



K Ø B E N H A V N S K O O R D I N A T E R

Speciale af Natasha Nass Kahr

Dansk, Aalborg Universitet
Vejleder: Louise Mønster

INDHOLDSFORTEGNELSE

1 Abstract

3 Indledning

5 Valg af teori og metodisk rammesætning

8 Teori

- 8 Begrebet om sted
- 10 Globaliseringens betydning for stedet
- 11 Resonans og forundring
- 13 Ikke-steder

- 14 Byen i centrum
- 17 Bybilleder: stedet, gaden og pladsen
- 19 Byvandring

21 Analyse

- 21 Introduktion til værkerne

- 23 **Analysedel 1: København**
- 23 Præsentation
- 27 Udsigelse: synsvinkel og fortæller
- 30 Gaden: anonymitet og blaserthed
- 32 Stedet: adskillende membraner
- 37 Pladsen: mulighedernes sted
- 39 Byen set ovenfra
- 41 Opsamling: ”out of touch together”

- 59 Sammenlignende analyse

- 42 **Analysedel 2: Koordinater**
- 42 Præsentation
- 46 Udsigelse og sprog
- 47 Forundring: jeget flytter til byen
- 49 Gaden: natur versus kunstlighed
- 53 Stedet: hjem versus ude
- 56 Resonans: den sidste flytning
- 58 Opsamling: modsætninger mødes

61 København i litteraturen

- 61 Et litteraturhistorisk overblik
- 67 Indplacering i litteraturhistorien og en genrediskussion

70 Konklusion

72 Litteraturliste

Abstract

This master's thesis examines how the Danish capital Copenhagen occurs and is portrayed in Danish literature written after the millennium change. It discusses what new genre forms add to a long tradition of literature written about Copenhagen. In the master's thesis I examine the above by analysing two fiction Danish books: *København* (2004) written by Katrine Marie Guldager and *Koordinator* (2013) written by Amalie Laulund Trudsø. Both books take place in Copenhagen and the city has a role as the main character in both books.

Through the analysis it appears that Guldager portrays Copenhagen as an unhappy city, wherein the citizens have become strangers to each other. The city has become a place, where the citizens don't know how to be a part of an obligating community. Even though the urbanization has caused to live closer together than ever before, people find it difficult to be a part each others' lives. Even inside families, people seem to have alienated relationships. Late modern people living in big cities are with Zygmunt Bauman's term "out of touch together": They live physically close to each other, but mentally they seem far away from each other. Guldager shows how the lifestyles of the late modern big city people has resulted in anonymity, superficiality, lack of identity and alienation. This criticism towards the big city lifestyle is told through a narrator, who implicitly speaks her mind without being directly moralizing.

Trudsø's *Koordinator* is about a young woman moving from the province to Copenhagen. It's a story about exploring love – both in relationship towards the city and in relationship towards the male gender. In the book the city is portrayed as a place filled with contrasts between natural and artificial elements. The book also discusses how we can define home and homelessness. The book takes the reader through different locations of Copenhagen and the short texts are named by different street names of Copenhagen. Each street or neighbourhood is related to a new memory or feeling experienced by the main character. The city is portrayed as a place which is divided into different neighbourhoods with different cultures – some of them positively described and some of them associated with negative feelings - but all those places together constitutes Copenhagen.

This master's thesis shows that the two books have the same themes as we see in earlier Danish literature written about Copenhagen: these contain alienation, anonymity, superficiality, lack of identity and the contrast between province and metropole. Most literature written about Copenhagen have been novels or poems, but the stories in *København* are best characterised as short stories and the texts in *Koordinator* can best be defined as flash fiction. In this master's thesis it appears that the genre definitions of the two books lead to new ways in portraying Copenhagen in

literature. Even though the two books portray the same themes as in earlier literature written about Copenhagen, they differ in style because of their genre variation. The texts in both *København* and *Koordinater* can be read as short punctual stories, but the texts can also be read as one longer coherent story. This way of looking at the genre leads to a new double potential way of portraying big cities in literature: As readers, we can both focus on one particular place in the city or on one particular story told in one particular location of the city, but we can also get a bigger view and a larger understanding of the city by looking at the places, stories and locations altogether. The double potential in reading both punctual and coherent gives an opportunity to look at the city in two different ways at the same time. This hasn't been possible in a long tradition of novels and poems written about Copenhagen. Guldager's *København* and Trudsø's *Koordinater* therefore give a varied view on the Copenhagen literature, in which the city can be seen from different perspectives.

Indledning

”Vi kan ikke være nogen steder uden at der er steder. Intet kan finde sted uden sted” (Ringgaard 2010: 7). Sådan skriver Dan Ringgaard i sin introduktion til bogen *Stedssans*. Ifølge hans stedsbegreb er et sted ingenting uden mennesket og mennesket ingenting uden et sted. Stedet er således fundamentalt for menneskets eksistens: Der må findes steder for at vi som mennesker kan være steder. Ligesom stedet ikke er til at komme udenom i den virkelige verden, er det ligeledes heller ikke til at komme udenom i skønlitteraturen. Inden for det litterære felt har der været en tradition for at analysere tekstens rum, miljø og omgivelser, men det er stadig en forholdsvis ny tendens, at der er opstået en interesse for at beskæftige sig med et mere specifikt stedsbegreb (Mønster 2009). Den øgede interesse for at undersøge stedet i litteraturen kan være et resultat af, at globaliseringen og teknologiens fremskridt har nedtonet det specifikke sted og den konkrete tilstedeværelse, hvilket har medført et større behov for at vende tilbage til det lokale sted og væk fra det mere abstrakte rum (Rosiek 2015: 7).

Et sted, der ofte optræder i skønlitteraturen, er storbyen eller metropolen med dens multikulturelle karakter og mange forskelligartede mennesker. Særligt har byvandringen haft en betydelig rolle i store litterære romanklassikere som eksempelvis James Joyces *Ulysses* (1922), der beskriver en vandring igennem New Yorks gader på blot én dag. Også i nyere postmodernistiske romaner som Paul Austers *New York-trilogy* (1985-87) beskrives et vandrende individ, der farer vild i byens virvar af en labyrint, som bombarderer det med stimulerende indtryk. Inden for byteorien findes modsatrettede opfattelser af byens betydning for individet: På den ene side giver byen individet et hav af valgmuligheder, kulturelle tilbud og personlig frigørelse, men på den anden side kan storbytilværelsen have negative følelsesmæssige følgevirkninger som blandt andet ensomhed, fremmedgørelse og blaserthed.

I litteraturen igennem tiden har den danske hovedstad og storby København spillet en central rolle i en lang række af danske romaner og digte: Det gælder lige fra Søren Kierkegaards *Forførernes dagbog* (1843) over Herman Bangs *Stuk* (1887) til Dan Turells *Storby-blues* (1977). Også i litteraturen efter årtusindskiftet spiller hovedstaden en betydningsfuld rolle i dansk litteratur. Dette gælder især i to nyere litterære værker, som ikke bare udspiller sig i København, men hvori byen bliver centrum for selve handlingen. Den ene er Katrine Marie Guldagers novellesamling *København* (2004), hvis fortællinger beretter om storbyens mange mennesker, og hvordan disse mennesker på én gang er forbundne og fremmedgjorte. Den anden er Amalie Laulund Trudsøs debutværk *Koordinater* (2013), der igennem ganske korte, men sammenhængende tekster forbinder

det litterære jeg med specifikke lokationer i København.

Disse to værker er valgt som speciales analyseobjekter, eftersom begge har København som sit omdrejningspunkt. Man kan våge at påstå, at København udgør hovedkarakteren i de to værker. Dette er før påpeget af den norske professor, Per Thomas Andersen, der i sin bog "*Hvor burde jeg da være?*" - *kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere litteratur* (2013) skriver, at Guldagers novellesamling *København* "er en bok der selve stedet, byen, København er hovedperson" (Andersen 2013: 2000). Synet på København som et altafgørende motiv gør det interessant at undersøge, hvordan Danmarks hovedstad optræder i henholdsvis *København* og *Koordinater*, samt hvordan de to værker ligner og adskiller sig fra hinanden i deres beskrivelser af hovedstaden.

Ydemere har værkerne lignende genretræk, hvilket danner udgangspunkt for et godt sammenligningsgrundlag. På trods af de to værker begge lægger op til en sted- og byteoretisk analyse, adskiller de sig i deres udsigelsespositioner: Mens Guldager benytter sig af en heterodiegetisk fortæller, holder Trudsø sig til det samme litterære jeg igennem *Koordinater*. Dette medvirker, at *Koordinater* vender indad mod jegets tilknytning til byen, mens *København* i højere grad vender udad mod byens mennesker og dermed kan læses som en generel samfundskritik. Denne diskrepans skaber potentiale til en sammenlignende analyse, som både vil påvise en 'kiggen indad' mod individet og en 'kiggen udad' mod samfundet. Ydermere må det nævnes, at mens Guldager er en velkendt forfatter, som er solidt placeret i den danske litteraturhistorie, er Trudsø med sit debutværk *Koordinater* stadig forholdsvis ukendt i det danske litterære billede. Dette medfører, at der findes en lang række læsninger af *København*, mens *Koordinater* står forholdsvis urørt hvad gælder sekundær litteratur. Både Per Thomas Andersen, Thomas Bredsdorff, Lars Handesten og Anders Thorsen har skrevet om *København*, og deres analyser vil inddrages for at pointere både ligheder og uoverensstemmelser mellem deres og mine analytiske pointer.

Lighederne og forskellene mellem de to værker giver en formodning om at kunne se nogle fælles gennemgående, men også divergerende tendenser i skildringen af København i skønlitteraturen efter årtusindskiftet. Dermed lyder dette speciales problemformulering: Med udgangspunkt i *København* (2004) af Katrine Marie Guldager og *Koordinater* (2013) af Amalie Laulund Trudsø vil jeg undersøge, hvordan den danske hovedstad København portrætteres i nyere dansk litteratur efter årtusindskiftet. Dette vil jeg undersøge ved at foretage en analyse af de to værker samt ved at give et overblik over, hvordan København tidligere har optrådt i litteraturen – både hvad angår tematik og stilistik. Dette vil medvirke til et litteraturhistorisk overblik over, hvilken rolle den danske hovedstad har spillet i skønlitteraturen igennem tiden. I forlængelse af

dette vil *København* og *Koordinater* indplaceres i traditionen af københavnrelitteratur, og det vil diskuteres, hvad novelle- og kortprosaen medfører for portrætteringen af København i litteraturen. Det har tidligere været roman- og lyrikgenren, som har dominerende for københavnerværkerne, hvorfor det forekommer interessant at undersøge, hvad andre genreformer medfører af nye muligheder for at skildre storbyen i litteraturen. Den teoretiske og metodiske ramme for specialet vil uddybes i det følgende afsnit. Her vil jeg redegøre for speciales struktur, mine metodiske overvejelser samt valg og afgrænsning af teori.

Valg af teori og metodisk rammesætning

Dette speciale er struktureret i tre overordnede dele: en teoretisk del, en todelt analyse af værkerne *København* og *Koordinater* og sidst et tidsforankrende afsnit, hvor de to værker indplaceres i traditionen af københavnrelitteratur. Herefter følger en diskussion af, hvad novelle- og kortprosaen tilføjer til byskildringen i litteraturen, eftersom det er disse to genrebetegnelser, der bedst definerer specialets to analyseobjekter. Den teoretiske del er opdelt i henholdsvis en stedsteoretisk og en byteoretisk ramme. Her vil den brede stedsteori fungere som indgangsvinkel til den mere snævre byteori. Efter analysedelen af projektet og som indgangsvinkel til det tidsforankrende afsnit vil jeg inddrage litteratur om København og dens optræden i dansk skønlitteratur igennem tiden.

Jeg har valgt et stedsteoretisk udgangspunkt, eftersom stedsteorien hovedsageligt beskæftiger sig med et subjekts følelsesmæssige forbindelse til et specifikt sted. Hermed har stedsteorien en åbenlys forbindelse til den filosofiske retning fænomenologi, der beskæftiger sig med menneskers umiddelbare erfaringsverden – nærmere beskrevet de konkrete fænomener (herunder steder), som mennesket sanser og erfarer. Fænomenologien beskæftiger sig, ligesom stedsteorien, med et subjekt, der erfarer et objekt. Fænomenologien er ikke blot en videnskab om subjektets egen opfattelse af fænomenet. Fænomenet må derimod forstås som den måde, genstanden fremtræder på i sig selv. Nærmere forstået ”kan fænomenologien derfor betragtes som en filosofisk analyse af genstandenes forskellige fremtrædelsesformer og i tilknytning hertil som en reflektiv undersøgelse af de forståelsesstrukturer, som tillader genstandene at vise sig som det, de er” (Zahavi 2003: 13). Overføres denne forståelse til stedsteorien, må stedet altså ikke forstås som et udtryk for en absolut subjektivitet, men anskues i de forskellige former, det kan fremtræde i. Stedet er ikke noget uden et subjekt, der erfarer det, men det er heller ikke udelukkende lig med subjektets egen opfattelse af det. Stedsteoriens fænomenologiske udgangspunkt skaber dermed en god ramme for at

undersøge forholdet mellem *København* og *Koordinaters* fortællerstemmer (subjekterne) og disse stemmers relationer til byen (objektet).

I den teoretiske del af specialet vil jeg først introducere til stedsteorien igennem en kort gennemgang af dens historie, hvorefter jeg vil tage udgangspunkt i geografen Tim Cresswells definition af stedsbegrebet i sin bog *Place: An introduction* (2015). Hertil vil jeg understøtte Cresswells stedsbegreb med tilsvarende stedsdefinitioner, hvilket vil afgrænse forståelsen af stedsbegrebet i forhold til andre definitioner. Under stedsteorien vil jeg tage udgangspunkt i globaliseringens betydning for stedet, hvor jeg vil inddrage Doreen Masseys forståelse af den såkaldte ”sammentrængning mellem tid og rum” samt begreber som *glokalisering* og *urbanisering*. Ydermere vil jeg benytte mig af Stephen Greenblatts begreber *resonans* og *forundring*, som de defineres i Dan Ringgaards *Stedssans* (2010). Disse begreber får særlig betydning i analysen af *Koordinater*, eftersom det litterære jeg både rammes af forundring og resonans i sit møde med byen. Endvidere vil jeg inddrage Marc Augés begreb om *ikke-steder*, som det defineres i artiklen ”Ikkesteder” (1992). Begrebet skaber et teoretisk grundlag for at diskutere grænsfeltet mellem steder og ikke-steder, og hvordan disse optræder i de to litterære skildringer af København.

I introduktionen til byteorien vil jeg tage udgangspunkt i Georg Simmels ”Storbyerne og det åndelige liv” (1903), der fokuserer på forskellene mellem lillebyen og storbyen samt de følelsesmæssige slagsider, der kan ramme individet i sit møde med byen. Simmels essay inddrages, eftersom *København* og *Koordinater* skildrer samme følelsesmæssige konsekvenser hos karakterne, som Simmel påstår, at storbyen får af indvirkning på individet. Dernæst vil Michel de Certeaus ”Vandringer i byen” (1980) og Frederik Stjernfelts ”Sted, gade, plads – en naiv teori om byen” (1996) inddrages. Certeau opererer med to divergerende syn på byen: Man kan enten betragte byen fra gadeniveau eller fra et fugleperspektiv. De to syn får afgørende betydning i tolkningen af Guldagers *København*. Stjernfelt opdeler byen i henholdsvis gaden, pladsen og stedet, hvilke jeg vil centrere mine to analysedele omkring.

I analysedelen af specialet forekommer først et afsnit, som introducerer læseren til *København* og *Koordinater*, deres svært definerbare genrebestemmelser samt hvordan de to vil analyseres i forhold til hinanden. Derefter vil jeg foretage en værkanalyse af *København* og dernæst en værkanalyse af *Koordinater* for i et efterfølgende afsnit at sammenligne de to. I begge af speciales analysedele vil jeg først foretage en præsentation af det enkelte værk, hvorefter jeg vil fokusere på bestemte værkmotiver. Udover at have steds- og byteorien som mit teoretiske udgangspunkt, vil jeg gå til værkerne med en traditionel analytisk tilgang. Her vil inddrages

analyseområder som blandt andre udsigelse, komposition og stilistiske virkemidler. Jeg har valgt en traditionel analytisk tilgang, eftersom den bidrager til en større samlet forståelse af teksterne som helhed, og fordi en steds- og byteoretisk analyse hænger uløseligt sammen med andre analyseområder. Da jeg vil undersøge portrætteringen af et bestemt sted, samt hvilke holdninger og følelser, der knytter sig til stedet, bliver eksempelvis udsigelse en uundgåelig del af analysen. Det må imidlertid formodes, at København ændrer karakter alt efter hos hvem, udsigelsen befinder sig.

Under de såkaldte motivanalyser vil jeg udvælge nogle bestemte noveller og tekster, som jeg finder repræsentative for det enkelte værks samlede udtryk, og som danner grundlag for at kunne sammenligne nogle specielle gennemgående tematikker, motiver og æstetiske virkemidler mellem de to værker. De to analysedele er struktureret som beskrevet ovenstående for at skabe en vis homogenitet, der danner grundlag for den sammenlignende analysedel. I analysen af *København* vil jeg henvise til sekundærlitteratur skrevet om novellesamlingen, eftersom det er et kendt værk, der har tilegnet sig en plads i den danske litteraturhistorie. Den sekundære litteratur vil bestå af analyser skrevet af Anders Thorsen, Per Thomas Andersen, Thomas Bredsdorff og Lars Handesten. Deres læsninger af *København* vil anvendes til at understøtte min egen analyse samt til at diskutere eventuelle uenigheder med deres tolkninger. Modsat *København* har debutantværket *Koordinater* (endnu) ikke tilegnet sig en central plads i sekundærlitteraturen, hvorfor der naturligvis ikke vil inddrages samme mængde sekundær litteratur i analysen af dette værk. Dog inddrages få analytiske bidrag fra to anmeldelser og en analyse af værket, som ligeledes vil anvendes til at understøtte og diskutere mine egne analytiske pointer.

I den sammenlignende analyse sammenstilles de to værkers portrætter af København, hvilket vil lede til et litteraturhistorisk afsnit om Københavns optræden i litteraturen. Her vil de to værker med udgangspunkt i Barlyng og Schous *Københavnerromaner* (1996) og Handestens *Alligevel så elsker vi byen* (1996) forankres i tiden, og igennem få perspektiveringer til andre tidligere københavnerværker undersøges det, hvordan og i hvilken grad de to værker ligner og adskiller sig fra andre litterære skildringer af København. Herefter vil der diskuteres, hvad novelle- og kortprosaen medfører af betydning for portrætteringen af hovedstaden, eftersom det førhen har været roman- og lyrikgenren, som har domineret københavnerværkerne. Afslutningsvist vil det konkluderes, hvilket portræt *København* og *Koordinater* skaber af København, og hvad de to værker i kraft af deres genrebetegnelser medfører af nye muligheder for at skrive skønlitteratur med storbyen som omdrejningspunkt.

Når byen København omtales i dette speciale, kan der argumenteres for, at København

konsekvent bør skrives i citationstegn, eftersom det selvfølgelig ikke er det virkelige København, der omtales, men derimod byen, som den optræder og bliver beskrevet i litteraturen. Det ville dog virke kunstigt, eftersom det er den specifikke by København – med konkrete lokaliteter og velkendte steder – som Guldager og Trudsø skriver om. Der eksisterer naturligvis en forskel mellem virkelighedens og ordenes København, men jeg anser denne forskel for underordnet, eftersom det er det virkelige København, de to forfatterinder søger at skildre.

Teori

Begrebet om sted

Interessen for stedet har en lang historisk tradition, og stedet er blandt andet blevet reflekteret over inden for geografin, sociologien, antropologien, filosofien, kunsthistorien og litteraturvidenskaben. Dermed er stedsteorien ikke blevet skabt inden for en bestemt videnskab, men har udviklet sig igennem en længere samling af teorier. Dette medfører, at stedsbegrebet er et vidt og omdiskuteret begreb, der ikke kan defineres entydigt og nemt kan forveksles med andre begreber såsom landskab, rum, topografi og kartografi (Mai & Ringgaard 2010: 7).

En gængs definition af stedet findes hos geografen Tim Cresswell i det teoretiske værk *Place: A Short Introduction* (2004). I den nyere version, *Place: An Introduction* (2015), definerer Cresswell stedet som ”en meningsfuld lokation” og pointerer, at der må gælde tre ting for, at et sted kan karakteriseres som et sted. Disse tre er *location*, *locale* og *sense of place* (Cresswell 2015: 12). *Location* er stedets placering, *locale* er stedets fysiske form, mens *sense of place* bedst kan oversættes som ”fornemmelsen for sted”. Sidstnævnte er et traditionsrigt begreb, som specielt er kendt i engelsktalende lande, og det dækker over alle subjektive forbindelser til det specifikke sted. I Cresswells stedsdefinition rækker forståelsen af stedet således ud over, hvad der forstås ved en ’lokalitet’. Begrebet *sense of place* ”means the subjective and emotional attachment people have to place” (Cresswell 2015: 15). Mai og Ringgaard tilføjer til Cresswells forståelse af stedet, at et sted først optræder i mødet med et subjekt, der i stand til at sanse og erindre stedet, eller som er indebærer af en viden om stedet eller andre steder (Mai og Ringgaard 2010: 8pp).

Inden for stedsteorien hersker der uenighed om, hvor grænsen mellem rummet og stedet befinder sig. Cresswell definerer stedet i modsætning til rummet: ”I modsætning til rum, som i en moderne filosofisk tradition fra Kant og Descartes er kvalitetsløst, er sted i tid, det er konkret, har en fysisk form, og det siger den, der møder det, noget” (Ibid.: 9). Ifølge Cresswell kan rummet således eksistere uafhængigt af tiden og behøver ikke nødvendigvis at have en relation til et subjekt.

I modsætning hertil er stedet afhængigt af både tid, fysisk form og et subjekt, der knytter følelser til det specifikke sted. Frederik Tygstrup har en lignende definition af rummet, som han beskriver værende ”rationelt og objektivt, en ordning af den ydre verden efter klare og retlinjede principper” (Tygstrup 2013: 292). Stedet derimod er ”noget affektivt og subjektivt, hvor der slet ikke optræder en klar skelnen mellem ydre og indre, mellem kroppen og dens omgivelser, mellem atmosfære og følelse” (Ibid.). Creswell og Tygstrup er således enige om, at stedet er subjektivt og konkret, mens rummet i højere grad må defineres som kvalitetsløst og abstrakt.

Mange stedsteoretikere understøtter Cresswells definition af stedet. Ringgaard pointerer i bogen *Stedssans*, at ”[s]tedet er en begivenhed, en særlig og principielt uigentagelig konstellation af tid, rum og subjektivitet” (Ringgaard 2010: 11). Det er således Ringgaards pointe, at der først eksisterer et sted, når et subjekt, enten i fysisk eller mental forstand, befinder sig på stedet. Han supplerer Cresswells stedsdefinition ved at påpege tidens betydning for stedsbegrebet:

Den dominerende kvalitet ved tiden i forhold til stedet er at den ikke kan standses, og øjeblikket er derfor hele tiden forpasset. Når også stedet forpasses, når man aldrig kan nå frem eller vende tilbage til et sted, er det fordi stedet ikke bare er et fysisk rum, men også en mental tilstand. Stedet er aldrig identisk med sig selv. Det sted man var, eller det sted man forestillede sig, kan aldrig svare til det sted man er, fordi ”tid og sted er ét” (Ibid.: 7pp)

Her forklarer Ringgaard, hvordan tiden og stedet hænger uløseligt sammen. Tiden og stedet vil altid eksistere samtidigt, eftersom stedet ellers blot vil eksistere i mindernes eller forestillingens verden. Heraf følger dog, at et sted altid vil have et andet sted indskrevet i sig, da mennesket forstår steder i deres relation til andre steder. Befinder man sig ét sted, vil det altid indebære fraværet af et andet sted som et grundvilkår. Dette medfører, at individet nemt kan føle længsel efter andre kendte steder, hvor individet finder sig mere tilpas (Ibid.: 9).

Mønster opfatter ligeledes stedet som afhængigt af et subjekt. I artiklen ”At finde sted” (2009) skriver hun, at steder først bliver til i kraft af menneskets evne til at se og interagere med dem. Ifølge Mønster er stedet en konkret lokation, der placerer sig imellem det abstrakte og det opmålelige: ”Stedet er ikke noget abstrakt, for ikke at sige et uendeligt, ufatteligt eller tomt rum. Det er heller ikke blot en lokalitet, et opmåleligt område eller et punkt, der kan anføres i et koordinatsystem. Stedet er derimod den form for rumlighed eller spacialitet, som menneskets liv udfoldes i” (Mønster 2009). Hos både Cresswell, Ringgaard og Mønster eksisterer der således

enighed om, at et sted ikke kan eksistere uden et subjekt, som er i stand til at sanse og erindre det. Uden subjektet vil stedet netop blot være en lokalitet, som kan udpeges på et kort. Selvom der kan være uenighed omkring, hvad der definerer et sted, hersker der dog stor enighed om, at globaliseringen har haft en betydelig indvirkning på stedsforståelsen.

