



HAL
open science

Døm altid bogen på omslaget: om boghistorie og litteraturanalyse - og Gittes monologer

Klaus Nielsen

► To cite this version:

Klaus Nielsen. Døm altid bogen på omslaget: om boghistorie og litteraturanalyse - og Gittes monologer. Literature. University of Copenhagen. Faculty of Humanities, 2012. Danish. NNT: . tel-00765910

HAL Id: tel-00765910

<https://theses.hal.science/tel-00765910>

Submitted on 17 Dec 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Klaus Nielsen

Døm altid bogen på omslaget

Om boghistorie og litteraturanalyse – og *Gittes monologer*

Ph.d.-afhandling

Juni 2012

Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab

Københavns Universitet

Vejleder: Johnny Kondrup

Indhold

Forord	8
1 Indledning	10
2 Teorier om litteratur – boghistorie og litteraturteori	25
3 Tekst, lyd og materialitet – om lydanalyse	39
4 Recension	55
5 Den komplekse udsigelse	107
6 Sproget og kroppen – <i>Gittes monologer</i> som lyd	127
7 Fortolkning og transmission	178
8 Værkbegrebet	215
9 Udkast til en materiel poetik – boghistorie som litteraturanalytisk metode	235
10 Konklusion	287
Litteratur	292
Bilag	309
Resumé og abstract	313

Detaljeret indholdsfortegnelse

Forord	8
DEL I	
1 Indledning	10
1.1 Om bøger og litteratur	10
1.2 Afhandlingens formål	12
1.3 <i>Gittes monologer</i> som casestudy	13
1.4 Metoder og teorier	14
1.5 Begreber	16
1.5.1 Værk, tekst og dokument	16
1.5.2 Paratekst og materialitet	17
1.5.3 Transmission og version	18
1.6 Afhandlingens opbygning	20
1.7 Forskningsoversigt	20
2 Teorier om litteratur – boghistorie og litteraturteori	25
2.1 Boghistorie	25
2.1.1 Materialbibliografi	28
2.1.2 Tekstkritik	29
2.2 Litteraturteori	30
2.2.1 Mangfoldighed og pluralisme – litteraturteori nu	31
2.2.2 Formalstrukturalistisk poetik	33
2.2.3 Historisk læsning	36

3 Tekst, lyd og materialitet – om lydanalyse	39
3.1 Lytteratur – den auditive litteratur	39
3.2 Bibliografiske problemstillinger	41
3.3 Analytiske problemstillinger	43
3.4 Lydtekstens materialitet	46
3.5 Om lydanalyse og PRAAT	50

DEL II

4 Recension	55
4.1 Indledning – Højholt for folket	55
4.1.1 Præsentation af værket	55
4.1.2 Afgrænsning	59
4.1.3 Om kapitlets opbygning	61
4.2 Gitte i radioen	62
4.2.1 <i>Perspektivkassen</i> som publikationskontekst	62
4.2.2 Dagsaktualitet	64
4.2.3 Udsendelsestidspunkt og udbredelse	66
4.2.4 Materialesituationen	67
4.3 Gitte på scenen	67
4.4 Trykte udgaver	71
4.4.1 <i>Gittes monologer og andre kvababbelser</i> (1981)	72
4.4.2 <i>Gittes monologer</i> (1982)	78
4.4.3 <i>Gittes sidste monologer – nye Gitte monologer</i> (1983)	87
4.4.4 <i>Gittes monologer</i> , samlet udgave (1984)	95
4.5 Andre tekstkilder	101
4.5.1 <i>Gittes monologer</i> , VHS (1984)	101
4.5.2 <i>Gittes monologer</i> , online (2007)	103
4.5.3 <i>Nogle Gitte-monologer</i> , DR (1982)	105
5 Den komplekse udsigelse	107
5.1 Udsigelsen og værket	107
5.1.1 Overordnet struktur	108
5.1.2 Diegetisk paratekst	111
5.2 Metalepsis	114
5.2.1 Metalepsens retning	116

5.2.2 Metalepsens grad	117
5.3 Højholts metalepser	119
5.4 Metalepsis og initiativ	123
6 Sproget og kroppen – Gittes monologer som lyd	127
6.1 Lyd er ikke bare lyd	127
6.1.1 Gittes auditive manifestationer	127
6.1.2 Hvad vil det sige at lytte (til litteratur)?	130
6.1.2.1 Temporalitet	132
6.1.2.2 Talens ikke-tekstlige variable	134
6.1.2.3 Stemmens invariable kropslighed	140
6.1.3 En lytter er ikke bare en lytter	147
6.1.3.1 Lyd oplevet live eller som indspilning	147
6.1.3.2 Radio-oplæsningerne	154
6.1.4 Strategier for nærlytning	158
6.2 Litteraturanalyse i laboratoriet	162
6.2.1 Intonation på lydudgivelsen i 1982	164
6.2.2 Intonation på lydudgivelsen i 1983	167
6.2.3 Andre lydkilder	170
6.2.4 Det samlede billede	172
6.3 Gittes kropslige talesprog	174
7 Fortolkning og transmission	178
7.1 Hvad handler <i>Gittes monologer</i> egentlig om?	178
7.1.1 En dannelsesroman i monologform	178
7.1.2 Højholts flirt med og kamp mod populariteten	185
7.1.3 Hvad handler <i>Gittes monologer</i> mest om?	188
7.2 Underholdningens kunst	191
7.2.1 Værkets forskellige signaler	191
7.2.2 Grin er indsigt – Højholt om kunst og underholdning	195
7.2.3 Værkets reception	198
7.2.3.1 Samtidens modtagelse	198
7.2.3.2 Senere forskning	206
7.3 Det stivnede sprog – performance og publikation	210

DEL III

8 Værkbegrebet	215
8.1 Det boghistoriske værkbegreb	215
8.2 Værkbegrebet i litteraturteorien	220
8.2.1 Værket og artefaktet – Pragerskolen og receptionsæstetikken	220
8.2.2 Holisten Genette	222
8.2.3 Værket som genrebetegnelse – Barthes og kunstteorien	224
8.2.4 Dokument- eller værkanalyse – værkbegrebet i litteraturanalysen	227
8.3 Udvidelsen af værkbegrebet	230
8.3.1 Spatial udvidelse – bogen som del af værket	231
8.3.2 Temporal udvidelse – værket som mere end bogen	233
9 Udkast til en materiel poetik – boghistorie som litteraturanalytisk metode	235
9.1 Recension (A)	238
9.1.1 Bibliografisk overblik	238
9.1.2 Umiddelbar materiel varians	240
9.1.3 Tekstuel varians – et skøn	240
9.2 Valg af grundtekst (B)	241
9.2.1 Førsteudgaven	243
9.2.2 Sidste udgave fra forfatterens hånd	244
9.2.3 Manuskripter	246
9.2.4 Grundtekst, refleksion og humaniora	247
9.3 Analyse (C)	249
9.4 Materialitet og transmission (D)	249
9.4.1 Grundtekstens manifestation	250
9.4.1.1 Lingvistisk paratekst	250
9.4.1.2 Grafisk design	251
9.4.1.3 Taktile kvaliteter	263
9.4.1.4 Publikationskontekst	264
9.4.2 Transmissionshistorie	266
9.4.2.1 Tekstuel varians	267
9.4.2.2 Materiel varians	271
9.5 Modellen som metode	278
9.5.1 Om delementernes rækkefølge	278
9.5.2 Stikprøve-kollation	282
9.6 Sammenfatning – mod en multimodal litteraturanalyse	284

10 Konklusion	287
10.1 Afhandlingens formål	287
10.2 Andre perspektiver	289
Litteratur	292
Bilag	
Bilag 1 – Bibliografi over <i>Gittes monologer</i>	309
Bilag 1 – Erik Skyum-Nielsens forord til <i>Gittes monologer</i> (1982)	311
Bilag 3 – Bibliografi over anmeldelser af <i>Gittes monologer</i>	312
Resumé	313
Abstract	314

Forord

Undervejs i arbejdet med mit ph.d.-projekt har en række personer læst og kommenteret dele af afhandlingen i forskellige stadier af dens tilblivelse. Jeg skylder følgende en stor tak for deres hjælp og frugtbare kritik: Poul Behrendt, Jens Bjerring-Hansen, Jon Hansen, Anne Mette Hansen, Henrik Horstbøll, Tina Høegh, Stefan Iversen, Torben Jelsbak, Finn Gredal Jensen, Bo Hakon Jørgensen, Susanne Kemp, Stefan Kjerkegaard, Jacob Kreutzfeldt, Dorthe Kühnrich, Bente Larsen, Gorm Larsen, Kristina Lundblad, Wim Van Mierlo, Pernille Lange Nielsen, Birgitte Beck Pristed, Anders Juhl Rasmussen, Krista Stinne Greve Rasmussen, Jan Rosiek, Jakob Stougaard-Nielsen, Jacob Thøgersen og John Tøndering. En særlig tak til Niels Grotum Sørensen for at holde »blikket skarpt rettet med et ståløje«, og til min vejleder Johnny Kondrup. Uden Johnnys hjælp var det ikke gået. Tak for godt samarbejde gennem tre år.

Desuden takker jeg mine kollegaer på Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab for et støttende og konstruktivt forskningsmiljø og mine kollegaer hinsidan på Avdelningen för bokhistoria ved Lunds universitet for et berigende ophold i efteråret 2009. Især tak til Kristina Lundblad og Henrik Horstbøll for det fortsat gode samarbejde. For adgang til Højholts arkivmateriale med mere takker jeg Signe Højholt.

Sidst, men ikke mindst, en kæmpe tak til Pernille, Marius og Karl-Emil for at have båret over med mig og til bedstemødrene for stærkt udvidet service.

Nørrebro, juni 2012

Klaus Nielsen

DEL I

1 Indledning

Vi kan ikke genkalde os de bøger, der har givet os de største læseoplevelser, uden også at komme i tanke om disse bøgers omslag [...] Bogomslag signalerer en overgang mellem bogens univers og den helt almindelige verden, som vi lever i.

Orhan Pamuk, *Andre farver* (2009)

1.1 Om bøger og litteratur

Denne afhandling handler om bøger og litteratur. Nærmere bestemt handler den om begrebet *det litterære værk*, som inden for litteraturvidenskaben er en problematisk størrelse. Formålet er at udfordre og i sidste instans omdefinere litteraturanalsens genstand og selve litteraturens centrum.

Når vi læser et værk, sker det altid via et medie – oftest en bog trykt på papir – og denne fysiske genstand udgør også en del af vores læseoplevelse. Bøgerne er stadig vores primære adgang til litteraturen. Men til trods for denne dominerende position spiller bogen som medie kun en marginal rolle inden for litteraturvidenskaben, hvor materielle betragtninger sjældent indgår i fortolkningen. I afhandlingen forsøger jeg at syntetisere disciplinerne boghistorie og litteraturteori og opstille en metode for inddragelse af bogens materialitet i litteraturanalsen. Jeg mener, at man netop hermed kan opnå en bedre forståelse af, hvad der gør litteratur til litteratur.

Som eksempel materiale har jeg valgt Per Højholts (1928-2004) store publikumssucces *Gittes monologer*, der udkom i årene 1981-84. Værkets høje grad af kompleksitet (både bibliografisk og udsigelsesmæssigt) trods almindelige litteraturanalytiske tilgange og fordrer, at værkbegrebet diskuteres ud fra et boghistorisk og materielt perspektiv. Monologerne peger på det centrale spørgsmål: Hvad er det egentlig, vi fortolker, når vi analyserer litteratur?

Boghistorikeren Roger E. Stoddard er blevet berømt (og berygtet) for sin programmatisk formulering, der sammenfatter boghistoriens litteratursyn:

Whatever they may do, authors do *not* write books. Books are not written at all. They are manufactured by scribes and other artisans, by mechanics and other engineers, and by printing presses and other machines.¹

Stoddards pointe er ikke at nedvurdere forfatterens rolle, men at understrege, hvordan produktionen af bøger foregår som et samarbejde mellem flere personer, fx forlæggere og bogtrykkere. Forfatteren leverer naturligvis manuskriptet, men er derudover normalt ikke involveret i produktionen af den fysiske bog og de mange eksemplarer, den trykkes i. Med sin formulering sigter Stoddard til distinktionen mellem bøger og litteratur: Forfatteren skriver litteratur, mens forlæggere, trykkere og andre producerer bøger.

Dette er en meget præcis formulering af boghistoriens udgangspunkt, hvad angår produktionen af bøger. Men når man som jeg vil bruge boghistorien som et led i litteraturanalsen, er man nødt til at vende betragtningen på hovedet. Hvad angår læserens møde med litteraturen, forholder det sig omvendt: *Læsere læser ikke litteratur. De læser bøger*. Sådan bruger vi betegnelserne i daglig tale, fx: »Jeg skal læse en god bog i weekenden« eller, »jeg har lånt en bog på biblioteket.« Men i litteraturanalsen er denne skelnen mellem bøger og litteratur ikke almindelig, og det er, hvad jeg med min afhandling ønsker at diskutere og ændre. Jeg vil introducere en række værktøjer og begreber, som bl.a. litteraturstuderende kan anvende i deres omgang med litteratur, bøger og fortolkning.

Under arbejdet med denne afhandling har flere kollegaer påpeget, at titlen *Døm altid bogen på omslaget* er misvisende. Mit sigte med afhandlingens boghistoriske bidrag til litteraturanalsen er rigtignok bredere og rækker dybere ned i bøgernes materialitet end blot til omslaget. Alligevel har jeg valgt at beholde den, og det er der to grunde til. For det første er titlen ment som en provokation, der kan få os til at tænke anderledes på litteratur. Den er en negation af en fornuftig tommelfingerregel, som de fleste er bekendt med. At man ikke skal dømme bogen på

¹ Roger E. Stoddard: »Morphology and the Book from an American Perspective«, i: *Printing History* 9:1, 1987, s. 2-14; s. 4.

omslaget betyder, at man ikke skal lade sig narre af en tings (eller en persons) udseende. Der er altid også et indhold. Når det gælder litteratur, er det oftest indholdet, som interesserer os. Det er for at engagere sig i indholdet, at man giver sig til at læse i en given bog. Tommelfingerreglen har imidlertid også en logisk konsekvens, og det er den, jeg med titlen ønsker at fremhæve: Man kan ikke have et indhold uden en indpakning. Litteratur møder aldrig læserne som kropsløse og abstrakte værker, men altid i en indpakket form, og denne indpakning påvirker mødet.

For det andet er titlen ikke så misvisende, som man kan tro. Det er på omslaget, vi genkender en bog, vi tidligere har læst, som forfatteren Orhan Pamuk pointerer i kapitlets motto.² Det er også tit omslaget, som gør os opmærksomme på, at værket findes i forskellige udgaver. Det minder os om, at det litterære værk er noget andet og mere end blot den udgave, vi sidder med i hånden. Bogen repræsenterer kun et enkelt punktnedslag i værkets publikationshistorie. Måske kan opdagelsen af forskellige omslag til et værk gøre os nysgerrige: Hvis der er forskelle i indpakningen, er der så også forskelle i indholdet? Ved blot at betragte omslaget er man allerede i gang med en boghistorisk litteraturanalyse. Og da boghistorie og litteraturanalyse er afhandlingens teoretiske udgangspunkter, passer titlen faktisk fint.

1.2 Afhandlingens formål

Afhandling har tre primære formål. Det er hensigten, at den analytiske del og de teoretiske betragtninger tilsammen skal resultere i:

- Ny viden om *Gittes monologer* og værkets rolle i Højholts forfatterskab.
- En tværdisciplinær diskussion af begrebet *det litterære værk*.
- Et udkast til en almengyldig analysemodel – en materiel poetik – for inddragelsen af boghistoriske og materielle aspekter i den litterære analyse.

Værkbegrebet betyder forskellige ting inden for henholdsvis boghistorien og litteraturteorien, og der ligger en frugtbar udfordring i at jævnføre og diskutere de to discipliners definitioner, hvilket jeg gør i kapitel 8. Som en konsekvens af denne

² Se »Ni bemærkninger om bogomslag« fra essaysamlingen *Andre farver*, oversat af Tom Fagerland, København: Gyldendal 2009, s. 138 f. Den tyrkiske original *Öteki Renkler* er fra 2006.

diskussion opstiller jeg i kapitel 9 en model for, hvordan en litteraturanalyse med afsæt i det boghistoriske værkbegreb kan se ud. Mit udkast til en materiel poetik søger ikke at erstatte eksisterende litteraturanalytiske metoder, men må forstås som en ny optik, hvorigennem analysegenstanden skal ses.

1.3 Gittes monologer som casestudy

Gitte-monologerne udkom i fire selvstændige udgivelser: første gang i bogform med *Gittes monologer og andre kvababbelser* (1981). Derefter kom lydudgivelserne *Gittes monologer* (1982) og *Gittes sidste monologer – nye Gitte monologer* (1983), hvor Højholt læser monologerne live foran et publikum. Til sidst udkom en samlet udgave i bogform med titlen *Gittes monologer* (1984). Allerede inden dette udgivelsesforløb havde publikum dog stiftet bekendtskab med Gitte ved oplæsninger i Danmarks Radio. Radiomediet sikrede hende en bred lytterskare, og det var også som oplæsning, Gitte blev en stor succes under Højholts turnéer rundt i landet. Enkelte af disse optrædere blev tilmed indspillet på video og enten vist i tv eller udgivet på videobånd. Alle Gitte-monologerne var skrevet på bestilling fra opdragsgivere, bl.a. Danmarks Radio.

Gittes monologer indeholder som samlet værk imidlertid langt mere end blot monologerne. Det skyldes især de to lydudgivelser, hvor Højholt introducerer hver monolog med kommentarer om anledningen til teksten. Fx udgør Højholts indledende kommentarer halvdelen af 1983-lp'ens samlede spilletid, og denne paratekst er kun i begrænset omfang blevet inddraget i Højholt-forskningen. Min tilgang til Gitte-monologerne som et samlet værk får især to følger:

- For det første får monologernes kontekst betydning for fortolkningen, dvs. både publikationskonteksten og Højholts paratekstuelle indledninger.
- For det andet fremstår monologerne som et narrativt forløb stykket sammen af en række hverdags-tableauer fra Gitte og Prebens hjem i det midtjyske.

Gitte-monologernes kompleksitet beror på en række faktorer, som kan inddeles i to overordnede kategorier: dels en bibliografisk og materiel, dels en udsigelsesmæssig. Til den første kategori hører følgende punkter:

- Værket findes ikke repræsenteret fyldestgørende i nogen af de individuelle udgivelser, og de fleste monologer findes i tre eller flere versioner. Der er derfor behov for et udvidet, boghistorisk værkbegreb.
- Værket findes ikke repræsenteret fyldestgørende i blot én type medie (fx bogen), men er multi-medialt eller multi-materielt. Der er derfor behov for flere bibliografiske tilgange, bl.a. diskografi.
- Værket er desuden multi-modalt og består af både skriftlig og talt tekst. Men hvordan analyserer man en oplæsning? Der er således behov for at tænke *tekstanalyse* i en bredere kontekst end sædvanligt og bl.a. inddrage digital lydanalyse for at opnå en bedre forståelse af samspillet mellem trykt tekst og oplæsning.

Værkets udsigelsesmæssige kompleksitet består i et samspil mellem (og en kontamination af) forskellige narrative planer, nærmere bestemt mellem fortæller og opdragsgiver og mellem fortæller og fortællingens hovedperson. Værket får en væsentlig del af sin narrative fremdrift fra netop dette samspil. Det er nødvendigt at inddrage narratologiens udsigelsesanalytiske redskaber (især begrebet *metalepsis*) for at kunne analysere disse relationers funktion i værket.

1.4 Metoder og teorier

En analyse af *Gittes monologer* kræver med andre ord flere værktøjer, end den gængse litteraturteori tilbyder. Den boghistoriske tilgang kan være med til at redegøre for værkets tilblivelse og for meningsbærende varianter mellem de forskellige versioner. Her er det især bibliografiens og tekstkritikkens begrebsapparater, som skal indarbejdes i analyserne, og jeg giver nedenfor en introducerende begrebsudredning (se afsnit 1.5). Forholdet mellem fortællingens univers og fortællerens må analyseres ud fra narratologiens begrebsapparat. Endelig kræver selve oplæsningerne andre værktøjer, bl.a. lydanalyse og nogle af de begreber, som forskningen inden for lydbøger og digtoplæsninger opererer med. Disse tilgange må kombineres i analysen, for det er samspillet mellem værkets forskellige medier, materialiteter og

udtryksformer, som er interessant, og dermed også samspillet mellem tilgangenes forskelligartede resultater.³

En del af mine metodiske redegørelser og overvejelser har jeg valgt at placere i afhandlingens midterste del sammen med de pågældende analyser. Her kan de bedre anskues i sammenhæng med de konkrete eksempler. Således redegør jeg i kapitel 5 for min brug af narratologien, især udsigelsesanalyse og metalepsisbegrebet, og i kapitel 6 for min tilgang til lydtekster og lydanalyse. Derudover vil en række af de metoder, jeg har brugt, blive behandlet i kapitel 9. Her optræder de som delelementer af mit udkast til en almenyldig model for, hvordan samspillet mellem litteratur og materialitet kan analyseres. Her behandles især tekstkritikkens rolle for litteraturanalsen og forskellige boghistoriske tilgange til inddragelse af bogens materialitet.

Boghistorie er et internationalt og tværfagligt forskningsfelt, som er ved at vinde fodfæste i Danmark. Betegnelsen fungerer som paraply for flere discipliner, fx editionsfilologi, litteratur- og tekstsociologi, læsnings- og receptionshistorie, analytisk og deskriptiv bibliografi, bibliotekshistorie samt forlags- og bogproduktionshistorie. Fælles for dem er en sociologisk opfattelse af teksters tilblivelse, hvor værket ikke kun ses som et kunstværk med åndshistorisk forbindelse til sin oprindelige samtid, men også som et konkret historisk og fysisk produkt, der er frembragt af forfatteren i samarbejde med en række øvrige medspillere, fx forlagsredaktører, korrekturlæsere, grafikere og bogtrykkere.

For litteraturteoriens vedkommende er mit udgangspunkt primært narratologien, herunder også nyere forskningsbidrag inden for feltet *unnatural narratology*. Her fokuseres især på de former for narrativ litteratur, som bevæger sig uden for traditionelle fortælleformer, bl.a. ved brug af metalepsis. Denne betegnelse bruges om brud på grænserne mellem narrative planer, og disse opstår, når fx en figur fra fortællingen begynder at tale til forfatteren eller læseren. Afhandlingens tilgang til værket som oplæsning og performance støtter sig desuden til nyere forskning inden for digtoplæsning og lydbøger.

³ Radioforskeren Torben Sangild fremhæver en lignende pointe, hvad angår lydforskning. Vi bruger forskellige kognitive evner, når vi lytter til lydtekster og absorberer deres betydning, og derfor må man gå eklektisk til analysearbejdet ud fra forskellige metodiske tilgange, jf. »Radio signature analysis – Radiolab«, i: *SoundEffects* 2:1, 2012, s. 139-152; s. 146.

1.5 Begreber

Med afhandlingen tager jeg afsæt i en række boghistoriske og bibliografiske begreber, som er centrale for mit litteratursyn. Jeg giver derfor i det følgende en række korte definitioner, men vender senere i afhandlingen tilbage til flere af begreberne med en mere nuanceret diskussion.

1.5.1 Værk, tekst og dokument

Inden for den boghistoriske teoridannelse er distinktionen mellem *værk*, *tekst* og *dokument* fundamental. Når vi læser et litterært værk, foregår det altid ud fra et bestemt dokument (oftest en bog), og dette dokument indeholder eller bærer en bestemt tekst. Dokumentet repræsenterer kun én manifestation af det pågældende værk, og der findes næsten altid flere manifestationer.⁴ Værket kan være udkommet i flere udgaver, og teksterne i disse er ikke nødvendigvis ens. Desuden består hver udgave måske af mange tusinde eksemplarer. Hvert eksemplar er et dokument, som kun repræsenterer én manifestation af værket.⁵ Begrebet *det litterære værk* skal forstås som en abstrakt samlebetegnelse for alle de udgaver, bøger, fremførelser og lignende, hvor titlen manifesterer sig, og hvor mødet med læseren finder sted. I kapitel 8 giver jeg en mere detaljeret redegørelse for dette boghistoriske værkbegreb og diskuterer konsekvenserne af det litteratursyn, som boghistorien repræsenterer, i forhold til litteraturanalysen og det mere løst definerede værkbegreb, man finder i litteraturteorien.

Værker kan være af vidt forskellige størrelser. Fx kan et værk være en roman, en novelle eller et digt.⁶ Det kan også være en novelle- eller digtsamling. Det afhænger af ens analytiske udgangspunkt. Vil man fortolke digtet eller samlingen? Et værk kan også være spredt ud over flere dokumenter. Det gælder fx en roman, som

⁴ Der er undtagelser fra denne regel, fx et upubliceret værk, som kun findes i én håndskreven version.

⁵ Bibliografen Mats Dahlström forklarer forholdet mellem værk og dokument med en analogi fra semiotikken. Værket kan ses som *det betegnede* (signifié) og dokumentet som *det betegnende* (signifiant), se *Under udgivning. Den vetenskapliga utgivningens bibliografiska funktion*, Borås & Göteborg: Valfrid 2006, s. 59.

⁶ Jf. fx Jerome J. McGann: *The Beauty of Inflections. Literary Investigations in Historical Method and Theory*, Oxford: Clarendon Press 1985, s. 22 samt begrebsdiskussionen i kap. 3 »The Text, the Poem, and the Problem of Historical Method«, s. 111-132. Johnny Kondrup: *Editionsfilologi*, København: Museum Tusulanum 2011, s. 34.

fylder mere end et bind. *Gittes monologer* er et andet eksempel. Her bruger jeg værkbegrebet som en samlebetegnelse for de fire separate udgivelser.

Tekst betegner den sekvens af alfanumeriske tegn, som vi læser. Teksten knytter sig til det enkelte dokument, og der kan være forskelle mellem teksterne i de enkelte manifestationer af værket. Når der findes forskelle, kaldes det *varians*, og der er næsten altid varians. Netop heri ligger et centralt argument for at problematisere værkbegrebet i forhold til litteraturforskningen. Et værk er ikke identisk med den tekst, man har foran sig, idet der oftest findes varianter. I afsnit 8.2.4 behandler jeg netop variansens rolle i litteraturanalysen. Hvad er genstanden for en litterær analyse? Er det teksten i det enkelte dokument (og i så fald hvilket dokument), eller er det værket? Når disse boghistoriske begreber skal anvendes på *Gittes monologer*, bliver det imidlertid tydeligt, at tekst ikke kun kan ses som tegn trykt på papir. Højholts oplæsninger er også tekst.⁷ I kapitel 3 og 6 diskuterer jeg, hvad det vil sige at læse lydtekster og lytte til litteratur.

Dokument betegner den fysiske bærer af teksten. I den bibliografiske og editionsfilologiske terminologi kaldes dokument også for *tekstbærer*. Bøger, aviser eller tidsskrifter, manuskripter og andre former for skriftbaserede genstande er alle dokumenter og kan indeholde tekst, men også lp'er, musikkassetter, cd'er, videobånd og forskellige former for elektroniske filer er dokumenter, som kan indeholde tekst, og hvori værket kan manifestere sig.

1.5.2 Paratekst og materialitet

Paratekstbegrebet stammer fra litteraten Gérard Genettes bog *Seuils* (1987) og bruges almindeligvis til at betegne alle de tekster, som omgiver den egentlige tekst.⁸ Typiske eksempler på paratekst er omslag, titelblad, kolofon, genrebetegnelse, indholdsfortegnelse, forord og efterskrift. Parateksten er en del af læserens møde med teksten og bør ifølge Genette også gøres til genstand for litterær analyse. Genette

⁷ Jf. fx bibliografen D.F. McKenzies definition: »I define 'texts' to include verbal, visual, oral, and numeric data, in the form of maps, prints, and music, of archives of recorded sound, of films, videos, and any computer-stored information«, *Bibliography and the sociology of texts*, London: The British Library 1986, s. 5.

⁸ Gérard Genette: *Seuils*, Paris: Seuil 1987. Jeg henviser i afhandlingen til den engelske oversættelse: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Translated by Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press 2001 [1997]. Genette introducerede allerede begrebet i bogen *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil 1982, men gør først parateksten til genstand for selvstændig analyse med bogen fra 1987.

delers sit paratekstbegreb op i to kategorier: peritekst og epitekst. Den første omfatter alle de paratekster, som optræder i selve bogen. De ovennævnte eksempler er alle peritekster. Epitekster optræder derimod uden for selve bogen og kan fx være forfatterinterviews, forlagsannoncer eller forskræp, dvs. uddrag fra bogen trykt i en avis eller lignende forud for publikationen.⁹

I princippet kan paratekstbegrebet også bruges om ikke-tekstlige egenskaber ved bogen, fx papirkvalitet, indbinding, omslag, typografi og illustrationer, men inden for den boghistoriske tradition er det almindeligt at tale om bogens materialitet.¹⁰ Genettes paratekstbegreb er netop blevet kritiseret for at være for tekst-orienteret. Bl.a. foreslår boghistorikeren Jerome J. McGann i *The Textual Condition* (1991), at distinktionen tekst/paratekst erstattes med begrebsparret *lingvistiske* og *bibliografiske koder*.¹¹ De lingvistiske koder svarer til bogens tekstlige indhold, både det litterære og det paratekstuelle, mens de bibliografiske koder svarer til bogens materialitet, dvs. til alt det, som bærer og materialiserer de lingvistiske koder. Ifølge McGann opnår man hermed en bedre forståelse for bogen som et samlet betydningsdannende udtryk. Jeg holder imidlertid fast i betegnelsen paratekst, til dels fordi begrebet har vundet indpas i litteraturteorien. Det har dermed allerede gjort meget for at inkorporere det boghistoriske litteratursyn i litteraturteorien. Desuden er det i mange tilfælde fordelagtigt at kunne skelne mellem den (egentlige) tekst og det, som er uden om, hvilket McGanns begrebspar ikke giver mulighed for. Jeg medgiver imidlertid kritikken, at betegnelsen bedst egner sig til tekstligt materiale. Derfor foreslår jeg, at man beskriver bogens udtryksformer ud fra en treleddet inddeling. Bogen kan siges at bestå af tekst, paratekst og materialitet, og alle tre led indgår i bogens betydningsdannelse.

1.5.3 Transmission og version

Transmission betegner overgangen fra ét dokument til et andet, fx fra manuskript til første trykning eller fra én udgave til en anden. Det er dog mere præcist at sige fra én manifestation til en anden, idet overgangen fra en trykt tekst til fx en oplæsning også kan betegnes transmission. Et litterært værk har altid en transmissionshistorie, dvs. et

⁹ Derudover henregner Genette også forfatterens manuskripter, kladder, dagbøger og korrespondance blandt epiteksterne.

¹⁰ Genette behandler disse materielle paratekster meget flygtigt, se *Paratexts* (2001), s. 23-36.

¹¹ Jerome J. McGann: *The Textual Condition*, Princeton: Princeton University Press 1991, s. 13-16.

historisk forløb, som indbefatter dets tilblivelses- og publikationshistorie. Dette forløb byder altid på forskelle mellem de enkelte manifestationer, enten i selve teksten (tekstuel varians) eller i dokumenternes materielle udformning (materiel varians). I analyseøjemed er det vigtigt at gøre sig klart, hvilket punkt i transmissionshistorien man arbejder med.

Betegnelsen version bruges inden for tekstkritikken og bibliografien om en manifestation af et litterært værk, hvis tekst er væsentligt anderledes end teksten i en anden manifestation af samme værk. Hvis der fx imellem to udgaver af samme værk kun er begrænset varians, er der tale om samme version. Det gælder fx tilfælde, hvor en ny udgave kun er rettet til efter moderne retstavning. Men selv i tilfælde hvor forfatteren har foretaget mindre ændringer af teksten fra fx første til anden udgave, er resultatet ikke nødvendigvis en ny version. Ændringerne skal være væsentlige og omfattende. Forøgede eller forkortede udgaver vil ofte repræsentere nye versioner. I *Editionsfilologi* (2011) peger Johnny Kondrup desuden på oversættelser og på forskellige opsætninger af samme teaterstykke som eksempler, hvor betegnelsen kan bruges.¹²

Der er ingen fast bestemmelse af, hvornår variansen mellem to udgaver er tilstrækkelig betydningsfuld til at retfærdiggøre betegnelsen version. Det afgøres af den enkelte forsker.¹³ Bibliografen Rolf E. DuRietz understreger tilmed i sin definition, at betegnelsen kan bruges, når blot en »kompetent och seriös forskare i en viss arbetssituation finner det praktiskt ändamålsenligt och givande«.¹⁴ Normalt bruges versionsbegrebet kun, når der er tale om tekstuel varians, men en vigtig pointe i min afhandling er, at også materiel varians kan ændre værkets betydning. Jeg mener derfor, at versionsbegrebet også kan bruges om udgaver, hvis tekster er identiske, men hvis indpakninger er væsentligt forskellige. Når jeg i det følgende bruger betegnelsen version, er det således ikke i den snævre tekstkritiske forstand, men i dette bredere og materielle perspektiv.

¹² Kondrup: *Editionsfilologi* (2011), s. 34 f.

¹³ Jf. fx Paula Henrikson: *Textkritisk utgivning. Råd och riktlinjer*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 2007, s. 34.

¹⁴ Rolf E. DuRietz: *Den tryckta skriften. Termer och begrepp. Grunderna till bibliografin för biblioteken och antikvariaten, för bibliografer och textutgivare, för bokhistoriker och boksamlare*, Uppsala: Dahlia Books 1999, s. 37.

1.6 Afhandlingens opbygning

Afhandlingen er delt op i tre. Foruden begrebsudredningerne og forskningsoversigten i nærværende kapitel består første del af redegørelser for mine teoretiske og metodiske baggrunde. I kapitel 2 gennemgår jeg mine udgangspunkter i henholdsvis boghistorien og litteraturteorien, og i kapitel 3 redegør jeg for min tilgang til auditiv litteratur. Her introduceres de digitale værktøjer, som jeg bruger i analyserne, samt en række overvejelser om auditive teksters materialitet.

I anden del præsenteres analysen af *Gittes monologer* ud fra de tre centrale tilgange, dvs. den bibliografiske (kapitel 4), den narratologiske (kapitel 5) og den auditive (kapitel 6). Anden del afsluttes med en sammenfattende fortolkning i kapitel 7, hvor resultaterne fra de tre foregående kapitler integreres i meningsanalysen.

I tredje del omsættes afhandlingens praktiske erfaringer til teoretiske overvejelser, dels om det litterære værkbegrebs beskaffenhed og fremtid, dels om litteraturanalysens mulighed for at aktivere værkets materialitet og andre boghistoriske aspekter. I kapitel 8 diskuterer jeg værkbegrebet i både boghistorisk og litteraturteoretisk forstand og pointerer, hvordan værket må udvides i to retninger: dels spatielt (materialiteten påvirker betydningen), dels temporalt (værket findes ikke i én bog, men repræsenteres af den samlede transmissionshistorie). I kapitel 9 lader jeg det boghistoriske værkbegreb være udgangspunkt for mit udkast til en litteraturanalytisk metode. Tredje del afsluttes med en konklusion i kapitel 10, som samler afhandlingens tråde.

1.7 Forskningsoversigt

At bøger og deres materialitet bør indgå i litteraturforskning og meningsanalyse er ikke noget, som jeg er alene om at påpege. Det har længe været et centralt ærinde inden for den boghistoriske teori, og man kan her finde mange eksempler på materielt funderede analyser af litterære værker. Imidlertid er det meget vanskeligt at finde eksempler på, hvordan denne tilgang til litteratur kan formaliseres eller generaliseres. Hvad gør man som litteraturforsker, når man vil inddrage værkets materielle betingelser i sin analyse? Det er netop på dette punkt, min afhandling bidrager med nyt til forskningen. Jeg ønsker ikke kun at præsentere Gitte-monologerne som et oplagt eksempel på fordelene ved det boghistoriske perspektiv. Jeg ønsker at opstille

en egentlig metode, der kan fungere som vejledning og retningslinjer for litteraturstuderende og -forskere. Dette område af den boghistoriske forskning er særligt underbelyst, og min forskningsoversigt bliver derfor kortfattet.

Jeg vil med gennemgangen her opregne en række forskere, der ligesom jeg påpeger nødvendigheden af en materiel tilgang til litteratur, og som har gjort ansatser til at formalisere generelle, metodiske overvejelser. Min gennemgang her bliver kun beskeden, idet jeg i afhandlingens løb flere steder inddrager og diskuterer eksempler fra forskningen. Desuden venter jeg med gennemgangen af den forskning, som specifikt vedrører afhandlingens delområder. Således gennemgås forskningen vedrørende lyd og auditiv litteratur i kapitel 3 og 6, den narratologiske forskning i kapitel 5, Højholt-forskningen primært i kapitel 7 og endelig de litteraturteoretiske og boghistoriske fremstillinger af værkbegrebet i kapitel 8.

De to mest centrale figurer i den boghistoriske forskning, som har fremhævet samspillet mellem bog og indhold, er Jerome J. McGann, som jeg omtalte tidligere, og bibliografen D.F. McKenzie. McGanns litteratursyn er overordnet set sammenfaldende med mit. Læserens møde med det litterære værk påvirkes af den tekstbærende bogs materialitet. Litterær betydningsdannelse udgår fra både lingvistiske og bibliografiske koder, som tilsammen skaber »a single literary result«.¹⁵ Desuden repræsenterer hver bog kun et enkelt punkt i værkets transmissionshistorie, og værk og transmission er uløseligt forbundet.¹⁶

McGann har igennem de fleste af sine publikationer arbejdet med udgangspunkt i dette materielle litteratursyn, men det er med *The Textual Condition* (1991), at han på mest pointeret vis forsøger at knytte bånd mellem litteraturteori og boghistorie. Han kalder bogens analysestrategi for en materialistisk hermeneutik, men forklarer kun sporadisk, hvordan en materiel fortolkningsstrategi skal praktiseres. Det er problematisk, og gør det vanskeligt at uddrage en egentlig metode af hans eksempler. Imidlertid opridses McGann kortfattet, hvordan et editionsfilologisk projekt kunne integreres i litteraturundervisningen og således aktualisere det boghistoriske værkbegreb for de studerende.¹⁷ Heri ligger der et bedre bud på, hvordan det særligt materielle litteratursyn kan anvendes metodisk, end det, McGanns materialistiske hermeneutik tilbyder.

¹⁵ McGann: *The Textual Condition* (1991), s. 81.

¹⁶ Op.cit., fx s. 147: »The transmission history of [a] poetical work is as much a part of the poetry as is the "original" work of the author.«

¹⁷ Op.cit., s. 39-47.

D.F. McKenzie argumenterer i »The book as an expressive form« fra *Bibliography and the sociology of texts* (1986) for samme brede forståelse af det litterære værk og for nødvendigheden af at fremme dialogen mellem bibliografi og litteraturvidenskab. Herfra stammer det ofte citerede diktum »forms effect meaning«, som er blevet en central boghistorisk læresætning.¹⁸ Foruden sit fokus på bogens materialitet og placering i det pågældende værks transmissionshistorie repræsenterer McKenzie den sociologiske retning inden for boghistorisk og bibliografisk teoridannelse.

I *Graphic Design, Print Culture, and the Eighteenth-Century Novel* (2003) gennemgår Janine Barchas en række materielle egenskaber ved udvalgte engelske romaner og relaterer dem til meningsanalysen af det tekstlige indhold. Udgangspunktet er med en parafrase af McKenzies læresætning, at »presentation affects interpretation«.¹⁹ Selvom forandringerne af de materielle egenskaber i senere udgaver omtales, er Barchas' sigte ikke at se på værket i dets samlede transmissionshistorie. Det samme gør sig gældende i Glyn Whites *Reading the Graphic Surface. The Presence of the Book in Prose Fiction* (2005). Her redegør White for forholdet mellem litteraturteori og bogens materialitet med særligt fokus på, hvorfor og hvordan sidstnævnte har været et forsømt område i litteraturanalytiske sammenhænge.²⁰ Begge bøger er interessante, idet hensigten er at udvide litteraturforskningens analysegenstand, sådan som også jeg argumenterer for i denne afhandling. Men ud fra det litteratursyn, som ligger til grund for min afhandling, mener jeg, at det er mere fordelagtigt at udvide fokus yderligere. Den tætte forbindelse mellem værket og dets transmissionshistorie er også en del af litteraturens materielle betingethed og bør derfor også tænkes ind i litteraturanalysen.

Netop i denne henseende er den moderne editionsfilologi interessant i forhold til mit projekt. Her fokuseres særligt på det litterære værks transmissionshistorie og på de variationer af betydningspotentialer, som forskellige udgaver kan indbefatte. Johnny Kondrup giver i sin *Editionsfilologi* (2011) en række eksempler på, hvor stor en betydning varianter kan have for vores meningsanalyse og fortolkning. Mit udkast

¹⁸ McKenzie: *Bibliography and the sociology of texts* (1986), s. 4.

¹⁹ Janine Barchas: *Graphic Design, Print Culture, and the Eighteenth-Century Novel*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 8.

²⁰ Glyn White: *Reading the Graphic Surface. The Presence of the Book in Prose Fiction*, Manchester: Manchester University Press 2005.

til en boghistorisk analysemetode bygger på en række af de editionsfilologiske grundprincipper, som Kondrup behandler i sin bog.

I *From Gutenberg to Google* (2006) præsenterer tekstkritikeren Peter Shillingsburg grundridset til en ny læsestrategi, som han kalder »Script Act Theory«. Hans argumentation er især møntet på editionsfilologisk teori og udgivelsespraksis, idet han mener, at digitale tekstkritiske udgaver netop bør facilitere denne type læsning. Shillingsburgs litteratursyn udgår fra tre centrale idéer:

first, that a literary work is only partially represented in each of its physical manifestations (texts/books); second, that at any point in a work, even a very long one, readers can take in or handle more than one version of a work at a time; and third, that acknowledging the partiality of any one representation of the work along with an attempt to deal with more than one version at a time can change and enhance the way we understand written texts.²¹

Ifølge Shillingsburg kan læsestrategien ændre den måde, vi tilgår litteratur, ved blot at fremhæve litteraturens materielle betingethed. Jeg er til en vis grad enig. At fremme opmærksomheden om forholdet mellem litteratur og bøger kan være med til at ændre læsevaner, men uden værktøjer og begreber til at analysere værker kommer en læsestrategi til kort. Sådanne værktøjer og begreber vil jeg med afhandlingen forsøge at fremstille.

Tore Rye Andersen giver i sin artikel »Omslag« (2007) nogle interessante eksempler på, hvordan bogens ydre kan inddrages i meningsanalysen.²² I hans tilgang anes kimen til de metodiske refleksioner, han præsenterede under et seminar om boghistorie og litteraturteori på Lunds universitet i maj 2012. Her fremlagde han nogle grundprincipper for en boghistorisk metode med udgangspunkt i litteraturens synkrone og diakrone betingelser.²³ Den synkrone betragtning fremhæver, at vores møde med litteraturen påvirkes af mere end den tekst, en given bog indeholder. Dette svarer til den spatiale udvidelse af værkbegrebet, som jeg argumenterer for i afsnit

²¹ Peter Shillingsburg: *From Gutenberg to Google. Electronic Representations of Literary Texts*, Cambridge: Cambridge University Press 2006, s. 49.

²² Tore Rye Andersen: »Omslag«, i: *Passage* 57, 2007, s. 66-104.

²³ Tore Rye Andersen: »Forvrængede transmissioner – udkast til en materiel tekstanalyse«, oplæg til seminaret *Bokhistoria och litterär analys*, 11.5.2012, Lunds universitet.

8.3.1. Den diakrone betragtning fremhæver, at et litterært værk altid har en transmissionshistorie. Den litterære analyse må derfor tage højde for både det enkelte nedslag, som den pågældende udgave repræsenterer, og for de forandringer, transmissionshistorien byder på. Dette svarer til den temporale udvidelse af værkbegrebet, som jeg argumenterer for i afsnit 8.3.2.

2 Teorier om litteratur – boghistorie og litteraturteori

2.1 Boghistorie

Som jeg redegjorde for i første kapitel, er boghistorie et tværfagligt og internationalt forskningsfelt, der dækker over forskellige discipliner. Jeg bruger betegnelsen boghistorie som en paraply, der dækker disse underdiscipliner. Hermed følger jeg den moderne engelske og amerikanske forskning, som kaldes *Book History* eller *History of the Book*, og som er stærkt inspireret af den franske *histoire du livre* og den historiske tradition fra *Annales*-skolen. Jeg vil med kapitlet her ikke redegøre for feltets mangfoldigheder og centrale forskningsbidrag i detaljer. I stedet vil jeg opridsse enkelte grundlæggende præmisser og pege på de grene af boghistorien, som er centrale for afhandlingen.²⁴

Trods boghistoriens store spændvidde som forskningsfelt kan man sige, at de forskellige discipliner udgår fra et fælles litteratursyn. Måske det er mere passende at sige litteratur- og *tekstsyn*, idet boghistoriske studier undersøger alle slags tekster – også ikke-litterære og efemere genrer, fx flyvesedler, plakater og fagbøger. Det fælles boghistoriske udgangspunkt er, at tekster ikke kan anskues isoleret fra deres materielle og historiske betingelser. Boghistorikerens analysegenstand er med bibliografen D.F. McKenzies ord:

the composition, formal design and transmission of texts by writers, printers, and publishers; their distribution through different communities by wholesalers, retailers, and teachers; their collection and classification by librarians; their meaning for, and – I must add – their creative regeneration by, readers.²⁵

McKenzie er en af de tidlige eksponenter for den moderne, sociologisk orienterede boghistorie. Citatet stammer fra den programmatisk artikel »The book as an expressive form«, hvori han opregner det, som ifølge ham bør være udgangspunktet

²⁴ En grundig og pædagogisk introduktion til forskningsfeltet giver Jens Bjerring-Hansens og Torben Jelsbaks »Introduktion«, i: Jens Bjerring-Hansen & Torben Jelsbak (red.): *Boghistorie, Moderne litteraturteori* 8, Århus: Aarhus Universitetsforlag 2010, s. 7-40.

²⁵ McKenzie: *Bibliography and the sociology of texts* (1986), s. 4. Betegnelsen bibliografi er her i grove træk synonym med boghistorie, jf. afsnit 2.1.1 nedenfor.

for boghistorikeren: For det første påvirker teksters materialitet deres betydningsdannelse, og for det andet bliver tekster til i et tæt samspil med andre medspillere. Således repræsenterer boghistorien også en bevægelse væk fra tidligere tiders litteraturteoretiske fokus på den autonome tekst og på idealiseringen af forfatterens intention.

En anden central figur er historikeren Robert Darnton, som i 1982 skrev den indflydelsesrige artikel »What is the History of Books?«. ²⁶ I 2005 afholdtes et symposium på University of Edinburgh, hvor Darnton sammen med en række andre forskere inden for feltet var blevet bedt om at reflektere over boghistoriens udvikling som disciplin. ²⁷ I sit bidrag giver Darnton en meget rammende beskrivelse af forskningsfeltet, idet han opstiller tre spørgsmål, der tilsammen repræsenterer feltets litteratursyn: Hvordan bliver bøger til? Hvordan når de ud til deres læsere? Og hvad får læserne ud af dem? ²⁸ Spørgsmålene sammenfatter bogens liv i tre faser, som man kunne beskrive som: produktion, distribution og reception – forstået i bredest mulig forstand. Produktionen strækker sig fra forfatterens første udkast eller beslutning om at påbegynde et værk til den endelige bogform (og fortsætter i princippet med værkets videre transmissionshistorie). Distributionen indbefatter forlags- og boghandelsbranchen samt biblioteksvæsenet. Endelig dækker receptionen såvel den umiddelbare modtagelse af læsere og anmeldere som den efterfølgende virkningshistorie. En central pointe for Darnton er, at bogens eksistens beror på et samspil mellem disse tre faser. Undertiden har boghistorisk forskning en tendens til at fokusere på isolerede dele af bøgernes eksistens uden sans for dette samspil. Mit formål med at åbne det boghistoriske felt op for litteraturanalysen er på lignende vis at modvirke den begrænsende specialisering, som jeg mener, megen litteraturforskning repræsenterer. Litterær betydningsdannelse sker ikke alene ud fra en bogs lingvistiske indhold (teksten), men ud fra et samspil mellem teksten, dens materielle indpakning (bogen) og værkets samlede transmissionshistorie. ²⁹ Det er

²⁶ Robert Darnton: »What Is the History of Books?«, i: *Daedalus* 111:3, 1982, s. 65-83. Artiklen er optrykt i flere af Darntons essaysamlinger, senest i *The Case for Books. Past, Present, and Future*, New York: PublicAffairs 2009, s. 175-206.

²⁷ Bidragene er optrykt i *Modern Intellectual History* 4:3, 2007, s. 491-544.

²⁸ Robert Darnton: »'What Is the History of Books?' Revisited«, i: *Modern Intellectual History* 4:3, 2007, s. 495-508; s. 495: »How do books come into being? / How do they reach readers? / What do readers make of them?«

²⁹ Bibliografen Fredson Bowers, én af grundlæggerne af den amerikanske tekstkritiske tradition, plæderede allerede i 60'erne i nykritikkens velmagtsdage for en større grad af samarbejde mellem litterater og boghistorikere – eller måske snarere en større bevågenhed fra litteraternes side, hvad angår

netop i dette krydsningsfelt mellem indhold, form og transmission, at boghistorien kan bidrage med kvalitative udsagn om et værks betydning og således med en bedre forståelse af litteraturens generelle karakter. Boghistorie ses ikke normalt som en litteraturteori, men det gør den ikke mindre værdifuld som en teori om litteratur. Jeg mener, at den *er* en egentlig litteraturteori, hvilket nærværende afhandling forhåbentlig kan være med til at fastslå.³⁰ Der er flere ting, som gør, at et givet udtryk kan kaldes litteratur, men en af de mest grundlæggende forudsætninger er, at det materialiserer sig for læseren netop som litteratur.

Boghistorie indbefatter flere discipliner, og grænserne mellem dem er ikke altid lige lette at opretholde. Terminologien er på dette punkt forviklet, idet flere af underdisciplinerne til tider kaldes for boghistorie slet og ret. Jeg vil i det følgende redegøre for nogle af disse forviklinger og redegøre for det litteratursyn, som præger nærværende afhandling. Boghistorien kan siges at hvile på tre grundsøjler: den materielle, den sociologiske og den historiske (eller processuelle) tilgang til tekster (se illustration 1). Undersøgelser af bøgernes materialitet varetages især af bibliografien, nærmere betegnet den analytiske og deskriptive bibliografi. Litteratur- og tekstsociologien har særlig fokus på de netværk og kredsløb, som tekster indgår i, men sociologiske undersøgelser af denne karakter går undertiden også under betegnelsen boghistorie. Med den historiske eller processuelle tilgang sigter jeg til undersøgelser af værkers transmissionshistorie. For tekstkritikeren er værkets transmissionshistorie essentiel, idet han eller hun undersøger forskellene mellem flere versioner af samme værk. Men også undersøgelser af denne type findes somme tider under betegnelserne bog- eller editionshistorie.³¹

bibliografiske problemstillinger, jf. Fredson Bowers: *Textual and Literary Criticism*, London: Cambridge University Press 1966 [1959], se især kapitlet »Textual Criticism and the Literary Critic«, s. 1-34, hvor Bowers giver en række eksempler på litteraturvidenskabelige forskningsresultater baseret på uvederhæftige udgavers tekstfejl.

³⁰ Et yderligere skridt i retning af at se boghistorie som en litteraturteori er taget med Krista Stinne Greve Rasmussens og mit bidrag »Boghistorisk metode«, i: Gorm Larsen & René Rasmussen (red.): *Litteraturanalytiske metoder*, 2012 [in print]. En interessant diskussion af forholdet mellem boghistorie og litteraturteori findes i Bjerring-Hansen & Jelsbak (red.): *Boghistorie* (2010), fx s. 10. Antologien indgår i Aarhus Universitetsforlags serie *Moderne litteraturteori*, men redaktørerne tøver med at kalde boghistorien for en egentlig litteraturteori.

³¹ Editionshistorie bruges normalt kun om de videnskabelige udgavers historie, jf. fx hjemmesiden for forskningsprojektet *Dansk Editionshistorie*, <<http://danskeditionshistorie.ku.dk>>. Imidlertid findes termen også brugt (måske særligt i norsk sammenhæng) om enkelte værkers transmissionshistorie i bred forstand, dvs. også ikke-videnskabelige udgaver. I denne optik dækker betegnelsen editionshistorie samme tilgang som min boghistoriske, se fx litteraturforskeren Aasta Marie Bjorvand Bjørkøys to artikler »Teksters hviskelek. Edisjionshistorien til Duuns romaner *Paa tvert* og *Juvingar*«, i: *Edda* 1, 2011, s. 20-39, og »To utgaver, én tekst? Edisjionshistorien til *Folk og røvere i Kardemomme*

BOGHISTORIE		
<u>Materialitet</u>	<u>Sociologi</u>	<u>Historie og Transmission</u>
Bibliografi (Analytisk og deskriptiv)	Litteratursociologi Tekstsociologi	Tekstkritik

III. 1 – Boghistoriens tre grund søjler

2.1.1 Materialbibliografi

I almindelig sprogbrug betegner bibliografi en litteraturliste: en opsamling af titler, der dækker den anvendte litteratur i en afhandling, et bestemt forfatterskab eller et bestemt emne. Men bibliografi betegner også et forskningsfelt i sig selv med en høj grad af teoretisk refleksion, og det er i den forstand, jeg bruger begrebet. Store dele af den moderne boghistoriske forskning har sine rødder i bibliografien, og betegnelsen bruges til tider synonymt med boghistorie, især i engelsksproget sammenhæng.

Inden for fagterminologien kaldes litteraturlisten for *enumerativ bibliografi* eller *referencebibliografi*. Den del af bibliografien, som jeg beskæftiger mig med, kaldes med en fællesbetegnelse *materialbibliografi*. Hertil hører tre underkategorier, hvis grænser kan være vanskelige at opretholde: *historisk*, *analytisk* og *deskriptiv bibliografi*.³² Historisk bibliografi bruges oftest om sociologisk orienterede makrostudier af fx forlagshistorie og produktionsvilkår (både tekniske og merkantile), men også om studier med større perspektiver, fx trykkeskikkens betydning for den vestlige kulturs historie.³³ Sjældnere knytter betegnelsen sig til studier af enkelte

by», i: *Barnboken. Tidskrift för barnlitteraturforskning* 2, 2011, s. 45-58, tilgængelig elektronisk: <<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:sbi-45>>. Bjørkøys forskning indgår i et større projekt under overskriften *Norsk Edisjonshistorie*.

³² Til tider henregnes en fjerde kategori til materialbibliografien: *tekstuel bibliografi*, som i grove træk svarer til tekstkritikken. Idet jeg imidlertid opererer med tekstkritikken som en separat disciplin, lader jeg den ude af betragtning her. Se fx William Proctor Williams & Craig S. Abbott: *An Introduction to Bibliographical and Textual Studies*, 4th ed., New York: The Modern Language Association of America 2009, s. 12. Dahlström: *Under utgivning* (2006), s. 51 f.

³³ Betegnelsen historisk bibliografi bruges ikke ofte, og som det fremgår er det vanskeligt at afgrænse den i forhold til boghistorie som helhed. Jf. fx Williams & Abbott: *An Introduction to Bibliographical*

værker. Derimod er fokus for både den analytiske og den deskriptive bibliografi i høj grad enkelte bøger eller værker. Når jeg i det følgende henviser til materialbibliografien, sigter jeg til disse to grene. Forskellen mellem de to discipliner er subtil og vanskelig at arbejde med i praksis. Mine analyser af Gitte-monologerne i kapitel 4 kan siges at sammenfatte resultaterne af de to former for analyse.

Den analytiske bibliografi undersøger bogen som et vidne om dens egen tilblivelsesproces. Ud fra spor i bogens materielle opbygning søger den analytiske bibliograf at redegøre for dens produktion. Til disse materielle spor hører bl.a. bogens typografi (skrifttype og opsætning), papirkvalitet, sidernes udskydning (dvs. fordeling på arkene), arknummereringen, arkens format og foldning (fx folio, kvart eller oktav), evt. beskæring af bogblokken og indbindingen. Ofte er der tale om et større korpus af bøger, fx et trykkeris samlede produktion, et forfatterskab eller et bestemt værks samlede transmissionshistorie. Analytisk bibliografi sammenlignes undertiden med arkæologi eller retsmedicin. Bibliografen må på samme måde som arkæologen og retsmedicineren udgrave og afsøge bogen for spor og beviser, som kan opklare de historiske omstændigheder for dens tilblivelse.³⁴

I den deskriptive bibliografi er fokus i højere grad rettet mod bogen som et resultat af dens egen tilblivelsesproces. Hvor den analytiske bibliograf søger at redegøre for, hvordan bogen er blevet til under de enkelte stadier af produktionen, søger den deskriptive bibliograf at beskrive bogens fysiske fremtoning så nøjagtigt som muligt. Genstanden er den samme, og den deskriptive bibliografs redegørelse udgår fra samme materielle detaljer, som bruges i den analytiske bibliografi, dvs. typografi, papir, indbinding med mere.

2.1.2 Tekstkritik

Disciplinen tekstkritik henregnes ofte til editionsfilologien, dvs. den videnskabelige genudgivelse af ældre litterære værker. Den stammer fra den klassiske filologi, som studerer antikke værker på græsk og latin. Her betegner tekstkritik studiet af teksters

and Textual Studies (2009), s. 8 f. En diskussion af forholdet mellem historisk bibliografi og boghistorie findes i Dahlström: *Under utgivning* (2006), s. 44 f.

³⁴ Dahlström: *Under utgivning* (2006), s. 46. Se også boghistorikeren Matthew G. Kirschenbaum: *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*, Massachusetts: MIT Press 2008. I denne bog analyserer Kirschenbaum digitale teksters materialitet ud fra materialbibliografien og *computer forensics*, dvs. det kriminaltekniske studie af digitalt bevismateriale.

tilblivelse og deres slægtskab og varians i forhold til andre versioner af samme værk. Desuden betegner disciplinen den kritiske tekstetablering, dvs. udarbejdelsen af en forbedret tekst, der ifølge tekstkritikeren stemmer bedre overens med værkets oprindelige form, et bestemt nedslag i transmissionshistorien eller værkets indre struktur. Således bevæger tekstkritikken sig over mod editionsfilologien, idet formålet med tekstetableringen er at producere en tekst til udgivelse.

Tekstkritik er dog kun en del af editionsfilologien.³⁵ Til editionsfilologien hører desuden kommentering, opstilling af variantapparater og materialbibliografiske analyser.³⁶ Videnskabelige udgaver er ofte forsynet med kommentarer, som skal hjælpe den nutidige læser forbi vanskelige passager i teksten. Det kan fx være historiske forhold, som ikke længere er almen viden, men som teksten forudsætter kendskab til. I min analyse af Gitte-monologerne giver jeg enkelte steder opklarende oplysninger af denne karakter (se fx om tåregas-monologen i afsnit 7.1.1). Varianter er de tekstlige afvigelser, der er mellem forskellige versioner af samme værk. I videnskabelige udgaver kan der være opstillet variantapparater, som gør det muligt for læseren at overskue værkets tekstlige transmissionshistorie. Ved hjælp af disse kan man med andre ord læse eller rekonstruere, hvordan værket har lydt i sine forskellige versioner.

Idet mit litteraturanalytiske sigte ikke er at producere en videnskabelig udgave, har jeg valgt at kalde min tilgang i nærværende afhandling for tekstkritisk frem for editionsfilologisk. Jeg lader betegnelsen omfatte de metoder til analyse af teksters tilblivelse, slægtskab og varians, som jeg gør brug af i litteraturanalytisk henseende. I kapitel 9 vender jeg tilbage til min brug af tekstkritikken som litteraturanalytisk metode.

2.2 Litteraturteori

I dette afsnit forsøger jeg at besvare spørgsmålene: Hvad er litteraturteori, og hvordan defineres den som disciplin lige nu? Hvordan taler man om litteraturanalyse som en

³⁵ I Sverige bruges betegnelsen *textkritik* imidlertid ofte som synonym for editionsfilologi, jf. fx Henrikson: *Textkritisk utgivning* (2007). Barbro Ståhle Sjönell (red.): *Textkritik. Teori och praktik vid edering av litterära texter*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1991.

³⁶ Kondrup opstiller fem arbejdsområder: »tekstkritik, variantapparater, dokumentbeskrivelse (bibliografi og manuskriptbeskrivelse), kommentering og elektronisk udgivelse«, men fremhæver, at tekstkritikken er den mest centrale bestanddel af enhver videnskabelig udgivelse, *Editionsfilologi* (2011), s. 17.

disciplin i lyset af de mange metodiske retninger og skoler? Formålet er ikke at udfolde litteraturteoriens brogede spektrum og argumentere for fordele og ulemper ved de forskellige skoler, men at præcisere min tilgang til feltet. Jeg har valgt at nærme mig litteraturteorien ud fra et formalistisk og strukturalistisk udgangspunkt med støtte bl.a. i den amerikanske litteraturteoretiker Jonathan Cullers bog *The Literary in Theory* (2007). I det følgende redegør jeg for argumenterne bag dette valg.

Indledningsvis er det dog væsentligt at fremhæve forbindelsen mellem projektets hensigt og valget af litteraturteoretisk tilgang. Målet med afhandlingen er at omdefinere litteraturens og dermed også litteraturteoriens centrum. I den traditionelle litteraturanalyse sættes der ofte implicit lighedstegn mellem værket og tekstens alfanumeriske tegnsekvens, dvs. den streng af bogstaver og tal, som normalt udgør bogblokkens hovedtekst. Således kan en strengt tekstnær læsning efter fx narratologiens principper nøjes med at beskæftige sig med den pågældende udgaves tegnsekvens. Argumentet i afhandlingen er imidlertid, at dette udgangspunkt må udvides til også at inkludere materielle aspekter. Litteraturen kan siges at være underlagt to grundlæggende vilkår: 1) En tekst må altid formuleres i et sprog og er således altid påvirket af de retoriske, stilistiske og andre formelle valg, som forfatteren må træffe i sin formulering af teksten. 2) En tekst må altid medieres til læserne, dvs. den må altid materialisere sig i en eller anden fysisk form, hvad enten det er som skrift (trykt eller håndskrevet) eller som tale (live eller indspillet). En teksts betydningsdannelse er påvirket af begge disse vilkår, dvs. at såvel retoriske som materielle valg har stor indflydelse på læsernes møde med teksten.

Koblingen mellem tekstens formelle karakter og dens bibliografiske materialitet skal ikke ses som blot endnu en knopskydning på litteraturteoriens stamtræ. Den repræsenterer ikke en ny vinkel eller ny optik, hvorigennem litteratur kan læses, men er et forsøg på at omdefinere og udvide litteraturteoriens kerne. Denne boghistoriske og materielle tilgang begrænser med andre ord ikke teksten i forhold til litteraturanalysen. Den udvider i stedet analysegenstanden.

2.2.1 Mangfoldighed og pluralisme – litteraturteori nu

Litteraturteori forstås her som teorien om litteraturens særlige karaktertræk, dvs. det, der gør litteraturen til litteratur. Litteraturteorien har ganske vist siden 1960'erne indoptaget teorier og begreber fra andre human- og socialvidenskaber i sådan grad, at

det inden for humaniora fra omkring slutningen af det 20. århundrede er blevet almindeligt at tale blot om Teori (eller *Theory*) med stort T. Teorien er i denne udformning blevet brugt til at besvare spørgsmål og til at afdække problemstillinger inden for et bredt spektrum af områder lige fra psykologi, sociologi og etnologi til litteratur- og medievidenskab samt andre kunst- og kulturfag. I afhandlingen vil jeg holde mig til den gængse definition, at litteraturteori gælder beskæftigelsen med litteraturens generelle karakter.

Begrebet litteraturteori kan også udlægges i en anden type definition, der fokuserer på forholdet mellem teori og praksis. Således bliver begrebet defineret som teorien bag litteraturanalyse – eller omvendt formuleret er litteraturanalyse den praktiske anvendelse af litteraturteorien.³⁷ Litteraturteoretikeren Wolfgang Iser udlægger i sin introducerende *How to Do Theory* (2006) forholdet således: Teori repræsenterer en abstraktion af det materiale, den søger at kategorisere. Derfor må der i teorien nødvendigvis ses bort fra netop de individuelle karakterer i materialet, som danner udgangspunkt for det analytiske arbejde.³⁸

Betegnelsen litteraturteori dækker over et lige så broget forskningsfelt som boghistorien. Men hvor boghistorien kan siges at være en samlebetegnelse for et konglomerat af sideordnede faglige grene, som ofte forsøger at afdække forskellige sider af bogen og dens kontekst, har de forskellige grene inden for litteraturteorien tidligere stået i stærk opposition til hinanden.³⁹ Her har formålet ofte været at påvise mangler, misforståelser eller fejlfortolkninger ved de andre skolers læsninger og i stedet tilbyde 'den rette læsning'. Inden for de seneste årtier er denne skolernes bekrigelse af hinanden dog blevet mindre fremtrædende til fordel for en mere pluralistisk tilgang til disciplinen. Der er opstået en erkendelse af, at ingen analytisk

³⁷ Jf. fx Gregory Castle: *The Blackwell Guide to Literary Theory*, Malden: Blackwell Publishing 2007, s. 2.

³⁸ Wolfgang Iser: *How to Do Theory*, Malden: Blackwell Publishing 2007 [2006], s. 10: »Every theory embodies an abstraction of the material it seeks to categorize. The degree of abstraction is a precondition for the success of categorization, and so the theory screens off the individuality of the material, whereas it is the central function of interpretive methods to focus on and elucidate this very individuality. Thus theory provides the framework of general categories, while method, through individual analysis, makes it possible to differentiate retrospectively between the assumptions underlying theory because of the material that is not covered by the categories.« Jonathan Culler henviser på lignende vis til teoriens højere abstraktionsniveau (i forhold til analysen) og skriver i *The Literary in Theory*, Stanford: Stanford University Press 2007, s. 4: »Works of theory characteristically function not as demonstration but as speculation—ideas whose range of applicability is not known in advance.«

³⁹ Fx kalder Gerd Lütken det tidligere forhold mellem metoderne for fjendtligt i »Litteraturteori – en have med forgrenede gange«, i: Johannes Fibiger, Gerd Lütken & Niels Mølgaard (red.): *Litteraturens tilgange*, 2. udgave, Århus: Academica 2008, s. 31-56; s. 54.

metode kan udtømme et litterært værk, og at man som litteraturforsker derfor er nødt til at gå eklektisk til værks. Det indebærer, at man må nærme sig fortolkningsarbejdet fra forskellige vinkler og med forskellige metodiske redskaber for bedst muligt at indfange værkets karakter.

Denne erkendelse har medført det, man kunne kalde en relativistisk metodepluralisme.⁴⁰ Herhjemme synes den foretrukne metafor for litteraturteorien at være supermarkedet, hvilket understreger fortolkerens valgfrihed i spørgsmålet om metodisk tilgang, som fx i Lars Ole Sauerbergs *Litteraturvidenskaben siden nykritikken* (2000): »Mere end noget andet videnskabeligt område har det [litteraturvidenskabelige] karakter af det postmoderne supermarked, hvor der er frit valg fra alle hylder.«⁴¹ Bevæggrundene for at vælge den ene metode eller kombination af metoder frem for en anden kan være mange. Gerd Lütken nævner fx litteraturbrugerens »forudsætninger og forgodtbefindende« (se forrige note), men nævner også, at det enkelte værk ofte selv kalder på en bestemt metode, eller at bestemte metoder især kan egne sig til bestemte genrer og perioder.

2.2.2 Formalstrukturalistisk poetik

Ved at lade betegnelsen litteraturteori begrænse sig til beskæftigelsen med litteraturens generelle karakter undgår jeg feltets udvidelse (i det uendelige) således som Teori (eller *Theory*) giver mulighed for. Alligevel betegner litteraturteori en meget bred vifte af teorier, metoder og skoler, og en afgrænsning i forhold til projektets fokus er derfor nødvendig. Den valgte tilgang har rødder i den russiske formalisme og den franske strukturalisme. Fælles for disse to retninger er ifølge Jonathan Culler, at litteraturen ses som opbygget af strukturelle og formelle systemer. Disse repræsenterer et sæt konventioner, der gør den litterære produktion og

⁴⁰ Jf. fx Johannes Fibiger, Gerd Lütken & Niels Mølgaard: »Forord«, i: Fibiger et al. (red.): *Litteraturens tilgange* (2008), s. 7-13; s. 11, hvor der tales om »metodepluralisme, eklekticisme og en frodig faglig dialog hen over væsentlige teoretiske skele«.

⁴¹ Lars Ole Sauerberg: *Litteraturvidenskaben siden nykritikken. En kort introduktion*, Odense: Odense Universitetsforlag 2000, s. 160; se også Lütken: »Litteraturteori – en have med forgrenede gange« (2008), s. 34: »teoriene om litteratur [har] udviklet sig til et veritabelt supermarked, hvor litteraturbrugereren efter rent eklektiske principper kan forsyne sig med synspunkter efter forudsætninger og forgodtbefindende.«, og Jørn Erslev Andersen: »Nyhistorisme«, i: Johannes Fibiger, Gerd Lütken & Niels Mølgaard (red.): *Litteraturens tilgange*, København: Gad 2001, s. 337-367, s. 337: »Man sammenligner ofte vore dages hurtigt skiftende litteraturteorier med tilbudsplagede supermarkeder eller kaotiske markedspladser.« Jørgen Dines Johansen taler ligeledes om fordelene ved »mangfoldigheden af tilgange« til litteraturanalyse i sin artikel »Indgange til tekstanalyse«, i: Leif Søndergaard (red.): *Om litteratur – metoder og perspektiver*, Århus: Systime 2007 [2003], s. 54-76; s. 57.

betydningsdannelse mulig. Litteraturens formelle karakteristika er ikke blot ornamenteringer i forhold til indholdet, men centrale dele af værket, og for at kunne arbejde analytisk med litteraturen må fortolkeren have et kendskab til de grundlæggende formelle og strukturelle systemer.⁴² Culler præsenterer ikke en egentlig metodisk tilgang til litteraturanalsen i *The Literary in Theory*. Det er snarere et argumenterende værk, som plæderer for nødvendigheden af at nærme sig litteraturen ud fra det, man kunne kalde en formalstrukturalistisk poetik.⁴³ I sit kapitel om begrebet 'overfortolkning' positionerer Culler poetik over for fortolkning på følgende vis:

The alternative [...] is a poetics that attempts to describe the conventions and strategies by which literary works achieve the effects they do. Many works of literary criticism are interpretations in that they focus on particular works, but their aim may be less to reconstruct the meaning of those works than to explore the mechanisms or structures by which they function and thus to illuminate general problems about literature, narrative, figurative language, theme, and so on.⁴⁴

Ifølge Culler ligger der et ønske om at beskrive generelle mekanismer bag meget litteraturanalytisk arbejde, der ikke normalt ville blive karakteriseret som formalstrukturalistisk. Betegnelsen formalstrukturalistisk poetik skal her dække de områder inden for litteraturteorien, som er tekstnære, dvs. tager udgangspunkt i det, der står i selve teksten. Jeg vil i min behandling af Gitte-monologerne især beskæftige mig med narratologiske aspekter, herunder udsigelsesforhold og narrative mønstre,

⁴² Culler: *The Literary in Theory* (2007), s. 6 f.

⁴³ Betegnelsen *formalstrukturalistisk* har jeg lånt fra John Chr. Jørgensens *Litterær metodelære. Metoder i dansk litteraturforskning efter 1870*, [København:] Borgen 1971. Hensigten her er udelukkende at kunne betegne en systematisk poetik med udgangspunkt i formalismens og strukturalismens principper, hvilket svarer til Cullers brug af *poetics* alene. Jørgensen anvender betegnelsen som en forkortet form af *formalæstetisk strukturalisme* (s. 184), som sættes over for *lingvistisk modelstrukturalisme*. Netop modelstrukturalismen omfatter imidlertid hos Jørgensen de franske strukturalister og russiske formalister og kunne således have været valgt som min tilgangs overskrift. Betegnelsen *poetik* forstås her som synonym med litteraturteori. Cullers egentlige metodiske arbejde findes i afhandlingen *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca: Cornell University Press 1975.

⁴⁴ Culler: *The Literary in Theory* (2007), s. 174.

men andre områder kunne også henregnes under formalstrukturalistisk poetik, fx stilistisk og retorisk litteraturteori.

Argumenterne for mit valg af tilgang til litteraturteorien er flere. Først og fremmest repræsenterer tilgangens tekstnære udgangspunkt en praktisk forankring af den litterære betydningsdannelse i elementer, som findes i selve værkets alfanumeriske tegnsekvens. Fokus for fx narratologien og stilistikken ligger i det, man kunne kalde en tekstuel materialitet. Værkets formelle detaljer og strukturelle opbygning kan ses som en slags materialitet eller snarere tekstur, hvormed værkets lingvistiske indhold materialiserer sig for læseren. Således anskuet opstår der en metodisk kohærens – en parallelisme – mellem på den ene side tilgangen til det litteraturanalytiske arbejde og på den anden side det boghistoriske og bibliografiske analysearbejde, som beskæftiger sig med værkets bibliografiske materialitet.

For det andet har denne tilgang et meget håndgribeligt fokus. Værkets tekstuelle materialitet er den samme, hvad enten man vil se på repræsentationer af seksualitet ud fra en queer-teoretisk vinkel, eller på hvilke psykologiske indblik i forfatteren man kan udlede af værkets indhold. De narrative mønstre og stilistiske virkemidler, som værket er fortalt med, og igennem hvilke vi har adgang til værkets betydningsdannelse, er de samme. De er på sin vis uomtvistelige. De står ikke til diskussion på samme måde, som man kan diskutere, hvilke kønspolitiske implikationer et givet værk har. Dette gælder dog kun i den udstrækning, vi ser bort fra eventuel varians, men denne tekstkritiske problemstilling vender jeg tilbage til, bl.a. i kapitel 9.

For det tredje og i forlængelse af denne forankring i værkets tekstuelle materialitet ligger der bag valget af analytisk tilgang et ønske om at finde et fælles grundlag for det litteraturanalytiske arbejde. I *Literary Theory. A Very Short Introduction* (1997) fremhæver Culler fordelene ved at se på de forskellige teories fællestræk frem for at fokusere på deres forskelle.⁴⁵ En del af Cullers projekt i *The Literary in Theory* er også at plædere for et fælles metodisk grundlag på tværs af skellene mellem de mange litteraturteorier. Ifølge ham repræsenterer netop den formalstrukturalistiske tilgang dette fælles udgangspunkt, og det er her, litteraturstuderende bør begynde deres analytiske arbejde, inden de begiver sig videre

⁴⁵ Jonathan Culler: *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press 1997, s. [vii].

ud i sociologiske, psykologiske eller andre former for læsninger.⁴⁶ Værkets tekstuelle materialitet er grundstenen i den litterære betydningsdannelse og bør dermed danne udgangspunktet for det litteraturanalytiske arbejde.

Ideen om en metodisk fællesnævner for al litteraturteori er dog temmelig omstridt og bør måske ikke veje for tungt som argument. Andre steder kan man fx finde hermeneutikken eller nykritikkens nærlæsning fremstillet som netop fælles fundament for al litteraturanalytisk praksis, og ifølge den danske semiotiker og litteraturteoretiker Jørgen Dines Johansen skal det fælles grundlag findes i en kommunikativ-retorisk tilgang.⁴⁷ Der er med andre ord ikke konsensus, hvad dette angår. Det bør dog bemærkes, at netop nærlæsningen, den kommunikativ-retoriske tilgang og den formalstrukturalistiske poetik kan siges at være beslægtede. I alle tre tilgange fokuseres der på det, der står i teksten – på den tekstuelle materialitet. Selvom tanken om et fælles grundlag for al litteraturanalytisk praksis er meget omtvistet inden for litteraturteorien, giver den valgte tilgang god mening i forhold til mit projekt, idet den leverer et udgangspunkt eller analytisk fundament, der kan bygges videre på.

2.2.3 Historisk læsning

Centralt for mit projekt og dets potentielle berigelse af litteraturteorien er en erkendelse af teksters materialitet og historicitet. Værket kan nok ses som en abstrakt størrelse, men de enkelte tekster, som repræsenterer værket, er altid situerede i tid, sted og medium. Genstanden for en litterær analyse vil derfor altid være en bestemt fysisk genstand, et dokument bærende på en bestemt tekst, og som sådan underkastet

⁴⁶ Culler: *The Literary in Theory* (2007), fx s. 5 og 10 f.

⁴⁷ Om hermeneutikken se fx Niels Mølgaard & Johannes Fibiger: »At fortolke tekster«, i: Fibiger et al. (red.): *Litteraturens tilgange* (2008), s. 15-29; s. 21: »I den aktuelle litteraturvidenskabelige debat er hermeneutikken en overordnet betegnelse for det at beskæftige sig med at fortolke tekster, uanset teori eller metodetilgang«. Mølgaard og Fibiger henviser til den svenske litterat Anders Palm, som giver samme definition, se hans »Att tolka texten«, i: Staffan Bergsten (red.): *Litteraturvetenskap – en inledning*, 2. oplaga, Lund: Studentlitteratur 2002 [1998], s. 189-203; s. 190. Palm understreger: »I ett sådant övergripande perspektiv framstår den litterära hermeneutiken snarare som ett metateoretiskt problemområde än en bestämd teori. Hermeneutik är beteckning för litteraturvetenskapens självprövande reflexioner över ämnets olika strategier att ge den litterära texten mening.« Om nykritikkens nærlæsning skriver Finn Stein Larsen, at den er litteraturanalysens »rugbrød« og som sådan ikke tilstrækkelig i sig selv, men det nødvendige grundlag for at kunne foretage videre læsninger ud fra fx ideologikritisk eller psykoanalytisk litteraturteori, jf. »Nykritik«, i: Fibiger et al. (red.): *Litteraturens tilgange* (2008), s. 77-97; s. 77 f. Om den kommunikativ-retoriske tilgang se fx Dines Johansen: »Indgange til tekstanalyse« (2003), s. 57.

historiske fænomeneres vilkår. Det er derfor nødvendigt at inkorporere det litteraturhistoriske og det tekstkritiske perspektiv i fortolkningsarbejdet for at kunne fastholde og analysere teksternes historicitet.

Koblingen mellem den formalstrukturalistiske og den historiske tilgang anses dog ikke almindeligvis for hverken naturlig eller nødvendig. Formalismen er ifølge Culler ofte blevet kritiseret for netop at benægte den historiske forankring, men han fremhæver, at dette beror på en misforståelse af formalismens projekt: »What it rejects is historical interpretation that makes the work a symptom, whose causes are to be found in historical reality.«⁴⁸ Kritikken kom bl.a. til udtryk i nyhistorismen, som tog afstand fra dekontekstualiserende og formelle analyser af litteraturen. Kritikken var rettet mod nykritikken og dekonstruktionen, men det var netop i den værkinterne og formelle tilgang, at litteraturens historicitet ifølge nyhistoristerne blev overset.⁴⁹ Omvendt er nyhistorismen også blevet kritiseret for netop at frigøre litteraturanalsen fra værket og nedprioritere læserens forpligtelse til at nærlæse teksten.

Disse mere eller mindre dogmatiske positioner forhindrer dog ikke en læsning i at tage hensyn til både formalstrukturalistiske og litteratur- og boghistoriske aspekter, hvilket jeg med afhandlingen håber at kunne påvise. Termen 'historisk læsning' eller det at 'læse historisk' er lånt fra bogen *Tekst og historie. Å lese tekster historisk* (2008), som er forfattet kollektivt af en tværfaglig forskergruppe fra Universitetet i Oslo. Forfatterne, som består af litterater, sprogforskere og en enkelt historiker, fremhæver ganske vist, at der ikke er tale om en homogen teoriretning og dermed heller ikke et forsøg på at opstille en egentlig metode. Hensigten er i stedet at bygge bro mellem de discipliner, som primært har med historie og samfund at gøre, og de discipliner, som primært har med tekst, sprog og litteratur at gøre. Ifølge forfatterne mangler der på begge sider af skellet en forståelse for den værdi, der ligger i at se på tekster som bærere af en historicitet.⁵⁰

⁴⁸ Culler: *The Literary in Theory* (2007), s. 9. Culler fremhæver efterfølgende det frugtbare i koblingen mellem de to: »Formalism posits a study of literature that focuses on an underlying system always in evolution, since the mechanism of evolution is the functioning of literary works themselves. Today, when we are surrounded by historicisms of all kinds, we could do worse than to insist on the necessity of formalism for understanding the historicity of semiotic systems.« (s. 10). En lignende pointe fremhæves i Kristin Asdal, Kjell Lars Berge, Karen Gammelgaard, Trygve Riiser Gundersen, Helge Jordheim, Tore Rem & Johan L. Tønnesson: *Tekst og historie. Å lese tekster historisk*, Oslo: Universitetsforlaget 2008, s. 14: »et historisk fokus bare skjærper, utvider og understreker behovet for lesning«.

⁴⁹ Se fx Jørn Erslev Andersen: »Nyhistorisme« (2001), s. 340.

⁵⁰ Asdal et al.: *Tekst og historie* (2008), s. 10-12.

Mit litteratursyn og min tilgang til litteraturanalyse udgår fra de her præsenterede forudsætninger. Med den boghistoriske tilgang inddrages litteraturens materialitet og historicitet i analysearbejdet. Med den formalstrukturalistiske poetik forankres den lingvistiske betydningsdannelse i tekstens formelle og strukturelle egenskaber. Litterær betydningsdannelse opstår ud fra et samspil mellem bogens materielle egenskaber, dens historiske forankring og tekstens formelle og strukturelle opbygning.

Her er det imidlertid vigtigt at pointere, at fortolkningen ikke kun vedrører teksten. De bibliografiske og tekstkritiske undersøgelser af henholdsvis materialitet og transmissionshistorie er en del af meningsanalysen. Min boghistoriske tilgang søger ikke at flytte fokus for litteraturforskningen, men i stedet at udvide dens analysegenstand. Betydningsdannelse opstår i samspillet mellem tekst, materialitet og historie, hvorfor meningsanalysen også må operere ud fra et samspil mellem de implicerede tilgange.

3 Tekst, lyd og materialitet – om lydanalyse

We're the scientists of sound

We're mathematically putting it down

Beastie Boys, *Hello Nasty* (1998)

3.1 Lytteratur – den auditive litteratur⁵¹

Dette kapitel handler om lyd som litterær og materiel størrelse, og om hvordan digitale hjælpemidler kan bringes i spil med litteraturanalsen. Normalt møder vi litteratur som trykt (eller håndskrevet) tekst i bøger, men denne mediesituation er en mere eller mindre moderne foreteelse. Vi er vant til, at litteraturlæsning udgår fra det trykte eller skrevne ord i en introvert privat stillelæsning eller det, som litteraten Charles Bernstein har døbt SRUI (»silent reading user interface«) i en morsom omskrivning af det moderne IT-sprogs term *graphic user interface*, populært omtalt som GUI.⁵² Men stillelæsningen repræsenterer blot en sen parentes i litteraturtilegnelsens lange kulturhistorie. Den lydlige tilegnelse har domineret det litterære landskab lige fra antikkens teater og mundtlige digtning, middelalderens akademiske vidensudveksling, kirkelige prædikener til den private højtlesning og offentlige oplæsninger af forfattere selv.⁵³ Selvom den auditive tilegnelse af litteratur har været litteraturens primære kommunikationsform i længere tid end stillelæsningen, er den kun i begrænset omfang blevet gjort til en integreret del af litteraturteorien. Langt de fleste af vores gængse litteraturteoretiske tilgange tager implicit for givet, at den analyserende læser en tekst og dermed har mulighed for at styre tempoet og for at stoppe og genlæse centrale passager.⁵⁴

⁵¹ Betegnelsen »lytteratur« er lånt fra det danske lydbogsforlag af samme navn, jf. <<http://www.lytteratur.dk>>.

⁵² Charles Bernstein: »Foreword«, i: Matthew Rubery (ed.): *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, New York: Routledge 2011, s. xiii-xvii; s. xiv.

⁵³ Se fx Walter J. Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York: Routledge 2004 [1982], Kindle edition, location 2178-2206. Matthew Rubery: »Introduction. Talking Books«, i: Rubery (ed.): *Audiobooks* (2011), s. 1-21; s. 2.

⁵⁴ Poesien udgør her en undtagelse, idet der stadig er en tradition for oplæsning som mundtlig publikationsform. Der findes også litteraturvidenskabelige afhandlinger, som netop tager fat i digtoplæsningen som form, bl.a. Peter Middleton: *Distant Reading. Performance, Readership, and*

Med fremkomsten af lydbøger på bogmarkedet det seneste årti har denne auditive tilegnelse fået ny aktualitet. Alligevel har det ikke medført en øget bevågenhed over for den lydige litteratur fra litteraturvidenskaben. Grunden hertil er måske, at de kommercielle lydbøger på markedet i udpræget grad stadig er senere udgaver eller snarere bearbejdelser (*adaptations*) af værker skrevet og trykt på papir. Den eksisterende lydige litteratur får derfor status af et underordnet eller sekundært produkt, fjernet fra forfatteren og dennes oprindeligt skrevne værk. I langt de fleste tilfælde kan dette syn nok forsvares, især når der er tale om klassikere af for længst afdøde forfattere i moderne oplæsninger. Er ens litteraturvidenskabelige perspektiv fx historisk eller biografisk, vil det være vanskeligt at argumentere for, at auditive aspekter fra en moderne oplæsning skulle inddrages i analysen.

Men disse forbehold gælder ikke alle former for lydbøger. Til tider møder et værk sit publikum som oplæsning først og bliver derefter trykt og offentliggjort i bog- eller anden skriftlig form. Højholts Gitte-monologer er et sådant tilfælde. Martin A. Hansens roman *Løgneren* (1950) er et andet hjemligt eksempel, som offentliggjordes i radioen, før den kom på tryk.⁵⁵ På det aktuelle lydbogsmarked ses det somme tider, at den trykte og den oplæste version udgives meget tæt på hinanden. Musikeren og forfatteren Martin Halls roman *Kinoplex* kom i september 2010 både som bog og som lydbog på forlaget Lindhardt og Ringhof. I sidstnævnte format var oplæsningen spundet ind i en række musikalske kompositioner af forfatteren selv, og man fik således en meget anderledes oplevelse af værket end i den trykte bog. I andre tilfælde kan det på trods af en vis forskydning i udgivelsen af de to formater være svært at se bort fra en senere lydbogsudgave. Her tænker jeg på de værker, som forfatterne selv

Consumption in Contemporary Poetry, Tuscaloosa: The University of Alabama Press 2005, og Charles Bernstein (ed.): *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York & Oxford: Oxford University Press 1998. I sin ph.d.-afhandling *Poetisk pædagogik. Sprogrytme og mundtlig fremførelse som litterær fortolkning. Forslag til en ny tekstteori og til pædagogisk refleksion*, ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 2008, anvender Tina Høegh udvidede transskriptionssystemer til at redegøre for og analysere oplæsningers ikke-verbale karakterer. Undertiden bliver man i litteraturundervisningen opfordret til at læse digte højt for sig selv, inden man forsøger at analysere dem. Jeg er kun sjældent stødt på denne opfordring i skriftlig form, se bl.a. Charles Bernsteins artikel »Hearing Voices«, i: Marjorie Perloff & Craig Dworkin (eds.): *The Sound of Poetry. The Poetry of Sound*, Chicago: The University of Chicago Press 2009, s. 142-148; s. 142. Ong beskriver lignende forskrifter i et historisk perspektiv, jf. *Orality and Literacy* (2004), Kindle location 2186-2194.

⁵⁵ Jeg vender tilbage til *Løgneren* i kapitel 6. Se desuden Klaus Nielsen: *Fra radiatoroman til best-seller. En tekstsociologisk undersøgelse af Martin A. Hansens Løgneren, 1950*, upubliceret speciale, Københavns Universitet 2007, tilgængeligt på Det Kongelige Bibliotek (KB) og elektronisk på <https://klausnielsenphd.files.wordpress.com/2011/01/nielsen_fra-radiatoroman-20071.pdf>.

læser op, fx Jørgen Leths *Det uperfekte menneske* (2005), der først kom som lydbog året efter den trykte version.⁵⁶

Lydbøger af alle typer kan være interessante at analysere ud fra deres egne præmisser, men der opstår situationer som i eksemplerne ovenfor, hvor det lydige materiale bliver strengt nødvendigt at medtænke i den litterære analyse for at opnå en forståelse for det pågældende værks publikation, reception og betydningsdannelse. Lyden bliver i disse tilfælde ikke noget sekundært i forhold til den trykte version, men i stedet værkets primære form. Derfor må man som litterat også have et sæt værktøjer til at behandle den lydige litteratur – et sæt arbejdsredskaber, som kan tage højde for værkets lydige materialitet. I kapitel 6 behandler jeg en række sådanne værktøjer og begreber, som kan hjælpe litteraturforskeren i arbejdet med lydtekster. I de følgende fire afsnit tager jeg fat om en række grundlæggende problemstillinger, som knytter sig til lydets materialitet.

3.2 Bibliografiske problemstillinger

Litteraturforskeren Matthew Kirschenbaum har i sine publikationer – senest bogen *Mechanisms* (2009) – undersøgt og analyseret elektroniske teksters materialitet ved at anvende bibliografiske, tekstkritiske og boghistoriske metoder på tidlige eksempler på elektronisk litteratur af bl.a. William Gibson og Michael Joyce.⁵⁷ En af hans pointer er, at selvom vi normalt opfatter elektroniske tekster som immaterielle størrelser, der toner frem for os på en computerskærm (og forsvinder lige så hurtigt), så er de materielle og mekaniske strukturer. Vi kan bare ikke se eller røre dem, ligesom vi kan se og røre tekster i bøger. Vores tilgang til dem via trådløse netværk og internettets u håndgribelige vidder har afstedkommet det, Kirschenbaum i artiklen »Editing the Interface« (2002) kalder »the tactile fallacy«.⁵⁸ Det skal forstås som betegnelse for

⁵⁶ Jørgen Leth: *Det uperfekte menneske. Scener fra mit liv*, indlæst af forfatteren, MP3-cd, København: Gyldendal lyd 2006. Forlaget Booktrader har i årene 1998-2005 udgivet en serie af danske forfatters egne digtoplæsninger (LyrikCD 1-23). I serien indgår bl.a. Inger Christensen, Pia Tafdrup og Henrik Nordbrandt. For en litterær analyse af fx Inger Christensens *Sommerfugledalen* (1991) ud fra et transmissionshistorisk perspektiv ville det være vanskeligt at se bort fra hendes egen auditive version. Inden for de seneste år har lydbogsmarkedet ændret karakter, og man finder flere eksempler på forfattere, som læser deres egne værker op, fx Helle Helles to seneste romaner *Dette burde skrives i nutid* (2011) og *Ned til hundene* (2008). Begge er oplæst af forfatteren selv og udkommet samme år som bogudgaven på Gyldendal Lyd.

⁵⁷ Kirschenbaum: *Mechanisms* (2008).

⁵⁸ Matthew G. Kirschenbaum: »Editing the Interface: Textual Studies and First Generation Electronic Objects«, i: *Text* 14, 2002, s. 15-51; s. 43. Se også Marlene Manoff: »The Materiality of Digital

den udbredte misforståelse, at elektroniske tekster er immaterielle, og referencen til nykritikken og W.K. Wimsatt og M.C. Beardslys berømte *intentional fallacy* er tydelig. Kirschenbaums pointe er nemlig, at vi som litteraturforskere lader os snyde af den tilsyneladende immaterialitet, og at den således skygger for en egentlig forståelse af det elektroniske dokumentets karakter og betydningsdannelse.

Ifølge Kirschenbaum består den elektroniske teksts materialitet af to led: dels af en stor mængde data, dels af et sæt koder med oplysninger om, hvordan denne data skal omsættes til læsbar tekst af softwaren i fx en computer. Både data og kodning er lagret sammen i det elektroniske dokument og kan flyttes fra ét afspilningsapparat til et andet. Dokumentets data og kodning er lagret som binære koder ofte repræsenteret med tallene 1 og 0. I praksis er der imidlertid tale om mikroskopiske magnetfelter i harddiskens overflade, som repræsenterer henholdsvis én af to funktioner: tændt (1) og slukket (0).⁵⁹ For os giver disse magnetfelter ingen mening. Vores oplevelse af det elektroniske dokument beror derfor på den afkodning og præsentation, som varetages af fx computeren.

Den auditive tekst er på samme måde tilsyneladende immateriel. Den toner frem for os via højttaler eller live fra en oplæser, uden at vi kan se eller røre den. Men også lyd er i høj grad et materielt fænomen, og vores tilgang til den auditive tekst er derfor at sammenligne med vores tilgang til den elektroniske tekst. Mange lydtekster såsom lydbøger og liveindspilninger er elektroniske tekster, idet de findes lagret i elektronisk form som MP3- eller andre lydfiler på en computer eller som analoge kassettebånd og lp-plader, og de kræver derfor elektroniske apparater for at kunne afspilles og høres.

Selv en lydtekst, der opleves live, har en materialitet. Taleorganernes bevægelser, lydbølgernes rejse fra den talendes mund til den lyttendes øre via molekylerne i luften er materielle fænomener, som foregår ud fra fysikkens love. Den indspillede lydtekst indbefatter således to former for materialitet: én knyttet til det dokument, som bærer teksten (lydfil, lp etc.), og én knyttet til frembringelsen af de

Collections: Theoretical and Historical Perspectives», i: *portal. Libraries and the Academy* 6:3, 2006, s. 311–325; s. 315 f. Lydforskeren Jonathan Sterne bruger betegnelsen »micromaterialization« om den udvikling, vores tilgang til musik har undergået fra håndgribelige dokumenter (lp'er og cd'er) til elektroniske MP3-filer. Betegnelsen skal netop ses som et alternativ til den mere almindelige opfattelse, der ser MP3-filer som en »dematerialization«, jf. Sterne: »The mp3 as cultural artifact«, i: *New Media & Society* 8:5, 2006, s. 825-842; s. 831 f.

⁵⁹ Kirschenbaum fremhæver, at harddisken i modsætning til den almindelige opfattelse er analog, og at computeren er nødt til at udsætte de lagrede data for en AD-konversion (dvs. fra analog til digital), inden de kan tages i brug, jf. *Mechanisms* (2008), Kindle location 965-972.

lydbølger, som transmitterer lydteksten ud via højttaleren og ind i den lyttendes øre. Den elektroniske tekst er karakteriseret ved samme dobbelte materialitet, og man taler i den forbindelse om henholdsvis *lagring* og *præsentation* (eller afspilning). I en trykt bog er de to funktioner samlet i ét dokument, hvorimod de for den elektroniske teksts vedkommende er adskilt. Lagring varetages af én type maskinel (typisk en harddisk, cd-rom, usb-stik eller en e-bogs-læseres interne hukommelse), mens præsentationen varetages af selve computeren, softwaren og skærmen. Jeg vender tilbage til denne distinktion i afsnit 6.1.3.1 med en uddybende redegørelse. Her er det blot vigtigt at fremhæve, at de to forskellige materialiteter repræsenterer hver sin manifestation af lydteksten. I bibliografisk forstand er de to ikke identiske, hvilket de er i forbindelse med fx den trykte bog.

3.3 Analytiske problemstillinger

Når jeg lytter til en lydindspilning, er det en *præsentation* af dokumentet, jeg hører. Jeg hører med andre ord et afspilningsapparat (et stereoanlæg eller en computer) frembringe lydbølger, som svarer til dokumentets auditive indhold. Når jeg derefter foretager detaljerede lydanalyser (fx af intonationsmønstre), så er det dokumentet, jeg analyserer. Her optræder ingen lydbølger. Mine målinger er resultatet af et møde mellem dokumentets data på den ene side og udstyret på den anden, dvs. min computer og den software, som er blevet brugt. Mine analyser i kapitel 5 af lydindspilningernes tekstlige indhold, udgår med andre ord fra præsentationen, mens mine lydanalyser i kapitel 6 udgår fra den lagrede tekst. Som jeg fremhævede tidligere er de to i bibliografisk forstand ikke identiske. Fx er afspilningen og dermed også mine analyser af det tekstlige indhold særligt afhængig af afspilningsudstyret. Dets karakter og kvalitet påvirker min lytteoplevelse. Det gælder ikke i samme grad for de lagrede data og analyserne heraf.

En anden væsentlig problemstilling er forholdet mellem kopi og original. Når jeg foretager lydanalyser, er det ikke de oprindelige dokumenter, jeg anvender, men digitale kopier. Jeg arbejder ikke med de oprindelige analoge bånd, lp-plader og lignende, men med digitale versioner af de respektive dokumenters indhold. Alle de lydtekster, som jeg har arbejdet med, er blevet digitaliseret ved at koble spolebåndoptagere, pladespillere, VHS-videomaskiner eller lignende til en computer.

Nogle af disse konverteringer er blevet foretaget af Danmarks Radio, andre af mig selv. Fælles for mine lydtekster er imidlertid, at de er kopier af originalerne, og det er kopierne, jeg analyserer.

Når jeg i afsnit 6.1 undersøger forskellene mellem Gitte-monologernes tre auditive publikationsformer (radiooplæsning, lydindspilning og liveoplæsning), er det primært historisk betingede forskelle. Til rådighed for mit analysearbejde har jeg haft elektroniske kopier af alle plade- og videoindspilninger, samtlige kendte radiooplæsninger og enkelte eksempler på liveoptrædenerne. Det vil med andre ord sige, at materialesituationen for mit arbejde har været homogen, og at jeg har kunnet foretage lydanalyser på alle tre former. Min anvendelse af disse elektroniske kopier udviser imidlertid ikke den oprindelige og iboende forskel.

Anvendelsen af elektroniske kopier er en forudsætning for, at jeg kan foretage digitale lydanalyser af teksterne, men det passer dårligt sammen med afhandlingens materialbibliografiske fokus på de originale dokumenter. I den henseende kan min brug af Gitte-monologernes lydtekster bruges til at perspektivere en lignende problematik, som digitaliseringsprojekter i almindelighed står over for.

Digitaliseringen af vores kulturarv har ofte to erklærede mål: bevaring og tilgængeliggørelse.⁶⁰ Men når vi gør store mængder tekster (enten skriftlige eller auditive) tilgængelige i form af digitale arkiver, så skaber vi arkiver af kopier. Disse kopier vil altid kun være repræsentationer af originalerne i en mere eller mindre forringet kvalitet. De originale dokumenter kommer på lager, og vi fjerner således brugeren en grad mere fra dokumentet. Det svarer til at lave et bibliotek af fotokopierede bøger. Det er faktisk tilfældet for Det Kongelige Biblioteks avissamling, som kun er tilgængelig for den almindelige bruger i form af kopier på mikrofilm. Dette skal ikke forstås som en kritik af digitaliseringsprojekternes praksis, blot som en konstatering. Vi er nødt til at indarbejde en materiel bevidsthed i disse projekter, hvis kopierne skal kunne bruges til at foretage den type materielt funderede analyser, som jeg argumenterer for i denne afhandling. Elektroniske kopier *kan* bruges i sådanne sammenhænge, men med visse forbehold. Arkiveringen af kopier er i princippet en kæmpemæssig formidlingsopgave, og i denne formidling er det vigtigt, at originalernes materielle karakter inddrages og gøres tilgængelig for brugerne.

⁶⁰ Se bl.a. formålsbeskrivelsen for Det Kongelige Biblioteks *KulturPerler. Den Digitaliserede Kulturarv*, <<http://kulturperler.kb.dk>>.

En sidste og praktisk problemstilling i forbindelse med analysearbejdet er sammenligningen af talt lyd og trykt tekst. I kapitel 6 behandler jeg indgående de dele af en oplæsning, som ikke har sit modstykke i det trykte forlæg, fx stemmens kropslige karaktertræk, intonation, tempo og lydstyrke.⁶¹ Disse repræsenterer italesætningens og lytteoplevelsens fysiske vilkår. Her vil jeg redegøre for den transskriptionspraksis, jeg har fulgt i gengivelsen af lydtekster.

Enkelte steder i afhandlingen citerer jeg Højholts oplæsninger. Transskriptionen af disse er forbundet med en række vanskeligheder, og resultatet med en vis usikkerhed. Først og fremmest har en oplæsning hverken ortografi eller interpunktion (i ordenes strengeste forstand). Derudover indgår interjektioner som fx *øh* og lignende, samt afbrudte ord, der er vanskelige at gengive på skrift. Proceduren for transskriberingen er som følger:

For selve monologernes vedkommende findes der trykte versioner, som kan danne udgangspunkt for transskriberingen. Det letter arbejdet, men den trykte version kommer samtidig til at repræsentere et kontaminerende element i gengivelsen af den auditive tekstkilde. For at minimere problemet hermed vælges først den trykte version, som tidsmæssigt står oplæsningen nærmest, hvad enten det er en tidligere eller senere version. Rationalet bag dette valg er, at versioner, som står tæt på hinanden, dvs. kun adskilles af få transmissionsled, har mindre indbyrdes varians end versioner, som står langt fra hinanden.⁶² Dels letter det transskriberingen, dels må resultatet formodes at komme så tæt som muligt på den auditive original. Dernæst indføres de hørbare varianter i det trykte forlæg, dvs. i transskriptionens forlæg, som ikke nødvendigvis er oplæsningens. Resultatet bliver en skriftlig gengivelse, som har substantielle læsemåder fra oplæsningen, men som beholder det trykte forlægs ortografi og interpunktion.⁶³ Alle transskriptioner i afhandlingen er mine egne, og det trykte forlæg ekspliciteres i forbindelse med transskriptionen (se fx afsnit 4.2.2).

⁶¹ Jf. afsnit 6.1.2.1-6.1.2.3 om kategorierne *lydens temporalitet, talens variabilitet og stemmens kropslighed*.

⁶² Denne betragtning indgår også i editionsfilologien som et led i principperne for tekstrettelser, jf. Kondrup: *Editionsfilologi* (2011), s. 180 f.

