

## Indholdsfortegnelse

<b>1: Indledning</b>	<b>3</b>
1.1 Introduktion til Steen Steensen Blicher	4
1.1.1 Blichers digtning	5
1.1.2 Prosaen og realismen	7
<b>2: Teori om selvbiografi</b>	<b>9</b>
2.1 Philippe Lejeune – kontraktteori	9
2.2 Serge Doubrovsky – autofiktion	10
2.3 Poul Behrendt – dobbeltkontrakten	11
2.4 Performativ (selv)biografi – litteraturens tærskeltilstand	13
2.5 Virkelighedshunger	17
2.6 (Selv)biografi og realisme som referentiel genre og stilart	18
2.7 Virkelighedseffekt	20
2.8 Fiktionalitet	21
2.8.1 Pragmatisk tilgang	23
2.8.2 Fiktiobiografisme	25
2.9 Begrebslig tilgang til Blicher	26
<b>3: Læsninger og Blichers forfatterskab generelt</b>	<b>28</b>
3.1 Læsninger	28
3.1.1 "Skytten paa Aunsbjerg"	28
3.1.1.1 Selvbiografisk invitation	29
3.1.1.2 Fiktions invitation	30
3.1.1.3 For evigt en gåde	32
3.1.1.4 Involvering af læseren	35
3.1.2 "Steen Steensen Blicher"	36
3.1.2.1 Parateksterne	36
3.1.2.2 Afbigelse fra traditionel selvbiografi	37
3.1.2.3 Dichtung und Wahrheit	39
3.1.2.4 Svævende referentialitet	40
3.1.2.5 Performativ iscenesættelse af selvet	41
3.2 Blichers forfatterskab generelt	42
3.2.1 Generel æstetisk strategi	42
3.2.2 "Baglænds" og "Julianes Giftermaal"	43

3.2.2.1 Blicher vs. Peer Spillemand	43
3.2.2.2 Sammenfald mellem novellerne og biografiske data	46
<b>3.2.3 Biografisk irreversibilitet/reversibilitet</b>	<b>47</b>
<b>3.2.4 Sagn bliver til sagn/sand viden</b>	<b>48</b>
<b>3.2.5 Reception</b>	<b>51</b>
<b>3.2.6 Mellem fiktion og ikke-fiktion</b>	<b>51</b>
<b><u>4: Blicher og litteraturen af i dag – ligheder og forskelle</u></b>	<b><u>54</u></b>
4.1 Litteraturen på markedet – forfatteren som slagsargument	54
4.1.1 Forfatteren som mediebegivenhed	56
4.1.2 Medialisering	57
4.1.3 Længsel efter virkelighed	58
4.2 Læserens rolle	59
4.2.1 Ny modtagerkultur	60
4.3 Blicher, Claus Beck-Nielsen og Karl Ove Knausgård	62
4.3.1 Claus Beck-Nielsen	62
4.3.2 Claus Beck-Nielsen vs. Karl Ove Knausgård og generelt om selvfremsillingstendensen	64
4.3.2.1 Haarder om Karl Ove Knausgård i forhold til Claus Beck-Nielsen	64
4.3.2.2 Hauge – fiktionsfri fiktion	66
4.3.2.3 Behrendt – <i>Min kamp</i> som autonarration	68
4.3.3 Opsummering af Claus Beck-Nielsen vs. Karl Ove Knausgård	70
4.3.4 Blicher vs. Claus Beck-Nielsen og Karl Ove Knausgård	72
<b><u>5: Afrunding</u></b>	<b><u>75</u></b>
<b><u>Abstract</u></b>	<b><u>77</u></b>
<b><u>Litteraturliste</u></b>	<b><u>79</u></b>

## 1: Indledning

Den klare adskillelse af forfatter og værk, der længe har været *commes il faut*, mudres til, og man bliver tvunget til at finde nye måder at læse på. Uden at skrive egentlig selvbiografisk peger forfatterne legende på sig selv, lader værk og forfatter smelte sammen, uden at de derved bliver identiske; (Martin Glaz Serup: 5)

Som studerende er jeg blevet kraftigt advaret mod biografiske læsninger og den intentionelle fejlslutning. Jeg har lært altid at skelne mellem en bogs fortæller og forfatter – de er ikke identiske! Liv og værk skal holdes adskilt, et værk er autonomt og har sit eget liv uafhængigt af forfatteren. Men disse regler er under nedbrydning. Værkautonomien står for fald.

En af de betydeligste tendenser i den nordiske litteratur nu og de seneste ti til femten år er den (selv)biografiske tendens, hvor forfattere benytter sig af eget og andres liv i deres værker – også kaldet selvfremsstilling; et begreb, der rummer den dobbelthet, at forfattere stiller sig selv frem og samtidig frems stiller sig selv. Tendensen indbefatter både den iscenesatte blanding af liv og litteratur (fx Claus Beck Nielsen) og den tilsyneladende rå for usødet direkte gengivelse af levet liv i litteraturen (fx Karl Ove Knausgård). Nogen mener, at vi med den sidste version har at gøre med en helt ny litteratur. Og er man ikke enig, er det fordi man hænger fast i begreber som 'dobbeltkontrakt' (Poul Behrendt) og 'performativ biografisme' (Jon Helt Haarder). Hans Hauge forsøger sig med begrebet 'fiktionsfri fiktion' og Poul Behrendt taler for 'autonarration' i beskrivelsen af det nye (dvs. *Min kamp* af Karl Ove Knausgård).

Steen Steensen Blicher (herefter Blicher) var forgangsmænd for prosagennembruddet i Danmark i starten af 1800-tallet. Han gik fra at skrive digte til at skrive noveller, fordi noveller gav flere penge. Blicher anså ikke selv sine noveller for det bedste i sit forfatterskab, til trods for vi i dag kan se, at det er i hans noveller, han er nyskabende og brillerer. Udover muligheden for at tjene flere penge ville Blicher med novellen tæt på det virkelige – det realistiske – og væk fra det idylliserede verdensbillede, der prægede litteraturen før og samtidig med ham. Blicher benyttede sig af det virkelige i sine noveller og af andre personers liv lige såvel, som han plukkede af eget liv i sine værker på en legende måde, der har udfordret hans læsere lige siden.

Der er klare fællestræk mellem Blichers forfatterskab og den tendens, der spores i den nyere nordiske litteratur. Blicher viser sig dermed at være aktuel og interessant i en nutidig sammenhæng, og det er disse fællestræk (og forskelle), der skal udforskes i dette speciale. Jeg vil

afprøve begreber som bl.a. 'dobbelkontrakt', 'performativ biografisme' og 'autofiktion' på Blichers novelle "Skytten på Aunsbjerg" (1839), Blichers selvbiografi "Steen Steensen Blicher" (1846 (1840))<sup>1</sup> og mere overordnet på Blichers forfatterskab. Derudover vil jeg inddrage Roland Barthes begreb om 'virkelighedseffekter' og begrebet 'fiktionalitet' (Richard Walsh og Henrik Skov Nielsen). Med disse begreber i hånden vil jeg se på, hvordan Blicher bruger sit eget og andres liv i sine værker, og hvilken funktion det får. Ved at gå tilbage og se på Blichers noveller med begreber fra nyere litteraturteori åbnes op for nye aspekter ved Blicher. Når Blicher sammenlignes med den nyere litteratur og specifikt med Claus Beck-Nielsen og Karl Ove Knausgård bliver resultatet ikke blot en åbning af nye aspekter ved Blicher, men som biprodukt falder en mindre karakteristik af den nyere litteratur ud og et bud på, om der faktisk sker noget helt nyt i litteraturen – og hvori det nye i så fald består.

Derudover vil jeg sætte fokus på litteraturens forudsætninger og læserens rolle – på Blichers tid og i dag. Læseren viser sig nemlig at spille en stor rolle. Barthes proklamerede forfatterens død til fordel for læseren. Forfatteren er nu kommet igen, men ikke på bekostning af læseren. Han lever stadig i bedste velgående.

Specialet falder i tre hoveddele. Efter en kort introduktion til Blicher vil jeg se på det nye i litteraturen i form af en litteraturhistorisk gennemgang af teorien omkring (selv)biografi, der går fra en kontraktteoretisk til en strategisk, retorisk opfattelse. Denne gennemgang danner basis for at se på Blicher og hans tekster på ny. Herfra vender jeg tilbage til det nye i specialets tredje del, hvor Blicher sammenlignes med litteraturen af i dag. Ved at anskue Blicher på ny resulterer ikke alene i nye indsigter i forhold til Blicher, men også i forhold til litteraturen af i dag.

## 1.1 Introduktion til Steen Steensen Blicher

Steen Steensen Blicher blev født den 11. oktober 1782 i Vium præstegård og døde den 26. marts 1848 (Baggesen: 2+6). Blicher blev student i Randers og læste derefter teologi i København. Studiet blev afbrudt af sygdom, efterfølgende restituering på Falster som huslærer og af hans oversættelse af Ossians digte. I 1809 blev han endelig kandidat, og i juni 1810 giftede han sig med

---

<sup>1</sup> I 1840 var titlen "Steen Steensen Blicher", men da teksten udgives igen i 1846 med tilføjelser, er titlen: "Erindringer af Steen Steensen Blichers Liv, optegnede af ham selv". Jeg henviser til teksten under titlen "Steen Steensen Blicher", selvom jeg benytter mig af udgaven fra 1846.

sin slægtninges rige og unge enke Ernestine Juliane Berg, som tog sine penge med sig ind i ægteskabet. Pengene forsvandt dog hurtigt, både pga. statsbankerotten i 1813 (Baggesen: 3), og fordi Blicher ikke kunne forvalte sine penge. Resten af livet havde han gæld.

Der gik nogen tid efter endt uddannelse, før Blicher fik et præsteembede. Først i 1819 blev han præst i Thorning et job, hvor lønnen var lav. Senere fik han embedet i Spentrup<sup>2</sup>, hvilket gav mere, men aldrig nok. Blicher blev anklaget for druk og misrøgt af sit embede; han blev aldrig dømt, men følte sig alligevel presset til at forlade sit embede (Auken 2008b: 312-313). Blicher skulle på sine gamle dage være blevet ret uhumsk. De "gamle dage" startede med farens død i 1839. De to havde altid stået hinanden nær, men udover tabet af et nært familiemedlem betød farens død mere gæld (Baggesen: 6). Ægteskabet med Ernestine gik op og ned. I 1827 flyttede Ernestine for en tid til Randers, men efter et halvt år hentede Blicher hende tilbage. Mange mener at vide, at separationen skyldtes utroskab fra Ernestines side (Baggesen: 5).

### 1.1.1 Blichers digtning

Blicher debuterede i 1814 med *Digte. Første Deel*, der var inspireret af Ossians digte. Men han slog aldrig rigtig igennem med sine digte. Han forsøgte sig også med en anden anerkendt genre i tiden, nemlig dramaet. I 1825 blev *Johanna Gray* opført på Det Kongelige Teater, men det blev ingen succes. Herefter lagde Blicher poesien på hylden<sup>3</sup>, og kastede sig i stedet over prosaen (Baggesen: 3). Grundene til at Blicher vendte sig mod prosaen, især novellen, skyldtes både manglende anerkendelse for sine digte, men også at Blicher, som en af de få, havde stiftet bekendtskab med de relativt nye genrer: romanen og novellen. I forbindelse med sin oversættelse af Ossians digte havde Blicher lært sig selv engelsk. Derved stiftede han også bekendtskab med det 18. århundredes romantradition (Baggesen: 1). Dette bekendtskab inspirerede Blicher til brug af realismen som skrivestil og til en selvkommenterende og drillende fortællestil (Auken 2008b: 318).

Ydermere peger flere på, at skiftet til prosa skyldtes Blichers livsvarige pengeproblemer. Blicher debuterede som prosaforfatter med novellen "Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog"

---

<sup>2</sup> Kun én præst i Thorning kirke havde forinden Blicher taget sin afsked i løbet af 300 år. Resten var blevet i embedet til deres død. Præsten var Erich Sørensen Hinge, hvis biografi Blicher benyttede sig af, til en vis grad, i "Præsten i Thorning" (Langballe: 12-13).

<sup>3</sup> Det gjorde han bl.a. med digtet "Farvel til min første Kjæreste!" (Baggesen: 3)

(1824) i A. F. Elmquists tidsskrift *Læsefrugter samlede paa Litteraturens Mark*. Her blev forfatterne betalt pr. side, hvorfor noveller var bedre betalt end digte. Tidsskriftet indeholdt både digte, anekdoter og noveller; mange oversat fra tysk. Formålet var at underholde, og publikummet var bredt. Det var ikke et tidsskrift, der henvendte sig til den litterære elite. Som Baggesen beskriver det, var Elmquist "ikke den der diskriminerede som redaktør, og indholdet var blandet gods af dydsmentale historier, biedermeier-genrebilleder, kriminalhistorier og rædselsromantik." (Baggesen: 1). Novellerne i Blichers forfatterskab er af meget svingende kvalitet, men de fleste indeholder mord, kærlighed, lyst og måske en bortførelse.

I 1827 startede Blicher sit eget tidsskrift *Nordlyset*, hvor tre af Blichers, if. Baggesen, fire store noveller blev trykt, nemlig "Sildig Opvaagnen" (1828), "Hosekræmmeren" (1829) og "Præsten i Vejlbj" (1829)<sup>4</sup> (Baggesen: 12). Dog faldt antallet af abonnenter hurtigt og tidsskriftet lukkede. Men nu havde tiden arbejdet for Blicher. Prosaen og novellen som genre havde vundet indpas i de finere litterære kredse, så nu var genren ikke kun populær, men også dannet. Hans gamle noveller blev nu udgivet sammen med nye i bogform (Auken 2008b: 318). Blicher lod dog ikke poesien blive på hylden for altid. Efter længere tids sygdom skrev han sit lyriske hovedværk *Trækfuglene* (1838) (Baggesen: 5-6).

Blicher følte sig ikke tilstrækkeligt anerkendt i sin tid. Men Baggesen pointerer, at det var han. Han fik anerkendelse for det bedste af sin poesi, og hans noveller var populære. Problemet var, at Blicher ikke var en del af sin tid – "han var fremmed i og for sin samtid, en usamtidig hvis forfatterskab (og hele virke i øvrigt) peger tilbage mod det 18. århundredes fornuft og følsomhed og frem mod den realisme, som kom til at præge hans århundredes anden halvdel" (Baggesen: 1). Efter sin død blev Blicher dog mere anerkendt, netop fordi hans forfatterskab pegede frem og var forud for sin tid. Han har også siden inspireret mange andre forfattere (Baggesen: 18). Blicher var en af de forfattere med hvem prosaen brød frem og erstattede digte med noveller og romaner som foretrukket genre (Baggesen: 1). Han befandt sig således i en art nulpunktssituation, hvor han blev "den store grundlægger af den realistiske novelletradition i Danmark" (Baggesen: 3).

---

<sup>4</sup> Den sidste af de fire store er "Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog"

### 1.1.2 Prosaen og realismen

Auken peger på, at det litterære markeds udbredelse og borgerskabets stigende indflydelse har haft betydning for prosagennembruddet. Prosaen er borgerskabets genre, og da det litterære publikum voksede, var der potentiale for andet end lejlighedsdigte (Auken 2008a: 310).

Det nye ved prosaen og realismen, der stod i opposition til romantikken og idealismen, var dyrkningen af det lave frem for det ophøjede. Realismen opstod grundet et ønske om at få virkelighed i litteraturen, og ikke en forskønnet virkelighed, som den idealisterne stod for (Stounbjerg 2002: 23). Som Strindberg skrev det i en artikel "realism är det som vår tid vill. Full verklighet i konst, poesi, i alla livets förhållanden" (Stounbjerg 2002: 24). Man ville den nøgne sandhed. "Ideen om 'den nøgne sandhed' er en sådan retorisk forstærket illusion. En illusion er den, fordi realismen hverken er mere eller mindre sand end andre kunstarter." (Stounbjerg 2002: 25). Men prosaen imiterer virkeligheden bedre end andre genrer, derfor blev prosaen den foretrukne genre.

Litteraturen skulle afidylliseres, derfor "gik bevægelsen fra rene og ædle eller romantisk splittede helte, ofte af aristokratisk herkomst, til hverdagsmennesker i deres miljø skildret uden blufærdighedens slør. Arbejdet og dagliglivet fik plads i litteraturen, det samme gjorde arbejderne" (Stounbjerg 2002: 26). Det var det partikulære, det små, der blev dyrket (Stounbjerg 2002: 22). Blicher går imod den idylliske biedermeierske tendens i sin samtid ved netop at skildre det lave uden at forskønne det. Blicher voksede op i forskellige miljøer. Hans far var præst med rødder inden for bondestanden. Dertil kom moderens morbror Steen de Steensen, som var herremand på Aunsbjerg. Fruen på Aunsbjerg var søster til herremanden de Schinkel på Hald. Blicher tilbragte tid på både Aunsbjerg og Hald som barn, så han har bevæget sig inden for forskellige miljøer og samfundsklasser (Baggesen: 2), og han kan derfor skildre forskellige samfundsklasser troværdigt.

Som tidligere nævnt var Blicher inspireret af den engelske romantradition, og det, han lærte af den, var "dybest set at tage den realistiske fiktion alvorligt som fiktion: en historie fyldt med usandsynligheder bliver en sand historie, hvis den giver usandsynlighederne sandsynlighedens præg; og hvis forfatteren vil opnå det, skal han tage i agt at det vigtige ikke er hvad historien fortæller, men måden den bliver fortalt på" (Baggesen: 1). Og den måde er bl.a. realismen. Et

andet greb Blicher benyttede sig af var virkelighedsreferencer – geografiske, biografiske og selvbiografiske.

Ofte er Blicher blevet karakteriseret som hjemstavnsdigter, som digteren, der benyttede sig af dialekt og som digteren fra den jyske hede. Billedet af sig selv som den jyske hedes digter er Blicher selv med til at fremstille. Han indleder novellen "Skinsyge" (1845) således: "Jeg blev født, om end ikke midt i Lyngen, den dog saa nær, at jeg paa tre Sider havde de brune Gulvtæpper for Øjne. Hvilken Forandring for mig nittenaarige Lyngmand, da jeg som hovmester kom til det yndige Falster!" (Blicher 1845: 170). Men jeg vil altså se på hans blanding af fiktion og (selv)biografi. Det har mange haft for øje, og man har ofte kategoriseret hans tekster som det ene eller det andet, fx dokumentfiktion og erindringsfiktion (Baggesen) eller som selvbiografi. Især i sin samtid blev Blicher læst som om det hele virkelig var sket og var fuldt ud autentisk. Jeg vil se på Blichers blanding af fiktion og ikke-fiktion i lyset af nyere begreber samt se på den litterære virkning. Jeg vil også diskutere, om det giver mening at opretholde et skel mellem fiktion og ikke-fiktion i forhold til Blicher, eller om begreber som virkelighedseffekter og fiktionalisering er mere givtige.



## 2: Teori om selvbiografi

Før jeg kan begive mig ud i en læsning af Blichers noveller og selvbiografi med fokus på hans brug af (selv)biografisk materiale, skal den teoretiske ramme være på plads. I det følgende vil jeg tage en litteraturhistorisk tur gennem en del af det teoretiske (selv)biografiske felt. Kort ridset op er der sket et skred i forhold til at se selvbiografien som en afgrænset, ren genre, til at se selvbiografi eller selvfremsstilling som et æstetisk greb eller virkemiddel, man kan benytte inden for forskellige genrer. "Selvbiografien er en uren genre [...]. Den er referentiel, men ikke nødvendigvis empirisk korrekt, selv om vi læser den, som om den kunne være det." (Stounbjerg 2006: 24). Derfor kan man ikke påstå, at en selvbiografi er en underskreven tilståelse, hvor forfatteren står til ansvar for alt i teksten; ej heller kan man afvise en selvbiografi som ren fiktion. Værk og liv flyder sammen.

### 2.1 Philippe Lejeune – kontraktteori

For Philippe Lejeune flød liv og værk, selvbiografi og fiktion imidlertid ikke sammen. Definitionen på selvbiografi er if. Lejeune en "Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality." (Lejeune: 4). Han opsatte et skema i *Le Pact Autobiographique* (1975), hvor selvbiografi og fiktion er to skarpt adskilte størrelser. En tekst kan indgå to forskellige kontrakter (pagter) med sin læser: en selvbiografisk- eller en fiktionskontrakt. Lejeunes skema rummer ni muligheder, hvor de to dog forkastes som umulige. Op ad den ene akse lister Lejeune tre mulige kontrakter, en tekst fortalt i første person kan indgå med sin læser: fiktiv, selvbiografisk eller ubestemt. Den anden akse omhandler protagonistens navn, som kan være lig eller ulig forfatterens, eller uangivet. De to pladser, hvor hhv. protagonistens navn er lig forfatterens og falder sammen med en fiktiv kontrakt, og den hvor protagonistens navn ikke er lig forfatterens og falder sammen med en selvbiografisk pagt, anser Lejeune for umulige: "the coexistence of the identity of the name and the fictional pact, and that of the difference of the name and the autobiographical pact being excluded by definition." (Lejeune: 15). Dog skriver han om pladsen med identitet mellem forfatterens navn og protagonisten: "Can the hero of a novel declared as such have the same name as the author? Nothing would prevent such a thing from existing, and it is perhaps an internal contradiction from which some interesting effects could be drawn. But, in practice, no example of such study comes to mind." (Lejeune: 18).

Når navnet på forfatter og protagonist er identisk, udelukker det, if. Lejeune, "the possibility of fiction. Even if the story is, historically, completely false, it will be in the order of the *lie* [...] and not of fiction." (Lejeune: 17). Lejeunes skarpe skel mellem fiktion og selvbiografi viser sig at være for stift og simpelt, og ikke særlig nyttigt. Skulle man anvende skemaet på Blichers tekster, løber man hurtigt ind i problemer. Hans tekst "Steen Steensen Blicher" opfattes som en selvbiografi, men er fortalt i tredjeperson, mens "Skytten paa Aunsbjerg", der opfattes som en novelle (fiktion), har navnesammenfald mellem forfatter og fortæller og derfor efter Lejeunes skema burde være en selvbiografi, eller løgn. Måske kunne Lejeune ikke komme i tanke om nogle eksempler, men der var flere – havde Lejeune fx kendt til Blicher, havde han fundet et fint eksempel her.

## 2.2 Serge Doubrovsky – autofiktion

Lejeune afviste den mulighed, at en protagonist kan dele navn med forfatteren inden for den fiktive pagt. Han kendte i hvert fald ikke eksempler herpå, men påpeger, at hvis der fandtes sådanne eksempler, kunne de være spændende. To år senere udfyldte Serge Doubrovsky den ene af Lejeunes tomme pladser med *Fils* (1977), som han selv gav genrebetegnelsen autofiktion (Stounbjerg 2006: 25). I en autofiktion blandes selvbiografiske elementer med fiktive elementer, og det på en demonstrativ måde, påpeger Per Stounbjerg:

Ved demonstrativt at lade normalt uforenelige koder støde sammen skiller autofiktionen sig ud fra den selvbiografiske roman [...], der låner stof fra forfatterens liv, men indfører det i en tilforladelig litterær sammenhæng. Læserens tvivl og foruroligelse er tilsigtet [...]. Tekstens tilhørsforhold er uafgørligt på en måde, der forstyrrer såvel fiktive som autobiografiske læsninger. Med henvisning til, at fiktioner indgår konstitutivt i subjektdannelsen, insisterer autofiktionen på bedste postmodernistiske vis at udstille, problematisere og neutralisere de herskende genreoppositioner. (Stounbjerg 2006: 25)

E.H. Jones understreger i sin artikel "Autofiction: A Brief History of a Neologism", at termen 'autofiktion' siden Doubrowsky er blevet udvidet og bliver brugt i flæng uden konsensus om, hvad termen indebærer. Jones henviser til Doubrowskys forståelse af termen. Doubrowsky opfatter ikke autofiktion som værende forskellig fra selvbiografigenren, men som en variation af selvbiografigenren, en variation der er en naturlig udvikling af, at litteraturen udvikler sig over tid. Autofiktion er dermed slutningen af det 20. århundredes selvbiografi (Jones: 177-178), og Doubrowsky definerer autofiktion således, "autofiction doesn't perceive someone's life to be a

whole. It is only concerned with separate fragments, with broken-up chunks of existence, and a divided subject" (Jones: 176). Autofiktion hænger dermed sammen med en ny forståelse af selvet og identitet, som en ikke entydig, permanent helhed, men en omskiftelig, konstrueret størrelse: "Autofiction thus represents a way of acknowledging the constructed nature of selfhood," (Jones: 180). Vincent Colonna finder, at Doubrowskys forståelse af autofiktion snarere hænger sammen med den selvbiografiske roman og snævrer feltet ind ved at begrænse autofiktion til de tekster, hvor en forfatter opfinder en personlighed i eget navn, hvormed der kun er tale om en litterær eksistens (Jones: 178). Jones vender i sin gennemgang af termen tilbage til Doubrowsky, der påpeger, at hans tekster i eksplicit grad gør opmærksom på fiktive elementer (Jones: 180), og herved adskiller autofiktionen sig fra den selvbiografiske roman, som også Stounbjerg udpeger det i citatet ovenfor. At autofiktionen er mere fiktiv end en traditionel selvbiografi<sup>5</sup>, gør den ikke mindre sand. En autofiktion undgår at skabe en illusion om en fejlfri hukommelse, i stedet erkender den "the impossibility of memory and allow themselves the luxury of sketching an imaginary framework through which a truth can be told." (Jones: 180). Det er denne (Doubrowskys og Stounbjergs) forståelse af termen, jeg lægger mig opad.

Som et dansk eksempel på autofiktion nævner Stounbjerg *De måske egnede* af Peter Høeg. Samme roman er et af Poul Behrendts yndlingseksempler, når han taler om sit begreb 'dobbelkontrakten'.

## 2.3 Poul Behrendt – dobbelkontrakten

Poul Behrendt fortsætter med at operere med Lejeunes fiktions- og selvbiografiske kontrakt. Dog er de to kontrakter ikke længere (hvis nogensinde) skarpt adskilt, "igennem det sidste halve århundrede er de to kontrakter i stigende grad blevet indgået på skrømt." (Behrendt 2004: 49). Ofte vil et værk fremstå som fiktion, men det lader sig ikke afkode, uden at læseren kender til virkeligheden – det er en fiktionskontrakt med en hemmelig note. Han argumenterer for, at forfatteren og læseren kan indgå begge kontrakter, i forhold til samme værk, med en tidsforskydning. "I det øjeblik, hvor den slags hemmelige noter fremkaldes og udnævnes til en integreret del af værkets anlæg, opstår dobbelkontrakten i sin grundlæggende skikkelse, som en

---

<sup>5</sup> En selvbiografi vil altid til en vis grad indeholde fiktive elementer.

*tidsforskydning* i fastlæggelsen af to indbyrdes uforenelige aftaleforhold.” (Behrendt 2004: 49). Det er en strategi, en æstetisk nydannelse og et kalkuleret læserbedrag. Og netop i tidsforskydningen og læserbedraget ligger forskellen mellem autofiktion og dobbeltkontrakten, if. Behrendt.