Globaliseringens betydning for stedet

Dan Ringgaard og Anne-Marie Mai skriver i *Sted* (2010), at stedet er sat i en krisetilstand af globaliseringen, som truer stedernes diversitet. Denne krise hænger sammen med, at de rum vi lever i ændres og omfordeles af globaliseringen. Globaliseringen har medført en stigende interesse for stedet i litteraturen, hvilket kommer til syne idet, at det lokale og regionale træder frem på bekostning af det nationale (Ringgaard & Mai 2010: 8). Samme pointe gør sig gældende hos Jan Rosiek, der i *Steder i dansk litteratur: Danmark, Gurre, Standen* (2015) opfatter globaliseringen som en moderne universalhistorisk fortælling, der beskriver verden som et stort fælles marked med fri bevægelighed. Rosiek pointerer, at mens verden fortæller den store historie, må litteraturen i postmodernistisk forstand gøre oprør mod 'den store fortælling' og rette blikket mod de små lokale fortællinger knyttet til det enkelte sted (Rosiek 2015: 17pp). I artiklen "At finde sted" (2009) peger Louise Mønster ligeledes på, at stedet er blevet et vigtigt og påtrængende begreb efter årtusindskiftet. Hun påpeger, at

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

Her tilføjer Mønster også et nærhedsaspekt, da globaliseringen har medført et øget behov for at finde tilbage til det lokale, nære og hjemlige. Mønster uddyber dette ved at påpege, at individet får behov for at skabe en forbundethed og familiaritet til stedet, samt at individet får trang til at udvise omsorg, forpligtigelse og ansvar over for stederne (Ibid.).

I Doreen Masseys artikel "En global fornemmelse for sted" (1997) skriver hun som en af de første teoretikere om globaliseringens betydning for det lokale sted. I artiklen forklares det, at globaliseringen har medført, at der er forekommet en "sammentrængning af tid og rum". På den ene side har sammentrængningen medført, at mennesker er blevet mere mobile og lever på langt flere

forskellige steder end tidligere. På den anden side har den medført, at vi – når vi opholder os på et lokalt sted – bliver mødt med mange forskellige indtryk (Massey 1997: 129). Der eksisterer således en dobbeltbevægelse i globaliseringens betydning for stedet: Mennesker er blevet mere mobile og lever på flere forskellige steder, men samtidig kan globaliseringen medføre et behov for at vende tilbage til det lokale sted i en søgen efter hjemlighed eller genkendelighed. Med et specifikt begreb kaldes dette forhold for *glokalisering*, hvilket er en sammentrækning af 'globalisering' og 'lokalisering' (Ordnet.dk).

Per Thomas Andersen skriver i indledningen til sin analyse af Katrine Marie Guldagers *København* (2004), hvad denne sammentrængning mellem tid og rum har medført for storbymenneskenes indbyrdes interaktioner. Han påpeger, at

[g]lobalisering, urbanisering og kosmopolitisering har ført til at byene ikke bare vokser, men også endrer karakter. Det er ikke bare befolkningen som øker, men også befolkningsmangfoldet (...) Men etter hvert som byene vokser og befolkningen bliver mer mangfoldig, er det ikke nødvendigvis slik at kontakten og tolerancen mellom ulike grupper øker (Andersen 2013: 198pp)

En øget grad af mangfoldighed i byen er ikke nødvendigvis lig med et større fællesskab på tværs af de grupperinger, som med afsæt i globaliseringen og urbaniseringen, er en del af byrummet. Der ses en tendens til, at der opstår et større skel mellem byens grupper, som er af forskellig social status og etnisk oprindelse. Andersen argumenterer med afsæt i sociolog Zygmunt Baumans udtryk "out of touch together", hvilket indebærer, at moderne storbyboere befinder sig fysisk tæt på hinanden, men har svært ved at indgå i de fællesskaber, der førhen var en integreret del af livet i byen (Ibid.). Endvidere pointerer Bauman, at globaliseringen har medført et synligt klasseforskel repræsenteret ved, at rige befolkningsgrupper er mindre bofaste og har mulighed for at rejse rundt, men fattige befolkningsgrupper i højere grad er bundet til deres lokale område: De er så at sige "doomed to stay local" (Ibid.: 199). Den sammentrængning af tid og rum, som Massey udlægger i sin stedsteori, har således medført en større synlighed i forholdet mellem byens grupperinger, hvilket har omfordelt og omstruktureret forståelsen af stedet.

Resonans og forundring

I sin artikel "Resonance and Wonder" (1990) skriver litteraturkritiker Stephen Greenblatt, at et

kunstværk enten kan skabe *forundring* eller vække *resonans* hos det subjekt, der betragter det. Det samme kan siges om det individ, der befinder sig på et sted (Ringgaard 2010: 18). I bogen *Stedssans* (2010) benytter Dan Ringgaard Greenblatts to begreber til at beskrive individets møde med stedet som noget, der enten kan fremkalde forundring eller resonans.

Forundring kan defineres ved, at stedet vækker individets opmærksomhed, hvilket får individet til at standse op og forundre sig over stedet, som ofte vil være ukendt eller fremmed for individet. Når individet forundres, står det stadig uden for stedet. Forundring bygger således på ”en distance mellem os og stedet, men vel at mærke en distance der gør oplevelsen så meget desto mere intens” (Ibid.: 19). Heraf følger, at det ofte vil være i individets møde med *det fremmede sted*, at forundringen opstår. Individet føler en distance til stedet på trods af, at det opholder sig på stedet. Eftersom individet endnu ikke er velkendt på stedet, kan individet blive mødt med en følelse af ”endnu at være udenfor, skønt man er midt i det hele” (Ibid.). Ringgaard definerer det fremmede sted som et sted, hvor individet er ”ude af sin sammenhæng og fremmed for sine omgivelser, men [hvor] det fremmede også er ude af sin sammenhæng fordi den rejsende endnu ikke har nogen forståelse for det sted han er på” (Ibid.: 20). Fordi individet endnu kun ser stedets overflade, og eftersom både individet og stedet er løsrevet fra deres traditionelle kontekst, rækker stedet endnu ikke ud over sig selv, men vækker derimod forundring hos individet (Ibid.).

Modsat forundring forudsætter resonans, at individet integreres i stedet: ”Et steds resonans skyldes dets evne til at pege ud over sig selv, ud over den umiddelbare oplevelse til de historiske eller kulturelle kræfter som har skabt det, og som det er en del af” (Ibid.: 19). Resonans er dermed ikke noget, som opstår i mødet med det fremmede sted, men som først flytter ind på stedet, når individet har slået sig ned (Ibid.: 21). Det sted, som individet først mødte med forundring, kan senere give resonans, efterhånden som individet bliver mere bekendt med stedet. Når resonansen forøges, vil individet begynde at se tingene på stedet på nye måder, der rækker ud over den umiddelbare oplevelse (Ibid.: 22). Selvom forundring ofte er forbundet til det fremmede sted og resonansen til det velkendte, findes der dog undtagelser. Ringgaard påpeger: ”[D]et kendte sted kan også, under de rette betingelser, komme bag på én og vise sig på ny og som forunderlig” (Ibid.: 19). På samme måde kan resonansen skabe fremmedhed hos individet, som kommer af en følelse af på den ene side at høre til, men på den anden side af ikke at høre *nok* til (Ibid.: 22). Følelsen af at høre til eller ikke at høre til optager også stedsteoretiker Marc Augé, der med sine begreber om *supermodernitet* og *ikke-steder*, udhviser grænserne mellem hjem og ude hos det senmoderne menneske.

Ikke-steder

Hos stedsteoretikerne hersker en udpræget enighed om, at stedet er identitetspræget, fordi mennesket skaber en relation til og knytter følelser til stedet. Modsat de identitetsprægede steder, findes også begrebet om *ikke-stederne*, hvis fremkomst og udbredelse ofte sættes i forbindelse med globaliseringen (Mønster 2013: 23). I sin artikel "Ikkesteder" (1992) skriver Marc Augé om de såkaldte ikke-steder, hvordan de kan defineres i forhold til de 'egentlige' steder, samt hvordan de forstås i forhold til individet. Her bringes et teoretisk afsnit om ikke-stederne, eftersom specialalets analyseobjekter forholder sig til diverse steder, der kan diskuteres som værende ikke-steder eller ej.

Augé definerer ikke-stedet i modsætning til det specifikke sted. Mens stedet er forankret i identitet, relationer og historie, er ikke-stedet netop i mangel på samme. Ikke-stederne er ifølge Augé rum, der ikke i sig selv er antropologiske steder, og som ikke integrerer gamle steder; det vil sige, at de ikke har en historie indskrevet i sig (Augé 1992: 59). Ikke-stederne er opstået samtidigt med *supermoderniteten*, hvilken Augé definerer som en acceleration i tid, rum og individualitet. Supermoderniteten sættes således i modsætning til *moderniteten*, der stadig forholder sig til historien og kan forstås som et overlap mellem gammel og nyt. Det er Augés pointe, at det egentlige sted aldrig har eksisteret som et selvhvilende rum, der ikke er under forandring og som løbende leverer identitet til sine indbyggere. På samme måde som stedet er ikke-stedet ufuldstændigt, og dermed kan grænserne mellem, hvad der karakteriserer et sted, og hvad der karakteriserer et ikke-sted, virke flydende (Mai & Ringgaard 2010: 20).

Augés konkrete eksempler på ikke-steder er steder, vi kender som supermarkeder, lufthavne og motorveje. Det er steder, individet ikke opholder sig for længe ad gangen, men som det blot passerer. Ifølge Augé er en negativ følgevirkning ved ikke-stederne, at de kan medføre ensomhed hos individet, fordi det ofte bevæger sig igennem ikke-stedernes rum alene, og fordi dette rum ikke forbinder individet med fortiden eller nogle former for fællesskab (Ibid.). I modsætning hertil knytter de egentlige steder sig til menneskelige relationer. Stederne og ikke-stederne står således i kontrast til hinanden. Augé forklarer modsætningen mellem stederne og ikke-stederne med modsætningen imellem en *transitvirkelighed* og en *opholds- og boligvirkelighed*. I transitvirkeligheden befinder passageren sig imellem to steder – ligesom individet gør på ikke-steder, mens individet i opholdsvirkeligheden opholder sig et 'egentligt' sted (Augé 1992: 61).

I forbindelse med begrebet om supermoderniteten diskuterer Augé, hvornår individet føler sig hjemme. Han argumenterer for, at individet i supermoderniteten befinder sig i en grænsezone mellem det hjemlige og ikke-hjemlige, og at netop grænsezone er kronisk funderet i

supermoderniteten: ”I supermodernitetens verden er man altid og aldrig mere ”hjemme”” (Ibid.: 62). Det indebærer, at det sted, man befinder sig, altid vil kunne ses i forhold til et ”andetsteds”, uden at dette andetsteds nødvendigvis behøver opfattes som et specifikt, singulært og distinktivt objekt (Ibid.: 63). På ikke-steder må det således formodes, at der forekommer en vis afindividualisering af individet. Det sker i kraft af en gennemgående modsætning, der eksisterer i supermodernitetens rum: ”Den [supermodernitetens rum] har kun at gøre med individer (kunder, passagerer, brugere, lyttere), men de bliver kun identificeret, socialiseret og lokaliseret (navn, profession, fødested, adresse) ved indgangen eller ved udgangen” (Augé 1992: 64). Det forekommer imidlertid paradoksalt, at disse rum, som netop beskæftiger sig udelukkende med mennesker, kan virke afindividualiserende på individet.

I *Mødesteder* (2013) skriver Mønster ligeledes om ikke-stedet. Heri pointerer hun, at ikke-stedet både er blevet set på med et pessimistisk og et optimistisk blik. Hos Mønster indtager Augé en midterposition mellem pessimismen og optimismen. Geograf Edward Relph indtager en negativ position og beskriver ikke-stedet som decideret stedløshed, mens kunstkritikeren Lucy R. Lippard ser stederne som hybrider, mennesket selv er med til at omforme. Hos Lippard kan selv storbyen tilfredsstille menneskets behov for at høre til, fordi storbyens spejle – både konkret og mentalt – reflekterer individet såvel som storbyens andre mennesker. Selvom menneskene ser forskellige ud, kan de ikke undgå at se hinanden og få større fornemmelse for hinandens forskelligheder (Mønster 2013: 27). Endvidere opfatter Lippard ikke det senmoderne menneske som et, der – som Augé påpeger - aldrig har hjemme, men nærmere som et, der potentielt har hjemme alle steder (Ibid.: 28). Her eksisterer således et langt mere positivt syn på supermodernitetens ikke-steder, der åbner op for nuancerede måder at tænke stedslig tilknytning og hjemlighed på.

Specifikke ikke-steder som blandt andre supermarkedet, metroen eller bussen er at finde i storbyen, som med dens identitetsbårne og historisk forankrede karakter kan defineres som et egentlig sted, hvorfor det er interessant at undersøge ikke-stedernes optræden og betydning i bybilledet.

Byen i centrum

Ligesom stedsteorien er byteorien skrevet om inden for mange forskellige videnskaber. Byteorien strækker sig over alt fra fysik og geologi over topografi og økologi til historie, sociologi, arkitektur samt mange flere videnskabelige retninger (Stjernfelt 1996: 11). Den tyske sociolog Georg Simmel var en af de første til at skrive om storbyen og dens konsekvenser for det moderne menneske. I sit

essay ”Storbyerne og det åndelige liv” (1903) forholder han sig overvejende negativt til storbyen samt forholdet mellem individ og samfund. Simmel peger på den problematik, der opstår i forholdet mellem individet, der gerne vil realisere sig selv autentisk og autonomt, og samfundet, som ønsker at sætte individet i en bestemt kasse. Denne konflikt optræder i den moderne storby, som ifølge Simmel skaber psykiske slagsider hos mennesket, der risikerer at blive blaseret og ramt af ensomhed, fremmedgørelse og depression. Simmels teori er efterhånden en klassisk teori, hvis relevans og gyldighed kan diskuteres i dag. På trods af, at det nu senmoderne menneske er blevet mere tilvante storbyen, vil jeg dog argumentere for, at Simmel i sit essay anvender nogle grundlæggende og tidsløse menneskelige følelsessider til at beskrive storbyboeren. Disse følelsessider kommer til udtryk i både *Koordinater* og *København* som nogle helt centrale tematikker, hvorfor det er oplagt at anvende Simmels teori i analysen af to værker.

Simmel sammenligner storbyen med lillebyen. Lillebyen har i sin livsform en langsom, tilvante og mere regelmæssigt flydende rytme end storbyen, der modsat er præget af det uventede og et højt tempo, og som bombarderer individet med stimulerende indtryk (Simmel 1903:: 73pp). Lillebyen er indstillet på følelsesmæssige relationer, mens storbyboeren i kraft af pengeøkonomien i højere grad må handle med sin forstand i omgangen med andre mennesker: ”Alle følelsesrelationer mellem personerne baserer sig på deres individualitet, mens de forstandsmæssige relationer regner med mennesker som med tal, d.v.s. som med elementer, der i sig selv er ligegyldige” (Ibid.: 74). Der opstår således en overfladiskhed og mangel på nære relationer i storbyen, som medfører ligegyldighed blandt dets beboere, hvilket kan føre til ensomhed hos individet.

Endnu en følgevirkning af tilflytningen til storbyen er blasertheden, der ifølge Simmel opstår i individets møde med byens stimuli: ”Der findes måske intet psykisk fænomen, der så ubetinget er forbeholdt storbyen, som blasertheden. Denne er i første omgang resultatet af de rask skiftende og i deres kontraster tæt koncentrerede nervestimuli” (Ibid.: 76). Individet bliver mødt med en række stimuli, og eftersom individet ikke er i stand til at reagere med samme energi hver gang, det rammes af nye indtryk, skaber individet en ligegyldighed og lader sig ikke længere påvirke af sine omgivelser. Litteratur- og stedsteoretiker Anne-Marie Mai benytter også Simmels begreb om blasertheden i sit litteraturhistoriske værk *Hvor litteraturen finder sted – moderne tider 1900-2010* (2011). Heri understøtter hun min forståelse af Simmels teori og tilføjer, at ”[b]yen frisætter mennesket, men gør det samtidig ensomt og tillukket” (Mai 2011: 239). Her peger Mai således på den dobbeltfølelse, der kan ramme storbyboeren: Det føler sig på én gang fristillet og lukket om sig selv.

Den tillukkede følelse kommer blandt andet af, at det i storbyen er nemt at ”falde i blandt mængden”, hvilket medfører anonymitet hos storbyboeren. Simmel skriver, at storbylivet medfører, at det er svært at gøre sin personlighed gældende, hvilket resulterer i et behov for at skille sig ud fra mængden. De øgede kvantitative værdier i storbylivet resulterer i, at individet får et behov for at skille sig ud kvalitativt, hvilket kan føre til overdrevne mærkværdigheder og en særegenhed hos individet,

hvis betydning slet ikke mere ligger i en sådan adfærds indhold, men alene i dens måde at være anderledes på, at stille sig frem og derigennem gøre sig bemærket – for mange typer går endelig vejen til at bevare en vis form for selvrespekt og til bevidstheden om at udfylde en plads via de andres bevidsthed (Simmel 1903: 82)

Individets behov for at skille sig ud fra mængden synliggør sig i en bestemt fremtoning, der adskiller sig betydeligt fra det kollektive. At storbyen er bosat af mange mennesker, medfører således et større behov for at skille sig ud og undgå at blive afindividualiseret, anonymiseret og fremmedgjort.

Mens Simmel i sin tid undersøgte de konsekvenser, der kan møde individet i storbyen, skriver den norske professor Per Thomas Andersen om det sociale aspekt ved byen. I sin analyse af Guldagers *København* og den senere novellesamling *Kilimanjaro* (2005) tager han udgangspunkt i byens historie for at understrege sine analytiske pointer. Andersen pointerer, at byen opstod som et socialt projekt og som et ønske om at holde farer ude for en afgrænset gruppe af mennesker. Det medvirkede, at man byggede murer rundt om byerne for at holde uønskede mennesker ude, hvilket skabte en grænse mellem ”os” og ”dem”. Det medførte et fællesskab og en særlig tryghed hos de mennesker, som boede inden for byens rammer (Andersen 2013: 196pp). Andersen påpeger, at byen har ændret sig, eftersom den i dag i højere grad er forbundet med farer end med tryghed: ”Kampen mot usikkerhet og fare foregår nå mer enn noe annet sted inne i byene. Vi snakker om <<storbyjungelen>>, og metaforen forteller at vi venter oss usynlige farer overalt” (Ibid.: 197). Bymuren har i dag mistet sin beskyttende funktion, eftersom det er inden for murens rammer, at faren opstår. I dag eksisterer usynlige murer inden for selve bygrænsen i form af ”gated communitites”, hvilke er opdelt efter menneskers sociale status og økonomiske rådighed (Ibid.). At byen er opdelt i mindre classesamfund medfører i højere grad, at menneskene bliver ”out of touch together”. Manglen på fællesskab peger tilbage på den anonymitet og fremmedgørelse, som Simmel

påpeger, at storbytilværelsen kan skabe.

Bybilleder: stedet, gaden og pladsen

Et særligt kendetegn ved byen er dens mange fodgængere, der bidrager til byens hastige tempo og pulserende stemning. Edward S. Casey var en af de første stedsteoretikere, der gjorde op med det statiske stedsbegreb og indførte bevægelse i sin forståelse af stedet og subjektet. I artiklen ”Hvordan man kommer fra rummet til stedet på ganske kort tid” (1996) skriver han om tre måder at tilegne sig stedet på. Disse indbefatter *pausen*, hvor man befinder sig på stedet; *kroppen*, hvor man bevæger sig rundt på stedet samt *rejsen*, hvor man bevæger sig imellem steder (Casey 1996: 105pp).

Bevægelsen imellem stederne er omdrejningspunktet i både Michel de Certeaus ”Vandringer i byen” og Frederik Stjernfelts ”Sted, gade, plads – en naiv teori om byen”, hvori byvandringen benyttes som fænomenologisk synsvinkel og som det udgangspunkt, forholdet mellem byvandrerens og byen defineres ud fra. Først vil jeg redegøre for Stjernfelts forståelse af det vandrende subjekt og de tre områder *stedet*, *gaden* og *pladsen*. Dernæst vil jeg supplere Stjernfelts pointer med Certeaus teori om storbyen og dens vandrende byboere.

Stjernfelt karakteriserer stedet, gaden og pladsen og beskriver stederne med afsæt i et subjekts vandring. Udgangspunktet eller målet for den vandrørende er det, Stjernfelt definerer som *stedet*, hvilket udgør en central plads i byen. Stedet defineres som et mere eller mindre permanent sted, hvor subjektet kan opholde sig, og hvor det er afkoblet fra byens kollektive trafikstrøm. Konkret kan disse steder udgøres af: værelser, stuer, boliger, butikker osv. (Stjernfelt 1996: 14). Stjernfelt beskriver, hvordan steder altid vil være forbundet til andre steder, og at det er svært at forestille sig et sted uafhængigt af andre steder:

[E]t utopisk sted er nulstedet, der ikke træder i kontakt med andre steder overhovedet, men hviler fuldstændig i sig selv. Dette er naturligvis ikke realiserbart, men er ikke mindre virkningsfuldt som fantasme; paradisforestillinger af mange arter såvel som utopisk dyrkelse af det lokale sted har nulstedet som sit yderpunkt (Ibid.)

Her defineres *nulstedet* som et utopisk sted, der er uafhængigt af andre steder. Det er netop utopisk, eftersom mennesket ønsker at dyrke det lokale sted uafhængigt af andre steder, men ifølge Stjernfelt eksisterer et uafhængigt sted ikke. Stjernfelt pointerer endvidere, at boligen ofte er ”det empiriske sted, der kommer nulstedet nærmest og den er i denne forstand prototypen på et sted – den er den

definitive blindgyde, afkoblet fra cirkulationen” (Ibid.). Dermed er boligen et unikt og personligt sted, som ikke er en gennemfartsvej for byens andre beboere. På trods af boligens personlige karakteristika, kan den ifølge Stjernfelt aldrig blive helt personlig, da den besidder en vis standardisering, som gør boligen genkendelig for en bestemt indviet gruppe (Ibid.: 15).

I en anden stedskategori er de mere eller mindre offentlige steder, der eksisterer i bybilledet: banegården, værtshuset, biografen osv.. Stjernfelt beskriver, at der er specielle adfærdscodekser forbundet til disse steder, der ofte stemmer overens med bestemte ideologiske overbevisninger. Det medfører, at selvom stederne er offentlige, er det typisk en bestemt gruppe af mennesker, som opholder sig samme sted. Det interessante ved de offentlige steder er, at mange af dem befinder sig i en grænsezone mellem det kollektive og det lokale. De offentlige steder i grænsezonen udgør ”et ejendommeligt ’filter’: principielt er de tilgængelige for alle, men mange af dem udpeger (...) tydeligt et *foretrukket* publikum” (Ibid.: 16). Et eksempel kan være et værtshus, hvor der er socialistiske plakater på væggene, hvorfor et socialistisk publikum vil være at foretrække. På den måde er de offentlige steder aldrig 'kun' offentlige, men befinder sig på grænsen mellem det offentlige og private.

Mellem stederne, som udgør subjektets udgangspunkt (starten for ruten) og dets mål (rutens slutning) findes *gaden*, som via vandringsprocessen forbinder udgangspunktet med målet (Ibid.:13). Den prototypiske gade er bygaden, som er lokaliseret i et net af andre gader. Modsat stedet er gaden systematiseret, fordi mange andre subjekter bevæger sig igennem gaden (Ibid.: 16). Det bliver en centralt pointe for Stjernfelt, at subjektet ”afindividualiseres uden videre ved at færdes ad gaden, man gør som millioner af andre subjekter har gjort før én, man indtræder i massen” (Ibid.: 17). Eftersom gaden allerede har været betrådt af utallige mennesker før en selv og betrædes af mange samtidigt, bliver subjektet afindividualiseret og indgår i bybilledet som en 'del af massen'. Her kan trækkes en tråd tilbage til Simmel, der ligeledes beskriver manglen på personlighed i byen, samt at individet for at kunne bevare en fast identitet må skille sig ud fra mængden. Ifølge Stjernfelt kommer afindividualiseringen også af, at ”gaden tvinger materielt bevægelsen, idet den orienterer den og kun muliggør småafvigelser til steder lokaliseret langs den” (Ibid.). På gaden er man mere eller mindre tvunget i én bestemt retning igennem vandringsprocessen, hvilket fraskriver subjektet visse valgmuligheder. Anonymiteten ved at 'falde ind i mængden' medfører en fremmedgørelse, der ifølge Stjernfelt både kan være *euforisk* og *dysforisk*. Det euforiske kommer af en følelse af 'at være på', at være en del af strømmen og at synke ned i det anonyme, mens det dysforiske bestemmes af en følelse af at være styret og dikteret af en anden vilje end ens egen (Ibid.). Dermed

kan individet både associere byvandringen med noget positivt og negativt.

Gaden adskiller sig fra stedet ved, at subjektet på gaden indgår i en strøm af mennesker, mens stedet i højere grad er afkoblet fra den kollektive proces. Opholder man sig i boligen, kunne man principelt opholde sig hvor som helst i verden, mens gaden derimod er en del af bybilledet: ”Først i gaden bliver man københavner, pariser, berliner ... eller hvad man nu bliver. Dermed er gaden naturligvis generalitetens topos. På stedet er man unik, på gaden afindividualiseres man” (Ibid.: 18). Det er således først i gadebilledet, at subjektet af en del af byens kollektive proces og kan sammenholde egen identitet til byens identitet. På stedet opholder man sig, mens gaden principielt fører en alle steder hen. Gaden er så at sige et generelt sted, eftersom den henviser til utallige andre steder (Ibid.).

Modsat gadens ensrettede funktion har *pladsen* en flertydig funktion, da der her ikke kun findes én vej, som fører enten frem eller tilbage, men derimod mange forskellige retninger. På pladsen har subjektet flere valgmuligheder, som det tvinges til at vælge imellem. Derfor kan pladsen ifølge Stjernfelt føles som et uhyggeligt sted. Det uhyggelige kommer af, at subjektet er tvunget til at se indad, når det står over for valgmulighederne: ”På pladsen bliver man ikke bare mindet om de andre, nærværende som fraværende, man bliver også mindet om sig selv som subjekt og det anfægtelige i ens projekt – i kraft af antallet af andre veje, som man jo, næsten lige så godt, kunne gå” (Ibid.: 20). Modsat gaden, hvor subjektet afindividualiseres og tvinges til at 'følge med strømmen', bliver subjektet på pladsen tvunget til forholde sig til både valg og fravalg af veje, der må forstås som både konkrete og mentale.

