

Hvis ikke nu,/ så dig

*En politisk lesning av Josefine Klougarts Om
mørke*

Hedvig Solbakken



NOR4390: Masteroppgave i nordisk, særlig norsk
litteraturvitenskap
Veiledet av Gitte Mose

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2015

Hvis ikke nu,/ så dig

En politisk lesning av Josefine Klougart's *Om mørke*

© Hedvig Solbakken

2015

Hvis ikke nu,/ så dig. En politisk lesning av Josefine Klougarts *Om mørke*

Hedvig Solbakken

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Grafisk senter AS

Sammendrag

I denne oppgaven gjør jeg en politisk lesning av den danske forfatteren Josefine Klougart's nyeste roman *Om mørke*. Politikkbegrepet fylles med nytt innhold i møte med den franske filosofen Jacques Rancières teori om estetikkens politikk, der kunsten har en egen form for politikk som på samme tid er adskilt fra, og speiler samfunnet, med å vise hvordan verden *kan* være. Hos Rancière dreier politikken og kunsten seg om delingen og fordelingen av det sanselige, og om hvordan kunsten er politisk når den bidrar å gjøre noe nytt synlig. Kunsten bidrar til en ny fordeling av det sanselige når den avviker fra bestemte normer og vante fremstillingsformer. Da er den *dissensuell*. For å kunne si noe om hvorfor et kunstverk virker dissensuelt, må vi vite noe om kulturkonteksten verket figurerer i. Rancières teoretiske rammeverket blir derfor supplert med teorier fra antologien *Tekst og historie. Å lese tekster historisk* som tar utgangspunkt i at et kunstverk virker i et kontinuerlig og dynamisk samspill med tiden og kulturen.¹ Med sammensetningen av disse teoriene diskuteres forholdet mellom verkets politiske strukturer og verkets mulighet for å kommunisere med en mottaker, og forholdet mellom et verks dissensuelle tendenser og dets mulighet til *gjøre* politikk i møte med en leser problematiseres. Oppgaven undersøker boka og formidlingsfeltet rundt den. I kapitlet om sjangeren diskuteres sjangerbetegnelse's betydning for hvordan boka leses. I kapitlet om mottakelsen problematiserer jeg det faktum at enkelte positive bokanmeldelser av *Om mørke* tar i seg bokas formidlende betingelser, og at flere av disse anmeldelsene avviker fra det vi tradisjonelt forventer av tekster i denne sjangeren. Kapitlet om materialiteten undersøker *Om mørkes* paratekst og materialvalg, og hvordan elementer får nye betydninger i sammenhengene de figurerer i. Kapitlet om språket undersøker forbindelser i teksten på syntaktisk nivå gjennom stilistisk metode, og går mer inn på bokas tekniske og formidlende betingelser slik de er nedfelt i språkets materialitet. Disse elementene summeres i kapitlet om leseren, der de drøftes i et resepsjonestetisk perspektiv. Kapitlet setter opp argumentasjonsrekker basert på en implisitt doxa-forståelse i et forsøk på å si noe plausibelt om bokas møte med en leser, og undersøker hvilke kriterier anmelderne selv ser ut til å vektlegge i møte med boka. Avslutningsvis drøftes forholdet mellom dissensus og kommunikasjon i lys av problemstillinger som har dukket opp underveis i teksten.

¹ Antologien er skrevet av Kristin Asdal, Kjell Lars berge, Karen Gammelgaard, Trygve Riiser Gundersen, Helge Jordheim, Tore Rem og Johan L. Tønnesson.

Forord og takksigelser

I vitenskapsprosa og akademiske avhandlinger av denne sorten er det tradisjon for å unngå bruk av førstepersonspronomen entall fordi dette angivelig skaper inntrykk av forskningen som en enmannspraksis. Når denne oppgaven spesielt i begynnelsen preges av et utpreget «jeg», er det mye fordi jeg står så godt som alene om å ha behandlet Josefine Klougarts verker i annet enn anmeldelser og bokomtaler på nett. Betragtningene rundt boka blir i stor grad til i dialog med meg selv, og det er en min intensjon at denne oppgaven skal være åpen om forskningens subjektive karakter. Dette er grunnen til at jeg ikke gjemmer bort mine egne betraktninger rundt verket bak et avretorisert «man», men i stedet gradvis introduserer et «vi», ettersom oppgaveteksten bygger seg opp rundt egne refleksjoner og, selvsagt, en rekke andre tekster.

Opgaven har også blitt til i dialog med min veileder Gitte Mose som med særskilt øye for detaljer har stilt opp for veiledning i kvelder, helger og ferier, og hjulpet meg med å hale oppgaven i land. Tusen takk! En stor takk må også rettes til Marianne Egeland for hjelp med å finne teori til denne oppgaven, og for kritiske spørsmål og oppmuntring. Mine dyktige og morsomme medstudenter på masterprogrammet i nordisk litteratur fortjener også takk for alle hyggelige lunsjer, samtaler og vinkvelder. Elise, Rebekka, David og Ragne, tusen takk! En spesielt stor takk til Kaja som har holdt meg ved relativ forstand de siste ukene før innlevering, og til den gode Frida som alltid får meg til å føle meg flink og vellykket. En ekstra stor takk til min kjære samboer Ken, som får meg til å le, og som gir meg kjærlighet hver dag.

Innholdsfortegnelse

Innhold

1.1	Introduksjon.....	1
1.1.1	Hvorfor leser vi samtidslitteratur?.....	1
1.1.2	Politisk litteratur og estetikkens politikk.....	2
1.1.3	Utgangspunkt for oppgaven og problemstilling.....	4
1.1.4	Begrunnelse for valg av tekst:.....	8
1.1.5	Tidligere forskning.....	10
2	<i>Teori</i>	11
2.1	Rancières grunnleggende ideer.....	11
2.1.1	Prinsipper hos Rancière.....	11
2.1.2	Språket, konsensus og politi.....	13
2.1.3	Litteraturens politikk.....	15
2.1.4	Klarspråk og leserrollen.....	17
3	<i>Om mørke</i>	20
3.1	<i>Om mørke</i> : Beskrivelsens problem.....	20
3.1.1	Sjanger.....	20
3.1.2	Vanskelighetsgrader og tematikk.....	21
3.2	Handling.....	23
3.2.1	Essayet og prologen.....	23
3.3	Første del:.....	24
3.3.1	Øyet, sansningen og tiden.....	24
3.4	Narrativt prinsipp og Sapphofragmenter.....	25
3.4.1	Erindringsen.....	26
3.5	«Om mørke», dramaet og avslutningen.....	27
3.5.1	Fortellere.....	29
3.6	<i>Om mørke</i>	31
4	Sjanger.....	32
4.1	Sjangerforståelse: Fra normativ til deskriptiv.....	32
4.1.1	Romanen.....	32

4.1.2	Sjangerbetegnelsen som historisk	34
4.1.3	Organisk og ikke-organisk helhet, og sjangerens utgangspunkt	36
5	Mottakelsen	38
5.1	Politikk og formidling	38
5.1.1	Bokanmeldersjangeren	38
5.2	Bokanmeldelser	39
5.2.1	Det negative.....	40
5.2.2	Det positive	41
5.3	Påvirkning og hypertekstualitet	43
5.3.1	Hypertekstualitet	44
6	Materialiteten	46
6.1	Terskelen	46
6.1.1	Bokomslaget og boka som fysisk objekt.....	46
6.1.2	Fotografiets politikk	48
6.2	Paratekst.....	51
6.2.1	Prologen	52
6.3	Sapphofragmenter.....	57
6.3.1	Erindringen som litterær drivkraft.....	57
6.3.2	Mellom linjene: Lekens politikk	59
3.9.	Hvordan er dette politisk?	61
7	Språket.....	63
7.1	Språklige definisjoner.....	63
7.1.1	Langue, parole og poetisitet	63
7.2	Stilistikk.....	65
7.2.1	Deleuzes stilistikk	66
7.3	Om mørke.....	67
7.3.1	Bokas og sansenes åpning og syntaksens tilblivelse	69
7.3.2	Kropp og erindring: Syntaks og semantikk.....	71
7.3.3	En politisk erindringspoetikk:	73
8	Leseren	75
8.1	Spor etter leseren	76
8.1.1	Hvem leser <i>Om mørke</i> ?	76
8.1.2	Kulturkontekst.....	77

8.1.3	Møtet med boka.....	80
8.1.4	Hvordan leser leserne? Kritikk og kriterier.....	81
8.1.5	Estetikk og affeksjon blir genetikk.....	82
8.1.6	Det kognitive kriteriet og kompleksitetsfaktoren.....	83
8.1.7	Feillesninger	87
8.1.8	Appellstrukturer og leserkompetanser	89
8.2	Implisitt modelleser: En politisk lesning.....	92
9	Konklusjon	97
	Litteraturliste	103

1.1 Introduksjon

1.1.1 Hvorfor leser vi samtidslitteratur?

Hvorfor leser vi samtidslitteratur? Hvilken nytte har den for samfunnet og hvilken verdi har den for sine lesere? I sin artikkel «Hva er ‘samtidslitteratur’ og hvorfor leser vi den?» (2007) diskuterer litteraturprofessor Eirik Vassenden samtidslitteraturens rolle som en slags forvalter av samtidsfølelsen (Vassenden 2007: 358). Artikkelen synliggjør hvordan litteratursynet i offentligheten har beveget seg bort autonomiestetikkens «Kunst for kunstens skyld», og i en retning der litteraturlesning først kan rettferdiggjøres utfra et nytteperspektiv om å holde seg oppdatert. Artikkelen belyser en tendens der man ikke bare ønsker å bestemme hva litteraturens rolle skal *være* i samfunnet, men også et ønske om hva litteraturen skal *inneholde*. Samtidslitteraturen får en bruksorientert appell, og skal først og fremst fungere som en innfallsvinkel til refleksjon og debatt rundt sentrale tema. Det er derfor ikke overraskende at enkelte, Vassenden inkludert, argumenterer for at samtidslitteraturen i det 21. århundre har gjenopptatt Georg Brandes’ og naturalistenes motto: Å sette problemer under debatt. Et konstruktivt og bruksorientert litteratursyn, som han mener kan karakteriseres som journalistisk, vil nødvendigvis føre til at litteraturen blir betraktet som et sosialt symptom, og at lesningen av den blir en form for terapi (Vassenden 2007: 363). Vi leser samtidslitteratur for å holde oss oppdaterte, for å lære om samfunnet, om oss selv og om alle de andre. Men hva kan en slik litteratur lære oss som vi ikke kan få utfra andre medier? Forklarer dette hvorfor vi leser litteratur?

Kunsten er, som så ofte før, i en posisjon der den må forsvare sin eksistens utfra en konkret nytteverdi. I en samtid der man foreslår kutt i kunststøtte utfra et spørsmål om «hva folk vil ha»², der man foreslår avvikling av Den kulturelle spaserstokken³ og der norske elevers under middels PISA-resultater i matematikk til stadighet er argument for at vi må ha en mer realitetsorientert skole, er det kanskje ikke så rart at man ønsker at samtidslitteraturen på sett og vis skal speile og kommentere samfunnet den er en del av. At PISA-testene viser at

² Se for eksempel Bente Rognan Gravklevs intervju med Fpu-leder Atle Simonsen i *Dagsavisen* 27.12.2014

³ Den kulturelle spaserstokken er et tilbud som skal sikre profesjonell kulturformidling til beboere på institusjoner. Et av forslagene er for avskaffelse var at de ansatte på sykehjemmene selv skal stå for underholdningen. Dette ble ikke gjennomført

norske elever faktisk ligger over snittet i lesing, er tydeligvis ikke et argument i seg selv for at (samtids-)litteraturen skal være en del av læreplanen.

Fra kompetansemålet NOR1–04 for norskfaget for 2Vg studieforberevende står det at eleven skal lære «å drøfte fellesskap og mangfold, kulturmøter og kulturkonflikter med utgangspunkt i et bredt utvalg av norske og utenlandske samtidstekster i ulike sjangere».⁴ Dette kompetansemålet er nå utgått til fordel NOR1–05 som tar høyde for at elevene skal «beskrive hvordan ulike forestillinger om det norske kommer til uttrykk i sentrale tekster fra slutten av 1700-tallet til 1870-årene og i et utvalg samtidstekster» og «sammenligne fortellemåter og verdier i et utvalg samtidstekster med fortellemåter og verdier i myter og folkediktning».⁵ Ut fra disse kompetansemålene kan vi få inntrykk av at samtidslitteraturen, i den pedagogiske institusjonen, fungerer som lokalt og globalt forvaltningsområde for sentrale og samtidige fenomener. Riktignok tar den nye læreplanen høyde for at elevene også skal kunne si noe om fortellermåte, men alt i alt kan man påstå at læreplanen i norsk har et etisk litteratursyn der litteraturen kan fortelle oss om verdier og om vår egen identitet.

1.1.2 Politisk litteratur og estetikkens politikk

Man kan konkludere med at det råder en konsensus om at samtidslitteraturen er viktig for sitt politiske og samfunnsmessige innhold og hva den kan *lære* sine lesere. Ifølge den nåværende lærerplanen kan den fortelle våre ungdommer om sem selv, sin nasjonale identitet og hvordan samfunnets verdinormer har forandret seg de siste hundreårene. I dette er det nærliggende å spørre hva en slik litteraturens samfunnsrefleksjon eller politikk konkret skal bestå av. Finnes det noen bestemte etiske og estetiske krav? Skal vi tro forlaget Gyldendal er det ikke slik at en hvilken som helst bok kan behandle et politisk tema og med dette bli anerkjent som politisk. Forlaget utlyste i 2006 en konkurranse om «Den nye norske politiske romanen» og etterlyste: «[E]n skildring av virkeligheten vi lever i, med stoppeklokkeomsorg, IP-telefoni, sluttpakker, kebabnorsk og ungfarsfestivaler» (Gyldendal 2006). Innledningsvis i utlysningen står det «Det utgis mange gode norske romaner. Bøker om familie, om ensomhet, om oppvekst, om kjærlighet, likegyldighet og drap. Men hva med politikken?» Utlysningen vekket stor debatt, og da var det særlig utlysningsteksten som ble kritisert. For hvordan kan man påstå at familie, likegyldighet og oppvekst ikke er politiske tema, men at IP-telefoni, stoppeklokkeomsorg og

⁴ Lastet ned fra udir.no. Ukjent forfatter. Kompetansemålet utgikk i juni 2013.

⁵ Lastet ned fra udir.no. Av Helge Lund (ansvarlig red) og Helene Sommerseth (red). Kompetansemålet tiltrådt i august 2013.

ungskarsfestivaler er det?

Eirik Vassenden kommenterer denne utlysningen i et intervju med litteraturtidsskriftet *Prosopopeia* og hevder at etterlysningen som impliserer at disse politiske romanene ikke allerede finnes, er en feilskrivning av historien (Jul-Larsen 2013). Romaner som beskriver den trivielle verden rundt oss på en mest mulig realistisk måte, finnes det allerede flust av, påpeker Vassenden. Men de er krimromaner og såkalt triviallitteratur.

Den går rett inn i disse hverdagslige og materielle forholdene. Men det de nå ser ut til å mene er at det ikke finnes en ordentlig, seriøs, skjønnlitteratur som nærmer seg dette feltet, og det skal de nå bidra til å lage. Og det er jo en dobbel fornærmelse. Det er en slags nedvurdering av triviallitteraturen og underholdningsromanen, og det underslår det faktum at det finnes en hel del forfattere som har arbeidet en hel del i dette feltet (Jul-Larsen 2013).

Denne romankonkurransen, læreplanen og spørsmålet Hvorfor leser vi samtidslitteratur, gjør det interessant å undersøke hvordan litteraturen kan være politisk *uten* å være journalistisk. Mye av protestene rundt Gyldendals konkurranse gikk på nettopp dette, at litteraturen i seg selv *er* politisk. Bendik Wold, daværende litteraturredaktør i *Morgenbladet*, og *Syn og Segn*-redaktør Hilde Sandvik var begge sterkt kritiske til Gyldendals utlysningstekst. Bendik Wold hevdet at Gyldendal «leter etter en avis i romans form» og viste til eksempler som «vitner om et lite gjennomtenkt forhold til det politiske i litteraturen» (Pedersen 2006). Sandvik mente at utlysningsteksten fremsto som «overpedagogisk», og at den «representerer en svært snever fortolkning av politisk engasjement». Begge fremhevet det eksisterende engasjementet blant norske forfattere og understreket at «all litteratur er politisk» (ibid).

I en tid der mange ser ut til å ønske at samtidslitteraturen skal fungere som et speil på samtiden, er det nødvendig med en politikkbegrep som frigjør kunsten fra å være en underkategori av den fjerde statsmakt. Et politikkbegrep som anerkjenner at kunsten kan gjøre politikk, simpelthen ved å være kunst.

En forfatter som tar et bevisst standpunkt til dette, er den danske forfatteren Josefine Klougart. «[Kunsten] skal nuancere vores opfattelse af verden og derigennem føre til en bedre løsning af de konkrete samfundsmæssige problemer. Kunsten går længst som fri grundforskning [...]», sier Klougart og forklarer grunnforskning som forskning som ikke er formålsoverordnet (Schütt-Jensen 2013). Når det gjelder vilkårene for hvordan kunsten kan bidra med nyanserende innspill, er Klougart tydelig på at litteraturen ikke trenger å yte noen eksplisitt samfunnskritikk. Det er ikke litteraturens oppgave å ta opp konkrete politiske

spørsmål for å skape debatt og dermed forsøke å finne en løsning, sier hun i et intervju med det svenske tidsskriftet *Vi läser*. «Det är av avgörande betydelse att litteraturen själv får bestämma vad den vill befatta sig med, undersöka eller beskriva. Låter man den vara fri kommer man att upptäcka att litteraturens grunnforskning kan vara användbar också på andra håll.» (Karlsson 2014: 6)

Vil en litteratur slik den Klougart nevner her være *fri*? I en tid der mange ønsker at skjønnlitteraturen skal fungere som et speil på samtiden, synes jeg et slikt utsagn kan være et interessant utgangspunkt for min masteroppgave. At kunsten som grunnforskning også kan være anvendbar på andre områder kan leses som nok en politisering av et kunstprodukt som likevel skal finne sitt politiske stoff innenfor egne rammer. En slik idé om kunsten som *metapolitisk*, (politisk i seg selv, ikke i relasjon til noe utenforstående) gjør at en nødvendigvis må stille seg spørsmål om hvor disse kunstverkets rammer oppstår om ikke nettopp utenfor kunsten selv. En antropomorfisering av kunstproduktet som selvstendig og fritt og med evne til selv å bestemme må ses som et forsøk på å løsrive kunsten fra sine tilblivelsesvilkår, er noe som nødvendigvis må problematiseres.

1.1.3 Utgangspunkt for oppgaven og problemstilling

I lys av det ovennevnte ønsker jeg å skrive min masteroppgave rundt begrepet estetikkens politikk med utgangspunkt i et samtidslitterært verk, nærmere bestemt Josefine Klougarts *Om mørke* (2013). Estetikk (av gr. *aisthesis*) betyr den kunnskapen som kommer gjennom sansene, og det vil være sansekunnskapen eller sanseligheten som utgjør det politiske området i denne oppgaven. Jeg mener, som Klougart, at kunsten ikke har noen forpliktelse til å være en kritisk, belærende stemme som griper inn i offentligheten. På den andre siden synes jeg at prefikset *meta-* er problematisk når jeg vil snakke om hvordan et kunstprodukt i møte med en leser griper inn i en offentlig og privat sfære og med dette *virker* politisk. Det har vært en særlig tendens i litteraturinstitusjonen å adskille et estetisk og et historisk litteratursyn som sylskarpe dikotomier. Dette vil ikke være tilfelle i denne oppgaven. Kunsten blir ikke til i et vakuum, den kan ikke forbli upåvirket av omstendighetene den blir til under, og den eksisterer i et komplekst forhold mellom produksjon, distribusjon og resepsjon.⁶ Et slikt forsøk på å skille kunsten fra resten av verden fremstår dermed som lite fruktbart. De siste 50 årene har litteraturvitenskapen vært preget av nærlesende nykritikk, og forfatteren har, som ledd i

⁶ Jf. bokhistorikeren Robert Darntons modell av det litterære kretsløpet (Darnton 1983: 6).

litteraturfagets posisjonserobring, vært forsøkt skjøvet ut av bildet (Egeland 2000: 130). I senere tid har imidlertid idealet om «teksten alene» som forskningsobjekt blitt skjøvet bort til fordel for en forståelse av litteraturen som et produkt av sin samtid og sitt samfunn. Kan man snakke om en verkets metapolitikk og likevel betrakte kunsten, her representert ved litteraturen, som en sosial og erkjennelsesmessig virksomhet og som hendelse i verden?

En teoretiker som tillater en estetisk tilnærming til politikkbegrepet er den franske filosofen Jacques Rancière. Hans forståelse av politikk avviker imidlertid en del fra det vi tradisjonelt betrakter som politikk og kunst og hvordan disse interagerer med hverandre. Selv om det finnes et stort og omfattende felt av kunst som påberoper seg eller betraktes som politisk, hersker det en stor usikkerhet om hva kunst *er* og hva politikk *gjør*, skriver Rancière. Men én ting har de til felles:

De tar stort sett en bestemt effektivitetsmodell for gitt, nemlig den at kunst er ment å være politisk fordi den viser dominansens brennmerker, fordi den gjør narr av regjerende ikoner, eller fordi den forlater sitt eget domene for å bli til en sosial praksis og så videre. (Rancière 2012a:78)

I dette sitatet tilkjenner Rancière to av i alt tre regimer for identifikasjon av kunst som han opererer med i sin tilnærming til kunsten. Det etiske og det representative regimet som han tegner konturene av her, harmonerer likevel ikke med det han selv betrakter som den riktige måten å identifisere kunst. For at noe overhodet skal kunne identifiseres som kunst, sier Rancière, må det finnes en spesifikk relasjon mellom kunstnerisk praksis, synlighet og synliggjøring, i tillegg til forståelsesformer som gjør det mulig å betrakte produktene av disse kunstneriske aktivitetene som del av kunsten eller en bestemt kunstform (2008:539). Det er her, for å hjelpe oss med å forstå på hvilke premisser kunst blir identifisert og forstått, at Rancière innfører de tre identifikasjonsregimene for kunst: De to ovennevnte, og det tredje og viktigste *estetiske* regimet. Det er til det tredje regimet han henvender seg når han vil se på kunstens politiske potensial.

Det er viktig å påpeke at når Rancière utarbeider sin teori om sansekunnskapen (estetikken) og politikken innbyrdes forhold, fyller han flere kjente begreper med nytt innhold og disse begrepene vil trenge sitt eget kapittel for å kunne utdypes tilstrekkelig. Veldig kort fortalt ser ikke Rancière det rådende systemet av politiske partier, offentlig regulerte debatter og representativt eller direkte demokrati som *politikk*, men som *politi*. Politi hos Rancière konnoterer både ordensmakten og det greske ordet for bystat, *polis*, og må

forstås i betydningen «det rådende system» eller den rådende orden, altså *konsensus*. Den til enhver tid rådende ordenen er ifølge Rancière etablert av et sett av relasjoner og strukturer hvor alle individer blir tildelt en funksjon, en rolle og en plass (Rancière 2012b: 11).

Politikken er en *handling*, en prosess som innebærer en omrokking av roller, funksjoner og henviste plasser. Den eksisterer i et konstant spenningsforhold til politi og utgjør og skaper *dissensus*. Konsensus er hos Rancière en sammenheng mellom sansning og betydning, mens dissensus og den dissensuelle handlingen representerer bruddet på en slik sammenheng. Når kunsten skaper dissensus og bidrar til denne omrokkingen av roller som Rancière kaller *en omfordeling av det sanselige*, er det politisk (Rancière 2012b: 12). Konsensus er altså ikke et positivt ladet uttrykk hos Rancière. Hos ham undergraver konsensus divergerende stemmer og skaper regler for hvem vi ser og hører, altså delingen av det sanselige.

Rancières filosofi er fundert på et likhetsprinsipp, der likheten er utgangspunkt og ikke målet med fordelingen av det sanselige. Rancières estetiske politikkbegrep kan si mye interessant om menneskets møte med kunsten og om estetiske forandringer og uttrykk, men et problem med hans tilnærming til politikkbegrepet er at det til enhver tid vil råde uklarhet over hvem som har de tildelte plassene i et samfunn og hva som definerer deres rolle i samfunnet fordi hva som er konsensus, i seg selv er konsensusbasert. Oversetter Anne Beate Maurseth skriver i etterordet til *Sanselighetens politikk* (2012) «For Rancière handler det om mulighetene for å bli sett og hørt, og han bekrefter dermed det [sic] en grunnleggende affirmativ holdning til mulighetene for å skape forandring for frigjøring av de [sic] som til enhver tid ikke blir sett og hørt» (71). Rancière mener at kunstens politiske potensial er nedfelt i kunstens demokratiske betingelser: At alle kan oppleve kunst, at den kan tale til alle uavhengig av deres plass i delingen av det sanselige. På dette punktet vil synet på kunstens politikk ta en litt annen retning enn Rancières i denne oppgaven. Jeg vil operere med et kunstbegrep der implisitt mottaker er nedfelt i tekstens estetiske strukturer, og der kunstens potensial for å utøve politikk er forutsatt av at den dialogiske kommunikasjonen mellom kunsten og mottakeren av den er vellykket. Kunsten opererer i en sanselig verden, og får sin betydning i relasjonene den inngår i. Etter mitt kunstsyn kan ikke all kunst gå i dialog med alle mottakere. Kunsten er grunnleggende kommunikatív.

I en tid hvor kunstens nytteverdi til stadighet diskuteres, vil et estetikkbegrep der kunstens rolle på den ene siden er å gi en stemme og en rett til de stemmeløse, og på den andre motarbeide sosialt konstruerte sannheter for å skape en mer rettferdig verden absolutt kunne

rettferdiggjøre litteraturens eksistens som estetisk objekt. Den amerikanske forfatteren og Susan Sontag skriver i essayet «Against Interpretation» (1961) at «[t]he task of interpretation is virtually one of translation» (Sontag 1967: 5). Hovedpoenget i dette er at forståelse ikke begrenser seg til innholdsmessig utlegning, ikke bare til *hva* teksten betyr, men til *hvordan* teksten betyr (Sontag 1967: 14). Historisk og resepsjonsetetisk teori brukes i denne oppgaven i forsøket på å svare på dette hvordan.

Jeg vil i det følgende gjøre en lesning av Klougarts *Om mørke* med intensjonen å undersøke hvordan et estetisk verk kan virke politisk; hvordan det kan bidra til en *omfordeling av det sanselige*. Mitt hovedfokus vil være de distribusjonelle og mediale betingelsene som kan muliggjøre en slik lesning. Dette vil innebære en estetisk, og ikke tematisk nærlesning av enkelte av bokas bestanddeler, og en undersøkelse av mottakelse, omtaler og intervjuer i forbindelse med utgivelsen. Siden oppgaven skal ta for seg forholdet mellom estetikk og politikk, ønsker jeg å bruke oppgaven til å samtidig undersøke hva Rancières estetiske politikkbegrep innebærer, hvordan det blir formidlet, og hva det kan si om en bok som *Om mørke*. Rancières teori vil stå i et dialogisk forhold til Asdal et al.s *Tekst og historie. Å lese tekster historisk* (2008), som tar utgangspunkt i kunstverkets kommunikative betingelser i en gitt kontekst. Både *Om mørke* og Rancières teorier er skrevet i et vanskelig tilgjengelig språk med en retorikk og utforming som kan virke både utfordrende og, etter min mening, ekskluderende på mange lesere. For meg er dette et argument for at både forfatterens og filosofens retorikk må under lupen. Hvordan kan retorikken i disse tekstene bidra til en omfordeling av det sanselige?

Delingen og omfordelingen av det sanselige kan undersøkes på flere nivåer. På den ene siden kan jeg bruke Rancières forståelse av politikk til å gjøre en lesning av *Om mørke* for å se hvordan politikk utspiller seg i tekstens utforming og interne, tekstuelle strukturer. På den andre siden kan jeg undersøke hvorvidt *Om mørke* kan bidra til en omfordeling av det sanselige i den litterære kretsen den er en del av. Det siste er vanskelig målbart, men en undersøkelse av anmeldelsene av *Om mørke* kan gi indikasjoner som sannsynliggjør at en slik omfordeling faktisk kan finne sted. Mottakelsen av *Om mørke* kan skape forståelse for hvilke konvensjoner som kommer til syne i teksten.

Snarere enn å diskutere samtidslitteraturens nytteverdi i samfunnet, ønsker jeg å drøfte hvordan *Om mørke* kan *virke* politisk i møte med en leser og leserkrets, og hva som er de estetiske og kommunikative betingelsene for dette. Hva krever dette verket av en leser? Hvilken *appellstruktur* har verket? Som et supplement til *Tekst og historie* og Rancières

teorier vil jeg benytte meg av en del stilistisk teori (Leo Spitzer, Stanley Fish og Gilles Deleuze) og resepsjonestetisk teori (Wolfgang Iser, Umberto Eco, Mikhail Bakhtin). Oppgavens struktur vil til en viss grad følge leseropplevelsen, fra mottakelsen, via møtet med boka som fysisk gjenstand, til språket og grammatikken, før oppgaven avslutningsvis vil reflektere over samspillet mellom forteller og leser og den politiske lesningen.

1.1.4 Begrunnelse for valg av tekst:

Siden jeg leste *Én af os sover* (2012) og *Hallerne* (2011) har jeg vært fascinert av Klougarts forfatterskap. Tekstene er eksperimentelle både med form og språk, i tillegg til at de, etter min mening, er usedvanlig vakre og lyriske. Imidlertid mener jeg at Klougarts tekster, og spesielt *Om mørke*, representerer en særlig utfordring for leserne. Mitt møte med *Om mørke* var på et litteraturkurs på Schæffergården sommeren 2014, i en gruppe på nærmere 20 mer eller mindre erfarne lesere. Alle, undertegnede inkludert, hadde store problemer med å lese *Om mørke*. Men det var noe med boka som trigget min nysgjerrighet. Kanskje var det den vakre forsiden med de hvite hestene, kanskje var det den høye papirkvaliteten, eller kanskje var andreopplagets innbydende utforming med svimlende mottakelse og nominasjonen til både DR Romanprisen og Læsernes Bogpris, begge for året 2014. Et øyeblikks tvilen på egne leseferdigheter og et intensivt gruppearbeid senere, kunne jeg fastslå at *Om mørke* er et usedvanlig krevende verk å lese, at den har flere usedvanlig vakre partier, og at bokas sammensetning av sjangre og modaliteter, samt den estetiske utformingen ville utgjøre et interessant studieobjekt.

Likevel tenkte jeg for meg selv: Hvem er disse *læserne* og hvem lytter til DR radio? Hvordan kan et så utilgjengelig verk ha en tilsynelatende så bred kommersiell appell? Litt research viste at DR Romanprisen velges av P2 Plus Bog-redaksjonen, og at de nominerte til Læsernes Bogpris velges av *Berlingskes* litteraturredaktør og Danmarks Biblioteksforening. Vinneren av sistnevnte kåres av *Berlingskes* lesere og brukere av bibliotekene. *Berlingske* er en konservativ avis med tilsvarende kulturredaksjon, og det danske P2 er ikke så ulikt det norske. Det ble klart for meg at *Om mørke* først og fremst høstet sin popularitet i de, om man skal bruke et litt belastende begrep, «finlitterære kretser». Det var tydelig for meg at de positive anmeldelsene gjennomgående trakk inn sansningen og følelser i sine anmeldelser av boka. Dette, i tillegg til utsagn fra forfatteren selv, gjorde at jeg raskt sammenkoblede Klougarts uuttalte politiske prosjekt med Rancières estetiske teori. Da jeg gikk anmeldelsene nærmere i sømmene, følte jeg imidlertid at Rancières politikkbegrep kom til kort.

Eksempelvis skriver Per Krogh Hansen i *Berlingske* at «[m]åske er det en bog, der hellere skal sanses end forstås, og man bør som læser indimellem blot lade sig glide ind i billedstrømmen og udvekslingerne mellem modsætninger» (Krogh Hansen 2013). Samtidig hevder Krogh Hansen at han finner boka «svært gjennomtrængelig og umiddelbar på én gang.» (ibid.) Krogh Hansens anmeldelse er, som mange andre anmeldelser av *Om mørke*, preget av selvmotsigelser og umuligheter. Hvordan kan et verk være *både* uforståelig, ugjennomtrengelig og umiddelbart? Her ble det ikke nok å forholde meg til kunstverkets som snakker til alle på jevnlike vilkår. Da jeg fikk se hvordan profesjonelle anmeldere reagerte på *Om mørke* ble det tydelig for meg at jeg ønsket å undersøke hvordan boka *kommuniserer* med leserne for å kunne virke politisk. Tilnærmingen jeg lette etter, fant jeg i *Tekst og historie*.

Til syvende og sist er valget av tekster basert på det jeg innledningsvis argumenterer for som estetikkens plass i samfunnet, og behovet for et estetisk politikkbegrep som tar utgangspunkt i at samtidslitteraturen i seg selv er viktig, og ikke bare det relevante bildet den kan vise oss av vår umiddelbare samtid. Når estetikkens politikk i hovedsak dreier seg om det sanselige, er et av kritikerne erklært sanselig verk et interessant politisk forskningsfelt. Jeg har valgt å bare forholde meg til ett verk for å kunne gjøre en grundigere analyse av verkets bestanddeler. Når det gjelder tekstene av Rancière har jeg, mye grunnet tekstenes eklektiske karakter, i hovedsak benyttet meg av norske oversettelser, selv om kvaliteten på noen av disse er diskutabel. Jeg bruker i hovedsak *Sanselighetens politikk* (2012b) og «Estetikken som politikk fra *Malaise dans l'esthétique*» (2008).

Både Klougart og Rancière utøver en viss motstand mot hermeneutikken som litteraturanalytisk utgangspunkt. I prologen til *Om mørke* står følgende «Alle lyde er lige tydelige. Alle stemmer kan høres, og ingen stemmer har i den forstand forrang. [...] Det at ikke fokusere på noget giver tingene mulighed for at stå tydeligere frem.» (Klougart 2013: 7–8).⁷ Da dette kan leses som en leserinstruksjon,⁸ ville en hermeneutisk lesning av *Om mørke* bryte med bokas innledende prinsipper. Ifølge Rancière vil en hermeneutisk lesning av litteratur etablere et hierarki og en posisjon for maktutøvelse (Rancière 2009b: 49). Likevel benytter han seg av en hermeneutisk fortolkningsmetode når han beskriver litteraturens politiske potensial i *The Flesh of Words* (2004), noe Jean-Philippe Deranty også understreker i etterordet til *Jacques Rancière. Key concepts* (2010: 186). Oppgaven min vil også følge en hermeneutisk fortolkningsmodell, men jeg vil ikke driste meg til å gjøre en hermeneutisk

⁷ Heretter vil henvisninger til *Om mørke* bare bestå av sidetall i parentes.

⁸ Jamfør et utsagn av Klougart selv under et litteraturkurs på Schæffergården i juni 2014.

lesning av *Om mørke* som helhetlig verk fordi jeg mener det vil være ufruktbart å lete etter meningsdeler og –helheter i *Om mørke*. Jeg mener likevel at verket fortjener en motstrøms lesning som setter spørsmålstegn ved verkets bestanddeler. Jeg mener at en slik lesning er avgjørende for å kunne avdekke politiske strukturer i teksten.

1.1.5 Tidligere forskning

Klougart debuterte for fem år siden og det er, så vidt meg bekjent, ikke skrevet noen oppgaver om hennes forfatterskap, hverken i Danmark eller i andre land. Førsteamanuensis i litteratur ved Københavns Universitet Lilian Munk Røsing har skrevet en 14 siders artikkel som heter «Topos og trope hos Klougart» (*Spring* nr. 35/2014: 68–1), men utenom dette er Klougarts forfatterskap kun omtalt på blogger, i anmeldelser i aviser og i intervjuer. Jeg er altså i den særstilling at alt jeg skriver om Klougarts nyeste utgivelse, og om Klougarts forfatterskap for øvrig, så å si vil være upløyd mark. Dette gjør også at denne oppgaven vil ta sikte på å stille gode spørsmål fremfor å finne ferdige svar. Rancières teori om estetikkens politikk er derimot blitt brukt som analyseverktøy i møte med andre danske verk. Åsa Røkkum lar Rancières teori om det litterære verkets metapolitikk gå i dialog med Inger Christensens *Azorno* og *det* i sin masteroppgave fra 2011. Erlend Dreiaas bruker i Rancièr i sin masteroppgave fra 2013, som handler om den danske dramatiker Christian Lollikes forestilling *Manifest 2083* og det politiske teateret. Jarl Henning Hansen bruker også Rancièr i sin masteroppgave fra 2011, som tar utgangspunkt i den norske forfatteren Thure Erik Lund som politisk forfatter.

Det som skiller min anvendelse av Rancièr fra de andre studentenes, er at jeg lar Rancières teori supplere en annen teori som sier at estetikkens politiske potensial tar utgangspunkt i kommunikasjonen mellom verket og leseren. Det at Klougarts tekster ikke før er blitt forsket på, gjør at jeg må være ekstra selvstendig i min behandling av hennes tekst i denne oppgaven, og at bokaanmeldelser skrevet av anmeldere som kanskje har hatt rimelig lite tid til rådighet, i mangel på andre dialogpartnere er blitt gjenstand for store mengder kritikk. Imidlertid har grunnarbeidet vi gjorde med *Om mørke* i en studiegruppe på Schæffergården gitt meg et utgangspunkt å arbeide utfra. Begreper som er utarbeidet av eller i samarbeid med mine dyktige medstudenter derfra, vil bli løpende kreditert.