⁶³ Skellet *hørbare og ikke-hørbare* varianter svarer i grove træk til den editionsfilologiske distinktion mellem substantieller og accidentalier. Til den første kategori regnes forskelle i ordvalg og større sletninger eller tilføjelser. Til accidentalier regnes forskelle i interpunktion, ortografi og mindre sletninger. Betegnelserne substantieller og accidentalier er de svenske oversættelser af den amerikanske tekstkritiker W. W. Gregs begreber *substantives* og *accidentals* og findes bl.a. beskrevet i Henrikson: *Textkritisk utgivning* (2007), s. 78 f. og i Kondrup: *Editionsfilologi* (2011), s. 122 f. Greg brugte distinktionen som led i et eklektisk udgivelsesprincip, hvorved varianter fra flere tekstkilder stykkedes sammen for at opnå en bedre tekst end de eksisterende tekstkilder hver for sig kunne tilbyde. Et

I forbindelse med værkets øvrige lydtekster, dvs. indledninger og interviews, er situationen anderledes. Her har jeg ingen trykte versioner at læne mig op ad. I stedet følger jeg her nugældende retstavning og normaliserer således en del af Højholts sproglige særpræg. Dog har jeg gjort enkelte undtagelser, hvor han i særlig høj grad efterligner Gittes dialekt og sprogbrug. Derfor indgår visse forekomster af apokope (fx *ikk' oss'*) samt eksempler på sammentrækninger (fx *men hun taler jo ikk' om'et*).⁶⁴ Hertil bruger jeg følgende tre indikatorer:

- ... når Højholt afbryder sig selv midt i en sætning
- [] når Højholt afbryder sig selv midt i et ord
- [...] hvor jeg udelader en passage fra citatet

3.4 Lydtekstens materialitet

I mit arbejde med de auditive tekstkilder til *Gittes monologer* har jeg foretaget en række lydanalyser, hvis tekniske karakter kræver en kort introduktion. Lydanalyserne giver os mulighed for at undersøge det, vi kan kalde lydteksternes materialitet, og dermed også en anderledes tilgang til lydtekster end den, en transskription kan tilbyde. Med et lydseksempl fra filmens verden vil det følgende forhåbentlig give en mild indføring i de lydanalytiske begreber og værktøjer, som jeg gør brug af i afhandlingen. Eksemplet illustrerer, hvordan lydens materialitet kan analyseres og udforskes. I tilfældet her afdækkes også lydens tilblivelsesproces og dermed et lille stykke Hollywood-historie.

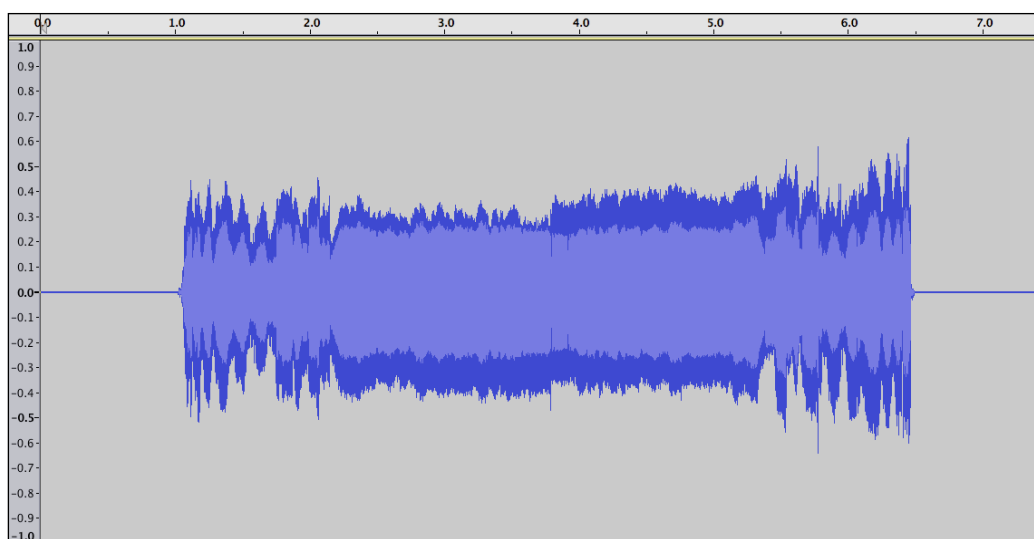
Den østrig-ungarsk-fødte skuespiller Johnny Weissmuller er bedst kendt for sin rolle som Tarzan i 1930'ernes filmatiseringer af Edgar Rice Burroughs' romaner fra filmselskabet MGM. Weissmullers vartegn blev i den forbindelse Tarzans vilde råb, som mange vil kunne genkende, når de hører det – selv uden for kontekst og uden billeder. Råbet er blevet nærmest *ikonisk* og har dannet præcedens for senere

argument bag fremgangsmåden var, at accidentalier ikke er betydningsbærende. Det mener jeg imidlertid står til diskussion. I tilfældet *Gittes monologer* er ortografien særdeles betydningsbærende, og jeg foretrækker derfor at bruge de mere neutrale betegnelser *hørbare* og *ikke-hørbare* varianter.

⁶⁴ Begge eksempler er fra indledningen til »Gittes monolog om frihed«, i: *Gittes monologer*, læst af forfatteren, lp/mc, 82001, [København & Silkeborg]: Edition After Hand & Olga Production 1982, side 1, nr. 2.

filmatiseringer af Tarzan-historierne, hvor inspirationen fra Weissmullers version ofte kan høres meget tydeligt. Vi er med andre ord blev vænnet til, at sådan lyder Tarzan.

Weissmuller kunne efter sigende frembringe det kraftige råb, som blev brugt i filmene, uden tekniske hjælpemidler. Men det hævdes også, at råbet blev skabt i et lydstudie ved en sammenblanding af forskellige lyde fra både dyr og mennesker. Weissmuller vedgik selv, at man først havde tilvirket råbet i studiet, og at han derefter øvede sig og lærte at genskabe råbet.⁶⁵ Det er muligt, at han kunne imitere råbet, men det, vi hører i filmene, er ikke kun menneskeskabt, hvilket en simpel lydanalyse kan påvise. Afhandlingens trykte form byder her på en begrænsning. Til at skrive om lyd havde et elektronisk format været mere passende, hvor lydklip kunne integreres og afspilles i forbindelse med teksten. I stedet må jeg henvise til et oplæg, som jeg lavede i samarbejde med radioforskeren Bente Larsen, »Tekster og lyd – Dokumenter og digitalisering« (2010). Her gennemgås samme eksempel, og teksten er elektronisk tilgængelig sammen med de nødvendige lyd- og videoklip.⁶⁶ Råbet fra Weissmullers første Tarzan-film ser således ud gengivet grafisk i en såkaldt *waveform*:

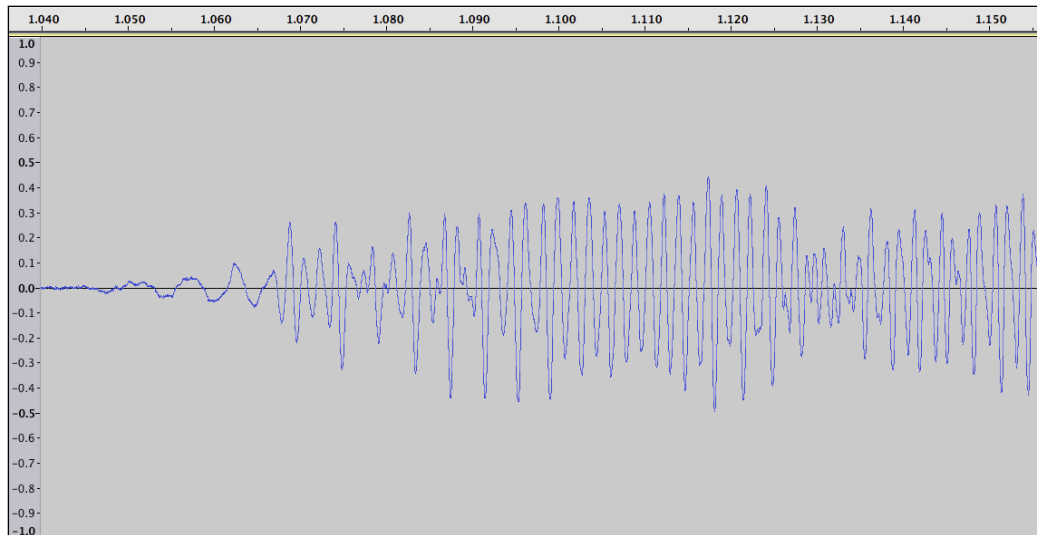


Ill. 2 – Johnny Weissmuller fra *Tarzan the Ape Man*, MGM 1932

⁶⁵ Jf. Johnny Weissmuller Jr.: *Tarzan. My Father*, Toronto: ECW Press 2002, s. 31-32. Bogen giver flere eksempler på Weissmullers liveoptrædener med råbet, se bl.a. s. 12, 15 og 114. Se desuden Bill Hillmans artikel »The Evolution of the Tarzan "Yell"«, i: *ERBzine. Official Edgar Rice Burroughs Tribute Site* 1482, 2011 (2005), & 1929, 2011 (2007), <<http://www.erbzine.com/mag14/1482.html>> og <<http://www.erbzine.com/mag19/1929.html>> samt dokumentaren »Tarzan: Silver Screen King of the Jungle«, i: *The Tarzan Collection*, dvd bokssæt, Warner Home Video 2004, tilgængelig på YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=1fQ631n5oGI>>.

⁶⁶ Bente Larsen & Klaus Nielsen: »Tekster og lyd – Dokumenter og digitalisering«, oplæg til seminaret *Tekstvidenskab i det 21. århundrede*, 22.11.2010, Københavns Universitet, elektronisk version: <<http://tekstvidenskab.inss.ku.dk/aktiviteter/tekstvidenskab21/teksteroglyd/>>.

Lyd er svingninger i luften, og det er disse svingninger vi ser.⁶⁷ Zoomer vi ind, bliver det tydeligere. Den vandrette akse angiver tid: Jo tættere udsvingene er her, desto højere tone, og jo kraftigere udsvingene er, desto højere lydstyrke.



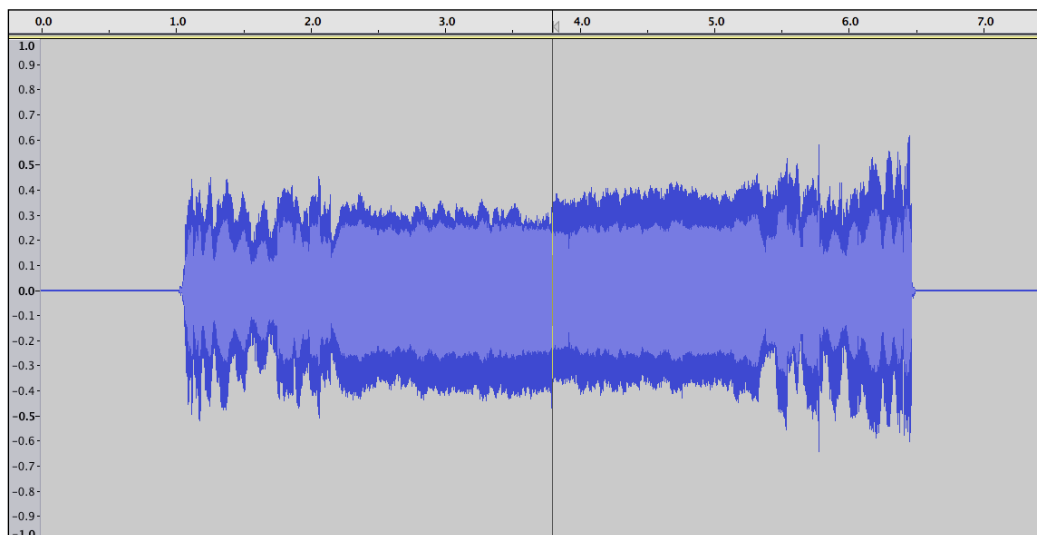
Ill. 3 – De første 0,115 sekunder af Weissmullers råb

I den elektroniske version af ovennævnte oplæg kan man lytte til råbet ved at klikke på videoklippene umiddelbart under figur 2. Det første videoklip afspiller lyden på almindelig vis, og det andet afspiller den baglæns, hvilket kan observeres på bevægelsen af den blå cursor-streg. Lyt godt til begge afspilninger, og du vil bemærke, at der ingen forskel er. Lydklipet er identisk, hvad enten man lytter til det forlæns eller baglæns.

Weissmullers Tarzan-råb ligner det, man kalder et fonetisk palindrom, dvs. et ord eller en frase, som ikke nødvendigvis i ortografien, men i udtalen er identisk forfra og bagfra. Dette er en sjælden type. De fleste palindromer er kun ortografiske. I udtalen af navnet Otto fx er de to o-lyde ikke identiske: den første er det åbne [ʌ] og den sidste er den mere lukkede [o]. Anna derimod er et fonetisk palindrom, idet det indledes og afsluttes med samme a-lyd [a].

⁶⁷ Illustrationerne af Weissmullers råb stammer fra lydredigerings-programmet *Audacity*, som er open-source og kan hentes gratis på nettet, <<http://audacity.sourceforge.net/>>. Tidsindikatoren øverst angiver sekunder, og tallene til venstre for waveformen angiver lydstyrken. Denne vises som udsving fra et nulpunkt, hvor hhv. 1 og -1 repræsenterer det digitale formats maksimale kapacitet. En nærmere introduktion til digital repræsentation af lyd gives i Peter Ladefoged: *Elements of Acoustic Phonetics*, 2nd edition, Chicago: University of Chicago Press 1996, se især kapitel 9, s. 136-145.

Men selv et fonetisk palindrom lyder sjældent identisk, når det *afspilles* forfra og bagfra. Dette skyldes andre faktorer i udtalen end blot vokallydene, fx aspiration og stød. Tarzan-råbet er noget mere end blot et fonetisk palindrom. Det er også, hvad man kunne kalde et materielt palindrom. Det karakteristiske råb er ganske enkelt frembragt ved hjælp af en lydteknikers fingernemme klippe-klistren. Råbets første halvdel (godt 2,5 sekunder) er blevet optaget, kopieret, vendt om og klistret sammen med originalen. Den lodrette markør i illustration 4 angiver, hvor sammenføjjningen er foretaget. Råbets sidste halvdel spejler den første. En sådan nøjagtig gengivelse af første del ville ikke kunne frembringes live. Havde råbet været frembragt i én ombæring af Weissmuller selv, ville afspilningen bagfra afsløre det ved at lyde umiskendeligt baglæns.



Ill. 4 – Sammenføjjningen

Pointen med dette eksempel er ikke at udvide tekstbegrebet til også at kunne indeholde et udbrud som råbet her, men i stedet at fremhæve den centrale betydning, som afspilningsapparatet har for vores tilegnelse af lyd. Afspilningsapparatet eller afspilningsmediet åbner for et nyt syn på lydens materialitet. Når vi bruger computerens lydprogrammer som afspilningsmedie, får vi mulighed for at møde lyden på dens egne materielle præmisser. Appliceres dette på egentlige lydtekster som dem, der indgår i *Gittes monologer*, kan vi opnå en anderledes nuanceret forståelse for *lyd som tekst*, end den, en transskription kan tilbyde.

I Tarzan-eksemplet får vi ved hjælp af afspilningsmediet et indblik i den velkendte lyds tilblivelse. Når den nye erkendelse om råbets beskaffenhed er opnået, kan det faktisk høres med det blotte øre. Det forholder sig på samme måde med *Gittes monologer*. De nye indsigter, vi kan opnå ud fra lydanalysen, stammer fra hørbare kvaliteter ved lyden, som med al sandsynlighed også har påvirket vores lytteoplevelse tidligere. Med lydanalysen kan vi imidlertid udpege, *hvad* det er for kvaliteter, som har den pågældende effekt.

3.5 Om lydanalyse og PRAAT

Den side af lydens materialitet, som jeg vil undersøge i Gitte-monologerne, er en lidt anden end den, der blev fremdraget i Tarzan-eksemplet ovenfor. Her er der tale om egentlige lydtekster, og det interessante i forbindelse med Gitte-monologerne er især, hvordan stemmens intonationsmønstre påvirker det tekstlige indholds betydning, og hvordan disse mønstre udvikler sig i løbet af værkets publikationshistorie. For at undersøge intonationen har jeg brugt et stykke software, PRAAT, som normalt benyttes af fonetikere, audiologopæder og andre sprogforskere.⁶⁸ Da det følgende stof er vanskeligt, vil jeg vente med nogle af detaljerne til min gennemgang af lydanalyserne i afsnit 6.2. Her skal jeg præsentere nogle af grundprincipperne bag min tilgang.

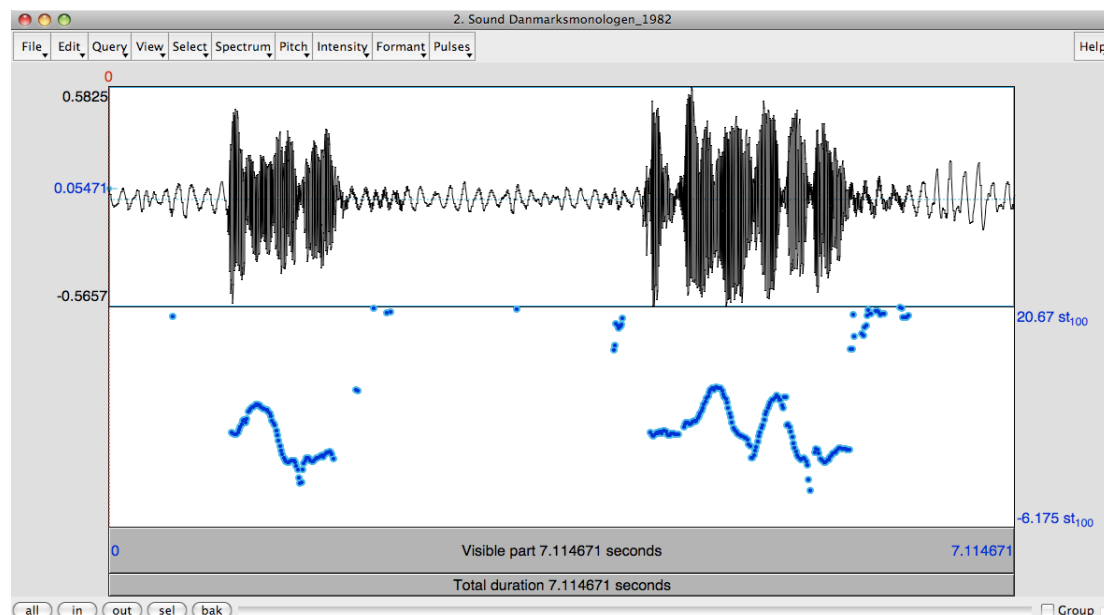
For at kunne undersøge intonationsmønstrene sætter man programmet til at foretage en *pitch*-analyse af de enkelte lyddokumenter. Det betyder, at programmet måler og registrerer tonehøjden af Højholts stemme cirka hundrede gange per sekund.⁶⁹ Resultatet af disse målinger bliver bl.a. aftegnet som punkter i et koordinatsystem, der jævnføres med waveformens grafiske gengivelse af lydniveauet. Således repræsenterer de blå prikker nedenfor tonehøjden på forskellige punkter i det tidslige forløb: nederst de dybe toner og øverst de høje (se illustration 5).⁷⁰ Tilsammen

⁶⁸ Programmet er open source og kan hentes på hjemmesiden her: <<http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>>. Jeg skylder fonetiker John Tøndering, adjunkt ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet, en stor tak for hans hjælp med dette programs anvendelse.

⁶⁹ Målingerne er foretaget inden for intervallet 70-330 Hz, hvilket omfatter Højholts stemmeleje og giver plads til evt. udsving i både top og bund.

⁷⁰ Tallene til venstre ud for waveformen angiver ligesom i Tarzan-eksemplet lydstyrken, men viser her de specifikke maksimumværdier for waveformens udsving. Tallene til højre ud for kurven viser den højeste og den laveste måling af tonehøjden angivet i halvtoner med udgangspunkt i 100 Hz (*st* står for den engelske betegnelse *semitones*). Grunden til at tonehøjden ikke angives i Hz alene er, at det vanskeliggør sammenligningen af intervaller. Tonalitet er logaritmisk, hvilket bedst kan forklares med

danner de mange målinger en kurve, som viser bevægelserne i Højholts intonation. Kurve og waveform vises parallelt, så man kan se både talens lydstyrke og dens intonation i samme billede.

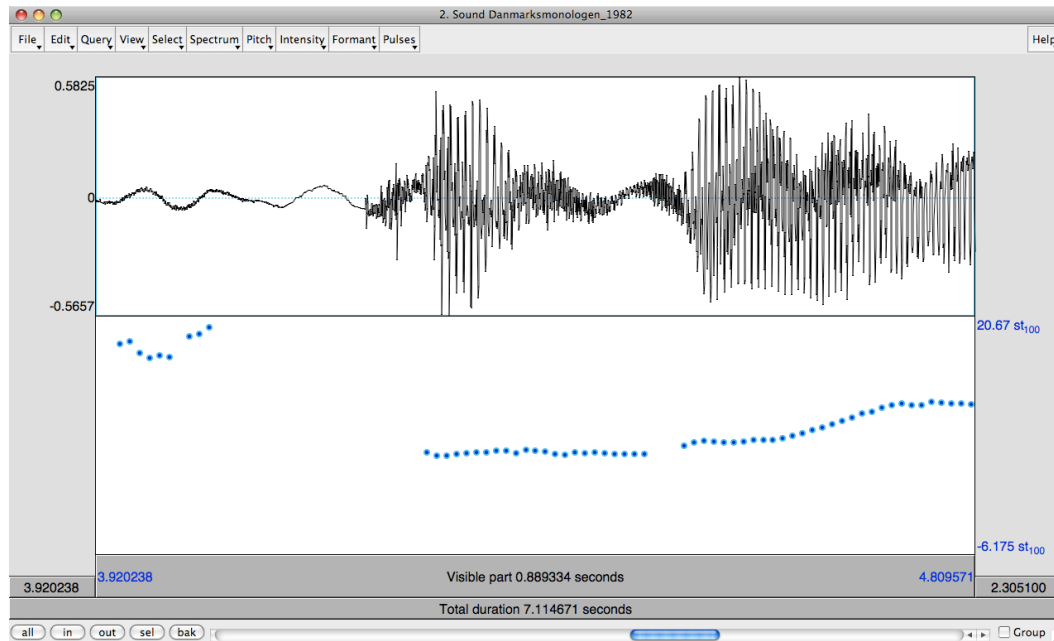


Ill. 5 – De to indledende verslinjer af »Gittes monolog om Danmark«
fra 1982-lp'en – »Danmark altså' / Christiania og RUC, ikk' oss'«

På billedet kan det også ses, hvordan PRAAT har registreret en række sporadiske målinger øverst i analyseintervallet. Disse er fejlmålinger og repræsenterer altså ikke tonale krumspring fra Højholts side. I dette tilfælde er fejlkilden Højholts særligt prægnante udtale af frikativten *s* i »alså'« og »ikk' oss'« samt en særligt hørbar indånding af luft umiddelbart inden ordet »Christiania«. Disse indeholder ikke egentlige toner og er derfor fejlregistreret. Andre steder i mine analyser er publikums latter og applaus blevet registreret på samme vis. Zoomer man ind, vil man imidlertid se, at disse fejlmålinger i forhold til den egentlige intonation kun optræder i begrænset antal, og deres indflydelse på analysens samlede resultat vil derfor være minimal (se illustration 6, som viser et udsnit på lige under et sekund). Desuden optræder

en henvisning til musikkens verden: Det interval, som repræsenterer en oktav, svarer til en fordobling af frekvensen, dvs. har man en tone ved 80 Hz er oktaven over 160 Hz og oktaven over denne 320 Hz. I halvtoner repræsenterer hvert spring imidlertid samme interval (12 halvtoner). I mine lydanalyser i kapitel 6 sammenligner jeg bl.a. Højholts og Gittes intonationsmønstre, og her er det vigtigt at bruge en måleenhed, som kan sammenlignes, idet Højholts stemme ligger i et lavere toneleje end Gittes. De to værdier 20,67 og -6,175 repræsenterer fejlmålinger. Nederst angives lydklippets længde.

fejlkilderne i samtlige analyser af liveindspilninger med publikum. De vil derfor skubbe resultaterne i samme retning, hvilket også minimerer deres betydning i denne sammenhæng.



*Ill. 6 – Nærbillede af begyndelsen af ordet »Christiania«
og fejlmålingerne umiddelbart inden.*

Publikums latter, applaus og anden støj er blot én af de potentielle fejlkilder, som påvirker analyseresultaterne. Nedenfor har jeg opstillet en række øvrige eksempler og redegjort for, hvordan jeg forholder mig til dem.

Digitaliseringsprocessen spiller en rolle, idet konverteringen fra analoge lydsignaler til digitale talværdier betyder tab af information i større eller mindre grad. For de to lydindspilningers vedkommende har jeg selv digitaliseret lp-pladernes indhold ved høj samplingsfrekvens (44,1 kHz), hvilket giver et relativt lille informationstab. En del af radioindspilningerne har jeg imidlertid kun i MP3-format fra DR's arkiver, hvilket byder på et større informationstab. Forskellen kan være vanskelig at høre, men påvirker lydanalysens resultater. For at undersøge, hvor stor en betydning denne forskel har, foretog jeg samme lydanalyse på et udvalg af monologer i henholdsvis et ikke-komprimeret lydfiles-format (AIFF) og i et komprimeret MP3-format.

Forskellen mellem de to formater kunne registreres, men den var forsvindende lille, max. 0,038 halvtoner. Jeg mener derfor ikke, at det i nærværende undersøgelse er problematisk at sammenstille lydfiler i henholdsvis AIFF- og MP3-format.

Lydkvaliteten varierer markant på de forskellige lydindspilninger. Især er der stor forskel mellem lydudgivelsen i 1982, som har en tæt, næsten studieagtig lyd, og den i 1983, som har megen rumklang og lyder som en liveindspilning af halvdårlig kvalitet. Ved at analysere lyden fra en tonegenerator indspillet ved forskellig kvalitet og med forskellig placering af mikrofonen kunne det imidlertid fastslås, at graden af rumklang (og lignende) ikke påvirker PRAATs målinger.

Materialets længde påvirker målingerne, idet kun længere lydclip kan give et repræsentativt billede af den talendes intonationsmønstre og stemmeleje. Derfor er Højholts indledninger til de oprindelige radioversioner ikke blevet inddraget, da disse kun bestod af monologens titel. På de to lydudgivelser og de liveindspilninger, som jeg har analyseret, er der en mere ligelig fordeling mellem henholdsvis Gittes og Højholts stemmer. Der har med andre ord været tilstrækkeligt materiale til at kunne foretage repræsentative målinger af begge stemmer.

Resultaterne af den digitale lydanalyse bør behandles med visse forbehold. Jeg har taget højde for de potentielle fejlkilder nævnt ovenfor, men der kan være andre. Men som jeg påpegede tidligere, er resultaterne af mine Gitte-analyser ikke kun målbare. De er også *hørbare*. De konklusioner, som jeg drager på baggrund af resultaterne, kan bekræftes ved hjælp af høresansen. Det giver en god analytisk symbiose: Lydanalysen kan give os nogle indsigter, som vi måske ikke kunne komme frem til under almindelig lytning, mens vores hørelse kan fungere som kontrol af resultaterne.

DEL II

4 Recension

4.1 Indledning – Højholt for folket⁷¹

I perioden fra 1980 til 84 udgav Per Højholt (1928-2004) sine populære og humoristiske Gitte-monologer og opnåede hermed sit folkelige gennembrud. Højholt var ganske vist en af de mere underholdende figurer i dansk modernisme, men han har sjældent været opfattet som lettilgængelig, og hans læsere har primært været at finde blandt akademikere og andre forfattere, m.a.o. i et elitært og finkulturelt miljø. Med Gitte-monologerne nåede Højholt pludselig ud til den brede befolkning. Efter succesen at dømme repræsenterede værket den perfekte hybrid mellem finkultur og underholdning – en hybrid Højholt ofte havde eksperimenteret med, og som var et væsentligt led i 80'ernes postmodernistiske bestræbelser. Alligevel havde eksperimentet snarere karakter af et sammenstød mellem to uforenelige størrelser, hvilket fik alvorlige konsekvenser såvel for forfatteren som for Gitte, protagonisten selv.

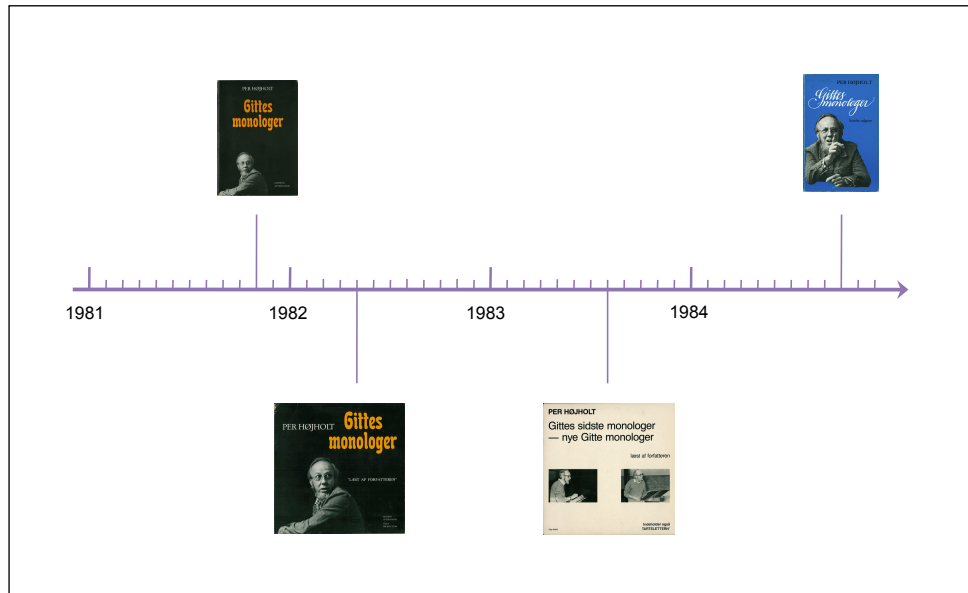
Gitte-monologerne handler om mange forskellige ting. Forfatteren lader den gæve 23-årige provinspige fra egnen mellem Skanderborg og Århus udtale sig om alt lige fra haven og hovedstaden til det danske retssamfunds tvivlsomme tilstand og andre aktuelle emner i datidens Danmark. Men *Gittes monologer* handler også om meget andet. Værket handler bl.a. om sin egen tilblivelse, reception og betydningsdannelse. Det handler om magtforholdet mellem forfatter og hovedperson og mellem forfatteren som autoritet og de øvrige aktører i det litterære kredsløb. Det handler om skellet mellem fiktion og virkelighed, og om hvad der sker, når grænser og relationer herimellem sættes til forhandling. Sidst, men ikke mindst, handler Gitte-monologerne også om forholdet mellem kunst og underholdning, og om forfatterens forsøg på at manøvrere mellem de to udtryksformer.

4.1.1 Præsentation af værket

Gitte-monologerne udkom som fire selvstændige udgivelser: Første gang var i bogform med *Gittes monologer og andre kvababbelser* fra november 1981. Derefter kom to lydudgivelser på både lp og mc (musikkassette), hvor Højholt læser teksterne

⁷¹ Formuleringen *Højholt for folket* stammer fra Finn Stein Larsens artikel med samme overskrift, *Weekendavisen*, 12.2.1982, s. 16. Artiklen er en sen anmeldelse af den første trykte udgave fra 1981.

live foran et publikum: først *Gittes monologer* fra maj 1982, og dernæst *Gittes sidste monologer – nye Gitte monologer* fra august 1983. Til sidst udkom i oktober 1984 en samlet udgave i bogform – igen under titlen *Gittes monologer* (se tidslinjen i illustration 7).⁷²



Ill. 7 – Gitte-udgivelsernes kronologi

Værkets udgivelseshistorie er dog langt mere broget. Samtlige monologer, der indgik i bogudgaven fra 1981, havde været publiceret tidligere dels som oplæsninger i radioprogrammet *Perspektivkassen*, dels i antologier og andre publikationskontekster. Lydudgivelsen fra 1982 indeholder monologerne fra 1981-udgaven samt en enkelt tilføjelse. 1983-udgaven indeholder ingen gengangere fra de to foregående udgivelser, men udgivelsesforløbet er i store træk det samme: Samtlige tekster havde allerede mødt lyttere og læsere via andre medier i perioden mellem udgivelserne i 1982 og 1983. I tabel 1 gives en oversigt over alle monologerne og deres respektive publikationsformer, og en bibliografi over værket gives i bilag 1.

⁷² *Gittes monologer og andre kvababbelser*, [København]: Edition After Hand 1981; *Gittes monologer*, læst af forfatteren, lp/mc, 82001, [København og Silkeborg]: Edition After Hand og Olga Production, 1982; *Gittes sidste monologer — nye Gitte monologer*, læst af forfatteren, lp/mc, 83003, Silkeborg: Olga Production 1983; *Gittes monologer*, samlet udgave, København: Det Schønbergske Forlag 1984. Se endvidere afsnit 4.4.

Gittes monolog om ...	Trykte publikationer	Perspektiv-kassen og andre auditive former	Gittes monologer (1981)	Perspektiv-kassen og andre auditive former	Gittes monologer (1982)	Perspektiv-kassen og andre auditive former	Trykte publikationer	Gittes sidste monologer (1983)	Gittes monologer (1984)	DR arkiv-numre	Senere monologer
Danmark		19.11.1980	x		x				x	20753	
frilighed	<i>Frilighed</i> (1980)	<i>Sommerens litteraturradio</i> , 3.6.1981	x		x				x	20793	
Socialdemokratiet		23.9.1980	x		x				x	20741	
krisen i landbruget		4.1.1980	x		x				x	20757	
naturen	<i>Natur/menneske</i> (1981)		x	<i>Digting og teknologi</i> , 13.11.1981	x				x	27940	
musik			x		x				x		
alperne	<i>Natur/menneske</i> (1981)		x		x				x		
dagbladet Information		21.1.1981	x		x				x	20788	
haven	<i>Natur/menneske</i> (1981)		x		x				x		
biblioteker							<i>Bibliotek 70</i> (1982)	x	x		
strøget								x	x		
Den lille Havfrue								x	x		
Christiansborg								x	x		
Nationalbanken								x	x		
bogklub								x	x		
solidaritit							<i>Bogklubben</i> , (1983)	x	x		
venstrefløj							<i>Portret af Morsø</i>	x	x	22251	
tåregas							<i>Folkeblad</i> , 5.2.1983	x	x		
forfatteren til Det danske Akademi								x	x	29993	
EU								x	x		
Storebæltbroen							<i>Kritik 61</i> (1982)		x	22014	
									x		
							<i>Information</i> , 29.11.1982	x		30756	
											<i>Information</i> , 1.10.1997
											<i>Radioavisen</i> , 14.6.1998

Tabel 1 – Samtlige versioner af Gitte-monologerne på tryk og i radioen

Karakteristisk for hele forløbet er brugen af forskellige medietyper og en vekslen mellem lyd og skrift. Gitte mødte offentligheden første gang som en stemme i radioen. I Danmarks Radios litterære program på P1 *Perspektivkassen* optrådte fra omkring midten af 70'erne et fast ugentligt indslag med titlen »Undervands-Tidende«. Dette var en slags litterært nyhedsmagasin, hvor redaktionen hver uge bad forskellige forfattere kommentere en bestemt begivenhed eller et bestemt socialt eller politisk fænomen i digterisk form. Emnet lå således fast, og de resulterende digte var bestillingsarbejde. Højholt bidrog ved flere lejligheder til magasinet med digte og hans såkaldte kvababbelser.⁷³ Præcis hvornår den første Gitte-monolog blev sendt er uvist. Den tidligste bevarede tekst er »Gittes monolog om Socialdemokratiet«, som blev sendt i »Undervands-Tidende« den 23.9.1980. Jeg vender tilbage til dette forsøg på at fastsætte en dato for Gittes ur-optræden senere.

Oplæsningen var således Gittes oprindelige form, og det var også som oplæsning, Gitte fik sin store succes. Allerede fra 1980 begyndte Højholt at inkludere Gitte-monologer i sine liveoptrædener. I perioden fra 1980-1984 optrådte Højholt omkring 400 gange med Gitte i mange forskellige sammenhænge, heriblandt de meget populære selvstændige Gitte-shows (jf. nedenfor i afsnit 4.3). De to lydudgivelser er netop produceret som efterligninger af disse shows med et publikum tilstede under optagelserne. Til forskel fra liveoptrædenerne, hvor Højholt bl.a. tog imod spørgsmål fra publikum, er der ingen direkte interaktion på lydudgivelserne.⁷⁴ Her høres kun publikums latter. Alligevel indeholder udgivelserne langt mere end blot monologernes tekst.⁷⁵ Højholt skjuler nemlig ikke sin egen rolle som forfatter under oplæsningen, men giver tværtimod lange kommenterende præsentationer af hver monolog, hvor den pågældende monologs tilblivelse bliver forklaret. Faktisk optager Højholts indledninger næsten 1/3 af de to lydudgivelseres samlede spilletid, hvilket gør deres udeladelse fra den samlede udgave i 1984 og udgrænsningen af dem i

⁷³ Jf. de bibliografiske oplysninger trykt på indersiden af bagpermen til *Gittes monologer* (1981), samt Højholts bidrag til Claus Clausen, Ole Larsen & Jens Schoustrup Thomsen (red.): *Vigtige digte!*, København: Tiderne skifter 1979, s. 61-64.

⁷⁴ Enkelte indspilninger af de oprindelige shows findes i forskellige publikationer, bl.a. Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.): *Mellem ørerne – PERformer HØJHOLT*, København, Roskilde & Søborg: Informations Forlag, Museet for Samtidskunst & DR Multimedia 2004, cd 2, nr. 7. Se desuden afsnit 4.5.

⁷⁵ I modsætning til Karsten Wind Meyhoffs beskrivelse af forholdet: »Af netop denne grund mangler gramfonpladeindspilningerne en væsentlig del af Gitte-showets spændstighed og dynamik, fordi de udelukkende indeholder monologerne og ikke de mange mellemregninger og mellemspill, der under showene ofte sniger sig ind i monologerne, som afbrydes og kommenteres.« Se artiklen »Alt sker i nuets boble eller historien om Højholts Sokrates«, i: Kreutzfeldt et al. (red.): *Mellem ørerne* (2004), s. 163-170; s. 169.

litteraturanalytisk sammenhæng til en kraftig reduktion af værkets samlede udtryk – og det vel at mærke en reduktion af værkets *tekstlige* indhold.

Foruden den øgede eksponering gennem radio og tv banede Gitte også vejen for Højholts indtræden på to grene af det litterære marked, han ikke hidtil havde haft adgang til: bogklubben og lydbøger for blinde. *Gittes monologer* blev det første af Højholts værker, som kom i en udgave fra Gyldendals Bogklub (se afsnit 4.4.2, punkt iii). I 1986 udgav forlaget en bogklubudgave af *6512* (1969), og beskrivelsen i medlemsbladet forsøgte at sælge romanen på dens lighed med Gitte-monologernes humor.⁷⁶ Efterfølgende kom bogklubudgaver af *Stenvaskeriet* (1995), *Blindgyder* (2001), *Auricula* (2001) og *Samlede digte* (2005), dvs. tættere på de oprindelige publikationsdatoer. Monologerne banede vej for et lignende forløb, hvad angår lydbøger for blinde. *Gittes monologer* kom som lydbog i 1984 i en oplæsning af forfatteren selv. Her er der intet publikum tilstede, men Højholt introducerer monologerne ligesom på liveindspilningerne. Herefter kom romanerne *6512* og *Auricula* i hhv. 1988 og 2001, dog med andre oplæsere.⁷⁷ Gitte-monologerne markerer således et vendepunkt i forfatterskabet, hvor Højholts bøger i højere grad end tidligere bliver set som konsumvarer.

4.1.2 Afgrænsning

Jeg bruger værkbegrebet som en abstrakt samlebetegnelse for alle de manifestationer, der knytter sig til værket. I Gitte-monologernes tilfælde gælder det både bøger, lp'er, musikkassetter, videobånd, Højholts optrædener og de enkelttekster, som optrådte i aviser, tidsskrifter, antologier, og i radio- og tv-udsendelser. Værket udgøres af alle de nedslag i transmissionshistorien, som manifestationerne repræsenterer. Værket er det hele – eller anderledes formuleret: værket *er* sin egen transmissionshistorie.

Således anskuet har værket ikke én publikationsdato. I stedet repræsenterer det et publikationsinterval. Jeg har valgt at afgrænse min analyse til værkets første fire

⁷⁶ Jf. *Bogklubben* 239, august 1986, s. 13-17: »Her er en anden, men lige så snurrig side af Per Højholt, som den vi kender fra Gitte-monologerne« (s. 14). Romanen introduceres desuden med en artikel af Niels Hausgaard: »Jævne gode danske ord«, s. 15 f.

⁷⁷ Lydbogsversionen af *Gittes monologer* er oprindeligt udgivet på Statens Bibliotek og Trykkeri for Blinde, men findes nu kun tilgængeligt elektronisk via netbiblioteket E17, jf. <<http://www.e17.dk/medie/24234>>. Adgang er dog begrænset til brugere med synshandicap eller læsevanskeligheder. Desuden er *Samlede digte* (2005) kommet som e-bog i 2006 i formatet DTBook (DAISY Digital Talking Book), hvilket betyder, at den elektroniske fil kan 'læses op' vha. software.

publikationsår, dvs. fra 1980-84. Grunden hertil er for det første praktisk. Der findes næsten intet genetisk materiale, som kan fortælle os om Højholts arbejde med teksterne.⁷⁸ For det andet er det netop samspillet mellem værkets gradvise forøgelse og dets reception, som er interessant. Fra 1980-84 vokser værket fra en lille håndfuld tekster til i alt fire forskellige udgaver og en flerhed af versioner af de enkelte monologer. Denne ekspansion er direkte betinget af værkets store succes: Receptionen og tilblivelsen er med andre ord uløseligt forbundet i *Gittes monologer*. Der findes et begrænset antal øvrige tekstkilder. Bl.a. vendte Gitte kort tilbage i slutningen af 1990'erne med en monolog om EU trykt i *Information* samt en monolog ved indvielsen af Storebæltsbroen.⁷⁹ Intervallets øvre grænse betyder, at disse ikke tages i betragtning. De kan være nok så interessante, men har ikke været en del af det symbiotiske forhold mellem tilblivelse og reception, som tekstkilderne fra de fire første år vidner om.

Intervallets nedre grænse betyder, at forbindelsen mellem Gitte og *Enhjørningens kvababbelser* (1979) nedprioriteres. Gitte-monologerne var oprindeligt en underkategori af kvababbelserne (jf. nedenfor i afsnit 4.4.1). Førstedudgaven fra 1981 havde tilmed en del materielle ligheder med *Enhjørningens kvababbelser* (papir og indbinding, typografi og opsætning, omslagsdesign), men med lydudgivelsen i 1982 lader Højholt for alvor Gitte-monologerne udskille som et individuelt værk under egen titel. Herfra optræder hun solo.

I forhold til mine analyser gør jeg imidlertid enkelte undtagelser. Intervallets øvre grænse overskrides, idet jeg inddrager senere publikationer, som indeholder indspillede liveshows fra årene 1980-84. Et eksempel herpå er Hans V. Bangs videoproduktion af et liveshow fra Haderslev i 1983, som først i 2007 blev gjort offentligt tilgængelig på Det Kongelige Biblioteks hjemmeside.⁸⁰

Monologernes paratekst er naturligvis også en del af værket, men i forhold til den praktiske afgrænsning af analysen er det relevant at spørge: Hvor langt ud i

⁷⁸ Blandt Det Kongelige Biblioteks Højholt-materiale findes et enkelt manuskript i et læg med overskriften »Aldrig trykte radiodigte + diverse«. Lægget indeholder en upubliceret monolog, »Gittes monolog om ferie«, skrevet på maskine, men kun bevaret i gennemslagskopi, jf. *Acc. 1994/114, kps 22: Per Højholt II. Manus*.

⁷⁹ Se »Gittes monolog om EU«, i: *Information*, 1.10.1997, s. 7. Monologen om Storebæltsbroen blev sendt i middagsradioavisen på P1 14.6.1998, DR arkivnummer 47419. Meyhoff nævner også monologen om Storebælt i »Alt sker i nuets boble« (2004), s. 165.

⁸⁰ *Per Højholt: Gittes monologer*, optaget i Slotsgade 25, Haderslev 1983, produktion Hans V. Bang, Det Danske Videoværksted 1983, elektronisk tilgængelig: <<http://www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/hoeholt/hoeholtfilm.html>>.

epiteksten bør man gå? Værkets epitekstuelle periferi er omfattende, særligt i kraft af de mange forfatterinterviews, som monologernes succes afstedkom. Jeg udelukker ingen af disse epitekster fra min analyse, og i princippet er de alle potentielt betydningsfulde. I praksis inddrager jeg dog kun de epitekster, som er relevante i forhold til analysens fokus. Alle er de taget i betragtning og opregnes i bibliografien.

4.1.3 Om kapitlets opbygning

Med nærværende kapitel indleder jeg afhandlingens anden del, som består af min analyse og fortolkning af *Gittes monologer*. Først præsenteres her i kapitel 4 den bibliografiske analyse af de anvendte tekstkilder, i kapitel 5 udlægger jeg den narratologiske analyse af udsigelsesforholdene, og i kapitel 6 analyserer jeg værkets lydtekster. I kapitel 7 giver jeg en sammenfattende fortolkning, hvor resultaterne fra de tre foregående kapitler inddrages og integreres i meningsanalysen. Den bibliografiske analyse i dette kapitel er bygget op kronologisk. Først giver jeg i diskursiv form en redegørelse for monologerne som radiofænomen (afsnit 4.2) og for Højholts liveoptrædener med Gitte (4.3). Derefter gennemgår jeg de trykte publikationer (4.4) og andre tekstkilder (4.5) ud fra materialbibliografiens redskaber.

Kapitlet (og især afsnit 4.4) er særdeles detaljetungt og kan nok til tider føles meget langt. Jeg er opmærksom på, at min egen trang til præcision, hvad angår den bibliografiske analyse, ikke deles af alle. Derfor har jeg forsøgt at fatte mig i korthed og jævnlige pointere, hvad de forskellige detaljer fører til i den samlede fortolkning. Med andre ord: Bær over med mig i de næste 20-30 sider. Jeg lover, det er besværet værd.

Inden jeg fortsætter, er det på sin plads kort at sige noget om værkets titel og titler. Monologerne bliver ofte omtalt samlet som enten *Gittes monologer* eller *Gitte-monologerne*.⁸¹ Allerede her ses altså en grundlæggende forståelse af værket som en samlet enhed, større end de enkelte monologer – måske også større end de enkelte udgivelser – selvom det sjældent (hvis ikke aldrig) ses ekspliciteret. Problemet opstår,

⁸¹ Sidstnævnte er tilfældet i bl.a. Johs. H. Christensen: »Nu Gitte til hinanden...«, i: Iben Holk (red.): *Natur/Retur. En bog om Per Højholts forfatterskab*, [Viby]: Centrum 1984, s. 183-194; se s. 188 og 192. Betegnelsen »*Gittes monologer*« ses brugt af bl.a. Jens Smærup Sørensen: »Efterskrift«, i: Per Højholt: *Samlede digte*, København: Gyldendal 2005, s. 648-656; s. 653; og Harly Sonne & Christian Grambye: »Op og ned med Gitte. Findes tekstanalysen? Per Højholt: Gittes monolog om Alperne som eksempel«, i: *Litteratur & Samfund* 46, 1990, s. 72-89.

idet betegnelsen »Gittes monologer« går igen i titlerne i tre af de fire selvstændige udgaver, hvilket kan give anledning til forvirring, når der henvises enten specifikt til de enkelte udgaver eller til værket som en samlet størrelse. Jeg har valgt at omtale den samlede overlevering som *Gittes monologer*, dvs. i kursiv og uden årstal, eller Gitte-monologerne. Hermed sigter jeg til *hele* værket, dvs. hele den bibliografiske entitet i boghistorisk og materiel forstand. Når der henvises specifikt til en af de selvstændige titler, efterfølges de altid af publikationsår, fx *Gittes monologer* (1981).

4.2 Gitte i radioen

4.2.1 *Perspektivkassen* som publikationskontekst

At Gitte debuterede på Danmarks Radios P1 var med til at skabe en ramme for hendes karakter og for forfatterens senere tematisering af forholdet mellem kunst og underholdning. Selvom denne oprindelige publikationskontekst ikke signalerede den underholdningsværdi, monologerne senere opnåede, blev selve radiomediet og den mundtlige fremstilling to centrale aspekter i værkets popularisering. Gitte-monologerne blev også sendt i andre programmer, jf. oversigten i tabel 1, men *Perspektivkassen* var det faste program, hvor flest monologer fik deres første publikation.

Det ugentlige magasin *Perspektivkassen* blev sendt første gang i 1969. Det opstod ved sammenlægningen af en række eksisterende litterære programmer og havde karakter af et radiotidsskrift med fokus på debat om litterære og samfundsaktuelle problemstillinger.⁸² Hovedredaktionen bestod af Jens Schoustrup Thomsen og Ole Larsen og var en del af DR's Teater- og Litteraturafdeling.⁸³ Til trods for en til tider let og humoristisk tone var *Perspektivkassens* overordnede profil seriøs og formidlende. Introduktionen af det litterære nyhedsmagasin »Undervands-Tidende« signalerede samme blanding af seriøsitet og kunstnerisk leg, her med nyhedsprogrammet som gængs medieform. En række af de resulterende digte blev

⁸² Programmet skiftede en kort overgang i løbet af 70'erne navn til *Litteraturrevy* for derefter at skifte tilbage til *Perspektivkassen*. »Undervands-Tidende« omtales til tider som et indslag i programmet *Tveskæg*, fx af Højholt selv i *Enhjørningens kvababbelser*, [København]: Edition After Hand 1979, s. 88, og i flere af posterne i DR's arkivsystem RARK fra omkring januar 1978 til april 1979. *Tveskæg* havde samme redaktion som *Perspektivkassen*, og der er muligvis blot tale om endnu et navneskift.

⁸³ Felix Nørgaard, Harald Krebs, Waldemar Wolsing & Ib Wiedemann (red.): *De musiske udsendelser. DR 1925-1975. Radioteater · Musik · TVteater*, bd. 3, København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck 1978, s. 111-113.

efterfølgende samlet i en antologi med titlen *Vigtige digte!*, og i efterskriften dertil beskriver Thomsen og Larsen redaktionens arbejde og især dens rolle som opdragsgivere over for digterne:

Og så ringer vi de udvalgte forfattere op, »fodrer« dem så udførligt som muligt med indfaldsvinkler til det pågældende emne, beder dem om at tage opgaven alvorligt (Undervands-Tidende er nemlig ikke nogen revy og beskæftiger sig ikke med anekdoter). Vi beder også forfatterne om at skrive som digtere, ikke som journalister eller andre meningstilkendegivere. Hvad de vil mene om emnet er naturligvis helt og holdent deres egen sag, vores ansvar er det selvsagt, at digterne ikke overtræder injurielovgivningen og at digtet eller prosastykket har en acceptabel standard. Ellers blander vi os ikke.⁸⁴

Hver udgave af nyhedsmagasinet bød på tekster af mellem fire og seks forfattere. Til tider var der ét overordnet tema for programmet, andre gange flere emner. Digtene i *Enhjørningens kvababbelser* (1979) var alle skrevet til »Undervands-Tidende«. I efterskriften til denne tager Højholt afstand fra dette tilblivelsesvilkår, og hans redegørelse for digtenes tilblivelse og kvalitet kan måske overføres på *Gittes monologer*:

Digtene i ENHJØRNINGENS KVABABELSER er skrevet for Danmarks Radios litterære program Tveskægs UNDERVANDSTIDENDE. De er altså ikke udsprunget af nogen utøjlelig følelse eller nogen uovervindelig trang til poesi, men gjort på bestilling i løbet af to-tre dage. En form for journalistik, skrevet for gode ord og betaling. [...] Tekster som faldt med deres anledning eller var uløseligt bundet til mediet er udeladt.⁸⁵

⁸⁴ Ole Larsen & Jens Schoustup Thomsen: »Efterskrift. Hvordan Undervands-Tidende udkommer«, i: Clausen et al. (red.): *Vigtige digte!* (1979), s. 253 f.; s. 253. Der henvises ofte til »Undervands-Tidende« uden bindestreg, dvs. som »Undervandstidende«, bl.a. af Højholt selv i 1981-udgaven. Jeg bruger stavemåden med bindestreg jf. antologiens (og dermed redaktionens) praksis.

⁸⁵ Højholt: *Enhjørningens kvababbelser* (1979), s. 88. I 1985 samlede Højholt kvababbelserne fra denne udgivelse og fra *Gittes monologer* (1981) samt et par tidligere utrykte tekster i bogen *Kvababbelser*, København: Det Schønbergske Forlag 1985. Her finder man samme pointe om digtenes nære forbindelse til deres anledning i en afsluttende note (s. 79): »En kvababbelse er et gemyts reaktion

Især den sidste bemærkning om teksternes anledning er interessant.⁸⁶ Den sigter til nyhedsmagasinet dagsaktualitet og radiomediets flygtige natur. Dette giver bl.a. anledning til et vigtigt spørgsmål: Har der i radioen været offentliggjort andre Gitte-monologer end dem, vi kender fra de senere trykte versioner? I DR's arkiv findes kun de kendte titler. Arkivet er imidlertid ikke komplet og indeholder kun udvalgte programmer. Der kan altså i princippet have været sendt andre monologer end dem, der er bevaret. Den tidligst bevarede Gitte-monolog er »Gittes monolog om Socialdemokratiet«, som blev sendt i *Perspektivkassen* den 23.9.1980.⁸⁷

4.2.2 Dagsaktualitet

Alle de radiomonologer, som findes bevaret i DR's arkiv, blev efterfølgende optaget i de trykte udgaver. Ingen af disse er altså faldet »med deres anledning«. Men dagsaktualiteten var dog en central del af værkets tilblivelse, og for »Gittes monolog om Danmark« virkede den hæmmende for monologens videre transmission. Anledningen var oprindelig konflikten mellem den spanske regering og den nordlige region Baskerlandet, som var eskaleret støt i slutningen af 1970'erne. Antallet af ofre for ETA, GRAPO og lignende terrororganisationers angreb var steget, og 1980 skulle blive separatistbevægelsens blodigste år med omkring 100 dræbte.⁸⁸

I monologens oprindelige udformning taler Gitte om forholdet mellem Spanien og Baskerlandet, men denne kontekst forsvandt i monologens videre transmission. I illustration 8 nedenfor er radioversionen fra 19.11.1980 (til venstre) og monologens første trykte version fra november året efter (til højre) opstillet i en

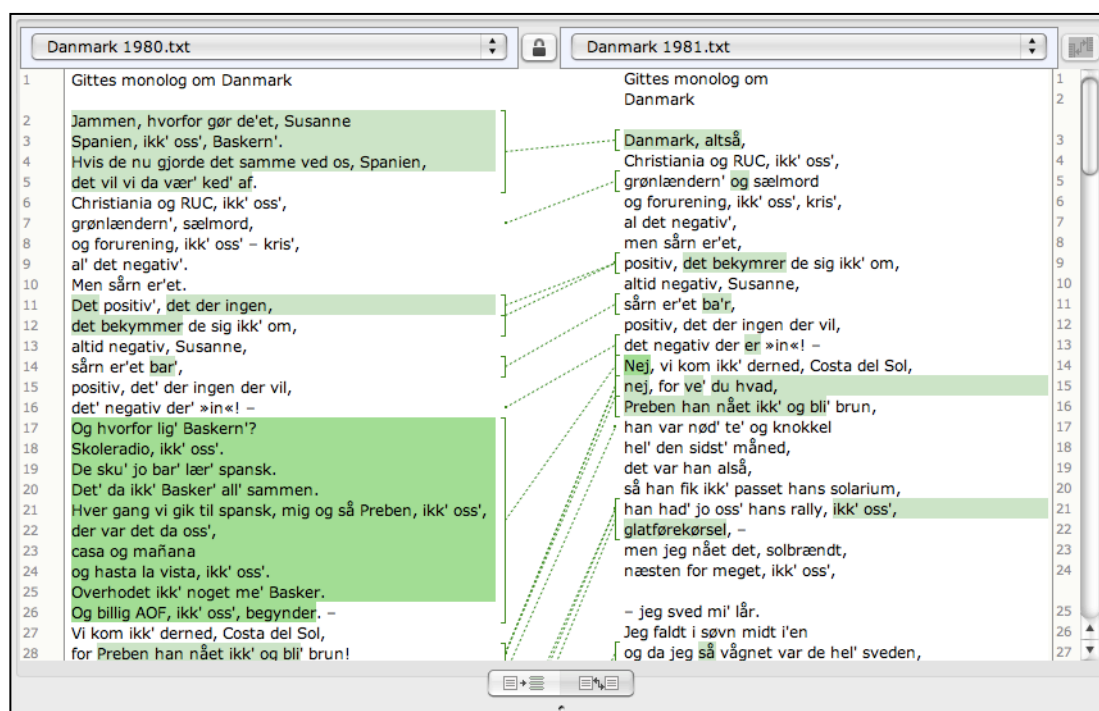
på sin omverden, begivenheder i den, når han er blevet bedt om det. Der findes vel ædlere følelser og former, men mindre kan tit sige mere. Dog, tiden æder sig ind på det meste, og dette udvalg er samlet blandt de mindst tærede.«

⁸⁶ Man kan finde samme betragtning udtrykt i forbindelse med udvælgelsen af tekster til programmets antologi, jf. Claus Clausens indledning »Til læserne«, i: Clausen et al. (red.) *Vigtige digte!* (1979), s. 7: her beskrives kriteriet som et »hensyn til de behandlede temaers fortsatte aktualitet og politiske vigtighed.«

⁸⁷ Jf. de bibliografiske oplysninger i *Gittes monologer* (1981), s. 65. Det er også den tidligst bevarede monolog i DR's arkiv. If. Meyhoff: »Alt sker i nuets boble« (2004), s. 165, fik Gitte imidlertid allerede sin debut i 1979. I så fald har det været med tekster, som ikke blev optaget i senere publikationer, hvilket forekommer usandsynligt. Værkets publikationsforløb er udpræget akkumulativt, dvs. at de selvstændige udgaver optager *alle* monologer publiceret forinden. »Gittes monolog til Det Danske Akademi« er den eneste undtagelse, jf. afsnit 4.4.4.

⁸⁸ Diego Muro: *Ethnicity and Violence. The Case of Radical Basque Nationalism*, New York & London: Routledge 2008, s. 122 og s. 187; Ludger Mees: *Nationalism, Violence and Democracy: The Basque Clash of Identities*, Gordonsville: Palgrave Macmillan 2003, s. 36. Organisationen COVITE (Colectivo de Víctimas del Terrorismo en el País Vasco) har desuden tilgængeliggjort lister over samtlige dræbte under den spansk-baskiske konflikt på deres hjemmeside: <<http://www.covite.org>>.

parallelvisning med fremhævelse af den indbyrdes varians.⁸⁹ Omtalen af situationen i Spanien findes i venstre kolonnes to store grønne markeringer i hhv. linje 2-5 og linje 17-26. Den første af disse ændres, som det fremgår, til den ofte citerede åbningsreplik »Danmark, altså«, og den anden udgår helt.



Ill. 8 – Parallelvisning af »Gittes monolog om Danmark« opstillet i Juxta

Man kan se denne udrangering af det dagsaktuelle aspekt som et forsøg på at forlænge monologens levetid. Radioversionen fra 1980 indeholder i disse to passager en række meget specifikke ekstratekstuelle henvisninger, som den sekundære læser vil få svært ved at omsætte. Redigering af denne type signalerer ikke i sig selv en leflen for et bredt publikum fra forfatterens side, men det er et tydeligt tegn på, at forfatteren har ønsket teksten brugt til mere end den pågældende bestilling. Samtidig med at Højholt gør monologen lettere tilgængelig for eftertidens læsere – selv den meget nære eftertid i 1981 – kan denne redaktion også ses som et udtryk for, at forfatteren har

⁸⁹ Visningen stammer fra en opstilling af monologens versioner i kollationsprogrammet Juxta (se mere herom i afsnit 9.5.2). Transskriptionen af radioversionen er foretaget med udgangspunkt i den trykte version fra *Gittes monologer* (1981) (jf. proceduren for transskription omtalt i afsnit 3.1.3). (Visningen repræsenterer en kollation, hvor varians i mellemrum (*whitespace*), interpunktion og stort/lille bogstav (*case*) ignoreres.)

vurderet teksten til at være af en vis kunstnerisk kvalitet: Teksten var tilstrækkelig god til at kunne bære en mere permanent og traditionel publikationsform som trykt tekst.

Et andet eksempel på en særlig synlig dagsaktualitet findes i »Gittes monolog om tåregas«, som refererer til første gang politiet brugte tåregas mod bz'ere (se afsnit 7.1.1). Dagsaktualiteten er dog ikke skrevet ud af denne monolog i den videre transmission.

4.2.3 Udsendelsestidspunkt og udbredelse

Som det fremgår af oversigten i tabel 1, er det i årene 1980-81, at Gitte primært optræder i *Perspektivkassen*. Herefter er hendes popularitet vokset så meget, at hun tildeles sine egne programmer (*Nogle Gitte-monologer* i december 1982 og *Portræt af Gittes far* i januar 1983). I 1980-81 blev *Perspektivkassen* sendt om onsdagen kl. 20 med genudsendelse i uddrag tirsdag formiddag kl. 10.35 to uger efter.⁹⁰ Desuden er Gitte-monologerne blevet genudsendt uden for rammerne af *Perspektivkassen*, men omfanget heraf er ikke registreret i DR's arkiver og kan derfor ikke bestemmes nærmere. Carsten Madsen skriver i sit kapitel om Højholt i *Danske digtere i det 20. århundrede* (2001), at Gitte-monologerne var hyppige blandt lytterønskerne til det meget folkelige og brede program *Giro 413*.⁹¹

Det er vanskeligt at sige præcist, hvor mange lyttere Gitte nåede ud til via *Perspektivkassen*. I årene 1980-84 havde DR lige under 2 millioner licensbetalere.⁹² Ifølge en forskningsrapport fra DR var det dog kun ca. 2% af disse mange potentielle lyttere, som tændte for P1 efter 19.30, og som derfor lyttede med til *Perspektivkassen*.⁹³ Tilmed var det lyttende segment en pudsigt sammensat flok. P1's primære lyttere hørte til blandt de ældre og de kortest uddannede, men fra kl. 16 og

⁹⁰ Oplysninger if. programoversigt i *Radio- og TV-frekvensundersøgelse 3.-9. november 1980*, 10A/80, Udført for: Danmarks Radio af Observa, Institut for Erhvervsanalyser og Markedsforskning, Observa 1980, s. 158; og i *Radio- og TV-frekvensundersøgelse 2.-8. november 1981*, 8A/81, Udført for: Danmarks Radio af Observa, Institut for Erhvervsanalyser og Markedsforskning, Observa 1981, s. 168. (Rapporterne kan findes på Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskabs bibliotek.)

⁹¹ Carsten Madsen: »Per Højholt«, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede. Bind II. Fra Morten Nielsen til Hans-Jørgen Nielsen*, København: G.E.C. Gads Forlag 2001, s. 156-172; s. 156.

⁹² Jf. »Oversigt over antallet af tilmeldte licensbetalere« på DRs hjemmeside: <<http://www.dr.dk/OmDR/Licens/Fakta%20om%20Licens/2009011053652.htm>>.

⁹³ Olga Linné, Kalle Marosi & Erik Nordahl Svendsen: *Medieforskning i Danmarks Radio 1980/1981*, Forskningsrapport nr. 4B/81, Danmarks Radio 1981, s. 85-87.

frem trådte de højest uddannede til. Det betød, at *Perspektivkassens* publikum bestod både af unge højtuddannede lyttere og af ældre lavtuddannede, som ikke normalt vil forventes at lytte til et litteraturmagasin. Grunden hertil var, at mange ældre mennesker havde grundlagt deres radiovaner før 1963, hvor P3 oprettedes og overtog en del af det brede og folkelige fokus. De holdt således trofast ved P1, selvom sendefloden ændrede karakter mod det P1, vi kender i dag.⁹⁴

4.2.4 Materialesituationen

De oprindelige radioversioner af Gitte-monologerne er ikke almindeligt tilgængelige.⁹⁵ Jeg har fået adgang til dem dels via spolebåndssamlingen på LARM Audio Research Archive, dels direkte fra DR's arkiver. LARM (Lydarkivet for RadioMedier) er et tværvideenskabeligt forskningsprojekt, som bl.a. omfatter de danske universiteter, Statens Mediesamling og DR selv. På Københavns Universitet har LARM en lille samling spolebånd – dubletter, som DR's arkiv har skænket projektet. Her findes monologerne om Danmark (LARM-arkivnummer 20753), tåregas (22014), naturen (27940) og solidaritet (22251).⁹⁶ De resterende monologer samt enkelte radiointerviews har jeg fået adgang til i DR's arkiver via den digitale infrastruktur CHAOS (Cultural Heritage Archive Open System), som LARM er i færd med at udvikle.⁹⁷ Det drejer sig om følgende monologer: frihed (20793), krisen i landbruget (20757), dagbladet Information (20788), Akademiet (30756) og venstrefløjen (29993). Disse radioversioner er nu tilgængelige for andre med adgang til CHAOS.

4.3 Gitte på scenen

Allerede inden 1981-udgaven begyndte Højholt at bruge Gitte-monologer på sine oplæsningsturnéer rundt i Danmark. Hvornår det første selvstændige Gitte-show fandt

⁹⁴ Op.cit., s. 91

⁹⁵ Den eneste undtagelse er »Gittes monolog om Socialdemokratiet« fra 23.9.1980, som findes gengivet i Kreutzfeldt et al (red.): *Mellem ørerne* (2004), cd 2, nr. 6.

⁹⁶ En oversigt over båndarkivets beholdning findes her: <<http://www.larm-archive.org/vitale-arkiver/det-analoge-arkiv/det-analoge-arkiv-katalog/>>. LARM-arkivnumrene er i øvrigt de samme som DR selv bruger i arkivsystemet RARK.

⁹⁷ Se projektets hjemmeside <<http://www.larm-archive.org/>>. Min adgang hertil skyldes dels en bevilling fra Svend Grundtvigs og Axel Orlriks legat, dels projektkoordinator Bente Larsens store hjælp. Tak til begge.

sted har ikke kunnet bestemmes, idet oplysningerne om Højholts optrædener er mangelfulde. Det tidligste arrangement, jeg har fundet omtalt, er fra marts 1981 og fandt sted i Huset i København, men det har næppe været det første.⁹⁸ Karsten Wind Meyhoff, som har skrevet et bidrag til værkets historie i antologien *Mellem ørerne – PERformer HØJHOLT* (2004), hævder, at oplæsningsturnéerne begyndte i 1979-80.⁹⁹ Det er ligeledes uvist, hvornår det sidste Gitte-show fandt sted. I Højholt-arkivet på Det Kongelige Bibliotek findes en række avisudklip fra diverse lokalaviser med notitser for shows langt ind i 1984.¹⁰⁰ Det samlede antal optrædener har været højt, men igen kan ingen præcise oplysninger findes. På en videoproduktion fra 1984 (jf. afsnit 4.5.1) anslår Ebbe Preisler i omslagsteksten, at det på to år (formentlig fra 1981-83) blev til over 300 shows, hvor Meyhoff skyder på 400 inden for samme periode.¹⁰¹

Højholt optrådte til tider i meget utraditionelle og ikke (fin)kulturelle sammenhænge. Gitte-optrædenerne fandt bl.a. sted på folkeskoler, højskoler og gymnasier, og i forsamlingshuse, foreninger og i firmaer.¹⁰² Ikke sjældent var opgaverne knyttet til særlige begivenheder, fx indvielser, fødselsdage og lignende. Man kan skelne overordnet mellem to typer opgaver:

1. Dem, som afstedkom specifikke monologer, dvs. hvor det pågældende sted også fungerede som opdragsgiver, og således blev en del af værkets tilblivelse
2. Dem, hvor Højholt blot læste op af det eksisterende korpus af monologer. Denne type tegner sig for langt de fleste oplæsninger

Til første kategori hører fx »Gittes monolog om musik«, som blev skrevet til og læst op ved indvielsen af Holstebros nye musikhus den 9.6.1980.¹⁰³ Et andet eksempel er

⁹⁸ Se Erik Skyum-Nielsens forord til *Gittes monologer* (1982).

⁹⁹ Meyhoff: »Alt sker i nuets boble« (2004), s. 163.

¹⁰⁰ Det er med andre ord ikke rigtigt, som Meyhoff hævder (ibid.), at sidste optræden skulle være fundet sted i oktober 1983.

¹⁰¹ Ibid. Allerede i slutningen af 1982 skriver Kristen Bjørnkjær i en anmeldelse af Højholts *Digte 1963-79*: »Der findes næppe den kommune i Danmark, hvor ikke flere skoler eller andre forsamlings har jublet over entertaineren Per Højholts fremlæggelse af egne værker.« Se »383 lærker er kommet«, i: *Politiken*, 27.11.1982.

¹⁰² Jf. Carsten Madsen: »Per Højholt« (2001), s. 156. I et interview med Annemarie Balle nævnes også »erhvervskredse« og »konservative jubilæer«, jf. »Gittes far har besluttet at forlade Gitte«, i: *Jydske Tidende* 31.10.1982.

¹⁰³ Jf. *Gittes monologer* (1981), s. [65].

»Gittes monolog om biblioteker«, skrevet til og læst op ved indvielsen af københavner-forstaden Ballerups nye kommunebibliotek den 2.12.1982 (se illustration 9 og 10).¹⁰⁴ Desuden kan en tekst som »Gittes monolog til det Danske Akademi« siges også at høre til i denne kategori, selvom Akademiet ikke direkte fungerede som opdragsgiver.



Ill. 9 – Højholt læser »Gittes monolog om biblioteker« op den 2.12.1982



Ill. 10 – Ballerups daværende borgmester, Ove E. Dalsgaard, og daværende kulturminister, Mimi Jakobsen, under oplæsningen

I den anden kategori af oplæsninger finder man en række interessante eksempler på utraditionelle sammenhænge, som sætter både værket og forfatterens eksperimenter

¹⁰⁴ »Gittes monolog om biblioteker« blev optrykt senere samme måned i bibliotekarforbundets tidsskrift *Bibliotek* 70 22, 29.12.1982, s. 676-677. Illustrationerne er taget herfra.

med modsætningsparret *kunst* og *underholdning* i et særligt perspektiv. Disse rene oplæsninger uden tilføjelsen af nye monologer kan også opdeles i to underkategorier. Skellet er lidt vanskeligt at opretholde, men beror på konteksten:

1. Var Højholt og Gitte begivenhedens eneste anledning, eller
2. var oplæsningen en del af et større foretagende (ofte med kommerciel interesse), dvs. en attraktion under et ikke-litterært arrangement?

Til første kategori hører de mange oplæsninger i forsamlingshuse, skoler og lignende, hvor Højholt kom ud og optrådte med sine Gitte-shows. Denne type kan ses som forsøg på at formidle et stykke litteratur ud til et publikum, som forfatteren ikke normalt fik i tale. I den anden type liveoptrædener er Højholt og Gitte blot en del af underholdningen – evt. den eneste underholdning – i en større sammenhæng.

Illustration 11 nedenfor stammer fra en midtjysk lokalavis og viser en annonce for et åbent hus-arrangement i Netto den 15.5.1983. Som underholdende indslag optrådte Højholt med Gitte-monologerne bl.a. attraktioner som fx gratis øl til de voksne og is til børnene. I Højholt-arkivet på KB's håndskriftsafdeling kan man finde annoncen klippet ud og forsynet med avisens titel og dato i Højholts egen hånd. Arkiveringen og tilføjelsen af disse bibliografiske oplysninger er interessante. Det betyder, at forfatteren har fundet denne slags kuriositeter bevaringsværdige, og at oplæsninger i umage kontekster også skal ses som en del af værket. Ganske vist indtager Gitte-monologerne en særlig plads i Højholts forfatterskab som noget mere end rent kunstnerisk udfoldelse, men annoncen skubber alligevel til vores forestillinger om forfatteren og om grænsen mellem kunst og underholdning. I afsnit 4.5 redegør jeg for nogle af de eksisterende indspilninger af Højholts optrædener med Gitte.

Netto **ÅBENT HUS** **Netto**

I anledning af vor overtagelse af Netto i Them, vil vi gerne byde alle velkommen til et...

**ÅBENT HUS-ARRANGEMENT
SØNDAG DEN 15. MAJ**

PER HØJHOLT
UNDERHOLDER KL. CA. 11.00

NEPTUN FADØL - SODAVAND
til de voksne og RØNBJERG IS
til alle børn ifølge med voksne.
På gensyn....

Netto **INGER OG FINN OLESEN, NETTO** **Netto**
Silkeborgvej 2 . 8653 Them . Telefon (06) 84 70 65

Nye åbningstider pr. 2. maj:

**Benzin-
forhandling og
kiosk:**
Mandag-fredag . . . kl. 7.00-22.00
Lørdag kl. 8.00-22.00
Søn- og helligdage kl. 9.00-22.00

VÆRKSTEDET:
Mandag-fredag kl. 8.00-17.00

Kendt med alle
nye bilmærker.
Speciale: Citrøen
Alle reparationer udføres

Ill. 11 – Annonce i Bryrup/Them/Virklund Avis, 28.4.1983, s. 3
(Se desuden den opfølgende annonce i illustration 51)

4.4 Trykte udgaver

I det følgende afsnit udsætter jeg de trykte tekstkilder, både skriftlige og auditive, for materialbibliografiske analyser. Til hver af de selvstændige udgaver knyttes en kortfattet bibliografisk beskrivelse med fokus på identifikation af forskellige oplag samt på materielle egenskaber, som kan have indflydelse på fortolkningen. De enkelte beskrivelser følger nedenstående opbygning:

- i) Præsentation
- ii) Bibliografisk data
- iii) Oplag
- iv) Indhold
- v) Materielle aspekter
- vi) Andet

For lydudgivelsernes vedkommende fokuserer jeg på lp'erne og giver kun en meget kortfattet redegørelse for mc'ernes bibliografiske egenskaber. Grunden hertil er rent praktisk: Lp'erne er langt mere udbredte og dermed lettere tilgængelige end mc'erne. Jeg har kun kunnet skaffe ét eksemplar af hver udgivelse på mc.

4.4.1 *Gittes monologer og andre kvababbelser (1981)*

i) Første gang, Gitte-monologerne blev samlet i bogform, var med udgivelsen fra 1981. Her var monologerne blandet med andre af Højholts bestillingsarbejder, de såkaldte kvababbelser, der ligesom Gitte-monologerne var skrevet til forskellige lejligheder, bl.a. »Undervands-Tidende«.

ii) *Gittes monologer og andre kvababbelser*, [København]: Edition After Hand 1981. Bogen udkom senest den 3.11.1981 på forlaget Edition After Hand og blev trykt hos A. Rasmussens Bogtrykkeri i Ringkøbing.¹⁰⁵ Bogen består af i alt 64 sider og er i et bredt oktavformat. I alt er tre eksemplarer af bogen blevet konsulteret og sammenlignet:

Eks.	KB-signatur	Stand
A	AZ 43656 8	Uindbundet, ubeskåret
B	839.8 Højh. fa 38034-2	Indbundet, beskåret
C	8-84/970	Indbundet, beskåret

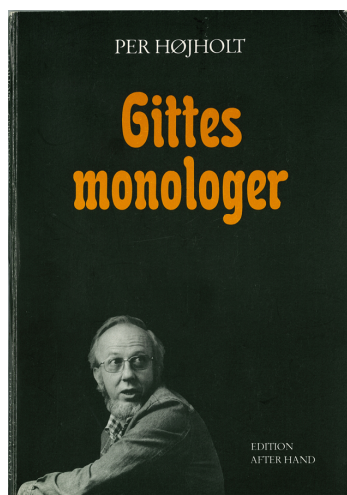
Tabel 2 – Konsulterede eksemplarer

Til grund for den følgende beskrivelse ligger eksemplar A, da det er det eneste uindbundne og ubeskårne eksemplar.¹⁰⁶ Siderne måler 219 x 151 mm, og tekstkolumnerne, hvis størrelse varierer meget, måler maksimalt 166 x 114 mm

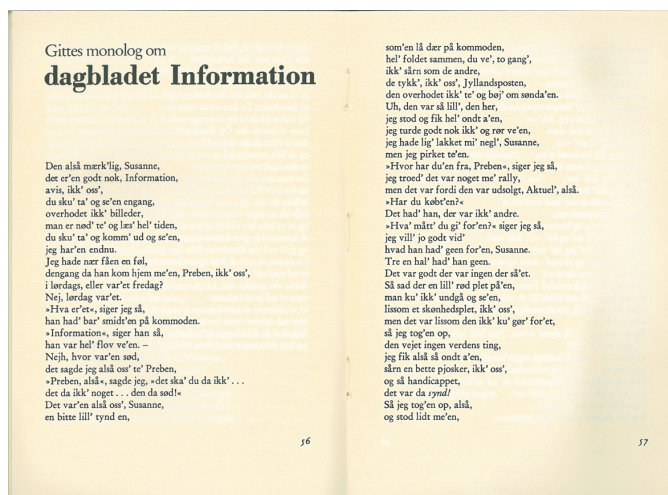
¹⁰⁵ Udgivelsesdato if. »Dansk Bogfortegnelse 28. okt. - 3. nov. 1981«, i: *Det danske Bogmarked* 47, 16.11.1981, s. 1205-1219. Dateringer ud fra *Det danske Bogmarked* er forbundet med en vis usikkerhed, idet en bog ikke nødvendigvis optages i bogfortegnelsen ved sin udgivelsesdato, men oftest med en forsinkelse. Jeg bruger derfor bogfortegnelsens slutdato som en *terminus ante quem*, dvs. som bogens senest mulige udgivelsesdato. *Gittes monologer og andre kvababbelser* blev anmeldt i bl.a. *Information* og *Jyllandsposten* 4.11., i *Berlingske Tidende* 6.11. og i *Politiken* 7.11.1981 (se bilag 3).

¹⁰⁶ At bogen er ubeskåren fremgår af bogblokkens ujævne forsnit. Til sammenligning er KB's indbundne eksemplar B beskåret omtrent 5 mm i både højde og bredde.

(illustration 13 viser et opslag).¹⁰⁷ Bogblokken er hæftet og limet på et omslag af karton. Papiret er relativt svært og af god kvalitet, idet det ikke lader til at være gulnet med tiden, og bogblokken måler ca. 5 mm i tykkelsen.



Ill. 12 – Omslag



Ill. 13 – Opslag s. 56 f.

iii) *Gittes monologer* og *andre kvababbelser* nåede at komme i minimum syv oplag inden den blev afløst af den samlede udgave fra 1984 som værket's primære trykte kilde i bogform. Indtil da havde den været den eneste bogtrykte samling Gittes monologer i handelen. Oplagstallene har ikke kunnet fremskaffes, men udgivelsesforløbet tyder meget kraftigt på en succes, som forlaget hverken havde forudset eller turde regne med ville fortsætte.¹⁰⁸ Alene i 1982 kom fire oplag. I tabel 3 har jeg opstillet alle oplag og angivet en omtrentlig dato for deres udgivelse.¹⁰⁹ Førstetrykket fra 1981 udkom desuden i mindst to *stater*. I den bibliografiske terminologi bruges denne betegnelse, når der findes varianter mellem eksemplarer af samme oplag. Det kan opstå, hvis man fx under trykningen opdager en fejl, retter den,

¹⁰⁷ Alle mål er angivet som højde x bredde.

¹⁰⁸ Jeg har været i telefonisk kontakt med Henrik Have og Mathias Kokholm fra forlaget.

¹⁰⁹ Fra og med 2. oplag oplyses udgivelsesdatoen i kolofonen med angivelse af måned og årstal, fx »4. oplag august 1982«. Det har ikke været muligt at finde eksemplarer af 3. og 6. oplag. 3. oplag findes ikke optaget i bogfortegnelsen, men 6. oplag optages i »Dansk Bogfortegnelse 16.-22. februar 1983«, i: *Det danske Bogmarked* 10, 7.3.1983, s. 309-321.

og trykker videre uden at gøre opmærksom på forskellen i fx bogens kolofon.¹¹⁰ Eksemplarerne repræsenterer således forskellige *stater* af samme oplag.

Oplag	Dato	Eksemplar konsulteret
1.	November 1981	KB: AZ 43656 8
2. ¹¹¹	Marts 1982	Kaj Svendsens Antikvarboghandel
3.	?	
4.	August 1982	KB: 8-85/1223
5.	November 1982	KB: 8-85/1245
6.	Februar 1983	
7.	Maj 1983	Privat

Tabel 3 – Oversigt over 1981-udgavens oplag

At der er tale om to forskellige stater af førstetrykket fra 1981 fremgår først, i det øjeblik man sammenligner flere eksemplarer af udgaven. På indersiden af bagpermen, dvs. på indersiden af omslagets bageste del, findes en oversigt over bogens tekster. Her finder man oplysninger om de enkelte teksters tilblivelse, dels i hvilken publikationsform de først optrådte, dels hvem opdragsgiverne var. Oversigten er en lille guldgrube af bibliografiske og tilblivelseshistoriske detaljer, men den optræder kun i eksemplar B og ikke i A og C.¹¹² Det er især interessant, idet A bærer et stempel fra Universitetsbiblioteket med datoen 26.10.1981. Datostemplet peger i retning af, at dette eksemplar stammer fra det oprindelige første oplag, dvs. det egentlige førstetryk, som udkom senest den 3.11.1981. Derudover findes oversigten optrykt i alle de eksemplarer af de senere oplag, som jeg har kunnet konsultere, og det kunne altså tyde på, at udeladelsen har været en forglemmelse fra forlagets eller trykkerens side. Oversigtens placering og udformning er desuden en videreførelse af den typografiske

¹¹⁰ Jf. fx Dahlström: *Under utgivning* (2006), s. 94. Bibliografen Philip Gaskell skriver i sin *A New Introduction to Bibliography*, Oxford: Oxford University Press & Clarendon Press 1985 [1972], s. 316, at betegnelsen *stat* (*state*) normalt kun bruges om ændringer i bogblokkens tekst og ikke om forskelle i omslagene. Imidlertid kan forskelle i trykte omslag også behandles under betegnelsen.

¹¹¹ 2. oplag præsenterer sig selv i kolofonen som »2. udgave«, men er blot et oplag. Tak til Kaj Svendsens Antikvarboghandel, Bjerringbro, for fremsendelse af kolofonens oplysninger.

¹¹² På Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskabs bibliotek findes yderligere et eksemplar under opstillingen UnNoFi dansk 4d. Her er bagpermen dog skåret væk i indbindingen, hvilket tyder på, at den heller ikke har indeholdt oversigten.

og indholdsmæssige struktur fra udgavens forgænger, *Enhjørningens kvababbelser* (1979).

iv) Kun 8 af bogens i alt 17 tekster er selvstændige Gitte-monologer. Yderligere én Gitte-monolog indgår i digtcyklussen eller kvababbelsen »Musik er krop 1-4« (s. 43- [50]), nemlig »Gittes monolog om musik« (s. 46-48).

Gitte-monologerne bliver i kraft af bogens titel klassificeret som kvababbelser med denne første samling og således sat i samme kategori som digtene i *Enhjørningens kvababbelser* (1979). Undertitlen »... og andre kvababbelser« skal læses således, at bogen indeholder kvababbelser af forskellige slags, hvoraf en række i form af Gitte-monologer. Senere udgår den hjemmelavede genrebetegnelse i takt med at *Gittes monologer* opnår en mere markeret status som selvstændigt værk eller fænomen. På trods af denne forbindelse til kvababbelserne fra 1979 repræsenterer bogen den første selvstændige Gitte-udgave. I kraft af sin titel cementerer udgaven samtidig, at *Gittes monologer* nu er et værk, dvs. at monologerne ikke længere skal ses som en række individuelle tekster, men som enkelte brudstykker, der til sammen udgør en helhed.¹¹³

Ingen af udgavens Gitte-monologer var nye. Alle på nær en enkelt havde været offentliggjort i én tidligere version, og 1981-udgaven indeholder således 2. version af disse monologer.¹¹⁴ Undtagelsen er »Gittes monolog om frihed«, som først blev trykt i antologien *Frihed* (1980), dernæst sendt i programmet *Sommerens litteraturredio*, 3.6.1981.¹¹⁵ Monologen om frihed opnåede dermed sin 3. version i 1981-udgaven.

¹¹³ Den første ansats til denne bevægelse mod et sammenhold mellem de enkelte monologer findes i biologforbundets antologi *Natur/menneske. Menneske/natur* (1981). Højholt bidrog til denne bog med tre Gitte-monologer (naturen, alperne og haven) under den samlende overskrift »Tre af Gittes monologer«, jf. Vibeke Brock & Niels P. Frede Sørensen (red.): *Natur/menneske. Menneske/natur*, Hammel: Kaskelot 1981, s. 7-12. Her underforstås altså et sammenhæng mellem de tre og andre Gitte-monologer.

¹¹⁴ Se afsnit 1.5.1 for en diskussion af begrebet *version*.

¹¹⁵ Per Aage Brandt & Mark Hebsgaard (red.): *Frihed – en antologi*, København: Forlaget Rhodos 1980, s. 111; og *Sommerens litteraturredio*, 3.6.1981, DR arkivnummer 20793. I antologien er flg. fodnote knyttet til titlen: »Forfatteren oplyser, at digtet er tænkt lagt i munden på en pige fra provinsen og læst på klingende århusiansk«.

	Trykte publikationer	Perspektivkassen (eller anden auditiv form)	Version i 1981-udg.
Danmark		19.11.1980	2
Frihed	<i>Frihed</i> (1980)	3.6.1981, <i>Sommerens litteraturredio</i>	3
Socialdemokratiet		23.9.1980	2
Krisen i landbruget		4.11.1980	2
Naturen	<i>Natur/menneske</i> (1981)		2
Musik		9.6.1980, oplæst i Holstebro	2
Alperne	<i>Natur/menneske</i> (1981)		2
Dagbladet Information		21.1.1981	2
Haven	<i>Natur/menneske</i> (1981)		2

Tabel 4 – Oversigt over de enkelte Gitte-monologer i 1981-udgaven

Monologernes rækkefølge blev udsat for en lettere omrokering i forhold til den kronologiske. Umiddelbart ser det ud til, at rækkefølgen sigter til en tredelt gruppering: De første fire monologer handler om nationale forhold (Danmark, frihed, Socialdemokratiet og krisen i landbruget). De næste tre handler om det almene eller det store (naturen, musik og alperne), og de sidste to om det hjemlige (dagspressen og haven). 1981-udgavens rækkefølge for disse første ni monologer bliver bevaret hele publikationshistorien igennem.

Kronologisk rækkefølge			<i>Gittes monologer, 1981</i>	
1	Musik	9.6.80	5	Danmark
2	Socialdemokratiet	23.9.80	3	Frihed
3	Frihed	4.11.80	2	Socialdemokratiet
4	Krisen i landbruget	4.11.80	4	Krisen i landbruget
5	Danmark	19.11.80	7	Naturen
6	Dagbladet Information	21.1.81	1	Musik
7	Naturen	12.6.81	8	Alperne
8	Alperne	12.6.81	6	Dagbladet Information
9	Haven	12.6.81	9	Haven

Tabel 5 – Monologernes rækkefølge

I den bibliografiske oversigt, som findes på indersiden af omslagets bagperm, optræder den første i en lang række udtalelser om værkets endeligt: »Denne er den sidste kvababbelsesbog. Det er skriverens og forlagets håb, at man vil finde legen god nok også denne gang.«¹¹⁶ Det er værd at bemærke, hvordan forfatteren omtales som 'skriver' og værket som en leg, der bør stoppes, mens den er god. Der ligger heri en distancering til værket, som senere udvikler sig til en central tematisering af forholdet mellem populærkultur og kunst.

iv) Udgavens omslagsfoto stammer fra en portrætserie af Poul Ib Henriksen fra 1979.¹¹⁷ Omslagsfotoene til *Enhjørningens kvababbelser* (1979) og den samlede udgave af Gitte-monologerne fra 1984 stammer fra samme serie.

En anden forbindelse til *Enhjørningens kvababbelser* (1979) er brugen af særpræget typografi i monologernes titler. Titlerne er udformet således, at »Gittes monolog om« står øverst med samme skrifttype som brødteksten, blot lidt større. Herunder står så emnet sat med vidt forskellige skrifttyper, fx fraktur for Socialdemokratiet og en fed sans serif-skrift, som leder tankerne hen på dagspressen, for krisen i landbruget. I illustration 14 nedenfor giver jeg en række eksempler herpå. En mulig fortolkning af dette forhold er, at Gitte i overført betydning klipper emneoverskrifterne ud af blade og lignende og klistrer dem ind i sin egen verden. Det ses tydeligst i monologen om *Information*, hvor emnet er sat med samme skrifttype, som bruges i avisens hoved. Emnerne er for fremmede for hende til, at hun kan tage dem på sig i sit eget sprog og dermed i sin egen typografi. Derfor står der »Gittes monolog om« med brødtekstens skrifttype (dvs. i Gittes eget sprog), og fremmedelementet sættes ind med den afvigende og hele tiden vekslende skrifttype. Titlerne kan ses som en slags typografiske citater eller henvisninger.

¹¹⁶ *Gittes monologer* (1981), s. 65. I afsnit 7.1.2 vender jeg tilbage til disse udtalelser.

¹¹⁷ Serien er gengivet i Kreutzfeldt et al. (red.): *Mellem ørerne* (2004), s. 174.

Gittes monolog om

Danmark

Gittes monolog om

Socialdemokratiet

Gittes monolog om

krisen i landbruget

Gittes monolog om

dagbladet Information

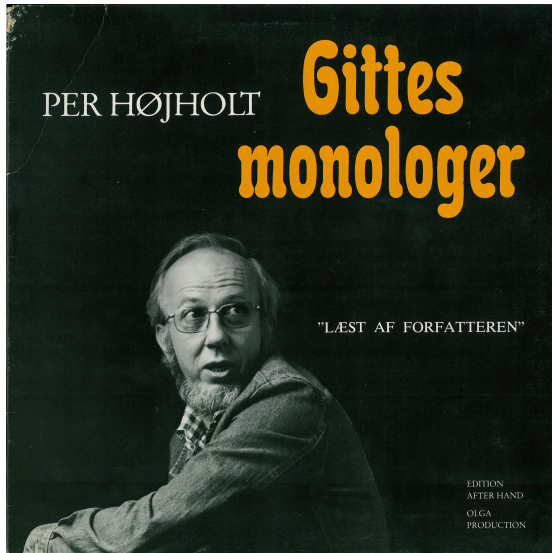
Gittes monolog om



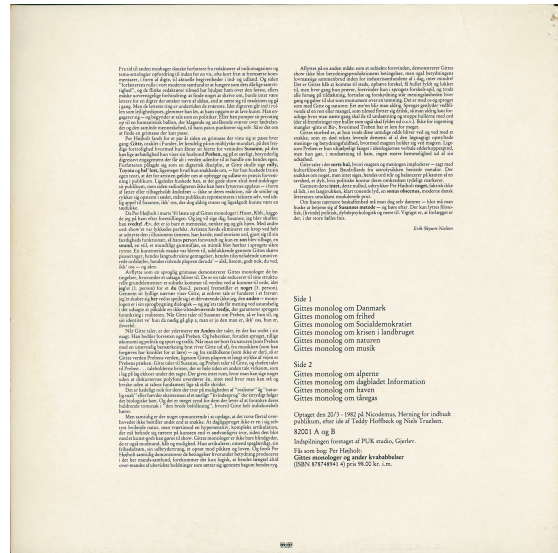
Ill. 14 – Gittes særprægede typografi (udsnit fra s. 13, 23, 30, 56 og 63)

4.4.2 Gittes monologer (1982)

i) Gittes store succes i radioen og på scenen gjorde det oplagt at udgive monologerne som oplæsninger i form af lydudgivelser. Det blev til to af slagsen, og de udkom begge på både lp og mc. Repertoiret til den første lydudgivelse, *Gittes monologer* (1982), er de samme monologer, som indgik i 1981-udgaven, med en enkelt tilføjelse. Udgivelsen er lavet som en liveindspilning foretaget foran et tydeligt hørbart publikum.



Ill. 15 – Coverets forside



Ill. 16 – Coverets bagside

ii) *Gittes monologer*, læst af forfatteren, 82001, [København og Silkeborg]: Edition After Hand og Olga Production 1982. Publikationen udkom senest den 21.5.1982 i et samarbejde mellem forlaget Edition After Hand, som også stod for 1981-udgaven, og pladeselskabet Olga Production.¹¹⁸ Indspilningen blev foretaget den 20.3.1982 på spillestedet Nicodemus i Herning af Puk Studio fra Gjerlev, og lp'en blev trykt i Sverige af SIB tryck.¹¹⁹ Lp'en indeholder i alt 10 skæringer og har en samlet spilletid på 50 min. og 25 sek. I alt er tre eksemplarer af lp'en blevet konsulteret og sammenlignet:

Eks.	Ejerskab	Signatur
A	Privat 1	
B	Privat 2	
C	Roskilde Bibliotek	Eksemplar nr. 3.

Tabel 6 – Konsulterede eksemplarer

Til grund for følgende beskrivelse ligger eksemplar B. Lp-publikationen består af én vinylplade i beskyttende *inner sleeve* af hvidt papir samt et såkaldt *gatefold cover*,

¹¹⁸ Udgivelsesdatoen if. Rud Kofoeds anmeldelse: »Klar Toyota i blodbøgen«, i: *Ekstra Bladet*, 21.5.1982.

¹¹⁹ Spillestedet skiftede i 1988 navn til Fermaten og findes stadig, dog på en ny adresse.

dvs. et foldet dobbelt omslag.¹²⁰ Coveret, som er lavet af karton, måler i foldet stand 311 x 311 mm og ca. 6 mm i tykkelsen. Selve pladen vejer ca. 135 g og er dermed af standardkvalitet.¹²¹

iii) *Gittes monologer* (1982) synes at foreligge i minimum tre oplag. Dette skøn er baseret på de tre undersøgte eksemplarer og deres indbyrdes materielle varians, idet oplysninger om senere oplag ikke fremgår på selve udgivelserne. Variansen findes bl.a. i coverets rygtitel, som er observeret i to varianter: én med den korrekte titel »GITTES MONOLOGER« og én, hvor titlen på den Gitte-monolog, som optræder inde i coveret, ved en fejl er brugt (se illustration 17).¹²² Selve pladens etiket er ligeledes observeret i to varianter: én sort med coverets billede af Højholt og én lysegul (se illustration 18 og 19). Som det fremgår af tabel 7, giver kombinationen af disse varianter tilsammen tre forskellige oplag.



Ill. 16 – Udsnit af rygtitlerne for eksemplar A og B



Ill. 17 – Sort etiket (eks. A)



Ill. 18 – Lysegul etiket (eks. C)

¹²⁰ Terminologien for beskrivelse af lp-udgivelser stammer fra musikantikvariaters og pladesamleres verden. I den udstrækning en bibliografisk beskrivelse af litterære lydudgivelser søger at være så klar og utvetydig som muligt, mener jeg, at de engelske termer bør beholdes. En forklarende ordliste kan findes på *Vinyl Records Collectors Guide*: <http://www.vinylrecords.ch/Vinyl/vin_glossary.htm>.

¹²¹ Høj kvalitets-plader skal minimum veje 180 g, *ibid*.

¹²² Desuden finder man på det fejlbehæftede omslag sætningen »LÆST AF FORFATTEREN« sat i anførelsestegn og enkelte trykfejl i forordets tekst.

Eks.	Rygtitel	Etiket	Matrix-nummer
A	GITTES MONOLOG OM TÅREGAS	Sort	side 1: 82001 – A Å
			side 2: 82001 – B Å
B	GITTES MONOLOGER	Sort	side 1: 82001 – A Å
			side 2: 82001 – B Å
C	GITTES MONOLOGER	Lysegul	side 1: 82001 – A / A A
			side 2: 82001 – B / A A

Tabel 7 – Oversigt over 1982-udgavens materielle varians

Matrix-nummeret (på engelsk også *stamper code*) er den kode, man finder indgraveret på pladens inderste tomme plads (lp'ens *run-out-area*). Det identificerer hvilken matrice, dvs. trykform, der har været anvendt til at trykke det pågældende eksemplar. Man kan ikke umiddelbart bruge matrix-numrene til at identificere forskellige oplag, idet flere matricer kan være brugt til samme oplag, eller en enkelt kan være genbrugt til senere oplag.¹²³

Det kan ikke afvises, at eksemplarerne A og B stammer fra samme oplag, men at der blev rettet en række fejl i coveret undervejs i produktionen. Idet de fejlbehæftede eksemplarer (A) ikke blev destruerede, opstod således en ny stat ligesom tilfældet var for førstetrykket af bog-udgaven fra 1981.¹²⁴

Det ene af disse oplag stammer formentlig fra Gyldendals bogklubudgave, som blev annonceret i medlemsbladet i marts 1983.¹²⁵ Udgaven kunne fås både som lp og mc og blev meddelt udsolgt i marts 1985.¹²⁶

iv) Udgaven indeholder de samme monologer som 1981-udgaven med tilføjelsen af »Gittes monolog om tåregas« i to versioner: både som oplæsning og som tekst trykt i coverets opslag. Også denne monolog havde været offentliggjort tidligere, som oplæsning i *Perspektivkassen* den 4.11.1981, og opnåede således på denne lydudgivelse sin 2. (og 3.) version. De øvrige monologer optrådte her i deres 3.

¹²³ En matrice kan bruges til at trykke ca. 1000 eksemplarer, jf. *Vinyl Records Collectors Guide*.

¹²⁴ Ej heller kan det afvises, at plader og covere fra forskellige oplag er blevet blandet sammen på et senere tidspunkt, og at nærværende observation af tre forskellige oplag skyldes en kontamination af materialet. Hvis fx A's plade var blevet lagt i C's cover (og omvendt), ville man i stedet kun kunne påvise to forskellige oplag.

¹²⁵ *Bogklubben* 198, marts 1983, s. 18-21.

¹²⁶ *Bogklubben* 222, marts 1985, s. 25.

version med undtagelse af to: Monologen om frihed havde optrådt én gang mere end de øvrige (jf. afsnit 4.4.1), og natur-monologen var blevet læst op i radioprogrammet *Digtning og teknologi*, 13.11.1981.¹²⁷ Disse to monologer kom derfor her i deres 4. version. I tabellen nedenfor er de enkelte monologers versioner opstillet.

	Trykte publikationer	Perspektivkassen (og andre auditive former)	Version i 1981-udg	Version i 1982-udg
Danmark		19.11.1980	2	3
Frihed	<i>Frihed</i> , (1980)	<i>Sommerens litteraturredio</i> , 3.6.1981	3	4
Social-demokratiet		23.9.1980	2	3
Krisen i landbruget		4.11.1980	2	3
Naturen	<i>Natur/menneske</i> (1981)	<i>Digtning og teknologi</i> , 13.11.1981	2	4
Musik		9.6.1980, oplæst i Holstebro	2	3
Alperne	<i>Natur/menneske</i> (1981)		2	3
Dagbladet Information		21.1.1981	2	3
Haven	<i>Natur/menneske</i> (1981)		2	3
Tåregas		4.11.1981		2 + 3

Tabel 8 – Oversigt over de enkelte Gitte-monologer i 1982-udgaven

Monologerne har samme rækkefølge som 1981-udgavens ni monologer med tilføjelse af tåregas-monologen som udgavens tiende. Diskrepansen mellem den kronologiske rækkefølge og udgavens er derfor den samme som i 1981, jf. tabel 5.

Udgavens to mest markante paratekster er Højholts introduktioner til hver enkelt monolog på indspilningen og Erik Skyum-Nielsens forord, som er trykt på bagsiden af omslaget.¹²⁸ Det er i disse to elementer, man tydeligst ser forhandlingerne om forfatterens autoritet og om skellet mellem kunst og underholdning udspille sig.

Højholts indledninger er af forskelligt omfang og udgør i alt ca. 15% af lp'ens samlede spilletid: Den længste er 1 min. og 28 sek. (»Gittes monolog om

¹²⁷ *Digtning og teknologi*, 13.11.1981, DR arkivnummer 27940.

¹²⁸ Forordet findes ikke optrykt andre steder, og gengives derfor i bilag 2.

socialdemokratiet«), og den korteste blot 7 sek. («Gittes monolog om Danmark«). Indledningen til Danmark-monologen, som er lp'ens første skæring, er tydeligvis beskåret, idet vi kastes *in medias res* ind i teksten, som i sin helhed lyder: »Det er nu ikk' det første, men altså vi ta'r det først, og der har Gitte følgende monolog.«¹²⁹ Ser man bort fra denne beskårede indledning varer de øvrige (ubeskårne) i gennemsnit 49 sek.

Indledningerne handler alle (på nær den første) primært om de enkelte bestillinger og deres ofte vanskelige implementering i Gittes verden. Flere steder får vi at vide, hvordan bestillingernes emner strider imod forfatterens forestillinger om Gittes realistiske eller sandsynlige formåen og viden. I indledningen til friheds-monologen motiveres emne-valget således med en rekurs til opdragsgiveren:

Og når vi taler om Danmark, så er vi også nødt til – og det *er* Gitte også, blandt andet fordi hendes forfatter fik besked på det. Hun *er* nødt til at udtale sig om frihed. Og det gør hun så sådan her. Jeg var lidt betænkelig, fordi jeg syntes det er en lidt abstrakt problemstilling, frihed, ikk' oss', det' ikk' rigtig Gittes sag. Altså hun kan godt være fri, men hun taler jo ikk' om'et. Men så tænkte jeg, hvorfor dog ikk'?¹³⁰

I indledningen til »Gittes monolog om krisen i landbruget« lyder en tilsvarende melding: »så kommer jeg oss' på den, fordi Gitte, hun er jo ikk' ude fra landet«, og monologen mangler derfor en troværdig og motiveret forbindelse mellem Gittes verden og landbruget.¹³¹ Det samme gælder natur-monologen: »Jeg skulle skrive noget om menneskets forhold til naturen. Det ku' jeg ikk'. Jeg bor midt i'en, så er det ikk' så nemt, vel.«¹³² Kun én enkelt gang tyer Højholt til medierne som kobling mellem Gitte og omverden. Det sker i tåregas-monologen: »Hvor får Gitte det fra? Ja, det får hun selvfølgelig gennem fjernsynet.« Det mest markante eksempel på denne tematisering af det problematiske forhold mellem forfatter og opdragsgiver findes i indledningen til »Gittes monolog om dagbladet Information«, hvor det lyder: »Det digt var ikke noget jeg skrev med min gode vilje, fordi jeg antog det for helt

¹²⁹ *Gittes monologer* (1982), side 1, nr. 1. Højholt nævner ikke titlen på monologen, dvs. »Gittes monolog om Danmark« tilbydes kun i form af den trykte paratekst.

¹³⁰ Op.cit., side 1, nr. 2.

¹³¹ Op.cit., side 1, nr. 4.

¹³² Op.cit., side 1, nr. 5.

usandsynligt [...]»¹³³ Jeg vender tilbage til Informations-monologen og dens indledning i afsnit 5.3 i forbindelse med analysen af Højholts brug af metalepsis, hvor betydningen af denne tematisering vil blive udlagt.

Skyum-Nielsens tekst består af ca. 1300 ord uden overskrift. I kraft af sin placering på coverets bagside er den noget af det første, læseren møder og har dermed funktion som forord.¹³⁴ Teksten er opsat i to spalter med fast bagkant, en kolumnebredde på 90 mm og meget brede marginer. Forordet er sat med 8 punkt Garamond, hvilket er en ret lille skriftstørrelse.

Forordet er skrevet i en blanding af humoristisk og akademisk tone med omtrent lige mange tunge begreber og obskøniteter. Alligevel er det overordnet en akademisk tekst, og Skyum-Nielsen formidler en litteratur- og kulturteoretisk forståelse af monologerne til læsere og lyttere. Gitte-monologerne som kunstnerisk projekt kædes sammen med Højholts egne betragtninger om show, kunst og underholdning fra den selvteoretiserende poetik *Intethedens grimasser* (1972).