Opsummerende eksisterer der således tre kerneområder i byen: *stedet*, som kommer tættest nulstedet og som udgør subjektets personlige rum; *gaden*, som forbinder stederne, og hvor subjektet i kraft af gadens ensrettethed og mange mennesker gennemgår en afindividualiseringsproces. Sidst findes *pladsen*, hvor subjektet i kraft af de mange valgmuligheder tvinges til at se indad og reflektere over livets mange valgmuligheder.

Byvandringer

Ligesom Stjernfelt skriver Certeau om byen ud fra et subjekts vandringsproces. I sit essay ”Vandring i byen” (1980) skelner Certeau mellem voyeuren, som ser byen oppefra og vandreren, som befinder sig ”nede” i byen. Certeau sammenligner byen med en tekst. Set ovenfra er byen nem at læse, men befinder man sig i selve bybilledet, bliver den kompleks og svært læselig. Han skriver om vandrerne i byen, at ”deres krop følger trykstreger og hårstreger i en urban ”tekst”, som de

skriver uden at være i stand til at læse den” (Certeau 1980: 38). Det er vandrere, som igennem vandringen er med til at skabe byens historie og fundament, men for dem forekommer byen uigennemskuelig. Ligesom hos Stjernfelts vandrer, bliver subjektet her fremmedgjort og anonymt, når det bevæger sig igennem bybilledet, fordi subjektet ikke kan lokaliseres, mens det er i bevægelse (Ibid.: 45). Certeau påpeger, at fodgængernes bevægelser naturligvis kan indtegnes på et bykort og på denne måde lokaliseres, men

disse linjer henviser ligesom kun til fraværet af det, der er sket. Optegningerne af strækningerne mister det, der har været: selve den handling, det er at passere forbi. Den operation, det er at gå, strejfe om eller ”ose” - med andre ord: den aktivitet, der udfoldes af dem, der passerer – transporteres til punkter, som udgør en totaliserende og reversibel linje i et plan (Ibid.)

Det er således Certeaus pointe, at vandrers gang mister sin værdi, når selve vandringen aldrig vil kunne dokumenteres ud over den efterfølgende reduktion til en linje på et kort. Her påpeger Certeau den samme afindividualiseringsproces, som individet gennemgår i Stjernfelts artikel. Subjektets handling reduceres til en linje på et kort, og subjektets handling mister i sig selv værdi.

Som Stjernfelt pointerer, mødes subjektet med mulighederne på pladsen, mens det mødes med forbudet på gaden, når det eksempelvis støder ind i en mur og ikke kan komme videre ad sin rute. Modsat Stjernfelt er vandreren ikke passiv hos Certeau, da vedkommende både kan få mulighederne og forbudene til at fremtræde og eksistere. Endvidere er vandreren også i stand til at forskyde dem eller opfinde nye muligheder, når der opstår genveje, afvigelser eller improvisationer under vandringen (Ibid.: 47). Certeau skriver om vandrers muligheder:

[H]vis han på den ene side kun realiserer nogle af de muligheder, der er fastlagt af den byggede orden (han går kun her, men ikke der), så øger han på den anden side antallet af muligheder (for eksempel ved at skabe genveje eller omveje) og antallet af forbud (hvis han for eksempel forbyder sig selv at vælge veje, som han anser for at være tilladte eller obligatoriske). Han vælger altså (Ibid.: 47pp)

Certeau opfatter således fodgængerens som en aktiv vælger, der af byens orden bliver tvunget til at tage valg for sin vandring. Vandreren er i stand til at skabe omveje eller genveje og til at forbyde sig

selv bestemte veje. Certeau ser fodgængereren som en vælger, mens Stjernfelt ser subjektet på gaden som frataget valget, fordi subjektet er tvunget til blot at "følge gadens gang". Ifølge Stjernfelt har subjektet på gaden kun mulighed for at bevæge sig frem og tilbage mellem stederne, mens Certeau ser flere muligheder i gangen. Her opstår altså en diskrepans mellem de to syn på byvandringen, hvor den ene opfatter subjektet som afindividualiseret, og den anden ser subjektet som en aktiv vælger. En mulig forklaring på uoverensstemmelsen kan være, at mens Stjernfelt skriver specifikt om subjektets vandring på gaden (i relation til stedet og pladsen), skriver Certeau om vandringen i det generelle bybillede, hvilket jo ligeledes inkluderer pladsen som valgmulighedernes sted.

Analyse

Introduktion til værkerne

Værkerne *København* (2004) og *Koordinater* (2013) er begge skrevet af kvindelige forfattere, er begge udgivet efter årtusindskiftet og har begge den danske hovedstad København som sit omdrejningspunkt, hvorfor det i dette speciale er oplagt at analysere de to værker i sammenligning med hinanden. Fortællingerne i *København* er defineret som noveller, mens kapitlerne i *Koordinater* er angivet under betegnelsen "københavnstekster". Der findes allerede klare definitioner på novellegenren, mens en karakteristik af "københavnstekster" ikke findes i en fagbog vedrørende allerede definerede genrebetegnelser. Betegnelsen 'tekst' favner bredt og åbner op for mange forståelsesmuligheder, eftersom 'tekst' blot refererer til nedskrevne ord og dermed både kan være prosa og lyrik. Det må naturligvis formodes, at værket indeholder tekster skrevet om København, men betegnelsen informerer hverken læseren om de såkaldte 'teksters' længde, komposition eller genrebestemmelse. Den åbne genreforståelse overlader det således til læseren at danne sin egen fortolkning af genren. I dette indledende analyseafsnit vil jeg præsentere de to værker, diskutere deres allerede etablerede genrebestemmelser i forhold til hinanden og afslutningsvist forklare, hvordan jeg vil gribe min videre analyse an.

Det er svært at fastholde en bestemt genrebetegnelse for begge af speciales analyseobjekter: Novellesamlingen *København* består af elleve noveller, der alle har en selvstændig fortælling indskrevet i sig, mens *Koordinater* består af en lang række kortere tekster, som mindre uproblematisk kan læses individuelt og uafhængigt af hinanden. Det hænger sammen med, at *Koordinater* følger samme hovedkarakter igennem hele værkets fortælling, hvilket medfører, at de korte 'tekster' bindes sammen af et kronologisk handlingsforløb, der til tider får en romanlignende form. I *København* eksisterer der i modsætning hertil ofte skift i både karakter og synsvinkel,

hvilket kan virke uoverskueligt for læseren. Disse skift forekommer (som forventet af genren) fra novelle til novelle, men også (mere utraditionelt) inden for den enkelte novelle, hvori der hyppigt forekommer hurtige synsvinkelskift. På trods af, at *København* ikke har samme fortløbende handling som i *Koordinater*, er det dog vigtigt at pointere, at *Københavns* fortællinger indeholder stærkt sammenhængende elementer. Det ses ved, at de samme tematikker, motiver og lokationer går igen i novellerne, samt at de samme karakterer krydser hinanden på tværs af novellerne.

Fortællingerne i *København* er udgivet som noveller, men det er ikke klassiske noveller i traditionel forstand som eksempelvis den blicherske novelle, der koncentrerer sig om samme hovedkarakter, og som indeholder et afgørende vendepunkt. Ydermere er nogle af novellerne af så kort længde, at genrebestemmelsen kan diskuteres. Thomas Bredsdorff skriver i *Dansk litteratur set fra månen* (2006), at *København* er en blandform imellem to genrer, eftersom der er ”så megen indbyrdes berøring mellem bogens elleve 'noveller' at de næsten ligner kapitler i en bog” (Bredsdorff 2006: 234). Bredsdorff pointerer således, at værket både kan læses som en novellesamling og som en sammenhængende roman, der er opdelt i mindre kapitler. At fortællingerne i *København* udgør et sammenhængende univers er ligeledes pointeret hos Anders Thorsen, der skriver om novellesamlingen i artiklen ”På sporet af den tabte tand – en nærlæsning af Katrine Marie Guldagers 'København'” (2008). I artiklen fokuserer han på forbindelserne imellem novellerne snarere end på indholdet af de enkelte noveller. Thorsen påpeger, at både tematikker, symbolmotiver og muligvis også karakterer går igen igennem novellerne. Dette skaber en mere romanlignende form, hvor kapitlerne tilsammen udgør et samlet fortælle-mæssigt univers. Værket adskiller sig dog fra romangenren ved ikke at skildre en gradvis karakterudvikling i et fortløbende handlingsforløb.

Den gradvise karakterudvikling ses derimod i Trudsøs *Koordinater*, hvori hovedkarakteren starter med at flytte til byen, gennemgår en personlig udvikling undervejs, og afslutningsvist ender med at flytte til et nyt sted i samme by. På trods af værkets indhold, som på mange måder minder om den klassiske dannelsesroman med en hjem – hjemløs – hjemme-struktur, adskiller *Koordinater* sig formmæssigt fra romangenren. Kapitlerne er navngivet efter bestemte vej- eller parknavne i København som eksempelvis ”Øster Søgade”, ”Folkets park” og ”Nørrebrogade”. Udover at indgå i et fiktivt univers, bliver de enkelte kapitler således også en beskrivelse af de specifikke steder i byen, som både kan frembringe positive og negative associationer og/eller minder hos jeg-fortælleren (samt hos læseren). Ligesom titlen på værket indikerer, kan teksterne læses som punktvisse ”koordinater”. Modsat den typiske roman er kapitlerne højst to sider lange, og selvom der

eksisterer en udvikling på handlingsplan, er sproget af særlig lyrisk karakter.

Opsummerende indeholder *Koordinater* en enkelt jeg-fortæller, som udgør hovedkarakteren igennem hele værket, der både kan læses som en slags dannelsesroman med en karakter i udvikling og som små lyriske kortprosatekster, der beskriver hvert sit specifikke sted i byen. *København* er derimod skruet sammen omkring elleve fortællinger, der både kan læses som enkeltvis noveller med hvert sit fortolkningspotentiale eller som én stor fortælling, hvori motiver og karakterer går igen. Der forekommer således en del genreblandinger, hvad angår de to værker, og genreforståelserne vil diskuteres løbende igennem specialet.

På trods af uoverenstemmelser i genrebestemmelser og udsigelsespositioner, er byen København et gennemgående element i begge værker. Konkrete steder som blandt andre Rigshospitalet, Nørreport Station og Købmagergade optræder som genkendelige steder i fortællingerne. I begge værker føres læseren ind i et fiktivt univers, men i lige så høj grad ind i et realistisk univers, da læseren (om ikke andet læseren med kendskab til København) kan genkende de konkrete steder i byen. Værkernes fortællinger er stedsforankret i det virkelige København, hvilket vil pointeres i løbet af den kommende analysedel.

Analysen vil være struktureret i tre overordnede dele, således at første del vil handle om *København*, anden del om *Koordinater* og tredje del vil være en sammenligning af de to. Først præsenteres *København* i et introduktionsafsnit med fokus på indhold, komposition og indskrivning i Guldagers forfatterskab. Også sekundære analyser af værket vil inddrages. Herefter følger gennemgående motivanalyser af *Københavns* noveller under Stjernfelts byrområder: *gaden*, *stedet* og *pladsen*. Ydermere vil et afsnit om ”byen set ovenfra” inddrages. Under hvert motivanalytiske afsnit vil jeg foretage en dybdegående analyse af én fortælling, som jeg finder repræsentativ for motivet og perspektivere til andre fortællinger, der kan supplere til mine analytiske pointer. Samme fremgangsmåde vil benyttes i analysens anden del: *Koordinater* vil præsenteres med efterfølgende motivanalyser. Afslutningsvist vil de to værker sammenlignes, sættes i en litteraturhistorisk kontekst, og et billede af København i litteraturen efter årtusindskiftet vil stå tydeligere.

Analysedel 1: *København*

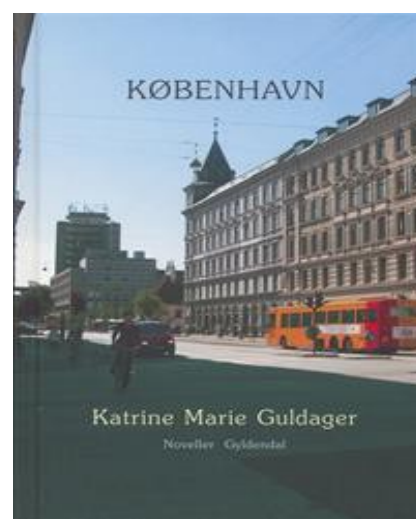
Præsentation

”Er det sådan København er nu? Hvordan lever vi? Er vi fælles som noget? Eller bliver vi slynget længere og længere væk fra det, der kunne være en fælles midte? Og befinder vi os et – lykkeligt? - sted mellem den moderne verdens løse fællesskaber og de gamle, forpligtende sammenhænge?”

(Guldager 2004). Disse spørgsmål står skrevet på bagsiden af novellesamlingen *København* og er nogle af de helt centrale spørgsmål, der bliver diskuteret i værkets elleve noveller. Bagsideteksten fungerer som paratekst til novellesamlingen og får en central betydning for tolkningen af værket, eftersom læseren allerede her introduceres til byen København samt manglen på fællesskab som et gennemgående tema i værket. Der eksisterer en dobbelthed i bagsidetekstens spørgsmål, som får læseren til at tænke over, om menneskene bosat i København formår at indgå i et forpligtende fællesskab, eller om de modsat er blevet mere fremmede for hinanden.

Også forsiden af bogomslaget til *København* fungerer som en paratekst, der nuancerer den samlede tolkning af værket. I centrum af forsiden ses et billede af byen, hvilket suppleres af værkets titel: "København". Umiddelbart kunne billedet være taget i hvilken som helst by, men eftersom titlen udgør et bynavn, afløser billede og tekst hinanden. Efter en del søgning fandt jeg frem til, at billedet er et fotografi af Frederiksborgsgade taget i retning mod Nørreport Station. På billedets denotative plan ses nogle bygninger, en bybus, en bil og flere cyklister. Billedet er som udgangspunkt et ganske almindeligt fotografi af Frederiksborgsgade, formodentligt taget uden et særligt analyse- og fortolkningsformål. Gaden er ikke umiddelbart et genkendeligt eller ikonisk sted for København, som eksempelvis Rådhuspladsen eller Den lille havfrue. Eftersom billedet kunne være taget af en hvilken som helst gade i byen, kan man forstå gaden på forsidebilledet som værende et ikke-sted. Gaden er blot et sted, som passeres og som kunne ligne en gade i en hvilken som helst anden storby. Billedet er dog sandsynligvis brugt som forsidebillede, eftersom det er gaden, der leder hen til Nørreport Station, hvilken udgør en betydningsfuld rolle i Guldagers novellesamling.

Ydermere komplementerer forsidebilledet dobbeltheden i bagsidetekstens spørgsmål idet, at billedet er opdelt i en side med lys og en side med skygge. Heri foregriber forsiden muligvis en tolkning af byen som et sted, der har en dobbelthed indskrevet i sig, der både indeholder lyse og mørke sider. Bogomslaget alene får således læseren til at reflektere over byens betydning for individet og for forholdet mellem byens beboere. Det medvirker muligvis, at læseren foregriber en hvis samfundskritisk tone inden læsningen af værket. Denne opfattelse af bogomslaget er naturligvis kun gældende, såfremt læseren sidder med originaludgaven af værket, eftersom senere



udgivelser ikke skildrer samme fotografi af byen og ikke har samme bagsidetekst.

København er skrevet af den danske forfatter Katrine Marie Guldager og udkom i 2004. Værket er den første i trilogien *Drengen på stentrappen*, som udover *København* også indeholder de to novellesamlinger *Kilimanjaro* (2005) og *Nu er vi så her* (2009). Mens *København* handler om storbyen, den moderne storbytilværelse og fremmedheden imellem menneskene bosat i den, handler *Kilimanjaro* også om forholdet mellem individ og fællesskab, men nu i et globalt perspektiv, eftersom novellerne heri skifter placering mellem Danmark og Afrika. Dette forhold udspiller sig igennem fortællinger med danske karakterer, som enten rejser hjem fra eller ud til Afrika og/eller mennesker, som befinder sig i eller på anden vis har en tilknytning til Afrika. Per Thomas Andersen pointerer i sin artikel ”Out of touch together” (2013), at ligesom menneskene i *København* er fremmed for hinanden, er de det også i *Kilimanjaro*. Uanset om menneskene i disse novellesamlinger er adskilt ved lokale eller globale afstande, kan de ikke finde ud af at holde sammen. Det er gennemgående for de to værker, at menneskene er ude af stand til at indgå i fællesskaber med hinanden, selvom de befinder sig på det samme sted – med Zygmunt Baumans begreb er karakterne så at sige ”out of touch together”: De er sammen i fysisk forstand, men ikke en del af et fællesskab (Andersen 2013: 217). *Nu er vi så her* indskriver sig i trilogien ved at genoptage emnet om fremmedheden mellem mennesker. I denne samling kommer fremmedheden mindre til udtryk igennem tilfældige møder mellem mennesker i byen, men handler i højere grad om fremmedheden i familiære relationer.

København består af elleve noveller, hvori ingen enkelt karakter bliver hovedperson i det samlede værk. Som Per Thomas Andersen påpeger, bliver København værkets hovedkarakter, hvilket ligeledes pointeres af Lars Handesten i hans analyse af novellesamlingen i afsnittet ”Subtile sammenhænge og meningsløse ender” i *Dansk litteratur histories bind 5*. Heri skriver han: ”De elleve novellers personer danner tilsammen et gruppebillede, hvori ingen enkeltperson bliver hovedfigur, idet København som sted betragtet er det overordnede motiv” (Handesten 2007: 585). Der eksisterer således en enighed i de to læsninger af *København*, som indebærer, at byen udgør en slags hovedkarakter- og motiv i novellesamlingen. Heraf følger også værkets titel, der mere eller mindre beskedent er navngivet ”København”. Bynavnet kan naturligvis fremstå som den mest åbenlagte titel til en novellesamling omhandlende netop København, men titlen kan modsat læses ubeskedent – som ”prætentiøs og provokerende” ifølge Handesten (Ibid.: 586). Titlen indikerer ikke, at novellesamlingen handler om forskellige skæbner eller nogle bestemte stemninger, men indikerer blot, at den handler om byen København. Dermed bliver titlen så simpel, at den kan

frembringe modsatte effekt og fremstå som en provokation, der indikerer, at byen og menneskene bosat i den er identitetsløs(e).

Overordnet set kan værket opdeles i to typer af fortællinger: Nogle af novellerne skildrer tilfældige sammenstød mellem byens beboere, hvilket blandt andet er tilfældet i novellerne ”Nørreport” og ”Sammenstødet”. Heri forekommer konstante synsvinkelskift mellem novellernes mange personer, der på tilfældig vis krydser hinanden på gaden, ved fodgængerovergangen eller på stentrappen til stationen. Andre noveller følger en enkelt hovedkarakter, som det eksempelvis ses i ”En bæk i Tivoli” eller to sideløbende karakterer, hvori synsvinkelskiftet oftest optræder mellem to personer, som står hinanden nært. Dette synsvinkelskift kan eksempelvis forekomme mellem et kærestepar, som det optræder i novellen ”Stengade” eller et mangeårigt ægteskab som i novellen ”Pandekager”.

Det er gennemgående for novellesamlingen, at ikke bare tematikker, men også konkrete steder, motiver og specifikke karakterer går igen i de elleve noveller. Det bliver pointeret hos Anders Thorsen i ”På sporet af den tabte tand”, at små detaljer såsom døre, revner, fjer, æg samt fugle fungerer som gennemgående motiver og symboler, der fungerer som betydningsfulde detaljer i novellesamlingens hele. Som tidligere nævnt fylder *København* allerede en del i den nedskrevne litteraturhistorie. Blandt læsninger af værket vil jeg løbende inddrage Anders Thorsens, Thomas Bredsdorffs, Lars Handestens og Per Thomas Andersens analytiske pointer. Thorsens analyse inddrages for at understøtte min pointe om, at der eksisterer detaljer og sammenhænge mellem novellerne, Bredsdorff vil inddrages til at understøtte min pointe om den ofte skiftende synsvinkel som et billede på tempoet i byen, mens Andersen vil bruges til at diskutere bybilledet i *København*. Min analyse vil lægge sig tættest op ad Andersens, da jeg også bruger stedet og særligt byen som udgangspunkt for min analyse. Jeg adskiller mig dog fra Andersen ved at inddrage Stjernfelts teorier om gaden, pladsen og stedet, Simmels teori om den moderne storbytilværelse, begreberne om forundring og resonans samt ved at diskutere Augés begreb om ikke-stederne i sammenhæng med novelleanalyserne.

Jeg har valgt at strukturere min analyse omkring byens steder, således at den er delt op i ”gaden”, ”stedet”, ”pladsen” og ”byen set ovenfra”. Denne tilgang er valgt, eftersom alle ovennævnte steder berøres i novellesamlingen. Blandt *Københavns* elleve fortællinger foregår ”Nørreport”, ”Sammenstødet”, ”En bæk i Tivoli” og ”Blomster” primært på gaden. ”Indbrud”, ”Stengade”, ”Kysselæber” og ”Glaskuglen” foregår primært på stedet, mens ”Utterslev mose” og ”Pandekager” er nogenlunde ligeligt fordelt i sin placering på gaden og stedet. ”En

skilsmisshistorie” udfolder sig på pladsen, hvorfor denne er interessant at inddrage under en analyseoverskrift for sig. Fortællingerne er altså forholdsvist ligeligt fordelt mellem at placere sig på den kollektive gade og i det private hjem, hvorfor det er interessant at undersøge, hvilke analytiske pointer, der kan drages af de forskellige steder i bybilledet. Først følger dog et afsnit om udsigelsen i novellesamlingen, eftersom særligt synsvinklen og fortællerstemmen bliver altafgørende for tolkningen af det samlede værk.

Udsigelse: synsvinkel og fortæller

Som nævnt findes der overordnet to slags fortællinger i *København*: Den ene er bygget op omkring mange forskellige karakterer, som på skift bliver tildelt fortællingens synsvinkel. Den anden er bygget op omkring en karakter med samme synsvinkel eller to nært beslægtede karakterer, som skiftevis bliver tildelt synsvinklen. Jeg vil i dette afsnit undersøge de to forskellige former for udsigelse samt deres betydning for de enkelte noveller og novellesamlingens samlede udtryk.

Novellen ”Sammenstødet” er et eksempel på den første type fortælling, hvori der optræder mange forskellige karakterer, og hvori synsvinklen konstant er i skiftende position. Allerede på novellens anden side er læseren blevet præsenteret for fem forskellige karakterer: En kvinde er på vej fra H.C. Ørstedesvej til Danasvej til fods, hendes kæreste Lasse venter på hende hjemme, en kvindelig fører af en grøn bil, og hvad læseren må formode er hendes datter på bagsædet, bliver præsenteret, og en dreng ved navn Rasmus er stadig ikke hentet fra vuggestuen. Det skaber umiddelbart forvirring hos læseren, at så mange karakterer optræder, og læseren må selv skabe sammenhænge mellem karaktererne. Et eksempel på synsvinkelskiftet optræder tidligt i novellen, hvor synsvinklen først er tildelt kvinden til fods. Hun skulle ”ud til Lasse, hendes fyr, som var ude i haven, og som allerede undrede sig over, hvor hun blev af. Han kiggede på uret” (Guldager 2004: 43). Synsvinklen bliver her erstattet af Lasse, kvindens kæreste, men skifter hurtigt tilbage igen, da det nævnes, at kvinden gik omkring i gaderne ”som havde hun tabt en maske i strikketøj” (Ibid.).

Novellen handler om et sammenstød i en fodgængerovergang. Føreren i den grønne bil med datteren på bagsædet kommer til at støde ind i kvinden til fods, som er på vej hjem til sin kæreste Lasse. Parallelt findes historien om Lasse, der venter på sin kæreste og ender med at hjælpe en ven med at flytte. Samtidig hører vi om faren til pigen på bagsædet, der er på vej hjem fra Sverige. Disse mange synsvinkelskift medfører, at historien bliver fortalt fra forskellige sider, men at de enkelte perspektiver bliver aldrig dybdegående. Læseren får et kort indblik i den enkelte karakteres tanker og følelser, men inden læseren når at få et dybere indblik i karakteren, bliver synsvinklen

afbrudt til fordel for en anden. Det hastige tempo i synsvinkelskiftet kan overføres til det hastige tempo, der findes i storbyens mylder. Novellens form og indhold afspejler således hinanden: Læseren får aldrig et dybdegående indblik i den enkelte karakters indre, ligesom beboerne i storbyen ikke får et dybdegående indblik i hinanden. Ligesom synsvinklerne kun bliver berørt overfladisk, er relationerne imellem byens beboere overfladiske, hvilket skal ses i løbet af analysen.

Fortælleren er således en heterodiegetisk fortæller med nulfokalisering, der som udgangspunkt har indblik i alle karakterernes indre. Fortælleren ved eksempelvis, hvad datteren på bagsædet føler: ”Hun ville overhovedet ikke græde, før faderen var hjemme igen. Fra nu af ville hun være usynlig” (Ibid.: 45). På trods af de korte indblik i de enkelte karakteres indre er historien fortalt, som var fortælleren selv tilstede i byen som en iagttager, der betragter sine omgivelser. Ligesom det er tilfældet i ”Sammenstødet” indeholder novellen ”Nørreport” samme form for ’synsvinkel-stafet’, som Bredsdorff definerer de mange synsvinkelskift i sin analyse af *København*. Bredsdorff understøtter min pointe om, at fortælleren i nogle passager fremstår som en betragter, der lige så vel som de andre karakterer kunne være til stede på fortællingens lokation. Han skriver om indledningen til novellen ”Nørreport”, at fortælleren er ”en iagttager, underkastet de samme begrænsninger som enhver person i fiktionen ville være” (Bredsdorff 2006: 237). Det medfører, at fortælleren (og dermed også læseren) begrænses til blot at kunne antage, hvordan de andre karakterer tænker og føler, men ikke kan vide noget med sikkerhed. Ydermere afspejler forholdet relationerne mellem menneskene i byen: De betragter og gør sig tanker om hinanden, men de involverer sig ikke yderligere.