2 Teori

2.1 Rancières grunnleggende ideer

Relasjonen mellom estetikk og politikk er sentral i Jacques Rancières teorier. Det finnes flere verk der han diskuterer de politiske aspektene ved litteratur, for eksempel diskuterer han det han kaller metapolitiske strukturer i verkene *The Politics of Literature* (2011) og *The Flesh of Words* (2004). Imidlertid tar ikke hans nærlesninger av litteratur utgangspunkt i forholdet mellom politikk og konsensus og hvordan litteraturen ved å bryte med konsensus kan gjøre politikk. Siden mitt utgangspunkt for anvendelsen av Rancières teori er hans syn på politikken som en prosessuell omfordeling av det sanselige, faller disse bøkene litt utenfor min oppgaves område. I det følgende vil jeg gjøre rede for enkelte av Rancières grunnverdier, bakgrunnen for disse og hvordan de vil virke i denne oppgaven. En begrensning ved å lese et verk utfra en Rancièrsk optikk er at alt jeg leser vil prøves opp mot den samme teorien. Da jeg allerede forut for denne oppgaven syntes at *Om mørke* bidrar til en omfordeling av det sanselige og at det derfor er et politisk verk, fant jeg det formålstjenlig å supplere Rancières teori med en annen. Som tidligere nevnt faller dette valget på den historiske orienteringen til *Tekst og historie* fordi den kan bidra med å utdype hvordan teksten kommuniserer med en leser, og hvordan den blir påvirket av omstendighetene den er produsert og distribuert under.

2.1.1 Prinsipper hos Rancière

Jacques Rancière er en av vår tids store politiske filosofer, og hans lesning av det politiske er tuftet på en fundamental likhetstanke. Hos ham skaper de sivilisatoriske prosessene *ulikhet*. Dette skiller ham fra andre modernitetsfilosofer som fokuserer på ufrihet og fremmedgjøring, og fra den poststrukturalistiske tanken, der forskjell er premisset for betydningsbærende tenkning.⁹ Et utgangspunkt for Jacques Rancières tenkning finner vi i en av gjennombruddstekstene hans som omhandler den franske pedagogen Joseph Jacotot (1770–1840) og hans tenkning om likhet. Jacotot dro på begynnelsen av 1800-tallet til Leuven for å undervise. Selv om Jacotot ikke kunne flamsk og elevene ikke kunne fransk, leste de Fénelons episke verk *Télémaque* (1699) sammen. Angivelig skjedde dette ved at Jacotot ga elevene en tospråklig fransk-flamsk utgave av boka, slik at de selv kunne finne ut av det utfra egen

⁹ Jf. for eksempel landsmannen Jacques Derrida.

kompetanse i stedet for å lytte til en autoritet. Det blir fortalt at Jacotot erfarte at elevene etter en stund ikke bare ble i stand til å lese den franske klassikeren, men at de også kunne skrive kommentarer på fransk. Rancières forklaring på dette er Jacotots egalitære holdning overfor elevene, som ser likhet som et utgangspunkt og ikke som et mål, og at læringen slik den vanligvis praktiseres i skolesystemet lærer elevene å tenke at kunnskap er noe andre har og som de selv kan få. Ved å blottstille sin egen ignoranse, viser Jacotot at det ikke behøves noen lærd mester for å lære bort til de uvitende. «Slik satte Jacotot den intellektuelle emansipasjonen opp mot folkeopplysningen, og proklamerte at alle forstander er like» (Rancièr 2012a: 8). På bakgrunn av dette fremholder Rancièr at alle intellekter er like og at alle har lik forutsetning for å forstå. Rancièr bygger på dette synet og hevder at likhet bør være utgangspunktet og ikke målet for politikken og at tenkning ikke er en luksus forbeholdt de få. Siden politikken også er tilknyttet det estetiske regimet for identifisering av kunst, finnes det heller ikke faste regler for kunsten. Han har en demokratisk og egalitær holdning til hvem som kan skape kunst. Den gode kunsten er hos Rancièr kjennetegnet av at den kan overskride alle forskjeller (Rancièr 2008: 541).

Et nøkkelpunkt i Rancières filosofi er ideen om tekstens foreldreløshet. I hans tilnærming til språkfilosofien ser vi tydelig konturene av landsmannen Jacques Derridas observasjoner rundt Platons dobbeltbunnede kritikk av skriften i *Faidros*. Sokrates forteller i *Faidros*: «Og en gang nedskrevet tumles hvert ordstykke omkring overalt, – til de forståelsesfulle så vel som til dem det ikke angår –, uvitende om hvem man bør tale til og hvem ikke» (Platon 1981: 94–95). Skriften har altså en dobbel feil ifølge Sokrates: Den er på samme tid stum, ute av stand til å svare på spørsmål, og samtidig altfor snakkesalig. Den doble kritikken er fundert på at Platon selv fordømmer skriften gjennom skrift, noe som for Derrida vanskeliggjør en entydig lesning av *Faidros* som fordømmelse av skriften (Derrida 1981: 67). Denne tekstens snakkesalighet er grunnlaget bak Rancières idé om det skrevne ords demokrati. Demokrati er i denne sammenhengen ikke en styreform eller organisering av sosial liv, men den politiske subjektiveringshandling som forstyrrer inkluderende og ekskluderende inndelinger (Rockhill 2004: 1). Teksten har i motsetning til talespråket ingen mottaker, og i det den er nedskrevet, har den som har nedskrevet den, mistet kontrollen over den. Dette fraværet av en samlende og styrende bevissthet er det som konstituerer litteraturen og dens politiske potensial hos Rancièr og Derrida: «Literature is the new regime of writing in which the writer is anybody and the reader anybody [...] (Rancièr 2004:14)». Dette nye regimet kan bidra til en ny, og

forhåpentligvis mer rettferdig omfordeling av det sanselige fordi det hos Rancière vil henvende seg til alle på like vilkår.

2.1.2 Språket, konsensus og politi

Språket, *logos*, er grunnleggende for mennesket. Det gjør mennesket til et politisk vesen, men det er også utgangspunktet for undertrykkelsen og den ujevne fordelingen av det sanselige, ifølge Rancière. Professor i litteraturvitenskap Atle Kittang gir følgende forklaring på Rancières språksyn: Før språket blir brukt til å drøfte skade og nytte, blir det brukt til å gi ordre, og med dette skape en samfunnsorden: «Men denne primære måten å bruke språk på er biten av ei sjølvmotseiing. Å følge ein ordre føreset at ein forstår den og forstår at det er ein ordre. Men ‘for å kunne det må du vere lik den som gir ordren’» (Kittang 2009: 59 Rancière sitert og oversatt). Dette utgjør det makthierarkiske paradoks: For å kunne følge en ordre innebærer det at en forstår språket, altså innebærer den en fundamental likhet mellom undertrykkeren og den undertrykte. Språket tjener her politiprosessen og bidrar til å skape fellesskap og en felles forståelse av maktfordeling, noe som i Rancières filosofi er negativt. Men språket kan også avdekke skiller og omrokere fastsatte hierarkier, velte undertrykkingen og det tjener da politikkprosessen. Dette vil føre til en omfordeling av det sanselige. Gjennom å gi en stemme til de språkløse, de som ikke tar del i fellesskapet, kan språket være politisk, og nettopp her kan litteraturen stå i politikkenes tjeneste. Men det finnes også andre måter språket kan bryte med konsensus.

Innledningsvis har jeg nevnt at konsensus er et negativt ladet ord i Rancières teori.

Konsensus, status quo eller det regjerende system er det som konstituerer den gjeldende delingen av det sanselige. Konsensus (av lat. *consensus*) kan oversettes til overensstemmelse eller enighet, og brukes i det offentlige om evnen til å komme sammen på tross av uenigheter. Politikk er prosesser som hos Rancière står i en konstant spenningsforhold til denne ordenen. Hos Rancière knyttes konsensus til enighet om hvem som har de gitte posisjonene i et samfunn og er samfunnets primære undertrykkelsesmekanisme. Konsensus har en konsensuell råderett over virkeligheten, men den konsensuelle virkeligheten er hos Rancière en tautologi som skjuler sin fiksjonelle status. Konsensus består av fiksjonelt konstruerte hierarkier fordi en ontologisk naturgitt orden ikke finnes, og bare ved dissensus kan virkelighetsbegrepet utvides slik at en mer rettferdig fordeling av det sanselige finner sted. Eksempelvis er språket og måten vi bruker det på ofte konsensuell. I vår tradisjon støtter det opp rundt en forestilling

om det maskuline som norm på flere områder, der «han» i stor grad er det nøytrale pronomenet i generell språkbruk. Språket bidrar her til å skape konsensus om hvilke mennesker som utfører hvilke handlinger. For eksempel har yrkestitlene rådmann og fylkesmann fortsatt et kjønnet suffiks, i tillegg til de negative ytterpunktene voldsmann, drapsmann, gjerningsmann. Selv etter innføringen og den stadig ekspanderende bruken av *Politibetjent*, *brannkonstabel*, *enkelpersonsforetak* og *barnehagelærer*, støtter det rådende bruken av ordene opp under en overbevisning som knytter enkelte egenskaper til hvert kjønn, enkelte egenskaper til hver yrkesgruppe og enkelte egenskaper til voldsutøvere og –ofre. Denne fordelingen av egenskaper deler et samfunn opp i grupper, funksjoner og klasser, og i slike tilfeller bidrar konsensusen i språket til at enkelte mennesker kan bli umyndiggjort når deres plass i delingen av det sanselige avviker fra konsensus. Eksempelvis blir mannlige volds ofre latterliggjort, mens kvinnelige ledere ofte blir sett på som humørsyke og herskesyke. Konsensus kan på denne måten bidra til å usynliggjøre divergerende stemmer og til å opprettholde en gitt deling av det sanselige. Rancière ser konsensus som «en overensstemmelse mellom sansning og betydning, det vil si mellom en sanselig presentasjonsform og et fortolkningsregime for denne formens innhold» (Rancière 2012a:105–106). Dette fører også til en ekskludering av stemmene og personene som avviker fra den konsensuelle ideen om et *vi*, og en reduksjon av *folket* til tverrsnittet av et sosialt fellesskap, og av det realpolitiske fellesskapet til forholdet mellom interessene og ambisjonene til dette tverrsnittet. Konsensus blir hos Rancière fastholdt av politi: «Denne logikken – der alle har sin bestemte plass i en fordeling av det som er felles og det som er privat, som også er den fordeling av det synlige og usynlige – er det jeg har forstått med begrepet *politi*» (Rancière 2012a:92). I dette eksemplet er den konsensuelle språkbruken en del av politi, og tjener institusjoner og den regjerende delingen av det sanselige.

Politi har en reell makt til å definere hva som kan ses, hva som kan sies om det, og ikke minst hvem som kan si noe. «Politikkens estetikk» finnes i den forstand at de politiske subjektiveringshandlingene «omdefinerer hva som er synlig, hva man kan si om det synlige, og hvilke personer som er i stand til å si noe om det» (Rancière 2012a:98). I dette henseende er det interessant å tilføye at Josefine Klougart ved anledning er blitt fortalt at hun skriver som en 50 år gammel mann (Ringheim 2014).¹⁰ Når jeg senere i oppgaven vil ta for meg *Om*

¹⁰ I artikkelen i Dagbladet, som i stor grad handler om alt Klougart har oppnådd på så kort tid, nevnes dette i ingressen. Etter konteksten å dømme kan det se ut til at dette skal være et kompliment.

mørkes store kompleksitet, er det interessant å ha denne, etter min mening konsensuelle ideen om den velvoksne mannlige skriften i bakhodet.

2.1.3 Litteraturens politikk

Så hvordan kan litteraturen i seg selv være politisk? Hos Rancière er politikk og litteratur knyttet til hverandre med språk og estetikk som grunnlag. Ved å gå tilbake til etymologien til ordet estetikk (*aisthesis* – sansekunnskap) blir det tydelig hvorfor Rancière mener at politikken er en estetisk beskjeftigelse. Selv med en politisk holdning som ikke er like egalitær som Rancières, mener nok mange at kunnskapen som kommer til oss gjennom sansene, bør være likt fordelt, og at kunsten gjennom å la oss se tingene på en ny måte kan føre til en ny sansekunnskap. *Om mørke* inngår i delingen av det sanselige samtidig som den splitter opp det sanseliges orden og foreslår nye forbindelser. Når vi omfordeler det sanselige, blir noe nytt noe synlig, og det er dette som gjør at Rancière knytter sammen politikk og estetikk. Det kan han gjøre fordi hans forståelse av estetikk er hentet fra Kants idé om det estetiske som det som *a priori* oppfattes av sansene. Sagt med Rancières egne ord: «Inndeling og fordeling av det sanselige er min betegnelse på det systemet av sanselige selvfølgheter som åpner for å se, på en og samme tid, at det finnes noe felles og at det finnes oppdelinger som definerer de respektive steder og deler i dette fellesskapet» (Rancière 2012b:11).

Litteraturen kan skape bevegelse gjennom å utfordre konsensus, den kan gi nye stemmer til subjekter og reforhandle forholdet til objekter og persepsjonen. Med dette blir noe nytt synlig, og det er dette som gjør at Rancière setter estetikken i ledtog med politikken. Slik henger politikk og estetikk sammen for Rancière, fordi politikk dreier seg om hva som er synlig og estetikk om hvordan man sensorisk opplever verden.

Det finnes mange måter å omfordele det sanselige på. Siden denne oppgaven handler om litteratur, er det selvsagt mest interessant å se hvordan litteraturen kan skape dissensus og omfordele slik vi snakker om her. Når Rancière snakker om kunst og litteratur, er det alltid knyttet til de tre regimene som nevnes innledningsvis: Det etiske regimet, det representative regimet og det estetiske regimet for identifisering og fortolkning av kunst. Litteraturprofessor Kjersti Bale skriver at disse regimene må forstås historisk, men at «forskjellen mellom dem er vel så mye i rom som i tid.» (Bale 2009:54) For Rancière møtes disse tre både i samtidskunsten og i kunstkritikken og –forståelsen. I det etiske regimet, som Rancière finner opphavet til hos Platon, er kunstens forhold til samfunnet det avgjørende for hvilke krav som stilles til den. Kunsten skal være oppdragende overfor innbyggerne og oppbyggende overfor

samfunnet. Rancière anerkjenner derfor ikke kunstprodukter innenfor det etiske regimet som kunst: «Det handler i denna regim om att veta i vilken grad bildernas sätt att vara angår ett ethos, individernas och kollektivens sätt att vara. Och denna fråga hindrar 'konsten' från att individualiseras som sådan» (Rancière 2006: 210). Kunsten vurderes her etter hvilken nytteverdi den kan ha for idealstaten. «[H]an måler nytteverdien negativt etter i hvilken grad de på den ene siden innsmigrer og forfører, på den andre siden fjerner seg fra viten og sannhet.» (Bale 2009:31) Det journalistiske litteratursynet som Vassenden nevner i denne oppgavens introduksjon, kan knyttes til det etiske regimets forståelse av kunst. En idé om at litteraturen er forpliktet til å fortelle og formane overfor sine lesere hva som er riktig og samfunnsnyttig, hører med til det etiske regimet, hvor verket vurderes ut fra hvordan det representerer en utenforliggende sannhet og utfra om resultatene av representasjonen er oppklarende og oppbyggelige. Det er dette regimet man ser man også i forståelsen for samtidslitteratur i kompetansekravet for norskfaget NOR1-04.

Det representative regimet har sitt utspring hos Aristoteles og vi kan se hans formkrav som ble videreutviklet og fortolket innen klassisismen som et eksempel på dette. Her stilles det visse krav til sjanger og innhold. Kunsten skal primært være mimetisk, vurdert etter normative prinsipper, eksempelvis sjangerkrav, uttrykksmåter, sømmelighet og lignende. For eksempel er et visst språk og en viss sjanger knyttet til skildringer av visse typer mennesker, som speiler skillet mellom såkalte høye og lave sjangre. Kunst skilles her ut fra øvrige objekter som noe særegent. Det representative regimet er drevet av et prinsipp om ekvivalens mellom handling og signifikans, og en vilje til å se på kausaliteten mellom måter å være, gjøre og snakke på som rasjonelle og forståelige (Rockhill og Watts 2009: 230). Ikke overraskende motsetter Rancière seg også denne måten å identifisere kunst på fordi den etablerer hierarkier, der forholdet mellom kunst og ikke-kunst er gitt på estetiske kriterier, noe han mener speiler eller representerer en hierarkisk samfunnsorden (Rancière 2006:31).

Det estetiske regimet innledes med den realistiske romanen og Flaubert. Han bryter med kravene som stilles i det representative regimet ved å tilsidesette hierarkier for hva man bør skrive om og hvordan man bør skrive det. Med det estetiske regimet som identifikasjonsform er ingen tema for små og ubetydelige, og det finnes ingen krav til formell stil eller modus, hevder Rancière. I det estetiske regimet blir kunsten «en autonom erfaringsform» (Rancière 2008: 542), hvor skillet mellom politisk og autonom kunst blir ugyldig fordi «[d]e har sin egen politikk, en politikk som stiller sine egne former opp mot dem som konstrueres av de politiske subjektene dissensuelle oppfinnelser» (Rancière

2008:543). Det er utfra det estetiske regimets forståelse for kunst at vi kan identifisere *Om mørke* som politisk.

2.1.4 Klarspråk og leserrollen

Det er stadig en særegen konsensus om at den gode litteraturen er vanskelig å lese, noe som også speiles i kanon. Dette er kanskje knyttet til det faktum at måten språket brukes på, skaper hierarkier, også mellom avsender og mottaker. Av denne grunn vil evnen til å uttrykke seg med klarhet og tydelighet bli vektlagt i denne oppgaven. Spesielt vil jeg ha dette i mente når jeg undersøker mottakelsen av *Om mørke*. Som et ledd i allmenn språkopplæring, og kanskje også som et forsøk på å bryte med inndelinger som skapes av språket, har språkrådet i samarbeid med Direktoratet for samarbeid og IKT (DIFI) igangsatt prosjektet «Klart språk i staten». Med klarspråk menes korrekt, klart og brukertilpasset språk, ifølge Språkrådet. Ved å bruke klarspråk vil ekskluderende språkbruk få mindre plass i det sosiale rom. Man kan lese på Språkrådets sider at Utlendingsdirektoratet (UDI) har vedtatt å kurse alle sine ansatte i klarspråk, og vi kan forestille oss at klarspråk i UDI vil bidra til å klargjøre byråkratiske prosesser for de involverte partene, og til å minske byråkratiets makt over enkeltindividet. Dette er også overførbart til andre domener i samfunnet, og, ikke minst, i kunsten, kunstkritikken og filosofien. I dette henseende synes jeg det er interessant at Rancière som selv er opptatt av at det konsensuelle språket skaper hierarkier, benytter seg av en så eklektisk og vanskelig tilgjengelig retorikk. Selv om Rancière fremholder sin kritikk mot det franske akademias konsensus om at man må bare er dyktig hvis man behersker det franske språket, bidrar han unektelig til å opprettholde en språkmessig konsensus i det franske akademia og det franske samfunnet for øvrig.¹¹ I likhet med sine forgjengere som han gjerne kritiserer for å være elitistiske, bruker han et vanskelig tilgjengelig språk som ekskluderer mange lesere. Jeg er ikke i tvil om at flere av poengene hans kunne ha vært forklart på en tydeligere måte, og vil derfor driste meg til å hevde at Rancière selv ville ha bidratt til en mer rettferdig fordeling av det sanselige etter litt kursing i klarspråk.

I dette kapitlet har vi sett at Rancières holdning er grunnleggende egalitær: dels basert på Platons idé om den foreldreløse skriften, dels basert på Jacotots pedagogikk. Med utgangspunkt i dette vil enhver nedskrevet tekst kunne virke politisk i møte med en

¹¹ Jeg har selv tilsvarende en bachelorgrad i fransk språk og litteratur men må finne tilbake til skandinaviske oversettelser for å være trygg på at jeg forstår innholdet i teoriene hans, og må innrømme at selv i møte med disse er jeg mange ganger usikker på om jeg forstår hva det dreier seg om.

lesekyndig mottaker. I denne oppgaven skal jeg imidlertid supplere Rancières estetiske politikkbegrep med et tekstbegrep som inkluderer en leser. I møte med vanskelig tilgjengelige tekster som Rancières og Klougarts bør det være greit å si at man ikke forstår, og når jeg opererer med en historisk tekstlesning, står jeg fritt til å undersøke elementer ved tekstene som kan sies å virke avvisende overfor leseren. Vi skal senere i denne oppgaven se at dette i stor grad handler om strukturer som kan ses som dissensuelle; altså at tekstens politiske strukturer samtidig kan gjøre at teksten ikke kan kommunisere med leseren og at den dermed ikke kan *gjøre* politikk i møte med annet enn det som i denne oppgaven blir kalt en *implisitt modelleser*.

For de av oss som har tilbragt en del tid i klasserommet, både foran og bak kateteret, er utgangspunktet i Jacotots pedagogikk vanskelig å omfavne som annet enn en utopi.¹² Det er en grunn til at tekstene vi leser i klasserommet, er tilpasset alder og sosiokulturell bakgrunn.¹³ Som kommuniserende individer er vi i den posisjonen at vi ikke alltid kan vite hva andre tenker og mener, skriver høgskolelektor Maja Michelsen i sin artikkel «'Her er det veldig mye informasjon' - modelleserkonstruksjoner på www.bokklubbene.no» (2010: 2). «Tekstavsenderen må altså stole på at mottakeren deler de samme kodene som ham, og at kodene også for mottakeren knyttes til et bestemt meningsinnhold og representerer verden på en bestemt måte.» (ibid.) For at en tekst skal kommunisere med en mottaker, må det skje en tilnærming til eller en identifikasjon med en modelleser. Modelleserbegrepet er hentet fra den italienske semiotikeren Umberto Eco's artikkel fra 1979, og omtaler leseren som et sett med kompetanser eller som en tekststrategi som finnes i den faktiske teksten, og som den empiriske leseren kan strekke seg etter. Det dreier seg ikke om en fysisk leser, men en

¹² For eksempel kan man se på hvordan elevene i historien om Jacotot blir referert til som et unisont «dem», som gjerne ikke er særlig dekkende for en hel skoleklasse. Da jeg gikk i grunnskolen, var klassen min med i en lesekonkurranse der klassen ble belønnet etter hvor mange bøker elevene greide å lese i gjennomsnitt. Takket være enorm innsats fra klassens lesehester kom klassegjennomsnittet opp i et tosifret antall bøker ukentlig. Klassen ble unisont merittert i lokalavisen selv om enkelte ikke hadde bidratt det aller minste til det høye klassesnittet. Konkurransen ble for øvrig vunnet av en klasse på to elever et annet sted i landet hvor «dem» kan ha vært et mer dekkende pronomen.

¹³ Av og til er alderskategoriseringen problematisk. I min eksamensoppgave til faget NOR4340 høsten 2013 diskuterer jeg begrepet allalderlitteratur med utgangspunkt i Maria Gripes *Skuggan över stenbänken* (1982) og Peter Pohls *Janne, min vän* (1985). Oppgaven tar utgangspunkt i Barbara Walls begrep *dual* og *double address*, der det første er betegnelsen på en diskurs som snakker til en moden og umoden leser på jevnlike vilkår, mens den andre henvender seg til en moden leser på bekostning av den umodne. Oppgaven konkluderer med at *Janne, min vän* ikke er en allalderbok, fordi den ikke har *dual* men en såkalt *double address*, der implisitt forfatter legger føringer gjennom en naiv og uforstående forteller som ikke forstår, som ikke kan *se*, og som dermed ikke kan klargjøre handlingen for den umodne leseren.

størrelse i teksten som samler kompetanser som den fysiske leseren *kan* ha, og som hun *bør* ha for at kommunikasjonen mellom tekst og leser skal være mulig.

Begrepet *implisitt modelleser* er imidlertid sammensatt av to resepsjonsetetiske teorier. Den norske tekstforskeren Jofrid Karner Smidt skriver at den tyske litteraturforskeren Wolfgang Iser's teori om tekstens appellstruktur og implisitte leser (1981) først og fremst postulerer «en estetisk norm som definerer kunstens grenser i stedet for å formulere en generelt gyldig teori om samvirket mellom tekst og leser i leseprosessen» (Smidt 1995: 585). Fordi det nettopp er estetiske normer og brudd på sådanne som utgjør denne tekstens politikkbegrep, vil veien til Ecos modelleser gå gjennom Isers leserbegrep.

Wolfgang Iser opererer i sin artikkel «Tekstens appelstruktur» (1981) med et leserbegrep der leseren selv inkluderes i teksten. Iser spør om hvis det er slik at tekstbetydningen ligger skjult i selve teksten, hvordan kan det da ha seg at tekstens betydning endrer seg over tid, mens de skrevne ordene stadig er de samme? Jo, fordi tekstens betydning skapes gjennom selve leseprosessen (Iser 1981: 104). Iser lanserer begrepet tomme plasser i teksten. Han snakker om at det mellom såkalte skjematizerte bilder som skapes i teksten oppstår en tom plass som åpner et spillerom for tekstfortolkningen (Iser 1981:110). Spillerommet som oppstår i teksten, vitner om hvilken leseraktivitet teksten krever. Iser skriver følgende om de tekniske betingelsene for en styring av leseprosessen: «Hvis [tekstene] er organisert etter et kontrast- eller oppositionsprinsipp, er tilknytningsmulighetene relativt snævert fastlagt» (Iser 1981: 118). Slike tekster vil kreve mindre leseraktivitet og de vil være lettere tilgjengelige for en umoden eller uengasjert leser. Som en kontrast til disse presenterer Iser en annen type tekster: «Hvis sådanne tekster f.eks fremviser en snit-, montage- eller afskæringsteknik, giver de en forholdsvis høj grad av frihed til at forbinde deres tekstmønstre med hinanden» (Iser 1981: 118). En slik tekst vil kreve en større innsats fra leseren, og vi skal se at det er et slikt begrep vi må bruke for å forklare lesningen av *Om mørke*. Sammenslåingen av Isers og Ecos begreper er gjort på bakgrunn av oppgavens prosjekt som er å sammenslå en estetisk-politisk lesning med en historisk, og for å hindre at begrepene blir brukt vilkårlig om hverandre. Men kombinasjonen Rancièrè, *Tekst og historie* og resepsjonsetetisk metode, vil oppgaven drøfte hvordan *Om mørke* som sosial og erkjennelsesmessig virksomhet og som hendelse i verden i møte med en leser kan bidra til en omfordeling av det sanselige, og hva som er betingelsene for dette. De resepsjonsetetiske begrepene kommer ikke inn før i kapittel 8, som i til en viss grad vil fungere som en oppsummering og konklusjon.

3 Om mørke

3.1 Om mørke: Beskrivelsens problem

I det følgende skal jeg forsøke å gjøre rede for enkelte strukturelle, tematiske og estetiske betingelser i *Om mørke*. Som jeg har nevnt innledningsvis, er *Om mørke* er verk som motsetter seg en hermeneutisk fortolkningsmodell. Dette vil være tydelig når jeg i dette kapitlet får problemer med å skille begreper som narrasjon, fortellerposisjon, subjekter, handling og struktur fra hverandre. Sammenblanding og manglende sammenheng er tendenser som går igjen i *Om mørke*. Dette gjør det vanskelig å på strukturert vis redegjøre for de ovennevnte elementene i et del- og helhetlig perspektiv. Problemene jeg møter på i denne drøftingen, vil bli tatt med videre i min analyse av mottakelsen av verket, og i den videre analysen av den politiske lesningen. Min intensjon er at dette skal være med å tydeliggjøre hvorfor jeg i denne oppgaven ser det som nødvendig å operere med et estetisk politikkbegrep som involverer en implisitt modelleser.

3.1.1 Sjanger

Om mørke er utgitt under parateksten *roman*, men den er ikke en roman i tradisjonell forstand. Den består av 143 tekster som er adskilt typografisk med blanklinjer, bortsett fra én tekst med tittelen «Sapphofragmenter», én tekst med tittelen «Om mørke»¹⁴, og en tredje som har oppbygging rundt dramaets overskrifter med prolog, epilog og 8 scener med replikker. Som dette skulle indikere, er tekstene skrevet i forskjellige sjangre: Lyriske fragmenter, drama, regulær prosa, essays, partier med filmiske og episke dimensjoner, faktatekster og forfatterens egen fotokunst er samlet uten å utgjøre noen felles intratekst eller kompositorisk enhet. Det som knytter dem sammen er variasjonen over temaet mørke; mørket i alle ting, i kjærligheten, adskillelsen, naturen, livløse objekter og døden. Romansjangeren er såpass rommelig at den i prinsippet kan favne fragmenterte verk som *Om mørke*, men et problem som kan oppstå rundt romanbetegnelsen, beror på at kategoriseringen gjerne gjør at leseren forventer en viss sammenheng og kausalitet mellom tekstene. Når en slik sammenheng er vanskelig å finne,

¹⁴ Som i dette kapitlet for enkelhets skyld vil stå som en samlebetegnelse for tekstene mellom «Sapphofragmenter» og dramaet.

forvansker det leseprosessen og gjør verket mindre tilgjengelig for leseren. Dette problemet skal jeg diskutere i kapittel 4.

3.1.2 Vanskelighetsgrader og tematikk

Tekstuelt er *Om mørke* både lett og vanskelig. Den er vanskelig i sine abstrakte refleksjoner, i sin sammensatte og varierende form, sin oppbrutte syntaks, utradisjonelle grammatikk og sin vekslende pronomenbruk der personene skildres zeugmatisk (gr. å sette sammen). Her skildres de samme personene med både første-, andre- og tredjepersonspronomen i én og samme passasje uten andre markører i teksten. Som i dette eksemplet: «Hun stopper op midt på gulvet i mørket./ Hans stemme der river al huden af mig i et ryk, dit åndedræt har umærkelig lavet et fint snit ned ad min nakke, og nu flår du mig» (33). I mange passasjer i *Om mørke* skaper forholdet mellom typografi og syntaks en tvetydighet som også bidrar til å gjøre lesningen av *Om mørke* mer krevende: «Stranden som en nyredt seng./ Glattede lagener, stearin i flager, der ligger blanke som et venskab./ man ikke ved, om man kan tage med til et andet bord eller ligefrem—/ en anden del af landet» (54–55). I denne passasjen markerer forholdet mellom typografi og syntaks en langsomhet i leserytmen. Dette indikerer at mellomrommet og det semantiske/syntaktiske avbrevet spiller en viktig rolle i *Om mørke*.

Men boka har også lettere partier med fyndige replikker, gjerne med mørk humor: «Min fætter er ved at drikke seg i hjel. Det er det vi gør i min familie» (225); «Jeg har en forkærlighed for det tarvelige. Tarvelig makeup. Tarvelige planter. Stuebirk for eksempel» (244 (ikke paginert)). Men noe av lettheten har likevel flere nivåer. For eksempel er dette avsnittet en allegori over en tekst av den russiske absurdisten Daniil Kharms fra essaysamlingen *Knakk! Om fenomener og eksistenser* (2005: 10).

Ved en fejl vasker en kvinde uforvarende en uldtrøje i maskinen, så den krymper – og hun begår selvmord samme eftermiddag. En mand tager sit eget liv efter at have set en fremmed kat blive kørt over nogle hundrede meter nede ad gaden. En anden knækker sammen i gråd over en middag, idet hans kærester nevner Dublin [...]. En pige ligger søvnløs på værelset, opløst i tårer over at hun har forlagt en særlig kuglepen. En kvinde spiser et halvt hundrede Panodiler efter at have fået en fartbøde. (243).

Disse «lettere» passasjene opererer gjerne i en kontekst hvor de kommer som pustepauser der leseren kan finne seg til rette i en håndgripelig rytme og mer tradisjonell grammatikk. Disse passasjene har nok som formål å være mer tilgjengelige for leseren, og kanskje veie opp for den øvrige fenomenologiske og språkfilosofiske

tyngden som boka ellers er preget av. På grunn av den usedvanlig sammensatte teksten er det vanskelig å få noe helhetlig inntrykk av boka. Mange passasjer er utrolig vakre og lyriske, noen er spissfindige, enkelte morsomme, og mange filosofiske, funderende og tvetydige. Parateksten roman kan gjøre boka vanskelig tilgjengelig for leseren, særlig hvis hun er utrent i å se typografiske blanklinjer som en markør for avstand mellom forskjellige tekster. Umiddelbart kan man hevde at *Om mørke* som roman ikke oppfordrer til noen helhetlig lesning der leseren ser etter kausalitet og samsvar mellom de forskjellige tekstene.

Bokas mangel på helhet og entydighet kan ses som en protest på sterke tendenser i samtidslitteraturen, og i litteraturen for øvrig. Øyet sammen med erindringen er ting som går igjen i teksten. Det samme gjør hester mannen og kvinnen, stranda, perler og andre runde former, kjærlighetsforhold, familierelasjoner, sykdom, ulykker, katastrofer, død og samtaler på stranda. Alt fremstilles i forskjellige sammenhenger og danner utgangspunktet for bokas overordnede tematikk: De samme tingene fremstår annerledes om de ses i lys eller mørke. Tekstene kretser rundt en rekke tema. De veksler mellom å presentere løststående observasjoner eller erindringer, og lange assosiasjonsrekker. Dette erkjennes blant annet gjennom en fragmentert og varierende forteller- og utsigelsesposisjon og gjennom en fragmentert og oppstykket syntaks. Den oppstykkede syntaksen vil bli utførlig behandlet i kapitlet om språket, men foreløpig er det verdt å merke seg at det finnes en sammenheng mellom den oppstykkede formen, tvetydigheten i romankategoriseringen og den oppstykkede syntaksen, som til sammen illustrerer bokas oppbygging fra mikro- til makronivå. Sammensetningen av tekstsjangre og fokalisering utforsker forholdet mellom det opplevde, erindringen og gjenfortellingen.

Selv om tekstene i *Om mørke* er i forskjellige sjangre, er det en overvekt av tekster som i utforming ligner essayet. Setningene beveger seg rundt et tema fra forskjellige vinkler, tester og dokumenterer en påstand på en tilnærmet labyrintisk måte. Påstandene er ofte av fenomenologisk karakter. Likesom Brodskys *Venedigs vandmærke* (1993) der bokas innledningssitat er hentet fra, kan *Om mørke* ses som en ansamling stemningsbilder eller skisser med tilhørende refleksjoner. Mørket som boka tematiserer, er både konkret og metaforisk. Gjerne fremstilles det gjennom tema vi tradisjonelt oppfatter som mørke, som sykdom, død, ulykker, naturkatastrofer, etc. I tillegg finner vi en utpreget *mørk* humor i de ovennevnte «lettere» passasjene.

3.2 Handling

Det er vanskelig å gi noe fullstendig handlingssammendrag av *Om mørke* uten at teksten jeg selv skriver blir usammenhengende, kaotisk og svært lang. Jeg velger derfor å beskrive boka del for del: Essayet og prologen, første del, «Sapphofragmenter», «Om mørke», dramaet og avslutningen. I tillegg trekker jeg inn fortellerposisjon, narrative strategier og tid og tempus, slik det i stor grad er gjennomgående i boka. Det vil ikke utgjøre noe fullstendig handlingssammendrag, for boka er altfor mettet til det, men elementene jeg fokuserer på i den videre teksten, er elementer som vil bli behandlet under politisk optikk senere i oppgaven.

3.2.1 Essayet og prologen

Boka innledes med et sitat av den russisk-amerikanske poeten og essayisten Joseph Brodsky:

«Antager man at skønhed er en fordeling af lys på den måde der er mest kongenial med ens nethinde, er en tåre en indrømmelse af nethindens, så vel som tårens, manglende evne til at fastholde skønheden. I det store og hele indfinder kærlighed sig med lysets hastighed; adskillelse med lydens. [...] Fordi man er forgængelig, føles en afsked med dette sted altid endelig; at lægge det bag sig er at forlade det for altid. For det at tage afsked er en forvisning af øjet til andre sansers provinser; i bedste fald til hjernens sprækker og spalter. [...] For øjet identificerer sig ikke med den krop det hører til, men med genstanden for dets opmærksomhed. Og af rent optiske grunde betyder afsked for øjet ikke, at kroppen forlader byen, men at byen forlader pupillen. På samme måde volder den elskedes forsvinden sorg, uanset hvem der rent faktisk flytter sig. [...] En tåre er forudelsen af øjets fremtid» (5).

Gjennom dette sitatet males det konturer av det som skal være et tematisk utgangspunkt i bokas øvrige tekster: Øyet og sansningen vil ha en konkret subjektsposisjon i tekstene, og et gjennomgående tema er hvordan objektene og lysfordelingen påvirker og definerer sansningen. Etter Brodsky-sitatet kommer en blank side før den øvrige boka innledes av en prolog.¹⁵ Prologen gjør rede for noen prinsipper som i stor grad er gjennomgående i alle tekstene:

«Rummet er ikke sprængt, kronologien er ikke sprængt – ingen af delene har nogensinde været samlet på den måde, Ligesom *jeg* altid har været *hende*, og *du* altid *ham* [...] Alle lyde er lige tydelige. Alle stemmer kan høres, og ingen stemmer har i

¹⁵ Forfatteren har selv sagt at denne delen skal leses som en prolog. Se f.eks. Schütt-Jensen 2013:23 Prologen vil bli utførlig behandlet under kapitlene om materialiteten og språket.

den forstand forrang [...] En hvisken, der gør scenen større, udvider rummet. Eller en hvisken, der gør scenen mindre, får rummet til at krympe» (7).