Forordet er det, Genette betegner som *allografisk*, dvs. skrevet af en anden end forfatteren selv.¹³⁵ Denne type har meget varierende funktioner afhængig af forordets nærmere beskaffenhed, men i dette tilfælde er især to ting centrale:

1. Skyum-Nielsens tekst anlægger et teoretisk perspektiv på monologerne og giver et bud på en litterær fortolkning.
2. Som en konsekvens heraf er forordet med til at iscenesætte monologerne som kunst (frem for underholdning).

Erik Skyum-Nielsen var på dette tidspunkt anmelder og litteraturskribent ved *Information* og kunne dermed i kraft af sit litterære virke verificere monologernes status som noget andet og mere end blot populærkultur. Forordet når i sin behandling af monologerne vidt omkring og får således dækket lejlighedsdigtningen som monologernes genetiske vilkår, udsigelsessituationen samt oplæsningen og showet som kunstform. Skyum-Nielsen ser desuden i Gittes sprogbrug en slags dekonstruktivistisk udrangering af sprogets betydningspotentiale med henvisninger til

¹³³ Op.cit., side 2, nr. 2.

¹³⁴ Genette: *Paratexts* (2001), s. 113.

¹³⁵ Op.cit., s. 263-275, især s. 267 ff.

80'ernes postmodernistiske identitetsopfattelse og Jean Baudrillards kulturfilosofi. Monologernes kunstneriske værdi skulle således være slået fast med syvtommersøm.

Ud over Højholts mange indledninger indeholder selve indspilningen et sidste paratekstuel element: publikums latter. Publikums stemmer kan ikke karakteriseres som egentlig tekst, idet det ikke ytrer meningsfulde ord. Alligevel er dets tilstedeværelse markant. I *Ekstra Bladets* anmeldelse beskrives publikummet som et problem, man må abstrahere fra: Deres latter »er tilbøjelig til at æde ens egen«.¹³⁶ Publikums funktion som del af udgivelsen og af værket vender jeg tilbage til i kapitel 7.3.

På versosiden af coverets opslag er trykt »Gittes monolog om tåregas«. Teksten, som optræder her i dens første skriftlige version, er delt i fire spalter med en maksimal kolumnebredde på 61 mm. Hertil kommer indholdsfortegnelsen og de kolofoniske oplysninger trykt på coverets bagside.

v) Coverets forside er opsat med samme typografi og samme billede af Højholt, som pryder den trykte udgave fra 1981. Skrifttypen Garamond, som også blev brugt til bogudgaven i 1981, er den samme overalt på coveret på nær to steder: selve udgavens titel og ordet »TÅREGAS« i overskriften på opslagets monolog. Den klassiske skrifttype henviser ikke kun til den foregående udgave, men også til den bogtrykte tekst som sådan. Højholt havde ofte selv benyttet sig af den, og som Anders Juhl Rasmussen fremhæver i sin afhandling, var Garamond den foretrukne skrifttype hos forlaget Arena, som Højholt også havde samarbejdet med.¹³⁷ Bagsidens satsbillede med dets to spalter og forordets faste bagkant sender i forlængelse heraf signaler om et stykke litteratur ekstrapoleret fra dets oprindelige bogtrykte format.

Coverets opslag udfyldes af et sort/hvid-fotografi, som forestiller et nybygger villakvarter i provinsen med ens huse, dårligt vejr og en enlig person (Gitte?) på stien (se illustration 20). Selve gatefold coveret er en lidt mere luksuriøs form end almindelige enkelte covere.

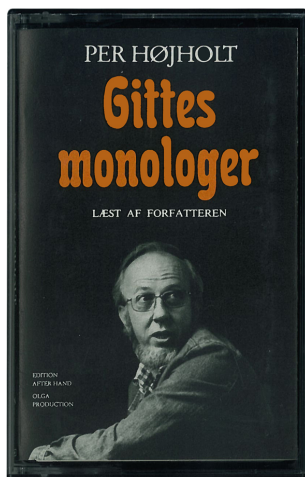
¹³⁶ Kofoed: »Klar Toyota i blodbøgen« (1982).

¹³⁷ Jf. Anders Juhl Rasmussen: *Arenamodernisme. Rekonstruktion af en position i nyere dansk litteratur*, ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 2011, s. 85; om Højholts forhold til Arena se bl.a. s. 13.

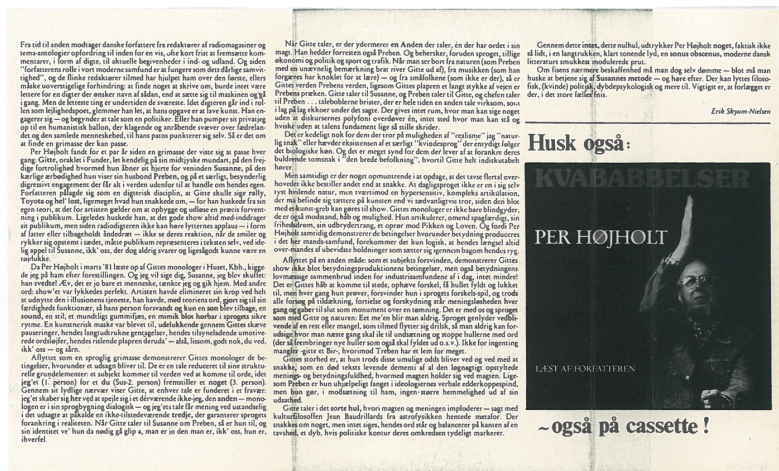


Ill. 20 – Det mørke udtryk på coverets opslag skurrer mod pladens underholdende karakter

vi) Musikkassetten blev produceret i Danmark af Holm Cassette med omslag trykt af LP offset. Coveret mangler tåregas-monologen og opslagsfotoet, men indeholder derudover samme tekst som lp'en. Desuden optræder en reklame for lydudgivelsen af Højholts *Kvababbelser*, lp/mc. Coverets ryg er desuden prydet med After Hands forlagsvignet.



Ill. 21 – Mc'en fra 1982



Ill. 22 – Indersiden af det udfoldet omslag

4.4.3. *Gittes sidste monologer – nye Gitte monologer (1983)*

i) Året efter kom den anden af de to lydudgivelser med en række nye monologer skrevet i perioden efter 1982-udgivelsen. Formen lignede forgængereren. Her var oplæsningen blot indspillet i et studie, men stadig foran et publikum.

ii) *Gittes sidste monologer – nye Gitte monologer*, læst af forfatteren, 83003, Silkeborg: Olga Production 1983. Publikationen udkom i august 1983 på pladeselskabet Olga Production.¹³⁸ Det var samme selskab, som havde været involveret i lydudgivelsen fra 1982, men denne gang var der ingen medvirken fra forlaget Edition After Hand. Indspilningen blev foretaget den 29.4.1983 i Leif Ramlev Svendsens studie i Kollemorten, og lp'en blev trykt i Sverige af SIB tryck. Lp'en indeholder i alt 10 skæringer og har en samlet spilletid på 43 min. og 4 sek. I alt er tre eksemplarer af lp'en blevet konsulteret og sammenlignet:

Eks.	Ejerskab	Signatur
A	Privat 1	
B	Privat 2	
C	Roskilde Bibliotek	Eksemplar nr. 2.

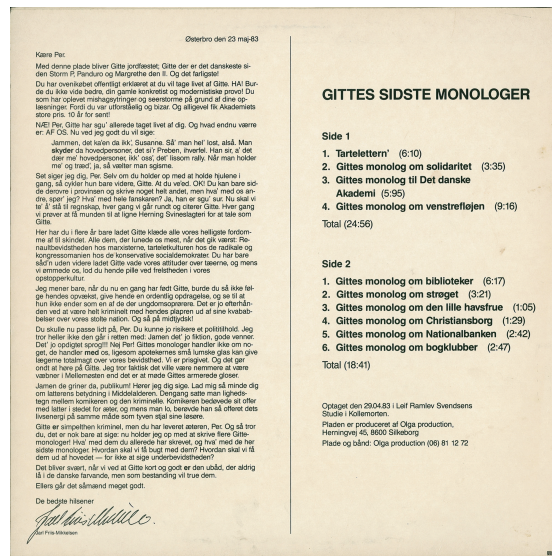
Tabel 9 – Konsulterede eksemplarer

Til grund for den følgende beskrivelse ligger eksemplar A. Også denne lp-publikation består af én vinylplade i inner sleeve af hvidt papir, men kun et enkelt cover til forskel fra 82-udgavens gatefold. Coveret, som er lavet af karton, måler 312 x 311 mm og ca. 4 mm i tykkelsen. Selve pladen vejer ca. 135 g og er dermed af standardkvalitet.

¹³⁸ Datering if. *Fredagsåbent. Dialog med Per Højholt*, et telefoninterview med Åse Nielsen fra 12.8.1983 (DR arkivnummer 23197).



Ill. 23 – Coverets forside

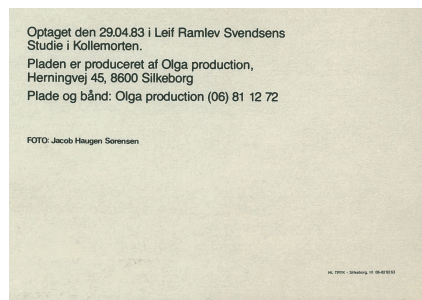
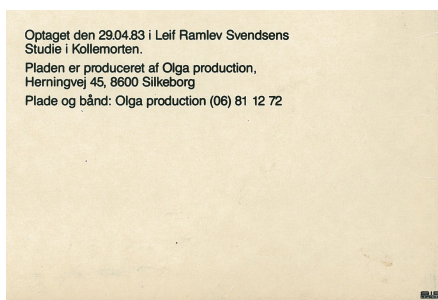


Ill. 24 – Coverets bagside

iii) *Gittes sidste monologer* (1983) kendes i minimum to, måske tre oplag. Dette skøn er baseret på de tre undersøgte eksemplarer og deres indbyrdes materielle varians, idet oplysninger om senere oplag ikke fremgår på selve udgivelserne. Coveret er observeret i to varianter: én trykt af SIB, hvor produktionsnummeret står før titlen på ryggen, og én trykt af NL tryk i Silkeborg, hvor titlen står før produktionsnummeret (se illustration 25), og hvor der på bagsiden oplyses navnet på den fotograf, som har taget billederne til forsiden (se illustration 26). Selve pladens etiket er ligeledes observeret i to varianter: én sort med samme billede af Højholt, som pryder omslagene til 1981- og 82-udgaverne, og én lysegul (se illustration 27 og 28).



Ill. 25 – Udsnit af rygtitlerne for eksemplar A og B



Ill. 26 – Udsnit af coverets bagside (eksemplar A og B)



Ill. 27 – Sort etiket (eks. A)



Ill. 28 – Lysegul etiket (eks. B)

Umiddelbart peger disse to forskellige trykninger dog kun på to oplag. Tager man imidlertid matrix-nummeret med i betragtningen, ser man, at eks. C har sin egen variant på side 2 »83003 – 2 / B B«. Dette kan enten stamme fra en udskiftning af matricen under selve trykningen af et enkelt oplag eller fra trykningen af et nyt oplag.

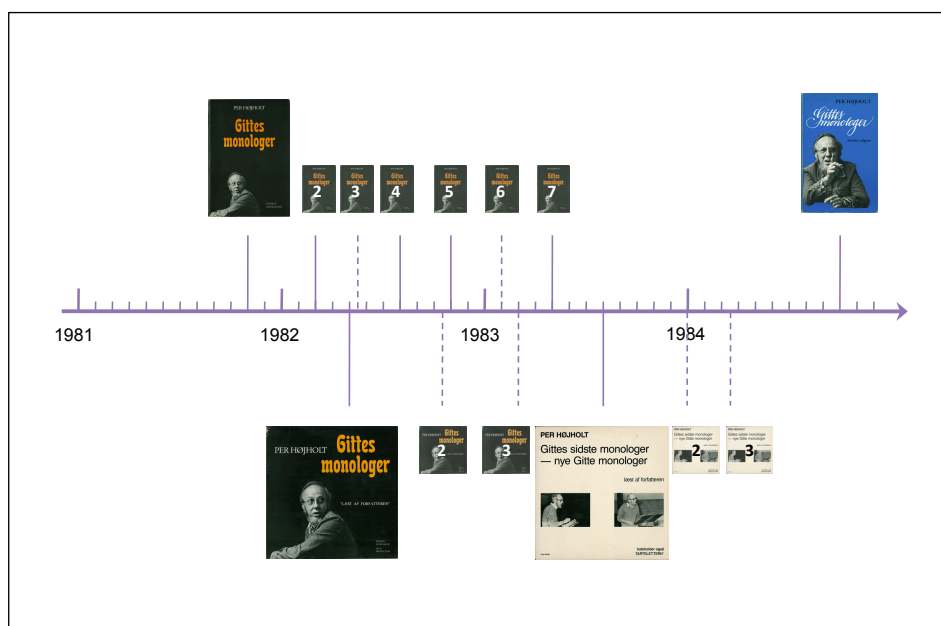
Eks.	Tryk	Ryg	Etiket	Bagside	Matrix-nummer
A	SIB	Nummer / Titel	Sort		side 1: 83003 – 1 / B A
					side 2: 83003 – 2 / B A
B	NL	Titel / Nummer	Lysegul	Opl. om fotograf	side 1: 83003 – 1 / C A
					side 2: 83003 – 2 / C A
C	SIB	Nummer / Titel	Sort		side 1: 83003 – 1 / B A
					side 2: 83003 – 2 / B B

Tabel 10 – Oversigt over 1983-udgavens materielle varians

Det ene af disse oplag stammer formentlig fra Gyldendals bogklubudgave, som blev annonceret i medlemsbladet i marts 1984.¹³⁹ Udgaven kunne fås både som lp og mc og blev meddelt udsolgt i september 1986.¹⁴⁰ Hvis man forudsætter, at begge lydudgivelser er kommet i tre oplag, og hvis man indsætter samtlige udgivelser og oplag i tidslinjen fra illustration 7, så får man en fornemmelse af et meget tætpakket publikationsforløb (se illustration 29). De stiplede linjer nedenfor angiver usikkerhed i dateringen. Udgivelser og oplag er kommet med en sjældent set hyppighed.

¹³⁹ *Bogklubben* 210, marts 1984, s. 12-14. Annoncen indeholder et billede af selve vinylpladen, som er forsynet med en etiket af den sorte variant. Der er dog ingen garanti for, at det afbildede eksemplar er identisk med det, som bogklubben forhandlede.

¹⁴⁰ *Bogklubben* 240, marts 1985, s. 19.



Ill. 29 – Udgivelsernes samlede publikationsforløb

iv) Udgaven indeholder ingen gengangere fra de to forrige Gitte-publikationer, men udgivelsesforløbet ligner de foregående. Alle monologerne havde været publiceret én eller to gange tidligere i perioden fra september 1982 til marts 1983. I tabellen nedenfor er de enkelte monologers versioner opstillet.

	Radio og TV	Trykte publikationer	Version i 1983-udg
Solidaritet	»Portræt af Gittes far«, 29.1.1983	<i>Morsø Folkeblad</i> , 5.2.1983	3
Det danske Akademi	<i>Perspektivkassen</i> , 1.12.1982	<i>Information</i> , 29.11.1982	3
Venstrefløjen	»Kvartifem«, 15.9.1982	<i>Nogle Gitte-monologer</i> , 26.12.1982	3
Biblioteker		<i>Bibliotek 70</i> (1982)	2
Strøget			2
Den lille Havfrue	TV-program om København (ikke identificeret)		2
Christiansborg			2
Nationalbanken		<i>Nogle Gitte-monologer</i> , 26.12.1982	3
Bogklubber		<i>Bogklubben</i> , marts 1983	2

Tabel 11 – Oversigt over de enkelte monologer i 1983-udgaven

Ligesom tilfældet var for 1981-udgaven er monologernes rækkefølge også her udsat for en mindre omrokering. Københavner-monologerne er holdt samlet, men derudover er det vanskeligt at se et bestemt mønster i den nye rækkefølge.¹⁴¹

Kronologisk rækkefølge			<i>Gittes sidste monologer (1983)</i>	
11	Venstrefløjen	15.9.82	18	Solidaritet
12	Akademi-monologen	1.12.82	12	Akademi-monologen
13	Strøget	[-]	11	Venstrefløjen
14	Den lille Havfrue	[-]	17	Biblioteker
15	Christiansborg	[-]	13	Strøget
16	Nationalbanken	[-]	14	Den lille Havfrue
17	Biblioteker	29.12.82	15	Christiansborg
18	Solidaritet	5.2.83	16	Nationalbanken
19	Bogklub	31.3.83	19	Bogklub

Tabel 12 – Monologernes rækkefølge

Udgavens mest markante paratekster er ligesom for 1982-udgavens vedkommende Højholts introduktioner til hver enkelt monolog samt forordet, skrevet af Jarl Friis-Mikkelsen.¹⁴² Også her er forordet trykt på bagsiden af omslaget. Forhandlingerne om forfatterens autoritet og om skellet mellem kunst og underholdning udspiller sig stadig – og i endnu højere grad end i forrige udgivelse – i disse to paratekstuelle elementer.

Højholts indledninger er af forskelligt omfang og udgør i alt ca. 48% af lp'ens samlede spilletid, hvilket er en forskydning af forholdet sammenlignet med 1982-udgavens fordeling. Det skal understreges, at jeg til disse indledninger også regner lp'ens første skæring »Tartelettern'«. Selvom den fremstår som en selvstændig tekst

¹⁴¹ Københavner-monologerne er angiveligt skrevet til et tv-program om hovedstaden, hvor Højholt og Niels Hausgaard skulle bidrage med et jysk perspektiv. Oplysningen stammer fra Højholts indledning til monologen om Strøget, *Gittes sidste monologer* (1983), side 2, nr. 2. Idet deres egentlige kronologi ikke kendes, har jeg opstillet dem i samme rækkefølge som i den samlede udgave fra 1984.

¹⁴² Forordet er optrykt i Kreutzfeldt et al (red.): *Mellem ørerne* (2004), s. 175 f.

og ikke fungerer som indledning til en enkelt monolog som de øvrige, handler den udelukkende om Gitte-monologernes tilblivelseshistorie og bliver hermed til en del af den fortælling om værket, som Højholt præsenterer i parateksten.

Fokuserer man på de egentlig indledninger, er den længste 3 min. og 38 sek. («Gittes monolog til Det danske Akademi»), og de to korteste blot 23 sek.¹⁴³ I gennemsnit varer de 1 min. og 24 sek., dvs. næsten en fordobling i forhold til 1982-udgaven.

Indledningerne kredser stadig omkring bestillingerne, de enkelte anledninger og vanskelighederne ved at få emnerne til at passe ind i Gittes verden. I indledningen til bogklub-monologen lyder det: »Gitte og Preben er også i bogklub. Det vil sige, det var de nu ikke, men det var fordi jeg skulle skrive en monolog om bogklubber. Og så tænkte jeg: Det var de jo nok.«¹⁴⁴ I forbindelse med monologen om venstrefløjen lyder det: »Der var lidt problemer med at skrive den, for hvor skal vi få dem samlet, så Gitte kan få øje på dem?«¹⁴⁵ I to tilfælde omtaler Højholt tilmed den økonomiske gevinst, som bestillingerne medførte («Tartelettern'» og »Gittes monolog om strøget«).

Et nyt tema, som Højholt inddrager i to af indledningerne, er (magt)relationen mellem forfatter og hovedperson – et tema som også spiller en central rolle i forordet, hvor Friis-Mikkelsen kæder det sammen med værkets popularitet. I indledningen til solidaritets-monologen lyder det: »Ja, det her digt er egentlig patetisk, det næste, fordi her opdag[] oplever I en forfatter i kamp med sin hovedperson.«¹⁴⁶ Denne kamp ekspliciteres ikke yderligere her, men temaet går igen i den efterfølgende skæring, »Gittes monolog til Det danske Akademi«, hvor den munder ud i Højholts forsøg på at aflive Gitte. Selve monologen samt en del af indledningen stammer fra Højholts takketale ved overrækkelsen af Akademiets store litteraturpris den 28. november 1982.¹⁴⁷ På lp'en indgår talens afsnit IX som del af indledningen. Her giver Højholt en række humoristiske betragtninger om en særlig tradition i dansk roman-litteratur, som han sammenfatter på følgende vis:

¹⁴³ Akademi-monologen har desuden som tillæg til den lange indledning en slags efterord på 1 min. og 34 sek. hvor monologens kontekst udfoldes yderligere.

¹⁴⁴ *Gittes sidste monologer* (1983), side 2, nr. 6.

¹⁴⁵ Op.cit., side 1, nr. 4.

¹⁴⁶ Op.cit., side 1, nr. 2.

¹⁴⁷ Takketalen blev trykt i *Information*, 29.11.1982, s. 5, under titlen »Jeg er en metafor«. Optrykket fra *Information* findes desuden i Højholts *Stenvaskeriet og andre stykker*, København: Gyldendal 1994, s. 158-163.

Mange romanforfattere fortæller, at når de er nået et godt stykke ind i deres værk, så begynder hovedpersonen lissom at leve sit eget liv. Den ta'r magten fra forfatteren, siger de. Hvordan går sådan noget til?¹⁴⁸

Afsnittet rundes af med Højholts kontante melding: »Her har jeg besluttet mig til at gøre det modsatte, nemlig at tage livet af en af mine personer – hårdt og brutalt. Jeg vil sgu ikke forfølges! Hun får ikke et ben til jorden.« Højholt havde dog som optakt til dette stykke allerede indrømmet at hans mordforsøg ikke lykkedes: »Ved samme lejlighed prøvede jeg så at tage livet af hende. Det skal man ikke gøre. Det fremgår også helt tydeligt af teksten.« Og Gitte taler da også frejdigt videre på lp'ens resterende syv skæringer. Jeg vender tilbage til denne tematik om magtrelationen mellem Gitte og Højholt i afsnit 7.1.2.

Lp'ens indledende skæring, »Tartelettern'«, handler dels om Højholts voksende folkelighed, dels om den velkendte ret. Højholt fortæller her, hvordan han som et resultat af Gitte-monologerne (og andre digte, forsikrer han), var blevet inviteret til København for at skrive digte til *Politiken*. Mens den daværende redaktør Herbert Pundik talte om kultur, talte Højholt om penge, og samarbejdet måtte opgives. Coverets forside reklamerer for teksten med en formulering (»Indeholder også TARTELETTERN'«), der kendetegner det populære plademarked, og teksten var et velkendt nummer fra Højholts liveoptrædener.¹⁴⁹

Friis-Mikkelsens tekst består af ca. 600 ord og er udformet som et brev komplet med dato, »Kære Per«, »De bedste hilsner« og afsenderens underskrift. I kraft af sin placering har den funktion som forord, ligesom Skyum-Nielsens tekst fra 1982-udgaven. Teksten er opsat i en enkelt spalte med løs bagkant, en kolumnebredde på maks. 126 mm og smalle marginer. Forordet er sat med en 10 punkt serif-løs skrifttype.

¹⁴⁸ *Gittes sidste monologer* (1983), side 1, nr. 3 (her og de følgende to citater). Transskriptionen er foretaget med udgangspunkt i den trykte version fra »Jeg er en metafor« (1982) (jf. proceduren for transskription omtalt i afsnit 3.1.3).

¹⁴⁹ Nummeret indgår bl.a. på indspilningen *Nogle Gitte-monologer*, sendt første gang i radioen den 26.12.1982 og genoptrykt i Kreutzfeldt et al. (red.): *Mellem ørerne* (2004), cd 2, nr. 7. Her foregår den imidlertid på Pårup Kro i Jylland og ikke på *Politikens* kontor i København.

Forordet er skrevet i en udpræget uformel tone med mange ufuldstændige sætninger og fejl. Det centrale perspektiv er død og efterliv («Med denne plade bliver Gitte jordfæstet» og »så cykler hun bare videre«). Friis-Mikkelsen fremhæver på den ene side, hvordan Højholts aflivning af Gitte indvarsler værkets endeligt, og på den anden side, hvordan Gittes umådelige popularitet har givet hende et liv uden for værket. På lettere paradoksal vis er forordet derfor præget af både en følelse af tab og et optimistisk bud på Gittes efterliv hinsides forfatterens beslutning om at gøre en ende på værket.

Friis-Mikkelsen var allerede på dette tidspunkt kendt fra satire-programmer i radio og TV og befæster dermed monologernes status som underholdning frem for finkultur, dvs. det stik modsatte af Skyum-Nielsens forord fra 1982-udgaven. Her ses Gitte frem for alt som et folkekært fælleseje.

Som i 1982-udgaven indeholder selve indspilningen også publikums latter som paratekstuel element. Hertil kommer coverets indholdsfortegnelse og kortfattede kolofoniske oplysninger, begge trykt på bagsiden.

v) Coverets grafiske design er meget anderledes end 1982-udgavens: den sorte serif-løse skrift på hvid baggrund sigter på en æstetik, som ligger langt fra den forrige lp's efterligning af bogtryk. Forsiden prydes af to fotografier af Højholt under en oplæsning (se illustration 23). Bagsiden er ligesom på 1982-udgaven opsat i to spalter, men sender ikke samme signaler om bogtrykt tekst. Indholdsfortegnelse brug af skæringsnumre foran hver titel og angivelse af tidsintervaller er i stedet almindelig praksis for pladeudgivelser, som 1982-udgaven ikke havde benyttet sig af. Dette skift kan skyldes, at *After Hand* ikke deltog i udgivelsen, men sender samtidig et tydeligt signal om indholdets karakter. Her er der ikke længere tale om et stykke litteratur i den sædvanlige forståelse, men om en lydudgivelse slet og ret.

Coveret er udformet som det mere almindelige og billigere enkelt-cover i modsætning til 1982-udgavens gatefold.

iv) Musikkassetten blev produceret i Danmark af Holm Cassette med omslag trykt af LP offset. Coveret indeholder samme oplysninger som lp'ens (eksemplar A), med Friis-Mikkelsens forord trykt på indersiden. Imidlertid er coverets forside anderledes og genbruger billedet af Højholt fra de to foregående udgaver. Den reklamelignende

oplysning om »Tartelettern'« er også fraværende. Til trods for at After Hand ikke deltog i udgivelsen, pryder deres forlagsvignet coverets ryg ligesom mc-udgivelsen fra 1982 og etiketten på selve mc'en.



Ill. 30 – Musikkassetten fra 1983

4.4.4 *Gittes monologer*, samlet udgave (1984)

i) Den sidste selvstændige Gitte-udgivelse blev den opsamlende udgave fra 1984. Først med denne blev *Gittes monologer* (1981) erstattet som den primære trykte samling Gitte-monologer.

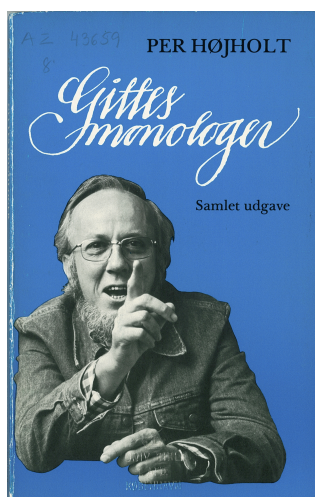
ii) *Gittes monologer*, samlet udgave, København: Det Schønbergske Forlag 1984. Bogen udkom den 23.10.1984 på Det Schønbergske Forlag og blev trykt hos Aalborg Stiftstrykkeri.¹⁵⁰ Bogen består af i alt 64 sider og er i et smalt oktavformat. I alt er tre eksemplarer af bogen blevet konsulteret og sammenlignet – to fra KB (A og B) og ét fra Københavns Biblioteker (C):

¹⁵⁰ Udgivelsesdato if. forlagsannoncering (»I morgen udkommer«) i *Det danske Bogmarked* 43, 22.10.1984, s. 1392. Bogen blev anmeldt i *Flensborgs Avis*, 23.10., *Kristeligt Dagblad* 23.10., *Information* 14.11., *Børsen* 28.11. og *Jyllands Posten* 29.12.1984 (se bilag 3).

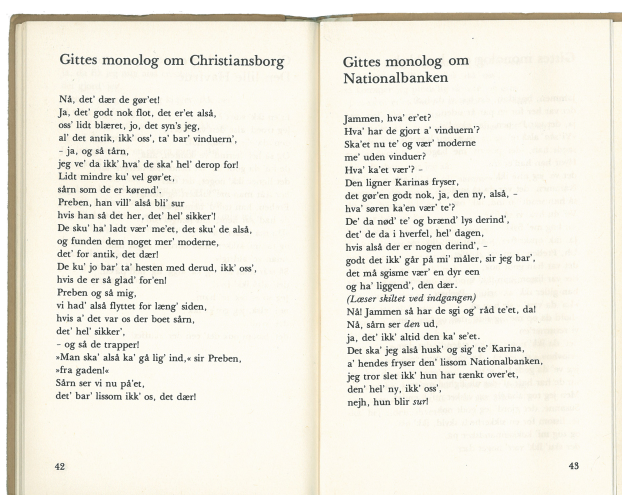
Eks.	Signatur	Stand
A	AZ 43659 8	Uindbundet, ubeskåret
B	DA8-F3742	Indbundet, beskåret
C	Ex. 9	Uindbundet, ubeskåret

Tabel 13 – Konsulterede eksemplarer

Til grund for den følgende beskrivelse ligger eksemplar A.¹⁵¹ Siderne måler 196 x 122 mm, og tekstkolumnerne, hvis størrelse varierer meget, måler maksimalt 158 x 91 mm (illustration 32 viser et opslag). Bogblokken er hæftet og limet på et omslag af karton forsynet med ombuk, dvs. at omslaget er bøjet ind og dermed danner de såkaldte for- og bagflapper. Papiret er ligesom 1981-udgaven relativt svært og af god kvalitet, idet det ikke lader til at være gulnet med tiden. Bogblokken måler ca. 5 mm i tykkelsen.



Ill. 31 – Omslag



Ill. 32 – Opslag s. 42 f.

iii) Det har ikke kunnet afgøres, om udgaven er kommet i flere oplag.

iv) Udgaven indeholder samtlige monologer fra de foregående udgivelser på nær Akademi-monologen. Udeladelsen begrundes i efterskriften på følgende vis:

¹⁵¹ At bogen er ubeskåret fremgår dels af bogblokkens ujævne forsnit, dels af omslaget, som er omtrent 4 mm højere end bogblokken.

Når Gitte-indslaget fra forfatterens takketale for Akademiets store pris 1982 ikke er medtaget skyldes det, at den virker akavet uden for sammenhængen.¹⁵²

Bemærk hvordan sprogbrugen er med til at bagatellisere monologen, hvorved dets udeladelse bliver desto mere naturlig: Hvad der på forrige udgivelse gik under den selvstændige titel »Gittes monolog til Det danske Akademi«, omskrives her til blot et indslag i en tale. Ganske vist var monologen oprindeligt et indslag i en tale og fik først status som selvstændig monolog senere, men med efterskriftens formulering fratages den sin selvstændige status. Imidlertid afslører Højholt sig selv. Pronominet »den« (fælleskøn) i sidste ledsætning kan nemlig ikke henvise til betegnelsen »Gitte-indslaget« (intetkøn), men må i stedet henvise til monologen. Den karakter af monolog, som implicit ligger i »indslaget«, er allerede blevet en del af tekstens transmission.

Den samlede udgave indeholder en enkelt tilføjelse til det eksisterende korpus af monologer, »Gittes monolog til forfatteren«, trykt som bagsidetekst på omslaget. Denne omtales hverken i indholdsfortegnelsen eller i efterskriften, som ellers er meget omhyggeligt med at beskrive monologernes transmissionshistorie og redegøre for årsagerne til den tekstuelle varians mellem monologernes forskellige versioner.¹⁵³ Forfatter-monologen er den eneste, som får sin første offentliggørelse med udgaven. I tabel 14 angiver jeg, hvilke versioner udgaven indeholder.

Efterskriften omtaler kun den sproglige redaktion, men også monologernes rækkefølge er ændret. Samlingens første ni monologer har samme rækkefølge, som de havde i de to første udgaver fra 1981 og 1982. Denne rækkefølge er lidt anderledes end den kronologiske, men blev altså fastholdt fra den første til den sidste udgave (se oversigten i tabel 15). De næste seks monologer optræder i samme rækkefølge som i udgaven fra 1983. Heller ikke disse er holdt i den kronologiske rækkefølge.

¹⁵² *Gittes monologer* (1984), s. 60.

¹⁵³ Højholt hævder i efterskriften (s. 60), at monologerne i denne ortografiske udformning kommer tættere på oplæsningerne og bedre indfanger essensen af Gittes sprogbrug. Måske der også ligger en salgstale i disse bemærkninger. Et køb af denne samlede udgave medfører ikke nye tekster, og måske efterskriftens formulering er et forsøg på at motivere potentielle købere, som allerede har de tidligere udgaver.

	Version i 1984-udg.
Danmark	4
Frihed	5
Socialdemokratiet	4
Krisen i landbruget	4
Naturen	5
Musik	4
Alperne	4
Dagbladet Information	5
Haven	4
Biblioteker	3
Strøget	3
Den lille Havfrue	3
Christiansborg	2
Nationalbanken	4
Bogklub	3
Solidaritet	4
Venstrefløjen	4
Tåregas	5
Forfatteren	1

Tabel 14 – Oversigt over versionsnumre

Mest interessant i denne omrokering er placeringen af tåregas-monologen, som trods sin midterposition i det kronologiske forløb blev placeret som samlingens sidste. Den monolog, som markerede overgangen fra de tidlige monologer i 1981 og 1982 til de sene i 1983, er således taget ud af sin kontekst i værkets publikationsforløb og bruges i den samlede udgave i stedet til at markere værkets slutning. Begge de to videoindspilninger, der findes fra 1983, har omtrent samme rækkefølge med tåregas-monologen til sidst (se afsnit 4.5 nedenfor). Rækkefølgen afspejler muligvis den, som Højholt anvendte under liveoplæsningerne. Den samlede udgave præsenterer monologerne i det, man kan kalde den kanoniserede rækkefølge, men værket var med andre ord allerede ved at tage sin endelige form forud for den samlede udgave. Jeg vender tilbage til denne omstrukturering af monologerne og det narrative forløb, de repræsenterer, i forbindelse med fortolkningen i kapitel 7.

Den samlede udgave stadfæster monologernes status som et samlet værk. Ud over undertitlen »Samlet udgave« ser man det i indholdsfortegnelsen, hvor frasen

»Gittes monolog om« er udeladt i modsætning til i de tre andre udgivelser. Dermed fremstår indholdsfortegnelsen som en liste over de emner, Gitte udtaler sig om, i stedet for en reel liste over forskellige enkelttekster. Desuden kan omrokeringen af monologernes rækkefølge ses som udtryk for et mere helstøbt og sammenhængende forløb, end den kronologiske rækkefølge gør det til.

Udgavens mest markante paratekst er »Gittes monolog om forfatteren«. Egentlig hører den til i rækken af monologer, men den er trykt på bagsiden af udgavens omslag og har således karakter af paratekst, til trods for at den må anses for at være en del af værket diegese, dvs. det fortalte plan. Monologen får i kraft af sin typisk paratekstuelle placering tilmed en typisk paratekstuel funktion, nemlig som fiktivt aktørforord, da den som bagsidetekst er noget af det første, læseren møder.¹⁵⁴ Selvom 1984-udgaven er monologens første publikationskontekst, har den en længere, interessant historie bag sig. Allerede i begyndelsen af 1983 findes ideen om en forfattermonolog omtalt i et interview med Højholt i *Morsø Folkeblad*.¹⁵⁵ I forbindelse med interviewet havde avisen ønsket at bringe en ikke tidligere trykt Gitte-monolog. De fik »Gittes monolog om solidaritet«, men havde oprindeligt foreslået, at netop forfatteren selv skulle være emnet. Som introduktion skrev avisen bl.a.: »Egentlig bad vi Gitte lave en monolog om Højholt, men det mente "hun" var en plat umulighed.«¹⁵⁶ Senere samme år i et interview i *Samvirke* med Hans Wulfsberg, »Magten over bogen – og over livet«, optræder der en minimonolog om forfatteren. Der fremgår ikke af interviewet, om det er Højholt eller Wulfsberg, som har skrevet den. Stilen taget i betragtning er det formentlig sidstnævnte.¹⁵⁷

v) 1981-udgavens brug af særpræget typografi er ikke ført videre i den samlede udgave.

¹⁵⁴ Jf. Genette: *Paratexts* (2001), s. 113.

¹⁵⁵ Poul Greli Poulsen [topo]: »Farvel, Gitte«, i: *Morsø Folkeblad*, 5.2.1983, s. 1, 6-7.

¹⁵⁶ »Farvel, Gitte«, s. 6.

¹⁵⁷ Minimonologen optrykkes imidlertid i Ejnar Nørager Pedersen: *Per Højholt anmelder og samtaler – en bibliografi*, Århus: Statsbiblioteket 2005, s. 39 uden indikation af usikkerhed hvad ophavet angår.

4.5 Andre tekstkilder

Foruden de fire selvstændige udgaver, som jeg har behandlet i det foregående, findes der en række andre tekstkilder til *Gittes monologer*. Det har ikke været muligt inden for rammerne af afhandlingen at gennemgå dem alle. I dette afsnit har jeg valgt at fokusere på tre publicerede liveindspilninger, som dels er de mest omfattende af tekstkilderne og derfor mest interessante, dels er lettest tilgængelige. Min afgrænsning betyder bl.a., at jeg ikke inddrager tv-produktionen *Gittes verden. Skæve streger til et portræt*, som blev vist på DR 16.2.1982. Den er interessant, men har ikke været mulig at inddrage.¹⁵⁸ For oplysninger om de øvrige tekstkilder henvises til bibliografien i bilag 1.

4.5.1 *Gittes monologer*, VHS (1984)

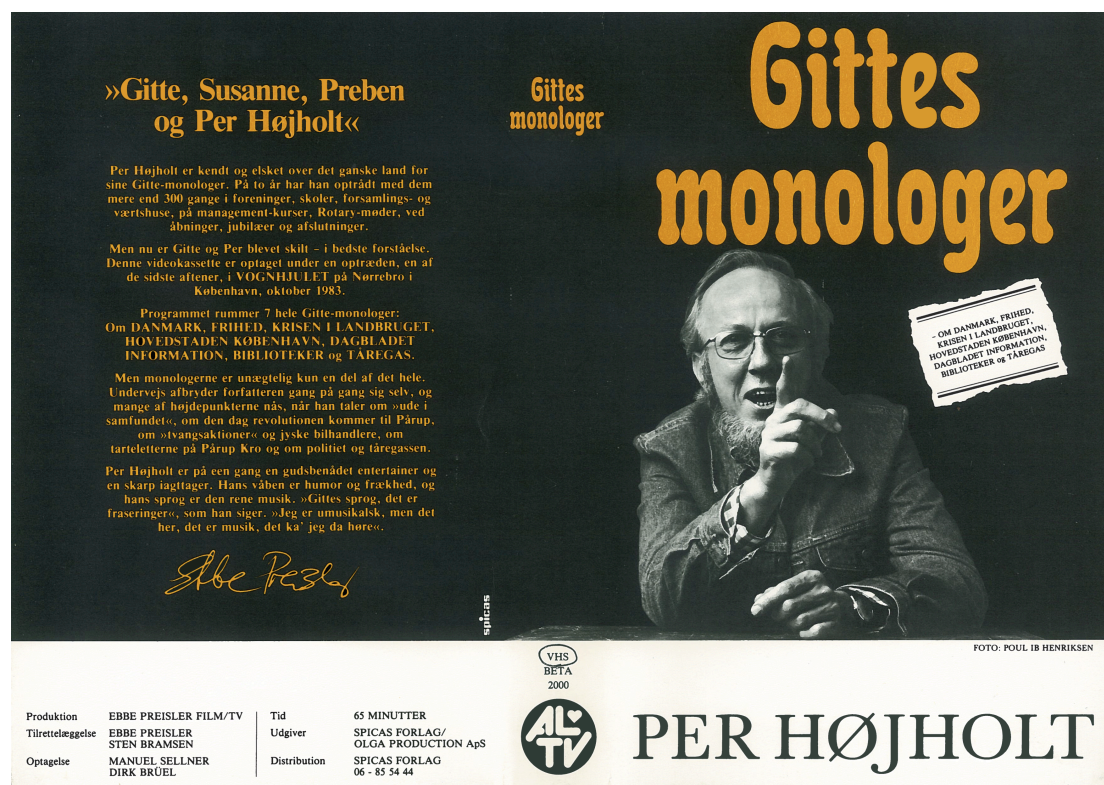
Gittes monologer, VHS, Spicas Forlag & Olga Production 1984. Videoudgivelsen kom i VHS- og BETAMAX-format og var produceret af Ebbe Preisler Film/TV. Optagelsen er fra oktober 1983 og stammer fra et liveshow på Café Vognehjulet på Nørrebro i København. I videoens fortekst har showet den alternative titel: »Gitte, Susanne, Preben og Per Højholt!« Videoen er tilrettelagt af Ebbe Preisler og Sten Bramsen og har en samlet spilletid på 65 minutter. Udgivelsestidspunktet kendes ikke.

Til grund for beskrivelsen ligger det eneste eksemplar, som jeg har kunnet finde. Det findes i privateje hos Signe Højholt og er en del af familiens private Højholt-arkiv. Videoen er blevet genudgivet flere gange under samme titel, dog i beskåret form.¹⁵⁹ Her krediteres Preisler alene for tilrettelæggelsen, og de to forlag Olga og Spica optræder ingen steder. Den samlede spilletid på disse genudgivelser er skåret ned til 63 minutter, hvilket skyldes udeladelsen af det to minutter lange interview, som indleder originalen. I dette taler Sten Bramsen med Højholt inden

¹⁵⁸ *Gittes verden. Skæve streger til et portræt*, tilrettelagt af John Carlsen, DR, 16.2.1982 (produktionsnummer 90076953). If. oplysningerne fra DR's arkiv har Højholt skrevet manuskriptet, og produktionen beskrives som en 'novellefilm' efter Højholts bog. Skuespilleren Elsebeth Stentoft har rollen som Gitte, og vi hører hende fremsige monologerne om musik, haven, naturen, Socialdemokratiet, landbruget i krise, Danmark og frihed.

¹⁵⁹ De senere udgaver er vanskelige at datere. Der findes en udgave fra Det Danske Filminstitut, som på omslaget hedder *Gittes monologer – Per Højholt*, og som i bagsideteksten hævder, at optagelsen er fra 1984. (På kassetens ryg står tallet 86.) Denne senere udgave kan lånes på kommunebibliotekerne i VHS-format, og kan desuden tilgås elektronisk (kræver dog særligt login) via Filmstriben, Dansk BiblioteksCenters online film-streaming-tjeneste: <<http://www.filmstriben.dk>>. I kommunebibliotekernes kartotek oplyses desuden, at VHS-versionen har været udgivet i 1988 af Dansk Biblioteks Video og distribueret via Statens Filmcentral. Det er imidlertid en gammel post, og selve båndet kan ikke længere lånes.

showet om bl.a. forfatterens beslutning om at holde op med at skrive Gitte-monologer.



Ill. 33 – Omslaget til VHS-udgivelsen fra 1984 i fuldt oplag

Som det fremgår af illustration 33 genbruges omslagsdesignet fra 1981- og 1982-udgaverne. Videoen består af føromtalt interview med Bramsen og optagelsen fra Vognhjulet, København. Her leverer Højholt i alt otte Gitte-monologer:¹⁶⁰

- Danmark
- Frihed
- Krisen i landbruget
- Dagbladet Information
- Den lille Havfrue
- Nationalbanken
- Biblioteker
- Tåregas

¹⁶⁰ Det antal og den rækkefølge, som angives på videoens omslag, er ikke korrekt.

Ebbe Preisler står som afsender af udgavens bagsidetekst, der indeholder to interessante oplysninger om Højholts liveoptrædener. For det første giver Preisler et bud på, hvor mange shows det hidtil er blevet til: »På to år har han optrådt med dem mere end 300 gange i foreninger, skoler, forsamlings- og værtshuse, på management-kurser, Rotary-møder, ved åbninger, jubilæer og afslutninger.« Formuleringen tyder på, at selve bagsideteksten ligesom indspilningen er fra 1983, og perioden, der sigtes til, må således blive 1981-83. For det andet gør Preisler en observation om forholdet mellem monologerne selv og performerens paratekst, som ligger meget tæt på afhandlingens fokus:

Men monologerne er unægtelig kun en del af det hele. Undervejs afbryder forfatteren gang på gang sig selv, og mange af højdepunkterne nås, når han taler om »ude i samfundet«, om den dag revolutionen kommer til Pårup, om »tvangsaktioner« og jyske bilhandlere, om tarteletterne på Pårup Kro og om politiet og tåregassen.

Gitte tegner sig faktisk kun for 43% af den samlede spilletid, resten går til Højholts indledninger, afbrydelser og andet udenomssnak. Desuden er monologernes rækkefølge interessant, hvilket jeg vender tilbage til nedenfor.

4.5.2 Gittes monologer, online (2007)

Gittes monologer, online-video, Det Kongelige Bibliotek 2007. Videoen er tilgængelig online via KB's hjemmeside og er delt op i fire afsnit på hver sin side.¹⁶¹ Optagelsen er produceret af Det Danske Videoværksted i 1983 og stammer fra et støttearrangement i kulturhuset Slotsgade 25 i Haderslev.¹⁶²

Videoen er tilrettelagt af Hans V. Bang og har en samlet spilletid på 62 minutter. Den har ifølge KB's oplysninger ikke været tilgængelig tidligere. I *Det*

¹⁶¹ Optagelsen er tilgængelig her:

<<http://www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/hoehholt/hoehholtfilm.html>>. Overskriften på hver side angiver, hvilket afsnit man ser, fx: Per Højholt: Gittes monologer (1). Når jeg i afhandlingen henviser til videoen, bliver det således med disse overskrifter (i fuld længde og i kursiv) og tidsangivelse.

¹⁶² Oplysninger if. KB's hjemmeside, *ibid.*

Danske Videoværksted 10 år og hva' så? (1987) oplyses, at optagelsen oprindeligt har eksisteret på U-Matic videobånd.¹⁶³ Højholt indleder med en oplæsning af »Didaktisk digt om sideben« fra *Enhjørningens kvababbelser* (1979) og fortællingen »Tartelettern'«, der ligesom på lydudgivelsen fra 1983 foregår på *Politikens* redaktion i København. Derpå oplæser forfatteren følgende monologer:

Frihed
Krisen i landbruget
Naturen
Musik
Dagbladet Information
Haven
Strøget
Christiansborg
Den lille Havfrue
Nationalbanken
Biblioteker
Tåregas

Gitte-monologerne optager 57,5% af den samlede spilletid, mens de resterende 42,5% går til Højholts indledninger og andet.

Rækkefølgen af monologerne i dette liveshow og i det foregående er interessant. I tabel 16 har jeg opstillet dem begge sammen med rækkefølgen i den samlede udgave fra 1984. Som det fremgår er der næsten komplet sammenfald. De eneste undtagelser er ombytningen af to af københavnermonologerne i liveshowet fra Haderslev og »Gittes monolog om biblioteker«, som i begge liveshows er placeret næstsidsst. Denne placering er tættere på monologernes kronologiske tilblivelse, som i tabellen angives med tallene i de blå kolonner. I den kanoniserede rækkefølge i udgaven fra 1984 er biblioteksmonologen placeret i midten. Sammenfaldet af monologernes rækkefølge tyder på, at værkets endelige form var under forberedelse her allerede et år forud for publikationen af den samlede udgave.

¹⁶³ Desuden står Aske Dam som instruktør, og det oplyses, at titlen er »Per Højholt«, jf. Hans V. Bang (red.): *Det Danske Videoværksted 10 år og hva' så?*, [Gråsten & Haderslev]: Teaterforlaget Drama & Det Danske Videoværksted 1987, s. 96.

1984 (bog)		1984 (VHS)		2007 (online)	
5	Danmark	5	Danmark		
3	Frihed	3	Frihed	3	Frihed
2	Socialdemokratiet				
4	Krisen i landbruget	4	Krisen i landbruget	4	Krisen i landbruget
7	Naturen			7	Naturen
1	Musik			1	Musik
8	Alperne				
6	Dagbladet Information	6	Dagbladet Information	6	Dagbladet Information
9	Haven			9	Haven
17	Biblioteker				
13	Strøget			13	Strøget
14	Den lille Havfrue	14	Den lille Havfrue	15	Christiansborg
15	Christiansborg			14	Den lille Havfrue
16	Nationalbanken	16	Nationalbanken	16	Nationalbanken
19	Bogklub			19	
18	Solidaritet			18	
11	Venstrefløjen	17	Biblioteker	17	Biblioteker
10	Tåregas	10	Tåregas	10	Tåregas
20	Forfatteren				

Tabel 16 – Rækkefølgens kanonisering

4.5.3 Nogle Gitte-monologer, DR (1982)

Nogle Gitte-monologer, DR, 26.12.1982 (DR arkivnummer 27185).

Radioudsendelsen består af uddrag af et liveshow fra restauranten Hånd i hanke i København. Selve arrangementets dato kendes ikke. Programmet er tilrettelagt af Erik Schack og har en samlet spilletid på godt 29 minutter. Radioudsendelsen findes gengivet på CD 2 i bogen *Mellem ørerne* (2004), hvilket også repræsenterer min adgang til tekstkilden.¹⁶⁴

¹⁶⁴ *Nogle Gitte-monologer*, i: Kreutzfeldt et al. (red.): *Mellem ørerne* (2004), cd 2, nr. 7. Når jeg i afhandlingen henviser til radioudsendelsen, sigter jeg således til denne udgave, dvs. *Nogle Gitte-monologer* (2004).

Indspilningen er interessant, fordi man hører Højholt tage imod spørgsmål fra publikum. Efter en lang indledning, som bl.a. indeholder endnu en version af »Tartelettern'« på *Politikens* redaktion følger tre Gitte-monologer:

Nationalbanken

Venstrefløjen

Dagbladet Information

Af den samlede spilletid går kun 45,5% til Gitte og 54,5% Højholt selv.

5 Den komplekse udsigelse

5.1 Udsigelsen og værket

Min gennemgang af *Gittes monologer* i det foregående kapitel var primært dokumentarisk. Jeg påviste, hvordan værket strækker sig over dels en længere tidsperiode, dels en række meget forskellige medietyper og tekstlige udtryksformer. Denne bibliografiske mangfoldighed har forhåbentlig allerede påvist, at *Gittes monologer* som en kunstnerisk helhed ikke kan fastholdes i de enkelte manifestationer, men skal ses i samspillet mellem dem. Kun de enkelte udgaver og offentliggørelser har publikationsdatoer, *værket* derimod repræsenterer det, man kunne kalde et *publikationsinterval*. Disse pointer og deres implikationer for forståelsen af værket vil jeg uddybe nærmere i de følgende kapitler. Kapitlet her omhandler værkets udsigelsesstruktur og især de tilfælde, hvor denne struktur bryder sammen, det som i narratologien kaldes *metalepsis*. I kapitel seks ser jeg nærmere på Gitte-monologerne som auditivt fænomen, og i kapitel syv sammenfatter jeg mine tre analytiske tilgange (bibliografisk, narratologisk og auditiv) i en samlet fortolkning af værket.

Umiddelbart skulle man tro, at Gitte-monologernes mange publikationskontekster og de forskellige stemmer, som indgår heri (bl.a. Højholt, Gitte, publikum, forordsforfattere og opdragsgivere) ikke kunne være udtryk for samme udsigelsessituation. Det er de imidlertid, og som jeg vil redegøre for i dette kapitel, kan en udsigelsesanalyse på værk-niveau godt dække de mange konstellationer, som Gitte-udgivelserne repræsenterer. Udsigelsessituationen er altså i vid udstrækning homogen. Imidlertid afviger udgaverne fra hinanden i antallet af paratekstuelle stemmer og særligt i hvor høj grad, Højholt som litterær figur optræder eksplicit i udsigelsen. I dette kapitel vil jeg vise, hvordan en syntetisering af boghistorie og en række centrale begreber fra narratologien kan berige dels fortolkningen af værket *Gittes monologer*, dels mere generelt vores forståelse af litteraturforskerens fortolkningsarbejde og resultater.

Gittes monologer består af to narrative forløb: Det ene foregår i selve fortællingens univers, dvs. den såkaldte *diegese*, og handler om Gitte og hendes forhold til (og løsrivelse fra) Preben. Det andet foregår uden om fortællingen og

handler om Højholt og hans forhold til (og løsrivelse fra) selve værket og dets popularitet. Ved brug af en særlig udsigelsesteknisk trope (*metalepsen*) lader Højholt de to narrative niveauer flyde sammen eller kortslutte, hvilket får konsekvenser for vores fortolkning af monologerne. Især to monologer spiller i denne henseende en afgørende rolle: »Gittes monolog til Det Danske Akademi« (1982-83) og »Gittes monolog om forfatteren« (1984) sætter begge spørgsmålstejn ved distinktionen mellem den fortællende instans og det fortalte. Her bryder Gitte pludselig ud af fortællingens univers og træder frem på scenen sammen med Højholt. For at forstå de to monologer og deres funktion i værket – dels som udtryk for Gittes udvikling, dels som udtryk for Højholts tematisering af værkets tilblivelse – er det vigtigt at se på, hvordan værkets udsigelsessituation er struktureret.

5.1.1 Overordnet struktur

Gittes monologer består grundlæggende af to udsigelsesmæssige niveauer, hvoraf det ene er indlejret (*embedded*, jf. nedenfor) i det andet. Det første niveau er det fortalte, dvs. diegesen. Det indeholder Gitte, Susanne, Preben og hans Toyota, hunden Buller, veninden Karina osv. Det andet niveau er det fortællende og indeholder Højholt som den fortæller, oplæser og performer, der både medierer Gittes stemme til publikum og præsenterer den paratekstuelle fortælling om værket og dets tilblivelse. Fortælleren er *ikke* en del af diegesen – i hvert fald ikke umiddelbart, hvilket jeg vender tilbage til.

Fortælleren Højholt er imidlertid heller ikke identisk med den empiriske forfatter – på trods af navnesammenfaldet. Jeg holder de to størrelser adskilt i min analyse og følger således Harly Sonne og Christian Grambye i deres artikel »Op og ned med Gitte« (1990). Forholdet mellem de to udsigelsesinstanser forklares her ud fra en betragtning om loyalitet og ironi. Den fortalte fortæller (»Per Oplæser«) beskrives som en iscenesættelse »citeret af den intentionelle fortæller, skribenten Per Højholt.«¹⁶⁵ Hvor det er den første, som gør grin med Gitte, ses den sidste derimod som loyal over for hende, og det er netop dette spil mellem loyalitet og ironi, som den empiriske forfatter tilskrives. For nemheds skyld refererer jeg i det efterfølgende til den iscenesatte fortæller (svarende til Sonne og Grambyes fortalte fortæller) i kantparentes, dvs. [Højholt].

¹⁶⁵ Sonne & Grambye: »Op og ned med Gitte« (1990), s. 80.

Jeg er ikke umiddelbart enig med Sonne og Grambye i deres udlægning af relationen mellem loyalitet og illoyalitet. Nok bliver Gitte til tider udstillet som naiv og uvidende, men Højholts fremstilling er dog sympatisk og til tider kærlig. Endvidere forsvarer Højholt hende ved flere lejligheder i sine indledninger.¹⁶⁶ Desuden mener jeg, at skellet mellem den empiriske og den iscenesatte Højholt er vanskeligt at operere med. Man kunne også hævde, at det ganske enkelt er den empiriske forfatter, som står på scenen og fremfører Gitte-monologerne, hvormed indledningerne bliver en slags forfatterforord. I så fald kan det være vanskeligere at argumentere for brugen af metalepsis-begrebet, idet en forfatters omtale af diegesens figurer i et forord ikke almindeligvis anses for at være brud på de udsigelsesmæssige rammer. Men Højholts interaktion med diegesens figurer eller med fiktionen er af en anden karakter end det mere almindelige forfatterforord.

Et forfatterforord af samme type, som på meget tydelig vis overskrider grænsen mellem det diegetiske og det ekstradiegetiske niveau, er Svend Åge Madsens efterskrift til tredjeudgaven af *Jakkels vandring* (1975).¹⁶⁷ Romanen, hvis førsteudgave kom året før, indeholder som så mange andre af Madsens værker en forfatterfiktion: Alian Sandme (i hvis efternavn gemmer sig et anagram af Madsens eget) optræder som forfatter i forordet, men er ikke selv ophavsmand til romanens tekster. Han har blot fået teksterne af en anden forfatter, som heller ikke har skrevet dem, men blot indsamlet dem. Efterskriften i 1975 bærer Madsens navn, og heri omtaler han sig selv som udgiver. Sandme har bedt ham skrive efterskriften, og Madsen har så opsøgt enkelte af teksternes oprindelige ophavsmænd. Således fortsætter romanens diegese ud i forfatterens efterskrift.

I min analyse fastholder jeg distinktionen mellem den empiriske og iscenesatte Højholt, som den ene af to mulige tilgange. Det vigtige er imidlertid ikke, hvilken rolle vi tildeler oplæseren Højholt, ej heller hvorvidt metalepsisbegrebet er dækkende. Det vigtige er, at der foregår en interaktion mellem forskellige narrative niveauer, og

¹⁶⁶ Lars Bukdahl fremhæver ligeledes, at Højholt er solidarisk med Gitte, jf. »En (s)gæv pige. Et sent stævnmøde med Gittes monologer«, i: Jacob Bøggild (red.): *& højholt. portræt af en praksis*, Hellerup: Forlaget SPRING 2004, s. 80-94; s. 87. Bukdahl henviser bl.a. til Iben Holks interview med Højholt, hvor forfatteren tager figuren Gitte i forsvar over for den kritik, der så hende som uintelligent, jf. »En tur i naturen«, i: Holk (red.): *Natur/Retur* (1984), s. 215-284; se især s. 260-263.

¹⁶⁷ Svend Åge Madsen: *Jakkels vandring*, 3. udgave, København: Gyldendal 1975. Forskellen mellem efterskrift og forord er i denne henseende ikke essentiel. De repræsenterer blot to forskellige rumlige placeringer af grundlæggende samme type paratekst, jf. Genette: *Paratexts* (2001), s. 113 og 172.

at denne interaktion spiller en væsentlig rolle i fortællingerne om Gitte og om værket selv.

Forholdet mellem disse to udsigelsesmæssige niveauer kan bedst beskrives ved hjælp af begrebet *diegese*. Inden for narratologien bruges diegese som en betegnelse for fortællingens univers. Termen, der oprindeligt havde vundet indpas i filmteorien som et fortælle teknisk begreb, introduceredes i litteraturteorien af Gérard Genette i hans »Discours du récit« fra bogen *Figures III* (1972).¹⁶⁸ Her bruges den til at skelne mellem det, som er inden for fortællingens univers, også kaldet det *intradiegetiske*, og det som er uden for, det *ekstradiegetiske*.¹⁶⁹

Det er vigtigt at fremhæve, at distinktionen intra- og ekstradiegetisk ikke er identisk med skellet mellem fiktion og virkelighed. Et værks ekstradiegetiske niveau kan være lige så fiktivt som fortællingens univers, som i Madsen-eksemplet ovenfor, på samme måde som fortællingens univers, dvs. det intradiegetiske niveau, kan berette om eller have sit udspring i virkeligheden.¹⁷⁰ Diegesen er ikke det fiktive univers, men det narrative.¹⁷¹

Diegesen (eller det intradiegetiske niveau) er indlejret i det ekstradiegetiske, men ud over denne simple konstruktion, som kaldes vertikal embedding (indlejring), optræder der i værkets paratekst en række andre narrative niveauer, som figurerer parallelt med fortællingen om Gitte. Mest markant er de to allografiske forord til lydudgivelserne (jf. 4.4.2.) De er også en del af fortællingen om værket og dets tilblivelse og tilhører derfor også det ekstradiegetiske niveau. Imidlertid kan de på ingen måde siges at udspringe fra fortællerens narrative niveau. Forordene indtager i stedet en position ved siden af [Højholt]s i det, der kaldes horisontal embedding.¹⁷² På samme horisontale måde indtager publikum på lydudgivelserne yderligere et narrativt niveau. Kombinationen af vertikal og horisontal embedding ses i illustration 34.

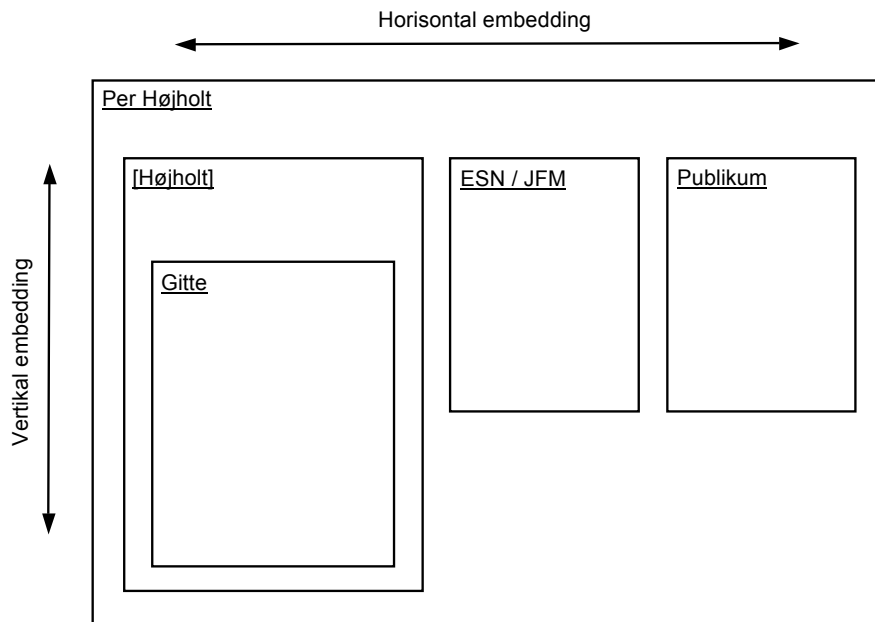
¹⁶⁸ Gérard Genette: *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil 1972. Det narratologiske hovedværk »Discours du récit« findes i en selvstændig oversættelse, som jeg henviser til i det følgende: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, translated by Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press 1983 [1980].

¹⁶⁹ Termen *diegese* bruges også i en anden betydning inden for den retoriske litteraturteori som en modsætning til *mimesis*. I afhandlingen vil jeg kun bruge begrebet til at tale om fortællingens univers.

¹⁷⁰ Genette: *Narrative Discourse* (1983), s. 230.

¹⁷¹ I modsætning til min tidligere definition, jf. Klaus Nielsen: »Per Højholts monologer. Om Gitte, parateksten og værkbegrebet i boghistorisk perspektiv«, i: *Lychnos. Årsbok för idé- och lärdoms historia*, 2010, s. 261-270; s. 263.

¹⁷² Se fx William Nelles: *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York: Peter Lang Publishing 1997, s. 132.



Ill. 34 – Gitte-monologernes udsigelsesstruktur

Som ramme om disse forskelligartede udsigelsesinstanser finder man den empiriske forfatter, Per Højholt. Udsigelsens modtagere indgår ikke i modellen, men her kan skellet mellem intra- og ekstradiegetisk også bruges. Udgavernes læsere, lyttere eller publikum er alle modtagere i ekstradiegetisk forstand. De er [Højholt]s (og også den empiriske Højholts) modtagere. Derimod taler Gitte ikke til læserne eller lytterne, men til veninden Susanne, som er den intradiegetiske modtager. Enkelte steder findes de to kvinders kommunikation omtalt: Den foregår per telefon, hvilket forklarer, hvorfor vi aldrig hører Susannes stemme.¹⁷³

5.1.2 Diegetisk paratekst

Jeg klassificerede ovenfor [Højholt]s ekstradiegetiske fortælling om værket og dets tilblivelse som paratekstuel, hvilket kræver en forklaring. Distinktionen mellem tekst

¹⁷³ Se indledningerne til »Gittes monolog om alperne«, *Gittes monologer* (1982), side 2, nr. 1, og »Gittes monolog om strøget«, *Gittes sidste monologer* (1983), side 2, nr. 2. I indledningen til »Gittes monolog om krisen i landbruget« er Højholt dog mindre sikker på, hvordan de to kommunikerer. Her siger han: »Da hun så kommer hjem, ikk', så kommer Susanne jo selvfølgelig på besøg... eller i telefon, eller hvad der nu sker, og Gitte hun hengi'r sig så til sin yndlingslast, og snakke«, *Gittes monologer* (1982), side 1, nr. 4. I to af monologerne fornemmer vi brudstykker af Susannes bidrag til samtalen, idet Gitte indirekte citerer hendes spørgsmål: I »Gittes monolog om Socialdemokratiet« (»Nej, jeg sagde ikk' noget om piger, Susanne«) og i »Gittes monolog om forfatteren« (»– Om jeg forstod'em? / Guud, det kigget jeg da ikk' efter!«), se *Gittes monologer* (1981), s. 23, og *Gittes monologer* (1984), bagsiden af omslaget.

og paratekst er nemlig ikke identisk med den mellem diegetisk og ekstradiegetisk stof. Umiddelbart hører alt materiale, som enten er diegetisk eller ekstradiegetisk, til teksten, hvorimod paratekst almindeligvis anses for at være noget som ikke direkte har med fortællingens univers at gøre. Parateksten kan sagtens påvirke vores møde med fortællingen, men gør det oftest uden at række ind i den. *Paratekst* er imidlertid ikke kun en betegnelse for tekst af et særligt indhold (fx forord, titelblad og efterskrift). Den er også en rumlig eller positionel betegnelse, og som sådan kan den til tider omfatte både diegetisk og ekstradiegetisk stof. Et eksempel herpå er »Gittes monolog om forfatteren«, som blev trykt som bagsidetekst til 1984-udgaven (se illustration 5C). Monologen er en del af diegesen, idet den udspiller sig inden for rammerne af Gittes verden og udsiges af hende. Men samtidig har den en typisk paratekstuel placering og tilmed en typisk paratekstuel funktion; nemlig som fiktivt aktørforord, da den som bagsidetekst er noget af det første, læseren møder.¹⁷⁴

Der kan med andre ord findes eksempler, hvor felterne bag de to distinktioner overlapper. Eksemplerne på paratekstuel materiale, som hører til i eller omkring værkets diegese, er mange. Man kan fx pege på Laurence Sternes mange henvisninger til bogens materialitet i *Tristram Shandy* (1759-1767), hvor bogens materialitet drages ind i diegesen af fortælleren.¹⁷⁵ Udfaldet af retssagen mod Claus Beck-Nielsen i forbindelse med romanen *Suverænen* (2008) cementerede bogens omslag som del af fiktionen. Beck-Nielsen blev sagsøgt af sin tidligere kollaboratør, Thomas Skade-Rasmussen, fordi bogens hovedperson, også kaldet Rasmussen, var baseret på sagsøger, og fordi et billede af den faktiske Skade-Rasmussen prydede bogens omslag – alt sammen uden sagsøgers samtykke. Udfaldet af retssagen fastholdt imidlertid figuren Rasmussen som en fiktiv karakter, hvilket også gjaldt billedet af samme på omslaget. Argumentationen trak parateksten ind i diegesen, hvor den ud fra bogens

¹⁷⁴ Genette pointerer, at en bagsidetekst kan optræde i en funktion som et forord, jf. *Paratexts* (2001), s. 113: »On the whole, the back cover is a highly appropriate – and strategically highly effective – place for a sort of brief preface, one that [...] can be read without much trouble by someone who hangs around bookstalls and finds such brevity quite sufficient.«

¹⁷⁵ Fx refererer fortælleren til det følgende marmorerede blad i bogen (s. 169-170) med henvisningen »the next marbled page« (s. 168), jf. Laurence Sterne: *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Volume 3, 2nd edition, London 1761. Andetsteds beskriver fortælleren en herre, som fagter med sin stok »giving a flourish with his stick thus—« (s. 17), hvorefter resten af siden udfyldes af en bølget streg, jf. Laurence Sterne: *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Volume 9, London 1767. Tilgået online via KB og *Eighteenth Century Collections Online*.

genrebetegnelse og en rekurs til fiktionens ukrænkelige ytringsfrihed kunne retfærdiggøres som fiktiv over for sagsøger.¹⁷⁶

Erwin Feyersinger sætter i sin artikel »Diegetic Short Circuits: Metalepsis in Animation« lighedstegn mellem parateksten og det, han kalder *ekstra-diegesen*, hvilket formentlig er en narratologisk (og knap så heldig) nydannelse.¹⁷⁷ Men Feyersingers paratekstbegreb er i mine øjne begrænset, og jeg er skeptisk overfor en én-til-én kobling af de to distinktioners felter. Der er tale om to vidt forskellige paradigmer. Fx er faglitteratur også omgivet af paratekst, men skellet diegetisk/ekstradiegetisk kan næppe appliceres her.

Jeg skrev indledningsvist, at denne udsigelsesstruktur er dækkende for alle værkets manifestationer, men at variansen mellem dem særligt beror på, i hvor høj grad forfatteren som litterær figur optræder eksplicit i udsigelsen. For at anskueliggøre denne varians giver jeg nedenfor en oversigt over [Højholt]s tilstedeværelse i de forskellige publikationsformer.

Titlerne

Rent syntaktisk og udsigelsesmæssigt kan titlerne ikke tilskrives Gitte, men indikerer at hun er en del af en simpel rammefortælling. Gittes sprogbrug er på mange punkter idiosynkratisk, men hun taler næppe om sig selv i tredje person ved navns nævnelse. Titlen stammer i stedet fra [Højholt].¹⁷⁸ »Gittes monolog om Socialdemokratiet« indeholder foruden titlen tre underrubrikker, »FØR:«, »UNDER:« og »EFTER:«, som også kan tilskrives [Højholt], og et lignende indskud findes i »Gittes monolog om Nationalbanken«, hvor der midt i Gittes talestrøm står: »(Læser skiltet ved indgangen)«.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Se fx Poul Behrendt: »Nøgleromanen er død«, i: *Weekendavisen*, 25.3.2011, Bøger, s. 5. I Holbergs *Peder Paars* (1719-20) er Just Justesens noter også et eksempel på paratekst, som er en del af fiktionen. Imidlertid bør man nok sætte spørgsmålstegn ved fodnotens status som paratekst. Visse typer er så tæt knyttet til brødtekst, at de er vanskelige at adskille fra teksten, jf. Genette: *Paratexts* (2001), s. 342 f.

¹⁷⁷ Erwin Feyersinger: »Diegetic Short Circuits: Metalepsis in Animation«, i: *Animation: An Interdisciplinary Journal* 5:3, 2010, s. 279-294; s. 283 og 285.

¹⁷⁸ Også uden disse syntaktiske betragtninger vil titlen alene være vanskelig at tilskrive en diegetisk figur. I Wayne C. Booths polemik mod datidens krav om fortællerens objektivitet og forfatterens absolutte fravær fremhævede han samme pointe: Selv i værker, hvis fortællestil fremstår som objektiv og forfatterforladt, må der nødvendigvis altid være en udsigende instans, som bl.a. ytrer titlen, se Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, 2nd edition, Chicago: The University of Chicago Press 1983 [1961], s. 100 f. og 198 note 25.

¹⁷⁹ *Gittes monologer* (1981), s. 23, 24 og 26; og *Gittes monologer* (1984), s. 43. Disse to tilfælde findes i de trykte versioner, og har derfor en anderledes karakter end [Højholt]s mange indledninger og indskud på liveindspilningerne.

Krop og stemme

[Højholt]s tilstedeværelse som fortællende instans er meget eksplicit i radiooplæsningerne og på liveindspilningerne, idet hans egen mandlige stemme (og krop) danner ramme for Gittes udsagn. [Højholt] repræsenterer her dels en akustisk størrelse, dvs. den hørbare ramme om Gittes forestillede stemme, dels en litterær udsigelsesmæssig størrelse. I tillæg får [Højholt]s tilstedeværelse en yderligere dimension i de mange liveoptrædener som en visuel og kropslig ramme for Gitte og udsigelsen. Jeg vender tilbage til den akustiske side af udsigelsen i kapitel 6.

Indledninger og anden paratekst

Tydeligst hører vi [Højholt] i de mange indledninger til monologerne på lydudgivelserne og andre liveindspilninger. Idet store dele af de trykte udgavers paratekst også er en del af den fortælling om værkets publikation og reception, som [Højholt] præsenterer i lydudgivelsernes indledninger, mener jeg, at det også er nærliggende at se [Højholt] som afsender af denne trykte paratekst.

5.2 Metalepsis

I de fleste fortællinger opretholdes grænserne mellem de forskellige narrative niveauer, og figurer og udsigelsesinstanser holder sig almindeligvis til deres respektive kasser. *Gittes monologer* er imidlertid gennemsyret af brud på grænser af forskellig slags, fx mellem kunst og underholdning, det bogtrykte værk og performance, forfatter og litterær figur («Gitte... Det er mig!«, som Højholt ved flere lejligheder har udtalt) og ikke mindst mellem det fortalte og den fortællende.¹⁸⁰ Højholt gør ofte læseren opmærksom på tilstedeværelsen af disse grænser for derpå at bryde dem ned, krydse dem eller ophæve dem med et enkelt ord eller en sætning (se fx om indledningen til »Gittes monolog om dagbladet Information« nedenfor).

Når grænserne mellem de forskellige narrative niveauer brydes, opstår det man inden for narratologien kalder *metalepsis*. Skoleeksempler på overskridelser eller brud af denne type er især lette at finde i ældre amerikanske tegnefilm fra 40'erne og

¹⁸⁰ Se fx Per Højholt: »Gitte... Det er mig!«, i: *Aktuelt*, 15.1.1983, s. 8 f.

50'erne. I *Hair-Raising Hare* (1946), instrueret af Chuck Jones, henvender Snurre Snup sig fx til salens publikum og spørger: »Is there a doctor in the house?« Som reaktion herpå rejser en menneskeskikkelse i sort silhuet sig i bunden af billedet og bekræfter, at han er læge, hvortil Snurre Snup nonchalant replicerer med sin velkendte catch phrase: »What's up, doc?« (se illustration 35).¹⁸¹ Det metaleptiske brud består i den tilsyneladende interaktion mellem Snurre Snup og et medlem af publikum. Interaktionen er ganske vist fiktiv eller illusorisk, men det er netop metalepsens grundbetingelse.¹⁸² Brud på de diegetiske rammer er altid fiktive, men de fungerer netop ved, at vi i vores omgang med narrativer som læsere eller tilskuere altid tager afsæt i diegesens ukrænkelighed. I Snurre Snup-eksemplet nedbrydes diegesen et splitsekund for blot at genopstå kort efter i en form, som nu indeholder det niveau, hvortil publikum-silhuetten hører. Illusionen er dog ganske vellykket, idet interaktionen mellem de to verdener også kun varer et splitsekund. Det vil m.a.o. sige, at i samme øjeblik diegesen udvides for at kunne rumme det tilsyneladende ekstradiegetiske niveau, er niveauet forsvundet igen, og Snurre Snups udbrud hænger og svæver i luften.



Ill. 35 – »I'm a doctor!« – Snurre Snup og metalepsis.

Still fra filmen *Hair-Raising Hare* (1946)

¹⁸¹ Chuck Jones: *Hair-Raising Hare*, Warner Brothers 1946. Man skal huske på, at disse korte tegnefilm oprindeligt blev vist som forfilm i biograferne, hvorfor den sorte silhuet har kunnet fungere som illusion for en krop skyggende for filmprojektoren.

¹⁸² Jf. bl.a. Marie-Laure Ryan: *Avatars of Story*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press 2006, s. 209, og Feyersinger: »Diegetic Short Circuits« (2010), s. 281 f. Se desuden diskussionen i note 189.

Metalepsis-begrebet har fået fornyet fokus inden for narratologien de seneste år.¹⁸³ Oprindeligt stammer begrebet fra retorikken og stilistikken, hvor det bruges om ombytning af eller overførsel fra et aspekt til et andet, dvs. en slags metonymi.¹⁸⁴ Dets narratologiske anvendelse introduceredes af Genette i »Discours du récit« (1972), og defineres i den engelske oversættelse således:

any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse [...].¹⁸⁵

Genette tilbyder ikke selv en egentlig typologi, men denne tidlige definition sammenfatter alligevel de to væsentligste formelle træk ved metalepsen: I hvilken retning foregår bruddet, og i hvilket narrativt niveau tager det sit afsæt?

5.2.1 Metalepsens retning

William Nelles opererer i sin *Frameworks* (1997) med betegnelserne *intra-* og *ekstrametalepsis* for at karakterisere bruddets retning: Intrametalepsis betegner indbrud, som fx når en ekstradiegetisk fortæller bryder ind i diegesen, og ekstrametalepsis betegner udbrud, som når fx en diegetisk figur bryder ud af diegesen.¹⁸⁶ Snurre Snups interaktion med publikum er et brud ud af diegesen og derfor en ekstrametalepsis. Distinktionen mellem indbrud og udbrud har også fået andre etiketter hæftet på sig, og Nelles' begrebspaar svarer således til John Piers *top-*

¹⁸³ Bl.a. Karin Kukkonen & Sonja Klimek (eds.): *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin: Walter de Gruyter 2011. Desuden er der kommet to centrale værker på fransk, hvilket jeg pga. af mine manglende sprogfærdigheder desværre ikke har kunnet drage nytte af: Gérard Genette: *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris: Seuil 2004 og John Pier & Jean-Marie Schaeffer (eds.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris: Éditions de l'EHESS 2005.

¹⁸⁴ Se fx John Pier: »Metalepsis«, i: Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid & Jörg Schönert (eds.): *Handbook of Narratology*, Berlin & New York: Walter de Gruyter 2009, s. 190-203; s. 194; udgivelsen findes i en elektronisk version, se afhandlingens bibliografi. Den egentlige definition af begrebet inden for klassisk retorik er temmelig uklar; se også Piers artikel »Metalepsis«, i David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London & New York: Routledge 2008, s. 303 f.; s. 303. Betegnelsen *metalepsis* findes også i sin klassiske retoriske betydning på dansk, jf. J.P.F.D. Dahl & F.V. Dahl (red.): *Ludvig Meyers Fremmedordbog*, København: Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag 1924, s. 645.

¹⁸⁵ Genette: *Narrative Discourse* (1983), s. 234 f. Genette foretager ingen markante ændringer af definitionen i opfølgeren *Narrative Discourse Revisited*, translated by Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press 1990 [1988], s. 88. Andre definitioner af begrebet lægger sig ofte tæt op ad Genettes tidlige definition i enten lettere udvidet eller parafraseret form, se fx Monika Fluderniks i note 187.

¹⁸⁶ Nelles: *Frameworks* (1997), s. 154 f.

down (intra) og *bottom-up* (ekstra) fra oversigtsartiklen »Metalepsis« (2009) og til Debra Malinas *inward* og *outward* fra bogen *Breaking the Frame* (2002).¹⁸⁷

Distinktionen er væsentlig, fordi metalepsen som handling på meget markeret vis peger på sin initiativtager. *Initiativ* skal her forstås som en narrativ størrelse, hvis funktion i metalepsen hidtil har været overset. Selv om initiativet altid er fiktivt ligesom metalepsen selv, er det essentielt for metalepsens funktion i værkets betydningsdannelse, om der er tale om en ekstradiegetisk fortæller, som bryder ind i diegesen, eller om det omvendt er en intradiegetisk karakter, som bryder ud. Kommer initiativet m.a.o. fra oven i den hierarkiske udsigelsesstruktur, eller kommer det nede fra? Koblingen mellem metalepsens retning og placering af initiativ har jeg ikke kunnet finde beskrevet i den teoretiske litteratur, men jeg tror, den er uhyre vigtig – ikke kun i *Gittes monologer*, som jeg vil vise, men også mere generelt.

Distinktionen intra- og ekstrametalepsis er primært relevant, når der er tale om vertikal embedding. Men brud kan også foregå mellem horisontalt indlejrede niveauer. Et eksempel herpå kunne være [Højholt]s interaktion med publikum under liveoptrædenerne. Når [Højholt] svarer på spørgsmål fra publikum er det vanskeligt at karakterisere som enten ind- eller udbrud. Denne type overskridelse kaldes i stedet horisontal metalepsis eller *perilepsis*.¹⁸⁸

5.2.2 Metalepsens grad

En anden vigtig faktor er bruddets grad, dvs. i hvilket omfang en given metalepsis overskrider grænserne mellem de forskellige narrative niveauer. Marie-Laure Ryan opererer i sin *Avatars of Story* (2006) med to overordnede kategorier: *retorisk* og *ontologisk* metalepsis. Den retoriske type er, hvad man kunne kalde en mild form for metalepsis, og fungerer ved at den narrative situation et øjeblik gøres synlig og dermed afslører fortællerens rolle som ophav til det fortalte.

Rhetorical metalepsis opens a small window that allows a quick glance across levels, but the window closes after a few sentences, and the operation ends up reasserting the existence of boundaries. This

¹⁸⁷ Pier: »Metalepsis« (2009), s. 195, og Debra Malina: *Breaking the Frame. Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus: The Ohio State University Press 2002, s. 27.

¹⁸⁸ Ifølge Gerald Prince: »Disturbing Frames«, i: *Poetics Today* 27:3, 2006, s. 625-630; s. 628.

temporary breach of illusion does not threaten the basic structure of the narrative universe. In the rhetorical brand of metalepsis, the author may speak *about* her characters, presenting them as creations of her imagination rather than as autonomous human beings, but she doesn't speak *to* them, because they belong to another level of reality.¹⁸⁹

Grænserne mellem de forskellige narrative niveauer bryder ikke sammen i den retoriske metalepsis. Det gør de derimod i den ontologiske. Ryan beskriver det som en gensidig kontamination og fremhæver, hvordan den ontologiske metalepsis på én og samme tid beror på eksistensen af en hierarkisk struktur og udvisker de skel, som hierarkiet består af.

In a narrative work, ontological levels will become entangled when an existent belongs to two or more levels at the same time, or when an existent migrates from one level to the next, causing two separate environments to blend.¹⁹⁰

Denne skelnen mellem det åbne vindue (retorisk) og den egentlige kortslutning (ontologisk) går under flere betegnelser. Ryans betegnelser svarer således til Nelles' begrebspaar *verbal* og *modal* metalepsis (eller *unmarked* og *marked*), Piers *discourse level* og *story level* metalepsis (eller *in verbis* og *in corpore transgression*) og Genettes *figural* og *fictional* metalepsis.¹⁹¹

Til tider kan det være vanskeligt at klassificere et brud som enten retorisk eller ontologisk, og distinktionen er ikke et centralt anliggende i forbindelse med analysen

¹⁸⁹ Ryan: *Avatars of Story* (2006), s. 207. De samme to kategorier indgår i Monika Fludernik: »Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode«, i: *Style* 37:4, 2003, 382-400, dog som underkategorier i en mere detaljeret typologi.

¹⁹⁰ Ryan: *Avatars of Story* (2006), s. 207. Det fremgår ikke helt klart, om formuleringen »to the next level« skal forstås bogstaveligt, dvs. om denne migration kun kan foregå mellem to tilgrænsende niveauer. Det er svært i den teoretiske litteratur at finde eksempler på migration på tværs af flere end én ontologisk grænse. Fluderniks definition af metalepsis-begrebet efterlader en lille hypotetisk åbning for denne mulighed: »an existential crossing of the boundaries between the extradiegetic and diegetic levels of a narrative or the (intra)diegetic and metadiegetic levels; or, in short, as the move of existants or actants from any hierarchically ordered level into one above or below (*also possibly skipping intermediate levels*)«; jf. »Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode« (2003), s. 383 [min kursivering].

¹⁹¹ Nelles: *Frameworks* (1997), s. 155; Pier: »Metalepsis« (2009), s. 195; og Genette: *Métalepse* (2004) (if. Ryan: *Avatars of Story* (2006), s. 247, note 3). Nelles bruger desuden også betegnelsen ontologisk, hvortil han som modbegreb sætter epistemologisk metalepsis.

af Gitte-monologerne, hvor bruddene primært er retoriske. Jeg mener alligevel, at distinktionen er væsentlig her, fordi den fastslår, at den retoriske type, selvom der ikke indgår egentlig interaktion mellem forskellige narrative niveauer, også er metalepsis.¹⁹² Den effekt, som det åbne vindue har, er metalepsis på linje med ontologiske brud, og funktionen af den retoriske metalepsis i værkets betydningsdannelse kan analyseres ved hjælp af samme værktøjer og begreber.

5.3 Højholts metalepser

Gitte-monologerne som samlet værk blev til, mens lyttere og læsere så på og ventede spændt på nyt fra Højholts morsomme talerør fra det midtjyske. I takt med deres gradvise akkumulation, begynder den grundlæggende udsigelsesstruktur imidlertid at smuldre. Grænserne mellem de forskellige instanser og udsigelsesmæssige niveauer bliver langsomt, men sikkert udvisket, hvilket på den ene side sætter spørgsmålstegn ved deres anvendelighed i en analyse af værket og på den anden side knytter an til deres uomtvistelige tilstedeværelse.

De hyppigst optrædende brud i Gitte-monologerne er intrametalepser, begået af fortælleren [Højholt] i de mange indledninger. Det bedste eksempel finder vi i indledningen til »Gittes monolog om dagbladet Information« fra 1982-lp'en, hvor Preben kommer hjem med den forkerte avis, fordi hans foretrukne *Aktuelt* var udsolgt.

Gitte bliver jo selvfølgelig oss' indhentet af civilisationen. Det gi'r sig det mærkelige udslag, at dagbladet Information holder det ... holder sit indtog i deres hjem ... øh ... Det digt var ikke noget, jeg skrev med min gode vilje, fordi jeg antog det for helt usandsynligt, at ... at ... Jeg mener, der må være grænser for katastroferne. Men jeg blev

¹⁹² Centrale dele af nærværende kapitel fremlagde jeg i et oplæg til det narratologiske seminar *Fiktionens forandringer* på Københavns Universitet den 2.12.2010. (Bidragene hertil er samlet i *Spring. Tidskrift for moderne dansk litteratur* 31/32, 2011, bl.a. mit eget »"Dem der griner, har ikk' forstået en skid af det hele." Om Gittes monologer og Højholts brug af metalepsis«, s. 217-247). Under seminaret satte bl.a. Stefan Iversen og Henrik Skov-Nielsen spørgsmålstegn ved metalepsis-begrebets anvendelighed ifm. *Gittes monologer*. Udgangspunktet for argumentationen var netop spørgsmålet om, hvorvidt ikke-ontologiske brud overhovedet kan kaldes metalepsis. Jeg takker for den frugtbare diskussion, men fastholder mit udgangspunkt. Jeg mener ikke, at der i lyset af de her opstillede definitioner kan være tvivl om, at de mange brud i *Gittes monologer* er metalepser, og at deres funktion i værket kan analyseres ud fra metalepsis-forskningens teorier. John Pier har netop kritiseret betegnelsen ontologisk metalepsis, idet alle metalepser if. ham er retoriske, jf. »Metalepsis« (2009), s. 192. Ingen metalepser krydser egentlige ontologiske grænser, men foregår inden for fortællingens eget univers.

overbevist. I hvert fald blev jeg overtalt til at forsøge, hvad der ville ske, hvis man indførte et fremmedelement i deres hjem, som jo faktisk udelukkende består af fremmedelementer, vil jeg tro. Men ... øh lad os prøve at forestille os, hvad der sker ... Her kommer digterens sans for udforskning af virkeligheden jo ... jo ind, ikke, fordi jeg vidste jo ikk', hvad der ville ske. Jeg tænkte, nu smider du den ind på kommoden, så ser vi, hvad der sker, ikk' oss'. Så må vi jo lissom undersøge, hvordan landet ligger. Så det er altså et stykke litterær udforskning, I skal ... høre nu. Dem der griner, har ikke forstået en skid af det hele.¹⁹³

Ryans retoriske vindue står i eksemplet her pivåbent og skaber en slags udsigelsesmæssig gennemtræk. Indbruddet er med til at eksplicite fortællestrukturens autoritative hierarki: [Højholt] kan i egenskab af fortæller frit stikke dette »fremmedelement« ind gennem vinduet og ned i Gitte og Prebens diegetiske myretue for at se, hvad der sker. Avisen er med dens lange sætninger (»næsten ingen punktum«) og komplicerede ord (»med -istisk og sårn te' sidst«) dog ikke kun et fremmedelement set med Gittes øjne, dvs. på fortællingens niveau (»det maxisme«, som Preben kalder det).¹⁹⁴ Den er også et udsigelsesmæssigt fremmedelement. Avisen er ekstradiegetisk – [Højholt] har siddet med den i hånden, inden den endte på Gitte og Prebens kommode.

Indledningen er særlig interessant, fordi den fremhæver to centrale tematikker i værket. For det første sigtes der til skellet mellem kunst og underholdning. Vi inviteres til at tro, at Gitte hører til den første kategori, men den sidste sætnings bombastiske udsagn efterfølges af høj latter – ikke mindst fra [Højholt] selv – og dobbeltheden får således lov til at bestå.¹⁹⁵ For det andet bliver [Højholt]s intrametalepse et billede på monologens tilblivelsesproces, idet vi aner, at et andet autoritativt hierarki er på spil. *Dagbladet Information* som emne blev på lignende vis smidt ind på Højholts kommode af opdragsgiveren, som i det her tilfælde var Danmarks Radio og redaktionen på »Undervandstidende«. I denne genetiske kontekst repræsenterede den i lige så høj grad et fremmedelement ud fra ophavsmandens

¹⁹³ *Gittes monologer* (1982), side 2, nr. 2.

¹⁹⁴ *Gittes monologer* (1981), s. 58.

¹⁹⁵ Det ironiske udsagn kan også sammenlignes med Højholts afsluttende bemærkning til et samtidigt interview: »Hvis man ikke griner, har man intet forstået [...] Grinet er en kropslig reaktion på en intellektuel indsigt.« Se Claus Grymer: »Grin er indsigt«, i: *Kristeligt Dagblad*, 16.4.1982, s. 9. Jeg vender tilbage hertil i afsnit 7.2.2.

forestillinger om sit eget værk. [Højholt]s intrametalepse afspejler altså den specifikke monologs tilblivelse. Jeg vender tilbage til implikationerne af denne forbindelse, men vil først give et eksempel på den modsatte bevægelse.

Gitte begår i løbet af værket to ekstrametalepser. Første gang Gitte overskrider den diegetiske grænse og træder ud af fortællingens univers, er den 28. november 1982 ved Det danske Akademi's prisoverrækkelse i København. Dette var året, hvor Per Højholt modtog Akademiets store litteraturpris på 50.000,- kroner og som takketale læste et essay op om bl.a. metaforens funktion i poesien. Essayet, som blev trykt dagen efter i *Information*, mundede ud i en Gitte-monolog om digtning og virkelighed, hvis afsluttende del lyder således:

*»Det dær, det må du altså sel'
red' dig ud a'«,
det sagde hun [Susanne] rent ud.
Og det ka' jeg da oss',
for nu gider jeg altså ikk' mer'
og stå her og diskuter',
jeg holder her, det gør jeg.
Jeg ska' bar' lig', –
for jeg ve' da nok
hvodden det ska' vær', altså,
ja, hva' der hør' se' te' og sårn,
der ska' ikk' vær' noet dær,
og når Benny han rækker hånden ud,
ikk' oss',
sårn som han gjord' lig' før,
og når der så oss' er peng' i'en,
så er der da ikk' andet og gør',
end som og sig' tak, altså,
tusind tak, tak for'et!¹⁹⁶*

¹⁹⁶ »Jeg er en metafor« (1982), s. 5 [originalens kursivering]. Monologen optræder på lp'en fra 1983, men udelades fra den samlede udgave i 84 og derfor også fra *Samlede digte* (2005).

Idet Gitte indtager scenen ved siden af Højholt, bryder hun *ud* af diegesen og begår dermed en ekstrametaleptis. Når hun refererer til Benny Andersen og til selve prisen, er det til elementer, som begge hører til det ekstradiegetiske niveau.¹⁹⁷ Takketalens monolog indgår på lydudgivelsen fra 1983 som »Gittes monolog til Det danske Akademi«, hvor takketalens sidste del (svarende til den trykte versions afsnit IX) indgår som monologens indledning.¹⁹⁸ Selvom Benny Andersen og prisoverrækkelsen som ramme ikke er tilstede, er Gittes overskridelse af grænsen mellem det fortalte (dvs. hende selv) og den fortællende stadig et metaeptisk brud.

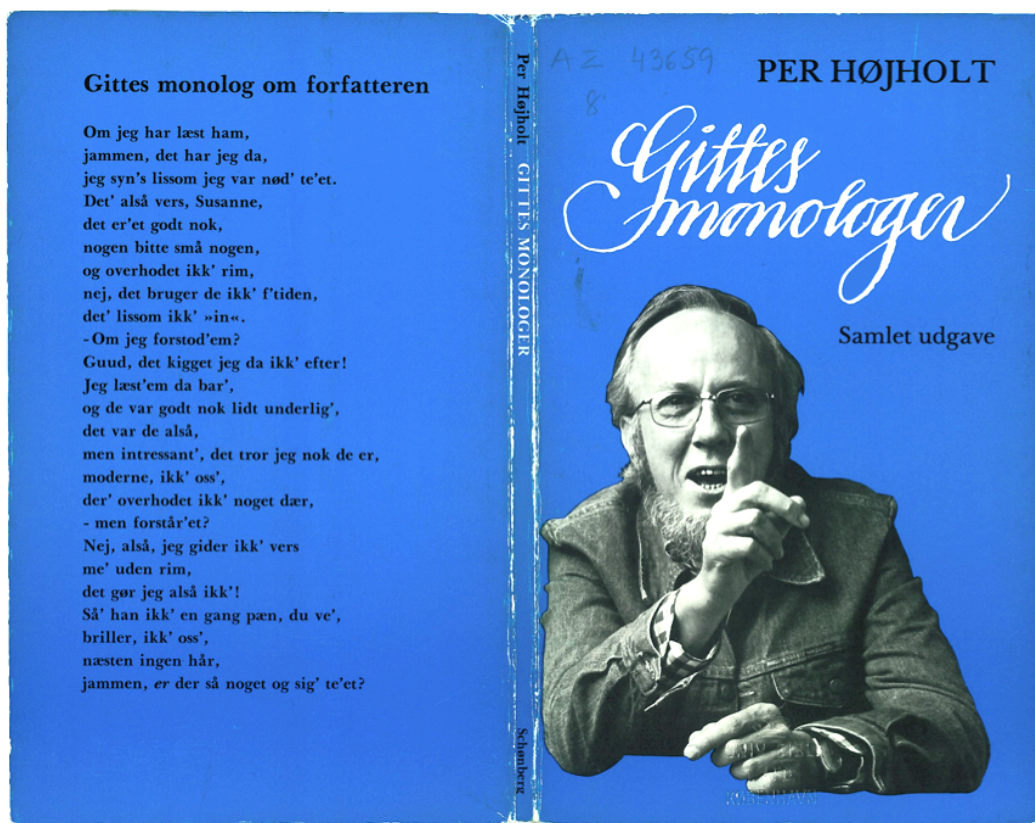
Anden gang, Gitte overskrider den diegetiske grænse, er mindre tydeligt markeret. Det foregår på bagsiden af omslaget til den samlede udgave fra 1984 med »Gittes monolog om forfatteren« – bogens sidst tilkomne monolog (se illustration 36). Igen møder vi en Gitte, som er bevidst om sin egen rolle som figur i en fiktion.

Eksemplet er ikke helt så tydeligt som Akademi-monologen, fordi Gittes henvisninger til Højholts forfatterskab ikke ser ud til at pege på selve Gitte-monologerne. Gitte har altså læst nogle andre Højholt-digte (»nogen bitte små nogen«), hvilket ikke er en passende beskrivelse af monologerne. Det kunne principielt set godt lade sig gøre inden for rammerne af diegesen: Gittes verden kunne godt indeholde forfatteren Højholt og hans forfatterskab. Men som det også er tilfældet i Akademi-monologen, mangler vi forbindelsen. Vi mangler at få ekspliciteret en troværdig forbindelse mellem Højholt og Gitte, som gør det sandsynligt inden for rammerne af Gittes verden, at hun skulle møde og læse Højholt. Hvad er det, der forpligter Gitte til at læse Højholt (»jeg syn's lissom jeg var nød' te'et«)? Den eneste mulighed er den udsigelsesmæssige relation mellem fortæller og figur, hvorfor Gittes henvisning til Højholt også her bliver en ekstrametaleptis.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Faktisk kan man argumentere for, at Gittes ekstrametaleptis her overskrider to narrative marksker, idet grænsen mellem værkets ekstradiegetiske niveau og den empiriske forfatters virkelighed netop ophæves i forbindelse med prisoverrækkelsen. Akademiet havde valgt at give prisen til *forfatteren* Højholt – ikke den iscenesatte fortæller. Måske er Gittes ekstrametaleptis således et eksempel på den narratologiske raritet, som Fludernik forsigtigt og hypotetisk omtaler, jf. note 187.

¹⁹⁸ Jf. afsnit 4.4.3.

¹⁹⁹ Uden at bruge metaeptis-begrebet udpeger Lars Bukdahl også i sin analyse Akademi- og forfatter-monologerne som to outsiders, idet de overskrider en grænse, værkets øvrige monologer opretholder. Bukdahl kommer ikke nærmere ind på implikationerne heraf, men understreger, at »den klart markerede forudsætning eller indramning, at hun (aner)kender sin signerede fikcionalitet, er jo totalt meta-kuk-kuk«, jf. »En (s)gæv pige« (2004), s. 84.



Ill. 36 – Forfatteren peger på læseren, og Gitte på forfatteren.

Omslag til Gittes monologer (1984)

5.4 Metalepsis og initiativ

Metalepsen er ikke kun en narratologisk trope med interessante konsekvenser for værkets udsigelsesstruktur. Den er også en handling, som kan indgå i en fortælling, og som sådan udgår initiativet til den nødvendigvis fra en handlende ophavsmand eller -kvinde. Her er det vigtigt at pointere, at der er tale om handling og initiativ *inden for* fortællingens univers. På samme måde som Gitte fx kan tage initiativ til, at hun og Preben skal køre en tur i skoven en søndag eftermiddag, som hun gør i »Gittes monolog om naturen«, så kan hun også tage initiativ til at begå en metalepsis med det formål at nedbryde eller synliggøre grænserne mellem det, vi indledningsvis anså for at være inden for diegesen, og det vi anså for at være udenfor, dvs. mellem udsiger og det udsagte.

Initiativet i indledningen til *Informations*-monologen kom fra oven i mere end én forstand: dels fra den ekstradiegetiske fortæller [Højlholt], som med sin intrametalepsis bryder ind i diegesen (dvs. initiativ som en narrativ størrelse), dels fra

opdragsgiverne, som bryder ind i ophavsmanden Højholts vante territorium (dvs. initiativ som en tilblivelseshistorisk størrelse). Intrametalepsen repræsenterer og afspejler således en magtudøvelse, som cementerer udsigelsesstrukturens og tilblivelsesprocessens autoritative hierarki: [Højholt] bestemmer over Gitte, og opdragsgiverne bestemmer over [Højholt], i hvert fald til en vis grad.

I Gittes ekstrametalepser derimod kommer initiativet fra neden og også her i mere end én forstand. I fortællingens univers er det Gitte selv, som tager initiativet og bryder ud af diegesen. Ekstrametalepsen repræsenterer således et oprør mod udsigelsens autoritative hierarki. Men initiativet kommer også nedefra rent tilblivelseshistorisk, dvs. fra Højholt selv. Som jeg fremhævede i min gennemgang af værkets publikationshistorie, var alle Gitte-monologerne på nær to bestilt af diverse opdragsgivere (jf. kapitel 4). Højholt var fri til at takke nej, hvilket han også gjorde i enkelte tilfælde, men emnet for og initiativet til hver enkelt monolog kom ovenfra eller udefra.²⁰⁰ Initiativet til de to undtagelser derimod udspringer fra Højholt selv. Det interessante er, at netop i disse to undtagelser, »Gittes monolog til Det danske Akademi« og »Gittes monolog om forfatteren«, finder vi værkets to ekstrametalepser. I de selv samme monologer, hvor Gitte gør oprør mod den hierarkiske udsigelsesstruktur, adskiller tilblivelsesprocessen sig markant fra værkets øvrige monologer. Metalepsen afspejler endnu en gang monologernes tilblivelse.

Dette fokus på metalepsen har især to afgørende konsekvenser for vores fortolkning af værket. For det første repræsenterer de metaleptiske ind- og udbrud håndfaste krydsningspunkter mellem monologernes diegese og den ekstradiegetiske paratekst i form af [Højholt]s indledninger og de allografiske forord. Hvor [Højholt]s indbrud nok opretholder grænsen mellem de to verdener, får Gittes udbrud derimod disse til at kortslutte eller smelte sammen og cementerer således [Højholt] som en del af fortællingen – måske endda af fiktionen.

Enhver punktering af fortællingens diegetiske boble er en illusion, som blot opstiller en ny diegese. Metalepsens kontamination af de to adskilte verdener drager hele den paratekstuelle føljeton om værkets tilblivelse og forfatterens strabadser med opdragsgiverne ind i fortællingens univers. Dermed ikke sagt at disse aspekter ikke kan have grund i virkeligheden, men deres status som del af værket cementeres. Derfor må parateksten nødvendigvis også indgå i analysen og fortolkningen af

²⁰⁰ Se fx introduktionen til »Gittes monolog om solidaritet« i Poulsen: »Farvel, Gitte« (1983), s. 6.

værket. At se bort fra den i en litterær analyse baseret på fx 1984-udgaven alene, hvor størstedelen af værkets paratekst er udeladt, er en kraftig reduktion af værkets samlede indhold.

For det andet udpeger metalepsen en central tematik i værket. Jeg påviste før, hvordan initiativ og autoritet hang sammen, og hvordan metalepsen afhængig af dens retning kunne ses som enten magtudøvelse fra oven eller oprør fra neden. Umiddelbart kan det være svært at se, hvordan disse forhandlinger om autoriteten er et centralt tema i *Gittes monologer*, men jeg vender tilbage til dette i kapitel 7. De metaleptiske forhandlinger afspejler nemlig en lignende forhandling om og udvikling af magtrelationerne i diegesen mellem Gitte og Preben.

Metalepser repræsenterer ikke altid skæve magtforhold, hvor balancen forsøges genoprettet ved ind- eller udbrud. Det er umiddelbart ikke tilfældet i Snurre Snup-eksemplet nævnt tidligere. Men der er ofte en sammenhæng mellem brug af metalepsis og tematisering af magt- eller autoritetsrelationer, hvilket sjældent ses behandlet i metalepsis-forskningen. Erwin Feyersinger omtaler enkelte steder i sin artikel om metalepsis og animationsfilm forholdet mellem tegner og figur som en magtrelation. Han taler om, hvordan en af metalepsens funktioner netop er at sætte fokus på skaberens autoritet: “the presence and omnipotence of an authorial entity”.²⁰¹ Feyersinger gør sig ingen overvejelser om metalepsens initiativ, men peger netop på indbruddenes evne til at demonstrere skaberens magt over figurerne. Når figurerne derimod reagerer på tegnerens overgreb og til tider selv bryder ud af diegesen, bliver metalepsen et redskab for figurerne til at hævde deres selvstændighed.²⁰²

Et af de mere kendte eksempler herpå er den italienske tegner Osvaldo Cavandolis tv-serie fra 1970'erne, *La Linea* (da. *Stregen*). Hvert afsnit er bygget op over et fast mønster: Tegnerens hånd bryder ind i diegesen for at tegne forhindringer på figurens vej, figuren skælder ud, og tegneren visker ud og tegner om – oftest flere gange i hvert afsnit. Herefter afrundes med et sidste skæbnesvangert uheld for

²⁰¹ Feyersinger: »Diegetic Short Circuits« (2010), s. 282. Enkelte steder kalder han tilmed skaberens indgreb for sadistiske forstyrrelser, se fx s. 292.