Muligheden for at fusionere en psykoanalytisk associationsteknik med et modernistisk formsprog er den egentlige baggrund for Doubrovskys hævdede vekslen mellem sandt og falsk, faktisk og fiktivt [...]. Men det kommer der ikke i egentlig forstand nogen dobbeltkontrakt ud af. [...] I modsætning til hybrider eller fusionsbegreber som *faktion* eller *autofiktion*, der på forhånd postulerer en enhed, som (muligvis) ikke findes, udgår dobbeltkontrakten fra den modsatte forudsætning, dvs. fra læserbedraget, som er en moralsk kategori. (Behrendt 2004: 55)

Først indgås den ene kontrakt, fx en fiktionskontrakt, for så senere i værket at blive afsløret som selvbiografi, som det sker i Behrendts eksempel *De måske egnede* af Peter Høeg. Samme værk afsløres så senere igen, uden for værket selv, som fiktion (eller delvist – det, der i romanen fremstår som fakta, viser sig nok nærmere at være fiktivt, mens det, der fremstår som fiktion i romanen, nok nærmere er ikke-fiktion). Dobbeltkontrakten overskrider værkautonomien, da kontrakterne ikke kun indgås via værket selv, men i høj grad via parateksterne<sup>6</sup>. Forfatterens liv og værkets liv uden for værket har betydning, og den betydning kan ikke længere ignoreres (som med fx nykritikken). Hvis man som læser ikke kender til forfatterens virkelige liv, er man udenforstående, og værkets dobbelthed går tabt, og man kan kun læse enten fiktivt eller selvbiografisk. Hvis man derimod som læser kender til forfatterens liv, er man en privilegeret læser, der kan læse dobbelt – fiktivt og (selv)biografisk på én gang.

Stounbjerg nævner, at fiktioner ”indgår konstitutivt i subjektdannelsen” (jf. 2.2), og det er også en pointe hos Behrendt, at forskellen på selvbiografi og autofiktion (og dobbeltkontraktbegrebet) er, at ”I modsætning til selvbiografien, der i kraft af tidsafstanden mellem forfatter og hovedperson fremstår som *produkt* af identitet, er autofiktionen identitets-*konstruerende*, ikke i mimetisk, men ganske bogstavelig, tekstuel forstand.” (Behrendt 2004: 55). Der er et performativt træk ved autofiktioner og de værker, der går ind under begrebet

---

<sup>6</sup> Med paratekster tænker jeg på værkets for- og bagside, titelblad m.m., men også på artikler, interviews osv. om forfatteren og værket. Alt det, der har med teksten at gøre, men som ikke er en del af teksten selv (Søndergaard: 133). Så begrebet forstås ikke i så snæver forstand som Gérard Genettes første definition, men dækker mere hans udvidede begreb om ’epitekst’ (Søndergaard: 137-138).

dobbeltkontrakt.

## 2.4 Performativ (selv)biografi – litteraturens tærskeltilstand

Jon Helt Haarder er opfinderen bag begrebet performativ biografisme. Han ser performativ biografisme som en kunstnerisk strømning i tiden (Haarder 2004: 32), der også har været fremme tidligere; nu er der bare kommet navn og definition på. "Performativ biografisme betegner det at kunstnere bruger sig selv eller andre virkelige personer i et æstetisk betonet spil med læserens og offentlighedens reaktioner." (Haarder 2010a: 25). Det er et greb, men ikke et nyt greb, blot konstaterer Haarder, at der med nullerne kom et "biografisk boom" (Haarder 2010a: 27). Han henviser til Arne Melberg, der også ser tendensen som en fase, hvor grebet eller funktionen selvfremsstilling er herskende, og "vi er altså i en ny fase i selvfremsstillingens historie." (Haarder 2010a: 27). Og det er ikke kun selvbiografi, men også biografi, performativ biografisme beskæftiger sig med. Her adskiller begrebet sig fra autofiktion og fra dobbeltkontrakten. Autofiktion er blot en form for performativ biografisme (Haarder 2010a: 32). Ordet 'performativ' knytter Haarder til J. L. Austins talehandlingsteori, hvor konstantiver beskriver verden, mens performativer gør noget/skaber noget (Haarder 2010a: 28).

Med Wimsatt og Beardsleys essay fra 1946 om 'den intentionelle fejlslutning' startede aflivningen af forfatteren. Han blev erklæret død i 1968 af Roland Barthes i "La mort du l'auteur" (Behrendt 2004: 57). Forfatterens død gav liv til læseren og til teksten, idet teksten nu havde sit eget liv uafhængigt af sit ophav. Det blev ufint at læse biografisk. Hvis litteraturvidenskaben skulle beskæftige sig med en selvbiografi, skulle det være fordi, den havde litterære kvaliteter.

I et opgør med biografismens tendens til at gøre jagten på den historiske sandhed til forskningens hovedanliggende har den litteraturvidenskabelige selvbiografiforskning ligesom den strukturelle sprogvidenskab sat referenten i parentes. Den forskød fokus fra *bios*, det levede liv, til *autos*, selvbiografis subjekt, og *graphie*, den selvbiografiske skrift – hvad der i praksis ofte førte til en favorisering af den kunstneriske selvbiografi med litterære præentioner. Ideen om, at det liv, der lå bag værkerne, havde bedst af at blive liggende der, gjorde selvbiografien irrelevant for litteraturforskningen, hvis den ikke kunne læses som litterært værk – hvad den så blev. (Stounbjerg 2006: 29)

Med rette har biografismen været udkældt, bl.a. pga. intentionelle fejlslutninger. Ofte har fokus netop været jagten på den historiske sandhed om en forfatter, for derigennem at finde nøglen til

hans værker, hvorved eventuelle litterære kvaliteter overses (Stounbjerg 2006: 28-29). Som et eksempel herpå nævner Henrik Skov Nielsen, hvordan Hans Brix bruger Blichers hustrus formodede<sup>7</sup> utroskab som en nøgle til "Sildig Opvaagnen". I et kapitel med titlen "Sildig Opvaagnen" i *Blicher-studier* bruger Brix otte sider på Ernestines utroskab og toenhalf på selve novellen (Nielsen 2006: 60).

Jon Helt Haarder argumenterer for, at forfatteren skal tilbage i litteraturteorien og i analysen, men på en ny måde (Haarder 2004: 31). Han taler ikke for at vende tilbage til at se på "de store ånders privatliv og deres guldrandede intention. Værket er der stadig og står centralt. Det gør forfatteren også – men på en anden måde (Haarder 2010a: 29). Der er snarere tale om en begivenhed.

Der er sket en stor udvikling inden for medier siden det trykte medie først så dagens lys, og denne udvikling har også indvirkning på det trykte medie, idet de færreste forfattere i dag kun udtrykker sig gennem ét medie. Med det trykte medie er afsenderen fraværende fra produktet, når læseren sidder med det i hånden. Der er en naturlig afstand mellem det private, det der med sociologen Erving Goffmans begreber kaldes 'back-stage', og det man lægger frem 'on-stage' (Haarder 2004: 29). Medieteoretikeren Joshua Meyrowitz brygger videre på Goffmans to begreber og kommer op med et tredje: 'middleregion'. Eksplosionen af nye medier, bl.a. audiovisuelle medier, betyder, at det private stof fra bag scenen kommer frem, og de to scener kan ikke længere skarpt adskilles, hvorfor en middleregion bryder frem. I denne mellemtilstand flyder det private frit, samtidig med at man 'er på', "Kroppen og generelt det der før var privat, er synligt og relevant i kommunikation på en anden måde end i samfund, hvor det trykte ord med dets afstand mellem afsender, tekst og modtager, styrer." (Haarder 2010a: 38). Med andre ord: "*den elektroniske kommunikations tidsalder er den biografiske tidsalder.*" (Haarder 2004: 30). De nye medier har medført, at

---

<sup>7</sup> Henrik Skov Nielsen stiller sig tvivlende over for spørgsmålet om Ernestines utroskab, som ellers igennem tiden ikke er blevet betragtet som et spørgsmål, men som noget "man bare ved" (Nielsen 2006: 59). Til grund for antagelsen om Ernestines utroskab ligger Blichers ellevetals kode fra hans selvbiografi. Bl.a. herudfra er det udledt i *Gads danske forfatterleksikon*, at "Blicher hævdede hun var ham utro" (Nielsen 2006: 60). Nielsen påpeger, at han ikke kender til en kilde, hvor Blicher hævder det. Mere om det senere.

forfatteren er tilbage i litteraturen og i teorien<sup>8</sup>. Haarder indfører begrebet 'biografisk irreversibilitet' om det, at forfatterens biografiske oplysninger ikke kan holdes ude af litteraturanalysen (Haarder 2010a: 31). Det betyder noget for læsningen, hvad man som læser ved om forfatteren.

Jon Helt Haarder medvirkede i programmet *Ordkraft* på DRK d. 4. maj 2011, hvor emnet var performativ biografisme. Her er Haarder inde på, at fakta og fiktion blandes, når vi medialiserer os selv. Vi er mere 'på', og ligesom grænserne mellem offentlig og privat udviskes, var det i "nullerne der for alvor kom huller i grænserne mellem liv og litteratur." (Haarder 2010a: 26). "Det grundlæggende greb i performativ biografisme er ikke blot den biografiske reference, men også en markering af dette greb som netop et greb" (Haarder 2010a: 26). Han kæder dette sammen med Bolter og Grusins begreb om 'hypermediacy': at et medie giver os fornemmelsen af at komme helt tæt på virkeligheden, at nå den, samtidig med at man fascineres af mediets evne til netop det. Begrebet 'immediacy' ligger til grund for begrebet hypermediacy. Immediacy er det umedierede, det virkelige og et ideal. Haarder udtrykker det i *Ordkraft* således, at fiktion kradser mere, når man glemmer, at det er fiktion. Det kradser mere både for forfatteren og for læseren. Det er mere oprivende, fordi det fremstår som virkeligt, og læseren bliver en aktør.

Performativ biografisme finder sted i medierne. Medierne er en scene, hvor identiteter som begivenhed kan finde sted (Haarder 2010a: 27-28). Haarder henviser i sin artikel "Hullet i nullerne" (2010) flere gange til Erika Fischer-Lichte. Hendes eksempel på litteratur som performance/begivenhed er oplæsning. Haarder udvider ved også at opfatte udgivelsen af en bog som en begivenhed. Noget andet, han overtager fra Fischer-Lichte, er feedbackkredsløbet eller energikredsløbet, der skabes mellem "spillere og publikum på en måde der ophæver den absolutte grænse mellem parterne og gør alle til deltagere." (Haarder 2010a: 29).

Performativ biografisme er et greb, en funktion, et æstetisk virkemiddel, der skaber en virkelighedseffekt. Haarder kalder det *Thomas-funktionen* med henvisning til disciplen Thomas, der må stikke en finger i Jesu sår, før han tror på, Jesus er virkelig (efter opstandelsen). Virkelighedseffekterne kan skabes ved at skrive om traumer, kropsvæsker, private pinlige episoder osv. Det er en biografisk investering, man som læser må reagere på.

---

<sup>8</sup> Haarder understreger dog at det stadig er og skal være muligt at læse ubiografisk. En dygtig litterat kan altid vælge det biografiske fra i sin læsning (Haarder 2004: 31).

Æstetikken i performativ biografisme består i, at "den biografiske investering skaber en tærskelsituation hvor læseren står over for en retorisk kropslighed." (Haarder 2010a: 30). Det er uudholdeligt at være i denne tærskelsituation, man må som nævnt reagere. Der er tale om "litterær cutting" (Haarder 2010a: 31). Det er et greb enten at bekende pinlige privatheder eller at komme med selvbiografiske lunser (eller at gøre begge dele). Det er "en særlig æstetik, en æstetik der anbringer læseren i en ubekvem, men fascinerende rift mellem kunst og liv." (Haarder 2010a: 33), og som læser må man reagere på den biografiske reference enten moralsk (fx sagen om Jørgen Leth ang. *Det uperfekte menneske*) eller epistemologisk (fx sagen om Knud Romer ang. *Den som blinker er bange for døden*). Det er virkeligt og en fiktion på samme tid.

For Haarder er det ikke værket i sig selv, der er det mest interessante, men det værket afstedkommer af nye begivenheder, det kredsløb det sætter i gang. Med performativ biografisme rejser der sig etiske og moralske problemstillinger (det ses bl.a. i forbindelse med Leth, Romer, Knausgård, Ørstavik og Claus Beck-Nielsen). Og som Haarder siger i tv-programmet *Ordkraft*, er det hurlumhejet, al balladen omkring en udgivelse, der er interessant. Dermed er der tale om en ændret litterær æstetik. "Teksterne kan for så vidt netop ikke kun ses som litterære objekter. Der må anlægges en mere relationel (eller hvad man nu vil kalde den) betragtning: Hvordan griber udgivelsen af denne bog ind i de menneskelige interaktioners sfære?" (Haarder 2010a: 35). Værket bliver rum for social interaktion. Tærskelsituationen, hvor det er virkeligt men også en fiktion, kan man ikke opholde sig i ret længe. Man må vælge, om det er kunst eller ej, mener Haarder. Derfor kan man anlægge to vinkler på fx Leth-sagen. Enten vinklen, der siger, det er fiktion det hele, og ikke holder den faktiske person Jørgen Leth ansvarlig for noget. Eller vinklen, der læser bogen som en underskrevet tilståelse, der må få konsekvenser (hvad bogen også fik for Leth). Her mener jeg, der findes et alternativ, en tredje tilgang, der ikke kategorisk skelner mellem fiktion og ikke-fiktion. Det vender jeg tilbage til.

Med performativ biografisme er kontraktindgåelser afløst af (selv)biografisme som en strategi; et greb og et æstetisk virkemiddel til blandt andet at opnå en virkelighedseffekt, der involverer læseren og dermed har en indvirkning på verden uden for værket selv.



## 2.5 Virkelighedshunger

Et tværfagligt forskningsprojekt, der løb fra 1999-2002, er baggrunden for antologien *Virkelighedshunger* (2002) redigeret af Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen. Ærindet for projektet var "at beskrive, hvordan den nye medievirkeligheds visuelle optik aflejrer sig i samtidskunstens og –kulturens forskellige værker." (Knudsen og Thomsen: 21). Der er altså tale om et forsøg på at kortlægge en tendens, der går igen på tværs af forskellige kunstarter og medier. Projektet mundede ud i to seminarer med titlen "Virkelighedshunger" (Knudsen og Thomsen: 20-21). Knudsen og Thomsen er ligesom Haarder inde på, at de nye medier har medført, at grænserne mellem offentlig og privat og mellem fiktion og (selv)biografi har rykket sig (Knudsen og Thomsen: 11). De er mere eller mindre udviskede. Ikke-fiktion står ikke længere i klar opposition til fiktion, og det er dette 'mellemfelt' mellem fiktion og ikke-fiktion, der skal undersøges (Knudsen og Thomsen: 7).

Titlen på antologien henviser til "1990'ernes og 00'ernes kunst og kulturelle praksis" (Knudsen og Thomsen: 7). De peger på, at nye mediers opblomstring har medført en hunger efter noget virkeligt, noget umedieret, og "Det privates eksponering i f.eks. tv kan betragtes som et forsøg på at tilføre et stadigt mere simuleret medieunivers momenter af autencitet og ægthed" (Knudsen og Thomsen: 11). Dette forsøg knytter an til Bolter og Grusins begreb om hypermediacy, hvor brugen af medier kan føre til, at man glemmer mediet og får fornemmelsen af ren virkelighed – noget umedieret (immediacy). Der er altså en form for blanding af fiktion og ikke-fiktion, og if. Knudsen og Thomsen er det interessante ved de nye genreblandinger, at de "konstruerer nye realismeformer, der produktivt knopskyder på velkendte dikotomier mellem privat og offentlig. De nye former for reality-tv afføder en ny matrice for subjektivitet, der hverken er en rolle eller et "autentisk selv" men en performativ mulig udgave af subjektet" (Knudsen og Thomsen: 12). Slutningen af citatet her minder om Haarders performative biografisme og om begrebet 'selvfremstilling', hvor subjektet fremstiller sig selv samtidig med, det stiller sig frem.

Dogmet fra 1980'erne og postmodernismen, "alt er repræsentation", er erstattet af et nyt dogme, der lyder, "alt er virkeligt" (Knudsen og Thomsen: 10). Kunsten skal have rod og del i virkeligheden. Knudsen og Thomsen trækker linjer mellem 1800-tallets realisme og den nye realisme, de ser i 90'ernes og 00'ernes kunst (Knudsen og Thomsen: 13), og taler om "nyrealisme" (Knudsen og

Thomsen: 7). Et af kendetegnene ved de første realistiske værker var, at de i modsætning til romantikken, der dyrkede det skønne og det ophøjede, begyndte at dyrke det lave og det grimme (Knudsen og Thomsen: 13); motiver vi også genfinder hos Blicher (jf. afsnit 1.1.2). En væsentlig forskel fra 1800-tallets kunst og kunsten af i dag er opbuddet af medier, hvilket giver helt andre vilkår i relation til modtageren (Knudsen og Thomsen: 15). Værket er ikke længere begrænset til værket selv, det har et langt mere vidtrækkende begivenhedsfelt, der inkluderer modtageren. "De nyrealistiske værker er ofte relationelle i en sådan grad, at vanlige begreber ikke formår at beskytte den ofte pinligt berørte tilskuer, som i stedet må indgå en affektiv kontrakt med værket." (Knudsen og Thomsen: 10). Modtageren bliver slået af 'realitetseffekter' (begreb fra Roland Barthes), hvilket involverer læseren (Knudsen og Thomsen: 17).

## 2.6 (Selv)biografi og realisme som referentiel genre og stilart

Referencen er selvsagt ikke identisk med referenten. Den er, og her har de Man en god pointe, også en retorik, der kan analyseres litterært. Selvbiografien overtog mange af de effekter, der i realismen bidrog til at skabe et genkendeligt og tilforladeligt univers (cf. For eksempel Barthes 1968). [...] Vi kan vitterlig ikke slutte direkte fra tekst til liv, måske knap nok til dets eksistens. Men det er alligevel, hvad vi gør, når vi læser en tekst som selvbiografi. (Stounbjerg 2006: 31)

Stilarten realisme og genren (selv)biografi er begge størrelser, der refererer til det virkelige i et eller andet omfang. (Selv)biografi refererer til levet liv, evt. forfatterens eget, og realisme refererer til en socialt accepteret verden, "et kanoniseret virkelighedsbillede" (Stounbjerg 2002: 13). Men realisme er altid fiktiv (Stounbjerg 2002: 14), den lader bare, som om den er virkelig. If. Stounbjerg er realisme ikke en afgrænset periode, men en strømning, der som en bølge topper og bryder frem og andre gange er mere eller mindre væk, og han pointerer, at der er "mange realismer" (Stounbjerg 2002: 15). Med det in mente er der hjemmel for at tale om en ny realisme i den nyere litteratur. Bølgen topper igen i forbindelse med det (selv)biografiske boom, om end det ikke er en eksakt gentagelse af tidligere tiders realisme, især grundet de nye mediers opbud.

Realisme er "en repræsentationsform, der kan rumme virkelighedsspor [...] men hvor det reelle også sovses ind i fremstillingskonventioner, der gør den akkurat lige så kunstig som andre repræsentationssystemer" Stounbjerg (2002: 14). Realismen giver derfor ikke et 1:1 forhold til virkeligheden, selvom realismen ofte er blevet opfattet som "sand repræsentation af virkelighed."

(Stounbjerg 2002: 13). Drømmen om det findes; men i praksis er realismen vinklet litterær virkelighed, fyldt med huller, udeladelser, generaliseringer, overdrivelser og overraskelser." (Stounbjerg 2002: 20). Realismen giver derimod en "form for virkelighedsfremstilling. Den leverer en særlig vinkel på virkeligheden." (Stounbjerg 2002: 16), og kendetegnet for forskellige tiders realismer er if. Stounbjerg "en troværdig, ikke-idealiseret virkelighed", hvor forfatterens fantasi afgrænses af en fælles accepteret virkelighed (Stounbjerg 2002: 18). Virkeligheden, det der er en fælles antagelse om virkeligheden, er en referenceramme, hvor "sandsynligheden [er] overordnet sandheden" (Stounbjerg 2002: 19).

Realismen i det 19 årh. var en reaktion mod idealismen, hvorfor der kom et fokus på det grimme og en dyrkelse af 'den nøgne sandhed', som Stounbjerg kalder en "retorisk forstærket illusion. En illusion er den, fordi realismen hverken er mere eller mindre sand end andre kunstarter." (Stounbjerg: 2002: 25). Realismen gjorde op med romantikkens og idealismens forskønnede billede af verden, men selvom man ikke forskønner, konstruerer man stadig (Stounbjerg 2002: 29). Stounbjerg konstaterer gang på gang i sin artikel om realisme, at vi med realismen ikke har at gøre med et transparent vindue til virkeligheden, men en skrivemåde på linje med mange andre, og dermed ligeså fiktiv (Stounbjerg 2002: 14, 15, 29).

"Realismens tekster er referentielle. [...] Det er en pointe, at henvisningerne ikke kun er interne, men tværtimod aktiverer associationer til en kontrollerbar ydre verden." (Stounbjerg 2002: 27), som det også er tilfældet med genren selvbiografi. Realisme som stilart skaber en form for litteratur, som åbner sig op mod verden og indoptager verden. Denne åbning mod verden gør, at realismen ofte udfordrer fiktionen som grænse og fristes til at overskride den for at blive en "del af en mere autentisk virkelighed." (Stounbjerg 2002: 28).

Stounbjerg uddyber referentialitet i forhold til selvbiografien. Selvbiografier benytter sig af de samme teknikker som realismen for at skabe et tilforladeligt univers. "I selvbiografier er subjektets sandhed om sig selv normalt overordnet den objektive sandfærdighed. Derfor er de med Goethes ord *Dichtung und Wahrheit*. På en gang vel at mærke. Erindringer forstærkes, arrangeres og omdigtes." (Stounbjerg 2006: 23). Det er altså en dobbelt størrelse bestående af to tilsyneladende modsatrettede elementer – *Dichtung und Wahrheit*. Som Henrik Skov Nielsen formulerer det i forbindelse med læsninger af Blicher: "Her giver det ikke mening at spørge til sandheden, her giver det ikke mening at se bort fra sandheden." (Nielsen 2006: 65). Man kan ikke

slutte direkte mellem liv og tekst, der er ikke et 1:1 forhold, som Stounbjerg pointerer i citatet, der indleder dette afsnit, selvom det ofte er sket i forhold til Blicher og hans tekster. En selvbiografi refererer til levet liv, men ikke nødvendigvis nøjagtigt.

Selvbiografien henviser faktisk til forfatterpersonens liv; men det betyder ikke, at det tekstuelle jeg til punkt og prikke er identisk med det biografiske. Forskydningerne ophæver på den anden side ikke tekstens referentialitet. De gør den heller ikke til fiktion. I fiktionen er spørgsmålet om sandhed irrelevant. Læses en tekst *som* selvbiografi, underforstås det derimod, at det er meningsfuldt at diskutere, hvornår forfatteren lyver om sit liv. Ingen venter, at den til punkt og prikke skal være sand og realistisk, blot den ikke er demonstrativt utroværdig. [...] En falsk eller upræcis fremstilling er noget andet end en fiktiv. (Stounbjerg 2006: 24)

En forfatter kan altså godt huske forkert, forvrænge (bevidst eller ubevidst) og prale, uden at det dermed er fiktion.

Referencen er en retorik (jf. afsnittets indledende citat), der giver en litterær æstetisk virkning – en virkelighedseffekt. Derudover kan den også skabe forvirring, bryde det tilforladelige, når den blandes med fiktion. Men referencen kan ikke reduceres til kun at være retorik. Referencen til levet liv har en stoflighed, der ikke kan ses bort fra. Det er også referencens stoflighed, der if. Stounbjerg skaffer selvbiografier så mange læsere. Det gør noget ved læseoplevelsen, når man ved eller læser, som om det skrevne virkelig har fundet sted (Stounbjerg 2006: 22-23).

## 2.7 Virkelighedseffekt

Begrebet 'virkelighedseffekt' har jeg nævnt flere gange nu. Lad mig præcisere, hvad jeg forstår ved begrebet, og hvordan jeg vil bruge det.

Begrebet stammer fra Roland Barthes og hans essay "Virkelighedseffekten" fra 1968. Barthes tager udgangspunkt i en tekst af Flaubert, hvori der omtales et barometer, der ingen betydning har for fortællingen. Herefter stiller Barthes spørgsmålet: "Er alt i fortællingen betydende, og hvis ikke, hvis der altså i det narrative syntagma findes ikke-betydende områder, hvilken betydning har så denne ikke-betydning?" (Barthes: 164). Svaret er virkelighedseffekt (Barthes: 171). En detalje behøver ikke have en funktion, når bare den refererer til noget, der genkendes som virkeligt, "det "konkret virkelige" bliver ytringens tilstrækkelige retfærdiggørelse."

(Barthes: 169). Men det er ikke virkelighed, det er en referentiel illusion (Barthes: 171). Virkeligheden er den socialt accepterede virkelighed og derfor ikke virkeligheden som sådan. Sandsynligheden står over sandheden, fordi "det sandsynlige aldrig er andet end det vedtagne" (Barthes: 170) (jf. Stounbjerg). Med virkelighedseffekt er der tale om et litterært virkemiddel, hvor de tilsyneladende funktionsløse detaljer betyder virkelighed. "Efter at være blevet elimineret fra den realistiske udsigelse som denotativt indhold, vender "det virkelige" tilbage deri som konnotativt indhold, for i samme øjeblik disse detaljer anses for direkte at betegne det virkelige, gør de, uden at sige det, intet andet end at betyde det virkelige;" (Barthes: 171).

Jeg går videre i min forståelse af virkelighedseffekter end Barthes, og lægger mig mere op ad den forståelse, Lisa Bach Andersen når frem til i sit speciale "*Å gi faen og si det som det er*" om Karl Ove Knausgård:

Virkelighedseffekter er litterære effekter eller virkemidler, der fremmer læserens oplevelse af, at dette er virkeligt, autentisk og troværdigt. Virkelighedseffekter genererer en oplevelse hos læseren, som om det læste er sket. Målet eller resultatet er ikke en sand mimetisk gengivelse af den empiriske virkelighed, men derimod at repræsentationen opleves som sådan af læseren (Andersen: 24-25)

Udover detaljer kan bestemte genrer (fx dagbogsformen), inddragelse af læseren, virkelighedsreferencer (såsom geografiske og biografiske referencer), paratekster og realismen som stilart skabe virkelighedseffekter og dermed en opfattelse hos læseren om, at det, han læser, er virkeligt. En forfatter kan forsøge sig med forskellige litterære virkemidler, men forfatteren kan ikke styre, hvordan en tekst opfattes. Oplevelsen af en tekst, som værende i overensstemmelse med virkeligheden, kan variere fra læser til læser.

## 2.8 Fiktionalitet

Henrik Skov Nielsen og Louise Brix Jacobsen forsøger at sætte ord på det mellemværende Knudsen og Thomsen taler om – at præsentere et alternativ til de to poler, fiktion og ikke-fiktion, samt at bidrage med nogle analytiske begreber til de værker, hvor en skelnen mellem fiktion og ikke-fiktion ikke er nyttig eller udtømmende for forståelse af værket.

Henrik Skov Nielsen præsenterer i sin artikel "Natural Authors, Unnatural Narration" (2010) sin forståelse af begrebet 'fiktionalitet'. Hans forståelse tager afsæt i bl.a. James Phelan og Richard

Walsh. Om den kategoriske skelnen mellem fiktion og ikke-fiktion skriver Nielsen: "To put it bluntly, the advantage is that the borderline works, the disadvantage is that it does not exist" (Nielsen 2010: 281). Nielsen taler i stedet for, at forfattere kan bevæge sig ud over gængse kommunikationsmodeller og benytte sig af fikcionalitet som en retorisk strategi inden for både fiktive og ikke-fiktive fortællinger (Nielsen 2010: 276).