I første instans etablerer prologen og Brodsky-sitatet en kompleks subjektsposisjon som oponerer mot kronotope forløp og mot konsekvent intern eller ekstern fokalisering. I dette fremmanes en eksisterende relasjon mellom to motsetninger som fremstår som blandet, og som et kriterium for beskrivelsen. På den ene siden etableres et konsept for manglende kronologi og kausalitet i bokas forskjellige tekster: «ingen af delene har nogensinde været samlet på den måde», og på den andre siden blir leseren informert om at det ikke bare skal handle om de store tingene, men også de små; det (tilsynelatende) interessante som det (tilsynelatende) uinteressante: «[I]ngen stemmer har i den forstand forrang.» Dette er et viktig prinsipp for lesningen av *Om mørke*.

3.3 Første del:

3.3.1 Øyet, sansningen og tiden

Innledningsvis beveger tekstene seg rundt øyets forhold til omgivelsene. Vi møter en mann og en kvinne, der hun ligger under et tre på land og ser ham spre aske på havet fra en båt: «Asken ligger i overfladen og bevæges af havets bevægelser, en beroligende hånd, en hinde over alt det strømmende. Lidt som hud man har brændt alvorligt» (11). Dernest følger en beskrivelse av persepsjonen av havet og himmelen som blander seg med asken:

«Man kan ikke længere se himlen spejlet i havet;/ himlen der ikke længere spejler sig i havet, havet der ikke længere spejler sig i hans øjne, / aske der lægger sig over øjne, øjelåg over havene; og hende, som hun ligger her under træet, / ser himlen marmorert af grene» (ibid.).

Her etableres visjonen og persepsjonen med at sanseintrykkene kobles sammen med omgivelsene. Visjonens opphøring projiseres til alle involverte elementer, til havet og øynene som fungerer som et speil for havet. De sansegitte omgivelsene blir projeksjonslerret for subjektet som når asken faller, mister speilingene i omgivelsene, og som dermed mister følelsen av sammenheng. Først blir asken tilknyttet menneskelige egenskaper, som huden, hånden og evnen til å berolige. I projeksjonen sammenkobles asken på vannet med at asken legger seg over blikket som et øyelokk. Her knyttes øyet seg til havet, og ikke med asken eller himmelen som speiler seg i det. Skildringen sammenligner himmelen som speiler seg i havet med hendelsen som speiler seg i persepsjonen, og etablerer således en forbindelse mellom

øyet og havet. Asken er både katalysator for persepsjonen, samtidig som den her blir en oppløsende faktor, akkurat som øyelokket som avbryter øyets forbindelse med det persiperte. Asken, som symbol på menneskets og tingenes forgjengelighet, oppløser speilingsforbindelsen mellom himmelen og havet, og med dette også forbindelsen subjektet har til situasjonen. Den kompliserte utsigelsessituasjonen blir imidlertid snudd på i neste setning som står alene på linjen: «Himlen er et øje». Der øyet har projisert sine egenskaper over på havet, er det likevel himmelen som speiler seg i havet som er øyet. Himmelen, som egentlig er speilingen, blir speilet som øyet utgjør. Med dette skjer en subjektivering av sansene og av de sansede objektene gjennom en syklisk bevegelse: Asken som faller over øyet og øyet som våkner opp til en ny sansning.

Tempusbruken i *Om mørke* er en viktig del av hvordan handlingen er organisert. Boka er stort sett skrevet i presens, med enkelte tekster og passasjer i preteritum. Selv om tekstene er gjengitt i oppstykket, tidvis fragmentarisk form, er det elementer, blant annet bruken av presens som insisterer på en handling i nåtid. Den overordnede strukturen peker imidlertid på en retrospektiv handling fordi det som knytter de fleste tekstene tematisk og typografisk sammen, er øyeblikk fra forholdet, den oppbrutte stilen, den oppbrutte syntaksen og den oppbrutte fokaliseringen som fastholder erindringen som betingelse for litterær produksjon. Dette kan leses som en konseptualisering av erindring, med samtidig verbal modalitet som uttrykk for nærhet. Erindringen som tekstuel subjekt innbyr til en nåtidighet i teksten, der erindringssubjektet fremstår som det nåtidige avtrykket av fortiden.

3.4 Narrativt prinsipp og Sapphofragmenter

Denne konseptualiseringen av erindringen og persepsjonen er et gjennomgående narrativt prinsipp i *Om mørke*. Først presenteres objektet eller temaet, og så en refleksjon som forholder seg sansende, fortolkende eller erindrende til dette. Etter scenen med havet og asken følger en lang passasje over flere sider som gjennom presentasjoner av en rekke bilder reflekterer over forholdet mellom kroppen og omgivelsene: «Vi ser huden som en flade, landskabets strøg, grantrærne som et bælte under himlen, havet som et blått bånd, der holder himlen på plads, himlens glasagtige under foråret. [...] Man mærker forholdet mellem kroppen og landskabet, som var det en sygdom, [...]» (16). Inn i disse bildene flettes jeg/hun og du/han og en relasjon som både preges av nærhet og avstand. «[...] afstanden til dig, i dag, hvor jeg går gennem den by, hvor vi mødte hinanden,/ besøger den samme café og i det hele

taget;/ prøver at være tettere på dig» (17). Vi ser i dette eksempler at avstanden også er nedfelt i det typografiske. Linjebruddet mellom «hvor vi mødte hinanden», «besøger den samme café og i det hele taget; » og «prøver at være tettere på dig» lager en fysisk distanse i teksten som understreker avstanden mellom ham og henne. Likesom hun prøver å komme tettere på *dig*, vil leseren forsøke å la sammenhengene i teksten komme tettere på hverandre med å syntaktisk koble sammen setninger som er adskilt typografisk. Avstanden og nærheten danner en sammenheng i tekstene. Presentasjonen av bildene de to settes inn i, danner en slags kollasj over et forhold som er gått i stå, der mannen har vært alvorlig syk, der de forlater hverandre, savner hverandre, finner sammen igjen og sliter med å forstå mørket i hverandre. Samtidig kjemper boka imot at denne kollasjen skal kunne bli noe annet enn en rekke bilder uten noen synlig sammenheng. Det fremgår at hun er forfatter, og teksten tegner konturer av byen som kan være København, og av bakkelandskap og jorder som kan være Klougarts eget hjemsted, Mols, noe som gjør at teksten uunngåelig for et visst selvbiografisk preg.¹⁶ I de ovennevnte eksemplene er det som om assosiasjonene oppløser seg syklisk i det de tilbakevender til utgangspunktet som er kroppen og avstanden. I andre passasjer er oppløsningen mer horisontal: «Smerte er en samlet betegnelse for den følelse der opstår, idet man ser mennesket i en selv forsvinde ud af kroppen. Tankerne er en kam man kan trække gennem kroppen. Vores blik på hende er insisterende, hviler ikke, bevæger sig hele tiden.» (58). I dette eksemplet er det som om assosiasjonskjedene skyver hverandre vekk fra den opprinnelige assosiasjonen.

3.4.1. Erindringen

Mange av tekstene i *Om mørke* kan påstås å imitere formen til en erindring. Med dette mener jeg er særegen oppstykkethet og blanding av indre og ytre observasjoner som kan forekomme litt drømmeaktig. Dette skal vi se er spesielt tydelig i kapitlet «Sapphofragmenter» der vi presenteres for tekstbiter som tilsynelatende svever i løse luften.¹⁷ Fragmentene er oppkalt etter den oldtidsgreske lyrikeren som vi bare har bevart fragmenter fra. De er i *Om mørke* fordelt mellom 30 sider og er ifølge Klougart selv fragmenter etter en roman hun selv har begynt på å skrive.¹⁸ På én side står det «solen er ved at gå ned, skyggerne er på en måte mere/ trækronernes/ og sting for sting så langsomt,» (117). I dette fragmentet fremstår

¹⁶ Hvis man setter *Om mørke* i sammenheng med Klougarts øvrige forfatterskap, er det dekkning for å hevde at bakkelandskapene som beskrives, er Mols.

¹⁷ «Sapphofragmenter» blir utførlig behandlet i kapitlet om materialiteten.

¹⁸ Klougart på Litteraturhuset 15.04.15

linjeavbruddene som store tomrom på arket, og de tre linjene står spredt over boksidens nedre halvdel. I andre deler av *Om mørke* finnes tekstdeler der man som leser er usikker på om man skal binde setninger på bakgrunn av syntaks eller typografi, men i «Sapphofragmenter» er denne tvetydigheten stilisert, fordi man på den ene siden vil at skyggene skal være trekronenes, men samtidig logisk sett vil avvise denne sammenhengen på grunn av det semantiske mellomrommet. Denne utformingen kan igjen knyttes til imitasjonen av formen til en erindring, og det er kanskje det at dette fremkommer så tydelig i «Sapphofragmenter» som er denne delen av *Om mørkes* store styrke.

3.5 «Om mørke», dramaet og avslutningen

Hestescenene fra «Om mørke»-delen av boka er blant de mest siterte, både blant bloggere, anmeldere og av forfatteren selv. Denne delen av *Om mørke*, som kommer etter «Sapphofragmenter» er den delen av boka som ligner mest på regulær prosa. Det finnes to hestescener, der den første innleder «Om mørke». I denne scenen ser vi sju jenter og sju hester som skritter av for løse tøyler, og en lysendring der mørket i tingene strekker ut etter jentene, og gjør at jentene på uforklarlig vis faller døde om:

«Et kort brag./ Men så kort, at det er stilheden, og senere: altings raslen sekunderne efter; [...] Pige Kroppene der falder tungt ned gennem luften, nogle faner af blod, der står ud i luften, enkelte dråber, guirlander af blod fra bagehovedet eller maven, ud gennem nesen og munden; [...] Som i et skybrud regnen fra himlen, sådan falder pigerne døde mod jorden [...]. Som planeterne trækker deres måner med sig, sådan trækker hestene de kolde piger. Tøjlerne er stramme omkring håndleddene, hænderne hvide og fingrerne stive og krogede som giftfingre eller som hjerter ramt af jalousi [...] (133–134).

Disse scenene er mindre tvetydige enn scenene fra bokas første del, og de er lettere tilgjengelig for leseren. Begge omhandler brå død og ulykker, men er skrevet på ganske forskjellige måter, den første langsam og dvelende med uendelig mange sammenbundne setninger og semikolon, og den andre mer oppstykket og fragmentert:

Hele tiden var der noget galt, knæleddene ville ikke, alene øjnene, der krampeagtigt flakkede./ Ansigtet var det værste, men ingen så det./ Og i de indre organer, lungen der langsomt fyldtes med blod, mørke områder, blodet, der fossede ud i kroppen. De var på vej, beroligede de hende./ De havde ringet./ Hesten havde trådt hende i ansigtet, den venstre side, et løst søm i skoen havde trukket en flænge ned igennem hendes kind, fra et sted over det ene øje, det hang

løst i øjenhulen, og der var en dyb fuge gennem æblekinden, der delte sig som højt græs, når man red ned over engen (235).

I denne skildringen kastes leseren abrupt inn i de rett ut groteske skildringene av en ung jente etter en rideulykke. Også her ser vi eksempler på en mindre tvetydig passasje der syntaksen inngår mer entydige allianser med typografien. Den unge jentas skamferte kropp og ansikt står som et tydelig vitnesbyrd etter rideulykken, noe som gjør erindringen av hendelsen mer umiddelbar i tekstens nåtid, hvilket også kan forklare den mer logisk sammenhengende teksten. I passasjen som følger, er det jentas sønderslåtte kropp som er i fokus. På samme måte som jentas øyne desperat flakker, veksler passasjen hurtig mellom skildringer av kroppen og hvordan de andre jentene forholder seg til den, til kroppens indre katastrofe, og til slutt til det skamferte ansiktet og de tilhørende assosiasjonene. Linjebruddene senker imidlertid tempoet, slik man kan forestille seg at tiden tilsynelatende står stille i en så dramatisk situasjon.

Dramaet innledes av en billedlig beskrivelse av svart jord og en plantes stille svaien mot jorden som «det eneste, der avslører tiden» (247); «Bevægelsen bliver en tilstand. Vi mister igen den fornemmelse af tid, som vi lige havde fundet os til rette i» (ibid.). Dramaets innledning har en dobbelthet som både peker på det konkrete bildet, men også på den konkrete lesningen, rytmen som leseren en liten stund kan ha latt seg gli inn i gjennom lesningen av «Om mørke» (Jf. Krogh Hansen 2013). Dramaet består av prolog, epilog og 8 scener. Dersom man ser bort fra formen med sceneanvisninger og replikker, skiller ikke dramaet seg nevneverdig fra *Om mørkes* øvrige tekster i stil:

MANDEN: Du vidste det fra starten af./ KVINDEN: At der ikke var så meget tid./
MANDEN: For dig er det let./ Du har jo nærmest ingenting set./ [Sceneanvisning]
En tøven, der avslører en form for omsorg for ham. Eller for hende selv./ Træernes
kroner suger næring fra himlen, er rødder, også det; og rødderne bliver kroner i
jordhimen, ormerne er insekter der (249).

Sceneanvisningene er mer å anse som fenomenologiske betraktninger og sterke bilder, der assosiasjonsrekken, som i bokas første del, beveger seg vekk fra det beskrevne objektet. Det er lange deler uten replikker i dramaet. Hele Scene 2 løper forbi uten en eneste replikk, men i Scene 3 står en dialog mellom en mann og en kvinne på en strand der vinden blåser slik at man bare hører bruddstykker av hva de sier. Denne scenen introduseres allerede i bokas prolog, gjenopptas i bokas første del, og kan også ses som en utsigelsessituasjon for «Sapphofragmenter». I tillegg finner vi spor etter andre hendelser fra bokas øvrige deler. I

Scene 4 står det «Hun er det eneste familiemedlem, han har tilbake./ Onkelen og de andre, som på en måte forsvant sammen med hans far dengang./ De sat i båden» (262), og det refereres til båtscenen med asken i bokas første del. På neste side finner vi noe som kan være en referanse til den siste hestescenen i «Om mørke»: «Hendes kind var revet op, hun smilede ud af kinden. Øjet havde siddet fast i øjenhulen, men begge øjelåg, det nedre og det øvre [...] var ligesom revnet vertikalt og havde trukket sig væk» (263). I den siste delen av boka faller fortellermåten nok en gang tilbake på det som kan minne om regulær prosa. Vi får flere assosiasjoner til hendelser som er nevnt tidligere i boka, som for eksempel en beskrivelsen av en hest på side 298 som kan kobles sammen beskrivelsen av en hest på side 34, og en jente som går med en saks på side 299, som kan kobles sammen med et av sapphofragmentene på side 118.

3.5.1 Fortellere

Fortellerinstansen i *Om mørke* er av en ganske unik art, og vanskelig å karakterisere, noe som er gjennomgående for alle *Om mørkes* deler. For eksempel er vekslingen mellom sekvenser i andre- og tredjeperson et problem. Ifølge Ane Nydal i *Morgenbladet* kan dette knyttes til «fortellerens vekslende opplevelse av delaktighet i kjærlighetsforholdet i tilværelsen for øvrig» (Nydal 2014:43). Men det er et stort «kan», fordi jeg ikke leser noen bestemt forteller inn i tekstene slik som Nydal gjør, først og fremst fordi *Om mørke* består av flere tekster der subjektsposisjonen varierer en hel del. Vi kan likevel skille ut en kvinnelig fortellerstemme som delvis smelter sammen med bokas jeg og hun. Fortellerstemmen kan tidvis oppfattes som personal: «Sygdommen havde slået rødder helt ind i marven på ham, øjnene var som på den hest, vi så, den sorte hoppe nede fra gården, hvis man så godt efter når man kikkede den ind i øjnene, opdagede man, at pupillen var blevet helt deform [...]» (34), der en menneskelignende fortellerstemme observerer og assosierer, og den kan tidvis oppfattes som aural, men med tilhørende poetiske assosiasjoner: «Vi ser billedet af en strand, det er efterår./ Lyset er særligt, et særlig varmt og mælket lys./Man ser stranden og hører to stemmer./ De taler.» (25). I flere av tekstenes autorale partier ser vi et strukturerende vi, som i hovedsak gjelder han og hun, men som tidvis vender seg ut av teksten til leseren: «Vi ser hendes ansigt» (57), «Man ser dem oppefra» (73), eller ganske enkelt ved en instruksjon: «Billedet skifter» (53/54). Fortellerinstansens autoritære, men samtidig romlig udefinerbare utsigelsesposisjonen, skaper situasjoner med et tablå-aktig, eller scenisk preg som gir avsnittene en særegen horisontalitet:

Det første bildet man ser, er et billede af byen./ Den ser ud, som om den engang var surret fast i bergsiden, [...] Bjergene ånder og er blå uvirkelige./ Bjergenes hjerter har en vilje på samme måde som vores./ En udskiftelighed der meddeler sig under aftenen, hen under morgenen (47).

I et intervju med Kasper Schütt-Jensen i *Jyllandsposten* sier Klougart: «Bogen tager sindets smidighed alvorligt, og i en kronologisk fortælling er der måske noget, der falder udenfor – sammenhænge, som vi ikke får øje på, [...]» (Schütt-Jensen 2013). Dette er hennes forklaring på den vekslende synsvinkelen og den fragmenterte stilen og handlingen. Det er interessant at Klougart her nevner viktigheten av sammenhengen når boka tilsynelatende motsetter seg dette, men vi skal senere i denne oppgaven se at det er selve mangelen på sammenheng som utgjør sammenhengen i *Om mørke*. Hvis man forholder seg aktivt til sansningen som subjekt, blir det hele mer fattbart. Forsøket på å gjengi en autentisk sansning vil stoppe før sansningen bearbeides av den ordenssøkende bevisstheten. *Om mørke* kan med en slik optikk leses som elementer fra en fragmentert hukommelse, en *erindringspoetikk*.¹⁹

Erindringspoetikken kan ses som et argument for at *Om mørke* motsetter seg en hermeneutisk lesning. Mengden av bilder og assosiasjoner i de horisontale passasjene er ikke bygget opp på en similetilknyttet, assosiativ måte. Assosiasjonene kan ikke kobles til det samme sakledet og tilbakevises til dette, de er forskjøvet til abstrakt nivå, hvor assosiasjonene avløser hverandre, og knyttes mer tematisk til erindringen i seg selv enn til observasjonen som utløser assosiasjonsrekken (Jf. Munk Rösing 2014: 70). På ett nivå blandes beskrivelsen av persepsjonen med noe som må være en subjektets oppmerksomhet med dets videre innlevelse i og antagelser om hva som persiperes gjennom en assosiasjonsrekke. Det som er interessant, er at bildet som opprinnelig presenteres, *byen*, forsvinner i beskrivelsen besjelingen av fjellene, som til slutt ender i en beskrivelse av kvelden med den særegne dobbeltheten til den danske preposisjonen «under» som i tillegg til den norske betydningen også betyr «i løpet av». Fortelleren gir seg mer til kjenne som scenehenvísninger i et drama, enn som en implisitt forteller som legger føringer, og er først og fremst nedfelt i de fenomenologiske betraktningene som hittil er beskrevet.

Begrepet er skapt av min dyktige medstudent Ingri Løkholm Ramberg på Schæffergården i 2014.

3.6 Om mørke

Uendelig mye mer kan sies om *Om mørkes* form og innhold, men grunnet denne oppgavens omfang, må dette begrenses. Det vi kan konkludere med som denne oppgavens utgangspunkt er at *Om mørke* er en bok om å se, sanse og erindre. Dette er formidlet på flere plan i boka; både i sjangerbetegnelsen roman som møter en rekke fragmenterte forskjelligartede tekster; i det oppstykkede språket og i passasjer med tvetydige sammenhenger. Den vekslende fokaliseringen og fortellerposisjonen må kobles sammen med tematikken å se, fordi det skildrer en sak fra flere sider og utgangspunkter. Utgangspunktet blir selv et tekstsobjekt på denne måten, og persepsjonen et annet. Boka tematiserer hvordan persepsjonen henger sammen med sanseapparatet, gjennom at flere separate sansninger blir presentert som selvstendige subjekter. Bokas insistensen på manglende sammenheng er det som utgjør erindringspoetikken.

4 Sjanger

4.1 Sjangerforståelse: Fra normativ til deskriptiv

Om mørke er utgitt med underteksten roman på forsiden og består som nevnt av 143 forskjellige og forskjelligartede tekster. Ordet roman konnoterer visse sjangerforventninger, selv om romanens omfattende og mangslungne variasjoner favner vidt og bredt. Det gjør at spørsmålet hva er en roman stadig vil få flertydige svar. Sjangerbetegnelsen er derfor spesielt interessant å undersøke i møte med et eksperimentelt verk. Hvordan skal vi forstå sjangerbetegnelsen roman, og hva har det å si for hvordan et verk leses? Som en del av denne oppgavens historiske utgangspunkt må sjangeren forstås som en prosessuell utforming som kan kommunisere med en leser og som en forventningshorisont basert på tidens øvrige tekst- og kulturprodukter. Ifølge *Store norske leksikon* er en sjanger

[E]t avgrenset område av kunstart som er preget av en viss smak eller stil. I skjønnlitteraturen betyr det at tekster har visse formelle eller tematiske kjennetegn felles. Tidligere, blant annet i antikken og klassisismen, var sjangerteorien normativ, mens den fra 1900-tallet i hovedsak har vært deskriptiv (*snl.no*).

Likevel finnes det altså normative sjangerforståelser, også i vår tid. Litteraturforskerne Jørgen D. Johansen og Marie L. Klujeff deler dagens sjangerteori opp i to delvis overlappende tendenser, der den ene siden er sjanger- og klassifikasjonskritisk og teoretikerne anser sjangre som en konstant prosessuell og uhåndgripelig størrelse (2009: 27), og der den andre er sjangerforklarende, og forsøker å knytte litterære og språklige sjangre til hverdagspråket (2009: 27). Denne oppgave vil støtte seg til den første sjangerforståelsen fordi et kritisk blikk på egne sjangerforventninger er nødvendig i møte med romanen *Om mørke*, men den vil også forholde seg til den normative siden av sjangerforståelsen fordi den kan fortelle oss mye om hvilke forventninger vi møter et verk med.

4.1.1 Romanen

Siden det er denne oppgavens prosjekt å undersøke hvordan *Om mørke* kan kommunisere med en leser og virke politisk, bør den kobles til konsensuelle oppfatninger rundt romaner, romansjangren og romanlesning. Hva en roman er, er fremdeles en løst definert sak. Ifølge *Store norske leksikon* er en roman en lang, oppdiktet fortelling med tre viktige kjennetegn: *fiksjon, prosa og lengde* (Selboe 2015). I tillegg er en gjennomgående tendens at romaner

handler om mennesker: Romanen forteller fiksjonelle historier sett gjennom enkeltmennesker, og romanens emne er først og fremst menneskets historie. Dette betyr imidlertid ikke at alle romaner *har* forståelige, sammenhengende og sporbare historier (ibid.) Romansjangeren er den yngste og mest elastiske sjangeren, og har gjennom tidene har gjennomgått en rekke forandringer, blant annet utfra hvordan man oppfattet menneskesinnets bevegelser. Med utgangspunkt dette kan vi si at den moderne tidsalderen vi er i i dag, gjør mennesket enda mer splittet og fremmedgjort enn før, og at derfor kan romanen som sådan være enda mer fragmentert og usammenhengende for å kunne si noe sant om det å være et moderne menneske. Likevel er det mange, deriblant profesjonelle anmeldere, som protesterer mot *Om mørkes* romanplassering, og flere tar til orde for at lyrikk eller essays hadde vært en mer passende definisjon. Når man skulle tro at de fleste profesjonelle anmeldere ikke er store tilhengere av normative sjangerbetegnelser, er det interessant å diskutere hva det er som får anmelderne til å protestere mot forfatterens egen sjangerplassering. Hva har egentlig å si for hvordan vi leser en bok? Annet enn hvordan vi vurderer et verks sannhetsinnhold, definerer sjangerplasseringen i stor grad selve lesningen og leseprosessen. En viktig forskjell på hvordan en roman leses kontra andre tekster, er leselengde. Hvor lenge man sitter med en tekst og hva som skal til før det oppstår en naturlig pause i teksten, er mye basert på hvordan en tekst rent fysisk er organisert. I poesi oppstår gjerne lesepauzer etter hvert enkeltdikt, og i noveller og essays etter den enkelte teksten. I romaner hjelper kapitteinndelinger ofte til med å kommunisere overfor leseren når det er naturlig å ta en pause fra lesningen, mens sammenhengende tekster uten kapitler og med lange avsnitt bidrar til at lesningen går over en lengre sitting. Hva er så forskjellen på å les *Om mørke* som 143 tekster og som en roman, og hvorfor hevder noen at roman er en dårlig klassifisering?

Iser skriver i «Tekstens apellstruktur» (1981) at dersom man ønsker å åpne teksten for leseren og invitere leseren til medskapende aktivitet, kan man for eksempel skrive en føljetongroman med doserende avsnitt. Effekten av disse doserende avsnittene vil være at leseren selv prøver å resonnerer og konstruere seg frem til informasjon om videre handling. Når leseren spør seg hva som kommer til å skje videre i teksten, vokser leserens delaktighet i teksten, skriver Iser (1981: 112–113). Dette er altså del av lesningens natur: Vi forestiller oss romanen som et verk med visse indre sammenhenger. Dersom en roman består av flere separate historier, forventer vi at historiene skal samles på et tidspunkt, og at det skal avsløres hva disse historiene har til felles. Dersom historiene ikke samles eller ikke presenteres som noen fellesmarkør, er det ofte mer nærliggende å identifisere tekstene som historier, noveller og

lignende. I *Om mørke* er det flere faktorer som motvirker en samlende lesning. De forskjellige sjangrene, de forskjellige fortellerstemmene, og de stadig endrende utgangspunktene som definerer sansningen og sansningens karakter gjør at en kausalitetssøkende romanleser vil finne få holdepunkter som taler for en samlende lesning. Ane Nydal trekker inn essayet i sin behandling av *Om mørke* for *Morgenbladet*:

Klougarts skrivemåte kan ligne essayets forsøk på å nærme seg et emne: Hver setning tester om den sier noe presist, det være seg om en hånd, et avsluttet kjærlighetsforhold eller vulkanutbruddet i Pompeii. Denne holdningen er i og for seg sympatisk, idet den med en insisterende utforsker-trang åpner for å være feilbarlig (Nydal 2014: 43).

Kategoriseringen roman gjør ofte at tekstene blir lest kontinuerlig, og at innholdet i én tekst blir med på å farge den neste, at man leter etter en sammenheng. Slik jeg leser *Om mørke*, er det ikke en slik sammenheng man skal lete etter i tekstene. Selv om vi får inntrykk av at tekstene handler om de samme menneskene, beveger tekstene seg på kryss og tvers av kronologien uten at vi blir gitt noe tidsforløp. Bildene blir presentert som en kollasj som ikke lar seg sette sammen, hverken kronologisk eller kausalt. Det kom da heller ikke som noen overraskelse da Klougart på Litteraturhuset i april 2015 fortalte at *Om mørke* faktisk er en kollasj, satt sammen en rekke tekster som ble skrevet hver for seg.

4.1.2 Sjangerbetegnelsen som historisk

Denne oppgaven følger en historisk fortolkningsmodell som gjør en anerkjennelse av forfatterens sjangerplassering av verket til en nødvendighet. Sjangerbetegnelsen Jordheim utvikler i sitt kapittel i *Tekst og historie*, er basert på litteraturhistorikeren Hans Robert Jauss' forståelse av sjangeren som noe som må forstås som grupper eller historiske familier. Målet, sier Jordheim, er

å utvikle et sjangerbegrep som er grunnleggende historisk og dynamisk som inngår i, som en del av, selve det historiske samspillet mellom tekster og kontekster, og som dermed – og på samme måte som dette – befinner seg i kontinuerlig bevegelse og endring. For den teksthistoriske ambisjonen blir det dessuten avgjørende å vise hvordan spørsmål om sjangerkonvensjoner og sjangerintensjoner samtidig er spørsmål om å gripe, sette ord på og kontrollere en samfunnsmessig virkelighet, som i seg selv er dynamisk og foranderlig. Dette betyr at spørsmålet om hvilken sjanger en tekst tilhører, framstår som et grunnleggende *politisk* spørsmål (2008: 192, min uthevning).

Implisitt ser vi at politikkbegrepet som Jordal trekker inn, dreier seg om en fordeling av det sanselige. I lys av dette kan man, med utgangspunkt i Ranci re, hevde at normative sjangerkonvensjoner er konsensuelle og at de på den måten støtter en politiinstans i den litterære institusjonen eller i et fortolkningsfellesskap. Normative sjangerkonvensjoner er restriktive fordi det skyver kunsten inn i et bestemt rom, men normative sjangerkonvensjoner kan også hjelpe oss med å sette dissensuelle tendenser i et verk på begrep. Et problem som oppstår her er hvordan vi skal forstå forholdet mellom sjangerens dissensuelle forbindelser og tekstens potensial til å gjøre politikk i kommunikasjonen med en leser. For når blir teksten så dissensuell at kommunikasjonen med en leser blir umulig, noe som i seg selv undergraver tekstens mulighet til å gjøre politikk?

Som en del av litteraturvitenskapens tilbakevending til det sosiale og kontekstuelle, skjedde en rekonseptualisering av tekstsjangeren som sosial handling. Dette innebar en anerkjennelse av at forfatteren som avsender gir verket en sjangermessig indikasjon. Den amerikanske retorikkforskeren Carolyn Miller, tar i essayet «Genre som sosial handling» til orde for at en teoretisk gyldig sjangerdefinisjon «ikke må konsentrere seg om diskursens substans (innhold) eller form, men om den handlingen den blir brukt til å utføre» (Miller 2001: 20). Det Miller peker på her er det enkle faktum at dersom noe står under tittelen roman, er det ment å bli lest som en roman. Derfor må sjangeren forstås som «en form for sosial kunnskap, en gjensidig skapning av objekter, hendelser, interesser og hensikter» (ibid. 26). Men hva skjer når sjangerplasseringen ikke samsvarer med oppfattelsen av teksten? Skaper teksten da en omorganisering av den sosiale kunnskapen rundt sjangerkonvensjoner, eller saboterer den mulighetene for sin egen kommunikasjon? Den norske forfatteren Georg Johannesen sier at du allerede har lest halve boka hvis du har forventninger til den (Christiansen 2010: 35). Boka blir lest utfra den optikken som sjangerplasseringen konstituerer og f r forventningene være bekreftet eller avkreftet (ibid.). På denne måten kan man hevde at sjangre kan betraktes som kommunikasjonsmodeller for «  ivareta og fastholde en rekke aspekter ved en konkret historisk tekst, både forfatterintensjonen og lesernes reaksjoner [...]» (Jordheim 2008: 193). For å forstå *Om mørke* som roman må vi også kvitte oss med eventuelle forventninger om indre sammenheng, kausalitet, og en handling som vi kan samle informasjon for å forutse. Betegnelsen roman må forstås i prosessuell utforming og ikke som et litteraturvitenskapelig verktøy eller en ontologisk størrelse. Sjangre eksisterer i tekstene, ikke som noen konkret instans utenfor det som er skrevet. Sjangre må i lesningen av

Om mørke forstås som et aspekt ved det historiske forholdet mellom tekst og kontekst, og mellom forskjellige tekster (Jordheim 2008: 192).

4.1.3 Organisk og ikke-organisk helhet, og sjangerens utgangspunkt

Rancièr skiller mellom to primære ideer om hva verkets helhet vil si. Den første lesningen er knyttet til Platons idé om den perfekte talen og til det representative regimet for identifisering av kunst, og har dyret som modell. Dette dyret er «provided with all the necessary limbs, which are all put together in the unity of the form» (Rancièr 2011: 37). Som en kontrast har den andre lesningen vegetasjonen som modell: «[T]he infinity of vegetation, an endlessly fragmented totality» (ibid.). Disse betraktningen rundt verkets enhet og/ eller splittethet, går også overens med litteraturprofessor Peter Bürgers organiske og ikke-organiske verk, eller med filosof Gilles Deleuze og psykoanalytiker Felix Guattaris *rhizom*, der *rotboka*, det klassiske verket, får sitt alternativ i rhizomet, som er sentrumsløst og som likevel kan vokse fra midten:

[U]nlike trees or their roots, the rhizome connects any point to any point, and its traits are not necessarily linked to the traits of the same nature; it brings into play very different regimes of signs, and even nonsign states. The rhizome is reducible neither to the One nor the multiple (Deleuze 1993:35).

Med utgangspunkt i disse teoriene skal det være mulig å lese *Om mørke* som et ikke-organisk verk, som et verk etter vegetasjonsmodellen, eller som et rhizom. Bürger trekker frem André Bretons surrealistiske selvbiografi *Nadja* (1928) som et eksempel på et ikke-organisk verk.²⁰ *Nadja* består, som *Om mørke*, av flere typer tekst. Fotografier, avisartikler og en oppbrutt og undrende tekst utgjør en biografisk fundert beretning om en mann ved navn André sitt møte med en kvinne som kaller seg Nadja. Bürger argumenterer for at verket er uavsluttet, og at deler kunne blitt lagt til eller trukket fra uten at det radikalt ville endret innholdet (1998:124). Dette litteratursynet blir også tatt opp i mottakelsen av *Om mørke*, noe jeg skal diskutere under punktet Feillesninger i kapittel 8.3.1. *Om mørke* skiller seg også fra *Nadja* på flere fundamentale punkter, for eksempel i innslagene av poesi, fakta og drama som ikke skiller seg typografisk fra de øvrige tekstene, og jeg skal senere i denne oppgaven diskutere partier som

²⁰ Lesningen av *Nadja* som en surrealistisk selvbiografi er fundert i min lesning av boka ved Université de Caen Basse Normandie i 2011 og fra min eksamensoppgave i faget FRA2300 ved Universitetet i Oslo i 2012.

anmeldere mener er spekulative og til og med overflødige, der jeg argumenterer for at dette ikke er tilfelle. Ingen av disse teoriene avviser en sammenheng mellom del- og helhet i det ikke-organiske verket, vegetasjonsverket eller rhizomet, men det er nok Rancières idé om verkets helhet som er det mest åpne: «There is not a single episode, description, or sentence that does not bear within itself the signifying power of the entire work. There is nothing that does not bear the power of language» (Rancière 2009a: 36). Dette utsagnet kan tolkes som at det vil anerkjenne en potensiell sammenheng i alt som har språk, men jeg velger å tolke det som om det er det enkelte verkets språk, som vi skal se er helt særegent i *Om mørke*, som definerer sammenhengen. Her ser vi et avvikende premiss for romanen slik den ble beskrevet innledningsvis i dette kapitlet. Vi forventer at en roman handler om mennesker og formidler en historie gjennom mennesket, noe som implisitt setter menneskene i handlingens sentrum. Dersom man leser *Om mørke* som en roman fremlagt på språklige premisser, må man imidlertid godta språket som tema og subjekt i teksten, og ikke bare som en gjennomiktig formidler av handling slik den fremstår som mennesket.

Denne oppgavens teoretiske utgangspunkt gjør at parateksten roman må tas til etterretning når man leser *Om mørke*. Imidlertid må normative sjangeroppfatning holdes litt i sjakk, og leseren må fastholde bevisstheten om at sjangre ikke er noe som eksisterer ontologisk utenfor teksten. Romankategoriseringen vil oppfattes som dissensuell for mange lesere, og teksten får oss til å revurdere sjangerforventninger og egne krav til indre sammenheng i verket.

Romankategoriseringen utgjør bokas første politiske imperativ: Selve romankategoriseringen vekker assosiasjoner hos leseren som vil gjøre lesingen av *Om mørke* vanskelig fordi den avviker fra hvordan vi vanligvis tenker om romaner og romanlesning: Vi ønsker å lese boka sammenhengende som én tekst. Å gi et så fragmentert og usammenhengende verk som *Om mørke* betegnelsen roman må ses som en omfordeling av det sanselige fordi bokas innhold kan sies å utvide sjangerens og begrepets virkelighet. Dette gjenspeiler bokas tematisering av splittelse på alle nivå, fra innad i den enkelte fragmenterte setning til den intuitivt samlende sjangerbetegnelsen. *Roman* betyr ikke i dette henseende at boka skal leses sammenhengende fordi dette i seg selv er knyttet til en normativ sjangerforståelse. Hva med å lese romaner som vi leser lyrikk eller essays? Å lese ord for ord, argument for argument og påstand for påstand, vil la de enkelte tekstdelene stå tydeligere frem i seg selv og ikke bare som del av en helhet. Hva en dissensuell sjangerbetegnelse gjør for *Om mørkes* potensial til å kommunisere med en leser og dermed virke politisk, skal jeg bruke resten av denne oppgaven til å prøve å finne svaret på.