Der eksisterer således en fremmedhed mellem byens mange beboere. Samme fremmedhed optræder i den anden type fortælling, hvori synsvinklen blot er tildelt en karakter eller er skiftende mellem to mennesker forbundet i en nær relation. I ”Indbrud” er synsvinklen udelukkende hos Heinrich, hvori forholdet til hans mor beskrives. I novellen ”Pandekager” skifter synsvinklen mellem ægteparret Karl og Birgitte. Karl har været Birgitte utro længe. Hun ved det godt og vil have en skilsmisse, så snart børnene er flyttet hjemmefra. Her er den skiftende synsvinkel med til at indikere fremmedheden i ægteparret: Selv i de nære familiære relationer kan storbymenneskerne ikke finde ud af at involvere sig og indgå i et forpligtende fællesskab.

Opsummerende er fortælleren således i stand til at bevæge sig inde i personernes bevidsthed, men sommetider trækker fortælleren sig ud af bevidstheden og bliver en beskuer af karakterne, som var fortælleren selv tilstede i gadebilledet. Mens Bredsdorff ser fortælleren som en betragter, der befinder sig på gadebilledet med de andre byboere, opfatter Anders Thorsen fortælleren som en, der

befinder sig hævet over gadeniveau og ser byen i fugleperspektiv. Ifølge Certeaus teori er det interessant, eftersom voyeuren, der betragter byen oppefra, ser alting klart og er i stand til at forstå byens fortælling, mens menneskene, der befinder sig nede i byen, modsat ikke er i stand til at se klart. Thorsen sammenligner fortælleren med en fugl, og netop fuglen bliver et gennemgående motiv i novellerne. Det bliver en central pointe hos Thorsen, at samlingen har en stemme, som ikke er byens, men derimod fortællerens. Fuglen bliver brugt som stemmegivende, og den optræder både direkte og indirekte i novellerne. I ”Indbrud” optræder den direkte: Imens Heinrich ligger såret i sin mors lejlighed, er der ”nogen, der rumsterer omme i baggården. Der er en fugl, der synger” (Guldager 2004: 29). I ”Sammenstødet” kan det argumenteres for, at fuglen optræder på indirekte vis, da føreren af den grønne bil rammes af nogle fjer lige inden sammenstødet med den svævende kvinde. Thorsen påpeger, at hvis fuglen er et udtryk for fortællerens stemme, må det være fortælleren, som forsøger at sige noget med disse fjer. Mere søgt argumenterer Thorsen for, at en fjer også er et skriveredskab, hvorfor novellesamlingen får et metafiktivt aspekt, som igen peger tilbage på fortælleren som skaber af historien (Thorsen 2008: 125). Vigtigst for denne pointe er dog, at novellerne får en stemme, som er gennemgående og skal vise sig som samfundskritisk.

I *København* giver fortælleren udtryk for sine holdninger igennem sine betragtninger, hvilket kommer til syne i ”Sammenstødet”, når folk blot stirrer på den påkørte kvinde på asfalten: ”Lyden var forfærdelig. Kvinden lå nede på asfalten og skreg. Føreren af den grønne bil standsede og steg forvirret ud i krydset, men besluttede sig så for at flytte bilen. I de minutter det tog hende at få bilen ud af krydset, var der ingen, der kom den ramte kvinde til hjælp. Folk stirrede bare” (Ibid.: 46). Her er det fortællerens stemme, der beskriver, hvordan folk blot stirrer på kvinden, der har været involveret i et trafikuheld. Fortælleren gør her læseren opmærksom på, at der i situationen er noget galt. I slutbemærkningen ”Folk stirrede bare” ligger en implicit kritik af byens beboere, der ikke hjælper den påkørte kvinde, men blot stirrer og ikke forholder sig til situationen omkring dem. Fortælleren forholder sig ikke til, hvorvidt de omkringværende handler rigtigt eller forkert, men beskriver derimod, hvordan de er ikke-handlende. Dermed gør fortælleren læseren opmærksom på, at noget er galt, men fortælleren bliver ikke direkte holdningstilkendegivende eller moraliserende. I afsnittet af *Dansk litteraturs historie bind 5* ”Subtile sammenhænge og meningsløse ender” påpeger Lars Handesten, at Guldager er af den overbevisning, at man som forfatter har en forpligtigelse til at ville sige noget med sin litteratur, når man henvender sig til en læser og forlanger dennes opmærksomhed. Ydermere pointerer Handesten, at Guldager selv har som mål at ville sige noget med sin egen litteratur, men gør det i ”den underspillende stils forsigtighed med hensyn til angivelse

af sammenhænge og forklaringer” (Handesten 2007: 585).

Guldagers underspillede og forsigtige, men samfundskritiske undertone, ses særdeleshed i *København*, eftersom der findes flere eksempler på, at karakterne ikke reagerer, men blot ser til. Det samme forhold gør sig gældende i ”Nørreport”, hvori en dreng på trappen til Nørreport Station tydeligvis ikke har det godt og hvor kvinden, der går forbi ham, i stedet for at hjælpe den lidende dreng, ”sendte ham et foragteligt blik” (Guldager 2004: 9). Guldager forklarer implicit, hvordan byens beboere er blevet fremmed over for hinanden. Hun beskriver, hvordan byen er medvirkende til at have skabt et betragtersamfund, hvori byboerne ikke involverer sig. Denne fremmedhed optræder ikke kun i bybilledet, men også i de nære og familiære relationer, som det kommer til syne i eksempelvis novellen ”Indbrud”. Det nære og familiære aspekt i novellesamlingen vil blive uddybet under det senere analyseafsnittet ”Stedet: adskillende membraner”. Først følger et afsnit om bygaden som stedet for anonymitet, afindividualisering og blaserthed.

Gaden: anonymitet og blaserthed

I *København* bliver læseren mødt af konkrete steder i byen, og mange er disse steder optræder i form af konkrete gadenavne: Danasvej, Købmagergade og Gammel Kongevej er blandt de konkrete stedsforankrende gadenavne, som præsenteres i værket. I novellen ”Sammenstødet” møder læseren ”den svævende kvinde”, ”føreren af en grøn bil” og ”pigen på bagsædet”, som alle indgår i sammenstødet ved fodgængerovergangen. Det er imidlertid interessant, at ingen af disse karakterer nævnes ved navn, men blot bliver beskrevet ud fra deres ydre kvaliteter. Den svævende kvindes kæreste, Lasse, og føreren af bilens søn, Rasmus, nævnes derimod ved navn, selvom de to karakterer har mindre betydning for novellens indhold på handlingsplan. At karaktererne, som indgår i sammenstødet, ikke bliver nævnt ved navn, understøtter Stjernfelts pointe om, at der forekommer en afindividualisering af mennesket i byens *gade* modsat på *stedet*, hvor mennesket derimod er tildelt en identitet. Lasse og Rasmus befinder sig på egentlige steder – henholdsvis i hjemmet og i børnehaven – hvor de bliver tildelt en identitet, mens personerne på ulykkestedet blot indgår som en del af byens kollektive strøm, som ”en del af massen”.

Det er en generel tendens i *København*, at i de noveller, hvori der indgår en såkaldt ’synsvinkel-stafet’, er karaktererne ikke nævnt ved navn, men blot beskrevet ud fra ydre kvaliteter såsom deres handlinger, udseende eller stedsplacering: Det gælder blandt andet ”drengen på stentrappen” og ”kvinden med det røde uldtørklæde” i ”Nørreport” samt ”den unge mand” og ”den hærgede mand” i ”En skilsmissehistorie”. Disse karakterer befinder sig alle i gadebilledet, hvilket

ifølge Stjernfelts teori om gaden afindividualiserer dem og blot gør dem til endnu et menneske, der passerer eller har passeret igennem byens gader. Når individer bliver frataget deres navne, bliver de identitetsløse og anonyme. Ved blot at være beskrevet ud fra kvaliteter, enhver i gadebilledet vil kunne betragte, bliver personerne blot en del af omgivelserne og går i ét med dem.

Endnu et af novellesamlingens gennemgående motiver, som medvirker til afindividualiseringen og anonymiseringen, er bygadens fliser, som får en særlig betydning for karakterne. I ”Utterslev mose” går den kvindelige hovedkarakter og kigger ned i fliserne, som ”forsvandt umærkeligt under fødderne på hende, hun gik, uden at lægge mærke til hvor hun var. Hun kiggede hypnotisk ned i fliserne, som ledte hun efter et eller andet, en maske i et strikketøj. Pludselig så hun, at hun var kommet til at gå hele vejen hjem” (Guldager 2004: 35). Kvinden bliver anonym ved at indgå som en del af bybilledet, og som det vil være Stjernfelts pointe, går hun blot ”i et med massen”. Ydermere sammenlignes den hypnotiske stirren i fliserne med, at hovedkarakteren leder efter ”en maske i et strikketøj”. Samme metafor bliver brugt hos den svævende kvinde i ”Sammenstødet”. Taber man masken i et strikketøj, kan det være svært at opdage, man har tabt den, og det kan tage lang tid at finde den igen. Det samme gælder hos karakterne, der vandrer mere eller mindre planløst rundt i gaderne og leder efter noget, de sandsynligvis ikke er bevidst om, de har tabt. Man kan måske endda gå så vidt som til at sige, de har tabt deres identitet og går og leder efter en ”maske” at tage på, fordi byen kun tillader individet at bære en maske i gaden.

Ifølge Simmels teori bliver individet i mange tilfælde nødsaget til at skille sig ud og påtage sig en ydre rolle for at opretholde en identitet for at undgå at falde i blandt mængden. Karaktererne i *København* går dermed og leder efter, hvilken 'identitetsmaske' de skal tage på for at undgå ensomheden. Fliserne bliver et gennemgående motiv i novellesamlingen, og motivet optræder ligeledes i novellen ”Kysselæber”, da Boris går ned ad gågaden: ”Også dér er han mærkeligt forvirret og griber sig selv i at tælle fliser og butiksvinduer op efter form, som var formene det absolut sidste gelænder i denne verden” (Ibid.: 92). Mens alt andet er ved at falde fra hinanden, er det en slags holdepunkt for Boris at systematisere byens former. Når man holder fast i et gelænder, mindsker man risikoen for at falde, hvorfor formene giver Boris en slags tryghed. Holdepunktet kommer yderligere til udtryk igennem Boris' optagethed af en revne, hvilket vil uddybes i det kommende analyseafsnit.

Karakterernes stirren ned i fliserne understreger yderligere den blaserthed, som Simmel redegør for rammer storbyboeren. At være 'blaseret' er et (efterhånden) gammelt udtryk, som betyder, at man reagerer med ligegyldighed og sløvhed over det omkringværende og dermed ikke

længere 'lader sig mærke' af sine omgivelser (Ordnet.dk). I Simmels forståelse kommer individets blaserthed af byens mange stimuli, der påvirker, at individet ikke kan følge med og dermed bliver blasert over for sine omgivelser. Når kvinden i "Utterslev mose" ikke lægger mærke til, hvor hun går, og hvordan hun er "kommet til" at gå hele vejen hjem, er det forbi, hun ikke lader sig mærke af det omkringværende. Blasertheden fungerer som gennemgående element i novellesamlingen, og det optræder også i mere 'alvorlige' situationer. I novellen "En bæk i Tivoli" passerer Heinz en 7-eleven, hvor nogle, der tilsyneladende er narkomaner, har begået indbrud. Guldager skriver om situationen, at den "på en gang er desperat og rutinepræget. Folk standser, men ikke mere end et par sekunder. Kunderne er allerede begyndt at stille sig i kø igen. Verden går ikke i stå på grund af et par narkomaner" (Ibid.: 84). Heri beskrives blasertheden igen hos storbyboerne. De lader sig ikke mærke af, at der sker noget usædvanligt, eftersom det usædvanlige er blevet rutinepræget. Et indbrud vil have vagt større opsigt i lillebyen end i storbyen, fordi storbyboeren vænner sig til sådanne episoder. Situationen er ydermere endnu et eksempel på fremmedgørelsen mellem byboerne og det ikke-involverende betragtersamfund: Byens beboere stopper kort op og betragter episoden, men involverer sig ikke yderligere.

Ydermere er gaden stedet for trafik og i København optræder trafikken både i form af cyklister, billister, vandrere og offentlig transport. I novellesamlingen optræder eksempelvis bussen som et 'ikke-sted', der blot benyttes for at komme fra et sted til et andet, men den offentlige transport bliver ikke tildelt en betydelige rolle i novellesamlingen. Derimod er det interessant, hvorvidt gaden kan karakteriseres som et ikke-sted, eftersom gaden udgør så central en betydning for samlingens hele. Stjernfelt pointerer, at individet bliver afindividualiseret på gaden, og Augé beskriver ligeledes, at ikke-stederne kan medføre mangel på identitet hos individet. Gaden i sig selv har naturligvis en historie indskrevet i sig, og hvis man er vokset op på en bestemt gade, vil der være følelser knyttet til gaden. Alligevel kan det diskuteres, om den enkelte gade er et ikke-sted, eftersom den i høj grad er et sted, som individet ikke opholder sig længere tid af gangen, men blot passerer igennem. I *København* bliver gaden et sted for sammenstød, afindividualisering, identitetsløshed, blaserthed og fremmedhed mellem byens beboere. Gaden er i novellesamlingen med til at skabe et dystert billede af København, hvis beboere skubbes længere væk fra hinanden.

Stedet: adskillende membraner

I gadebilledet bliver karaktererne i *København* anonyme, afindividualiserede og ofte blaserte over for deres omgivelser. Når karaktererne befinder sig i gadebilledet, bliver de frataget deres navne og

indgår ofte i en synsvinkelstafet, som er med til at understrege anonymiteten og fremmedheden imellem byboerne, der betragter hinanden, men som har svært ved at involvere sig i forpligtende fællesskaber. *Københavns* fortællinger foregår dog ikke kun på gaden, men i høj grad også på det, Stjernfelt definerer for *stedet*: Dette indebærer eksempelvis boligen, kontoret eller det offentlige sted, som ligeledes udgør en del af byens rum.

I novellen ”Indbrud” er Heinrich på besøg hos sin syge mor i en lejlighed på Frederiksberg Allé, fordi han har lovet at male lejligheden. Kort fortalt handler historien om, at Heinrich vælger at besøge baren på den anden side af vejen af sin mors lejlighed. Her får han nogle af barens stamkunder til at hjælpe ham med at flytte nogle møbler. Næste dag kommer Heinrich tilbage til en opbrudt lås. Nogle indbrudstyve har brudt ind hos hans mor og slået hende ihjel. Det er formentligt nogle af dem, der hører til på baren, men det vides ikke med sikkerhed. Til sidst kommer bartenderen løbende fra den anden side af gaden, og hvad der sker herefter er uvist.

Synsvinklen i ”Indbrud” er kun tildelt Heinrich, som ikke hovedsageligt placerer sig i gadebilledet, men veksler mellem at være i lejligheden og på baren på den anden side af vejen. Ifølge Stjernfelt befinder Heinrich sig således på stedet, henholdsvis i hjemmet og et mere eller mindre offentligt sted, nemlig værtshuset. Stjernfelt beskriver boligen (hjemmet) som det sted, der er tættest *nulstedet*, hvilket er et privat sted afkoblet fra byens kollektive strøm og et sted, som hviler fuldstændigt i sig selv. Dermed bliver læseren mødt med det private, når vedkommende bliver lukket ind i Heinrich mors hjem. Ikke bare bydes læseren ind i Heinrichs mors hjem, men også i forholdet mellem Heinrich og hans mor. Det bliver en pointe i novellen, at selv i familiære relationer er mennesker blevet fremmed for hinanden. Det fortælles igennem handlingen, når det impliceres, at Heinrich kun hjælper sin mor af pligt og ikke af lyst til at besøge hende: ”Han har lovet at male lejligheden” (Guldager 2004: 19). Det samme gør sig gældende, da hjemmeplejen ikke har tid til at komme fordi, hvilket medfører, at Heinrich må hjælpe sin mor i bad. Her er han ”frastødt ved tanken om at skulle hjælpe sin mor i bad” (Ibid.: 24) og det bliver beskrevet, hvordan han er ”nødt til gribe hende”, da hun er ved at falde i badet.

Selvom Heinrich bliver frastødt ved tanken, hjælper han alligevel sin mor i bad. Han tager del i det forpligtende fællesskab, der traditionelt set eksisterer i familien. Heinrich har umiddelbart gode intentioner, men alligevel eksisterer der en vis grad af fremmedhed mellem ham og moren, når han primært handler af nødvendighed. Forholdet mellem mor og søn bliver yderligere berørt i novellen, når det beskrives i en avisartikel, som Heinrich læser på baren, at en ung mand har ligget død i sin lejlighed i fjorten dage, uden at nogen har fundet ham. I artiklen står det beskrevet, at

”[m]ange har undret sig over hans fravær, men ingen så meget, at de har overvejet at tage hjem til ham og slå døren ind” (Ibid.: 22). Selv når det gælder bekendte og endda familiære relationer, har folk svært ved at involvere sig og tage kontakt til hinanden. I *København* skildres hjemmet således som et sted i byen, hvor man ikke kun er afgrænset fra resten af byens strøm, men også fra tætte relationer til andre mennesker. Sidst udtaler moderen til sønnen i avisartiklen: ”Min søn havde ikke behovet at dø” (Ibid.: 23). Udtalelsen må naturligvis forstås således, at moren ikke ønskede sin søn død, men dét at udtalelsen står alene uden andre bemærkninger, får den indskrevne fremmedhed til at virke absurd. Det kunne formodes, at en mor havde udtryk større følelser forbundet til sin søns død, end at han blot ikke havde ”behøvet” at dø.

I hjemmet er man på én gang isoleret fra byens omgivelser, men hjemmet er ikke mere privat end, at andre kan bryde ind i det ved at smadre en lås, som det sker i ”Indbrud”. Forholdet mellem det, der er ”hjem” og det, der er ”ude” adskilles kun af membraner som vægge, døre, lofte og gulve. Det kommer til udtryk igennem kvinden på underetagen, som er i færd med at spille klaver. Personerne er kun adskilt af loft/gulv og kan tydeligt høre hinanden gennem den adskillende membran. De kender dog ikke yderligere til hinanden. Heraf kan det udledes, at byboerne fysisk set befinder sig tæt på hinanden, men mentalt langt fra hinanden. I *Mødesteder* (2013) skriver Mønster om vægge, som de fremtræder i Tranströmers lyrik. Heri pointerer hun, at væggen

er et adskillende element. Det gælder såvel internt i forholdet mellem husets forskellige rum som eksternt, hvor den markerer skillelinjen til den ydre verden. Væggen er på én gang forbindende og demarkerende (...) Væggen er en grænseovergang, en membran, eller med nogle af forfatterens yndede metaforer kommer væggen til at fungere som et lærred for eksponeringen af en ellers usynlig film eller som fremkalderpapir for et skjult billede (Mønster 2013: 37)

Denne definition af væggen som et både adskillende og forbindende element understøtter min pointe om, at væggen i ”Indbrud” bliver brugt som symbol til at indikere, at Heinrich og kvinden på underetagen både er forbundet og adskilt af samme væg, der her fungerer som henholdsvis gulv og loft. Denne pointe understøtter også Per Thomas Andersen med Zygmunt Baumanns begreb ”Out of touch together”: Selvom mennesker bor med kortere afstande end nogensinde før, kender de ikke hinanden og finder det svært at indgå i fællesskaber (Andersen 2013: 201). Samme pointe påpeges af Simmel, der forklarer, hvordan storbyen skaber ensomhed og fremmedgørelse, fordi individet i

storbyen har svært ved at indgå i fællesskaber modsat individet i lillebyen. Under indbruddet får Heinrich tæsk af indbrudstyvene, mens det forklares, hvordan kvinden på underetagen skiftevis spiller og stopper med at spille på klaveret. Dette understreger, hvordan byboere befinder sig tæt på hinanden, men stadig ikke formår at involvere sig og hjælpe et andet menneske i nød.

Den manglende evne til at indgå i fællesskaber kommer fysisk og symbolsk til udtryk igennem den lukkede dør ind til lejligheden. I novellesamlingen findes, ligesom de lukkede døre, flere eksempler på symbolmotiver, der er går på tværs af novellerne. Blandt disse er eksempelvis kulinariske elementer som æg og fisk, men også fjer og revner. Jeg har valgt at holde mit fokus til de lukkede døre og revnerne, eftersom de forholder sig bedst til specialets byteoretiske omdrejningspunkt. Det er gennemgående i novellerne, at der findes lukkede døre ind til karakterernes hjem. Det eksemplificeres tydeligst i novellen ”Kysselæber”, hvori hovedkarakteren Boris ikke kan komme ind ad sin hoveddør, fordi låsen er knækket. Efter at Boris har kontaktet en låsesmed, fortælles det: ”Låsesmeden kan sagtens få Boris ind ad døren, men problemet kan han ikke løse” (Ibid.: 90). Igen fornemmes den alvidende fortællerens stemme: Læseren får oplyst, at der er et problem, men ikke hvilket problem, der refereres til og må derfor nøjes med egen tolkning. Konkret set kan låsesmeden få Boris ind ad døren. Problemet er ikke den fysiske dør, men dens adskillende natur, der symboliserer en distance mellem mennesker. Døren symboliserer fremmedhed og 'lukkethed' imellem menneskene. Den lukkede dør bliver dermed et symbol på menneskene, der ikke lukker hinanden ind i deres hjem (boligen) og dermed heller ikke ind i hinandens liv.

Anders Thorsen tilføjer i sin analyse af *København*, at et andet gennemgående symbol – nemlig revnen – fungerer som symbolsk modsvar til den lukkede dør. Thorsen argumenterer for, at revnen kan tolkes som karakterernes interesse for åbninger, eftersom de søger efter åbninger ind til andre mennesker – måske ligesom de søger efter en identitetsmaske ved at kigge ned på fliserne (Thorsen 2008: 122). Revnen optræder flere gange i *København*, helt præcist tre gange. I ”Indbrud” opdager Heinrich en revne i moderens hjem: ”Bag komfuret opdager han en revne, der ser ud til at vokse, jo længere den forsvinder ud af synsfeltet. Han griber sig selv i at overveje, om den fortsætter hele vejen ned gennem bygningen, ned gennem jorden” (Ibid.: 21). Modsat Thorsen vil jeg argumentere for, at revnen symboliserer, at noget er ved at falde fra hinanden. I dette tilfælde er det forholdet mellem Heinrich og moderen, hvis afstand bliver større, jo mere han vælger ikke at involvere sig i hendes liv. Revnen optræder oftest i fortællinger, som har med familiære relationer at gøre, hvorfor revnen også symboliserer den distance mellem mennesker, der dannes af revnen.

Det gælder ligeledes i novellen ”Kysselæber”, hvor Boris er taget på hotel i Horsens, fordi hans bror skal dømmes:

Pludselig får han øje på en revne bag sengens hovedgærde, en revne, der fortsætter ned under sengen og, viser det sig, da han har flyttet sig til side, ned gennem gulvet. Revnen gør ham rolig, for den er en slags holdepunkt i værelsets sammenstød af mønstre. Men revnen standser (Ibid.: 93)

Revnen her kan læses som en forlængelse af de former, som Boris tidligere i fortællingen følte ”var det sidste gelænder i denne verden”, hvilket jeg pointerede i det tidligere analyseafsnit. Igen leder Boris efter de holdepunkter, der er tilbage, fordi alt andet (herunder de familieære relationer) er ved at falde fra hinanden. Den tredje revner optræder i fortællingen ”Pandekager”, som omhandler Karl og Birgittes ægteskab. Han er hende utro og hun vil skilles, så snart børnene er flyttet hjemmefra. Fortællingen indledes: ”På vej ned ad liften i Tyin opdagede Karl, at den ene skispids havde fået en revne, så da han sprang af liften, trak han ind til siden for at undersøge den nærmere” (Ibid.: 55). Revnen bliver således også et symbol på familiære relationer, som er ved at gå i stykker: både mellem mor og søn, brødre og i et ægteskab. Karl føler sig som ”en blind passager på et skib, hvis destination han ikke kendte” (Ibid.: 61). Er København det skib, hvis destination han ikke kender? Hvis København er et skib, kan de gennemgående revner symbolisere, at det er ”skibet” København, der lige så langsomt er i færd med at revne og falde fra hinanden.

I *København* er hjemmet i storbyen ikke associeret med nærvær, hygge og hjemlighed, men derimod med mangel på selvsamme. Selvom identiteten umiddelbart er større på Stjernetfelt definition af stedet end på hans definition af gaden, bliver hjemmet (ligesom gaden) et sted for fremmedgørelse og ensomhed. Det ses også i noveller som ”Pandekager” og ”Kysselæber”, som begge handler om utroskab og kommende skilsmisser. Et sted, som placerer sig imellem hjemmet og gaden, er værtshuset, der fungerer som et mere eller mindre offentligt sted. I ”Indbrud” bliver baren et eksempel på et offentligt sted, der befinder sig imellem det kollektive og det lokale. Da Heinrich kommer ind på baren er han tydeligvis en fremmed, der har bevæget sig ind på ukendt område. Han giver direkte udtryk for, at han ”ikke er særligt velkommen i baren” (Ibid.: 24). Alligevel forsøger Heinrich at involvere sig, da bardamen ikke giver en mand den øl, han har bestilt: ”Han vil bare spørge. Han vil ikke blande sig, slet ikke, måske er der en grund til, at manden ved vinduet ikke får serveret flere øl. Men selv om han spørger lige så forsigtigt, reagerer bardamen

prompte:/ - Antyder du, jeg ikke passer mit arbejde?" (Ibid.: 23). Her er endnu et eksempel på det betragtersamfund, som Guldager skildrer igennem samlingens fortællinger. Heinrich forsøger at involvere sig og gøre en 'god gerning', men han bliver udelukkende mødt med fremmedhed. Det samme gør sig gældende i indledningen til novellen, hvor Heinrich vil give plads til nogle cyklister, men kommer til at køre for tæt på den modsatte vejbane. Her bliver han mødt med et "idiot!" fra en modkørende billist (Ibid.: 19). Også på værtshuset er byboerne således fremmed over for hinanden, og når nogle udefra forsøger at ændre på "tingenes gang", bliver det ikke velmødt.