I diskussionen om fiktion vs. ikke-fiktion repræsenterer separatisterne den ene pol og panfiktionalisterne modpolen. Separatisterne (fx Lejeune) skelner mellem fiktion og ikke-fiktion og deler tekster op i enten det ene eller det andet. Panfiktionalister derimod skelner ikke, men betragter alt som fiktion. Til denne position hører bl.a. dekonstruktion og postmodernisme (Nielsen 2010: 280-281) (jf. "alt er konstruktion"). Forfatteren Maja Lucas repræsenterer denne fløj. Lucas svarer i sin artikel "Min fætters pik er lille" (2010) på, hvad en forfatter kan tillade sig at skrive. "Alt", er hendes svar, fordi "litterære tekster ikke [er] virkelighed." (Lucas: 183), de er "noget andet end virkeligheden." (Lucas: 184). En eventuel fætter kan derfor ikke tillade sig at blive sur, hvis hun i sin tekst skriver, at hendes fætter har en lille pik. Ligeegyldigt om han i virkeligheden har eller ikke har en lille pik. Hun taler for et værks autonomi. Et værk skal kunne læses og forstås uden baggrundsviden om forfatteren, ellers bliver litteratur for de indforståede, og det finder hun problematisk (Lucas: 189). Litteratur er ikke virkelighed, men folk glemmer det ofte, "Især hvis forfatteren drister sig til at skrive i jeg-form" (Lucas: 183). Lucas nævner i sin artikel bl.a. Knud Romer og hans roman *Den som blinker er bange for døden* (2006). Den skabte en del debat, og Romer blev beskyldt for at lyve. Det forstår Lucas ikke, da romanen visse steder er klart fiktiv. Romer stiller sig ligeledes uforstående over for den voldsomme reaktion i et interview til artiklen "Hjemme hos Danmark". "Man skulle tro, jeg havde skrevet den første jeg-roman i litteraturhistorien. Der er intet nyt eller mærkeligt i min bog. Det er noget, som alle forfattere gør.", og derudover mener han, at "Hvis jeg havde skrevet min roman, som den blev læst, var der aldrig nogen, der havde interesseret sig for den" (Larsen (b)). For Romer er virkeligheden blot et afsæt for fiktionen, idet han mener, "[...] at vi ikke har nogen umiddelbar tilgang til nogen virkeligheden [sic]. En hvilken som helst fremstilling af virkelighed er konstrueret, det er mental konstruktion, men mange mennesker ønsker måske at fortrænge bevidstheden om, at de går rundt i en bog, de faktisk selv skriver" (Larsen (b)). If. Romer er alt en konstruktion – en fiktion.

### 2.8.1 Pragmatisk tilgang

Nielsen afviser panfiktionalisme grundet læserne. Lucas er selv inde på det samme, det handler om, hvordan læseren opfatter værket. Det gør en forskel i læsningen, om man opfatter en tekst som fiktion eller ej (Nielsen: 280). Fiktionalitet er heller ikke et iboende træk ved en tekst. Det er en retorisk strategi, forfatteren kan benytte sig af, men forfatteren kan ikke styre, hvordan teksten opfattes af læseren. En læser kan opfatte en tekst, eller dele af en tekst, som fiktioniseret, uafhængigt af om den dominerende diskurs ellers er fiktiv eller ej. Nielsen citerer Walsh: "[...] a pragmatic theory of fictionality does not require detachment of fictive discourse from real-world context. [...] Fictionality is neither a boundary between worlds, nor a frame dissociating the author from the discourse, but a contextual assumption by the reader [...]" (Nielsen 2010: 294). Og konteksten, som læseren lægger til grund for sin antagelse, er if. Walsh parateksten. "Fictionality is the product of a narrative's frame of presentation, of the various possible elements of what Gérard Genette has described as the paratext" (Nielsen 2010: 281). Antagelsen er if. Walsh baseret på globale, dvs. teksteksterne træk. Nielsen taler for at fiktionalitet også kan vise sig lokalt, dvs. internt i teksten via forskellige teknikker.

Using any range of techniques of fictionality (including omniscience, free indirect discourse, simultaneous narration, imaginative supplementation, and counterfactual narrative) will locally produce fictionality that similarly invites certain interpretative operations at least towards parts of the narrative – without necessarily turning the *whole* narrative into a fictional text. (Nielsen 2010: 282).

Så selvom en tekst fx hedder roman (globalt træk), kan det opfattes som og være noget andet grundet lokale tekstinterne træk.

Desuden pointerer Nielsen, at en paratekst ikke altid er klar i sin udmelding, men kan lede i forskellige retninger. En paratekst giver ikke altid løsningen til, hvordan en tekst bør læses, og hvis man kun læser efter parateksten, kan det reducere teksten til kun at være fiktion eller ikke-fiktion. Han opstiller to typer af sådanne tekster, under- og overdeterminerede tekster, der begge befinder sig i en art "middle region, drawing on resources from both categories" (Nielsen 2010: 285). De er både fiktion og ikke-fiktion.

Underdeterminerede tekster præsenterer sig hverken som fiktion eller ikke-fiktion i parateksten. Som eksempel nævner Nielsen *A Million Little Pieces* af James Frey. Den blev opfattet som en selvbiografi, men blev senere afsløret som delvist fiktion og blev af hjemmesiden *The*

*Smoking Gun* omdøbt til "A Million Little Lies" (Nielsen 2010: 286). Det er underdeterminerede tekster, der kan skabe skandaler, især de, der først opfattes som ikke-fiktion, men senere afsløres som fiktion (Nielsen 2010: 285, note). Et modeksempel til denne antagelse er Knud Romers *Den som blinker er bange for døden*. Den skabte, som tidligere nævnt, skandale og debat, selvom parateksten er 'roman': den var altså ikke underdetermineret. Det til trods blev Romer beskyldt for at lyve. Skandalerne skyldes, at det betyder noget for læseren, om det, de læser, er virkeligt eller ej. Af danske eksempler kunne man også nævne *De måske egnede* af Peter Høeg og til dels *Kunsten at græde i kor* af Erling Jepsen<sup>9</sup>, om end vi ikke her har at gøre med skandaler af samme kaliber, som den omhandlende Frey. Det førte til en retssag mod Frey, og Frey forsvarede sig bl.a. ved hjælp af parateksten. På bagsiden blev genren angivet som 'memoir', og if. Frey er denne genre ikke fasttømret. Det er en undergenre af ikke-fiktion, som hverken er ikke-fiktion eller fiktion (Nielsen 2010: 288-289). Men som Nielsen påpeger, er en bogs paratekst ikke begrænset til bogens for- og bagside, men indebærer fx også markedsføringen af bogen (Nielsen 2010: 288).

Overdeterminerede tekster inviterer til at blive læst som både fiktion og ikke-fiktion via parateksten (Nielsen 2010: 284). Nielsens eksempel her er *Lunar Park* af Brett Easton Ellis, en roman der tydeligvis er fiktiv, men som også indeholder selvbiografiske elementer. Hvis man vælger at læse den som ren fiktion, vil det reducere romanen (Nielsen 2010: 292). Mens overdeterminerede tekster inviterer til at blive læst som både fiktion og ikke-fiktion på samme tid, inviterer underdeterminerede tekster også til at blive læst som både fiktion og ikke-fiktion, men ikke på samme tid<sup>10</sup> (Nielsen 2010: 295).

Med begrebet fikcionalitet i hånden tales der ikke om kontraktindgåelser mellem forfatter og læser, hvorfor forfatteren derfor heller ikke kan bryde en kontrakt og fx anklages for løgn. Fikcionalitet er en retorisk strategi, forfatteren kan vælge at benytte sig af i hele eller dele af tekster.

---

<sup>9</sup> Jepsen tilkendegav efterhånden, at flere og flere procenter af bogen er virkeligt stof.

<sup>10</sup> Denne pointe minder om Behrendts tidsforskydning inden for dobbeltkontrakten.



### 2.8.2 Fiktiobiografisme

Louise Brix Jacobsen har navngivet audiovisuelle mediers blanding af fiktion og fakta som fiktiobiografisme. Men til trods for at begrebet er udviklet til audiovisuelle medier, og Jacobsen primært gør brug af tv-serier som eksempel materiale, mener jeg, hun har nogle brugbare betragtninger, der kan anvendes på litteratur.

Jacobsen understreger, at betegnelsen 'fiktiobiografisme' er ét ord, da det biografiske og fiktioniserede ikke kan skelnes klart fra hinanden (Jacobsen: 61), der er tale om en dobbelthed. Værker, der falder ind under betegnelsen fiktiobiografisme, inviterer modtageren til at opfatte værket som (selv)biografisk og dermed referentielt; og som fiktivt/fiktioniseret og dermed ikke-referentielt. Invitationerne falder samtidigt. Dermed er der ikke tale om en tidsforskydning som i Poul Behrendts dobbeltkontrakt (Jacobsen: 72). I det hele taget indgås der ikke kontrakter, for en sådan kontrakt ville skulle brydes konstant. Det er uafgørligt, hvornår det fiktive erstatter det biografiske og omvendt, det er til stede samtidigt. Den biografiske uafgørlighed er netop, if. Jacobsen, kendetegnet ved fiktiobiografisme (Jacobsen: 58), som hun tænker i forlængelse af Haarder og definerer som "en specifik delmængde af de værker, performativ biografisme refererer til." (Jacobsen: 59). Et kendetegn ved begrebet er en tredelt referencestruktur, der består af referentiel, ikke-referentiel og svævende referentialitet (Jacobsen: 70). Det interessante her er det, hun kalder 'svævende referentialitet'. Det henviser til de oplysninger i et værk, der ikke kan afgøres som hverken fiktivt eller biografisk, "modtageren vil i disse tilfælde ikke vide, hvilken position, hun inviteres til at indtage" (Jacobsen: 62), så i sådanne situationer vil modtageren tøve. Og det er en intenderet tøven fra afsenderens side. "Fiktiobiografiske værker fødes ud af *hele* spillet på og med virkeligheden, og den skitserede modtagerposition er en forudsætning for at fortælle fiktiobiografisk, fordi modtagerens tøven og konstante fortolkningsforhandling med værket tænkes ind som strategi." (Jacobsen: 63). Den svævende referentialitet har potentiale for rygtespredning, idet værk og verden ikke kan adskilles, dermed kan fiktiobiografisme "have direkte indvirkning på virkeligheden" (Jacobsen: 64).

Et andet vigtigt aspekt ved fiktiobiografisme er modtageraktiviteten. Jacobsen argumenterer artiklen igennem for, at det ikke længere er muligt at opretholde en generisk skelnen mellem fiktion og ikke-fiktion, grænserne er brudt ned. Som argument bruger hun retssagen mellem Thomas Skade Rasmussen og Claus Beck-Nielsen m.fl. Hvis dommen var faldet ud til Skades fordel,

var det slut med virkelige personer i romaner, og hvis Claus Beck-Nielsen fik medhold (hvilket han gjorde), ville det betyde, at alt i romanen er fiktion, men "Ingen af disse muligheder er i overensstemmelse med 'virkeligheden', og derfor bliver retssagen et statement, der viser den generiske opfattelses utilstrækkelighed." (Jacobsen: 69). Hvis man skal skelne, er det modtageren, der skal skelne, dvs. "at skellet – eller forestillingen om et sådant – primært ligger i modtagerregi, og ikke er noget fast generisk givet." (Jacobsen: 70-71). De modsatrettede invitationer og den svævende referentialitet involverer i højere grad modtageren, idet "En sådan set samlet fiktiobiografisk invitation afføder en situation, hvor fortolkningen hele tiden er til forhandling." (Jacobsen: 74). Disse værker kræver en indviet modtager, da de forudsætter, at modtageren har en del forhåndsviden (Jacobsen: 65). Ellers vil dele af værket gå hen over hovedet på modtageren. Denne pointe minder om Haarders biografiske irreversibilitet, og generelt er det svært ved at se, hvor fiktiobiografisme i afgørende grad adskiller sig fra performativ biografisme. Jacobsen nævner den svævende referentialitet og biografisk uafgørlighed som kendetegn og som kerne for fiktiobiografisme (Jacobsen: 58, 74). Disse begreber, vil jeg mene, også gør sig gældende inden for performativ biografisme generelt (jf. at Jacobsen ser fiktiobiografisme som en delmængde af performativ biografisme) og dermed også inden for litteratur, hvor Jacobsen mere beskæftiger sig med audiovisuelle midler. Men det er vigtige pointer, hun får navngivet, og artiklen leverer derfor brugbare redskaber til mine forestående læsninger.

## 2.9 Begrebslig tilgang til Blicher

Blicher skrev længe før de teorier, jeg netop har gennemgået, opstod. Teorierne omkring autofiktion, performativ biografisme, fikcionalitet og fiktiobiografisme er alle udviklet og udsprunget af værker inden for litteratur, tv, film m.m. fra primært 1990'erne og frem (autofiktion fra sidst i 1970'erne). De beskriver og omhandler det nyeste inden for forskellige kunstarter, men min pointe er, at det nye måske ikke er så nyt endda<sup>11</sup>. Derimod kan de nyere teorier, jeg har gennemgået, applikeret på Blicher åbne op for nye og interessante aspekter ved Blichers forfatterskab, samtidig med kaster denne applikation på Blicher nyt lys over den nyere litteratur.

---

<sup>11</sup> Haarder skriver også, at performativ biografisme ikke er nyt, men at der lige nu er et boom, og det er først med bl.a. Haarder, der kommer fokus og ord på den æstetiske strategi.

I mine læsninger af udvalgte værker af Blicher vil jeg især trække på begrebet autofiktion og på Haarders performative biografisme og begrebet fikcionalitet. Jeg anser ikke kontraktindgåelser om henholdsvis fiktion og (selv)biografi som nyttige i forhold til Blicher. Han indgår begge kontrakter med sine læsere, men det sker samtidigt, og skulle man skelne, ville man konstant skulle bryde den ene kontrakt for at indgå den anden (jf. Jacobsen). Hos Blicher er der nærmere tale om autofiktionens intenderede leg med læseren og om brug af den (selv)biografiske reference som en strategi – et greb og et æstetisk virkemiddel, der inddrager læseren som en aktiv deltager, så vidt som det trykte medie er i stand til det. Derudover kan man tale om performative<sup>12</sup> elementer hos Blicher, at Blicher med sine tekster fremstiller sig selv og andre. Et udvidet begreb om virkelighedseffekter samt Walsh og Nielsens begreb om fikcionalitet viser sig også i højere grad at være relevant i forhold til Blicher frem for en kategorisk skelnen mellem fiktion og ikke-fiktion. Flere af Jacobsens begreber, svævende referentialitet og biografisk uafgørlighed, viser sig også at være anvendelige. Derudover inddrager Blichers tekster også sine læsere på omtrent samme vis<sup>13</sup>, som Haarder, Nielsen og Jacobsen pointerer. Blichers værker er ikke skarpt afgrænsede, men udvides ved inddragelse af både Blicher, andre biografiske personer og læseren. De kan dog læses autonomt, men herved kommer de ikke til sin fulde ret.

---

<sup>12</sup> Performativitet tænker jeg, i forlængelse af Harder, som knyttet til talehandlingsteoriens performativer – ord, som ikke beskriver, men som skaber noget. Hertil knytter sig også specialets titel "Den selvfremsillende Blicher", Blicher fremstiller/skaber sig selv, samtidig med at han stiller sig selv frem. Ligeledes er der elementer i Blichers forfatterskab, der minder om den destabilisering mellem afsender og modtager, som man ofte ser i performativ kunst, hvor modtageren går ind og bliver en del af værket.

<sup>13</sup> Den store forskel ligger i den mediemæssige udvikling. Antallet af medier på Blichers tid var stærkt begrænset, men Blicher udnytter det tilgængelige medie, det trykte medie, så godt han kan.

### 3: Læsninger og Blichers forfatterskab generelt

#### 3.1 Læsninger

Den første litteratur om Blicher var typisk biografisk orienteret og koncentrerede sig hovedsageligt om Blichers triste liv. Senere gik litteraturen om Blicher over til mere at omhandle hans særegne fortælleregenskaber og var generelt mere litterært orienteret (Harrits: 54). Det gælder fx Søren Baggesen, der i sin indledning til *Den Blicherske novelle* netop gør det klart, at han, modsat tidligere Blicher-litteratur, ikke vil være "personalhistorisk orienteret" og "læse novellerne ud fra personen Blicher i stedet for at gå direkte til teksterne" (Baggesen 1965: 8-9).

I dette kapitel vil jeg gå tilbage og ligesom tidligere tiders litteratur om Blicher have Blichers biografi in mente i mine læsninger af Blichers noveller; primært "Skytten paa Aunsbjerg" (1839) og Blichers selvbiografi "Steen Steensen Blicher" (1846 (1840)). Andre tekster af Blicher vil blive inddraget som uddybende eksempler i forhold til Blichers forfatterskab generelt. Som Martin Glaz Serup så rammende diagnosticerer, ligger forskellen, mellem biografiske læsninger og de læsninger nutidens litteratur lægger op til, i, "at hvor biografisk interesserede litteraturforskere må give den som nyfign privatdetektiv, er det her forfatteren selv der – med vilje – går ind og lægger 'spor' ud." (Serup: 5). Min pointe er, at Blicher også lagde spor ud, og dem bør man samle op uden at forfalde til biografiske læsninger, hvor nøglen til tolkningen af teksterne er Blichers eget liv. På baggrund af ovenstående gennemgang af det teoretiske selvbiografiske felt og de uddybende betragtninger angående fiktion vs. ikke-fiktion, vil jeg undersøge, hvordan Blichers brug af biografi spiller ind som litterære virkemidler. Det vil ikke være udtømmende læsninger. Læsningerne vil derimod have sit fokus rettet mod Blichers brug af sit eget og andres liv. Hvordan benytter han sig af blandingen mellem fiktion og ikke-fiktion, og hvilken virkning får det? Jeg vil undersøge hvilke nye aspekter nyere litteraturteoretiske begreber (autofiktion, performativ biografisme, fikcionalitet m.fl.) kan åbne op for ved Blichers forfatterskab.

##### 3.1.1. "Skytten paa Aunsbjerg"

Generelt er Blichers tekster, fx både "Skytten paa Aunsbjerg" og "Steen Steensen Blicher", tidligere blevet opfattet som "sande kilder til viden om Blichers liv og i alle tilfælde lagde [man] til og trak fra, som man troede det rimeligt." (Nielsen 2006: 58-59). De er altså ofte blevet læst, som om de var selvbiografiske, men alligevel også med en fornemmelse af, at ikke alt havde hold i

virkeligheden – opfattelsen af sandhedsindholdet i Blichers tekster har skiftet gennem tiderne. Som Nielsen påpeger, er Blichers teksters "genrestatus usikker". Med andre ord inviterer de i forskellige retninger.

Fortælleren i "Skytten paa Aunsbjerg" hedder Steen. Dette navn har han efter sin mors morbror Etatsraad Steen de Steensen, herremand på Aunsbjerg (Blicher 1839a: 225). Fortælleren bærer altså samme navn som forfatteren, og fortællerens slægtning deler navn med Blichers slægtning (jf. 1.1.2), hvorfor der med Lejeune skulle være tale om en selvbiografi. De fleste vil nok være skeptiske ved kategorisk at rubricere "Skytten paa Aunsbjerg" som selvbiografi, men den inviterer i den retning.

### 3.1.1.1. Selvbiografisk invitation

Blicher indskriver sig selv og nogle af sine slægtninge i teksten ved navns nævnelse, og han gør brug af andre biografiske referencer, fx omtaler fortælleren sig selv som en "gammel fattig Poet" (Blicher 1839a: 234). I novellen ser han tilbage på sine barndoms- og ungdomsår. Teksten er fra 1839, hvor Blicher har været 56-57 år gammel (Harrits: 60); det stemmer altså godt overens med, at Blicher var ved at være en gammel poet. I teksten optræder "min salig Fader"<sup>14</sup>, og faren begravet skytten Vilhelm og besøger Mette for at trøste hende efter Vilhelms død (Blicher 1839a: 233-234). Dette stemmer overens med, at Blichers far, Niels Blicher, var præst, og at han begravede Vilhelm Johansen, som var skytte på Aunsbjerg 1781-1791 (Harrits: 59 + 68). Blicher har dermed kendt en skytte på Aunsbjerg ved navn Vilhelm, dog med et noget mindre eksotisk efternavn end Martonniere. I teksten udpeger Blicher skyttens gravsted som "lidt nordud fra Kirketårnet" (Blicher 1839a: 234), og i en note underretter Harrits om, at man senere har gravet på Vium kirkegård og fundet metalknapper fra Aunsbjergskyttens uniform nord for tårnet. Her rejste man et minde med skriften: "Minde over skytten på Aunsbjerg Guillaume de Martonniere. Født 1728. Død 19 august 1791." (Harrits: 27, note). Ud over gravens placering gør Blicher brug af mange andre geografiske referencer: Aunsbjerg, Liselund, Vium, Them, Himmelbjerget osv. Mordet på bondepigen skulle også være en faktisk hændelse (Harrits: 59). Blichers referencer

---

<sup>14</sup> Harrits stiller spørgsmålet om teksten kunne være en "kærlig ihukommelse" af en person, og mener, at det er Niels Blicher, som mindes. Teksten handler bl.a. om død og sorg, og faderen døde tidligere samme år, som Blicher skrev "Skytten paa Aunsbjerg" (Harrits: 67-68).

stemmer overens med virkeligheden og forankrer dermed fortællingen i den; referencerne giver med andre ord en virkelighedseffekt. Læseren bliver inviteret til at læse teksten, som om det hele virkeligt er sket. Men referencerne stemmer ikke med virkeligheden til punkt og prikke. Alene skyttens navn fortæller os, at vi har at gøre med andet end ren selvbiografi.

### 3.1.1.2. Fiktions invitation

Skyttens efternavn er et af elementerne, der peger på teksten som fiktiv. Som før nævnt har der været en skytte ved navn Vilhelm på Aunsbjerg, men med det danskklingende efternavn Johansen. Efter at have nævnt skyttens navn første gang i teksten understreger fortælleren, at skytten "han var en Franskmand.", og straks derefter kommer han eventuelle kritiske røster i forkøbet "Jeg veed det nok: jeg er kommen i Ord for at lyve; og nu kunde maaske Én og Anden ogsaa her beskyldte mig for et Falsum. Men jeg er ikke bange; jeg kan legitimere mig" (Blicher 1839a: 225-226).

Et andet element, der peger på fiktion, er parateksten. Efter først at være blevet udgivet i *Kornmodn* (1839) bliver den senere en del af *Gamle og nye Noveller IV* (1846) og får derved genrestatus som novelle. I sin selvbiografiske tekst "Steen Steensen Blicher" (1846 (1840)) opstiller Blicher en liste over sine udgivne værker, og her kalder han *Kornmodn* for "en Samling af Noveller og Digte" (Blicher 1846: 60) og klassificerer dermed også selv "Skytten paa Aunsbjerg" som novelle.

Fortælleren gør os også flere gange opmærksom på, at der er tale om en fortælling – litteratur – et stykke fiktion. Han henvender sig flere gange direkte til læseren med bemærkninger, der bl.a. gør det klart, at han strukturerer fortællingen. Han sætter noget frem og holder noget tilbage for spændingen og den gode histories skyld, fx: "Men meer herom siden. Nu skal jeg foreløbig bede om Tilladelse, at fortælle Noget, som tildrog sig paa den Tid da stuepigen begyndte at faae Ondt i Tænderne." (Blicher 1839a: 227). Og senere:

Det er ej alene for at characterisere Hovedpersonen i denne min sandfærdige Fortælling, at jeg har fortalt Mordhistorien hisset, tilligemed Opdagelsesscenen; men fordi jeg næsten troer, at den sidste staaer i Sammenhæng med et andet Dødsfald, hvorom snart vil mældes. Men nu ville vi med Skytten tilbage til Aunsbjerg. (Blicher 1839a: 229)

Fortælleren, eller Blicher, tilføjer en note til "denne min sandfærdige Fortælling". Noten er en forsikring om, at fortællingen virkelig er sand<sup>15</sup>. Denne dobbelte understregning af fortællingens autencitet vækker mistanke og virker mere foruroligende, end den skaber tilforladelighed. Det afsluttende afsnit i teksten indledes også med en læserhenvendelse, der er foruroligende, hvis man antager teksten for sandfærdig: "Højtærede Læsere og Læserinder! harmes ikke paa mig! fordi denne lille Historie, der vel neppe kan anslaaes højere end til en stor Anecdote, er saa stykkeviis, dunkel og sørgelig." (Blicher 1839a: 240). Harrits påpeger, at en anekdote bl.a. defineres som opdigtet og "ikke alt for autentisk" (Harrits: 65).

Harrits kalder "Skytten paa Aunsbjerg" for illuderet realisme<sup>16</sup> og nævner scenen i Them kro som et eksempel, der bryder med denne illusion og som peger på fiktion (Harrits: 60). Fortællingen er en jegfortælling, og de fleste oplevelser er selvoplevede eller episoder, som fortælleren gør eksplicit opmærksom på, han har fået fortalt. På nær episoden i Them kro, hvor Vilhelm afslører en bondepiges morder. Her er Steen ikke tilstede, og han fortæller heller ikke om, hvem der skulle have indviet ham i episodens detaljer som fx "Til sidst blev han vred, stivede Ryggen til Væggen og raabte til Den, som igjen fremkom med sin Observation: "Hvad gaaer af Dig? Du tænker vel aldrig at jeg har Skyld i Karens død? Det – " her slog han med Knytnæve i Bordet" (Blicher 1839a: 228). Harrits tilskriver scenen i Them kro til "erindringens episke fantasi" (Harrits: 60).

Teksten inviterer læseren mere eller mindre eksplicit til både at læse teksten som en selvbiografisk tekst og som en fiktiv tekst. Blicher sætter oplysninger og opfordringer frem, for så senere at trække i land: Dette er en sandfærdig fortælling, jeg kan forankre den. Det er blot en anekdote, der ikke skal tages for pålydende. Skytten er omdrejningspunktet for fortællingen, og fortællingens gåder knytter sig til ham. Det samme gør spørgsmålet om fiktion eller ikke-fiktion. Steen, herremanden, herremandens kone og Blichers far (der dog ikke nævnes ved navn, men præstegerningen stemmer overens) er empiriske personer. Det er skytten Vilhelm også, men der findes, mig bekendt, ikke belæg for, at Vilhelm Johansen i virkeligheden skulle være en fransk adelsmand. Men det kan i princippet ikke blankt afvises. Papirerne, der skulle opklare hans fortid,

---

<sup>15</sup> Som Harrits påpeger, kommer disse forsikringer ofte netop der, hvor blandingen mellem fiktion og fakta sker. "Da han forbinder en faktisk mordhistorie med sin fiktive skytte og snart efter også med den ligeså fiktive Mette, bedyrer han – ligeledes i en fodnote – at hans fortælling "virkelig" er sandfærdig" (Harrits: 59).

<sup>16</sup> Her vil jeg påpege, at jeg forstår realisme i forlængelse af Per Stounbjerg som en skrivemåde blandt mange andre og derfor altid fiktiv. Harrits har åbenbart en anden opfattelse af ordet.

er aldrig blevet fundet (og dog<sup>17</sup>).

### 3.1.1.3. For evigt en gåde

Skytten Vilhelms fortid er en gåde, som teksten ikke giver svar på, men teksten antyder, at noget i Vilhelms fortid har gjort ham til den, han er: formørket og "saa alvorlig, at jeg aldrig mindes at have seet ham lee;" (Blicher 1839a: 226). Løsningen på gåden ligger gemt i et hemmeligt rum i et chatol. Skytten har i andre papirer skrevet til herremanden, hvordan han kan finde det hemmelige rum, men katten har væltet blæk ud over forklaringen, siger herremanden. Så papirerne er aldrig kommet for en dag.