5 Mottakelsen

5.1 Politikk og formidling

I det følgende vil jeg se på mottakelsen av *Om mørke* for så å diskutere den i lys av Rancières teorier. Kapitlet tar sikte på å demonstrere hvordan estetikkens politikk også skjer i formidlingsfeltet rundt litteraturen, hvordan bokas epitekster bidrar til omfordelinger av det sanselige, og hvordan det åpner for lesning av boka.²¹ Jeg vil først gi en oversikt over den generelle mottakelsen i Danmark før jeg vil dreie mitt fokus inn på et knippe danske anmeldelser som jeg oppfatter som dissensuelle og undersøke hva disse gjør for formidlingen av *Om mørke*. Det er viktig å presisere at anmeldelsene av *Om mørke* ikke går på boka som politisk verk. Når jeg likevel velger å lese anmeldelsene politisk, behandler jeg denne oppgavens politiske spørsmål tosidig: Jeg undersøker hvordan *Om mørkes* politiske strukturer kommer til syne i anmeldelsene av den, samtidig som jeg vil se på hvordan konsensuelle og dissensuelle tendenser kommer til syne i anmeldernes retorikk og språkbruk. Gjennom å drøfte retorikken i anmeldelsene vil jeg danne fundamentet for en undersøkelse av hvordan anmeldelsene kan påvirke lesningen av boka.

5.1.1 Bokanmeldersjangeren

Det råder, og har til enhver tid rådet stor tvil om hvordan man skriver en kunstanmeldelse og hva kritikersjangeren skal romme. Hvor går grensen for en smaksdom, hvilke hensyn skal kritikerne ta til det kommersielle, til institusjonen, til forfatterens, anmelderens og til lesernes sosiokulturelle status? Det riktige kulturelle forholdet mellom anmeldernes kunnskap, opplysningsvilje, selvmarkering og artisteri blir sjelden funnet, skriver litteraturprofessor Erik Bjerck-Hagen i *Litteraturkritikk: En introduksjon* (2004: 84). I utgangspunktet er bokanmeldelser korte, kommer umiddelbart etter utgivelser, og skal formidle en umiddelbar reaksjon på en bok. Til motsetning er litteraturkritikk et mer dyptgående og omstendelig arbeid (Bjerck-Hagen 2004: 15). Bokanmeldelsen skal fortelle oss noe om bokas kvalitet, og formidling av bok og kultur skal for en kritiker være sekundært (Christiansen 2010: 14). Bokanmelderen er alene om å ha hovedansvaret for den kvalitative lesningen av litteratur, for

²¹ Ordet epitekst kommer fra Gérard Genettes *Paratexts* og er en betegnelse på blant annet omtaler, anmeldelser og intervjuer i forbindelse med en bestemt bok.

å «kritisere, motarbeide, omarbeide og nydefinere og nyskildre litteraturen.» (Christiansen 2010: 17) Vi må derfor ta utgangspunkt i at bokanmeldelser er kommunikative fordi vi ganske enkelt henvender oss til bokanmeldelser før vi tar avgjørelsen om vi vil kjøpe og lese en bok eller ikke. En grublende bokanmeldelse som vil spørre seg frem, lignende essayet i formen, er det sjeldent rom for i avisene, skriver Christiansen (2010: 18). Den er en kort tekst som helst bør være «fyndig, poengtert og klok.» (ibid.) Vi vet at mye av motivasjonen aviser og anmeldere har for å være først ute med en bokanmeldelse, er relatert til makt. De første anmeldelsene er med på å prege de videre, og dette påvirker distribusjonen, formidlingen og premissene for mottakelsen av boka. På denne måten er det knyttet en dobbel politikk til bokanmeldelsen: Den er realpolitisk i og med at den kan styre bokmarkedet og kommersielle krefter, og den er estetisk politisk fordi den helt konkret omfordeler det sanselige.

Hovedproblemet med bokanmeldelsen er manglende plass og tid, noe som, kanskje spesielt i møte med et komplisert verk, kan gjøre det vanskeligere å skrive en kort, konsis og slagferdig bokanmeldelse. I dette kapitlet får vi se at anmeldelsene av *Om mørke* i stor grad er hastverkspregede, uklare og tvetydige. Det er nærliggende å anta at bokas kompleksitet har mye av skylden i dette, men, dersom man er av den oppfatning at bokanmeldelser og litteraturkritikken generelt har som oppgave å forholde seg til sitt objekt med mest mulig klarhet, bør disse likevel gås tydelig i sømmene for å kunne si noe om hvordan bøker som *Om mørke* formidles til fellesskapet, og, ikke minst, hvilken konsensus de skaper.

5.2 Bokanmeldelser

Om mørke har fått til dels svært gode mottakelser, med blant annet seks hjerter i Danmarks største avis Politiken og fem stjerner i *Berlingske* og i *Fyns Amtsavis*. Anmelderen i *Kristeligt Dagblad* uttrykker sin henrykkelse over boka i anmeldelsen som hun kaller «Klougart gjør læseren svimmel af smukke ord» (Wiemer 2013), og i tillegg får boka positiv omtale av Erik Skuym-Nielsen for *Information*, av Maria Guldager Rasmussen for *Litteratursiden.dk* og Camilla Pape for *litteratur.nu*. I de mer lunkne anmeldelsene, som for eksempel Erik Svendsens i *Jyllandsposten* er det en gjennomgående insistering på at «Josefine Klougart spiller på hele det eksistensielle klaviatur», at hun «igjen [skriver] om sig selv uden at skrive om sig selv» og at «[n]æste gang må hun gerne udvide sin horisont» (Svendsen 2013). På tross av at anmeldelsen spiller på disse utsagnene, gir Svendsen boka fire av seks stjerner. En gjenganger i de positive anmeldelsene er et fokus på forfatterens bildespråk, metafortetthet og

evnen til å fange lys-mørke-dikotomien i en tekst som ellers er fragmentert og usammenhengende, og, ikke minst, *sansningen*. Boka vekker sansene, og dette gjør lesningen «verdt innsatsen den krever», skal vi tro Per Krogh Hansen. På den negative siden har boka blitt kalt kjedelig og usammenhengende, og flere kritikere fremholder at boka virker ekskluderende overfor leseren. På *bog.nu* refereres dikter og litteraturanmelder Lars Bukdahls anmeldelse for *Weekendavisen* der han bruker alliterasjon for å illustrere det vi kan anta er en lett fnysende tone:

Mit store problem med *Om mørke* [sic] er, at den med en sådan døvende konsekvens holder sig dødsens kedsommelig: Alle disse ud-og indzoomninger på diverse ensomheds-og parforholds-trummerum, der er lige så lidet interessante, som de er desinteressert kameraført. [...] De glimtvisse, fint grænsende til forfinet formulerede sansninger og sammenligninger gør den æstetiske nydelse større, men egentlig ikke kedsommeligheden mindre (2013a, min utheving).

Bukdahl, som tidligere har utdypet sin antipati for Klougarts forfatterskap, kritiserer sin egen anmeldelse på bloggen Blogdahl, og sier den er for «skramlet og uklar». I tillegg kritiserer han retorikken til sine anmelderkolleger Skyum-Nielsen og Krogh Hansen for noe av det samme (Bukdahl 2013b). Jeg har innledningsvis nevnt *Om mørkes* nominasjon til Læsernes Bogpris og DR Romanprisen 2014. Begrunnelsen for nominasjonene vil ikke bli behandlet i dette kapitlet men det er interessant å ha dem i mente når jeg i det følgende undersøker hvordan *Om mørke* påvirker sine anmeldere som førstelesere.

5.2.1 Det negative

Philip Martinussen i det danske samtidsmagasinet Atlas trekker også frem kjedsommeligheten i sin anmeldelse av *Om mørke* og omtaler boka som «ren assosiasjonsmasturbation» (Martinussen 2014). Martinussen, som publiserer sin anmeldelse mer enn en måned etter de andre, trekker frem assosiasjonsbruken som noe negativt leseren til slutt vil drukne i, og skriver at boka er «en 50/50 fordeling af banaliteter og interessant stof om undergangen». I tillegg beskylder Martinussen Klougarts «assosiasjonsmasturbation» for å være et «litterært show-off, og et forsøg på at vise, hvor mange billeder man kan tvinge ud af én genstand og én situation» (ibid.). Ordbruken i Martinussens anmeldelse devaluerer, på samme måte som Svendsens, boka som et selvhevdelsesprosjekt. De andre anmeldelsene bruker ikke så mange ord for å rakke ned på selve prosjektet. Både Frank Sebastian Hagen for *Ekstra Bladet* og Erik

Svendsen trekker frem bokas ekskludering av leseren som det mest negative. *Bog.nu* refererer Hagens anmeldelse:

Josefine Klougart skriver 'fucking fremragende' og hun bliver bedre for hver bog. Men denne anmelder ville ønske, at hun ville kombinere sin fantastiske sprogbegevelse med en fremadskridende historie i stedet for – som i dette 'brogede sammensurium af sansninger' – at hoppe prætentivt på stedet. Sikke en fest det kunne blive, hvis også læseren blev inviteret med (Svendsen 2013 referert av *Bog.nu*).

Vi får se at det på den negative siden råder en konsensus om at *Om mørke* i stor grad er gjort utilgjengelig for leseren.

5.2.2 Det positive

Innledningsvis i denne oppgaven har jeg nevnt selvmotsigelsene i Per Krogh Hansens anmeldelse av *Om mørke*. Han er ikke alene om å ha skrevet en anmeldelse som inneholder logiske brister. Faktisk er det en gjennomgående tendens i de positive anmeldelsene fra Danmark. Et interessant eksempel er førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Universitetet i København Erik Skyum-Nielsens anmeldelse for *Information*:

Kammerater! Vi er samlet her i dag for at protestere, [...] kræve vor frihed, vor ret! Vi protesterer hermed imod Josefine Klougarts nye bog!! Mod dens åbne, intetsigende titel. [...] Mod dens kornede, uklare fotoillustrationer. Men først og fremmest protesterer imod det overgreb, hun har begået ved at bunke os sammen, 143 totalt uskyldige tekster, der så godt som ingenting har til fælles bortset fra selve den vanskæbne, vi føler det er at skulle stå i netop denne bog. [...] (Skyum-Nielsen 2013).

Innledningsvis i sin anmeldelse av Klougarts bok ser Skyum-Nielsen for seg et revolusjonært stormøte mellom de forskjellige tekstene. Han peker på bokas manglende sammenheng, og umiddelbart ser det ut til at han stiller seg negativt til dette. Det ser ut til at han oppfatter mangelen på kronologi og kausalitet som verdt å føre en appell mot på tekstenes vegne, men appellen fører ikke med seg noen endelig kritikk av boka, snarere tvert imot. Etter dette redegjør han for bokas grunnleggende prinsipper, at det ikke skal være noen kronologi, ingen hierarkier, og at teksten skal «formidles i den formen den møter kroppen», uten at han klargjør hva det egentlig betyr. Videre forsetter han:

[...] På denne radikalt kropsligt fænomenologiske erkendelsesholdning og æstetik udfører Josefine Klougart sin fnuglette, fragmenterede skrift. På tillid til, at mønstrene før eller siden vil dukke op. På forventningen om, at naturens strukturer bliver synlige efterhånden og vil meddele sig til os gennem en stemme og en form [...] Som nogle måske har anet ud fra tonefaldet og ordvalget i dette sammenkog af spredte citater fra bogen, har Josefine Klougarts anskuelsesform og kunstneriske metode en hel del til

fælles med ingerchristensens [sic] filosofi og poesi. Frem for alt vil den yngre forfatter ligesom sin kloge forgængerske opponere imod falske adskillelser såsom den imellem legeme og bevidsthed (ibid).

Her får Skyum-Nielsens anmeldelse en helt annen, langt mer rosende tone, som ender opp med å sammenligne Klougart med en av Danmarks aller mest anerkjente forfattere. Men hvorfor velger Skyum-Nielsen å innlede anmeldelsen med en appell på vegne av tekstene for så å ende opp med å undergrave denne appellen? Og hva er egentlig en radikalt kroppslig fenomenologisk erkjennelseholdning? Atle Christiansen skriver i *Kritikarboka* at i motsetning til i litteraturen har språket i bokanmeldelsen som fremste funksjon å være presist. Fordi det er saken og oppdraget å forenkle og presentere saken til et publikum som er oppgaven med anmeldelsen, blir det «gjærne arbeid i eit nøkternt språk, med korte setningar uten doble botnar. [...] Journalisten arbeider vanlegvis ikkje med forvansking og fordobling, men prøver tvert imot å forenkle og halvere sakene» (2010:54). Forenkling og halvering kan man neppe påstå at Skyum-Nielsen driver med her. Snarere er Skyum-Nielsens anmeldelse litterær i formen med essayistiske anslag i tillegg til utydeliggjørende bruk av adjektiver.

Mellom disse to sitatene siterer Skyum-Nielsen en scene fra boka og kommenterer den. «'Braget fik alting til at lette, støv steg, græsfrø, sand.' – Læs det sidste punktum igen, det forandrer alt. Det udgør forfatterens sanse- og tankemæssige signatur». Selv etter å ha lest det siste punktumet igjen et utall ganger, forstår jeg fortsatt ikke hva dette skal forandre eller hvordan det kan utgjøre noen tankemessig signatur. Oppramsinger som dette kan umulig påstås å være et uvanlig litterært trekk, og selv om en kan påpeke den utseendemessige likheten mellom punktumet og et sandkorn, mener jeg dette ville være søkt i en slik sammenheng. Christiansen hevder at vinklingen og perspektivering i litteraturanmeldelsen skal være forenklende og tydeliggjørende (2010: 54), men her vil jeg hevde at det motsatte er tilfelle. Hvorfor baserer Skyum-Nielsen sin anmeldelse delvis på å føre en forestilt appell på tekstenes vegne, undergrave denne appellen, for så å gjøre rede for forfatterens erkjennelseholdning og hvordan et punktum kan utgjøre en tankemessig signatur?

Den delen av anmeldelsen som oftest siteres, og som også har fått plass på baksiden av *Om mørke* er ingressteksten «Josefine Klougart flytter endnu en gang grænserne for hvad der kan stå i en bog». Selv om bokanmeldersjangeren også kan romme så mangt, mener jeg at Skyum-Nielsen med denne selv flytter grensene for hva som kan stå i en. Skyum-Nielsen fremholder at Klougart skriver med tillitt om at mønstrene etter hvert vil komme til syne, og det er fristende å konkludere med at det samme må ha vært motivasjonen bak Skyum-Nielsens anmeldelse. Det er per dags dato vanskelig for meg å forstå helt presist hva han forsøker å

uttrykke i anmeldelsen, noe som gjør det nærliggende å hevde at Skyum-Nielsen ekskluderer leseren fra sin bokanmeldelse. Dette kan i prinsippet føre til at færre kjøper og leser *Om mørke*.

En annen som har skrevet en bokanmeldelse som jeg oppfatter som dissensuell etter konvensjoner for bokanmeldelser, er førsteamanuensis i allmenn litteraturvitenskap ved Københavns Universitet Lilian Munk Rösing. Hun gir boka seks av seks mulige hjerter i *Politiken*, og hennes anmeldelse går både på bokas rent estetiske karakter og opplevelsen av den som fysisk gjenstand: «Under læsningen af Josefine Klougart's 'Om mørke' greb jeg mig selv i at sidde og stryge desperat forelsket hen over siderne med fingerspidserne, at kærtegne dem, som var de hud» (Munk Rösing 2013). Hun tar også for seg bokas tematikk, bildespråk og filmiske dimensjoner, og beskriver alt med stor andakt. Hun tar imidlertid ikke for seg problemet med lesbarheten, slik det gjøres hos de mer negative anmelderne og hos Per Krogh Hansen.

5.3 Påvirkning og hypertekstualitet

I kapittel 4 og 5 har jeg demonstrert hvordan *Om mørke* motsetter seg en hermeneutisk fortolkningsmodell fordi tekstene den består av ikke utgjør noen synlig helhet. I møte med en slik bok kan profesjonelle anmeldere bidra til å formidle litteraturen til en egnet leserkrets for at boka skal bli solgt og likt, noe jeg mener danske anmeldere i stor grad har vært dårlige til. Jeg har valgt å fokusere på bokanmeldelser som jeg synes er retorisk interessante, delvis fordi de er laget av Danmarks mest prominente litteraturvitere, og delvis fordi jeg mener de er synlig påvirket av diskursen i *Om mørke*. Dette skal vi se flere eksempler på i det følgende.

Jeg har allerede sammenlignet Skyum-Nielsens anmeldelsesprosjekt med den han mener er forfatterens: at sammenhengen og budskapet etter hvert vil komme for en dag. Også Lilian Munk Rösing lar sin anmeldelse bli farget av anmeldelsesobjektets eget språk. I et frittstående avsnitt i anmeldelsen står følgende: «Både siderne med ord og de innsatte gråhvite ark, som er forfatterens egen fotografiske kunst og ligner stof, der foldes, marmor, skraveringer, krakeleringer, regn, nuancer af gråt, lyse negativer, for nu at beskrive dem med nogle af de ord, som også findes i teksten» (Munk Rösing 2013). Dette sitatet består av tre leddsetninger, og er således ikke noen grammatisk korrekt ytring. Leddsetningene blir stående som et langt enkeltstående subjekt som ikke tilknyttes noen verbalhandling. Dette kan leses som en forlengelse av den særegne subjektsposisjonen i *Om mørke* som jeg vil drøfte i kapittel 6 og 7 under analysen av prologen. Det er kanskje ikke så påfallende at Munk Rösing velger å beskrive

bokas estetiske utforming med ordene som finnes i den, men når den allmenne danske syntaksen får vike for utpreget klougartske konstellasjoner, forholder anmeldelsen seg mer til bokas indre betingelser enn til oppgaven å formidle boka til en lesergruppe.

5.3.1 Hypertekstualitet

Den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette refererer i sitt verk *Palimpsests Literature in the second degree* til tekstuelle forbindelser som *transtekstualitet*. Her forsøker han å kartlegge hvordan tekster har forbindelse til hverandre. Han nevner fem underkategorier, hvorav to vil være relevante i det følgende.²² Kategorien *paratekstualitet* dreier seg i hovedsak om mer eksterne faktorer, som tittel, undertittel, forord, epigraf, anmeldelser, fotnoter og lignende (Genette 1997: 3). *Om mørkes* paratekst vil bli behandlet i kapitlet om materialiteten. En annen av Genettes underkategorier er *hypertekstualitet*, der man snakker om et forhold som forener en tekst B *hypertekst* med en tidligere tekst A *hypotekst*. Derivasjonen, altså avledningen, kan være intertekstuell eller deskriptiv, der en metatekst «snakker om» en annen tekst. Det kan også være en tekst B som *ikke* «snakker om» tekst A, men som fortsatt ikke kan eksistere uten A. Denne prosessen kaller Genette *transformasjon* (Genette 1997: 5-6). Selv om anmeldelser er en del av verkets paratekst, mener jeg likevel det er belegg for å hevde at Skyum-Nielsens og Munk Rösings anmeldelser inngår hypertekstuelle forbindelser med *Om mørke*. Genette presenterer to muligheter for en hyperteksts behandling av en hypotekst. Disse er *imitasjon* og *transformasjon*. Genette bruker eksempler med *Odysseen* som hypotekst. Han snakker om transformasjonen av handlingen fra *Odysseen* til *Ulysses*, som han beskriver som en enkel eller direkte transformasjon (Genette 1997: 5-6). Imitasjonen, sier Genette, er også en type transformasjon, men den er involvert i en mer kompleks prosess. Den krever en tidligere konstituert generisk modell som kan adapteres inn i hypoteksten (Genette 1997: 6).

Gjennom å adaptere noen av *Om mørkes* grunnleggende forhold på både språklig og estetisk nivå etablerer anmelderne en ubrytelig forbindelse til boka. Måten tvetydig informasjon gis på, kan ses som en imitasjon av *Om mørkes* egen diskurs. I Skyum-Nielsens

²² Den første, *intertekstualitet*, kan ses på som den faktiske tilstedeværelsen av en tekst i en annen tekst, det være seg direkte sitering, plagiering eller allusjon. *Metatekstualitet* er en slags "kommentar", som forener en gitt tekst med en annen. Den siste kategorien Genette nevner er *arkitekstualitet*: Dette dreier seg om det ubevisste forholdet teksten har til andre tekster (Genette 1997: 1—9).

tilfelle har det også slått ut i en sjangerblanding, og hos Munk Rösing som en videreføring av Klougarts egen grammatikk.²³ Det kan se ut til at boka skaper en konsensus som enkelte av anmeldelsene følger. Denne formen for imitasjon av bokas virkelighet kan bero på et autonomiestetisk litteratursyn der boka ikke blir satt kontrastivt opp mot diskursive tendenser i sin umiddelbare samtid. Verket inngår i en felles verden og kan ikke betraktes uavhengig fra den fordi formen det er formidlet i, er del av et kretsløp. Bokanmeldelser som litteraturformidlende instans må nødvendigvis ta utgangspunkt i forholdet mellom boka og virkeligheten den skal formidles i.

I Skyum-Nielsens og Munk Rösings anmeldelser kan man se hvordan *Om mørke* bidrar til en helt konkret omfordeling av det sanselige i den litterære kretsen den formidles i. Det manifesterer seg hos Munk Rösing som stryker forelsket over boksidene og omtaler boka med dens egne ord og grammatikk, og i Skyum-Nielsens anmeldelse som heller snakker til tekstene i boka enn til potensielle lesere av den. Det er som en forlengelse av dette at jeg vil hevde at disse anmeldelsene som paratekster også inngår i hypertekstuelle forbindelser: Disse anmeldelsene omtaler boka på bokas egne premisser som på mange måter kan sies å være dissensuelle. Bokas dissensus fremstilles imidlertid som en konsensuell sannhet i forbindelse med anmeldelsen, noe som i stor grad utelukker leseren fra anmeldelsene. Dette er en påstand jeg vil diskutere senere i kapittel 8.

²³ Hva som ligger i betegnelsen Klougarts egen grammatikk, vil bli behandlet i kapitlet om språket.

6 Materialiteten

6.1 Terskelen

Når man ønsker å undersøke et verks politiske potensial, er det vanskelig å ikke skulle se på hvem den tenkte mottakeren av verket er og hvordan verket forsøker å nå frem til denne mottakeren. Rancière tar avstand fra den tyske filosofen Walter Benjamin som hevder at filmen og fotografiet på grunn av sin teknologi har egne estetiske betingelser. «Kunstens estetiske regime løser opp samsvaret mellom emnet og representasjonsmåten» skriver han i *Sanselighetens politikk* (2012b: 44). Hos Rancière er det *hva* kunsten fremstiller fremfor *hvordan* den fremstiller som utgjør kunstens politiske potensial. Men ligger ikke også et kunstverks politiske potensial i valg av materiale, teknikk og teknologi, og hvordan kunstverket evner å tale gjennom disse elementene? Fremgår ikke kunstens eventuelle politiske budskap som summen av alt dette?

For å drøfte bokas politiske potensial vil jeg se på enkelte av bokas kommunikative elementer i tekstens andre semiotiske ressurser i tillegg til i selve verbalspråket. I det følgende vil jeg ta for meg den fysiske formen en tekst er avhengig av for i det hele tatt å eksistere, slik den gir informasjon om tekstens institusjonelle og sosiale status, om dens teknologiske forutsetninger, om de kretsløp den har skrevet seg inn i (Rem 2008: 140). Utgangspunktet er at boka, og kunstverket som sådan, ikke fremstår i ren, uformidlet form, men som et formidlet fysisk materiale som er en del av et kommersielt system. Denne boka består av tekst, bokstaver på papir, illustrasjoner, innbinding, para- inter- og epitekstuelle elementer. Bakenfor boka er et forlag, en redaksjon, en designer og en forfatter, og disse er alle del i et større system som de ikke kan unngå å la seg påvirke av. I det følgende vil jeg redegjøre for enkelte av bokas distribusjonelle vilkår. Dernest vil jeg ta for meg *Om mørke* som fysisk gjenstand. Kapitlet vil også inneholde en analyse av prologen til *Om mørke* og dens formidlende vilkår, og av «Sapphofragmenter». Dette vil bli satt opp mot forfatterens og Rancières estetiske politikkbegrep.

6.1.1 Bokomslaget og boka som fysisk objekt

Bokomslaget er et sted der bokredaksjonen, markedsavdelingen og designere går sammen om å formidle et salgbart objekt. En potensiell kjøper og leser av boka veier omslaget mot sin

egen smak og sine egne forventninger. Omslaget opererer i dette interessefelleskapet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon. Det er en *terskel*, for å si det med Gérard Genettes berømte metafor. Terskelen er rettet mot leseren og skal virke innbydende for en tiltenkt lesergruppe. For å kunne selge må boka ha nettopp dette; en tiltenkt lesergruppe.

Bokomslaget, som utgjør sonen mellom teksten og omverdenen, er i seg selv en retorisk handling som skal formidle boka til leserne og overbevise dem om at nettopp denne boka er et godt kjøp. Her er det mange faktorer som spiller inn: Forfatternavnet kan være en salgbar instans. Forfatterportrett, forsideillustrasjon, anmeldelser av tidligere verker i førsteopplaget og anmeldelser av selve verket i senere opplag. Også selve materialet gjør boka tilgjengelig for flere lesere. En billig pocketutgave gjør boka salgbar for et større publikum nettopp på grunn av pris og fysisk størrelse. For at en bok skal kunne distribueres innenfor bokklubbene, er også vekt viktig. Dette kan i seg selv påvirke valg av papirkvalitet, typografisk luftighet, illustrasjoner og linjebrudd.

Om mørke har i Danmark utkommet i tre opplag i forskjellige kvaliteter. Et kartonert førsteopplag med forskjellige fargekoder (gull, blå og rosa på mørk bakgrunn), et kartonert andreopplag med svart-hvitt-illustrasjon og preget skrift i sølv og en eksklusiv spesialutgave i halvskind som kun utkommer i hundre nummererte eksemplarer. Første- og sistnevnte ble utvalgt til den internasjonale vandretstillingen Årets beste bokarbeid i 2013. Utstillingen tar sikte på å fremheve bokbinderhåndverket i en tidsalder der e-boka er på fremmarsj og der pocketformatet i stor grad dominerer det kommersielle bokmarkedet. Andreopplaget er i salg for 299.95 DK og spesialutgaven for 2800 DK. Boka har, etter to år på markedet ikke blitt gitt ut i pocketformat, selv om pocketformatet ofte hjelper bøker med å nå frem til en større målgruppe. Når man i ettertid utgir moderne billigversjoner av slike verk, bør materialiteten vurderes i sammenheng med vår forståelse av tekstens historisitet, og dermed også denne og tidligere formers bidrag til tekstens historiske forandring, skriver litteraturprofessor Tore Rem (2008:140). Hvilke signaler kommuniserer det at Klougarts spesialutgave søker å gjenerobre en materielt uttrykk som mange vil mene er forgangent? Jeg vil av økonomiske grunner ikke ta for meg spesialutgaven i min videre analyse, men det er verdt å merke seg at en utgave med en slikt materielt uttrykk finnes, og, i lys av Rancières estetiske regime, at en slik utgave vil synliggjøre elementer som vanligvis er usynlige for oss og dermed står for en omfordeling av det sanselige.

Jeg velger å ta utgangspunkt i to eksemplarer av *Om mørke*: Et eksemplar fra førsteopplaget der den enkle typografien på forsiden er preget i blå folie²⁴ og et eksemplar av andreopplaget med den samme typografien preget i sølv. Den pregede typografien spiller subtilt sammen med tittelen: Fra noen vinkler blir den pregede skriften nærmest usynlig og fargeløs, mens den fra andre vinkler lyser opp. Andreopplaget utkommer med et hvitt pappbånd trukket på tvers rundt boka som et gavebånd. Et sitat fra Lilian Munk Rösings anmeldelse i *Politiken* preger pappbåndet. På baksiden har begge bøkene et forfatterportrett i duse svart-hvitt-toner. Andreopplaget har i tillegg et visst reklamemessig tilsnitt med anmeldelser og nominasjoner. Boka har et omslag i matt finish som lett blir preget og slitt av bruk, og i og med at boka er limt og ikke innbundet gjør det at den i prinsippet er laget for kortere levetid enn en innbundet utgave. Bøkene er ulike både i vekt og papirkvalitet. Førsteopplaget har grovere papir som er en anelse gulere i tonen, mens papiret i andreutgaven er tynnere, hvitere og glattere under fingertuppene. Papirkvaliteten har også, som nevnt, blitt kommentert av anmelderne. Munk Rösing skriver i *Politiken* 5.12 2013: «Under læsningen af Josefine Klougarts ‘Om mørke’ greb jeg mig selv i at sidde og stryge desperat forelsket hen over siderne med fingerspidserne, at kærtegne dem, som var de hud.» Papirkvaliteten og følelsen den gir under fingertuppene gir boka en alvorsfylt tyngde. Det gjør også at boka aktiviserer flere sanser enn bare synet, og at den krever mer oppmerksomhet og faktisk plass. Boka har enkelte ark der for- og baksiden er satt med forfatterens egen fotokunst som ligner gråhvite draperier, regn, grånyanser eller kanskje helst lyse negativer der fraværet av mørke under fremkallelsen gjør det umulig å se motivet. Motivene er speilvendt på baksiden og fremkommer en anelse tydeligere på papiret i andreopplaget. Arkene brukes til en viss grad til å skille mellom ulike tekster i boka, som i seg selv tematiserer ulike former for mørke.

6.1.2 Fotografiets politikk

Begge utgavene har samme motiv på forsiden. Et fotografi som Josefine Klougarts søster har tatt i Romania som viser seks hvite hester i et mørkt rom. Førsteopplaget har fotografiet i farger, mens den kartonerte har det i svart-hvitt. Bakgrunnen er mørk, hestene står på noe som ligner brun jord, og alle er til en viss grad bortvendte fra kamera. Bakerst i rommet kommer

²⁴ Prosessen å få tak i førsteopplaget var ikke enkel, spesielt fordi norske nettbokhandler oppgir at de selger innbundne eksemplarer av førsteopplaget når de egentlig selger kartonerte eksemplarer av andreopplaget. Denne feilen har heller ikke blitt rettet selv etter at undertegnede har informert de aktuelle bokhandlerne. At forhandlerne av bøker ikke anser det som viktig å informere om hvilken kvalitet det er på innbindingen av boka, er i for seg interessant i et litteraturformidlende perspektiv.

det inn litt lys fra en et vindu med forheng og en dør med forheng. Hestene står fra midten av bildet til nesten bakerst. Bakerst i bildet står to hester vendt fremover, men også ørene deres er vendt bakover. Det virker likevel som de har oppmerksomheten rettet mot fotografen. Kameralinsen fanger opp refleksjoner, og øynene deres lyser i mørket. I fargefotografiet kommer det frem at hestene har skittengule haler og rosa hud som skinner gjennom den tynne pelsen. Bildets mørke bakgrunn går over i bokas matte svarte kartong. Nedenfor bildet står tittelen *Om mørke* i mellomstor skrift, fulgt av forfatterens navn i litt mindre skrift, samt betegnelsen roman og navnet på forlaget Gladiator i enda mindre skrift nederst på siden.

Det er noe urovekkende over fotografiet. Hestene ser ikke ut til å være vanstelte, de er ikke for tynne og de er heller ikke unormalt skitne for hvite hester. Med det mørke rommets kontrast til de hvite hestene introduserer bokas hovedtema og prinsipp. Tingene fortøner seg annerledes om man ser dem i lys eller i mørke. At hestene på forsiden ser litt nifse ut, er også et løfte som bokomslaget gir og som teksten innfrir. Det skal handle om mørke, og hestene har i teksten mørke sider. I tillegg er kontrasten mellom lys og mørke fremtredende i bildet. Fototeknikken bygger i seg selv på lys, optikk og lysfølsomme komponenter, og i dette bildet er kontrasten mellom de lyse hestene, det mørke rommet, og lysrefleksjonen fra kameraet som synes i hesteøynene i seg selv en dokumentasjon på forholdet mellom lys og mørke.

Ved oppløsningen av sentralperspektivet og innføringen den todimensjonale kunsten, så man et brudd med det representative regimet for identifisering av kunst, skriver Rancièrè (2012b:18). Malerkunstens flathet ble knyttet til materialet, lerretet eller plakaten, og denne formen ble premissgivende for hvordan maleriene skulle se ut. Den manglende dybden på lerretet manifesterte seg i et horisontalt perspektiv. «Det er en grenseflate. Og dens antirepresentative «renhet» innskriver seg i en sammenheng hvor ren kunst og anvendt kunst er blandet sammen, noe som straks gir den en politisk betydning», sier Rancièrè (ibid.). Kunstens antirepresentative renhet forstår jeg som en kunst som ofte blir forstått som selvrefleksiv, selv om en slik påstand bygger på en språkforståelse der enkelte verbaluttrykk betraktes som utvetydig virkelighetsbærende. I lys av en slik kunst- og virkelighetsforståelse må vi spørre oss selv om fotografiet på forsiden av *Om mørke* er selvrefleksivt fordi det også vitner om sin egen fremstillingsteknikk.

Når jeg tidligere har skrevet om Rancièrès estetiske regime for identifisering av kunst, er det *oppløsningen* av den vanlige forbindelsen mellom de beskrevne objektene og sansene som knyttes til disse som utgjør den estetiske kunstens politiske potensial. Jeg mener det er grunnlag for å knytte fototeknikken som brukes på forsiden til *Om mørke* til malerteknikken

som beskrives i det ovennevnte: Ved å tilknyttes sin materialitet skapes en nydannelse i grensesnittet mellom representasjonen og det representerte. «Dette grensesnittet er politisk i den forstand at det opphever den doble politikken som er iboende i den representative logikken» (Rancière 2012b:19). Denne representative logikken forstår jeg som en avhengighetsforhold mellom teknikkene som oppfattes som kunst og det som oppfattes som kunstens riktige objekter, hvor teknikken i stor grad er det som gjør objektene til kunst. Der man i malerkunstens representative regime til stadighet ønsker å oppheve det todimensjonale lerretets dybdebegrensninger, vil man også ofte fjerne spor etter fototeknologien og elementer som tilfører ikke-representativitet til bildet.

Det er med bakgrunn i dette nærliggende å påstå at fototeknikken i seg selv ofte er representativ. Jeg vil likevel hevde at dette fotografiet kan betraktes som politisk i og med at fremstillingsteknikken i form av kontrasten mellom lys, mørke og lysrefleksjoner gir bildet en dobbel kode som på den ene siden står for fotografiets dokumentariske effekt og på den andre siden vitner om fotografiets teknologi og fotografens egen tilstedeværelse. Rancière stiller seg skeptisk til Walter Benjamins teori om at estetiske og politiske egenskaper kan være avledet av sine tekniske egenskaper (2012b:42). Han hevder at det først må kunne identifiseres som kunst og ikke bare som teknikker for dokumentasjon og distribusjon (2012b:44). For meg er dette utsagnet påfallende likt høna- og egget-diskusjonen. Etter min mening demonstrerer dette fotografiet hvordan fototeknikken i seg selv kan være kunst når den evner å fange fotoobjektene på en måte som kan endre vår gjengse oppfatning av fotoobjektene. Rancière hevder at for at en teknisk metode kan kvalifisere som kunst, må dens emne være det (2012b:45). Jeg mener at dette fotografiet gjennom selve fremstillingsteknikken og ikke minst gjennom dokumentasjonen av fremstillingsteknikken demonstrerer hvordan fotografiet kan være kunst og hvordan det kan gjøre dokumentasjonen av hestene til kunst.²⁵ Fotografiet sørger gjennom sin teknikk for en omfordeling av det sanselige i og med at det endrer på hva som kan ses. I tillegg mener jeg at det politiske aspektet ved omfordelingen som bildet representerer, må betraktes som kommunikativt og resepsjonsetetisk. Bruken av materiale og teknikk kommuniserer en dobbelthet i og med at det er fremstillingsteknikkens bruk av lys og mørke som gjør avbildningen mulig, samtidig som fremstillingsteknikken blir synliggjort gjennom fotoobjektet. På den ene siden betrakter jeg bildet som en ærlig dokumentasjon av

²⁵ En mulig invending mot dette utsagnet kan være at fotografiet ikke *er* en dokumentasjon av hestene, og men snarere at emmet for fotografiet er lys og mørke.

avhengighetsforholdet mellom teknikk og objekt, som sammen med den estetiske konteksten utgjør et forsøk på en omfordeling av det sanselige.

6.2 Paratekst

Når man snakker om tekstens formidlende og distribusjonelle vilkår, er det naturlig å trekke inn Gérard Genettes teori om *parateksten*. Elementene som ligger rundt den fysiske teksten, bokomslaget med alt det innebærer, omtale, forord og alt som innebærer å gi teksten en *presentasjon* og et ansikt utad, er det Genette mener utgjør parateksten (1997:5). Parateksten er det som gjør det mulig for en bok å bli presentert og distribuert til en leser og en offentlighet (ibid.). Det er vanlig å dele paratekstene inn i kategoriene peri- og epitekster. Forord, titler og mellomtitler, innholdsliste, baksidetekst, forfatternavn og tilegninger kan være eksempler på denne typen paratekster. Epiteksten kan være omtaler av boka, intervjuer med forfatteren og boktips på bibliotekets sider (Genette 1997). Peritekstens strukturer er altså knyttet til den fysiske boka, mens epiteksten betegner alle elementer som kan skape oppmerksomhet rundt boka. I det følgende vil mitt hovudfokus ligge på periteksten, men enkelte påstander vil få en epitekstuell utdypning.