Ligesom på gaden er stedet således med til at understrege skildringen af betragtersamfundet, hvori byboerne ikke vil involvere sig i hinanden eller indgå i forpligtende fællesskaber. Heinrich bliver skildret som en karakter, der kommer 'udefra' og som på naiv vis forsøger at involvere sig – både på gaden og i baren – men det leder paradoksalt nok til hans mors død og til det faktum, at han selv ender med at få tæsk. Hjemmet er modsat gaden og det offentlige sted mere identitetspræget og privat, men alligevel et sted for ensomhed og fremmedgørelse. Som det kommer til udtryk igennem kvindens klaverspil og som Andersen pointerer, er byboerne tæt på hinanden geografisk set, men befinder sig socialt og mentalt langt fra hinanden.

Pladsen: mulighedernes sted

Novellen "En skilsmissehistorie" udfolder sig hovedsageligt på *pladsen*, hvilken Stjernfelt definerer som valgmulighedernes sted. Han pointerer, at individet her er tvunget til at se ind i sig selv, hvilket kan forekomme uhyggeligt. "En Skilsmissehistorie" er ligesom "Sammenstødet" bygget op omkring forskellige karakterer, der igennem en såkaldt synsvinkelstafet mere eller mindre tilfældigt krydser hinanden i bybilledet. Karaktererne bliver ikke nævnt ved navn, eftersom gadebilledet har afindividualiseret dem og reduceret dem til blot at være en del af massen. I fortællingen præsenteres "De to piger", "Den hærgede mand" samt "Fyren fra Ungdomshuset". Læseren kender intet til deres identitet udover det, enhver anden iagttager på pladsen ville kunne betragte.

I novellen bliver pladsen et særligt omdrejningspunkt, eftersom både Rådhuspladsen, Amagertorv og pladsen ved Nørreport Station indgår som konkrete steder i fortællingen. Da "Fyren fra Ungdomshuset" går ad gaden på vej mod Storkespringvandet, er han ramt af blaserthed: "Da han gik over fodgængerovergangen, gik han kun på de hvide felter, han vidste ikke hvorfor, og han var også ligeglad. Faktisk var han ligeglad med det hele. Der var ikke noget, der rigtig rørte ham" (Ibid.: 76). Mens fyren befinder sig i gadebilledet, er han ligeglad med omgivelserne omkring sig og lader sig ikke mærke – ligesom det var tilfældet hos kvinden i "Utterslev Mose", der ikke selv lagde

mærke til, hvordan hun var kommet hjem. Fyren fra Ungdomshuset er blevet blasert, hvilket Simmel påpeger som en negativ følgevirkning af storbyens stimulerende indtryk. Da fyren senere i fortællingen sætter sig ved Storkespringvandet (som befinder sig på pladsen Amagertorv), lyder det: ”Hele sit liv havde en boet i København, men som han sad ved Storkespringvandet, følte han sig fuldstændig fremmed, han kunne lige så godt have sat sig på kanten af månen” (Ibid.: 78). Med udgangspunkt i Stephen Greenblatts begreber kan det udledes, at fyren tidligere har været mødt med resonans, men nu føler sig fremmed i hjertet af sin egen hjemby, eftersom byen viser sig på ny og forunderlig vis. Forundringen har atter overtaget og skabt en distance mellem fyren og det sted, hvorpå han befinder sig. København fremstår ikke længere det København, han kender. Her kan være indskrevet en indirekte kommentar fra fortælleren og fra Guldagers side: København fremstår ikke længere den by, *hun* kender.

Karakteren præsenteret som ”Den hærgede mand” er på vej op ad trappen fra de underjordiske toiletter på Rådhuspladsen. Han har en syg fod, hvilket gør gangen besværlig for ham. Guldager beskriver: ”For hvert trin han trak sig op, var det, som om København sank en smule” (Ibid.). Citatet må naturligvis forstås som om, at byen gradvist viser sig som lavere for den hærgede mand, i takt med at han trækker sig længere op ad trinene. Bemærkningen kan dog samtidig være et udtryk for fortælleren, som implicit giver sin holdning til kende. Synkningen kan tolkes som en metafor, der er med til at opretholde det dystre billede af København, Guldager skaber i sine noveller. Hvis København er et skib (jævnfør ovennævnte tolkning), er det begyndt at revne, hvilket er med at forårsage et forlis. For hver gang byboerne hæver sig over andre byboere ved ikke at involvere sig, synker fællesskabet et stykke.

Fortællingen ender – på traditionel novellevis - med en åben slutning. Mens den hærgede mand trækker sig op, forklares det, hvordan den yngste pige genskabte ”det mørke rum, som den hærgede mand var på vej til at trække sig ud af. Lidt lys ramte ham på trappen. Han trak sig helt op på sidste trin og stod nu og kiggede ud på pladsen” (Ibid.: 79). Den hærgede mand er nu nået hele vejen op ad trapperne og står blot og kigger ud på Rådhuspladsen. Han er ude af mørket, og lyset rammer ham, hvilket kan tolkes som et håb. Ifølge Stjernfelt er pladsen stedet for valgmuligheder og et sted, hvor individet på grund af de mange muligheder er tvunget til at se ind i sig selv og reflektere over egen identitet. Fyren fra ungdomshuset er anonym og blasert, da han bevæger sig igennem gaden, men da han sætter sig ned, føler han sig pludseligt fremmed i sin egen hjemby. Han føler, at han lige så godt kunne ”sidde på kanten af månen”, hvorfor han nu bliver tvunget til at tænke over egen identitet og fremtid. Det samme gælder den hærgede mand, der blot står og kigger

ud over pladsen. De mange muligheder, der møder en på pladsen er uoverskuelige, og ligesom slutningen står åben, står verden åben for de to mænd i fortællingen. Pladsen bliver således valgmulighederne og åbningens sted, men det kan være en indskrevet pointe, at det forholder sig uvist, hvad der efterfølgende sker med karaktererne i *København*. Det er en gennemgående tendens i novellesamlingen, at karakterne aldrig gennemgår en udvikling. De vandrer blot i ring og farer vild på ny i byens labyrintiske gader. Ikke bare farer de vild i byen, men også i dem selv, som Paul Auster skrev om sit vandreende individ i storbyromanen *By af glas* (1987) (Auster 1987: 18).

Byen set ovenfra

Som konkluderet i de forrige afsnit, opstår der kaos i form af sammenstød, indbrud, skilsmisser og temposkift, når menneskene befinder sig på byens gadeniveau. Det modsatte gør sig gældende, når byen ses i fugleperspektiv, som det kommer til syne igennem to indflyvninger over København, der får funktion af et være et nøglemotiv i novellesamlingens hele.

I ”Sammenstødet” optræder det første luftperspektiv, da forretningsmanden (pigen på bagsædets far) er på vej hjem fra Sverige: ”Det var klart vejr og han nød at genkende forskellige steder: Rigshospitalet, søerne. Men når man kom fra Stockholm, havde man også følelsen af at komme til en mindre by. En provinsby, tænkte han” (Guldager 2004: 51). Opfattelsen af København som en provinsby bliver fællestræk for de to indflyvninger. Følelsen af provinsen mærkes ligeledes hos Karl i fortællingen ”Pandekager”, da han flyver hjem fra skiferie med sin familie: ”Han kiggede ned over byen og mærkede en glæde ved at genkende forskellige steder, men han mærkede også en vis forstemthed: Man kunne leve et helt liv i København uden at opdage, hvad der skete i resten af verden” (Ibid.: 59). Når karaktererne befinder sig i luften og ser København ovenfra, er den pludselig overskuelig og virker mindre, end når de befinder sig på gadeplan. Som Certeau pointerer, er individet i stand til at ’læse’ byen, hvis det anskuer byen ovenfra. Hermed forekommer lighed mellem fortælleren og karakteren, der nu begge befinder sig i fugleperspektiv og er i stand til at se byen klarere end de karakterer, der forbinder i bybilledet. Dét, Karl i er stand til at se klart, er, at København sammenlignet med andre byer blot er en provinsby, og at man kunne gå glip af andre steder i verden ved at leve hele sit liv i København. I sin analyse af *København*, skriver Handesten skriver om det provinsielle:

København er ikke meget andet end en ganske almindelig provinsby (...). Og det er lige præcis sådan, alle personerne har det i de elleve noveller. De lever i deres egen lukkede

provinsstorby og udfolder alt, hvad de måtte have af tanker inden for dens grænser. De kan tage på små udflugter, men det er i ét og alt byen eller blot et værtshus ved Nørreport, der er deres fysiske og mentale ramme (Handesten 2007: 586)

Som Handesten her påpeger, kan det provinsielle ved København opfattes som negativt, eftersom Karl oplever en vis forstemthed ved at tænke på byen som en provinsby. I modsætning til København beskrevet som en moderne og myldrende storby, kan København blot anses som endnu en dansk provinsby, hvori menneskene lukker sig om sig selv og har en smal ramme, både fysisk og mentalt. Sammenlignet med andre storbyer i verden er København ikke betydeligt stor, og lever man alle sine dage i København, kunne man gå glip af tilværelsen i andre større byer.

I artiklen ”Kanter, heder og asfalt – jagten på de litterære provinser” (2006) skriver Jørn Erslev Andersen om provinsen som begreb og om dens optræden i dansk litteratur. Han skriver, at der er en tendens til at sætte lighedstegn mellem provins og ”småborgerlighed, stilstand, træghed, uvilje, uforsonlighed mod al forandring, mod alt nyt og fremmed” (Andersen 2006: 3). Andersen ser sig uenig i, at det forholder sig sådan og understreger, at de forskellige provinssteder bør anskues for eksistentielt, kulturelt og kunstnerisk endnu ikke afprøvede muligheder, steder, lokaliteter, historier osv. (Ibid.). Det er således afgørende, at provinsen både kan associeres med noget positivt, som Andersen pointerer og med noget negativt, som det påpeges hos Handesten. Det bliver en pointe for Andersen, at alle byer står i en provinsopposition til andre større byer, hvorfor København uproblematisk kan opfattes som provinsby sammenlignet med resten af Europas storbyer. Dan Turéll skrev om København, at det kun er københavnernes selv, der bærer på den hemmelighed, at København er en provinsby (Ibid.: 8). Dermed kan provins føles forskelligt hos mennesker, alt efter hvor man bor og er opvokset.

I indflyvningen over København mærker Karl, samtidig med forstemtheden, en glæde ved den genkendelighed, byen møder ham med. Som Andersen pointerer, vil jeg ligeledes argumentere for, at det provinsielle også kan opfattes positivt, og i Guldagers tilfælde som en positiv modsætning til den moderne storbytilværelse. Når Guldager netop portrætterer København som et myldrende sted, hvor folk er forhastede, anonyme og fremmedgjorte, kan beskrivelserne af byen som en provinsby læses i kontrast til den moderne storbytilværelse. Dermed portrætterer novellesamlingen ikke udelukkende et dystert billede af København. Byen skildres som et sted, mange mennesker er vokset op i, og som mange mennesker stadig har kært. Det kommer eksempelvis til udtryk igennem citatet ”Uanset hvor kort tid, hun havde været væk, elskede hun at

komme hjem til København. Hun ville aldrig bo andre steder” (Guldager 2004: 69). Selvom Guldager skaber et billede af karaktererne som fremmedgjorte, overfladiske og selvoptagede, er der alligevel håb for forholdet mellem byboere. Der eksisterer flere eksempler på, at karaktererne i fortællingerne ofte er tæt på at involvere sig, men at de enten trækker den gode gerning tilbage, bliver forhindret i at udføre den eller bliver mødt med misforståelser fra andre byboere. Det er eksempelvis tilfældet, da Heinrich forsøger at give plads til nogle cyklister, men en billist råber ”idiot” tilbage. I ”Pandekager” er Heinz ”lige ved at råbe til dem [sin familie], at de skulle lade bagagen stå i opgangen. Men så sagde han ikke noget alligevel, og de bar al bagagen op” (Ibid.: 59). Sidstnævnte er igen et eksempel på det ikke-handlende, selvom den gode intention er tilstede. Håbet kommer til syne igennem små tanker eller gerninger hos karaktererne, hvis omgivelser ofte forhindrer dem i at involvere sig yderligere.

Opsamling: ”out of touch together”

Skal man som læser til *København* svare på de spørgsmål, som står skrevet på bagsiden til novellesamlingen, vil man ud fra novellernes handlingsplan svare ja til, at menneskene i København er blevet ”slynget længere væk fra det, der kunne en fælles midte” og ikke længere indgår i ”de gamle, forpligtende sammenhænge”. I *København* skildrer Guldager overordnet et billede af byens beboere som ensomme, anonyme, identitetsløse og fremmedgjorte.

Gaden medvirker til et billede af Københavns beboere som anonyme, fremmedgjorte, blaserte og ikke-handlende. Samme fremmedhed kommer til udtryk på *stedet*. Selvom hjemmet burde være et sted for nærvær og tætte relationer, er selv familier mere eller mindre fremmedgjorte over for hinanden. Ydermere viste analysen af stedet, at byboerne befinder sig tæt på hinanden i fysisk forstand kun adskilt af membraner som døre, vægge og gulve, men alligevel ikke formår at involvere sig i hinanden. *Pladsen* er modsat gaden og stedet med til at skabe håb for nogle af byboerne, som pludseligt bliver ramt af lys og begynder at se ind i sig selv og reflektere. Om ikke andet skaber pladsen åbenhed, som giver karaktererne et valg om ikke at lukke sig om sig selv. Sidst er indflyvningerne over København med at give et nuanceret billede af byen, der nu opfattes som et provinsielt modsvar til storbyen.

Samlet set er de forskellige steder portrætteret i *København* med til at påvise, hvordan Guldager skildrer beboerne i København som et folkefærd, der ikke involverer sig i hinanden, men blot er blevet betragtede. Min pointe understøttes dermed af Per Thomas Andersen, der ligeledes påpeger, at selvom byboere er tæt på hinanden i fysisk forstand, formår de ikke at indgå i et

fællesskab med hinanden. Guldager skaber således et dystert billede af København, og novellesamlingen fremskriver overordnet en samfundskritik rettet mod den moderne storbytilværelse. Denne samfundskritik kommer til udtryk via værkets fortæller. Fortælleren befinder sig både på gadeniveau, hvor vedkommende betragter de andre byboere, men befinder sig samtidig i et fugleperspektiv, eftersom vedkommende er i stand til at skifte placering og synsvinkel. Fortælleren giver indirekte sine holdninger til kende uden at blive direkte moraliserende. Hvis københavnere skal have en diagnose, vil Handesten argumentere for, at ”Guldager foretager diagnosen med nænsom hånd og med en solidaritet, der kun sjældent præges af direkte social indignation” (Handesten 2007: 586). Guldager peger således ikke på direkte urimelige eller uretfærdige sociale forhold i samfundet, men retter kritikken mod den moderne storbytilværelses ligegyldighed. Fortællerens stemme implicerer ikke en forkert handling hos karaktererne, men derimod en ikke-handling, hvilken bliver gennemgående for novellesamlingen. Byboerne har skabt et betragtersamfund og er så at sige ”out of touch together”. Selvom der forekommer en smule håb igennem gode hensigter hos karaktererne, bliver beboere nødt til at stå sammen i et fællesskab, hvis ikke fremmedheden, ensomheden og anonymiteten skal overtage yderligere.

Analysedel 2: Koordinater

Præsentation

”Det er her, jeg bliver forladt for første gang, her står jeg og vipper på kantstenen i gummisko søndag eftermiddag. Tankeløst forærer man mig byen, dens hinde over naturen af ulige elementer: sten, plastic, metaller. Man rækker den frem, og man vender sig bort” (Trudsø 2013: 7). Sådan indleder Amalie Laulund Trudsø sit debutværk *Koordinater* (2013), der handler om en ung kvinde, som flytter fra landet til byen, mere specifikt til København. Værket er opdelt i ganske korte tekster, som hver har fået tildelt deres eget gadenavn i København. Som nævnt i introduktionsafsnittet til begge værker, er *Koordinaters* genrebetegnelse på bogomslaget defineret som ”københavnstekster”. Eftersom ordet ”tekst” refererer bredt, kan en genrebestemmelse af værket være problematisk. Det er afgørende for værket, at disse tekster både kan læses som kapitler i en roman af fortløbende tid, men samtidig kan læses som enkeltstående kortprosattekster. Teksterne kan læses som kapitler i en roman af fortløbende handling, eftersom der sker et handlingsforløb, hvilket kommer til udtryk igennem nye kæresteforhold og de fire flytninger, jeget gennemgår. Ligeledes kan teksterne læses som selvstændige, når en enkelt tekst udelukkende omhandler en specifik gade, dens historie eller forbindelse til en følelse hos jeget. Camilla Pape skriver i sin

anmeldelse af værket på litteraturnu.dk, at Trudsø ”bruger skriften som 'krakkort'” (Pape 2013), og heraf kommer også forbindelsen til værkets titel, da værkets små tekster netop kan læses som punktvisse 'koordinater'.

Der eksisterer dermed et dobbeltpotentiale i genrebestemmelsen, som både medfører en sammenhængende og en punktvis funktion til værket. De såkaldte tekster kan mest passende defineres som kortprosa, eftersom de korte tekstpassager ofte kombinerer træk fra både lyrikken og epikken. I sin anmeldelse af *Koordinater* på litteratursiden.dk, understøtter Anita Hvonbech Pedersen min påstand om, at teksterne både kan læses i sammenhæng og uafhængigt af hinanden:

Og de små kapitler læses også snarere som kortprosatekster – enten for sig eller i sammenhæng. For rent kompositions-mæssigt er der en kronologisk udvikling mellem de korte prosastykker i bogen, men den falder ofte i baggrunden for de sansemættede og stemningsfulde billeder af livet i byen (Pedersen 2013)

Pedersen argumenterer for, at de punktvisse og æstetiske beskrivelser af byen ofte tager fokus fra værkets kronologisk fremskridende handling. I min analyse vil jeg både foretage en tematisk og stilistisk analyse, der fokuserer på handlingsforløbet såvel som på det æstetiske, hvorfor jeg finder det vigtigt at holde genrebetegnelsen åben. Dermed vil jeg omtale, hvad Trudsø har defineret for københavnertekster, som netop ”tekster” i min analyse af *Koordinater*.

Værkets indledende ord fra teksten ”Øster Søgade” opsummerer hovedtematikken i værket: Når man flytter fra land til by, kan det være problematisk at afgøre, hvornår man er hjemme, og hvornår er man ude. Hvornår stopper byen med at føles fremmed og begynder at føles hjemlig? Forholdet mellem ude og hjem bliver en af de helt centrale tematikker i *Koordinater*. Sammen med ude/hjem-tematikken handler værket om at blive forladt og blive forelsket – både hvad gælder forholdet til andre mennesker og til byen. Byen som sted er således med til at skrive en kærlighedshistorie oplevet på de specifikke gader rundt i Københavns kvarterer.

Byforelskelsen udtrykkes allerede i værkets indledende citat formuleret af forfatter Otto Gelsted: ”Jeg vil forære dig alt det skønne, jeg ser. Jeg vil skænke dig København” (Gelsted via Trudsø 2013 [kursiv i original]: 5). I citatet forbindes København med ”alt det skønne”, og der er indskrevet en lyst til at videregive byens skønhed til andre. Mens bagsideteksten til novellesamlingen *København* antydte en skepticisme rettet mod den moderne storbytilværelse, fungerer forordene til *Koordinater* modsat som en kærlighedserklæring til byen. Trudsø har

formodentligt valgt dette citat, fordi hun selv føler en kærlighed til byen og igennem *Koordinater* ønsker vise samme kærlighed til sine læsere. Læses de indledende ord til begge værker, vil *København* umiddelbart opfattes som en samfundskritik rettet mod byens beboere, mens *Koordinater* vil forventes at omhandle et kærlighedsforhold til byen. Det er dermed interessant at undersøge, hvordan Trudsø fremskriver kærligheden til byen, samt i hvor høj grad og med hvilke virkemidler, de to værker adskiller sig fra hinanden i deres skildring af København.

I *Koordinater* er der en gennemgående tendens til, at andre personer bliver direkte forbundet eller associeret med bestemte gadenavne og kvarterer i København. Eksempelvis bliver jegets første forelskelse ikke nævnt ved navn, men bliver derimod navngivet med afsæt i den gade, hvor de to mødtes: ”Før det på vej ud over kantstenen går op for mig, at det er ham, Skydebanegade *himself*” (Ibid.: 12). Heraf kommer ligeledes den sammenhængende funktion mellem værkets tekster: Læseren ved kun, hvem ”Skydebanegade *himself*” er, eftersom det er blevet nævnt i en tidligere tekst. *Koordinater* er således en personlig fortælling om forholdet til København, hvor forelskelsen til byen og det nye kæresteforhold løbende sammenlignes.

Eftersom værkets titel er navngivet ”koordinater”, kan værkets steder – de konkrete kapitler navngivet efter bestemte vejnavne – læses som punktnedslag i et koordinatsystem. Bogomslaget giver yderligere en fortolkning til forholdet mellem værkets titel og indhold. Ligesom hos Guldager fungerer bogomslaget til *Koordinater* som en paratekst til værket, hvor forsidebilledet indikerer, at vi befinder os i en storby. På billedets denotative plan ses et højt lejlighedskompleks samt nogle gadelamper forbundet af tråde.

Forsidebilledet forankres af værkets titel, eftersom de mange tråde på billedet kan tolkes som de linjer, der forbinder et punkt i et koordinatsystem. Koordinaterne udgør dermed de specifikke steder i byen, og trådene udgør de forbindelser, der skabes mellem stederne. Således udgør koordinaterne konkrete steder i byen, men fungerer ligeledes som udtryk for jegets sindstilstand igennem værket. Et koordinatsystem udgør en kurve i tid og rum, og den linje, der tegnes, kan sammenholdes med jegets udvikling igennem fortællingen. Linjen er ikke blot en linenær linje i vækst, men består af konstante svingninger af op- og nedture. Disse op- og nedture afgøres af de konkrete steder, som jeget befinder sig på.



Ydermere er billedet taget nedefra og op mod himlen, hvilket medfører, at læseren både møder det naturlige lys fra himlen og det kunstige lys fra gadelamperne. Særligt forholdet mellem det naturlige og det konstruerede er et centralt tema i værkets skildring af København. Dette forhold kommer ligeledes til udtryk på indersiden af bogomslaget. Her ses nogle fugle, som yderligere er et naturligt element, der befinder sig blandt de menneskeskabte tråde.

I værket eksisterer flere forskellige 'bevægelser', som jeg-karakteren ikke er herre over. Litteraturanmelder Maria Guldager Rasmussen skriver om bevægelserne i sin anmeldelse af *Koordinater* på litteratursiden.dk. Her påpeger hun tre betydningsfulde bevægelser, som eksisterer i værket: Den første indikerer at flytte hjemmefra til København, den anden indikerer at flytte fra 'hjem til hjem', mens den tredje er bevægelsen af årets gang:

Året går sin gang. Vejret skifter og influerer på samme måde som byens gader på erindringen, som for eksempel i Krystalgade, hvor novembers kulde og mørke kombineres med "det mørke, som kommer fra dig" og på Tomgårdsvej, hvor "snigende depression daler med sneen." Året går på hæld – og det samme gør et forhold (Rasmussen 2013)

Ligesom det bliver en analytisk pointe, at der eksisterer en gennemgående sammenligning af byen og kæresteforholdene, påpeger Rasmussen, at der eksisterer en gennemgående sammenligning af kæresteforholdene og årets gang. Værket er således fyldt med forskellige typer af bevægelser: flytninger hjemmefra og fra hjem til hjem, trafikens bevægelser i gadebilledet samt året såvel som livets gang.

Sproget i *Koordinater* er af en særlig lyrisk og poetisk karakter. Det kommer til udtryk igennem billedsprog såsom metaforer, sammenligninger og besjælinger, men i høj grad også igennem alliterationer, gentagelser og afbrudte sætninger. Heraf følger, at de æstetiske virkemidler vil tildeles større fokus i analysen af *Koordinater*, end det var tilfældet i analysen af *København*.

I analysen af *København* opdelte jeg de enkelte afsnit efter Stjernfelts definitioner af byens områder, herunder *gaden*, *stedet* og *pladsen*. Analysen var struktureret på denne måde, eftersom byens områder i *København* bidrager til et samlet billede af København som et sted, hvor menneskene er fremmedgjorte over for hinanden. For at skabe en vis homogenitet igennem de to analysedele, vil jeg i analysen af *Koordinater* ligeledes inddrage *gaden* og *stedet* som analyseoverskrifter. For at være tro mod *Koordinaters* særegenhed, vil overskrifterne være med udgangspunkt i modsætninger som "ude versus hjem" samt "natur versus kunstlighed", eftersom

disse modsætninger er gennemgående for værket. Analyserne vil i højere grad inddrage flere ”tekster” i det samme analyseafsnit, eftersom disse tekster er korte og til en vis grad kronologisk sammenhængende – modsat fortællingerne i *København*, som er bundet sammen af symboler og motiver. Først følger et afsnit om værkets udsigelse og sprog, eftersom begge disse analyseområder har afgørende betydning for værkets skildring af København.

