancerer hårfint mellem skarpt og klichéfylt" i *Politiken*. 08.09.14.

Hansen, Per Krogh: "Lidt har også ret" i Aabenhus, Jørgen m.fl. (red.): *Hvor lidt der skal til – en bog om Helle Helles forfatterskab*. Syddansk Universitetsforlag og Rosinante. Odense. 2011.

Holm, Isak Winkel: "Det kan ikke blive ved" i *Kritik* #188. Gyldendal. København. 2008.

Ipsen, Max: *Kortprosa – 1990-2003*. Systime. Århus. 2003.

Kaspar, Ingolf (1999): "Minimalismens koncept" i *DARSK. Dansk litteratur i halvfemserne. Synsvinkler* (Sænummer), Center for nordiske studier.

Klysner, Finn: *Den danske kollektivroman 1928-1944*. Vintens Forlag. København. 1976.

Larsen, Rasmus Wiin: "Hvad skal vi læse 1. maj" i *Politiken*. 01.05.14

Mai, Anne-Marie og Ringgaard, Dan: "Introduktion" i Mai, Anne-Marie og Ringgaard, Dan (red.):
Sted. Aarhus Universitetsforlag. Aarhus. 2010.

Mikkelsen, Christina Aabo: "Hudfletter naboer og familie på humoristisk vis" i *Kulturkapellet*.
14.05.15.

Munk, Anne Myrup: "Skriftens fluebinder" i *Information*. 16.10.08.

Mønster, Louise: "At finde sted – en introduktion til stedbegrebet og dets litterære potentiale" i
Edda (69, 4-2009). Universitetsforlaget. Oslo. 2009.

Mønster, Louise og Larsen, Peter Stein: "Stedet. Indledning" i Andersen, Hadle Oftedal m.fl. (red.):
Stedet – Modernisme i nordisk lyrikk 2. Helsingfors universitet. Helsinki. 2008.

Nielsen, Helge: *Det groteske*. Berlingske Forlag. København. 1976.

Schmidt, Rigmor Kappel: "Kronotop – Efterskrift ved Rigmor Kappel Schmidt" i Mikhail M. Bakhtins
Rum, tid og historie. Forlaget Klim. Aarhus. 2006.

Schou, Søren: "Kollektivromanen og dens forfattere" i Mortensen, Klaus P. og Schack, May (red.):
Dansk litteraturs historie Bind 4. Gyldendal. København. 2006.

Skyum-Nielsen, Erik: "Bogen til alle parlamentets politikere" i *Information*. 05.09.14.

Skyum-Nielsen, Erik: "En dårlig god bog med en svag stærk virkning" i *Information*. 15. 10.09.

Syberg, Ane Sofie: *Kollektivromanen – en undersøgelse af teori og genre med særligt henblik på den nyeste danske kollektivroman*. Kandidatspeciale udarbejdet ved Københavns Universitet. København. 2009.

Syberg, Karen: "'Man bruger jo ikke en storm til noget'" i *Information*. 14.03.08.

Svendsen, Erik: "Arbejderlitteratur" i Mortensen, Klaus P. og Schack, May (red.): *Dansk litteraturs historie Bind 5*. Gyldendal. København. 2007.

Winther, Tine Maria: "Eksperiment med stangtøj" i *Politiken*. 08.03.08.

10.3 Internetkilder

Den danske ordbog: "gruppe" i *Den danske ordbog*. Lokaliseret 26.05.16 på <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=gruppe>