²⁰² Op.cit., s. 284. Man finder et tilsvarende eksempel hos Werner Wolf: »Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon«, i: Jan Christoph Meister (ed.): *Narratologia. Narratology Beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, Berlin: Walter de Gruyter 2005, s. 83-107; s. 95 f. Anders And smider en umådelig sulten figur ud af tegneseriens billedramme, hvorpå historien til slut bliver ædt af selv samme landflygtige figur. Anders' initiativ til det ekstrametaleptiske brud repræsenterer et oprør fra neden mod fortællingens autoritet, men initiativet bliver en slags hybris, der påkalder sig tegnerens autoritære straf som resultat.

figuren, hvormed fortællingens logiske autoritetsforhold opretholdes. Nok gjorde figuren oprør mod at være underkastet tegnerens luner, men i sidste instans havde de ekstrametaleptiske forsøg på at påvirke ophavsmanden ingen effekt.

I Peter Weirs film *The Truman Show* (1998) finder vi initiativ og magt-relationer tematiseret samt en vaskeægte ontologisk (ekstra)metaleptis som hovedpersonens opgør med skæbnen. Jim Carrey spiller Truman Burbank, som uvidende er stjernen i et stort opsat realityshow på tv. Trumans verden er indkapslet i et kæmpe-mæssigt tv-studie – en gigantisk kuppel, som indeholder den lille havneby, hvor han bor. Alle byens indbyggere, heriblandt hans familie og venner, er skuespillere, og alt hvad Truman foretager sig bliver fanget af de mange skjulte kameraer, redigeret live og sendt 24 timer i døgnet på showets egen tv-station. Filmen indeholder en udsigelsessituation, som minder om Gittes: Kuplen repræsenterer diegesen, Truman er ligesom Gitte fortællingens intradiegetiske figur, og showets almægtige producer Christof er ligesom [Højholt] fortællingens udsigende instans. De metaleptiske forviklinger opstår, idet Truman bliver klar over, at hans liv er én stor iscenesættelse. Dette sker langsomt og kulminerer først med den egentlige erkendelse i filmens slutning, hvor Truman i en båd stævner ud fra fortællingens centrum og sejler ud til kanten af kuplen. Her støder han ind i den diegetiske grænse, og efter en diskussion med Christof via studiets højtaleranlæg forlader Truman fortællingen gennem en dør i kuplen, og filmen slutter. Ekstrametaleptisen er Trumans eneste mulighed for at tage kontrollen over sig selv og generobre sit eget liv. Initiativet til metaleptisen er initiativet til et oprør mod fortællingens herskende autoritet, dvs. Christof, som hidtil har styret fiktionens gang og dermed figuren Trumans liv.²⁰³

I *Gittes monologer* er de metaleptiske ind- og udbrud også knyttet til magtrelationerne mellem dels [Højholt] og Gitte, dels [Højholt] og opdragsgiverne. De intrametaleptiske indbrud repræsenterer værkets tilblivelseshistoriske autoritetsforhold, mens de ekstrametaleptiske udbrud repræsenterer Gittes selvstændiggørelse over for Preben og dermed også ophavsmandens selvstændiggørelse eller løsrivelse fra værket, dets popularitet og dets opdragsgivende bagmænd.

²⁰³ Trumans mistanke vækkes første gang, da en projektør-lampe ved et uheld falder ned fra himlen og lander ved siden af ham. Det er ganske vist vanskeligt at placere et initiativ i dette tilfælde, men intrametaleptisens vertikale karakter som indbrud er her kropsliggjort i meget bogstavelig forstand.

6 Sproget og kroppen – *Gittes monologer* som lyd

Lyden er sprogets nærmeste forbindelse til kroppen

Carsten Madsen, »Per Højholt og lyd« (2007)

6.1 Lyd er ikke bare lyd

6.1.1 Gittes auditive manifestationer

Som det fremgik af kapitel 4, mødte Gitte-monologerne lyttere, publikum og læsere i et væld af forskellige medietyper, både i form af permanente, fysiske dokumenter og i form af mere flygtige oplæsninger og performances. At tale om Gitte-monologerne som lyd præciserer imidlertid ikke forholdene noget videre. Lyd er nemlig ikke bare lyd.

Ligesom skriftlig tekst skal al lyd medieres, for at den kan tage form i lytternes øregange, og det er ikke uden betydning, om vi hører en tekst læst op live, eller om vi hører den gengivet på en lydudgivelse. Hvordan har radiolytterne fx hørt »Gittes monolog om Danmark«, da den blev sendt første gang den 19. november 1980, og hvordan adskiller denne lytteoplevelse sig fra den, som lytterne af lp-versionen fra *Gittes monologer* (1982) havde? En af boghistoriens centrale maksimer er, at teksters materialitet påvirker deres betydningsdannelse. Idet man lader dette litteratursyn overføre på lydtekster, må det altså også gælde, at de enkelte auditive publikationsformer påvirker lytteren på forskellig vis og derfor er vigtige at tænke med i analysen.

Gitte-monologernes transmissionshistorie involverer tre forskellige auditive publikationsformer med hver sin individuelle karakter og indvirkning på lytterens oplevelse:

Radio-oplæsningerne var Gittes oprindelige form. Her kunne hun nå flest muligt danskere ad gangen, og her blev opmærksomheden omkring hendes person grundlagt. Succesen skabte en forventningens glæde, og tilhængerne var nødt til at vente på, at DR programlagde hende igen – måske endog med et

nyt emne. Dagsaktualiteten var mest prominent i radio-oplæsningerne, og Gitte optrådte i »Undervands-Tidende« som blot én ud af flere fiktive reportere eller poetiske stemmer fra dagens Danmark.

Liveshowene bød på hele den performative palet: den kropslige tilstedeværelse af performer, lytteren selv og det øvrige publikum, dets smittende eller forstyrrende latter og interaktionen mellem Højholt og publikum – både den verbale og den uudtalte, fx øjenkontakt og gestik. Som publikum tog man del i en særlig begivenhed. Hvert show var desuden blot et enkelt stop på Højholts langvarige turné, og man fik således del i noget større og mere omfattende end blot en aften i selskab med Højholt og Gitte. Bagefter kunne man sige: Jeg oplevede *også* et Gitte-show!

Lyddugivelserne gav de mange fans mulighed for at lytte på en helt anden måde. Nu kunne man lytte, når og i det omfang man ønskede. Gitte kunne standses ved tryk på en knap, og man kunne genlytte og dele oplevelsen med andre.²⁰⁴

Disse tre publikationsformer, deres ligheder og forskelle samt deres indbyrdes samspil, er emnet for nærværende kapitel. Alle er de afhængige af lyd for at videregive teksten til lytteren, men som lydoplevelse er de vidt forskellige og har hver sine betydningspotentialer og muligheder for fokuseret nærlytning og analyse. Litteraturforskeren Charles Bernstein har bl.a. karakteriseret forskellene mellem trykt tekst, liveoplæsning og lydindspilning som (et sæt) ontologiske vilkår frem for som egentlig tekstuel varians.²⁰⁵ Andre eksempler på lydforskning anlægger et fænomenologisk perspektiv og lader således på lignende vis det tekstlige træde i baggrunden til fordel for lytternes oplevelse. Jeg vender tilbage hertil senere.

²⁰⁴ I disse tre hovedgrupper kan man også indføje Gittes audiovisuelle publikationsformer (jf. afsnit 4.5). Tv-produktionen *Gittes verden* (1982) følger sig således til den første gruppe, radiooplæsningerne. Seerne var på lignende vis afhængige af DRs programplanlægning for overhovedet at møde Højholt og Gitte på skærmen. Videoudgivelserne følger sig derimod til den sidste gruppe, lydudgivelserne, idet seere her havde samme grad af kontrol over afspilningen. Det følgende kapitel fokuserer især på lytteoplevelsen og vil i mindre udstrækning inddrage seerne, idet Gittes audiovisuelle publikationsformer var langt mindre udbredt end de rent auditive. I afsnit 6.2.3 præsenterer jeg dog lydanalyser af Højholts stemmeføring på en af videoudgivelserne.

²⁰⁵ Bernstein: »Hearing Voices« (2009), s. 142: »The poet's performance, both live and recorded, poses an arresting issue for poetry, for the difference among the alphabetic, grammaphonic, and live are not so much ones of textual variance as of ontological condition.«

Jeg lader mine indledende teoretiske betragtninger fylde proportionelt meget, idet jeg finder detaljerne i denne sondring mellem formerne og deres forskellige auditive betingelser væsentlige og perspektivrige. Afsnittet vil være relevant dels for forskning i lydbøger, dels mere generelt for øvrige former for elektronisk tekst. Ved at undersøge forholdene for den lydlige litteratur kan vi lære noget om de transmissionsprocesser, der gør sig gældende i mødet mellem en læser og et hvilket som helst elektronisk dokument, hvad enten det er en oplæsning på vinyl-lp, en lydbog på cd eller i MP3-format eller en e-bog. Forskning indenfor dette område er stadig sparsom. Desuden fordrer min metodiske tilgang til litteraturanalsen, at Gitte-monologernes auditive versioner udsættes for samme boghistoriske perspektivering som de skriftlige. Når form påvirker betydningsdannelsen, hvordan appliceres dette så på noget så tilsyneladende immaterielt og formløst som lyd? Det er dette spørgsmål, som jeg vil behandle her i kapitel 6.

Mine betragtninger om de forskellige auditive publikationsformer udspringer dels af synkrone forhold (radiolytterne havde en anderledes oplevelse end fx lp-lyttere), dels af diakrone forhold: De samtidige lyttere (især radioens og liveshowenes) havde en meget anderledes adgang til materialet end senere lyttere (heriblandt mig selv). Eftertidens forskere vil aldrig kunne eliminere den historiske afstand og sætte sig i de samtidige læseses sted. Dette gælder ifølge Hans-Georg Gadamer's virkningshistoriske integrationshermeneutik for et hvilket som helst historisk eller kulturelt fænomen.²⁰⁶ Men i forbindelse med lydtekster er det ikke kun en hermeneutisk problemstilling: Det er også et rent materielt vilkår. Oplevelsen af live lyd – og i denne henseende også af radio-transmitteret lyd – er en engangsforeteelse, som står i skarp kontrast til forskerens møde med indspilninger heraf på biblioteker eller i arkiver. Sammenligner man forholdene med dem, som den almindelige litteraturforskning – dvs. en litteraturforskning, der primært beskæftiger sig med bøger – står over for, er situationen en helt anden. Her arbejder forskeren potentielt med samme tekstlige materiale som de samtidige læsere. De to former for litteraturtilegnelse (dvs. samtidens og den senere) afføder i princippet samme muligheder for analyse og fortolkning af materialet. Således forholder det sig ikke i forbindelse med fx en

²⁰⁶ Hans-Georg Gadamer: *Sandhed og metode. Grundtræk af en filosofisk hermeneutik*, oversat af Arne Jørgensen, [København]: Gyldendals Bogklubber 2005; se fx s. 158-162. Den tyske original *Wahrheit und Methode* er fra 1960.

radioudsendelse. Eftertidens forsker har med sin adgang til arkiverede båndoptagelser et forspring i forhold til den samtidige lytter. Det er et ganske banalt vilkår, jeg her opridses, men i det omfang jeg søger at redegøre for lytteoplevelsens historiske betingelser, er jeg nødt til at være bevidst om denne forskel og inddrage den i mine refleksioner.²⁰⁷

Lignende problemstillinger og refleksioner findes i forskning inden for interaktiv kunst, installationskunst samt andre former for tids-baserede medieformer. Her oplever forskere og museer i stigende grad vanskeligheder ved at analysere og arkivere kunst, hvis karakter er udpræget temporal og som direkte involverer beskueren i produktionen af betydning. Mine betragtninger her vil med andre ord potentielt kunne anvendes uden for den relativt snævre litteraturforskning.²⁰⁸

I min behandling af Gitte-monologerne som lyd vil jeg inddrage forskning inden for lydbøger, digtoplæsning, lydkunst og oralitet eller mundtlig kultur. Fokus inden for den eksisterende forskning er ofte på enkeltformer eller forholdet mellem to mere eller mindre fast afgrænsede områder. Jeg er endnu ikke stødt på undersøgelser af relationerne mellem netop den konstellation af auditive publikationsformer, som Gitte-monologerne repræsenterer. Derfor er jeg nødt til at sammenstille en række af de overvejelser og betragtninger, som allerede er gjort inden for beslægtede former, og herudfra ekstrapolere en typologi eller snarere morfologi for materialet. Lydanalyse indbefatter mange ting, og jeg kommer kun til at dække et lille område med dette kapitel. I afsnit 6.2 fokuserer jeg særligt på intonationen i Højholts stemmeføring, idet man netop her kan konstatere en interessant udvikling.

6.1.2 Hvad vil det sige at lytte (til litteratur)?

Idet lyd ikke blot er lyd, følger det, at en lytter heller ikke blot er en lytter. De auditive publikationsformer, som Gitte optræder i, medfører hver sin lytteoplevelse, som på forskellig vis afviger fra oplevelsen af at læse i en trykt bog. Alligevel har de tre former for lyttere visse fællestræk, som det følgende skal handle om. Hvordan

²⁰⁷ Jeg har ikke kunnet finde denne problemstilling tematiseret hidtil i den teoretiske litteratur.

²⁰⁸ Se fx Frauke Behrendt: *Mobile Sound: Media Art in Hybrid Spaces*, ph.d.-afhandling, University of Sussex 2010, s. 97-100.

adskiller det at *læse* litteratur sig fra det at *lytte* til den – hvad enten det er live, i radioen eller på en lydindspilning?²⁰⁹

Alle former for auditiv litteratur er underlagt tre grundlæggende vilkår: temporalitet, variabilitet og kropslighed. Det første, temporalitet, er en fysisk betingelse for, at lyd og dermed tale kan opstå. Det andet og det tredje drejer sig om de betydningslag, som en oplæsning føjer til en tekst. Dels moduleres teksten ud fra et sæt konventioner om det talte sprog og dets muligheder for at variere en og samme tekststreng (variabilitet). Inden for lingvistikken bruges termen *parasproglig* normalt til at karakterisere disse træk.²¹⁰ Dels indsættes teksten i en kropslig kontekst, som udgøres af stemmen selv (kropslighed). Her er ikke tale om variabler indlejret i tekststrengens udsagn og sprogets konventioner, men i stedet om stemmens invariable karakteristika. Talt tekst kan ikke gøre sig fri af disse tre grundvilkår, lige meget i hvilken mediering vi møder den.

Forskellene mellem trykt tekst og oplæsning er også blevet karakteriseret ud fra andre vinkler i den eksisterende forskning, men jeg finder min opstilling ovenfor mere overskuelig og perspektivrig i denne sammenhæng.²¹¹ Den bedste fremstilling finder man i Charles Bernsteins artikel »Hearing Voices« (2009). Her identificerer han fire egenskaber (»vocal gestures«), som en oplæsning føjer til teksten: 1) rytme og tempo, 2) toneleje, intonation og lydstyrke, 3) timbre (dvs. stemmens klangfarve) og 4) dialekt. Nogle af disse skal ses som modifikationer eller udvidelser af det eksisterende tekstmateriale og andre som performative kontekster knyttet til stemmen.²¹² Bernstein nævner ikke lydets temporale vilkår, men hans øvrige begreber stemmer godt overens med min opstilling, og jeg vender tilbage til Bernstein nedenfor.

²⁰⁹ Jeg vil i det følgende benytte termerne *lydindspilning* (eller *indspillet lyd*) frem for *lydoptagelse*, idet sidstnævnte er mere orienteret mod processen end mod resultatet. Begrebet *lydindspilning* kan derimod både bruges om selve indspilningsprocessen og selve det indspillede dokument. (Dette problem har den internationale forskning inden for *recorded sound* eller *recorded music* ikke) Dog gælder distinktionen ikke i forbindelse med videomateriale, som kun kan betegnes *videoptagelser*.

²¹⁰ Jf. Høegh: *Poetisk pædagogik* (2008), s. 56 f.

²¹¹ Se bl.a. D.E. Wittkower: »A Preliminary Phenomenology of the Audiobook«, i: Rubery (ed.): *Audiobooks* (2011), s. 216-231. I hans redegørelse for forholdet mellem tryk, tale og lydbog bliver sprogets transmission fra skrift til lyd også beskrevet, men fokus er anderledes end mit og relaterer til sammenstillingen af de tre former; se især s. 221-223.

²¹² Bernstein: »Hearing Voices« (2009), s. 144-146.

6.1.2.1 Temporalitet

Al lyd og dermed også al tale repræsenterer en temporal oplevelse, dvs. en oplevelse, som er afhængig af et tidsligt forløb. Når vi lytter, er vi nødt til at følge med og løbende danne os et overblik for at forstå de indkomne data, idet ordene forsvinder i den blå luft i takt med, at de udtales. I en samtale kan vi ganske vist spørge ind til vores samtalepartners udsagn, men vi kan ikke få genkaldt præcis samme tekst, som allerede er forløbet. Selv hvis vores samtalepartner kan gentage sit udsagn ordret, vil der være forskelle i intonation, rytme eller udtale, og teksten vil dermed ikke kunne siges at være den samme. Lyd efterlader ingen spor eller beviser.²¹³

Heroverfor er læsningen af en skriftlig tekst (trykt eller håndskrevet) en anden sag. Her har vi mulighed for at genlæse en svært forståelig sætning, læse baglæns igennem et afsnit for at fange nøglebegreber eller på andre måder læse på kryds og tværs af tekstens lineære præsentation.²¹⁴ D.E. Wittkower giver i sin artikel »A Preliminary Phenomenology of the Audiobook« (2011) et interessant bidrag til afklaringen af forholdet mellem (sam)tale, lydindspilning og den skriftlige tekst ud fra den lyttendes perspektiv. Sammenlignet med talens temporalitet karakteriserer han den skriftlige tekst på følgende vis:

The spatial presentation of writing allows for a nonlinear visual encounter because space, unlike the successive presentation of time, contains and co-presents its elements.²¹⁵

²¹³ Se fx Ong: *Orality and Literacy* (2004), location 344-347: »Writing makes 'words' appear similar to things because we think of words as the visible marks signaling words to decoders: we can see and touch such inscribed 'words' in texts and books. Written words are residue. Oral tradition has no such residue or deposit. When an often-told oral story is not actually being told, all that exists of it is the potential in certain human beings to tell it.« Se også Salomé Voegelin: *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, New York & London: Continuum 2010, s. 30 f.: »I cannot freeze sound, there is no room for contemplation, narration of meta-position, there is only the small sliver of now which is a powerful influence but hard to trace.«

²¹⁴ Sven Birkerts fremhæver på lignende vis muligheden for non-lineære læsestrategier som grunden til, at seriøs og vanskelig litteratur ikke egner sig til at blive hørt som oplæsning: »Our more serious literature [...] presupposes a reader who is free to hover over a phrase, reach for a dictionary, and dart back.« *The Gutenberg Elegies*, Boston & London: Faber & Faber 1994, s. 145.

²¹⁵ Wittkower: »A Preliminary Phenomenology of the Audiobook« (2011), s. 222. Som en demonstration af sin pointe lader Wittkower et af de efterfølgende afsnit trykke med ordene i baglæns rækkefølge. Skulle afsnittet læses op, vil de færreste være i stand til at forstå det, men den trykte tekst giver mulighed for at præsentere både den omvendte og uforståelige rækkefølge samt den sammenhængende og forståelige tekst vha. følgende besked til læseren: »(Please read this paragraph backward from the end.)« Afsnittet konkluderer således: »language written or spoken either of affordances the of many lacks audiobook The« (223).

Men denne lydens og talens temporalitet er ikke kun et spørgsmål om at forstå en række ord som et sammenhængende semantisk udsagn. Det gælder også i en mere fundamental forstand. Som læser af en trykt tekst kan man uden vanskeligheder standse sin læsning og give sig til at fokusere på ét enkelt ord – granske dets udformning, dets ortografi eller dets flertydigheder. Som lytter derimod er man afhængig af det tidslige forløb. Man kan ikke standse sin oplevelse af lyd, for i samme øjeblik ophører lyden med at eksistere. Lyd består af svingninger i luften gennem tid. Standser man tiden ved fx at bede den talende om at stoppe sin mundtlige overlevering eller ved at trykke på en afspillings stopknap, så standser man samtidig de svingninger, som udgør lyden, med stilhed som resultat. Walter J. Ong redegør også for denne analytiske betingelse i sin bog *Orality and Literacy* (1982) – et af de centrale værker i forskningen inden for mundtlighed:

There is no way to stop sound and have sound. I can stop a moving picture camera and hold one frame fixed on the screen. If I stop the movement of sound, I have nothing—only silence, no sound at all. All sensation takes place in time, but no other sensory field totally resists a holding action, stabilization, in quite this way. Vision can register motion, but it can also register immobility. Indeed, it favors immobility, for to examine something closely by vision, we prefer to have it quiet. We often reduce motion to a series of still shots the better to see what motion is. There is no equivalent of a still shot for sound. An oscillogram is silent. It lies outside the sound world.²¹⁶

Ongs betragtninger om film og stills (dvs. gengivelser af billeder fra film) er blevet kritiseret netop ud fra et fænomenologisk standpunkt, ifølge hvilket en film ikke bør anskues som summen af sine enkelte stills, men kun som sekventiel og temporal oplevelse.²¹⁷ Det er imidlertid heller ikke den vigtigste pointe, vi kan hente i Ongs redegørelse. Det er i stedet lydens uløselige forbindelse med eller afhængighed af tid, der er væsentlig. Lydforskeren Salomé Voegelin fremhæver på lignende vis lydets efemere karakter, men flytter fokus mod lydets enkeltdede og især deres indbyrdes

²¹⁶ Ong: *Orality and Literacy* (2004), Kindle location 691.

²¹⁷ Jf. bl.a. Wittkower: »A Preliminary Phenomenology of the Audiobook« (2011), s. 217.

relationer i et fænomenologisk perspektiv. Hun fremhæver, hvordan ikke kun oplevelsen af lyd, men lyden selv kan siges at dannes i mødet med lytteren:

Sound narrates, outlines and fills, but it is always ephemeral and doubtful. Between my heard and the sonic object/phenomenon I will never know its truth but can only invent it, producing a knowing for me.

This knowing is the experience of sound as temporal relationship. This 'relationship' is not between things but is the thing, is sound itself. Listening cannot contemplate the object/phenomenon heard separate from its audition because the object does not precede listening. Rather, the auditory is generated in the listening practice[.]²¹⁸

Jeg er ikke enig i Voegelin's insisteren på lytterens centrale rolle som skaber af lyd. Men som medskaber af lydtekstens *betydning*, som opfinder af 'lydens sandhed', er det efter min mening rigtigt at tillægge lytteren en central position. Stanley Fish og andre receptionsteoretikere vil hævde, at dette også gjaldt for den trykte tekst, men når de to anskuelser sættes op mod hinanden, bliver det tydeligt, at lytterens rolle er mere endegyldig end læserens.²¹⁹ Lytteren står kun tilbage med sin egen perception, hvorimod læseren stadig har teksten, hvorfra perceptionen udsprang.

6.1.2.2 Talens ikke-tekstlige variabler

En hvilken som helst oplæsning føjer noget til teksten, som ikke fremgår af den trykte tekst – i hvert fald ikke direkte. En oplæser kan forholdsvis frit modulere sin oplæsning efter egen smag: Skal et digt fx læses op i et monotont eller dynamisk toneleje? Skal det hviskes eller råbes? Hvor hurtigt skal tempoet være? Disse aspekter står ikke indskrevet i selve teksten, men er et sæt variabler, som hører til oplæserens domæne. René Wellek og Austin Warren, to af nykritikkens centrale figurer, giver i deres *Theory of Literature* (1949) en ret præcis beskrivelse af denne gruppe variabler:

²¹⁸ Voegelin: *Listening to Noise and Silence* (2010), s. 5.

²¹⁹ Om Fish og receptionsæstetikken se afsnit 8.2.1.

[E]very reading of a poem is more than the genuine poem: each performance contains elements which are *extraneous* to the poem and *individual idiosyncrasies of pronunciation, pitch, tempo, and distribution of stress* – elements which are either determined by the personality of the speaker or are symptoms and means of his interpretation of the poem.²²⁰

Wellek og Warrens overordnede litteratursyn er ganske vist meget anderledes end mit, men redegørelsen ovenfor kan bruges til at identificere de variabler, ud fra hvilke en oplæser kan modulere teksten. Man bør efter min mening nok være skeptisk over for den skarpe opdeling mellem det, som er inden for, og det, som er uden for digtet. Formuleringen er typisk for nykritikken, men kan også ses i noget af den nyere forskning inden for auditiv litteratur. Bernstein taler bl.a. om lydindspilningen som en beriget beskrivelse (»an immensely thicker description«) af stemmen sammenlignet med alfabetets muligheder for at repræsentere tale. Lydindspilningen ekspliciterer »many vocal features that need to be interpolated when a poem is read from an alphabetic script.«²²¹ Interpolation signalerer tydeligt, at noget skydes ind, som ikke var der i forvejen.

Jeg sætter ikke spørgsmålstegn ved, at der i oplæsningen indgår variable egenskaber, som oplæseren frit kan modulere i modsætning til selve digtets ordlyd, og at der heri ligger en berigelse af digtet. Men disse variabler hører stadig *til* digtet. Vi kan ikke forestille eller tilegne os digtet, uden at de tager én eller anden form.²²²

²²⁰ René Wellek & Austin Warren: *Theory of Literature*, 3rd edition, Middlesex: Penguin Books 1968 [1949], s. 145 (min kursivering).

²²¹ Bernstein: »Hearing Voices« (2009), s. 144 f. Senere skriver han om disse variabler: »Rhythm and pitch/intonation are not something inherent in the alphabetic script of the poem but *extended, modified, improvised, invented, or enacted* in performance.« (min kursivering). Bernsteins nykritiske tendenser er dog ikke skjulte, jf. bl.a. hans artikel »Close Listening. Poetry and the Performed Word« fra bogen *My Way. Speeches and Poems*, Chicago: The University of Chicago Press 1999, s. 279-301. Teksten er en revideret version af forordet til Bernstein (ed.): *Close Listening* (1998), s. 3-26.

²²² Ong skriver bl.a. om hvordan enhver form for læsning relaterer sig til lyd: »Written texts all have to be related somehow, directly or indirectly, to the world of sound, the natural habitat of language, to yield their meanings. 'Reading' a text means converting it to sound, aloud or in the imagination, syllable-by-syllable in slow reading or sketchily in the rapid reading common to high-technology cultures«, *Orality and Literacy* (2004), Kindle location 282. I »Close Listening« (1999) skriver Bernstein: »To be heard, poetry needs to be sounded—whether in a process of active, or interactive, reading of a work or by the poet in performance. Unsounded poetry remains inert marks on a page, waiting to be able to be called into use by saying, or hearing, the words aloud.« (s. 282). Et lignende fænomen opstår ifølge Bernstein, når man læser digte af en forfatter, hvis stemme er bekendt fra andre oplæsninger: »a reader can't help but hear an overlay of a previously sampled voice of the poet, a ghostly presence steaming up out of the visual script.« Jf. »Hearing Voices« (2009), s. 145 f.

Derfor er det ikke korrekt at klassificere disse som udefrakommende. I stedet kunne man sige, at de eksisterer i teksten som et potentiale til indfrielse under oplæsningen – et spektrum af mulige variationer.

Bernstein opregner i grove træk samme kategorier som Wellek og Warren. Han taler om rytme og tempo samt intonation og stemme- eller toneleje, hvortil han også regner lydstyrke.²²³ Som supplement til disse to lister må indføres ét yderligere og meget væsentligt punkt: brugen af pauser. Dette aspekt af enhver form for performance, hvad enten det er musik, teater eller litteratur, er også en variabel, som der kun i begrænset omfang findes redegjort for i tekstens interpunktion.²²⁴ Overordnet set har oplæseren altså mulighed for at modulere sin fremførelse af teksten ud fra følgende ikke-tekstlige variabler:

- Intonation
- Rytme
- Tempo
- Lydstyrke
- Fordeling af tryk
- Brug af pauser

Wellek og Warren nævner også udtale (*pronunciation*), men det er efter min mening ikke en variabel på samme niveau som de ovenfor anførte. Udtalen vil oftest være en mere fast bestanddel af oplæserens stemmeføring og er tæt knyttet til den talendes dialekt og sociolekt. Derfor henregner jeg udtalen under det sidste vilkår, stemmens kropslighed.

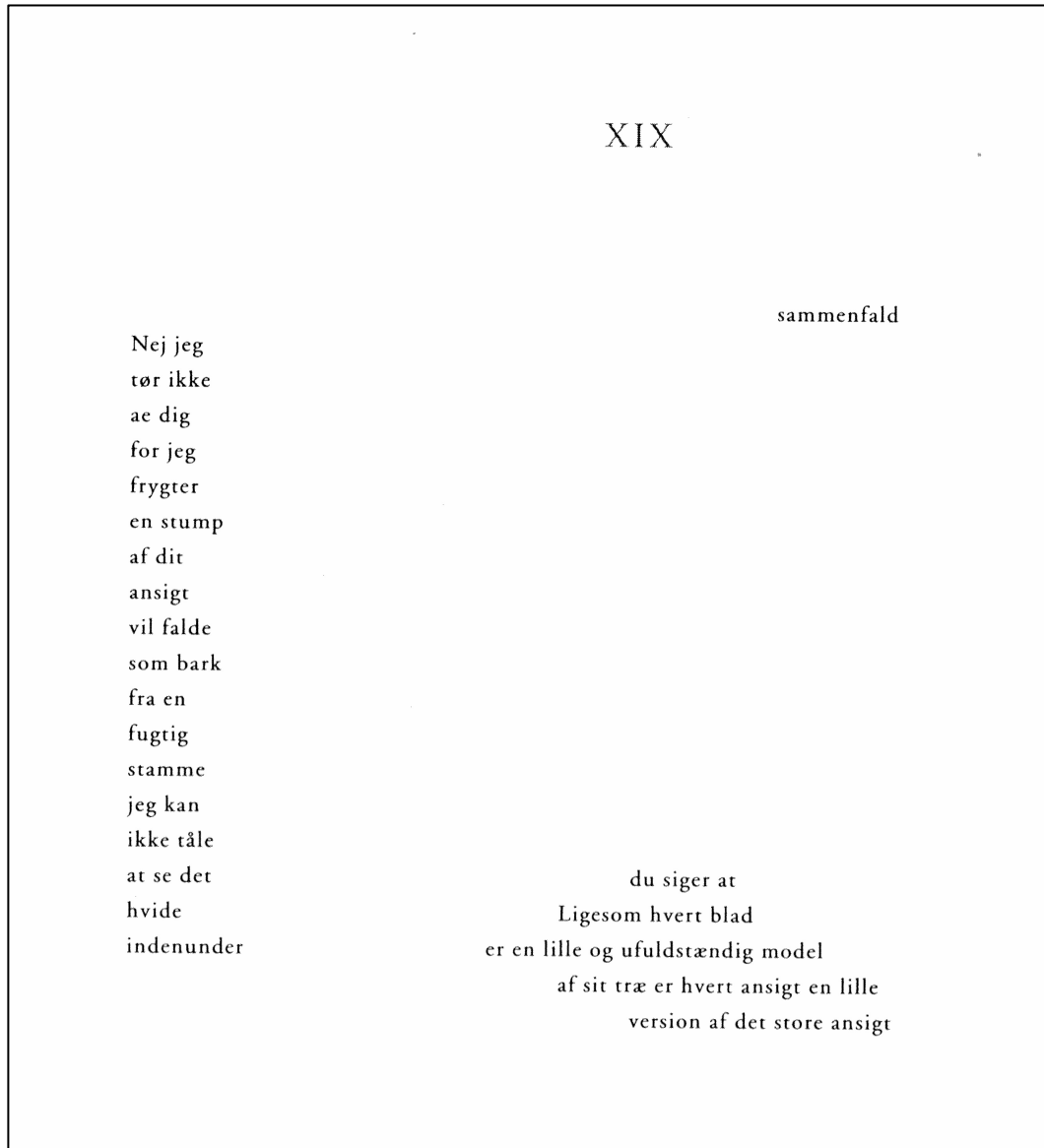
Bemærk at disse faktorer i oplæsningen, tekstens auditive manifestation, ikke har at gøre med tekstens iboende lydlag eller *sound-stratum*, med en betegnelse fra Wellek og Warren. Lydlaget består af de stilistiske figurer, som benytter sig af sprogets klang og lydbilleder.²²⁵ De er indskrevet i teksten, og kan ikke varieres på samme måde som fx oplæsningens intonation.

²²³ Bernstein: »Hearing Voices« (2009), s. 144 f.

²²⁴ Wittkower, som ikke opererer med nogen inddeling af forskelle mellem oplæsning og tekst, påpeger pausens vigtige rolle og kalder bl.a. interpunktion for en »pale written equivalent« af talens centrale rytme, jf. »A Preliminary Phenomenology of the Audiobook« (2011), s. 223 f.

²²⁵ Wellek & Warren: *Theory of Literature* (1968), s. 151. Den danske oversættelse (lydlaget) stammer fra Finn Brandt-Pedersen: *Tekstlæsning*, 2. oplag, Gyldendal: København 1969 [1967], s. 30, som

Der findes imidlertid variabler, som er indskrevet i teksten, dvs. variabler, hvor en oplæser må vælge mellem to (eller flere) muligheder, men som altså ikke hidrører fra talens lydæssige vilkår. Et konkret eksempel vil gøre denne skellen mere anskuelig.



Ill. 37 – Niels Lyngsø: »XIX« (1999)

Niels Lyngsøs digt »XIX« fra *Force Majeure* (1999) er rent grafisk opdelt i tre tekstblokke (eller figurer). Opsætningen inviterer læseren til at læse hver blok for sig i

lægger sig tæt op ad de nykritiske forbilleder. Bernstein fremhæver, at oplæsningens rytme og tempo heller ikke er identisk med tekstens metrik, »Hearing Voices« (2009), s. 144 f.

rækkefølgen fra venstre mod højre og afsluttende med det enkelte ord »sammenfald«. ²²⁶ Ved at lytte til forfatterens egen oplæsning af digtet på hjemmesiden for forlaget Afsnit P, viser der sig imidlertid to mulige læsemåder, som er indskrevet i tekstens grafiske opsætning: en *vertikal* og en *horisontal* læsemåde. ²²⁷ Når man læser den venstre tekstblok og når til linje 16, kan man vælge enten at læse videre vertikalt (»at se det / hvide / indenunder«), eller at læse blok 1 og 2 sammen horisontalt (»at se det du siger at / hvide Ligesom hvert blad / indenunder er en lille og ufuldstændig model«). Grammatikken svigter lidt, idet ordet *hvide* i oplæsningen skal forveksles med sin verbale homofon *vide*. ²²⁸ Ikke desto mindre er det denne horisontale læsemåde, som forfatteren benytter i oplæsningen. Det er altså et italesætningens vilkår, som dikterer, at her må vælges mellem to variabler. Tekstens transmissionen fra et medium (den trykte tekst) til et andet (oplæsningen) afstedkommer et valg mellem to mulige fortolkninger og afføder en version, som kun indeholder den ene.

Valget mellem de to forskellige læseretninger nødvendigøres af det, man kunne kalde en tekstlig variabel, en variabel som digtets alfanumeriske tekststreng og grafiske opsætning indeholder. De modulationer, som jeg i afsnittet her sigter til, udspringer imidlertid af de førnævnte *ikke*-tekstlige størrelser: udtale, intonation, tempo, tryk og pauser. Når vi hører Lyngsø læse digtet op, kan vi bl.a. lægge mærke til hans monotone stemme (eller endda måle den, jf. afsnit 6.2), det langsomme tempo og den næsten uhørlige udtale af de finale tryksvage stavelser i flerstavellesordene. Det er valg, som Lyngsø har truffet i sin oplæsning. De er betydningsbærende og styrer vores oplevelse og fortolkning af digtet i en bestemt retning uden at ændre i tekstens indhold eller rækkefølge. Men digtet kunne være læst op på mange andre måder – ud fra samme tekststreng og samme rækkefølge.

Da Marshall McLuhan undersøgte det talte sprog i sin *Understanding Media* (1964), var denne talens mutabilitet i forhold til et skriftlig forlæg netop også et centralt punkt. Med et eksempel fra teatrets verden beskriver McLuhan forholdet på følgende vis:

²²⁶ Niels Lyngsø: »XIX«, i: *Force Majeure*, Valby: Borgen 1999, s. 36. Opsætningen kunne også invitere til, at »sammenfald« blev læst først.

²²⁷ Jf. <<http://www.afsnitp.dk/galleri/hvader/nielslyngsoe.html>>.

²²⁸ Se også Niels Lyngsø: »Kunstværkets rumtid«, i: *Dansk Noter* 2000:1, s. 71-75; s. 74 (også tilgængeligt online på ovenstående hjemmeside).

There are not many ways of writing »tonight,« but Stanislavsky used to ask his young actors to pronounce and stress it fifty different ways while the audience wrote down the different shades of feeling and meaning expressed.²²⁹

Det ville netop være ud fra talens ikke-tekstlige variabler, at sådanne halvtreds variationer eller modulationer vil kunne udtrykkes.

Jeg karakteriserede tidligere oplæsningen som en berigelse af teksten, hvilket jeg fastholder, men forholdet kan imidlertid anskues på en anden måde. Hvis man som Wellek og Warren ser på disse oplæsningens variabler som noget uden for selve teksten, så må det følge, at de beriger den med et betydningslag, der ikke var der før. Hvis man i stedet ser disse variabler ikke som noget udefrakommende, men som et spektrum af mulige variationer, der ligger inhærent i den skrevne tekst, så vil oplæsningen på samme tid både berige teksten og indskrænke dens betydningspotentiale. En oplæser lægger sig fast på én modulation af talens ikke-tekstlige variabler, én fortolkning ud af flere mulige, og man står efterfølgende med en mindre åben oplevelse af teksten, en fattigere tekst, end en privat stillelæsning vil kunne afstedkomme.

En hvilken som helst læsning indskrænker ganske vist tekstens betydningspotentiale. Også den private stillelæsning resulterer i en fortolkning, som lægger sig fast på én ud af flere mulige betydninger, men der er en vigtig forskel mellem de to former for litteraturtilegnelse.

Valget af én bestemt variation eller betydning medfører samtidig et fravalg af andre. Oplæserens fravalg er imidlertid endegyldigt. Det eliminerer så at sige det fravalgte potentiale. Den almindelige læsers fravalg eliminerer intet. Tekstens betydningspotentiale er stadig at finde i bogen. Den fysiske teksts potentiale er på ingen måde blevet forringet af, at nogen har læst den, og læseren kan vende tilbage hertil, genlæse og ændre sine oprindelige valg. Stillelæsningen er i princippet altid uafsluttet. Den mulighed har man ikke som lytter, hvor oplæseren (i rollen som fortolkende mellemlid) har truffet en række valg på ens vegne, og hvor andre potentielle muligheder således er blevet kasseret. Forskellen mellem de to former for indskrænkning af tekstens potentiale beror altså på publikationsformens materielle

²²⁹ Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*, London: Sphere Books 1968 [1964], s. 89.

vilkår. Oplæsningens orale publikation indebærer en mere endegyldig indskrænkning end stillelæsningens trykte.

Sven Birkerts, som i *The Gutenberg Elegies* skriver om lydbogen som litterær form ud fra læserens og lytterens perspektiv, er inde på samme problematik. Trods sin gennemgående skepsis over for al ny teknologi fremhæver Birkerts, hvordan en god oplæsning til tider kan berige litteraturtilegnelsen og dermed opveje det uundgåelige tab af betydningspotentiale. Den gode oplæsning kan nemlig forhindre den forhastede læsning, som vi alt for ofte udsætter litteratur og os selv for:

It can be tonic in the extreme to hear well-written prose enunciated, fleshed-out to its intended proportions. An evocative reading can capture the shifting tension that exists between sound and sense; it can unearth the overlooked sentence rhythm and whet the blade of irony.

230

Beslægtet med denne ide om oplæsningen som en begrænsning af tekstens potentiale kommer stemmens kropslighed ind i billedet. Hvor vi indtil videre har behandlet det sæt af variabler, hvormed en tekst kan moduleres inden for sproglige konventioner, bringer næste afsnit os over i den mere fysiologiske side af oplæsningen og dens berigelse og begrænsning af det skriftlige forlægs udsagn.

6.1.2.3 Stemmens invariable kropslighed

En hvilken som helst form for talt tekst skal medieres via en stemme, for at vi som lyttere kan opfatte den. Stemmen danner hermed en kropslig ramme for den talte tekst. Ong formulerer det således: »Spoken words are always modifications of a total, existential situation, which always engages the body.«²³¹ Selvom en stemme kan varieres og moduleres, som vi så i det foregående, vil det altid være inden for et relativt begrænset register. Stemmen kan med andre ord ikke løbe fra sine lydlige karaktertræk som fx toneleje, timbre (klangfarve), dialekt (eller accent), evt. talefejl

²³⁰ Birkerts: *The Gutenberg Elegies* (1994), s. 149.

²³¹ Ong: *Orality and Literacy* (2004), Kindle location 1339.

(fx hæshed, læspen, stammen), alder samt ikke mindst køn.²³² Bernstein skriver også om, hvordan disse stemmens karaktertræk repræsenterer en uundgåelig kontekst for den talte tekst. Hans kategorisering omfatter kun dialekt og timbre, men lader også alder være en del af sidstnævnte. Han taler bl.a. om timbre som noget, der er ude af den talendes kontrol.²³³

Denne stemmens kropslighed og lydlige karakteristika er ikke identisk med det forrige punkts intonation og andre ikke-tekstlige variabler. Det var elementer, som kunne varieres og bruges af en hvilken som helst form for stemme. Stanislavskijs variationer over *tonight* kan udføres af en grov og hæs mandsstemme lige så vel som af en lys pigestemme. Imidlertid er stemmens kropslighed heller ikke det samme som kropssprog, hvilket jeg vender tilbage til i afsnit 6.3. Stemmens kropslighed er de auditive kvaliteter ved en stemme, som er *hørbare*, men ikke kræver at blive set.

Min inddeling her af variable og invariable elementer i en oplæsning er relativt skarp, men i praksis kan det være vanskeligt at afgøre, om noget hører til den ene eller den anden kategori. Man kunne for at afhjælpe denne problematik i stedet tale om, at noget er overvejende variabelt, andet er overvejende invariabelt. Fx kan talefejl og dialekt være noget, en oplæser påtager sig som et teknisk virkemiddel, således som Højholt til dels gør i Gitte-monologerne.²³⁴ Bernstein lader fx toneleje rubricere sammen med de variable egenskaber, hvilket for så vidt er korrekt i det omfang, en oplæser kan transponere sin intonation op eller ned. En tekst kan også være skrevet med talefejl eller i dialekt, men så bevæger vi os uden for det, som er fokus for nærværende betragtninger. Her drejer det sig om de betydningslag, som en oplæsning føjer til teksten, og som vi altså ikke umiddelbart har adgang til i den skrevne tekst. Dialekt forstået som en invariabel stemmekvalitet gælder således primært for tekster med standardortografi, men som i oplæsningen udtales med dialekt.

²³² Vores stemmer er hver især unikke, hvilket er basis for teknologier, som benytter sig af *speaker recognition* (også kaldet *voice* eller *voiceprint identification*), dvs. den auditive ækvivalent til fingeraftryk, som adgangsnøgler i forbindelse med fx sikkerhedssystemer af forskellig art, jf. Homayoon Beigi: *Fundamentals of Speaker Recognition*, New York: Springer 2011, s. 6.

²³³ Bernstein: »Hearing Voices« (2009), s. 146. Oplæserens dialekt beskrives som en slags sproglig deformitet (»words scarred by their social origins«), der ikke kan skjules: »While script permits the poet to elide, if not to say disguise, accent, performance is an open wound of accentual difference from which no poet escapes.« Desuden fremhæver Bernstein, at refleksioner over disse stemmens karakteristika i det store hele er fraværende inden for forskningen.

²³⁴ Dialekt som teknisk virkemiddel fremhæves også hos Bernstein, *ibid.*

Især alder og køn er to centrale invariabler i Gitte-monologerne. Her er der netop et påfaldende misforhold mellem den midaldrende oplæseres mandlige stemme og udsigelsens unge, talende kvinde. Jeg kommer kort ind på implikationerne af denne *gender crossing* i oplæsningen i afsnit 6.3 nedenfor. Her vil jeg undersøge mere generelt, hvad det er for mekanismer og forventninger i forbindelse med lytningen, som gør, at forholdet mellem oplæser og fortælling til tider bliver problematisk.

Når et stykke litteratur skal læses op af en anden end forfatteren selv, må producenterne af denne auditive version vælge bevidst eller ubevidst mellem en kvindelig og en mandlig oplæser. Dette kan ske enten rent tilfældigt eller ud fra et ønske om at lade oplæserens køn stemme overens med én (eller flere) af følgende tre litterære størrelser: A) forfatteren, B) hovedpersonen eller C) fortælleren. Sidstnævnte kan kun bruges, hvis der er tale om en fortæller i første person, hvor jegets køn tilkendegives i teksten. I den distancerede tredjepersonelle fortælling må valget stå mellem forfatter og hovedperson. Det samme kunne i princippet siges at gælde for oplæserens alder, men her opstår til gengæld andre vanskeligheder: Vælger man efter forfatterens alder på værkets affattelsestidspunkt, dets oprindelige publikation eller på et senere tidspunkt, som måske stemmer bedre overens med forfatterens offentlige image?²³⁵

Sarah Knox skriver i sin artikel »Hearing Hardy, Talking Tolstoy« (2011) indgående om den kropsliggørelse af det litterære værk, som en oplæsning repræsenterer. Her beskriver hun bl.a. valget af oplæser i en række forskellige udgaver af Thomas Hardys roman *Tess of the d'Urbervilles* (1891), dog uden videre refleksion over, hvilke parametre valgene kan være foretaget ud fra. I én oplæsning passede den kvindelige oplæseres stemme ikke med Knox' egne forventninger til fortællingen: oplæseren var for gammel, hvilket i første ombæring skæmmede hendes version af den unge hovedperson Tess.²³⁶ Romanen er fortalt i tredje person, og fortællerinstansen har således ingen krop og intet køn. Men i en oplæsning kropsliggøres fortælleren nødvendigvis af oplæserens stemme, og da er det interessant at se, hvordan kønnet påvirker vores opfattelse af den ellers neutrale udsigelsessituation.

²³⁵ Denne betragtning om valget af oplæser og forankringen i de tre litterære størrelser er jeg ikke stødt på andetsteds i den hidtidige teoretiske litteratur, men den forekommer mig at være oplagt.

²³⁶ Sarah Knox: »Hearing Hardy, Talking Tolstoy. The Audiobook Narrator's Voice and Reader Experience«, i: Rubery (ed.): *Audiobooks* (2011), s. 127-142; s. 135.

Knox ekspliciterer ikke forbindelsen, men vi kan ud fra hendes argumentation slutte, at oplæserns stemme bør passe med den kvindelige hovedperson og ikke den mandlige forfatter. Hun nævner kortfattet en anden udgave med en mandlig oplæser og antyder, at stemmen her skal tillægges romanens mandlige hovedperson, Alec. Det må med andre ord betyde, at en mandlig oplæser ifølge Knox ikke bør udsige en tekst, hvis perspektiv tillægges en kvindelig hovedperson. Knox nævner imidlertid disse detaljer uden den mindste refleksion over den kropslige forvirring eller den forskydning af fortællingens perspektiv et sådan skift fra kvindelig til mandlig oplæser må afstedkomme.²³⁷

Den ene af de *Tess*-udgaver, som Knox omtaler, er udkommet på forlaget Naxos Audiobooks. Producer og redaktør Roy McMillan beskriver i en artikel valget mellem mandlig og kvindelig oplæser på følgende vis:

Who should read – a man or a woman? In general, Naxos Audiobooks goes with the author – if a man wrote it, then it makes sense that his book should be read by a man. But there are some characters, some works, where the voice required is different from that of the author; where the nature of the book requires a different approach. *Madame Bovary* is one; *Tess of the d'Urbervilles* is another. The central character has such a powerful presence throughout the work that giving the whole book a female voice seemed to be the only right way to capture the essence of it.²³⁸

Her ser vi, hvordan valget af oplæserns køn som hovedregel følger forfatteren og som undtagelse hovedpersonen, når dennes karakter (herunder køn) vurderes at være så central for værket, at den skygger for forfatteren som afsender.²³⁹

²³⁷ Op.cit., s. 140.

²³⁸ Roy McMillan: »Off the Page, On the Ear – Recording Tess«, i: *The Hardy Society Journal*, Spring 2008, <<http://www.hardysociety.org/pdfs/spring%20journal%2008/Off%20The%20Page,%20On%20The%20Ear.pdf>> (tilgået 17.8.2011).

²³⁹ En anden af redaktørerne ved Naxos udlægger samme synspunkt i sin blog: »Many audiobook fans actually follow readers [dvs. oplæsere] as often as authors. The preference can be as simple as the question of gender. // 'A woman to read Anna Karenina!!?? It was written by a man!' // 'Ah – but we want to identify with the central character, who is very much a woman.'« Se Nicolas Soames: »Once more, with feeling«, *The NAB Blog Archive*, 1.10.2010, <http://www.naxosaudiobooks.com/blog_archive.htm>.

I lighed med eksemplet fra Naxos finder vi også forfatterens køn som afgørende faktor hos Wittkower. Han giver to eksempler på lydbøger, hvor en kvinde læser op af en mandlig forfatters tekst. I den ene, Nietzsches *Antikrist* (1895), fortabte forskellen mellem oplæser og forfatters køn sig hurtigt. I den anden, Arthur Schopenhauers kvindefjendske essay »Über die Weiber« fra 1851, vedblev oplæserens køn at skure mod tekstens indhold under hele lytningen.²⁴⁰ Bag Wittkowers omtale af de to eksempler ses en forventning om overensstemmelse mellem forfatters og oplæserens køn.

Det samme gælder for Birkerts. Om den amerikanske forfatter John Cheever, hvis tekster Birkerts er kommet for skade at høre i en kvindelig oplæsning, skriver han: »Cheever's prose is as imprinted with his gender as Virginia Woolf's is with hers.«²⁴¹ Problematikken gælder tilsyneladende ikke for litteraturtilegnelsen under stillelæsning. Selvom både læserens indre stemme og forfatterens litterære eller stilistiske stemme ifølge Birkerts er bærere af køn, kan en mand sagtens læse en kvindes værk og omvendt.²⁴² Det at vi som lyttere kan have forventninger til oplæserens køn siger noget om vores forestillinger om fiktionens udsigelsesstruktur. Der ligger heri kimen til en interessant undersøgelse, som kunne kombinere narratologi, empirisk receptionsforskning og mediespecifik tekstanalyse.

I nogle særtilfælde har valget af oplæser været en del af værkets oprindelige tilblivelsesproces og dermed (potentielt) påvirket forfatterens arbejde med teksten. Jeg tænker her specifikt på eksempler fra radiolitteraturen, en genre som også Gitte-monologerne hører til.²⁴³ I sit bidrag til *De musiske udsendelser* (1975-78) beskriver Hanne Marie Svendsen bl.a. Ole Sarvigs arbejde med radioromanen *Limbo*, som blev læst op i 1963 og udsendt som trykt bog samme år. Sarvig havde oprindeligt skrevet til en mandsstemme, men skiftede mening efter længere tids arbejde. Valget blev af forfatteren beskrevet som en lettelse: »der gik ligesom et suk gennem alt bogens

²⁴⁰ Wittkower: »A Preliminary Phenomenology of the Audiobook« (2011), s. 226.

²⁴¹ Birkerts: *The Gutenberg Elegies* (1994), s. 147.

²⁴² Da Det Danske Bibelselskab i 2006 udgav sin lydbogsversion af *Det Nye Testamente*, benyttede det sig af seks forskellige oplæsere; tre af hvert køn. Peter Birch, udgavens redaktør, fremhæver i forskellige interviews nødvendigheden af at lade lydbogsversionen afspejle *Det Nye Testaments* egen sammensatte karakter, dog uden at berøre den ligelige fordeling af kønnene. Se fx Karitte Lind Bejer: »Skuespillere sætter lyd på Bibelen«, i: *Kristeligt Dagblad*, 29.3.2006, <<http://www.kristeligt-dagblad.dk/artikel/43349:Kirke---tro--Skuespillere-saetter-lyd-paa-Bibelen>>.

²⁴³ Om den danske radioroman som genre og publikationsform se Nielsen: *Fra radioroman til best-seller* (2007), s. 50-52.

materiale, og hundreder af nye muligheder opstod af denne ændring i 'varmegrad' og perspektiver.«²⁴⁴ Da Martin A. Hansen skulle skrive sin radiroman, *Løgneren* (læst og trykt i 1950), blev valget af oplæser ligeledes styrende for romanens endelige version. Hansen havde oprindeligt skrevet med sig selv i tankerne som oplæser. Efter en prøvelæsning besluttede Statsradiofonien og forfatteren imidlertid at finde en professionel oplæser, hvilket tillod Hansen at skrive mere polyfonisk og med langt flere replikker. Forfatterens egen akilleshæl som oplæser var netop en manglende evne til at give teksten liv og variation under replikskifter. Under udvælgelsen af oplæser kom skuespilleren Elith Pio på tale, men han var ifølge Hansen for gammel til rollen som Johannes Vig.²⁴⁵ Hos både Sarvig og Hansen er romanernes hovedpersoner identiske med udsigelsens jeg-fortæller. Kunne man forestille sig *gender crossing* oplæsninger af disse to værker?

Hvad angår stemmens kropslighed kan et perfekt match, hvad angår alder og køn, mellem oplæser og fortæller eller hovedperson være med til at skabe den bedst mulige lytteoplevelse. Men det er ikke nødvendigvis tilfældet, og Gitte-monologerne er et godt eksempel herpå. Uoverensstemmelser virker oftest forstyrrende, men den forstyrrende oplæsning kan også være den, hvor samspillet mellem oplæser og tekst er bedst og bliver særligt betydningsbærende.

Wittkower opererer med en tredelt kategorisering af oplæsningen som kontekst med termer lånt fra musikteorien: Oplæserens stemme kan i forhold til selve tekstens indhold indtage enten en *konsonerende*, en *kontrapunktisk* eller en *dissonerende* position.²⁴⁶ Kun i forbindelse med den første, den konsonerende position, spiller stemmen en transparent rolle i forhold til det oplæste. Her må der ingen uoverensstemmelser være mellem oplæser og fortæller eller hovedperson, idet lytterens opmærksomhed derved ville kunne drages væk fra teksten og over mod selve oplæsningen eller oplæseren. Derimod er uoverensstemmelser essentielle i de to øvrige kategorier. I den kontrapunktiske position tilføjer stemmen et nyt indholdsmæssigt lag, som støtter og supplerer teksten, fx når oplæseren laver forskellige stemmer til de enkelte personer i fortællingen. I den dissonerende position repræsenterer stemmen en forstyrrelse eller forhindring i forhold til tekstens indhold.

²⁴⁴ Citeret i Hanne Marie Svendsen: »Originalt stof i oplæsninger. Radiromaner og radionoveller« i: Nørgaard et al (red.): *De musiske udsendelser* (1978), s. 151-155; s. 153.

²⁴⁵ Se Nielsen: *Fra radiroman til best-seller* (2007), s. 67.

²⁴⁶ Wittkower: »A Preliminary Phenomenology of the Audiobook« (2011), s 226 f.

Uoverensstemmelserne kan enten være tilsigtede og dermed bærere af et relevant og supplerende betydningslag, eller de kan være utilsigtede og dermed ødelæggende for lytteoplevelsen. Det skal understreges, at Wittkowers fokus her er lydbøger, dvs. indspillet lyd, som der bliver lyttet til privat og ofte med hovedtelefoner. Imidlertid kan hans kategorier også anvendes på andre auditive publikationsformer, og de kan være værdifulde at operere med her som beskrivelser af lytteoplevelsens grundlæggende betingelser.

Indtil videre har jeg behandlet de betingelser for oplevelsen af lyd, som hører til stemmen og dens frembringelse af svingninger i luften. Jeg identificerede tre grundlæggende vilkår, som en oplæsning ikke kan sige sig fri for: temporalitet (6.1.2.1), variabilitet (6.1.2.2) og kropslighed (6.1.2.3). Men egentlig er der yderligere ét vilkår for vores oplevelse af lyd, som jeg ikke har nævnt. En hvilken som helst lyd møder sin lytter i en auditiv kontekst, dvs. den auditive baggrund eller det auditive bagtæppe, hvorimod stemmens fremføring høres. Det kan fx være støj, larm eller andre menneskers samtale. Denne kontekst kan enten være teknisk kontrolleret som i en indspilning (fx publikums tilstedeværelse på de to lydudgivelser af Gitte-monologerne) og til dels ved brug af mikrofon og lydanlæg under en liveoplæsning, eller den kan være rent akustisk og situationel som fx under en samtale mellem to personer ansigt til ansigt. Der er *altid* en auditiv kontekst: Den kan være mere eller mindre påtrængende, og den kan anses for enten forstyrrende eller medbetydende i forhold til tekstens indhold.²⁴⁷

Roland Barthes karakteriserer denne del af lytteoplevelsen på følgende vis: »It is against the auditive background that listening occurs, as if it were the exercise of a function of intelligence, i.e., of selection.«²⁴⁸ For Barthes synes baggrund primært at referere til støj, og den kædes således sammen med konceptet *lyd-forurening* (»audio-pollution«), men jeg mener, at den auditive kontekst må forstås bredere og inkludere

²⁴⁷ Medieforskeren Frauke Behrendt fremhævede en lignende pointe i sit foredrag »Beyond Mobile Listening: Engaging with Phones, Sounds and Art« under seminaret *Reconfiguring Radio*, 7-8.7.2011, en ph.d.-sommerskole arrangeret af LARM Audio Research Archive, Københavns Universitet. Behrendt, som skulle beskrive en række eksempler på lydkunst, valgte ikke at spille udklip fra de pågældende lydspor ud fra en argumentation, som inddrog kunstværkernes auditive kontekst. Den oplevelse, som seminarets deltagere ville kunne få ud fra disse lydklip, ville være meget anderledes end den oplevelse, lytteren af kunstværket havde, hvor fx naturlige, vind, larm fra flyvemaskiner etc. blandede sig med lydsporet i lytterens hovedtelefoner.

²⁴⁸ Roland Barthes: »Listening« [1976], i: *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, overs. af Richard Howard, Oxford: Basil Blackwell 1986, s. 245-260; s. 247.

alle former for lyd (støj, tale, omgivelser). Det vigtige ved Barthes' pointe er imidlertid, at der sættes fokus på lytteprocessen som en udvælgelse. Det er i vores skelnen mellem indhold og baggrund, at vores lytteoplevelse tager sit afsæt. Bliver baggrunden for intens eller prominent, obstrueres lytningen («pollution prevents listening»).²⁴⁹ Med andre ord kan både oplæserens stemme og den auditive kontekst forhindre lytteoplevelsen. Oplæsningens auditive kontekst spiller også en rolle i næste afsnit.

6.1.3 En lytter er ikke bare en lytter

Ovenfor har jeg redegjort for, hvad jeg ser som de fire universelle betingelser, der knytter sig til selve lytningen og dermed også til den auditive tilegnelse af litteratur. Men hvad vil det sige at være lytter til de forskellige publikationsformer, som Gitte-monologerne optrådte i? Her er der væsentlige forskelle, som bl.a. påvirker vores muligheder for en fokuseret nærlytning og for efterfølgende analyse.

Indledningsvis vil det være en fordel at slå fast, hvilken størrelse jeg henviser til med betegnelsen *lytteren*. Med mine redegørelser og betragtninger her søger jeg at afdække, på hvilke materielle vilkår de forskellige publikationsformer mødte deres lyttere. Under hvilke forskellige praktiske omstændigheder kunne datidens lyttere opleve Gitte? *Lytteren* henviser med andre ord ikke til en litterær konstruktion indskrevet i teksten, som fx i *reader-response*-teoriens begreb om den empiriske læser (eller *model reader*), men snarere til en materielt og historisk situeret lytter.

6.1.3.1 Lyd oplevet live eller som indspilning

Den mest grundlæggende forskel, som knytter sig til værkets auditive eksistens, er den mellem *live* og *indspillet* lyd. Radiooplæsningerne indtager her en lidt vanskelig midterposition med karaktertræk fra både live oplæsning og lydindspilning: Bibliografisk set består de af indspilninger på bånd (spole og evt. DAT), men i deres transmission fra radioens lydstudier til lytterne hjemme i stuerne var de lige så

²⁴⁹ Ibid. Wittkower nævner også dårlig indspilningsteknik som eksempel på den utilsigtet dissonerende oplæsning, jf. »A Preliminary Phenomenology of the Audiobook« (2011), s. 227. Hermed blander han dog delelementer af oplæsningen sammen, som jeg finder det hensigtsmæssigt at holde adskilt.

flygtige og efemere som live oplæsninger.²⁵⁰ Når først transmissionen var færdig, kunne der ikke spoles tilbage og genlyttes som på en lydindspilning. Jeg vender tilbage til radio-oplæsningerne nedenfor i afsnit 6.1.3.2. Indspillet lyd er i modsætning til live lyd bundet til et dokument (fx spole- eller kassettebånd, lp, cd, MP3-fil eller lignende) og kan derfor startes og stoppes. Denne skelnen kan virke lidt banal, men den er alligevel værd at se nærmere på, fordi den giver et bud på, hvorfor dokumenter kan være problematiske i forhold til lydforskning.

Bibliografen Rolf E. DuRietz opererer med en praktisk kategorisering af forskellige teksttyper, hvoraf man kan udlede to hovedkategorier: 1) tekster, som er båret af fysiske dokumenter (*dokumenttekster*), og 2) tekster som ikke er båret af dokumenter (*ikke-dokumentbaserede tekster*).²⁵¹ Dokumenttekster finder vi i alle mulige former: håndskrevne eller trykte tekster, lydindspilninger og videooptagelser på enten analoge eller digitale medier samt elektroniske filer lagret på digitale medier (fx en computers harddisk, en e-bogslæzers interne hukommelse, et eksternt USB-stik eller en diskette). Ikke-dokumentbaserede tekster er derimod ikke knyttet til noget dokument, men er i stedet flygtige i deres natur. DuRietz opregner fire former, hvoraf de to første er de vigtigste i denne sammenhæng: interpretationstekster, afspilningstekster, perceptionstekster og memorialtekster.²⁵²

En interpretationstekst opstår, når en tekst læses op, fremføres eller performes på anden vis. Når Højholt stod på scenen og fremførte Gitte-monologer, var det med andre ord interpretationstekster, som mødte publikum. Der kunne være større eller mindre variation mellem disse og det trykte forlæg, som Højholt læste op fra, men selvom der måtte være komplet sammenfald af ordlyden var de to tekster (dvs. trykt forlæg og oplæsning) på ingen måde identiske – hverken bibliografisk set eller fænomenologisk, som jeg redegjorde for i afsnit 6.1.2.

Afspilningstekster opstår i forbindelse med en særlig gruppe dokumenttekster, hvis indhold kræver tekniske hjælpemidler for at kunne ses eller høres af menneskets sanser. En lydindspilning, som bliver afspillet, eller en elektronisk tekst, som bliver

²⁵⁰ Her tænker jeg især på præ-digital radio, dvs. radio, som ikke kan genhøres digitalt vha. podcasts og lignende.

²⁵¹ DuRietz: *Den trykta skriften* (1999), s. 49. DuRietz bruger selv betegnelsen »ikke-dokumentarisk naturaltext« (ibid.) om dokumenttekstens modsætning. (Alle tekstkilder er ifølge DuRietz' termer naturaltekster, også kaldet realtekster.) Jeg synes imidlertid, at betegnelsen *dokumentarisk* på dansk har en for udbredt betydning af anden karakter og foretrækker derfor min egen omskrivning.

²⁵² Op.cit., s. 46 f. I artiklen »Textbegreppet än en gång«, i: *Arkiv för nordisk filologi* 123, 2008, s. 157-167; s. 162, følger han et »etc.« til listen, men ekspliciterer ikke andre former end de fire ovenstående.

vist på fx en computerskærm genererer således en afspilningstekst. Man kunne også tale om afspilnings- og visningstekster, idet elektronisk tekst *vises* på en skærm, men i princippet er der også her tale om en form for afspilning af et sæt koder, og jeg holder mig derfor til den ene term som overskrift for kategorien.²⁵³

Den gruppe af dokumenttekster, hvis indhold kræver afspilning, er særlig interessant. Indspillet lyd er bundet til dokumenter af netop denne type, som kræver afspilning for at kunne perciperes. DuRietz, hvis primære fokus er trykte bøger, gør ikke videre ud af denne skelnen, men distinktionen er essentiel for min materielle tilgang til lydtekster. Med et begrebspar lånt fra den digitale tekstteori kan vi anskueliggøre distinktionen og dens implikationer for analysearbejdet.

Elektronisk tekstteori har med forskellige mærkater udpeget skellet mellem teksten som lagret information og teksten, som den bliver præsenteret for os på en computerskærm eller lignende. Espen J. Aarseth introducerede i sin bog *Cybertext* (1997) termerne *storage* og *interface medium* i sin beskrivelse af den digitale revolutions adskillelse af opbevaring og læsning.²⁵⁴ Anna Gunder har forsøgt at signalere en bredere applikation af distinktionen ved at tale om *storage* og *presentation medium*, idet Aarseths betegnelse »interface« peger for meget i retning af computerteknologi.²⁵⁵ Gunders betegnelse er at foretrække, idet den netop signalerer hvilken proces, der foregår i transmissionen fra det ene til det andet medie. Der er netop tale om en præsentation eller visning af informationer, hvis opbevaring varetages andetsteds. Således kan vi koble DuRietz' tekstkategorier på den digitale tekstteoris begreber og sige: Den elektroniske fil er en dokumenttekst, som befinder sig på et lagringsmedie (*storage medium*), fx en computers harddisk. Når filen kaldes frem, genererer den således en afspilnings- eller visningstekst på et præsentationsmedie (*presentation medium*), fx en computerskærm.

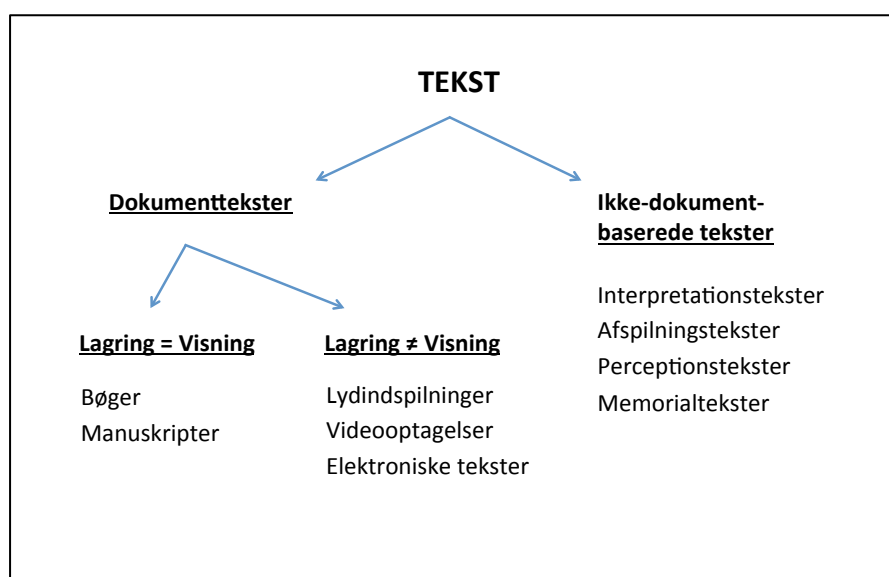
²⁵³ En perceptionstekst opstår, når en modtager læser, lytter til eller på anden vis tilegner sig en tekst. Forskellen mellem interpretations- og perceptionstekst knytter sig til afsender og modtager. Publikum til et Gitte-show blev udsat for samme interpretationstekst, dvs. Højholts fremførelse af Gitte-monologerne, men de enkelte medlemmer af publikum gik derfra med hver sin perceptionstekst, dvs. hver sin opfattelse af monologerne, som både kan afvige fra Højholts interpretationstekst og fra de andre tilhøreres perceptionstekster. En memorialtekst opstår, når fx et digt læres udenad af en person og på denne måde lagres i den menneskelige hukommelse, således som science fiction-forfatteren Ray Bradbury skildrede litteraturens dystre fremtid i romanen *Fahrenheit 451* (1953).

²⁵⁴ Espen J. Aarseth: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press 1997, s. 10 f.

²⁵⁵ Anna Gunder: »Forming the Text, Performing the Work – Aspects of Media, Navigation, and Linking«, i: *HUMANIT* 2-3, 2001, <<http://etjanst.hb.se/bhs/ith/23-01/ag.htm>>.

Hvis man inddrager dette skel mellem lagring og præsentation i den bibliografiske karakteristik af dokumenttekster, kan man opstille to kategorier:

1. Dokumenttekster med *sammenfald* mellem lagring og visning
2. Dokumenttekster som udelukkende repræsenterer *lagring*, og som kræver afspilning for at afkode og gengive dokumentteksten for læseren



Ill. 38 – Tekster og præsentation

Man kan også forklare det på en anden måde: I en bog har læseren direkte adgang til dokumentteksten. Det er selve dokumentteksten, man læser. På en grammofonplade derimod siger dokumentteksten os intet. En lytter kan ikke direkte bruge den elektromekaniske rille med de mikroskopiske udsving i den sorte plastik. Vi kan ganske enkelt ikke afkode dokumentteksten uden tekniske hjælpemidler.²⁵⁶

Når et dokument af denne type afspilles, er det ikke selve dokumentteksten, vi ser eller hører, men i stedet en ikke-dokumentbaseret afspilningstekst. Dokumentet er lig med lagringsmediet, og afspilningsteksten er det, som toner frem for læseren eller

²⁵⁶ Det er fx det problem, som Lars Bukdahl oplever og refererer i sin artikel om Gitte-monologerne fra 2004. Idet hans pladespiller ikke længere fungerer, kan han ikke få adgang til de oplæsninger, som ellers er centrale for hans analyse: »pludselig er pladens riller reduceret til stumme hieroglyffer. Som går i ring!« Se »En (s)gæv pige.« (2004), s. 82.

lytteren på præsentationsmediet. De to tekster er langt fra identiske og bør holdes adskilt i en analyse. De har tilmed hver sin materialitet, som knytter sig til henholdsvis lagrings- og præsentationsmedierne. For en lp's vedkommende er lagringsmaterialiteten pladens sorte plastik (og evt. dens cover). Præsentationsmaterialiteten er derimod det lydanlæg (pladespiller, forstærker og højttaler), igennem hvilket dokumenttekstens signaler omsættes til afspilningstekstens lydbølger.

Et sidste begrebspar, som vi har brug i forbindelse med klassificeringen af forskellige teksttyper, er distinktionen mellem *polyforme* og *monoforme* tekstkilder. Bag de lidt afskrækkende termer gemmer der sig en ganske enkel skelnen mellem tekster, som er mangfoldiggjorte (polyformer) og tekster, som er unikke (monoformer). Trykte og masseproducerede bøger, lp'er, videobånd og lignende er således polyforme tekster, mens håndskrevne breve, dagbøger og manuskripter er eksempler på monoforme tekster.²⁵⁷

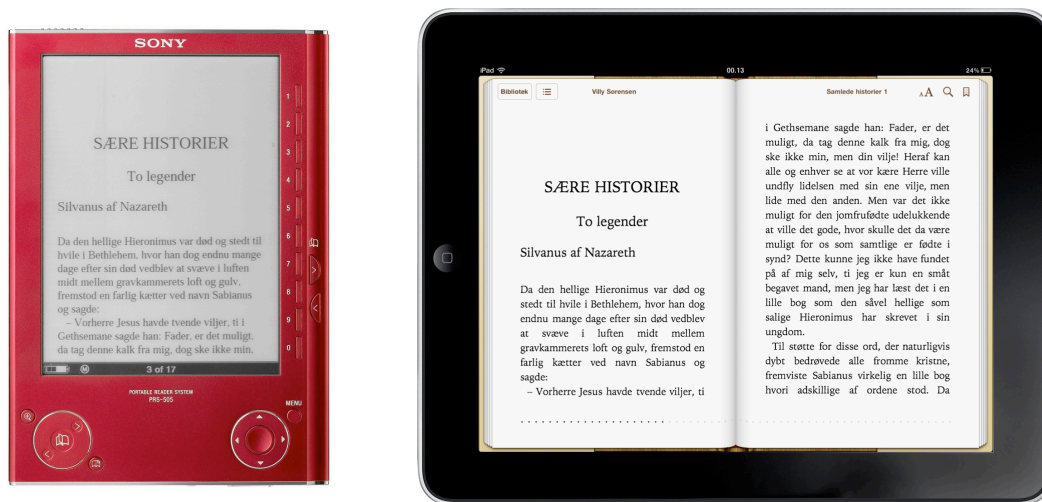
Normalt lader man denne skelnen mellem monoformer og polyformer knytte an til en given tekstkilde i dens helhed. Men som jeg vil hævde, er det ikke hensigtsmæssigt i forbindelse med alle tekstkilder. For de dokumenter, som kræver afspilning, er det reelt set kun dokumentteksten, som er polyform. Afspilningsteksten er monoform. Tag som eksempel lp'en *Gittes monologer* fra 1982. Som tekstkilde er den trykt i mange eksemplarer og derfor overordnet set polyform. Det er imidlertid kun selve dokumentteksten (den elektromekaniske rille), som er polyform. Som tekstkilde (dvs. som kildemateriale for en tekstanalyse) har lp'en ingen videre betydning uden afspilningsteksten, som er monoform. I princippet varierer afspilningsteksten fra gang til gang ud fra præsentationsmediets beskaffenhed og afspilningens auditive kontekst (jf. 6.1.2.3.)²⁵⁸ Formen påvirker indholdets betydningsdannelse, og det er derfor vigtigt at fastholde denne skelnen mellem det, som er fælles for enhver lytters møde med teksten (det polyforme), og det, som ikke er (det monoforme). Men afspilningstekstens individuelle beskaffenhed er i alle

²⁵⁷ DuRietz: *Den trykta skriften* (1999), s. 27-32.

²⁵⁸ Det er således den bibliografiske redegørelse for samme problemstilling, Frauke Behrendt fremhævede i sit foredrag »Beyond Mobile Listening« (2011), jf. note 247. En ny afspilning af dokumentteksten (kunstnerens præproducerede lydspor) afføder en *ny* afspilningstekst, som kun i begrænset omfang repræsenterer den oprindelige afspilningstekst, som lytteren eller tilskueren oplevede i mødet med kunstværket.

henseender en ukendt faktor for den senere forskning. I forbindelse med lydindspilninger kan det virke som en lidt søgt eller abstrakt problemstilling, men overfører man disse betragtninger på fx e-bøger, bliver relevansen tydeligere.

For e-bogen gælder samme vilkår: Som tekstkilde er en publiceret e-bog polyform. Dokumentteksten, dvs. den elektroniske fil (fx i ePub-format) er polyform, men afspilningsteksten er individuel og derfor monoform. Dens typografi og grafiske opsætning kan tilpasses i så høj grad, at det er vanskeligt overhovedet at tale om tekstens materialitet eller bibliografiske koder som en håndgribelig manifestation. Ligeledes er valget af præsentationsmedie i sig selv en væsentlig faktor, som gør, at fx to ens eksemplarer af samme polyforme dokumenttekst kan tage sig vidt forskelligt ud i afspilningen. I illustration 39 viser jeg samme dokumenttekst (en e-bogsversion af Villy Sørensens *Sære historier* (1953) i formatet *epub*) afspillet på to forskellige læseapparater. Dermed vanskeliggøres den materielt bevidste forskers arbejde betydeligt. En fortolkning, som inddrager tekstens materialitet, bliver ikke længere kontrollabel.



Ill. 39 – Villy Sørensen på SONYs PRS-505 og Apples Ipad 2

Situationen kan sammenlignes med den kommercielle bogproduktion op til slutningen af det 19. århundrede. Da var det almindeligt at købe bøger uindbundet og uhæftet – man købte bogen i *materie*, som det blev kaldt – og derefter lade dem indbinde hos sin foretrukne bogbinder i en indbinding efter eget valg. Privatbindet, som denne type

kaldes, er ikke omfattet af tekstens polyformitet. Det er en monoform bestanddel, og en fortolkning, som forsøger at inddrage bogens materialitet, bør være varsom med at drage forbindelser mellem den polyforme bogbloks indhold og den monoforme indbinding. Det er først med tilkomsten af forlagsindbindingen, dvs. forlagenes egne trykte omslag, at vi opnår polyforme indbindinger. På samme måde er det en tilsnigelse at tale om formen i forbindelse med lydtekster, hvis dokumenttekst nok er polyform, men hvis møde med lytterne sker på forskellig vis og på forskellige materielle vilkår.²⁵⁹

For tekster, som kræver afspilning, knytter polyformitetsbegrebet sig kun til dokumentteksten. Afspilningstekster er (principielt) monoforme. Når materialitet skal gøres til et centralt tema i en analyse og fortolkning, kan man med fordel skelne mellem *lagringsmaterialitet* og *præsentations-* eller *afspilningsmaterialitet*. Kun lagringsmaterialiteten er en mangfoldiggjort størrelse historisk forankret til publikationsdatoen. Kun lagringsmaterialiteten kan have givet flere læsere eller lyttere associationer i samme retning. Præsentations- eller afspilningsmaterialiteten har derimod ikke samme historiske forankring, men afhænger af skiftende teknikker og kvaliteter gennem tiderne. Selvom den spiller en væsentlig rolle i tekstens møde med lyttere og læsere, kan den ikke uden videre inddrages i analysearbejdet, som den polyforme præsentation af teksten i en trykt bog kan. Her ser jeg en alvorlig udfordring for den materielle tilgang til tekstanalysen, idet der ganske enkelt mangler værktøjer og begreber til at tale om efemere tekster.

At lydindspilninger er knyttet til dokumenter giver lytteren en vis kontrol over lydens (og talens) temporale vilkår. Afspilningen kan sættes på pause eller startes forfra (sidstnævnte er lettere på lp-udgivelserne end på musikkassetterne). Derudover er mc'en det man med en engelsk betegnelse kalder et *mutable* lagringsmedie, dvs. dets indhold kan ændres, i modsætning til lp'en som er *immutable*. Man køber dermed ikke kun et stykke litteratur på kassettebånd, men også et genanvendeligt objekt, som kan

²⁵⁹ Et andet eksempel på en tekstkildes transformation fra polyform til monoform finder man, når fx trykte bøger forsynes med håndskrevne tilføjelser. Det sker bl.a. når en forfatter bruger et håndeksemplar af et førstetryk til at redigere og forberede udgivelsen af andenuddagen, jf. fx Kondrup: *Editionsfilologi* (2011), s. 182. Michael Strunge forsynede sammen med tegneren Peder Bundgaard bl.a. udvalgte eksemplarer af digtsamlingen *Skrigerne* (1980) med håndskrevne tilføjelser på blanke sider. På Det Kongelige Bibliotek findes forskellige eksemplarer – nogle med disse tilføjelser, andre uden. Imidlertid er de alle opstillet som polyforme tekstkilder, selvom de deformerede eksemplarer i princippet hører hjemme på håndskriftsafdelingen.

bruges til andet end blot lytteoplevelsen.²⁶⁰ Imidlertid bør man være forsigtig med at trække en sådan tolkning ned over de købere, som valgte at anskaffe sig Gitte-monologerne på bånd. I starten af 1980'erne var et køb af kassettebånd nok snarere noget nyt, spændende og på sin vis mere praktisk end et køb af en lp. Mc'en kunne man lytte til i bilen, den kunne nemmere transporteres, og således kunne lytteoplevelsen nemmere deles med andre. Desuden kunne man lytte til mc'en på farten i sin Walkman, idet SONY netop havde lanceret deres første af slagsen.²⁶¹

6.1.3.2 Radio-oplæsningerne

For radioversionernes vedkommende gælder en lignende bibliografisk problemstilling, men med omvendt fortegn. Her er dokumentteksten nemlig monoform (fx spole- eller DAT-bånd i arkivet på DR). Der, hvor tekstkilden som en helhed bliver polyform, er i transmissionen. Lytternes oplevelser blev derpå påvirket af den enkeltes monoforme afspilningsmaterialitet, som tilfældet også var for lydindspilningen.

Der er imidlertid en vigtigere problemstilling her, som knytter sig til radioversionernes monoforme dokumenttekst. Når jeg analyserer en lp eller mc med en oplæsning, sidder jeg som en af eftertidens lyttere med samme bibliografiske udgangspunkt som datidens, nemlig de polyforme dokumenter. For radioversionernes vedkommende er situationen en helt anden. Min adgang til disse foregår på et anderledes sæt af materielle og bibliografiske præmisser, end datidens lyttere var underlagt. Jeg har hos DR's arkiver købt adgang til samtlige kendte radioversioner i digitale kopier, hvilket først og fremmest gør det muligt for mig overhovedet at inddrage dem i mine analyser. Jeg har med andre ord erhvervet radioversionerne i form af dokumenttekster – ganske vist ikke originalerne, men kopier heraf. Denne adgang giver mig samme afspilningskontrol, som jeg har over lydudgivelserne, den gør det muligt for mig at udføre detaljerede analyser af det tekstlige indhold og at

²⁶⁰ Dog krævede industrielt indspillede kassettebånd en mindre modifikation for at kunne genindspilles. Et lille stykke tape måtte placeres over et hul i kassetens kant, hvilket neutraliserede skrivebeskyttelsen, se fx artiklen »Compact Cassette« på *Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Music_cassette>.

²⁶¹ Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay & Keith Negus: *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*, London, Thousand Oaks & New Delhi: SAGE Publications 2003 [1997], s. 8.

foretage digitale analyser af de auditive kvaliteter. Datidens radiolyttere havde ingen adgang til dokumenttekster. Det eneste, de hørte, var afspilningstekster transmitteret via radio, og for så vidt lyttede de på næsten samme præmisser som liveshowenes publikum.

Disse bibliografiske problemstillinger rejser en række spørgsmål, som jeg har vanskeligt ved at svare på: Hvordan foretager jeg en historisk analyse, når min adgang til materialet afviger så markant fra de historiske lytteres omstændigheder? Hvordan implementerer jeg boghistoriens paradigme om formens påvirkning af indholdets betydningsdannelse, når formen, dvs. lydets materialitet, ikke kan fastholdes som en polyform størrelse? En del af disse problemstillinger kan muligvis afhjælpes ved at gøre sig sine analysemetoder bevidst. I afsnit 6.1.4 vil jeg diskutere enkelte strategier for, hvordan man kan nærlytte til en auditiv tekst, dels som samtidig lytter, dels som senere forsker.

At lytte til et stykke litteratur læst op i radioen adskiller sig på en række pragmatiske punkter fra at lytte til samme tekst på en lydudgivelse eller læst op live. Voegelin karakteriserer bl.a. lydtekstens temporalitet som særligt mærkbar under radiolytningen. Selv med kendskab til programoversigter er man som lytter altid uforberedt på det, der strømmer ud af radioen.²⁶² Den manglende kontrol er med til at skabe en slags kontekstuel mørke – en situation, hvor vi lytter ud i et ukendt rum.²⁶³

At lytte uden nogen form for kontrol har en særlig effekt, som man bl.a. kan finde udnyttet i både Martin A. Hansens roman *Løgneren*, et af den danske radiolitteraturs centrale værker, og i Gitte-monologerne. Radiolytning er til tider blevet karakteriseret som en særlig intim form for massekommunikation. Man taler via radioen ikke til én stor kollektiv masse, men til et uendeligt antal individer. Denne pointe finder man hos bl.a. den tyske forfatter og medieteoriker Walter Benjamin i en novelle om en skribents første optræden som oplæser i radioen. Den erfarne

²⁶² Voegelin: *Listening to Noise and Silence* (2010), s. 37. Andetsteds skriver hun om radiolyden: »its nearness and temporality is [...] that of its own unfolding, out of the dark into my ears, in the physical time of the broadcast.« (s. 8).

²⁶³ Voegelin betegner fænomenet som en blindhed, men det fremgår ikke klart, hvordan radiolytning er mere blind end den oplevelse, man får ved at lytte til en lydudgivelse. Imidlertid finder man også denne blindhed tematiseret af den danske lydtekniker og instruktør Finn Quist i forbindelse med radioteatret og hørespillet som litterære og radiofoniske genrer, dels i hans artikel »Radioteatret – det blinde teater«, i: Christian Ludvigsen & Stephan Kehler (red.): *Teatrets historie*. Politikens håndbøger nr. 278, København: Politikens Forlag 1962, s. 377-384, dels i en række journaloptegnelser udgivet posthumt af Johannes Møllehave: »Finn Quist. En hørespillets filosof«, i: Nørgaard et al. (red.): *De musiske udsendelser* (1978), s. 142-150.

afdelingsleder beskriver forholdet således: »Der Radiohörer ist fast immer ein einzelner, und angenommen selbst, Sie erreichen einige Tausende, so erreichen Sie immer nur tausende Einzelner.«²⁶⁴ Næsten samme formulering findes hos den amerikanske instruktør og skuespiller Orson Welles. Han har beskrevet den særlige kombination af intimitet og massekommunikation, som radioen skaber, på følgende vis: »[the] invisible audience should never be considered collectively, but individually.«²⁶⁵ Radioformen er ifølge Welles bedst egnet til en fortælle teknik, som mimer mundtlig overlevering, og hvor lytteren dermed føler sig indbudt som fortællerens fortrolige.

I Gitte-monologerne og i *Løgneren* findes denne intime fortrolighed i udsigelsessituationerne: Gitte taler til veninden Susanne, og Johannes til den opdagede ven Natanael. Imidlertid finder man også en særlig afart af denne intimitet, som radiolytningens materielle og ontologiske vilkår er med til at skabe. Vi er som lyttere ikke udsigelsens egentlige modtagere, men begår en form for auditiv voyeurisme, idet vi smuglytter til en samtale mellem to andre. Hos *Løgneren* kan vi som lyttere fx identificere os med Natanael og dermed føle os som den betroede og usynlige ven. Dette er med al sandsynlighed med til at give værket en stor del af dets fremdrift. Men måske vi snarere skal identificere os med en anden form for lyttere, som romanen også indeholder, *smuglytteren*: Johannes' rengøringskone, Margrete, lytter tit ved døren »med Overkroppen inde i Nøglehullet.«²⁶⁶ Andetsteds forestiller Johannes sig, hvordan pigen på telefoncentralen lytter med på linjen, mens Rigmor, som er gift, erklærer sin kærlighed til Johannes.²⁶⁷ I Gitte-monologerne taler Gitte til Susanne over telefonen, og vi lytter med – ikke på linjen, idet Susannes stemme forbliver stum, men ved siden af Gitte.

At smuglytte kan i denne sammenhæng karakteriseres som en slags tilranet intimitet, som kun fungerer den ene vej. Radiolytningens mørke og manglende

²⁶⁴ Walter Benjamin: »Auf die Minute«, i: *Gesammelte Schriften* IV 2, hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, s. 761-763; s. 761. Novellen blev trykt første gang i *Frankfurter Zeitung* 6.12.1934 under pseudonymet Detlef Holz.

²⁶⁵ Jf. James Jesson: »A Library on the Air. Literary Dramatization and Orson Welles's *Mercury Theatre*«, i: Rubery (ed.): *Audiobooks* (2011), s. 44-60; s. 53, samt James Naremore: *The Magic World of Orson Welles*, New York: Oxford University Press 1978, s. 21. Radiolytning som en intim oplevelse findes også beskrevet i Bernstein: »Close Listening« (1999), s. 287. Dette tidlige fokus på intimitet er bemærkelsesværdigt, idet både Benjamin og Welles skriver på et tidspunkt, hvor radiolytning i højere grad var en fælles beskæftigelse. Man lyttede sammen i familien, ligesom man senere så tv sammen. Deres beskrivelse passer næsten bedre i dag, hvor mobile medier gør at radio ofte lyttes til individuelt.

²⁶⁶ Martin A. Hansen: *Løgneren*, København: Gyldendal 1950, s. 24. Se også s. 28.

²⁶⁷ *Ibid.*, s. 97.

kontrol er som skræddersyet til at sætte lytteren i en position som den auditive voyeur: Smuglytteren må i sagens natur ikke opdages – hverken ses eller høres.²⁶⁸ Selvom man måtte ønske noget gentaget eller forklaret, er det umuligt at bryde ind over for samtaleens egentlige parter. Smuglytteren ved heller ikke, hvornår samtalen starter eller slutter, eller hvad dens emne kommer til at være. Det er en tilfældighedens intimitet.

Denne form for tillempet eller tilranet intimitet kommer ikke på samme måde frem i liveshowene og på lydudgivelserne. Her forstyrrer forfatterens indledninger og ikke mindst publikums tilstedeværelse illusionen af intimitet. Voyeurisme er sjældent en gruppe-foreteelse. Vi føler os ikke som rigtige smuglyttere, når vi sidder blandt mange andre tilskuere og ser Højholt på scenen. Lydudgivelsens kontrol over tidspunkt, pauser og hvilken lydtekst, man ønsker at høre, kan heller ikke skabe samme oplevelse. Her forstyrrer publikationsformen det voyeuristiske element, fordi selve produktionen med henblik på distribution og salg medfører en slags sanktioneret lytteoplevelse, som radioen bedre kan skjule.

Højholt har selv karakteriseret lytterens placering i udsigelsessituationen som voyeuristisk i indledningen til radioudsendelsen *Nogle Gitte-monologer* fra december 1982: »Og det vil sige, at ... øh ... vi står altså inde ved siden af og hører. Vi aflytter. Voyeurholdning, frækt ikk' oss'. Ellers ville hun ikke sige noget«. ²⁶⁹ Her ser vi imidlertid et godt eksempel på, hvordan publikationskonteksten spænder ben for udsagnet. Højholts bemærkning giver ingen mening i den pågældende situation, men skal forstås som en reference til radioversionernes oprindelige transmissionsforhold. Denne har tilskuerne været fuldt ud bekendt med, og de vil formentlig også kunne foretage den nødvendige mentale transponering af udsagnet væk fra livesituationen og over på radioformen. Men som enkeltstående udsagn passer publikationskonteksten ganske enkelt ikke. Den er som en billedhenvisning i en bog uden billeder.

Denne udlægning af voyeurisme og intimitet er imidlertid ikke helt problemfri. Intimitet knytter sig ikke nødvendigvis til lyttesituationens fysiske

²⁶⁸ Jason Camlot beskriver et lignende eksempel fra den litterære lydindspilnings barndom i sin artikel »Early Talking Books«, i: *Book History* 6, 2003, s. 147-173; s. 163 f. Ifølge Camlot blev lytteren i Joe Haymans monolog »Cohen on the Telephone« (1913) også tildelt rollen som smuglytter (*eavesdropper*).

²⁶⁹ *Nogle Gitte-monologer* (2004) [1982], 9:08. Andre steder beskriver Højholt lytterens og læserens position i forhold til værket på lignende vis, fx i interviewet med Iben Holk, »En tur i naturen« (1984), s. 260: »Gitte snakker ikke til jér, hun snakker til Susanne, hun er vendt væk fra jer, – I hører, I aflytter, hvad der sker. Det er læsernes position over for *ethvert* kunstværk.«

kontekst alene, men også til performerens evne til at skabe et forestillet intimt rum og til at invitere tilhørerne indenfor. I den forstand kan et liveshow godt simulere en voyeuristisk situation. Det er i princippet, hvad Højholt gør med sin alder og sit køn, som ikke stemmer overens med Gittes. I kraft af hans performative evner går vi som tilhører med på legen og forestiller os, at vi lytter til Gitte. Effekten af disse forestillede kvaliteter (intimitet og kropslighed) afhænger af relationen mellem udtrykket og dets indhold og kan karakteriseres ved hjælp af Wittkowers begreber: det konsonerende, det kontrapunktiske eller det dissonerende forhold (jf. afsnit 6.1.2.3). Forholdet mellem Gittes og Højholts kropslighed er dissonerende, men tillægger imidlertid teksten et ironisk betydningslag. Det er fx denne dissonans, som gør det sjovt og effektfuldt at høre Gitte tale om Preben og sex med Højholts stemme: »Han fik'et lig' som han vill' ha'et, du ve'«. ²⁷⁰

Forholdet mellem radioformatet og den voyeuristiske smuglytter var konsonerende. Under liveoplæsningerne blev de fysiske rammer dissonerende, men ikke nødvendigvis forstyrrende. Hvis man i kraft af Højholts performance følte sig inviteret ind i det forestillede intime rum, så var illusionen intakt. ²⁷¹ De dissonerende fysiske rammer, som liveshowene repræsenterede, fjøede tilmed en social kontekst til. Her kunne man sidde sammen med ligesindede (og forfatteren selv) og smuglytte til Gitte og Susannes samtale – en slags social voyeurisme, som lydudgivelserne delvist har kunnet bevare, hvilket jeg vender tilbage til sidst i kapitel 7.

Med afsnittet her om radiolytningens særlige betingelser har jeg påvist, hvordan man kan drage paralleller mellem lytteoplevelsen og den auditive publikationsforms materialitet eller ontologi, og hvordan disse kan inddrages i en analyse af værkets udsigelsessituation og betydningsdannelse.

6.1.4 Strategier for nærlytning

I min tilgang til den litterære analyse har jeg med denne afhandling forsøgt at rekonstruere en række af de historiske omstændigheder for værkets publikation og

²⁷⁰ »Gittes monolog om Socialdemokratiet«, i: *Gittes monologer* (1982), side 1, nr. 3. Transskriptionens forlæg versionen fra *Gittes monologer* (1981).

²⁷¹ Et typisk eksempel på at intimitet ikke altid lader sig forestille kan findes inden for musikverdenen. Når store navne skal give såkaldte intimkoncerter i store haller, kan illusionen til tider være vanskelig at opretholde. Her repræsenterer forholdet mellem udtrykket og dets fysiske kontekst en forstyrrende dissonans.

reception. Jeg har forsøgt at redegøre for, hvilket materiale og hvilket kontekstuel kendskab samtidens læsere har haft og forsøgt at redegøre for, hvordan og i hvilken retning dette materiale med mere kan have påvirket læsernes fortolkning. Som en naturlig forlængelse af dette perspektiv må jeg derfor også afsøge det, man kunne kalde for en historisk lytteoplevelse: Hvilket auditivt materiale har lytterne haft adgang til? I hvilken kontekst er lytteoplevelsen foregået, dvs. både indholdsmæssigt («Undervand-Tidende», *Perspektivkassen*, liveshow etc.), materielt (radio, pladespiller, walkman, musikanlæg i bilen etc.) og situationelt (hjemme alene eller med andre, som publikum til liveshow, i bilen på farten etc.)?

Jeg skal som fortolker ikke forsøge at genskabe én bestemt form for lytteoplevelse og derpå inddrage den i fortolkningen. Derimod skal jeg som litteraturforsker være bevidst om disse forskellige rammer for den auditive teksts møde med sine lyttere. På den måde og kun på den måde kan jeg redegøre for og inddrage den auditive tilegnelse af litteratur i min fortolkning.

Dette afsnit handler om lyttestrategier: Hvilke muligheder har vi som litteratur-lyttere for at nærlytte og analysere auditiv litteratur? Hvilke muligheder havde Højholts samtidige lyttere, og hvilke muligheder har jeg som en af eftertidens litteraturforskere? Hvilke muligheder afføder de forskellige publikationsformer – både dengang og nu? Og hvilken forskel gør det, at det materiale, som jeg har adgang til, ikke længere har samme bibliografiske status, som det havde for datidens lyttere?

Strategier for nærlytning findes sjældent omtalt i den teoretiske litteratur og endnu sjældnere med en refleksion over, hvilken auditiv publikationsform denne lytning udspringer fra. Som jeg har påvist i det foregående, er det nemlig på ingen måde ligegyldigt, om vi lytter til indspilninger, liveshows eller radiotransmissioner. Derfor er det også vigtigt at være sig bevidst, hvori forskellen mellem den oprindelige og den nuværende form ligger. For anskuelighedens skyld tillader jeg mig her at gøre to banale betragtninger:

- Dokumenter kan analyseres. Det kan historiske radiotransmissioner og liveshows ikke, medmindre de er blevet indspillet og arkiveret, hvorefter de har taget form af dokumenter og ikke længere kan karakteriseres som transmissioner og liveshows.

- Dokumenter kan startes og stoppes. En forsker, som ønsker at analysere en arkiveret radiotransmission eller et indspillet liveshow, kan standse sin lytning, spole frem og tilbage og lytte flere gange til materialet. Det kunne datidens lyttere ikke.

Som forsker bør man være lytteoplevelsens historiske betingelse bevidst og indarbejde denne i sin lyttestrategi og analyse. I det følgende vil jeg redegøre for nogle af de få betragtninger om nærlytning, som jeg har kunnet finde i sekundærlitteraturen, idet der heri findes gode pointer, som kan appliceres på mit materiale.

Udgangspunktet for Sven Birkerts' behandling af lydbogen er lytning i bilen til bøger på MP3-cd'er. Dette format beror på en særlig lydkomprimering, som gør, at en enkelt cd kan indeholde op til 9 timers lyd, og er dermed velegnet til romaner og andre lange genrer.²⁷² Birkerts reflekterer over dele af lyttepraksisser og taler bl.a. om hvordan *deep listening* er en umulighed. Begrebet skal forstås som en auditiv pendant til *deep reading* – »the slow and meditative possession of a book«. ²⁷³ Alligevel erkender han, at lydbøger udelukker det modsatte fænomen: *speed reading*, som litteratur oftest udsættes for, og fokus vendes derfor mod sprogets lydligge, rytmiske og tonale kvaliteter.

Derudover giver han et enkelt bud på, hvordan den auditive tilegnelse kan benyttes i forbindelse med analysearbejdet. Lydmediet gør det ifølge Birkerts både lettere og mere fristende at genlæse (eller genlytte) en tekst, end den trykte version gør. Som eksempel giver han *lytningen* af James Joyce's novelle »The Dead« (1914): »I approach the story like a difficult piece of music, first acquainting myself with the structure and then listening further for the tonal, textual, and harmonic subtleties.«²⁷⁴

Denne strategi er ikke meget anderledes end den mere almindelige stillelæsnings. Her er gentagne læsninger i lige så høj grad et værdifuldt redskab i analysearbejdet. Birkerts' pointe har desuden en væsentlig begrænsning: Som strategi for en nærlytning er den ikke realistisk for længere værker. Man vil næppe give sig i

²⁷² En MP3-cd's samlede spilletid afhænger af, hvilken komprimering lyden udsættes for, og kan derfor variere meget. Jonathan Sterne giver en god introduktion til MP3-kompression i »The mp3 as cultural artefact« (2006), s. 832-836.

²⁷³ Birkerts: *The Gutenberg Elegies* (1994), s. 145.

²⁷⁴ Op.cit., s. 149.

kast med flere gentagne lytninger af Tolstojs *Krig og fred* med en samlet spilletid på 60 timer. Desuden gælder den ikke for radioudsendelsens eller livenesshowets lytteoplevelse.²⁷⁵

I Salomé Voegelins redegørelser for lytningens perceptionsformer skelnes der mellem lytning generelt og radiolytningens særlige karaktertræk. Voegelins generelle betragtninger tager imidlertid ikke højde for forskelle i genrer eller publikationsformer. Eksempelmaterialet spænder vidt fra avantgardistisk *musique concrete* udgivet på lp, lydmontage udgivet online og radiotransmissioner af både ældre og nyere dato. Men på intet tidspunkt problematiseres forskellene mellem eksemplernes historiske betingelser og forskerens lytteoplevelse på arkiver og lignende. Hvad angår lytning til indspillet lyd, går Voegelin med andre ord ud fra den opfattelse, at en lytter blot er en lytter, hvilket jeg mener er problematisk.²⁷⁶

James Jessons artikel om Orson Welles' radiodramatiseringer fra 1930'erne har flere gode pointer om radioens særlige lytteoplevelse.²⁷⁷ Det er vanskeligt at finde oplysninger om, hvorvidt Welles' udsendelser blev transmitteret live i radioen, eller om de var indspillet på forhånd. Flere af udsendelserne findes som lydudgivelser, der bryster sig af at stamme fra de oprindelige transmissioner, men det gælder ikke dem alle.²⁷⁸ Jesson giver dog ingen oplysninger herom. Den eneste materielle refleksion, han tilbyder, er, at radiotransmissionerne lægger sig tættere op ad live end ad indspillet lyd.²⁷⁹ Artiklen indeholder flere citater fra udsendelserne, men ingen betragtninger om forskellen mellem de historiske betingelser for lytteoplevelsen og hans egen arkivariske tilgang til materialet. Netop citering er et glimrende eksempel

²⁷⁵ Charles Bernstein skriver også om lyttestrategier i sin »Introduction« til Bernstein (ed.): *Close Listening* (1998), s. 3-26. Fokus for Bernstein og for flere af bidragsyderne er særligt tæt knyttet til moderne lyrik og til forholdet mellem at læse den trykte tekst og høre en oplæsning. Ifølge Bernstein bør nærlytning være et supplement til den almindelige litteraturanalyse: »Close listenings may contradict "readings" of poems that are based exclusively on the printed text and that ignore the poet's own performances, the "total" sound of the work, and the relation of sound to semantics.« (s. 4).

²⁷⁶ Voegelin beskriver sine eksempler og sin tilgang i *Listening to Noise and Silence* (2010), s. 15-39.

²⁷⁷ Jesson: »A Library on the Air« (2011).

²⁷⁸ Jf. fx en formulering som på hjemmesiden *The Mercury Theatre on the Air*: »All of the surviving Mercury Theatre shows are available from this page in RealAudio format«, <<http://mercurytheatre.info/>> (min kursivering). Et eksempel på en lydudgivelse er Welles' 1938-version af H.G. Wells' *The War of the Worlds* (1898), som blev udgivet på lp i 1969 (DCS 10) af forlaget The Famous Charisma Label. På coveret står: »The actual broadcast by the Mercury Theatre on the air as heard over the Columbia Broadcasting System, October 30th, 1938.« Billeder af udgivelsen findes på hjemmesiden *Discogs*, jf. <<http://www.discogs.com/viewimages?release=2079190>>.

²⁷⁹ Jesson: »A Library on the Air« (2011), s. 56. Desuden angiver han som sit kildemateriale en række elektroniske versioner af udsendelserne tilgængelige på en hjemmeside, der ikke længere findes, jf. s. 58.

på, hvad der kan lade sig gøre, når vi lytter til dokumenter, men er yderst vanskeligt, når vi lytter til live eller radiotransmitteret lyd.