I møte med *Om mørke* er hva som utgjør de paratekstuelle elementene imidlertid noe uklart. På kolofonsiden står informasjon om trykkeri og design, samt at boka er blitt redigert av forlagseierne Jakob Sandvad og Hans Otto Jørgensen. Etter dette følger en dedisering av boka til forfatterens venner og familie, samt til statens kunstfond. På neste side følger det innledende sitatet av Joseph Brodsky, som handler om lys og øyne. Dette sitatet er ikke paginert, noe som gir grunn til å anse det som en del av parateksten. I tillegg er tekstens innhold å betrakte som en paratekstuell beskjed. Det skal handle om øyne og om å se. Brodsky-sitatet kommuniserer i dette tilfellet den overordnede tematikken i boka. I tillegg kommer en tekst som ifølge forfatteren selv skal fungere som en slags prolog. Hos Genette kan parateksten kommunisere ren informasjon, intensjoner eller tolkninger. Brodsky-sitatets paratekstuelle kode må sies å være informativ da den nærmest blir stående som en allegori over bokas prosjekt. En intensjonell paratekstuell beskjed er hos Genette når forfatteren som avsender gir verket en sjangermessig plassering, som med Genettes sjangersyn ses som en performativ handling. Er det kategorisert som en roman, virker det som en roman. I dette tilfellet står kategoriseringen og den fragmenterte stilen i et spenningsforhold som understreker bokas formidlende vilkår.

Sjangerbetegnelsen *roman*, informasjonen om at romanen er blitt redigert, samt utdraget fra essayet er med på å gi en tvetydig paratekstuell kode av *Om mørke*. Også fotografiet av hestene gjør at boka ikke først og fremst appellerer til hesteelskere grunnet fotografiets mørke karakter. Bruken av fotografiet kan betraktes som et estetisk imperativ. At Marcel Duchamps såkalte «readymade», et pissoar, utstilt under navnet *Fontene*, blir identifisert som kunst, krever en spesifikk estetisk identifikasjonsprosess. Som tidligere nevnt vil jeg identifisere dette bildet som estetisk på litt andre premisser fordi jeg mener at fototeknikken i seg selv kan være estetisk. Gjennom dokumentasjonen av denne blir bildet av seks hvite hester i en stall løsrevet fra sin dokumentariske rolle og tilknyttet et annet assosiasjonsfelt. Når Klougart sier at hun ønsker at kunsten skal *nyansere* vår oppfattelse av verden, er det vel ikke å gå for langt når man kobler dette utsagnet sammen med bruken av fotografiet. Stemningen i fotografiet kan bidra til å nyansere både oppfatningen av hester og oppfatningen av fotografiets objektivitet. De to paratekstuelle beskjedene, fotografiet og det epistekstuelle utsagnet, understreker forfatterens prosjekt. For å nyansere vår virkelighetsoppfattelse kan man tilføye lys eller mørke til nye områder. Da vil tingene se annerledes ut.

6.2.1 Prologen

En naturlig konklusjon å trekke er at intensjonen med de paratekstuelle kodene rundt *Om mørke* er å skape nettopp tvetydighet. Løsrivelse er en gjennomgående tendens, slik vi kan se i det ovennevnte: Uoverensstemmelsen mellom forventningene som sjangerplasseringen vekker, og tekstens diskurs, assosiasjonene som vekkes av hestefotografiet, redigeringen og det introduserende utdraget av essayet, skaper etter min mening dissensus. Hos Rancière er konsensus en sammenheng mellom sansning og betydning mens dissensus er bruddet på en slik sammenheng. Gjennom bruddet på assosiasjonsrekken forventning – sansning – betydning, kan vi påstå at de ovennevnte elementene vil skape dissensus i møte med den riktige leseren. I Rancières estetiske regime oppstår meningen mellom tegn og tegn og ikke mellom vilje og vilje (Rancière 2004:16). Dette vil være et fokus i det følgende.

Den første setningen «Alt det øjnene ser, det blikket falder på» (7) står som en linje for seg selv. Setningen, som ikke er en helsetning men en leddsetning, gjør med dette rede for noen av bokas grammatiske betingelser. Leddsetningen, som hvis den var del av en hovedsetning, ville hatt subjektsfunksjon, blir fratatt sin rolle som ledd i en hovedsetning og blir i stedet stående slik at det grammatiske avviket illustrerer setningens betydningsinnhold.

Setningssubjektet blir stående alene og konstituere sin egen mening. Nok en gang er den ovennevnte assosiasjonsrekken brutt selv om de fleste lesere nok ikke vil være klar over egne forventninger til at en leddsetning som den ovennevnte skal følges av en hovedsetning innledet av finitt verb. Utsagnet vil dermed ikke nødvendigvis skape grammatisk forargelse, snarere heller en fragmentering i teksten som kanskje kan gi leseren en følelse av manglende fullendelse. Men dette understreker leddsetningens faktiske innhold; dette med syn og øyne skal være subjekt og utsigelsesposisjon i denne boka. At leddsetningen løsrives fra hovedsetningen og må stå alene, står til det faktum at nettopp syn og øyne er en hovedhandling og ikke bare del av et persepsjonsapparat som formidler en handling i boka. Bokas første (ledd-)setning vektlegger *at* man ser, ikke *hva* som ses. Løsrivelsen er med dette etablert fra makro- til mikronivå i parateksten.

Videre i teksten står det: «En taske, der bliver sat på gulvet og er: en taske der bliver sat på gulvet. Tingene forbliver ting og på den måde *her*.» Her fremlegges en intensjon om et fremstillingsprinsipp der tingene ikke skal tilknyttes andre assosiasjonsfelt enn sin egen betydning fordi dette ikke vil skape en umiddelbar nærhet til tingene. Elleve setninger senere brytes imidlertid dette prinsippet i setningen «Loftet som ryggen på et dyr, der trykker sig.» Det fremkommer med dette at fremstillingsteknikkene ikke kan være absolutte, heller ikke i denne boka. Påstanden om at tingene er mer *her* når de får forbli ting, blir også problematisk når man setter disse to setningene opp mot hverandre. For mitt vedkommende er bildet av loftet som ryggen til et dyr med på å synliggjøre loftets fremtoning og dette bildet blir mer levende og umiddelbart enn tasken som settes på gulvet. Imidlertid skaper de to motstridende påstandene nok en spenning som etter min mening står til den øvrige paratekstuelle koden. Det er allerede manglende koherens i sjangerplassering, gjengse sjangerforventninger og tekstens faktiske fremtoning, i valg av fotoobjekt, kulturens forhold til fotoobjektet, stemningen dette fotoobjektet fremkaller og bildets iboende dokumentasjon av fremstillingsteknikken, i tillegg til en manglende grammatisk regelmessighet. At to setninger på samme side angir motstridende prinsipper for fremstilling av objekter gjør at fremstillingsteknikken nok en gang trekkes frem som viktig. I tillegg tegner disse motstridende utsagnene konturene av en upålitelig fortellerinstans.

I andre linje ser vi et kolon som er plassert slik at det går mot tekstflyten. Når forfatteren selv leser høyt fra verkene, kan man høre at kolonet markerer en slags cesur i teksten, et bremsende, desautomatiserende element. Denne bruken av kolontegnet kan i seg selv knyttes til det estetiske regimet for fremstilling og identifisering av kunst på, der kolonet ikke lenger

har kolonets funksjon. Ideen kan jevnføres med den belgiske surrealistiske maleren René Magrittes *La trahison des images* 1928–1929 med bildet av en pipe med understriften «Ceci n'est pas une pipe»; «Dette er ikke en pipe». Bildet understreker bildemediets begrensninger, at det kun kan skape *et bilde* av det det søker å beskrive. Med å gi kolonet en desautomatiserende rolle som går *mot* tekstflyten det vanligvis skaper, kan ikke kolonet slik det brukes i dette utsagnet sies å være et ordentlig kolon. Det blir heller et bilde av et kolon som settes inn i en ny kontekst, slik at det heller blir en cesur. Videre skaper kolonet tvetydighet i setningene det binder sammen, noe jeg skal diskutere videre under punkt 7.3.3, hvilket understreker at når kolonet tas ut av sin kontekst, blir det tydelig at kolonet er avhengig av en grammatisk kontekst som tillater dets sedvanlige funksjon som skrifttegn, for at det skal kunne *identifiseres* som et kolon. Tingene forblir altså ikke *ting* på denne måten, de blir *skrift*.

Denne påstanden utdypes videre i det følgende:

Rummet er ikke sprængt, kronologien er ikke sprængt – ingen af delene har nogensinde været samlet på den måde. Ligesom jeg altid har været *hende*, og du altid *ham*; der er ikke nødvendigvis noget problem i dét. En bevægelse ud og ind af kroppene, en genkommende erindring, der vandrer mellem os.

Liksom parateksten før dette erklærer at den skal opponere mot allmenn syntaks og tegnsetting, undergraves med dette forestillinger om tekstens rom og kronologi. «Rummet» som her refereres til må altså være et metaforisk rom, nok en ting som «ikke forblir ting» på denne måten. Det hele fremstår som en kritikk mot kronologien og det metafysiske rommet som den tradisjonelt lineært berettede fortellingen konstituerer, og videre en kritikk mot en form for konsensus i enkeltes oppfattelse av hvordan litteraturen fremstiller sitt stoff.

At *jeg* alltid har vært *henne* og *du* alltid *ham* er en erklæring mot konsekvent intern eller ekstern fokalisering, noe som også er gjennomgående i boka. Også dette finnes det en epitekstuell forklaring på. Erindringen er motivasjonen for Klougarts litterære prosjekt, forklarer hun i et intervju med *Jyllandsposten*. Her hevder hun at et av bokas formidlende vilkår er å ta sinnets smidighet på alvor, og at det dermed ikke er vanvittig å bruke 'jeg' og 'hun' om samme subjekt i samme setning: «Vi bevæger os hele tide ud og ind ad vores egen krop. Vi betragter verden inde fra vores egen krop. Vores eget sind, og samtidig ser vi os selv udenfra. Det sker i én bevægelse. » (Schütt-Jensen 2013) Sitatet presenterer altså erindringen som uordnet og flytende prosess som drivstoff for boka. Videre hevdes det at dette ikke

nødvendigvis er noe problem, et utsagn som i seg selv er tvetydig. Det rommer *både* det problematiske og det ikke-problematiske og åpner for en lezers subjektive vurdering.

Lenger ned på siden står det:

Alle lyde er like tydelige. Alle stemmer kan høres, og ingen stemmer har i den forstand forrang./ Hvisken går like tydelig igennem som råb. Noget forstærker de svage lyde og strækker bragene, så vi kan høre dem. Det er øjnene, der bestemmer, hvad de vil fæstne sig ved./ Det kan være en trøst.

Dette utsagnet er lett å fylle med politisk innhold. Det skal snakke for alle på like premisser. Det er også anti-autoritært i den forstand at alle elementene i prinsippet skal tillegges mye vekt. Dette blir også tatt opp igjen på neste side:

Det at ikke fokusere på noe gir tingene mulighet for at stå tydeligere frem. Hvordan de forbinder sig med hinanden, med øjnene der ser, og kroppene der lytter. Det at øjet må vinde afstand, for at et billede kan samle sig på en ny måde igen./ Sletter og hud, kyster, neglebånd.

Ordlyden i dette er påfallende lik ordlyden i Rancières teori om delingen og fordelingen av det sanselige. Der politikk hos Rancière ikke først og fremst er en bestemt deling av det sansbare, men hvor det finnes subjekter som kan problematisere denne delingen, mener Klougart at hennes litteratur skal bidra til å undersøke hvordan man kan være menneske. Med dette i mente vil jeg tillate meg å påstå at det nettopp er en omfordeling av det sanselige Klougart som implisitt forfatter presenterer som sitt prosjekt gjennom en slags leserinstruks i prologen. Ved å ikke fokusere på noe spesielt, vil den menneskelige persepsjonsevnen stå i fokus og fordelingen av det sanselige i form av hva som oppfattes av hvem, vil bero på den enkelte lesning og den enkelte leser. Hos Rancière er fokus å «innlemme nye subjekter og objekter i det, å gjøre det som før var usynlig og å la de som tidligere ble oppfattet som larmende dyr bli hørt som talende mennesker» (2008: 537). Dette kan kobles sammen med Klougarts prosjekt å angivelig la alle stemmer snakke like høyt, for dermed å se hva som oppfattes og hva som får mulighet til å tre frem ved et annet fokus. Selv om Klougart så vidt jeg kan se ikke snakker eksplisitt om en estetikkens politikk, er ordlyden i prologen så lik Rancières at den kan leses som en allegori over hans filosofi. Jeg mener altså å ane en *metatekstuell* forbindelse mellom prologen til *Om mørke* og Rancières teori om estetikkens politikk (Jf. Genette 1997: 4).

Sistnevnte sitat fra *Om mørke* underbygger en størrelsesorden som skisseres i setningene ovenfor. Grammatisk kan vi forestille oss et kolon mellom første og fjerde setning

i dette sitatet. Slettene og huden, kystene og neglebåndene kommer tydeligere frem når øyet ser og kroppen lytter. Sitatet fremlegger et ønske om å synliggjøre tingene på en ny måte, og samtidig reforhandle en størrelsesorden og en hierarkisk fremstillingsteknikk. Med å rette fokus mot persepsjonsapparatet og de lyttende kroppene rettes fokus mot det sanselig og ikke de konkrete elementene som sanses.

Hittil har prologen gitt uttrykk for sansningen som fokus for den litterære beretningen i det jeg velger å betrakte som en slags leserinstruks og, desto mer selektivt, som en allegori over Rancières teori om delingen av det sanselige, hvilket understrekes av en fragmentert grammatikk der referansen (leddsetningen) blir stående uten referent (hovedsetning). Det at øyet ser, blir fokus fremfor det som oppfattes av øyet. Vi står overfor en omfordeling av, men også en fokusering på det sanselige. Ved å fokusere på det som sanses legges det sanselige tilgjengelig for leseren som blir bedt om å reprogrammere sitt sanseapparat og sine forventninger til kunsten, her representert ved romanen. Med de selvmotstridende elementene i prologen blir leserprosessen desautomatisert og selve persepsjonen av teksten blir bremsset. Dette fører til noe så enkelt som at sansningen *som abstrakt* får en stemme i diskursen og blir et handlende subjekt.

Jeg ønsker å ta med et siste element i min analyse av prologen og det er tidsbegrepet som her skisseres:

Og det samme med tiden, fortiden der blander sig med det, der er; fortiden der er, og alt det der skal komme: her. Billedets vilje og lydets vilje. En frisættelse af de forskellige planer.

Ved å betrakte tiden som noe som er *her*, blir også fortiden og fremtiden noe som inngår i det samtidige tidsbegrepet, som diskutert under punkt 3.1.4. Dersom man godtar tid som en metafysisk eksistens, kan man like godt si at fortiden og fremtiden er *her* i lys av minnene, erfaringene, historien og håpene de faktisk representerer i nåtiden. Også denne påstanden finnes det epitekstuelle pålegg for: «Sanningen är att vi får en ny barndom värje gång vi minns den. Att berätta för dig vad jag gjorde i går, det blir fiktion i det ögonblick det gestaltas i språk» (Karlsson: 2014), sier Klougart i et intervju med svenske *Vi läser*. Fortiden får en ny samtidighet når det uttrykkes gjennom det samtidige språket, selv om språket i seg selv ikke kan romme en utvetydig sannhet. Eller, for å si det med Rancières egne ord: «Det virkelige må være fiksjonalisert for å bli tenkt» (2012b: 55).

6.3 Sapphofragmenter

6.3.1 Erindringen som litterær drivkraft

Når jeg tidligere i denne oppgaven har understreket viktigheten av materialitet og formidling når man drøfter litteraturens politiske potensial, synes jeg delen av *Om mørke* som heter «Sapphofragmenter» utmerker seg når det gjelder muligheten til å drøfte samspillet mellom form og stoff. Med utgangspunkt i det jeg allerede har nevnt om Klougarts forhold til hvordan minnet opererer og hvordan hun vil fremstille dette i litteratur, er det nærliggende å hevde at nettopp «Sapphofragmenter» kan leses som en illustrasjon av en erindringsprosess, en erindringspoetikk.

I enkelte dikt, som for eksempel Jan Erik Volds figurdikt eller den polsk-franske dikteren Guillaume Appolinaire «Coeur, Couronne et Miroir», er det tydelig hvordan den fysiske formen på diktet påkaller en særskilt visuell og fortolkningsmessig oppmerksomhet. Likesom vi i lyrikken vil se på linjeinndelingen som noe vesentlig meningsdannende i henhold til tradisjonelle forståelser av hva som utgjør litteraritet og hva som bidrar til å konstituere av litterær betydning, vil også det fysiske formatet til en prosatekst kunne si mye om tekstens formidlende vilkår, noe jeg har belyst i det ovennevnte. I det følgende vil jeg se på utdraget «Sapphofragmenter» med særlig henblikk på det materielle og det typografiske.

I utdraget er, som nevnt under punkt 3.4.1, store deler av teksten tilsynelatende hentet ut, slik at bruddstykkene som blir stående igjen. Disse kan både forstås adskilt fra hverandre og i sammenheng. Selv om syntaksen i stor grad kan sies å være oppbrutt, er det også nettopp syntaksen som fører til at man tidvis ufrivillig kobler fragmentene med hverandre.

Eksempelvis, på side 104: «Hvis ikke nu,/ så dig i den lyse». Her settes «nu» og «dig» opp som betingelsesadverbial og følgesetning, samtidig som de både forbindes med og oppløses fra hverandre, nettopp av det mellomrommet som skiller dem. Utdraget, som har gitt tittelen til denne oppgaven, skaper umiddelbart en betingelse-følge-assosiasjon på grunn av sammensetningen med en betingelsesadverbiell leddsetning som naturlig skal sitte sammen med en følgesetning, selv om tomrommet og teksten som kommer etter motvirker denne forbindelsen. Men setningen har flere potensielle meninger på grunn av flertydigheten til adverbet/ subjunksjonen/ verbet *så*, som ikke bare endrer betydningen, men også syntaksen, og dermed også leddets under- eller overordnede funksjon i den tenkte sammenhengen.

Denne flertydigheten mener jeg er en god illustrasjon på *Om mørke* som helhetlig verk. På

side 120 står det: «efter alt hvad han har budt os/ spirer på bunden af tømte bassiner/ ligesom vi aldrig kommer til at». Her settes «alt hvad han har budt os» sammen med bunnen av bassenget. Her vil betydningen av «spirer» ha mye å si for hvordan fragmentet tolkes. Dersom det dreier seg om verbet spirer, kan det tolkes som om alt han har tilbudt oss *kan* spire og gro, også under dårlige vekstvilkår. Dersom man leser spirer som et substantiv, tolker man det gjerne som at alt han har tilbudt oss er spirer som knapt har noen mulighet for å vokse frem. Da blir tolkningen av «ligesom vi aldrig kommer til at» satt sammen med spirene som aldri kan bli til noe, noe som kan settes i sammenheng med parforholdet som skildre i *Om mørke*.

Hvis man tenker på hvordan et minne faktisk opererer, mener jeg det er god grunn til å hevde at det er nettopp det Klougart søker å illustrere i disse tekstfragmentene. Selv om et minne gjerne kommer til oss uten noen synlig kontekst, ligger det i vår ordennsskapende natur å sette disse minnene inn i en kontekst. Dermed rasjonaliseres og kontekstualiseres minner og det opprettes nye forbindelser i erindringen. Vi kan altså si at Klougarts fragmenter forbindes tematisk av det som skiller dem typografisk. Det tvinger oss også til å sette ned tempoet når vi leser, og til stadig å ta ordene i øyensyn i ulike sammenhenger. Dette er noe jeg vil utdype i oppgavens sjuende kapittel.

Det fremgår at man i «Sapphofragmenter» som for eksempel ved en lesning av Jan Erik Volds figurdikt må la den typografiske formen fungere som insistering på en tekstlig autonomi. Mellomrommene i teksten er en del av formen som bygger en avstand mellom tekstfragmentene som dermed blir sammenbundet av en typografisk luftighet fremfor verbale konstallasjoner. «Sapphofragmenter» består av 23 sider med tekstfragmenter i en formmessig oppstyking med mye luft rundt teksten. «Sapphofragmenter» kan leses som bruddstykker av en hukommelse der samspillet mellom tekstfragmentene og siden de står på utgjør et lyrisk erindringsrom som opererer med intuisjon og forskyvning som premisser for litteraritet.²⁶ Jeg kunne derfor i det følgende ha argumentert for at «Sapphofragmenter» utgjør en form for erindringspoetikk knyttet til *det løsrevne* i form av den fragmenterte stilen. Den amerikanske litteraturkritikeren og –professoren Leah Price problematiserer imidlertid i artikkelen «The Tangible Page» (2002) den skarpe dikotomien mellom formalisme og historisme, og foreslår en ny vektlegging av det nykritiske imperativet å studere «the words on the page». Som det vektlegges i Rems «Materialiteten», er det det bokhistorikerne gjorde da de begynte å vektlegge både ordene og siden ordene står på. I det følgende vil jeg derfor undersøke noen

²⁶ Jf. Ingrid Løkholt Ramberg i gruppearbeid på Schæffergården 2014.

elementer som jeg mener skaper sammenheng i den fragmenterte stilen, og hvordan disse kan sies å bidra til en omfordeling av det sanselige.

6.3.2 Mellom linjene: Lekens politikk

Jeg har tidligere argumentert for at man i lesningen av «Sapphofragmenter» ofte ubevisst forbinder tekstfragmentene på siden selv om de er typografisk adskilte. En slik lesning vil nødvendigvis si at man betrakter boksiden som et tomrom der tekstfragmentene tilsynelatende henger i løse luften. Jeg mener at mye av bokas materialitet henspiller på dikotomiene lys og mørke. Fotokunsten som jeg så vidt nevner i kapitlet om parateksten, kan ses som et bilde på hva som skjer når man i en fotografisk fremkallelingsprosess ikke har nok mørke. Fotografiet på forsiden illustrerer hvordan mangelen på lys kan få et kjent fotoobjekt til å fremstå som nifst og fremmed, mens kameraets tilføyning av lys slik det reflekteres av hesteøynene, demonstrerer hvordan tilføyning av lys til mørke også vil få tingene til å fortone seg annerledes. I det følgende vil jeg se på hva som skjer når man tilføyer lys til *Om mørke*.

Tekstens første fragment er utsagnet «hver eneste dag» som står litt til venstre ganske midt på side 103. Selv i labert leselys vil man se konturene av teksten på de to neste sidene. Dersom man tilføyer litt kraftig lys vil de andre tekstfragmentene tre tydeligere frem og man vil ane nye sammenhenger i teksten.²⁷ Selv i førsteopplaget der papirkvaliteten er såpass høy, er dette ganske tydelig. Det gir sidene nye nyanser av grått, noe som kan leses som ytterligere konturer av en hukommelse. Dermed har man flere muligheter for hvordan man vil finne nærhet og sammenheng i fragmentene. Utsagnet «hver eneste dag» inngår i en kontekst av tilsynelatende typografisk luftighet, der man likevel kan ane konturene av en større sammenheng. Dersom man ser det i sterkere lys, kan man lese teksten på siden slik: «for dig eller din skyld/alt det smukke glas/ skabe og skuffer. Hvad vi har/ hver eneste dag/ mere end enten her eller /vi ved» (103–105). Den ytterligere teksten som skinner gjennom her står på side 105 men er altså synlig fra side 103. I tillegg kan man se gjenskinnet av tekstfragmentene fra side 104, men disse er speilvendte og gir ikke noen umiddelbar mening i sammenhengen. «Hver eneste dag» blir ved en slik mellom-linjene-lesning knyttet til det hverdagslige med alle sine skap og skuffer, et *du* som impliserer et tekstuelte *jeg*, et *vi* som har noe felles, noe

²⁷ Oppdagelsen ble gjort av Frida Løvland i gruppearbeid på Schæffergården i 2014

mer og noe de vet *hver eneste dag*. Utsagnet er knyttet til ekkoet av de foregående dagene som kan ses som bleke skygger på en side.

På baksiden av *Om mørke* står det at boka er en protest mot noen helt grunnleggende forhold. Selv om protesten som begrep kanskje best konnoterer det som ser ut til å være Klougarts prosjekt med boka,²⁸ synes jeg likevel at ordet lek er mer passende for å beskrive den politiske aktiviteten i «Sapphofragmenter». Leken som en ny form for deling av det sanselige blir selve *det menneskelige i mennesket*, ifølge den tyske filosofen og historikeren Friedrich Schiller (1759–1805). Mennesket leker bare når det i ordets fulle forstand er menneske, og det er bare helt menneske når det leker. Det er i lekens opphevelse av vanlige forbindelser mellom forstand og sansning at en ny livsform eller «felles liv» kan ta form (Schiller 2008: 30–75). Rancière legger denne leken som grunnlag for autonomien i kunstens felt og for dette feltets politiske potensial. Han forklarer lekens viktighet med at den stiller spørsmålsteget ved nettopp delingen av det sanselige og slår fast en frihet og en likestilthet i sansningen som ikke tidligere har vært tilfelle. Med et litt abstrakt syn på lek ser man at det går ut på en redefinisjon av tingenes bruksområde, en omfordeling av lekens tid og rom og en omrokering av forholdet mellom de lekende. Det er gjennom leken at dukkene kan få liv og at trappegelderet kan være en hest. Gjennom denne leken gis den lekende definisjonsmakt overfor det hun leker med. Som Rancière formulerer det, kan ikke den lekende gjøre noe med det hun leker med som ikke har betydning. Det estetiske objektet er oppslukt av denne definisjonsmakten (2008: 541). «Sapphofragmenter» er et spesielt godt eksempel på hvordan en tekst kan fremstå som en lek med enkelte konvensjoner og dermed skape en ny fordeling av det sanselige. Gjennom å la tekstfragmentene stå med store semantiske mellomrom er det opp til leseren hvilke tekstfragmenter hun vil og ikke vil koble sammen, og hvilken mening som kan leses inn i forholdet mellom tegn og tegn. Den gjennomskinnelige tekstfragmentene kan dermed leses som en implisitt kontekstualisering av leken som vil være tilgjengelig bare i rett lys, i riktig papirkvalitet og for leseren som er villig til å lese mellom linjene.

Som tidligere nevnt er synet og øynene et tema i teksten. Jeg har argumentert for at fokuset på og tematiseringen av sansningen i boka i seg selv kan stå for en omfordeling av det sanselige. Det at sansens beskrives på en måte som tar bort selvfølgeligheten de ofte ellers er svøpt i, blir selve sansningen tilgjengelig for leseren på nytt. Mørke som sådan eksisterer ikke, bare som et fravær av lys. Lys er en form for elektromagnetisk stråling og synlig lys er visse

²⁸ Med utgangspunkt i hvordan forfatteren og anmelderne forholder seg til teksten på en alvorfylt måte.

bølgelengder av elektromagnetisk stråling som forårsaker synsinntrykk i det menneskelige øyet. Store deler av vårt persepsjonsapparat er dermed avhengig av lysets samarbeid med øyet. Vi trenger lys for å kunne lese, og enkelte tekster krever mer lys enn andre. *Om mørke* er en av disse. En kan si at mye av bokas politiske potensial ligger i bevisstgjøringen av disse elementene. Likesom mørke bare eksisterer som et fravær av lys, er det estetiske regime for identifisering av kunst kun virksomt i møte med en mottaker som kan stå for denne identifiseringen. Den implisitte kommunikasjonskontrakten i boka forteller oss at hvordan vi oppfatter tingene, i stor grad er kontekstbasert, både fundert i språket, papirkvaliteten, i fotoet, fotoets gjengivelse av lys og mørke og den overordnede evnen til å se. Disse elementene bidrar til å synliggjøre den implisitte modelleseren og den implisitte modelleserens rolle. Øyet og synet er tema i boka og i «Sapphofragmenter» og det belønner den seende leseren med de bleke konturene av en tekst mellom linjene.

3.9. Hvordan er dette politisk?

Jeg har i dette kapitlet argumentert for at en boks estetiske betingelser også beror på formidling gjennom materialiteten. Jeg har forsøkt å se på enkelte kommunikasjonsteoretiske aspekter ved å forsøke å sette ord på hvordan boka gjennom sin materialitet og paratekst kommuniserer med en leser. Dette er noe jeg vil utdype ytterligere i kapitlet om leseren.

I sin artikkel «Kunsten som grep» fremhever Skjlovskij *underliggjøringen* som kunstens fremste funksjon. Gjennom å vise oss ting på nye måter skal kunsten bremse opp de automatiserte prosessene som preger menneskets virkelighetsoppfattelse. Dikningen vil ofte være en tenkning i bilder. Bildene skal aktivere leserens forestillingsevne, og gjennom retoriske figurer skal leseren kunne se ting på en ny måte, og legge merke til ting som man ellers ikke legger merke til. Jeg har demonstrert at *Om mørke* i form av materialitet og paratekst bidrar til en slik underliggjøring eller desautomatisering. I prologen utdypes dette ytterligere når grammatiske elementer som leddsetningen og kolonet får en ny funksjon i sammenhengen de står i. Det blir med dette tydelig at elementene i kunsten og dermed også kunsten selv får betydning ut fra de relasjonene den trer inn i. Kunst gir dermed mening til en måte å sanse på som forstyrrer hvordan meninger vanligvis blir etablert og formidlet, skriver Ranciè i *Sanselighetens politikk*. Dette kapitlet har sannsynliggjort at Klougarts *Om mørkes* materialitet og paratekst kan bidra til en omfordeling av det sanselige i og med at den gir tause objekter en stemme som vanligvis ikke blir hørt. Disse stemmene er imidlertid ikke stemmen til potensielle politiske subjekter, men til selve utsigelses- og resepsjonssituasjonen:

Til grammatikken som system, tegnsettingen og den kritiske leserens refleksjonsevne, til fotografiet, til lyssettingen og til papiret som mer enn blanke ark.

Kanskje dette i sin tur kan tolkes som en protest mot autonomiestetikkens «bare tekst»-ideal? Det er etter denne oppgavens problemstilling ufruktbart å skulle drøfte et kunstobjekts politiske potensial separat fra dets distribusjonelle kår, på samme måte som man i møte med tekstfragmentene semantisk binder dem sammen av det som skiller dem typografisk. Vi ser i det ovennevnte at alt eksisterer i en kontekst og tolkes ut fra denne konteksten, selv om det tilsynelatende er gjort forsøk på å oppløse alle former for sammenheng. Dette kan i sin tur kobles til prosjektet estetikkens politikk, som også må ses som et aspekt ved det historiske forholdet mellom tekst og kontekst og mellom forskjellige tekster. Politikken eksisterer historisk og samfunnsmessig, akkurat som kunstverket også gjennom sin materialitet er historisk og samfunnsmessig. Bare *i* samfunnet og historien kan kunsten være politisk. Å snakke om verkets egen *metapolitikk* som et autonomt, enhetlig og lukket system som bare kan forstås utfra verkets egne rammer, fjerner etter min mening det logiske utgangspunktet som sier at teksten må kommunisere med en leser for å bli oppfattet politisk. Når jeg tidligere har sitert Rancières utgangspunkt, nemlig at skriften er en åpen og adresseløs henvendelse (se eks. Rancière 2004: 14), ser vi at dette skriftsynet ikke er forenlig med det jeg har diskutert i dette kapitlet. Da jeg ser det slik at tekstens estetisk-politiske utgangspunkt er kommunikativt, er det kun når tekstens kommunikative potensial realiseres, at estetikkens politikk kan finne sted. Denne påstanden drøftes ytterligere i neste kapittel som skal handle om språket.

7 Språket

Krystallet og litteraturen deler meget. Stof der holdes fast i et særligt mønster,/ bestemt af nogle særlige regler. Strukturer der gentager sig selv overalt (83).

7.1 Språklige definisjoner

I dette kapitlet skal jeg se på språklige særegenheter i *Om mørke* for å gjennom dette drøfte bokas politiske potensial i et kommunikasjonsestetisk perspektiv. Koden som *Om mørkes* materialitet kommuniserer, bidrar til å bremse persepsjonsprosessen og gir stemmer til nye objekter i form av en omfordeling av oppmerksomheten disse elementene tillegges. Fordi jeg tidligere har argumentert for at det er erindringen som står sentralt, vil den språklige dokumentasjonen av denne stå sentralt i dette kapitlet.

Jeg vil begynne med å gjøre rede for hva som i det følgende vil ligge i begrepet «språk», før jeg fremlegger teori og deretter gjør et forsøk på å kartlegge *Om mørkes* språklige særegenheter gjennom stilistisk metode.

7.1.1 Langue, parole og poetisitet

Blant språkforskere har det til enhver tid rådet uenighet om forholdet mellom språksystemet og språkbruken. Den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure fremla de tre påståtte motsetningene *langue/ parole*, *signifiant/ signifié* og *diakroni/ synkroni* i det som etter hans død ble samlet og utgitt under navnet *Cours de linguistique générale* (1916). Jeg sier «påståtte» fordi verket etablerte en konsensus om at språket skulle studeres som et lukket og autonomt objekt fordi tegnet og innholdet bare ville ha forbindelse innad i et statisk og regelstyrt system. Forfatterne av *Tekst og historie. Å lese tekster historisk* redegjør i innledningen for hvordan man tidligere har feillest Saussures lingvistiske prinsipper og oppfattet ham som «språkmetafysiker og abstrakt objektivist» (Riiser Gundersen og Jordheim 2008: 13). Forfatterne påpeker at Saussure innledningsvis i *Cours de linguistique générale* skriver at lingvistikken som en del av en mer allmenn vitenskap har sitt mål å studere «'tegnenes liv i det sosiale livet', deres konkrete og dynamiske historiske eksistens. Enda tydeligere kommer tegnenes og språkets forankring i det sosiale uttrykk i ideen om en kulturell 'kontrakt' bak språket: *Langue*, sier Saussure, er det samme som 'den sosiale delen

av språket'; den eksisterer bare i kraft av en form for kontrakt inngått mellom medlemmene av et fellesskap» (ibid.²⁹). Jeg vil bruke dette som utgangspunkt for å argumentere for at språket, både språkssystemet og den individuelle språkbruken er sosiale systemer som er gjensidig avhengig av hverandre. Tekstens kommunikative potensial er nedfelt i en slags kontrakt mellom språkbrukerne og språkssystemets doble bestanddeler:

På ethvert tidspunkt impliserer språket på samme tid et system og en evolusjon, en institusjon i nåtiden og et produkt av fortiden. I første omgang synes det veldig enkelt å skille mellom et system og dets historie, mellom det det er, og det det var, men i virkeligheten er forholdet mellom disse to så nært at det er vanskelig å skille dem (Saussure 1967 sitert i Asdal et al. 2008: 14).

Asdal et al.s anvendelse av den delen av Saussure-resepsjonen som tillater en lesning av språket som dialogisk og av *parole* som selvstendig operativ del av språkets utvikling, utgjør et språksyn som må forstås i en prosessuell utfoldelse og ikke i relasjon til allmenne strukturer og former. Dette er et viktig aspekt ved min fortolkning av språket i *Om mørke*.

Lingvistisk metode utgjør imidlertid ikke noen fullgod modell for å forstå det litterære språket, og spesielt ikke det språket vi forstår som poetisk ladet. I dagens moderne poesi, for eksempel representert ved Jan Erik Volds dikt, er det ikke lenger regler for hvilke temaer som skal behandles etter hvilke stilistiske konvensjoner. Utgangspunktet for skillet mellom poetisk og ikke-poetisk språk må i disse tilfellene ligge i språkets referanseverdi *i* utsigelsessituasjonen. Et utgangspunkt er at språket alltid har fiksjonalitet, og at det derfor alltid finnes en egen referanse i språket som kan leses som selvrefleksiv. «I en viss forstand stiliserer og forvandler enhver verbal handling den hendelsen den fremstiller. Hvordan den gjør dette, blir bestemt av dens tendens, dens emosjonelle innhold, publikumet den er adressert til, den preliminare 'sensuren' den gjennomgår, forrådet av etablerte koder den bygger på», skriver Roman Jakobson i «Hva er poesi?» (2003: 114). Tegnet er både identisk og ikke identisk med sitt objekt, det etablerer en virkelighetsreferanse som det poetisk ladede språket oppløser. Når tegnet leses slik, har det poetisitet, ifølge Jakobsons artikkel.

Hvorvidt språket har poetisitet, beror altså på leserens lesning og oppfattelse av den språklige referansen, ifølge Jakobsons teori. Jeg mener imidlertid at det finnes det noen egenskaper ved språket i *Om mørke* som innbyr til en poetisk lesning. Ifølge Jakobsons «Lingvistikk og poetikk» (1978: 120) er atskillelsen av områdene lingvistikk og poetikk er

²⁹ Saussure 1967:31 og 33

basert på en misforståelse og en feiltolkning av kontrasten mellom poetiske og andre former for verbale strukturer. Denne påstanden går jeg bort fra når jeg i det følgende forsøker å kartlegge noen særegenheter i språket i *Om mørke* som jeg betrakter som utpreget poetiske, og – politiske. Metoden for å gjøre dette trenger imidlertid en teoretisk introduksjon.