Vilhelms død er også omgivet af mystik. Er hesten blot styrtet ved et uheld pga. tørvehuller? Eller har styrtet noget at gøre med det hul, man finder på hesten, som "en skarp Steen [kunne] have gjort;" (Blicher 1839a: 233)? Skal det tolkes, som om en af de tre personer i novellen ved navn Steen har noget med hans død at gøre? Vilhelm rider på herremandens befaling (Blicher 1839a: 232) ud på alheden, hvor én, som Vilhelm har taget for krybskytteri, bor. Derudover er denne person samtidig bror til den morder, Vilhelm afslørede. Nielsen kalder det en "Uriaspost" (Nielsen 2005: 88), og Vilhelm havde da også en anelse om sin død (Blicher 1839a: 237-238).

I starten af fortællingen er det også uklart, hvem der er far til tjenestepigen Mettes barn. Det kan undre, at hun overhovedet er blevet gravid, da karakteristikken af hende er, at hun er "saa anstændig i sin hele Opførsel, at Tjeneren, som ikke kunde undvære – og heller aldrig savnede – lidt Kjeresterie, saa med Én saa med Enanden, han kaldte hende – naar hun eller Vilhelm ikke hørte det - „Sipsippenip“." (Blicher 1839a: 227). Fortællingen leverer dog selv svar på, hvem der er far til barnet, og hvorfor Vilhelm påtager sig faderskabet. Mette blev forført pinedag af bondepigens morder. Drabet på bondepigen skulle være motiveret af morderens kærlighed til Mette. Vilhelm var den, som afslørede morderen, og han berøvede dermed Mette sin kæreste, hvorfor Vilhelm mener at være skyldig i at "gjengive hende, hvad jeg formaaer. Desuden" (Blicher 1839a: 237). Dette "desuden", som ikke bliver uddybet, er et af fortællingens huller. Flere har

---

<sup>17</sup> Henrik Skov Nielsen fortæller i sin artikel "Æstetik, politik og etik i "Præsten i Vejlbje"" om, hvordan Søren Kierkegaard har ladet sig inspirere af Blichers novelle, og lader papirerne komme for en dag. I *Enten-Elter* finder Victor Eremita en sekretær og deri en stak papirer, bl.a. nogle breve med etisk indhold. Forfatteren til disse breve hedder Vilhelm og er "etikeren par excellence." Senere lader Blicher også papirerne komme for en dag (Nielsen 2009: 149), mere herom om lidt.



tolket det, som om noget i Vilhelms fortid motiverer ægteskabet med Mette, og at ægteskabet dermed er et sonoffer for fortidens synder. Blichers fortsættelse til "Skytten paa Aunsbjerg", novellen "Guillaume de Martonniere" (1844)<sup>18</sup>, giver svar på, hvad der er sket i fortiden. Novellen foreligger i brevform og slutter med, at Guillaume skriver, han snart vil overgive brevpakken til Steensen. Guillaume har et forhold til en fattig pige i et fiskerleje og ønsker at gifte sig med hende. Familien sætter sig imod forholdet og vil i stedet, at han gifter sig med en af passende stand. Det viser sig til sidst, at Guillaume og pigen i virkeligheden er halvsøskende. Guillauges far har forført pigens mor og betalt en fisker for at gifte sig med hende, tage skylden på sig og være far for barnet. Guillaume slutter af med at fortælle, han er blevet gift af pligt, fordi hans indgriben resulterede i, at pigens (pigen som nu er hans kone) forfører, en morder, blev dømt for sine misgerninger (Blicher 1844: 169-183). Dette passer altså fint med, at morderen skulle være far til barnet. Men denne forklaring kommer alene fra herremandens mund i "Skytten paa Aunsbjerg", hvem man også kan mistænke for at være far til barnet. Denne forklaring understøtter "Guillaume de Martonniere" på sin vis også, hvilket Nielsen pointerer, idet novellen "i hele sin intrige udgør en bemærkelsesværdigt fuldendt parallel til den, som vi her anser for at være den der er i "Skytten på Aunsbjerg" (Nielsen 2005: 89, note); nemlig at herremanden har benyttet sig af sin position og forført en tjenestepige. En anden må påtage sig skylden og faderskabet, og i det første brev i "Guillaume de Martonniere" skriver Guillaume/Vilhelm: "hvad siger du saa om mig som Fisker?" (Blicher 1844: 169).

Et af indiciene, på at herremanden er far til barnet, er navnet. Skytten giver barnet fortælleren Steens navn, men det er også herremandens navn (Harrits: 61). Noget andet er de bemærkninger herremanden kommer med, da hans kone oplyser, at "'Mette er selvanden'" Da konstaterer han, at så må hun have "'været ved Mandfolk'" (Blicher 1839a: 229), hvilket er ganske indlysende. Nielsen mener, denne fremhævelse skyldes, at han føler sig anklaget (Nielsen 2005: 84). Da konen dernæst giver Vilhelm skylden, siger han: "'jeg troer, sandt for Herren! Du er – jeg havde nær sagt – Vilhelm er ligesaa fri som jeg.'" (Blicher 1839a: 229). Her er endnu et af tekstens huller. Hvad er det, herremanden næsten kommer til at sige? Derudover begiver Nielsen sig ud i et regnestykke. Herremandens afsluttende bemærkning oven på afsløringen af Mettes graviditet, Vilhelms påtagelse af faderskab og forlovelsen er: "'Aa! Vilhelm! kik ud i Ellerne

---

<sup>18</sup> Den udkom året efter Kierkegaards *Enten-Eller* (note Nielsen 2009: 149)

engang! om sneppen ikke skulde være kommen inat – vi skrive den Enogtivende.”” (Blicher 1839a: 231). I en anden udgave end min har Blicher realkommentaren, at det formodentlig er d. 21. marts, da det passer med sneppens træk (Nielsen 2005: 86). Her har Mette været så stor, at hun er blevet opdaget; måske i 5. måned. Vilhelm dør en dag i høsten dvs. i august-september, og Mette har født en gang i løbet af sommeren. Men det skulle være i pinsen, hun blev forført af morderen og blev gravid (Blicher 1839a: 237). Pinsen ”falder tidligst 10. maj og senest 13. juni” (Nielsen 2005: 87), så det passer ikke med en fødsel i løbet af sommeren. Derfor kan Mette stadig være blevet forført i pinsen, men det er altså ikke nødvendigvis hele sandheden om, hvem der er barnets far.

Som Nielsen pointerer, kan man ikke vide sig sikker på noget, og den ”stædige insisteren på en dato risikerer at dømme uskyldige” (Nielsen 2005: 88). Men teksten involverer læseren, og lokker læseren til at fælde en dom, både over hvem der er far til barnet, hvem der er skyld i skyttens død, og over hvad der er fiktion og fakta. Hvis dele af fortællingen er fakta, er det så også fakta, at herremanden, Blichers mors morbror, gjorde en tjenestepige gravid? Havde han noget med sin skyttes død at gøre? Nielsen stiller spørgsmålet, hvordan læseren skal efterforske skyttens død ”som et uløst eller et uløseligt mysterium?” (Nielsen 2006: 65). Det afhænger af, hvorvidt man læser teksten som en selvbiografi eller som fiktion. Der er her tale om svævende referentialitet, idet vi ikke kan afgøre, hvad der er biografisk fakta, og hvad der er fiktion. Det er elementer som disse, der får læseren til at stoppe op og tøve (jf. Jacobsen).

Ligesom svaret på gåden og sandheden om Vilhelm holdes skjult, skjuler Blicher for sine læsere, hvad der kan regnes for virkeligt, og hvad der er fiktion. Der er et hemmeligt rum under overfladen, hvor svaret ligger, men som vi ikke har adgang til<sup>19</sup>. Det er det, der gør teksten spændende, ”lige så æggende som uløselig” (Harrits: 58). Blicher lægger nogle lunser frem i form af biografiske data og tvetydige bemærkninger, som læseren kan kaste sig over, men læseren får aldrig svaret og bliver derfor ved at være sulten efter mere. Løsningen på, hvad man skal stille op med lunserne, beholder han klogt nok for sig selv. Derved kan han fastholde læserens interesse.

---

<sup>19</sup> Det samme gør sig gældende i ”Sildig Opvaagnen” (1828), hvor der er et hemmeligt rum i lysthuset. Der foregår ofte hos Blicher noget i det skjulte/under overfladen, som man ikke har adgang til.

#### 3.1.1.4 Involvering af læseren

Fortælleren i "Skytten paa Aunsbjerg" karakteriserer selv sin fortælling som dunkel og stykkevis, og han doserer også sin fortælling i brudstykker. Stykkerne giver til sidst et vist helhedsbillede, men der er stadig mange huller, der ikke er fyldt ud. Henvisningen til fortællingen som stykkevis og bemærkningen, "Er ikke al vor Kundskab *heneden* stykkevis" (Blicher 1839a: 240, min kursivering), leder tankerne hen på bibelcitatet fra 1. Korintherbrev kapitel 13, vers 10-12:

men når det fuldkomne kommer, skal det stykkevis forgå. Da jeg var barn, talte jeg som et barn, forstod jeg som et barn, tænkte jeg som et barn. Men da jeg blev voksen, aflagde jeg det barnlige. Endnu ser vi i et spejl, i en gåde, men da skal vi se ansigt til ansigt. Nu erkender jeg stykkevis, men da skal jeg kende fuldt ud, ligesom jeg selv er kendt fuldt ud.

Citatet synes at indramme "Skytten paa Aunsbjerg". Fortællingen starter ud med, at begivenhederne bliver gengivet, som Steen forstod dem som barn (fx Mette græd, fordi hun havde ondt i tænderne). Senere forstår han mere, men han erkender stadig ikke fuldt ud, dele er stadig en gåde. Her på jorden vil menneskets viden være ufuldstændig, men en gang i himlen, når det fuldkomne er kommet, skal vi kende fuldt ud og få klarlagt hele sandheden. Som Nielsen skriver, kan det, "der er "sandt for Herren" [...] være utilgængeligt for mennesker" (Nielsen 2005: 88). Men det afholder os ikke i at forsøge at afdække og løse de uløselige mysterier. Blicher gør med sine læserhenvendelser læseren til medvirkende. Til slut i teksten, lige inden han trækker i land og kalder fortællingen for en anekdote, efterlyser han chatollet. Hvis I derude ved noget, så giv besked. Det er samme teknik, som mange af nutidens tv-programmer benytter sig af, når de opfordrer til at ringe, sende sms-beskeder, billeder osv. Blicher opfordrer, med de begrænsninger det trykte medie nu engang har, til interaktivitet, og det bevirker, at modtageren kan gå fra at være en passiv tilskuer til at være en aktiv deltager.

Der blev rejst en gravsten med navnet Guillaume de Martonniere. Novellen har haft en indvirkning på verden og har inddraget læsere og fået dem til at handle, også i form af andre tekster (jf. 3.1.1.3 note 17), hvilket kan minde om det feedbackkredsløb, Haarder taler om. Man kan tale om performativ biografisme i forhold til "Skytten paa Aunsbjerg", idet Blicher i teksten stiller sig selv, og andre, frem og bruger det som et æstetisk virkemiddel. Det kradser mere hos læseren, kryber under huden på en anden måde, end hvis historien bliver fremlagt som ren og skær fiktion. Derudover er der så mange verificerbare biografiske data, at andre tilsyneladende

biografiske oplysninger må betegnes som svævende referencer, hvor man som læser står tøvende. Disse kan have ført til rygter i Blichers samtid (jf. Jacobsen), fx om hvordan skytten døde, og om herremanden på Aunsbjerg tog sig sine rettigheder i forhold til tjenestepigerne. I "Skytten paa Aunsbjerg" er det svært ikke at inddrage viden om forfatteren i læsningen (jf. Haarders begreb biografisk irreversibilitet), til trods for at den rubriceres som novelle, bl.a. fordi Blicher selv så eksplicit indskriver sig selv som jegfortæller. Derfor fremstår selvbiografien "Steen Steensen Blicher" også mere paradoksal, da Blicher her distancerer sig selv mere fra teksten.

### 3.1.2 "Steen Steensen Blicher"

Lejeune definerer en selvbiografi, som en "Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality." (Lejeune: 4) (jf. 2.1). Stounbjerg definerer selvbiografi som en særlig type af selvfremsstilling: "Den skildrer sin forfatter på en særlig måde, nemlig ved at skrive hans livshistorie. Den henviser således ikke kun til det skrivende subjekt, men også til det biografiske: en levet fortid. Til interaktionen med andre personer, til virkelige steder og begivenheder." (Stounbjerg 2006: 21). Derudover påpeger Stounbjerg, at genren selvbiografi er en uren genre. Det er en referentiel genre, men referencerne er ikke nødvendigvis empirisk korrekte (jf. 2). I det følgende vil jeg se på, hvordan Blichers tekst "Steen Steensen Blicher", som er blevet betragtet som en selvbiografi, passer ind i disse definitioner.

#### 3.1.2.1 Parateksterne

Lad os starte ved parateksterne. Poul Behrendt understreger, at kontrakter mellem forfatteren og læseren indgås via parateksterne, og Richard Walsh, at parateksten er fortællingens ramme og den kontekst, hvorudfra læseren får en opfattelse af, om den givne tekst er fikcionaliseret eller ej. Så det er interessant at se på, hvordan læseren er blevet inviteret til at læse Blichers tekst via parateksterne. Første gang Blichers tekst "Steen Steensen Blicher" blev udgivet i 1840, var det i tidsskriftet *Brage og Idun*, hvor den blev kategoriseret som både digterskildring og selvbiografi i forordet: "Artiklen "Digterskildringer" [...] fortsættes nu her ved nedenstående Selvbiografi" (Blicher 1846: 7). I 1846 udkommer den igen i *Gamle og nye Noveller*, og så skulle man jo tro, det var en novelle, men den kommer som den første tekst, og efter teksten kommer titelbladet igen.

Teksten kan altså også tolkes som en indledning til novellerne. I eftertiden er teksten altid blevet regnet for en selvbiografi (Nielsen 2006: 50-51), men måske en særegen af slagsen. Baggesen kalder i *Den Blicherske novelle* teksten for den "selvbiografiske opsats" og for "*Det selvbiografiske stykke*" (Baggesen 1965: 47+68). Dette synes mere at betone, at nogle træk ved teksten er selvbiografiske, men at det ikke nødvendigvis er hele tekstens essens. Baggesen undlader på den måde at give teksten en egentlig genrebetegnelse. Senere betegner han den som "Blichers selvbiografi" (Baggesen 1965: 69), men skriver ydermere om teksten, at det er en "højest ejendommelig selvbiografi" (Baggesen 1965: 68). Det er den, fordi den, frem for at give et sammenhængende billede af Blichers personlige og digteriske udvikling, er episodisk uden motiverende sammenhæng mellem de skildrede episoder. Baggesen bruger da også teksten til at argumentere for, at Blicher er novellist (Baggesen 1965: 71).

Blicher har ikke selv givet teksten en egentlig genrebetegnelse. I den første udgave fra 1840 er titlen "Steen Steensen Blicher", og først på sidste side bliver det klart, at Blicher også er forfatteren, da han underskriver teksten med sit navn. I anden udgave fra 1846 er titlen ændret til "Erindringer af Steen Steensen Blichers liv, optegnede af ham selv". Her bliver det altså ekspliciteret fra starten, at biograf og den biograferede er den samme. Derudover er der nogle ændringer og tilføjelser i anden udgave. En af tilføjelserne er hans note med talgåden (Nielsen 2006: 52-53), som jeg vil vende tilbage til senere. Parateksterne er med andre ord mangelfulde, så læseren får ikke en klar invitation – teksten er underdetermineret (jf. Nielsen). Parateksterne i de forskellige udgaver inviterer især, men ikke entydigt, til, at læseren læser teksten som en selvbiografi, og dermed til at læseren kan læse teksten, som om det er en sandfærdig og autentisk tekst, der giver et billede af forfatterens personlighedsudvikling. Dette lever Blichers selvbiografi på mange måder ikke op til.

### 3.1.2.2 Afvigelser fra traditionel selvbiografi

For det første afviger teksten ved at være en tredjepersonsfortælling. Indledningen af teksten lyder således: "Han er opkaldt efter Etatsraad Steen de Steensen til Aunsbjerg, og født i Vium, Lysgaard Herred, den 11te October 1782, i Midtpunktet af Nørrejylland, paa Skjellet mellem Heden og Marken. [...] S.S. Blichers Moder var en født Curtz, hendes Moder en født Steensen, Søster til ovennævnte Etatsraad" (Blicher 1846: V-VI). Denne indledning minder om indledningen i

”Skytten paa Aunsbjerg”: ”I min Opvæxt maatte jeg oftere og længere end jeg ønskede opholde mig, eller rettere: indspærres paa denne Gaard. Besidderen Etatsraad Steen de Steensen var nemlig min Moders Morbroder. Han og Kone – en Schinkel – havde ingen børn; jeg var opkaldt efter ham;” (Blicher 1839a: 225), hvilket Nielsen også påpeger (Nielsen 2006: 55). Den store forskel ligger i, at mens ”Skytten paa Aunsbjerg” er en jegfortælling, er selvbiografien fortalt i tredje person, så allerede her falder Blichers tekst uden for Lejeunes skema, og det virker som et demonstrativt fiktionssignal fra Blichers side. Det skaber en afstand mellem biograf og den biograferede ved det ydre blik, der anlægges, og teksten afviger derved stærkt fra det indre blik, man forventer af en selvbiografi. If. Lejeunes skema kan Blichers tekst ikke være en selvbiografi, mens ”Skytten paa Aunsbjerg” burde være det, da der er navnesammenfald mellem forfatter og fortæller. Det sker dog, at Blicher ”glemmer” eller afviger fra tredjepersonsfortællingen i ”Steen Steensen Blicher”, idet der enkelte steder optræder et ’vi’ og ’os’ (fx Blicher 1846: IX + XXVIII).

Men det er ikke kun ved at være fortalt som en tredjepersonsfortælling, at ”Steen Steensen Blicher” afviger fra Lejeunes skema og definition. Teksten er kun til en vis grad retrospektiv, og fokus ligger ikke på udviklingen af Blichers personlighed, som jeg har været inde på. Teksten udkommer første gang i 1840, på det tidspunkt har Blicher og Ernestine været gift i 30 år, men dette forhold hører vi næsten intet om, bortset fra han kort og nøgternt nævner sit bryllup: ”Tidlig paa Aaret 1810 modtog han en Adjunctpost ved Randers Skole, og giftede sig samme Sommer med sin Aaret forud afdøde Farbroders [...] Enke, Ernestine Juliane Berg, som dengang gik i sit 17de Aar.\*\*”, og i udgaven fra 1846 har han tilføjet noten med talgåden, ”\*\*Hans Fødselsdag var den 11te October, hans Bryllupsdag den 11te Juni, og den 11te December 1827 er en mærkelig Terminsdag for ham – ikke i Pengevæsen, men i Skjæbnens Gang, dog Verden skøtter vel ikke om at vide, hvad han selv ønskede at glemme.” (Blicher 1846: XIII). Derudover berører han kun sporadisk sit digteriske virke. Derimod hører vi om hans barndoms- og ungdomsforelskelser, og et af hovedafsnittene handler om alle de gange, Blicher har været døden nær. Han var tilmed dødfødt. Blicher giver dette billede af sig selv:

det dødfødte Barn, den svagelige Dreng, den skrantende Yngling, den Mand, der tre Gange har undergaaet Typhus, og for neppe otte Aar siden en tre maaneders, formeentlig dødelig Sygdom, er nu, i sit 63de Aar, saa ungdomskraftig, at han paa Jagten gaaer dem, han kunde være Fader og Bedstefader til, stoktrætte, uden selv at føle Noget til Udmattelse. (Blicher 1846: XIX)

Han opremser en masse episoder, hvor han har været tæt på at dø: "Af Vaadeskud er han dog kun tvende Gange truffen [...] - men ellers har han blot fire Gange været temmelig nærved at vorde skudt eller lemlæstet [...] Han er væltet i Vogn 34 Gange;" (Blicher 1846: XXXVIII-XXXIX) osv. Nogle af de dramatiske episoder fortæller Blicher mere indgående og detaljeret om, men som Baggesen påpeger, så har episoderne ikke "haft større betydning for personlighedens dannelse". De er derimod valgt ud fra deres "dramatiske karakter" (Baggesen 1965: 70). Opregnelsen af de utallige livsfarer Blicher har været ude for, kan få læseren til at tvivle på tekstens troværdighed ligesom anekdoten om Blichers søvngænger i forbindelse med en sælhundejagt. Herefter forsikrer han, at "Hvo der vilde antage dette for en poetisk Fiction, tog aldeles fejl; thi det er en bogstavelig Sandhed" (Blicher 1846: XXI). Som vi også så det i "Skytten paa Aunsbjerg", kan sådan en kommentar give en virkelighedseffekt, men den kan også snarere give den modsatte effekt, og forsikre læseren om, at der er tale om fiktion – eller at dele af teksten er fiktioniserede.

### 3.1.2.3 Dichtung und Wahrheit

Dobbeltheden som Stounbjerg taler om i forhold til selvbiografi – dichtung und warheit – gør sig gældende hos Blicher. Der er ikke tale om et 1:1 forhold mellem tekst og virkelighed, der er forskydninger. Hele teksten er ikke fiktion, men de biografiske referencer stemmer heller ikke til punkt og prikke. Blicher fiktioniserer sit liv, samtidig med at han benytter sig af virkelighedseffekter. Virkelighedseffekterne udgøres bl.a. af de (selv)biografiske og geografiske referencer. Derudover vælger Blicher nogle episoder ud og fortæller dem med en detaljerighed, der giver en virkelighedseffekt (jf. Barthes). Det gør han fx i episoden med hans selvoplevede røverhistorie (hvor han også var i livsfare). En person kommer ud fra en berygtet skov:

[...] fra Tykningen fremskred ud paa Landevejen en Person iført rødtribet Jakke og ditto Buxer; en rundpullet, meget bredskygget sortgraae Hat bedækkede et Hoved, hvis Ansigt var intet mindre end anbefalende. Han var paa den ene Side af Landeveien, B. gik paa den modsatte en snees Skridt skjøns forud. Han skraanede nogle Trin hen efter B., lod den ene Haand dingle over den anden Arm, (Blicher 1846: XLI-XLII)

Flere af detaljerne i dette citat har ikke betydning for fortællingen, men betyder virkelighed (jf. Barthes) og understreger det autentiske og selvoplevede ved episoden.

Som nævnt fiktioniserer Blicher også i sin tekst, han fiktioniserer sit liv og dermed sig selv. Blicher indskriver med sin tekst sig selv i fiktionens verden. I en episode, hvor han sidder på en løbsk hest, hedder hesten snart Rosinante, snart Pegasus (Blicher 1846: XL). Ligeledes sammenligner Blicher sig selv med Sisyfos ved at kalde sig selv for "den jydsk Sisyphus" (Blicher 1846: LIX). Baggesen skriver rammende, at "Når Blicher i erindringen betragter sit liv, dukker en hel række begivenheder op, som han har været hovedperson i." (Baggesen 1965: 70). Blicher gør sig til tekstens protagonist, det ses også af, at det er en tredjepersonsfortælling. I stedet for en sammenhængende skildring af Blichers liv og personlige og digteriske udvikling bliver teksten en skildring af Blicher som romanhelt, og den lever meget fint op til Doubrowskys definition på autofiktionen som en størrelse, der ikke opfatter livet som en helhed, men som "separate fragments, with broken-up chunks of existence, and a divided subject" (jf. 2.2). Blicher er både subjekt og objekt i sin tekst, og skulle man genrebetegne teksten i dag, mener jeg, autofiktion kunne være en mulighed som overkategori, og så kan man diskutere, om underkategorien er performativ biografisme.

#### 3.1.2.4 Svævende referentialitet

Antallet af de gange, Blicher skulle have været i livsfare, kan, som nævnt, få læseren til at stoppe op og betvivle Blichers troværdighed. Men det kan ikke afgøres, hvorvidt der er tale om biografiske data eller ej. Der er tale om svævende referentialitet. Men hvorvidt Blicher væltede 24 eller 34 gange med en vogn, er ikke så vigtigt, oplysningen bruger han til at skabe et billede af sig selv.

Et bud på, hvor Blicher i højere grad udnytter svævende referentialitet som greb, er i forbindelse med den førmtalte talgåde i udgaven fra 1846, der optræder i en note til oplysningen om hans ægteskab med Ernestine: "\*\*\*Hans Fødselsdag var den 11te October, hans Bryllupsdag den 11te Juni, og den 11te December 1827 er en mærkelig Terminsdag for ham – ikke i Pengevæsen, men i Skjæbnens Gang, dog Verden skøtter vel ikke om at vide, hvad han selv ønskede at glemme." (Blicher 1846: XIII). Den 11. december var Ernestines fødselsdag, men hvad, der ellers skete på den dato, står hen i det uvisse. Mange mener at vide, at det netop var denne dag, Blicher greb Ernestine i utroskab, men det hævder Blicher aldrig selv (Nielsen 2006: 60). Som Nielsen beskriver det, "fremstiller [Blicher] en biografisk oplysning, men skjuler hvilken." (Nielsen



2006: 54). Der er tale om en art svævende referentialitet, der optræder side om side med verificerbare biografiske referencer. Her er der tale om en biografisk uafgørlighed. Det kan ikke endeligt afgøres, hvad Blicher her refererer til, og dermed om det er biografisk fakta eller ej. Men mange har gættet sig frem, og det har ført til rygter, som igennem tiden er blevet til viden. Nielsen illustrerer det ved hjælp af Johannes Møllehave, der i en kronik i Politiken i 2005 skrev "Det var den 11. december, han fandt sin kone i seng med en fremmed." (Nielsen 2006: 59). En af pointerne hos Jacobsen omkring svævende referentialitet er, at den type referencer får læseren til at tøve, og det inddrager læseren. Erving Goffman taler om 'backstage'- og 'frontstage'-informationer. Blicher lægger på sin vis informationer fra sin 'backstage' frem 'frontstage'; og så alligevel ikke. Men han får sat gang i læseren, for naturligvis skøtter verden om at vide, hvad han ønskede at glemme – og det ved Blicher godt.

#### 3.1.2.5. Performativ iscenesættelse af selvet

Som nævnt er Blicher både subjekt og objekt i sin selvbiografiske tekst med novelletræk; han skildrer sig selv og iscenesætter sig selv som novelleprotagonist. De episoder og scener fra sit liv, han trækker frem, er mange gange dramatiske episoder. Blicher skriver sig også ind i den store litteratur og i mytologien ved at kalde sin hest Rosinante og Pegasus og sig selv for Sysifos. Blicher kan siges at iscenesætte sig selv performativt, og at der er tale om et autofiktivt værk. Ved at stille sig selv frem og give lunser af sig selv, samtidig med at han holder information tilbage, fodrer Blicher sine læsere, men han gør dem også sultne efter mere. I autofiktion er det ikke selvet som sådan, der er interessant, men billedet af selvet. I Blichers tekster møder vi ikke den autentiske Blicher, men det er heller ikke kun en rolle, vi møder, man kan sige det er en performativ mulig udgave af Blicher (jf.2.5). Blicher skaber et billede af sig selv; Blicher skildres som jæger, i livsfare, svag helbredsmæssig, men nu i sin alderdom er han i fremragende fysisk form, der står derimod intet om, at Blicher skulle være drikfældig og heller ikke meget om hans økonomiske problemer. I 1846 er det mange år siden, at Ernestine midlertidigt flyttede fra hjemmet for senere at vende tilbage (jf. 1.1). Rygterne har givetvis svirret om årsagen til, hvorfor Ernestine forlod hjemmet, hvilket Blicher inddrager, udnytter og udvider i denne tekst med sin talgåde. Han spiller på det og hverken be- eller afkræfter rygterne. Han forstår at puste til ilden, så den bliver ved at blusse op

og ikke dør ud, og derved formår han at fastholde læserens interesse.