Radio- og medieforskeren Jacob Kreutzfeldt fra Københavns Universitet og projektet LARM Audio Research Archive har givet et bud på en forskningsmæssig lyttestrategi, som er betinget af eller tilpasset analysegenstandens oprindelige materielle kontekst. Arkiverede radioprogrammer i både analoge og digitale former bør lyttes til én gang uden pauser og uden noteringer. Først derefter skriver man sine umiddelbare betragtninger ned. Hermed har man som radioforsker sat sig selv i en position, der ikke er identisk med de oprindelige lytteres, men som har en række materielle betingelser til fælles hermed – som er justeret eller afstemt i forhold til datidens.²⁸⁰

Formålet med kapitlets teoretiske betragtninger har ikke været at overvinde distancen mellem datidens og min egen lytning, men at gøre mig bevidst om de materielle og ontologiske forskelle. Hermed har jeg opnået: 1) en forståelse for, hvordan min egen lytning adskiller sig fra datidens, 2) en bevidsthed om hvilke materielle faktorer, der påvirkede datidens lyttere, og 3) en mulighed for at tilpasse min egen lytning, således at den til en vis grad kan nærme sig eller simulere datidens. Det sidste har jeg efterstræbt ved at lytte første gang uden stop og uden noter, som Kreutzfeldt foreslår. Jeg har lyttet til indspilningerne på min bærbare computers højttalere, hvilket i kvalitet kan sammenlignes med en almindelig køkken- eller bilradio. Jeg kan ikke efterstræbe en original afspilningsmaterialitet, idet denne var monofon, men jeg kan forsøge at nærme mig en materialitet eller manifestation, som er mere eller mindre repræsentativ.

6.2 Litteraturanalyse i laboratoriet

Stemmens kropslighed som en af betingelserne for den auditive tilegnelse af litteratur bliver dobbelt interessant i forbindelse med Gitte-monologerne. Ifølge Højholt selv er Gittes kommunikative praksis nemlig i høj grad et kropsligt fænomen. Bl.a. bliver Gittes læspen ved flere lejligheder fremhævet som et bevidst valg fra Gittes side, der

²⁸⁰ Tak til Jacob Kreutzfeldt for det gode, hidtil upublicerede forslag.

knytter hendes ord til kroppen.²⁸¹ Højholts mest pointerede formulering om Gittes sprog finder vi i Hans V. Bangs videoproduktion af et liveshow fra 1983 (se 4.5.2). Formuleringen optræder under en kommentar til Gittes besynderlige syntaks i monologen om landbrugets krise: »Hun snakker med kroppen«, erklærer Højholt, i modsætning til os andre, som spiller tiden på »adjektiver og adverbier«.²⁸²

En auditiv tekst kan til enhver tid transskriberes og analyseres ud fra sit tekstlige indhold, men hermed afskærer vi os fra at kunne analysere tekstens lydige kvaliteter. Roland Barthes fremhæver i »From Speech to Writing« (1974) netop kroppen som det, der går tabt, når det talte sprog transskriberes.²⁸³ Det er interessant, for det sætter unægtelig de trykte udgivelser i et ufavorabelt lys som repræsentationer af Gittes særlige karakter. Hendes læspen og kropslige sprogbrug kommer hverken til deres fulde udtryk i de trykte versioner eller i transskriberinger af lydudgivelserne. Derfor er der brug for lydanalytiske værktøjer, med hvilke vi som litteraturforskere kan møde teksten på lydens egne præmisser. Lydanalysen giver os med andre ord en mulighed for at bibeholde kroppen i vores analyse af værket.

Der er mange forskelle mellem de to lydudgivelser fra 1982 og 83. Jeg har i kapitel 4 fremhævet bl.a. forordenes stempling af monologerne som enten kunst eller underholdning, covernes materialitet, indspilningernes lyd kvalitet og fordelingen af paratekst og monologer. Den mest centrale forskel, og samtidig den vanskeligste at indfange og referere, er imidlertid Højholts stemmeføring. Når man lytter til de to lydudgivelser, bliver man nemlig opmærksom på, at både Gitte og [Højholt]s stemmer udvikler sig fra den første udgivelse i 1982 til den anden i 83. Forskellen er så markant, at man med fordel kan tale om en tidlig og en senere Gitte, samt en tidlig og en senere [Højholt]. Udviklingen finder især sted i de to figurers intonation, aspiration og stemmeleje. Umiddelbart kan den høres og identificeres med det blotte øre, men det er en vanskelig opgave at holde styr på stemmerne og deres indbyrdes relationer i flere timers indspilninger. I stedet kan man ved hjælp af den software til lydanalyse, som jeg beskrev i afsnit 3.2, se disse forhold og redegøre for udviklingen ud fra en

²⁸¹ Jf. bl.a. *Nogle Gitte-monologer* (2004) [1982], 8:19. Jeg vender tilbage til Gittes kropslige sprog i afsnit 6.3.

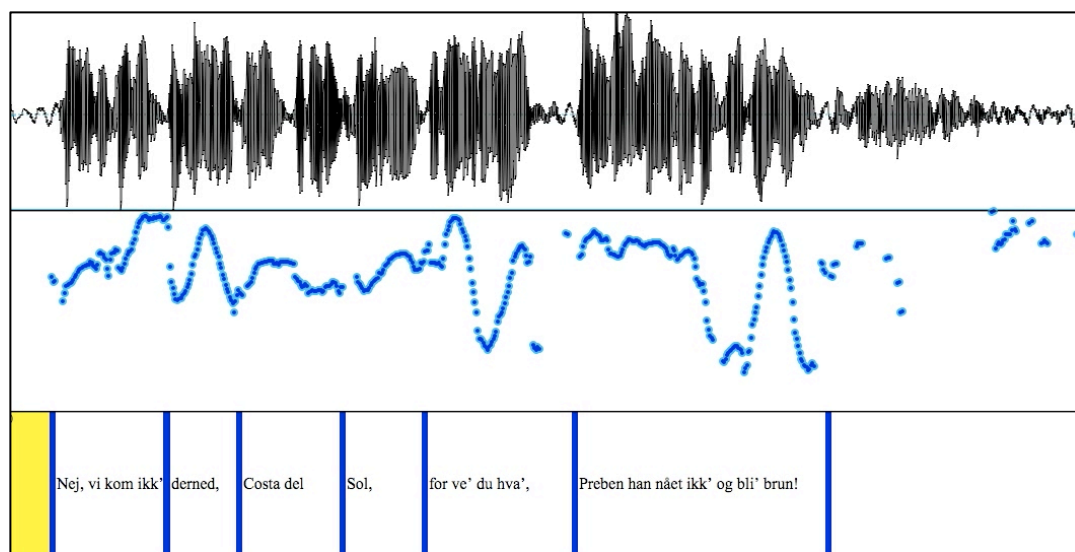
²⁸² *Per Højholt: Gittes monologer (2)* (2007), 4:00, <<http://img.kb.dk/video/hoehholt/gitte2.html>>.

²⁸³ Roland Barthes: »From Speech to Writing« (1974), i: *The Grain of the Voice. Interviews 1962-1980*, translated by Linda Coverdale, Berkeley & Los Angeles: University of California Press 1991, s. 3-7; s. 7.

række målinger og beregninger. Nogle af eksemplerne i det følgende indgår i oplægget »Text & Sound – Documents & Digitisation« (2010), som jeg lavede i samarbejde med radioforskeren Bente Larsen. I den elektroniske version kan man høre lydklippene og se videogengivelser af analyseprogrammets afspilninger.²⁸⁴

6.2.1. Intonation på lydudgivelsen i 1982

På den første lydudgivelse fra 1982 taler Gitte med en meget lys og luftig stemme. Hun taler lidt langsomt sammenlignet med den senere Gitte, og hendes stemmeleje ligger relativt højt. I sine fraseringer foretager hun ofte ret store spring mellem dybe og høje toner, og undertiden kan disse spring observeres inden for et enkelt ord eller en enkelt stavelse. Her bliver springet til en slags glissando, dvs. en glidende overgang fra høje til dybe toner eller omvendt. Nedenfor ses et eksempel på denne type fra »Gittes monolog om Danmark«, illustreret med et skærmbillede fra programmet PRAAT.



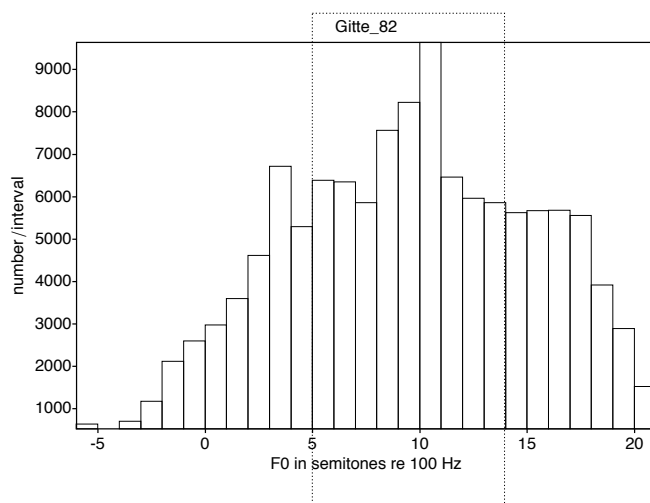
Ill. 40 – Udklip af »Gittes monolog om Danmark« vist i PRAAT

Illustrationen viser lydklippet som waveform (øverst), pitch- eller intonations-kurve (i midten) og transskription (nederst). Prikkerne i midterste række repræsenterer målinger af tonehøjden: nederst de dybe toner og øverst de høje. Her kan vi se, både

²⁸⁴ Larsen & Nielsen: »Tekster og lyd« (2010).

at Gittes toneleje ligger forholdsvis højt, og at hendes tonale spring er temmelig store. De to store udsving ved frasen »ve' du hva'« og ordet »brun« er faktisk imponerende spring på over en oktav.

Disse eksempler er interessante og kan give os et billede af, hvordan Højholt bruger de ikke-tekstlige variabler til at skabe figuren Gitte. Men de er stadig vanskelige at sammenholde med den senere Gitte og med [Højholt]s stemmeføring. Til dette formål er det nødvendigt at isolere de pågældende stemmer og lade PRAAT beregne en række gennemsnitsværdier, som kan repræsentere Gittes overordnede stemmeføring.²⁸⁵ Betragtet isoleret kan betydningen af disse talværdier være vanskelig at få øje på, men de er et uvurderligt redskab ved sammenligningen af de forskellige stemmer. Gittes stemme i 1982 tager sig ud på følgende vis i diagramform:



Ill 41 – Diagram over Gittes stemmeføring i 1982

PRAAT har målt tonehøjden for Gittes stemmeføring ca. 100 gange pr. sekund, og diagrammet viser fordelingen af disse målinger. De stiplede linjer markerer det interval, hvori 50% af målingerne befinder sig. For den tidlige Gitte omfatter disse 50% et interval på 9 halvtoner. På diagrammet kan vi bruge den stiplede kasse til at se, hvilket toneleje Gitte oftest befinder sig i: fra 5 til 14 halvtoner over 100 Hz.²⁸⁶

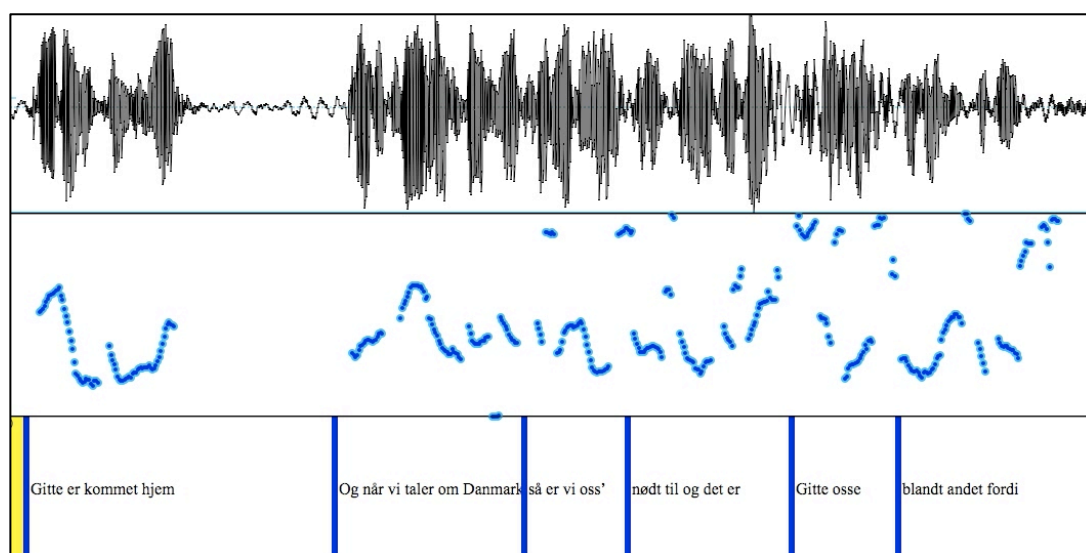
²⁸⁵ For at isolere fx Gittes stemme på 1982-udgaven har jeg taget en digital kopi af lp'ens samlede indhold og derefter i et lydredigeringsprogram (her Audacity, men PRAAT kunne også bruges) klippet [Højholt]s stemme ud. Den samme metode er brugt til at isolere de øvrige stemmer, dvs. den senere Gittes og [Højholt]s.

²⁸⁶ Alle målinger er foretaget med et udgangspunkt i 100 Hz, jf. afsnit 3.5.

Men intervallets størrelse i sig selv udgør også en interessant måling. Det fortæller os nemlig noget om, hvor stor variation Gitte taler med. Inden for audiolingvistikken kaldes dette for talerens frekvensvariation eller spredning. Jo mindre spredning, desto mere monoton fremstår stemmeføringen.²⁸⁷ En spredning som Gittes på 9 er temmelig stor og repræsenterer en meget livlig og tonalt varieret tale.

Placeringen af den stiplede kasse markerer det interval, hvori flest målinger befinder sig, men en bedre og mere sammenlignelig indikator herfor er stemmeføringens medianværdi. Medianen er en størrelse, som man bruger inden for statistiske beregninger som alternativ til gennemsnitsværdien, idet medianen ofte er en bedre indikator for hovedtendensen i en række målinger end gennemsnittet er.²⁸⁸ Gittes median lå i 1982 på 9,6 halvtoner – det er hendes grundtone.

Ser vi i stedet isoleret på [Højholt]s stemmeføring i 1982, vil vi opdage, at forskellen mellem udgavens to figurer er stor. [Højholt]s stemme er mørkere og ligger i et markant lavere toneleje end Gittes. Den udviser langt færre og kun mindre udsving, men talen er rolig ligesom Gittes. I bund og grund lyder [Højholt] her i 1982 ret meget, som Højholt gør i samtidige interviews, hvilket jeg vender tilbage til senere. Nedenfor ses et udklip af indledningen til »Gittes monolog om frihed«

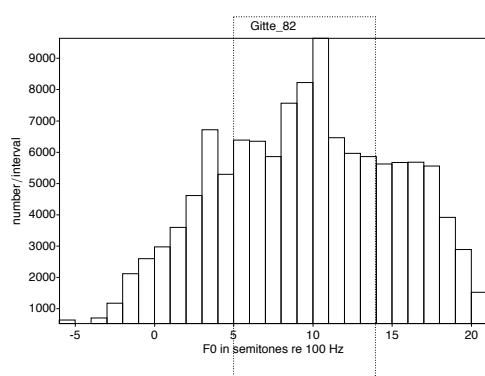


Ill. 42 – Udklip af indledningen til »Gittes monolog om frihed« vist i PRAAT

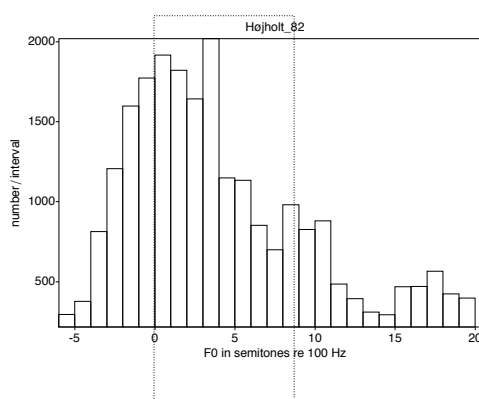
²⁸⁷ Fx er spredningen hos Niels Lyngsø i førortale oplæsning af »Konstellation XIX« (1999) (se 6.1.2.2) på kun 2,8 halvtoner.

²⁸⁸ Medianen håndterer bedre fejlmålinger uden at forskubbe resultatet for meget. Hvis fx en række målinger giver resultaterne 2, 4, 4, 5, 6, 7 og 35, så er gennemsnittet 9, mens medianen er 5. Dermed bliver medianen en bedre indikator for hovedtendensen blandt målingerne.

Udklippets første sætning kommer umiddelbart efter Gittes afslutning på Danmarks-monologen, og man fornemmer, at Højholt lader sit stemmeleje glide ned fra Gittes niveau i et af [Højholt]s få glissandoer. Derefter holder intonationen sig i et lavere toneleje end Gittes.²⁸⁹ Ser vi på [Højholt]s samlede stemmeføring i diagramform og sammenligner med Gitte, bliver forskellen særlig tydelig.



Ill. 43– Gittes stemmeføring i 1982



Ill. 44 – [Højholt]s stemmeføring i 1982

[Højholt]s spredning er på 8,7 halvtoner, dvs. 0,3 halvtoner under Gittes. Nok er de to værdier nogenlunde ens, men til gengæld befinder [Højholt]s interval sig mellem 0 og ca. 9 halvtoner, hvilket er langt under Gittes interval, som lå mellem 5 og 14 halvtoner. Denne forskel bliver endnu tydeligere, når vi sammenligner de to stemmers medianværdier. [Højholt]s median er på blot 3,2 halvtoner, dvs. hele 6,4 halvtoner under Gittes median, eller hvad der svarer til lidt over en halv oktav.²⁹⁰

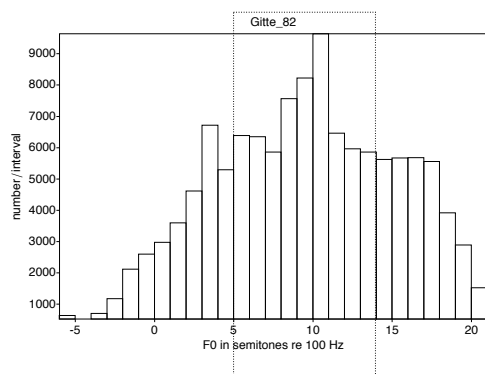
6.2.2 Intonation på lydudgivelsen i 1983

Denne meget tydelige forskel mellem Gitte og [Højholt] i 1982 bliver mindre på udgaven fra 1983. Både Gitte og [Højholt] rykker sig i forhold til deres oprindelige udgangspunkt. Gitte bliver mindre lys og luftig og finder sig til rette i et knap så højt

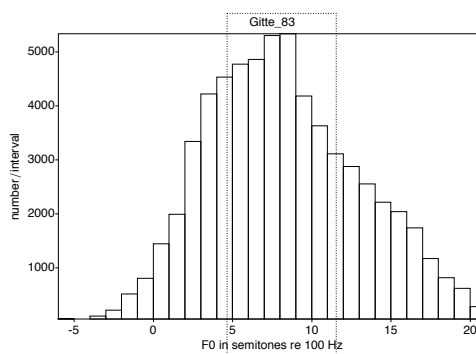
²⁸⁹ De sporadiske pletter man ser øverst i feltets højre halvdel er støj og publikums latter og er dermed et eksempel på den type fejlkilder, jeg omtalte i afsnit 3.5.

²⁹⁰ Forskellen mellem diagrammernes lodrette akse (op til 9000 hos Gitte, og kun til 2000 hos [Højholt]) skyldes fordelingen mellem monologer og paratekst: Gitte har langt mere spilletid end [Højholt] på 82-udgaven, og der er derfor langt flere målinger at skulle repræsentere i diagrammet.

toneleje. Derudover taler hun lidt hurtigere og med lidt færre af de store udsving, som karakteriserede hendes stemmeføring i 1982.



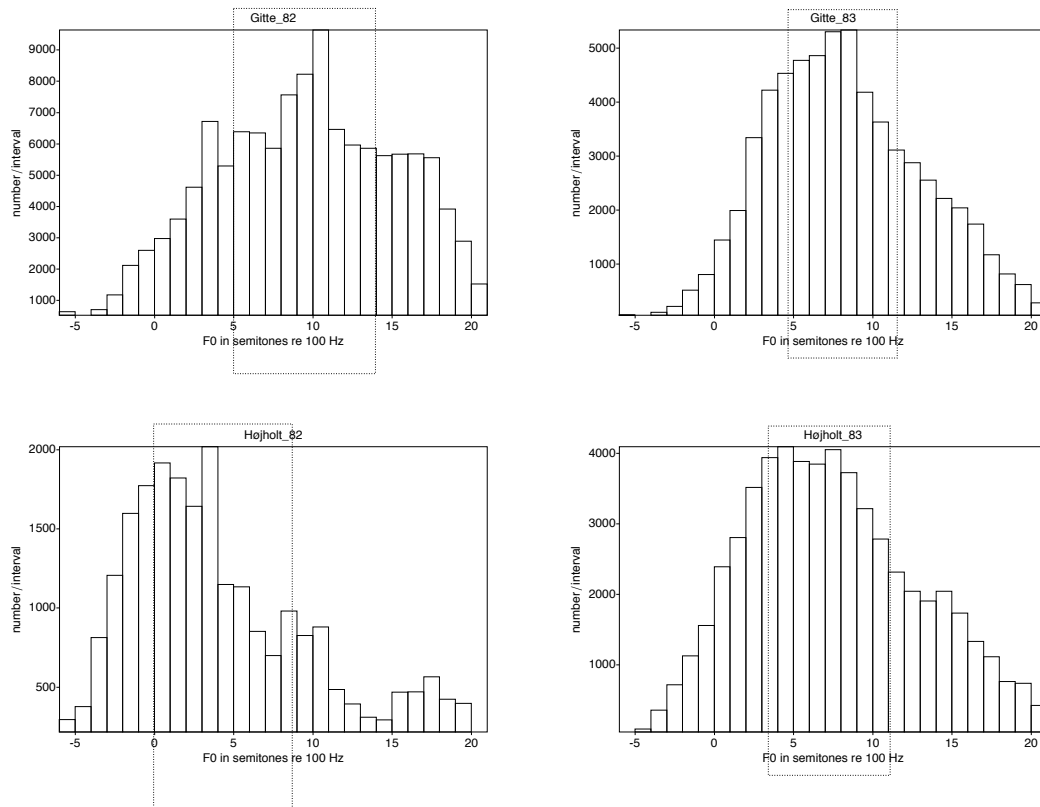
Ill. 45 – Gittes stemmeføring i 1982



Ill. 46 – Gittes stemmeføring i 1983

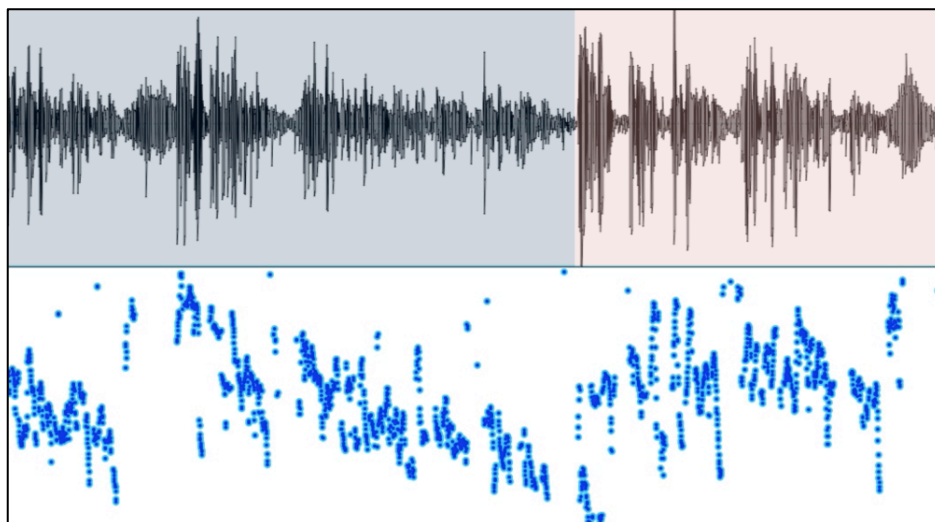
Sætter vi begge Gittes diagrammer op over for hinanden, ser vi for det første, hvordan spredningen blevet mindre: 6,9 halvtoner i stedet for 9. For det andet har intervallet rykket sig en smule nedad og placeret sig fra ca. 4,5 til 11,5 halvtoner. Hvor Gittes median før lå på 9,6, er den faldet til 7,9, dvs. et fald på næsten to halvtoner. Med denne udvikling bevæger Gitte sig over mod [Højholt]s stemmeføring, og samtidig bevæger [Højholt] sig den modsatte vej, hvormed de to stemmer næsten mødes på halvvejen.

Forskellen mellem den tidlige og den senere [Højholt] tegner sig for det største spring i udviklingen. [Højholt] lyder i 83 decideret som Gitte i flere passager, både hvad angår intonation, toneleje og glidende spring. Spredningen er kun blevet en smule mindre: 7,7 frem for 82-udgavens 8,7. Til gengæld er intervallet placeret langt højere: fra ca. 3,4 til 11,1 halvtoner. Men vigtigst af alt er [Højholt]s medianværdi, som ligger på hele 7 halvtoner, dvs. næsten 4 halvtoner over grundtonen i 82 og mindre end én halvtone fra Gittes median på samme udgivelse.



Ill. 47 – Samlet opstilling

Sætter vi diagrammerne op over for hinanden, ses udviklingen tydeligt: til venstre er der stor forskel mellem de to stemmer, og til højre (dvs. i 1983) er der næsten sammenfald. På udgaven fra 1983 smelter de to stemmeføringer under tiden sammen i en sådan grad, at det er vanskeligt at høre, hvem der siger hvad. Et eksempel herpå finder vi i »Gittes monolog om strøget« i overgangen mellem indledning og monolog.



Ill. 48 – Udklip fra Gittes sidste monologer (1983).

[Højholt]s passage i illustration 48 er markeret med blå og Gittes med rødt. [Højholt] taler her om ligheden mellem Strøget i København og hovedgaden i Pårup, men det kunne i princippet lige så godt have været Gitte. Som man kan se på illustrationens intonationskurve, tegner [Højholt] sig faktisk for de højeste toner her og Gitte for de dybeste. Derudover benytter [Højholt] sig hyppigere af store tonale spring. Gittes mange glissandoer er netop karakteristiske for hendes stærke midtjyske dialekt. Nok taler [Højholt] i 1982 også midtjysk, men slet ikke i samme grad som Gitte. I 1983 er dialekten og dermed de hyppige glidende spring i langt højere grad til stede hos [Højholt], hvormed de to stemmers sammenblanding bliver mere markant.

Sprogforskeren Hans Basbøll er én af de få, som har undersøgt de sproglige detaljer i Højholts oplæsninger af Gitte-monologerne. I »Talesprog i skriftsprog« (1991) peger han netop på forskellen mellem Gittes og [Højholt]s sprogbrug, herunder intonationen. Ifølge Basbøll har Gitte langt flere regionale og lavsociale træk end [Højholt].²⁹¹ Hvad angår intonationen, er det korrekt, hvis man ser på indspilningen fra 1982, men ikke på den fra 1983, som jeg har påvist med mine lydanalyser. Basbøll har dog kun undersøgt én monolog, »Gittes monolog om tåregas«, som optræder på 1982-lp'en. Dermed bliver han ikke opmærksom på den udvikling i Højholts stemmeføring, som jeg har dokumenteret. Havde han imidlertid lyttet til en senere indspilning, fx den version, som findes på Preislers videoproduktion, havde forskellen mellem [Højholt] og Gitte været langt mindre.

6.2.3 Andre lydtekster

Udgangspunktet for mine analyser har her været de to lydtekster omtalt i 4.4, men den udvikling, jeg har påvist, kan også observeres på fx video-teksterne. De to lydtekster er i princippet kun punktnedslag i en længere proces, der strækker sig over hele publikationsforløbet. Alle de eksisterende indspilninger kunne have været analyseret, men jeg har til dette afsnit valgt kun at inddrage Ebbe Preisler og Sten Bramsens videoproduktion fra 1984 som eksempel (se afsnit 4.5.1).²⁹² Her kan man

²⁹¹ Hans Basbøll: »Talesprog i skriftsprog: Hvad sagde Gitte om tåregas?«, i: *Sprogene i sproget. Modersmål-Selskabets Årbog*, [København:] C.A. Reitzels Forlag 1991, s. 53-63; s. 57 f.

²⁹² For at kunne analysere lydsporet fra en video-optagelse, skal det først konverteres til en lydfil. Et program som Screenflick kan 'optage' lyden fra en afspilning af videoen, og derefter kan lydsporet analyseres, <<http://www.aralium.com/screenflick>>. Radioversionerne er vanskeligere at tage i betragtning, idet fordelingen mellem Gitte og [Højholt] er for ulige. [Højholt]s stemme bruges kun til

se, hvordan udviklingen fortsætter. Optagelsen stammer fra et liveshow i oktober 1983, dvs. et halvt år efter indspilningen af 1983-lydudgivelsen, og især [Højholt]s stemme har nærmet sig mere til Gittes. Som det fremgår af tabellen nedenfor, er det centrale interval igen blevet mindre, og medianværdien er også steget. Gittes stemmeføring er mindre påvirket: Det centrale interval er blevet en anelse mindre, hvorimod medianen er steget med lige under en halv tone.

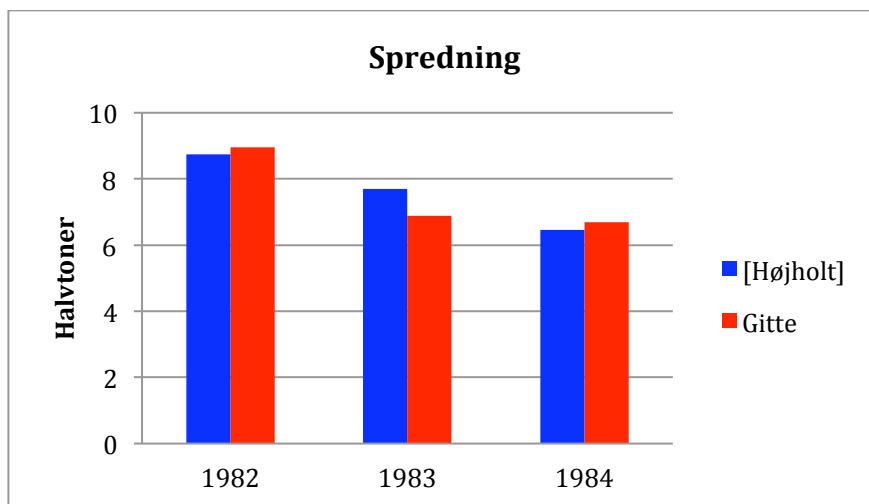
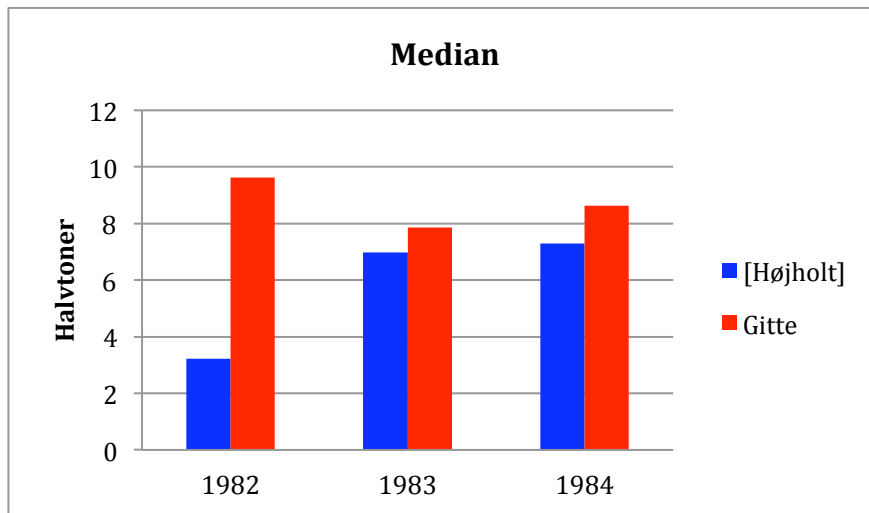
	Median	Spredning
[Højholt] 1982	3,2	8,7
[Højholt] 1983	7,0	7,7
[Højholt] 1984	7,3	6,5
Gitte 1982	9,6	9,0
Gitte 1983	7,9	6,9
Gitte 1984	8,6	6,7

Tabel 17 – Udviklingen af Højholts stemmeføring

Hvis man tegner resultaterne af disse tre punktnedslag ind i to søllediagrammer, bliver det nemmere at se, hvordan udviklingen forløber. Den blå sølje repræsenterer [Højholt]s stemme, den røde Gittes. Årstallene nederst angiver de to lydudgivelser *Gittes monologer* (1982) og *Gittes sidste monologer* (1983) samt Preislerproduktionen fra 1984.²⁹³

at udsige monologernes titler, hvorfor man ikke vha. de lydanalyser, jeg har brugt, kan opnå et repræsentativt billede af stemmeføringen.

²⁹³ Angivelsen af halvtoner i den lodrette akse til venstre er med udgangspunkt i 100 Hz.



Tabel 18 – Udviklingen i diagramform

6.2.4 Det samlede billede

Den udvikling af de to figurers stemmeføring, som jeg her har dokumenteret, kan altså både høres og ses ved hjælp af lydanalysens målinger, men hvad signalerer denne transformation? Hvilken betydning har det for fortolkningen af værket, at de to stemmer nærmer sig hinanden i takt med, at værkets publikation skrider frem?

Helt grundlæggende er udviklingen nært beslægtet med den udsigelsesmæssige forvirring, som metalepserne er med til at skabe. Sammenblandingen af Gittes og [Højholt]s stemmer peger også på forholdet mellem monolog og indledning, dvs. mellem tekst og paratekst. I sin bog om poesi og den moderne digtoplæsning, *Distant Reading* (2005), skriver Peter Middleton om

forskellen mellem digterens stemmeføring *under* oplæsningen og *rundt om* oplæsningen. Før og efter oplæsningen af selve digtet benytter digteren sig ofte af en anderledes og mere offentlig eller autoritativ stemme.²⁹⁴ Med denne kan digteren tale om det oplæste materiale eller give andre oplysninger af interesse for tilhørerne.

Ud fra lydanalysen kan vi se, hvordan Højholt med sin differentierede stemmeføring på 1982-udgaven demonstrerer den forskel, som Middleton sigter til. Udgivelsen signalerer, at her er tale om en samling kunstneriske produkter, digte eller monologer, som er omgivet af en række mere eller mindre perifere indledningstekster. [Højholt]s nedtonede stemmeføring i 1982 signalerer, at indledningerne har en mindre central rolle i forhold til monologerne, hvilket formentlig også har været tilfældet i den første halvdel af værkets publikationshistorie. 1983-udgaven peger imidlertid i den modsatte retning. Her kan vi som lyttere komme i tvivl om, hvilke tekster (monologer eller indledninger) og hvilken figur (Gitte eller [Højholt]), der er værkets centrale.

I afsnit 5.1.1 diskuterede jeg, om det er strengt nødvendigt at skelne mellem den oplæsende [Højholt] og den empiriske forfatter. Jeg fastholdt distinktionen ud fra en praktisk betragtning, men måske netop lydanalyserne her kan være med til at argumentere for distinktionens anvendelighed. Med til det billede, jeg her har skitseret, hører også Højholts stemmeføring under et interview med Sten Bramsen på video-produktionen fra 1984. Her lyder [Højholt] som Højholt. Hans stemmeføring ligner den i 1982, men er endnu mere nedtonet, dvs. har fx færre tonale udspring. Interviewet er optaget lige inden oplæsningen, og man får således et tydeligt billede af to forskellige roller: en empirisk forfatter i samtale med en journalist om sit værk, og en performer eller oplæser, som er en del af selve værket.²⁹⁵

Sidst, men ikke mindst, peger især transformationen af Gittes stemmeføring på den udvikling, som hendes figur undergår i løbet af værket, og som er emnet for næste kapitel. Hvor Gittes stemme i 1982 med sin høje grundtone, sin luftige karakter og sit relativt langsomme tempo signalerede en lidt forsigtig pige, bliver hun grovere i 1983. Her forsvinder en del af hendes lette og luftige karakter, grundtonen falder, og tempoet stiger. Denne mere maskuline stemmeføring er et led i den

²⁹⁴ Middleton: *Distant Reading* (2005), s. 25. Middleton bruger betegnelsen »a different, more public voice«.

²⁹⁵ Det er dog ikke i alle interviews, at man oplever denne tydelige forskel. I telefoninterviewet med Åse Nielsen taler han i udpræget grad som den sene [Højholt], dvs. med høj spredning og relativt høj median, jf. *Fredagsåbent* (1983).

selvstændiggørelse, som også metalepserne peger hen imod, og som gør, at den sene Gitte ikke kun lyder anderledes end den tidlige, men også er en transformeret karakter i forhold til udgangspunktet i 1980.

6.3 Gittes kropslige talesprog

Jeg skrev i indledningen til afsnit 6.2, at Højholt ofte karakteriserede Gittes sprogbrug som et kropsligt fænomen. I de følgende afsnit skal jeg undersøge nærmere, hvordan denne kropslighed tager sig ud og redegøre for dens betydning i værket.

Højholts karakteristik af kropsligheden er ikke at finde i parateksten til de to lydudgivelser fra 1982 og 1983, men var en relativt fast bestanddel af de mange liveshows.²⁹⁶ Karakteristikken beror dels på Gittes stemmeføring, dels på en syntaktisk observation, men den første er formentlig den mest velkendte. På de tre indspilninger af liveshows, som findes udgivet (jf. afsnit 4.5), kan vi finde Gittes påtagne talefejl beskrevet som en del af [Højholt]s indledende bemærkninger. I radio-udsendelsen *Nogle Gitte-monologer* fra december 1982 lyder det fx:

Gitte læsper en lille smule. Det er ikk' ret meget. Det vil sige, hun læsper egentlig ikke. Det er den der lille lette talefejl, piger tillægger sig i pubertetstiden, der hvor det er krop og køn meget af'et, ikk'. De læsper lige en lille anelse. Sådan oss' når hun snakker, kan man altså høre, at hun har en krop oss', ikk' oss'. Sådan et lille diskolæsp. Det går over så snart hun kommer i fast forhold eller får et barn. Det er sådan lidt med forskel.²⁹⁷

Næsten samme formulering går igen på Preislers video-udgivelse fra 1984 som et indskud i de første linjer af Danmarks-monologen ved showets begyndelse:

Og hun hedder Susanne fordi Gitte hun læsper en lille smule. Ja, bare lidt. Det' ikk[] Hun har ikke talefejl eller noget. Hun læsper bare lidt. I ved, sådan som unge piger de læsper ... lige i starten. Ja... ja... For ligesom at fortælle, at der er altså andet end mund her. Det er også

²⁹⁶ Se bl.a. Carsten Madsen: »Per Højholt og lyd«, i: *Bogens verden* 2, 2007, s. 26-33; s. 31.

²⁹⁷ *Nogle Gitte-monologer* (2004) [1982], 8:19.

noget andet det drejer sig om ikk' oss' [...] Så snart Gitte får børn, så læser hun ikke mere. Så forsvinder det fuldstændig. Så behøver hun ikke det mere.²⁹⁸

Denne form for kropslighed hører til stemmeføringen. Den er et eksempel på kategorien *stemmens invariable kropslighed*, som jeg opstillede tidligere (jf. 6.1.2.3.) Allerede her kan man imidlertid se, hvordan kategorierne og den litterære praksis ikke altid passer sammen. Jeg hævdede, at stemmens kropslighed var mere eller mindre invariabel, dvs. at man ikke kunne løbe fra sin stemmes fysiske karakteristik, heriblandt læspen og andre talefejl. Højholt hævder derimod, at Gittes læspen blot er en påtaget talefejl – en socialt og aldersbetinget kvalitet, som Gitte har tillagt sig. Men som jeg også skrev, er grænserne flydende, og flere af de kvaliteter, som jeg henregnede til stemmens kropslighed, kan med overlæg tilegnes i mere eller mindre vellykket grad med imitation for øje. Gittes påtagne talefejl har med Carsten Madsens ord til formål »at gøre opmærksom på kropsligheden og dermed et erotisk potentiale.«²⁹⁹ At Gitte har erotisk potentiale fremgår også af hendes udsagn i monologen om Socialdemokratiet, hvor hun sørger for at forsyne Preben med sex, lige inden han skal til kongres (»han fik'et lig' som han vill' ha'et, du ved,«) og i tåregas-monologen, hvor hendes og Prebens skænderi går ud over samlivet (»Preben og mig, vi' sur', / og så lig' her mellem to perioder, Susanne, / det' da streng'!«).³⁰⁰ Disse eksempler er tekstlige signaler om Gittes erotiske potentiale, men ifølge Højholt kan vi altså også *høre* dette potentiale i Gittes læspen.

Karakteristikken af Gittes kropslige sprogbrug beror desuden på en syntaktisk observation, som Højholt ved flere lejligheder fremhæver. Det er med andre ord en kropslighed, som vi også finder i de skrevne versioner. På Bangs video-udgivelse fra 1983 redegør Højholt for denne syntaktiske kropslighed i et indskud til »Gittes monolog om krisen i landbruget« – nærmere bestemt efter linje 9 (»sagde han oss', Prebens far, altså, Niels, ikk' oss',«):³⁰¹

Det er ikk' en måde at snakke dansk på. Det er noget vrøvl. Da jeg skrev det her, tænkte jeg: Det passer sgu ikk' – fem kommaer og ingen

²⁹⁸ *Gittes monologer*, VHS (1984), 4:25.

²⁹⁹ Madsen: »Per Højholt og lyd« (2007), s. 31.

³⁰⁰ *Gittes monologer* (1981), s. 24 og *Gittes monologer* (1984), s. 57.

³⁰¹ *Gittes monologer* (1981), s. 30.

verbum. Det' ikk' dansk. Ikk' et adjektiv. Men det' sådan Gitte snakker. Hun spilder ikk' tiden sådan som os kultiverede, ikke. Vi bruger adjektiver og adverbier og alt muligt andet tant og fjas! Hun sætter bare tingene ved siden af hinanden og siger »ikk' oss'« til sidst, ikk'. Så' den ski' slået. Så hænger det sgu sammen. Og hvorfor gør'et det? Det er fordi hun snakker med kroppen. Det gør vi andre ikk'. Det' det der' galt. Det' hende der' den stærke.³⁰²

Til samme sted i krise-monologen gør [Højholt] en tilsvarende bemærkning på Preislers video-udgivelse fra 1984, dog uden at koble den syntaktiske anomali til Gittes kropslige sprogbrug. Tidligere i samme show, umiddelbart efter Danmark-monologens sidste linjer (»tyskern', altså, / Danmark, ikk' oss' ...«), karakteriserer [Højholt] Gittes syntaks på følgende vis:³⁰³

Det er jo ikk' sådan som dansk skal være. Det er jo ikk' rigsdansk. Rigsdansk, det ku' overhovedet ikk' det der. Det her det er kropssprog. Gitte hun snakker med hele sin tilværelse. Der er ikk' noget der.³⁰⁴

Betegnelsen *kropssprog* må her forstås i en anden og mere idiomatisk betydning end normalt. Kropssprog betegner almindeligvis de udtalte og ikke-tekstlige signaler, som kroppen kommunikerer, hvorimod [Højholt]s beskrivelse synes at sigte til en bestemt form for sprog – et sprog, som i høj grad tager udgangspunkt i den bagvedliggende krop.

Denne syntaktiske kropslighed, som teksten altså afslører både i oplæst og trykt form, er på et mere overordnet niveau beslægtet med mundtlighed som stilistisk begreb. Jeg mener, at man i denne sammenhæng kan sætte lighedstegn mellem mundtlighed og dialekt, når man taler om stilistiske virkemidler. At skrive mundtligt betyder grundlæggende blot at skrive, som man taler, i stedet for at følge retskrivningsreglerne, og vi taler alle med en eller anden form for dialekt, hvad enten den stammer fra landet eller fra byerne. Højholt har i et interview beskrevet dialekten og især Gittes bydialekt som sprogets kropslige forankring: »I det øjeblik du taler

³⁰² Per Højholt: *Gittes monologer (2)* (2007) [1983], 3:55.

³⁰³ *Gittes monologer* (1981), s. 15.

³⁰⁴ *Gittes monologer*, VHS (1984), 8:04.

dialekt, så har du givet sproget ikke bare et intellektuelt indhold, men også en krop bagved.«³⁰⁵

I dette kapitel har jeg undersøgt, hvordan det at lytte til litteratur adskiller sig fra det at læse den. Jeg har undersøgt, hvordan lydanalyse kan inddrages i den litterære meningsanalyse, og redegjort for nogle af de tematiseringer af Gittes kropslige talesprog, som Højholt fremfører i værkets paratekst. Man kunne have gravet dybere ned i denne kropslighed og de forviklinger, som oplæsningerne repræsenterer. Man kunne også have fokuseret mere på forbindelsen mellem Højholts sprogbrug og Gittes. De to er langt fra identiske, men deres tilgang til sproget som noget kropsligt forankret er ens. Min analyse har kun afdækket en del af Gittemonologernes særlige omgang med sproget, men forhåbentlig har den givet en ny indsigt i værkets komplekse betydningsdannelse og præsenteret en række nye værktøjer til at arbejde med litteratur som lyd.

³⁰⁵ Interview med Peter Tjellesen på videopublikationen *Syn for sagn. Per Højholt. Danske forfatterportrætter 2*, produceret af Peter Tjellesen & Bruno Enemark, VHS, Horsens: Forlaget åløkke 1982, 4:34. Tilsvarende beskrivelse findes hos Madsen: »Mundtlighed er udtryk for en kropsliggjort tale, og når kroppen taler med, fremføres en væsentlig del af talen ikke længere på et rent betydningsplan.« Se »Per Højholt og lyd« (2007), s. 31.

7 Fortolkning og transmission

Hvis man ikke griner, har man intet forstået [...] Grinet er en kropslig reaktion på en intellektuel indsigt.

Per Højholt i interview af Claus Grymer
– »Grin er indsigt«, i *Kristeligt Dagblad* (1982)

Dem der griner har ikk' forstået en skid af det hele.

Per Højholt, *Gittes monologer* (1982)

7.1 Hvad handler *Gittes monologer* egentlig om?

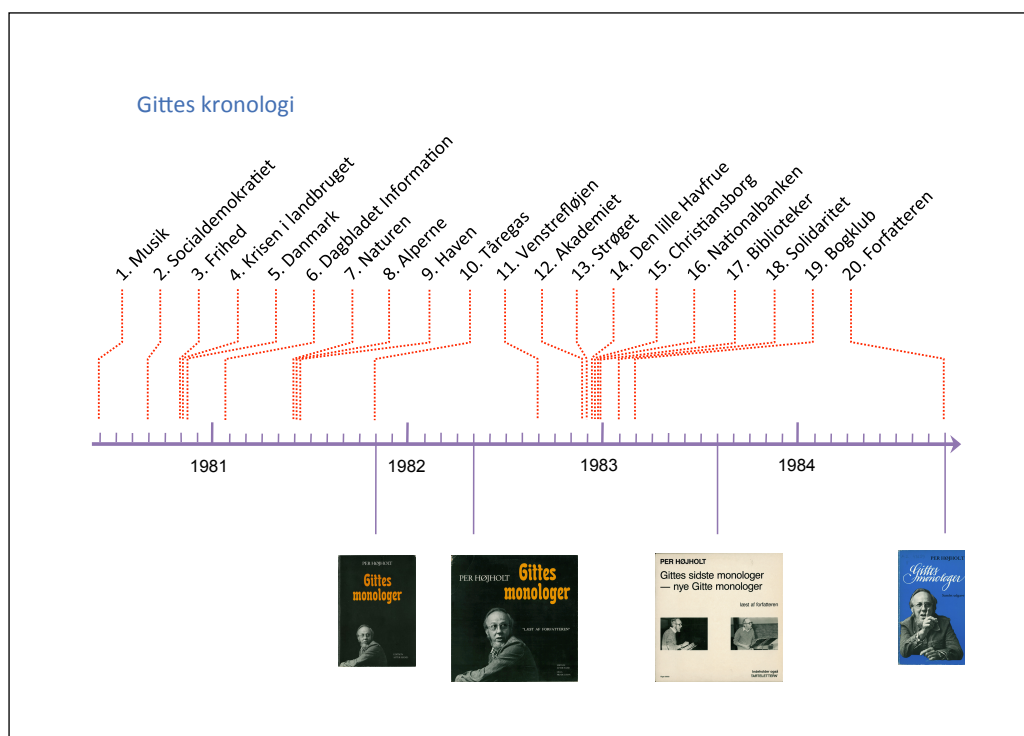
Som jeg skrev i kapitel 5, tegner der sig i værket to narrative forløb. Det ene, fortællingen om Gitte og Preben, foregår i diegesen, mens det andet, fortællingen om Højholt og værkets tilblivelse, foregår uden om. I afsnittet her vil jeg sammenfatte min fortolkning af disse to forløb og deres indbyrdes relationer. Det kronologiske publikationsforløb, som jeg behandlede i kapitel 4, danner her grundlaget for værkets narrative fremdrift.

7.1.1 En dannelsesroman i monologform

Som et samlet værk tegner monologernes narrative forløb konturerne af en udviklingsroman i miniatureudgave. Det er ganske vist en subtil én af slagsen, og i stedet for en sammenhængende fortælling er den stykket sammen af en række hverdagstableauer fra Gitte og Prebens hjem i det midtjyske. De enkelte monologer kan ses som punktnedslag i en sammenhængende fortælling om Gittes personlige udvikling – en række mere eller mindre skelsættende begivenheder fra hendes samliv med Preben, som fører fra én tilstand ved værkets begyndelse i 1980 til en helt anden tilstand ved dets afslutning i 1984. Gittes udvikling er, som i enhver anden (god) udviklingsroman, et udtryk for individualisering og selvstændiggørelse. Der er måske

ikke tale om egentlig åndelig eller intellektuel dannelse, men en individualiseringsproces i postmoderne forstand.

Som jeg allerede har været inde på i de to foregående kapitler, er Gitte ingen homogen figur hele forløbet igennem, og der er stor forskel på hendes tidlige inkarnation og den sene. Vendepunktet sker med tåregas-monologen, som oprindeligt blev sendt i »Undervands-Tidende« i november 1981, og som var 1982-lp'ens sidst tilkomne monolog. Her oplever vi for første gang Gitte sige fra over for Preben og hans politiske overbevisning, som hun hidtil i det store og hele har underkastet sig. Efter tåregas-monologen lader Gitte ikke høre fra sig med nyt før i september året efter, da den første af 1983-lp'ens nye monologer, »Gittes monolog om venstrefløjen«, publiceres.³⁰⁶



Ill. 49 – Tidslinje over monologernes publikationshistorie

Den tidlige Gitte er en lettere underkuet karakter, som ligger under for Prebens normer i det daglige. Det gælder fx hans sidespring, som Gitte omtaler i forbindelse med turen til Socialdemokratiets kongres:

³⁰⁶ Dette forløb fremgår ikke af den samlede udgave fra 1984, jf. 4.4.4. *Samlede digte* (2005) genoptrykker 1984-udgaven og dermed dennes rækkefølge.

Nej, jeg sagde ikk' noget om piger,
for ved du hvad, Susanne, han gør'et iliveller,
hvis han ka' komm' te'et, jeg kender ham,
og jeg siger ikk' noget til at han får sig lidt fremmed,
[...] naturen, ikk' oss, –³⁰⁷

I »Gittes monolog om musik« lader hun os vide, hvordan det står til med deres to fællesinteresser rally og musik: »Preben og så mig, vi hel' vild' med hans rally!«³⁰⁸ Læg mærke til, at rally i kraft af pronominet karakteriseres som *Prebens* interesse. Interessen for musik er også ulige. Det er nemlig Gitte, som rigtig elsker musik. Hun danser barfodet rundt hver tirsdag og torsdag aften og nipper til Prebens whisky, mens han er til ishockey (»Man blir lissom hel' sig sel'«). Alligevel er hun nødt til at få sin kærlighed til musik verificeret eller virkeliggjort af Prebens udsagn: »mig og så Preben, musik det ka' vi altså ikk' undvær', / det siger Preben oss': / Meget ka' det [sic] ta' fra os, siger han, men os' musik«.

I en af Gittes morsomme og uheldige parafraseringer af mere eller mindre faste vendinger lyder det: »Og du ve' hvodden det er, Susanne, ikk' oss, / hvad jeg gør, det vil jeg også.«³⁰⁹ Hvor man almindeligvis kan finde på at *gøre* det, man *vil*, for at understrege sin selvstændighed og egen fri vilje, så vender Gitte forholdet på hovedet: Hun *vil* det, hun *gør*. Og Gitte gør oftest det, som Preben vil, dvs. hendes vilje er lig med hans. I indledningen til frihedsmonologen på videoudgivelsen fra 1984 opsummerer [Højholt] dette forhold på rammende vis, idet han om begrebet frihed siger: »Det er ikk' noget problem for Gitte. Hun ved godt, hun er fri. Der er kun én hindring for hendes frihed: Han hedder Preben.«³¹⁰ Eksemplerne her stammer alle fra den tidlige Gitte.

Den sene Gitte er derimod en mere selvstændig og selvsikker karakter end den tidlige. Et sigende og konkret eksempel herpå er hendes karakteristiske sindstilstand »hel' lost«. Frasen er særdeles kendetegnende for Gitte.³¹¹ Alligevel finder man

³⁰⁷ *Gittes monologer* (1981), s. 23-24.

³⁰⁸ *Gittes monologer* (1981), s. 46-47 her og de næste to citater.

³⁰⁹ »Gittes monolog om naturen«, i: *Gittes monologer* (1981), s. 38.

³¹⁰ *Gittes monologer*, VHS (1984), 10:09.

³¹¹ Bl.a. nævnes den som en af monologernes faste ingredienser i Lars Handesten: »Opspring fra nulhuller – Per Højholt«, i: Lars Handesten, Martin Zerlang, Erik Svendsen, Marianne Barlyng & Ib Lucas: *Dansk litteraturs historie*, bd. 5, København: Gyldendal 2007, s. 211-218; s. 211.

nærmest kun udtrykket i de tidlige monologer: musik, Socialdemokratiet, frihed, Danmark og naturen – alle fra 81-udgaven.³¹²

Vendepunktet i dette forhold mellem Gitte og Preben kommer med tåregas-monologen: »Det' altid ham der får ret / i det daglig' [...] / nu vil jeg alså oss' te' og ha'et«. ³¹³ Monologen sigter til besættelsen af den gamle gummifabrik Schiønning & Arvé i Heimdalsgade på Nørrebro den 24. oktober 1981 og til rydningen to dage senere, hvor politiet for første gang brugte tåregas mod bz'erne.³¹⁴ De voldsomme billeder i tv af politiets modaktion får Gitte op af stolen og giver hende anledning til en sønderlemmende kritik af både systemets og Prebens herskende normer. Preben reagerer over for aktivisterne med vrede og klicher: »Her gik han og knoklet så a' blodet det sprang, / og så kommer sårn nogen barnerøv', –«. Gittes kritik skræver derimod hen over misundelsen og de politiske fordomme og går til sagens kerne:

jeg ble' så gal jeg græd.
»Du ka' rend' og hopp' me' di' knoklen,«
sagde jeg så oss',
»du sidder da ned te' det mest',
så vidt jeg ved, – hva' me' dem dær?
Hænger ud a' vinduern', og ka' ikk' komm' ud,
og så skyder de gas på'em!
Det ka' da ikk' vær' di' mening
de ska' hæng' dær og brækk' blod?
Ja, kommunister, – det' jo de ren' børn,
du ka' da se de' bang'!« –

³¹² *Gittes monologer* (1981), s. 14, 19 (»bar' lost«), 24 (»heel lost«), 39, 46. Den eneste undtagelse er »Gittes monolog om Strøget«, den første af de fire københavner-monologer, hvor hun alene og for første gang i sit liv oplever menneskemylderet i hovedstaden, *Gittes monologer* (1984) s. 40. Udtrykket indgik i de tre tidligste monologer, dvs. at publikum lærte Gitte at kende som en karakter, der ofte gjorde brug af det.

³¹³ *Gittes monologer* (1984), s. 53.

³¹⁴ Jf. Anja Westphal: »Politiet drev unge ud med tåregas«, i: *Politiken*, 27.10.1981, s. 1. Gitte blander her to begivenheder sammen, idet hun henviser til »en sted / hvor de ikk' mer bagt' rugbrød« (s. 55) (egentlig er det Preben, som blander de to hændelser sammen, idet Gitte blot refererer Prebens skideballe i dækket direkte tale). Hermed sigtes til besættelserne af det nedlagte Arbejdernes Fællesbageri (også kaldet Rutana) i Nannasgade på Nørrebro den 15. og 17.10.1981. Politiet ryddede ved begge lejligheder bygningen samme dag, som aktionerne indledtes, uden brug af tåregas, jf. forsiderubrik i *Politiken*, 16.10.1981, og Jens Franck: »Gadekamp på Nørrebro: 12 unge anholdt«, i: *Politiken*, 18.10.1981, s. 1.

De vill' jo bar' ha' en sted og vær', Susanne,
det mått' de ikk',
så var'et de gjord'et sel',
så ku' de ikk' komm' ud
og så skyder de gas på'em, – tåregas,
er *det* en måd', måske? – ³¹⁵

Dette er langt mere omfattende end Gitte og Prebens sædvanlige små hverdags-
uenigheder. Dagen efter skænderiet får Gitte opbakning fra en kommentator i radioen
(»så nu gi'r jeg mig ihverfel ikk'«), og den høje bølgegang fra aftenen før falder til ro
i et mere stille oprør.³¹⁶ Gitte putter for meget salt i Prebens havregrød og tænder ikke
radioen for ham, som hun ellers plejer. I monologens oprindelige version gik Gittes
protest et skridt videre, idet hun også undlod at stille rugbrødet frem på
morgenbordet.³¹⁷

Da vi igen hører fra parret efter den lange pause, som fulgte på tåregas-
monologen (se illustration 49), er det den mere selvstændige Gitte, vi møder.
Umiddelbart efter monologen om venstrefløjen fra september 1982 drager Gitte *alene*
af sted til hovedstaden, dels for at optræde på scenen sammen med Højholt i Det
danske Akademi, dels for at give sin mening til kende om en række københavnske
vartegn: Strøget, Den lille havfrue, Christiansborg og Nationalbanken – alle fire i
slutningen af 1982. Hverken Preben eller Susanne er med. Desuden siger denne sene
Gitte oftere fra over for Preben: »Ja, du ka' godt spar' dig« og »Du ka' godt ta' og gå
ind og klæ' om, [...] vi ska' på bibliotek [...] og nu, altså!« i reaktion på Prebens
morsomheder i biblioteks-monologen.³¹⁸ I monologen om solidaritet kritiserer Gitte
Prebens politiske engagement og forestillinger om emnet: »Nej, det' gas, Preben« og
»Ih, du sku' skamm' dig, Preben«.³¹⁹ Da Preben bliver sur over parrets første bog fra
bogklubben og straks vil returnere den, affærdiger Gitte ham med et »Hovhov, [...]

³¹⁵ Her og foregående citat: *Gittes monologer* (1984), s. 55 f. Johs. H. Christensen har påpeget, hvordan Gitte i denne passage afslører Prebens hykleri ved at sammenstille hans kliche *at knokle så blodet det sprøjter* med det siddende arbejde og BZ'ernes frygt, i »Nu Gitte til hinanden...« (1984), s. 186.

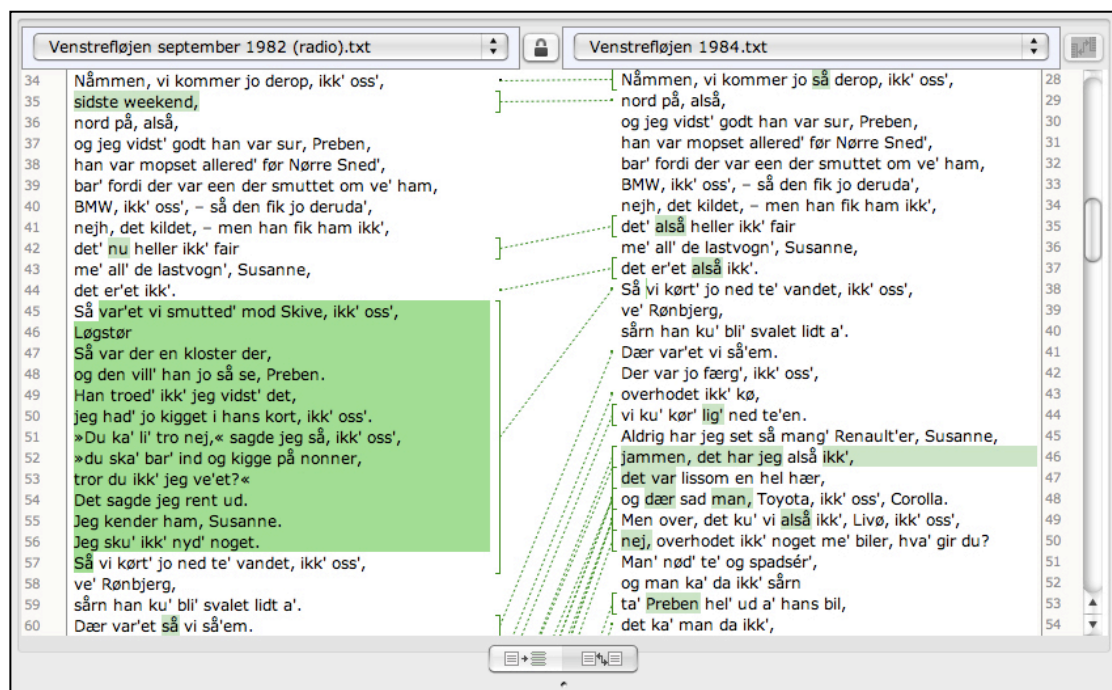
³¹⁶ *Gittes monologer* (1984), s. 57.

³¹⁷ Se bl.a. den trykte version på indersiden af coveret til *Gittes monologer* (1982) eller den version, som blev trykt i *Kritik* 61, 1982, s. 70-74; s. 73.

³¹⁸ *Gittes monologer* (1984), s. 35 f.

³¹⁹ *Gittes monologer* (1984), s. 47

ka' du komm' te'«. ³²⁰ Et særligt underholdende eksempel ses i den oprindelige version af »Gittes monolog om venstrefløjen«, der blev sendt i radioprogrammet *Kvartifem* den 15. september 1982. Variansen er ikke omfattende og primært stilistisk, men en længere passage om klosteret i Løgstør (markeret med grønt til venstre i illustration 50) er udeladt i monologens versioner på 1983-lp'en og i den samlede udgave fra 1984. ³²¹ Ifølge Gitte har Preben planlagt at køre forbi klosteret for at kigge på nonner, hvilket hun ikke vil være med til. Gitte har her bevæget sig langt væk fra den opgivende resignation, med hvilken hun omtaler Prebens sidespring i monologen om socialdemokratiet.



Ill. 50 – Parallelvisning af »Gittes monolog om venstrefløjen«

Som kontrapunktisk eksempel til den tidlige Gittes kardinalfrase »hel' lost« møder vi hos den sene en slags forhørende formulering, som sættes ind over for Preben under særlige omstændigheder. I monologen om venstrefløjen undrer Gitte sig over Prebens store kendskab til socialisterne: »»Preben, hvor har du'et fra?« sir jeg så, / jeg vill' jo

³²⁰ »Gittes monolog om bogklub«, i: *Gittes monologer* (1984), s. 44.

³²¹ Klosteret indgår desuden i versionen fra *Nogle Gitte-monologer* (2004), 14:26, som oprindeligt blev sendt 26.12.1982.

godt lig' vid' hvor han had'et fra.«³²² Variationer over frasen optræder flere steder og oftest som et krav til Preben om supplerende oplysninger eller om at blive indviet i hans overvejelser. I tåregas-monologen må Gitte bruge frasen i begyndelsen over for for Prebens mangelfulde beskrivelse af voldsomhederne i tv: »»Jammen er'et Tyskland?» sir jeg så, / jeg vill' da godt lig' vid' hvor'et var, Susanne.«³²³ Foruden i monologerne om tåregas og venstrefløjen optræder frasen i monologerne om biblioteker, bogklub og dagbladet Information – alle på nær sidstnævnte fra den sene Gitte.³²⁴

Set i dette perspektiv tegner det narrative forløb sig som en udviklingsroman med en bevægelse fra: 1) den tidlige uskyldstilstand med en blanding af naiv hengivenhed og resignation over for Preben og de umiddelbare omgivelser, over 2) krisen, hvor Gittes egen personlige anstændighed og medmenneskelige næstekærlighed krænkes i tåregas-monologen, til 3) den sene selvstændige tilstand præget af en kritisk afstandtagen fra og brud på den tidligere tilstands normer.³²⁵ Den tidlige tilstand finder vi i den første udgave fra 1981, som opsamler det kronologiske publikationsforløbs første ni monologer. Krisen indtræffer i tåregasmonologen, forløbets tiende monolog, og den sene tilstand findes i de resterende ti monologer. Som jeg skrev tidligere, er det kun konturerne af en udviklingsroman, vi får i *Gittes monologer*. Faktisk fylder krisen kun en enkelt monolog, hvorimod den i en udviklingsroman optager størstedelen af handlingen.³²⁶ Men måske der netop er en pointe i, at Gittes krise i det midtjyske parcelhuskvarter skal fremstå som særlig underspillet. Den slags kan vel ikke tage så lang tid at gennemgå?

Det er også i den sene tilstand, at Gitte begår sine to ekstrametalepser (jf. afsnit 5.3). Det betyder, at den sene tilstands karakter af opbrud ikke kun beror på

³²² *Gittes monologer* (1984), s. 49. Et ekko af frasens insisterende tone høres igen lidt senere, når Gitte i modsætning til Preben ruller bilruden ned for at få et godt kig på de fremmede: »jeg vill' da godt lig' se'em.« (s 51).

³²³ *Gittes monologer* (1984), s. 54.

³²⁴ *Gittes monologer* (1984), s. 36 og 44 og *Gittes monologer* (1981), s. 57.

³²⁵ Knud Wentzel beskriver udviklingsromanen som genre i sit kapitel »Personlighedsudvikling«, i: Aage Henriksen (red.): *Ideologihistorie I. Organismetænkningen i dansk litteratur 1770-1870*, [København]: Fremad 1975, s. 74-99. Bl.a. beskriver han den tidlige tilstand på følgende vis, som passer fint på Gittes: »hans [eller hendes] erfaringsverdens grænser bliver organiseret af forældre og andre autoriteter« (s. 80). I et interview med Iben Holk har Højholt udtalt om Preben og hans rolle i Gittes verden: »Og Preben er en slags autoritet, ikke uanfægtelig, men han er en autoritet.« Se Holk: »En tur i naturen« (1984), s. 263. Interviewet er fra april 1983, og Prebens autoritet kan derfor anfægtes, idet Gitte har bevæget sig over i den tredje fase.

³²⁶ Jf. Wentzel: »Personlighedsudvikling« (1975), s. 84.

forskydninger i fortællingens interne normsystem og i hovedpersonens karakter, men også på strukturelle forskydninger i værkets udsigelse. Desuden akkompagneres denne karakter af opbrud af de performative forskydninger, som kan observeres i Højholts oplæsninger (jf. afsnit 6.2). Skellet mellem den tidlige og den sene Gitte kan også høres bl.a. på Højholts intonation. De karaktertræk, som lytterne har kunnet drage ud af de forskellige auditive publikationsformer, passer tilmed til dem, vi kan læse ud af teksterne. Den tidlige Gitte lyder forsigtig og rolig, svarende til hendes tilbageholdende karakter, mens den sene er mere grov, nærmest brovtende, svarende til den selvstændiggjorte karakter, vi ser dukke op efter tåregas-monologen.

Min fortolkning af tåregas-monologen som den skelsættende begivenhed i Gittes dannelsesrejse kræver, at monologernes oprindelige rækkefølge tages i betragtning. Værkets historiske og bibliografiske kronologi er en forudsætning. En enkelt af 1984-udgavens anmeldere, Preben Meulengracht, fremhæver faktisk tåregas-monologens særlige karakter og hævder, at den repræsenterer tabet af Gittes naive og uskyldige tro på menneskeheden. I den samlede udgave står den imidlertid til sidst i bogen, hvilket får Meulengracht til at karakterisere Gitte som »en meget jordnær engel, der først lærer ondskaben at kende i den allersidste monolog om tåregas«. ³²⁷ Det er en glimrende pointe, som dels støtter min fortolkning, dels viser, hvordan 1984-udgaven forstyrrer værkets oprindelige kronologi og indsætter sin egen. Jeg mener, at den samlede udgaves omrokering røber en bevidst stræben efter helhed og afslutning. Monologerne skulle her fremstå som et samlet værk med et narrativt forløb og en markant afslutning.

7.1.2 Højholts flirt med og kamp mod populariteten

Det interessante ved Gittes udvikling er, at den afspejler et lignende forløb i parateksten, nemlig [Højholt]s afstandtagen fra værkets popularitet. Gittes selvstændiggørelse kan med andre ord ses som en afledning eller udlevelse af [Højholt]s egen.

Gittes monologer er et glimrende eksempel på litteratur- og tekstsociologiens pointer om det kollektive forfatterbegreb eller *socialt forfatterskab*, dvs. at litterær produktion ofte foregår som et samarbejde mellem forfatteren og en række forskellige

³²⁷ Preben Meulengracht: »Hvis De holder af østjysk!«, i: *Jyllandsposten*, 29.12.1984.

instanser, heriblandt forlæggere, redaktører, kritikere og læsere.³²⁸ Højholt måtte dele sin autoritet over værket med både opdragsgivere og publikum, hvilket tematiseres bl.a. i forordene og Højholts mange indledninger på lydudgivelserne. Muligvis som en konsekvens heraf kan man observere, hvordan Højholt i stigende grad distancerer sig fra værket og Gittes popularitet. Det sker bl.a. i en række interviews, hvor Højholt giver udtryk for sin svindende interesse for monologerne og for sit ønske om at komme til at digte og producere rigtig kunst igen.³²⁹ Faktisk havde værkets endeligt været på tale lige siden den første selvstændige udgave i 1981, hvor forfatteren i efterskriften erklærede, at der ikke ville komme flere bøger med disse bestillingsarbejder.³³⁰

Kulminationen på Højholts afstandtagen indtræffer i november 1982 med hans forsøg på at tage livet af Gitte. Det sker i takketalen til Det Danske Akademi umiddelbart inden den afsluttende Gitte-monolog, hvor et tankeeksperiment om undslupne romanpersoner og deres faglige organisering fører Højholt til at proklamere:

Derfor har jeg besluttet mig til at prøve det modsatte, tage livet af en af mine personer, hårdt og brutalt, jeg vil sgu ikke forfølges! Hun får ikke et ben til jorden:³³¹

Højholts mordforsøg virker imidlertid ikke. Så meget erkender han også i indledningen til »Gittes monolog til Det danske Akademi« fra *Gittes sidste monologer* (1983), hvori dele af takketalen (ovenstående passage inklusive) er genbrugt.³³² I lydudgivelsens forord gør Jarl Friis-Mikkelsen ligeledes en pointe ud af det fejlslagne mordforsøg:

³²⁸ To gode indføringer til begrebet *socialt forfatterskab* findes i introduktionen til Bjerring-Hansen & Jelsbak: »Introduktion« (2010), s. 34, og Jens Bjerring-Hansen: *Holberg og bogen. Om Peder Paars, socialt forfatterskab og litteraturhistoriens empiriske grundlag*, ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 2010, s. 17 f.

³²⁹ Se bl.a. interview med Sten Bramsen på videoudgivelsen *Gittes monologer*, VHS (1984). Desuden bekendtgjorde Højholt værkets endeligt i en række dagbladsinterviews, se bl.a. Annemarie Balle: »Gittes far har besluttet at forlade Gitte«, i: *Jydske Tidende*, 31.10.1982, s. 22, Helle Bygum Knudsen: »Her ta'r han sin omverden af«, i: *Berlingske Tidende*, 28.11.1982, Magasinet, s. 1 f., Poulsen: »Farvel, Gitte« (1983) og Ole Bergh: »Per Højholt har slået Gitte ihjel«, i: *Aalborg Stiftstidende*, 10.4.1983, 2. sektion, s. 3. Se desuden Højholts artikel »Gitte... Det er mig!«, (1983).

³³⁰ *Gittes monologer* (1981), s. [65].

³³¹ Her citeret fra »Jeg er en metafor« (1982).

³³² *Gittes sidste monologer* (1983), side 1, nr. 3.

Du har ovenikøbet offentligt erklæret at du vil tage livet af Gitte. HA! Burde du ikke vide bedre, din gamle konkretist og modernistiske provo! [...] Næ! Per, Gitte har sgu' allerede taget livet af dig. Og hvad endnu værre er: AF OS. [...] Selvom du holder op med at holde hjulene i gang, så cykler hun bare videre, Gitte. At du ve'ed.³³³

Egentlige mord, som Højholt og Friis-Mikkelsen taler om, kan aldrig komme på tale, men udtalelserne skal ses som led i den forhandling om magten, som værkets publikationshistorie rummer. Højholt bestemmer i princippet ikke over Gitte, og hvad hun skal tale om. Det gør opdragsgiverne. Men han kan bestemme, hvornår han vil holde op. I disse forhandlinger spiller Højholts brug af metalepser en væsentlig rolle. De knytter de to udsigelsesmæssige niveauer sammen og skaber dermed en forbindelse mellem fortællingen om Gitte og fortællingen om værkets egen tilblivelse, publikation og reception. I begge tilfælde optræder der opgør med autoriteter af forskellig slags: Preben for Gittes vedkommende og bl.a. opdragsgiverne for Højholts. Gittes selvstændiggørelse bliver med andre ord en afledning eller udlevelse af Højholts egen.

Initiativet, som jeg behandlede i kapitel 5, repræsenterer i denne forbindelse en vigtig formel størrelse. Jeg opererede her med to former for initiativ: et narrativt initiativ, som kunne bruges til at karakterisere metalepsens retning, og et tilblivelseshistorisk (jf. afsnit 5.4). De to former er ikke naturligt forbundet, men i Gitte-monologerne og i Højholts brug af metalpsen som virkemiddel afspejler de så at sige hinanden. Initiativ som tilblivelseshistorisk størrelse knytter sig til skabelsen af det litterære værk, og som sådan er initiativet et af de få steder, hvor forfatteren stadig har eneherredømme. Forfatterrollen er med litteratur- og tekstsociologien, boghistorien og tekstkritikken blevet problematiseret og udvidet for at fremhæve litteraturens ofte meget sociale tilblivelsesprocesser. Der, hvor værkets genese begynder, dvs. ved forfatterens beslutning om at skrive, er arbejdet dog oftest et soloprojekt. Man kan sige, at hvor det sociale forfatterskab tiltager mod værkets publicering, knytter initiativet sig oftest til forfatteren alene. Sådan er det bare ikke i

³³³ *Gittes sidste monologer* (1983).

forbindelse med *Gittes monologer*. Idet monologerne (næsten) alle sammen var skrevet på bestilling, kom selve initiativet til at skrive udefra.

Højholt er ved flere lejligheder indgået som del af sociale forfatterskaber, og Gitte-monologerne var heller ikke de første tekster, han skrev på opfordring. Men de blev de mest populære, hvilket betød, at initiativer til nye monologer i form af nye bestillinger blev ved med at komme. Ekstrametalepserne optrådte kun i de to monologer, som Højholt skrev på eget initiativ. De kan i denne henseende ses som forsøg på genvinde det tabte territorium: initiativet eller lysten til værket. Gittes metaleptiske udbrud er en slags kulmination på hendes selvstændiggørelse. Først tager hun afstand fra Preben og derefter fra sit eget fortællende ophav. Ved at tilskrive hende initiativet til de to udbrud vinder Højholt et par point på fortællingens side – og dermed også på forfatterens over for opdragsgivere og publikum.

7.1.3 Hvad handler Gitte-monologerne mest om?

Ovenfor har jeg optegnet de to fortællinger, som *Gittes monologer* indeholder. For den samtidige lytter, læser eller tilskuer har de været lige prominente i materialet, som jeg har påvist i kapitel 4, men hvad handler værket så egentlig mest om? Det spørgsmål er vanskeligt at svare på, uden at man vælger et punkt, hvorfra værket anskues, dvs. et punktnedslag i dets transmissionshistorie.

I den samlede udgave fra 1984 og i værkets senere transmission er fortællingen om Højholt og monologernes tilblivelse gledet ud. Måske har forfatter og forlag vurderet, at denne del af værket ikke ville kunne modstå tidens tand, idet den var for bundet til værket som performance, dvs. for tæt knyttet til de mange optrædere, avisinterviews, Akademi-prisen og lignende hændelser, hvori værket tog form. For senere læsere er det langt vanskeligere at sætte sig ind i denne del end i fortællingen om Gitte.

Den samlede udgave afslører således sit eget projekt eller sin egen forestilling om værket. Foruden bortrangeringen af det narrative spor om Højholt bevidner omstruktureringen af monologernes indbyrdes rækkefølge, at fortællingen om Gitte netop skal ses som en fortælling, dvs. en samlet helhed og dermed et værk (frem for som en samling individuelle tekster.) Tåregas-monologen indvarslede med sin oprindelige placering en ny og anderledes magtrelation Gitte og Preben imellem. Med

1984-udgavens placering bagest i rækkefølgen repræsenterer den snarere en foruroligende afslutning på fortællingen end en sejr for Gitte. Her kan vi i princippet blive i tvivl om, hvorvidt de to unge mennesker har en fremtid sammen. Det betvivlede vi ikke med monologens oprindelige placering.

Et lignende forsøg på at få den samlede udgave til at fremstå som en mere afsluttet enhed ses i udeladelsen af Akademi-monologen og begrundelsen herfor i efterskriften: »Når Gitte-indslaget fra forfatterens takketale for Akademiets store pris 1982 ikke er medtaget skyldes det, at den virker akavet uden for sammenhængen.«³³⁴ Dette argument har tre implikationer: For det første skal udgaven, dens udvalg og dens rækkefølge netop ses som netop en sammenhængende helhed. Monologerne repræsenterer her et samlet værk, og Akademi-monologen stikker altså så meget uden for konteksten, at det ville skade værket som helhed, hvis den blev medregnet. For det andet må vi formode, at værket (ifølge forfatteren) først afsluttes med denne samling. Det er netop disse nitten monologer, som udgør værket. 1981-udgavens udvalg må hermed anses for erstattet, hvilket også signaleres af den identiske titel. Og for det tredje implicerer argumentet, at forfatteren i disse fravalg og omstruktureringer faktisk har autoritet over værket. Her råder hverken opdragsgivere, publikum eller Gitte selv.

Vælger man imidlertid et andet udgangspunkt end 1984-udgaven, har fortællingen om Gitte ikke samme altoverskyggende position. Her ser det nærmest ud, som om hun kommer til at fylde mindre, som værket skrider frem. Som det fremgik af de bibliografiske beskrivelser i kapitel 4, er der stor forskel på fordelingen mellem monologer og indledninger på de to lydudgivelser (se afsnit 4.4.2 og 4.4.3). I 1982 udgør indledningerne kun ca. 15% af den samlede spilletid, mens de i 1983 udgør lige under halvdelen (48%). På de indspillede liveshows, som findes, er forholdet tippet helt over til paratekstens fordel. I radioudsendelsen *Nogle Gitte-monologer* fra december 1982 udgør indledningerne ca. 54% og monologerne 46%. På Preisler-videoen er forholdet ca. 57% til indledningerne og 43% til monologerne (jf. afsnit 4.5.1).

Disse tal peger alle i samme retning: I takt med værkets udbredelse og stigende popularitet kommer det til at handle om noget andet og mere end blot Gitte

³³⁴ *Gittes monologer* (1984), s. 60.

og Prebens genvordigheder med og i dagligdagen. »[M]onologerne er unægtelig kun en del af det hele«, skrev Ebbe Preisler i bagsideteksten til videoudgaven fra 1984, men som Gittes popularitet vokser, bliver hendes andel i værket samtidig mindre.³³⁵ Højholts indledninger, kommentarer og anden udenomssnak indhenter og overhaler hende, som tallene viser. Man kan sige, at idet Højholt og Gitte kommer til at optræde mere jævnbrydigt med næsten lige meget scenetid, mindskes forskellen mellem dem og deres roller i værket.

Det samme kunne konstateres i udviklingen af Højholts (og Gittes) stemmeføring, som jeg dokumenterede i forrige kapitel. Mens værket i højere grad kommer til at handle om andet end Gitte, bliver [Højholt]s stemme mere og mere som Gittes. Sammen med Højholts brug af metalepser og de udsigelsesmæssige konsekvenser heraf rejser relationen mellem disse to udviklinger (dvs. fordeling af tekst og paratekst samt Højholts stemmeføring) et væsentligt spørgsmål: Er det korrekt at hævde, at værket i sin sene fase handler mindre om Gitte, eller er det snarere Gittes verden som ekspanderer og invaderer forfatterens? Når det er Højholt, som taler, lyder hans stemme til forveksling som hendes, og emnerne minder om noget, som hører Gitte til, bl.a. historien om tarteletterne på Pårup Kro og redegørelsen for begrebet *ude i samfundet*. Det gælder fx de miljøer, som fortællingerne udspiller sig i, deres sprog og den indre komiske logik, som de er bygget op af.

Der er et umiddelbart misforhold mellem de to udviklinger. Samtidig med at Gittes position svækkes, hører vi hendes stemme som et ekko i [Højholt]s stadig mere fyldige indledninger og kommentarer. Fordi det bliver vanskeligere at afgøre, præcis hvornår Gitte taler, og hvornår det er Højholt, bliver dette fokusskifte væk fra Gitte mindre mærkbart. I afsnit 6.2.4 skrev jeg om dette ud fra Peter Middletons betragtninger om differentieret stemmeføring under digtoplæsninger.³³⁶ Her var min pointe, at sammenblandingen af værkets to stemmer netop er med til at udviske skellet mellem tekst og paratekst, dvs. mellem monologer og indledninger. Distinktionen ophører med at eksistere, og lytteren får vanskeligere ved at rette sin opmærksomhed mod den ene tekstform alene. Set i dette perspektiv supplerer de to udviklinger (dvs. fordeling af tekst og paratekst samt stemmeføringen) hinanden på

³³⁵ *Gittes monologer*, VHS (1984); se afhandlingens afsnit 4.5.1.

³³⁶ Middleton: *Distant Reading* (2005), s. 25.

glimrende vis. De bestyrker så at sige hinandens bidrag til værkets samlede betydning.

På sin vis repræsenterer de to udviklinger et skift i forståelsen af begrebet paratekst væk fra det traditionelle indholdsbetonede mod en mere nuanceret og spatial betoning, som jeg argumenterede for i begrebsudredningen i første kapitel. Her understregede jeg, hvordan det nuværende fokus på paratekstens betydning inden for litteraturteorien nok har skærpet forståelsen for, at litteratur er noget andet og mere end blot teksten, men samtidig er begrebsparret tekst/paratekst med til at opretholde distinktionen. Den bestyrker en skelnen mellem det, som er centralt (teksten), og det, som er perifert (parateksten). Imidlertid kan paratekst i tilfældet *Gittes monologer* kun bruges som en spatial betegnelse, dvs. som en betegnelse for en bestemt rumlig placering i forhold til dokumentet og selve teksten (jf. begrebsudredningen i afsnit 1.2.3). Ethvert forsøg på at karakterisere noget som selve teksten og noget andet som paratekst forplumres nemlig i løbet af værkets transmission.

Et andet vigtigt belæg for denne fortolkning kan fremhæves. Flere af indledningerne går igen på de forskellige indspilninger, fx karakteristikken af Gittes læspen, fortællingerne om tarteletterne, Erna og spinlon-kjolen, socialismen i Pårup. Disse er hyppige gengangere. Dermed kan de ikke karakteriseres som blot improviseret snak, men er dele af showets faste inventar og dermed dele af værket.

7.2 Underholdningens kunst

7.2.1 Værkets forskellige signaler

Den problematiske skelnen mellem tekst og paratekst, som *Gittes monologer* på flere punkter og i stigende grad tematiserer, er nært beslægtet med det ligeså problematiske skel mellem kunst og populærkultur. Jeg har været inde på dette skel i forbindelse med de bibliografiske beskrivelser og indholdsmæssige redegørelser i kapitel 4. Her påviste jeg bl.a., hvordan de to lydudgivelser peger i hver sin retning:

Forordene signalerer henholdsvis kunstnerisk eksperiment og folkeligt fælleseje, dels i deres indhold, dels i kraft af forordsforfatterne og deres kulturelle prestige.

Udgavernes materialitet udviser en taktile varians, som signalerer henholdsvis luksus- og standardudgave, måske endda lavprisprodukt.

Covernes grafiske layout fulgte trop, idet 1982-udgaven lignede bogudgaven fra 1981 og dermed associerede sig med litteratur, hvorimod 1983-udgaven associerede sig med musikbranchen og dens markedsføringspraksisser.³³⁷

Også Højholts mange liveoptrædener bød ofte på kollisioner eller sammenblandinger mellem kunst og populærkultur. I afsnit 4.3 dokumenterede jeg enkelte af disse og skrev om, hvordan Højholt selv karakteriserede dette skel. I illustration 51 ses en annonce til samme arrangement, som omtales i afsnit 4.3 – åbningen af NETTO i den midtjyske by Them. »Invitationen« stammer fra den 11. maj 1983, dvs. kun fire dage før selve arrangementet, og viser måske endnu bedre end den tidligere annonce (se illustration 11), hvordan dette forsøg på at fusionere kunst og underholdning (eller snarere kunst og kommercielle entrepriser) kan tage sig ud. På annoncen fra den 28. april havde Højholts navn stadig en prominent placering – fremhævet i et hvidt felt på den gule baggrund og med store typer sammenlignet med den øvrige tekst. På invitationen derimod er navnet næsten til at overse – og tilmed stavet forkert! Nu skal man ikke lægge for meget betydning i en enkelt stavfejl, da den slags kan findes i alle former for publikationer, men det er påfaldende, at det netop er Højholts efternavn, der rammes af annoncens eneste stavfejl. Det er ikke umuligt, at navnet ganske enkelt ikke har været korrekturlæser bekendt.

Invitationen (og hele arrangementet) illustrerer, hvordan Gitte-monologerne bød på en komplet anderledes form for publiceringspraksis, end Højholt tidligere havde været vant til. Der er langt til den rolle, som forfatteren under normale omstændigheder spiller ved publiceringen af en bog.³³⁸ Invitationen signalerer udelukkende et kommercielt foretagende med underholdning af en eller anden litterær person (som i parentes bemærket hedder noget i stil med Håndholdt) – og så er der i

³³⁷ Man kunne fristes til her også at inddrage udgavernes forskellige indspilningsteknikker, idet liveindspilningen fra 1982 har en bedre, mere intim lyd end studieindspilningen fra 1983, hvor mikrofonen har fanget mere af rummets akustik og genklang. Men jeg tror ikke, at man kan koble forskellen entydigt sammen med begrebsparret kunst og underholdning. Man kan næppe hævde, at god lyd er lig med kunst og dårlig lyd med underholdning.

³³⁸ If. Anders Juhl Rasmussen havde Højholt et specielt forhold til forlaget Schønberg, som gjorde at han kunne bestemme over langt de fleste dele af produktionen heriblandt layout, format og udstyr, jf. *Arenamodernisme* (2011), s. 169 f.

øvrigt tilbud på negerboller og citronmåne. Man kan ud fra invitationens opbygning blive i tvivl om, hvad der er det største trækplaster.

Invitation:

*Kære venner.
I anledning af vor overtagelse af Netto
den 1/5 vil vi gerne byde alle interesserede
velkommen til åbent hus søndag den
15/5 kl. 9-15.
Med venlig hilsen
Inger og Finn Olesen*

Program den 15/5:
PER HØJHOLDT underholder
kl. ca. 11.00.
Udskænkning af Neptun fadøl
til de voksne.
Sodavand, Rønbjerg is, slik
og balloner til børn ifølge
med voksne.

Tilbud:

6 stk. negerboller	6,95
1 stk. citronmåne	9,95
1 stk. chokomåne	9,95
6 stk. chokoladeflager	6,95
6 stk. krydderboller	9,95
1/2 kg Fakta kaffe	29,95

Værksted:
Alle reparationer udføres.
Speciale: Citroën.

Netto

Silkeborgvej 2
v/ Finn Olesen . 8653 Them . 06 - 84 70 65
Åbningstid: mand.-fre.: 7-22, lørd.: 8-22, søn.: 9-22. Værksted: man-fre.: 8-17.

foto: reklame, arkivnet

Ill. 51 – Fra åbningen af NETTO i Them (jf. afsnit 4.3.)

Skellet mellem kunst og underholdning – eller mellem det finkulturelle og elitære på den ene side og populærkulturen og det trivielle på den anden – er imidlertid ikke uproblematisk. Den boghistoriske og især litteratursociologiske forskning har gjort meget for at bløde op på den hårde skillelinje.³³⁹ Det ville være forkert at hævde, at kategorierne ikke eksisterer, men den grænse, som adskiller dem, er flydende især ud fra et læsnings- eller receptionshistorisk perspektiv. Undersøgelser har kunnet påvise,

³³⁹ Jf. fx Tore Rem: »Innledning«, i: Tore Rem (red.): *Bokhistorie*, [Oslo]: Gyldendal Norsk Forlag 2003, s. 11-42; s. 38 f.

hvordan læseres litteraturforbrug sjældent holder sig inden for en af de to kategorier. Erland Munch-Petersen beskrev i sin disputats *Romanens århundrede* (1978) den almindelige læser på følgende vis: »Det masselæsende publikum læser 'med dårlig smag', dvs. viger uden om for store vanskeligheder og læser anerkendte og ikke-
anerkendte værker i flæng.«³⁴⁰ Han fremhæver, at de to kategorier ikke skal forstås som gensidigt udelukkende størrelser – en tankegang, man også finder hos Sven Møller Kristensen, der i essayet »Avantgarden og hæren« (1988) karakteriserer skellet som en forenkling af *det kulturelle landskab*.³⁴¹

Et nyere og meget konkret eksempel på dette fænomen findes hos litteratursociologen og boghistorikeren Petra Söderlund i hendes bog *Selma Lagerlöf & Co* (2011).³⁴² I sin undersøgelse af Lagerlöfs publikationspraksis dokumenterer Söderlund, hvordan titler ofte udkom i to samtidige oplag: et dyrt med sobert omslag og trykt på godt papir og et billigt med et mere sensationspræget omslag og trykt på papir af ringere kvalitet.³⁴³ Forskellen mellem disse to oplag er ikke at finde i teksten, som oftest var trykt fra samme sats. Den ligger derimod i den materielle paratekst og i forestillingen om oplagens respektive publikum. De dyre var tiltænkt den dannede middelklasse og sendte signaler om mådehold og sømmelighed; de billige (på svensk *billighetsupplagan*) var tiltænkt mindre bemidlede købere. Deres signaler om sensation og spænding peger desuden på, at de tiltænkte købere ikke kun ansås for at være økonomisk mindre bemidlede – det gjaldt med andre ord også om at fange de mindre dannede læsere.³⁴⁴ Imidlertid kan Söderlund konstatere, at samtidens litteraturforbrugere sjældent fulgte disse paratekstuelle udstukne retningslinjer. Det pænere, dannede borgerskab købte nemlig oftest eksemplarer af de billige oplag.

³⁴⁰ Erland Munch-Petersen: *Romanens århundrede. Studier i den masselæste oversatte roman i Danmark 1800-1870*, København: Forum 1978, s. 19.

³⁴¹ Kristensen tager imidlertid ikke udgangspunkt i læserne, men i kunstnerne selv, som ifølge ham må vælge mellem tre veje: underholdningsindustriens, samfundskritikkens og kunstens for dens egen skyld. Oftest vil disse veje »filtre[...] sig ind i hinanden i de skiftende tider og hos de enkelte forfattere.« Kristensens essay blev først trykt i samlingen *Litteratursociologiske essays* (1970), men er her citeret fra *Avantgarden og hæren. Litteratursociologiske essays*, 2. reviderede og udvidede udgave, [København]: Forlaget Fremad 1988, s. 101-117; s. 106.

³⁴² Petra Söderlund: *Selma Lagerlöf & Co. Litteratursociologiska och textkritiska analyser*, Uppsala: Uppsala universitet 2011; se især s. 58-65.

³⁴³ I bibliografisk terminologi bruger man betegnelsen *deloplag*, når denne type materielle forskelle optræder i ét og samme oplag, som trykkes ud fra samme sats. Situationen har formentlig været den samme i Lagerlöfs tilfælde, men her angives eksplicit på titelbladet, at der er tale om forskellige oplag. Jeg bruger derfor denne betegnelse og følger således også Söderlund.

³⁴⁴ Söderlund dokumenterer dette fokus med et brev fra Lagerlöf til forlæggeren Albert Bonnier, *Selma Lagerlöf & Co.* (2011), s. 59. Værdiladningen ses også i betegnelserne for de to udgavetyper: Overfor *billighetsupplaga* kaldtes det dyre for 'det bedre oplag' eller *litteraturupplaga*, jf. Op.cit., s. 60.

Eksemplet illustrerer især to ting: For det første, at skellet i høj grad eksisterer i vores sprogbrug (både samtidens og den senere) og i vores omgang med litteraturforskningen. Det er vanskeligt *ikke* at gøre sig forestillinger om et værks læsere eller publikum ud fra begrebsparret. For det andet, at skellet er svært at opretholde, når man ser på læsevaner og litteraturforbrug.

Hvad angår de to lydudgivelser og deres signaler, er det let at se, hvordan udviklingen fra 1982 til -83 repræsenterer et skift fra kunst mod populærkultur. Det interessante er, at dette skift falder sammen med de to øvrige udviklinger i værket, som jeg har behandlet ovenfor. For det første falder skiftet sammen med overgangen fra den tidlige til den sene Gitte (og dermed fra den tidlige til den sene Højholt). For det andet falder skiftet sammen med den stadig mere uklare grænse mellem tekst og paratekst – eller anderledes formuleret: I takt med at grænsen mellem tekst og paratekst udviskes (dels pga. udviklingen i stemmeføring, dels pga. den mere ligelige fordeling af scenetid mellem Gitte og Højholt), inviteres læsere og lyttere til at se værket som populærkultur og underholdning i højere grad end kunst.

7.2.2 Grin er indsigt – Højholt om kunst og underholdning

Skellet mellem de to typer litteratur er måske nok primært et ideologisk fænomen, som er vanskeligt at operere med ud fra et læsningshistorisk perspektiv. Men det er også netop som ideologisk begreb, at skellet spiller en rolle i *Gittes monologer*. Højholt udtaler sig i flere sammenhænge om forskellen og dens ideologiske implikationer, dels på publikationerne selv, dels i interviews og essays fra perioden. Det vil efter min mening være risikabelt at læse disse udtalelser som ligefremme eller bindende udsagn om forfatterens intentioner. De må snarere forstås som led i den iscenesættelse af Gitte-monologerne og deres ophav, som udgør så stor en del af værket.

Blandt udtalelserne finder man næsten lige så mange humoristiske perler som i Gittes naive og livfilosofiske udgydelser. I et avisinterview med Annemarie Balle udtaler Højholt bl.a.:

Et stort oplag er som regel ensbetydende med dårlig kunst. Det kan godt være gedigen underholdning, men ikke kunst. Hvis jeg en dag

oplevede, at en af mine romaner blev solgt i et stort oplag – omkring 10.000 – så ville jeg være ret sikker på, at den var halvdårlig. Mindst. Sandsynligvis dårlig. Bøger, der sælger meget, er dårlige. Jeg ville ikke selv gide skrive dem.³⁴⁵

Det er værd at bemærke oplagstallet på 10.000. Hans Hertel nævner samme tal i sin kommenterede oversættelse af Robert Escarpits *Sociologie de la littérature* (1958) som bud på, hvornår en bog kan klassificeres som bestseller i Danmark. Hertel skriver, at herhjemme synes et oplagstal på 10.000 at være:

punktet hvor en bog kommer til at ligne en »best-seller«: den springer uden for det finlitterære kredsløb [...], og en selvaccelererende proces synes at tage fart og trækker dels nye oplag med sig, dels ofte ekstra bogklub- og billigudgaver, og disse virker atter stimulerende på backlistsalget af ordinærudgaven.³⁴⁶

Jeg tror, at Højholt henviser til netop Hertels bud, skønt det beskriver forholdene ti år forud for interviewet.³⁴⁷ I oktober 1982 havde den første trykte udgave, *Gittes monologer* (1981), opnået sit fjerde oplag, og planerne for det femte, som kom i november samme år, må have været Højholt bekendt (se afsnit 4.4.1). Oplagstallene har jeg ikke kunnet skaffe, men alene antallet af oplag og udgaver viser, at Højholt sad under dette interview med et værk, som solgte rigtig godt. Det er en vigtig oplysning, og Højholts udtalelser skal ses i dette lys.

Interviewet handler bl.a. om Højholts beslutning om ikke at skrive flere Gitte-monologer, og selvom beskrivelsen af den dårlige kunst i store oplag ikke direkte er møntet på *Gittes monologer*, hævder han, at værket ikke har samme grad af kunstnerisk kvalitet som hans øvrige forfatterskab:

³⁴⁵ Balle: »Gittes far har besluttet at forlade Gitte« (1982). Højholt fortsætter med at hænge Anders Bodelsen ud som god håndværker, men ingen kunstner. Man fristes i øvrigt til at spørge: Hvilke romaner? Højholt havde på dette tidspunkt kun udgivet én: *6512* (1969).

³⁴⁶ Hans Hertel i Robert Escarpit: *Bogen og læseren. Udkast til en litteratursociologi*. Udvidet dansk udgave – med tillæg om Det litterære system i Danmark ved Hans Hertel, oversat af Marianne Hedetoft, Ulf Hedetoft & Hans Hertel, København: Hans Reitzel 1972; s. 203.

³⁴⁷ Ligesom Højholt bruger Hertel også Anders Bodelsen som eksempel på en særlig succesfuld forfatter, jf. op.cit. især s. 276-278, hvor Hertel giver en længere udredning af slagstallene for to af Bodelsens kriminalromaner og konkluderer: »Alt i alt er hver af ABs spændingsromaner altså solgt ca. 30 gange mere end en normal dansk roman.« (s. 278).

Vel var det sjovt at have succes, men der er ingen kunstnerisk udfordring i det for mig. Gittes monologer er ikke et selvstændigt kunstnerisk udtryk. Jeg har skrevet dem på min erfaring.³⁴⁸

Andre steder finder vi udtalelser som peger i den modsatte retning. I flere af indledningerne forsøger Højholt at redegøre for monologernes kunstneriske kvaliteter. Fx taler han om Gittes sprog og intonationsmønstre som fraseringer over en jazz-klassiker af Miles Davis.³⁴⁹ I indledningen til »Gittes monolog om dagbladet Information«, kalder han monologen for »et stykke litterær udforskning« (jf. afsnit 5.3). På Bang-videoen bryder Højholt ind under »Gittes monolog om krisen i landbruget« med en karakteristik af Gittes sprog (jf. citat i afsnit 6.3.1), som sætter det i modsætning til de kultiveredes. Med referencen til »os kultiverede« og den flittige brug af pronominet *vi* får Højholt opstillet et fællesskab bestående af publikum og ham selv, som står i kontrast Gitte og hendes slags. Her er ikke direkte tale om en klassificering af værket som enten kunst eller underholdning, men en udpegning af publikum som tilhørende det kultiverede samfundslag.³⁵⁰ I forbindelse med »Gittes monolog om krisen i landbruget« indleder Højholt med en lignende betragtning på nogle af liveindspilningerne. Efter monologen blev sendt i radioen, havde en række landmænd angiveligt kontaktet Højholt og kritiseret hans udlægning af krisen. Det, som undrer Højholt, er imidlertid, at landmændene sidder en onsdag aften og lytter til »et litterært program for eliten, dvs. den nærmeste familie og alle lærerne.«³⁵¹ I begyndelsen af Hans Bangs videoproduktion fra 1983 afviser Højholt blankt, at radiomonologerne har noget med folkelighed at gøre:

Det er jo, de' så nemme at forstå. Det er jo ikk' fordi, jeg er blevet forståelig. Jeg grinte sådan. Der står i avisen: »Hr. Højbergs [sic]

³⁴⁸ Balle: »Gittes far har besluttet at forlade Gitte« (1982). I efterskriften til 1981-udgaven skriver Højholt, at han ønsker at stoppe mens legen er god. Betegnelsen »legen« er værdiladet og bruges ikke normalt om et litterært kunstværk.

³⁴⁹ *Gittes monologer*, VHS (1984), 9:30. Se også Højholts udtalelser i Lars Johansson: *Udsatte egne – det er mig. Samtaler med Per Højholt*, København: Borgen 1998, s. 98.

³⁵⁰ I »Hearing Voices« (2009) fremhæver Bernstein, at netop dialekt-digte ofte afskrives som uraffinerede pga. deres sproglige afvigelser fra normen: »Accented voices are easily dismissed as unrefined, crude, even ignorant, just as accented or deformed syntax may register as just noise,« (s. 147).

³⁵¹ Se *Gittes monologer*, VHS (1984), 25:25, samt Bang-produktionen *Per Højholt: Gittes monologer (2)* (2007), 00:45. Angående sammensætningen af P1's lyttere i 1981 se afsnit 4.2.3.

folkelige gennembrud.« Hold da kæft, siger jeg, sådan noget pis at skrive. Jeg kan da sagtens skrive uforståeligt. Det er da en smal sag. Det gør jeg da oss!. Jeg skal da passe de 350 læsere jeg har.³⁵²

Ironien i mange af disse udtalelser er tydelig, men idet de stadig peger i hver sin retning, ophæver de så at sige hinandens ironiske distance. Se fx kapitlets to indledende citater om grin og indsigt. Selvom vi trækker det modsatte budskab ud af de ironiske udtalelser, står vi stadig tilbage med udsagn, som modsiger hinanden.³⁵³ Derfor tror jeg ikke, at vi kan afskrive udtalelserne som blot morsomheder eller leg med journalisterne. De er snarere led i en længerevarende iscenesættelse af værket med dets mangeartede signaler.

Hvorfor trækkes værket i begge retninger? Højholt hævder ingen steder, at *Gittes monologer* blot skal forstås som både-og. Højholt er tilsyneladende nødt til at sige, at værket er det ene, og derefter sige, at det er det andet. På den måde lader han de to udsagn dels ophæve, dels komplementere hinanden. Værket er med andre ord ingen af delene, og samtidig er det begge dele.

Højholt er nok som udgangspunkt en elitær eller finkulturel digter, men der har altid i hans forfatterskab været en bevægelse mod midten eller snarere et forsøg på at ophæve grænsen mellem det fine og det populære. Især i essaysamlingen *Intethedens grimasser* (1972) tematiseres denne forbindelse mellem underholdning og kunst, men det er en grundtanke, som gennemstrømmer det meste af forfatterskabet.