7.2 Stilistikk

Det vi utfra det ovennevnte kan konkludere med, er at *språket* som sådan kun eksisterer i et dynamisk og skiftende forhold mellom brukerne og deres forhold til et system. I en litterær tekst vil brukernes referanser til språkssystemene være mer tvetydige og dobbeltbunnete fordi den verbale referansen alltid er dobbel. Og når språkets helhet kun har en virtuell eksistens, er *stilen* den aktuelle siden ved det, skriver professor i fransk litteratur og kultur ved Københavns universitet Carsten Meiner i sin artikkel «Deleuze and the Question of Style» (1998). Dette er årsaken til at jeg i det følgende velger å bruke enkelte begreper fra stilistikken for å finne en politisk innfallsvinkel til *Om mørke*. Den østerriksk-ungarske litteraturkritikeren, romanisten og filologen Leo Spitzers *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics* er et verk som behandler et krysningspunkt mellom lingvistikk og litteraturhistorie, og som åpner med en redegjørelse der arbeidet med å avdekke forbindelseslinjer står i sentrum. Metoden arbeider med språklige avvik og påfallende uttrykksmåter gjennom ganske enkelt å utheve dem fra konteksten de står i (Spitzer 1967: 11). Gjennom en kvantitativ undersøkelse kryssjekker han ordfunn med så mye relevant materiale som mulig i et forsøk på å kartlegge en språklig harmoni. Når disse uttrykksmåtene lar seg summere, identifiserer Spitzer dem med et psykologisk *etymon*, eller stamord, som eksempelvis kan referere det litterære til en sosiokulturell kontekst. Dette gir et utgangspunkt for å arbeide med verket, for eksempel med utgangspunkt i en hypotese om litteraturens samtid og sosiokulturelle kontekst der metoden fungerer i en hermeneutisk sirkelbevegelse mellom hypotese og lesning. En slik oppmerksomhet for det språklige idiomet kan være en interessant måte å bearbeide det sosiale aspektet rundt det dissensuelle språket i *Om mørke*, og vil kunne åpne for å avslutningsvis gjøre en lesning av verket som inkluderer en modelleser.

Stilistikken har blitt kraftig kritisert fra flere hold, mye fordi den ser ut til å forsøke å postulere en objektiv formell virkelighet bak litterære verk. En vesentlig kritiker er Stanley Fish, som argumenterer for nytten av en *affektiv stilistikk* (Fish 1979: 91), der

betydningsinnholdet i teksten er relatert til leserens aktivitetsnivå. Kartlegging av lingvistiske observasjoner dreier seg i Fishs affektive stilistikk primært om å artikulere hvordan *lesere* setter språklige mønstre de *selv* oppfatter i møtet med en tekst på begrep. Forholdet til fortolkning blir dermed arbitrært fordi det som for mange fortøner seg som fakta, dreier seg om tolkning hos Fish. Den affektive stilistikken harmonerer godt med estetikkbegrepet jeg benytter meg av i denne oppgaven, og vil være utgangspunkt for de stilistiske observasjonene jeg gjør meg i det følgende.

7.2.1 Deleuzes stilistikk

I kapitlet om sjangeren nevnes den organiske og ikke-organiske organiseringen av et verk som satt opp mot Deleuze og Guattaris rhizom, soppformen, som legger opp til en horisontal fordeling av stoff med et språk som «vokser ut fra midten». Dette kan igjen linkes til Deleuzes egen forståelse av stilistikken. Det blir ikke plass til noen fullstendig redegjørelse for Deleuzes stilistikk her, men enkelte elementer som jeg mener harmonerer særlig med denne oppgavens estetisk-politiske utgangspunkt vil likevel bli redegjort for her, med utgangspunkt i Carsten Meiners forståelse av dem. Meiner foreslår å se Deleuzes stilbegrep i sammenheng med immanensplanet slik det beskrives i *What is Philosophy?* (1991), der stilen ses som en strukturering av tankens bevegelser mellom det empiriske og det transcendentale. «Style would be a question of the organization of thought in general and subsequently a question of the style of *thinking* of a syntax, the style of *thinking* of a science, the style of *thinking* of a sport or the style of *thinking* of a human being» (Meiner 1998: 163). Stilen, slik den beskrives hos Deleuze knyttes til Rancières deling av det sanselige, også fordi stil her er knyttet til den empiriske organiseringen av tanker, og fikseringen av tanker i kvaliteter (Meiner 1998: 163–164).³⁰ Dette kan relateres til Deleuzes platonkritikk der han fremhever *simulacra*, kopier som ikke har immanent likhet til ideene de representerer, som noe som kan skape transcendens i tankeprosessen. Hos Platon er disse kopiene farlige fordi de gjennom sin ikke-likhet med ideene leder tanken vekk fra tingenes essens. «A simulacrum is the place where heterogeneous and contradictory elements assemble to form an illogical and unpredictable entity» (Meiner 1998: 164). Det sentrale for Deleuze, skriver Meiner, er at simulacra, ved å tvinge tanken til å overskride sine representasjonelle grenser, konfronterer den kantianske oppfatningen av tenkning med et problem. Dette er relatert til Kants teori om

³⁰ Hverken Meiner eller Deleuze nevner Rancière eksplisitt i tekstene som siteres her, men sammenligningen er likevel nærliggende.

forståelse og identifikasjon som dét som gjør persepsjonen av et objekt mulig fordi sansningen kobles til forståelsen, noe som lar oss *sanse*, huske eller forestille oss dette objektet som det *samme* objektet. Simulacra bryter med dette gjenkjennelsesparadigmet fordi det integrerer elementer som *ikke* kan representeres av forståelsens enhet i det transcendentale subjektet, som tvinger et av fakultetene (tankens modi) til sin yttergrense. For Deleuze er simulakraet et bevis på at det sanselige ikke bare er noe med en *a posteriori* forskjell, men at det sanselige faktisk inneholder en *a priori* forskjell som kommer før den representasjonelle akten. Meiner foreslår en ny stilistikk basert på å koseptualisere forskjell, eller simulacra. Metoden skal vise hvordan simulacra forstyrrer forståelsens enhet og forvrenger den representative tankeakten. En slik stilistikk kan fungere som en metode for å avdekke sanselige omfordelingsprosesser, i rancièrsk forstand. Meiner foreslår å forstå stil som noe som aktualiserer et bilde av tanken gjennom lingvistiske, figurale og narrative former. Her er stil en dimensjon ved tanken og ikke et avvik fra dens gitte former/normer. Her er bildet av tanken et bilde på hvordan den håndterer en idé som per definisjon er problematisk; det er et bilde på måten tanken strever med en idé, skriver Meiner. «It is the style that actualizes the shock between idea and thought by presenting it in a formal textual context in no way rendering the notion of deviation, for example new forms, rare tropes, strange narratives, pertinent for the discussions on style.» (Meiner 1998: 168–169).

7.3 Om mørke

Stilistikken går ut på, gjennom kvantitative undersøkelser, å avdekke særegenheter ved språket og sette det inn i kontekst. Et naturlig sted å begynne er ordforrådet. I møte med *Om mørke* er det ikke et stort ordforråd som gjør teksten vanskelig tilgjengelig for leseren. Teksten må påstås å ha et normalt ordforråd sammenlignet med annen skandinavisk samtidslitteratur. Det er imidlertid mulig å skille ut et knippe ord og tema, enkelte *vanegloser*, som er særegne for denne boka. Ord som øyne, perler, steiner, sirkler og alt annet som er rundt, lys, mørke og alt som relaterer til farger, fjell, byer, natur og menneskekroppen og sykdommen, kjærligheten, avstanden og smerten relatert til forholdet. I Ulla Albecks *Dansk stilistik* (1979) står det at substantivdominans ofte kjennetegner høytidelig språkbruk, til forskjell fra mer folkelig muntlig språk der verbfrekvensen er høyere (28–29). *Om mørke* er en substantivdominert bok. Det kan vi tydelig se i et tilfeldig utvalgt avsnitt:

Havet, der bliver båret ind i **værelset**./ Båret op nede fra **bugten**, gennem **byen**, ind over den svedne **plæne** gennem **figentræets grene**./ Gennem **oliventræets grene**, **citronplantagen**. /Gennem **birketræerne**./ **Sneen** og **sommeren**, gennem **sprækkerne** i **skodderne** (79, min utheving).

Ifølge Albeck er normal substantivprosent i høy- eller normalprosa normalt på rundt 20%, mens den i poesi normalt ligger mellom 25 og 48% (1979: 29). I dette sitatet finner vi en substantivprosent på nærmere 43%, noe som normalt fører til at vi leser teksten som poetisk ladet. I dette sitatet, og mange andre i *Om mørke*, er det naturordene som dominerer. I andre deler er det vaneglosene som teksten kulminerer i: «Det er ret brutalt, synes hun, men samtidig ret flot. Det siger hun højt, / han nikker./ I **koncentriske cirkler** fra et midtpunkt breder **sygdommen** sig ud i **haven**» (169, min utheving); «Er **solen** det samme som **øjet**. Er **sol**./ At gå ud på den anden side af **byen**, ud til slusen, som at skrælle en frugt og stå med **noget meget lyst** mellem **fingerne**» (Klougart 2013: 187). I sistnevnte ser vi også den særegne syntaksen som jeg har diskutert i kapitlet om materialiteten. Det er denne syntaksen som er objektet for min videre analyse i dette kapitlet.

Ordet syntaks kommer fra gresk: «syn» betyr sammen og «taxis» betyr anordning eller organisasjon. Syntaksen er altså en måte å organisere ulike akser som kombineres, sekvenseres og utvikles i temporale forløp. Dansk er, som norsk, et svakt syntetisk språk. Det betyr at ordstillingen er det hovedsakelig meningskonstituerende elementet i språket. Plasseringen av ordene i en setning kan fortelle oss hvem som utfører en handling i tillegg til at plasseringer av adverbialer vil gi en indikasjon av tid og sted, og tiden og stedets funksjon i ytringen. I det følgende vil jeg undersøke hvordan tekstens erindrende passasjer gjennom det løsrevne og fragmenterte kommer til uttrykk i språkets materialitet. Først vil jeg demonstrere hvordan syntaksen forsøksvis konstitueres i prologen i *Om mørke*, før vi vil se på hvordan den åpne erindringen illustreres i en ambivalens mellom linjebrudd og syntaks. Til slutt belyses enkelte partier der syntaksen og forbindelsesmulighetene er mer lukkede. For å understreke at det dreier seg om sansninger i språket og ikke kun om lingvistiske strukturer, er det den følgende analysens formål å bidra til å kartlegge *Om mørkes* implisitte modeller.

7.3.1 Bokas og sansenes åpning og syntaksens tilblivelse

Stil er en måte å strukturere hvordan man *tenker* over elementer i en tekst, og hvordan disse tankene kan bli utvidet gjennom det en oppfatter som avvik fra eller utvidelser av den empiriske normen.

Alt det øjnene ser, det blikket falder på./ En taske, der bliver sat på gulvet og er: en taske der bliver sat på gulvet. Tingene forbliver ting og på den måde *her*. Rummet er ikke sprængt, kronologien er ikke sprængt – ingen af delene har nogensinde været samlet på den måde. Ligesom at *jeg* altid har været *hende*, og *du* altid *ham*; der er ikke nødvendigvis noget problem i dét. (7).

I kapitlet om materialiteten har den interessante syntaksen og hvordan det løsrevne subjektet etablerer betingelsen for bokas oppstykkede og fragmentariske diskurs blitt drøftet i et kommunikasjonsestetisk perspektiv, men passasjen har også mange interessante aspekter for en stilistisk lesning. Hos Deleuze ses romanens åpning som en sansningens åpning, noe som speiles i syntaksen i denne passasjen. Avsnittet begynner med en enkel, oppstykket sansning før neste setning utvides med en persepsjon og en gradvis assosiativ og grammatisk utvikling av det persiperte.

De to første (ledd)setningene konstituerer subjektet som her er en etablering av blikket og synet, før det i neste setning utvikles en adjektivisk leddsetning (En taske, **der bliver sat på gulvet**). Dette inngår i to speilende setninger som kan tolkes på to forskjellige måter. Det såkalt fiksjonelle kolonet skaper en dobbeltbunnet meningsforbindelse; én på bakgrunn av syntaks og én på bakgrunn av tegnsetting: En taske, der bliver sat på gulvet (subjekt) og er (verbal): en taske der bliver sat på gulvet (subjektspredikativ)), eller En taske, der bliver sat på gulvet (subjekt) og er (verbal): En taske der bliver sat på gulvet (subjekt). Den første tolkningen er altså basert på syntaks, og den andre på tegnsetting.

I et deleuziansk perspektiv er disse to mulige teksttolkningene interessante fordi de på den ene siden tilsynelatende ser ut til å forsteine forholdet mellom ideen (subjektet) og kopien (predikativet), mellom det persiperte og de tilhørende assosiasjonene. Setningspar som disse insisterer på ontologiske identiteter som «jobb er jobb» og «gutter er gutter», men her må vi merke oss kommaet som er til stede i første (ledd)setning ikke er der i tvillingsetningen på andre siden av kolonet. Den immanente likheten mellom de to setningene er derfor bare tilsynelatende, og tvillingsetningen kan forstås som et simulacra som forvrenger forståelsens enhet. På den andre siden kan man la kolonet skille setningene fra hverandre der verbalet konstituerer den første setningens slutt, og som dermed får setningen til å handle om taskens eksistens, dens væren, gjennom å bli satt på gulvet. Setning nummer to blir en slags

bekreftelse av det første bildet, og som kanskje virker mer automatisert fordi kommaet mangler.

Vi ser at det i løpet av bokas fire første del- og helsetninger etableres et bilde, en persepsjon, men at det i utbyggingen av syntaksen umiddelbart etableres en usikkerhet mellom tegnenes virkelighetsreferanser og referansene seg imellom, samtidig som én lesning tilsynelatende insisterer på likhet mellom ideen og assosiasjonen. Tolkning nummer to av dette setningsparet vil insistere på at tasken er, at den eksisterer ved å bli satt på gulvet.

Helt fra første setning finner vi anaforiske gjentakelser av enkle, spesifikke sansninger av potensielt ontologisk identitet; ikke på det man ser, men at man ser det man ser, eller kanskje det man tror man ser. I neste setning presenteres et stedsadverb, *her*, i forbindelse med den konkrete sansningen og observasjonen, som en del av et adverbial som både kan beskrive måte og årsak: «Tingene forbliver ting og **på den måte *her***». (boys will be boys) Dersom vi leser det som et årsaksadverbial, er det tingenes ontologiske identitet som gjør at de kan være *her*. Subjekt-predikativ-konstellasjonen utvikles med et adverbialledd som knytter persepsjonen til et uttrykk om nærhet, måte og årsak, i en tempus som på samme tid uttrykker samtidighet og kontinuitet (forbliver). Gjennom den enkle, tilsynelatende ikke-assosiative sansningen blir *det kronotopiske*, sted og tid, knyttet sammen med det å se og sans et enkelt objekt. Dette er selve essensen i erindringspoetikken: Den prosessuelle syntaktiske tilblivelsen kan settes i relasjon til hvordan erindringen fungerer: Minner forekommer først uten kontekst, gjerne som et enkeltstående bilde, og det er deres særegenhet som holder dem i hukommelsen, *her*.

I neste setning videreutvikles bevisstheten fra den enkle sansningen til refleksjonen over sammenhengen, og til bokas filosofiske utgangspunkt: «Rummet er ikke sprængt, kronologien er ikke sprængt – ingen af delene har nogensinde været samlet på den måde.» Skildringen går fra å omfatte selve persepsjonen til å omfatte det som *ikke* er; ingen kronologi, intet rom, ingen samling. Her figurerer nok en gang forrige setnings måtesadverbial som her ikke er like tvetydig, på samme måte som subjektene og predikativene i det ovennevnte blir anaforisk gjentatt. Denne perspektivering av grammatiske og typografiske elementer i forskjellige kontekster må sies å være et påfallende for stilen i *Om mørke*. Femte setning tilføyer fire personlige pronomen i henholdsvis subjekts- og objektsform i en komparativsetning til den foregående. Vi introduseres for et tekstlig *jeg* som alltid har vært *hende*, og et *du* som alltid har vært *ham*. Den forrige setningens *aldri* mot denne setningens *alltid* danner bokas første dikotomi. Med dette presenteres et av vilkårene

for mange av tekstene i *Om mørke*: Tingene kan oppleves med indre subjektivitet og med ytre objektivitet, uten at man nødvendigvis opplever det som problematisk. Dette prinsippet gjelder i stor grad i *Om mørke*. I dette sitatet introduseres en perspektivisk lek med pronomener, som til dels er gjennomgående gjennom hele boka; personer, erindringer og minner skildres zeugmatisk, ofte uten andre markører enn pronomensskiftet.

I dette korte utdraget settes flere av betingelsene for *Om mørke* som verk. Det løsrevne subjektet, erindringens og persepsjonens tilsynekomst i tekstens materialitet slik det speiles i syntaksen. Enkelte elementer blir tilsynelatende anaforisk gjentatt, men dersom man ser nøye etter, er det noen elementer som bortfaller fra første til andre gjentakelse. I de første tvillingsetningene forsvinner kommaet mellom subjektet og leddsetningen i den andre setningen, mens gjentakelsen av «på den måte» har langt mindre tvetydighet enn den første. Assosiasjonene blir utviklet samtidig med syntaksen, og nye grammatiske elementer blir introdusert samtidig med økt innsikt. Her, i umiddelbar tilknytning til parateksten, ligger fundamentet for erindringspoetikken.

7.3.2 Kropp og erindring: Syntaks og semantikk

En bevægelse ind og ud af kroppene, en genkommende erindring, der vandrer mellem os. Eller en genkommende vrede, man ikke helt forstår. Et fælles reservoir, blodårernes hele tiden finere forgreninger; noget der bevæger sig op gennem tiden og slår tilbage (7).

Der erindringen allerede har vært vagt illustrert i syntaksen, introduseres den nå helt konkret i teksten. Den sammenlignes med det jeg tolker som et bilde på den vekslende subjektiviteten, indre og ytre fokalisering. Omdreiningspunktet i teksten er bevegelsen, fra den fysiske bevegelsen inn og ut av kroppen, nærmest som en kameralinse eller en tekst med vekslende intern og ekstern fokalisering, til den overført vandrende erindringen, sinnsbevegelsen, og blodårene som igjen vender fokaliseringen inn i menneskekroppen. Disse similene forenes av bevegeligheten og forgreningene. Erindringen kan sies å være et tematisk utgangspunkt, og syntaksen og syntagmene et slags simulacra, ikke for erindringen i seg selv, men for hvordan vi er vant til at erindringen fremstilles. Dette konstituerer et ledd i subjektets selvrepresentasjon, der den glidende bevegelsen mellom innsikt og undring representerer subjektets identifisering med erindringen og sansningen. Erindringen av fortiden konstituerer tekstens nåtidige omdreiningspunkt.

Hittil kan vi konkludere med at tekstens logikk dreier seg rundt det løsrevne og

fragmenterte minnet, erindringen og persepsjonen, og disses materialisering i teksten. Teksten åpner gradvis opp for persepsjonen og persepsjonens assosiasjoner, før innsikt, personer og kronotopi blir innført i teksten. På samme måte som Platon hevder at den immanente likheten er essensiell for gjenkjennelsen av et objekt, er den *tilsynelatende* anaforiske gjentakelsen i stor grad tilstedeværende i *Om mørkes* prolog. Vi ser eksempler på hvordan likheten til en viss grad oppheves gjennom små variasjoner i grammatikken som i en viss grad avviser ontologiske identiteter. På denne måten kan man hevde at anaforen som retorisk figur transcenderer teksten og forskyver forholdet mellom sansning og identitet, i tillegg til at figuren *i seg selv* får transcendens. Transcendens finner vi også i den gradvise tilblivelsen av syntaksen som går langt i å etterlikne erindringens og sansningens tilsynekomst, fremfor å være et nøytralt redskap for å beskrive den.

Syntaksen kan leses som det mest særegne ved grammatikken i *Om mørke*. Hittil har vi sett hvordan løsrevne fraser og leddsetninger har en særstilling i boka der de ikke tilknyttes en helsetning, men i stedet får stå fritt og konstituere sin egen mening i sammenhengen. Og det er kanskje nettopp sammenheng som er nøkkelen for å forstå syntaksens rolle i *Om mørke*. Syntaksen illustrerer den særegne sansningen og erindringens tilsynekomst i sin materialitet. På samme måte som erindringen gjerne kommer til syne uten kontekst, står de løsrevne leddsetningene og frasene løsrevet fra det grammatiske imperativet det er å tilknytte dem en helsetning. På denne måten får det som, etter grammatiske regler, ikke har noen funksjon i seg selv, og som dermed ikke kan stå alene, sin helt særegne betydning når det gjør nettopp det. Skriftlige hierarkier blir utfordret gjennom det løsrevne og fragmentariske.

En annen særegenhet i *Om mørke* er tvetydigheten i forholdet mellom syntaks og typografi. I den første tredjedelen av boka fremstilles handlingen ofte gjennom enkle, ofte fragmentariske setninger skilt med punktum og gjerne også et semantisk avbrekk: «Min krop som den var, en lejlighed, en by./ *Inden du vågner.*/ Bjergene eller et syltetøyglass med en enkelt perle» (16). Flere passasjer består, som denne, av en rekke leddsetninger og løststående subjekter og nominalfraser. Kombinasjonen av linjebrydd og oppstykket syntaks oppstykker tekstflyten og skaper en usikkerhet rundt forbindelsen mellom setningene. Som i lesningen av «Sapphofragmenter» vil en kausalitetssøkende leser forsøke å finne logiske forbindelser mellom «Min krop, som den var,» ; «en lejlighed, en by» og «*Inden du vågner.*» Her vil det være typografisk naturlig å sette «Min krop, som den var,» sammen med «en lejlighed, en by.», mens «*Inden du vågner.*» mister mye av forbindelsen til de øvrige frasene på grunn av

plasseringen på en egen linje og bruken av kursiv. Like fullt er denne leddsetningen sammen med den første de eneste som inneholder et verbal, hvilket gjør at man umiddelbart ønsker å tilknytte dem hver sine subjekter eller predikativer: Kroppen var en leilighet eller en by, mens søvnen, før du våkner, rommer drømmer om det store, massive, og det enkle knusbare, som i sitt store tomrom rommer én enkelt verdi. De to leddsetningene lar seg ikke knytte logisk sammen på grunn av tempus fordi bruken av preteritum i den første vanskeliggjør en sammenheng til den neste som står i presens.

Andre steder skaper linjebruddene mindre tvetydighet, men legger i stedet føringer for lesetempoet og poetisitetsfølelsen. «Lyset i de blå timer. En tanke: at alting er i gang med at gå under,/ malingen på vitrineskabet som skaller, som min hud i sommer, dine rynker omkring øjnene og munden, dagen forsvinder» (19). Også her er det naturlig å sette «At alting er i gang med at gå under,» opp mot «malingen på vitrineskabet som falmer». Tematisk virker de naturlig å koble sammen: Den falmende malingen på vitrineskapet er en del av den samlede undergangen, som er kiastisk omsluttet av lyset i de blå timene og dagen som forsvinner. I dette eksemplet er den tematiske likheten så stor, og bildene så håndgripelige at det lett lar seg lese som poesi. I tillegg sier linjebruddet noe om lesetempo. Lyset i de blå timene utløser tanken om undergangen. Deretter akselererer assosiasjonene i en bevissthetsstrømlignende passasje hvor subjekt eller subjekt sideordnes, skaller av, skrumper inn og forsvinner. Vi kan merke oss at også dette avsnittet er fragmentert i syntaksen, som om syntaksen speiler objektene som allerede er i ferd med å forvitte. Den eneste helsetningen er «dagen forsvinder», som, på samme måte som dagen forsvinner, tilsynelatende blir slukt i strømmen av leddsetninger og nominalfraser. Eksempler som dette kan tilkobles Rancières politikkbegrep på et rent grammatisk nivå: De grammatiske hierarkiene blir utfordret, og i eksempler som dette blir underordnede strukturer som fraser og leddsetninger, såpass dominante i sin egenart at de ikke blir synlig underordnet hovedsetningen de er tilknyttet. Dette omrokerer fastsatte strukturer i språket, og illustrerer et element i erindringspoetikken: Det enkelte minnet kan bety mer i seg selv enn konteksten det figurerer i.

7.3.3 En politisk erindringspoetikk:

I dette kapitlet har jeg arbeidet med å kartlegge enkelte stilistiske tendenser ved Klougarts språk som jeg oppfatter som særegent poetiske og politiske. Jeg har forsøkt å illustrere hvordan den løsrevne tanken, erindringen eller persepsjonen kommer til syne i en løsreven og fragmentert syntaks, og hvordan linjeavbrudd og tvetydige syntaktiske forbindelser på den

ene siden legger føringer for lesetempo, og på den andre siden skaper forskjellige meningsbærende forbindelser i teksten. Alt dette beror på leserens eget aktivitetsnivå, og på hvilke elementer hun tillegger mest vekt i lesningen. Er det typografien hun leser som det mest meningsbærende, eller er det syntaksen? Forsøker hun å skape sammenheng mellom de enkeltstående frasene og leddsetningene, eller lar hun dem stå for seg selv som illustrasjoner på menneskesinnets smidighet? Boka hevder å være en protest mot noen grunnleggende forhold, som jeg hittil i oppgaven har demonstrert flere eksempler på. I materialiteten fortøner protesten seg som en opphøyning av tekstens fysiske form, på papirkvaliteten, på fotografiets dokumentasjon av egen teknikk, og verdien av det tilsynelatende blanke arket. I mottakelsen av boka trekkes forfatterens evne til å dokumentere det løsrevne og fragmenterte som noe positivt. Først og fremst er det hennes evne til å omrokere og skape nyfordelinger av det sanselige som bejubles, selv om dette ikke sies eksplisitt av anmelderne. På mikronivå kulminerer protesten i at syntaksens hierarkier undergraves, at helsetningens overordnede funksjon undergraves av de frittstående frasene og leddsetningene, noe som, etter min mening, er det som utgjør den klougartske erindringspoetikken. Disse elementene er politiske slik jeg har valgt å forholde meg til politikkbegrepet i denne oppgaven, fordi de omdefinierer subjekts- og objektsposisjoner og sørger for en omrokking av det sanselige gjennom å omdefinere grammatiske og tegnmessige funksjoner. På denne måten får nye objekter en stemme i diskursen fordi man blir bevisst på konteksten de vanligvis virker i.

8 Leseren

Det har vært min intensjon å demonstrere hvordan dissensuelle forbindelsene underbygger denne oppgavens teoretiske utgangspunkt å operere med et tekstbegrep som også inneholder en implisitt leser. Med utgangspunkt i Rancières teori finnes det liten tvil om at *Om mørke* kan betraktes som et politisk verk i seg selv, men bokas potensial til å *gjøre* politikk finnes, etter denne oppgavens teoretiske utgangspunkt, i dens dynamiske og sosiale omgang med tiden, kulturen og leseren. Dette kapitlet vil bearbeide estetiske og historiske aspekter ved *Om mørke*, delvis etter oppgavens øvrige oppbygging, og delvis etter selve leseopplevelsen, og tar sikte på å avdekke *Om mørkes* leser, både som estetisk funksjon, som et sett med kompetanser og som faktisk person.

All litteratur *kommuniserer* eller forsøker å kommunisere med en leser. Litteraturen produseres, leses og fortolkes gjerne innenfor fortolkningsfellesskap der mennesker har lik forståelse av et kulturprodukt, og mye av litteraturens betydning finnes i spenningen mellom disse komponentene. Når man gjør en historisk lesning av et verk, er det da naturlig å ta utgangspunkt i tekstens tilblivelseskår. Disse føringene kan hjelpe oss med å kartlegge en tiltenkt leser av tekstene. På den estetiske siden vet vi at alle tekster og øvrige kunstprodukt har en bestemt appellstruktur etter hvor mye informasjon de gir til leseren gjennom fylte og tomme plasser i teksten. Teksten stiller visse krav til leseren som leseren må oppfylle for at boka skal kunne gi mening, og det er kombinasjonen av disse kravene og de gitte føringene som er grunnlaget for dette kapitlets søken etter en leser. I bearbeidelsen av den fysiske boka og formidlingsfeltet rundt den er det naturlig å fokusere både på kodene som brukes til å formidle boka til en potensiell kjøper og leser, og på den estetiske funksjonen som leseren kan fylle i møte med teksten. Det er imidlertid slik med *Om mørke* at de tomme plassene leseren skal fylle ut, ofte dreier seg om refleksjoner rundt tvetydige setninger, om å skape forbindelser mellom, eller på tross av typografi og syntaks, eller, til og med lyssetting. Denne aktiviteten kan vanskelig knyttes til en ren estetisk funksjon, og undersøkelsen av appellstruktur glir gradvis over i reelle kompetansekrav til en modelleser, og til slutt over i konkrete handlinger som bare kan utføres av et menneske. Kapitlet tar sikte på å summere oppgavens tidligere oppdagelser, og i denne summeringen finne en *implisitt modelleser*. Dette er et forsøk på å gi et svar på hvordan *Om mørke* kan formidle sansekunnskap, hvilken sansekunnskap som kreves av leserfunksjonen, og hvilke egenskaper dette kan svare til hos en

empirisk leser. Utgangspunktet for disse kravene er at boka skal kunne kommunisere med en leser og virke politisk.

8.1 Spor etter leseren

8.1.1 Hvem leser *Om mørke*?

Professor i Sakprosa ved Universitetet i Oslo Johan Tønnesson understreker i kapitlet «Leseren» i *Tekst og historie* viktigheten av å huske at forfatteren alltid er sitt verks første leser. Til en viss grad er verket alltid skrevet til og for henne selv, og, for å trekke inn Rancière i denne terminologien; hennes plass i delingen av det sanselige har mye å si for bokas kommunikative betingelser. Forfatteren som førsteleser er viktig for å forstå verket fordi verket faktisk blir til som en dialog mellom henne selv som forfatter og som leser av sin egen tekst (Tønnesson 2008: 266). Når man kommuniserer, må man alltid forestille seg en mottaker, og ytringene påvirkes av den eller de de er rettet mot, uavhengig av om det er en selv, en person man kjenner godt eller en person man aldri har møtt. Erfaringer og kjennskap til normer er det som gjør at antagelsene våre blir sett på som troverdige i en bestemt situasjon. Begrepet om en leser i teksten følger en tankegang om at det i enhver tekst og i ethvert kunstverk er inkorporert en leser eller tilskuer som mottaker og medskaper av kunstnerens budskap. Vi forholder oss til en idé om intensjonalitet i teksten som overskrider både forfatterens og andre opprinnelig involverte aktørers bevisste intensjon, skriver Tønnesson (2008: 281). En slik forestilling, fortsetter han, har igjen sammenheng med hypotesen at teksten foregriper svar på sine egne ytringer, jf. den russiske filosofen og litteraturkritikeren Mikhail Bakhtins dialogiske tekst:

Ytringa er ikkje berre knytt til føregåande, men også til etterfølgjande ledd i talekommunikasjonen. I det talaren skaper ytringa, finst dessa naturlegvis enno ikkje. Men ytringa vert frå første stund bygt opp med tanke på moglege svarandre [sic] relasjonar, og det er også i det vesentlege for deira skuld ho vert skapt. Dei andre, som ytringa vert laga for, spelar ei svært viktig rolle (Bakhtin 1998: 37–38 i Asdal et al 2008: 282).

Ifølge Bakhtins teori kan vi si at avsenderens gjetning manifesterer seg som en indre dialog hos tekstavsenderen, som samtidig retter stemmen mot en tenkt tekstmottaker, en modelleser. Her mener han alle spor en kan finne av en tenkt leser i en tekst. For eksempel vil man i en lærebok finne tydelige spor etter flere lesere, gjerne en bestemt type elev (nysgjerrig,

prøveforberedende, etc.) og etter læreren som blant bokas primærlesere. Det er disse sporene og føringene som mange kaller lesere i teksten, skriver Tønnesson (2008: 281–284).

Vi vet allerede at leserne av *Om mørke* i stor grad tilhører Danmarks litterære elite. Dette vet vi utfra omtaler på nett, anmeldelsene og nominasjonene til DR Romanprisen og Læsernes bogpris som blir nevnt i denne oppgavens innledning. Vi vet også at den blir lest i studiemiljøer og på Nordkurs på Schæffergården i Danmark. Etter et raskt googlesøk ser vi også at så godt som samtlige bloggomtaler er skrevet av kvinner, de fleste forholdsvis unge. Litteraturstudenter og litteraturvitere er godt representert blant *Om mørkes* leserskare. Dette ser vi også utfra bokomtalene på nett, der mange er skrevet av profesjonelle bokbloggere. I tillegg er det interessant å merke seg at det ikke forekommer diskusjoner om boka i kommentarfeltene til disse bloggene, noe som skulle tilsi at de få som uttaler seg om den, ofte blir stående ubestridte. Ellers er et vanlig diskusjonsforum *bokelskere.no*, der litteraturlesere kommer sammen og diskutere bøker de har lest. Her deler de meninger med hverandre i lett tilgjengelig diskusjonstråder, og forholdet mellom litteratur og leser er tett. *Om mørke* er ikke å finne på et slikt diskusjonsforum, noe som kanskje først og fremst peker på bokas utilgjengelighet, men også på det faktum at lesere ikke våger å uttale seg om den, kanskje på grunn av bokas overordnet gode mottakelse.

Et annet element som kan fortelle oss hvem som leser *Om mørke*, er hvem som kommer på arrangementer med Klougart. På Litteraturhuset i Oslo den 15. april 2015 samlet en gruppe mennesker seg for å høre Josefine Klougart i samtale med forfatterkollega Kjersti Annesdatter Skomsvold om Klougarts bøker, først og fremst *Om mørke*. Blant de fremmøtte som var gjenkjennelige for undertegnede, var masterstudenter fra Universitetet i Oslo, skuespillere fra Nationalteatret, filmskuespillere og flere mer eller mindre kjente forfattere, deriblant Jan Kjærstad. Også dette peker i retning av en profesjonell tilhengerskare. Men hvilke føringer i *Om mørke* er det som apostroferer akkurat disse leserne? Det skal jeg undersøke i det følgende.

8.1.2 Kulturkontekst

Kulturkonteksten *Om mørke* blir til i, er utpreget selvbiografisk og utpreget lyrisk, der mange av bøkene som skrives kan ses som protester mot litteratur som kategoriseres som

hurtiglesningsprodukter og mot denne litteraturens appellstruktur.³¹ *Om mørke* som verk kan også leses som en protest mot flere litterære prinsipper, og boka står i kontrast til en kommersiell tendens i bokmarkedet. Men boka står helt i ytterkanten av denne konteksten når det gjelder tilgjengelighet for leseren. At anmeldelsene ikke bidrar til å synliggjøre dette, er gjenstand for min kritikk i kapittel 5.

I kapitlet om mottakelsen har vi sett hvordan anmeldelsene av *Om mørke* er preget av bokas språk og formidlende betingelser. En boks kulturkontekst ses ofte over tid. For eksempel vil enkelte inneforståtheter i boka endre betydning etter hvert som bokas kulturkontekst endres, noe som gjør det nødvendig å se på på kulturkonteksten når man vil finne et verks implisitte modelleser. Det foreligger ingen begivenheter som har endret betydningsinnholdet i *Om mørke* fra utgivelsen og til i dag, men flere av anmeldelsene tar i seg bokas språk og formidlende betingelser, som om boka allerede har endret det danske språket drastisk. Dette endrer produktet fra et selvstendig kunstprodukt til en mal for retorikk og skriftspråk i prosessen mellom produksjon og distribusjon, selvfølgelig satt en anelse på spissen, noe som gjør at boka vil fremstå som uhyre viktig for enkelte lesere.

En kan si at formidlingsfeltet rundt *Om mørke* i form av anmeldelsene utgjør en *argumentasjon* for å fortelle en potensiell leser hva som er verdt å kjøpe og lese. En argumentativ sekvens er oppbygd av en makroproposisjon, som tilsvarer konklusjonen, og premissene for konklusjonen (Hågvar 2003:76). Maja Michelsen presenterer i sin artikkel salgsargumentasjonen til bokklubbene.no, og skriver at to vanlige former for argumentasjon er *sylogismen* og *enthymemet*, der sylogismen bygger på det som sies å være sanne premisser, mens enthymemet bygger på sannsynlige premisser (Michelsen 2010: 5). I formidlingsfeltet rundt *Om mørke* er enthymemet, som hos bokklubbene, frekvent i salgsargumentasjonen, og ett av premissene er ofte, eksplisitt eller implisitt, «alle leser denne boka.» (ibid.). I motsetning til på bokklubbene.no er ikke «alle» nødvendigvis en kvantitetsfaktor i møte med *Om mørke*. Likevel kan man argumentere for at betegnelsen *læserne* i Læsernes bogpris høres ut som et nøytralt tverrsnitt av en gruppe som leser, *leserne* i bestemt form. Det konnoterte budskapet i ordlyden til Læsernes bogpris og DR Romanprisen er at en stor gruppe står bak boka, og hvem kan ikke identifisere seg som *læser* eller DR-lytter? Formidlingsfeltet rundt *Om mørke* kan sies å skape en alle-som-har-kulturell-kapital-

³¹ Flere av Klougarts samtidige danske forfattere som Yahya Hassan, Asta Olivia Nordenhof, Maja Lee Langvad og Adda Djørup bruker seg selv og et poetisk språk, og tidvis også poesien som formidlingsform som litterær drivkraft.

leser-denne-boka-argumentasjon. For lesere som identifiserer seg med denne målgruppen, vil også påstanden «Bøker som alle med kulturell kapital leser, er gode» være riktig. Dette inngår i en argumentasjonsrekke som er bygd opp av en implisitt doxaforståelse, det vil si en forståelse av bøker som man kan tenke seg at det er mange som deler (Michelsen 2010: 5).