## 3.2 Blichers forfatterskab generelt

### 3.2.1. Generel æstetisk strategi

Nu har jeg foretaget læsninger af to af Blichers tekster, men det er langt fra de eneste, hvor man kan tale om autofiktion, og hvor Blicher benytter sig af performativ biografisme som æstetisk strategi.

I "Skinsyge" (1845) bekender Blicher sig som fortæller. Undertitlen lyder: "en virkelig Begivenhed, fortalt af St. St. Blicher" (Blicher 1845: 170). Handlingen foregår på Falster, mens Blicher er nitten år. Det stemmer med tiden, hvor Blicher var huslærer på Falster (jf. 1.1). Han indskriver også et andet af sine familiemedlemmer ved navn Blicher, nemlig sin oldefars bror, der var præst på Falster (Blicher 1845: 170). Blicher indleder altså sin novelle med flere selvbiografiske data, men novellen inviterer ikke direkte til at blive læst som en selvbiografi, da Blicher gør opmærksom på, at han fortæller en beretning, han selv har fået fortalt (Blicher 1845: 171). Han er ikke selv en hovedaktør i beretningen, men de selvbiografiske og geografiske referencer i indledningen giver en virkelighedseffekt, så hele novellen fremstår som autentisk og som ikke-fiktion. Det er en bevidst æstetisk strategi hos Blicher.

I novellen "Eneste Barn" (1842) får vi beretningen om datteren Lotte Schinkel på Hald og hendes sociale deroute. Fortælleren er Steen, og han beretter om begivenheder, der skete dels på Aunbjerg, hos hans mors morbror Steen de Steensen og dels på Hald hos Steen de Steensens svoger de Schinkel, da fortælleren Steen var barn. At der er tale om Hald, Aunbjerg, familien de Schinkel og Steensen, forsøger Blicher tilsyneladende at sløre, idet han ikke skriver navnene ud. "Fra den første Tid af at min Hukommelse staaer mig bi, mindes jeg godt Frøken S....." (Blicher 1842: 137). Da hendes forbindelse med en anden mand end den, hendes forældre har tiltænkt hende, bliver opdaget, bliver hun sendt til "A..... - Det var et Slags galant Fængsel, hvori Frøkenen blev bragt; Herren og Fruen – hendes Fæster – vare Arrestforvarere" (Blicher 1842: 140-141). Det er trods sløringen ganske let at genkende herren og fruene på A... som herren og fruene på Aunbjerg pga. "Skytten paa Aunbjerg" (1839). Herren og fruene tiltaler hinanden på samme vis i de to noveller, og herremandens yndlingsudbrud er det samme. Her først en passage fra "Eneste

Barn”:

„Jeg vil, *sandt for Herren!*“ – saaledes sluttede han sin Beretning, - „hellere vogte hundrede Gedder, end een ung Pige, naar hun faaer Nøgger. Synes Du som jeg, *Mama!* Saa ville vi skikke hende tilbage og det i denne velsignede Dag. Saa faaer din Broder selv passe paa hende, det bedste han veed og kan.“ „Ja, *min Hjerte!* lad os det!“ sagde hun (Blicher 1842: 142, mine kursiveringer)

Og i ”Skytten paa Aunsbjerg” lyder det saaledes:

„Hun skal væk! ud af Gaarden!“ raabte hun „og det strax! og Han med!“ - „Hvad for en Han? *Mama!*“ spurgte han. „Skytten,“ svarte hun „Skytten, *min Hjerte!* det ugudelige Menneske!“ - „Lille *Mama!*“ gjenmælede han, „jeg troer, *sandt for Herren!* Du er – jeg havde nær sagt – Vilhelm er ligesaa fri som jeg.“ (Blicher 1839a: 229, mine kursiveringer)

Kender man lidt til Blicher, hans slægtninge på Aunsbjerg og Hald, familieforbindelserne mellem dem og hans tidligere tekst, er det ikke svært at regne ud, at stedet ”A...” er Aunsbjerg og ”H...” er Hald, og dermed at der er tale om frøken Lotte Schinkel. Og det var Blicher klar over. Han spiller på folks viden, men ved at skjule, samtidig med at han stiller oplysninger frem, fanger han læserens interesse på en helt anden måde, end hvis han havde lagt alt frem.

### 3.2.2 ”Baglænds” og ”Julianes Giftermaal”

#### 3.2.2.1 Blicher vs. Peer Spillemand

To andre noveller, hvor den sidste også henviser til den første, er ”Baglænds” (1839) og ”Julianes Giftermaal” (1940). Det er også begge noveller, hvor fortælleren er Blichers alter ego: Peer Spillemand, som i novellerne er fætter til præsten og digteren Blicher<sup>20</sup>. Peer Spillemand er fortælleren, men i begge noveller udgør fætteren Blicher en censur. ”Baglænds” præsenteres som en ”Novelle af Peer Spillemand. Udgivet af S. S. Blicher” (Blicher 1839b: 67), og ”Julianes Giftermaal” præsenteres som ”Novelle af P. Sp. Gjennemseet, rettet og forbedret af S. S. Blicher.” (Blicher 1840: 7). Umiddelbart har Blicher haft størst indflydelse på ”Julianes Giftermaal”, men i en fodnote til slut i ”Baglænds” skriver Peer Spillemand:

---

<sup>20</sup> Peer Spillemand er ikke en fast karakter forfatterskabet igennem. Baggesen påpeger, at i digtene er Peer Spillemand en figur, i novellerne en funktion (Baggesen 1965: 111). Og den funktion, han tjener i novellerne, er bl.a., som jeg vil komme mere ind på senere, at indskrive Blicher samtidig med, han opretholder en distance – det bevirker, at Blicher kan indskrive sig selv desto mere.

\*\*) Jeg skylder Sandheden – den jeg helst følger, saavidt det er passende – at tilstaae: at dette Capitel er gennemset, rettet og forbedret af min Fætter, saaledes, at jeg ikke kan kjende det igjen; og naar jeg ikke vidste bedre, maatte jeg troe, at han havde forfattet det selv heelt og holdent. Imidlertid nærer jeg det Haab: at Læseren lettelig vil adskille mine forstandige og ædruelige Grundideer fra Pastorens phantastiske Indklædning. (Blicher 1839b: 99-100)

Denne notebemærkning sår i den grad tvivl om hele novellen. Peer Spillemand vedgår jo, at han kun så vidt, som det er passende, fortæller sandheden. Hvem fortæller hvad, og hvornår, og hvem kan man stole på? Her fralægger Peer sig en del af ansvaret for teksten, og på tekstens første side er det Blicher, der fralægger sig ansvaret i en tilsvarende note.

Jeg finder mig foranlediget til at gjøre Høje og Lave opmærksom paa: at min Fætter, med hvem jeg ofte er temmelig forlegen, og har megen Overhæng af, nu ogsaa har bragt mig dette hans sidste Hjernefoster på Halsen. Jeg tør, af visse Aarsager, ikke vel afslaae ham, at fremsætte for de ærede Gjæster denne lange og temmelig magre Krebs; men det staaer til Enhvers eget Behag, hvor meget, eller hvorlidet man vil nyde af samme; somog, enten man vil begynde ved Halen eller ved Hovedet; thi det kommer vel ud paa eet. (Blicher 1839b: 67)

Og starter man bagfra, ved halen, erfarer man altså, at den virkelige forfatter måske er Blicher. Hvor den ene hører op, og hvor den anden begynder, er meget uklart. Forholdet mellem de to bliver uddybet i "Julianes Giftermaal", da de sammen skal digte en vise til Vilhelmine og Ferdinand Skovs datters barnedåb og beslutter sig for hver især at skrive hvert andet vers. Forholdet mellem versene er, at

hans vers vare alvorlige, og mine lystige. Det var poetisk Mosaic; men Fætter lignede det ved den gamle græske Maske, der leer med den ene Side, og græder med den anden. Naar jeg paa min Side lovede den unge Dame, at hun skulde komme til at dandse paa Roser gennem Livet, saa kom Fætter paa hans Side med „Træden paa Torne“ [...] Og saaledes hele Veien. (Blicher 1840: 11)

I visen er deres digtning flettet ind i hinanden, og man kan spørge sig selv i hvor vid udstrækning, det også gør sig gældende i de to noveller? Når Peer tilsyneladende skriver i sin sidste note i "Baglænds", at stykket er "forbedret" af Blicher, kan man betvivle, om det er hans ord eller i stedet Blichers (Nielsen 2006: 56). I forbindelse med at Peer hjælper sin fætter med at bundte

tiggerbreve<sup>21</sup>, digter Peer nogle vers, og Blicher kritiserer dem – Peer opfatter det i hvert fald som en kritik.

„Kjere Peer! den Vise var meget populær - “ „ – populær?“ siger jeg lidt studsigt, „skal det være det samme som folkelig?“ „Naja!“ siger han „Du har været særdeles heldig med dette Digt, for det er noget som Folk kan forstaae, uden at bryde Hovedet, og læse, uden af faae hjerteondt; og Stoffet selv er kraftigt – nærende – “ – Jeg vendte ham Ryggen, og blev saa arrig (Blicher 1839b: 89)

Denne kritik kan man forestille sig, at Blicher har fået i forhold til sin egen digtning og sikkert også en kritik, han har ladet falde over sig selv – især i forbindelse med de noveller, han sendte til *Læsefrugter*. Men det var en måde at undgå at sende for mange tiggerbreve ud. Henrik Skov Nielsen skriver om forholdet mellem Blicher og Peer og Blichers brug af fortælleren Peer Spillemand, at

Brugen af Peer Spillemand som fortæller tillader Blicher at indskrive sig selv ved at tilskrive en anden (dele af) teksten. Blicher fjerner sig selv fra teksten ved at iscenesætte en fiktion, hvor han ikke entydigt er tekstens ophavsmand, men indskriver i samme bevægelse så meget desto mere sig selv via bl.a. biografiske data. (Nielsen 2006: 56-57)

Forholdet mellem de to fortællerstemmer kunne udforskes meget mere, end der er plads til her<sup>22</sup>. Nu vil jeg se på de biografiske data, Nielsen taler om. Det viser sig at Blicher, Peer Spillemand og de to noveller har flere biografiske data tilfælles.

---

<sup>21</sup> En reference til Blichers velkendte pengeproblemer

<sup>22</sup> Blichers tvetydige brug af forskellige fortællerstemmer minder om det, Stefan Kjerkegaard påpeger i sin artikel ”Forfatter, fiktionisering og den nye modtagerkultur. Iværksættelsen af Jonas Hassen Khemiris *Montecore. En unik tiger.*” omkring romanen *Montecore. En unik tiger* (2006), hvor man i løbet af romanen bliver i tvivl om, hvem der taler hvornår – er det Jonas? Er det Kadir? Eller er det måske i virkeligheden Abbas (fordi Kadir måske faktisk er Abbas)? Som Kjerkegaard påpeger, fortsætter subtiliteten uden for bogen – for hvad sker der med sådanne fortælleforhold i en tekst, som ikke kan kategoriseres som enten fiktion eller selvbiografi? Hvornår taler romanfiguren, og hvornår er det forfatteren? (Kjerkegaard 2011: 16-17). Blicher havde blik for de samme spidsfindigheder.

### 3.2.2.2. Sammenfald mellem novellerne og biografiske data

I "Baglænds" fortæller Peer i kapitlet "Otte Maaneder før Brylluppet", at "Det var den 11te October – (min Fødselsdag [...])" (Blicher 1839b: 96). Den 11. oktober er også Blichers fødselsdag (jf. 1.1 og "Steen Steensen Blicher"), og lægger man otte måneder til bliver det den 11. juni, som var Ernestine og Blichers bryllupsdag (jf. noten med talgåden i "Steen Steensen Blicher"). I "Baglænds" er det dog hverken Peer eller Blicher, der bliver gift, men Vilhelmine og Ferdinand Skov. Vilhelmines søster hedder i novellen Juliane. Blichers kone hed Ernestine Juliane (jf. 1.1), og hun havde faktisk en søster, der hed Vilhelmine, som blev gift med Blichers bror (Nielsen 2006: 57). Blicher benytter sig altså i høj grad af faktiske navne og familieforhold i "Baglænds".

Novellen "Julianes Giftermaal" ligger i klar forlængelse af "Baglænds". Personerne er de samme, og historien fortsætter. I "Baglænds" hører vi om Vilhelmine og Ferdinands bryllup og i den anden om Julianes. "Julianes Giftermaal" starter ud med dåben af Vilhelmine og Ferdinands barn. I begge noveller er det karakteristisk, at Peer Spillemand tiltusker sig oplysninger på ufin vis, idet han lurer. Han lurer gennem blade på de nygifte og gennem forhæng og knasthuller på Juliane – uden at give sig tilkende. Han gemmer sig, og derved får han indblik i oplysninger, som skulle have været skjult. I "Baglænds" bliver han fanget bag et forhæng ved sengen på Julianes værelse og opdager derved en dagbog, som han læser i. Til sidst forlader han værelset ved at hoppe ud af vinduet. I "Julianes Giftermaal" lyder det således: "Jeg vilde gjerne endnu engang have krøbet bag ved hendes Seng, og sprunget ud ad hendes Vindue, naar jeg bare kunde faaet Fingre i Bogen; men siden hiint Uheld passer hun bedre paa dette vigtige Document." (Blicher 1840: 10). Denne passage henviser tydeligvis til episoden i "Baglænds".

I begge noveller luftes ideen, om ikke Peer skal have Juliane. Her et eksempel fra "Baglænds": "„Naar Skov ta'er den ene, saa tag Du den anden!" (Blicher 1839b: 101) – på dette tidspunkt står det klart, at Skov tager Vilhelmine. At Peer har et særligt forhold til Juliane, skinner igennem i begge noveller. I "Baglænds" lægger Juliane sin hånd på Peers, da alle lægger hånd på det nyforlovede par og velsigner dem. Da følte Julianes hånd "blød og varm, men elektrisk." (Blicher 1839b: 95). I "Julianes Giftermaal" ønsker Peer sig i det barns sted, som Juliane giver omsorg, "det var en Vuggesang, hun foredrog med en saa smeltende Ømhed, at jeg uvilkaarlig ønskede mig i Barnets Sted. [...] Jeg keeg ind, og saa hende tage Barnet op af Vuggen. Kysse og

kjertegne det med en saadan Inderlighed, at jeg i mit Hjerte gjentog hiint barnlige Ønske." (Blicher 1840: 12).

I "Baglænds" lyder det i nogle linjer i Julianes dagbog, at "Kvinden har kun een Kjerlighed – hendes første er og den sidste." (Blicher 1839b: 82). Julianes første kærlighed var Ferdinand Skov, men han ville hellere have Vilhelmine. Heldigvis viser det sig, at der ikke er sandhed i disse linjer, selvom de er ved at sætte en stopper for Julianes giftermål. Juliane får sin Skov, bare ikke den første – Ferdinand – men i stedet Ferdinands bror. Dette harmonerer med, at Blicher og hans bror blev gift med hver sin søster. Men at Peer Spillemand/Blicher<sup>23</sup> også var i en art forbindelse med Juliane, korresponderer også med det faktiske liv. Ligeledes blev Ernestine Julianes første kærlighed ikke den sidste, eftersom hun først var gift med en af Blichers slægtninge og siden Blicher.

Novellerne er eksempler på, hvordan Blicher blander fiktion og ikke-fiktion, og det så godt og grundigt, at det er uafgørligt, hvor det ene begynder og det andet holder op. Der er ikke tale om, at Blicher blot benytter sig af virkelige hændelser, som han omdanner til fiktion, og hvor man som læser skal agere detektiv for at finde selvbiografisk materiale. Blicher lægger selv spor ud, bl.a. i form af biografiske data som navne og familieforhold, som læseren kan samle op. Og uafgørligheden i forhold til, hvad der er fiktion og ikke-fiktion og den foruroligelse, der opstår heraf, er intenderet, det er en æstetisk strategi.

### 3.2.3 Biografisk irreversibilitet/reversibilitet

Det er efterhånden klart, at Blichers liv ikke kan holdes ude af hans tekster. Han inviterer gang på gang til at læse sit liv ind i teksterne. Jon Helt Haarder indfører begrebet 'biografisk irreversibilitet' om det, at forfatteren og hans liv ikke kan holdes ude af tekstanalysen. Henrik Skov Nielsen stiller sig skeptisk over for Haarders begreb, for som han spørger, "Hvordan afgøre om biografiske problemstillinger lader sig holde ude eller ej – og af hvem hvornår?" (Nielsen 2006: 66). Som eksempel nævner han "Sildig Opvaagnen". Her er der ikke noget, der tvinger os til at læse Blicher ind i teksten (hverken fortælleren eller andre i novellen hedder Steen eller Blicher). Nogen har læst den uden at inddrage Blicher, andre har ikke villet eller kunnet undlade at inddrage Blicher (fx

---

<sup>23</sup> Peer Spillemand og Blicher har så mange fællestræk, og Peer Spillemand kaldes ofte Blichers alter ego, hvorfor man mere eller mindre kan sætte lighedstegn mellem de to, hvilket Blicher også selv lægger op til.

Hans Brix). I stedet er der "en omhyggeligt iscenesat antagelse om fuld *biografisk reversibilitet*." (Nielsen 2006: 66). Der er tale om en cirkelslutning hos Blicher, hvor man slutter fra liv til tekst, men også fra tekst til liv. "Blichers sum af skrifter producerer mundtlige rygter og folkelig viden, som siden føres som bevis for, at Blicher skriver om virkelige begivenheder." (Nielsen 2006: 67).

#### 3.2.4. Sagn bliver til sagn/sand viden

Det er ikke kun sine nærmeste og sin egen biografi, Blicher benytter sig af og kan siges at bruge performativt, idet teksterne bliver identitetskonstruerende og udfordrer forholdet mellem forfatter og læser. Blicher udnyttede også historier om andre personers liv, der florerede i folkemunde. Det gør han eksplicit og implicit i "Præsten i Vejlbj" (1829), i "Præsten i Thorning" (1833) og i "Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog" (1824). I "Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog" benytter Blicher sig indirekte af Marie Grubbes biografi<sup>24</sup>, da pigen i novellen hedder Frk. Sophie. Historien om Marie Grubbe genfindes også i grove træk i "Eneste Barn", hvor en ung pige trodser sociale skel ved at følge sin kærlighed og derved vælger en social deroute. "Præsten i Thorning" bygger på biografien af den eneste anden præst foruden Blicher, der er gået fra sit embede i Thorning kirke før tid, dvs. før sin død. Blicher anfører i sin novelle, at årsagen dertil er kærlighed til en ung pige, der er forlovet med en anden. Det fører til en duel, og præsten må flygte til udlandet. Den virkelige historie er dog, at præsten slog adelsmanden Otto Skram ihjel under en duel, uden at der tilsyneladende var en pige indblandet (Langballe: 12-13).

I en af Blichers mest læste noveller, "Præsten i Vejlbj", udnytter Blicher også en historie og en biografi fra det virkelige liv, Søren Jensen Quists, men ikke til punkt og prikke. Søren Jensen Quist var præst i Vejlbj i 1600-tallet, og han blev dømt til døden for mordet på husmanden Jesper Hovgaard, til trods for at liget aldrig blev fundet. Senere ændrede nogle af vidnerne forklaring, præstens navn blev rensat, og sagen bliver udlagt som et justitsmord. Faktum er, at det hverken kan be- eller afkræftes, hvorvidt Søren Jensen Quist slog Jesper Hovgaard ihjel. I Blichers novelle deler præsten navn med den virkelige præst, og Blicher benytter derved eksplicit hans biografi. Men til trods for, at det ikke kan afgøres hvorvidt den virkelige Søren Jensen Quist var skyldig i mord eller ej, så efterlader Blicher læseren uden tvivl: Præsten var uskyldig, men blev offer for en hævngrig mands iscenesættelse af mord.

---

<sup>24</sup> Ligesom også Ludvig Holberg og J. P. Jacobsen har gjort det.



Novellen består af herredsfogeden Erik Sørensens dagbog, et mellemstykke og præsten i Ålsøs optegnelser. Skulle læseren være i tvivl om ægtheden og troværdigheden af henholdsvis herredsfogedens og præstens dokumenter, da forsikrer fortælleren i mellemstykket, at essensen af fortællingen er sand. For at understrege det påpeger fortælleren, at

Sagnet, som endnu stedse i hele Omegnen levende vedligeholder sig, lægger ydermere til: at just denne tragiske Begivenhed gav Anledning til, at Delinqventsager for Eftertiden bliver foretagne ved alle Instantserne; Lovkyndige maa vel da kunne fastsætte Tidspunctet for Samme (Blicher 1829: 144).

Det er altså muligt at efterprøve nogle af oplysningerne, og det giver novellen, sammen med dagbogsoptegnelserne, et skin af autencitet. Referencerne (bl.a. stedsangivelserne, Vejlbj, Ålsø osv.) giver en virkelighedseffekt, tilligemed dagbogsoptegnelserne.

Ligesom der iscenesættes en virkelighedstro fiktion i novellen af Morten Bruus, der vil hævne sig på præsten, så iscenesætter Blicher også en fiktion, der på skrømt passer med virkeligheden. Herredsfogeden i novellen forføres af en fiktiv historie og opfatter det fiktive som sandt. Blichers fiktion forfører også læseren og opfordrer til at blive læst, som om det var sandt. Novellen tematiserer, hvordan virkeligheden ikke kan videregives i et 1:1 forhold. Det sandsynlige er overordnet sandheden, skriver Stounbjerg i forhold til realismen og de virkelighedsbilleder, der skabes der (jf. 2.6); og det sandsynlige virkelighedsbillede, Bruus skaber, kommer til at stå over sandheden. Herredsfogeden vikles ind i en historie, der er en blanding af fiktion og fakta. Ligeledes blandes læseren ind i en historie, der er en blanding af fiktion og fakta.

Med novellen "Præsten i Vejlbj" bidrager Blicher ikke til at skabe et billede af sig selv, men han skaber et billede af den virkelige præst, Søren Quist. Jesper Langballe formulerer det således: "Da Steen Blicher i 1829 udgav dagbogsnovellen "Præsten i Vejlbj" i *Nordlyset* var et menneske af kød og blod groet frem af den historiske anekdote." (Langballe: 275). Dette billede af et menneske af kød og blod indgår i et kredsløb af andre tekster, som både blev til før og efter Blichers tekst, og har, så vidt jeg kan se, haft en indvirkning på opfattelsen af Søren Quist og dermed en indvirkning på virkeligheden. Det kan minde om det feedbackkredsløb Haarder, taler om i forhold til performativ biografisme. Blandt andet Jeppe Aakjær tager Blichers billede af Søren Quist til sig og opfatter ham som uskyldig dømt. Aakjær bruger vendinger som: "Den ulykkelige Præst", "I sin Grav har han faaet en sildig Oprejsning" og "men Manden for det Hele, *Jens Mikkelsen*, sad til sin

Dødedag paa sin Gaard, uden at nogen krummede et Haar paa hans forbryderske Hoved.” (Aakjær: 96 + 98). Henrik Skov Nielsen nævner i sin artikel ”Æstetik, politik og etik i ”Præsten i Vejlbje”” (2009) rækken af tekster, som sagen om præsten i Vejlbje har inspireret til, bl.a. en amerikansk bog fra 1874 *Famous Cases of Circumstantial Evidence*. Heri indgår sagen om Søren Quist i en gennemgang af sager afgjort på indicier, hvilket ofte førte til justitsmord. Sagsfremstillingen følger Blichers novelle (Nielsen 2009: 147), den er altså blevet taget for pålydende. Blichers novelle har gjort brug af Søren Jensen Quists biografi, men den kan også siges at bidrage performativt til den, idet den er identitetskonstruerende og har en indvirkning på verden. Der er samme cirkelslutning, samme biografiske reversibilitet i forhold til ”Præsten i Vejlbje” som i Blichers selvfremsillende tekster – der slutes fra liv til tekst, men også fra tekst til liv.

Blichers tekster bygger ofte på sagn, og de er siden blevet til nye sagn og sand viden. Det gælder bl.a. ”Præsten i Vejlbje”, men også fx ”Skytten paa Aunsbjerg”. Nielsen citerer Hans Hansen:

Med realiteten af de Begivenheder, Novellen beretter, forholder det sig derimod kun saa som saa, skønt Forfatteren forsikrer, at Historien er sand, og yderligere gentager Forsikringen i en fodnote. Det er ganske vist ikke længe siden, har afdøde Landstingsmand Hansen-Marsvinlund fortalt mig, at der i Vium levede Folk, der bestemt hævdede at have set Skyttens Lig blive kørt gennem Byen, efter at det var fundet på Marsvinlunds Mark, og siden at have set Enken hæge om den myrdede Mands Grav, saaledes som Blicher fortæller. Men dette er kun Sagn, der beror på den Blicherske Digtning. (Nielsen 2006: 66-67)

Blicher gør brug af sin egen og andres biografi i sine tekster som en æstetisk strategi. Blicher stiller biografiske data frem, men skjuler og slører samtidig på en måde, der pirrer læseren. Han blander både fiktion og ikke-fiktion og det så godt, at det ikke i alle tilfælde kan afgøres, hvad der er hvad. Der er i mange tilfælde tale om svævende referentialitet, som får læseren til at stoppe op og tøve. Som Nielsen beskriver det, iscenesætter Blicher en antagelse om fuld biografisk reversibilitet. Det gør han ved sine mange referencer af bl.a. (selv)biografisk og geografisk art, ved sin skrivestil og ved fx at skrive flere af sine noveller i dagbogs- eller brevform (”Præsten i Vejlbje”, ”Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog”, ”Guillaume de Martonniere” og på sin vis ”Baglænds”). Alt dette bidrager til at skabe virkelighedseffekter og inviterer læseren, til at læse teksterne som om det er ikke-fiktion.

### 3.2.5 Reception

Jeg vil se lidt nærmere på, hvordan Blichers tekster er blevet opfattet gennem tiderne, som fiktion eller ikke-fiktion? Af Hans Hansen-citatet ovenfor ses det, at Blichers tekster er blevet regnet for sandfærdige fortællinger på Blichers egen tid. Dette underbygges i en note hos Nielsen, hvor han citerer Goldschmidt. ””Jeg maa endnu tilføje, at Lars Eskildsens Kone syntes utilbøjelig til at taale den ringeste Hentydning paa, at Noget i Blichers Fortællinger kunde være Digt”” (Nielsen 2006: 67, note). Henrik Ljungberg gør opmærksom på det samme. Han skriver, at Blichers første novelle, ”Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog”, blev opfattet sådan som Blicher inviterede til, nemlig at det var brudstykker af en dagbog, der var blevet fundet, samlet og udgivet af Blicher, og altså ikke forfattet af ham. Novellen blev læst som om det var ikke-fiktion (Ljungberg: 9-27). På Blichers tid var novellen som genre så ny, at læserne ikke helt vidste, hvad de kunne forvente. Det kunne Blicher udnytte – og mange af hans læsere faldt i med begge ben<sup>25</sup> - og det er netop også, hvad Frey forsvarer sig med, at genren memoir ikke er fasttømret, derfor ved læserne ikke, hvad de kan forvente (jf. 2.8.1). Senere er novellen som genre blevet fasttømret, og tendensen i opfattelsen af Blichers tekster har været, at de var noveller og dermed fiktion. Selvom novellerne tog afsæt i virkeligheden, skulle Blichers person holdes ude af tekstanalysen.