7.2.3 Værkets reception

7.2.3.1 Samtidens modtagelse

Ét er, hvordan Højholt selv iscenesatte værket og til en vis grad styrede dets vej ud i offentligheden via begrebsparret kunst og underholdning. Noget andet er, hvordan det blev modtaget og opfattet. Her kan dagspressens anmeldelser give en indikation af tendenserne i publikums reaktioner. I den følgende gennemgang af monologernes reception bruger jeg mest plads på de samtidige anmeldelser. For det første bringer

³⁵² *Per Højholt: Gittes monologer (1)* (2007), 00:13.

³⁵³ Se desuden Peter Tjellesens interview med Højholt på videoudgivelsen *Syn for sagn*, VHS (1982) for et lignende udsagn om grinets intellektuelle funktion: »man griner sig til indsigt i stedet for at tænke sig til den«, 3:30.

disse os nærmere den umiddelbare reception end den senere forskning. For det andet er der ganske enkelt langt flere anmeldelser end egentlige forskningsbidrag. Idet *Gittes monologer* afprøver grænsen mellem kunst og underholdning, bliver dagspressens anmeldelser også i højere grad den rette slagmark. Her når den kritiske reception ud til en bredere del af den danske befolkning end litteraternes forskning. Den centrale pointe, man kan trække ud af samtidens reception, har at gøre med forskellige forestillinger om værkets intenderede publikum: Hvem henvender Gitte-monologerne sig egentlig til?

Ifølge *Dansk anmeldelsesindeks* for de pågældende år fik bogudgaven fra 1981 ti anmeldelser og den samlede udgave fra 1984 yderligere fem. Hertil kommer enkelte anmeldelser af lydudgivelserne.³⁵⁴ Af 1981-udgavens ti anmeldelser var størstedelen at finde i landets store dagblade. Hermed mener jeg landsaviserne *Aktuelt*, *Berlingske Tidende*, *Information*, *Jyllandsposten*, *Kristeligt Dagblad*, *Politiken* og *Weekendavisen* samt de to store regionalaviser *Aarhus Stiftstidende* og *Aalborg Stiftstidende*. Kun en enkelt var perifer (*Højskolebladet*, 12.12.1981). For 1984-udgaven er imidlertid kun tre af de fem anmeldelser fra de store dagblade. Én er fra en mindre regionalavis, *Flensborg Avis*, og én er fra *Børsen*, som ganske vist er en større landsavis, men en atypisk og dermed mindre oplagt kanal for en anmeldelse af Højholt.³⁵⁵ Rationalet bag denne skelnen mellem centrale og perifere anmeldelser knytter sig til en forestilling om effekt eller gennemslagskraft. Nogle anmeldelser har ganske enkelt kunnet nå flere læsere end andre og har dermed haft større indvirkning på værkets samlede reception.

Langt de fleste anmeldere var meget positive, og der var bred enighed om, at Gitte-monologerne var underholdende. De fleste anmeldelser af 1981-udgaven lagde også mere vægt på monologerne end på bogens øvrige kvababbelser. Der, hvor anmeldelserne imidlertid indtog forskellige positioner, var i deres vurderinger af værkets kunstneriske kvaliteter.

³⁵⁴ *Dansk anmeldelsesindeks*, udarbejdet af Bibliotekscentralen, Bibliotekscentralens forlag 1981-85. Indekset registrerer anmeldelser fra ca. 20 aviser og 500 tidsskrifter og findes som mikrofilm på KB. Oplysningerne er blevet krydstjekket med udklipssamlingen på Københavns Kommunebibliotekers hovedafdeling i Krystalgade. Jeg har ikke kunnet konstatere mangler i indekset og antager derfor, at det er fyldestgørende. Dog indgår anmeldelser af lydudgivelser ikke i indekset, hvorfor en enkelt er føjet til. Se bilag 3 for en bibliografi over samtlige kendte anmeldelser.

³⁵⁵ Ingen andre af Højholts udgivelser i årene 1981-85 er blevet anmeldt i *Børsen*.

Ingen af anmelderne synes direkte at ville kategorisere monologerne som enten ren kunst eller ren underholdning, men især ud fra deres implicitte udpegning af værkets læsere kan man ekstrahere en overordnet vurdering. For at afdække disse synspunkter kan man til hver anmeldelse stille to spørgsmål: a) Hvem taler anmelder til? og b) Hvordan ses Gitte-monologerne i forhold til det øvrige forfatterskab?

Langt de fleste anmeldere tog mere eller mindre eksplicit stilling til, hvem Højholt henvendte sig til i værket. De anvender en 'dem og os'-retorik, hvor anmelder, forfatter og deres fælles læsere forestilles at repræsentere 'os', og hvor 'dem' i grove træk repræsenteres af Gitte, Preben, Susanne og deres slags. Én anmelder går mere direkte til værks og identificerer 'dem' (og Gitte) med socialgruppe fem.³⁵⁶ Torben Brostrøm skriver fx: »Højholt har øre for midterlinjen i den danske sunde fornuft og den mareridtagtige normalitet.«³⁵⁷ Viggo Sørensen kalder værket for »en forunderlig blanding af jordbunden fornuft og jævn ureflekteret småborgerlighed«.³⁵⁸ Bent Windfeld går skridtet videre og taler om Gittes »sjaskede mundtlige sprog med dets floskler og rodede, uoplyste tænkning [...] hun repræsenterer et stort flertal«.³⁵⁹ Windfeld skifter ikke mening, da han tre år efter anmelder den samlede udgave. Her lyder det:

Der er jo ingen tvivl om, at hun repræsenterer, hvad man sådan kaldet [sic] det jævne folk. Det typiske for det er en kulturel fattigdom. Gitte og Preben har både hus og bil og synes ikke at have økonomiske problemer, men de er uvidende og forvirrede og lader sig lede af fordomme og impulser, og Gittes sprog er rodet og vidtgående udenfor grammatikkens sædvanlige normer.³⁶⁰

Eksemplerne, jeg her fremdrager, har et bestemt perspektiv til fælles. I deres udpegning af 'dem' og 'os' ses en kraftig værdiladning – alene i begrebet *småborgerlighed*. Det er næppe socialgruppe fem, som bruger termen om sig selv. Det er kun de intellektuelt bedre bemidlede, som mener at kunne udpege småborgerlighed og 'kulturel fattigdom'.

³⁵⁶ John Mogensen: »Stemmer fra det småborgerlige«, i: *Aarhus Stiftetidende*, 18.11.1981.

³⁵⁷ Torben Brostrøm: »Den har da ikke gjort noget!«, i: *Information*, 4.11.1981.

³⁵⁸ Viggo Sørensen: »Digter-satiriske kvababbelser«, i: *Jyllandsposten*, 4.11.1981.

³⁵⁹ Bent Windfeld: »Frihed og lighed i hverdagen«, i: *Kristeligt Dagblad*, 19.12.1981.

³⁶⁰ Bent Windfeld: »Ufordærvet menneskelighed«, i: *Kristeligt Dagblad*, 24.10.1984.

En retorik som den, der ses hos Brostrøm (»mareridtagtige normalitet«) og Windfeld (»rodede, uoplyste tænkning«) henvender sig næppe til 'dem', som står for skud. Ved hjælp af denne sprogbrug indskrænker anmelderne sig primært til læsere af højere kulturel stand. Gitte repræsenterer flertallet, og det er ikke for klogt, får vi at vide. Til gengæld kan vi more 'os' over 'dem' og nyde Højholts bidende kritik af de udannede masser. Underforstået i denne fortolkning af *Gittes monologer* er, at værket ikke henvender sig til 'dem'. Det er *ikke* et stykke underholdning, selvom det er nok så underholdende for 'os'. Anmeldelsens publikum afspejler en forestilling om værkets publikum og dermed også en forestilling om værket som kunst og kulturkritik i højere grad end underholdning.³⁶¹

Dette var et gennemgående synspunkt i størsteparten af den samtidige reception, og de fleste fandt Højholts eksperiment både rammende og morsomt. En enkelt anmeldelse, *Aktuelts* anonyme fra 5.1.1982, var imidlertid uenig. Udgangspunktet er det samme, dvs. at Højholt med Gitte-monologerne begår en skarp satire over flertallet af danskerne, men holdningen hertil er anderledes. Anmelderen spørger ind til Højholts målgruppe: Når man tager monologernes satirisk-kritiske karakter i betragtning, kan de ikke være skrevet til de ukultiverede, »de mennesker, digtene ironiserer over«, og for de indforståede byder de kun på billige grin.³⁶² Det er værd at bemærke, at vi her befinder os i Prebens avis, dvs. at anmelderens egne læsere ifølge monologerne og den fortolkning, som anmelderen selv udlægger, hører til dette store småborgerlige flertal. Anmelderen placerer sig faktisk ikke i den modsatte kategori, dvs. hos de bedre bemedlede 'os'. I stedet foreslås det, at netop disse tilhørsforhold er skyld i anmelders mangelfulde forståelse: »det er vel sagtens fordi man, som den proletar, man er, ikke fatter en skid.«

Aktuelts anmeldelse kommer faktisk ind på en central problemstilling ved den fortolkning, som skelner mellem Gitte og hendes læsere ud fra et 'dem og os'-perspektiv. Jeg skrev tidligere, at anmeldelsens intenderede publikum afspejler en forestilling om værkets publikum. Problemet er, at denne forestilling ikke holdt stik. Gitte blev læst, forstået og nydt af netop det segment, som man mente blev udsat for kritik. Med mindre man ønsker at tilskrive det store flertal en form for masochisme,

³⁶¹ Søren Schou udpeger et lignende implicit publikum i »Intethedens grimasser«, i: Michael Bruun Andersen, Tage Bild, Peter Larsen, Britta Lundqvist, Peter Madsen, Søren Schou & Karen Syberg: *Dansk litteraturhistorie 8. Velfærdsstat og kulturkritik 1945-80*, 3. udgave, København: Gyldendal 2000 [1983-85], s. 465-468; s. 468.

³⁶² »De sidste kvababbelser til indforståede«, i: *Aktuelt*, 5.1.1982.

så holder denne fortolkning af værket altså ikke. Salgstallene og monologernes popularitet generelt bevidner, at det store flertal tog Gitte til sig i et omfang, der ikke synes foreneligt med den værdiladede fortolkning.

En vigtig pointe her er, at Højholt med værket ikke kun gør grin med Gitte og hendes slags. Satiren er i lige så høj grad rettet mod andre instanser, fx Danmark og regeringen, eller mod vanetanker og almindelige praksisser. Det fremhæves også i enkelte anmeldelser. Monologerne om fx tåregas og nationalbanken handler i princippet ikke om Gitte og hendes naivitet, men i stedet om hvordan den del af samfundet, som burde repræsentere fornuft, overblik eller magt, viser sig at være afsporet på en eller anden vis.

Jeg mener ikke, at vi skal tage Højholts ord for gode varer, når han hævder, at den litteratur, som sælger godt, er dårlig kunst. Kunst kan godt sælge, men det ligger i definitionen af den elitære eller smalle litteratur, at den i modsætning til populærkultur ikke sælger godt. I anmeldelserne finder man ingen, som hævder, at *Gittes monologer* er elitær kunst, men derimod at dens primære publikum, dvs. de som vil få mest ud af dem, hører til de intellektuelle. Heri tror jeg, at anmelderne tog fejl. Når det kommer til kategorierne kunst og underholdning, er *Gittes monologer* hverken-eller og både-og. De udspiller sig i et felt, hvor publikums meget forskellige forventninger til de to kategorier tørner sammen, og efterlader et latterens tomrum, et kortvarigt fristed, hvor høj og lav kan grine sammen.

Det andet gennemgående tema i anmeldelserne er monologernes placering i forhold til forfatterskabet. Her faldt anmeldelserne i to kategorier: a) de, der så monologerne som en naturlig del af forfatterskabet (eller snarere som en naturlig konsekvens af tendenser i forfatterskabet), og b) de, der så monologerne som et afbræk eller en parentes i forhold til den mere seriøse Højholt.

Brostrøm hører til den første type. Han forsøger at indskrive Gitte i Højholts sproglige eksperimenter med forholdet mellem skrift og tale. Jørgen Johansen taler om monologernes mundtlighed som »rent kunstprodukt« og hævder, at »[s]om satiriker har Højholt gjort punkteringerne og undermineringerne til en kunst.«³⁶³ John Mogensen skriver:

³⁶³ Jørgen Johansen: »Høj morskab«, i: *Berlingske Tidende*, 6.11.1981.

Selv om man således nok længes efter en »stor« Højholt-bog, skal man ikke undervurdere »Gittes monologer« som leg og pjank. Tonen var fremme allerede i »Min hånd 66« og endnu tydeligere i romanen »6512« – på samme måde som »kvababbelses-temaet« kan påvises i næsten alle Højholts bøger.³⁶⁴

Her forsøger Mogensen at skrive værket ind i forfatterskabet, hvilket betyder, at det også må høre til samme litterære sfære. Gitte bliver med andre ord set som et kunstnerisk eksperiment, mere end som et stykke underholdningslitteratur.

Heroverfor fremhæver andre anmeldere, at monologerne netop bør forstås som en pause fra forfatterens vante rammer og dermed også som et andet udtryk end det kunstneriske, hvormed Højholt normalt opererer. Eksempler herpå finder man bl.a. hos Kristen Bjørnkjær, som kalder Gitte og de øvrige kvababbelser for et frikvarter i forfatterskabet.³⁶⁵ *Flensborg Avis'* anmelder skelner mellem Gitte og Højholts »rigtige produktion« og hævder, at indlevelse i den ene type ikke nødvendigvis afstedkommer forståelse for den anden.³⁶⁶

Det samlede antal anmeldelser af *Gittes monologer* var pænt, men ikke højt. *Praksis 4* (1982) fik til sammenligning elleve, og *Praksis 5* (1984) fik otte. Gitte var imidlertid så populær eller uomgængelig, at hun i løbet af årene 1982-85 dukkede op som reference i flere anmeldelser af Højholts øvrige publikationer. Det interessante heri er, at anmelderne, ofte de samme som anmeldte Gitte, tilsyneladende føler sig nødsaget til at relatere Højholts kunstneriske produktion til Gitte-successen. Bjørnkjær identificerer *Gittes monologer* som Højholts folkelige gennembrud i en anmeldelse af *Digte 1963-79* (1982).³⁶⁷ Windfeld pointerer i forbindelse med *Praksis 5* (1984), at bogen »er langt fra Gitte-stemningen«.³⁶⁸ Poul Borum skriver i sin anmeldelse af *Voldtag stilheden* (1985): »PER HØJHOLT er stadigvæk en enormt seriøs og

³⁶⁴ Mogensen: »Stemmer fra det småborgerlige« (1981).

³⁶⁵ Kristen Bjørnkjær: »Nej, altså, frihed det ka' jeg ikk' uden«, i: *Politiken*, 7.11.1981.

³⁶⁶ [I.T.]: »Gittes udgyldelser[sic]«, i: *Flensborg Avis*, 23.10.1984. Desuden finder man en lignende antydning hos Viggo Sørensen. I 1981-udgaven hævdede Højholt, at bogen vil blive den sidste af sin slags, og Sørensen kommenterer: »Det er måske slet ikke nogen dårlig idé at slutte, mens legen er god.« Heri ligger et underforstået ønske om, at Højholt måtte vende tilbage til det egentlige forfatterskab, jf. »Digter-satiriske kvababbelser«, (1981).

³⁶⁷ Bjørnkjær: »383 lærker er kommet« (1982).

³⁶⁸ Bent Windfeld: »Kunst og gru«, i: *Kristeligt Dagblad*, 8.12.1983. Ligeledes i Preben Meulengracht: »Sandheden en god løgn«, i: *Jyllandsposten*, 28.10.1984.

eksperimentel digter ind imellem, når han ikke Gitter. Og han er en af de originaleste og mest spændende digtere vi har.«³⁶⁹ Her ses Højholts forfatterskab altså også som én ting og Gitte-monologerne som noget helt andet.

I anmeldelser af den opsamlende *Kvababbelser* (1985) er sammenligningen mere naturlig, idet Gitte-monologerne oprindeligt hørte ind under denne betegnelse (jf. afsnit 4.4.1). Her fremhæves også, hvordan kvababbelserne og Gitte-monologerne tegner sig som et særskilt spor i forfatterskabet med sit eget publikum. Ole Storm karakteriserer Højholt som en forfatter, »der i lige måde gouteres af en kræsen elite og af det bredeste folkelige lag.«³⁷⁰ Og Johs. H. Christensen kæder denne elite sammen med litteraterne, som kun fortolker det ene spor i forfatterskabet.³⁷¹

De mest interessante anmeldelser stammer fra *Weekendavisens* Finn Stein Larsen, der både synes at ville indskrive monologerne i forfatterskabets mere seriøse del og fremhæve værket som noget særskilt. Det første sker især i to senere anmeldelser. Om *Digte 1963-79* (1982) lyder det:

Også *Gitte*, nationens kæledægge i øjeblikket (pladen og båndet går som varmt brød) – var en sådan naturkatastrofe, der så at sige voldeligt væltede sig ind over poesien og skånselsløst tog den i brug gennem sine monologer. Poeten kommenterede ikke, han regulerede og justerede strømmen. Han var kun et waterpas i denne sammenhæng. Eller var han måske lidt mere? Har han pletvist gjort sin Gitte lidt for dum? Det var han en gang bange for. Ikke underligt når man pludseligt begynder at tage kegler og tjene kugler på poesien, hvis man i årevis har holdt en lyrisk timeløn på tretten øre.³⁷²

I forbindelse med *Praksis 5* (1984) skriver Larsen, at titelessayet »Nuet druknet i latter« kan bruges som perspektivering for Gitte-monologerne og Højholts sproglige praksis i disse.³⁷³ Om Gitte-monologerne selv skriver Larsen, at de uden videre ville kunne indgå i en sommerrevy i provinsen, men at hos Højholt »stikker der noget mere

³⁶⁹ Poul Borum: »Geniale glimt«, i: *Ekstrabladet*, 22.11.1985.

³⁷⁰ Ole Storm: »Kildren og kradsen«, i: *Politiken*, 24.9.1985.

³⁷¹ Johs. H. Christensen: »Lyrik«, i: *Kristeligt Dagblad*, 26.10.1985.

³⁷² Finn Stein Larsen: »Et chor af pourlarer«, i: *Weekendavisen*, 26.11.1982.

³⁷³ Finn Stein Larsen: »Patologi og poesi«, i: *Weekendavisen*, 6.1.1984. Anmeldelsen er desuden illustreret af et stort billede af Højholt i færd med at læse op af *Gittes monologer* (1981).

under.«³⁷⁴ Sammenligningen med revy-monologen er påfaldende. Dels er Larsen den eneste, som knytter denne forbindelse til trods for, at den efter min mening er meget oplagt.³⁷⁵ Dels lægger den op til netop den diskussion, som deler anmelderne: Er det kunst eller underholdning? Revyen repræsenterer den form for underholdning, man kunne kalde for kunstens skarpe kontrast – i hvert fald i klassisk dikotomisk forstand. Larsens sammenligning beror netop på, at *Gittes monologer* figurerer på begge sider af skellet. De er revy-egnede, men de indeholder også et andet niveau end den gængse revy-tekst.

Jeg skrev indledningsvis om den ulige fordeling af anmeldelserne på henholdsvis 1981- og 84-udgaverne. Måske man ikke skal lægge for meget betydning heri. Det er trods alt mindre almindeligt at anmelde senere udgaver, hvilket den samlede udgave i princippet er. Alligevel indeholder den meget nyt, idet halvdelen af teksterne ikke har været trykt i bogform før. Sammenligner man med den tilsvarende opsamlende *Kvababelser* (1985), er der en påfaldende forskel. Bogen består af udvalgte tekster fra *Enhjørningens kvababelser* (1979) og den første Gitte-udgave fra 1981 og indeholder kun tre ikke tidligere trykte tekster. Alligevel fik denne udgave hele ni anmeldelser over for de fem, som *Gittes monologer* (1984) fik. Man kunne altså godt have forventet en større reaktion på den samlede udgave, end den fik. Desuden var der kun én, Bent Windfeld, som anmeldte begge udgaver. Af de måske endnu mere folkeligt anlagte lydudgaver var der endda forsvindende få anmeldelser at finde.

Måske den dalende interesse fra anmeldernes side skal ses som et symptom på et mislykket eksperiment med netop kategorierne kunst og underholdning. Måske det ganske enkelt går op for dem, at værket ikke kan anskues, som de troede. *Gittes monologer* er ikke en revsende satire over normaliteten ude i det store flertals-Danmark. Denne fortolkning umuliggøres af populariteten. Og når det ikke længere kan ses som et kulturkritisk kunstværk, men blot underholdning for masserne, falder det uden for anmeldernes interesse. Erland Munch-Petersen anlægger en lignende temporal betragtning i sin definition af skellet mellem kunst og masselitteratur:

³⁷⁴ Larsen: »Højholt for folket« (1982).

³⁷⁵ I løbet af 1970'erne var en række lp-udgivelser af de store danske revy-navne udkommet. I flere af disse indgik ordet *monologer* i titlen, fx *Dirch Passers Bedste Monologer*, Forum (1973), Jørgen Ryg: *Monologer*, EMI (1975) og *Monologer 2*, EMI (1978). Jeg tror ikke, at 1980'ernes pladekøbere har kunnet overse forbindelsen. Iben Holk antyder også et slægtsskab mellem Højholt og revyfolkene Passer, Ryg og Preben Kaas i sit interview med Højholt, »En tur i naturen« (1984), s. 263.

Helt enkelt og foreløbigt kunne man formulere det sådan, at avantgarden som regel befinder sig i opposition til væsentlige elementer i tiden og miljøets overbygning, mens kvantitetsforfatteren som regel accepterer og forkynder tidens og miljøets herskende tanker. Avantgarden når et fåtal, og dens protest vil virke på længere sigt, om overhovedet; mens kvantitetsforfatteren når et stort publikum straks og vil fungere samtidigt.³⁷⁶

Ud fra denne definition må vi klassificere *Gittes monologer* som et stykke kvantitetslitteratur, og det er måske heller ikke helt ved siden af. Problemet med Munch-Petersens definition er imidlertid, at den kun fungerer retrospektivt. Det er værketets virkningshistorie (eller mangel på samme), som afgør, om det hører til kunst eller underholdning. Men samtiden gør sig også tanker om, hvilken litterær sfære et nyt værk tilhører. Det har jeg givet flere eksempler på i anmeldelserne og i Højholt-interviews. Det er muligt, at disse indledende markeringer ikke holder stik, men de er unægtelig til stede og en del af værketets virkningshistorie. En anden vanskelighed er, at holdninger til et litterært værk ofte ændrer sig. Det kan enten være pga. skift i læseres præferencer eller pga. ændringer i parateksten, som dermed kan indsætte værket i en anden kontekst.

7.2.3.2 Senere forskning

Jeg har løbende henvist til eksempler fra den eksisterende Gitte-forskning og skal her blot trække konturerne af værketets virkningshistorie op. Det er nemlig interessant at se, hvordan den senere forskning til en vis grad viderefører nogle af de komplekser overfor værket og dets position i Højholts forfatterskab, som karakteriserede den samtidige reception. Den følgende gennemgang er ikke udtømmende. Det har ikke været muligt inden for rammerne af en ph.d.-afhandling at forfølge samtlige tråde af den senere reception, selvom det i sig selv kunne være et interessant boghistorisk projekt.

³⁷⁶ Munch-Petersen: *Romanens århundrede* (1978), s. 21.

Der er først og fremmest ikke mange særskilte analyser af netop *Gittes monologer*. Mellem 1983 og 2004 er det kun lykkedes mig at finde fem, hvoraf to stammer fra Modersmål-Selskabet og handler om Gittes særlige omgang med det danske sprog (Appel og Basbøll). Dertil kommer yderligere seks kortere behandlinger af monologerne i forbindelse med forfatterskabs-analyser, litteraturhistoriske fremstillinger og lignende (markeret med asterisk i den kronologiske opstilling nedenfor).³⁷⁷

Ingeborg Appel: »Om Gittes sprog og Jepsers« (1983)

Johs. H. Christensen: »Nu Gitte til hinanden« (1984)

Søren Schou: *Dansk litteraturhistorie* 8 (1983-85) *

Bo Hakon Jørgensen: *Primitivitetens paradoksale kostume* (1986) *

Harly Sonne & Christian Grambye: »Op og ned med Gitte« (1990)

Hans Basbøll: »Talesprog i skriftsprog« (1991)

Carsten Madsen: *Danske digtere i det 20. århundrede* (2001) *

Lars Bukdahl: »En (s)gæv pige« (2004)

Carsten Madsen: »Per Højholt og lyd« (2007) *

Lars Handesten: *Dansk litteraturs historie* (2007) *

Stefan Kjerkegaard: *Hørbylundemanden* (2009) *

Karakteristisk for de særskilte Gitte-analyser er, at de i et vist omfang tager værket alvorligt som et kunstnerisk udtryk på linje med Højholts øvrige forfatterskab. Især Lars Bukdahls analyse fra 2004 er interessant, idet skellet mellem kunst og underholdning tages op til revision. Artiklen er skrevet ud fra det, man kunne kalde en forhenværende tvivlers perspektiv. Bukdahl vedkender, at han ikke altid har kunnet tage værket alvorligt, og at han først nu med tyve års afstand kan få øje på de kunstneriske kvaliteter, som populariteten havde skygget for. For en »inkarneret Højholtist« (som Bukdahl selv) var det et problem i samtiden, at Højholt måtte deles

³⁷⁷ Jeg har ikke taget de eksempler fra forskningen med, hvor Gitte-monologerne kun behandles i begrænset omfang, fx i Carsten Madsens *Poesi, tanke & natur. Per Højholts filosofi og digtning*, Århus: Klim 2004, og Svend Skrivners omtale af værket i Jens Anker Jørgensen & Knud Wentzel (red.): *Hovedsporet. Dansk litteraturs historie*, København: Gyldendal 2005.

med alle ikke-litteraterne: »den store kollektive applaus gjorde det umuligt at komme i øjenhøjde med hende for alvor og for sjov.«³⁷⁸

Fokus for Bukdahls analyse er især Gittes sprog, fx dets mundtlighed, hendes flittige brug af redundans og misforholdet mellem det dialektale, som leder tankerne hen mod hjemstavnsdigtning, og den modernistiske tradition, som Højholt normalt tilhører. Det er særligt i disse egenskaber, at værket ifølge Bukdahl får sin kunstneriske kvalitet. Han peger tilmed på, hvordan de få eksisterende analyser ikke har været opmærksomme herpå og derfor kun vanskeligt har kunnet behandle værket som et kunstnerisk udtryk.³⁷⁹

For de behandlinger, som optræder i forbindelse med fx forfatterskabsportrætter og litteraturhistorier, er det særligt interessant, hvor alvorligt værket anskues. Søren Schou indtager i *Dansk litteraturhistorie* (1983-85) samme position som den samtidige reception og identificerer uden tøven monologernes implicite publikum med de venstreorienterede »mellemlagspersoner, som proklamatorisk solidariserer sig med arbejderklassen.«³⁸⁰ Læserne griner *med* Gitte, når det er venstrefløjen selv som står for skud, og *af* Gitte, når det er hendes arbejdersmiljø, som gøres til grin. Retorikken ligner de mere kradsbørstige anmeldelser: Gitte og Preben er småborgerlige, hans rallykørsel 'infantil' og Gittes naturromantik falsk. Schou afrunder sin behandling af Gitte (og dermed Højholt) med følgende bemærkning, som på mærkværdig vis fratager forfatteren ansvaret for enhver dårlig smag, der måtte knytte sig til værket: »det var synd, at Højholt især blev navnkundig på en genre, der blev modtaget som en videreførelse af de fladeste Århus-historier.«³⁸¹ Om Schou hermed mener, at værkets kunstneriske kvaliteter var tydelige nok, men at det blot var receptionen, som tog fejl, er vanskeligt at afkode.

I et interview mellem Iben Holk og Højholt fra april 1983, dvs. mens Gitte-successen stadig stod på, og værket endnu ikke var færdigt, kommer samme kompleks til udtryk. Holk mener fx, at der i forfatterens portræt af Gitte må findes

³⁷⁸ »En (s)gæv pige« (2004), s. 80. Bukdahl peger desuden på det lidt mærkelige og interessante faktum, at Højholt lod de første bind af Gitte-monologerne samt den ligeledes folkeligt anlagte *Enhjørningens kvababbelser* (1979) udgive på et undergrundsførlag (After Hand) i stedet for hans sædvanlige og mere mainstream-orienterede Schønberg, som udgav de senere opsamlinger i 1984 og 1985 (s. 81).

³⁷⁹ Op.cit., s. 88 f.

³⁸⁰ Schou: »Intethedens grimasser« (2000), s. 468.

³⁸¹ Op.cit., s. 467.

en antipati over for figuren («en regulær animositet mod hendes verden»), hvilket Højholt blankt afviser.³⁸² Holk fremhæver desuden, at mange (især kvinder) må føle sig parodieret af Gitte-figuren, hvortil Højholt svarer, at Gitte selv kommer til oplæsningerne og griner med. Som jeg pointerede i forbindelse med de samtidige anmeldelser, tager denne del af kritikken ikke højde for Gittes enorme succes. Det blev hævdet, at Højholt gør grin med det store flertal af danskerne, men samme flertal tager monologerne til sig i et omfang, som ikke kunne forenes med kritikken.

Små tyve år senere indleder Carsten Madsen sin fyldige artikel om Per Højholt i *Danske digtere i det 20. århundrede* (2001) med en kort betragtning om litteraturens største forfattere og den anerkendelse (både folkelig og elitær), som alt for ofte indtræffer *efter* forfatterens død. Højholt stikker i denne henseende ud, ikke mindst pga. Gitte-monologerne og Højholts mange oplæsninger heraf. Denne omtale er overstået på omkring en ottendedel af artiklens første side, hvorefter Madsen forlader emnet *Gittes monologer*. Jeg fremhæver dette ikke for at udstille en mangel i Madsens forfatterskabsportræt – artiklen »Per Højholt og lyd« (2007) roder fint bod på dette – men for at påpege, hvordan Gitte-monologernes position i forfatterskabets samlede produktion til tider stadig tildeles en paradoksal eller dobbelttydig rolle som både perifer og uomgængelig.³⁸³

I andre eksempler fra den senere forskning tildeles værket imidlertid en mere integreret rolle i forfatterskabet. I Lars Handestens afsnit om Højholt fra *Dansk litteraturs historie* (2007) ses Gitte-monologerne tilmed som en slags åbning og introduktion til Højholts mere vanskeligt tilgængelige tekster. Hos Gitte finder man ifølge Handesten netop en række karakteristiske træk og temaer, som går igen fra den poetiske produktion i 1960'erne og 70'erne.³⁸⁴ Højholts dobbelte appel mod både det elitære og det folkelige publikum fremhæves også med afsæt i Gitte-monologerne. Bo Hakon Jørgensen tager i sin bog *Primitivitetens paradoksale kostume* (1986) ligeledes monologerne alvorligt og tager tilmed afstand fra den del af samtidens kritik, der fremlægger monologerne som Højholts parodi på flertalsdanmark.³⁸⁵ Stefan Kjerkegaards gennemgang i *Hørbylundemanden* (2009) fremhæver kvaliteterne ved

³⁸² Holk: »En tur i naturen« (1984), s. 261. Selve interviewet er fra året før udgivelsen af bogen.

³⁸³ Madsen: »Per Højholt« (2001).

³⁸⁴ Lars Handesten: »Opspring fra nulhuller – Per Højholt« (2007), s. 211 f.

³⁸⁵ Bo Hakon Jørgensen: *Primitivitetens paradoksale kostume – om Per Højholts forfatterskab. Et essay*, Odense: Odense Universitetsforlag 1986, s. 143 f. Dog omtales Gitte som »en person fra et inferiørt sprogområde«, hvilket gør at skellet opretholdes mellem dem (flertallet) og os (litteraterne som fx forfatteren og læseren).

monologerne. Ifølge Kjerkegaard knytter Gittes erfaringer an til Højholts overordnede sprogfilosofi, men i hans retorik finder man stadig rester af den samtidige receptions komplekser: Monologerne er fx ingen stor litterær præstation, og fremførelserne af dem er af højere kunstnerisk værdi end teksterne selv. Desuden defineres Gittes sprog som »lykkelig befriet for videre ræsonnement« og »åndsforsladdt«.³⁸⁶

7.3 Det stivnede sprog – performance og publikation

Dette afsnit handler om monologernes mundtlighed og om, hvordan publikationerne på forskellig vis spænder ben for deres eget projekt. Gittes sprogbrug udmønter sig i en uendelig række variationer over dagligsprogets faste vendinger. I hendes brug (og misbrug) af faste vendinger og mode-udtryk (fx *lost* og *in*) kommer variationen oftest til udtryk i fraseringerne. I den forstand bliver de skriftlige publikationer af hendes sproggymnastik og hendes popularitet en hæmsko for værkets egen sproglige praksis, for her kan variationen ikke udtrykkes, og sproget står dermed i fare for at koagulere. I interviewet med Sten Bramsen på videoudgivelsen fra 1984 fortæller Højholt om sine bevæggrunde til at stoppe produktionen af Gitte-monologer:

Det, der er om det, er, at jeg skriver ikke flere Gitte-monologer. Og det er faktisk af hensyn til partneren, om jeg så må sige. Fordi den monotoni, som slår igennem i den skrevne ... når jeg skriver Gitte-monologerne, den findes jo ikke i praksis. I hendes sprog ... Hendes sprog er aldrig monotont. Det er altid varieret og fraseret. Men i det øjeblik du trykker det, så kommer der monotoni ind, og det vil jeg ikke have ind. Så derfor er jeg holdt op.³⁸⁷

Det centrale her er forskellen mellem mundtlighedens uendelige variationer og skriftens faste form. Kun som mundtligt udtryk kan Gittes talestrøm blive ved at modulere sprogets betydninger.

³⁸⁶ Stefan Kjerkegaard: *Hørbylundemanden. Introduktion til Per Højholts forfatterskab*, Århus: Aarhus Universitetsforlag 2009, s. 80 f.

³⁸⁷ *Gittes monologer*, VHS (1984), 00:42. Højholt udtrykker samme pointe, dog mindre udpenslet, i avisartiklen »Gitte ... Det er mig!« (1983): »Hvis jeg fortsætter efter at eksperimentet efter min fornemmelse er udtømt, bliver Gitte en kliche, tommere og tommere for hver gang jeg bruger hende. Og det gider jeg ikke« (s. 9).

Johs. H. Christensen taler også om monotoni, og det han kalder sproglige forsteninger i sin analyse »Nu Gitte til hinanden ...« (1984), dog ud fra et anderledes perspektiv. Christensen forsøger at indskrive Gitte som en udlevelse af modernismens sproglige projekt »at gøre talesprog til talemåder.«³⁸⁸ Men her opererer Christensen med en lidt uklar skelnen. Gittes sprog består udelukkende af talemåder, men er alligevel ikke i fare for at stivne og blive monotont. Prebens brug af talemåder er derimod helt anderledes. Hans sprog består af vanens fraser, sproglige forsteninger, som ifølge Christensen repræsenterer et stivnet og indholdstomt sprog. Prebens brug af talemåder er den blinde og ureflekterede gentagelse, og det er her, monotonien indtræffer.

Gitte formår med sin egen sprogbrug at tale varieret gennem talemåderne, men i kraft af hendes popularitet bliver gentagelsen også et problem for hende. Ethvert udtryk står i princippet i fare for at stivne. Selvom satirikeren via sproget forsøger at omstyrte gamle konventioner, risikerer han, at det nye også stivner, hvorved nye konventioner eller forsteninger opstår. Det ser Christensen som årsagen til, at Højholt ønsker at indstille produktionen af Gitte-monologer.³⁸⁹

Det er imidlertid ikke kun i de skriftlige publikationer, at monotonien sniger sig ind på Gitte. Også lydudgivelserne byder på den endeløse gentagelse af én og samme frasering.³⁹⁰ På dette punkt er lydudgivelsen ligeså invariant som bogudgivelsen. Faktisk gælder det alle former for dokumenttekster (bøger, lydudgivelser og videoudgivelser). De eneste publikationsformer, som står i modsætning hertil, er de efemere ikke-dokumentbaserede tekster. I radioudsendelserne og liveshowene går lydets temporalitet og efemeralitet op i en højere enhed med værkets projekt. Et sprogligt udtryk kan i sagens natur ikke gentages med samme betydning, idet variationen er altafgørende. At foretage dybdegående lydanalyser og gentagne tekstuelle læsninger med litteraturanalytisk sigte er i princippet i modstrid med værkets sproglige praksis. Her er live lyd det eneste, der virker, hvad enten den transmitteres i radioen (eller tv) eller opleves foran en scene. Ud fra disse betragtninger skulle Gitte-monologerne måske aldrig have været udgivet i form af

³⁸⁸ Christensen: »Nu Gitte til hinanden ...« (1984), s. 187.

³⁸⁹ Op.cit., s. 189.

³⁹⁰ I telefoninterviewet med Åse Nielsen fra august 1983 nævner Højholt lp-udgivelserne som eksempel på den samme monotoni, der indtræffer i de bogtrykte versioner, jf. *Fredagsåbent* (1983), 0:48.

dokumenter. Det havde resulteret i et værk af en helt anden karakter. Hvilken litteraturhistorie skulle vi skrive, hvis Højholt ikke havde efterladt nogen form for dokumenttekster?

Jeg vil slutte et andet sted med et eksempel fra Martin A. Hansens *Løgneren* (1950), hvis receptions historie kan tilbyde en perspektivering af denne problematik. Jeg har tidligere karakteriseret lighederne mellem Gitte-monologerne og Martin A. Hansens radiroman, og jeg mener, at sammenligningen af de to værker er berettiget (se bl.a. afsnit 6.1.3.2). Hansens roman blev ligesom Gitte-monologerne skrevet på opfordring fra Statsradiofonien og mødte sit publikum som oplæsningsføljeton ved skuespilleren Pouel Kern, inden den blev trykt som bog. Trods den store lyttersucces blev radioversionen kun omtalt flygtigt i fx radioklummer om gårsdagens udsendelser, og den modtog ingen litterær kritik. Kun én avis, *Berlingske Aftenavis*, trykte en anmeldelse af oplæsningen, da sidste kapitel var blevet transmitteret.³⁹¹ Erhardt Larsen, der var avisens litteraturanmelder og kronikredaktør, skrev en anmeldelse, som på fyndig vis fanger tekstens mundtlige og efemere karakter.

Hvad om Radio og Forfatter havde holdt paa, at Fortællingsformen var baade første og sidste Udgave, ladet Johannes, Annemari (med Trykket paa *ma*, et helt nyt Kvindenavn i Litteraturen), Oluf, Rigmor og alle de andre leve videre som mundtlig overleverede Skikkelser, noget, der var blevet fortalt engang, og som den ene havde opfattet paa *den* Maade, den anden paa *den*. I Tidens Løb vilde noget blive digtet til, andet blive glemt, det vilde gaa som med de gamle Sagaer – og det er ikke godt at vide, hvad *Løgneren* kunde udvikle sig til, inden den en Dag – hinsides alle Forfatterrettigheder, og naar de, som oprindeligt havde hørt den, var døde – blev skrevet ned.³⁹²

Jonathan Sterne har i sin bog om lydoptagelsens tidlige historie, *The Audible Past* (2003), sammenlignet bevaringen af optagne stemmer med balsameringen af lig.

³⁹¹ Det var imidlertid samme avis, som havde fået lov til at trykke de enkelte afsnit af føljetonen løbende, og den havde derfor en særlig interesse i denne værkets oprindelige publikationsform.

³⁹² Erhardt Larsen: »Martin A. Hansens Roman om Hjertets Ufred« i: *Berlingske Aftenavis*, 3.4.1950, her fra optrykket i Ole Wivel (red.): *Omkring Løgneren*, København: Hans Reitzel 1971, s. 28-35; s. 28.

Tankerne bag lydoptagelser af stemmer var ikke, at selve stemmen skulle bevares for eftertiden, men snarere at stemmen måtte få mulighed for at bevare sin sociale funktion efter ophavsmandens død.³⁹³ Man kan sige det samme om Gitte. Den primære hensigt med dokumenttekster som bog- og lydudgaverne bør måske ses som et forsøg på at bevare den sociale funktion, som Gittes store publikum var blevet vant til, at hun udøvede. I den forstand træder betragtninger om monotoni i baggrunden til fordel for en mere essentiel bevaringstanke. Dokumentteksterne (og måske især lydudgaverne) kan således ses som en slags feriefotos fra et eksotisk rejsemål. De bringer på ingen måde læseren eller lytteren tilbage til åstedet, men det varmer alligevel, og det har bevaret en del af rejsens oprindelige sociale funktion.

I sit essay »Showets æstetik og kunstens« fra *Intethedens grimasser* (1972) beskriver Højholt begrebet *show* som en handling foran et publikum og dette publikums reaktion.³⁹⁴ Peter Middleton har i sin forskning om digtoplæsninger pointeret vigtigheden af det sociale nærvær, som oplæsningens fysiske rammer indebærer. Forbindelsen mellem den enkelte tilhører, oplæseren og de øvrige tilstedeværende tegner sig for en stor del af oplevelsen og dermed selve digtets betydning.³⁹⁵ Liveindspilningerne af *Gittes monologer* bevarer til en vis grad denne oplevelse af at lytte i et større fællesskab. Ens egen latter, når man lytter til fx lydudgivelserne, blander sig med det indspillede publikums. En del af monologernes betydningsdannelse og effekt består i den fornemmelse, man som individuel lytter får ved at grine sammen med resten af Danmark (både høj og lav).³⁹⁶ Værket er uløseligt forbundet med dets popularitet, og lydindspilningerne kan siges at have bevaret en del af den sociale funktion, som monologerne oprindeligt havde.

³⁹³ Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham & London: Duke University Press 2003, s. 297. Kapitel 6: »A Resonant Tomb« (s. 287-333), behandler dette emne.

³⁹⁴ *Intethedens grimasser*, [København]: Det Schønbergske Forlag 1972, s. 9.

³⁹⁵ Se fx Peter Middleton: »How to Read a Reading of a Written Poem«, i: *Oral Tradition* 20:1, 2005, s. 7-34.

³⁹⁶ Dette betydningslag får man hverken med i radioversionerne eller lydbogsversionen (jf. afsnit 4.1.1). Disse er indspillet uden publikum.

DEL II

8 Værkbegrebet

Which is to say, to come to some conclusions
A work of art always exceeds its material constructions
As well as its idealizations
Physical or digital instantiations
Anterior codes or algorithmic permutations
Experiences while reading or viewing are no more than
weigh stations
And any number of interpretations, contexts of publications,
historical connections —
All these have a charmed affinity
Clustering around a center that is empty.

Charles Bernstein, »Hearing Voices« (2009)

Kapitlets motto optræder som afsluttende epigram til en artikel af den på flere måder bemærkelsesværdige litterat Charles Bernstein.³⁹⁷ I epigrammet fremstilles værket som en størrelse med et tomt centrum, der overskrider enhver materiel manifestation. Det gælder både på papir og digitalt, og det gælder enhver læseoplevelse og fortolkning af værket. Samtidig er der en tæt forbindelse mellem alle disse forskellige manifestationer. De klynger sig sammen i et fælles tilhørsforhold til værket. Og man kunne måske tilføje, at dette tilhørsforhold faktisk *er* værket: Værket består i en relation mellem sine manifestationer.³⁹⁸

8.1 Det boghistoriske værkbegreb

I første kapitel præsenterede jeg en række begrebsudredninger, hvor bl.a. min boghistoriske tilgang til værkbegrebet blev introduceret. Denne tilgang er blevet

³⁹⁷ Bernstein: »Hearing Voices« (2009), s. 148.

³⁹⁸ Bernsteins litteratursyn er præget af en materiel og boghistorisk forståelse af værkbegrebet. Se fx »McGann Agonist« (1985), i: *Attack of the difficult poems. Essays and inventions*, Chicago: University of Chicago Press 2011, s. 161-170, og »Introduction«, i: Bernstein (ed.): *Close Listening* (1998), s. 8 f.

fremhævet flere steder i løbet af afhandlingens analyser og ligger bl.a. til grund for den analytiske og deskriptive bibliografi over Gitte-monologernes mange manifestationer i kapitel 4. Jeg skal kort rekapitulere ud fra det boghistoriske trekløver: *værk, tekst og dokument*.

Når vi læser et litterært værk, er det altid i form af en tekst, som findes i et dokument. Til det specifikke værk knytter der sig som udgangspunkt altid flere dokumenter og dermed flere tekster. Vi møder værket i én af dets manifestationer, men der findes altid flere: Værket kan være udkommet i mange forskellige udgaver, som kan være mere eller mindre enslydende, og hver udgave kan bestå af mange tusinde eksemplarer. Alle disse manifestationer repræsenterer ét og samme værk. Begrebet *det litterære værk* skal derfor forstås som en abstrakt samlebetegnelse for alle de udgaver, bøger, fremførelser og lignende, hvor titlen manifesterer sig, og hvor mødet med læseren finder sted.

At bogen ikke er identisk med værket er i al sin enkelhed boghistoriens udgangspunkt. Der er ganske vist flere nuancer, men om denne negative definition er der konsensus blandt de mange discipliner og teorier, som hører under boghistorien. Definitionen negerer den almindelige ureflekterede eller i bedste fald idealiserede opfattelse af litteratur, som ikke tager højde for variationerne mellem et litterært værks forskellige manifestationer.

Skal man opstille en positiv definition, deler forskningen sig imidlertid i to hovedspor: a) en platonisk retning, der ser værket som en idealiseret abstraktion og b) en pragmatisk retning, der ser værket som delvist repræsenteret i alle dets manifestationer.³⁹⁹ Forskellen mellem disse to anskuelser er forholdsvis subtil og efter min mening ikke essentiel for applikationen af det boghistoriske værkbegreb i litteraturanalysen. Alligevel vil jeg kort redegøre for den her, da den ofte fremstilles i sekundærlitteraturen (især inden for tekstkritikken), og da den kan kædes sammen med eksempler på det litteraturteoretiske værkbegreb, som jeg behandler nedenfor.

³⁹⁹ Opstillingen stammer fra boghistorikeren David Scott Kastan: *Shakespeare and the Book*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, s. 117 f. Kastan giver to typiske eksempler fra den anglo-amerikanske skole inden for tekstkritik og boghistorie: hhv. G. Thomas Tanselle (platonikeren) og Jerome McGann (pragmatikeren). Videnskabsteoretikeren Søren Kjørup giver i sin afhandling *Menneskevidenskaberne* (1999) en lignende karakteristik af positionerne inden for tekstkritikken. Den pragmatisk gren har samme betegnelse, mens det platoniske perspektiv hos Kjørup kaldes *idealistisk positivistisk*, jf. *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, 3. oplag, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag 1999 (1996), s. 210 f.

Både det pragmatiske og det platoniske værkbegreb er immaterielle størrelser. Værket er i begge betragtninger en abstrakt samlebetegnelse for de enkelte manifestationer, som knytter sig til det. I den platoniske forestilling er værket en abstraktion, som transcenderer sine materielle manifestationer. Ifølge denne optik ses et værks forskellige udgaver som deformerede eller uperfekte repræsentationer af det ideelle værk. Selv ikke i manuskripterne kan man finde værkets ideelle form, da også de indeholder fejl og forglemmelser fra forfatterens egen hånd. Den platoniske betragtning ses bedst repræsenteret i den amerikanske copy-text-teori, hvortil bl.a. tekstkritikeren G. Thomas Tanselle hører.⁴⁰⁰ Her er hensigten med det tekstkritiske arbejde at nærme sig en ideel version af værket, således som forfatteren måtte have intenderet det. De enkelte manifestationer klappes så at sige sammen og bruges som afsæt for etableringen af en tekst, der kommer dette idealiserede værk nærmest.⁴⁰¹

For pragmatikerne derimod er værket en samlebetegnelse for foreningsmængden af de materielle manifestationer. Ifølge denne optik har værket ingen eksistens (hverken materielt eller abstrakt) uden for sine manifestationer.⁴⁰² Hver af disse repræsenterer værket i en bestemt kontekst, som er væsentlig for forståelsen af både den specifikke manifestation og af selve værket. En repræsentant for denne betragtning finder man i tekstkritikeren Peter Shillingsburg. I sin bog *From Gutenberg to Google* (2006) fastholder han bl.a.: »a literary work is only partially represented in each of its physical manifestations«.⁴⁰³

Fælles for begge positioner er, at det litterære værk er en uhåndgribelig størrelse. Som begreb befinder værket sig på et højere abstraktionsniveau end selve bogen. Den centrale forskel mellem de to positioner er imidlertid, hvorvidt værket anskues som en idealiseret og uopnåelig størrelse (platonikerne), eller om værket ses som noget iboende i hver af sine manifestationer (pragmatikerne). Min egen tilgang

⁴⁰⁰ En introduktion til copy-text-teorien giver Johan Svedjedal i »Textkritisk litteraturteori. Några linjer i svensk och anglosaxisk textkritisk debatt«, i: Sjönell (red.): *Textkritik* (1991), s. 42-78.

⁴⁰¹ En lignende idealiseret forestilling ligger bag begrebet *the ideal copy* inden for den deskriptive bibliografi. Det ideelle eksemplar er ikke nødvendigvis et eksisterende eksemplar, men kan opstilles som en hypotetisk beskrivelse, der bedst muligt repræsenterer forlæggerens eller bogtrykkerens intentioner med en given bog, jf. Fredson Bowers: *Principles of Bibliographical Description*, Princeton: Princeton University Press 1949, se især s. 113-123.

⁴⁰² Det bør her bemærkes, at også en oplæsning er en materiel manifestation (jf. afsnit 6.1 og 3.4). Johnny Kondrup giver i øvrigt et enkelt eksempel på immateriel eksistens i sin bog *Editionsfilologi* (2011), s. 34: et værk, som læres udenad og som derefter kun lagres i et menneskes hukommelse. Det er måske dette immaterielle værk, Walter Ong sigter til, når han skriver om mundligt overleverede fortællingers *potentielle eksistens* mellem deres materielle fremførelser, jf. *Orality and Literacy* (2004), Kindle location 345 (citeret i note 213).

⁴⁰³ Shillingsburg: *From Gutenberg to Google* (2006), s. 49.

lægger sig tættest op ad det pragmatiske værkbegreb, men jeg finder distinktionen vanskelig at arbejde med. Boghistorikeren Roger Chartier har karakteriseret problematikken på følgende vis:

the conflict between Platonism and pragmatism is perhaps a false quarrel. A work is always appropriated, read, or heard in one of its particular states. With regard to times and genres, these variations are more or less important and concern, separately or simultaneously, the materiality of the object, the spelling, or the literality of the text itself. But equally, always numerous discourses (philosophical, aesthetic, juridical) try to reduce this diversity by postulating the existence of a work identical to itself independent of its form. In the West, neo-Platonism, Kantian aesthetics, and the definition of copyright have contributed to the construction of this ideal text that readers recognize inevitably in each of its particular states.⁴⁰⁴

Konsekvensen af Chartiers argument er interessant, idet vi nødvendigvis må anskue værkbegrebet ud fra begge principper. Et litterært værk eksisterer så at sige inden for begge paradigmer, og derfor må de to diskurser om værket bringes i samspil. Litteraturanalysen er et eksempel på, hvordan vi som læsere og fortolkere uden problemer kan arbejde ud fra både det platoniske og det pragmatiske princip samtidig. Jeg vender tilbage hertil i afsnit 8.2.4.

Bernstein forholder sig i epigrammet, så vidt jeg kan se, primært til det pragmatiske princip. Værket overskrider ikke kun sine materielle konstruktioner, men også sine idealiserede abstraktioner («its idealizations»), og i dets centrum er der ingenting. Ordet »Clustering« i den forbindelse er interessant. Inden for biblioteks- og informationsvidenskaben, nærmere bestemt referencebibliografi og deskriptiv bibliografi, bruges termen som samordnende princip til at redegøre for slægtskabet mellem værk, tekst og dokument i det, man kalder en bibliografisk entitet. Bibliografen Mats Dahlström gør brug af begrebet i sin definition af værket som bibliografisk størrelse: »verk är något vi konstruerar som en sammanhållande princip

⁴⁰⁴ Roger Chartier: »Crossing Borders in Early Modern Europe. Sociology of Texts and Literature«, i: *Book History* 8, 2005, s. 37-50; s. 44. Kondrup fremhæver, at ophavsretten inden for dansk lovgivning kaldes *immaterialretten*, og at den dermed er et eksempel på, hvordan sprogbrugen omkring værkbegrebet fastholder den platoniske forestilling, jf. *Editionsfilologi* (2011), s. 34.

för ett kluster av dokument baserat på någon form av likhet och släktskap.«⁴⁰⁵ Det er netop denne relationelle forståelse af værkbegrebet, som jeg med afhandlingen vil indføre i litteraturanalsen, og med hvilken jeg har foretaget mine analyser af *Gittes monologer*. Det relationelle fremhæves også i en artikel af Shillingsburg: »the work is not a document. It is not a single text. And it is not the sum of all of its texts. It is implied in part by each document [...] And it might, in some instances, be implied differently by the tensions between two or more versions at once than by a single version.«⁴⁰⁶

Bogen er altså ikke identisk med værket. Alligevel spiller bogen en langt mere central rolle i det boghistoriske værkbegreb, end den almindeligvis gør i litteraturvidenskaben. Bøgerne er (stadig) vores primære adgang til litteraturen, og det er et grundlæggende udgangspunkt for boghistorien, at disse materielle manifestationers udformning påvirker vores læsning og fortolkning af litteraturen. Det kan lyde paradoksalt, at værket er en abstraktion og samtidig afhængigt af disse genstande for at kunne eksistere som værk. Imidlertid er det ikke så selvmodsigende, som det lyder. Et værks eksistens beror på samtlige dets manifestationer, og disse påvirker på forskellig vis vores opfattelse af værket. Vi kan ikke tilegne os et litterært værk, uden at det foregår via en medieret repræsentation, hvis udformning påvirker vores opfattelse af værket. Det er ikke et paradoks, men en nødvendig konsekvens af det boghistoriske værk- og litteratursyn.

Denne materielle bevidsthed og forståelse for formens rolle i bogens betydningsdannelse har ikke på samme måde afstedkommet forskellige positioner inden for boghistorien som værkbegrebet har. Bibliografen D.F. McKenzie var en af de tidlige eksponenter for denne tilgang, som bl.a. kom til udtryk i artiklen »The book as an expressive form« (1985).⁴⁰⁷ Der findes mange eksempler inden for den boghistoriske forskning på, hvordan bogens materialitet og dens indhold spiller sammen, men ikke på metodiske værktøjer. I kapitel 9 vil jeg give et bud på, hvordan dette værkbegreb gøres til en integreret del af litteraturanalsen.

⁴⁰⁵ Dahlström: *Under utgivning* (2006), s. 91.

⁴⁰⁶ Peter Shillingsburg: »How Literary Works Exist: Implied, Represented, and Interpreted«, i: Willard McCarthy (ed.): *Text and Genre in Reconstruction. Effects of Digitalization on Ideas, Behaviours, Products and Institutions*, Cambridge: Open Book Publishers 2010, s. 165-182; s. 173.

⁴⁰⁷ McKenzie: *Bibliography and the sociology of texts* (1986), s. 1-21. Artiklen blev oprindeligt præsenteret i en forelæsningsrække af McKenzie på British Library i 1985, som er samlet og optrykt under ovenstående titel.

Overskriften på dette afsnit (8.1) om det boghistoriske værkbegreb kunne i stedet have været *det materielle værkbegreb* eller det *bibliografiske værkbegreb*. Men dermed havde jeg ikke kunnet indkapsle den dobbelte udvidelse af fokus, som boghistorien indbefatter: Værket er både noget mere end den tekst, som bogen indeholder, og noget mere end den enkelte udgave, som ligger på bordet foran læseren.

8.2 Værkbegrebet i litteraturteorien

Selvom der inden for de boghistoriske discipliner ikke er fuldkommen enighed om værkbegrebets definition, udgår de fleste dog fra en fælles præmis. Derudover er der en høj grad af refleksion over værkbegrebet. Inden for litteraturteorien spiller værkbegrebet en anderledes rolle, og det er langt vanskeligere at finde punkter, hvorom de forskellige retninger og skoler er enige. De forskellige definitioner gør brugen af begrebet forvirrende og fjerner fokus fra litteraturens materielle vilkår. I det følgende vil jeg foretage en række punktnedslag i litteraturteoriens forskellige værkdefinitioner.

8.2.1 Værket og artefaktet – Pragerskolen og receptionsæstetik

De tjekkiske strukturalister, som danner den såkaldte Pragerskole, opererer med en inddeling af teksten i tre eksistensformer: *artefaktet*, *det æstetiske objekt* og *konkretiseringen*. I grove træk svarer disse termer til dokument (artefakt), værk (æstetisk objekt) og fortolkning (konkretisering). Vores tilegnelse af litteratur beror på alle tre former: Konkretiseringen repræsenterer læserens individuelle møde med værket via et artefakt, mens det æstetiske objekt er et immaterielt og kollektivt fænomen, som gør det muligt at tale om ét bestemt værk eller én bestemt titel uden hensyn til specifikke artefakter.⁴⁰⁸ Karen Gammelgaard forklarer forholdet i bogen *Tekstens mening – en introduktion til Pragerskolen* (2003): »Dannelsen af det æstetiske objekt foregår på grundlag af artefaktet, og det er i høj grad en social og historisk proces, hvor læseren indlejrer de aktuelle litterære normer i sin opfattelse af

⁴⁰⁸ Det er fx, hvad jeg gør med min betegnelse *Gittes monologer*, jf. redegørelsen sidst i afsnit 4.1.

teksten.«⁴⁰⁹ Dette er en konstruktiv måde at skelne mellem de væsentlige faktorer i vores tilgang til litteraturen, og den kan let forenes med det boghistoriske værkbegreb, som jeg plæderer for. Litterære værker (æstetiske objekter) eksisterer i kraft af deres materielle manifestationer, fx bøgerne (artefakter), og dannes og omdannes hele tiden af læsernes møde med og fortolkninger af disse artefakter (konkretiseringer). Værket har således heller ingen idealiseret form som hos den platoniske variant af det boghistoriske værkbegreb, men forandrer sig hele tiden.

Denne begrebsstruktur går igen i receptionsæstetikken. Hos Wolfgang Iser finder man også værket defineret som et æstetisk objekt, der træder frem under mødet mellem læser og tekst.⁴¹⁰ Iser bruger begrebet *text* for artefakt og *actualization* for konkretisering (dvs. fortolkning), men grundtanken er den samme:

the literary work has two poles, which we might call the artistic and the aesthetic; the artistic pole is the author's text, and the aesthetic is the realization accomplished by the reader. In view of this polarity, it is clear that the work itself cannot be identical with the text or with its actualization but must be situated somewhere between the two.⁴¹¹

Et problem for Isers applikation af begreberne er imidlertid, at han tildeler teksten (eller artefaktet) en for stor og entydig rolle. Således antager han, at teksten er stabil og ensartet lige meget, hvilken bog man tager fat i. I artikelen »The Reading Process« (1972) sammenligner Iser situationen med to stjernefigurer, som retter blikket mod samme konstellation, men *ser* forskellige billeder, dvs. fortolker forskelligt ud fra samme materiale: »The 'stars' in a literary text are fixed; the lines that join them are

⁴⁰⁹ Karen Gammelgaard: *Tekstens mening – en introduktion til Pragerskolen*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag 2003, s. 44. Den strukturalistiske sprogbrug gør, at Gammelgaard bruger ordet *tekst* i flere tilfælde, hvor man ud fra et boghistorisk perspektiv ville have brugt *værk*. Desuden skabes lidt forvirring om distinktionen artefakt og æstetisk objekt, idet Gammelgaard spørger, om skrifttype og papirkvalitet hører til den ene eller den anden eksistensform. Ud fra hendes egen fremstilling mener jeg ikke, at der kan være tvivl: Materielle aspekter hører til artefaktet. Disse kan imidlertid sagtens være meningsbærende, hvilket måske har afstedkommet forvirringen.

⁴¹⁰ Wolfgang Iser: »Interaction Between Text and Reader« [1980], i: David Finkelstein & Alistair McCleery (eds.): *The Book History Reader*, New York: Routledge 2006, s. 291-296. Iser bruger her formuleringen »the aesthetic object of the work« (s. 291).

⁴¹¹ Iser: »Interaction Between Text and Reader« (2006), s. 291. I en tidligere artikel nævner Iser begrebet *konkretisation* med en henvisning til Roman Ingarden, hvorfra begrebet stammer, som synonymt med *actualization*, jf. Wolfgang Iser: »The Reading Process: A Phenomenological Approach«, i: *New Literary History* 3:2, 1972, s. 279-299; s. 279.

variable.«⁴¹² Denne påstand gælder kun, hvis to litteraturforskere ser på *samme* dokument, men det er ikke den mest almindelige situation inden for litteraturvidenskaben. Iser synes at antage, at en tekst blot er en tekst, og at det er ligegyldigt, om vi kigger i forskellige eksemplarer af samme bog eller i forskellige udgaver af samme titel. Men som jeg har påvist i mine analyser af Gitte-monologerne, kan forskellige udgavers udformning anspore til bestemte fortolkninger. Det er netop en central pointe i den boghistoriske værkforståelse. Fortolkning beror ikke kun på læseren, men også på det enkelte artefakt, som har været brugt. Denne manglende bibliografiske refleksion er i høj grad problematisk.⁴¹³ Hos de tjekkiske strukturalister indgår der imidlertid en refleksion over, hvilket artefakt man lægger til grund for sin fortolkning, og jeg vender tilbage til dette punkt i afsnit 9.2.5.

8.2.2 Holisten Genette

Overskriften til dette afsnit er lidt misvisende, idet *holisme* ikke er nogen egentlig litteraturvidenskabelig betegnelse, og jeg er ikke sikker på, at hverken Genette eller Hans Robert Jauss, som jeg kort kommer ind på, vil karakterisere deres litteratursyn som holistisk. Jeg bruger imidlertid betegnelsen for at indikere, at det litteratursyn, som præger de to, har et vist slægtskab med det boghistoriske.

Den mest centrale figur i denne henseende er Gérard Genette, som jeg har været inde på flere gange i løbet af afhandlingen. I kapitel 1 redegjorde jeg for hans paratekstbegreb, som i høj grad repræsenterer en horisontudvidelse for den almindelige litteraturvidenskab. Her aktiverer Genette *bogen* som en manifestation af værket og gør parateksten til en del af den litteraturanalytiske genstand. Men Genettes behandling af parateksten repræsenterer ikke kun en rumlig (spatial) udvidelse af litteraturanalysens genstandsområde, dvs. fra brødteksten og ud i det, som på engelsk kaldes *front matter*. Parateksten klassificeres også ud fra sine temporale forhold. Et

⁴¹² Iser: »The Reading Process« (1972), s. 287.

⁴¹³ Udlægningen af Isers begreber i metodehåndbogen *Litteraturens tilgange* (2008) forsøger at kompensere for denne manglende refleksion ved at fremhæve, at artefaktets enhed og konstante karakter bryder sammen i tilfælde af varians mellem udgaver: »Artefaktet er den faktiske og færdige afgrænsning af teksten. Værket foreligger som ét artefakt, der i sig selv er konstant og uforanderligt, bortset fra de tilfælde hvor forfatteren laver ændringer i teksten fra udgave til udgave.« Se Niels Mølgaard og Johannes Fibiger: »At fortolke tekster« (2008), s. 22. Det må betyde, at hvor der *ikke* findes varians, er værket identisk med ét artefakt, hvilket er en uheldig formulering set fra et boghistorisk perspektiv. Det er imidlertid udmærket, at håndbogen gør litteraturstuderende opmærksomme på, at der kan være varians mellem forskellige udgaver af samme værk.

forord kan fx være knyttet til førsteudgaven, andenudgaven eller senere manifestationer, og Genette redegør for de forskellige funktioner, som disse temporale forhold peger mod.⁴¹⁴ På den måde får han gjort opmærksom på forskellen mellem værk og dokument. Genette taler ikke selv om *paratekstuel varians*, men når han sammenligner forskellige udgavers paratekster til samme værk, er det i princippet varians, han undersøger.⁴¹⁵

Genettes bog om parateksten er sidste del af det, som er blevet kaldt hans transtekstuelle trilogi.⁴¹⁶ Sammen med bøgerne *Introduction à l'architexte* (1979) og *Palimpsestes* (1982) udgør den Genettes analyser af det, han kalder tekstuel transcendens, dvs. den måde hvorpå tekster (her i betydningen værker) overskrider de umiddelbare grænser, som opstilles dels af de materielle manifestationer, dels af teksten selv. Anders Juhl Rasmussen giver i sin ph.d.-afhandling, *Arenamodernisme* (2011), en god og pædagogisk introduktion til begrebet transtekstualitet.⁴¹⁷ Jeg henviser hertil og vil ikke komme nærmere ind på denne del af Genettes litteraturvidenskabelige horisontudvidelse. Ud over parateksten peger transtekstualitet på det store netværk af relationer, et givet værk har til andre værker. Det gælder både litterære værker, anmeldelser, litteraturvidenskabelige tekster og andet, og det er ifølge Genette nødvendigt at kende til disse relationer for at forstå værket. Transtekstuelitets-begrebet skal ses som en reaktion mod de forskellige litteraturvidenskabelige strømninger (fx nykritikken), som holder fast ved (brød)tekstens autonomi uden videre refleksion over dens historiske, materielle og transtekstuelle betingelser.

I bogen *L'Oeuvre de l'art* (1994) undersøger Genette i et mere overordnet perspektiv kunstværkers forskellige eksistensformer.⁴¹⁸ Litterære værker er også et af

⁴¹⁴ Genette bruger betegnelserne tidligere (*prior*), original, senere (*later*) eller forsinket (*delayed*), når han skal behandle paratekstens temporale placering i værkets transmissionshistorie, jf. fx *Paratexts* (2001), s. 5 f.

⁴¹⁵ Det nærmeste, Genette kommer, er i forbindelse med de typografiske forskelle mellem W.M. Thackerays *The History of Henry Esmond* i hhv. førsteudgaven fra 1852 og en senere udgave fra 1858. Her skriver han, at de to udgaver resulterer i hver sin *version* af bogen (hvormed han må mene værket), og at selve forskellen er en paratekst: »This very division becomes paratextual«, jf. Genette: *Paratexts* (2001), s. 34. Når Shillingsburg i førnævnte artikel taler om »the tension between two or more versions«, fornemmer man også, at variansen bliver en slags separat paratekst, der tildeler værket en ny betydningsmæssig dimension, jf. Shillingsburg: »How Literary Works Exist« (2010), s. 173.

⁴¹⁶ Jf. fx Richard Macksey: »Foreword. Pausing on the threshold«, i: Genette: *Paratexts* (2001), s. xi-xxii; s. xvi.

⁴¹⁷ Rasmussen: *Arenamodernisme* (2011), s. 100-120.

⁴¹⁸ Gérard Genette: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et Transcendence*, Paris: Éditions du Seuil 1994. Jeg bruger den engelske oversættelse *The Work of Art. Immanence and Transcendence*, translated by G.M. Goshgarian, Ithaca & London: Cornell University Press 2009 [1997].

bogens mange emneområder, og hans kategoriseringer kan sagtens forenes med det boghistoriske værkbegreb. Ifølge Genette har et værk overordnet to eksistensformer, som han kalder *immanens* og *transcendens*. Værkets immanente eksistensform repræsenteres af dets materielle manifestationer. Det er værket anskuet som en genstand. Genette skelner mellem autografiske og allografiske kunstværker. De autografiske er direkte manifesteret i deres immanente eksistensform, fx malerier, skulpturer og performances. De allografiske kunstværker manifesterer sig i bøger, noder og opførelser, og hertil hører litterære værker og musiske kompositioner. Værkets transcendent eksistensform repræsenterer den måde, hvorpå værket overskrider sin immanente manifestation. Det kan fx være, når der til et litterært værk knytter sig flere immanente manifestationer (plural immanence) i form af forskellige versioner.⁴¹⁹ Allerede i sine narratologiske værker *Narrative Discourse* (1980) og *Narrative Discourse Revisited* (1988) kom Genette ind på denne transmissionshistoriske problemstilling i forbindelse med litteraturanalsen. I kapitel 9 vender jeg tilbage til Genette og den rolle, han tildeler varians i det analytiske arbejde (jf. 9.2.2 og 9.4.2.1).

I Hans Robert Jauss' receptionsæstetik finder man et litteratursyn, som i lighed med Genettes nærmer sig det boghistoriske. Ifølge Jauss bør litteraturhistorie skrives på baggrund af de individuelle værkers receptions- og virkningshistorie. Værket udgøres så at sige af dets samlede reception, og heri ligger en vis affinitet med det boghistoriske værkbegreb.⁴²⁰ Et værks receptionshistorie i Jauss' forstand er et resultat af (eller måske endda identisk med) dets transmissionshistorie. Læsere har gennem tiderne fortolket værker forskelligt, hvilket ifølge Jauss skyldes forskellige forventningshorisonter. Hertil kan boghistorien tilføje, at disse forventninger også skyldes værkets forskellige manifestationer. Læserens forventninger til en bog er i høj grad styret af dens materielle udformning og paratekst.

8.2.3 Værket som genrebetegnelse – Barthes og kunstteorien

Den almindelige forvirring inden for litteraturvidenskaben mellem begreberne tekst og værk er et centralt anliggende for syntetiseringen af boghistorie og litteraturteori.

⁴¹⁹ Genette: *The Work of Art* (2009), s. 181-191.

⁴²⁰ Hans Robert Jauss: »Literary History as a Challenge to Literary Theory«, i: *New Literary History* 2:1, 1970, s. 7-37; se især s. 9. Lars Ole Sauerberg formulerer i øvrigt receptionshistorien som »den samlede tradition for et givet værk« i *Litteraturvidenskaben siden nykritikken* (2000), s. 62.

Ofte finder man termen *tekst* brugt i litteraturteoretisk sammenhæng, hvor der ud fra et boghistorisk perspektiv menes *værk*. Sjældnere er det, at *værk* bruges i betydningen *tekst*. Et eksempel herpå har dog haft en særlig betydningsfuld virkningshistorie og har påvirket litteraturvidenskabens forståelse af det litterære værk. Roland Barthes' essay »De l'oeuvre au texte« (1971) opstiller, som titlen antyder, en skelnen mellem de to begreber, der i bund og grund er modsat boghistoriens definitioner. Barthes' essay er vanskeligt, og distinktionen mellem overskriftens to termer er langt fra let at følge. Den synes at være åben for forskellige fortolkninger – til tider i direkte modstrid med essayets definitioner.⁴²¹ Vigtigst i denne sammenhæng er Barthes' forskellige udlægninger af termen *værk* (*oeuvre*). En central passage lyder i den engelske oversættelse således:

the work is seen (in bookstores, in card catalogues, on examination syllabuses), the text is demonstrated, is spoken according to certain rules (or against certain rules); the work is held in the hand, the text is held in language [...] the Text cannot stop (for example, at a library shelf)⁴²²

Umiddelbart ser Barthes' værkbegreb ud til at have samme materialitet, som bøger og andre dokumenter har i den boghistoriske terminologi. Barthes sætter her lighedstegn mellem *værk* og de materielle dokumenter, som bærer det. Senere lyder det i forbindelse med forskellige læsestrategier, at værket er »the object of consumption«. Her repræsenterer værket imidlertid den almindelige form for ikke-kultiveret konsumtionslæsning, man bl.a. foretager i toget. *Teksten* repræsenterer heroverfor et spil eller en leg med læsningen: »reading, in the sense of *consuming*, is not *playing* with the text.«⁴²³ At læse bør være en form for performance (eller som i musikken en fortolkning) af det bibliografiske værk. Da er det ifølge Barthes netop *teksten*, vi når ind til. Teksten er ikke umiddelbart det samme som læserens møde med værket, dvs. konkretiseringen, men er en bestemt form for læsning – en særligt

⁴²¹ Se bl.a. Jonathan Culler: »Barthes, Theorist«, i: *The Yale Journal of Criticism* 14:2, 2001, s. 439-446; s. 443 f.

⁴²² Roland Barthes: »From Work to Text«, i: *The Rustle of Language*, translated by Richard Howard, New York: Hill & Wang 1986, s. 56-64; s. 57 f. Essayet blev oprindeligt trykt i *Revue d'esthétique* (1971).

⁴²³ Op.cit., s. 62.

engageret tilegnelse, som dels fremmes af bestemte genrer, dels af læserens egen disposition.

Selvom Barthes' værkbegreb er udpræget materielt, knytter han forfatterens autorisation – både i litterær og i juridisk forstand – til netop værket. I den boghistoriske terminologi (og i immaterialretten) knytter disse rettigheder sig imidlertid til værket som immateriel størrelse.

Det er ikke tydeligt, hvorvidt værk og tekst skal forstås som forskellige repræsentationer af eller forståelsesparadigmer for samme bibliografiske størrelse.⁴²⁴ Til tider bruger Barthes de to termer som genrebetegnelser og hævder, at en stor del af den nyere litteratur er rent og skært *værk* uden spor af *tekst*. I Barthes' værdiladede prosa fremhæves tekst som højere kunst end værk, og vi bevæger os dermed væk fra en materielt funderet skelnen over mod en kvalitativ vurdering.

Barthes' definitioner er med andre ord ikke kun den boghistoriske terminologis modsætning, og det går ikke an direkte at oversætte termen *værk* med artefakter (eller bøger) og tekst med fortolkning. Dertil er hans begreber alt for komplicerede. Men vi kan sige, at Barthes' værkbegreb i højere grad knytter sig til værkets materielle manifestationer. Teksten er derimod den indgående forståelse, vi som læsere kan (være heldige at) opnå ved mødet med artefakterne. Således anskuet skal tekstbegrebet måske forstås som en mellemting mellem det æstetiske objekt (værket) og konkretisering (fortolkningen), som hos de tjekkiske strukturalister.

Barthes' flertydige karakteristik af begreberne indgår som led i den mere overordnede værkdiskussion inden for litteratur- og kunstteorien, som beror på helt anderledes paradigmer end dem, boghistorien opererer med. Her bruges værk og tekst som genrebetegnelser eller som modpoler i en kvalitativ vurdering af det kunstneriske udtryk. I Henning Goldbæks oversigtsartikel »Det litterære værk« (2007) ses betegnelserne brugt i forsøg på at klassificere forskellene mellem velkendte litteraturteoretiske dikotomier, fx store over for små litterære former, klassiske over for moderne, lukkede over for åbne værker eller de finlitterære former over for det udvidede tekstbegreb.⁴²⁵ Hvor den boghistoriske værkdiskussion forholder sig til spørgsmål om afgrænsning, slægtskab, varianter og fortolkning, er det i størstedelen

⁴²⁴ Culler fremhæver en lignende forvirring, jf. »Barthes, Theorist« (2001), s. 445.

⁴²⁵ Henning Goldbæk: »Det litterære værk«, i: Søndergaard (red.): *Om litteratur* (2007), s. 35-53. Til tider ses det også brugt om stilistiske forskelle, fx realisme og den helstøbte struktur over for modernisme, avantgardisme og det fragmentariske.

af den litteratur- og kunstteoretiske værkdiskussion snarere litteratur- og kunstbegrebet, som diskuteres: Hvad er kunst, og hvad er ikke kunst?⁴²⁶

8.2.4 Dokument- eller værkanalyse – værkbegrebet i litteraturanalsen

Forestil dig følgende ordveksling en mandag formiddag i kaffepausen på en vilkårlig arbejdsplads: »Hvad lavede du i weekenden?« »Jeg læste et godt værk!« Det lyder forkert. I dagligsproget taler vi ikke om værker, men om bøger. »Jeg læste en god bog« ville være mere naturligt at sige. Begge udsagn er imidlertid sande. At læse en bog betyder at læse en repræsentation af et værk, og at læse et værk betyder at læse en bog (eller en anden form for mediering).

I litteraturundervisningen læses der også bøger. Den almindelige læser kan sagtens nøjes med at forholde sig til det enkelte eksemplar, som vedkommende har læst og dermed hævde: »jeg har læst en god bog.« Men det forholder sig anderledes for litteraturforskeren eller den litteraturstuderende. I en litterær analyse kan man ikke nøjes med at forholde sig til det enkelte eksemplar. Vores citationspraksis er et godt eksempel herpå: Hvis der i en litteraturanalyse citeres, må man nødvendigvis eksplicitere, hvilken udgave man citerer fra. Hvis ikke, bliver det vanskeligt for analysens læsere at verificere citaterne. Sidetallene passer måske ikke med andre udgaver, og måske er teksten ikke den samme. Hele logikken bag citationspraksis i litteraturforskningen beror på ønsket om, at andre kan overføre analysens resultater på deres egne læsninger af andre eksemplarer af samme bog. Når vi analyserer ét eksemplar, ønsker vi at sige noget om værket som helhed og ikke kun om det ene eksemplar, vi har brugt.

Man kan også anskueliggøre denne skelnen mellem værket og dokumentet i litteraturanalsen på en anden måde ved at se på tekstfejl. Undertiden støder man på steder i en tekst, hvor der er noget galt. Det kan fx være en helt åbenlys stavfejl eller et ord, som ikke giver mening i konteksten. I daglig tale kalder vi dem trykfejl, men det er kun en begrænset delmængde af de mest almindelige tekstfejl, som stammer fra

⁴²⁶ Et eksempel på denne sprogbrug kan ses i Rasmussen: *Arenamodernisme* (2011), i forbindelse med en analyse af Højholts fragmentariske roman *6512* (1969): »Dermed er også sagt, at *6512* kan analyseres som et værk, det vil sige en afrundet enhed inden for Højholts forfatterskab, på trods af forfatterens kritik af genre- og værkbegrebet« (s. 184). *Værk* anskues her som synonymt med genrebestemmelsen roman. Rasmussens formulering henviser til Højholts egen kritik af værkbegrebet fra poetikken *Cezannes metode* (1967), hvor forfatteren forholder sig til Barthes' genreorienterede værkbegreb.

selve trykkeprocessen. Lige så ofte er der tale om forfejlede redigerings- eller revisionsforsøg fra enten redaktør, korrekturlæser eller forfatteren selv. Den slags tekstfejl findes ikke kun i genudgivelser, men også i førsteudgaver. Måske har forfatteren sent i sit arbejde med teksten ændret hovedpersonens navn og i ét enkelt tilfælde overset det gamle.⁴²⁷ Det står så tilbage som en påmindelse om en tilblivelsesproces, læseren ikke kender til, og her forstyrres det læsningen.

Til tider er fejl af denne type åbenlyse, og det lader sig nemt afgøre ud fra konteksten, hvad der egentlig skulle have stået. Vi kan tilføje en fodnote til analysen, hvor grundtekstens fejl nævnes, eller vi kan indsætte et [sic] i citatet, men vores analyse udgår fra den antagelse, at teksten er fejlbehæftet. Vi abstraherer fra den faktiske tekst og analyserer en rekonstruktion. I bibliografiske og tekstkritiske termer siger man, at vi ud fra *realteksten* (dvs. den fejlbehæftede tekst) tolker os frem til *idealkteksten*, og det er denne abstraktion, vi analyserer.⁴²⁸ I en artikel om litteraturanalyse skriver Jørgen Dines Johansen kort om dette fænomen, men bruger i stedet betegnelserne *eksemplar* om »teksten, som den foreligger foran os på bordet« og *type* om »teksten som den fejlfri udtryks- og meningssammenhæng, som kan rekonstrueres af kompetente læsere«.⁴²⁹ Johansen fremhæver, at denne distinktion er meget vigtig for litteraturvidenskaben, og henviser til den filologiske tekstkritik. Alligevel kommer han ikke ind på fænomenet igen, og hans skelnen hæver sig ikke over dokument-niveauet. At skelne mellem det ydre *eksemplar* og det indre udtryk (*type*) af den tekst, som ligger på bordet foran læseren, medfører ikke nødvendigvis en bevidsthed om eksemplarets relation til værket som helhed.

Vores almindelige håndtering af tekstfejl er et godt eksempel på, at litteraturanalyse *ikke* er det, man kunne kalde en *dokumentanalyse*. Den er noget

⁴²⁷ Kondrup giver et eksempel fra Goldschmidts forfatterskab i *Editionsfilologi* (2011), s. 142 f. I Herman Bangs »En Fortælling om dem der skal dø« fra novellesamlingen *Liv og Død* (1899) har en ændring af denne type afstedkommet en morsom fejl. Under et aftenselskab læses dagens dødsannoncer højt af Baron, men ved oplæsningens afslutning er det Majoren, som er færdig og folder avisen sammen. Novellen havde året forinden været udgivet under titlen »Gamle Folk« i den illustrerede almanak *Danmark*, og i denne version var det netop Majoren, som foretog højtlesningen. Bang glemte at ændre til Baron et enkelt sted, jf. min efterskrift til den tekstkritiske udgave af Bangs novellesamling i Herman Bang: *Romaner og Noveller 1-10*, red. Jesper Gehlert Nielsen & Jørgen Hunosøe, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & People'sPress 2008-10, bind 8, s. 377 f.

⁴²⁸ Se fx DuRietz: »Textbegreppet än en gång«, (2008), især s. 162. DuRietz foreslår i denne artikel at betegnelsen *idealktekst* erstattes med *ergotekst*, idet den første efter sigende har afstedkommet en del misforståelser. Den nye betegnelse har imidlertid ikke vundet indpas endnu, og jeg holder mig derfor til den gamle.

⁴²⁹ Jørgen Dines Johansen: »Om fortolkning af litteratur«, i: Lis Møller (red.): *Om litteraturanalyse*, Århus: Forlaget Systime 1999 (1995), s. 1-43; s. 4.

andet og mere. Vi ønsker ikke kun at sige noget om det enkelte dokument, som vi har læst. Vi ønsker at sige noget om værket, som det enkelte dokument er en repræsentation af. At vi ud fra den umiddelbare kontekst kan slutte os til den rette ordlyd afstedkommer dog ikke nødvendigvis nogen egentlig bibliografisk refleksion. Det vil sige, at vores evne til at abstrahere fra realteksten (eksemplaret) og analysere idealkteksten (typen) ikke betyder, at vi foretager det, man kunne kalde en egentlig *værkanalyse*. Men den analytiske og fortolkningsmæssige procedure, vi anvender i forbindelse med tekstfejl, viser, at vi instinktivt tænker på litteratur som noget andet (måske endda mere) end den manifestation, som vi sidder med foran os.

Hele det praktiske fundament, som ligger til grund for litteraturundervisningen, bevidner, at vi med litteraturanalyse underforstår noget mere end blot en analyse af dokumentet. De studerende læser hver sin repræsentation af værket og møder derpå op med de forskellige eksemplarer og udgaver for at diskutere samme værk. Problemet er imidlertid, at det blot er en underforstået præmis og kun sjældent en integreret del af refleksionen over litteraturens væsen. Det kan ses som en hæmsko i forhold til undervisningen, at de studerende har forskellige udgaver med forskellige sidetal. Det vanskeliggør henvisning til specifikke passager, og det afhjælpes til tider ved, at de studerende læser ens udgaver i form af klassesæt, antologier eller kompendier. Men i stedet for at se det som en gene, kan man vende det om og gøre det til en didaktisk fordel. Undervisningssituationen er en unik lejlighed til at *se* på litteraturens materialitet. Her får de studerende (og underviseren) mulighed for at sammenligne forskellige repræsentationer af samme værk og diskutere, hvordan de afspejler skiftende tiders forståelseshorisonter eller skiftende kontekster.⁴³⁰ Her har man mulighed for at se værkets transmissionshistorie (eller et udsnit heraf) og dermed nærme sig det, jeg vil kalde en egentlig værkanalyse. Med begrebet mener jeg en litteraturanalyse, som tager afsæt i det boghistoriske værkbegreb. En værkanalyse står således i kontrast til den almindelige praksis inden for litteraturanalyse, som sjældent opnår mere end en dokumentanalyse.⁴³¹

⁴³⁰ Jeg sigter med eksemplet til min underviser i litteraturhistorie på Københavns Universitet, Niels Werner Frederiksen, som netop formåede at bibringe os studerende en forståelse for litteraturens materielle betingelser ved at vise os forskellige udgaver, italesætte forskellene og lade det blive en berigende del af undervisningen.

⁴³¹ Begrebet *værkanalyse* er ikke en fast litteraturteoretisk størrelse, men findes brugt i forskellige sammenhænge oftest synonymt med litteraturanalyse slet og ret. Anders Juhl Rasmussen bruger i sin ph.d.-afhandling *Arenamodernisme* (2011) begrebet i forbindelse med en særlig litteraturanalytisk metode. Ud fra en række af Gérard Genettes begreber (heriblandt paratekst, metatekst og hypertext)

Peter Shillingsburg fremhæver på lignende vis, at litteraturanalyse i sin almindelige form oftest kun bliver en dokumentanalyse.⁴³² Ifølge Shillingsburg er det imidlertid kun traditioner og vaner, der gør, at vi som læsere af forskellige udgaver eller eksemplarer mener at have læst samme værk.⁴³³ Heri er jeg ikke enig. Når vi læser forskellige udgaver, læser vi netop samme værk – det samme *work implied* med Shillingsburgs eget begreb. Det er forskellige manifestationer, som hver især kun delvist repræsenterer værket, men de forholder sig til samme værk. Når læsere af forskellige udgaver mødes og sammenligner analyser og fortolkninger (som fx i undervisningssituationen), kan de potentielt opnå et bredere billede af værket i dets mangfoldighed. Dette repræsenterer en videnskabelig tilgang til værket og ikke kun noget, som udgår fra vaner og traditioner.

8.3 Udvidelsen af værkbegrebet

Når det boghistoriske trekløver (værk, tekst, dokument) inddrages i litteraturanalyse, må vi som læsere nødvendigvis tænke anderledes på værket, end vi er vant til. For det første er værket ikke identisk med den tekst, vi sidder med foran os. Vi læser en tekst, og til et værk kan der knytte sig mange tekster, som ikke nødvendigvis er ens. For det andet fremtræder teksten ikke umedieret for os. Vi læser teksten via det fysiske dokument – en genstand, hvis udformning spiller ind i vores tilegnelse af teksten. Den boghistoriske tilgang betyder, at vi må se på værket som både en immateriel abstraktion og som uløseligt forbundet med dets manifestationer og disses materialitet.

begår Rasmussen det han kalder *transtekstuelle værkanalyser*. Disse står i kontrast til den type analyse, der tager udgangspunkt i teksten som en autonom enhed i nykritisk forstand (den immanente tekst). Den transtekstuelle værkanalyse ser i stedet ud over teksten og inddrager bl.a. dens materialitet og dens »betydningsbærende relationer til andre tekster, tekstelementer og arketekster«, jf. fx s. 18 f. Ifølge Karen Gammelgaard er der i pragerskolens tekstanalyse også et krav om at nå ud over den individuelle konkretisering (dvs. den enkelte fortolkning) og over mod det kollektive æstetiske objekt. Tekstanalysen skal med andre ord hæve sig fra den dokumentanalyse, den indledningsvist altid vil være, og nå op på det æstetiske objekts niveau, dvs. mod den værkanalyse, den bør efterstræbe, jf. Gammelgaard: *Tekstens mening* (2003), s. 160.

⁴³² »In short, if it is the nature of a work of literary art to be partially implied by each copy of it, any interpretive engagement with a copy of the work apprehends the implications only of that particular copy.« Shillingsburg: »How Literary Works Exist« (2010), s. 177.

⁴³³ »It is clear from the traditions and habits of readers, however, that there are frequent and important congruities amongst readers of different copies of a work, such that in spite of reading different copies, each implying the work somewhat differently, there is a strong sense that they have indeed read the same work.« Op.cit., s. 178.

Værkbegrebet må altså udvides i to retninger. For det første er man nødt til at se ud over selve teksten og inddrage bogens materialitet og paratekst. Jeg har valgt at kalde dette greb for den *spatiale* udvidelse. Det er ikke særlig mundret, men indfanger til gengæld, hvad det er for en ændring af fokus, jeg sigter til. For det andet er man nødt til at se ud over selve bogen og inddrage værket's samlede transmissionshistorie. Jeg har valgt at kalde dette greb for den *temporale* udvidelse.⁴³⁴

8.3.1 Spatial udvidelse – bogen som del af værket

Når man ser på bogen som medbetydende medie, bruger man gerne paratekstbegrebet til at skelne mellem den egentlige tekst og alt det, som foregår uden om. I princippet kan paratekst også betegne ikke-tekstlige egenskaber ved bogen, fx papirkvalitet, indbinding, omslag, typografi, skriftstørrelse og illustrationer, men inden for den boghistoriske tradition er det i den forbindelse mere almindeligt at tale om bogens materialitet (se begrebsudredningen i kapitel 1). Man kan således sige, at bogen som dokument består af tekst, paratekst og materialitet. Dertil kommer det, man kan kalde tekstens publikationskontekst. En bog kan fx være udgivet som del af en serie. Forlaget selv repræsenterer også en kontekst. Ser man på kortere tekster, kan publikationskonteksten være en novelle- eller digtsamling, en antologi, et tidsskrift eller en avis, eller det kan være oplæsninger og meget andet. I næste kapitel giver jeg en række eksempler på, hvordan sådanne paratekstuelle og materielle fænomener inddrages i analysen. Her vil jeg i stedet give et eksempel på, hvordan betydningsdannelse kan fordrejes i litteraturanalysens navn, når den materielle bevidsthed mangler.

Det drejer sig om den amerikanske litterat Stanley Fishs velkendte fortolkningseksperiment, hvor to hold studerende udsættes for angiveligt samme tekst, men producerer vidt forskellige udlægnings af den.⁴³⁵ Fish var en af eksponenterne

⁴³⁴ Rasmussens transtekstuelle metode fremhæver også paratekstens og materialitetens centrale roller: »Ved kun at analysere den immanente tekst og dermed se bort fra bogens verbale, ikoniske og materielle paratekster afskærer man sig fra nogle vigtige aspekter af værket's samlede betydningspotentialer.« *Arenamodernisme* (2010), s. 120. Min eneste anke er imidlertid, at det temporale aspekt ikke inddrages. Det skyldes måske materialets natur, idet nogle af de værker, som Rasmussen analyserer, kun er udkommet i førsteudgaver. Janine Barchas taler også om behovet for »an expanded redefinition of the genre's textual body« i *Graphic Design* (2003), s. 6. Også for Barchas er der imidlertid primært tale om en spatial udvidelse.

⁴³⁵ Eksperimentet stammer fra Fishs egen undervisning og er beskrevet i kapitlet »How To Recognize a Poem When You See One« fra bogen *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive*

for den mere rabiate receptionsæstetik, som hævder, at en teksts betydningsdannelse udelukkende foregår i modtagerne ud fra deres placering i forskellige fortolkningsfællesskaber.⁴³⁶ Teksten har i sig selv ingen objektiv betydning, og derfor passer resultatet af eksperimentet også perfekt ind i Fishs teoretiske overbevisning og litteratursyn.

Eksperimentet, som ifølge Fish ikke var planlagt forud, forløb således: Ved afslutningen af det ene holds undervisningsgang blev forberedelsen til næste gang skrevet op på tavlen i form af en litteraturliste. I stedet for at viske den ud lod Fish listen stå og lod derpå det næste hold studerende, der skulle undervises i et andet fag, fortolke litteraturlisten efter deres egen overbevisning. Listen bestod af fem efternavne stillet op på hver sin linje og centreret (se illustration 52). Det første hold udgjorde ét fortolkningsfællesskab, som vidste, at her var tale om en litteraturliste. Det andet hold udgjorde et andet fortolkningsfællesskab, som forventede en litterær tekst, og de så derfor litteraturlisten som et digt og fortolkede det som sådan. Ifølge Fish var eksperimentet altså et bevis på, at tekster ikke betyder noget i sig selv, men kun tillægges betydning ud fra læseren og de fortolkningsfællesskaber, denne indgår i. Teksten var den samme, fortolkningerne vidt forskellige.

Jacobs–Rosenbaum
Levin
Thorne
Hayes
Ohman (?)

Ill. 52 – Stanley Fishs litteraturliste eller digt?

Problemet er blot, at Fish snød med sit eksperiment. Det var måske ikke bevidst, men eksperimentets præmisser var falske. Teksten var nemlig langt fra den samme. I pausen mellem de to undervisningsgange havde Fish manipuleret teksten ved at tegne en ramme rundt om listen og skrive sidetallet »p. 43.« øverst i rammen. Fish ændrede

Communities, Cambridge & London: Harvard University Press 1995 [1980], s. 322-337. Illustration 52 stammer fra s. 323.

⁴³⁶ Receptionsæstetikken kan ifølge Bo Steffensen inddeles i *transaktionsteorier* på den ene side, hvor teksten stadig er i centrum, og hvor der fokuseres på forholdet mellem teksten og læseren, og *socialisationsteorier* på den anden, hvor læseren og »den rent modtagerstyrede fortolkning« er i centrum, jf. Bo Steffensen: »Receptionsæstetik«, i: Fibiger et al. (red.): *Litteraturens tilgange* (2008), s. 327-357; s. 330. Fish hører til den sidste kategori.

med andre ord ved tekstens materialitet (rammen) og tilføjede et stykke paratekst (sidetallet), som gjorde, at hvad der ganske vist var samme lingvistiske tegnsekvens, dvs. litteraturlisten, ikke længere fremstod som litteraturliste, men som digt. Ud fra det boghistoriske værkbegreb bygger de to forskellige fortolkninger altså ikke på samme tekst, fordi tekstens manifestation på tavlen havde ændret karakter. Fishs eksperiment var således en udmærket illustration af, hvor stor betydning materiel varians kan have.

Fish taler selv kun om *teksten*, men det er i denne sammenhæng for upræcist. Man kan i stedet vælge at se litteraturliste-digtet som et værk bestående af den korte tekst og manifesteret på selve tavlen. Nok er *teksten* den samme for begge hold, men idet Fish tilføjer en paratekst, skaber han en ny *version* af værket. Eksemplet understreger netop vigtigheden af den spatiale udvidelse af værkbegrebet, som jeg plæderer for. Værket består ikke kun af den invariable eller stabile tekst, men også af sin paratekst. Betydning skabes ikke alene af teksten, og en ændring af parateksten afføder derfor en ny version af værket med nye betydningspotentialer. Nok var de to fortolkninger afhængige af læsernes forskellige forventninger til værket, men disse forventninger var i høj grad styret af værket selv, dvs. af teksten og parateksten. De studerende mødte derfor to forskellige versioner af værket, som afstedkom to forskellige fortolkninger.⁴³⁷

8.3.2 Temporal udvidelse – værket som mere end bogen

Et litterært værk har ingen publikationsdato. Kun bøger (og andre former for dokumenter) har publikationsdatoer. Når værket anskues ud fra det boghistoriske perspektiv, kan vi højst sige, at værket har et *publikationsinterval*. Dette interval er potentielt set uafsluttet, men kan altid fastholdes mellem et starttidspunkt, dvs. dets første publikation, og et sluttidspunkt, dvs. den senest publicerede udgave. For Gitte-monologernes vedkommende ville det fx være 1980-2006, idet de senest er blevet optrykt i Højholts *Samlede digte*. Med denne betragtning mener jeg ikke, at vi skal ændre vores almindelige henvisningspraksis, hvorved værkets titel efterfølges af

⁴³⁷ Fishs eksperiment har nu over tredive år på bagen, og måske er det ikke længere aktuelt i lige så høj grad. Alligevel kan man finde det gengivet og udlagt i nyere metodebøger. Således fremhæver Bo Steffensen præcis samme argumentation som Fish i sin artikel »Receptionsæstetik« (2008), s. 331: »[D]et var læserens opfattelse af, hvad det var for en tekst, de stod over for, der var afgørende for, hvordan de behandlede den. Ikke teksten selv, der jo var den samme.«

årstallet for dets første publikation. Det giver god mening at fastholde fokus på dette værkets første møde med læserne. Pointen er, at litterære værker ikke knytter sig entydigt til den enkelte publikation – hverken det første møde med læseren eller et hvilket som helst andet møde. Værket er ét med sin egen transmissionshistorie. Det består i relationen mellem sine forskellige manifestationer.

Inden for editionsfilologien har den franske tekstgenetiske skole, *critique génétique*, et lignende litteratursyn, som kan være med til at anskueliggøre, hvad jeg mener. Tekstgenetikerne interesserer sig primært for værket som udtryk for en tilblivelsesproces, hvori de enkelte tekster, dvs. udkast, kladder og andre versioner, blot er en slags rester eller bundfald af denne proces. I en introduktionsartikel til antologien *Genetic Criticism* (2004) skriver redaktørerne: »genetic criticism [...] pursues an immaterial object (a process) through the concrete analysis of the material traces left by that process.«⁴³⁸ Hvis man transponerer denne karakteristik over i retning af værkets offentlige transmissionshistorie, kan hensigten med den boghistorisk orienterede litteraturanalyse beskrives med samme metaforer: *litteraturforskning forfølger et immaterielt fænomen (en proces) via konkret analyse af de materielle spor, som processen efterlader*. De materielle spor er de bøger og andre former for dokumenter, i hvilke værket manifesterer sig, og værket er identisk med sin egen (potentielt uafsluttede) transmissionshistorie. I næste kapitel giver jeg en række eksempler på, hvordan denne transmissionshistorie kan gøres til en aktiv del af litteraturanalysen, og hvordan man hermed kan komme en egentlig værkanalyse nærmere.

⁴³⁸ Jed Deppman, Daniel Ferrer & Michael Groden: »Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism«, i: Jed Deppman, Daniel Ferrer & Michael Groden (eds.): *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2004, s. 1-16; s. 11.

9 Udkast til en materiel poetik – boghistorie som litteraturanalytisk metode

The *Guide* is definitive. Reality is frequently inaccurate.

Douglas Adams,
The Ultimate Hitchhiker's Guide (1996)

Litteraturvidenskabens analysegenstande er litterære værker. De er, som jeg har redegjort for i det foregående kapitel, både abstrakte størrelser og tæt knyttet til de materielle dokumenter, som bærer dem. Normalt indgår distinktionen mellem værk, tekst og dokument ikke i litteraturanalysen, og det er i denne henseende, at boghistorien kan bidrage til en fornyelse af vores forestillinger om litteratur og litteraturvidenskab. Men hvordan skal man bære sig ad, hvis man ønsker at analysere litteratur ud fra et boghistorisk litteratursyn? Jeg giver her mit bud på en almengyldig model for, hvordan materielle betragtninger bringes i samspil med litteraturanalysen.

Der findes mange eksempler på analyser og fortolkninger, som gør brug af bogens materialitet og værkets forskellige publikationskontekster. Jeg vil i løbet af kapitlet henvide til nogle af disse og give eksempler på værker, hvis materielle karakterer kunne inddrages i en analyse. Mit udvalg er foretaget for at illustrere de pointer og problemstillinger, jeg ønsker at fremhæve. Mit sigte med dette kapitel er ikke at give en oversigt over den relevante forskning inden for de enkelte områder af bogens materialitet. Det ville ikke kunne lade sig gøre i denne sammenhæng. I stedet er hensigten at give en række korte eksempler, som kan introducere nyttige værktøjer til inddragelsen af materielle og boghistoriske aspekter i den litterære analyse.

Mit udkast til en materiel poetik eller metodelære sigter primært til den professionelle analyse og ikke den lystbetonede læsning. Målgruppen er studerende ved gymnasie- og universitetsuddannelserne samt de undervisere, som varetager litteraturundervisningen på de pågældende institutioner, men også litteraturforskere

generelt. Udkastet består af en model med fire punkter, som udgør metodens obligatoriske grundsten:

- A) Recension
- B) Valg af grundtekst
- C) Analyse
- D) Materialitet og transmission

Hertil kommer enkelte valgfri udbygninger, fx undersøgelser af værkets tilblivelses-historie eller receptions- og virkningshistorie. Især har jeg ladet receptionshistorien spille en væsentlig rolle i min analyse af *Gittes monologer*, men jeg vælger i dette kapitel kun at fokusere på de fire grundsten og deres indbyrdes relationer.

Overskrifterne til de to første punkter er lånt fra tekstkritikkens eller editionsfilologiens arbejdsområde, og det er heller ikke tilfældigt, at jeg bibeholder termerne. Efter min mening bør enhver form for litteraturforskning – hvad enten det er analyse og fortolkning, litteraturhistorie eller videnskabeligt udgivelsesarbejde – udgå fra samme kritiske omhu med analysegenstanden. Det første spørgsmål, som enhver litteraturforsker bør stille sig selv, er: Hvad er det, jeg skal analysere (meningsanalytisk, historisk eller tekstkritisk) – eller måske snarere: *Hvor* er det, jeg skal analysere? I hvilke udgaver og andre manifestationer finder jeg det? Recensionen (A) giver her det nødvendige overblik over værket, ud fra hvilket man kan vælge den udgave, ens analyse skal tage udgangspunkt i (B), dvs. analysens grundtekst. Heri ligger også en pædagogisk pointe, idet den analyserende er nødt til at forholde sig til forskellen mellem værk og dokument, som jeg behandlede i forrige kapitel.⁴³⁹

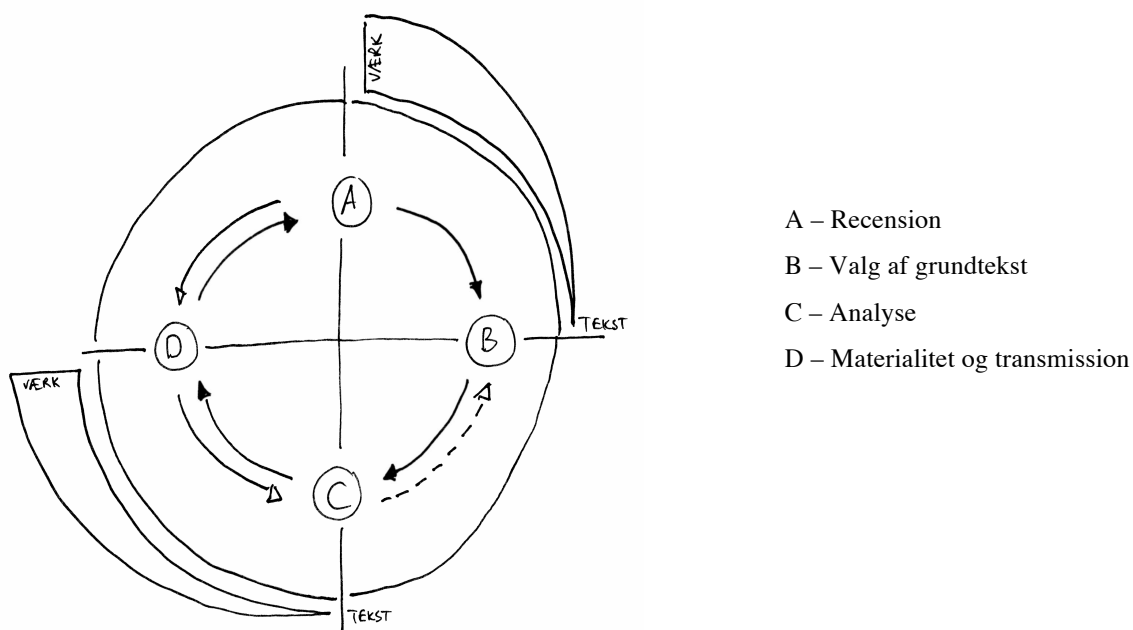
Det tredje punkt (C) består slet og ret af litterær analyse. Her kan man anvende en hvilken som helst af de metoder eller teorier, som litteraturvidenskaben råder over. Det kan virke letkøbt, at en boghistorisk litteraturanalyse blot kan indoptage de almindelige litteraturanalytiske retninger og dermed kalde sig for noget nyt. Pointen er imidlertid, at analysen dels baserer sig på de to første punkters litterære kildekritik, dels sammenholdes med og relateres til værkets transmission i bredest mulig forstand. Det er også vigtigt at understrege, at de bibliografiske iagttagelser ikke kun er

⁴³⁹ Petra Söderlund pointerer også nødvendigheden af denne bibliografiske refleksion i forbindelse med litteraturanalysen i *Selma Lagerlöf & Co* (2011), s. 8: »Utan denna uppdelning mellan vad som är ett ”verk” och vad som är en ”text” blir en analys av vad som faktiskt har hänt med ett verk i dess olika framträdelseformer omöjlig eller åtminstone tämligen förvirrande.«

forberedende i forhold til den litterære analyse, men skal ses som integrerede i meningsanalysen og fortolkningen. I kapitlets eksempler vil jeg vise, hvordan fx materielle egenskaber må fortolkes af læseren på lige fod med det tekstlige indhold.