Vi kan bygge opp argumentasjonen på denne måten:

Påstand 1: «Alle» som har kulturell kapital leser denne boka

Påstand 2: Man bør lese det alle som har kulturell kapital, leser (implisitt doxa)

Konklusjon: Man bør lese denne boka

Dette er det umiddelbare inntrykket en bestemt type leser kan få i møte med *Om mørke*. Dette krever at leseren til en viss grad identifiserer seg med påstandene, og har en viss kjennskap til anmelderne, avisene som anmeldelsene inngår i og deres kulturelle profil. Leseren ser anmeldelsene som en autoritet, og leser pronominasjonene som uttrykk for at «alle» i en bestemt lesergruppe har lest, forstått og likt boka. Med utgangspunkt i denne doxaforståelsen kan man argumentere videre:

P1: Gode bøker er de disse menneskene anbefaler (impl. doxa)

P2: Disse menneskene anbefaler denne boka

K: Man bør lese denne boka (Michelsen ibid.)

Så langt vil en leser som identifiserer seg med formidlingsfeltet rundt *Om mørke* som i stor grad består av anmeldelser av såkalt *High Brow*-litteratur av profesjonelle litteraturvitere i velansette aviser, få lyst til å lese boka. I anmeldelsene som tar i seg bokas språk, skapes en ny argumentasjon:

P1: Gode bøker er bøker som endrer virkeligheten de virker i (impl. doxa)

P2: Boka endrer språket i anmeldelsene, altså endrer den verden den virker i

K: man bør lese denne boka

Disse entymemene er langt mer implisitte fordi de er underforstått i anmeldelsene. De blir snarere konstruert av en umiddelbar aksept av tekstens normer i stedet for å se hvordan tekstens normer står i forhold til normene i kulturen den blir til i. Dette er ikke nødvendigvis et problem, men når det skapes en hypertekstuell relasjon mellom tekst og anmeldelse, ekskluderes mange lesere som ikke fra før tilhører bokas fortolkningsfellesskap fra anmeldelsen. I stedet for at teksten får virke politisk i sin tid og kultur, etableres en lukket konsensus rundt boka og en kulturell elite. For en utenforstående leser kan argumentasjonen se slik ut:

P1: Bokanmeldelser formidler forståelig og lett tilgjengelig informasjon om bøker (impl. Doxa)

P2: Jeg forstår ikke informasjonen i denne bokanmeldelsen

K: Jeg kan ikke lese denne boka

Det er kanskje denne konsensusen som skremmer potensielle bokdebattanter vekk fra kommentarfeltene til blogginnleggene. For hvor er kritikken, og hvor er fortolkningsmangfoldet? Dominante affektive allianser sitter tilsynelatende med nøkkelen til Klougartresepsjonen og –fortolkningen, iallfall i Danmark. Anmeldelsene går ofte ikke inn på hvem implisitt modelleser kan være, og hva som faktisk kreves av en leser. Snarere stokes det opp falske veier til- og myter rundt implisitt modelleser som ikke tar for seg boka som vanskelig tilgjengelig.³²

8.1.3 Møtet med boka

Hva kan den ovennevnte argumentasjonen resultere i i møte med en ikke profesjonell leser? Jeg mistenker at bokblogger Tine Sundals beskrivelse av leseopplevelsen er ganske representativ for mange:

Leseopplevelsen jeg hadde, minner om den jeg har hatt når jeg har lest såkalt «utilgjengelige» diktsamlinger. Etter å ha lest lenge, rolig og konsentrert med et sterkt ønske om å få noe ut av lesingen, så viser hjernen min seg fra sin verste «tefloniske» side. Ingenting har festet seg, hverken i hjertet eller i hjernen. Man kan bli stresset av mindre, men jeg går på med krum hals, leser litt til, før jeg studerer forlagets omtale enda en gang. [...] Det stemmer det forlaget sier om at hun er en av Skandinavias viktigste stemmer. Også skulle ikke jeg, JEG! klare å lese henne? (Sundal 2015)

Sundal summerer den erfarne, men ikke profesjonelle leserens frustrasjon i møte med boka, og trekker inn forventningene til egne leseprestasjoner og forventningene som skapes av formidlingsfeltet rundt litteraturen. Hun forteller at hun, som voksen bokatusiast, føler seg usikker, stresset og utilstrekkelig som leser av *Om mørke*. Hun forteller også om hvordan hun griper fatt på lesningen, rolig, tålmodig, konsentrert og med stor andakt. Hun har lest om Klougart, har hørt at hun omtales som en av de viktigste forfatteren i sin tid, og tar utgangspunkt i at boka skal leses og forstås. Skal vi summere Sundals leseopplevelse, kan det gjøres i følgende doxaforståelse:

³² Jf. for eksempel Per Krogh Hansens anmeldelse av *Om mørke* i *Berlingske*

P1: Bøker av erklært viktige forfattere er gode (implisitt doxa)

P2: *Om mørke* er en slik bok

P3: Boka er forståelig for andre lesere (implisitt doxa)

K: Jeg er utilstrekkelig som leser

Sundal konkluderer ukritisk selvkritisk med at det er hennes leseferdigheter det er noe galt med, og skriver:

Forståespåere med større litterær pondus enn meg kan sikkert si mye om virkemidler og skriveteknikker som er brukt i denne romanen, så jeg burde egentlig slutte her. Jeg håper du som leser videre anerkjenner min famling, og dype ønske om å forstå, så siden jeg har dykket dypt i meg selv for å finne ut av hvorfor jeg ikke får til dette, må jeg bare skrive meg opp igjen (Sundal 2015).

Hos Sundal ser vi en forutinntatthet av at det å forstå er viktig for lesningen, og at hun som selv ikke har forstått, egentlig ikke er berettiget til å uttale seg om leseopplevelsen hun har hatt. Sundal trekker frem den fragmenterte stilen: «Setningene gir ingen mening for meg, jeg ser ingen rød tråd eller handling, bare ord.», nevner «Sapphofragmenter» og dramaet, og skriver at når hun kommer til slutten er hun like klok: «Jeg har vært gjennom boken, uten at jeg kan si at jeg har lest den.» Selv om Sundal er en erfaren leser, frembringer hun ingen kritikk av boka, og oppfordrer andre bokbloggere til å ta den for seg så hun kan «nyte godt av deres klokskap.» (ibid.)

Sundal er et eksempel på en erfaren leser som nærmest mister seg selv i møte med *Om mørke*. Med Sundals bokmøte i mente skal vi i det følgende undersøke hvordan anmelderne kan ha møtt boka, og hvilke kriterier de kan ha vektlagt i sin lesning.

8.1.4 Hvordan leser leserne? Kritikk og kriterier

Litteraturprofessor Per Thomas Andersen har formulert fem kriterier for bedømmelsen av et verk: *det affektive, det kognitive, det moralsk-politiske, det estetiske og det genetiske* (Andersen 1987). Disse kriteriene er formulert for lenge siden og har blitt kritisert en mengde ganger. Når jeg likevel velger å bruke dem for å forsøke å si noe om lesningen av *Om mørke*, er det fordi kriteriene i møte med en slik tekst transcenderer, noe som kan fungere som en god illustrasjon på lesningen av *Om mørke*.

Det affektive kriteriet handler om hvordan leseren reagerer emosjonelt på teksten. En mulig kritikk av det affektive kriteriet går på at selv om det kan fortelle oss noe om et verks effekt, kan det ikke gjøre rede for hvordan effekten oppnås, og det er derfor ikke et gyldig kriterium (Beardsley 1958: 461). Andersen mener på sin side at dette ofte er overordnet i

norske anmeldelser, at det kommer inn mellom premiss og konklusjon, og at det på denne måten overskygger de andre kriteriene. Det *kognitive kriteriet* handler om kunnskapen og tenkningen som ligger i teksten, mens *det moralsk-politiske* samsvarer med det journalistiske litteratursynet jeg diskuterer innledningsvis i denne oppgaven. *Det estetiske kriteriet* er det kriteriet som er tettest knyttet til tradisjonell litteraturteori, og kan deles inn i tre medvirkende faktorer: Den første handler om hvor lenge boka han holde på (den beleste) leserens oppmerksomhet, det andre, integritetsfaktoren dreier seg om forholdet mellom enkeltkomponentene i teksten og den kunstneriske helheten, og den tredje, kompleksitetsfaktoren vurderer i hvilken grad litteraturen kan leses og forstås på forskjellige nivåer. Det femte kriteriet, *det genetiske*, omfatter tekstens kontekst, litteraturhistoriske plassering og andre føringene som ligger forut for teksten i tid. Her virker også sjangerforventninger inn. I det følgende kommer jeg til å gjøre forskjell på ytre og indre genetikk, der den indre genetikken bygger på plassering i forfatterskapet og føringer lagt av andre Klougart-verker og -resepsjon.

8.1.5 Estetikk og affeksjon blir genetikk

Det moralsk-politiske kriteriet er etter denne oppgavens problemstilling uinteressant, og blir ikke tatt med i denne utredningen. Denne oppgavens behandling av estetikk som sansekunnskap gjør det vanskelig å skille affektive og estetiske kriterier fra hverandre i tolkningen av anmeldelsene av *Om mørke*. Dette er spesielt fremtredende i Lilian Munk Rösings anmeldelse. I sitatet som er tidligere nevnt i denne oppgaven, trekker hun frem den estetiske opplevelsen av sin lesning av *Om mørke*, og forteller hvordan boka som fysisk objekt, i tillegg til teksten i seg selv, setter følelsene i sving hos henne. Dette belyses som et affektivt kriterium: «Under læsningen af Josefine Klougarts ‘Om mørke’ greb jeg mig selv i at sidde og stryge desperat forelsket hen over siderne med fingerspidserne, at kærtegne dem, **som var de hud**» (2013 min utheving). Denne leddstillingen med verbalet før subjektet i leddsetningen er tillatt på moderne dansk, men gir likevel anmeldelsen et litterært preg. Dernest følger leddsetningspassasjen som også er sitert og diskutert i kapitlet om mottakelsen, punkt 5.3.1, som har tatt i seg enkelte av bokas formidlende betingelser. Leddsetning på leddsetning danner en enkelt oppstykket sansning som danner hypertextuelle forbindelser til boka og som kan utgjøre et *indre* genetisk kriterium. Anmeldelsen vender seg innover mot bokas, og Klougarts øvrige forfatterskaps premisser, istedenfor utover til en potensiell lesergruppe som ikke har lest Klougart. Den kommenterer ikke sjangerbrudd og

grammatiske uregelmessigheter, men tar disse elementene inn i bokanmeldelsens betingelser. Her ser det ut som boka har påvirket anmelderen så mye at den har endret hennes forhold til grammatikk og informativitet. På den måten kan man si at *Om mørkes* indre genetiske kriterier i stor grad er reflektert, men ikke kommentert, i både Munk Rösings og Skyum-Nielsens hypertekstuelle anmeldelser. I Munk Rösings er det reflektert i grammatikken og i det faktum at anmeldelsen ikke kommenterer bokas utilgjengelighet for de fleste lesere, og i Skyum-Nielsens i de lange kronglete passasjene, appellen han først fører på tekstenes vegne, for så å undergrave den, og de uklare erklæringene om at forfatterens prosjekt kan leses inn i et punktum. Genetiske tendenser ser man også i andre lesninger av *Om mørke*, og det er kanskje den mest dominerende tendensen vi ser i formidlingsfeltet rundt den i Danmark. Det de har til felles, er at de tar bokas virkelighet inn i omtalen av den, noe som på mange måter setter boka opp på en pidestall, som vi også kan ane i Sundals blogginnlegg. Flere genetiske lesninger av *Om mørke* lar boka etablere en konsensus for hvordan den selv skal omtales, noe som undergraver bokas vanskelig tilgjengelige elementer, og som dessuten skaper en konsensus rundt bokas fortreffelighet som ikke tar utgangspunkt i bokas annethet. Disse lesningene kan minne om en svært markert versjon av Fishs fortolkningsfellesskap. Fish hevder at tolkningsstrategier må bli lært, at de ikke er naturlige eller universelle. Siden det ikke finnes noen objektiv tolkning av tekster, er det eneste beviset for medlemskap i et fortolkningsfellesskap anerkjennelse og forståelse fra og av de andre medlemmene (Fish 1976). Vi kan påstå at det finnes et spesielt fortolkningsfellesskap knyttet til *Om mørke* fordi det på den ene siden finnes en konsensus om at den heller kan sanses enn forstås (Jf. Krogh Hansen 2013), mens det på den andre siden foreligger ganske entydige lesninger som ikke omhandler bokas utilgjengelighet, noe som gjør at lesere som Sundal likevel føler at de er alene om å ikke forstå. Anmeldelser som Munk Rösings og Skyum-Nielsens legger tydelige føringer for resepsjonen. Mange bloggere følger deres eksempel, og det kan synes som om bokanmeldelsene deres går ut på å formidle boka til andre medlemmer av fortolkningsfellesskapet. Et genetisk kriterium som ligger til grunne for *Om mørke*-resepsjonen i Danmark er altså et eget fortolkningsfellesskap som boka formidles til og gjennom, uten at det fremkommer hvem som faktisk tilhører dette fortolkningsfellesskapet.

8.1.6 Det kognitive kriteriet og kompleksitetsfaktoren

Det kognitive kriteriet og integritets- og kompleksitetsfaktoren som estetiske kriterier er også vanskelige å skille fra hverandre i tilfellet *Om mørke*. Man kan argumentere for at kunnskap

og tenkning ikke står i sentrum i boka, men at snarere den språklige kompleksiteten som nettopp er det som skaper forskjellige nivåer av forståelse, som står i sentrum. En slik påstand undergraver imidlertid store deler av humanioras prosjekt gjennom å devaluere leseferdigheter som en ekte vitenskapelig ferdighet. Her kommer kunnskapselementet i sansekunnskap inn, og påstanden at å ekstrahere noe konkret ut av en vanskelig tilgjengelig tekst, også er en kunnskap og en ferdighet som krever en viss estetisk orientert intelligens. Språket i *Om mørke* er ikke en gjennomsliktig formidler av virkelighet, men snarere et verktøy som omdefinierer sansningen av virkeligheten slik vi er vant til, noe som snur mye av fokuset tilbake på språkets egen materialitet. Evne til å identifisere språket som noe annet enn en virkelighetsformidler kan ses som ett kriterium for å måle en leser sansekunnskapsnivå. Dette sammenblander etter min oppfatning det kognitive kriteriet og kompleksitetsfaktoren i forståelsen og bedømmelsen av *Om mørke*. Mange anmeldere trekker i sin vurdering av *Om mørke* frem det språklige som det kriteriet som gjør boka mest utilgjengelig for folk flest. I kapitlet om språket og om materialiteten har vi sett flere eksempler på at handlingen og tematikken er nedfelt i språket. Følgelig må dette være faktoren som krever mest kunnskap i forkant av lesningen.

Analysen av tekststrukturen kan vise hvordan meningsinnholdet i teksten er realisert, og dette kan hjelpe oss med å si noe om et verks kompleksitetsfaktor. Kunnskap om hvordan forholdet mellom deler og helheter presenteres, og hvordan argumentasjonsrekker bygges opp og ordnes, kan hjelpe oss med å finne spor etter implisitt modelleser i tekstens språklige bestanddeler. Ved å undersøke forholdet mellom tekstens deler, dens mikro- og makronivåer, blir det mulig å si noe om hvordan tekststavsenergi organiserer boka tekstlig for leseren (Michelsen 2010: 7). Noen helhetlig analyse blir det ikke plass til her, men vi skal se på enkelte elementer ved tekstorganiseringen i *Om mørke* som legger særlige føringer for en implisitt modelleser. Michelsen siterer professor i tekstvitenskap Kjell Lars Berges bok *Tekstnormers diakroni* (1990), og skriver at sammenheng i en tekst markeres gjennom addisjon som gir en deskriptiv teksttype, gjennom implikativitet som gir en eksplikativ teksttype, gjennom temporalitet som gir en narrativ teksttype, eller gjennom kontrast som gir en argumentativ teksttype. Michelsen setter de fire teksttypene opp med hver sin dominante funksjon, henholdsvis *og* (deskriptiv), *fordi* (eksplikativ), *så* (narrativ) og *men* (argumentativ) (Michelsen 2010: 7). Selv om *Om mørke* må sies å være en narrativ tekst, mener jeg at mange deler av teksten på mikronivå er bygget opp av tvetydigheter, og at tvetydighetene representerer mange av tekstens temporaliteter. Blant de fire teksttypene er, hvis man regner

for som en del av *fordi*,³³ de grunnleggende konjunksjonene nevnt, bortsett fra *eller*. Men det er etter min lesning *eller* som teksttype og –modus, som setter betingelsene for hvordan leseren finner sammenhenger i *Om mørke*: Tasken *er*, eller tasken er en taske, tingene forblir ting, eller tingene forblir skrift. Vi innfører med dette en ny teksttype som kan kalles *disjunktiv*.

Mye av informasjonen gis i *Om mørke* gjennom språkets tvetydige referanser, som i de nevnte eksemplene i prologen, og ved dekonstruerende setningskonstellasjoner som fornekker en tekstuell sannhet: «Hun står sådan, med øjet i sin mund, planeten dækker snart hele vinduet foran dem, man har følelsen af, at alt nærmer sig hele tiden, men man kunne også påstå det modsatte. Og også det vil være sandt» står det et sted i boka (140). I Norge har dette eksemplet blitt trukket frem i mer negativt ladede anmeldelser som blant bokas svakeste punkter: «Nivået er likevel særdeles ujevnt, og ofte tar refleksjonene form av rene besvergelses eller hemmelighetskremmeri», skriver Ingunn Økland i *Aftenposten* (2015).³⁴ Interessant nok siteres bare passasjen fra «man har følelsen [...]», og referansen til Lars von Triers *Melancholia* som setter det hele på begrep, forsvinner.³⁵ Utdraget er på ett nivå deksriptivt, i at man får hvite hva som skjer, på ett nivå argumentativt på grunn av konjunksjonen *men*, og på et mer grunnleggende nivå disjunktivt fordi informasjonen ikke ender i noen konklusjon, men i to motstridende sannheter. Skribent Camilla Pape for Litteratur.nu trekker frem disse refleksjonene som essensen av bokas retoriske strategier, dens hovedtopoi:

Trods den favnende tittel er *Om mørke* personlig. «Mørke» er ikke abstrakt, men et øjebliksfænomen, der bestemmes af lysfald [...]. Måske er det også derfor *Om mørke* er skrøbelig. Her er ingen sandheder, hverken om litteraturen eller livet. Men derimod gnistrende erkendelser af livet og litteraturen som sansninger af mørke og lys.

Skrøpeligheten som Pape nevner, er fundert på dette tekstuelle *eller*. Teksten undergraver sin egen handling og sine egne sannheter, med utgangspunkt at det ikke eksisterer sannheter, at

³³ Selv om *fordi* er en subjunksjon, mener jeg det er belegg for å trekke denne konklusjonen, spesielt hvis man undersøker hvordan leddstillingen i *fordi*-leddsetninger ofte tar form av en helsetning, spesielt i muntlig språk.

³⁴ Også litteraturviter Merete Røsvik Granlund, kritiker i *Dag og Tid* og *Bergens Tidende* trekker frem dette utdraget som spesielt meningsløst.

³⁵ I *Melancholia* får man vite at planeten *Melancholia* kommer til å kolliderer med jorda. Den alvorlig deprimerte Justine blir beroliget og kommer ut av sin før dette numne tilstand som et resultat av dette fenomenet. Fra hennes synspunkt er livet ondt, og kollisjonen og utslettelsen av jorda noe positivt. At «alt nærmer sig», altså planeten, som i seg selv representerer overgangen fra alt liv på jorda til den fullstendige utryddelsen, og samtidig ikke, altså at planeten vil uttrykke alt liv og gjøre alt til ingenting som i seg selv betyr at *ingenting* nærmer seg, kan vanskelig påstås å være blant *Om mørkes* svakeste og mest sammensvengende punkter når von Trier-referansen er såpass tydelig.

presupponerte sannheter fremstår annerledes i mørke og lys, at språkets sannhet heller ikke eksisterer, og at det dermed ikke kan brukes som noe gjennomiktig formidlingsverktøy av andre sannheter. Er planeten alt eller det motsatte av alt? Alt beror på om man ser lyst eller mørkt på det, hvilket utgjør den disjunktive teksttypen. Teksttypene skaper hos Berge sammenheng. I *Om mørke* er avvisningen av sammenheng tekstens største sammenhengende faktor.

Det kognitivt utfordrende i *Om mørke* er nedfelt i integritetsfaktoren som legger opp til en kompleks utsigelses- og fortellerposisjon. I et intervju med *Klassekampen* står det at Klougart skriver «[f]or å dryppe fremkallelingsvæske i virkeligheten [...]. For å finne det bestemte språket som hver enkelt menneskelig erfaring krever» (Lillebø 2013). I utgangspunktet kan dette minne om et negativt, nærmere dekonstruksjonistisk språksyn som sier at språket ikke kan romme den menneskelige erfaringen fordi forholdet mellom tegn og innhold er arbitrært.³⁶ Imidlertid mener Klougart at språket kan romme den menneskelige erfaring hvis det kan frigjøre seg fra enkelte konvensjoner: «I alle bøkene har jeg måttet lære et helt nytt språk med en helt ny grammatikk», sier hun til *Klassekampen* (ibid.). Den nye grammatikken konstituerer et fremmedgjørende element for leseren, og tar høyde for at leseren selv er i stand til å lære å forstå det nye språket Klougart bruker. Klougarts eget språk kan knyttes til stilbegrepet som nevnes i kapitlet om språket. Stilen forstås som en transcenderende begrep som utvider grensene for identifikasjonen, og omorganiserer tankene og fikseringen av tankene i kvaliteter. Tekstens avvisning av sammenheng er det som utgjør integritetsfaktoren, kompleksitetsfaktoren og det kognitive kriteriet. Tekstens formidling av umiddelbart ukjente erfaringer i et umiddelbart ukjent språk er det som utgjør den disjunktive teksttypen og tekstens store kompleksitet. Det er dette som utgjør *Om mørkes* indre genetiske kriterier.

Ifølge Rancière kan man her hevde at lesere som ikke forstår *Om mørke*, har en urettferdig plass i fordelingen av det sanselige, men det er også nærliggende å hevde at formidlingsfeltet og det dominante fortolkningsfellesskapet rundt *Om mørke* også bidrar til å opprettholde denne fordelingen. Her må man trekke inn de genetiske kriteriene i anmeldelsene fra forrige avsnitt, som vi har sett skaper en lukket konsensus rundt boka som gjør den enda mer utilgjengelig for leserne. Som vi har sett i flere av anmeldelsene, finnes det tilsynelatende mange tilnærminger til lesningen av *Om mørke*, men selv om enkelte hevder det bare er å gi seg hen til bokas rytme, er andre enig med undertegnede i at det ikke er så enkelt. I så måte

³⁶ Se f.eks Derrida 1982

burde bokomtaler som Sundals få en større plass i resepsjonen av *Om mørke*. Selv om det for meg nesten er lite sannsynlig at *Om mørke* leses på noen annen måte enn den Sundal gjennomfører, må vi ta høyde for at den også blir lest på flere måter, iallfall slik det blir dokumentert av anmelderne. For eksempel må jo anmelderne ha lest den i et visst tempo for å gjøre ferdig sine anmeldelser, og Erik Svendsen argumenterer som nevnt i sin anmeldelse for at det er opp til leseren å «blot lade sig glide ind i billedstrømmen og udvekslingerne mellem modsætninger» (2013) Hittil mener jeg å ha demonstrert at en sånn lesning ikke er videre uproblematisk, mye fordi den legger mye av ansvaret på leseren, uten å forklare hva en slik «innglidning» faktisk innebærer. På den negative siden er det integritetsnivået som lesere, både profesjonelle og ikke-profesjonelle, trekker frem. Boka er kjedelig, den er usammenhengende og lite givende. Her trekker flere frem at sjangerbetegnelsen roman er misvisende. Manglende helhet utgjør et estetisk problem, men også en genetisk bakgrunn: Sjangerforventningene som merkelappen roman skaper, gjør i prinsippet at leserne føler de må ha lest og «forstått» hele før de kan si at de har lest den.

I møte med en så innviklet tekst som *Om mørke* ser vi tydelig at Andersens kriterier for lesning og litteraturkritikk går over i hverandre. *Om mørkes* store kompleksitet skaper transcenderende kriterier for sin egen lesning gjennom blant annet språklige, sjangermessige og dessuten teksttypiske simulacra. Disse overskridelsene illustreres i det ovennevnte der kriteriene transcenderer og går over i hverandre. På denne måten tvinger de identifikasjonen vekk fra representasjonsplanet, også min identifikasjon av de nevnte kriteriene. Stilen, som best kan kjennetegnes av manglende immanent likhet mellom språkstrukturene og det danske språkets referensialitet, gjør at vi igjen får understreket at *Om mørke* er krevende lesning fordi elementer som ellers lar seg separere, her er omsluttende forent. Det er denne manglende identifikasjonen som transcenderer tankene, strekker dem utenfor sine representasjonsgrenser, og som med dette gjør politikk.

8.1.7 Feillesninger

Feillesninger er et noe belastet begrep i litteraturvitenskapen, men siden denne oppgaven har et tekstbegrep som inneholder en implisitt leser, må man også ta høyde for at teksten har en bestemt mening, et budskap, som både kan forstås og misforstås. Med utgangspunkt i de foregående kapitlene kan vi påstå at det finnes rimelige og urimelige tolkninger av *Om mørke*, på samme måte som det finnes rimelige og urimelige fortolkninger av alle former for tekst. Vi

må godta Klougart som nærværende i sin tekst, noe som tillater at vi inkluderer forfatterens egen omtale av boka i vår forståelse av den, og, at vi tar leseinstruksjonen i prologen på alvor som fremlegger premissene om at «alle lyde er like tydelige». Forutsatt at man godtar premissene for litterær produksjon som legges frem i prologen, kan det følgende eksemplet tolkes som en feillesning.

I tekstforfatter og skribent Philip Martinussens tekst for tidsskriftet *Atlas* står det at *Om mørke* er en 50/50-fordeling av banaliteter og interessant stoff om undergangen. Han fortsetter sin lange og detaljerte anmeldelse med å ramse opp hva som er interessant stoff og hva som er banaliteter:

Klougart nævner selv faderens forsøg på at indfange alt af en given situation på sit kamera. Man fornemmer også, at Klougart mener, at det er et projekt, der altid er dømt til at mislykkes [sic]. Særligt når vi, som der også står et sted, hver dag har ansigtet vendt mod undergangen, og det er måske dér, at begæret efter at ville være og vide alt fødes. Dét er interessant, og ikke hendes pointering af, at man er fanget i en menneskelig krop, og at man derfor på et eller andet tidspunkt må lide undergangen. (Martinussen 2014)

Han hevder også at boka er uinteressant og begrenset i sin tematikk: «I *Om mørke* finder man nemlig de sædvanlige Klougart'ske troper, såsom naturen, parforholdet, hjemmet, familien og så videre, alt sammen funderet på selvbiografisk stof. Det er irriterende, fordi Klougart ikke er 'kommet videre'.» (ibid.) Bokas språkrefleksjoner trekker han imidlertid frem som noe interessant, men fortsetter å sette det dikotomisk opp mot noe han finner uinteressant. Denne gangen er det bokas fotokunst som får unngjelde. Avslutningsvis trekker han frem tidsperspektivet som noe interessant, og bokas selvbiografiske trekk som uinteressant: «Har vi virkelig brug for endnu en metaroman, der kredser om sig selv og sin forfatter? Er det stadig interessant? Hvor mange af hendes danske – og jævnaldrende – forfattere, gør det ikke i forvejen?» (ibid.). Sistnevnte sitat, som det er fristende å svare et rungende ja til, er et interessant utsagn i dagens litterære landskap. For det er virkelig ikke bare unge og danske forfattere som trekker inn egne opplevelser som litterært drivstoff.

Når Martinussens dikotomiskapende tolkning blir tolket som en feillesning, er dette basert på bokas prosjekt slik det er nedfelt i prologen. Det er ikke bare de store eksplosjonene som skal få sin plass, men også de små hverdagslige hendelsene og lydene som er knyttet til. De trivielle som de dramatiske, de viktige som de uviktige. I boka illustreres prosjektet med et bilde: «Hun samler på alt muligt. Synes, at det at samle på sten har noget meget meget fint over sig./ Som det at få øje på en stens unikke karakter, det sjældne i den» (23). Skal jeg sammenlikne lesningen av *Om mørke* med en aktivitet, blir det dette: Å samle stein, å lete

blant steiner etter noe unikt og vakkert og spennende. Lesningen går på å erkjenne at den vakre, unike setningen, sansningen eller fragmentet kommer bedre til syne i kaoset av setninger og sansninger som kan virke ordinære og banale, nettopp fordi en slik lesning krever mer konsentrasjon, mer åpenhet og lavere tempo. En annen nærliggende sammenligning er samtidsmusikk, som også virker utilgjengelig for mange. Den nylig avdøde norske komponisten Knut Nystedts religiøse samtidsmusikk er også sammensatt av allment tilgjengelige, og mer utilgjengelige musikalske elementer, for eksempel er *O Crux* et åtte-, til tider nistemte a-kapella-stykke som i stor grad er preget av tette, dissonante klanger som resonante klanger springer ut av. Stykket kan tolkes som den kaotiske tilstanden i mennesket som leter etter gud, og som løser seg opp i fred og resonans i møte med korset. På samme måte som de forløsende harmoniene kommer tydeligst frem når de kommer ut av tilsynelatende disharmoni, kommer Klougarts beste betraktninger tydeligst til syne blant dem som fremstår som mindre interessante. Dette må knyttes til bokas tittel og hovedtematikk, nemlig mørke, som jo kun eksisterer som en opposisjon til lys.

I tillegg bør det nevnes at Skyum-Nielsen i sin anmeldelse av *Om mørke* skriver at delen «Sapphofragmenter» med fordel kunne ha vært spart til en annen anledning. Etter hvordan fragmentene leses i denne oppgaven er dette også en feillesning fordi fragmentene som sådan leses som et stilisert utdrag av den øvrige tekstens betingelser for å skape mening mellom, eller på tross av syntaks og typografi: En illustrasjon av det tekstuelle *eller*. Dette gjør fragmentene helt essensielle for lesningen av verkets andre tekster. Det isolerte utsagnets betydning i seg selv, lys- og mørketematikken, leken og setningsfragmentets poetiske totalitet tilføyer dessuten en helt egen sanselighet til leseropplevelsen. Å lese de andre tekstene i *Om mørke* med denne optikken beriker etter min mening leseopplevelsen.

8.1.8 Appellstrukturer og leserkompetanser

Om mørke består av et vell av forskjelligartede tekster, og hver og én tiltaler leseren på forskjellige måter og krever forskjellige lesekompetanser. Dette betyr at leseren med fordel kan lese tekstene separat, og legge til side eventuelle forventninger til at romanparatetksten innbyr til en helhetlig og kausal leseopplevelse. Det tiltaler en leser med deskriptiv sjangeroppfatning som kan identifisere tekstene som forskjellige, og tilpasse lesningen deretter. Romansjangerens uendelige rommelighet gjør at det finnes mange tomme plasser som leseren kan fylle ut i møte med sjangerbetegnelsen roman. En måte å fylle dem på er gjennom sjangerforventninger, men de fleste sjangerforventninger vil vanskeliggjøre

lesningen av *Om mørke*. Sammensetningen av parateksten roman og de forskjelligartede tekstene som vanskelig lar seg lese samlet, legger føringer for en implisitt modelleser som setter sin egen leseropplevelse over potensielle forventninger til sammenheng. En første føring og adjektiv for å beskrive implisitt modelleser av *Om mørke* blir med dette *selvsikker*. Selvsikker i sin lesekompetanse, med forståelse om at det ikke finnes noen klar sammenheng mellom tekstene i boka, og at man derfor ikke skal lete etter en gjennom en sammenhengende lesning. Som denne oppgaven tar utgangspunkt i, presenteres flere av premissene for *Om mørke* i prologen. Forholdet mellom sansning og syntaks og (mis)forholdet mellom syntaks og sammenheng er et premiss for boka som helhet. I de syntaktiske konstellasjonene finnes det store tomme plasser som en leser kan fylle inn. Jf. Iser (1981:110) er spillerommet for utfylling av disse plassene spesielt stort i prologen, som vi har sett i analysen av språket under punkt 7.3.1. Spillerommet legger premisser for leserens aktivitetsnivå. Et vanlig eksempel på skjematizerte tomme plasser i en tekst er skildringer av volds- eller overgrepsscener i litteraturen som til en viss grad er sensurert, for eksempel ved at offeret får blackout eller flykter inn i seg selv. Hint og indikasjoner gis likevel slik at leseren kan fylle ut hva offeret blir utsatt for etter egen tekstfortolknings- og innlevelsessevne. I *Om mørke* finnes disse tomme plassene på setningsnivå, slik at leseren ikke bare må fylle ut hva en person blir utsatt for utfra subtile hint og indikasjoner, men hva som rent konkret står i teksten; om tasken *er*, om tasken er en taske, eller om den er begge deler. Denne friheten krever en aktiv leser som kan akseptere den disjunktive teksttypen, representert av den tvetydige syntaksen på den ene siden, og det tvetydige *forholdet* mellom typografi og syntaks på den andre. Det er altså ikke bare slik at det er store plasser på handlingsnivå som leseren må fylle ut, det er også brister i verktøyet, i tekstens materialitet som språket utgjør, som gjør at selve handlingens byggesteiner er fragmenterte og mangetydige. Der mye lesning kanskje kan sammenlignes med å ferdigstille litterære reisverk, er lesningen av *Om mørke* et grunnarbeid med reisverkets grunnmaterie, nemlig språket. De tomme plassene på tekstenivå består av å sette sammen og konstruere setninger og –fragmenter, hvilket legger føringer for en modelleser som skal ha kunnskap om, og evne til å se misforholdet mellom syntaks og semantikk, og til å knytte dette til, og dessuten se dette som, verkets hovedhandling og –tematikk. Leserens undersøkende og spørrende i møtet med teksten. Hva står det her? Er det havet eller himmelen som er øyet? Identifiserer teksten seg med observasjonen eller objektet?³⁷ Sentralt i denne leseraktiviteten er den disjunktive tekststørrelsen. Følgelig må implisitt modelleser kunne forholde seg til

³⁷ Jf. punkt 3.3.1

tekstdeler som ikke «går opp». Et nytt kompetansekrav til implisitt modelleser blir med dette en særegen språkforståelse.

Både i prologen og i bokas mer poetiske deler der snitt- og montasjeteknikken er spesielt fremtredende, som for eksempel i «Sapphofragmenter», er de skjematizerte tomrommene i teksten er så gapende at det er vanskelig å se for seg implisitt leser som en estetisk funksjon og som et sett med kompetanser. For eksempel krever lesningen som demonstrert under punkt 6.3.2 en helt konkret leser som skrur på lyset og retter det mot de tilsynelatende blanke sidene. Tekstens appellstruktur fremmaner her en modelleserkompetanse som kan settes i kontekst med Schillers lekende menneske. Gjennom de stiliserte tomrommene i teksten finner vi spor etter en lekende leserfunksjon som splitter opp og setter sammen tekstfragmentene, og som kan søke innholdet i de tilsynelatende blanke sidene. Føringerne som legges for implisitt modelleser er enkeltord, tilsynelatende uten sammenheng, og i første instans er det enkeltordene som må vektlegges, og lesningen er relativt fri for leseren. Skal tekstforståelsen ned på et dypere nivå når den kausalitetssøkende leseren likevel begynner å lete etter sammenhenger i teksten, fremkommer igjen kravet til språkkunnskaper og bevissthet om språkets og bokas materialitet. En bevissthet om hvilke forbindelser leseren ser i teksten, og hvorfor. Er ordet *så* et adverb, en subjunksjon eller et verb? Er *spirer* et substantiv eller verb? Her kan leseren leke med egne assosiasjoner til ordene på siden, og med ordene mellom linjene.

Her ser vi flere leserkompetanser som representerer forskjellige tekstforståelser av «Sapphofragmenter». Den umiddelbare leserkompetansen går ut på lesningen i seg selv, evnen til å vektlegge og assosiere utfra enkeltord uten tilsynelatende sammenheng. Den videre lesningen går utpå å lage sammenhenger der slike ikke umiddelbart finnes. Her kommer kunnskapen om tekstens bestanddeler frem, både om skriftens og bokas materialitet. Det er gjennom kunnskapen om bokas materialitet at avtrykkene fra andre tekstfragmenter som i riktig lyssetting kan anes gjennom siden, kommer til syne for den observante leseren. Denne leseren tar bokas formidlende betingelser om lys og mørke inn i sin egen lesning av den. Her ser vi konturene av det som kan anses som en profesjonell leser, kanskje tilsvarende de empiriske leserne som var til stede på arrangementet om Klougart på litteraturhuset i april 2015.