De nyere litteraturteorier, jeg præsenterer i dette speciale, åbner op for et miks af disse to tilgange til Blicher. I stedet for at hoppe i med begge ben lægger Blichers tekster op til at stå med et ben i hver lejr. Derved kommer de også mere til deres ret. Det giver en anden læseroplevelse af fx ”Præsten i Vejlbj”, når man kender til den bagvedliggende faktiske historie.

### 3.2.6. Mellem fiktion og ikke-fiktion

Som vist gør Blicher brug af flere forskellige virkelighedseffekter, samtidig med at han fikcionaliserer og benytter sig af ikke-fiktion. Nielsen karakteriserer Blicher som en, der gerne vil opfattes som ”fortæller af en virkelig fortælling frem for som forfatter af en fiktiv” (Nielsen 2006: 55).

Generelt kan man sige om Blichers tekster, at de befinder sig et sted mellem fiktion og ikke-fiktion. Man kan ikke kategorisk afgøre teksterne som enten det eller det andet, hverken når man

---

<sup>25</sup> Det kan minde om reaktionen, som The Blair Witch Project gav. Her stod man over for noget nyt, der endnu ikke var defineret, hvilket gjorde modtageren usikker – og nogle faldt i. Et lignende projekt ville ikke få samme virkning i dag.

ser på tekstinterne eller teksteksterne elementer. Ofte viser det sig fx, at de genrebetegnelser, Blichers tekster har fået, er mere eller mindre misvisende. Her tænker jeg fx på "Steen Steensen Blicher", som regnes for selvbiografi, men måske snarere er en novelle, og på bl.a. "Skytten paa Aunsbjerg" og "Baglænds", som regnes for noveller, men måske er mere selvbiografiske end den genre tillader. Der er enten for lidt eller for meget af Blicher i teksterne til at kunne genrebestemme dem som enten selvbiografi eller novelle. Teksterne i Blichers forfatterskab inviterer ofte i forskellige og tilsyneladende modsatrettede retninger (traditionelt er det blevet opfattet som modsatrettede retninger). Det viser sig, at det er mere nyttigt at tale om Blichers tekster som fikcionaliserede end at forsøge at opretholde et skel mellem fiktion og ikke-fiktion.

Nielsen mener, Blicher indgår dobbeltkontrakter med sine læsere (Nielsen 2006: 65). Det vil jeg stille mig skeptisk over for af flere grunde. Behrendt taler bl.a. om en tidsforskydning i forhold til dobbeltkontrakten, men hvis man skulle indgå kontrakter med Blicher, ville man konstant skulle afvise den ene og indgå den anden, der er ikke nogen tidsforskydning. Med begrebet dobbeltkontrakt opretholdes et skel mellem fiktion og ikke-fiktion, et skel jeg ikke mener, det er nyttigt at tale om hos Blicher. Han indgår ikke kontrakter, men benytter sig af en æstetisk strategi. I stedet er betegnelsen autofiktion og til en vis grad performativ biografi mere passende. Disse genrebetegnelser har som konsekvens, at vi må se anderledes på Blichers tekster og forholdet mellem liv og værk. Nielsen slutter sin artikel med en dobbelt pointe omkring Blichers livstragedie:

Når vi her har sat Ernestines drift i et nyt forhold til Blichers skrift, er det derfor for at insistere på en todelt pointe om, at Blichers "livstragedie" er noget, vi kan se og vise, at han fremstiller, men kun kan gisne om, hvorvidt han har levet, samt at påvisningen af just dette forhold tillige er et biografisk og æstetisk anliggende. (Nielsen 2006: 68)

Autofiktioner er identitetsskabende og til den todelt pointe hører også, at Blicher fremstiller sig selv, samtidig med at han stiller sig selv frem. Blicher inddrager i den grad sit eget og andres liv og udnytter de rygter, der florerer i folkemunde – både om sig selv og andre – i et intrikat spil med læseren. Dette spil, der også involverer spørgsmålet om fiktion vs. ikke-fiktion, foregår ofte på randen af teksten, i parateksterne, i referencerne og i noterne, som Blicher indfører i sine tekster – fx noten med talgåden i "Steen Steensen Blicher" og noterne af hhv. Blicher og Peer Spillemand i "Baglænds" og "Julianes Giftermaal". Det, at teksterne inviterer til at blive læst som fikcionaliserede og som en blanding mellem fiktion og ikke-fiktion, betyder dog ikke, at de altid vil

blive læst sådan. Der er netop tale om en invitation til læseren fra forfatterens side, men en invitation kan risikere ikke at blive opfattet eller afslået. Det er op til hver enkelt læser at acceptere en invitation. Som Jacobsen påpeger ligger en eventuel skelnen mellem fiktion og ikke-fiktion hos modtageren, den er ikke iboende i teksten (jf. 2.8.2). Det samme understreger Susan Lanser i sin artikel "The "I" of the Beholder" i forhold til, hvordan man kan skelne mellem, hvad der er fiktion, og hvad der er ikke-fiktion, når en tekst har en jeg-fortæller, der deler navn med forfatteren: "there is simply no way to resolve these questions from the text "itself."" (Lanser: 206), men ofte kan vi heller ikke få svar på sådanne spørgsmål uden for teksten. Det sætter modtageren af sådanne tekster på arbejde, for modtageren må selv foretage en skelnen (eller lade være).

Blicher har haft et godt blik for sin modtager. I de fleste af hans tekster indgår der direkte læserhenvisninger, der har til formål at inddrage og delagtiggøre læseren. I "Baglænds" gør Blicher endog sin læser til medskyldig i at forgribe sig på Julianes dagbog: "Læser! fordøm mig ikke! Fristelsen var stærk, og jeg svag: jeg forgreb mig paa Julianes Hjertes Helligdom. Jeg kan ikke Ene bære Bevidstheden om denne Synd; jeg gjør Dig til min Medskyldige" (Blicher 1839b: 84). Blicher har tydeligvis gennem sit forfatterskab, især med novellerne, skrevet for et publikum. Det var han nødt til grundet sine økonomiske vanskeligheder, og pengenøden drev ham også til at skrive mindre gode noveller. Baggesen påpeger, at Blichers forfatterskab i usædvanlig grad er af svingende kvalitet, bl.a. fordi skriveriet var en nødvendig indtægtskilde ved siden af jobbet som præst.

På Blichers tid befandt litteraturen sig på markedet – ja, den var lige kommet på markedet for alvor og havde fået sig et bredere publikum (jf. 1.1.2). En af forudsætningerne for litteraturen i dag er også, at den befinder sig på markedet. Der er altså lighedspunkter, foruden den selvfremsillende praksis, mellem Blichers litteratur, forudsætningerne for den og den nyere litteratur (fra 1990'erne og frem). Det leder mig frem til næste kapitel, hvor jeg vil se på ligheder og forskelle mellem Blicher og nyere forfattere; især Claus Beck-Nielsen og Karl Ove Knausgård. Herunder vil jeg berøre spørgsmålet og diskussionen om, hvorvidt der sker noget helt nyt i litteraturen i dag, hvilket, nogen mener, er tilfældet med Karl Ove Knausgårds 6 binds romanværk *Min kamp*.

#### 4: Blicher og litteraturen af i dag – ligheder og forskelle

I dette kapitel vil jeg sammenligne Claus Beck-Nielsen og Karl Ove Knausgård for i sidste ende at placere Blicher mere præcist i forhold til selvfremsstillingstendensen. Både Beck-Nielsen og Knausgård kan siges at høre til tendensen selvfremsstilling, men herfra går de i hver sin retning og de giver anledning til forskellige måder at læse på. Hvis man kunne sætte tendensen selvfremsstilling på en skala, ville Beck-Nielsen og Knausgård, noget firkantet sagt, repræsenterer hver sin ende af skalaen. Sammenligningen mellem Beck-Nielsen<sup>26</sup>, Knausgård og Blicher skal tjene det formål at indkredse Blichers selvfremsstillingspraksis, og så at sige placerer ham på skalaen. Dertil kommer en indkredsning af selvfremsstillingstendensen anno 2012 og herunder berøres diskussionen om hvorvidt, der med Knausgårds *Min kamp* sker noget helt nyt.

Først vil jeg dog se på litteraturens forudsætninger og læserens rolle. Det er vanskeligt direkte at påpege årsagen til, hvorfor forfattere vælger at investere andres og eget liv i deres værker. Men jeg vil gøre forsøget og pege på årsager, der kunne ligge bag tendensen til selvfremsstillinger. Der synes at være flere lighedspunkter mellem forudsætningerne for litteraturen på Blichers tid og i dag, fx befandt og befinder litteraturen sig på markedet, og der spores en længsel efter noget virkeligt i begge generationer hos både læser og forfatter.

##### 4.1 Litteraturen på markedet – forfatteren som salgsargument

På Blichers tid var litteraturen kommet på markedet for alvor. Antallet af læsere var vokset i takt med borgerskabets stigende indflydelse i samfundet, og prosaen var på vej til at blive den foretrukne genre (jf. 1.1.2). For Blicher blev litteraturen en nødvendig indtægtskilde ved siden af embedet som præst, hvorfor han har efterladt sig en stor produktion, men af meget varierende kvalitet. Nødvendigheden af at få solgt sine tekster kan have motiveret Blicher til at indskrive andres og eget liv i dem. Blicher havde blik for at fange sin læsers interesse ved direkte læserhenvendelser og ved at sætte et spil i gang mellem sig selv og læseren i forhold til, hvordan hans tekster skal læses: som fiktion eller ikke-fiktion. Nielsen taler om, at Blichers teknik er et

---

<sup>26</sup> Jeg bruger navnet Claus Beck-Nielsen og forkorter til Beck-Nielsen til trods for at han pr. 19. januar 2012, efter at have været navneløs, hedder Nielsen (ALJ). Det skyldes praktiske årsager, da Nielsen i dette speciale refererer til Henrik Skov Nielsen.

salgstrick med et dobbelt salgsargument

På tværs af genreopdelinger og på tværs af grænser mellem fiktion og ikke-fiktion benytter Blicher konsistent en teknik, som består i at vække læserens interesse og empati ved at opstille gåder, der skjuler ved at fremstille og fremstiller ved at skjule. Spørgsmål om troværdighed og utroværdighed, troskab og utroskab bliver et dobbelt salgsargument ved både at være emne for mange af fortællingerne og samtidig via de bestandige biografiske referencer at rejse spørgsmål om forfatteren (Nielsen 2006: 67-68).

Det er ikke kun en teknik og et salgstrick, Blicher kan distancere sig i forhold til – han investerer sig selv og bliver selv en del af varen. Blicher havde øje for, at en god fortælling og æstetiske kvaliteter ikke nødvendigvis er nok for at sælge godt.

Fra at befinde sig på markedet har litteraturen været omkring skolerne. Her afhang litteraturen mere af æstetiske kvaliteter end salgsmæssige kvaliteter. I dag befinder litteraturen sig igen på markedet, og markedet er udvidet til også at inkludere fx supermarkeder og internettet. Bogpriserne er frigivet for at skærpe konkurrencen og for at tiltrække flere læsere. Denne liberalisering af bogmarkedet anbefalede Boghandlerforeningen i sin tid (Sørensen), nu diskuteres det, om det er muligt at indføre faste priser på en bog de første måneder efter dens udgivelse, et ønske ni ud af ti boghandlere står bag (Larsen (a)). Den tidligere regering ønskede ikke at røkke ved de frie priser: "De frie priser er kommet for at blive," sagde Venstres kulturordfører, Troels Christensen. "Al statistik viser, at de frie priser har fået flere til at læse, fordi bøgerne nu er kommet ud at stå mellem havregryn og kaffeposer i supermarkederne. For mig er et læsende samfund et rigt samfund. Og derfor skal bøgerne også være der, hvor folk er," (Sørensen). Argumentet for de frie priser baserer sig altså på modtageren og hensynet til denne.

På et marked med øget konkurrence må forfatterne have opmærksomhed for at få deres bog til at sælge godt, ellers risikerer de ikke at blive udgivet igen. Det kan være en af grundene til, at forfattere er blevet mere synlige – et led i at markedsføre en bog er at markedsføre forfatteren, Hans Hauge udtrykker det således i *Post-Danmark* (2003): "Forfattere skal være synlige, ellers dør de. Den levende forfatter kæmper for at holde sig i live." (Hauge 2003: 206). For Hauge er der en klar sammenhæng mellem, at litteraturen er på markedet og den (selv)biografiske tendens, "Biografien er tilbage, fordi litteraturen er tilbage på markedet" (Hauge 2003: 206). At være en synlig forfatter kræver, at forfatteren kan begå sig i flere medier, dvs. uden for værket, og at

forfatteren ligesom sin udgivelse bliver en begivenhed.

#### 4.1.1 Forfatteren som mediebegivenhed

I forhold til den nye litteratur er fokus skredet fra udelukkende at ligge på værket til også at omfatte det, der befinder sig uden om værket. Der er i højere grad fokus på processen omkring en bog, på dens kontekst, frem for det æstetiske slutprodukt<sup>27</sup>. Det bringer forfatteren i centrum, og forfatteren bliver en mediebegivenhed. Et oplagt eksempel på dette er norske Karl Ove Knausgård, forfatteren til seksbindsværket *Min kamp*, hvori han ifølge sig selv siger tingene, som de er. Derfor optræder han selv, og alle de personer han omgås i romanen med deres rigtige navne (med få undtagelser). Værket har vakt stor debat, og der er skrevet talrige artikler om ham – både i forhold til hans romanværk, men også artikler mere rettet mod ham som person. Han kan posere foran et kamera og er tilmed blevet kåret til Norges mest sexede mand. Forfatteren ses altså i andre sfærer end litteraturens.

Det samme gælder for danske Josefine Klougart, der ofte giver interviews, fx i tv, hvor hun bl.a. har været med i *Smagsdommerne* på Dr2 d. 17. februar 2011. Hun blev nomineret til Nordisk Råds Litteraturpris i 2011, hvilket naturligvis også har affødt en øget opmærksomhed. Derudover har hun optrådt i den musiske sfære sammen med Tv-2 forsangeren Steffen Brandt, både med oplæsning og sang (Bjørnkjær). Hun gør sig godt i medierne, måske bl.a. pga. hendes udseende "Det skader nok heller ikke at have lange ben og se godt ud. Hun er meget fotogen." (Bjørnkjær). De fleste fotos af hende har en melankolsk stemning over sig<sup>28</sup> og ligger derfor godt i tråd med grundstemningen i hendes romaner *Stigninger og fald* (2010) og *Hallerne* (2011). Hun formår på den måde at iscenesætte sig selv og sine romaner. Dog afviser hun, at hun er begivenheden:

"Nu er det jo udgivelsen og ikke mig, der er begivenheden her. Det vigtige er at udgive gode bøger, så de findes i verden. Men det er klart, det er da også skønt, at det bliver opdaget, og at man faktisk bliver læst. Når det så er sagt, så synes jeg ikke, det er en ubetinget nydelse indirekte at blive genstand for al den opmærksomhed, det er jo mine bøger, det handler om og ikke mig." (Bjørnkjær)

---

<sup>27</sup> Dette ses i sær i forbindelse med Karl Ove Knausgård og den hype, der har været omkring tilblivelsen af det sjette og sidste bind af hans romanværk *Min kamp*.

<sup>28</sup> Seneste eksempel er forsidefotoet på Ud&Se fra januar 2012.



Citatet stammer fra en reception i forbindelse med præsntationen af *Hallerne*. Her mødte flere kendte personer op, fx Steffen Brandt, filminstruktøren Christian Braad-Thomsen og skuespilleren Søren Hauch-Fausbøll (Bjørnkjær). Klougart forstår at være synlig i det rette selskab. Og forfatterens synlighed og salgbarhed synes at hænge sammen, hvorfor reklamer af bøger gerne ledsages af et stort foto af forfatteren og muligvis også af, at forfatteren selv optræder i en tv-reklame.

Forfatterens krop er på en anden måde i spil i dag, end på Blichers tid, grundet de nye visuelle medier. Dermed investerer forfattere også på sin vis mere af sig selv, når de stiller sig selv frem – idet kroppen, det fysiske, uundgåeligt følger med. Med de nye medier følger det, Joshua Meyrowitz kalder 'middleregion' (jf. 2.4), hvor det private og det offentlige flyder sammen. Da de levende visuelle medier ikke fandtes på Blichers tid, og fotografiet kun i begrænset omfang, har Blicher ikke været tvunget ud i en middleregion. Men teksten bliver alligevel en art middleregion for Blicher, hvor han udnytter de historier af privat karakter, der florerer om ham, mens han er "på", og vi er usikre på, hvad der er konstrueret, og hvad der er faktisk. For informationerne flyder ikke frit, Blicher styrer det; han stiller frem og skjuler i samme bevægelse. Forfattere kan udnytte det rum, der findes mellem det private og teksten, og forsøge at styre det. De kan iscenesætte sig selv, og det kan være en nødvendig manøvre for at fremme bogsalget.

#### 4.1.2 Medialisering

Forfatteren som mediebegivenhed er et udslag af samfundets medialisering<sup>29</sup>. Vi er alle, mere eller mindre, mediebegivenheder i takt med et stigende antal af internetprofiler og sociale netværk via internettet.

If. Stefan Kjerkegaard er medialisering også en af konteksterne til tendensen med selvfremsillende litteratur, idet medialisering og globalisering fører til øget kulturel refleksivitet, der "udmønter sig fx i en identitetssøgen og nye former for selvfortælling i det *senmoderne* samfund – for nu at bruge sociologen Anthony Giddens' term," (Kjerkegaard: 263). Ligeledes peger Kjerkegaard på, at medialiseringen har betydning for vores syn på skellet mellem fiktion og ikke-

---

<sup>29</sup> Med medialisering forstår jeg, i forlængelse af Kjerkegaard, det, at interaktionsmuligheder i kulturen og samfundet forandres i takt med nye medier og mediernes stigende betydning (Kjerkegaard 2011: 262).

fiktion, der bliver mere diffus, og som muligvis skal erstattes med fikcionalitet. Han understreger, at fikcionalitet er en anden måde at tale om fiktion og ikke-fiktion uden at insistere på en kategorisk skelnen, men også uden at afvise, at der er en grænse. For fikcionalitet er det parametre som relevans og kontekst, der er vigtige, frem for referentialitet, i forhold til at vurdere om noget er fiktivt eller ej.

At opfatte noget som fikcionaliseret kan således optimere relevansen af et budskab, hvorfor fikcionalisering ikke kun er en måde at "fjerne" udsigelsen fra verden eller fra referentialitet i det hele taget. Tværtimod kan fikcionalisering være en måde at komme begge dele nærmere og en måde at gøre henvendelsen mere autentisk eller "sand" på, for den sags skyld. (Kjerkegaard: 264).

Og brugen af sig selv og sin krop kan også være en måde at gøre litteraturen mere autentisk; både for læseren og forfatteren.

#### 4.1.3 Længsel efter virkelighed

Det er en søgen efter virkelighed, der slår igennem hos både forfatter og læser – læseren vil se forfatteren og mennesket bag teksten. Josefine Klougart antyder det selv med en historie om, hvordan hun skrev et brev til Per Højholt som svarede. Det gav hende en oplevelse af, at "Per Højholt var pludselig blevet virkelig [...] "Der var et menneske bag skriften – en person med krop og hænder. Hænder der rystede."" (Guldager). For Klougart selv er det vigtigt at have kroppen, det hele menneske med, når man bedriver litteratur, hvis det skal være godt. "Det er ikke uvæsentligt at man har en krop. [...] Jeg tror på, at man som forfatter skal forsøge at skrive som et helt menneske. Det er min ambition. På den måde bliver ens litteratur større; og forhåbentlig større end en selv," (Syberg). Ligeledes er det Knausgårds ærinde, i forhold til brugen af sig selv og andre, at gøre det mere sandt.

Blicher skrev på grænsen mellem romantikken, prosagennembruddet og realismens opblomstring. En af bevæggrundene for ham kan også have været at ville komme nærmere det virkelige. I stedet for at befolke sine tekster med ophøjede personer og forskønne og idealisere, befolker Blicher sine tekster med almindelige mennesker, både høj og lav, i realistiske miljøer. Dertil tilføjer han også gerne en større eller mindre sjat af sig selv, alt sammen teknikker der bidrager til at få teksten til at fremstå mere virkelig og autentisk.

If. Stounbjerg er det ofte "den stoflige side af referencen [...], der hyppigst motiverer læsningen af selvbiografier. Vi vil have kød på bordet." (Stounbjerg 2006: 21). Forfattere, både fortidige og nutidige, der benytter sig af selvfremsstilling, kan være motiveret af en indre nødvendighed og/eller en erkendelse af, at det er (selv)biografisk stof, der sælger – og dermed forsøge at imødekomme læserens ønsker.

## 4.2 Læserens rolle

Ud over at læsere kan have præferencer for tekster, hvor der kommer kød på bordet, så får læseren også en anden rolle i forhold til selvfremsstillingslitteratur. På baggrund af ovenstående afsnit er det klart, at læseren spiller en vigtig rolle, når litteraturen og dermed forfatteren befinder sig på markedet i form af selvfremsillende tekster, idet teksterne ofte befinder sig over en skelnen i forhold til fiktion og ikke-fiktion – det sætter læseren på arbejde.

Roland Barthes proklamerede læserens fødsel i forbindelse med forfatterens død. Derfor kunne man tro, at forfatterens genkomst ville aflive læseren, men tværtimod. Kjerkegaard taler om, at læseren (gen)fødes med forfatterens genkomst (Kjerkegaard: 1), nu kommer læseren for alvor på arbejde. En forfatter kan ikke styre, hvordan hans tekst opfattes, han kan blot invitere via teksten selv og via paratekster (forstået i udvidet betydning). Forfatteren kan dermed heller ikke styre den opfattelse, læseren får af forholdet mellem en teksts protagonist og forfatter. Susan Lansers pointe i artiklen "The "I" of the Beholder" er, at "for every "I" is ultimately the beholder's "I," by which I mean the "I" that the reader constructs in the process of reading." (Lanser: 208). If. Lanser kan en læser opfatte en tekst som et udtryk for en forfatters holdninger, selvom alt ikke er selvoplevet (af forfatteren), i stedet kan læseren opfatte dele som "convenient fiction" (Lanser: 215). I det ligger der også, at det, der opfattes som fiktion, samtidig også kan opfattes som mindst lige så sandt som det ikke-fiktive. Ligeledes understreger Lanser, at læseren afgør i hvor høj grad, hun kobler forfatteren med tekstens jeg, idet svaret ikke ligger i teksten – i den forbindelse citerer hun Dorrit Cohn: "the distance separating author and narrator in any given first-person novel is not a given and fixed quantity but a variable" that gives readers enormous "interpretive freedom" (Lanser: 216). Læsere inddrager og kobler forfatteren med teksten, og det har de altid gjort (trods formaninger mod den intentionelle fejlslutning og dårlige biografiske læsninger). For Kjerkegaard (og Lanser) er spørgsmålet ikke, "om vi må eller skal inddrage den empiriske forfatter i vores

læsning, men *hvornår* vi faktisk gør og bør gøre det for at forbedre vores analyse og fortolkning.” (Kjerkegaard: 261). Både forfatter og læser inddrages inden for selvfremsillingsstendensen.

Louise Brix Jacobsen påpeger<sup>30</sup>, ligesom Kjerkegaard, at forfatterens genkomst ikke betales med læserens død, som man kunne foranlediges til at tro, tværtimod:

Umiddelbart antyder dette fokus på forfatterintentionalitet en stærk begrænsning af modtagestrategiens suverænitæt, men i dette tilfælde bevirker de multiple og modsatrettede invitationer en tematisering af modtagersituationen og modtagerens forskellige muligheder for anlægelse af modtagestrategier. Modtagerens konfrontation med de forskellige muligheder er således intenderet, men da denne ‘svævende’ placering af modtageren altid er intentionen med fiktiobiografisme, giver det samlet set en høj grad af modtageraktivitet. (Jacobsen: 61)

Skellet mellem fiktion og ikke-fiktion bliver destabiliseret med selvfremsillingslitteraturen<sup>31</sup>, hvilket medfører, at måden vi taler om skellet ændres og dermed også forståelsen af skellet: ”Ved at tale om skellet i modtager og intentionalitetsregi bliver det ikke længere generisk, men i stedet retorisk og strategisk funderet. Skel og grænser er således nødvendige og aktive størrelser, men de er hverken definerbare, håndgribelige eller konstante.” (Jacobsen: 67). Kjerkegaard taler også for at se på litteraturen fra en mere kommunikativ vinkel og at flytte fokus fra afsenderen til modtageren.

#### 4.2.1 Ny modtagerkultur

I takt med medialiseringen og de nye syn på selvet, der følger heraf, bliver selvbiografi ofte noget mere prospektivt frem for retrospektivt. Identitet er ikke noget, vi bare har, men noget vi kan skabe, fx i medierne og i litteraturen, ”Med en selvbiografisk diskurs skaber man i dag selvet fremadrettet.” (Kjerkegaard: 265), og dertil passer romanen bedre som genre end klassisk selvbiografi. Der er sket en forskydning fra selvbiografisk pagt til selvbiografisk akt (Kjerkegaard: 267<sup>32</sup>), og det inviterer modtageren til at tage del i værket:

---

<sup>30</sup> Hun taler om det i forhold til termen ‘fiktiobiografisme’, men jeg mener, det gælder selvfremsilling generelt.

<sup>31</sup> Og selvfremsilling inden for andre kunstarter.

<sup>32</sup> Kjerkegaard refererer her til Per Stounbjerg.

Med andre ord kan en roman eller ethvert andet litterært værk simpelthen hente en masse læserenergi ved at teste, underløbe og undergrave grænserne for fiktion og ikke-fiktion. Læseren kan ikke nøjes med at læse tilbagelænet, men bliver på sin vis inddraget som deltager i værket og transformeres af dettes karakter af begivenhed." (Kjerkegaard: 268)

Men det foregår ikke under tvang, læseren vil gerne inddrages og gøres til deltager for at få en oplevelse. Tendensen i litteraturen i dag er at gøre læseren til deltager, ligesom vi snarere er deltagere i diverse tv-programmer frem for blot seere. Modtagere af i dag inviteres til og ønsker interaktivitet, hvilket Blicher foregreb, som vi så det i "Skytten paa Aunsbjerg", i sin efterlysning af chatollet.

Ønsket om interaktivitet bevirker også, at digtoplæsninger er blevet et trækplaster (Kjerkegaard: 269-270). Ønsket om interaktivitet hænger sammen med ønsket om oplevelser, litteraturen skal opleves, hvilket Helle Broberg Nielsen påpeger i sin artikel "Det talte ord lever":

Det skrevne ord er nemlig ikke længere en kunstform, der fortrinsvist indoptages i ophøjet ensomhed hjemme i øreklapstolen. Bogen er blevet en del af den oplevelsesøkonomi, som præger også resten af den senmoderne forbrugskultur: Litteratur skal gerne opleves i tre dimensioner og oplevelsen kunne deles (Broberg Nielsen).