Hermed er vi nået til den fjerde og sidste af metodens obligatoriske grundsten (D). Her skal analysen fra det foregående punkt sammenholdes dels med den valgte grundteksts materielle manifestation, dels med værkets transmissionshistorie. De to retninger korresponderer med den toleddede udvidelse af værkbegrebet, som jeg argumenterede for i forrige kapitel: Den spatiale udvidelse i afsnit 8.2.1 svarer til inddragelsen af grundtekstens manifestation (mere herom i afsnit 9.4.1), og den temporale udvidelse i afsnit 8.2.2 til inddragelsen af værkets transmissionshistorie (9.4.2). Et værks transmissionshistorie udmønter sig i både tekstuel og materiel varians, og analysen skal sættes i relation til begge typer.

Værkets transmissionshistorie er allerede berørt under metodens første punkt, og de to punkter er også indbyrdes afhængige. Man kan med fordel se metodens grundsten som en cirkelslutning (se illustration 53), hvor resultater og data har mulighed for at rejse begge veje i kraft af det hermeneutiske fortolkningsarbejde, og hvor resultaterne af første *runde* vender tilbage til udgangspunktet med ny viden eller yderligere krav om bibliografisk præcisering.



Ill. 53 – Analysemodel

Pilene repræsenterer dels rækkefølgen for fremgangsmåden fra A til D (de sorte pile), dels mulighederne for at resultater eller data under ét punkt kan virke tilbage på de(t) foregående (de hvide pile). Det er ikke et ufravigeligt krav, at man starter ved A, går videre til B og så fremdeles, men det kan anbefales, hvilket jeg vender tilbage til i afsnit 9.5.

9.1 Recension (A)

Betegnelsen *recension* stammer oprindeligt fra klassisk filologi, men bruges også inden for den nysproglige editionsfilologi om det første skridt i det tekstkritiske arbejde forud for grundtekstvalg, kollation og emendation. Recensionen omfatter her fastlæggelsen eller mønstringen af alle de tilgængelige tekstkilder samt kortlægningen af deres indbyrdes slægtskab.⁴⁴⁰ En recension er ikke kun en referencebibliografi over de enkelte tekstkilder, men et udredende og delvist fortolkende arbejde. Derfor er recensionen også et oplagt værktøj til det indledende arbejde med den litterære analyse. Recensionen kan foretages med forskellige grader af grundighed, men følgende tre underpunkter bør som minimum afklares:

- Bibliografisk overblik
- Umiddelbar materiel varians
- Umiddelbar tekstuel varians

9.1.1 Bibliografisk overblik

Underforstået i min definition ovenfor er, at recensionen *også* er en ren og skær referencebibliografi. Det bør være litteraturanalytikerens første opgave at danne sig et overblik over de eksisterende kilder til værket. Man kan godt begrænse sin indledende bibliografiske undersøgelse, fx af praktiske hensyn eller ud fra egne interesser. Man kan fx nøjes med kun at undersøge de publicerede tekstkilder, måske endda kun dem

⁴⁴⁰ Jf. fx Jørgen Hunosøe: »Tekstkritiske principper. Eksemplificeret ved udgivelser af Adam Oehlenschläger: *Hakon Jarl*«, i: Jørgen Hunosøe & Esther Kielberg (red.): *I tekstens tegn*, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & C.A. Reitzel 1994, s. 65-81; s. 65. Kondrup: *Editionsfilologi* (2011), s. 87 f.

fra forfatterens levetid, og således lade værkets tilblivelse (eller posthume overlevering) være uberørt.⁴⁴¹

Den grundighed, med hvilken bibliografien kan foretages, afhænger af det valgte værk. Fuldstændighed kan kun opnås ved værker med en begrænset transmissionshistorie, dvs. hvor værket kun er udkommet i et overkommeligt antal udgaver. Ved værker med en mere omfattende transmissionshistorie må der nødvendigvis foretages en afgrænsning. Her kan man vælge kun at analysere et bestemt udsnit af transmissionshistorien, fx udgaver fra forfatterens levetid, posthume udgaver, oversættelser eller måske værkets tilblivelse forud for publikation. Det kan også være en særlig periode af receptionshistorien, under hvilken værket er undergået en forandring, som kan aflæses i dets modtagelse eller litteraturhistoriske placering. Man kan vælge at foretage en række punktnedslag i værkets transmissionshistorie og ud fra disse undersøge, hvordan forskellige udgaver afspejler skiftende tiders litteratursyn.

Skal man fx analysere Shakespeare, er det vanskeligt at danne sig et meningsfuldt bibliografisk overblik. Her kan man imidlertid støtte sig til sekundærlitteraturen, særskilte bibliografier over værker eller forfattere og til videnskabelige udgaver. I disse finder man de oplysninger, som er nødvendige for at foretage sit grundtekstvalg, og man finder ofte variansen mellem forskellige versioner behandlet. I det omfang det lader sig gøre, bør denne indledende bibliografi også indeholde oplysninger om slægtskabet tekstkilderne imellem. Oftest vil det for trykte udgaver være rent serielt, dvs. at førsteudgaven danner grundlag for andenudgaven, som danner grundlag for tredjeudgaven og så fremdeles. Men der kan være afvigelser, og oplysninger herom kan til tider findes i udgavens kolofon.⁴⁴²

⁴⁴¹ McGann fremhæver samme mulighed i sit udkast til en editionsfilologisk orienteret litteraturundervisning, se *The Textual Condition* (1991), s. 46.

⁴⁴² Videnskabelige udgaver er eksempler på udgivelser, som oftest går tilbage til en tidligere kilde end den kronologisk nærmeste. Mindeudgaven af Martin A. Hansens samlede værker fra Gyldendal er et eksempel på en almindelig læseudgave, som også bryder med den almindelige serielle praksis. De i alt ti bind udkom i to udgaver på Gyldendal i løbet af 1960'erne. Med andenudgaven gik man tilbage til førstetrykkene for at undgå nogle af de mange fejl, som den serielle transmission havde akkumuleret. Oplysningen stammer fra Wivel (red.): *Omkring Løgneren* (1971), s. 7. Erik Dal beskriver dette serielle fænomen i sin artikel »Stjerne eller kæde? Nogle betragtninger over 'uændrede' optryk«, i: *Det danske Bogmarked*, 26.1.1957, s. 57-59.

9.1.2 Umiddelbar materiel varians

Bibliografien skal imidlertid også ses og opleves taktilt. Det er ikke nok at udtrække sin liste over publikationer fra bibliotekets baser, tidligere bibliografier eller lignende uden at have set og rørt ved bøgerne. Hvad er den materielle forskel mellem de enkelte udgaver? Her kan man se på fx format, omslagsdesign, typografi, papir og indbinding.⁴⁴³ Derudover bør man undersøge udgavernes paratekster. Er der forskelle, hvad angår forord, efterskrift, noter eller lignende? Er udgaven kommet på et særligt smalt forlag (fx Arena eller After Hand) eller indgår den i en forlagsserie med en specifik genremæssig profil (fx Bekkasinserien eller Tranebøgerne)?

Den afgrænsning, man foretager i forbindelse med bibliografien, gælder naturligvis også her. Desuden kan der være praktiske omstændigheder, som begrænser ens muligheder. Findes bøgerne på et bibliotek i nærheden? Og hvis de gør, er deres oprindelige forlagsindbinding da bevaret, eller er de erstattet af standardiserede biblioteksindbindinger?⁴⁴⁴ Udenlandske førsteudgaver og rariteter kan fx være vanskelige at finde i Danmark.

9.1.3 Tekstuel varians – et skøn

At kollationere forskellige udgaver, dvs. sammenligne dem på tegnniveau, for at afgøre, om de indeholder samme tekst, er en langsommelig proces og kan ikke anbefales som del af analysens indledende manøvrer. I stedet kan man tage en smutvej og ud fra en overfladisk betragtning afgøre, om det er sandsynligt, at der er tekstuel varians. Det kan fx fremgå ved markante forskelle i omfang. Henrik Pontoppidans roman *Det forjættede Land* er et godt eksempel, som findes i en række udgaver af vidt forskelligt omfang. Oprindeligt blev den udsendt som tre separate romaner: *Muld* (1891), *Det forjættede Land* (1892) og *Dommens Dag* (1895). I 1898 blev de samlet under én titel i en forkortet etbinds-udgave.⁴⁴⁵ Her kan man ved blot at

⁴⁴³ Et udtryk for dette visuelle og taktile behov finder man også i Jens Bjerring-Hansens ph.d.-afhandling *Holberg og bogen* (2010), hvor den bibliografiske oversigt over alle *Peder Paars*-udgaverne (s. 216) suppleres af et fotografi af værket »set fra ryggen.« Illustration 21 (s. 227) viser samtlige udgaver opstillet ved siden af hinanden således, at den umiddelbare forskel i format og indbinding ses tydeligt: »Billedet giver kød og blod til udgaveoversigten ovenfor og dens angivelser af det bibliografiske format« (s. 226).

⁴⁴⁴ Desuden er løse omslag (smudsomslag) heller ikke altid bevaret i bibliotekseksemplarer.

⁴⁴⁵ Jf. udgavernes efterskrift i Henrik Pontoppidan: *Det forjættede Land*, udg. Esther Kielberg, Lars Peter Rømhild & Karsten Kynde, København: Gyldendal & Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 1997, bind 2, s. 80-101.

se på de forskellige udgaver afgøre, at de tidlige indeholder mere tekst end de senere. I forbindelse med digt- eller novellesamlinger lader det sig også hurtigt afgøre, om udgaverne indeholder samme antal tekster. Villy Sørensens *Sære historier* (1953) indeholdt oprindeligt syv noveller, men fik i andenudgaven fra 1962 tilføjet en ottende, »Vidunderbarnet«.⁴⁴⁶ I afsnit 9.5.1 kommer jeg ind på flere metoder til at foretage denne skønsmessige vurdering af værkets tekstuelle varians. En del af arbejdet kan allerede være gjort i forvejen enten i forbindelse med en tekstkritisk udgave af det pågældende værk eller i form af en grundig forfatterskabsbibliografi.⁴⁴⁷

9.2 Valg af grundtekst (B)

Når man har dannet sig et overblik over det tilgængelige materiale, bør man vælge én udgave, hvorfra ens analyse udgår. Med dette punkt bevæger man sig således væk fra værket som helhed og mod den enkelte manifestation af værket. Dette grundtekstvalg skal ikke forstås på dogmatisk vis, men er en pragmatisk nødvendighed. En analyse må altid udgå fra en læsning, og denne læsning må i første omgang udgå fra én tekst. Efterfølgende kan eventuelle varianter inddrages, eller man kan skifte grundtekst, men det første møde med værket sker via én manifestation.

I princippet er det ligegyldigt, hvilken udgave man vælger, så længe man argumenterer for valget og relaterer sin analyse til værkets øvrige transmission. Alligevel kan der gives retningslinjer, og nogle valg er mere oplagte end andre. Inden for editionsfilologien er valg af grundtekst en central problemstilling. Drejer det sig om et udgivelsesprojekt afgør det, hvilket punktnedslag i værkets historie, man præsenterer læserne for. Andre tekster kan også indgå, fx i form af et variantapparat, men grundteksten vil være det udgangspunkt, hvor læserens møde med værket sker. Bogtrykte udgaver har almindeligvis kun plads til én tekst, men i visse tilfælde kan flere versioner optrykkes i samme udgave. Dette kaldes *versionering* og kan være en

⁴⁴⁶ Anders Østergaard tæller novellesamlingens to indledende legender som separate noveller og får dermed tallene til henholdsvis otte i førsteudgaven og ni i andenudgaven, jf. »Sære historier«, i: John Chr. Jørgensen (red.): *Dansk Forfatterleksikon. Værker*, København: Rosinante 2001, s. 270. For digtes vedkommende lader det sig desuden hurtigt afgøre, om forskellige versioner har samme antal strofer. Fx havde Frederik Paludan-Müllers vers-roman *Danserinden* oprindeligt 416 strofer, men kun 403 i den sidste udgave fra forfatterens hånd. Jf. *Danserinden. Et Digt*, København: C.A. Reitzel 1833, og *Ungdomsskrifter*, Første Samling, 4. reviderede udgave, København: C.A. Reitzel 1872.

⁴⁴⁷ Et eksempel herpå er Esther & Thorkild Skjerbæks *Henrik Pontoppidans forfatterskab. En bibliografi*, red. af René Herring, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & Det Kongelige Bibliotek 2006.

måde, hvorpå grundtekstvalget undgås. Her pålægges det i stedet læseren at træffe den endelige beslutning: Hvilken version skal jeg læse og hvorfor?⁴⁴⁸ For en litterær analyse er grundtekstvalget også essentielt, men ikke helt så afgørende. Man kan fx lettere inddrage varianter i sin fortolkning og dermed præsentere en analyse baseret på flere grundtekster, eller man kan helt skifte grundtekst undervejs.

Inden for editionsfilologien er der forskellige skoler og argumenter, hvad angår grundtekstvalg, og disse kan være med til at kaste lys over den litteraturanalytiske situation. Valget af grundtekst har nemlig implikationer for vores litteratur- og forfattersyn. Normalt står valget mellem:

- Førsteudgaven
- Sidste udgave fra forfatterens hånd
- Et manuskript

Den sidste mulighed vil formentlig kun sjældent være relevant i en litteraturanalytisk kontekst. Manuskripter udgivet posthumt repræsenterer i denne henseende alligevel egentlige publicerede udgaver. Desuden kan man i forbindelse med en tekstudgivelse vælge den æstetisk bedste version, fx den som har størst mulig overensstemmelse mellem tekstens forskellige lag.⁴⁴⁹ Valget af den bedste udgave er imidlertid en del af selve metoden. Idet analysen sammenstilles med værkets transmissionshistorie (under punkt D), kan det vise sig, at det centrale i analysen fremstår stærkere i en anden version. Jeg vender tilbage hertil nedenfor.⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891) findes i en tekstkritisk udgave fra forlaget W.W. Norton (1988). I denne optrykkes de to versioner, som forfatteren nåede at udgive i sin levetid: den første tidsskriftversion fra 1890 og den reviderede og udvidede bogversion fra året efter. De to versioner bliver imidlertid optrykt i omvendt rækkefølge. Udgiveren, Donald L. Lawler, begrundet i introduktionen dette valg ved at fremhæve 1891-versionen som den æstetisk bedste og i receptions- og virkningshistorisk perspektiv mest centrale version, jf. s. x-xiii. Læsere opfordres med andre ord til at vælge denne frem for 1890-versionen.

⁴⁴⁹ Se fx Brandt-Pedersens redegørelse for vurdering af litterær kvalitet i *Tekstlæsning* (1969), s. 85-96.

⁴⁵⁰ For et eksempel på en argumentation for det æstetiske grundtekstvalg i forbindelse med en tekstkritisk udgave se Flemming Behrendt: »Den pontoppidanske grundtekst«, i: Lars Burman & Barbro Ståhle Sjönell (red.): *Vid texternas vägskäl. Textkritiska uppsatser*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1999, s. 121-137. Her kritiserer Behrendt Det Danske Sprog- og Litteraturselskabs udgave fra 1997 af føromtalt Pontoppidan-roman *Det forjættede Land*. Udgiveren har valgt førsteudgaverne af de tre romaner, hvilket ifølge Behrendt giver en æstetisk ringere læseoplevelse end den forkortede etbinds-udgave fra 1898 (jf. bl.a. s. 128). Endelig kan editionsfilologen vælge den eklektiske tilgang, hvormed forskellige tekstkilder kombineres. For en introduktion til eklektisk udgivelse se Kondrup: *Editionsfilologi* (2011), s. 119-132.

9.2.1 Førsteudgaven

Der er to centrale argumenter bag valget af førsteudgaven. Det første knytter sig til receptions- og virkningshistorien og har at gøre med værkets offentlige karakter. Med førsteudgaven ophører værket med at være et privat anliggende, idet mangfoldiggørelsen og disseminationen videregiver det til læserne. Per Dahl taler i artiklen »Det kritiske valg« (1994) om, at teksten her begynder sit eget liv. Johnny Kondrup betegner den første udgivelse som det punkt, hvor værket opnår en relativ autonomi i forhold til sit ophav.⁴⁵¹ Kondrup foreslår desuden et muligt historisk slægtskab mellem opkomsten af den editionsfilologiske interesse for førsteudgaven på den ene side og nykritikken og receptionsæstetikken på den anden. Begge litteraturvidenskabelige skoler repræsenterede en bevægelse væk fra tidligere tiders fokus på forfatteren. I nykritikkens insisteren på det autonome værk anes et slægtskab med den relative autonomi, som værket opnår ved publiceringen, og for receptionsæstetikken blev fokus flyttet over på værkets modtagelse. Det editionsfilologiske princip er nok knap så radikalt som receptionsæstetikken argumentation, men der ligger et lignende rationale bag. Værkets egentlige liv begynder i det øjeblik, det overlades til fortolkende læsere.

Det andet argument bag valget af førsteudgaven knytter sig til litteratur- og tekstsociologien, der påviser, hvordan litterær produktion i udpræget grad foregår som et samarbejde mellem forfattere og en lang række andre medspillere. I afsnit 7.1.2 skrev jeg kortfattet om Gitte-monologerne og begrebet socialt forfatterskab. Andres delagtighed i værkets tilblivelse skal ikke ses som en besmittelse af forfatterens eget udtryk, men som et uomgængeligt vilkår for produktionen af al litteratur. Det er ikke muligt at isolere en ren forfatterintention i det brogede kommunikationsfelt, hvor litterær produktion udspiller sig. Forfatterens intention om at få en tekst udgivet omfatter også en forventning om disse medspilleres indblanding. Forfatteren må med andre ord dele sin autoritet over værket.

Ud fra disse to primære argumenter taler man om, at førsteudgaven repræsenterer en *autentisk* tekst. Den er et historisk dokument, som befinder sig i krydsningspunktet mellem værkets produktion og dets reception.⁴⁵² Hvis man i sin

⁴⁵¹ Per Dahl: »Det kritiske tekstvalg« i: Hunosøe & Kielberg (red.): *I tekstens tegn* (1994), s. 96-124; s. 103. Kondrup: *Editionsfilologi* (2011), s. 96.

⁴⁵² Kondrup: *Editionsfilologi* (2011), s. 102.

analyse anlægger et litteraturhistorisk perspektiv, er førstetrykket således et naturligt og fornuftigt valg.

Førsteudgaven kan også siges at repræsentere kulminationen på forfatterens arbejde med værket fra idé, gennem udkast og renskrifter til trykmanuskript, korrekturer og den endelige publikation. Førsteudgaven kommer med andre ord forfatterens arbejdsproces nærmest. I nogle tilfælde har forfatteren bevidst arbejdet med bogens materialitet som en del af det kunstneriske udtryk, fx i digtsamlinger og måske især af nyere dato. I sådanne tilfælde repræsenterer førsteudgaven et helstøbt udtryk, hvor tekst, bog og typografi smelter sammen. Her vil senere udgaver kun i ringere grad repræsentere samme symbiose mellem tekst og materiale.⁴⁵³ Endelig kan førsteudgaven naturligvis være den eneste valgmulighed, hvis værket ikke foreligger i flere udgaver.

9.2.2 Sidste udgave fra forfatterens hånd

Med denne betegnelse sigtes der til den udgave, som forfatteren sidst har revideret. Det kan enten være den sidste udgave, som forfatteren nåede at revidere i sin levetid, eller blot den senest reviderede udgave fra en endnu levende forfatter. I tilfældet *Gittes monologer* repræsenterer opsamlingen fra 1984 denne type udgave.

Der findes inden for editionsfilologien to centrale argumenter for valget af den sidst tilsete udgave. Det første knytter sig til en forestilling om forfatterens autoritet over værket. Hvis man ikke interesserer sig for de litteratur- og tekstsociologiske strømninger inden for litteraturforskningen, vil man ikke se på andres delagtighed i tilblivelsesprocessen som udtryk for samarbejde, men som en kontamination eller forplumring af forfatterens egentlige udtryk. Et eksempel på denne tankegang ser man inden for filmindustrien. De såkaldte *director's cut*-versioner lader publikum se, hvad instruktøren egentlig havde tænkt sig at gøre med filmen uden indblanding fra filmselskabernes side med deres markedsøkonomiske interesser. Bag denne

⁴⁵³ Krista Stinne Greve Rasmussen udlægger et eksempel fra Michael Strunges forfatterskab i sit speciale *Transponeringsprocesser i lyriske værker fra førsteudgave til samlede digte og tekstkritiske udgaver*, Københavns Universitet 2010, s. 19-22. Førsteudgaven af digtsamlingen *Billedpistolen* (1985) var trykt med blå tekst, og der henvises enkelte steder i selve digtene til denne typografiske anomali. I andenudgaven fra 1990 og i Borgens *SAMLEDE STRUNGE Digte 1978-85* fra 1995 blev *Billedpistolens* tekst imidlertid sat med sort, hvilket gjorde henvisningerne til den blå farve meningsløse. Kondrup nævner også, at førsteudgaven kan ses som »frugten af en sammenhængende og intensiv produktionsfase« og dermed bruges i en skabelses-psykologisk argumentation for valget af førsteudgaven, jf. *Editionsfilologi* (2011), s. 108.

argumentation ligger også en kvasi-juridisk og til dels idealistisk forestilling om forfatterens autoritet. Hermed menes, at forfatteren som ophavsmand til hver en tid har ret til at ændre sit værk – også efter det er blevet publiceret. Problemet er blot, at autorisationsbegrebet i sig selv er en uklar størrelse. Autorisation af en udgave kan være aktiv eller passiv, eller den kan være uddelegeret til en anden end forfatteren selv.

Det andet argument bag valget af den sidst tilsete udgave knytter sig til en forestilling om æstetisk optimisme eller perfektibilitet.⁴⁵⁴ Ifølge dette synspunkt ses forfatterens revisioner som forbedringer af værket, og ved at vælge den sidste udgave kommer man nærmere på forfatterens (egentlige) intention. Det er dog ikke altid, at revisioner er lig med forbedringer. Til sin analyse i *Narrative Discourse* (1980) vælger Gérard Genette den sidst tilsete udgave af Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913-1927). I opfølgeren *Narrative Discourse Revisited* (1988) udtrykker han imidlertid sin tvivl omkring den dogmatiske tilgang til grundtekstvalget: »Readings among the variants and the sundry early drafts can induce skepticism toward the prevailing (and somewhat too sanguine) idea that the final state is generally superior«. ⁴⁵⁵ I afsnit 9.4.2.1 vender jeg tilbage til Genette og ser nærmere på den rolle, han tildeler varianterne i sin tilgang til litteraturanalyse.

I *Editionsfilologi* (2011) fremhæver Johnny Kondrup endnu et problem ved valget af den sidst tilsete udgave, idet forfatterens fortsatte revisioner skaber en tekst, hvis historiske status er tvivlsom.⁴⁵⁶ Problemet er bl.a., at forfatteren i den reviderede udgave har mulighed for at reagere på førstetrykkets modtagelse og kritik. Desuden kan der til tider være langt mellem første og sidste udgave fra forfatterens hånd, dvs. at man som læser må afgøre, hvilken forfatter man er i færd med at læse: den unge banebryder, som oprindelig skrev værket, eller den ældre etablerede forfatter, som har revideret det. Der kan være stor forskel mellem de to størrelser, hvilket bl.a. kan skabe problemer for en biografisk-psykologisk litteraturanalyse.

Disse forhold kan imidlertid også gøres til en del af analysen under punkt D. Her kan jævnføringen af analysen med de forskellige versioner potentielt sige noget om forfatterens udvikling, hans litteratursyn eller holdning til det pågældende værk.

⁴⁵⁴ Kondrup: *Editionsfilologi* (2011), s. 90.

⁴⁵⁵ Genette: *Narrative Discourse Revisited* (1988), s. 110.

⁴⁵⁶ Kondrup: *Editionsfilologi* (2011), s. 95 f.

9.2.3 Manuskripter

Som grundtekst for en tekstkritisk udgave kan man også vælge et udkast, en renskrift eller andet manuskriptmateriale fra værkets tilblivelsesfase. Argumentationen bag dette valg kan være den samme som for valget af den sidst tilsete udgave. Her fokuseres på det, som *forfatteren* har skrevet, og ikke på hvad andre medspillere i det litterære kredsløb har bidraget med. Censur er et godt eksempel på, hvordan dette argument kan bruges. Et manuskript vil ofte kunne tilbyde læseren et indblik i forfatterens egentlige hensigt med værket forud for censurinstansens indblanding. Det er med andre ord også et hensyn til forfatterens autoritet, som dikterer valget af forskellige former for manuskriptmateriale. Disse tilblivelseslag kaldes for værkets *avant-texte* med et begreb fra den franske *critique génétique*, og de kunne være et oplagt valg for en biografisk-psykologisk litteraturanalyse, hvor man via det ubesmittede arbejdsmateriale ønsker at sige noget om forfatteren som person.⁴⁵⁷

Et eksempel herpå finder man i Ole Wivels *Martin A. Hansen. Fra Krigens Aar til Døden* (1969), hvor han analyserer alle tilblivelseslag af Hansens roman *Løgneren* (1950).⁴⁵⁸ Wivels bog er en biografi, hvor forfatterens liv og værker anskues som symbiotisk forbundet. Hans analyser og fortolkninger er derfor både biografisk-psykologisk orienterede og tilbliveshistoriske. Denne kombination er nok mere almindelig inden for forfatterbiografien end inden for litteraturanalytiske afhandlinger, men eksemplet illustrerer fint, hvordan en bibliografisk tilgang til værket kan foretages.

I kraft af biografiens opbygning bliver analyserne af de enkelte tilblivelseslag fremstillet i deres kronologiske rækkefølge, og måske Wivels tilegnelse af værket har fulgt samme rækkefølge, idet han stod forfatteren nær og kan have haft løbende adgang til manuskriptmaterialet under tilblivelsesprocessen. Imidlertid møder de færreste læsere et værk første gang i manuskriptform. I den forstand bliver Wivels behandling af romanen et udmærket billede på, hvordan min model kan fungere. Wivels analyser, som sammenstiller forskellige tilblivelsesstadier og lader en fortolkning udgå fra deres indbyrdes varians, er netop et eksempel på, hvordan

⁴⁵⁷ Se fx Deppman et al.: »Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism« (2004) og Jean Bellemin-Noël: »Psychoanalytic Reading and the Avant-texte«, i: Deppman et al. (eds.): *Genetic Criticism* (2004), s. 28-35. I Gérard Genettes kategoriseringer kaldes disse tilblivelseslag for prætekster, jf. Genette: *Paratexts* (2001), s. 395-399.

⁴⁵⁸ Ole Wivel: *Martin A. Hansen. Fra Krigens Aar til Døden*, København: Gyldendal 1969, s. 147-199.

forholdet mellem analyse og transmission under punkt D kan aktiveres i fortolkningen, og hvilke resultater tilgangen kan afstedkomme.

Grundtekstvalget for en litteraturanalyse behøver ikke nødvendigvis at forholde sig til disse editionsfilologiske principper. Valget kan i stedet foretages ud fra ens egne interesser og overbevisninger samt ud fra de data, man har indsamlet under recensionen. Man kan fx vælge at starte med den længste version og derefter arbejde sig igennem de kortere. Man kan også vælge at gå kronologisk til værks. I forhold til analysen kan de ovenstående principper fungere som retningslinjer og som argumentation for ens grundtekstvalg – og især som middel til at skærpe ens bevidsthed om litteraturens materielle betingethed. Grundtekstvalget er i sig selv et led i fortolkningen. Sammenfattende kan man sige, at valget implicerer to positioner og dermed også to særskilte litteratursyn: autenticitet eller autoritet. Det vigtige i denne sammenhæng er, at udgaven *ikke* identificeres med værket, men at man i stedet forholder sig til dens plads i værkets transmissionshistorie.

9.2.4 Grundtekst, refleksion og humaniora

I litteraturanalysen gøres valget af grundtekst almindeligvis ikke til genstand for særlig overvejelse, men heri mener jeg, at litteraturvidenskaben har en alvorlig brist.⁴⁵⁹ Mit sigte er i bund og grund ikke at trække boghistoriens værkbegreb ned over søsterdisciplinen. Det handler i højere grad om akribi – om videnskabelig redelighed. Mit sigte er at rejse spørgsmålet: Hvad er egentlig litteraturanalysens genstand? Er det værket eller dokumentet (jf. afsnit 8.2.4)?

Behovet for det argumenterede eller blot reflekterede grundtekstvalg i litteraturanalysen indgår til tider som del af debatten om de humanistiske discipliners natur og om essensen af den forskning, som humaniora producerer. Post-kolonialisten Edward W. Said skriver i sin bog *Humanism and Democratic Criticism* (2004) om den amerikanske uddannelsesmodel *liberal education*, hvorunder alle universitetsstuderende skal gennemgå en række grundkurser, særligt i humanistiske discipliner. I denne forbindelse kritiserer Said den tilfældighed, som råder over valget

⁴⁵⁹ I størstedelen af de litteraturanalytiske metodebøger, opslagsværker og lignende, som jeg har arbejdet med og henvist til i afhandlingen (særligt i afsnit 2.2), indgår der ingen refleksioner over grundtekstvalg eller forholdet mellem værk, tekst og dokument.

af udgaver, når de studerende skal læse klassisk litteratur i oversættelse. Den vidner ifølge Said om et ahistorisk og dekontekstualiserende litteratursyn.⁴⁶⁰

Herhjemme har videnskabsteoretikeren Søren Kjølrup i sin afhandling *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori* (1996) viet et kapitel, »Den rigtige tekst«, til en række editionsfilologiske problemstillinger. Kjølrup tager netop afsæt i spørgsmålet: Hvilken tekst skal man som litteraturforsker vælge som grundlag for sin analyse? Ifølge Kjølrup hersker der en manglende refleksion over dette centrale spørgsmål blandt litteraturforskere, og den bibliografiske indifferens er et problem »som peger lige ind mod kernen i den humanistiske videnskabelighed.«⁴⁶¹

I Pragerskolen, hvis værkbegreb jeg behandlede i forrige kapitel, er der ifølge Karen Gammelgaard et krav om refleksion over valg af analysens udgangspunkt: »Artefaktet må altid tages alvorligt. Som minimum må det fastslås præcist hvilket artefakt der arbejdes med – meningsopbygningen i dette artefakt kan jo nemlig sagtens forløbe på en lidt anderledes måde end i en anden udgave af samme tekst.«⁴⁶² De tjekkiske strukturalister udnævner ikke bestemte versioner (fx første eller sidste udgave) til særligt vigtige, men i kraft af deres fokus på læserens rolle i betydningsdannelsen er der en tendens til at vælge den version, som har haft størst udbredelse.⁴⁶³ Dog meddeler Gammelgaard ikke noget om, hvordan betingelserne for dette virkningshistoriske kriterium undersøges: Ser man fx på oplagstal eller receptionshistorien?

Som det er fremgået, findes der et antal spørgsmål at tage hensyn til ved valget af grundtekst. Min hensigt med de foregående afsnit er ikke at gøre mig til fortaler for det ene eller det andet grundtekstvalg, men derimod at argumentere for, at den bibliografiske refleksion gøres til en del af litteraturanalsen. Det bør være et ufravigeligt krav til en hvilken som helst litteraturforskning, at man gør sig analysegenstandens materielle betingethed og bibliografiske relationer bevidst.

⁴⁶⁰ Edward W. Said: *Humanism and Democratic Criticism*, New York: Columbia University Press 2004, s. 3.

⁴⁶¹ Kjølrup: *Menneskevidenskaberne* (1999) [1996], s. 190-212; s. 192.

⁴⁶² Gammelgaard: *Tekstens mening* (2003), s. 160. Gammelgaard kommer på lidt uheldig vis til at sætte lighedstegn mellem artefaktet og udgaven. Det er ikke helt korrekt i bibliografisk henseende, men pointen er god og tilstrækkeligt tydelig.

⁴⁶³ Gammelgaard: *Tekstens mening* (2003), s. 43.

9.3 Analyse (C)

Den valgte grundtekst skal danne udgangspunkt for analysen, men i praksis vil analysearbejdet allerede være i fuld gang. Det bibliografiske forarbejde vil ofte spore den analyserende ind på bestemte fortolkninger, og analysen kan også være foregribet af en indledende læsning ud fra en mere eller mindre tilfældigt valgt udgave.

I princippet adskiller dette punkt sig ikke fra almindelig litteraturanalyse, og man kan benytte sig af samme metoder, som disciplinen råder over. Imidlertid vil bevidstheden om værkets transmissionshistorie og det indledende fravalg af andre udgaver til fordel for grundteksten gøre det vanskeligt ikke at bevæge sig over i næste punkt, hvor analysen sammenholdes med grundtekstens materialitet og værkets transmissionshistorie. Det kan være vanskeligt at holde de enkelte dele af metoden adskilt under selve analysearbejdet, og det er heller ikke nødvendigt. Rækkefølgen af metodens enkelte punkter skal snarere ses som en huskeliste eller en skabelon.

Analysen kan foretages med varierende grundighed i første ombæring, idet man nødvendigvis må vende tilbage hertil i forbindelse med næste punkt, eventuelt også efter en revision af de to første punkter. Vigtigt er det dog, at man allerede her fæstner sig ved de tekststeder, man finder væsentlige, da disse skal sammenholdes med eventuelle andre versioner under punkt D.

I afsnit 2.2 beskrev jeg min litteraturteoretiske tilgang som formalstrukturalistisk og redegjorde for dens forankring i den tekstnære analyse. Jeg skal her blot gentage, at dette fokus på den tekstuelle materialitet, som jeg kaldte det, eller den tekstnære analyse falder i god tråd med bibliografiens syn på værkets materielle manifestationer. De to forskellige tilgange til litteraturen har samme ideologiske udgangspunkt: Det er i samspillet mellem de formelle detaljer og den strukturelle opbygning (både i tekstlig og materiel forstand), at litteraturens betydning opstår og fortolkes af læseren.⁴⁶⁴

9.4 Materialitet og transmission (D)

Når den indledende analyse er foretaget med udgangspunkt i grundteksten, skal resultaterne heraf relateres til dels den valgte grundteksts materielle manifestation,

⁴⁶⁴ Se også Rasmussen & Nielsen: »Boghistorisk metode« (2012) [in print]. Her indledes analysen af Naja Marie Aidts digt »Så pludselig bøgeskov« fra *Alting blinker* (2009) med en formel analyse af både dets grafiske og dets sproglige fremtoning.

dels værket's transmissionshistorie. Det kan enten være den samlede transmission eller et udsnit heraf i henhold til den afgrænsning, man har valgt i forbindelse med recensionen. Transmissionshistorien byder oftest på både tekstuelle og materielle varianter, og den litterære analyse skal sættes i relation til begge former.

Tekstkritikeren og bibliografen Randall McLeod har dannet termen *transmission* for at understrege, hvordan enhver transmission af en tekst også altid medfører en transformation.⁴⁶⁵

9.4.1 Grundtekstens manifestation

Først skal analysen sammenholdes med grundtekstens materialitet og paratekst. Fokus for denne del af analysen er de samme delelementer, som jeg opregnede i afsnit 8.2.1 i forbindelse med den spatiale udvidelse af værket. Det betyder, at selve teksten i almindelig litteraturanalytisk forstand (eller med Genettes begreb den immanente tekst) skal relateres til den valgte udgaves paratekst, materialitet og publikationskontekst. Den følgende gennemgang skal ikke betragtes som udtømmende, men snarere som en tjekliste. Der kan være andre punkter eller underinddelinger, og flere af punkterne kan overlape hinanden, fx i forbindelse med omslaget, som ofte omfatter både illustrationer, typografi og lingvistisk paratekst. Gennemgangen vil være inddelt i fire kategorier: lingvistisk paratekst, grafisk design, taktile kvaliteter og publikationskontekst.

9.4.1.1 Lingvistisk paratekst

Genettes arbejde med at klassificere parateksten, som jeg introducerede i kapitel 1, har givet litteraturforskningen et uundværligt vokabular og apparatur til at behandle de tekster i en bog, som ikke normalt gøres til genstand for analyse. Genettes typologisering sker ud fra en række parametre; bl.a. paratekstens fysiske placering i bogen, dens temporale placering i værket's transmissionshistorie og dens funktion både i forhold til den umiddelbare tekst, som den knytter sig til, og til værket som helhed. Her ser man med andre ord også Genettes holistiske værkbegreb spille ind.

⁴⁶⁵ Random Clod [Randall McLeod]: »Information on Information«, i: *TEXT* 5, 1991, s. 241-278; s. 246: »By attending to such examples of text's mis-self-representation, we can gauge something of what I call its "transmission"—how it was *transformed* as it was *transmitted*. (And since we don't have texts that aren't transmitted, transmission should cover most everything.)«

Parateksten knytter sig til værket i hele dets transmissionshistorie og ikke kun til den pågældende udgave.

Især er Genettes fokus på sammenhængen mellem paratekstens form og dens indhold interessant. Han viser, hvordan der oftest er særlige betydningspotentialer forbundet med de forskellige typer af paratekst. Fx skriver et forord sig altid ind i en særlig genremæssig kontekst, og det kan således både spille på læserens forventninger til forordet som litterær form og gøre alle mulige krumspring for at bryde de traditionsbundne rammer.

»Gittes monolog om forfatteren« er et godt eksempel på dette fænomen. Den spiller på en særlig slags forord (aktørforordet), hvis funktion bl.a. er at be- eller afkræfte bogens sandhedsværdi.⁴⁶⁶ Man finder ofte denne type brugt i forbindelse med biografier af nulevende personer. To eksempler er Michael Laudrups forord til Jørgen Leths bog *Michael Laudrup. En film bliver til* (1993) og B.S. Christiansens forord til biografien *Et liv på kanten* (2004).⁴⁶⁷ Gitte udtaler sig ganske vist ikke om, hvorvidt monologerne tegner et sandfærdigt billede af hendes verden, men hendes beskrivelse af Højholt som forfatter repræsenterer næppe nogen varm anbefaling af bogen.

9.4.1.2 Grafisk design

Jeg lader her overskriften omfatte omslag, typografi og eventuelle illustrationer. Jeg vil i det følgende gennemgå nogle eksempler på, hvordan analyser af det tekstlige indhold kan aktivere og inddrage netop disse dele af grundtekstens materielle manifestation.

Særlig centralt for bogens materialitet er dens omslag. Det repræsenterer læserens første møde med bogen og er en slags litteraturens udstillingsvindue.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Jf. Genette: *Paratexts* (2001), s. 276. At monologen optræder som bagsidetekst og i øvrigt ikke præsenterer sig selv som forord er mindre væsentligt. Dens placering alene gør, at den er én af de første tekster, som møder læseren, jf. Genette: *Paratexts* (2001), s. 113.

⁴⁶⁷ Jørgen Leth: *Michael Laudrup. En film bliver til*, København: Hans Reitzel 1993, s. 7-9, og B.S. Christiansen: *Et liv på kanten*, fortalt til Lars Vestergaard, København: Aschehoug 2004, s. 7 f. Ganske vist står B.S. Christiansen selv som forfatter til biografien, men formuleringen »fortalt til« og det faktum, at Christiansen ekspliciteres som ophav til forordet, gør, at der alligevel ikke er tale om en ren selvbiografi.

⁴⁶⁸ Sammenligningen skyldes boghistorikeren Kristina Lundblad. I afhandlingen *Om betydelsen av böckers utseende. Det svenska förlagsbandets framväxt och etablering under perioden 1840–1914 med särskild hänsyn till dekorerade klotband*, Malmö: Råmus 2010, kobles omslaget til det moderne bogmarkeds opblomstring i slutningen af 1800-tallet og undersøges bl.a. ud fra disciplinen *material culture studies*. I forbindelse med ændringer i bogladernes indretning skriver Lundblad: »Skyltfönstret kan sägas vara butikens motsvarighet till bokens band. Som en förbindelselänk mellan det yttre och det

Vores tilegnelse og fortolkning begynder allerede ved det første blik på omslaget. Ud fra dette kan vi som litteraturforbrugere ofte danne os en meget præcis billedet af bogens indhold og genre.⁴⁶⁹ Omslagets relation til bogen og dens indhold spiller en rolle for vores tilgang til litteraturen og kan karakteriseres ud fra en forholdsvis simpel betragtning. Kristina Lundblad opererer i sin afhandling *Om betydelsen av böckers utseende* (2010) med en skelnen mellem omslag, som er det hun kalder titelspecifikke, og dem, som ikke er det.⁴⁷⁰ Lundblads sigte er ganske vist et andet end mit, men distinktionen er nyttig også i denne sammenhæng. Distinktionen beror på, om omslaget er designet specifikt til den pågældende titel, eller om man kan finde det genanvendt fx på andre titler fra samme forlag, serie eller bogbinder. Genanvendelse betyder ikke nødvendigvis, at forskellige titler har helt identiske omslag. Der kan fx være ændringer i farverne fra en titel til en anden.⁴⁷¹ Det var fx tilfældet for Gyldendals Bekkasin-serie, hvis design i slutningen af 1960'erne fik sin karakteristiske opdatering af grafikerens Austin Grandjean (se illustration 54). Omslagets tekst (forfatternavn og titel) ændres naturligvis også, men designet gælder serien som helhed og ikke den enkelte titel. I det aktuelle danske bogmarked er det ikke-titelspecifikke omslag for skønlitterære værker muligvis blevet mindre hyppigt end tidligere. Ét sted, hvor de imidlertid stadig optræder, er i forbindelse med e-bøger (se illustration 55).⁴⁷²

inre skall det locka besökarens intresse, ge en föreställning om karaktären av och kvaliteten hos innanmätet samt i bästa fall förvandla betraktaren till konsument och läsare [...] Detsamma gäller funktionen och betydelsen av boken [sic] yttre» (s. 66 f.). Tore Rye Andersen bruger i sin artikel »Omslag« (2007) betegnelserne *reklamesøjle* og *blikfang* om smudsomslagets forhold til den bog og den tekst, det omslutter (s. 70).

⁴⁶⁹ Man behøver blot at tænke på krimi- eller fantasygenren på det aktuelle bogmarked. Johan Svedjedal giver som eksempel genren *chicklit*, der oftest pakkes ind i højst genkendelige omslag, jf. »Boken tiger, boken talar«, i: Mats Malm, Barbro Ståhle Sjönell & Petra Söderlund (red.): *Bokens materialitet. Bokhistoria och bibliografi*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 2009, s. 26-52; s. 31.

⁴⁷⁰ Lundblad: *Om betydelsen av böckers utseende* (2010), se bl.a. s. 169.

⁴⁷¹ Genette karakteriserer visse omslag som stumme (*mute*) og forbinder især denne type med det forindustrielle bogmarked, hvor bøger blev fremstillet uindbundet og derefter bundet ind individuelt efter bogkøberens egen smag. Ifølge hans definition, som er lidt vanskelig at følge, kan et stumt omslag sagtens indeholde forfatternavn og titel, og hans kategori minder derfor om det ikke-titelspecifikke omslag, jf. Genette: *Paratexts* (2001), s. 23-31. Lundblads betegnelse kan dog bruges med større præcision og er derfor at foretrække.

⁴⁷² Denne praksis ses også hos det amerikanske forlag Random House, som sælger e-bøger via Amazon.



Ill. 54 – Tre Villy Sørensen-titler i Gyldendals Bekkasin-serie (1967, 1972, 1971)



Ill. 55 – To ikke-titelspecifikke e-bogs-omslag fra Gyldendal (begge 2010)

Til denne distinktion bør der føjes en yderligere præcisering. Af de titelspecifikke omslag skiller enkelte sig ud, idet de også er det, vi kan kalde *indholdsspecifikke*. De tager så at sige deres afsæt i indholdet eller anderledes formuleret: I deres motiver kan man finde letgenkendelige elementer fra værkets tekstlige indhold. Det kan enten være fra tekstens konkrete genstandsverden eller fra dens poetiske billedverden – det man med narratologen Seymour Chatmans begreber kan kalde *story elements* (genstandsverden) og *discourse elements* (billedverden).⁴⁷³

Indholdsspecifikke omslag finder man fx på førsteudgaverne af de tre Villy Sørensen-titler, hvis Bekkasin-udgaver blev vist ovenfor (se illustration 56). Arne

⁴⁷³ Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornell University Press 1978, s. 19.

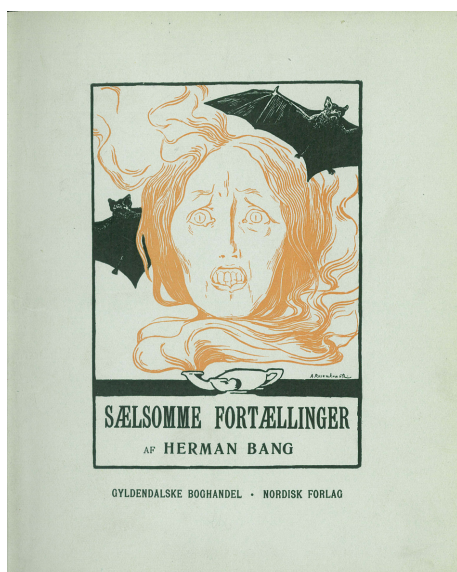
Ungermanns illustration til *Sære historier* (1953) tager sit motiv fra samlingens sidste novelle »Tigerne«, Ib Spang Olsens illustration til *Ufarlige historier* (1955) inddrager scener fra novellen »Den gamle ejendom«, og Austin Grandjeans rasteriserede fotografi forestiller en statue af kejser Frederik III (1415-93), som flere af bogens noveller omhandler.⁴⁷⁴ Alle tre omslag er indholdsspecifikke. Et eksempel på det titelspecifikke, men ikke indholdsspecifikke omslag finder man i Herman Bangs novellesamling *Sælsomme Fortællinger* (1907) (se illustration 57). Arild Rosenkrantz' uhyggelige illustration rammer ganske vist fint bogens stemning, men i de tre noveller, som udgør samlingen, optræder hverken flagermus, olielamper eller kropsløse ånder. I den henseende er illustrationen falsk reklame. Omslaget er afgjort titelspecifikt, men langt fra indholdsspecifikt. Det indholdsspecifikke omslag er (så vidt jeg kan regne ud) *altid* illustreret, dvs. rent grafiske omslag kan ikke høre til denne kategori.⁴⁷⁵ Billeder af forfatteren selv på omslaget kan gøre det titelspecifikt, men sjældent indholdsspecifikt – med mindre der er tale om en selvbiografi.



Ill. 56 – Samme tre Villy Sørensen-titler i de oprindelige omslag (1953, 1955, 1964)

⁴⁷⁴ Statuen identificeres i Andersen et al.: *Dansk litteraturhistorie 8* (2000), s. 238.

⁴⁷⁵ En undtagelse kunne være Jens Smærup Sørensen: *Byggeri*, Viborg: Arena 1975, hvis rent grafiske omslag delvis ligner omridset af en bygning. Anders Juhl Rasmussen beskriver forholdet mellem romanens omslag og indhold i *Arenamodernisme* (2011), s. 194 f.



Ill. 57 – Herman Bang: Sælsomme Fortællinger (1907)

Omslag, som hverken er titel- eller indholdsspecifikke, har ofte til formål at indsætte værket i en genre-mæssig kontekst eller som del af en serie. Bekkasinbøgerne i illustration 9B gjorde faktisk begge dele, idet Gyldendal med den pågældende serie forsøgte at fastlægge en slags tidlig modernisme-kanon. Bangs *Sælsomme Fortællinger* (1907) er et eksempel på, hvordan et ikke-indholdsspecifikt omslag forsøger at knytte en forbindelse mellem teksten og en bestemt genre: den mystiske og uhyggelige fortælling i stil med Edgar Allan Poe. Gyldendal havde tidligere samme år, som Bangs novellesamling udkom, påbegyndt en ny udgave af Poe med titlen *Hemmelighedsfulde Fortællinger* (1907-08) og med Rosenkrantz som illustratør. Den udkom oprindeligt hæftevis, og da *Sælsomme Fortællinger* udkom i november 1907, var de tre første hæfter allerede i handlen. Både i Rosenkrantz' streg og i motivvalget kan man se en tydelig forbindelse mellem de to udgivelser, og ligheden i titlerne er også påfaldende.⁴⁷⁶

Når en novellesamling udgives med et indholdsspecifikt omslag, vil motivvalget oftest udpege en enkelt af samlingens tekster. Måske skal vi som læsere slutte, at den pågældende tekst er særlig repræsentativ for novellernes samlede udtryk eller central for forståelsen af novellesamlingen som helhed. Men mange læsere vil

⁴⁷⁶ Som en kuriositet kan nævnes, at i to af Rosenkrantz' senere Poe-illustrationer optræder et herreansigt fortrukket i dødskrampe, der minder påfaldende om samtidige karikaturer af den aldrende Bang, jf. Edgar Allan Poe: *Hemmelighedsfulde Fortællinger*, København: Gyldendal 1907-08, bd. 1, s. 129, & bd. 2, s. 81. Se også min efterskrift i *Herman Bang. Romaner og Noveller*, bind 8 (2010) s. 421-437.

nok tolke en sådan udpegning som et udtryk for, at netop den afbildede novelle er samlingens bedste. Fremgangsmåden for at inddrage omslaget i en analyse må derfor være at stille spørgsmålet: Hvad forestiller omslaget? Er det titelspecifikt og måske også indholdsspecifikt? Hvad forsøger omslaget at sige om indholdet? Hvilken kontekst indskriver det værket i? Hvilken målgruppe henvender det sig til?

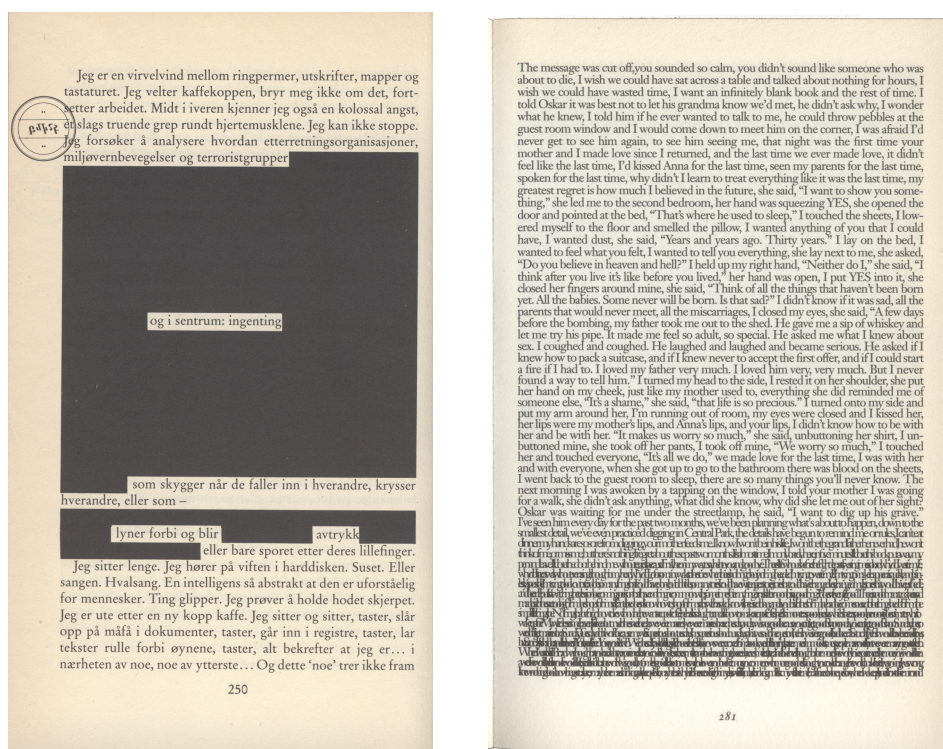
Mens omslaget nok repræsenterer læserens første møde med bogen, kan typografien siges at repræsentere læserens mest omfattende og langvarige bekendtskab med bogen. Typografi får oftest lov til at udøve sin funktion, uden at læserne lægger mærke til den.⁴⁷⁷ Der findes ganske vist mange eksempler på avantgardistisk litteratur og skrifttematisk poesi, som sætter fokus på tekstens typografiske udtryk. Dette var bl.a. et centralt anliggende for de tidlige avantgardisters skrifteksperimenter, som litteraturforskeren og boghistorikeren Torben Jelsbak har undersøgt i flere sammenhænge.⁴⁷⁸ Af nyere danske eksempler kunne man pege på 1960'ernes konkretister og systemdigtere, og i Højholts forfatterskab finder man flere værker, hvor typografien er i fokus, fx digtsamlingen *+1* (1969) og kollagebogen *Volumen* (1974). De mange grafisk eksperimenterende genrer og forfattere kan imidlertid siges at have et særligt fællestræk, nemlig at typografien tildeles en dobbelt funktion: På den ene side bærer den teksten (og er dermed et vilkår for læsningen), på den anden side udgør den en forhindring for vores læsning. Den obstruerer en ligefrem eller sekventiel tilegnelse og tvinger dermed læseren til at forholde sig til den grafiske udformning.

At typografien ikke normalt skal påkalde sig læserens opmærksomhed gælder særligt for prosaen, og især her kan afvigelser fra normen være vanskelige at håndtere. Poesien er ofte svært gennemtrængelig i sig selv, og de typografiske benspænd repræsenterer derfor blot en yderligere udfordring for læseren og fortolkeren – en slags grafisk metafor for de krogede veje, som læseren må gå ad for at opnå forståelse. For prosaen er situationen en anden, idet vi ikke er vant til samme koncentration af (poetiske) dunkelheder og slet ikke af den type, som udfolder sig i

⁴⁷⁷ Se fx Beatrice Wardes klassiske programerklæring fra 1932 »The Crystal Goblet or Printing Should Be Invisible«, optrykt i *The Crystal Goblet. Sixteen Essays on Typography*, (ed.) Henry Jacob, Cleveland & New York: The World Publishing Company 1956, s. 11-17.

⁴⁷⁸ Se fx artiklen: »Avantgarde og boghistorie. Emil Bønnelyckes bibliografiske aktivisme«, i: *Lychnos. Årsbok för idé- och lärdomshistoria*, 2010, s. 239-259, samt Jelsbaks ph.d.-afhandling *Avantgardefilologi og teksttransmission. Den historiske avantgardelitteratur som udfordring til moderne filologi og litteraturforskning*, Københavns Universitet 2008.

typografien. Alligevel kan man finde eksempler på romaner, hvis typografi på forskellig vis spænder ben for læseren. Fx byder Jan Kjærstads roman *Rand* (1990) på både overstregede passager og paratekst sat med en typografi, som ikke synes at stamme fra vores egen klode.⁴⁷⁹ Jonathan Safran Foers *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) indeholder korrekturrettelser og tekst, hvor både bogstav- og ordmellemlinjeafstand gradvis reduceres for til sidst at obstruere læsningen af teksten.⁴⁸⁰ I illustration 58 er begge eksempler afbildet. Hvor obstruktionen i Kjærstads tilfælde signalerer en form for censur (og dermed peger på det mærkelige forhold, at bogen synes at være udgivet af rumvæsener), skal obstruktionen hos Foer snarere ses som en slags fortælleteknisk og psykologisk interferens. Her trækker fortællerens tankemylder ud i selve den grafiske fremstillingsform. På de tre efterfølgende sider forværres situationen, indtil man til sidst ikke kan se, at klummen består af bogstaver.



Ill. 58 – Typografisk obstruktion – Kjærstad til venstre og Foer til højre.

⁴⁷⁹ Jan Kjærstad: *Rand*, Oslo: Aschehoug 1990, se s. 5, 249-51 og 263.

⁴⁸⁰ Jonathan Safran Foer: *Extremely Loud & Incredibly Close*, London: Penguin 2006 (2005), s. 208-216 og s. 281-283.

Typografiske uregelmæssigheder i prosafiktion som disse modarbejder nok den almindelige sekventielle tilegnelse, men de tilføjer imidlertid teksten et betydningslag af grafisk og materiel karakter, som også kan 'læses' og inddrages i analysen. Hensigten er måske nok modarbejdende, dvs. at provokere læseren og generere frustrationer, men samtidig inviterer disse uregelmæssigheder læseren til at deltage i den kreative proces. Konventionsbruddene giver plads til en anderledes meningsskabende tilegnelse – en proces, som trækker på flere af læserens kognitive evner end den almindelige transparente typografi gør.

Andre eksempler på typografiske uregelmæssigheder har ingen obstruerende aspekter. Særlig interessant er brug af forskellige skrifttyper i én og samme bog, hvor den differentierede typografi kobles til narratologiske størrelser. I Merete Pryds Helles *Oh, Romeo* (2006) veksles der mellem to forskellige skrifttyper i henhold til udsigelsesstrukturen og fortællingens synsvinkel.⁴⁸¹ Først og fremmest følger en alvidende fortæller de forskellige figurer, herunder hovedpersonerne Romeo og Julie. Disse passager er holdt i en diskret og veletableret antikva, dvs. et for skønlitteraturen almindeligt skriftsnit. Omtrent hvert tredje kapitel er imidlertid fortalt af Julie selv i form af blog-indlæg. Disse kapitler er trykt med skrifttypen *Consolas*, som er det man kalder en monospatieret skrifttype. Det betyder, at hvert bogstav tildeles samme bredde ligesom på tidlige skrivemaskiner (dvs. 'm' fylder det samme i bredden som 'l'). *Consolas* hører imidlertid til en ny generation af monospatierede skrifttyper, som i vid udstrækning bruges som standardindstillinger i forskellige former for computersoftware. Skrifttypen får med andre ord teksten til at ligne noget, man kunne læse på nettet. Den typografiske forskel understreger først og fremmest forskellen mellem fortællingens to udsigelsesmæssige synsvinkler. Men den understreger samtidig, at forskellen beror på skellet mellem en litterær (og professionel) fortællerkonstruktion og bloggerens amatørisme.⁴⁸²

I Anna Grues kriminalroman *Dybt at falde* (2008) findes et lignende eksempel på en værdiladet differentiering af typografien. Når fortællingen udgår fra helten, som også er romanens hovedperson, bruges en almindelig antikva. Når fortællingen i

⁴⁸¹ Merete Pryds Helle: *Oh, Romeo*, København: Rosinante 2006.

⁴⁸² Hele Hanne Højgaard Viemoses roman *Hannah* (2011) er trykt med den monospatierede *Courier*, som er en standard skrifttype i skrivemaskiner. Romanen lægger på forskellig vis an til at blive læst selvbiografisk, og man får via skrifttypen fornemmelsen af at læse en egentlig rejseskildring skrevet på farten frem for en fiktiv roman. Den ligner ganske enkelt ikke et stykke bogtrykt skønlitteratur, men noget hjemmelavet.

enkelte kapitler udgår fra morderens synsvinkel, bruges imidlertid Verdana.⁴⁸³ Også her hænger den afvigende skrifttype sammen med en jegfortæller, hvorimod resten af romanen er fortalt af en tredjepersonsfortæller. Verdana er en sans serif-skrift (også kaldet en groteskskrift), dvs. en skrifttype, hvor bogstaverne ikke har små afsluttende tværstreger foroven og forneden. Groteskskrifter er meget atypiske for den almindelig bogtrykte skønlitteratur, og morderens afvigende karakter i romanen trækker således helt ud i typografien.

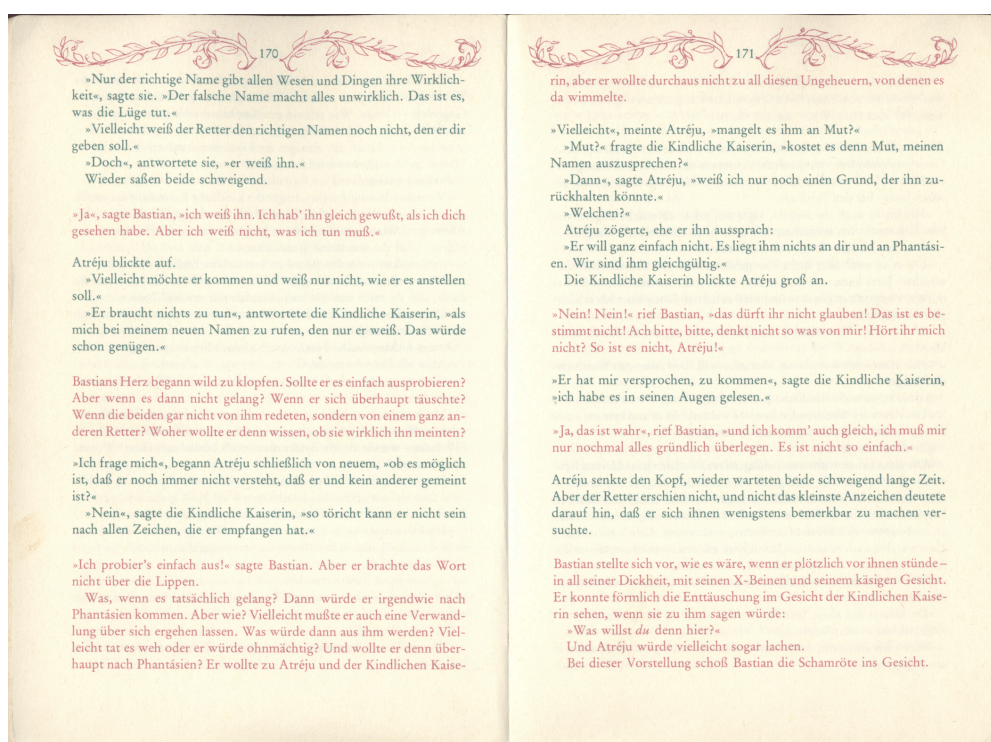
Teksten i Michael Endes moderne eventyrklassiker *Die unendliche Geschichte* (1979) er trykt i to forskellige farver, og distinktionen korresponderer med fortællingens to diegetiske verdener.⁴⁸⁴ Fortællingen handler om drengen Bastian, som stjæler en særlig bog fra et antikvariat, gemmer sig på skolens loft og læser den. Titlen på denne bog er også *Die unendliche Geschichte*, og den indeholder en fortælling om en eventyrverden på randen af undergang. Her er altså tale om en simpel indlejring (jf. kapitel 5), hvor Bastian bebor diegesen, og den stjalne bogs fortælling udfolder sig i en metadiegesi. Diegesen er trykt med rødt, metadiegesen med grønt. Farveforskellen gør det bl.a. lettere for læseren at vide, hvornår vi er i den ene verden og hvornår i den anden. Ganske vist er beboerne af de to verdener så forskellige, at man sjældent kan være i tvivl. Men som handlingen udfolder sig, begynder Bastians diegesi og eventyrverdenens metadiegesi at interagere, og grænsen mellem dem bliver vanskeligere at opretholde. I særligt dialogiske passager (se illustration 59) kommer den differentierede typografi især til sin ret, men der er også andet på spil. Midt i romanen begynder personer fra metadiegesen at skrive eventyret om i et forsøg på at ændre handlingens gang. Det nye eventyr starter med Bastians fortælling, dvs. ved første kapitel af Michael Endes bog. Hvad der for den virkelige læser først blev oplevet som diegesens fortælling (trykt med rødt), gengives her ordret i metadiegesen (trykt med grønt). Bastian selv kan ikke genkende denne passage, da det er hans egen fortælling. I stedet er den virkelige læser trådt ind i romanens virvar af metaleptiske forviklinger.

Typografi er nok oftest transparent, men den er aldrig uden betydning. Særligt i forbindelse med differentieret typografi, som i eksemplerne ovenfor, bør man være

⁴⁸³ Anna Grue: *Dybt at falde*, København: Politikens forlag 2008. Bogens kolofon gør opmærksom på, at forfatteren er uddannet grafisk designer, hvilket tyder på, at de to skrifttyper ikke er valgt tilfældigt.

⁴⁸⁴ Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*, Stuttgart: K. Thienemanns 1979. Den differentierede typografi går igen i den danske oversættelse: *Den uendelige Historie*, oversat af Erik Jensen, København: Sommer & Sørensen 1981.

opmærksom på hvilke signalværdier eller medbetydninger, der knytter sig til de enkelte skrifttyper. Hvorfor skiftes der, og hvorfor skiftes der fra netop den ene skrifttype til den anden? Eksemplerne her understreger vigtigheden af at se denne form for materielle iagttagelser som integrerede dele af meningsanalysen og ikke kun som forberedende øvelser.



Ill. 59 – Dialogisk typografi i Michael Endes Die unendliche Geschichte (1979).

I forbindelse med omslagene ovenfor skrev jeg, at motivet for den indholdsspecifikke type enten kunne være taget fra tekstens konkrete genstandsverden (*story elements*) eller dens poetiske billedverden (*discourse elements*). Denne distinktion er særlig anvendelig som redskab til analyse af illustrationer og deres forhold til teksten. Boghistorikeren Vilborg Stubseid Hovet har i *Den illustrerte boka* (2011) foretaget dels en historisk gennemgang af den kunstnerillustrerede skønlitteratur i Norge, dels en række interessante analyser af den betydningsdannende interaktion mellem billede og tekst.⁴⁸⁵

⁴⁸⁵ Vilborg Stubseid Hovet: *Den illustrerte boka. Historia om norsk bokillustrasjon*, Oslo: Unipub 2011.

Et godt eksempel ses i hendes analyse af Tarjei Vesaas' digt »Vegen«, som det optræder i bogen *Lev, vår draum. Ver alltid like ny* (1981) – et udvalg af Vesaas' digte med illustrationer af kunstneren Per Kleiva. I »Vegen« sammenlignes livet med en vej, der skærer sig gennem natten som en kniv. Kleivas illustration tager afsæt i denne sammenligning og forestiller en kniv og et langt snit tværs over en sort side. Som Hovet påpeger, optræder der i digtet hverken en konkret kniv eller noget snit. De optræder udelukkende som metaforer. Illustrationen, som konkretiserer disse to elementer, tager altså afsæt i digtets billedverden. Således bliver der tale om en spejling, der vender op og ned på forholdet mellem det konkrete og det metaforiske.⁴⁸⁶

Forholdet mellem billede og tekst kan også anskues ud fra en narratologisk betragtning, som beror på, hvor tæt de to udtryksformer er knyttet til fiktionens verden. Der findes i denne henseende to grundlæggende typer: 1) illustrationen som tillæg, og 2) de inkorporerede illustrationer. I langt de fleste tilfælde er en bogs illustrationer blot tillæg til en i forvejen eksisterende tekst. De spiller en rolle i læserens møde med teksten, men er ikke uundværlige. Teksten fungerer uafhængigt af illustrationen. Hermed berører jeg en kunstteoretisk diskussion af ideologisk karakter, som har stået på siden æstetikerens G.E. Lessing. Illustrationer anses almindeligvis for at have en lavere kunstnerisk værdi end den fiktion, de knytter sig til. Derfor kan deres tilstedeværelse i skønlitteratur være et kompromitterende element, som leder læserens tanker væk fra den seriøse litteratur og hen på børnelitteratur eller lavkulturelle genrer.⁴⁸⁷ Til trods for de sidste hundrede års avantgardistiske og postmodernistiske eksperimenter med billeder og tekst af høj kunstnerisk kvalitet er den ideologiske stigmatisering stadig mærkbar. Det er et interessant perspektiv, men jeg vil ikke komme nærmere ind på det her. Langt de fleste illustrationer hører til denne

⁴⁸⁶ Illustrationens konkrete karakter forstærkes tilmed ved at henvise til sin egen tilblivelse. Den teknik, som Kleiva har benyttet sig af, gør netop brug af en kniv til at ridse motivet ind i underlaget, Hovet: *Den illustrerte boka* (2011), s. 266 f. Lorraine Janzen Kooistra gør i sin artikel »A Modern Poetry of Sensation« (2011) en lignende betragtning om engelske illustrerede poesibøger i slutningen af 1800-tallet. Illustrationerne materialiserede (og dermed konkretiserede) den sansende poesis metaforik: »A Modern Poetry of Sensation: Three Christmas Gift Books and the Legacy of Victorian Material Culture«, i: Colette Colligan & Margaret Linley (eds.): *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century. Image, Sound, Touch*, Farnham: Ashgate 2011, s. 107-136.

⁴⁸⁷ Jf. bl.a. Lorraine Janzen Kooistra: *The Artist as Critic. Bitextuality in Fin-de-Siècle Illustrated Books*, Hants & Brookfield: Scolar Press & Ashgate Publishing Company 1995, s. 10. Kooistra foreslår her begrebet *bitekstualitet* som en løsning på det skel, den ideologiske diskussion om billeder og tekst har skabt: »Bitextual studies incorporate the strategies of both visual and verbal interpretation in order to understand how the dialogue between picture and word produces meaning within a network of cultural discourses« (s. 5). Dette dialogiske perspektiv finder man også i forskning inden for multimodalitet, hvilket jeg vender tilbage til sidst i kapitlet.

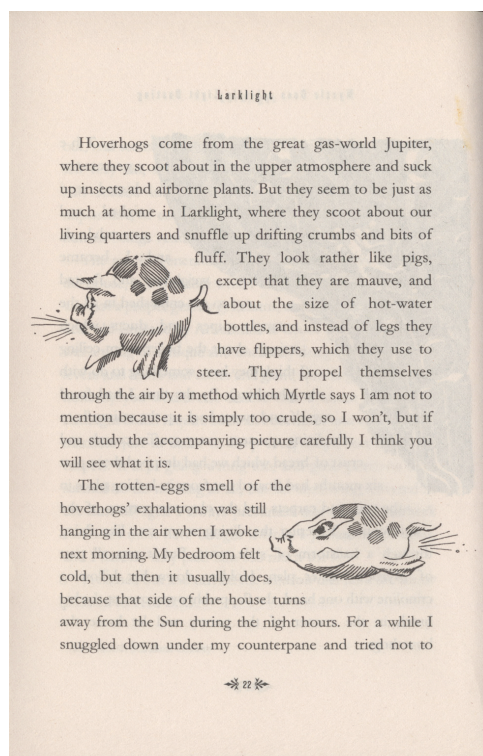
første type og er lavet ud fra en tekst, som ikke tager højde for illustrationens eksistens.

Den anden type illustration forekommer langt sjældnere. Den er så at sige indskrevet i selve teksten. Et velkendt eksempel er den faglitterære illustration. Jeg har adskillige steder i denne afhandling skrevet »se illustration X« og dermed henvist fra tekst til billede. Denne type indlejring kan man imidlertid også finde i skønlitteraturen, skønt den forekommer sjældent og nok særligt er knyttet til visse genrer, fx tegneserier, *graphic novels*, fantasy og børne- eller ungdomslitteratur. Her bliver illustrationen en del af fiktionen, og man kunne kalde denne type for *diegetiske illustrationer*.

I den engelske forfatter Philip Reeves' ungdomsbog *Larklight* (2006) kan man finde illustrationer af begge typer. Langt de fleste af tegneren David Wyatts illustrationer optræder som udsmykning af teksten, dvs. som den første af de to typer, men i enkelte tilfælde er de inkorporeret i diegesen. Her er jegfortælleren, som også er hovedpersonen, klar over, at teksten er forsynet med illustrationer. Således henviser han fx til en illustration af de flyvende »hoverhogs«, hvis luftbårne fremdrift opstår ved inhalering forfra og udstødning bagtil i form af prutter (se illustration 60).⁴⁸⁸ Jegfortælleren benytter sig af illustrationen, fordi hans storesøster har forbudt ham at forklare, hvorfra fremdriften stammer. Et mere finlitterært eksempel har jeg allerede været inde på i kapitel 5. I Laurence Sternes klassiker *Tristram Shandy* (1759-67) findes der flere steder, hvor fortælleren henviser til specifikke illustrationer (se afsnit 5.1.2 om diegetisk paratekst).

Proceduren for inddragelse af illustrationer i analysen kan derfor være at spørge: 1) I hvilket sprogligt lag tager illustrationen sit afsæt? Er det i fiktionens konkrete genstandsverden eller i den poetiske billedverden? 2) Hvilket forhold er der mellem illustrationen og fiktionen? Er det en diegetisk illustration, eller er den et senere tillæg til en allerede eksisterende tekst?

⁴⁸⁸ Philip Reeves: *Larklight, or The Revenge of the White Spiders!*, London: Bloomsbury Publishing 2006, s. 22. Tidligere i fortællingen henviser hovedpersonen til en illustration på bladets versoside, dvs. bagsiden af det pågældende blad: »There is a picture of Larklight overleaf« (s. 5). Her er det med andre ord ikke kun illustrationen, men også bogen som fysisk genstand, der bliver inddraget i diegesen.



Ill. 60 – Diegetiske svævesvin i Philip Reeves' *Larklight* (2006).

9.4.1.3 Taktil kvaliteter

Eksempler på hvordan taktil kvaliteter af bogens materialitet (fx papirkvalitet, format og indbinding) påvirker læsningen er vanskeligere at finde og måske især i et synkront perspektiv. Det kan fx være svært at se, hvordan en bogs format har betydning for det tekstlige indhold, indtil man ser en anden udgave af samme værk præsenteret i et anderledes format. Som eksempel kunne man nævne Karen Blixens novellesamling *Syv fantastiske Fortællinger* (1935), som bl.a. findes i en almindelig billigbogsudgave i paperback og en stor pragtudgave flot indbundet (i stift bind) og med illustrationer af Dronning Magrethe II.⁴⁸⁹ Selvom de hver især er bærere af taktil kvaliteter, som påvirker vores møde med værket, så fremstår de tydeligere, når man bliver opmærksom på forskellen.

De fleste eksempler, jeg har kunnet finde, på forskning, som knytter forbindelsen mellem taktil kvaliteter og litteraturanalysen, udgår fra et diakront syn på værkets transmissionshistorie. Derfor mangler jeg her eksempler på synkrone

⁴⁸⁹ Karen Blixen: *Syv fantastiske Fortællinger*, 2. udg., København: Gyldendal 2007 (Gyldendal pocket-serien), og *Syv fantastiske Fortællinger*, med découpages af Dronning Margrethe II, København: Gyldendal 2002.

betragtninger, hvor det blot er den enkelte manifestation som undersøges. En idé til eksempel materiale kunne være Paul Austers roman *Invisible* (2009) i den svenske oversættelses førsteudgave. Smudsomslaget er designet af grafikerer Nina Ulmaja og trykt på varmfølsomt papir, som ændrer farve, når man rører ved det.⁴⁹⁰

9.4.1.4 Publikationskontekst

Med betegnelsen publikationskontekst menes den umiddelbare sammenhæng, hvori en given tekst er publiceret. Det kan fx være som selvstændig bog, som føljeton i en avis eller som oplæsning i radioen. Publikationskonteksten knytter sig kun til den enkelte version (fx analysens grundtekst) og ikke til værket i sin helhed. Et værk har oftest mange forskellige publikationskontekster.

Boghistorikeren Janine Barchas giver i sin bog *Graphic Design* (2003) en række interessante eksempler på, hvordan publikationskonteksten kan integreres i den litterære analyse. Fra Jonathan Swifts forfatterskab analyserer hun digtet »Description of a City Shower«, som oprindeligt blev publiceret i avisen *The Tatler* i oktober 1710.⁴⁹¹ Det indeholder en satire over og kritik af det urbane samfunds besættelse af materielle goder og især Londons overflod af tilbud til de tidlige moderne forbrugere. I digtets afsluttende strofe skyller skrald, afføring, døde dyr og mudder gennem gaderne, ført sammen og drevet frem af regnen. Umiddelbart herefter følger næsten to fulde spalter med reklamer og annoncer for alle mulige materielle goder. Ifølge Barchas flyder Swifts kritiske regnskyld videre ned over avissiden og ud i det veritable reklamehav, hvilket gør kritikken af det umådeholdne forbrug mere pointeret.⁴⁹² Det rammer så at sige læserne på en direkte og inkluderende måde. Hendes analyse af digtet inddrager dets oprindelige publikationskontekst og gør den medbetydende som en del af det tekstlige udsagn. Hun understreger, at denne symbiose, hvori tekst og

⁴⁹⁰ Paul Auster: *Osynlig*, oversættning Ulla Roseen, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 2010. På bloggen *Pills, Thrills & Bellyaches*, 16.12.2010, vises billeder af omslaget før og efter dets mutation, <<http://pillsthreadsandbellyaches.blogspot.com/2010/12/multimedialistan-2010-plats-9-antligen.html>>. Et andet eksempel kunne være Patrik Lindén: *Svenska träbåtar. Om livet med träbåt*, Stockholm: Bonnier Fakta 2003. Bogen fik en rosende omtale af Svensk Bokkonst i 2003 fordi kapitalbåndet (dvs. det farvede bånd, som limes på bogryggens øverste og nederste kant) lugtede forfriskende af tjære og dermed ledte tankerne hen på netop bogens emne, jf. fx bogens hjemmeside <<http://www.trabat.nu/>> og »Svenska träbåtar«, i: *Honey Design Stockholm*, <http://www.honeydesign.se/Svenska_trabat.html>. Men dette faglitterære eksempel falder imidlertid uden for afhandlingens litteraturanalytiske fokus. Tak til hhv. Kristina Lundblad og Per Cullhed for eksemplerne.

⁴⁹¹ Barchas: *Graphic Design* (2003); se især s. 1-6.

⁴⁹² Op.cit., s. 4.

publikationskontekst påvirker hinanden, ikke nødvendigvis har noget at gøre med forfatterens kontrol eller intention. Derimod mener hun, at Swift havde publikationskonteksten in mente under dets tilblivelse og regnede med, at den publicerede version ville blive ledsaget af annoncer.

I Barchas' analyse var det tekstens oprindelige publikationskontekst, som blev inddraget, men som jeg også fremhævede ovenfor, kan publikationskonteksten for en hvilken som helst grundtekst gøres til genstand for analyse. I sin bog om Per Højholts forfatterskab *Hørbylundemanden* (2009) fremhæver litteraten Stefan Kjerkegaard, hvordan essaysamlingen *Stenvaskeriet og andre stykker* (1994) byder på en særlig publikationskontekst for de tekster, som bogen er stykket sammen af. De enkelte essays, som stammer fra 1966-94, er ordnet alfabetisk i stedet for kronologisk. Det giver ifølge Kjerkegaard samlingen et encyklopædisk præg.⁴⁹³ Hver især har de enkelte essays ingen encyklopædisk karakter. Den opstår først, idet de føres sammen under én titel, dvs. i én publikationskontekst, som giver dem et andet betydningspotentiale, end de oprindeligt havde.

Det er vigtigt at pointere, at publikationskonteksten ikke nødvendigvis knytter sig til trykte medier. Radioversionerne af Gittes monologer var knyttet til *Perspektivkassen* og Danmarks Radio som publikationskontekst, og de mange liveshows repræsenterede i sig selv publikationskontekster, som tilførte teksterne en særlig merbetydning. Litteraten Peter Middletons forskning inden for digtoplæsningen som genre og transmissionsform handler netop om, hvilken rolle denne mundtlige publikationsform spiller i forhold til teksten. I artiklen »How to Read a Reading of a Written Poem« (2005) fremhæver han bl.a.:

The poetry reading is a public airing of a written text for approval, communication, and above all oral publication, which will place the poems in a tradition, however local or defined as innovative. Reading aloud from a written text enacts the most basic axiom of this poetry: it is both text and performance at once.⁴⁹⁴

Ifølge Middleton indebærer digtoplæsningen som publikationskontekst bl.a. en afstandtagen til det moderne samfunds kommerzialisme og litteraturens

⁴⁹³ Kjerkegaard: *Hørbylundemanden* (2009), s. 11.

⁴⁹⁴ Middleton: »How to Read a Reading of a Written Poem« (2005), s. 10.

professionalisme: »listeners and performers enact a momentary triumph together that represents their collective desire for poetry's social promotion to a position of importance.«⁴⁹⁵ Heri ses også vigtigheden af det kropslige nærvær – det at dele oplevelsen af teksten med andre. Højholt fremhæver selv en lignende pointe i sin poetik *Intethedens grimasser* (1972), hvor begrebet *show* defineres som en handling foran et publikum plus dette publikums reaktion.⁴⁹⁶ Når et show indspilles, kan man ikke skærme denne oprindelige publikationskontekst af: »man kan ikke nøjes med at vise et show på skærmen, man må vise dets succes«. ⁴⁹⁷ Det samme gør sig gældende for den trykte tekst: Man kan ikke nøjes med at læse teksten isoleret, men må inddrage dens publikationskontekst i analysen.

9.4.2 Transmissionshistorie

Mine eksempler på omslag ovenfor har allerede afsløret min interesse for den diakrone betragtning af et værks transmissionshistorie. Det kan være vanskeligt at adskille den diakrone og den synkrone måde at betragte litteratur på, når først man er blevet bevidst om distinktionen mellem værk, bog og tekst. Ofte bliver vi først opmærksomme på et bestemt udtryk i teksten eller et bestemt materielt træk ved bogen, i det øjeblik vi opdager, at det er anderledes i en anden af værkets udgaver.⁴⁹⁸ Derfor kan en undersøgelse af variansen være en mulighed for at åbne værket for en bredere og mere nuanceret forståelse.

Hvor man under punkt B ved valget af grundtekst gik fra værket til den enkelte manifestation, repræsenterer dette punkt nu en bevægelse den modsatte vej tilbage mod værket. At undersøge værkets transmissionshistorie er naturligvis kun relevant, hvis det pågældende værk *har* en transmissionshistorie. Værker (fx nye), som kun er udkommet i én udgave (eller ét oplag), har ganske vist også en transmissionshistorie, idet de er blevet til i forskellige stadier fra udkast over kladder til renskrift, korrekturer og til sidst den trykte version. Men jeg fokuserer her især på

⁴⁹⁵ Op.cit., s. 14.

⁴⁹⁶ *Intethedens grimasser* (1972), s. 9. (Se også afsnit 7.3).

⁴⁹⁷ Op.cit., s. 16.

⁴⁹⁸ Samme princip gør sig gældende for identifikationen af tekstfejl i editionsfilologien, hvor erkendelsen af, at et tekststed er fejlbehæftet, ofte først indtræffer i det øjeblik, man opdager variantens ordlyd, jf. Kondrup: *Editionsfilologi* (2011), s. 147.

de litterære værkers offentlige liv, dvs. den del af transmissionshistorien, som læserne potentielt kan have taget del i.

Et værk har dels en tekstuel transmissionshistorie, dels en materiel. De to følges ikke nødvendigvis ad, idet en genudgivelse fx kan få nyt omslag, men indeholde et fotografisk optryk af teksten fra forrige udgave. Det er fx tilfældet med Villy Sørensens *Ufarlige historier* (1953), som er omtalt tidligere. I årene fra 1963-91 udkom novellesamlingen i sammenlagt ni udgaver og oplag, som efter alt at dømme er fotografiske optryk af andenudgaven fra 1963.⁴⁹⁹ Novellesamlingens transmissionshistorie udviser i denne periode således ingen varians, hvad teksten angår, men de vidt forskellige omslag fortæller en interessant historie, som jeg vender tilbage til nedenfor. De to grene af et værks transmissionshistorie kan siges at udmønte sig i henholdsvis *tekstuel varians* og *materiel varians*.

9.4.2.1 Tekstuel varians

De forskellige udgaver af et værk indeholder ikke nødvendigvis samme tekst. De *kan* indeholde samme tekst og dermed være invariante, men der er dog oftest forskelle. Der kan være flere årsager til, at teksten undergår en forandring i et eller andet omfang fra udgave til udgave. De mere interessante forandringer skyldes ofte forfatterens egen revision eller fortløbende arbejde med værket efter dets første publikation. Det er især i disse tilfælde, at valget af grundtekst og betragtningen over den litterære analyse som enten dokument- eller værkanalyse bliver relevant (jf. afsnit 8.2.4). Hvis der knytter sig omfattende tekstuel varians til et værk, er en dokumentanalyse, dvs. en analyse baseret på den ene version alene, efter min mening kun relevant i et meget beskedent omfang. Dette afsnit handler om, hvordan man finder og forholder sig til tekstuel varians.

Det første skridt er at sammenholde den litterære analyses centrale passager fra punkt C med værkets øvrige versioner. Er der ingen varians at spore her, betyder det, at belægget for ens analyse har en mere overordnet gyldighed i forhold til værket. Der kan stadig være varians at finde andre steder – også betydningsbærende varians – men den vil formentlig kun i mindre grad påvirke resultatet af analysen.

⁴⁹⁹ Dette skøn er baseret på en systematisk (og delvist automatisk) stikprøvekollation af alle udgaver og oplag.

I første omgang kan denne kontrol af analysens centrale passager ses som et yderligere led i den stikprøvekontrol, man har foretaget i forbindelse med recensionen (se afsnit 9.1.3). Formålet her (under punkt D) er dog ikke at redegøre for karakteren af en eventuel varians, men at fortolke variansen og gøre den til en del af ens forståelse af værket. En fortolkning foretaget ud fra grundteksten alene har kun gyldighed for den pågældende manifestation af værket. Inddrager man imidlertid varianterne som perspektiveringer, eller som en redegørelse for de udviklinger, værket er undergået, nærmer man sig en egentlig værkanalyse. En sådan analyse har med andre ord en validitet ud over den pågældende version.

Med til den tekstuelle varians regner jeg også ændringer i rækkefølgen af tekstenheder, fx passager og kapitler, eller novellers og digtes indbyrdes rækkefølge i novelle- og digtsamlinger. Den tekstuelle varians i *Gittes monologer* er på det lingvistiske plan omfattende, men ikke markant og på nogle få undtagelser nær heller ikke særlig betydningsbærende. Derimod var omrokeringen af monologernes indbyrdes rækkefølge interessant, som jeg påviste i kapitel 7.

Det er relativt nemt at finde variansen mellem forskellige udgaver og afgøre, om den er væsentlig og betydningsbærende, eller om den blot repræsenterer mindre korrektioner (fx ændringer i ortografien). Det er derimod ikke så nemt at sige, hvordan man i analysen skal forholde sig til varians. Det afhænger af ens litteratursyn og af formålet med ens analyse. Går man fx biografisk eller psykoanalytisk til værket, kan varianterne bruges til at afdække forfatterens personlige udvikling. Går man i stedet receptionshistorisk til værket, kan man til tider påvise, hvordan forskellige varianter har afstedkommet forskellige fortolkninger. Det var bl.a. en af pointerne i min analyse af Gitte-monologerne, hvor 1984-udgavens placering af tåregas-monologen skulle ses som et billede på Gittes syndefald fra sin uskyldsrene tro på menneskeheden (jf. afsnit 7.1.1). Har man fx valgt den sidst tilsete udgave som sin grundtekst, kan varianterne anskues som en del af tilblivelsesprocessen. Det er, hvad Genette gør i sin analyse af Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) (jf. afsnit 9.2.2). Han gør sig i denne forbindelse en række interessante betragtninger over, hvilken rolle varianter må spille i en litterær analyse, som jeg dog kun delvis kan tilslutte mig.

Genettes analyser er baseret på en posthum udgave fra 1954. Den er redigeret af Pierre Clarac og André Ferrér og bredt accepteret som værkets standardudgave. Teksten er her ved hjælp af manuskriptmaterialet ført tilbage til en form, som skal repræsentere forfatterens sidst tilsete version og dermed hans endelige intention. Proust arbejdede på værket størstedelen af sit liv frem til sin død i november 1922. For Genette repræsenterer både forfatterens efterladte papirer og en række tidligere publicerede såvel som upublicerede værker også en del af hovedværket *Recherche*. Denne refleksion over værkets særlige karakter og transmissionshistorie præsenterer han som det første i forordet til *Narrative Discourse* (1983):

For this reason, plus the forced interruption of November 18, 1922, the *Recherche*, more than all other works, must not be considered *closed*; and therefore it is always legitimate and sometimes necessary to appeal to one or another of its variants for comparison with the »definitive« text. The same is true with respect to the handling of the narrative. We cannot fail to appreciate, for example, how much perspective and significance the discovery of the *Santeuil* text in the »third person« brings to the narrative system adopted in the *Recherche*. Therefore while my study will bear mainly on the final work, I will occasionally take into account its antecedents, considering them not for their own sake, which would make little sense, but for the light they can add.⁵⁰⁰

Der er flere interessante pointer at hente i Genettes refleksioner her. Bl.a. fremhæves det, at værket ikke kan ses som identisk med sin endelige version, men i stedet som en størrelse, der bygger på sammenhængene mellem forskellige manifestationer og stadier i transmissionshistorien. Mest interessant er imidlertid den rolle, som Genette tildeler varianterne i forbindelse med den litterære analyse og fortolkning. Her er jeg ikke længere enig med ham i hans vurdering. For Genette kan varianterne kun bruges til at sige noget om værkets tilblivelse frem mod dets endelige version. Senere understreger han dette synspunkt i sin gennemgang af værkets narrative instans og dets vekslen mellem forskellige temporale udgangspunkter: »Narrative analysis must

⁵⁰⁰ Genette: *Narrative Discourse* (1983), s. 21 f. Betegnelsen *the »definitive« text* er muligvis en hentydning til tidligere praksis inden for amerikansk tekstkritik. I den kontinentale editionsfilologi er ideen om at kunne udgive den definitive udgave af et værk imidlertid blevet problematiseret og opgivet, jf. Kondrup: *Editionsfilologi* (2011), s. 23 og 29.

register these shifts—and the resulting discordances—as effects of the actual genesis of the work; but in the end analysis can look at the narrating instance only as it is given in the final state of the text«. ⁵⁰¹

At et værks endelige version udpeges som den eneste rigtige manifestation af værket, mener jeg er særdeles problematisk. Som jeg fremhævede i afsnit 9.2, kan man frit vælge sit analytiske udgangspunkt blandt de tilgængelige versioner, og hverken første eller sidste version fra forfatterens hånd kan siges at være en bedre repræsentation af værket. Forskellen mellem de forskellige grundtekstvalg ligger i stedet i den historiske relation eller kontekst, hvori man ønsker at se værket. Måske er ens sigte at tage udgangspunkt i de versioner, som værkets oprindelige læsere havde adgang til. Derimod kan jeg kun være enig med Genette i hans karakteristik af varianternes nødvendighed. Han skriver direkte, at man med den litterære analyse *nødvendigtvis* må registrere disse varianter, og at de er med til at sprede lys over værket som helhed. For Prousts roman er der imidlertid en særlig nødvendighed i, at værket analyseres i sin endelige version, idet det først forelå komplet med den posthume udgivelse af det sidste bind i 1927. Det samme gør sig i princippet gældende for *Gittes monologer*, som også først kan siges at være afsluttet med udgaven fra 1984. Men hvor Genette kun ser varianterne som udtryk for en tilblivelsesproces og dermed prioriterer værkets endelige version, mener jeg, at varianterne sagtens kan stå alene og analyseres ud fra deres egne præmisser. Hvis man fx ønskede at gå receptionshistorisk til værket, ville det være essentielt at se på, hvordan Prousts samtidige læsere opfattede værket og dets nærmest føljetonistiske karakter. Det er min tilgang til *Gittes monologer*, når jeg analyserer fx tåregasmonologen i dens oprindelige kontekst og ikke versionen i den samlede udgave fra 1984. Både analyse og tekst sættes stadig i relation til det samlede og dermed endelige værk, men udgangspunktet er anderledes. Varianten er ikke kun et udtryk for et ufærdigt stadie i værkets transmissionshistorie, men en integreret del af denne. Jeg ser værket som identisk med sin transmissionshistorie, hvor Genette ser transmissionshistorien som en (evt. vedvarende) tilblivelsesproces for værket. Med

⁵⁰¹ Genette: *Narrative Discourse* (1983), s. 225. I *Narrative Discourse Revisited* (1988) diskuterer han yderligere eksempler på fortællekniske varianter (»narrative conversion«), s. 109-113. Genettes insisteren på den endelige versions suverænitæt virker som genklang af Wellek & Warrens nykritiske hovedværk *Theory of Literature* (1968), s. 91: »Yet if we examine drafts, rejections, exclusions, and cuts more soberly, we conclude them not, finally, necessary to an understanding of the finished work or to a judgement upon it. Their interest is that of any alternative, i.e. they may set into relief the qualities of the final text.«

sin idealisering af den endelige version (»final work« eller »final state of the text«) på bekostning af varianterne nærmer Genette sig det platoniske værksyn, som jeg redegjorde for tidligere (afsnit 8.1.1), hvorimod jeg med mit fokus på relationerne mellem forskellige manifestationer nærmer mig det pragmatiske.

En anden pragmatiker, som forholder sig til varianternes rolle i den litterære analyse, er Peter Shillingsburg, hvis værkbegreb jeg henviste til i kapitel 8. I artiklen »How Literary Works Exist« (2010) fremhæver han, at varianter kan berige fortolkningen, når de læses og analyseres parallelt. Ofte kan varianter føre til direkte modstridende fortolkninger. Shillingsburg nævner som eksempel Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927), hvor kapitel 18 slutter forskelligt i henholdsvis den amerikanske og den britiske udgave: »Alone, each of these versions has whatever effect the reader derives from that particular arrangement of the details. In opposition to each other, a reader encounters tensions of dissent and difference that raise a range of questions«. ⁵⁰² Læser man derfor værket ud fra en forståelse for forskellene i dets tekstuelle transmissionshistorie, kan man opnå en mere nuanceret fortolkning af værket, end hvis man blot læste det i én manifestation. Det er ikke et spørgsmål om hvilken tekst, der er den mest korrekte, men om hvordan relationerne mellem værkets forskellige manifestationer kan gøres til en integreret del af analysen.

I *Editionsfilologi* (2011) skriver Johnny Kondrup i afsnit 5.1 (»Om varianter betydning«), hvordan varianterne til et givet værk kan anskues ud fra et litteraturanalytisk perspektiv: »Med de fleste varianter forholder det sig ligesom med synonymer, der både rummer en fællesbetydning og hver sin særbetydning.« ⁵⁰³ Varianterne kan således både fremhæve betydningen af grundtekstens ordlyd samt præcisere, hvad denne ikke betyder.

9.4.2.2 Materiel varians

Et værks materielle varians forløber ikke nødvendigvis parallelt med den tekstuelle. Villy Sørensens *Ufarlige historier* (1953) er, som jeg nævnte tidligere, et godt eksempel. Trods den manglende tekstuelle varians er der stor forskel på, hvordan de enkelte udgaver præsenterer novellesamlingen. *Ufarlige historier* er udkommet i fire

⁵⁰² Shillingsburg: »How Literary Works Exist« (2010), s. 172; se også s. 178.

⁵⁰³ Kondrup: *Editionsfilologi* (2011), s. 189-197; s. 194.

forskellige udgaver – alle på Gyldendal. Hver repræsenterer de overgangen fra én serie til en anden. Desuden er andenudgaven kommet i syv oplag:

Udgave	År	Serie	Evt. oplag
1.	1955		
2.	1963	Bekkasinbøgerne	1965 (2.), 1966 (3.), 1968 (4.), 1970 (5.), 1973 (6.), 1978 (7.)
3.	1984	Gyldendals Paperbacks	
4.	1991	Tranebøgerne	

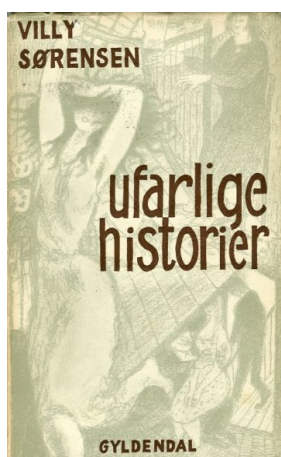
Tabel 19 – Udgaver og oplag af Villy Sørensens Ufarlige historier

I illustration 61 vises samtlige omslag og deres fordeling på de forskellige udgaver. Omslagene til første, tredje og fjerde udgave samt andenudgavens syvende oplag er indholdsspecifikke. Af disse udpeger Ib Spang Olsens illustration til førsteudgaven (og andenudgavens syvende oplag) novellen »Den gamle ejendom« som central eller repræsentativ for samlingen som helhed. Men med tredje og fjerde udgave fra 1984 og 1991 skifter fokus til »Soldatens juleaften«, samlingens første novelle. I både Christian Leifholds og Henning Christensens farveillustration (1984) og Torben Skovs hvide streg (1991) ses en engel og en bombe afbildet, begge i nærmest ikonisk stil. Denne novelle handler om en soldat, som er i færd med at udføre en kamikazemission, idet han skal eskortere en særlig kraftig bombe, den såkaldte »ABC bombe«, på dens nedfart til jorden.⁵⁰⁴ Det er hærens og dermed soldatens overbevisning, at krigen kan vindes og fjenden besejres med denne bombe. Novellen er skrevet i 1953, men frygten for brugen af kernevåben eller biologisk og kemisk krigsførelse er stadig til stede i det sidste årti af den kolde krig, hvorfra omslagene stammer.⁵⁰⁵ Valget af motiv for det indholdsspecifikke omslag kan tolkes som et forsøg fra Gyldendals side på at lade bogen appellere til et tidssvarende publikum, for hvem atomkrig er et mere

⁵⁰⁴ Villy Sørensen: »Soldatens juleaften«, i: *Ufarlige historier*, København: Gyldendal 1955, s. 9-17; s. 15.

⁵⁰⁵ Betegnelsen »ABC-bombe« er nok Sørensens egen nydannelse, og det er svært ikke at tillægge den en eller anden hentydning til bogstaver og ord. Imidlertid var betegnelsen *ABC-krig* allerede i begyndelsen af 1950'erne et anvendt begreb for krigsførelse, som gør brug af atomvåben, biologiske våben og kemiske våben, if. *Ordbog over det danske Sprog. Supplement*, bind 1, København: Gyldendal & Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 1992, sp. 82. Dateringen af novellens tilblivelse er ifølge Finn Hauberg Mortensen: *Bibliografi over Villy Sørensens forfatterskab 1951-2001*, København: Gyldendal 2003, s. 13.

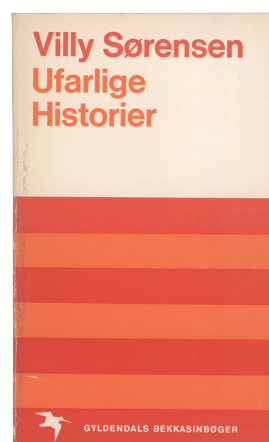
aktuelt emne end efterkrigstidens bolig-mangel, som danner baggrund for handlingen i »Den gamle ejendom«. ⁵⁰⁶



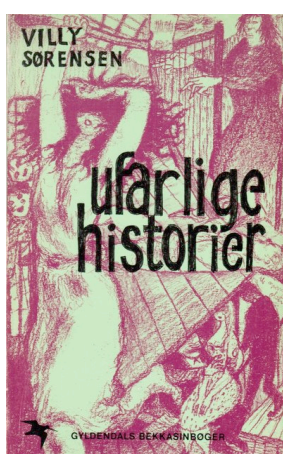
1955 (1. udg.)



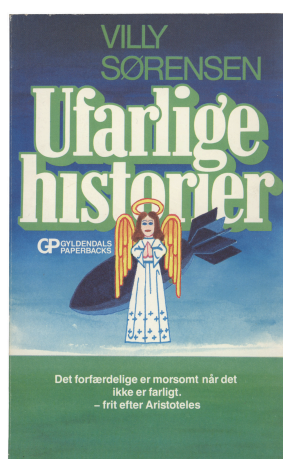
1963-66 (2. udg. / 1.-3. oplag)



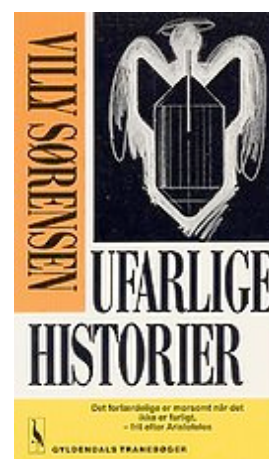
1968-70 (2. udg. / 4.-5. oplag)



1978 (2. udg. / 7. oplag)



1984 (3. udg.)



1991 (4. udg.)

Ill. 61 – Ufarlige historier's materielle transmissionshistorie

Litteraten Tore Rye Andersen foretager på lignende vis en kobling mellem omslag, materiel varians og fortolkning i sin artikel »Omslag« (2007). Her analyserer han Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* (1973) og redegør for romanens relation til forskellige omslag i transmissionshistorien. V-2 raketten tilblivelse under anden verdenskrig spiller en rolle i romanen. Hvor det oprindelige omslag viser noget, som enten er en sol eller en eksplosion, fjerner senere omslag fra 1995 og frem den

⁵⁰⁶ For en litterær analyse af »Den gamle ejendom« i henhold til novellesamlingens transmissionshistorie se Rasmussen & Nielsen: »Boghistorisk metode« (2012) [in print].

tvetydighed ved kun at vise en raket.⁵⁰⁷ Den boghistoriske forskning er rig på lignende eksempler, hvor et værks materielle transmissionshistorie gøres til genstand for analyse og fortolkning. Knap så ofte kobles resultaterne sammen med en litterær analyse. Alle de parametre, jeg opregnede under afsnit 9.4.1 ovenfor, kan gøres til genstand for en undersøgelse af materiel varians, men især bogomslag påkalder sig ofte opmærksomheden – både forskeres og læseses.⁵⁰⁸

Bibliotekaren og litteraturforskeren Karl Berglund har foretaget en interessant undersøgelse af den svenske forfatter Karin Alvtogens forfatterskab med særlig henblik på den materielle varians.⁵⁰⁹ Alvtogens første fem værker kom mellem 1998 og 2007 og blev præsenteret som kriminalromaner. Hun var en af Sveriges tidlige og centrale *deckardrottningar* i den (stadigt aktuelle) genrebølge, som opstod i sidste halvdel af halvfemserne.⁵¹⁰ Bøgernes materialitet sendte tydelige signaler med uhyggelige og dramatiske omslag, og en målrettet markedsføring samt forfatterens egen selviscenesættelse (fx sort-hvide pressefotos af forfatteren på en kirkegård) spillede på (krimi)læsernes forventninger til genren. Indholdsmæssigt var genreetiketten dog knap så passende. For hvert af de fem værker blev det stadigt vanskeligere at læse Alvtogen som kriminallitteratur, idet hendes stil var langt mere litterær end i gængse krimier. Desuden kom mordene til at spille en stadigt mere perifer rolle.

Alvtogens sjette roman, *En sannolik historia*, kom i 2010 og skulle ifølge forfatteren og det nye forlag, til hvilket hun var skiftet, ikke læses som en kriminalroman. I årene forinden havde forfatteren indledt et offentligt genreskift og i interviews og lignende erklæret, at hun ikke længere ville skrive krimier. Genreskiftet foregik imidlertid primært i den materielle præsentation af værket. Som en indledende del af denne proces var Alvtogens fem første titler blevet udgivet i en ny udgave med ensartet omslag efter forbillede i den sidste roman *Skugga* (2007). Netop denne romans transformationshistorie er interessant. Omslagene til første- og

⁵⁰⁷ Andersen: »Omslag« (2007), s. 96.