Udsigelse og sprog

I *Koordinater* er der ét gennemgående jeg, og fortællingen er således en personlig beretning om forholdet til København. Selvom fokaliseringen udelukkende er forankret i samme hovedkarakter værket igennem, er nogle af teksterne fortalt igennem et ”vi”, mens andre er henvendt direkte til et ”du”. Viet anvendes som den samlede betegnelse for jeget og hendes kæreste, mens duet er direkte henvendt til kæresten. Udsigelsen i værket er således afhængig af, hvorvidt det litterære jeg er i et forhold eller ej. Jeget kommenterer selv på overgangen fra at have været et ”jeg” til nu at udgøre et ”vi”, hvilket kommer til at manifestere sig rent sprogligt: ”En tredje aktør træder ind, og havde jo godt hørt om det. Om os, et nyt og spinkelt vi” (Trudsø 2013: 16). Mange af teksterne er direkte henvendt til duet, og igennem en længere række af teksterne får værket karakter af at være en brevroman henvendt til en enkelt person. Dette gælder især, da jegets vrede og begyndende depression kommer til syne: ”Dit mørke giver mig kvalme, forstår du det? Din hættetrøje i lilla og dine stramme orange jeans. Din dirrende, indestængte masse” (Ibid.: 23). Den direkte henvendelse medfører, at kæresteforholdet må tildeles en vis opmærksomhed i samspil med byen og stedernes betydning for værkets samlede skildring af København.

Endvidere må sproglige, stilistiske og æstetiske detaljer tildeles analytisk opmærksomhed i *Koordinater*. Stilmæssigt ses en gennemgående tendens til, at konkrete og genkendelige objekter ofte idealiseres i et lyrisk sprog. Det poetiske manifesterer sig igennem utallige allitterationer. Et blandt mange eksempler på de såkaldte bogstavrim fremskrives i teksten ”Blegdamsvej”. Her er jeget til fest og danser med en mand ”med sort hår til skuldrene og slangeskindsbukser og sølvspejlende solbriller” (Ibid.: 19). Allitterationerne medfører en gentagende rytme, der kan sammenholdes med indholdet på handlingsplan. Rytmen i dansen udfolder sig igennem allitterationerne og resulterer i, at læseren fornemmer rytmen i sin oplæsning.

Allitterationerne optræder ligeledes i Trudsøs beskrivelser af kæresteforholdet: ”Vi slås, og vi knalder, så vaserne knirrer, jeg kaster op og koger en kylling” (Ibid.: 20). Den redundante rytme opstår i kraft af allitterationerne og medfører en fornemmelse af, at situationen er rutinepræget. Det

gentagende udfolder sig endvidere i kraft af det manglende komma foran ”jeg”, hvor der syntaktisk burde skrives et punktum i stedet. Der fremtræder noget rutinepræget på trods af den mere eller mindre absurde handling det er at kaste op for derefter at koge en kylling. I *Koordinater* optræder flere eksempler på manglende punktummer, der medfører en tempofyldt rytme til sproget. Denne rytme afspejler storbyens hastighed, hvor der – ligesom i sproget - ikke altid er tid til at standse op. I disse tekstpassagerer er indskrevet en form for rutine og selvfølgelighed, som bliver en del af både jegets forhold til byen og kæresteforholdet. Allitterationerne gør sproget flydende og levende, men skaber samtidig en redundans, som på én gang er et udtryk for byens tempofyldte tilværelse og for noget rutinepræget. Ydermere er rytmen i sproget med til at skabe en slags bevægelser, som jeget ikke selv er herre over. Bevægelsernes betydning vil uddybes i samspil med indholdet i nedenstående analyseafsnit.

Udover allitterationerne anvender Trudsø gentagelser af ord som et lyrisk stiltræk, der benyttes for at understrege jegets sindstilstand. Det ses særligt i ”Griffenfeldsgade II”, da foråret er kommet til byen, og jeget udtrykker sin kærlighed til april måned: ”Skulle jeg besætte, ville jeg besætte i april; skulle jeg giftes, ville jeg giftes i april; skulle jeg fødes, ville jeg fødes i april af april; skulle jeg befrugtes, ville jeg befrugtes i april. Af april besættes giftes fødes befrugtes” (Ibid.: 47). Gentagelserne af ordet ”april” understreger jegets glæde ved, at vinteren er ved at se sin ende. Ydermere er citatet et udtryk for bevægelsen af årets gang, som Rasmussen i sin anmeldende af *Koordinater*, påpeger er en central bevægelse i værket. Ikke bare fremskriver Trudsø en kærlighed til april måned; citatet bliver samtidig et symbol på livets gang, der inkluderer at blive gift, født og befrugtet. Både København og kæresteforholdet får positive associationer om sommeren og foråret, mens byen og forholdet bliver sammenlignet med mørke og depression om vinteren. Dermed forekommer en sammenhæng mellem både årstiderne, kæresteforholdene og jegets forhold til byen. Ligesom årstiderne skifter, gør forholdet til menneskene og byen det også.

Forundring: jeget flytter til byen

Ifølge Stephen Greenblatt kan individet både blive forundret og mødt med resonans, når det observerer et kunstværk. Dan Ringgaard pointerer, at det samme gælder for individets forhold til et specifikt sted. I *Koordinater* er jeget først forundret af København, men bliver senere mødt med resonans. Forundringen finder sted, da jeget flytter fra landet til storbyen, og de første tekster er udelukkende skrevet med et forundrende og fascinerende blik på den nye by. Første tekst ”Øster Søgade” afsluttes med jeget, der kigger fra sit nye lejlighedsvindue ud på byen, som stadig er

fremmed for hende: ”Fire hvidgullige, skjoldede vægge og en madras at starte fra, et vindue og byen derude, gaderne, vejene våde af regn, hede af bildæk og skridt, livet som det er dér” (Trudsø 2013: 8). I citatet er indskrevet en modsætning mellem det liv, jeget har levet og livet ”som det er dér”, altså det fremtidige liv ude i byen. Som Ringgaard pointerer, er forundringen ofte forbundet til det fremmede sted, og København er endnu fremmed for jeget.

Forundringen kommer særligt til udtryk i værkets andet tekst ”Delfingade”, hvor jeget fascineres af byens historie. Jeget forundres over kvarteret Nyboder og beskriver glæden ved at gå rundt i kvarteret og lære noget om historien bag kvarteret. Jegets føler endda ”en trang til at komme ind fra bunden, bladre mig gennem alle lagene, vide noget om den brand, for eksempel, branden i efteråret 1728” (Ibid.: 9). Der beskrives en forundring over kvarteret og historien, og ydermere beskrives en undersøgende trang til at vide mere om byen og dens fortid. Nyboder bliver yderligere beskrevet med fascination: ”Delfingade, Elsdyrsgade, Vildandegade eller Krokodillegade, er det ikke helt vidunderlige navne. Det er, som om stanken fra fortidens rendestene hænger fast, ikke længere som lugt, men som et særligt skær over husrækkerne” (Ibid.: 10). Citatet indikerer, at jeget er ved at forelske sig i byen: Gadenavnene er ”vidunderlige”, og selv det uskønne i byen bliver skønt, når stanken ændrer sig til lys, der danner ”et særligt skær”.

Som nævnt i præsentationsafsnittet til værket eksisterer nogle bevægelser, som jeget ikke selv er herre over. Rasmussen pointerede dette med et fokus på jegets flytninger og bevægelsen af årets gang, men der forekommer også nogle ukontrollerbare bevægelser i forbindelse med forundringen over og fascinationen af byen. Jeget oplever en dobbeltbevægelse igennem dets gang i Nyboder-kvarteret: ”Man bliver ligefrem kastet tilbage af Nyboder, eller: På en gåtur bliver man båret frem af historie, man bliver skubbet i ryggen af den stemning, de gule murer sætter i én” (Ibid.: 9). Københavns historie fører både jeget tilbage i tiden, men skubber samtidig jeget frem i livet. Det er centralt for værket, at det sjældent er jeget selv, der handler, men derimod byens ’bevægelser’, der påvirker jeget i en bestemt tilstand af stemninger. Byen er tildelt en vis magtposition, som er i stand til både at føre, skubbe, kaste og bære jeget til bestemte mentale steder. I ovennævnte citat er det ikke kun jeget, men et ”man”, der bliver ramt af bevægelserne. Det indikerer, at fortælleren antager, at disse bevægelser er fælles for alle, der bevæger sig igennem Nyboder. Beskrivelserne af de umotiverede bevægelser medfører, at Trudsø lægger ansvaret væk fra sin jeg-karakter. Det er medvirkende til, at byen får en altafgørende rolle, hvilket man kan vove at påstå gør den til hovedkarakter i værket på linje med det litterære jeg. Også i værkets indledende kapitel forekommer en bevægelse, som jeget ikke selv er herre over: ”Det er her, jeg bliver forladt

for første gang” og ”Tankeløst forærer man mig byen” (Ibid.: 7). Man kan imidlertid stille spørgsmål ved, hvem dette 'man' er: Hvem forlader hende? Og hvem forærer hende byen?

Disse ukontrollerbare bevægelser er ikke kun forbeholdt forundringen af byen, men forbindes også til kæresteforholdet. Et eksempel ses, da jeget er på vej væk fra kærestens lejlighed, men alligevel går tilbage til ham: ”[J]eg kan ikke være her, jeg må væk. Men nede på gadeplan får jeg lyst til at blæse en sæbeboble i hoveddøren, hvor sneen kun er hvid, indtil den rammer jorden. Og så stiger jeg op gennem malerlugt og tør luft til 5. sal igen, selvom røgen snart kvæler mig” (Ibid.: 31pp). Det sker igennem en umotiveret bevægelse, at jeget ”stiger op” til lejligheden igen. Ligesom byen tilskrives en magtposition, der i stand til at bære, kaste og skubbe jeget i bestemte retninger, er der eksempler på, at kæresteforholdet får samme dominerende effekt på jeget.

Forundringen er endvidere forbundet med fremmedheden, eftersom jeget i værkets første kapitler føler sig fremmed i byen. I kapitlet ”Folkets Park” kommer en direkte undren til udtryk: ”Og det er virkelig fantastisk at være her, at se ned på sine skosnuder og være genert og forlegen på en helt fremmed måde og undre sig over de folk, der er omkring en: at de ryger hash, at de er næsten nøgne, at de er langhårede på en sjusket måde” (Ibid.: 13). Samtidig med fremmedheden er forundringen dog også i høj grad forbundet med de to store forelskelser, jeget oplever. I den første forelskelsesperiode er byen fantastisk og forundrende, men eftersom kærlighedsforholdet begynder at smuldre, gør hendes forhold til bestemte steder i byen det også. Nogle gader og kvarterer bliver forbundet med lys og glæde, mens andre bliver forbundet med mørke og depression.

Gaden: natur versus kunstlighed

Gaden optræder som et gennemgående sted i værket. Det kommer naturligvis af, at teksterne er navngivet efter bestemte gadenavne samt af det faktum, at jeget knytter både begivenheder, mennesker og følelser til de forskellige gader. I *Koordinater* danner de mange gader et samlet billede af København og det forhold, som jeget har til byen. Gaden bliver forbundet med et modsætningsforhold mellem dens konstruerede og naturlige elementer. Forholdet mellem det naturlige og ikke-naturlige optræder oftest i form af lyset, som i byen både kan være naturligt og kunstigt etableret. Det bliver allerede pointeret i værkets første tekst: ”Der er en sugen begge veje, mod røde baglygters venstresving ad Østerbrogade og mod vandspejlets augustgnister: Der er flere slags lys at vende sig mod” (Trudsø 2013: 7). Trudsø pointerer således allerede fra værkets begyndelse, at byen er modsætningsfyldt, hvilket manifesterer sig i modsætningen mellem noget menneskeskabt (lyset fra cykellygterne) og noget naturligt (solens refleksion i vandoverfladen).

Modsætningen mellem det konstruerede og det naturlige kommer ydermere til udtryk igennem beskrivelser af byens trafikstrøm. I teksten ”H.C. Andersens Boulevard” cykler jeget på gaden af samme navn og gør sig tanker om den kollektive trafik: ”Og her cykler jeg så, som jeg gør det så tit, boulevarden som en vene, biler som blodceller ind i byen, cyklister, der ringer ad hinanden, råber og alligevel: arbejder sammen om denne trafik, om ikke at forulykke, altid at undgå asfalt” (Ibid.: 12). Ifølge Stjernfelt indgår individet på gaden i en del af den kollektive trafik, hvilket anonymiserer individet. Anonymiteten skaber en fremmedgørelse, der kan medvirke til to grundlæggende følelser hos individet: På den ene side kan anonymiteten medføre en dysforisk følelse af at være styret af en andens vilje, og på den anden side kan følelsen være euforiserende, fordi individet indgår som en ”del af strømmen” og dermed også i en vis harmoni med de andre mennesker i trafikken. Trudsø fremskriver både den dysforiske og harmoniske følelse ved metaforisk at sammenligne gaden med en vene og bilerne med blodceller. Byen bliver sammenlignet med en krop, og trafikken er med til at holde kroppen i bevægelse. Denne sammenligning er yderligere med til at understrege Københavns rolle som hovedkarakter i værket, eftersom byen direkte bliver menneskeliggjort. Det dysforiske ses i den fremmedhed, der optræder, når menneskene i trafikken råber og ringer ad hinanden, men dette er kun for at arbejde sammen om at undgå ulykker, hvilket skaber et harmonisk – og et – ikke lige så fremmedgjort syn på storbyboerne, som det fremgik hos Guldager. Trudsø beskriver dog stadig trafikken som et ”inferno”, hvortil det er ”skammeligt, at sådan en gammel digter lægger navn til dette inferno, ham der skrev om ege og piletræer, og *der var så dejligt ude på landet*” (Ibid.). Med denne intertekstuelle reference til H.C. Andersens forfatterskab fremskriver Trudsø en modsætning mellem det rolige liv på landet og den tempofyldte storby, men samtidig en modsætning mellem det naturlige på landet (ege og piletræer) og den menneskeskabte samt forurenende bilos i byen.

I selve gadebilledet forekommer også en kontrast imellem byens konstruerede og naturlige elementer. Dette kommer – som nævnt i introduktionen – særligt til udtryk igennem diverse lyskilder. Det naturlige lys (solen og månen) anvendes som indeks for det naturlige og selvfølgelige, der ikke kun findes på landet, men ligeledes er en del af bybilledet. I ”Delfingade” falder lyset ”som et særligt skær over husrækkerne”, i ”Værnedamsgade” oplyser et stearinlys rummet og i ”Blegdamsvej” ligger jeget mærke til en lyskæde. Der eksisterer en konstant optagethed af både det naturlige og det kunstige lys. I modsætning til lyset findes mørket, som ligeledes tildeles en vis opmærksomhed i *Koordinater*. I jegets depressive periode er hun optaget af mørket og det kunstige lys, som det viser sig på Nørrebrogade: ”På en måde er byen mere tryk i tæt

mørke. På en måde føles det ikke, som om man er med i virkeligheden, når man står på Nørrebrogade i natlig regn, der, som alle digtere ved, spejler lyset og lyden af skridt fra asfalten op mod universet” (Ibid.: 33). Modsat de naturlige lyskilder, der reflekteres på jordoverfladen, er det nu det kunstige lys, der bliver sendt tilbage mod himlen. Jeget føler sig isoleret fra virkeligheden ”fordi det orange og helt unaturligt påklistrede lys gør gaden til et filmstudie med sorte, sorte, helt vildt sorte vægge” (Ibid.). Byen er således fyldt med modsætninger: Der eksisterer både det naturlige lys og mørket, som det kræver unaturlige lyskilder for at kunne lyse op.

Lyset og mørket bliver ligeledes forbundet til bestemte kvarterer i byen, og her frembringer Nordvest negative associationer hos jeget. Nordvest beskrives som et mørkt område, da jegets kæreste flytter dertil: ”Kan man være her for bare gråtoner” (Ibid.: 25pp). I takt med, at kæresteforholdet begynder at falde fra hinanden, bliver kvarteret endvidere forbundet med vrede og depression. Nordvest skildres som Københavns skyggeside, og jeg-karakteren går så vidt som til at sammenligne kvarteret med døden: ”og jeg skal dø på denne måde i Nordvest, hvor du kan begrave mig i Hulgårds Plads, mens 5A musicerer” (Ibid.: 32). Her bruger Trudsø ydermere specifikke referencer til kvarteret, eftersom 5A er den bus, der kører mod Nordvest og Hulgårds Plads.

Også træerne optræder som indeks for naturligheden i den ellers kunstige by: ”Der er kastanjetræernes afgrænsning af stilhed midt i byens larm” (Ibid.: 7). Allerede i værkets første tekst optræder kastanjetræet som en kontrast til byens larm, og jeget søger med sin optagethed af træerne mod det naturlige og landlige, der måtte findes i bybilledet. I ”Folkets Park” optræder træet ligeledes som symbolsk element i byskildringen. Heri bliver et birketræ besjælet, idet det omtales som ”byens mest ensomme birketræ” (Ibid.: 13). Træet er ensomt, fordi der ikke findes mange andre træer i byen. Træet kan tolkes som værende et symbol for jeget, der ligeledes føler sig ensom og fremmed i byen. Det ses i forlængelse af, at træet bliver beskrevet som ensomt, samtidigt med at jeget føler sig fremmed i parken. Jeget beskrives som værende en, der er ”genert og forlegen på en helt fremmed måde og undre sig over de folk, der er omkring en” (Ibid.). Som Simmel påpeger, kan det være besværligt at flytte fra land til by, fordi man bliver mødt af en større grad af fremmedhed og mange nye overvældende stimuli at forholde sig til. Derfor søger jeget noget hjemligt i den endnu ikke-hjemlige by. Manglen på træer i gadebilledet eksemplificeres yderligere i ”Elmegade”: ”Ude i gaden er der ikke mange træer, de, der er, er næsten nøgne” (Ibid.: 17). Der er ikke meget natur at finde i byen, og derfor vender jeget opmærksomheden mod den smule, der er. Endnu en tolkning er, at træerne har rødder, der symboliserer stabilitet og fastgroethed. Er der mangel på træer, mangler jeget et slags holdepunkt i tilværelsen.

I modsætning til Guldagers *København*, er Trudsøs *Koordinater* således i højere grad skrevet om det personlige forhold til København. *Koordinater* handler dog ikke udelukkende om jegets eget forhold til byen, men også om andre mennesker i bybilledet, hvilket eksempelvis kommer til udtryk i teksten ”Nørre Voldgade”. Her befinder jeget sig under jorden på Nørreport, hvor det betragter – eller nærmere dufter til - andre mennesker:

jeg snuser til den luft, der hænger ud af damper ud af folks munde, som hænger i deres frakker og kommer langvejsfra, fra byer langs banen på Sjælland og Fyn. Og sådan blandes det danske rige, mennesker puster provins ind i hinanden, medbringer luftlommer til storbyen, en duft af skov og eng, af hav og haver (...) Sådan dufter her, eller: Sådan ved jeg, der kunne dufte på Nørreport, at det er den duft, jeg bader mig i (Ibid.: 66pp)

Igen skildres et lyrisk billede af forskellene mellem land og by, provins og storby samt naturlighed og konstruktion. Menneskene kommer fra provinsen til byen og medbringer en duft af det landlige, som smitter af på byboerne. Byen bliver påvirket af provinsen, og både land- og bymenneskerne påvirker hinanden og indgår i en form for harmonisk sammenhæng, ligesom det var tilfældet i trafikken på ”H.C. Andersens Boulevard”. Alligevel må jeget erfare, at det i virkeligheden ikke er sådan, der dufter, men at duften måske er en del af jegets ønskeforestilling om byen, da det med jegets egne ord går op for hende, at ”landet ikke er det samme som byen” (Ibid.: 63).

Sammenligningen mellem byen og menneskene beskrives yderligere i ”Mågevej II”: ”Ligesom byen kryber sig ind i os og lægger sig til rette under huden, sådan kryber også menneskene ind i hinanden” (Ibid.: 75). Ligesom man som menneske tilvænnes en ny by og lærer den bedre at kende, således lærer et menneske også et andet menneske bedre at kende. Når det først er inde under huden, er det svært at slippe af med igen. Trudsø skriver i denne tekst om, at mennesker efterligner hinandens bevægelser og efterhånden gør dem til sine egne. Dette gælder også for byen: Menneske bliver en del af de bevægelser, der findes i byen. Med Greenblatts begreber er jeget blevet mødt af resonans, når ”byen har lagt sig til rette”. Citatet opsummerer på fin vis en af hovedtematikkerne i værket: Forholdet mellem individet og byen kan sammenlignes med forholdet mellem to mennesker. Man forundres og forelskes, tilvænnes og føler sig måske forladt, men man tager altid noget med sig videre - af byen såvel som af mennesket.

Stedet: hjem versus ude

I *Koordinaters* første tekst flytter jeget til sit første sted i København, og igennem værket når jeget at flytte fire gange til nye steder i byen. Gaden står naturligvis helt centralt som sted i værket, men også boligen som det hjemlige sted forankrer sig i jeg-karakterens følelse af hjem eller hjemløshed. Da jeget flytter til byen, beskriver hun sin første lejlighed som ”et rum, der dannes: mit første sted” (Trudsø 2013: 7). Det er imidlertid interessant, at Trudsø her bruger ordene ”sted” og ”rum” i samme sætning. Som allerede nævnt er det svært at definere grænsefeltet mellem begreberne om rum og sted. Nogle stedsteoretikere bruger de to begreber i forlængelse af hinanden, mens andre anvender dem mere eller mindre som hinandens modsætninger. En gængs forståelse blandt de stedsteoretikere, jeg har anvendt her i specialet, er, at forholdet mellem rum og sted i høj grad er kontrastfyldt. Mønster konkluderer med afsæt i blandt andet Casey og Cresswells forståelser af forholdet mellem rum og sted, at

[n]år man stiller rum og sted over for hinanden, tegner der sig nemlig i høj grad et kontrastfyldt billede. Rummet opfattes ofte som noget abstrakt, måske endda absolut, enhedsligt, kvantitativt og primært geometrisk konstrueret, mens stedet ses anderledes konkret, relativt, differentieret, sanseligt, kvalitativt og eksistentielt. Rummet forbindes tit med distance og bevægelse, hvor stedet får med nærhed og pause at gøre (Mønster 2013: 21)

Med afsæt i denne definition af forbindelsen mellem rummet og stedet, kan der argumenteres for, at Trudsøs jeg-karakter både opfatter sit nye hjem som et konkret sted, det vil danne en personlig relation til, men samtidig som et abstrakt rum, der er i bevægelse. Et menneskes hjem er afhængigt af det konkrete sted, der kan lokaliseres, men det udgør samtidigt et abstrakt rum, der er bevægeligt og kan flyttes rundt på over tid. Et hjem vil stadig kunne føles hjemligt et på en anden lokation, men samtidig vil individet associere det konkrete sted med følelser, der er uafhængige af andre lokationer. Der kan således argumenteres for, at forståelsen af et ”hjem” både kan være rumligt og stedsligt forankret.

Selvom jegets nye hjem er hendes eget, er trappen i opgangen ”slidt af andre tiders trin, jeg mærker med et gys de fordybninger i træet” (Trudsø 2013: 7). Mange mennesker har boet i lejligheden før jeget, hvilket giver hende en skræmmende følelse af, at lejlighedskomplekset har en lang historie bag sig, der ikke er hendes egen. Stjernfelt pointerer om gaden, at den kan afindividualisere individet, men her kan der også argumenteres for, at jeget mærker en slags

afindividualisering i sin egen trappeopgang, eftersom den har været betrådt af mange andre før hende. I *Mødesteder* (2013) skriver Mønster om huset som sted i litteraturen, og hun påpeger, at huse ”fremstår som betydningsladede steder, der bærer vidne om det liv, der har udfoldet sig i dem. I mange er forfatterens husdigte er opmærksomheden ikke kun rettet mod jegets egen tilstedeværelse og konkrete omgivelser, men også mod det liv, der tidligere har fundet sted” (Mønster 2013: 53). Overføres Mønsters pointe om huset på et lejlighedskompleks, er det samme tilfældet i *Koordinater*, når Trudsø retter opmærksomhed mod tidligere tiders liv. Jeget bliver skræmt af blot at være ét individ i rækken af dem, som har betrådt samme trappetrin.

Allerede i *Koordinaters* første tekst bliver det velkendt for læseren, at jeget er flyttet fra land til by: ”Det er sådan, naturen er til stede her, alligevel kan jeg tænke: hvordan lære sig blomsternavne i byen eller: hvordan finde ro?” (Trudsø 2013: 7). Læseren forstår implicit, at jeget tidligere har boet tæt på naturen, hvor der fandtes mere ro. Forholdet mellem ude og hjem hænger således sammen med forholdet mellem land og by. I ”Njalsgade” snakker jeget for første gang i telefon med sin mor efter flytningen til København. Her beskrives forældrenes sted stadig som et hjem for jeget: ”Hun fortæller om bøgerne, der stadig står på en hylde derhjemme, og jeg siger, at det ved jeg” (Ibid.: 14). Fortælleren anvender i denne tekst det specifikke ord ”hjemme” om henholdsvis sit gamle hjem hos forældrene og sit nye hjem i København. Der eksisterer naturligvis en geografisk distance mellem det sted, jeget befinder sig (København) og det sted, moderen befinder sig (et andet sted på Sjælland), men alligevel er de begge steder omtalt som et ”hjem”. Jeget ligger mærke til de ting, som i fysisk forstand er tilstede foran hende, men samtidig forestiller hun sig forældrenes sted i ”forestillingen om to fluers sværmen omkring hovedet af en hest” (Ibid.). Her er en tydelig reference til landet, som står i kontrast til den ”kunstige kanal” ved Islands Brygge, hvor jeget befinder sig. Som Ringgaard pointerer i sin stedsteori, vil stedet altid indebære et fravær af et andet sted, fordi stedet kun kan defineres og karakteriseres i individets forståelse af det andet sted. Eksempelvis bemærkes og forstærkes storbyens tempo, eftersom den står i kontrast til stilheden på landet. Det er netop fraværet af et andet sted, som Trudsø her skriver om. Jeget kan ikke forstå og danne sig et forhold til det nye sted, hun befinder sig, uden at forstå det i sammenspil med hendes hjemlige referenceramme på landet. ”Hjem” får betydning af at være mere end blot det fysiske sted, man har hjemme, men derimod den tilstand, der føles hjemlig.