Modtagere vil delagtiggøres, og det sker ofte følelsesmæssigt. "De nyrealistiske værker er ofte relationelle i en sådan grad, at vanlige begreber ikke formår at beskytte den ofte pinligt berørte tilskuer, som i stedet må indgå en affektiv kontrakt med værket." (jf. 2.5). Haarder taler også om det pinlige og den uudholdelige tærskelsituation, læseren står i, i forhold til den retoriske kropslighed i selvfremsillingskunst – fx kropsvæsker og pinlige private episoder. Den biografiske investering må læseren reagere på (jf. 2.4). Pinlige episoder og (for tidlige) kropsvæsker er der rigeligt af i Knausgårds *Min kamp*, tv-serien *Klovn*, og læser man Blichers noveller selvbiografisk, kan læseren også krumme tæer over "Sildig Opvaagnen", der i sin tid vakte forargelse. Da var antydningen af udgydte kropsvæsker på forbudte steder nok. I dag skal det udpensles for potentielt at have samme effekt. Ligeledes er Peer Spillemand pinlig i fx "Baglænds" og "Julianes Giftermaal", han lurer og har en tendens til at fortrænge realiteterne og ophøje sig selv, og det pinlige forstærkes, hvis man læser Peer som lig Blicher.

### 4.3 Blicher, Claus Beck-Nielsen og Karl Ove Knausgård

Nu har jeg mere overordnet sammenlignet Blichers forfattermæssige praksis med litteraturen af i dag, og fundet fællestræk i forudsætningerne for litteraturen på Blichers tid og i dag. I det følgende vil jeg dykke mere ned i to specifikke nyere forfatterskaber for yderligere at sætte fokus på selvfremsstillingstendensen og Blichers plads i forhold til den. Det drejer sig om Claus Beck-Nielsens forfatterskab og Karl Ove Knausgård; mere specifikt Knausgård's romanværk *Min kamp*. Begge forfattere investerer sig selv, men på vidt forskellig vis, idet de ligger i hver sin ende af en skala over selvfremsstillinger. Den ene er konstruktivist og den anden antikonstruktivist og som en konsekvens heraf opfattes de to forfatterskaber vidt forskelligt af de fleste læsere.

#### 4.3.1 Claus Beck-Nielsen

Roland Barthes erklærede forfatteren for død. Michel Foucault modificerer senere døden lidt, idet han lader forfatteren bestå som diskurs, en funktion, men det skrivende subjekt skal udslettes;

skriften er nu forbundet med ofringen, med selve livets ofring; med en frivillig udslettelse, [...]. Men der er en anden ting: denne forbindelse mellem skriften og døden manifesterer sig også i udviskningen af det skrivende subjekts individuelle træk; igennem alle de kunstgreb, det skrivende subjekt opstiller mellem sig selv og det, han skriver, vildleder han alle tegn på sin særegne individualitet. Sporet efter forfatteren er ikke mere andet end hans fraværs singularitet; han må tage den dødes rolle i skriftens spil. (Foucault: 11)

Dette tager Claus Beck-Nielsen konsekvensen af og bogstaveliggør i sine værker. Han tager den dødes rolle på sig og udsletter sig selv samtidig ved, at han ofrer sig selv, for som han siger:

For mig drejer det sig om, at hver gang jeg foretager en handling i verden, så skal det koste dette skålpund af *mit eget kød* og blod. Det er det eneste meningsfulde kriterium for meningsløs aktivitet, som kunst jo – sat på spidsen – kan siges at være. Alt – også ethvert samvær – drejer sig om, at man betaler et skålpund af sit eget kød, for ellers *sker* der ikke noget. (Sindø: 28)

I Beck-Nielsens værker indgår der, en person, man må antage, er mere eller mindre identisk med forfatteren (som, man antager, er Claus Beck-Nielsen, selvom forfatternavnet gerne er fraværende fra parateksten), idet der bl.a. er en vis lighed i navn, og fordi det er kendt, at Beck-Nielsen faktisk har vandret rundt i København som hjemløs og været i Irak med en stor metalkasse. Hans værker

inviterer derfor til at blive læst selvbiografisk, men også som fiktion, da fortællingen ofte lægges over til en anden fortæller.

Beck-Nielsen investerer sig selv i sine værker, eller rettere, dele af sig selv. I *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi* (2003) skriver han om forholdet mellem sin person og værket/eksperimentet: "Ikke lægge noget til. Min egen krop, mit eget tøj, mit liv og min historie. Ingen fiktion. Kun reduktion" (Beck-Nielsen 2003: 111-112). Navnet er fx reduceret til Claus Nielsen i *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi* og til blot Nielsen i *Selvmondsaktionen* (2005). Beck-Nielsen sætter nogle spilleregler op for sig selv i forhold til et eksperiment/en happening, der så senere resulterer i en roman. Han sætter en scene, han investerer sig selv og ved ikke selv, hvor stykket ender. Blandt andet ender Claus Nielsen i Ekstra Bladet med stort foto og overskriften "Hvem er jeg?" (Behrendt 2004: 58). Her blev historien om den hukommelsesløse Claus Nielsen, der ikke kunne få hjælp uden et personnummer, bragt. Folk blev rasende, da de fandt ud af, at det bare var et stunt – en fiktion (Behrendt 2004: 59).

Forfatteren er død, og derfor er forfatternavnet fraværende fra Claus Beck-Nielsens bøger, men vi ved alligevel, at forfatteren er mere eller mindre identisk med Claus Nielsen eller Nielsen. Også selvom disse figurer forsvinder (dør?) i romanerne, og en fortæller tager over. Det er både biografi og selvbiografi, fiktion og ikke-fiktion. Carsten Jensen udtrykker det således i sit forord til *Nielsens verdenshistorie*: "Rolleskiftene er mange, scenerne også, det er virkelighed og fiktion på en gang, iscenesat virkelighed og fiktion uden for sin skabers kontrol." (Jensen: 11). Den sidste del af citatet knytter bl.a. an til, at nok påtager Beck-Nielsen sig en rolle, der er mere eller mindre fiktiv, men den risiko, han udsætter sig selv for ved at tage til verdens brandpunkter, er reel. "Den figur, han har valgt, er ikke ofrets, men aktivistens. Og dog ligger ofrets rolle hele tiden og venter på ham i en farlig leg med en forsvinding, der sagtens kan blive for virkelig." (Jensen: 15).

Rammerne for selvets udfoldelse er iscenesatte hos Beck-Nielsen, og selvet er konstrueret (reduceret) til lejligheden. Haarder formulerer det således omkring Claus Nielsen og Claus Beck-Nielsen (og man kan også tilføje Nielsen), de er "forskellige sæt spilleregler, der kun får liv ved, at nogen spiller dem. De refererer således ikke til en spiller, der eksisterer før spillet. Claus Nielsen og Claus Beck-Nielsen er begge alene til i kraft af, at de performes" (Haarder 2004: 70). Haarder sammenligner figurerne med deltagerne i et reality-program, der både er sig selv, men også er underlagt nogle spilleregler, og han går videre til at spørge, om det ikke er et vilkår for alle i vores

tid, at vi befinder os i en middle region, hvor det ikke giver mening kategorisk at skelne mellem privat og offentlig (Haarder 2004: 70)? I *Selvmondsaktionen* opfattes verden som en scene – og altså som iscenesat. Således skriver Nielsen om Anden forsamling i Det nomadiske Parlament, at det "udspillede sig som et historisk drama [...], oldermaendene kunne deres replikker udenad" (Beck-Nielsen 2005: 50). De handlinger, der sker i Irak, er if. Nielsen skuespil opført på verdensscenen, "vi indtager vores sædvanlige pladser og ser ned på verdensscenen, men i dag er der ingen forestilling, intet drama" (Beck-Nielsen 2005: 186).

Claus Beck-Nielsens forfatterskab er fyldt af autencitet på den ene side og konstruktioner, iscenesættelser og performances – hvad nogle vil kalde fiktion – på den anden side, for sådan er virkeligheden i hans optik. Virkeligheden er konstrueret, og det er netop, hvad Beck-Nielsen sætter fokus på ved at opløse sig selv i den ene konstruktion efter den anden, hvilket sætter læseren på hårdt arbejde, hvis man vil forsøge at begribe, hvem Claus Beck-Nielsen er.

#### **4.3.2 Claus Beck-Nielsen vs. Karl Ove Knausgård og generelt om selvfremsillingstendensen**

Med sit seksbinds romanværk *Min kamp* kom Karl Ove Knausgård på alles læber i 2009 allerede inden de første bind udkom, både uden for og inden for litterære miljøer. Inden for de litterære miljøer vil man gerne navngive barnet, og kært barn har mange navne. Som Behrendt påpeger i slutningen af 2011, er der stadig ikke enighed om, hvad det er, Knausgård har skabt, og hvad vi skal kalde det (Behrendt 2011: 294). Nogle benytter sig af gamle skabeloner til at beskrive værket, andre mener, vi ikke har ord for at beskrive det (Arne Melberg), da Knausgård har skabt noget helt nyt, og der opfindes derfor nye ord i et forsøg på at definere *Min kamp*. Jeg vil berøre nogle af de forskellige tilgange til *Min kamp* og sætte Knausgård og *Min kamp* op imod Claus Beck-Nielsen i et forsøg på at klarlægge ligheder og forskelle de to i mellem og dernæst i forhold til Blicher. Et biprodukt heraf bliver en vurdering af, om der med Knausgårds romanprojekt sker noget helt nyt i litteraturen, eller om det meste foregrebet af bl.a. Blicher.

##### **4.3.2.1 Haarder om Knausgård i forhold til Claus Beck-Nielsen**

Jon Helt Haarder starter sin artikel "Min kamp er en cool kuffert. Karl Ove Knausgårds konceptuelle biografisme" med en reference til Melbergs diagnosticering af, at vi mangler ord og begreber for den litteratur, der er virkelighedsorienteret og for den nye form for fiktion, vi ser



heri; Haarder vil forsøge at finde et begreb (Haarder 2010b: 24). If. Haarder kan litteraturvidenskaben finde de begreber, den mangler, inden for teorier om performativitet (Haarder 2010b: 30). Han skriver bl.a. om Knausgård, at han er "en efterhånden velhavende og succesfuld performer i mig-generationens kulturelle landskab" (Haarder 2010b: 29) og sammenligner Knausgård med tv-serien *Klovnen*, "hvor kendisser tosser rundt på en pinagtig tærskel mellem total selvudlevering og ekstremt stiliseret selvscenesættelse." (Haarder 2010b: 29). Haarders primære sammenligningsgrundlag er dog Claus Beck-Nielsen og hans konceptuelle biografisme. If. Haarder gennemfører Knausgård "et litterært eksperiment med sig selv og sine." (Haarder 2010b: 33), der kan sammenlignes med eksperimenterne i Beck-Nielsens værker. For begge forfattere gælder det, at de "har afsæt i samme eksistentielt-kunstneriske apori, og vejen ud er i begge tilfælde en slags æstetisk konceptualisering af forfatterens eget liv der indskrives i sig selv undervejs." (Haarder 2010b: 33), og for deres værker gælder det, at de er:

[...] processuelle og har karakter af feedbacksløjfer fordi både offentlighedens og de nærmestes reaktioner kan påvirke værkets videre forløb. Teksterne refererer ikke blot en tidligere livsperiode, de udgør selv en periode hvor det litterære forehavende, de private problemer og omverdenens reaktioner fortløbende genererer både nye forhold i privaten og mere tekst. Det egentlige værk ligger – på en anden og mere konkret måde end den man traditionelt regner med i fx receptionsteoriene – i mellemrummet mellem teksten, offentligheden, forfatteren og hans bagland. (Haarder 2010b: 34)

Det var lighederne, if. Haarder, deres værker er performative og konceptuelle. Forskellen mellem de to ligger for Haarder i, at Beck-Nielsen er mere "æstetisk radikal" (Haarder 2010b: 34). Radikaliteten betaler han for ved ikke at være en succes på bogmarkedet. Det er Knausgård derimod,

Som en allegori for hele *Min kamp* anfører Haarder de episoder, hvor Knausgård skærer sig selv i ansigtet: "Spillet mellem selvlæmelse, skam og omverdenens stærke reaktioner i disse scener har en allegorisk klarhed i forhold til hele romanværket." (Haarder 2010b: 30). Som Bo Bjørnvig i *Weekendavisen* er inde på, så er præmissen for romanværket, at det skal gøre ondt, det skriver Knausgård selv: "Nettopp det som gjorde vondt, var det som berettiget at jeg skrev om det." (Bjørnvig).

Jeg er enig i, der er lighedspunkter mellem Beck-Nielsen og Knausgård, men der er også væsentlige forskelle, fx på deres spilleregler og koncept. Knausgård skærer mere ind til benet af sig selv, og lader læseren komme under huden på Knausgård, mens Beck-Nielsen opretholder en distance til sig selv. Det medfører at læsere oplever en ærlighed hos Knausgård, som de fascineres af, jf. salgstallene.

#### 4.3.2.2 Hauge – fiktionsfri fiktion

Hans Hauge mener ikke, Haarder har begreber til at begribe Knausgård (Hauge 2010: 76), så Hauge gør selv et forsøg.

Hauge er en af dem, der tror på Knausgård, når Knausgård postulerer, at han vil sige det, som det er, og derfor ser Hauge også Knausgård som klart forskellig fra Beck-Nielsen: "Nielsen bliver synlig ved at skjule sig. Knausgård er og gør lige det modsatte." (Hauge 2010: 87). Beck-Nielsen er et eksempel på fikcionalisering, selviscenesættelse, performance og "postmoderne leg med identiteter" (Hauge 2009: 112), hvorimod, if. Hauge, "*Min kamp* kæmper mod fiktioner, performance, iscenesættelse, det teatraliske jeg. Her er udtryk som performativ biografisme ubrugelig. Den er hans kamp mod performance." (Hauge 2010: 88-89). Om den nye tendens generelt skriver Hauge i sin artikel "Anakoluthon" fra 2009, at

Den nye tendens er af-fikcionaliseringen. Det vil sige, at personernes navne nu ikke skjules af fiktive. Forfatteren bruger de rigtige navne – mere eller mindre. Der er på ingen måde mere tale om en "dobbelkontrakt", og der er ingen postmoderne leg med identiteter. Vi er på den måde helt hinsides impersonalisme (Eliot), forfatterens død (Barthes eller Pynchon), forskellige forfatter-funktioner (Foucault) eller lignende. Det er forfatterens empiriske selv, vi møder i teksten, og ikke en mere eller mindre fiktiv "fortæller", persona eller maske. (Hauge 2009: 112)

I 2010 lancerer Hauge sit begreb 'fiktionsfri fiktion' som begrebet, der kan opsummere tendensen, og med hvilket *Min kamp* kan begribes. Fiktionsfri fiktion definerer Hauge som en roman, der ikke leger med forholdet mellem fiktion og virkelighed, "Den snyder ikke. Den kan ikke." (Hauge 2010: 87), og som en "roman (fiktion), hvor personerne er virkelige og har deres egne navne (hos Knausgård dog ikke faderen og et par andre). Hvor stederne er de rigtige steder og ikke opdigtet som Korsbæk. Hvor der ingen fortælling (plot) er." (Hauge 2011). For Knausgård er det ikke et spændende plot, der giver litteraturen værdi, i stedet finder han værdi i "det i litteraturen som

ikke handlet om fortelling, ikke handlet om noe, men bare bestod av en stemme, den egne personlighetens stemme, et liv, et ansikt, et blikk man kunne møte." (Knausgård bd. 2: 535)<sup>33</sup>. Det ville være en konstruksjon, at tilføre et liv et plot, eller prøve at fortælle det fra ende til anden.

En del af det nye er, at forfattere ikke længere bruger fiktionen til at skjule sig selv og andre – nu viser man frem. Knausgård ønsker at "bekjempe fiksjon med fiksjon" (Knausgård bd. 1: 221) pga. en erfaring af, at verden er "fullstendig okkupert av fiksjon og fortellinger. At det hadde gått inflasjon i det. Uansett hvor man vendte seg, var det fiksjon å se." (Knausgård bd. 2: 535). Derfor forsøker han at gjøre noget nyt. Han vil gjøre op med fiktioner og konstruksjoner og skrive noget sandt, noget ukonstruert og lade sine læsere møde "et liv, et ansikt, et blikk". Netop dette er også grunden til Knausgårds store succes med sit romanværk, if. Hauge "Fordi der endelig er noget, der ikke er fiktion, fortælling, performance eller selviscenesættelse. Vi føler, at her er noget, der er sandt og virkeligt."<sup>34</sup> (Hauge 2011) – underforstået: i modsætning til fx Beck-Nielsens værker.

Bind seks af *Min kamp* var ventet med spænding<sup>35</sup>, for ville den vende op og ned på værket, der gik forud, eller ville den cementere, hvad de første bind gav udtryk for? Bo Bjørnvig samler op på nogle af reaktionerne i sin artikel "Det skal gjøre ondt". Han citerer bl.a. Hans Hauge for i *Kristeligt Dagblad* at have udtalt om *Min kamp*: "Her lover en forfatter at tale sandt. Jeg mener, at han holder løftet, og *Min kamp* bind 6 handler om, hvor svært det har været, hvor ondt det har gjort på ham selv og andre at skrive en sand roman. [...] Efter *Min kamp* bind 6 må det være umuligt at sige, at forfatteren har opdigtet noget." (Bjørnvig). En helt anderledes konklusjon når

---

<sup>33</sup> Det samme gælder for fx Josefine Klougart, hvis det skal være ægte og tæt på virkeligheden, er der ikke plads til et plot. I et interview til *Ud&Se* udtaler hun: "Det med at tro, at en historie skal have et klassisk fortalt forløb, er en hån mod livet. [...] Man reducerer livet, hvis man kun ser én historie i det." (Skyum-Nielsen: 16). Ligesom Knausgård, går Klougart tæt på sit eget liv, hun kan heller ikke skrive om andet, men hun afviser, der er et 1:1 forhold mellem liv og litteratur (Skyum-Nielsen: 19), sådan som Hauge synes at mene, der eksisterer hos fx Knausgård, når han skriver i ovenstående citat, at "Det er forfatterens empiriske selv, vi møder i teksten,". (Artiklen med Klougart er i øvrigt endnu et eksempel på, hvordan hun formår at synliggøre sig – i artiklen omtales hendes roman *Én af os sover*, som netop er udkommet).

<sup>34</sup> Her vil jeg indskyde, at blot fordi læsere får en oplevelse af, at det er sandt og virkeligt, er det ikke ensbetydende med, at det er det.

<sup>35</sup> Den udkom endelig nov. 2011 efter at være blevet udskudt, bl.a. pga. Linda Knausgårds psykiske sygdom (der muligvis skyldtes presset på familien pga. *Min kamp*).

Jakob Levinsen i *Jyllandsposten* til, idet han mener, at i bind seks "holder det så endda demonstrativt op med at være noget, der bare ligner en autentisk, selvudleverende erindringsroman." (Bjørnvig), bl.a. fordi Knausgård heri indrømmer, at især bind fire, der omhandler tiden i Nordnorge og hans forhold til en noget yngre pige, er redigeret, og at han ikke var ærlig i det bind. Knausgård skriver om bind fire, at han anonymiserede i den, "Av den grunn ble det en merkelig bok, hvor jeg gjør det motsatte av det en forfatter skal, nemlig dekke sannheten til (...) sann er den ikke" (Bjørnvig). Bjørnvig runder af med at konkludere, at "Knausgård skriver sandheden, så længe han tør.", og undlader dermed at kategorisere *Min kamp* som enten fiktion eller ikke-fiktion. Efter det sidste bind af *Min kamp* er der altså stadig ikke enighed om, hvad *Min kamp* er, og hvad vi skal kalde den.

#### 4.3.2.3. Behrendt – *Min kamp* som autonarration

I denne uenighed tager Poul Behrendts artikel "Autonarration som skandinavisk novum." (2011) sit udgangspunkt. Han påpeger, at med parateksten 'roman' ligger det lige til højrebænet at kalde *Min kamp* for autofiktion, men det er der ikke mange, der har kaldt den (Behrendt 2011: 294), pga. den store vægt af virkelighed. "Den vægt er svært forenelig med lethed, hvormed autofiktioner i de fleste tilfælde omgår den berømte grænse, når der på en og samme tid indgås to logisk uforenelige kontrakter: at det er fiktion, og at det er virkelighed alt sammen; at det hele er mig, og ikke-mig." (Behrendt 2011: 295). Igen henviser Behrendt til Melberg, vi mangler stadig ord, der kan beskrive *Min kamp*.

If. Behrendt hænger de tidligere forsøg fast i etablerede tankegange, der opretholder et skel mellem fiktion og ikke-fiktion (Behrendt 2011: 295). *Min kamp* er blevet mødt med definitionen af "fiktion som konstruktion, emanciperet fra den kendte lovbundne virkelighed." (Behrendt 2011: 296). I stedet har vi brug for at redefinere begrebet fiktion, og Behrendt foreslår begrebet 'autonarration'<sup>36</sup> i forbindelse med *Min kamp*. Begrebet forandrer fiktionen og dens forhold til virkeligheden (Behrendt 2011: 326); "autonarration er ikke baseret på fiktion som et alternativ til, men som *fremstilling* af virkelighed". Definitionen af autonarration er at fortælle sig selv, at udgive sig for at være sig selv og træde et skridt tilbage og se på sig selv som en fiktiv person, men hvor "den referentielle basis er fuldstændig reel" (Behrendt 2011: 296). Det kan minde om, hvad

---

<sup>36</sup> Begrebet og definitionen stammer fra Arnaud Schmitt (Behrendt 2011: 296)

Blicher gør i "Steen Steensen Blicher" – her er det bare uvist, i hvor høj grad "den referentielle basis er fuldstændig reel".

Nogle kodeord i forhold til autonarration og *Min kamp* er 'nærværproducent' og en skelnen mellem begivenhedsfiktion (diegese) og fiktion på udsigelsesniveauet (mimesis).

Lad mig starte med den skelnen mellem begivenheds- og udsigelsesfiktion, Behrendt lægger vægt på. Mange har været optaget af spørgsmålet omkring, hvorvidt Knausgård bedriver begivenhedsfiktion i *Min kamp*. Postulatet fra Knausgård selv er, at alt er sandt. Det opfatter de fleste som en påstand om, at alt i bøgerne er foregået, som Knausgård skriver. Det er bl.a. det, Hans Hauge synes at tro på. Inden udgivelsen af første bind indrømmer Knausgård dog, at det andet syn af faren, da han er død, er opdigtet. Indrømmelsen kan virke tillidsvækkende, eller den kan skabe mistro hos læserne, til om alt andet nu virkelig er sandt (Behrendt 2011: 300)<sup>37</sup>. Det er interessant, at Hauge ikke nævner denne begivenhedsfiktion, ligesom han efter sjette bind fastholder, at alt er sandt, selvom Knausgård her indrømmer, at bind fire ikke er sand, og at han her ikke har været ærlig.

Behrendt mener imidlertid, det er mere interessant at se på udsigelsesfiktionen, frem for begivenhedsfiktionen, i forhold til Knausgård (Behrendt 2011: 298). Et af kendetegnene ved autonarration er, at i stedet for en retrospektiv fortæller, er der skiftende stemmer og en usikkerhed om, hvem der taler. *Min kamp* har heller ikke en traditionel retrospektiv fortæller, der er på afstand af begivenhederne, og i flere passager i *Min kamp* er det uklart, hvem der taler. Er det den skrivende Knausgård eller karakteren Knausgård, der indgår i passagen med de tanker, han havde på det tidspunkt, der fortæller? Nogle gange gengiver Knausgård også tanker, han forestiller sig, en anden person har haft. Sådanne og lignende passager producerer nærvær på grund af modsætningen mellem Knausgårds selvbillede og andres opfattelse af Knausgård – en modsætning, der kan skabe skam (Behrendt 2011: 322). Og netop dette, at kunne producere skam

---

<sup>37</sup> Ligesom følgende passage, hvor Knausgård finder ud af, at noget, han har troet, var virkeligt, var noget, han selv måtte have opdigtet, kan virke både tillidsvækkende og skabe mistro: "Det var fri fantasi, men jeg trodde det var virkelig. Det har hendt flere gange, men ikke fordi jeg er mytoman, jeg tror faktisk på det. Gud vet hvor mye jeg går rundt og tror er fakta, som bare er sprøyt!" (Knausgård bd. 2: 463). Men derfor kan det stadig være ærligt, selvom det ikke er sandt (Stounbjerg pointerer også (jf. 2.6), at er en falsk eller upræcis fremstilling ikke er det samme som fiktion.)

hos læseren, giver en nærværseffekt.

Skam er overhovedet den hyppigst anvendte æstetisk-moralske effekt i *Min kamp*, når det handler om læsersuggestion. Læserens massive skamfølelse på enten hovedpersonens eller en af de øvrige personers vegne. Her kan man i sandhed tale om virkelighedseffekt, for så vidt som skammen intensiveres ved læserens bevidsthed om, at den, den overgår, ikke er en fiktiv, men en faktisk eksisterende person, der enten selv har nedskrevet, har oplevet, har læst eller *kan* læse med på skammens blodrødmen – vel vidende, at andre nu ved, hvad hun ved, at andre ved. (Behrendt 2011: 322)

Dette minder om Haarders pointe om, at det pinagtige skaber en tærskeltilstand, hvor læseren står over for en retorisk kropslighed, hvilket inddrager læseren. Tv-serien *Klovn* og elementer hos Blicher spiller også på det pinagtige, og producerer skamfølelser hos modtageren, men jeg vil mene, det i højere grad er på spil hos Knausgård – her inddrager han sin egen familie og udleverer dem. I *Klovn* ved vi, at det er iscenesat og konstrueret, mens tingene stilles direkte frem hos Knausgård (jf. at se på fiktion som fremstilling), mens det hos Blicher sker mere indirekte.

Nærværseffekt er ikke det samme som Barthes virkelighedseffekt. Behrendt påpeger, at Barthes virkelighedseffekt får modsat fortegn hos Knausgård (Behrendt 2011: 303). Det er altså ikke fx detaljeringsgraden i en gengivelse af madlavning (Knausgård bd. 1: 368-372), der giver læserne en oplevelse af virkelighed og er det læsersuggerende element, det er derimod nærværseffekten, der produceres af de mange mere eller mindre pinlige episoder (fx hans kamp med det andet køn, svigermoderens drikkeri, konens psykiske problemer osv.).

#### 4.3.3 Opsummering af Claus Beck-Nielsen vs. Karl Ove Knausgård

Skal man pege på de vægtigste forskelle mellem Beck-Nielsen og Knausgård, vil det i min optik være, at Beck-Nielsen iscenesætter sine eksperimenter og sig selv. Det er en reduceret udgave af Beck-Nielsen, vi møder. Han bedriver måske ikke begivenhedsfiktion, men i stedet åbenlys fiktion på udsigelsesniveauet (fx i form af en fortæller, der fortæller fra fremtiden (*Selvmondsaktionen*)). Selvet er fikcionaliseret hos Beck-Nielsen inden for den iscenesatte ramme, og her giver det mening at tale om konstrueret fiktion. Hos Knausgård er rammerne måske nok fikcionaliserede, mens det selv, vi møder, fremstår ikke-fikcionaliseret. Stefan Kjerkegaard kalder *Min kamp* for fikcionaliseret ikke-fiktion (Kjerkegaard 2011: 265), en betegnelse Behrendt ikke finder helt dækkende, men det griber meget godt, hvad jeg finder, der er på spil. Som Kjerkegaard påpeger,

fjerner fiktionisering ikke nødvendigvis en udsigelse fra verden, fiktionisering kan i stedet være et greb til at gøre en udsigelse mere autentisk (jf. 4.1.2), det er fremstilling af virkelighed. Det er i tråd med Lansers begreb "convenient fiction", og et eksempel kunne være Knausgård's andet syn af faren. Hos Blicher kunne det være "convenient fiction", når han lister antallet af de gange, han har været i livsfare. Det er muligvis ikke en empirisk sandhed, men skal tjene til at tegne et billede af Blicher, der er (eller ikke er) i overensstemmelse med virkeligheden. Fiktionisering som et greb til at nærme sig virkeligheden og det autentiske er formentlig også grunden til, at Knausgård vælger genren roman til sit projekt og ikke i stedet skriver en traditionel selvbiografi. Han har brug for et kunstgreb for at afsløre sit inderste – for at det kan blive autentisk (jf. 2.2 Doubrovsky, der finder at autofiktion er slutningen af det 20 årh.s selvbiografi, og at fiktion ikke nødvendigvis gør noget mindre sandt, så går Knausgård skridtet videre til fiktioniseret ikke-fiktion).