⁵⁰⁸ Krista Stinne Greve Rasmussen giver i *Transponeringsprocesser* (2010) en række analyser af netop forholdet mellem det tekstlige indhold og den materielle varians, med særligt henblik på typografien, jf. Strunge-eksemplet omtalt i note 452.

⁵⁰⁹ Karl Berglund: »Hängsnaran som försvann: paratextuella aspekter av Karin Alvtogens genrebyte«, oplæg ved *Nordisk Forum for Boghistories 4. seminar*, 18.3.2011, Københavns Universitet, tilgængeligt elektronisk med illustrationer: <<http://nffb.wordpress.com/seminarer/nffb4/berglund/>>.

⁵¹⁰ Hun var endog medstifter af *Blodgruppen*, en sammenslutning af svenske kvindelige krimiforfattere med bl.a. Liza Marklund og Karin Wahlberg, jf. Karl Berglund: *Snille och smak och mord. Om genreproblematik och Nobelprismetik i Karin Alvtogens Skugga*, Stockholm: Nobelmuseet 2010, s. 37.

andenudgaven ligner til forveksling hinanden bortset fra én markant forskel (se illustration 62). Førsteudgavens galge er taget ud og erstattet af et anmeldercitat, som peger på genrebetegnelsen roman frem for krimi. Heri ligger ifølge Berglund en ansats til det genreskift, som Alvtegen var i færd med at foretage.



Ill. 62 – Karin Alvtegens Skugga i 1. og 2. udgave (2007 & 2008) – Krimi eller roman?

I Alvtegens tilfælde signalerer den materielle varians et genreskift, som knytter sig til begrebsparret kunst og underholdning eller kvalitets- og kvantitetslitteratur. Krimien hører almindeligvis til sidstnævnte kategori, og Alvtegens forsøg på at bevæge sig uden for den genremæssige boks skal med andre ord også forstås som et forsøg på at ryste den tilhørende betegnelse kvantitets- eller underholdningsforfatter af sig. Berglunds eksempel understreger, hvordan iagttagelser af materiel varians kan gøres til en del af den litterære fortolkning. Meningsanalysen rækker så at sige ud over det tekstlige indhold.

I afsnit 7.2.1 redegjorde jeg for et lignende fænomen hos Selma Lagerlöf, som ofte lod sine romaner udgive i to forskellige oplag samtidigt: et billigbogsoplag og et såkaldt litteraturoplag. Det tekstlige indhold var det samme, men den materielle varians – især omslaget – pegede på to forskellige måder at tilgå værket på og gav anledning til vidt forskellige forventninger hos læserne. Petra Söderlund

dokumenterer et godt eksempel i sin bog *Selma Lagerlöf & Co.* (2011).⁵¹¹ Omslagene til henholdsvis fjerde og femte oplag af *Herr Arnes Penningar* (se illustration 63), begge trykt i 1917, appellerer til vidt forskellige læsere og vækker vidt forskellige forventninger.



Ill. 63 – Selma Lagerlöfs *Herr Arnes Penningar* i 4. og 5. oplag (1917) – Roman eller krimi?

Söderlunds pointe om de forskellige oplags sociale tilhørsforhold er interessant. Den billige var tiltænkt mindre bemidlede og mindre dannede læsere, mens den dyre var tiltænkt den dannede middelklasse. I Jens Bjerring-Hansens ph.d.-afhandling *Holberg og bogen* (2010) er samme tematik på spil i skiftende tiders udgaver af *Peder Paars*. Bjerring-Hansen dokumenterer, hvordan iscenesættelsen af værket som enten finkulturelt kunstværk eller folkeligt fælleseje i høj grad blev tilvejebragt af værkets materielle varians, især udgavernes format (store pragtudgaver eller små lommebøger) og typografi (den dannede antikva eller den folkelige fraktur). Det er interessant at bemærke, hvordan den materielle varians især egner sig til at lade et værk henvende sig til forskellige slags publikum. I *Gittes monologer* er forholdet

⁵¹¹ Söderlund: *Selma Lagerlöf & Co.* (2011), s. 61 f. Illustrationerne i denne er imidlertid sort-hvide. For farveillustrationer se enten Söderlunds artikel »Blodigt rött eller sobert sepiabrunt? Selma Lagerlöf och den bibliografiska koden«, i: Malm et al. (red.): *Bokens materialitet* (2009), s. 96-119 og 249, eller den elektroniske version af *Selma Lagerlöf & Co.*, som er fra 2010 og tilgængelig via Uppsala universitets open access service DiVA, <<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-141099>>.

mellem kunst og underholdning netop også på spil i den materielle varians, som jeg påviste i afsnit 7.2.

Når jeg hævder, at forskellene mellem de forskellige udgaver af Gitte-monologerne byder på materiel varians, er det imidlertid ikke helt korrekt. Det kræver en præcisering. Jeg har bl.a. påpeget, hvordan den første lydudgivelse fra 1982 signalerede et litterært tilhørsforhold, hvorimod den anden lydudgivelse fra 1983 signalerede et folkeligt. Problemet er blot, at de to udgaver ikke indeholder samme tekster, og man kan derfor strengt taget ikke tale om egentlig varians mellem dem. Der *er* markante forskelle, men variansbegrebet knytter sig i princippet kun til forskellige manifestationer af *samme* tekst (eller samme samling af tekster). At sammenligne de to er derfor som at sammenligne første og andet bind af fx Karl Ove Knausgårds romanføljeton *Min kamp* (2009). Sammenligningen er i sig selv reel nok: Hvad er fx forskellene på de to teksters udtryk? Men det er ikke varians. Sammenligningen udgår ikke fra en forventning om, at der er tale om to manifestationer af samme tekst. Men i det omfang der er tale om separate enkeltdele af ét og samme værk, mener jeg, at variansbegrebet alligevel kan bruges. Begge Højholts lydudgivelser hører til samme værk, hvilket betyder, at de to divergerende iscenesættelser af det tekstlige indhold også hører til samme værk. Det ville svare til, at fx Knausgårds første bind præsenteredes som en selvbiografi, mens det andet bind præsenteredes som en krimi. Det gør de ikke (jf. illustration 64), og det ville også have været udpræget sært og vanskeligt at afkode. Vi kan som læsere ikke have en forventning om, at de to skal ligne hinanden, men vi kan have en forventning til værket som samlet helhed. Og her ville forskelle mellem enkeltdeles materielle manifestation kunne karakteriseres som materiel varians.



Ill. 64 – Karl Ove Knausgårds *Min kamp*, bind 1 og 2 (2009)

9.5 Modellen som metode

9.5.1 Om delementernes rækkefølge

Metodens fire grundlæggende punkter (recension, grundtekstvalg, analyse og undersøgelsen af materialitet og transmission) skal ikke nødvendigvis forstås som en fast rækkefølge. Den analyserende er ikke forpligtet til at følge punkterne slavisk i den rækkefølge, jeg her har opstillet dem. Man kan i princippet gå baglæns i sin tilgang til værket eller starte ved receptionshistorien inden en egentlig læsning. Der er dog en pædagogisk gevinst ved at bevæge sig gennem analysen i den foreslåede rækkefølge, idet bevidstheden om værkets materielle betingelser dermed styrkes. Men rækkefølgen er dog ikke et centralt anliggende.

I stedet kan mit udkast til en materiel poetik ses som en kontrol i forhold til analysens argumentation. Man kan fx ikke påvise resultater under analysedelen, som modsiges af bibliografiske data i recensionen. Jeg giver et opklarende eksempel nedenfor. Man kan fx heller ikke analysere uden at have valgt en grundtekst. Det behøver ikke være ens endelige valg, men man er nødt til at have ét udgangspunkt. Desuden kan man både bevæge sig frem og tilbage mellem de enkelte punkter. Metoden fungerer som en hermeneutisk cirkel, idet man skifter fokus fra helheden (værket) til de enkelte dele (grundteksten og andre versioner) og tilbage igen.

Undersøgelsen af værkets transmissionshistorie kan fx virke tilbage på analysen, og analysen kan også virke tilbage på valget af grundtekst (markeret med den stiplede pil). Hvis det viser sig, at det, man finder centralt i analysen, fremstår

stærkere og mere pointeret i en anden version af værket, end den man har valgt til grundtekst, kan man skifte grundtekst. Dermed vælger man den *bedst egnede* version i forhold til ens analyse og fortolkning. Skifter man grundtekst, bliver analysens udgangspunkt et andet, hvilket kræver en ny læsning og analyse. Man bør dog i sådanne tilfælde redegøre for variansen og argumentere for sit valg af grundtekst: Hvad er forskellene, og hvordan skiller netop denne version sig ud?

At modellen kan bruges som en kontrol i forhold til argumentationen, kan man finde et eksempel på i Jerome McGanns bog *The Textual Condition* (1991), som netop handler om, hvordan litteraturanalyse bør inddrage bogen som materielt objekt.⁵¹² I et af sine eksempler sammenholder han analysen med værkets materielle transmissionshistorie og udleder en fortolkning, som er baseret på det boghistoriske værkbegreb. Ud fra modellens inddeling kan man sige, at McGanns fortolkning udspiller sig under punkt D (materialitet og transmission). Imidlertid er hans brug af værkets materialitet baseret på en utilstrækkelig bibliografisk analyse i punkt A. Resultatet bliver en fortolkning, som ikke holder vand, og som kunne have været undgået, hvis fortolkeren havde fulgt en fremgangsmåde, som svarede til min metode.

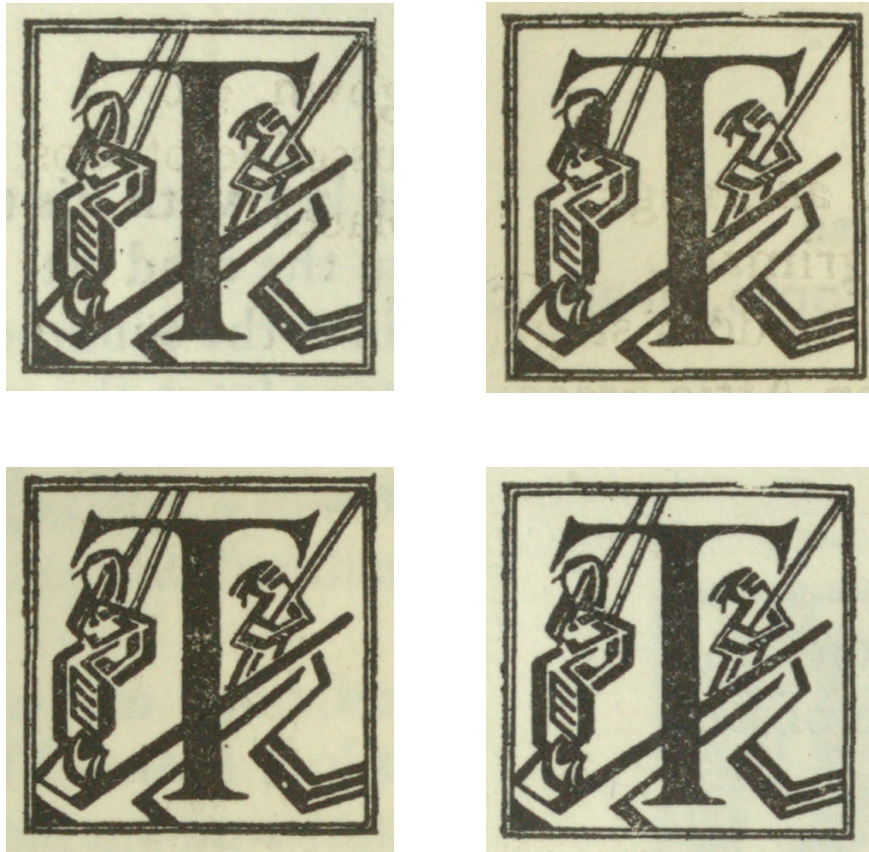
McGann analyserer og fortolker Ezra Pounds digtsamling *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) og inddrager førsteudgavens brug af dekorerede initialer. Hvert af bogens i alt 18 digte begynder med et dekoreret initial designet af kunstneren Edward Wadsworth undtagen digtet »Brennbaum« på side 16, som i stedet indledes med et stort kursiveret T. Ifølge McGann er denne singulære afvigelse fra bogens typografiske system en intentionel manipulation fra forfatterens side og skal forstås som en materiel manifestation af digtsamlingens poetiske og æstetiske projekt. Ud fra spor af bogens tilblivelse i et sæt korrekturark finder McGann støtte til denne tolkning, idet Pound har givet anvisninger til trykkeren, John Rodker, om netop at bruge store kursiverede typer (uncialer), hvis beholdningen af de dekorerede initialer slap op, hvilket var almindelig bogtrykkerpraksis.⁵¹³ I *Hugh Selwyn Mauberley* ser det ud til, at Rodker løb tør for T'er og derfor måtte bruge en kursiveret uncial på side 16.

⁵¹² McGann: *The Textual Condition* (1991), s. 153-176. Fejlen i McGanns analyse og argumentation blev første gang påpeget af Shef Rogers i artiklen »How Many Ts Had Ezra Pound's Printer?«, i: *Studies in Bibliography* 49, 1996, s. 277-283.

⁵¹³ I fagterminologien bruges *uncial* om et stort begyndelsesbogstav af samme type som brødteksten, som bruges til at indlede et nyt kapitel, mens betegnelsen *initial* er forbeholdt de dekorerede af slagsen. Se fx Charles Moegreen: »Elementær Satsteknik«, i: O. Hassing & C. Volmer Nordlunde (red.): *Bogtrykkerbogen. Lærebog ved Mesterprøven*, København: Nyt Nordisk Forlag – Arnold Busck 1946, s. 257-291; s. 275-278.

McGann mener imidlertid at kunne påvise, at Rodker havde rigeligt med T'er, idet han samme år havde udgivet en digtsamling af T.S. Eliot, *Ara Vus Prec* (1920), med samme dekorerede initialer. I denne bog kan man finde sammenlagt seks dekorerede T'er (og ingen kursiverede uncialer). I Pounds bog var der tilsvarende brug for seks dekorerede T'er, men den indeholder altså kun fem. Derfor må det kursiverede T på side 16, ifølge McGann, være en bevidst afvigelse og tilmed en del af Pounds intention med bogens samlede udtryk. Problemet er bare, at John Rodker aldrig havde mere end *to* dekorerede T'er i sin beholdning, som han blot genbrugte – også efter almindelig bogtrykkerpraksis. McGanns argumentation udgår fra den forestilling, at en trykt bogs samlede antal initialer svarer til beholdningen i trykkerens sættekasse. Det er bare ikke tilfældet.

Siderne i en bog er trykt på store papirark, som er foldet og samlet ud fra bestemte systemer. Sidernes fordeling på disse ark kaldes *udskydningen*, og i princippet er det ikke nødvendigt for trykkeren at have *alle* siderne klar i sats, kun dem, som skal bruges til den ene side af arket. Når denne ene side er trykt for alle eksemplarer af bogen, kan typerne genbruges til arkets anden side eller efterfølgende ark. Pounds *Hugh Selwyn Mauberley* er trykt i oktavformat, dvs. at arket foldes tre gange, hvilket giver otte blade, svarende til seksten sider. Til hver side af et ark i oktav går der otte (sats-)sider, og når man ser på digtsamlingens udskydning, vil man erfare, at der på intet tidspunkt optræder mere end to dekorerede T'er samtidig. Det samme gør sig gældende for T.S. Eliots digtsamling. Den er trykt i kvart, dvs. at hvert ark er foldet to gange, hvilket giver fire blade, svarende til otte sider. Også i udskydningen til denne optræder der højst to T'er samtidig. Derudover kan man observere to små fejl eller uregelmæssigheder i de dekorerede T-typer. Disse viser, at det er de samme to T'er, der er i brug på de forskellige sider – både i Pounds digtsamling og i Eliots. Det ene har en lille hvid prik i en sort bjælke i nederste højre hjørne, det andet en beskadiget ramme øverst til højre (se illustration 65).



Ill. 65 – De dekorede T'er fra s. 10 og 11 (øverst)
og s. 13 og 12 (nederst) i Hugh Selwyn Mauberley (1920)

McGann har med sine ideer om en *materiel hermeneutik* gjort meget for at bringe tekstens materielle omstændigheder i fokus for den litterære analyse. Derfor er hans fejlslutning her særligt ærgerlig, men samtidig instruktiv. Den illustrerer, hvor vigtigt det er at lade resultaterne af fortolkningen under punkt D virke tilbage på recensionen i punkt A med krav om verifikation eller yderligere analyse af de bibliografiske detaljer. McGanns tolkning af det, han kalder de bibliografiske koder, skulle have været tjekket mod bogens bibliografiske opsætning, herunder sidernes udskydning og placeringen af de enkelte T'er. På det punkt hvor McGann mener at se en intentionel afvigelse, viser de bibliografiske data os, at der kun er en materiel og praktisk nødvendighed. Vi kan med andre ord ikke tilskrive forfatterintentionen den typografiske afvigelse.⁵¹⁴ Eksemplet illustrerer desuden, hvor vigtigt det er at have en

⁵¹⁴ Rogers udlægger McGanns fejlslutning med samme argumentation, og både McGanns fortolkning og Rogers' artikel er gode og instruktive at læse sammen. Inden jeg selv blev opmærksom på Rogers' artikel, begik jeg ovenstående analyse for at kontrollere McGanns fortolkning. Min eneste tilgang til Pounds og Eliots bøger var imidlertid som digitale scanninger på hjemmesiden *Internet Archive*:

forståelse for de praktiske vilkår for bogproduktion, hvis man fx ønsker at koble udsagn om forfatterens intention sammen med bogens materialitet.

9.5.2 Stikprøve-kollation

Undersøgelsen af den tekstuelle varians under modellens punkt D repræsenterer den første stikprøve-kollation, hvor de for analysen centrale steder kontrolleres i andre udgaver. Kan der konstateres varians i disse passager, kan det blive nødvendigt at foretage yderligere kollation. Kan der ikke konstateres varians i de centrale passager, findes der en række muligheder for at vurdere sandsynligheden af, om der er tekstuel varians at finde i værkets transmissionshistorie. Således har vi bevæget os fra punkt D tilbage til punkt A.

En komplet kollation af to tekstkilder, dvs. en grundig sammenligning ned til hvert enkelt tegn, tager lang tid at foretage. Kun hvor man er overbevist om at finde væsentlige varianter, bør man kaste sig ud i en sådan opgave. Hvor der er tale om tilsyneladende uændrede oplag eller udgaver, kan man i stedet foretage stikprøver, og her er det fordelagtigt at kunne identificere og adskille forskellige trykmetoder. At en udgave (eller et oplag) er uændret vil sige, at den enten er trykt efter samme ('stående') sats, som blev brugt til den foregående udgave, eller at den er lavet som et stereotypisk eller fotografisk optryk af en allerede eksisterende udgave. Stereotypi var en udbredt teknik i det 19. århundrede og bestod i at trykke ud fra afstøbninger af satsen, hvormed blytyperne hurtigere kunne genanvendes til andre produktioner. På den måde kunne uændrede optryk produceres som stereotyptryk (eller stereotyperede udgaver) ud fra disse afstøbninger, der nemt kunne opbevares og genanvendes til senere oplag. Ved fotografiske optryk bliver siderne i en allerede eksisterende udgave

<<http://www.archive.org/details/hughselwynmauber00pounrich>> og <<http://www.archive.org/details/arvusprec00eliorich>>. Dette nævnes her blot som en nuancering af den problematik omkring digitalisering og materialitet, som jeg præsenterede i afsnit 3.1.5. Jeg var i stand til at foretage en udførlig og korrekt bibliografisk analyse af materialet i form af fotografier i høj opløsning. Hermed kunne jeg opnå samme resultat som Rogers, der havde adgang til fysiske eksemplarer af bøgerne, og opnå en bedre forståelse af værkets tilblivelse end McGann, som tilmed havde adgang til korrekturarkene. Det digitale arkiv repræsenterede i dette tilfælde ikke kun en forringelse af præsentationen. Det betød for det første, at jeg kunne få tilgang til førsteudgaver, som Det Kongelige Bibliotek ikke har, og for det andet åbnede det digitale arkiv materialet ved at forstærke vigtige dokumentegenskaber ved bøgerne.

affotograferet og genbrugt i produktionen af den nye bog.⁵¹⁵ Fotografiske optryk kan bl.a. udføres ved hjælp af offset, som fra omkring 1930'erne var blevet en almindelig trykkes teknik inden for bogproduktion. Lige som stereotypiens afstøbning kunne den fotografiske film gemmes og genanvendes til senere oplag.⁵¹⁶ Til tider finder man eksempler på denne form for uændret reproduktion, som præsenterer sig som nye *udgaver*. Her kan betegnelsen i stedet signalere, at teksten er indsat i en ny serie. Det var fx tilfældet for *Ufarlige historiers* transmissionshistorie, hvor hver ny udgave skyldes en sådan overgang fra selvstændig publikation (førsteudgaven) til Bekkasin-serien (anden udgave) til Gyldendals Paperbacks (tredje udgave) og endelig til Tranebogs-serien (fjerde udgave).

For at afgøre om der er tale om et oplag trykt efter samme sats (eller optrykt fotografisk), kan man undersøge linjernes ombrydning, dvs. om linjebruddene er ens i de to tekstkilder. Det lader sig relativt nemt afgøre ved at lægge de to tekster ved siden af hinanden og lade fingre og øjne løbe ned langs højremarginerne. Hvis linjerne bryder ved eller i samme ord, er der med stor sandsynlighed tale om et uændret optryk. Hvis linjerne derimod ikke bryder på samme steder, er teksten trykt fra to forskellige sats, og der er større risiko for varians. Metoden er ikke fejlfri, idet mindre trykfejl eller lignende godt kan være rettet inde i en linje uden nødvendigvis at forskubbe ombrydningen. Ændringer af så beskeden omfang kan dog sjældent forskubbe tekstens betydning væsentligt, og metoden kan dermed give en rimelig indikation. Er der ingen varians at spore, kan den analyserende herefter fokusere på det videre arbejde.

En anden fremgangsmåde kan benyttes i de tilfælde, hvor man har opdaget fejl i teksten. Hvis fx en åbenlys trykfejl går igen i et senere oplag, er det med stor sandsynlighed et uændret optryk. En tredje mulighed er at bruge et kollationsprogram, fx Juxta, som jeg har anvendt og vist screen shots fra i afsnit 4.2.2 og 7.1.1. Juxta er et open source-værktøj, man frit kan downloade fra nettet.⁵¹⁷ Det kræver, at man har teksterne i elektronisk form. Normalt er det et lige så stort arbejde at tilvejebringe en elektronisk version, som stemmer overens med den trykte, som det er at foretage en

⁵¹⁵ Jf. fx Jokum Smith: *Bogfremstilling. En introduktion for bogvenner*, København: Foreningen for Boghaandværk 1968, s. 72-74. Smith fremhæver, at man tilmed kan foretage rettelser ved at klæbe korrigerede passager ind i forlægget inden affotograferingen.

⁵¹⁶ Man kan formentlig også finde betegnelsen *uændret* brugt i forbindelse med nysatte udgaver eller oplag, men en ny sætning byder næsten altid på tekstuel varians, og betegnelsen er derfor misvisende.

⁵¹⁷ *Juxta. Collation software for scholars*, <<http://www.juxtasoftware.org/>>.

fuld, manuel kollation. Men Juxta kan også bruges med rene (og dermed slemt upålidelige) OCR-genererede tekster. OCR betyder *optical character recognition* og betegner den proces, hvormed teksten i et scannet billede af en trykt side gøres søgbar. Softwaren læser så at sige teksten. Desværre er resultatet ofte meget upræcist, og når Juxta bruges med rene OCR-tekster, skal man være bevidst om resultatets provisoriske karakter. Fremgangsmåden skal kun ses som en automatiseret stikprøvekontrol – en smutvej, hvorved man kan være heldig at få udpeget tekststeder med varians i de forskellige kilder.

9.6 Sammenfatning – mod en multimodal litteraturanalyse

Man kan let finde eksempler på eksperimentel litteratur, som vender op og ned på gængse fremstillingsformer – både tekstlige og materielle. Det har imidlertid været min hensigt at give eksempler fra mere almindelige værker og genrer, dvs. eksempler, hvor man som læser ikke nødvendigvis forventer, at de vante rammer flyttes.

Forskning inden for feltet multimodalitet udvider kommunikationsbegrebet til mere end sproglig interaktion. Med begrebet modalitet sigtes til et bredt spektrum af kommunikationsformer, fx tale (og stemmeføring), tekst, billeder, musik (og anden lyd), bevægelse, kropssprog, mimik osv. Præmissen bag denne forskningsgren er, at al interaktion er multimodal. Alle tekster er multimodale også den bogtrykte litteratur. Uddannelsesforskeren Carey Jewitt forklarer i en introduktionsartikel: »representation and communication always draw on a multiplicity of modes, all of which have the potential to contribute equally to meaning.«⁵¹⁸ Min pointe med kapitlets eksempler har bl.a. været at fremhæve litteraturens multimodale karakter.

Når et givet kommunikativt udtryk skal analyseres (fx en trykt tekst eller en oplæsning), må samspillet mellem de involverede modaliteter også undersøges. Man bruger inden for forskningsområdet begrebet *intersemiotiske relationer* om den måde, hvorpå de implicerede modaliteter i kombination med hinanden danner udtrykkets betydning: »Any one mode in that ensemble is carrying a part of the message only:

⁵¹⁸ Carey Jewitt: »An introduction to multimodality«, i: Carey Jewitt (ed.): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London & New York: Routledge 2009, s. 14-27; s. 14.

each mode is therefore partial in relation to the whole of the meaning, and speech and writing are no exception«. ⁵¹⁹

Samspillet mellem de involverede modaliteter kan udfolde sig på tre forskellige måder: Modaliteterne kan enten være afstemte (*aligned*), komplementære eller modstridende. Disse tre positioner ligner D.F. Wittkowers karakteristik af forholdet mellem tekst og oplæser i lydbøger (jf. afsnit 6.1.2.3). Wittkowers betegnelser er hentet fra musikvidenskaben, men karakteriserer samme intersemiotiske relationer: konsonerende, kontrapunktiske eller dissonerende.

I dette kapitels eksempler har jeg vist, hvordan forskellige former for paratekst og materialitet spiller sammen med det tekstlige indhold. Ofte er relationerne netop ikke konsonerende eller afstemte, hvilket er med til at gøre læseren opmærksom på samspillet. I sin undersøgelse af Alvtegens forfatterskab kunne Karl Berglund fx påvise en dissonans eller modstrid i den intersemiotiske relation: Omslagene sendte signaler i retning af krimigenren, hvilket kun i begrænset omfang stemte overens med indholdet.

Det er nemt se, hvordan *Gittes monologer* kan karakteriseres som et multimodalt værk. Det består af forskellige publikationsformer og dermed også forskellige modaliteter, fx tale, kropssprog, mimik, trykt tekst, illustrationer og typografi. Som min analyse i afhandlingens andel del viste, kræver Gittes monologerne en bredere analytisk palet end litteraturanalysen normalt gør brug af, og min analyse kan derfor også karakteriseres som multimodal. Men som jeg har forsøgt at påvise i dette kapitel, er den multimodale tilgang også nødvendig at applicere på mere konventionelle litterære værker. Al litteratur inddrager flere modaliteter end tekst, og litteraturanalyse bør også undersøge samspillet mellem dem. Litteraturanalysens værktøjskasse bør med andre ord udvides. Bl.a. er et vist omfang af grafisk forståelse nødvendig for at kunne analysere forholdet mellem teksten og dens grafiske repræsentation (typografi, omslag, illustrationer). ⁵²⁰

⁵¹⁹ Op.cit., s. 25.

⁵²⁰ Anders Juhl Rasmussen sætter i sin ph.d.-afhandling på lignende vis spørgsmålstejn ved litteraturanalysens grænser: Hvis forfatterne aktivt gør brug af parateksten, hvor skal analysen så begynde? Jf. *Arenamodernisme* (2011), s. 270 f. Jeg er enig i Rasmussens vurdering: Den rene tekstanalyse overser væsentlige dele af værkets betydningsdannelse. Men det gælder også i de tilfælde, hvor forfatteren ikke deltager i udformningen af paratekst og materialitet. I langt de fleste tilfælde ved vi som læsere intet om de specifikke afsenderforhold, men parateksten og materialiteten er altid til stede og påvirker altid læsningen.

Med dette kapitel har jeg forsøgt at foretage en sådan udvidelse af værktøjskassen. En boghistorisk litteraturanalyse er multimodal. Jeg har opstillet en række begreber for og givet eksempler på, hvordan den spatiale udvidelse af værkbegrebet kan integreres i analysen. Derudover har jeg med mit udkast til en materiel poetik vist, hvordan den temporale udvidelse af værkbegrebet kan inddrages. Analysemetoder har en tendens til at være firkantede og rigide i forhold til det materiale, som skal analyseres. Jeg indledte kapitlet med et citat af den humoristiske science-fiction-forfatter Douglas Adams. Det stammer fra bogen *The Restaurant at the End of the Universe* (1980), som er andet bind i romanserien om *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Serien udkom fra 1979-92 og handler om en interstellar rejseguide – en slags opslagsværk med informationer om de mange kloder, væsener, skikke og farer, den rumrejsende kan støde på i universet. Citatet stammer fra et skilt i receptionen på det forlag, som udgiver guiden, og fungerer som en disclaimer mod klager indberettet af guidens brugere for unøjagtige oplysninger: Guiden har ret – virkeligheden tager fejl.⁵²¹ Selvom enhver analytisk metode nok kan bruge en lignende disclaimer, mener jeg, at den her opstillede metode er tilstrækkelig bred og kan anvendes i forbindelse med et hvilket som helst litterært værk. Metoden søger nemlig ikke at begrænse litteraturanalysen til et bestemt sæt paradigmer, men i stedet at udvide dens genstand i henhold til det boghistoriske værkbegreb.

⁵²¹ Douglas Adams: *The Ultimate Hitchhiker's Guide*, New York: Wings Books 1996, s. 174.

10 Konklusion

10.1 Afhandlingens formål

Denne afhandling har handlet om bøger og litteratur. Den har også handlet om andet, men omdrejningspunktet har været det tætte og til tider vanskeligt håndterbare forhold mellem det litterære værk og dets materielle manifestationer. Afhandlingen har haft tre primære formål (jf. afsnit 1.2). Jeg ønskede, at den skulle bidrage med: 1) ny viden om *Gittes monologer*, 2) en tværdisciplinær diskussion af begrebet *det litterære værk*, og 3) et udkast til en boghistorisk analysemodel. Det er min opfattelse, at den afhandling, der nu foreligger, bidrager væsentligt til afklaring af de tre punkter samt til syntetiseringen af de to discipliner boghistorie og litteraturteori.

Analysen af *Gittes monologer* viste bl.a., at en stor del af værkets indhold mangler i den kanoniserede form. Højholts indledninger, udgivelsernes paratekst, monologernes oprindelige rækkefølge og tekstuelle varianter må læsere af den samlede udgave fra 1984 undvære (jf. kapitel 4). Men som analysen påviser, kan disse dele ikke undværes. For *Gittes monologer* er de netop vigtige og betydningsbærende. Ved at læse monologerne diakront i deres oprindelige rækkefølge og ved samtidig at læse dem synkront i deres materielle og sociale kontekst opnår man en bedre, mere nuanceret forståelse af værket og dets betydningsdannelse.

Analysen viste, at monologernes oprindelige rækkefølge repræsenterer et narrativt forløb, en udviklingsroman i punktform og miniatureformat, hvis hændelser korresponderer med værkets transmissionshistoriske udvikling. Gitte lægger ud som en forsigtig pige, der finder sig i meget og underordner sig særligt Prebens normer. Men som værkets publikationsforløb skrider frem, og Højholt modtager flere bestillinger på Gitte-monologer, bliver hun en mere selvstændig person, som kan tage kampen op og sige fra (jf. afsnit 7.1). Hendes selvstændiggørelse går så vidt, at hun overskrider de diegetiske rammer og bryder ind i fortællerens domæne i to tilfælde af metalepsis (jf. kapitel 5).

Gittes udvikling kan også høres og undersøges ved hjælp af lydanalyser. Højholts stemmeføring på de to lydudgivelser ændrer sig markant fra de tidlige monologer i 1982 til de sene i 1983, og mens Gittes stemme bevæger sig mod

Højholts, bevæger Højholts stemme sig mod Gittes. Hvor man på lydudgivelsen fra 1982 tydeligt kunne høre forskel mellem de to figurer, bliver det til tider vanskeligt at skelne mellem monolog og indledning på udgivelsen fra 1983 (jf. afsnit 6.2).

Som stemmeføringen indikerer, er Gittes udvikling tæt knyttet til de forandringer, som værket undergår, og til Højholts tilbagevendende tematisering af popularitet og kunstnerisk integritet. Min analyse påviste, at forholdet mellem populærkultur og kunst gennemsyrrer både værkets betydningsdannelse og dets reception, og at det i samtidige anmeldelser såvel som i senere forskning ofte blev opfattet som et forvirrende sammenstød af to udtryksformer (jf. afsnit 7.2).

Min fortolkning af Gitte-monologerne anticiperede diskussionen af begrebet *det litterære værk*, som jeg udviklede i kapitel 8. Analyserne demonstrerede, hvordan det boghistoriske værkbegreb stiller særlige krav til fortolkeren. Man skal ikke kun se ud over selve teksten på bogens materialitet og paratekstuelle elementer, men også tage hensyn til bogens placering i værkets transmissionshistorie og dens relation til andre punktnedslag i dette forløb. Jeg kaldte disse to horisontudvidelser for den spatiale og den temporale udvidelse af værket.

Desuden forsøgte jeg at sammenstille en række definitioner af værkbegrebet fra boghistorien og litteraturteorien. På trods af de forskellige orienteringer viste der sig at være enkelte fællestræk: Fx svarer distinktionen mellem artefakt og æstetisk objekt i grove træk til den mellem dokument og værk. Hos Genette og Jauss er værket tæt knyttet til sin transmissionshistorie. Det vigtige for et syntetiserende projekt som mit er ikke at fokusere på forskelle og eventuelle misforståelser, men at oparbejde et fælles vokabular, som kan bruges til at fremme det tværdisciplinære samarbejde i fremtiden.

Med kapitel 9 forsøgte jeg at formalisere den boghistoriske tilgang til litteraturanalysen, som lå til grund for mit arbejde med *Gittes monologer*. Det udkast til en materiel poetik, som jeg har opstillet, søger at indarbejde en materiel og bibliografisk refleksion i litteraturanalysen. Den er som resultatet heraf blevet meget normativ og kan måske virke usmidig. Imidlertid ligger der i den systematiske tilgang en didaktisk gevinst, idet man som fortolker tvinges til at afprøve en række materielle forhold, som oftest overses. Metoden er bygget op således, at man skifter mellem at

undersøge værkets transmissionshistorie (den temporale udvidelse) og den enkelte udgaves materialitet (den spatiale udvidelse). På den måde opnår man en diakron og synkron værkanalyse, som tager højde for det litterære værks materielle betingethed.

En indvending mod afhandlingens didaktiske sigte kunne være, at eksempel materialet kompromitterer almenlydigheden. *Gittes monologer* er et stykke atypisk litteratur, som næsten egner sig *for* godt til at illustrere den boghistoriske tilgangs pointer. Hvad med 'almindelig litteratur'? I løbet af afhandlingen og særligt i kapitel 9 har jeg forsøgt at give en række mindre eksempler på netop almindelige litterære værker, hvis materielle betingelser også kan gøres til genstand for analyse.

Havde jeg valgt at analysere et andet værk end *Gittes monologer*, ville forbindelsen mellem værkets betydning og dets manifestationers materielle egenskaber måske have været mindre oplagt. Men der er en pointe i at vælge et værk, som overskrider og skubber til grænserne for det, vi er vant til. Det analytiske arbejde med denne type eksempler tvinger os til at revurdere gængse praksisser og skærper vores bevidsthed om litteraturens materielle betingethed. Når bogens materielle udformning påvirker dens betydning, hvordan forholder det sig så med litteratur udgivet på lp-plade, musikkassetter og videobånd? Hvordan analyserer man en oplæsning, og hvordan inddrages dens materialitet? Disse og andre spørgsmål er konsekvenser af mødet mellem det vanskelige eksempel og det boghistoriske værkbegreb. I den forstand er det vigtigt, at eksempel materialet udfordrer metodens anvendelighed og presser begreberne til deres yderste.

10.2 Andre perspektiver

I tillæg til de tre primære mål har afhandlingen resulteret i en række teoretiske betragtninger, som vil kunne anvendes uden for afhandlingens emne. Foruden et bidrag til den narratologiske metalepsis-forskning (jf. afsnit 5.2-5.4), er de mest omfattende mine overvejelser om den lydige litteratur. Disse vil kunne bruges af lydforskere generelt og af litteraturforskere, som specifikt arbejder med oplæsninger. I kapitel 3 behandlede jeg en række overordnede problemstillinger vedrørende bl.a. lydteksters bibliografiske status. Dokumentbaserede lydtekster er ligesom andre elektroniske tekster adskilt i lagring og afspilning. For vores analyse og bibliografiske

klassificering rejser denne adskillelse nogle spørgsmål, som også er relevante at stille overfor andre elektroniske tekster, fx e-bøger. Disse betragtninger vil derfor også kunne anvendes i undersøgelser af digital materialitet, elektronisk litteratur og lydbøger. Nok er papirbogen stadig litteraturens primære medium, men den er stærkt efterfulgt af de nye elektroniske former. Derfor er det nødvendigt at have et begrebsapparat, med hvilket vi kan analysere og undersøge forholdet mellem materialitet og elektronisk tilegnelse.

I kapitel 6 behandlede jeg oplæsningen som transmissionsform. Hvilke kvaliteter følger en oplæsning til et stykke litteratur, og hvordan analyseres en auditiv manifestation af værket ud fra det boghistoriske værkbegreb? I afsnit 6.1 forsøgte jeg at formalisere en række lydlig betingelser, som enhver oplæsning trækker ned over teksten, bl.a. lydets temporalitet og stemmens kropslighed (jf. afsnit 6.1.2) samt lytningens materielle kontekst (jf. afsnit 6.1.3). Disse betingelser påvirker det tekstlige indhold på forskellig vis (konsonerende, kontrapunktisk eller dissonerende), men er aldrig fraværende. *Gittes monologer* er ikke en egentlig lydbog, men de generelle betragtninger i kapitel 6 vil kunne anvendes inden for lydbogsforskningen – et felt som kun er i sin spæde begyndelse, og som herhjemme ikke har nogen videre bevågenhed endnu.

Afhandlingens titel var ment som en lille provokation over for de litterater, der ikke normalt reflekterer over det tætte forhold mellem bøger og litteratur. Med afhandlingens eksempler og teoretiske betragtninger mener jeg dog at have argumenteret sagligt for anvendeligheden af en boghistorisk og materiel tilgang til litteraturen. Forhåbentlig kan afhandlingen være med til at bygge bro mellem de to discipliner boghistorie og litteraturteori med det formål at opnå en bedre forståelse for det, som gør litteratur til litteratur. Alligevel fristes jeg til at slutte, som jeg begyndte, med en lille provokation. Nedenstående udtalelse stammer fra boghistorikeren Kristina Lundblads artikel »Om böckers värde« (2009), som handler om relationen mellem bøger og litteratur, økonomi og æstetik. Lundblads sigte er ikke at provokere litterater, men snarere et forsøg på at karakterisere den rolle, litteratur tildeles på

bogmarkedet. Ude af sin kontekst synes jeg imidlertid, at udtalelsen på finurlig vis får indfanget det boghistoriske litteratursyn.⁵²²

Det man betalar för är det materiella föremålet, dess eventuella symbolvärde och kostnaden för föremålets produktion. Det litterära verket, ja, det får man mer eller mindre på köpet.

⁵²² Kristina Lundblad: »Om böckers värde«, i: Anders Mortensen (red.): *Litteraturens värden*, Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2009, s. 143-159; s. 156.

Litteratur

Alle url'er er tilgået 5.6.2012 med mindre andet fremgår. Titler af Per Højholt, som citeres i afhandlingen, er opstillet kronologisk i det omfang dateringen tillader. Se endvidere bilag 1.

Per Højholt

Intethedens grimasser, [København]: Det Schønbergske Forlag 1972

Enhjørningens kvababbelser, [København]: Edition After Hand 1979

»Gittes monolog om frihed«, i: Per Aage Brandt & Mark Hebsgaard (red.): *Frihed – en antologi*, København: Forlaget Rhodos 1980, s. 111

»Tre af Gittes Monologer«, i: Vibeke Brock & Niels P. Frede Sørensen (red.): *Natur/menneske. Menneske/natur*, Hammel: Kaskelot, Biologforbundets forlag 1981, s. 7-12

Gittes monologer og andre kvababbelser, [København]: Edition After Hand 1981

Gittes verden. Skæve streger til et portræt, tilrettelagt af John Carlsen, DR, 16.2.1982

Gittes monologer, læst af forfatteren, lp/mc, 82001, [København & Silkeborg]: Edition After Hand & Olga Production 1982

»Jeg er en metafor«, i: *Information*, 29.11.1982, s. 5. Optrykt i *Stenvaskeriet og andre stykker*, København: Gyldendal 1994, s. 158-163

Nogle Gitte-monologer, DR, 26.12.1982 (DR arkivnummer 27185). Optrykte i Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.): *Mellem ørerne – PERformer HØJHOLT*, København, Roskilde & Søborg: Informations Forlag, Museet for Samtidskunst & DR Multimedie 2004, cd 2, nummer 7

»Gittes monolog om biblioteker«, i: *Bibliotek70*, nr. 22, 29.12.1982, s. 676 f.

»Gittes monolog om tåregas«, i: *Kritik* 61, 1982, s. 70-74

»Gitte... Det er mig!«, i: *Aktuelt*, 15.1.1983, s. 8 f.

Gittes sidste monologer – nye Gitte monologer, læst af forfatteren, lp/mc, 83003, Silkeborg: Olga Production 1983

Gittes monologer, samlet udgave, København: Det Schønbergske Forlag 1984

Gittes monologer, VHS/BETA, [Silkeborg]: Spicas Forlag & Olga Production 1984

Kvababbelser, København: Det Schønbergske Forlag 1985

Stenvaskeriet og andre stykker, København: Gyldendal 1994

Samlede digte, København: Gyldendal 2005

Per Højholt: Gittes monologer, online, Det Kongelige Bibliotek 2007,

<<http://www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/hoehholt/hoehholtfilm.html>>

Anden litteratur

- Aarseth, Espen J.: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press 1997
- Adams, Douglas: *The Ultimate Hitchhiker's Guide*, New York: Wings Books 1996
- Afsnit P: <<http://afsnitp.dk/>>
- Andersen, Jørn Erslev: »Nyhistorisme« i: Johannes Fibiger, Gerd Lütken & Niels Mølgaard (red.): *Litteraturens tilgange*, København: Gad 2001, s. 337-367
- Andersen, Michael Bruun; Tage Bild, Peter Larsen, Britta Lundqvist, Peter Madsen, Søren Schou & Karen Syberg: *Dansk litteraturhistorie 8. Velfærdsstat og kulturkritik 1945-80*, 3. udgave, København: Gyldendal 2000 [1983-85]
- Andersen, Tore Rye: »Forvrængede transmissioner – udkast til en materiel tekstanalyse«, oplæg til seminaret *Bokhistoria och litterär analys*, 11.5.2012, Lunds universitet
- Andersen, Tore Rye: »Omslag«, i: *Passage* 57, 2007, s. 66-104
- Asdal, Kristin; Kjell Lars Berge, Karen Gammelgaard, Trygve Riiser Gundersen, Helge Jordheim, Tore Rem & Johan L. Tønnesson: *Tekst og historie. Å lese tekster historisk*, Oslo: Universitetsforlaget 2008
- Audacity: <<http://audacity.sourceforge.net/>>
- Auster, Paul: *Osynlig*, översättning Ulla Roseen, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 2010
- Balle, Annemarie: »Gittes far har besluttet at forlade Gitte«, i: *Jydske Tidende*, 31.10.1982, s. 22
- Bang, Hans V. (red.): *Det Danske Videoværksted 10 år og hva' så?*, [Gråsten & Haderslev]: Teaterforlaget Drama & Det Danske Videoværksted 1987
- Bang, Herman: *Romaner og Noveller 1-10*, red. Jesper Gehlert Nielsen & Jørgen Hunosøe, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & People'sPress 2008-10
- Barchas, Janine: *Graphic Design, Print Culture, and the Eighteenth-Century Novel*: Cambridge: Cambridge University Press 2003
- Barthes, Roland: *The Grain of the Voice. Interviews 1962–1980*, translated by Linda Coverdale, Berkeley & Los Angeles: University of California Press 1991
- Barthes, Roland: *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, translated by Richard Howard, Oxford: Basil Blackwell 1986
- Barthes, Roland: *The Rustle of Language*, translated by Richard Howard, New York: Hill & Wang 1986
- Basbøll, Hans: »Talesprog i skriftsprog: Hvad sagde Gitte om tåregas?«, i: *Sprogene i sproget. Modersmål-Selskabets Årbog*, [København]: C.A. Reitzels Forlag 1991, s. 53-63

- Behrendt, Flemming: »Den pontoppidanske grundtekst«, i: Lars Burman & Barbro Ståhle Sjönell (red.): *Vid texternas vägskäl. Textkritiska uppsatser*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1999, s. 121-137
- Behrendt, Frauke: »Beyond Mobile Listening: Engaging with Phones, Sounds and Art« oplæg til ph.d.-sommerskolen *Reconfiguring Radio*, 7-8.7.2011, Københavns Universitet
- Behrendt, Frauke: *Mobile Sound: Media Art in Hybrid Spaces*, ph.d.-afhandling, University of Sussex 2010
- Behrendt, Poul: »Nøgleromanen er død«, i: *Weekendavisen*, 25.3.2011, Bøger, s. 5
- Beigi, Homayoon: *Fundamentals of Speaker Recognition*, New York: Springer 2011
- Bejer, Karitte Lind: »Skuespillere sætter lyd på Bibelen«, i: *Kristeligt Dagblad*, 29.3.2006, <<http://www.kristeligt-dagblad.dk/artikel/43349:Kirke---tro--Skuespillere-saetter-lyd-paa-Bibelen>>
- Bellemin-Noël, Jean: »Psychoanalytic Reading and the Avant-texte«, i: Jed Deppman, Daniel Ferrer & Michael Groden (eds.): *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2004, s. 28-35
- Benjamin, Walter: »Auf die Minute« i: *Gesammelte Schriften IV 2*, hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, s. 761-763
- Bergh, Ole: »Per Højholt har slået Gitte ihjel«, i: *Aalborg Stiftstidende*, 10.4.1983, 2. sektion, s. 3
- Berglund, Karl: »Hängsnaran som försvann: paratextuella aspekter av Karin Alvtogens genrebyte«, oplæg ved *Nordisk Forum for Boghistories 4. seminar*, 18.3.2011, Københavns Universitet, <<http://nffb.wordpress.com/seminarer/nffb4/berglund/>>
- Berglund, Karl: *Snille och smak och mord. Om genreproblematik och Nobelpristematik i Karin Alvtogens Skugga*, Stockholm: Nobelmuseet 2010
- Bernstein, Charles: »Close Listening. Poetry and the Performed Word«, i: *My Way. Speeches and Poems*, Chicago: The University of Chicago Press 1999, s. 279-301
- Bernstein, Charles (ed.): *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York & Oxford: Oxford University Press 1998
- Bernstein, Charles: »Foreword«, i: Matthew Rubery (ed.): *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, New York: Routledge 2011, s. xiii-xvii
- Bernstein, Charles: »Hearing Voices«, i: Marjorie Perloff & Craig Dworkin (eds.): *The Sound of Poetry. The Poetry of Sound*, Chicago: The University of Chicago Press 2009, s. 142-148
- Bernstein, Charles: »Introduction«, i: Charles Bernstein (ed.): *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York & Oxford: Oxford University Press 1998, s. 3-26

- Bernstein, Charles: »McGann Agonist« [1985], i: *Attack of the difficult poems. Essays and inventions*, Chicago: University of Chicago Press 2011, s. 161-170
- Birkerts, Sven: *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age*, Boston & London: Faber & Faber 1994
- Bjerring-Hansen, Jens: *Holberg og bogen. Om Peder Paars, socialt forfatterskab og litteraturhistoriens empiriske grundlag*, ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 2010
- Bjerring-Hansen, Jens & Torben Jelsbak: »Introduktion«, i: Jens Bjerring-Hansen & Torben Jelsbak (red.): *Boghistorie. Moderne litteraturteori 8*, Århus: Aarhus Universitetsforlag 2010, s. 7-40
- Bjørnkø, Aasta Marie Bjorvand: »Teksters hviskelek. Edisjonshistorien til Duuns romaner *Paa tvert og Juvikingar*«, i: *Edda 1*, 2011, s. 20-39
- Bjørnkø, Aasta Marie Bjorvand: »To utgaver, én tekst? Edisjonshistorien til *Folk og røvere i Kardemomme by*«, i: *Barnboken. Tidskrift för barnlitteraturforskning 2*, 2011, s. 45-58, <<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:sbi-45>>
- Bjørnkjær, Kristen: »Nej, altså, frihed det ka' jeg ikk' uden«, i: *Politiken*, 7.11.1981
- Bjørnkjær, Kristen: »383 lærker er kommet«, i: *Politiken*, 27.11.1982
- Blixen, Karen: *Syv fantastiske Fortællinger*, 2. udg., København: Gyldendal 2007 [1935]
- Blixen, Karen: *Syv fantastiske Fortællinger*, med découpages af Dronning Margrethe II, København: Gyldendal 2002 [1935]
- Bogklubben. Gyldendals Bogklub 198*, marts 1983
- Bogklubben. Gyldendals Bogklub 210*, marts 1984
- Bogklubben. Gyldendals Bogklub 222*, marts 1985
- Bogklubben. Gyldendals Bogklub 240*, marts 1985
- Bogklubben. Gyldendals Bogklub 239*, august 1986
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*, 2nd edition, Chicago: The University of Chicago Press 1983 [1961]
- Borum, Poul: »Geniale glimt«, i: *Ekstrabladet*, 22.11.1985
- Bowers, Fredson: *Principles of Bibliographical Description*, Princeton: Princeton University Press 1949
- Bowers, Fredson: *Textual and Literary Criticism*, London: Cambridge University Press 1966 [1959]
- Brandt-Pedersen, Finn: *Tekstlæsning*, 2. oplag, Gyldendal: København 1969 [1967]
- Brostrøm, Torben: »Den har da ikke gjort noget!«, i: *Information*, 4.11.1981

- Bukdahl, Lars: »En (s)gæv pige. Et sent stævнемøde med Gittes monologer«, i: Jacob Bøggild (red.): & *højholt. portræt af en praksis*, Hellerup: Forlaget SPRING 2004, s. 80-94
- Camlot, Jason: »Early Talking Books«, i: *Book History* 6, 2003, s. 147-173
- Castle, Gregory: *The Blackwell Guide to Literary Theory*, Malden: Blackwell Publishing 2007
- Chartier, Roger: »Crossing Borders in Early Modern Europe. Sociology of Texts and Literature«, i: *Book History* 8, 2005, s. 37-50
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornell University Press 1978
- Christensen, Johs. H.: »Lyrik«, i: *Kristeligt Dagblad*, 26.10.1985
- Christensen, Johs. H.: »Nu Gitte til hinanden...«, i: Iben Holk (red.): *Natur/Retur. En bog om Per Højholts forfatterskab*, [Viby]: Centrum 1984, s. 183-194
- Christiansen, B.S.: *Et liv på kanten*, fortalt til Lars Vestergaard, København: Aschehoug 2004
- Clausen, Claus; Ole Larsen & Jens Schoustrup Thomsen (red.): *Vigtige digte!*, København: Tiderne skifter 1979
- Clausen, Claus: »Til læserne«, i: Claus Clausen Ole Larsen & Jens Schoustrup Thomsen (red.): *Vigtige digte!*, København: Tiderne skifter 1979, s. 7
- »Compact Cassette«, i: *Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Music_cassette>
- Culler, Jonathan: »Barthes, Theorist«, i: *The Yale Journal of Criticism*, 14:2, 2001, s. 439-446
- Culler, Jonathan: *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press 1997
- Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca: Cornell University Press 1975
- Culler, Jonathan: *The Literary in Theory*, Stanford: Stanford University Press 2007
- COVITE – Colectivo de Víctimas del Terrorismo en el País Vasco: <<http://www.covite.org>>
- Dahl, J.P.F.D. & F.V. Dahl (red.): *Ludvig Meyers Fremmedordbog*, København: Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag 1924
- Dahl, Per: »Det kritiske tekstvalg«, i Jørgen Hunosøe & Esther Kielberg (red.): *I tekstens tegn*, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & C. A. Reitzel 1994, s. 96-124
- Dahlström, Mats: *Under utgivning. Den vetenskapliga utgivningens bibliografiska funktion*, Borås & Göteborg: Valfrid 2006
- Dal, Erik: »Stjerne eller kæde? Nogle betragtninger over 'uændrede' optryk«, i: *Det danske Bogmarked*, 26.1.1957, s. 57-59

- Dansk anmeldelsesindeks*, udarbejdet af Bibliotekscentralen, Bibliotekscentralens forlag
1981-85
- Dansk Editionshistorie: <<http://danskeditionshistorie.ku.dk>>
- Darnton, Robert: *The Case for Books. Past, Present, and Future*, New York: PublicAffairs
2009
- Darnton, Robert: »What Is the History of Books?«, i: *Daedalus* 111:3, 1982; s. 65-83
- Darnton, Robert: »‘What Is the History of Books?’ Revisited«, i: *Modern Intellectual History*
4:3, 2007, s. 495-508
- »De sidste kvababbelser til indforståede«, i: *Aktuelt*, 5.1.1982
- Deppman, Jed; Daniel Ferrer & Michael Groden: »Introduction: A Genesis of French Genetic
Criticism«, i: Jed Deppman, Daniel Ferrer & Michael Groden (eds.): *Genetic
Criticism. Texts and Avant-textes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press
2004, s. 1-16
- Det danske Bogmarked* 47, 16.11.1981
- Det danske Bogmarked* 10, 7.3.1983
- Det danske Bogmarked* 43, 22.10.1984
- Discogs: <<http://www.discogs.com/>>
- DuRietz, Rolf E.: *Den tryckta skriften. Termer och begrepp. Grunderna till bibliografen för
biblioteken och antikvariaten, för bibliografer och textutgivare, för bokhistoriker och
boksamlare*, Uppsala: Dahlia Books 1999
- DuRietz, Rolf E.: »Textbegreppet än en gång«, i: *Arkiv för nordisk filologi* 123, 2008, s. 157-
167
- Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte*, Stuttgart: K. Thienemanns 1979
- Eliot, T.S.: *Ara Vus Prec*, London: The Ovid Press 1919,
<<http://www.archive.org/details/arvusp00eliorich>>
- Escarpit, Robert: *Bogen og læseren. Udkast til en litteratursociologi*. Udvidet dansk udgave –
med tillæg om Det litterære system i Danmark ved Hans Hertel, oversat af Marianne
Hedetoft, Ulf Hedetoft & Hans Hertel, København: Hans Reitzel 1972
- Feyersinger, Erwin: »Diegetic Short Circuits: Metalepsis in Animation«, i: *Animation: An
Interdisciplinary Journal* 5:3, 2010, s. 279-294
- Fibiger, Johannes; Gerd Lütken & Niels Mølgaard: »Forord« i: Johannes Fibiger, Gerd
Lütken & Niels Mølgaard (red.): *Litteraturens tilgange*, 2. udgave, Århus: Academica
2008, s. 7-13
- Filmstriben: <<http://www.filmstriben.dk>>
- Fish, Stanley: *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*,
Cambridge & London: Harvard University Press 1995 [1980]

- Fludernik, Monika: »Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode«, i: *Style* 37:4, 2003, 382-400
- Foer, Jonathan Safran: *Extremely Loud & Incredibly Close*, London: Penguin 2006 [2005]
- Franck, Jens: »Gadekamp på Nørrebro: 12 unge anholdt«, i: *Politiken*, 18.10.1981, s. 1
- Gadamer, Hans-Georg: *Sandhed og metode. Grundtræk af en filosofisk hermeneutik*, oversat af Arne Jørgensen, [København]: Gyldendals Bøglubber 2005
- Gammelgaard, Karen: *Tekstens mening – en introduktion til Pragerskolen*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag 2003
- Gaskell, Philip: *A New Introduction to Bibliography*, Oxford: Oxford University Press 1985 [1972]
- du Gay, Paul; Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay & Keith Negus: *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*, London, Thousand Oaks & New Delhi: SAGE Publications 2003 [1997]
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, translated by Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press 1983 [1980]
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse Revisited*, translated by Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press 1990 [1988]
- Genette, Gérard: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, translated by Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press 2001 [1997]
- Genette, Gérard: *The Work of Art. Immanence and Transcendence*, translated by G.M. Goshgarian, Ithaca & London: Cornell University Press 2009 [1997]
- Goldbæk, Henning: »Det litterære værk« i: Leif Søndergaard (red.): *Om litteratur. Metoder og perspektiver*, Århus: Academica 2007 [2003], s. 35-53
- Grue, Anna: *Dybt at falde*, København: Politikens forlag 2008
- Grymer, Claus: »Grin er indsigt«, i: *Kristeligt Dagblad*, 16.4.1982, s. 9
- Gunder, Anna: »Forming the Text, Performing the Work – Aspects of Media, Navigation, and Linking«, i: *HUMANIT* 2-3, 2001, <<http://etjanst.hb.se/bhs/ith/23-01/ag.htm>>
- Handesten, Lars: »Opspring fra nulhuller – Per Højholt« i: Lars Handesten, Martin Zerlang, Erik Svendsen, Marianne Barlyng & Ib Lucas: *Dansk litteraturs historie*, bd. 5, København: Gyldendal 2007, s. 211-218
- Hansen, Martin A.: *Løgneren*, København: Gyldendal 1950
- Hausgaard, Niels: »Jævne gode danske ord«, i: *Bogklubben* 239, august 1986, s. 15 f.
- Helle, Merete Pryds: *Oh, Romeo*, København: Rosinante 2006
- Henrikson, Paula: *Textkritisk utgivning. Råd och riktlinjer*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 2007

- Hillman, Bill: »The Evolution of the Tarzan "Yell"«, i: *ERBzine. Official Edgar Rice Burroughs Tribute Site* 1482, 2011 [2005], & 1929, 2011 [2007]:
 <<http://www.erbzine.com/mag14/1482.html>> &
 <<http://www.erbzine.com/mag19/1929.html>>
- Holk, Iben: »En tur i naturen«, i: Iben Holk (red.): *Natur/Retur. En bog om Per Højholts forfatterskab*, [Viby]: Centrum 1984, s. 215-284
- Hovet, Vilborg Stubseid: *Den illustrerte boka. Historia om norsk bokillustrasjon*, Oslo: Unipub 2011
- Hunosøe, Jørgen: »Tekstkritiske principper. Eksemplificeret ved udgivelser af Adam Oehlenschläger: *Hakon Jarl*«, i: Jørgen Hunosøe & Esther Kielberg (red.): *I tekstens tegn*, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & C.A. Reitzel 1994, s. 65-81
- Høegh, Tina: *Poetisk pædagogik. Sprogrytme og mundtlig fremførelse som litterær fortolkning. Forslag til en ny tekstteori og til pædagogisk refleksion*, ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 2008
- Iser, Wolfgang: *How to Do Theory*, Malden: Blackwell Publishing 2007 [2006]
- Iser, Wolfgang: »Interaction Between Text and Reader« (1980), i: David Finkelstein & Alistair McCleery (eds.): *The Book History Reader*, New York: Routledge 2006, s. 291-296
- Iser, Wolfgang: »The Reading Process: A Phenomenological Approach«, i: *New Literary History* 3:2, 1972, s. 279-299
- [I.T.]: »Gittes udgyldelser[sic]«, i: *Flensborg Avis*, 23.10.1984
- Jauss, Hans Robert: »Literary History as a Challenge to Literary Theory«, i: *New Literary History*, 2:1, 1970, s. 7-37
- Jelsbak, Torben: »Avantgarde og boghistorie. Emil Bønnelyckes bibliografiske aktivisme«, i: *Lychnos. Årsbok för idé- och lärdoms historia*, 2010, s. 239-259
- Jelsbak, Torben: *Avantgardefilologi og teksttransmission. Den historiske avantgardelitteratur som udfordring til moderne filologi og litteraturforskning*, ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 2008
- Jesson, James: »A Library on the Air. Literary Dramatization and Orson Welles's *Mercury Theatre*«, i: Matthew Rubery (ed.): *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, New York: Routledge 2011, s. 44-60
- Jewitt, Carey: »An introduction to multimodality«, i: Carey Jewitt (ed.): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London & New York: Routledge 2009, s. 14-27
- Johansen, Jørgen: »Høj morskab«, i: *Berlingske Tidende*, 6.11.1981

- Johansen, Jørgen Dines: »Indgange til tekstanalyse« i: Leif Søndergaard (red.): *Om litteratur – metoder og perspektiver*, Århus: Systime 2007 [2003], s. 54-76
- Johansen, Jørgen Dines: »Om fortolkning af litteratur«, i: Lis Møller (red.): *Om litteraturanalyse*, Århus: Forlaget Systime 1999 [1995], s. 1-43
- Johansson, Lars: *Udsatte egne – det er mig. Samtaler med Per Højholt*, København: Borgen 1998
- Jones, Chuck: *Hair-Raising Hare*, Warner Brothers 1946
- Juxta. Collation software for scholars: <<http://www.juxtasoftware.org/>>
- Jørgensen, Bo Hakon: *Primitivitetens paradoksale kostume – om Per Højholts forfatterskab. Et essay*, Odense: Odense Universitetsforlag 1986
- Jørgensen, John Chr.: *Litterær metodelære. Metoder i dansk litteraturforskning efter 1870*, [København]: Borgen 1971
- Kastan, David Scott: *Shakespeare and the Book*, Cambridge: Cambridge University Press 2001
- Kirschenbaum, Matthew G.: »Editing the Interface: Textual Studies and First Generation Electronic Objects«, i: *Text* 14, 2002, s. 15-51
- Kirschenbaum, Matthew G.: *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*, Massachusetts: MIT Press 2008
- Kjerkegaard, Stefan: *Hørbylundemanden. Introduktion til Per Højholts forfatterskab*, Århus: Aarhus Universitetsforlag 2009
- Kjærstad, Jan: *Rand*, Oslo: Aschehoug 1990
- Kjørup, Søren: *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, 3. oplag, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag 1999 [1996]
- Knox, Sara: »Hearing Hardy, Talking Tolstoy. The Audiobook Narrator's Voice and Reader Experience«, i: Matthew Rubery (ed.): *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, New York & London: Routledge 2011, s. 127-142
- Kofoed, Rud: »Klar Toyota i blodbogen«, i: *Ekstrabladet*, 21.5.1982
- Kondrup, Johnny: *Editionsfilologi*, København: Museum Tusulanum 2011
- Kooistra, Lorraine Janzen: »A Modern Poetry of Sensation: Three Christmas Gift Books and the Legacy of Victorian Material Culture«, i: Colette Colligan & Margaret Linley (eds.): *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century. Image, Sound, Touch*, Farnham: Ashgate 2011, s. 107-136
- Kooistra, Lorraine Janzen: *The Artist as Critic. Bitextuality in Fin-de-Siècle Illustrated Books*, Hants & Brookfield: Scholar Press & Ashgate Publishing Company 1995

- Kreutzfeldt, Jacob; Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.): *Mellem ørerne – PERformer HØJHOLT*, København, Roskilde & Søborg: Informations Forlag, Museet for Samtidskunst & DR Multimedie 2004
- Kristensen, Sven Møller: *Avantgarden og hæren. Litteratursociologiske essays*, 2. reviderede og udvidede udgave, [København]: Forlaget Fremad 1988
- Kukkonen, Karin & Sonja Klimek (eds.): *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin: Walter de Gruyter 2011
- KulturPerler. Den Digitaliserede Kulturarv: <<http://kulturperler.kb.dk>>
- Ladefoged, Peter: *Elements of Acoustic Phonetics*, 2nd edition, Chicago: University of Chicago Press 1996
- Larsen, Bente & Klaus Nielsen: »Tekster og lyd – Dokumenter og digitalisering«, oplæg til seminaret *Tekstvidenskab i det 21. århundrede*, 22.11.2010, Københavns Universitet, <<http://tekstvidenskab.inss.ku.dk/aktiviteter/tekstvidenskab21/teksteroglyd/>>
- Larsen, Erhardt: »Martin A. Hansens Roman om Hjertets Ufred« [1950], i: Ole Wivel (red.): *Omkring Løgneren*, København: Hans Reitzel 1971, s. 28-35
- Larsen, Finn Stein: »Et chor af poularter«, i: *Weekendavisen*, 26.11.1982
- Larsen, Finn Stein: »Højholt for folket«, i: *Weekendavisen*, 12.2.1982, s. 16
- Larsen, Finn Stein: »Nykritik«, i: Johannes Fibiger, Gerd Lütken & Niels Mølgaard (red.): *Litteraturens tilgange*, 2. udgave, Århus: Academica 2008, s. 77-97
- Larsen, Finn Stein: »Patologi og poesi«, i: *Weekendavisen*, 6.1.1984
- Larsen, Ole & Jens Schoustrup Thomsen: »Efterskrift. Hvordan Undervands-Tidende udkommer«, i: Clausen, Claus; Ole Larsen & Jens Schoustrup Thomsen (red.): *Vigtige digte!*, København: Tiderne skifter 1979, s. 253 f.
- Leth, Jørgen: *Det uperfekte menneske. Scener fra mit liv*, indlæst af forfatteren, MP3-cd, København: Gyldendal lyd 2006
- Leth, Jørgen: *Michael Laudrup. En film bliver til*, København: Hans Reitzel 1993
- Lindén, Patrik: *Svenska träbåtar. Om livet med träbåt*, Bonnier Fakta 2003, <<http://www.trabat.nu/>>
- Linné, Olga; Kalle Marosi & Erik Nordahl Svendsen: *Medieforskning i Danmarks Radio 1980/1981*, Forskningsrapport nr. 4B/81, Danmarks Radio 1981
- Lundblad, Kristina: *Om betydelsen av böckers utseende. Det svenska förlagsbandets framväxt och etablering under perioden 1840–1914 med särskild hänsyn till dekorerade klotband*, Malmö: Råmus 2010
- Lundblad, Kristina: »Om böckers värde«, i: Anders Mortensen (red.): *Litteraturens värden*, Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2009, s. 143-159

- Lütken, Gerd: »Litteraturteori – en have med forgrenede gange«, i: Johannes Fibiger, Gerd Lütken & Niels Mølgaard (red.): *Litteraturens tilgange*, 2. udgave, Århus: Academica 2008, s. 31-56
- Lyngsø, Niels: *Force Majeure*, Valby: Borgen 1999
- Lyngsø, Niels: »Kunstværkets rumtid«, i: *Dansk Noter* 2000:1, s. 71-75
- Lytteratur: <<http://www.lytteratur.dk>>
- Macksey, Richard: »Foreword. Pausing on the threshold«, i: Gérard Genette: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, translated by Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press 2001 [1997], s. xi-xxii
- Madsen, Carsten: »Per Højholt«, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede. Bind II. Fra Morten Nielsen til Hans-Jørgen Nielsen*, København: Gads Forlag 2001, s. 156-172
- Madsen, Carsten: »Per Højholt og lyd«, i: *Bogens Verden. Tidsskrift for kultur og litteratur*, Årgang 89, nr. 2, 2007, s. 26-33
- Madsen, Svend Åge: *Jakkels vandring*, 3. udgave, København: Gyldendal 1975
- Malina, Debra: *Breaking the Frame. Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus: The Ohio State University Press 2002
- Manoff, Marlene: »The Materiality of Digital Collections: Theoretical and Historical Perspectives«, i: *portal. Libraries and the Academy*, 6:3, 2006, s. 311–325
- McGann, Jerome J.: *The Beauty of Inflections. Literary Investigations in Historical Method and Theory*, Oxford: Clarendon Press 1985
- McGann, Jerome J.: *The Textual Condition*, Princeton: Princeton University Press 1991
- McKenzie, D.F.: *Bibliography and the sociology of texts*, London: The British Library 1986
- McLeod, Randall [Random Clod]: »Information on Information«, i: *TEXT* 5, 1991, s. 241-278
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, London: Sphere Books 1968 [1964]
- McMillan, Roy: »Off the Page, On the Ear – Recording Tess«, i: *The Hardy Society Journal*, Spring 2008, <<http://www.hardysociety.org/pdfs/spring%20journal%202008/Off%20The%20Page,%20On%20The%20Ear.pdf>> (tilgået 17.8.2011)
- Mees, Ludger: *Nationalism, Violence and Democracy: The Basque Clash of Identities*, Gordonsville: Palgrave Macmillan 2003
- The Mercury Theatre on the Air: <<http://mercurytheatre.info/>>
- Meulengracht, Preben: »Hvis De holder af østjysk!«, i: *Jyllandsposten*, 29.12.1984
- Meulengracht, Preben: »Sandheden en god løgn«, i: *Jyllandsposten*, 28.10.1984

- Meyhoff, Karsten Wind: »Alt sker i nuets boble eller historien om Højholts Sokrates«, i: Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.): *Mellem ørerne – PERformer HØJHOLT*, København, Roskilde & Søborg: Informations Forlag, Museet for Samtidskunst & DR Multimedie 2004, s. 163-170
- Middleton, Peter: *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press 2005
- Middleton, Peter: »How to Read a Reading of a Written Poem«, i: *Oral Tradition*, 20:1, 2005, s. 7-34
- Moegreen, Charles: »Elementær Satsteknik«, i: O. Hassing & C. Volmer Nordlunde (red.): *Bogtrykkerbogen. Lærebog ved Mesterprøven*, København: Nyt Nordisk Forlag – Arnold Busck 1946, s. 257-291
- Mogensen, John: »Stemmer fra det småborgerlige«, i: *Aarhus Stifttidende*, 18.11.1981
- Mortensen, Finn Hauberg: *Bibliografi over Villy Sørensens forfatterskab 1951-2001*, København: Gyldendal 2003
- Munch-Petersen, Erland: *Romanens århundrede. Studier i den masselæste oversatte roman i Danmark 1800-1870*, København: Forum 1978
- Muro, Diego: *Ethnicity and Violence. The Case of Radical Basque Nationalism*, New York & London: Routledge 2008
- Mølgaard, Niels & Johannes Fibiger: »At fortolke tekster« i: Johannes Fibiger, Gerd Lütken & Niels Mølgaard (red.): *Litteraturens tilgange*, 2. udgave, Århus: Academica 2008, s. 15-29
- Møllehave, Johannes: »Finn Quist. En hørespillets filosof«, i: Felix Nørgaard, Harald Krebs, Waldemar Wolsing & Ib Wiedemann (red.): *De musiske udsendelser. DR 1925-1975. Radioteater · Musik · TVteater*, bd. 3, København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck 1978, s. 142-150
- Naremore, James: *The Magic World of Orson Welles*, New York: Oxford University Press 1978
- Nelles, William: *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York: Peter Lang Publishing 1997, s. 132
- Nielsen, Klaus: »"Dem der griner, har ikk' forstået en skid af det hele." Om Gittes monologer og Højholts brug af metalepsis«, i: *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur* 31/32, 2011, s. 217-247
- Nielsen, Klaus: *Fra radiatoroman til best-seller. En tekstsociologisk undersøgelse af Martin A. Hansens Løgneren, 1950*, upubliceret speciale, Københavns Universitet 2007, <https://klausnielsenphd.files.wordpress.com/2011/01/nielsen_fra-radiatoroman-20071.pdf>

- Nielsen, Klaus: »Per Højholts monologer. Om Gitte, parateksten og værkbegrebet i boghistorisk perspektiv«, i: *Lychnos. Årsbok för idé- och lärdomshistoria*, 2010, s. 261-270
- Nielsen, Åse: *Fredagsåbent. Dialog med Per Højholt*, DR, 12.8.1983
- Nørgaard, Felix; Harald Krebs, Waldemar Wolsing & Ib Wiedemann (red.): *De musiske udsendelser. DR 1925-1975. Radioteater · Musik · TVteater*, bd. 3, København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck 1978
- Ong, Walter J.: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York: Routledge 2004 [1982], Kindle edition
- »Oversigt over antallet af tilmeldte licensbetalere«:
 <<http://www.dr.dk/OmDR/Licens/Fakta%20om%20Licens/2009011053652.htm>>
- Palm, Anders: »Att tolka texten«, i: Staffan Bergsten (red.): *Litteraturvetenskap – en inledning*, 2. upplaga, Lund: Studentlitteratur 2002 [1998], s. 189-203
- Paludan-Müller, Frederik: *Dandserinden. Et Digt*, København: C.A. Reitzel 1833
- Paludan-Müller, Frederik: *Ungdomsskrifter, Første Samling*, 4. reviderede udgave, København: C.A. Reitzel 1872
- Pamuk, Orhan: *Andre farver*, oversat af Tom Fagerland, København: Gyldendal 2009
- Pedersen, Ejnar Nørager: *Per Højholt anmelder og samtaler – en bibliografi*, Århus: Statsbiblioteket 2005
- Pier, John: »Metalepsis«, i: Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid & Jörg Schönert (eds.): *Handbook of Narratology, Narratologia; Contributions to Narrative Theory 19*, Berlin & New York: Walter de Gruyter 2009, s. 190-203.
 Findes også i en elektronisk udgave: Peter Hühn, et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press,
 <<http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Metalepsis&oldid=802>>
- Pier, John: »Metalepsis« i: David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London & New York: Routledge 2008, s. 303 f.
- Pills, Thrills & Bellyaches: »Multimedialistan 2010, plats 9: Äntligen kul med handsvett!«, 16.12.2010, <<http://pillsthillsandbellyaches.blogspot.com/2010/12/multimedialistan-2010-plats-9-antligen.html>>
- Poe, Edgar Allan: *Hemmelighedsfulde Fortællinger*, København: Gyldendal 1907-08
- Pontoppidan, Henrik: *Det forjættede Land*, udg. Esther Kielberg, Lars Peter Rømhild & Karsten Kynde, København: Gyldendal & Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 1997
- Poulsen, Poul Greli [topo]: »Farvel, Gitte«, i: *Morsø Folkeblad*, 5.2.1983, s. 1 & 6 f.

- Pound, Ezra: *Hugh Selwyn Mauberley*, London: The Ovid Press 1920,
 <<http://www.archive.org/details/hughselwynmauber00pounrich>>
- Praat: <<http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>>
- Prince, Gerald: »Disturbing Frames«, i: *Poetics Today* 27:3, 2006, s. 625-630
- Quist, Finn: »Radioteatret – det blinde teater«, i: Christian Ludvigsen & Stephan Kehler (red.): *Teatrets historie*. Politikens håndbøger nr. 278, København: Politikens Forlag 1962, s. 377-384
- Radio- og TV-frekvensundersøgelse 3.-9. november 1980*, 10A/80, Udført for: Danmarks Radio af Observa, Institut for Erhvervsanalyser og Markedsforskning, Observa 1980
- Radio- og TV-frekvensundersøgelse 2.-8. november 1981*, 8A/81, Udført for: Danmarks Radio af Observa, Institut for Erhvervsanalyser og Markedsforskning, Observa 1981
- Rasmussen, Anders Juhl: *Arenamodernisme. Rekonstruktion af en position i nyere dansk litteratur*, ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 2011
- Rasmussen, Krista Stinne Greve: *Transponeringsprocesser i lyriske værker fra førsteudgave til samlede digte og tekstkritiske udgaver*, upubliceret speciale, Københavns Universitet 2010
- Rasmussen, Krista Stinne Greve & Klaus Nielsen: »Boghistorisk metode«, i: Gorm Larsen & René Rasmussen (red.): *Litteraturanalytiske metoder*, 2012 [in print]
- Reeves, Philip: *Larklight, or The Revenge of the White Spiders!* London: Bloomsbury Publishing 2006
- Rem, Tore: »Innledning«, i: Tore Rem (red.): *Bokhistorie*, [Oslo]: Gyldendal Norsk Forlag 2003, s. 11-42
- Rogers, Shef: »How Many Ts Had Ezra Pound's Printer?«, i: *Studies in Bibliography* 49, 1996, s. 277-283
- Rubery, Matthew: »Introduction. Talking Books«, i: Matthew Rubery (ed.): *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, New York: Routledge 2011, s. 1-21
- Ryan, Marie-Laure: *Avatars of Story*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press 2006
- Said, Edward W.: *Humanism and Democratic Criticism*, New York: Columbia University Press 2004
- Sangild, Torben: »Radio signature analysis – Radiolab«, i: *SoundEffects* 2:1, 2012, s. 139-152
- Sauerberg, Lars Ole: *Litteraturvidenskabens siden nykritikken. En kort introduktion*, Odense: Odense Universitetsforlag 2000
- Schou, Søren: »Intethedens grimasser«, i: Michael Bruun Andersen, Tage Bild, Peter Larsen, Britta Lundqvist, Peter Madsen, Søren Schou & Karen Syberg: *Dansk*

- litteraturhistorie 8. Velfærdsstat og kulturkritik 1945-80*, 3. udgave, København: Gyldendal 2000 [1983-85], s. 465-468
- Screenflick: <<http://www.araelium.com/screenflick>>
- Shillingsburg, Peter: *From Gutenberg to Google. Electronic Representations of Literary Texts*, Cambridge: Cambridge University Press 2006
- Shillingsburg, Peter: »How Literary Works Exist: Implied, Represented, and Interpreted«, i: Willard McCarthy (ed.): *Text and Genre in Reconstruction. Effects of Digitalization on Ideas, Behaviours, Products and Institutions*, Cambridge: Open Book Publishers 2010, s. 165-182
- Sjönell, Barbro Ståhle (red.): *Textkritik. Teori och praktik vid edering av litterära texter*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1991
- Skjerbæk, Esther & Thorkild: *Henrik Pontoppidans forfatterskab. En bibliografi*, red. af René Herring, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & Det Kongelige Bibliotek 2006
- Smith, Jokum: *Bogfremstilling. En introduktion for bogvenner*, København: Foreningen for Boghaandværk 1968
- Soames, Nicolas: »Once more, with feeling«, i: *The NAB Blog Archive*, 1.10.2010, <http://www.naxosaudiobooks.com/blog_archive.htm>
- Söderlund, Petra: »Blodigt rött eller sobert sepiabrunt? Selma Lagerlöf och den bibliografiska koden«, i: Mats Malm, Barbro Ståhle Sjönell & Petra Söderlund (red.): *Bokens materialitet. Bokhistoria och bibliografi*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 2009, s. 96-119 & 249
- Söderlund, Petra: *Selma Lagerlöf & Co. Litteratursociologiska och textkritiska analyser*, Uppsala: Uppsala universitet 2011. Findes også i en elektronisk udgave fra 2010, <<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-141099>>
- Sonne, Harly & Christian Grambye: »Op og ned med Gitte. Findes tekstanalysen? Per Højholt: Gittes monolog om Alperne som eksempel« i: *Litteratur & Samfund* 46, 1990, s. 72-89
- Steffensen, Bo: »Receptionsæstetik«, i: Johannes Fibiger, Gerd Lütken & Niels Mølgaard (red.): *Litteraturens tilgange*, 2. udgave, Århus: Academica 2008, s. 327-357
- Sterne, Jonathan: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham & London: Duke University Press 2003
- Sterne, Jonathan: »The mp3 as cultural artifact«, i: *New Media & Society* 8:5, 2006, s. 825-842
- Sterne, Laurence: *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Volume 3, 2nd edition, London 1761

- Sterne, Laurence: *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Volume 9, London 1767
- Stoddard, Roger E.: »Morphology and the Book from an American Perspective«, i: *Printing History* 9:1, 1987, s. 2-14
- Storm, Ole: »Kildren og kradsen«, i: *Politiken*, 24.9.1985
- Strunge, Michael: *Skrigerne. Punktekster 1976-79!!*, København: Borgen 1980
- Svedjedal, Johan: »Boken tiger, boka talar«, i: Mats Malm, Barbro Ståhle Sjönell & Petra Söderlund (red.): *Bokens materialitet. Bokhistoria och bibliografi*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 2009, s. 26-52
- Svedjedal, Johan: »Textkritisk litteraturteori. Några linjer i svensk och anglosaxisk textkritisk debatt«, i: Barbro Ståhle Sjönell (red.): *Textkritik. Teori och praktik vid edering av litterära texter*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1991, s. 42-78
- Svendsen, Hanne Marie: »Originalt stof i oplæsninger. Radiromaner og radionoveller« i: Felix Nørgaard, Harald Krebs, Waldemar Wolsing & Ib Wiedemann (red.): *De musiske udsendelser. DR 1925-1975. Radioteater · Musik · TVteater*, bd. 3, København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck 1978, s. 151-155
- »Svenska träbåtar«, i: *Honey Design Stockholm*,
<http://www.honeydesign.se/Svenska_trabatar.html>.
- Sørensen, Jens Smærup: »Efterskrift«, i: Per Højholt: *Samlede digte*, København: Gyldendal 2005, s. 648-656
- Sørensen, Viggo: »Digter-satiriske kvababelser«, i: *Jyllandsposten*, 4.11.1981
- Sørensen, Villy: *Ufarlige historier*, København: Gyldendal 1955
- »Tarzan: Silver Screen King of the Jungle«, i: *The Tarzan Collection*, DVD bokssæt, Warner Home Video 2004, <<http://www.youtube.com/watch?v=1fQ631n5oGI>>
- Tjellesen, Peter & Bruno Enemark (prod.): *Syn for sagn. Per Højholt. Danske forfatterportrætter 2*, VHS, Horsens: Forlaget åløkke 1982
- Viemose, Hanne Højgaard: *Hannah*, København: Gyldendal 2011
- Vinyl Records Collectors Guide: »Vinyl Glossary«,
<http://www.vinylrecords.ch/Vinyl/vin_glossary.htm>
- Voegelin, Salomé: *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, New York & London: Continuum 2010
- Warde, Beatrice: *The Crystal Goblet. Sixteen Essays on Typography*, (ed.) Henry Jacob, Cleveland & New York: The World Publishing Company 1956
- Weissmuller Jr., Johnny: *Tarzan. My Father*, Toronto: ECW Press 2002
- Wellek, René & Austin Warren: *Theory of Literature*, 3rd edition, Middlesex: Penguin Books 1968 [1949]

- Wentzel, Knud: »Personlighedsudvikling«, i: Aage Henriksen (red.): *Ideologihistorie I. Organismetaenkningen i dansk litteratur 1770-1870*, [København]: Fremad 1975, s. 74-99
- Westphal, Anja: »Politiet drev unge ud med tåregas«, i: *Politiken*, 27.10.1981, s. 1
- White, Glyn: *Reading the Graphic Surface. The Presence of the Book in Prose Fiction*, Manchester: Manchester University Press 2005
- Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*, edited by Donald L. Lawler, New York: W.W. Norton 1988
- Williams, William Proctor & Craig S. Abbott: *An Introduction to Bibliographical and Textual Studies*, 4th ed., New York: The Modern Language Association of America 2009
- Windfeld, Bent: »Frihed og lighed i hverdagen«, i: *Kristeligt Dagblad*, 19.12.1981
- Windfeld, Bent: »Kunst og gru«, i: *Kristeligt Dagblad*, 8.12.1983
- Windfeld, Bent: »Ufordærvet menneskelighed«, i: *Kristeligt Dagblad*, 24.10.1984
- Wittkower, D.E.: »A Preliminary Phenomenology of the Audiobook«, i: Matthew Rubery (ed.): *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, New York & London: Routledge 2011, s. 216-231
- Wivel, Ole: *Martin A. Hansen. Fra Krigens Aar til Døden*, København: Gyldendal 1969
- Wivel, Ole: *Omkring Løgneren*, København: Hans Reitzels Forlag 1971
- Wolf, Werner: »Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon«, i: Jan Christoph Meister (ed.): *Narratologia. Narratology Beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, Berlin: Walter de Gruyter 2005, s. 83-107
- Østergaard, Anders: »Sære historier«, i: John Chr. Jørgensen (red.): *Dansk Forfatterleksikon. Værker*, København: Rosinante 2001, s. 270 f.

Bilag 1 – Bibliografi over *Gittes monologer*

I nedenstående bibliografi har jeg opstillet alle de publikationer, som kom i årene 1980-84. Disse inkluderer bøger, tidsskrifter og andre trykte former såvel som videoudgivelser samt radio- og tv-programmer. Senere oplag og udgaver samt liveshows indgår ikke. Hvad angår dateringen angiver † den usikkerhed, som er forbundet med bogfortegnelsen (jf. afsnit 4.4.1) eller anmeldelser. Hvis ingen nærmere datering har været mulig angives publikationsårets sidste dato efterfulgt af asterisk, fx 31.12.1982*. Dette skal læses således, at publikationen er udkommet i løbet af 1982 og altså senest den 31.12. DR's arkivnumre angives i parentes efter radiomonologerne.

- 23.09.1980 »Gittes monolog om Socialdemokratiet«, i: *Perspektivkassen*, DR (20741)
- 04.11.1980[†] »Gittes monolog om frihed«, i: Per Aage Brandt & Mark Hebsgaard (red.): *Frihed – en antologi*, København: Forlaget Rhodos 1980, s. 111
- 04.11.1980 »Gitte monolog om krisen i landbruget«, i: *Perspektivkassen*, DR (20757)
- 19.11.1980 »Gittes monolog om Danmark«, i: *Perspektivkassen*, DR (20753)
-
- 21.01.1981 »Gittes monolog om dagbladet Information«, i: *Perspektivkassen*, DR (20788)
- 03.06.1981 »Gittes monolog om frihed«, *Sommerens litteraturradio*, DR (20793)
- 12.06.1981[†] »Tre af Gittes monologer«, i: Vibeke Brock & Niels P. Frede Sørensen (red.): *Natur/menneske. Menneske/natur*, Hammel: Kaskelot 1981, s. 7-12; »Gittes monolog om naturen«, »Gittes monolog om alperne« og »Gittes monolog om haven«
- 03.11.1981[†] *Gittes monologer og andre kvababbelser*, [København]: Edition After Hand 1981
- 04.11.1981 »Gittes monolog om tåregas«, i: *Perspektivkassen*, DR (22014)
- 13.11.1981 »Gittes monolog om naturen«, i: *Digtning og teknologi*, DR (27940)
-
- 16.02.1982 *Gittes verden. Skæve streger til et portræt*, DR tv
- 21.05.1982[†] *Gittes monologer*, lp/mc, [København & Silkeborg]: Edition After Hand og Olga Production 1982
- 29.11.1982 »Jeg er en metafor«, i: *Information*, s. 5
- 01.12.1982 »Gittes monolog til Det Danske Akademi«, i: *Perspektivkassen*, DR (30756)

- 26.12.1982 *Nogle Gitte-monologer*, DR (20788); »Gittes monolog om Nationalbanken«, »Gittes monolog om venstrefløjen«, og »Gittes monolog om dagbladet Information«
- 29.12.1982 »Gittes monolog om biblioteker«, i: *Bibliotek 70 22*, s. 676 f.
- 31.12.1982* »Gittes monolog om tåregas«, i: *Kritik 61*, 1982, s. 70-74
-
- 15.01.1983 »Gitte... Det er mig!«, i: *Aktuelt*, s. 8 f.
- 29.01.1983 »Gittes monolog om solidaritet«, i: *Portræt af Gittes far*, DR (22251)
- 05.02.1983 »Gittes monolog om solidaritet«, i: *Morsø Folkeblad*, s. 6
- 31.03.1983[†] »Gittes monolog om bogklub«, i: *Bogklubben 198*, marts 1983, s. 20
- 31.08.1983[†] *Gittes sidste monologer – nye Gitte monologer*, lp/mc, Silkeborg: Olga Production 1983
-
- 23.10.1984 *Gittes monologer*, samlet udgave, København: Det Schønbergske Forlag 1984
- 31.12.1984* *Gittes monologer*, VHS/BETAMAX, Spicas Forlag & Olga Production 1984

Bilag 2 – Erik Skyum-Nielsens forord til *Gittes monologer* (1982)

Fra tid til anden modtager danske forfattere fra redaktører af radiomagasin og tema-antologier opfordring til inden for en vis, ofte kort frist at fremsætte kommentarer, i form af digte, til aktuelle begivenheder i ind- og udland. Og siden "forfatterens rolle i vort moderne samfund er at fungere som dets dårlige samvittighed", og de flinke redaktører tilmed har hjulpet ham over den første, ellers måske uoverstigelige forhindring: at finde noget at skrive om, burde intet være lettere for en digter der ønsker navn af sådan, end at sætte sig til maskinen og gå i gang. Men de letteste ting er undertiden de sværeste. Idet digteren går ind i rollen som lejlighedspoet, glemmer han let, at hans opgave er at lave kunst. Han engagerer sig – og begynder at tale som en politiker. Eller han pumper sit privatjag op til en humanistisk ballon, der klagende og anrørende svæver over fædrelandet og den samlede menneskehed, til hans patos punkterer sig selv. Så er det om at finde en grimasse der kan passe.

Per Højholt fandt for et par år siden en grimasse der viste sig at passe hver gang: *Gitte*, oraklet i Funder, let kendelig på sin midtjyske mundart, på den frejdige fortrolighed hvormed hun åbner sit hjerte for veninden *Susanne*, på den kærlige ærbødighed hun viser sin husbond *Preben*, og på et særligt, besynderlig digressivt engagement der får alt i verden udenfor til at handle om hendes egen. Forfatteren pålagde sig som en digterisk disciplin, at *Gitte* skulle sige rally, Toyota og hel'lost, ligemeget hvad hun snakkede om, – for han huskede fra sin egen teori, at det for artisten gælder om at opbygge og udløse en præcis forventning i publikum. Ligeledes huskede han, at det gode show altid med-inddrager sit publikum, mens siden radiodigteren ikke kan høre lytternes applaus – i form af latter eller tilbageholdt åndedræt – ikke se deres reaktion, når de smiler og rykker sig opstømt i sædet, måtte publikum repræsenteres i teksten selv, ved idelig appel til *Susanne*, ikk' oss, der dog aldrig svarer og ligeså godt kunne være en tøjkukke.

Da Per Højholt i marts '81 læste op af *Gittes monologer* i Huset, Kbh., kiggede jeg på ham efter forestillingen. Og jeg vil sige dig, *Susanne*, jeg blev skuffet: han svedtel' Æv, det er jo bare et menneske, tænkte jeg og gik hjem. Med andre ord: show'et var lykkedes perfekt. Artisten havde elimineret sin krop ved helt at udnytte den i illusionens tjeneste, han havde, med teoriens ord, gjort sig til sin færdigheds funktionær, så hans person forsvandt og kun en *son* blev tilbage, en *sound*, en stil, et mundtligt gummifjæs, en mimik blot hørbar i sprogets sikre rytme. En kunstnerisk maske var blevet til, udelukkende gennem *Gittes* skæve pauseringer, hendes langtudtrukne gentagelser, hendes tilsyneladende umotiverede ordsløjer, hendes rislende plapren deruda' – altså, lissom, godt nok, du ved, ikk' oss – og sårn.

Avflytte som en sproglig grimasse demonstrerer *Gittes monologer* de betingelser, hvorunder et udsagn bliver til. De er en tale reduceret til sine strukturelle grundelementer: et subjekt kommer til verden ved at komme til orde, idet jeg'et (1. person) for et du (Sus-2. person) fremstiller et noget (3. person). Gennem sit lydlige nærvær viser *Gitte*, at enhver tale er funderet i et fravær: jeg'et skaber sig her ved at spejle sig i et derværende ikke-jeg, den anden – monologen er i sin sprogbygning dialogisk – og jeg'ets tale får mening ved ustandselig i det udsagte at påkalde en ikke-tilstedeværende tredje, der garanterer sprogets forankring i realiteten. Når *Gitte* taler til *Susanne* og *Preben*, så er hun til, og sin identitet ve' hun da nødig gå glip a, man er jo den man er, ikk' oss, hun er, ihverfel.

Når *Gitte* taler, er der yderligere en *Anden* der taler, én der har ordet i sin magt. Han hedder forresten også *Preben*. Og behersker, foruden sproget, tillige økonomi og politik og sport og trafik. Når man ser bort fra naturen (som *Preben* med en unævnelig bemærkning brat river *Gitte* ud af), fra musikken (som han forgæves har knoklet for at lære) – og fra småfolkene (som ikke er der), så er *Gittes* verden *Prebens* verden, ligesom *Gittes* plapren et langt stykke af vejen er *Prebens* præken. *Gitte* taler til *Susanne*, og *Preben* taler til *Gitte*, og chefen taler til *Preben* . . . talebølberne brister, der er hele tiden en anden tale virksom, som i lag på lag ekkoer under det sagte. Der gives intet rum, hvor man kan sige noget uden at diskursernes polyfoni overdøver én, intet sted hvor man kan stå og hviske uden at talens fundament lige så stille skrider.

Det er kedeligt nok for dem der tror på muligheden af "realisme" åg "naturlig snak" eller hævder eksistensen af et særligt "kvindesprog" der éntydigt følger det biologiske køn. Og det er meget synd for dem der lever af at forankre deres buldrende tomsnak i "den brede befolkning", hvortil *Gitte* helt indiskutabelt hører.

Men samtidig er der noget opmuntrende i at opdage, at det tavse flertal overhovedet ikke bestiller andet end at snakke. At dagligsproget ikke er en i sig selv tyst hvilende natur, men tværtimod en hypersensitiv, kompleks artikulation, der må befinde sig tættere på kunsten end vi sædvanligvis tror, siden den blot med et kunst-greb kan gøres til show. *Gittes monologer* er ikke bare blindgyder, de er også modstand, håb og mulighed. Hun artikulerer, omend spagfærdigt, sin frihedsdrøm, sin udbyrdertrang, et oprør mod pikken og loven. Og fordi Per Højholt samtidig demonstrerer de betingelser hvorunder betydning produceres i det her mands-samfund, forekommer det kun logisk, at hendes længsel altid over-mandes af ubevidste holdninger som sætter sig igennem bagom hendes ryg.

Aflyttet på en anden måde: som et subjekts forsvinden, demonstrerer *Gittes* show ikke blot betydningsproduktionens betingelser, men også betydnings lovmæssige sammenbrud inden for industrisamfundene af i dag, intet mindre! Det er *Gittes* håb at komme til stede, ophæve forskel, få huller fyldt og lukket til, men hver gang hun prøver, forsvinder hun i sprogets forskels-spil, og trods alle forsøg på tildækning, fortielse og forskydning står meningsløsheden hver gang og gaber til slut som monument over en tømning. Det er med os og sproget som med *Gitte* og naturen: Eet me'en blir man aldrig. Sproget genlyder vedblivende af en rest eller mangel, som tilmed flytter sig drilsk, så man aldrig kan forudsige hvor man næste gang skal ile til undsætning og stoppe hullerne med ord (der så frembringer nye huller som også skal fyldes ud o.s.v.). Ikke for ingenting mangler *gitte* et Bir-, hvorimod *Treben* har et lem for meget.

Gittes storhed er, at hun trods disse umulige odds bliver ved og ved med at snakke, som en død teksts levende dementi af al den løgnagtigt opstyltede menings- og betydningsfuldhed, hvormed magten holder sig ved magten. Lige-som *Preben* er hun uhjælpeligt fanget i ideologiernes verbale edderkoppespind, men hun gør, i modsætning til ham, ingen større hemmelighed ud af sin usathed.

Gitte taler i det sorte hul, hvori magten og meningen imploderer – sagt med kulturfilosoffen Jean Baudrillards fra astrofysikken hentede metafor. Der snakkes om noget, men intet siges, hendes ord står og balancerer på kanten af en tavshed, et dyb, hvis politiske kontur deres omkredsen tydeligt markerer.

Gennem dette *intet*, dette nulhul, udtrykker Per Højholt *noget*, faktisk ikke så lidt, i en langtrukken, klart tonende lyd, en *sonus obscenus*, moderne dansk litteraturs smukkeste modulerede prut.

Om fisens nærmere beskaffenhed må man dog selv dømme – blot må man huske at betjene sig af *Susannes metode* – og høre efter. Der kan lyttes filosofisk, (kvinde) politisk, dybdepsykologisk og mere til. Vigtigst er, at forlægget er der, i det store fælles fnis.

Erik Skyum-Nielsen

Side 1

Gittes monolog om Danmark
Gittes monolog om frihed
Gittes monolog om Socialdemokratiet
Gittes monolog om krisen i landbruget
Gittes monolog om naturen
Gittes monolog om musik

Side 2

Gittes monolog om alperne
Gittes monolog om dagbladet Information
Gittes monolog om haven
Gittes monolog om tåregas

Optaget den 20/3 - 1982 på Nicodemus, Herning for indbudt publikum, efter ide af Teddy Hoffbeck og Niels Truelsen.

82001 A og B

Indspilningen foretaget af PUK studio, Gjerlev.

Fås som bog: Per Højholt:

Gittes monologer og ander kvababbelser
(ISBN 878748941 4) pris 98.00 kr. i.m.

Bilag 3 – Bibliografi over anmeldelser af *Gittes monologer*

1981

- Torben Brostrøm: »Den har da ikke gjort noget!«, i: *Information*, 4.11.1981
Viggo Sørensen: »Digter-satiriske kvababbelser«, i: *Jyllandsposten*, 4.11.1981
Jørgen Johansen: »Høj morskab«, i: *Berlingske Tidende*, 6.11.1981
Kristen Bjørnkjær: »Nej, altså, frihed det ka' jeg ikk' uden«, i: *Politiken*, 7.11.1981
John Mogensen: »Stemmer fra det småborgerlige«, i: *Aarhus Stifttidende*, 18.11.1981
Jacob Krøgholt: »Om Gittes monologer«, i: *Højskolebladet*, 106:39, 12.12.1981
Bent Windfeld: »Frihed og lighed i hverdagen«, i: *Kristeligt Dagblad*, 19.12.1981

1982

- »De sidste kvababbelser til indforståede«, i: *Aktuelt*, 5.1.1982
Finn Stein Larsen: »Højholt for folket«, i: *Weekendavisen*, 12.2.1982
Jens Henneberg: »Drømmerne, revserne, ironikerne og så de private«, i:
Aalborg Stifttidende, 10.3.1982
Rud Kofoed [Rud]: »Klar Toyota i blodbøgen«, i: *Ekstrabladet*, 21.5.1982

1984

- [I.T.]: »Gittes udgyldelser[sic]«, i: *Flensborg Avis*, 23.10.1984
Bent Windfeld: »Ufordærvet menneskelighed«, i: *Kristeligt Dagblad*, 24.10.1984
Erik Skyum-Nielsen: »Gitte in memoriam«, i: *Information*, 14.11.1984
[Lic]: »Budskab fra folkesjælens dyb«, i: *Børsen*, 28.11.1984
Preben Meulengracht: »Hvis De holder af østjysk!«, i: *Jyllandsposten*, 29.12.1984

Resumé

Denne afhandling handler om bøger og litteratur. Nærmere bestemt handler den om begrebet *det litterære værk*, som inden for litteraturvidenskaben er en problematisk størrelse. Formålet er at udfordre og i sidste instans omdefinere litteraturanalsens genstand og selve litteraturens centrum.

Når vi læser et værk, sker det altid via et medie – oftest en bog trykt på papir – og denne fysiske genstand udgør også en del af vores læseoplevelse. I afhandlingen forsøger jeg at syntetisere disciplinerne boghistorie og litteraturteori og opstille en metode for inddragelse af bogens materialitet i litteraturanalsen. Jeg mener, at man netop hermed kan opnå en bedre forståelse af, hvad der gør litteratur til litteratur.

Afhandlingen består af tre dele. I den første del redegøres for afhandlingens teoretiske og metodiske grundlag. Kapitel 1 introducerer de centrale boghistoriske begreber (bl.a. værk, dokument, tekst), som ligger til grund for mit litteratursyn. I kapitel 2 gennemgår jeg mine udgangspunkter i henholdsvis boghistorien og litteraturteorien, og i kapitel 3 redegør jeg for min tilgang til auditiv litteratur.

Anden del indeholder min analyse af Per Højholts store publikumssucces *Gittes monologer* (1981-84). Værket består af forskellige publikationsformer (radiooplæsninger, bøger, liveshows samt lyd- og videoudgivelser), og jeg analyserer derfor værket ud fra tre overordnede vinkler: en bibliografisk (kapitel 4), en narratologisk (kapitel 5) og en auditiv vinkel (kapitel 6). Anden del afsluttes med en sammenfattende fortolkning i kapitel 7, hvor resultaterne fra de tre foregående kapitler integreres i meningsanalysen.

I tredje del omsættes afhandlingens praktiske erfaringer til teoretiske overvejelser, dels om det litterære værkbegrebs beskaffenhed og fremtid, dels om litteraturanalsens mulighed for at aktivere værkets materialitet og andre boghistoriske aspekter. I kapitel 8 diskuterer jeg værkbegrebet i både boghistorisk og litteraturteoretisk forstand og pointerer, hvordan værket må udvides i to retninger: dels spatiale (materialiteten påvirker betydningen), dels temporalt (værket findes ikke i én bog, men repræsenteres af den samlede transmissionshistorie). I kapitel 9 lader jeg det boghistoriske værkbegreb være udgangspunkt for mit udkast til en litteraturanalytisk metode. Tredje del afsluttes med en konklusion i kapitel 10, som samler afhandlingens tråde.

Abstract

Klaus Nielsen: *Always Judge the Book by the Cover. On Book History and the Study of Literature – and Gitte's Monologues*, PhD thesis, University of Copenhagen 2012

This thesis is about books and literature. More precisely, it is about *the literary work* – a concept that poses a problem to the field of literary scholarship. The purpose is to challenge and ultimately change the object of literary analysis and the very centre of literature.

When we read a literary work it is always in the form of a medium – most often a book printed on paper – and this physical object is part of our reading experience. In this thesis I will attempt to synthesize book history and literary theory and devise a method for how material aspects can be used constructively in the study of literature.

The thesis is divided into three parts. The first part covers chapter 1-3 and deals with the theories and methods used. Chapter 1-2 introduces the central concepts of bibliography (e.g. work, text, document) and literary theory that form the basis of my approach. Chapter 3 deals with the challenges of analysing audio books and the materiality of sound. The second part contains the analyses of Per Højholt's humorous work *Gitte's Monologues* (1981-84). The work was published not only as books, but also as radio readings, audio and video releases, and presented in the form of live shows. As a consequence, I approach the work from three different angles: a bibliographical (chapter 4), a narratological (chapter 5), and an auditory angle (chapter 6). Chapter 7 concludes the second part with an interpretation of the work that integrates the results from the previous chapters.

The third part deals with the nature and future of the literary work, and how the material aspects of literature and other book historic observations can be engaged in the study of literature. Chapter 8 investigates different definitions of *the literary work* within book history and literary theory and discusses the possibilities of a uniform concept that can facilitate more interdisciplinary research. In chapter 9, I present my proposal for a material poetics – a method for integrating the bibliographical distinction between text, document, and book in the study of literature.