Som nævnt i introduktionen til *Koordinater* er værket en fortælling om overgangen fra ung til voksen, hvilket fortælles igennem jeget, der flytter hjemmefra. Gennemgående for værket befinder jeget sig mellem den gamle hjemlighed knyttet til forældrene og den nye tilværelse i

København. Dette ses tidligt i ”Elmegade”, da forældrene skal møde jegets nye kæreste: ”Jeg tager min mors hånd og slipper den i samme nu, det var en forglemmelse: en gammel følelse af hjemlighed i den hånd” (Ibid.: 17). Hjemlighedsfølelsen hos forældrene er stadig til stede, men det føles alligevel forkert at tage moderens hånd. I værket er der en konstant dobbeltbevægelse, som både peger tilbage og frem. Når København føles fremmed, mærker jeget et savn efter sin hjemstavn og ”mærker i stød, at der findes steder, hvor man kender husene” (Ibid.: 60). Her kommenterer Trudsø på den fremmedhed, der eksisterer mellem menneskene i København. Her kender man ikke husene og menneskene bosat i dem, fordi omfanget af huse er for stort til at kunne genkende dem alle. Det får jeget til at længes efter landet, hvor menneskene modsat kender hinanden. Som Simmel påpeger, kan det være en af følgevirkningerne ved at flytte til storbyen: Man begynder at føle sig ensom og mangler de nære relationer, der findes i lillebyen. Det skaber en fremmedhed mellem mennesker, som kan påvirke individet til ensomhed.

Dobbeltbevægelsen mellem det gamle og det nye hjem optræder rent sprogligt, da Trudsø skriver: ”Og så findes der endelig tid til at tage hjem: København præsenterer et tæppefald, en pause mellem to akter” (Ibid.: 61). Det ”hjem” Trudsø her omtaler, er forældrenes hjem, men læseren bliver alligevel i tvivl, om det er København, der omtales, når ordet ”hjem” og ”København” blot er adskilt af et kolon i citatet. Følelsen af at være fanget mellem to hjem kommer således til syne i en mindre sproglig detalje. Besøget hos forældrene minder jeget om gode stunder fra barndommen og fylder hende med stilhed, men så snart en sms tikker ind fra kæresten, ændrer denne følelse sig:

Et ønske om at se mig, nu, og fortællingen om dig, der sidder ensom med en pilsner før sengetid i et København gennemhullet af gadebelysning. Det er det, der får natten til at kæntre, der får det udstrakte øde mellem her og hovedstaden til at skride. Det er det, der tæller de kilometer, som gør mig hjemløs (Ibid.: 62)

Når jeget er i København, savner hun provinsen. Når jeget befinder sig i provinsen, savner hun København. Som Ringgaard skriver, vil stedet altid indebære fraværet af et andet sted, hvilket gør, at der opstår et afsavn hos jeget. Jeget kan ikke finde tilbage til den samme følelse af hjem, som eksisterede på den tid, hun boede hjemme. Som Ringgaard pointerer, kan det samme sted i fysisk forstand aldrig være det samme sted i en anden tid, eftersom ”tid og sted er ét”. Den samme lokation vil aldrig kunne forbindes med de samme følelser, eftersom tiden har ændret individets

opfattelse af og følelser knyttet til stedet. Som de stedsteoretikere, jeg anvender i specialet, er enige om, udgør stedet ikke blot en fysisk lokation, men også en mental tilstand. Efter jeget har boet i København, er det ikke muligt at vende tilbage i det samme mentale rum som tidligere eksisterede, når hun befandt sig hjemme hos forældrene. I *Koordinater* har jeget svært ved finde ”hjemme” mellem sit gamle og sit nye sted, hvilket ligeledes indikerer overgangen fra barn/ung til voksen. Man kan dermed diskutere *Koordinaters* status som en dannelsesroman, hvilken er opbygget efter en hjem-hjemløs-hjemme-struktur. I værket flytter jeget fra sit gamle *hjem* på landet og føler sig derefter på én gang forelsket og fremmed i den nye by, hvilket kan føles som en *hjemløs*-tilstand. Sidst får jeget etableret et nyt hjem i byen, hvor følelsen af hjemløshed mindskes. Også Augé beskriver denne grænsezone mellem det hjemlige og ikke-hjemlige som kronisk funderet i supermoderniteten. Individet vil altid se det sted, det befinder sig i forhold til et ”andetsteds”, hvorfor individet på én gang altid og aldrig vil føle sig hjemme.

Da jeget flytter for anden gang – til sit andet *sted* – gør det opmærksom på, at det ikke flytter ”hjemmefra, men fra hjem til hjem” (Ibid.: 44). Der findes et hjem, som er uafhængigt af forældrene og som kun er hendes eget. Her er det personlige sted, hjemmet, i fokus – med beskrivelser af jegets personlige egendele og den specielle luft, der kun tilhører hende. Boligen er ikke kun knyttet til det personlige, men i beskrivelsen af hjemmet indskrives også et fravær af andre steder. Jeget spekulerer over, hvordan der ser ud i andre specifikke byer, hvilket medfører en udlængsel fra København. Stedet bliver ikke kun et fysisk sted for Trudsø, men beskrives også som en mental tilstand: ”Og her kan man så sidde en uendelig søndag og tænke på (...) Hvordan ser der ud inde i dig om søndagen. Om der er gråblåt – som i mine øjne gråblåt? Eller om jeg slet ikke er en del af de steder, der er dig” (Ibid.). Stederne bliver forbundet med det mentale bånd, der er mellem hende og kæresten, og hun bekymrer sig om, om de mon er en del af hinandens ”steder”. Igen bliver byen sammenlignet med kæresteforholdet: Ligesom man kan opleve fraværet af et andet individ, kan man opleve fraværet af andre steder og af andre byer.

Resonans: den sidste flytning

Det har været gennemgående for analysen af værket, at jeget har følt sig i en fremmed overgangstilstand mellem sit gamle hjem hos forældrene og sit nye hjem i København. I værkets sidste tekst ”Brobergsgade” flytter jeget for fjerde gang – denne gang til Christianshavn, som er et kvarter, der befinder sig mellem Amager og det øvrige København. I denne tekst reflekterer jeget selv over fraværet af et andet sted: ”Det er svært at forlade dele af København, at vælge én som sin

egen. Det er en sorg, at der er steder, hvor jeg ikke befinder mig, fordi jeg er her, selvom her er smukt” (Trudsø 2013: 91). Denne gang er det ikke fraværet af hjemmet hos forældrene, men derimod fraværet af andre steder i København, som optager jeget. At være ét sted i byen medfører, at man må undvære at være et andet sted i samme by. I citatet indskrives der sig således implicit en kærlighed til det samlede København. Med Bachelards betegnelse indskrives en *topophilia*, som betyder kærlighed til stedet (Mønster 2013: 51). Der er sket en udvikling hos jeget, eftersom det nu ikke længere er nogle ukontrollerbare og udefrakommende bevægelser, der styrer hende i en bestemt retning. Det er ikke længere jeget, som ”tankeløst bliver forladt”, men derimod jeget selv, som aktivt forlader andre dele af København og ”vælger en del som sin egen”. Igennem jegets udvikling kommer romangenren til udtryk i værket: Der er sket en fortløbende udvikling i tid, hvor jeget er gået fra ung forundrende tilflytter til en resoneret københavner, for hvem byen ikke længere er fremmed.

Værkets sidste linjer kan både læses som en beskrivelse af Christianshavns forhold til resten af byen, men også som en beskrivelse af jeget og hendes forhold til andre mennesker: ”Den kan fornemmes, dens egenhed, herude trives man som en mellemting mellem Sjælland og Amager. Alligevel er det en trøst at tænke på broerne: at se dem for sig som sener og vide, at der findes en form for væv” (Trudsø 2013: 92). Kvarteret Christianshavn bliver beskrevet med en særegenhed, som kan overføres på jegets situation. Hun føler sig som en mellemting mellem to steder, ligesom Christianshavn udgør et mellemled mellem Amager og resten af København. Christianshavn er adskilt fra resten af Sjælland af en række broer, og broerne kan derfor læses som de virkelige broer, der forbinder Christianshavn til fastlandet. Der ligger dog en dobbeltbetydning i forståelsen af en bro, da den på én gang (ligesom væggen) er et adskillende og et forbindende element. Dette gælder selvfølgelig broers fysiske funktion, men også i symbolsk forstand skaber broen både distance og forbindelser mellem to objekter. Ligesom trafikken i kapitlet ”H.C. Andersens Boulevard” blev sammenlignet med en menneskekrop, der skulle holdes i live og igang, bliver broerne sammenlignet med sener og væv. Selvom kvartererne i København er forskellige og adskilte – både geografisk, men også hvad gælder politisk overbevisning, etnisk oprindelse og kulturelt udtryk – er de bundet sammen af broer og udgør ét samlet København. Broerne kan naturligvis forstås som de broer, der forbinder Amager og det øvrige København, men kan også være et udtryk for de mange andre broer, der forbinder Københavns øvrige kvarterer. En tredje tolkning er, at ”broerne” kan forstås som Københavns mange kvarterer, hvori ordet ”bro” udgør en del af kvarterernes navne: Nørrebro, Østerbro og Vesterbro.

Afslutningsvist er det oplagt at trække en tråd til *Koordinaters* forsidebillede, som jeg beskrev i den indledende præsentation af værket. Her eksisterer et billede af nogle tråde, som forbinder nogle gadelamper. Ligesom broerne kan sammenlignes med sener og ”en form for væv”, der forbinder de forskellige kvarterer i København, ligeledes kan man se disse tråde som forbindelser mellem det, der udgør værkets titel: Koordinaterne forstået som de konkrete vejnavne, der udgør teksterne i værket. *Koordinater* handler om de forbindelser, der bliver skabt mellem Københavns kvarterer og mellem mennesker, hvilket blandt andet manifesterer sig i jegets kærlighedsforhold.

Opsamling: modsætninger mødes

Modsat Guldagers novellesamling, som skildrede København fra et samfundsperspektiv, er *Koordinater* en personlig beretning om en jeg-fortællers forhold til København. Igennem værket gennemgår jeget en udvikling, hvor det først, med Greenblatts begreber, er *forundret* og fascineret af den fremmede by og dens historie, men ender med at mødes af *resonans*, da det føler sig hjemme i byen. Overordnet set skaber Trudsø et billede af København som en storby fyldt med modsætninger. Disse modsætninger er både konkret forankret i byens kvarterer igennem det naturlige og konstruerede. Dette kommer eksempelvis til udtryk igennem solen som naturlig lyskilde, som står i kontrast til gadelampernes kunstige lys. Også træerne optræder som naturlige objekter placeret i en by, der hovedsageligt består af kunstige elementer. Særligt modsætningen mellem provins og by bliver gennemgående, hvilket både er gældende i gadebilledet, når naturdigteren H.C. Andersen lægger navn til en af Københavns mest trafikerede veje, men også på stedet, når jeget mindes sin barndom på landet.

”Modsætninger mødes også i virkeligheden” (Trudsø 2013: 16) skriver Trudsø om forholdet mellem hende og et af kæresteforholdene. Modsætningerne er konkret tilstede i byen, men eksisterer i lige så høj grad i kæresteforholdet og inde i jeget selv. Særligt modsætningen mellem ude og hjem samt overgangen fra barn til voksen bliver en del af jegets forhold til byen. Jeget har svært ved at slippe hjemligheden knyttet til forældrene og føler sig fremmed i overgangsfasen mellem sit gamle og sit nye hjem. Det medfører en følelse af hjemløshed hos jeget, der altid føler fraværet af et andet sted indskrevet i det sted, hun befinder sig. Igennem værket forekommer nogle bevægelser, som jeget ikke selv er herre over. Disse bevægelser kan tildeles byen, som får sin egen stemme igennem værket. Byen kan sammenlignes med kæresten, der ligeledes får jeget til at tage beslutninger, som hun føler er ude af egne hænder.

København bliver beskrevet som en by, hvor bestemte kvarterer er forbundet med bestemte følelser. Selvom kvartererne skaber forskellige associationer hos jeget, udgør de alle en del af det samlede væv, der forbinder København. *Koordinater* er – trods de dystre beskrivelser af Nordvest, de ulykkelige kæresteforhold og hjemveen til livet på landet – en kærlighedserklæring til byen. Forholdet mellem individet og byen er ligesom et kærlighedsforhold: Man forelskes og tilvænnenes. Jeget ender med at forlade sin kæreste, men tilegner sig kun en større kærlighed til byen, når hun til sidst har svært ved at ”forlade dele af København” samt ”at vælge én som sin egen” (Ibid.: 91).

Sammenlignende analyse

I analysen af henholdsvis *København* og *Koordinater* sås det, at byen København udgør det enkelte værks omdrejningspunkt og får en altafgørende rolle som hovedmotiv i værket. I analyserne fandt jeg frem til, at Guldager i sine elleve noveller i *København* skaber en dyster fremstilling af København, hvori menneskene er blevet ensomme, selvoptagede, blaserte og fremmedgjorte over for hinanden. Menneskene har svært ved at involvere sig og har skabt et ikke-handlende samfund, som blot er betragtede, og hvori storbymenneskene ikke involverer sig med hinanden. Dermed fungerer Guldagers værk som en samfundskritik rettet mod det senmoderne liv i storbyen. Trudsø skildrer derimod det personlige forhold til København. I *Koordinater* portrætteres byen som et sted, der både indeholder positive samt negative steder og kvaliteter. Byens kvarterer er forskellige, men stederne er forbundne, og kun tilsammen skaber de København. Eftersom byen bliver sammenlignet med et kærlighedsforhold, gælder det samme for forholdet mellem byens kvarterer og deres forskelligartethed som for forholdet mellem mennesker: De er både adskilt og forbundet.

I analyserne anvendte jeg tilsvarende fremgange for at skabe en vis ensartethed igennem læsningerne, som ville anskueliggøre en sammenlignende analyse. Til begge analyser brugte jeg Stjernfelts definitioner af *gaden* og *stedet* som udgangspunkt. Hos Guldager bliver gaden forbundet med afindividualisering, anonymitet, ligegyldighed, fremmedgjorthed og blaserthed hos individet, der indgår i en masse og blot ”falder i blandt mængden”. Fremmedheden kommer også til syne hos Trudsø, når menneskene råber ad hinanden i trafikken, men modsat Guldager bliver tilråbene hos Trudsø forbundet med en vis form for harmoni og fællesskab, hvor menneskene sammen undgår at forulykke i trafikken. Hos Trudsø er fokus dog ikke på fremmedheden blandt menneskene. Her er koncentrationen rettet mod modsætningsforholdet mellem det naturlige og det konstruerede i byen samt byen som et modsvar til det landlige og provinsielle.

I Guldagers *København* er menneskene ligeledes fremmed på *stedet*, hvilket også involverer

det personlige hjem. Menneskene er ensomme, og selvom urbaniseringen har medført, at københavnernes bor tættere end nogensinde før, er de ikke i stand til at indgå i forpligtende fællesskaber. Dette gælder ligeledes inden for familiens rammer. Københavnerne er, som Per Thomas Andersen pointerer, ”out of touch together”, hvilket indikerer, at de befinder sig tæt i fysisk forstand, men langt fra hinanden mentalt. Hos Trudsø eksisterer ligeledes en ensomhed hos individet, men den er forbundet til fraværet af det tidligere hjem på landet. *Koordinater* beskrivelser af hjemmet er knyttet til modsætningsforholdet mellem ude og hjem, og jeget føler sig fremmed mellem den gamle og den nye hjemlighed.

Opsummerende er den største diskrepans mellem de to værker, at *København* må læses som en generel samfundskritik, der overordnet set skaber et negativt billede af København og københavnernes, mens *Koordinater* må læses som den personlige beretning om at flytte til København og skabe et forhold til byen. Dette kommer til syne ved, at fortælleren i *København* indirekte er holdningstilkendegivende og implicit giver udtryk for et ønske om, at menneskene bør involvere sig mere i fællesskaberne. Fortælleren står her uden for historien og evner at se byen i et fugleperspektiv, hvilket gør, at fortælleren ifølge Certaus teori har et overblik, som novellernes karakterer ikke besidder.

Koordinater er ikke direkte samfundskritisk, men jeg-karakteren skjuler ikke, hvilke kvarterer, hun finder ubehagelige. Jeget bliver udsat for en grufuld situation, men selv i beskrivelsen af denne ligger ikke en samfundskritisk tone bag. I teksten ”Gammel Kongevej” får jeget stjålet sin taske, da en mand truer hende med en pistol: ”Her træder grusomheden ind i verden. For første gang er en mand maskeret. For første gang bærer en mand et våben, som ikke er ord eller handling, ikke er afsked, ignorance, afvisning. Det er af metal, og det holdes op for min tinding” (Trudsø 2013: 85). Episoden er naturligvis ubehagelig for jeget, og den medfører, at byen ændrer karakter for hende: ”Man har taget byen fra mig med den angst. Jeg lider et frygteligt afsavn, jeg flæber på en ny måde, jeg er taget til fange i det København, hvis gader ikke længere er farbare” (Ibid.). I denne tekst bliver jeget angst for at begå sig i Københavns gader, men pudsigt nok bliver episoden aldrig nævnt igen. Det lader til at være en enkeltepisode af grusomhed, som står underligt alene. Der er således ikke en gennemgående samfundskritisk tone i *Koordinater*, som det er tilfældet i *København*. I *Koordinater* skildres byen som et sted, hvor omstændighederne ”er som de er”, og der eksisterer en accept af, at disse omstændigheder næppe kan ændres på. Det ses tydeligt igennem de ukontrollerbare og umotiverede bevægelser, som jeget er udsat for samt i beskrivelsen af et ”man”, som bedst kan tildeles byen: Byen har en altafgørende stemme i værket og er i stand til

at påvirke jeget i forskellige retninger. I *København* er stemmen i højere grad tildelt fortælleren, som implicit bliver holdningstilkendegivende og samfundskritisk.

På trods af, at Guldager fremskriver en samfundskritik, er der indskrevet en kærlighed til København i begge værker, som dog manifesterer sig forskelligt. Fortælleren i *København* er en hjemmevant københavner, der tydeligvis kender alle gader og kvarterer, mens fortælleren i *Koordinater* i største del af værket stadig er en nytilflytter, som forundres og fascineres af byen. Københavns fortæller vil dermed gerne ændre på det København, som vedkommende (formodentligt) engang har kendt som et mindre fremmedgjort sted, mens fortælleren i *Koordinater* blot forundres, fascineres af og forelskes i alt det nye, hun ikke er bekendt med. Hvad der er fælles for de to værker er, at byen får rollen som hovedmotiv i værkerne. I *København* bliver byen et dystert og fremmedgjort sted, eftersom menneskene ikke er i stand til at indgå i fællesskaber. I *Koordinater* bliver byen sammenlignet med det enkelte individs forhold til andre mennesker, og byen bliver menneskeliggjort, når den sammenlignes med en menneskekrop i trafikken, samt når broerne bliver sammenlignet med sener og væv.

Begge forfatterinder skriver om provinsen som et modsvar til den moderne storbytilværelse. I *København* kommer provinsfølelsen til syne igennem karakterernes indflyvninger over København, da de pludseligt opfatter byen som en provinsby og er bange for at gå glip af, hvad der kunne ske i resten af verden. I *Koordinater* står det provinsielle i modsætning til København, når jeget har svært ved at forene det velkendte og provinsielle med den nye storbytilværelse. Dog beskrives det, hvordan mennesker flytter fra provinsen til byen og tager noget af provinsen med sig, hvorfor provinsfølelsen også optræder i byen. Andersen afslutter sine ord om provinsen i "Heder, kanter og asfalt – jagten på de litterære provinser" (2006) med at pointere, at følelsen af provins kan optræde hvorsomhelst: "Man kan måske derfor med bedre præcision udskifte betegnelsen 'provinsielt' med den lidt ældre betegnelse 'provinsialt'. For når provinslitteraturen er bedst, viser den ganske enkelt, at der eksistentielt og ontologisk er provins i alt" (Andersen 2006: 9). Om København kan karakteriseres som en provinsby eller ej, kan bedst besvares af det enkelte individ og afhænger af, hvilket sammenligningsgrundlag, individet besidder.

København i litteraturen

Et litteraturhistorisk overblik

København har optrådt i utallige skønlitterære værker igennem tiden. I nogle værker optræder den hovedsageligt via konkrete genkendelige stedsbestemmelser, mens den i andre værker optræder

igennem subjektive oplevelser, hvor byen ikke nødvendigvis bliver nævnt ved navn (Handesten 1996: 10). I dette afsnit vil jeg give et overblik over, hvordan København er blevet portrætteret i litteraturen og afslutningsvist undersøge, hvordan værkerne *København* og *Koordinater* kan indskrive sig i en lang tradition af københavnnerlitteratur. Til denne kortlægning vil jeg benytte mig af Barlyng og Schous *Københavnnerromaner* (1996), som er en antologi af analyser af københavnnerromaner igennem de sidste 200 år. Ydermere vil jeg inddrage Handestens *Alligevel så elsker vi byen* (1996), som fokuserer på digtningens København. Som supplement vil *Bybilleder* (2016) af Scavenius og Michaëlis indgå for at kunne danne et billede af nogle grundlæggende tematikker, der eksisterer i de litterære skildringer af København. Handesten skriver om københavnnerlitteraturen, at "[r]omanen giver det brede og tidstypiske billede, mens lyrikken i koncentreret form fremstiller oplevelser og erfaringer" (Handesten 1996: 10).

Der er, så vidt jeg kan opsnuse, ikke skrevet om, hvordan København er portrætteret i novelle- eller kortprosagenren igennem tiden, hvorfor det er interessant at undersøge, om de samme tematikker og stiltræk gør sig gældende i *København* og *Koordinater*, som det er tilfældet for tidligere tiders københavnnerromaner og københavnnerdigte. Det er imidlertid besværligt at skildre ét bestemt billede af København, eftersom byen har ændret sig hvad angår både størrelse og indbyggertal, samt at opfattelsen af byen har ændret sig igennem historien. Ligeledes fremtræder byen på forskellig vis hos de mange forfattere, som skriver om den. Jeg vil her forsøge at fremskrive nogle af de gennemgående ligheder og afvigelser, enigheder og uenigheder, der har været skrevet om København igennem tiden.

Byens størrelse er et af de forhold, som er divergerende inden for den skrevne københavnnerlitteratur. Hos nogle opfattes byen som en metropol, hos andre som en købstad og hos nogle tredje som en provinsby. Dette forhold har naturligvis med en tidslig ramme at gøre, eftersom København har ændret størrelse, men det er ikke udelukkende et spørgsmål om byens vækst. Hos Søren Kierkegaard anses byen som en købstad, mens den for Herman Bang i *Stuk* (1887) opfattes som en moderne storby med et myldrende antal af mennesker. Fælles for de fleste danske skildringer af København fra slutningen af 1800-tallet og starten af 1900-tallet er, at byen opfattes som en uoverskuelig storby, mens den for udenlandske forfattere anses som en provinsby, hvis beboere er det modsatte af fremmedgjorte og blaserte (Barlyng og Schou 1996: 486).

De danske københavnnerromaner har en lang tradition for at beskrive provinsboens møde med hovedstaden, hvilket ses lige fra Emanuel Ballings forfatterskab i 1770'erne, over 1890'ernes romaner hos blandt andet Johannes V. Jensen, til mellemkrigstidens romanskildringer. Romanerne

handler om provinsboens møde med København, som på én gang bliver dragende og skræmmende for hovedkarakteren. Københavnerromanen efterlever ofte dannelsesromanens struktur af hjem – hjemløs – hjemme, og her bliver det typisk København, der figurerer som hjemløshedens sted (Ibid.). Denne struktur ses til en vis grad i Trudsøs *Koordinater*, hvor jeg-karakteren flytter fra sit hjem i provinsen, føler sig fremmed i sin første tid i København, men til sidst ender med at føle sig hjemme i byen. *Koordinater* følger dermed til en vis grad denne typiske struktur for københavnerromanen, der kan spores tilbage i litteraturhistorien. Det er dog problematisk at tale om, at København udelukkende figurerer som hjemløshedens sted i *Koordinater*, eftersom jeg-karakteren ender med at skabe et hjemligt forhold til byen.

I den moderne københavnerroman er der tradition for at skildre mødet med storbyen negativt. Den uvante storbytilværelse beskrives ofte som fortravlet, overfladisk, arrogant, blasert og som udslettende for individet, og hovedkarakterne karakteriseres ved kedsomhed, melankoli, afmagt og desorientering (Ibid.: 486pp). Handesten bruger ord som fart, anonymitet og uoverskuelighed til at beskrive københavnerlitteraturen. Ydermere pointerer han, at københavnerne skildres som i mangel på indre sammenhæng, samt i den moderne storbyroman bliver beskrevet mere dehumaniserede og fremmedgjorte end nogensinde (Handesten 1996: 13). Tematikker som individudslettelse, anonymitet, fremmedgjorthed, overfladiskhed, arrogance og blaserthed er gennemgående i Guldagers *København*, hvilke altså har været centrale temaer i københavnerlitteraturen siden 1870'erne, hvor København udviklede sig til at være en moderne storby (Ibid.: 9). Her kan yderligere trækkes en tråd tilbage til Simmels teori, der netop pegede på overfladiskheden, blasertheden og individudslettelsen som nogle af de psykiske følgevirkninger, der kan ramme individet i dets møde med storbyen.