Knausgård benytter sig af virkelighedseffekter, det gør Beck-Nielsen også, det er ikke her forskellen ligger. I stedet er Behrendts begreb om nærværelseeffekt relevant. Ved siden af virkelighedseffekter skaber Knausgård også en nærværelseeffekt, som Beck-Nielsen ikke skaber. Det gør han, som Behrendt nævner, ved at komme med pinlige indrømmelser omkring sig selv og andre, der står ham nær. Derudover er der en samtidighed over romanprojektet, der er svær at finde hos andre, og som ligeledes bidrager til at skabe et nærvær mellem Knausgård og hans læsere. Denne samtidighed opnår han bl.a. ved dagbogsformen<sup>38</sup> og med bl.a. følgende passage: "Idag er det den 27. februar 2008. Klokkeren er 23:43. Jeg som skriver, Karl Ove Knausgård, ble født i desember 1968, og er altså i skrivende stund 39 år gammel. Jeg har tre barn, Vanja, Heidi og John, og er gift for andre gang, med Linda Boström Knausgård. Alle fire ligger og sover i rommene rundt meg," (Knausgård bd. 1: 29). Første bind blev udgivet i 2009 så tidsafstanden mellem forfatteren, der skriver, og læseren, der læser, er kort. Knausgård skriver, mens læserne læser de bind, der er udkommet, ligesom han har været på i mange medier og har været meget synlig, *samtidig* med hans bøger udkommer, og det inddrager han så i sjette og sidste bind.

Som tidligere behandlet spiller læserne en stor rolle, for hvordan opfatter de værket? Her er der en markant forskel mellem Beck-Nielsen og Knausgård, som jeg tror skyldes nærværelseeffekten hos Knausgård. Det afspejles i salgstallene, Beck-Nielsen er for de få og tiltaler et mere litterært

---

<sup>38</sup> Med dagbogsformen får vi en fornemmelse af at få et indblik i det allerinderste, det der ofte er hemmeligt for andre – ligesom Peer Spillemand får indblik i Julianes inderste, da han sniger sig til at læse hendes dagbog.

publikum, mens Knausgårds *Min kamp* både læses på universiteterne, og samtidig er en bestseller. Han har fanget noget mere generelt og alment menneskeligt, samtidig med at det er kunstnerisk interessant. Men hvordan, billedet ser ud om ti, halvtreds eller hundrede år, er ikke til at sige. Nu kan *Min kamp* producere en nærværeffekt, men den er ikke nødvendigvis langtidsholdbar.

#### 4.3.4 Blicher vs. Claus Beck-Nielsen og Karl Ove Knausgård

Det store spørgsmål er nu, hvordan Blicher kan placeres på skalaen inden for den selvfremsillende litteratur i forhold til de to modpoler Beck-Nielsen og Knausgård.

Umiddelbart ligger Blicher mest i tråd med Beck-Nielsen. Sammenholder man deres selvbiografier, som begge er aparte for genren, er der flere ligheder, som også påpeges i introduktionen til *Selvskreven*. De er begge fortalt i tredjeperson, hvilket bevirker, at der anlægges en distance ved det ydre blik, der lægges på den (selv)biograferede. Derudover lægger begge selvbiografier mere vægt på død end liv (Kjerkegaard m.fl.: 11). Om begge forfatterskaber generelt kan man bruge betegnelser som performativ biografisme og autofiktion, der indebærer en bevidst leg i forhold til identitet og mellem fiktion og ikke-fiktion. Hos Blicher er der tale om både begivenheds- og udsigelsesfiktion (fx ved brugen af Peer Spillemand), og som hos Beck-Nielsen er der tale om en reduktion og forskellige udgaver af Blicher, som er Blicher, og som ikke er Blicher. Blicher distancerer sig ved fx at lægge fortællingen over til Peer Spillemand, ligesom Beck-Nielsen lader Helge Bille Nielsen tage over. Blicher stiller noget frem, men skjuler også meget. Vi møder Blicher i en rolle, en udgave af sig selv, dvs. det er Blicher, vi møder, og det er ikke Blicher, vi møder. Blicher kommer til syne i sine tekster på en mere subtil måde end Knausgård – havde Knausgårds kone været ham utro, havde han skrevet direkte om det. Hvis man skal slutte sig til dem, der læser "Sildig Opvaagnen" selvbiografisk, så benytter Blicher sig her af en stedfortrædende jeg-fortæller<sup>39</sup>, han kan gemme sig bag. Her skjuler og beskytter fiktionen, og Blicher kunne til en hver tid påstå, at det hele var fiktion. Blicher gemmer sig også i Peer Spillemand novellerne, men her lægger han eksplicitte biografiske data frem, samtidig med han indskriver sig selv ved navn, hvilket indikerer, at Blichers leg med læseren omkring, hvad der er fakta og fiktion, er intenderet.

---

<sup>39</sup> Ligesom Knausgård gør i *Ute av verden*



Blichers tekster er tvetydige og inviterer i begge retninger, ligesom Beck-Nielsens, mens Knausgård sender én klar invitation ud (som dog mødes med skepsis). Invitationerne finder ikke kun sted i teksterne selv, men også på randen af teksterne. For Blichers vedkommende bl.a. i tilføjede noter. Som Martin Glaz Serup slår fast omkring den nye litteratur: "Interviews, biografiske data og bøgernes egne noter bliver i høj grad medspillere i disse læsninger. Hvor interviews og artikler tidligere har været 'nyhedsartikler' (i forbindelse med en udgivelse for eksempel), [...], går den slags 'udenomstekster' (igen) ind og bliver en del af værket selv." (Serup: 5). For alle tre forfattere gælder at deres værker ikke er afgrænsede, men også findes "i mellemrummet mellem teksten, offentligheden, forfatteren og hans bagland." (Haarder 2010b: 34).

I receptionen, i den samtidige reception, har Blicher dog mere tilfælles med Knausgård. På Blichers tid var det i høj grad invitationen til at læse værket som en virkelig, (selv)biografisk beretning, læseren tog imod. Teksterne blev opfattet som sande kilder til viden om fx Blichers, præsten i Vejlbys og skytten på Aunsbjergs liv. Senere blev denne opfattelse modereret. Om det samme vil ske med Knausgård med tiden, er svært at sige.

Mange af de litterære greb og funktioner, vi ser i den nyere litteratur i dag, er foregrebet af Blicher, fx den (selv)biografiske investering, der tjener som en æstetisk strategi, der sætter læseren på arbejde. Dog ser vi hos Knausgård en så radikal udlevering af sig selv og sine, som det er svært at finde magen til<sup>40</sup>. Knausgård skærer meget tæt til benet, så tæt at læseren kan komme under huden på ham (jf. Haarders allegori), samtidig med en direkte henvendelse til læseren. Der, hvor Blicher skærer mest tæt til benet, opretholder han en distance over for læseren ved at benytte sig af en tredjepersonsfortælling eller ved at tilskrive Peer Spillemand (dele af) teksten. Derudover opstår der en særlig effekt af nærvær hos Knausgård grundet denne pinagtige udlevering og pga. samtidigheden i romanværket – dog er det svært at vurdere nærværeffekten i forhold til Blicher og samtiden. Blicher spiller også på, at andre ved, at han ved, hvad andre ved (jf. Behrendt)<sup>41</sup>, og den skamfølelse, der kan opstå på en anden persons vegne, er stærkest, tror jeg, når læseren er samtidig med forfatteren og kan møde forfatteren.

---

<sup>40</sup> Og det er spørgsmålet, om det vil gentage sig. En ting er at udlevere og investere sig selv, noget helt andet er også at investere familie, venner og bekendte (som man ikke ønsker et opgør med vel at mærke).

<sup>41</sup> Eller hvad de mener at vide om hans ægteskabelige forhold.

Jeg lagde i begyndelsen af dette afsnit ud med at kalde Beck-Nielsen og Knausgård for hhv. konstruktivist og antikonstruktivist. Beck-Nielsen oplever verden som konstrueret, dermed er også selvet konstrueret, hvilket han gør opmærksom på ved sin kunst. Knausgård opfatter også verden som fuld af konstruktioner (fiktion), men han tror på en virkelighed bag konstruktionerne, og med sit romanprojekt forsøger han at fremskrive noget virkeligt (bl.a. ved hjælp af fiktioniseringer). Det resulterer i en autentisk henvendelse til læseren: her er jeg, nu vil jeg sige det, som det er. Og det gør han, langt hen af vejen, og de fleste læsere går med på præmissen. Blicher ligger igen her mest op ad Beck-Nielsen. Det kommer til udtryk bl.a. i "Præsten i Vejlby", hvor konstruktioner og fiktioner kommer til at stå over sandheden. Ligeledes får vi i "Skytten paa Aunsbjerg" ikke hele sandheden, men Blicher synes at have en tro på en virkelighed, den er bare ikke tilgængelig "hernen", men "når det fuldkomne kommer" (jf. 3.1.1.4).

For alle tre forfattere gør det sig gældende, at der er huller mellem litteratur og liv, og at grænserne flyder sammen, så litteratur og liv gensidigt påvirker hinanden.

## 5: Afrunding

Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen mener, der er ligheder mellem 1800tallets realisme og det de betegner som nyrealisme i nyere tids litteratur; det er også dette speciales påstand. Forskellen mellem 1800tallets realisme og nyrealismen ligger især i opbuddet af medier (jf. 2.5). Fremkomsten af de audiovisuelle medier har betydet ændrede vilkår i relationen mellem afsender og modtager. Med de nye medier mindskes afstanden betydeligt mellem afsender og modtager, og afsenderen (forfatteren) kommer til syne i værket som en retorisk kropslighed. Dermed udvides værket, og værket kan ikke længere skarpt afgrænses til fx kun at bestå af én tekst; værket udvides og finder i højere grad sted uden for teksten. Værket er med andre ord ikke autonomt. Mødet med denne kropslighed inkluderer modtageren, som indgår en affektiv relation med værket. Denne inklusion ønsker modtagere ofte i dag, som Kjerkegaard pointerer, når han taler om en ny modtagerkultur (jf. 4.2.1).

I 1800tallet og i dag spores en længsel efter virkelighed, hvilket litteraturen afspejler. Litteraturen befandt sig i 1800tallet, med realismens gennembrud, på sin vis på grænsen mellem fiktion og ikke-fiktion, idet læserne ofte opfattede en given tekst som ikke-fiktiv og i overensstemmelse med virkeligheden. Som Per Stounbjerg påpeger, er realismen som stilart dog altid lige så fiktiv som andre stilarter (jf. 2.6), den lader bare som om og skaber en illusion om noget ikke-fiktivt.

Blicher går skridtet videre og benytter sig ikke alene af realismen som stilart, men også af (selv)biografiske referencer. Dermed placerer han sine tekster i et endnu mere uafgørligt felt mht. fiktion vs. ikke-fiktion. Med sine (selv)biografiske referencer og med sine direkte læserhenvendelser inddrager og inkluderer Blicher sine læsere, så de frem for passive læsere bliver aktive deltagere, hvilket ofte også er tilfældet med nutidens litteratur. Blicher havde ikke det samme antal af medier til rådighed, og der er ikke tale om, at han på samme vis, som forfattere i dag, investerede sin krop, som især Claus Beck-Nielsen gør det. Blicher lægger biografiske data frem, og leger med sine læsere, men han holder også igen. Grundet opbuddet af medier har Blicher haft større mulighed for at styre, hvad der bliver lagt frem. Men det mediemæssige opbud til trods minder Blichers litterære strategi og greb i høj grad om det, vi også ser i megen af nutidens litteratur.

Per Stounbjerg understreger, at vi ikke kan "slutte direkte fra tekst til liv", men at det ofte er, hvad læsere gør, når en tekst opfattes som selvbiografisk (jf. 2.6). I Blichers samtid foretog hans læsere ofte en direkte kobling mellem tekst og liv, hvilket Blicher også delvist inviterer til gennem sine tekster og paratekster; og det er en kobling mange læsere af Karl Ove Knausgård også foretager. Blicher benyttede sig ofte af dagbogsgenren (fx "Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog", "Præsten i Vejlbj" og til dels "Baglænds"), og teksterne blev opfattet som mere eller mindre faktiske dagbøger. En af forskellene mellem Blicher og Knausgård er, at Knausgård er tæt på at have skrevet det, som Blichers tekster blev opfattet som: en faktisk og ægte dagbog. Når Blicher forsøges placeret på en skala over selvfremsillinger, der groft sagt kan siges at være udsprendt af Claus Beck-Nielsen og Knausgård, så synes Blicher mere i tråd med Beck Nielsen, der benytter sig af en sammenblanding af fiktion og ikke-fiktion for at vise virkeligheden og selvet som konstrueret. Beck-Nielsen og Knausgård har for så vidt den samme virkelighed som udgangspunkt; en virkelighed, der er konstrueret. Men hvordan, de forholder sig til denne virkelighed i deres kunst, er vidt forskellig. Knausgård ønsker at skrive sig frem til noget ægte, noget ukonstrueret og at finde ud af og vise, hvem han selv er. Beck-Nielsen synes mere at skrive sig frem mod at blive en anden, en konstruktion. Måske er det også netop derfor, han lader sig gendøbe som Nielsen, som er navnet på en af hans figurer (en af hans konstruktioner/reduktioner af sig selv), som optræder i flere af hans romaner – dermed ender Beck-Nielsen som en fiktion. Hos Blicher fornemmer man ikke i samme grad, at der ligger et projekt bag i forhold til at skrive sig frem mod et nyt selv. På Blichers tid var der en mere statisk opfattelse af selvet. Derimod fornemmer man hos Blicher et ønske om at fremhæve dele af sin personlighed i det billede, han viser frem af sig selv. Men mest af alt er der tale om, at Blicher udnytter (selv)biografiske data som en æstetisk strategi, og som en del af en intenderet leg med læseren, der skal få teksterne til at kradse mere, måske for Blicher selv, men især for læseren – deri består Blichers selvfremsilling.

## Abstract

In his own time, the Danish writer of mainly short stories Steen Steensen Blicher was not as appreciated as he would have liked and as he deserved. The reason was that Blicher was both behind and ahead of his time because of his realistic prose. Since then though, Blicher has become a beloved author and is considered to be one of the great classic Danish authors. And the claim of this thesis is that he is still relevant.

Some of the great tendencies in Nordic literature since the 1990s are an autobiographic tendency and a self fashioning tendency, but not autobiography in the traditional sense. The authors use themselves and other empiric persons as personal investments which are also often performative. The authors fashion themselves and construct their identity through literature and other kinds of media and terms like 'autofiction' (Serge Doubrowsky), 'performative biographisme' (Jon Helt Haarder) and 'fictionality' (Richard Walsh and Henrik Skov Nielsen) become relevant. Authors often mix autobiographical elements with fictive elements and very often it can not be determined which is which. It is an aesthetic strategy which aims to transform the reader from passive to an included participant. Fictionality is a term that enables us to view texts without a categorical differentiation between fiction and non-fiction. Fictionality is a rhetorical resource which can be applied in texts where the dominant discourse is either fictive or non-fictive, and an important view on fictionality is that it does not necessarily stand in opposition to non-fiction, but that fictionality on the contrary can be a way to make something more real, more authentic.

This thesis applies some of the recent literary theories and terms, like 'autofiction', 'performative biographism' and 'fictionality', to Blicher in general and in particular the short story "Skytten paa Aunsbjerg" and his autobiography "Steen Steensen Blicher". This enables us to see new aspects of Blicher. He truly was ahead of his time. He invested bits and pieces of himself in his fictive texts; enough to attract and keep the readers fascinated and intrigued. He maintained a game where he teased his readers and made them wonder how much of a given story was true. This is similar to e.g. the Danish author Claus Beck-Nielsen (in general) and the Norwegian author Karl Ove Knausgård's novel *Min kamp*, although some think Knausgård is an example of something entirely new, they both are representatives of the self fashioning tendency. I compare Blicher to the two authors in an attempt to place Blicher more accurately in the field of the self fashioning tendency. I find that Blicher has more in common with Claus Beck-Nielsen and that Karl Ove

Knausgård does not stand for something entirely new, but he is more radical in his investment of not only himself but also in the investment of his closest family and friends. His attempt is not to hide anything; whereas both Blicher and Beck-Nielsen hide themselves at the same time as they appear in their texts.

In all three cases there is an ambiguity that is intriguing, and in my book it is a sign of an author's greatness to have written stories that are still intriguing after more than 160 years.

## Litteraturliste

ALJ (2012): "Navnet er Nielsen",

<http://www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?das+beckwerk+claus+beck-nielsen+d%C3%A5b+konzert>, d. 1/2 2012

Andersen, Lisa Bach (2011): "Å gi faen og si det som det er" – En analyse af, hvordan elementer fra virkelighed og fiktion udnyttes i romanserien *Min kamp* (2009-) af Karl Ove Knausgård, Speciale, Nordisk Institut, Aarhus Universitet

Auken, Sune (2008a): "Epikkens gennembrud", i *Dansk litteraturs historie 1800-1870*, Gyldendal

Auken, Sune (2008b): "Den moderne tragiker – Steen Steensen Blicher", i *Dansk litteraturs historie 1800-1870*, Gyldendal

Baggesen, Søren (1965): *Den Blicherske novelle*, Gyldendal

Baggesen, Søren: "Steen Steensen Blicher. Forfatterportræt", Arkiv for Dansk Litteratur, [http://adl.dk/adl\\_pub/fportraet/cv/ShowFoltem.aspx?nnoc=adl\\_pub&ff\\_id=40&p\\_fpkat\\_id=indl](http://adl.dk/adl_pub/fportraet/cv/ShowFoltem.aspx?nnoc=adl_pub&ff_id=40&p_fpkat_id=indl), d. 18/2 2012

Barthes, Roland (2004 (1968)): "Virkelighedseffekten", i *Forfatterens død og andre essays*, Gyldendal

Beck-Nielsen, Claus (2003): *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi*, Gyldendal

Beck-Nielsen, Claus (2005): *Selvmondsaktionen*, Gyldendal

Behrendt, Poul (2004): "Dobbelkontrakten. En æstetisk nydannelse" i *Kritik* Nr. 168/169

Behrendt, Poul (2011): "Autonarration som skandinavisk novum. Karl Ove Knausgård, Anti-Proust og Nærværelseffekten", i *Spring* 31-32

Bjørnkjær, Kristen (2011): "Forfatteren som mediebegivenhed",

<http://www.information.dk/258381>, d. 1/2 2012

Bjørnvig, Bo (2011): "'Det skal gøre ondt.'", i *Weekendavisen*

Blicher, Steen Steensen (1980 (1824)): "Brudstykker af en landsbydegns dagbog", i *Steen Steensen Blicher Noveller*, Gyldendal

Blicher, Steen Steensen (1980 (1829)): "Præsten i Vejlbøye. En Criminalhistorie", i *Steen Steensen Blicher Noveller*, Gyldendal

Blicher, Steen Steensen (1846 (1833)): "Præsten i Thorning", i *Gamle og nye Noveller*, Forlagt af Universitetsboghandler C. A. Reitzel

Blicher, Steen Steensen (1980 (1839a)): "Skytten på Aunsbjerg", i *Steen Steensen Blicher Noveller*, Gyldendal

Blicher, Steen Steensen (1929 (1839b)): "Baglænds", i *Steen Steensen Blichers samlede skrifter*, bind 24, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag

Blicher, Steen Steensen (1929 (1840)): "Julianes Giftermaal", i *Steen Steensen Blichers samlede skrifter*, bind 25, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag

Blicher, Steen Steensen (1930 (1842)): "Eneste Barn", i *Steen Steensen Blichers samlede skrifter*, bind 26, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag

Blicher, Steen Steensen (1931 (1844)): "Guillaume de Martonniere", i *Steen Steensen Blichers samlede skrifter*, bind 27, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag

Blicher, Steen Steensen (1931 (1845)): "Skinsyge", i *Steen Steensen Blichers samlede skrifter*, bind 29, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag

Blicher, Steen Steensen (1846 (1840)): "Erindringer af Steen Steensen Blichers Liv, optegnede af ham selv", i *Gamle og nye Noveller*, Forlagt af Universitetsboghandler C. A. Reitzel

Foucault, Michel (2003(1969)): "Hvad er en forfatter?", *Passepartout. Skrifter for kunsthistorie*, 2003, 11. årgang, Nr. 22

Guldager, Louise Helstrup (2010): "Da jeg flyttede til byen, mistede jeg det store perspektiv", <http://www.information.dk/220514>, d. 2/2 2012

Haarder, Jon Helt (2004): "Performativ biografisme. Litteraturvidenskaben og det intime liv", i *Kritik* Nr. 167

Haarder, Jon Helt (2010a): "Hullet i nullerne. Ind og ud af kunsten med performativ biografisme", i *Passage* Nr. 63

Haarder, Jon Helt (2010b): "Min kamp er en cool kuffert. Karl Ove Knausgård's konceptuelle biografisme", i *Den Blå Port* Nr. 85

Harrits, Flemming (2001): "Desuden. Steen Steensen Blicher "Skytten paa Aunsbjerg"", i Schmidt, Povl, m.fl. (red.): *Læsninger i dansk litteratur 1820-1900*, Odense Universitetsforlag

Hauge, Hans (2003): *Post-Danmark. Politik og æstetik hinsides det nationale*, Lindhardt og Ringhof

Hauge, Hans (2009): "Anakoluthon: fortælling og løgn", i *Passage* nr. 61



Hauge, Hans (2010): "Fiktionsfri fiktion – nye tendenser i nordisk samtidslitteratur – især norsk", i *Synsvinkler. Tidsskrift for nordisk litteratur og sprog*, nr. 42

Hauge, Hans (2011): "En sand roman", debatindlæg i *Bøger i Weekendavisen*

Høgh, Jon (1976): *Nogle kommentarer til Præsten i Vejlbj*, Poul Kristensen, Herning

Jacobsen, Louise Brix (2011): "Fiktiobiografisme. Perception og fiktionalisering", i *Spring* nr. 31-32

Jensen, Carsten (2011): "Nielsen længe leve!", forord i *Das Beckwerk: Niensens Verdenshistorie*, Gyldendal

Jones, E. H. (2010): "Autofiction: A Brief History of a Neologism", i Bradford, Richard (red.): *Life writing. Essays on Autobiography, Biography and Literature*, Palgrave Macmillan

Kjerkegaard, Stefan, Nielsen, Henrik Skov og Ørjasæter, Kristin (2006): "Introduktion", i *Selvskeven – Om litterær selvfremsstilling*, red: Kjerkegaard, Stefan, Nielsen, Henrik Skov og Ørjasæter, Kristin, Aarhus Universitetsforlag

Kjerkegaard, Stefan (2011): "Forfatter, fiktionalisering og den nye modtagerkultur. Iværksættelsen af Jonas Hassen Khemiris *Montecore. En unik tiger.*", i *Spring* 31-32

Knausgård, Karl Ove (2009): *Min kamp*, Bind 1, Forlaget Oktober

Knausgård, Karl Ove (2009): *Min kamp*, Bind 2, Forlaget Oktober

Knudsen, Britta Timm og Thomsen, Bodil Marie (2003): "Indledning", i *Virkelighedshunger – nyrealismen i visuel optik*, Tiderne Skifter

Langballe, Jesper (2004): *Anlangendes et menneske. Blichers forfatterskab – selvopgør og tidsoprør*, Syddansk Universitetsforlag

Lanser, Susan S. (2005): "The "I" of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology", i Phelan, James og Rabinowitz, Peter J. (red.): *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell Publishing

Larsen, Bjarke (a) (2011): "Demokrati og bogpriser", <http://bogmarkedet.dk/debat/leder/demokrati-og-bogpriser>, d. 1/2 2012

Larsen, Jesper Stein (b) (2008): "Hjemme hos Danmark", <http://jp.dk/morgenavisen/kulturweekend/article1341245.ece>, d. 1/2 2012

Den selvfremsillende Blicher

Lejeune, Philippe (1989): "The Autobiographical Pact", i *On Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Ljungberg, Henrik (1989): *Dødens fortællere – om Blichers bedste noveller*, Gyldendal

Nielsen, Helle Broberg (2012): "Det talte ord lever", i *Weekendavisen*

Nielsen, Henrik Skov (2005): "I dækning – om drab, dåb og dækket tale i "Skytten på Aunsbjerg"", i Cramer, Jens, Kunøe, Mette og Togeby, Ole (red.): *Teorien om alt og andre artikler om sprog og filosofi*

Nielsen, Henrik Skov (2006): "En utro værdig", i Kjerkegaard, Stefan, Nielsen, Henrik Skov og Ørjasæter, Kristin (red.): *Selvskreven – Om litterær selvfremsstilling*, Aarhus Universitetsforlag

Nielsen, Henrik Skov (2009): "Æstetik. Politik og etik i "Præsten i Vejlbye"", i Hornbæk, Birgitte (red.): *Det Æstetiske og Det Politiske*, Forlaget Klim

Nielsen, Henrik Skov (2010): "Natural Authors, Unnatural Narration" i Alber, Jan og Fludernik, Monika (red.) *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, The Ohio State University Press, Columbus

Serup, Martin Glaz (2002): "Nu med ægte mennesker", i *Bogens verden*, nr. 5

Sindø, Rolf (2003): "Min egen historie, mine egne rædsler. Interview med en afdød", i *Ildfisken. Tidsskrift for ny litteratur*, Nr. 30

Skyum-Nielsen, Rune (2012): "Det er som om jeg er født gammel", i *Ud&Se*, Januar 2012

Stounbjerg, Per (2002): "Tilforladelighed og underliggørelse. Om realismen", i *Om som om – realisme i teori og nyere kunst*, red: Iversen, Stefan, Jørgensen, Heidi og Nielsen, Henrik Skov, Akademisk Forlag

Stounbjerg, Per (2006): "Notater om ærligheden. Selvbiografien, referencen og *Det uperfekte menneske*", i *Selvskreven – Om litterær selvfremsstilling*, red: Kjerkegaard, Stefan, Nielsen, Henrik Skov og Ørjasæter, Kristin, Aarhus Universitetsforlag

Syberg, Karen (2011): "Vold, begær, sex og undertrykkelse", <http://www.information.dk/257024> d. 18/2 2012

Søndergaard, Leif (2003): "Paratekst", i *Om litteratur. Metoder og perspektiver*, Systime

Sørensen, Rasmus Bo (2009): "Politikere: Frie bogpriser er kommet for at blive", <http://www.information.dk/191184>, d. 1/2 2012

Den selvfremsillende Blicher

Aakjær, Jeppe (1904): "Præsten i Vejlbv (1829)", i Steen Steensen Blichers Livs-tragedie. I breve og aktstykker bind II, Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag

Andre kilder

*Ordkraft* på DR K, den 4. maj 2011: <http://www.dr.dk/nu/player/#/ordkraft/13622>