Selvom hjemløs-fasen i københavnerromanerne ofte er negativt ladet, bliver den for nogle forfattere ”en erkendelse af, at individet i storbyen modtager gunstige kunstneriske og intellektuelle impulser, og vinder en indsigt i menneskelivets forskelligartethed, som dårligt kunne erhverves i mindre, traditionsbundne samfund” (Ibid.: 487). Der findes således også mere positive skildringer af København, der med sin storbystatus giver individet kulturel indsigt. En sådan skildring fremtræder i Dan Turélls artikel ”Til storbyens pris – Af en asfalt-rottes bekendelser” (1977), hvori han - i modsætning til Simmel - opfatter storbyens anonymitet som havende positiv indvirkning på individet:

Denne anonymitet, det beskyttende storby-nattæppe om skuldrene, er den ene af Storbyens

enorme psykologiske fordele. Den anden er den jeg kaldte availabiliteten, et frygteligt ord, men det er af engelsk, available: til rådighed stående, forhåndenværende, klart, disponibelt - og det er det der karakteriserer Storbyen. Alting er til enhver tid til stede i Sjælenes som Kroppenes Store Supermarked. You can get anything you want, alle stimuli, sansninger, sensationer (Turéll 1977)

Mens Simmel påpeger, at storbyens mange stimuli og mylder af mennesker er blandt årsagerne til storbyboerens anonymitet, vender Turéll de mange sanseindtryk til at være til fordel for individet, eftersom anonymiteten medfører availabilitet. Individet bliver således tildelt et hav af muligheder, idet storbyen altid står til rådighed. Samme pointe fremskriver Turéll i sin storby-digtning, hvor han i digtet "Storby-blues" fastgør, at "[s]torbyen er et gigantisk edderkoppespind af muligheder/muligheder og indbyrdes krydsninger til nye muligheder" (Turéll 1977: 274). Digtet er fra Turélls digtsamling af samme navn, *Storby-blues* (1977), hvori storbyen bliver beskrevet som kulturens og mulighedernes sted. Her erkendes anonymiteten, men den beskrives som havende positive eftervirkninger for storbyboeren eller tilflytteren.

Selvom københavnerlitteraturen ofte omhandler provinsboens møde med storbyen, og selvom de fleste danske forfattere har rødder i provinsen, er København også skildret fra den indfødtes perspektiv (Scavenius og Michaëlis 2016: 13). Her ses en tendens til, at byen får karakter som det givne og det fortrolige. Dette selvfølgelig forhold til byen rystes, hvis eksempelvis byen vokser eller gamle velkendte områder skal renoveres (Barlyng og Schou 1996: 488). Katrine Marie Guldager har levet mange år i København, og selvom hun ikke er indfødt københavner, kan man argumentere for, at hun skildrer et billede af København som 'givet', da hovedparten af hendes karakterer i *København* er indfødte københavnerne, der mødes af et København, som er mere fremmed for dem end det førhen har været. Fyren fra Ungdomshuset synes pludseligt, byen virker fremmed, pigen på bagsædets far opfatter pludseligt byen som en provinsby, og karakterne begynder at se revner, der kan tolkes som om, at "skibet København" er på vej til at forlise.

Barlyng og Schou pointerer yderligere, at nogle københavnerromaner betragter byen ud fra et konkret lokalområde, hvilket giver en mere nær fortælling end fortællingen om det samlede København (Ibid.: 489). Der kan argumenteres for, at Trudsø i nogle kapitler fokuserer på lokalområdet, når hun eksempelvis beskriver Nyboder som fascinerende og Nordvest som deprimerende, men i kraft af teksterne funktion som 'punktvisse koordinater', fremstår beskrivelserne som øjebliksbilleder og ikke som længerevarende fortællinger om det enkelte kvarter, som det er

tilfældet i andre københavnerromaner. Guldager fokuserer ikke på det enkelte kvarter, men tværtimod på København som helhed. Geografisk set udgør København en helhed, men menneskene kan ikke formå at indgå i et ”helhedens fællesskab”. Hos Trudsø ses helhedsbilledet af København, når hun afslutningsvist sammenligner byen med en menneskekrop. Bykvarterne bliver holdt sammen af broerne, der har samme forbindingspotentiale som menneskelig kropsvæv.

Som jeg nævnte i speciales indledende metodeafsnit, er det vigtigt at have for øje, at der eksisterer et virkelighedens København og et ordenes København skildret i litteraturen. Det bliver en central pointe hos Handesten, at skildringen af København er et subjektivt portræt, hvilket ikke nødvendigvis stemmer overens med den skinbarlige virkelighed: ”Men nu er kunst ikke kun en afspejling af virkeligheden, den er også – og især – en reaktion på den” (Handesten 1996: 10). Forfatteren portrætterer således ikke et et-til-et billede af byen. Handesten argumenterer for, at forholdet mellem byen og byen i litteraturen naturligvis må forudsætte, at læseren kan genkende københavnske lokaliteter, men at byen for forfatteren kan forekomme anderledes, end den i virkeligheden er. Eksempelvis blev Herman Bang i *Stuk* kritiseret for at skildre København mere myldrende, end byen fremstod for de fleste mennesker. Den egentlige sandhed er dog underordnet ifølge Handesten: ”Sætter man denne sandhed højest, er den direkte og kontrollerbare virkelighedsgengivelse ikke noget afgørende kriterium for, om der er tale om god eller dårlig, væsentlig eller uvæsentlig københavnerdigtning. Digtningen tilbyder sin egen poetiske sandhed om byen” (Ibid.: 11). Det er således forfatterens subjektive skildring af København, som er den gældende. Når Guldager skaber et dystert billede af København, er det, som Handesten skriver ”en reaktion på virkeligheden”. Det er muligvis Guldagers subjektive opfattelse af virkeligheden, men subjektiviteten skaber et billede af det København, hun oplever og igennem sin novellesamling forsøger at videregive til læseren.

Også stilmæssigt har der været nogle gennemgående tendenser igennem københavnerlitteraturen. Barlyng og Schou påpeger, at ”København er tema og kulisse i alle romanerne, men som det vil være fremgået, optræder byen i en del af dem desuden som et *formprincip*. Fra Bangs *Stuk* stiller de bedste forfattere bestandigt spørgsmålet, med hvilke æstetiske virkemidler storbytilværelsen kan fremstilles” (Barlyng og Schou 1996: 491). To af de mest fremtrædende formsprog i københavnerlitteraturen er impressionismen og ekspressionismen, hvilket både gælder i romanskildringerne og i digtningen. Impressionismen ses særligt i slutningen af 1800-tallets værker, eksempelvis hos Bang, der ved at beskrive et myldrende og flimrende København, forsøger at afbilde et så virkelighedsnært København som muligt. Heri bliver

fortælleren rapporterende, og alle observationer bliver tildelt lige stor betydning (Ibid.: 491). Dette kan minde om Guldagers stil i *København*, hvor fortælleren som oftest også blot er rapporterende og observerende. Selvom fortælleren bliver holdningstilkendegivende, kommer holdningerne kun til udtryk implicit.

Ekspressionismen ses derimod i mellemkrigstidens københavnerlitteratur, hvor forfattere som Tom Kristensen og Klaus Rifbjerg eksperimenterer med det ekspressionistiske, der viser sig i et ikke ensartet formsprog (Ibid.: 492). Ekspressionismen kommer blandt andet til udtryk igennem mellemkrigstidens montage-princip, som indebærer, at dokumenter fra ugeblade og avisartikler bliver anvendt i den fiktive handling. Citater fra artiklerne ”fungerer som paralleliserede eller kontrasterende kommentarer til fiktionspersonernes hverdag” (Ibid.). Guldager benytter sig af dette princip, når hun i novellen ”Indbrud” inddrager citatet med moderen, der i en avisartikel fortæller, at hendes søn ”ikke havde behøvet at dø”. Det skaber en parallel til novellens hovedkarakter, der ligeledes har et fremmedgjort forhold til sin mor. Barlyng og Schou pointerer endvidere, at montage-princippet anskueliggør ”det grundvilkår ved den moderne storbytilværelse, at bevidstheden uafladeligt bombarderes med diskursfragmenter af vidt forskellig art: opildnende, eskapistiske, forbrugstimulerende” (Ibid.). Dette kan sammenlignes med Simmels påstand om, at mennesker bliver blaserte af de mange stimuli, de møder i storbyen.

I 80'erne og 90'ernes københavnerlitteratur eksisterer også filmiske principper for formsproget. Her bliver jeget anset for at være at kameraøje, som kan panorere og tilte sin vej gennem byen. Der bliver eksperimenteret med forskellige billedstrømme, og københavnerne bliver tv-zappere:

Stilistisk mimes den maniske zapning fra TV-kanal til TV-kanal, som et billede på en ny generation af københavnere, der indtager den moderne storbyuvirkelighed som fragmenter af et fiktivt tilsnit, har fået frataget deres egentlige by-identitet, og kunne være mennesker et hvilket som helst sted på kloden (Ibid.: 493).

Globaliseringen har således vundet indpas i storbyen, hvilket kommer til udtryk igennem storbylitteraturens formsprog.

Opsummerende for tidens københavnerlitteratur er det afgørende, at ”samtlige københavnerromaner insisterer på byens former som eksistentielt og fundamentalt afgørende for livets former – og ofte også for skriftens” (Ibid.: 493). Dette medfører, at tema og stil ofte

komplementerer hinanden i københavnerlitteraturen. Som slutbemærkning kan det konkluderes, at der har været et overtal af negative skildringer af København, hvilke kritiserer byen og storbytilværelsen. Som Handesten skriver, har København langt hen ad vejen kun været tildelt ganske få hyldester. Handesten vender dette til noget positivt, eftersom han påpeger, at det ”ofte er sådan, at man tugter den, man elsker” (Handesten 1996: 15). Selvom Guldager skaber et overvejende negativt billede af København, sås det igennem analysen af *København*, at der også er indskrevet en kærlighed til byen og et ønske om at ændre den til det bedre.

Indplacering i litteraturhistorien og en genrediskussion

I ovenstående afsnit fremgik det, at København har været skildret i utallige danske romaner og digte igennem tiden. Tematisk set har der været en tendens til at skildre provinsboens møde med storbyen samt en tendens til at portrættere storbyen som et sted for anonymitet, fremmedgørelse, blaserthed og ensomhed. Stilistisk set har impressionismen og ekspressionismen været de to fremherskende formsprog inden for københavnerlitteraturen, men også igennem 80'erne og 90'erne eksisterede en eksperimenterende leg med stilistiske former, som havde til formål at afspejle storbytilværelsen. I ovenstående teoretiske afsnit om københavnerlitteraturen inddrog jeg analytiske pointer fra både *København* og *Koordinater*, og nu vil jeg overordnet indplacere de to værker i traditionen af både tematiske og stilistiske tendenser i litteraturen skrevet om København.

Tematisk set skildrer både *København* og *Koordinater* de samme 'evige' temaer, som ses i andre litterære skildringer af København. I Guldagers *København* optræder disse temaer hos københavnerne, der igennem en moderne storbytilværelse er blevet fremmedgjorte, blaserte, overfladiske, anonyme og ensomme. I Trudsøs *Koordinater* ses den tematiske lighed med tidligere københavnerværker igennem provinsboens møde med storbyen, som tilflytteren på én gang finder dragende og skræmmende. København bliver fremmed for jeget, der gennem værket går fra at føle sig forundret til at blive mødt med resonans. Guldager skildrer overordnet set et negativt billede af en by i forfald, mens Trudsø skildrer et billede af en by, der – trods sin forskellighed – formår at udgøre én sammenhængende masse. Trudsøs beskrivelser af storbytilværelsen er langt mere positive, end det er tilfældet hos Guldager og i en lang række af tidligere københavnerværker. Det positive syn manifesterer sig igennem jegets forundring og fascination af byen samt i værkets afslutning, hvor byen bliver beskrevet som værende indehaver af en indre sammenhæng. Hos Trudsø er byen ikke beskrevet ved samme kaostilstand, som det ses hos eksempelvis Bangs tempofyldte og myldrende beskrivelser af København, som de fremtræder i *Stuk*. Selvom Trudsøs

skildring af København er overvejende positiv, er den dog ikke et udtryk for samme sværmende byforelskelse, som Dan Turéll fremskriver i hans storbydigtning og artikler om storbyen.

De to værker har således åbenlyse lighedstræk til tidligere tiders tematikker og handlingsforløb inden for københavner- og storbylitteraturen. Stilistisk set adskiller værkerne sig i højere grad fra den traditionelle københavnerlitteratur. Det kommer af, at hverken *København* eller *Koordinater* kan karakteriseres som værende udelukkende et impressionistisk eller ekspressionistisk værk. Det stilistiske hænger uløseligt sammen med genreperspektivet, og ingen af værkerne kan karakteriseres som en klassisk københavnerroman omhandlende tilflytterens møde med storbyen eller som et klassisk hyldestdigt til byen. Som omtalt og diskuteret igennem specialet lægger værkerne sig genremæssigt tæt op ad novelle- og kortprosaen, hvorfor jeg vil benytte disse genrebetegnelser til at diskutere ud fra i det følgende. Her vil jeg undersøge, hvordan *København* og *Koordinater* genre- og stilmæssigt indskrives i en lang tradition af københavnerlitteratur.

Der kan argumenteres for, at Guldager skriver i et impressionistisk sprog, hvor hun forsøger at afbilde virkeligheden ved at beskrive byens gader og mennesker i et flimrende mylder. Samtidig gør hun brug af en fortællestemme, som er i stand til at hæve sig over gadeplan, hvilket medfører, at fortælleren er indehaver af et overblik og ifølge Certeau er i stand til at læse byens 'klare' historie. Overblikket kommer i særdeleshed til udtryk igennem de mange symboler og motiver, som eksisterer på tværs af novellerne. Kun fortælleren og læseren af samtlige noveller er i stand til at opfange disse forbindelser, hvilke ikke vil kunne fremskrives i en roman med den samme gennemgående hovedkarakter. Novellegenrens kriterier medfører, at der er mulighed for at skabe sammenhænge mellem fortællinger med forskellige karakterer, og igennem disse sammenhænge at fremskrive nogle gennemgående træk ved storbyboeren og dens tilværelse. Genrekriterierne medfører, at det bliver muligt at fremskrive ét samlet billede af København, som netop kommer til udtryk igennem noveller med forskellige karakterer, men med gennemgående symboler. Teksterne i *Koordinater* får samme genremæssige funktion, eftersom teksterne – de såkaldte 'koordinater' – både kan læses punktvist, men samtidig som steder i en by, hvor det for læseren er muligt at flytte sig mellem lokaliteterne, og for hvem det er muligt både se stederne i kontrast til og i sammenhæng med hinanden.

Samlet set er *København* og *Koordinaters* genrebetegnelser med til at skabe et billede af København som en by, der på den ene side er opdelt og opbrudt: I *København* ses dette ved, at menneskene er fremmedgjorte og ikke vil involvere sig i hinanden, mens det i *Koordinater* ses ved, at byens steder associeres med forskellige følelser – positive såvel som negative. Genremæssigt

kommer dette til udtryk ved, at begge værker på den ene side kan læses som enkeltstående noveller eller tekster: Læses novellerne i *København* som enkeltstående noveller, vil læseren ikke kunne skabe sammenhæng mellem symbolmotiverne såsom de lukkede døre, revnerne og indflyvningerne, der tilsammen skaber historien om byen. Læses teksterne i *Koordinater* uafhængigt af hinanden, bliver læseren ikke bekendt med de modsatrettede følelser, der eksisterer i jegets forhold til byen. Læses novellerne og teksterne modsat i sammenhæng, dannes derimod et samlet billede af byen, hvor det kan udledes, at karaktererne i *København* er fælles om at være fremmedgjorte, samt at de mange steder i *Koordinater* er bundet sammen af den samlede historie, der danner byen København. Novellerne og teksterne kan læses selvstændigt eller i sammenhæng med hinanden, ligesom byen kan opdeles i mindre dele eller anskues i en større sammenhæng. Dermed hænger form og indhold uløseligt sammen, og formen afspejler netop byen som et sted, der både kan forstås i mindre dele og i sammenhæng.

København og *Koordinater* skaber således samlet set et portræt af København, som tematisk set skildrer de samme evige temaer, der ses gennem københavnerlitteraturen: fremmedgørelse, anonymitet, blaserthed samt modsætningsforholdet mellem provins og storby. Genremæssigt medfører værkerne et potentiale for at skildre et København, som ikke udelukkende bliver set fra gadeniveau eller fra et fugleperspektiv. I Guldagers *København* foregår fortællingerne oftest på gadeplan, men de samlede motiver og symboler mellem novellerne kan læses som et overbliksbillede, der viser byen set oppefra. Samme dobbeltbevægelse er til stede hos Trudsø, hvor læseren i den enkelte tekst befinder sig på ”nede” på gadeplan. Samtidig kan de mange gadenavne opfattes som koordinater, der er forbundne, og hvor usynlige tråde forbinder København til én samlet by.

Konklusion

I dette speciale har jeg påvist, at de to værker *København* (2004) og *Koordinater* (2013) skildrer København på forskellig vis, men at deres lignende genrebetegnelser skaber muligheder for at danne et overbliksbillede af København, der på én gang kan anskues som værende opdelt og i sammenhæng.

Katrine Marie Guldagers novellesamling *København* skildrer et dystert billede af København, hvor byen bliver sammenlignet med et skib, der er ved at forlise. Menneskene er – som Simmel påpeger er en følgevirkning af storbytilværelsen - blevet fremmedgjorte, overfladiske, anonyme, identitetsløse og blaserte. Det gælder både på Stjernfelts forståelse af gaden og stedet. Den moderne storbytilværelse har medført, at københavnernes ikke længere er i stand til at indgå i fællesskaber med hinanden. Selvom menneskene bor tættere på hinanden i storbyen end nogensinde før, er de med Zygmunt Baumans begreb ”out of touch together”: De befinder sig tæt på hinanden i fysisk forstand, men langt fra hinanden mentalt. Guldager beskriver, hvordan den moderne storbytilværelse har skabt et samfund, hvor mennesker ikke længere involverer sig i hinanden. Den moderne storbytilværelse har medvirket til et ikke-handlende samfund, hvor menneskene blot lader tingene stå til. Denne dystre portrættering af København kommer til udtryk igennem en fortæller, der via sine betragtninger implicit giver sine holdninger tilkende. Fortælleren forholder sig ikke til, hvorvidt karakterne handler rigtigt eller forkert, men understreger blot, at de er ikke-handlende. Dermed bliver fortælleren indirekte holdningstilkendegivende uden at være moraliserende. Guldagers *København* kan læses som en samfundskritik af den moderne storbytilværelse og som en frygt for, at København vokser sig større – og længere væk fra sig selv.

Amalie Laulund Trudsøs værk *Koordinater* skildrer det personlige forhold til København fra en tilflytters perspektiv. I Trudsøs værk ændrer byen karakter alt efter jegets tilstand, der både gennemgår en forundring- og forelskelsesfase, et had til visse dele af byen og som ender med at være mødt af resonans. København bliver beskrevet som modsætningsfyldt, og de mest fremtrædende modsætningspar kommer til syne mellem byens naturlige og kunstige elementer, mellem byens kvarterer og i modsætningsforholdet mellem hjem og ude. København bliver stedet, hvor den unge kvinde gennemgår en udvikling fra ung til voksen, hvorfor København optræder som fremmed for hende. Afslutningsvist flytter jeget for fjerde gang og må indrømme, at det kommer til at savne andre dele af København. Til sidst bliver byen sammenlignet med en menneskekrop og opfattet som et sted, der i kraft af byens mange forskellige kvarterer er opdelt, men igennem broerne er forbundet.

I sammenligningen med tidligere københavnerlitteratur fandt jeg frem til, at de to værker har flere tematiske ligheder med andre københavnerværker. *København* skildrer samme 'evige' tematikker skrevet om storbytilværelsen: fremmedgørelse, anonymitet, identitetsløshed, overfladiskhed og blaserthed. I *Koordinater* fortælles den klassiske historie om en provinsboer, der flytter til storbyen og bliver mødt med fremmedhed og forundring, men ender med at føle sig hjemme i byen. Selvom de to værker tematisk set ikke adskiller sig betydeligt fra tidligere skønlitterære værker om København, gør de det stilmæssigt i kraft af deres genrebestemmelser. Fælles for både *København* og *Koordinater* er, at novellerne og teksterne både kan læses som korte 'punktvisse' fortællinger og som én sammenhængende fortælling. I *København* kan de læses som enkeltvis noveller, der skaber et dystert billede af en bestemt hændelse eller en familiær relation, men kun tilsammen får læseren et helhedsbillede af den samfundskritik, Guldager forsøger at fremskrive. Kun hvis man læser novellerne i sammenhæng, opfanger man de mange symboler og motiver, som forbinder fortællingerne. I *Koordinater* kan teksterne læses enkeltvist, hvilket eksempelvis vil indeholde en fascination af Nyboder eller et had til Nordvest, men læses teksterne i sammenhæng, er *Koordinater* en lang fortælling om et jeg, der gradvist lærer København bedre at kende. Formen afspejler således København som sted: Byens kvarterer er adskilte, men i sammenhæng opnås en større forståelse for byen.

Tidligere har det været romangenren og lyrikken, der genre-mæssigt har domineret københavnerlitteraturen. *København* og *Koordinater* kan bedst karakteriseres som noveller og kortprosatexter. Disse genrebetegnelser medfører en mulighed for at beskrive byens enkelte steder set fra et gadeperspektiv, men samtidig en mulighed for at se byens større sammenhænge i et fugleperspektiv. Genreformerne afspejler således et København, der både kan betragtes fra det enkelte og konkrete sted, men ligeledes i en større sammenhæng.

Litteraturliste

Primær

Guldager, Katrine Marie (2004): *København*. 2. oplag. Gyldendal.

Trudsø, Amalie Laulund (2013): *Koordinater*. 1. udgave, 2. oplag. København: Rosinante&CO.

Teori

Andersen, Jørn Erslev (2006): "Kanter, heder og asfalt – jagten på de litterære provinser" i *Kulturo*, 12. årg., nr. 23.

Andersen, Per Thomas (2013): "Hvor burde jeg da være?" - kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere litteratur. Oslo: Universitetsforlaget.

Augé, Marc (1992): "Ikkesteder" i *Sted - Moderne litteraturteori 9*. Århus: Aarhus Universitetsforlag 2010.

Auster, Paul (1985): *By af glas* i *New York Trilogien* 2011. Helsingør: Forlaget Per Kofod.

Barlyng, Marianne og Schou, Søren (1996): *Københavnerromaner*. København: Borgen.

Casey, Edward S. (1996): "Hvordan man kommer fra rummet til stedet på ganske kort tid" i *Sted - Moderne litteraturteori 9*. Aarhus Universitetsforlag 2010.

Certeau, Michel de (1980): "Vandringer i byen" i *Sted - Moderne litteraturteori 9*. Århus: Aarhus Universitetsforlag 2010.

Cresswell, Tim (2015): *Place: An Introduction*. 2. udgave. Wiley Blackwell.

Handesten, Lars (1996): *Alligevel så elsker vi byen. Tolv kapitler af Københavns litteraturhistorie*. København: C.A. Reitzels Forlag.

Handesten, Lars (2007): "Subtile sammenhænge og meningsløse ender – Katrine Marie Guldager" i *Dansk litteraturs historie bind 5*. København: Nordisk Forlag.

Mai, Anne-Marie (2010-2011): *Hvor litteraturen finder sted* (bind 3). København: Gyldendal.

Mai, Anne-Marie og Ringgard, Dan (2010): "Introduktion" i *Sted - Moderne litteraturteori 9*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Massey, Doreen (1977): "En global fornemmelse for sted" i *Sted - Moderne litteraturteori 9*. Århus: Aarhus Universitetsforlag 2010.

Mønster, Louise (2009): "At finde sted" i *Edda* nr 4.

Mønster, Louise (2013): *Mødesteder*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

Pape, Camilla (2013): Anmeldelse: "Københavnertekster på forårseffekt – Amalie Laulund Trudsøs KOORDINATER". Litteraturnu.dk (<http://litteraturnu.dk/kobenhavnertekster-med-forarseeffekt-amalie-laulund-trudso-koordinator/>)

Sidst tilset d. 24/5-2018

Pedersen, Anita Hvonbech (2013): "Trudsø, Amalie Laulund – Koordinator". Litteratursiden.dk (<https://litteratursiden.dk/analyser/trudso-amalie-laulund-koordinator>)

Sidst tilset d. 24/5-2018

Rasmussen, Guldager Maria (2013): Anmeldelse: "Koordinator af Amalie Laulund Trudsø". Litteratursiden.dk (<https://litteratursiden.dk/anmeldelser/koordinator-af-amalie-laulund-trudso>)

Sidst tilset d. 24/5-2018

Ringgaard, Dan (2010): *Stedssans*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Rosiek, Jan (2015): *Danmark, Gurre, stranden – Steder i dansk litteratur*. København: U Press.

Scavenius, Bente og Michaëlis, Bo Tao (2016): *Bybilleder*. Strandberg publishing.

Simmel, Georg (1903): *Storbyerne og det åndelige liv*. KK 71, Forlaget Medusa 1992.

Stjernfelt, Frederik (1996): "Sted, gade, plads – en naiv teori om byen" i *Byens pladser*. København: Borgen 1996.

Thorsen, Anders (2008): "På sporet af den tabte tand: en nærlæsning af Katrine Marie Guldagers 'København'." I *Synsvinkler*, årg. 17, nr. 37.

Turéll, Dan (1977): "Til Storbyens Pris - Af en asfalt-rottes bekendelse" Original artikel under titlen "Af en asfalt-rottes bekendelser eller: Ode til storbyen" Politiken 19. juli 1976. Optrykt i Af Livets laboratorium. Medie-Montager IV.

Turéll, Dan (1977): "Storby-blues" fra digtsamlingen *Storby-blues*. I *Storby-trilogien*, 3. udgave, 2. oplag, 2011. København: Borgen.

Tygstrup, Frederik (2013): "Sted" i *Introduktion til teori og analyse*. 2. udgave, 1. oplag. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Zahavi, Dan (2003): *Fænomenologi*. København: Roskilde Universitetsforlag.

Digitale opslag

"Blasert": <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=blasert&tab=for>

Sidst tilset d. 28/5-2018

"Glokalisering": <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=glokalisering>

Sidst tilset d. 28/5-2018