8.2 Implisitt modelleser: En politisk lesning

Det vi foreløpig kan konkludere med, er at *Om mørke* krever et svært høyt aktivitetsnivå hos leseren. En politisk lesning av *Om mørke* avhenger etter denne oppgavens problemstilling av identifikasjon, og det er en vanskelig balansegang mellom tekstens dissensualitet og dens kommunikative potensial. Identifikasjonen er i stor grad basert på genetiske kriterier *rundt* boka, og den politiske lesningen skjer i relasjon til disse. Umiddelbart er det sjangerbetegnelsen roman som skaper et misforhold mellom forventning og identifikasjon. På et dypere nivå handler det imidlertid om hvordan man leser en roman, og hvilke strukturer som forsvinner når man forventer at romanens bestanddeler skal være underordnet en helhet. Teksten legger føringer for en lineær tekstforståelse fra mikro- til makronivå. Hendelsene og handlingen(e) er ikke underordnet hverandre, narrativet er ikke utgjort av overordnede *så*-konstellasjoner som lar seg summere, men snarere av disjunktive *eller*-størrelser som lar leseren stå fritt i å selv organisere teksten, ofte utfra et kontrast- og opposisjonsprinsipp. Handlingen presenteres ofte i forskyvninger (se f.eks punkt 3.4), der assosiasjoner presenteres og forskyves bort fra det opprinnelige sakleddet. Det ytre genetiske kriteriet er fundert i hvordan vi leser litteratur og hvordan vi leser romaner. Den politiske lesningen identifiserer *Om mørke* utfra genetiske kriterier forbundet med en implisitt forståelse av teksttypene, som presentert av Berge (1990), og utfra normative forventninger til en romans indre sammenheng og til assosiasjonsrekker som normalt er underlagt hermeneutiske hierarkier. Den politiske lesningen av *Om mørke* lar disse kriteriene transcendere i sitt møte med teksten. Implisitt modelleser får øye på sine egne sjangerforventninger i møte med romanen når hun i stedet lar sin egen lesning lede seg ut og inn i teksten. Hvorfor ikke lese romanen som man leser dikt? Hun følger assosiasjonsrekken bort fra det opprinnelige sakleddet, og betrakter kanskje bruddet på egne forventninger med interesse. Hvorfor skal assosiasjonsrekker være syklisk underordnet objektet de går ut fra? Det genetiske kriteriet lar disse strukturene komme til syne i den politiske lesningen og lar det fremgå for leseren hvilke rom litteraturen vanligvis er underordnet: Hierarkienes posisjon, sjangerbetegnelse versus romanen som åpen sjanger. En åpen lesning av *Om mørke* bygger på disse standardsynpunktene: Sjangeren er restriktiv, språket er restriktivt, linearitet og kronologi er restriktivt. Dette er kanskje ikke et direkte topoi, men utgjør et grunnleggende filosofisk utgangspunkt. Teksten forholder seg til filosofiske betraktninger rundt forholdet mellom kroppen og tanken, mellom opplevelsen og språket, mellom erindringen og skriften, mellom form, formidling av form og innhold, og mellom forventning, sansning og betydning. I alle disse betraktningen forekommer

forskyvninger og omorganiseringer, noe som har vært denne oppgavens tema.

Vektleggingen av det genetiske kriteriet gjør at vi kan trekke følgende konklusjon: De som oppfatter romanen som en historiefortellende kausal sjanger, er ikke de implisitte modelleserne av *Om mørke*. De som forventer en rytme å gli inn i, er heller ikke implisitte modellesere av *Om mørke*. De som stikk i strid med sin samtids kulturprodukter måtte synes at selvbiografisk innhold ikke har noe i fiksjonskunsten å gjøre, er ikke implisitte modellesere av *Om mørke*. Det samme gjelder lesere som deler boka opp i interessante og uinteressante dikotomier. En slik bevisst eller ubevisst posisjonstaking i at litteraturen skal være underholdende, vil gjøre lesningen av *Om mørke* betydelig svakere. Den implisitte modelleseren må fatte interesse for den enkelte setning, for å bygge potensielle relasjoner på tvers av syntaks og typografi, for språkets materialitet, for å lese nøyaktig, og for å se mellom linjene, på mellomrommet, og på det ubesvarte spørsmålet i seg selv. Dette danner konturene av det vi oppfatter som en profesjonell leser.

Det affektive og det estetiske kriteriet er også essensielle for den politiske lesningen av *Om mørke*. Det er gjennom det estetiske kriteriet at den konkrete omfordelingen av det sanselige kan skje, og at nye strukturer blir synlige for leseren. Skal *Om mørke* kunne fungere som en dialog med implisitt modelleser, må leserens egen aktivitet akkurat som tekstens vekse mellom sansning, tanke og ettertanke. Teksten er tidvis autoritær: «Billedet skifter», tidvis demokratisk «Det tredimensionale billedets fordringer om et åbent blik, et blik der netop ikke fokuserer,/ eller et blik der netop fokuserer – på et punkt bag billedet, akkurat som med litteratur [...]» (78) I disse elementene kan vi si at teksten også tematiserer sin egen lesning med å legge opp til flere typer leseaktivitet etter føringer i teksten. Teksten bytter på å si «dette ser du», «hva står det her», og «hva ser du?». Det er belegg for å hevde at den implisitte modelleseren av *Om mørke* vil ha mange kompetanser som kan knyttes til Rancières estetiske politikkbegrep. Ideen om kunstens rolle, interessen for den horisontale strukturen, forsøket på å bryte med hierarkier, sanseligheten som vekkes av bokas materialitet og leken som leserprinsipp. Likevel mener jeg at dersom en leser skal forstå *Om mørke* politisk, må den ses utfra sin språklige og kulturelle samtid og ikke som et selvstendig og autonomt produkt. Lesninger som Munk Rösings og Skyum-Nielsens fremstår som overautonome da de ikke tar utgangspunkt i konteksten *Om mørke* virker i, mens lesninger som Martinussens på den ene siden blir for autonom i det den forkaster sterke tendenser i samtiden som uinteressante, og for lite autonom i det den begynner å sette elementer i boka dikotomisk opp mot hverandre utfra et underholdningsperspektiv. Det ytre genetiske kriteriet

står derfor sterkt som del av det estetisk-affektive. Problemet med vektlegging av estetisk-affektive kriterier i bokanmeldelser er at tekstens politiske strukturer ikke formidles videre til andre leseren. Dette skaper implisitte doxa-forståelser i formidlingsfeltet rundt verket som gjør boka utilgjengelig for mange lesere, slik vi har sett i Sundals blogginnlegg. I et litterært landskap der litteraturens rolle og funksjon stadig diskuteres, må man spørre seg selv hvilken verdi tekster som kun kan beskrives med sin skapers eget språk kan bidra med i det offentlige rom. Yter man forfatterne rettferdighet med å la omtalen av verkene farges, tilsynelatende ukritisk, av forfatternes eget språk og retorikk? Dersom vi anser litteraturkritikk og – anmeldelser som verktøy som skal veilede en kvalitetsbevisst leser til gode leseropplevelser, må det være ønskelig at kritikerne selv skal evne å forholde seg til sitt objekt og sin leser med mest mulig klarhet og utvetydighet, selv om ikke objektet selv er klart og utvetydig. Når erfarne litteraturvitere som Skyum-Nielsen og Munk Rösing heller vektlegger bokas egne estetiske formidlingsbetingelser, dens indre genetikk, i sin omtale enn å gi noen utvetydig anmeldelse på formelt dansk, er det nærliggende å fundere i om Josefine Klougart's bok blir stående som en autoritet ingen tør å bestride. Anmeldelsenes manglende vektlegging av ytre genetiske kriterier gjør dem i stor grad uforståelige for leseren. *Om mørke* er kognitivt utfordrende og kompleks i og med at språkens tematikk, handling og subjekter manifesteres i tekstens grammatikk. Selv om *Om mørke* formidles gjennom en fortellerinstans som har manglende sammenheng, eksperimentell grammatikk og en handling som er vanskelig å indentifisere, som premiss, er ikke dette premisset nødvendigvis forståelig for leseren. For eksempel er det lett å se for seg at resultatet ville vært mislykket hvis man i Jacotots ånd forsøkte å presentere *Om mørke* for en skoleklasse, uansett hvor egalitær lærerens holdning overfor elevene ville hadde vært. Leserens mottakelighet overfor språklige og billedlige simulacra er bestemmende overfor språkets transcenderende potensial. Når språket oppleves som transcenderende skjer den mest fremtredende omfordelingene av det sanselige. Leserens grammatikkunnskap er viktig for at den transcenderende grammatikken skal komme til syne. Det foreligger både ytre og indre genetiske kriterier for å muliggjøre identifikasjon og transcenderende identifikasjon. Den indre genetikken handler om forståelse for Klougart's særegne stil og språk, mens den ytre sammenligner med andre språkprodukter i og forut for bokas tid. I denne identifikasjonen foregår en omfordeling av det sanselige.

Hva skal så til for å lese *Om mørke* politisk? Hvilke kompetansekrav stiller teksten til sin implisitte modelleser? Utfra situasjonskonteksten *Om mørke* er utgitt i, bør vi anta at den implisitte modelleseren er belest, konsentrert og selvsikker i sin lesning, og at hun bør inneha

en filosofisk interesse for den fenomenologiske betraktningen, for språket og for lyrikken. En leser som nærer interesse for romanlesning for underholdningens skyld, eller som leser utfra et moralsk-politisk utgangspunkt, vil møte motstand i lesningen av *Om mørke*. Det vil også en uerfaren leser som leser romanen fra et normativt perspektiv. Vi ser at de profesjonelle anmelderne av *Om mørke* utgjør et fortolkningsfellesskap som de fleste positive bloggomtalenene støtter seg på. Dette betyr at profesjonelle lesere i større grad får sette dagsorden enn vanlig fordi boka ikke omtales på mer diskusjonsbaserte nettsteder som *bokelskere.no*. Vi kan konkludere med at boka derfor krever gode leseferdigheter, språklig og litterær kapital. Jeg har tidligere vist eksempler på hvordan anmelderne skaper en konsensus om at de tomme plassene i teksten lett lar seg fylle ut hvis man bare «overgir seg til rytmen» eller til «dur- og moll-stemningen»,³⁸ men min påstand er at anmelderne her bidrar til å konstruere et falsk bilde av den implisitte modelleseren. Slik jeg opplever det, handler det ikke om å overgi seg til noen rytme, men å jobbe intensivt og konsentrert med teksten. Som premiss må leseren godta at *Om mørke* ikke kan leses lettsindig. Den appellerer nok sterkere til lesesalslesning enn til lesning på plenen på et piknikteppe. En slik lesning krever faktisk ro og tid, noe som tyder på høyere sosioøkonomisk status, mer fritid, skal vi tro Tønnesson (2008: 274-5).

Innledningsvis i dette kapitlet fremheves *kunnskapselementet* i sansekunnskap som en forlengelse av denne oppgavens estetikkbegrep. *Om mørke* som verk formidler store mengder sansekunnskap, men krever på samme tid store mengder sansekunnskap av sin leser. Den politiske subjektiveringsprosessen dreier seg om delingen og formidlingen av sansekunnskap, og innebærer at leseren forstår verket som et produkt i og av sin tid, og ser verkets dissensuelle aspekter i *relasjon* til dette. En politisk lesning av *Om mørke* innebærer evne til å identifisere *Om mørkes* indre og ytre genetiske kriterier, og med dette gjenkjenne sanselige omfordelingsprosesser. Her kommer *kunnskapselementet* inn. Det er for eksempel nærliggende å hevde at utfyllende grammatikkunnskaper gir mye til lesningen av *Om mørke*, og at vanskelig tilgjengelig litteratur, på samme måte som avansert sudoku, faktisk kan kreve en formell språk-, litteratur- eller tallkompetanse, eller i det minste at disse kunnskapene kan gi leseren større glede og utbytte av boka. Først da kan hun ha et bevisst forhold til hvordan *Om mørke* skaper en omfordeling av det sanselige, til hvordan språklige og tematiske simulacra opphever forholdet mellom objektet og identifikasjonsformen, og til hvordan

³⁸ Jf. Wiemer 2013

tankens evne til transcendens påvirkes gjennom dette. Sansekunnskapen dette krever, legger føringer for en implisitt modelleser med høy tekst- og kulturkompetanse. Disse kompetansekravene kan påstås å fjerne teksten fra Rancières utgangspunkt om den demokratiske kunsten, men dette er også denne oppgavens utgangspunkt. Gjennom å operere med et tekstbegrep som inneholder en implisitt modelleser, indikeres det også at det finnes ikke-lesere av teksten. *Om mørkes* store språklige, billedlige, materielle og narrative kompleksitet legger føringer for en profesjonelt utdannet leser: En litteraturviter, -kritiker eller en annen med høyere utdanning innenfor humaniora, en skuespiller, forfatter eller andre spesielt tekstkyndige.

9 Konklusjon

To ambisjoner krysser hverandre i denne oppgavens problemstilling: Jeg ønsket å undersøke hva det er ved *Om mørke* som gjør den vanskelig tilgjengelig, og hvordan et slikt verk kan kommunisere med en leser og virke politisk.

Om mørke er et fragmentarisk verk med parateksten roman, som i form og innhold kan sies å etterligne erindringen slik den forekommer i hukommelsen, uten tydelig sammenheng og kontekst. Boka tematiserer det å se og å sanse fremfor *hva* man ser og sanser, og kan i utformingen minne mer om en samling lyrisk-fenomenologiske essays. Sentralt i bokas tematikk er en rekonseptualisering av subjeksposisjonen som sansningens, erindringens og observasjonens. I enkelte fortolkningsfellesskap regnes ofte en slik kompleksitet og utilgjengelighet som et tegn på kvalitet, og det har i denne oppgaven vært min interesse å gå inn i de komplekse og utilgjengelige strukturene for å undersøke hvilken kvalitet som finnes der, hva som utgjør denne kvaliteten, og ikke minst denne kvalitets kommunikative potensial.

Oppgaven tar i bruk et moderne politikkbegrep av den franske filosofen Jacques Rancière der politikk ses som en (omfor-)deling av det sanselige. Rancière identifiserer politikk med brudd på den vante persepsjonen, og dette skjer gjennom å skape dissensus. Det er gjennom dissensus at nye objekter og subjekter blir synlige, at nye ting og mennesker blir sett, hørt og forstått, og det er dette som kalles den politiske subjektiveringsprosessen. For Rancière ligger ikke kunstens politiske potensial i å overbringe et budskap, gi modeller for oppførsel eller informasjon om hvordan man skal forstå et kunstprodukt (Rancière 2012a: 84), men i «hvordan man kan plassere kropper, dele opp den tiden og det rommet som definerer hvordan man kan være sammen eller adskilt, foran eller midt i, innenfor eller utenfor, nær eller fjern.» (ibid.) Ved hjelp av sine kunstregimer demonstrerer Rancière hvordan vi kan identifisere og tenke om kunst, noe som tillater oss å se kunsten som politisk uten at den omhandler realpolitiske termer. En politisk lesning må etter Rancière forstås med identifikasjonen med det estetiske regimet og dets forståelse av mening som en relasjon mellom tegn og tegn som ødelegger representasjonens orden.

I denne oppgaven har jeg argumentert for at man kan lese *Om mørke* som en allegori over Rancières politikkbegrep (Jf. Punkt 6.2.1), og dette var også mitt inntrykk da jeg startet arbeidet med denne oppgaven. Imidlertid syntes jeg politikkbegrepet kom til kort fordi det ikke kunne si noe om hvorfor jeg, som masterstudent i litteratur, hadde så store problemer

med å lese *Om mørke*. Rancières filosofi, som er tuftet som et fundamentalt likhetsprinsipp, ser ikke ut til å være åpent for at enkelte mennesker ikke kan forstå enkelte kunstprodukter. Teorien ble ekstra problematisk når jeg ofte ikke kunne forstå hva Rancière selv mente, og måtte ty til sekundærtekster og norske oversettelser for å tyde budskapet hans. Det var altså ingen verktøy hos Rancière som kunne fortelle meg hvorfor jeg ikke kunne forstå Rancière. I tillegg, slik jeg forsto det, var det ingenting i Rancières teorier som åpnet for at enkelte kunstverk *er laget* for relativt få mottakere, og at mottakere som faller utenfor denne gruppa, ikke har tilgang på kunstverket på samme måte. Dette vekket spørsmål om forholdet mellom konsensus og dissensus. For hvordan er forholdet mellom et kunstverks tilgjengelighet og dets dissensuelle tendenser? Hvor dissensuelt kan et kunstverk være før det oppløser alle muligheter for kommunikasjon med en mottaker? Dissensus kan oppløse representasjonsformen og identifikasjonsprosessen som gjør noe gjenkjennelig for oss, og denne prosessen er dobbelt inkluderende og ekskluderende. Inkluderende fordi den kan vise oss ting i et nytt lys, og ekskluderende fordi den kan gjøre ting ugjenkjennelige og fremmede for oss. Når Rancière gjennom sin fundamentale likhetstanke kritiserer konsensuelle oppfatninger i det franske akademia, gjør han det i en eklektisk og utilgjengelig retorikk som for mange kjennetegner nettopp det franske akademia. Dette ekskluderer mange lesere, deriblant meg selv.

Litteraturvitenskapen er en argumentasjonsvitenskap, og en leser med bedre kjennskap til Rancière enn jeg selv har, kan argumentere for at min lesning av hans filosofi har sine tydelige begrensninger. Jeg sier meg enig i at min Rancière-forståelse kan betraktes som begrenset, mye fordi jeg har valgt å bygge denne oppgaven på de to av Rancières tekster jeg føler meg tryggest på å ha forstått. Dette gjør at jeg ikke har trukket inn tekster som for eksempel diskuterer forholdet mellom kunsten og representasjonsformen på en annen måte enn slik den diskuteres og problematiseres under punkt 6.1.2. Her kunne kanskje Rancières artikkel «Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art» (2006) ha tilført noe nytt i min diskusjonen om forholdet mellom kunstobjektet og representasjonsformen. Når jeg likevel velger å ikke bruke artikkelen, er det fordi jeg føler meg utrygg på at jeg har forstått innholdet i den, selv om jeg etter Rancières synspunkt skulle ha en ganske heldig plass i delingen av det sanselige. *Tekst og historie. Å lese tekster historisk* ble derfor trukket inn for å supplere en vanskelig tilgjengelig roman og en vanskelig tilgjengelig teori med en lettere tilgjengelig lesemetode. Oppgaven kunne på den måten belyse dissensuelle tendenser i teksten, gå inn og se hvordan og hvorfor de, i et historisk

perspektiv, var dissensuelle, og, avslutningsvis belyse hvilken leseaktivitet boka krever og hvilke kompetansekrav den stiller til sin leser.

Om mørke er bygget opp av diverse fremmed- og underliggjørende elementer som bidrar til å gjøre boka vanskelig tilgjengelig for leseren. Min analyse har vist hvordan parateksten roman konstituerer bokas første trøbbelmaker. Jeg har i sjangerkapittelet argumentert for at betegnelsen roman forutsetter en deskriptiv, og ikke normativ sjangeroppfatning. Vi trenger ikke nødvendigvis lese *Om mørke* som vi tradisjonelt leser romaner, vi kan med fordel lese den som vi leser essays og lyrikk. Boka omrokkerer med dette hvordan vi tradisjonelt ser på romaner, og hvordan vi tradisjonelt leser dem. Dette vil i større grad vektlegge enkeltelementer, og gjør at noe nytt blir synlig, følgelig kan vi lese sjangerbetegnelsen som politisk. Det historiske elementet innebærer en identifisering av romanen som en elastisk sjanger som kan frigjøre seg fra konvensjoner, som oppfatninger av romanens krav til indre sammenheng.

Om mørkes materialitet innehar mange politiske elementer. Det til en viss grad selvdokumenterende fotografiet, den pregede skriften på forsiden som endrer utseende etter hvilken vinkel det ses fra, og den beskrivende tittelen utgjør en tematisk helhet som både dokumenterer og demonstrerer hvordan tingene fortoner seg annerledes, alt etter lyssetting og synsvinkel. Gjennom den høye papirkvaliteten skapes en ny bevissthet om bokas materialitet, noe som blir ytterligere understreket av den store typografiske luftigheten. Med en mer normal mengde skrift per side ville *Om mørke* har vært omtrent halvparten så tykk, noe som ville gjort den både billigere og mer salgsvennlig gjennom bokklubbene. Materialvalget er også et politisk valg, og kan settes i historisk kontrast til nåtidens stadig økende salg av pocket- og ebøker.

Denne oppgaven har lagt særskilt vekt på prologens betydning for resten av verket. Den har blitt lest som en leseinstruksjon der en implisitt forfatter legger frem bokas prosjekt gjennom en rekke påstander. Den løststående observasjonen som subjekt, misforholdet mellom beskrivelsen av tasken og taket og det tekstuelle imperativet «alle lyder er like tydelige», alt blir stående som en allegori over bokas øvrige prosjekt. Det skal handle om både de store og de små tingene: «Sletter og hud, kyster, neglebånd.» (7) Prologen oponerer mot sammenheng: «Rummet er ikke sprængt, kronologien er ikke sprængt – ingen af delene har nogensinde været samlet på den måde», og fremlegger på denne måten sitt politiske prosjekt. Leserens forventninger til kronologi og rom er basert på en konsensuell forståelse av romanen som en begrenset kronotopisk sjanger. Bokas særegne grammatikk er også tydelig

illustrert i prologen. Forholdet mellom leddene innad i en setning og de frittstående setningssubjektene illustrerer bokas prosjekt som er nettopp å vise at tingene fortøner seg annerledes utfra plassering og relasjon til andre subjekter, og, selvfølgelig, lyssettingen. Det oppstykkende kolonet som er plassert slik at det går mot tekstflyten, er en illustrasjon på dette. Når Klougart sier at hun må lære et helt nytt språk med en ny grammatikk når hun skriver, er ikke dette en overdrivelse. En særegenhet ved dette nye språket er imidlertid at det til forveksling *ligner* konvensjonelt dansk, og det dermed krever en språkkompetent leser som kan se hva det er ved språket som avviker fra normalen. Som vi har sett i språkkapitlet, er det den oppstykkede syntaksen som konstituerer dette nye språket. Bokas særegenhet er nedfelt i at handlingen som stort sett dreier seg om å konstituere nye subjekter av erindringen og observasjonen. Dette er nedfelt i syntaktiske konstellasjoner der setningssubjektene står adskilt fra den grammatiske sammenhengen de vanligvis figurerer i. Løsrivelsen av setningssubjektene kan ses som en illustrasjon på Rancières politiske subjektiveringsprosess.

Videre har vi sett på tekstens utvikling som en stilistisk prosess som virker gjennom syntaktiske tilblivelser og transformasjoner. De syntaktiske konstellasjonene kan ses som simulacra i og med at de ikke har en immanent likhet med det danske språkssystemet slik vi kjenner det i dag. Vi kan si at språket hos Klougart blir behandlet som atomer. Der kan ordene og setningsfunksjonene splittes opp og inngå nye forbindelser med hverandre og med siden de står på. Hos Rancière har språket i det estetiske regimet samme egenskaper. Det har evnen til å oppløse forbindelser og inngå nye konstellasjoner, det kan beskrive inntrykk og objekter som til sammen danner en strøm av mikrobegivenheter og et liv uavhengig av mennesket (Rancière 2011: 60–61). Språket i *Om mørke* går, gjennom å innta en fragmentert form, langt i å etterligne erindringen, slik erindringen blir presentert i denne oppgaven. Det betyr at erindringspoetikken er fundert både språklig, tematisk og i handlingen.

Formidlingsfeltet rundt romanen, og da spesielt mottakelsen i Danmark har vært viktig i denne oppgaven. Mottakelsen kan leses som reelle omfordelingsprosesser, hvilket vi har sett eksempler på i Skyum-Nielsens og Munk Rösings bokanmeldelser. I kapitlet om leseren settes mottakelsen i relasjon til formidlingen av boka til en ikke profesjonell leser. Her blir den satt inn i en argumentasjon som vi kan forstå utfra en implisitt doxa-forståelse om hvordan lesere oppfordres til å kjøpe og lese boka. Det blir her understreket at litteraturanmeldere skaper en særegen konsensus rundt boka og lesningen av den, som ikke tar høyde for virkeligheten boka skal formidles i. Formidlingsfeltet rundt boka i form av anmeldelsene og nominasjonene skaper inntrykk av at boka blir lest, forstått, likt og stemt

frem av en stor gruppe lesere. Dette inntrykket er delvis skapt av den inkluderende ordlyden i Læsernes Bogpris og DR romanprisen i tillegg til forfatterens tidligere nominasjoner til Nordisk råds litteraturpris. I kapitlet om leseren blir elementer i boka lest som en ny type tekst som kan kalles *disjunktiv*. Den avviker dermed fra andre teksttyper vi kjenner til, og med den grunnleggende forestillingen om fiksjonstekster som narrative. Ikke dermed sagt at *Om mørke* ikke er en narrativ tekst, men den innehar mange elementer som ikke går opp i narrative eller additive sekvenser som ofte utgjør en eksplikativ helhet, som forklarer at disse og disse tingene skjedde, og derfor ble resultatet slik. *Om mørke* fornekte assosiasjonskjeder som dette, og tekstene strekkes til serier med begynnelse og brudd, slik vi har sett med etableringen av subjektet og det potensielle predikativet under punkt 7.3.1. Den disjunktive teksttypen har *potensialet* som betingelse for formidlingen av stoff, og de potensielle sammenhengene forutsetter leserens deltagelse ved å etablere tekstuelle *eller*-forbindelser. Her kan man argumentere for at teksten går i demokratisk dialog med sin mottaker, der teksten er åpen for leserens konklusjoner. *Eller*-konstellasjonene underbygger leserens valgmuligheter. Dette krever et usedvanlig høyt aktivitetsnivå hos leseren, som selv må bestemme hvilke sannheter hun finner i teksten.

Det genetiske kriteriet står sentralt i den politiske lesningen og forståelsen av *Om mørke*. Det er ytre genetiske kriterier som lar oss se hvordan verket skaper dissensus i tiden det virker i, og det er indre genetiske kriterier i Klougart-resepsjonen som gir oss en indikasjon på hvilke sanselige omfordelingsprosesser som allerede har funnet sted i anmelderens møte med boka. Det er de ytre genetiske kriteriene som forteller oss hvorfor *Om mørke* er vanskelig tilgjengelig for leseren. Føringer som legges både av bokas prosjekt, sjangerbetegnelsen, språket og materialiteten legger føringer for en dialog mellom bok og leser der leseren gjør en større del av jobben enn det som er vanlig. De såkalte tomme plassene i boka er ikke omgitt av subtile hint, formler og indikasjoner som en kausalitetssøkende leser kan sette matematisk sammen og finne et svar på, men snarere av en rekke bilder, hendelser og ukjente språklige størrelser, som i en ligning som ikke lar seg summere. Dialogen mellom boka og leseren består derfor i å arbeide med problemer, ikke å finne løsninger, og derfor krever lesningen av *Om mørke* leseferdigheter som kan konkludere med at løsningen leseren automatisk leter etter, ikke finnes i boka, og at det ikke er leserens ferdigheter det er noe galt med. Implisitt modelleser har sansekunnskapen til å foreta en lesning som ikke «går opp», på samme måte som en matematiker kan møte en ligning som ikke går opp, vel vitende om at det er ligningen og ikke hennes regneferdigheter som er skyld i manglende den manglende løsningen på

problemet. For *Om mørkes* implisitte modelleser er det tydelig at sammenhengene ikke alltid er til stede i tekstens forbindelser, men at de derimot skapes av leseren i møte med teksten som åpner for det. En slutning man kan trekke fra dette, er at enkelte bøker krever mere forkunnskaper enn andre. Lesningen av *Om mørke* går mye på å sette sammen tekstens bestanddeler, og på å gjøre grunnarbeidet med språkets materialitet. Dette krever en bevissthet rundt og interesse for bokas materialitet fra mikro- til makronivå. Mens implisitt modellesers rolle i møte med tomme plasser i en tekst vanligvis er å ferdigstille verket gjennom sin leseaktivitet, handler det i møte med *Om mørke* også om å lage byggmaterialet gjennom å ferdigstille språklige forbindelser.

«Litteraturen kan være omstyrtende og revolutionær, fordi den blottlægger noget ved verden og ved menneskelivet, du ikke kendte til, eller måske bare anede konturerne af», sier Klougart i et intervju i *Alt for damerne* (Ascanius 2014). Dette er essensen av *Om mørkes* politikk. Denne politikken krever en særdeles konsentrert leser, og *Om mørke* kan slett ikke leses med den samme vage oppmerksomheten som annen lett tilgjengelig litteratur kan, sier Klougart i et intervju med *Berlingske*. I møte med slike bøker blir «[v]ores narrative begær for en stund stillet med tomme kalorier. Den samme vage opmærksomhed kan man ikke læse «Om mørke» med. Så sker der ingenting.» (Bangsgaard 2013) Selv etter å ha arbeidet svært oppmerksomt med oppgaven, kan jeg som Sundal si at jeg føler at jeg fremdeles ikke har *lest* den. Denne følelsen er basert på genetiske kriterier som skaper behov for å øve makt mot teksten og etablere del- og helhetshierarkier, for at teksten, som ligningen, skal la seg summere. Her oppstår igjen spørsmålet om forholdet mellom et verks dissensuelle elementer og dets potensial til å virke politisk i møte med en leser. Retorikken i *Om mørke* kan, på samme måte som Rancières egen retorikk, påstå å støtte *politiprosesser* og urettferdige fordelinger av det sanselige som finnes på alle områder i samfunnet. Det vanskelig tilgjengelige språket usynliggjør sine egne prosesser, og sørger derfor for en mer urettferdig deling av det sanselige, fordi det bare er en marginalisert språklig og kulturell elite som kan dechiffere språket og ta del i den sanselige omfordelingsprosessen. «[M]en man kunne også påstå det modsatte. Og også det vil være sandt» (140.)

Litteraturliste

- Albeck, Ulla 1979: *Dansk stilistik*. København: Gyldendal
- Andersen, Per Thomas 1987: «Kritikk og kriterier» *Vinduet* 3
- Asdal, Kristin, Kjell Lars Berge, Karen Gammelgaard, Trygve Riiser Gundersen, Helge Jordheim, Tore Rem og Johan Tønneson 2008: *Tekst og historie. Å lese tekster historisk*. Oslo: Universitetsforlaget
- Bakhtin, Mikhail M. 1998: *Spørsmål om talegenrane*. Oversatt av Rasmus T. Slaattelid. Bergen: Ariadne
- Bale, Kjersti 2009: *Eстетikk. En innføring*. Norge: Pax forlag
- Berge, Kjell Lars 1990: *Tekstnormers diakroni*. Meddelanden från institutionen för nordiska språk vid Stockholms Universitet, MINS 33. Institutionen för nordiska språk: Stockholms Universitet
- Bjerck-Hagen 2004: *Litteraturkritikk. En introduksjon*. Oslo: Universitetsforlaget
- Bürger, Peter 1998: *Om avantgarden*. Oversatt av Eivind Tjønneland. Oslo: Cappelen.
- Christiansen, Atle 2010: *Kritikarboka. Om litteratur, journalistikk og kvalitet*. Bergen: Fagbokforlaget
- Darnton, Robert 1983: «What is the History of Books?» *Books and Society in History. Papers of the Association of College and Research Libraries Rare Books and Manuscripts Preconference*. Red. Kenneth E. Carpenter. New York: Harvard University Press
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix 1993: «Rhizome versus Trees» *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix 1991: *What is Philosophy?* New York: Colombia University Press
- Deranty, Jean-Philippe (red.) 2010: *Jacques Rancière. Key Concepts*. Durham: Acumen
- Derrida, Jacques 1981: *Dissemination*. Oversatt av Barbara Johnsen. Chicago: University of Chicaco Press
- Dines Johansen, Jørgen og Marie Lund Klujeff (red.) 2009: *Genre*. Aarhus: Universitetsforlaget Århus
- Eco, Umberto 1979: *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University press
- Egeland, Marianne 2000: *Hvem bestemmer over livet? Biografien som litterær genre*. Oslo, Universitetsforlaget

- Fish, Stanley. 1979. «What is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things About It?—Part II» *boundary 2* no. 8 (1)
- Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class: The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- Genette, Gérard 1997: *Palimpsests – Literature in the Second Degree*. Oversatt av Channa Newman og Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation* Oversatt av Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press
- Hågvar, Yngve Benestad. 2003. *Hele folkets diskurs. En kritisk diskursanalyse av den gode VG-sak*. Norsk sakprosa, nr. 7. Oslo: Norsk Sakprosa.
- Iser, Wolfgang 1981: «Tekstens appelstruktur» Kelstrup, Gunver og Michel Olsen (red.): *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. København: Borgen.
- Jakobson, Roman 1978: «Lingvistikk og poetikk» i Heldal, Anders og Arild Linneberg (red.): *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Oslo, Gyldendal.
- Jakobson, Roman 2003: «Hva er poesi» I Kittang, Atle (red.) Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei: *Moderne litteraturteori: en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Kittang, Atle 2009: *Diktekunstens relasjonar. Estetikk, kultur, politikk*. Oslo: Gyldendal.
- Meiner, Carsten Henrik 1998: «Deleuze and the Question of Style.» *Symploke* no.6 (1/2)
- Michelsen, Maja 2010: «'Her er det veldig mye informasjon' – modelleserkonstruksjoner på www.bokklubbene.no» *Sakprosa* vol. 2, Nr. 1 Art. 5
- Miller, Carolyn. 2001 [1984]. «Genre som sosial handling» Oversatt av Kjell Lars Berge. *Rhetorica Scandinavica*, Bind 18
- Platon 198: *Faidros*. Oversatt av Egil A. Wyller. Oslo: Aschehoug
- Price, Leah 2002: «The tangible page» *London Review of Books* nr. 24.
- Rancière, Jacques 2004: «Jacques Rancière's Politics of Perception» i Jacques Rancière 2004 *The politics of Aesthetics*. Oversatt av Gabriel Rockhill. London/New York: Continuum International Publishing Group
- Racière, Jacques 2008: «Estetikken som politikk». Oversatt til av Agnete Øye. Kjersti Bale, Arnfinn Bø-Rygg (red): *Estetisk teori – en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Rancière, Jacques 2009a: «The Aesthetic Unconscious» Oversatt av Debra Keates og James Swenson. London: Polity
- Rancière, Jacques 2009b: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Oversatt av Gabriel Rockhill. London: Continuum

- Rancière, Jaques 2010: *Dissensus – on politics and aesthetics*. Oversatt av Steven Corcoran. London/New York: Continuum International Publishing Group
- Rancière, Jacques 2011: *The politics of literature*. Oversatt av Julie Rose. Cambridge: Polity Press
- Rancière, Jacques 2012a: *Den emansiperte tilskuer*. Oversatt av Geir Uvsløkk. Oslo: Pax Forlag
- Rancière, Jacques 2012b: *Sanselighetens politikk*. Oversatt av Anne Beate Maurseth. Oslo: Cappelen Damm
- Rockhill, Gabriel og Philip Watts (red.) 2009: Jacques Rancière. *History, Politics, Aesthetics*. London: Duke University Press
- Rösing, Lilian Munk 2014: «Topos og trope hos Josefine Klougart» *Spring* nr. 5
- Saussure, Ferdinand de 1967: *Cours de linguistique générale*. Utgitt av Charles Bailly, Albert Séchehaye og Albert Riedlinger. Kritisk utgave ved Tuillo de Mauro. Paris: Payot
- Schiller, Friedrich von 2008: *Fra Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev i Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (red.): Estetisk teori: en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Smidt, Jofrid Karner 1995: «En kritisk lesning av Wolfgang Isters resepsjonsetetikk» i *Tekstblikk – rapport fra forskersymposium i nordisk nettverk for tekst- og litteraturpedagogikk*. TemaNord. København: Nordisk ministerråd
- Spitzer, Leo 1967: *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. New Jersey: Princeton University Press
- Sontag, Susan. 1967. *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Skjlovskij, Viktor B (2003): «Kunsten som grep» I Kittang, Atle (red), Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Vassenden, Eirik 2007: «Hva er ‘samtidslitteratur’ og hvorfor leser vi den?» *Edda* Nr. 7

Avisartikler

Alle artiklene på nett er kontrolltastet 11.11.15

Ascanius, Ditte-Marie: «Josefine Klougart om at være følsom: ‘Det er som at gå på gløder’» Alt for damerne 14.9.2014. Internett: <http://www.alt.dk/kultur/interview/josefine-klougart-jeg-har-ikke-sa-meget-vrede-i-mig-desvarre/?action=Index>

- Bangsgaard, Jeppe: «Jeg mener selvfølgelig, at det er en roman» *Berlingske* 6.2.2014.
Internett: <http://www.b.dk/kultur/jeg-mener-selvfoelgelig-at-det-er-en-roman>
- Bukdahl, Lars 2013a: «Nysselige nullermænd» *Weekendavisen* 6.12.2013. Sitert på bog.nu.
Internett: <http://bog.nu/titler/om-moerke-josefine-klougart>
- Christensen, Uffe: «Her er årets 10 mest solgte bøger» *Jyllandsposten* 29.12.14. Internett:
<http://jyllandsposten.dk/kultur/litteratur/ECE7320415/Her+er+%C3%A5rets+10+mest+solgte+b%C3%B8ger/>
- Karlsson, Johanna: «Nordens Virginia Woolf» *Vi läser* 13.3.2014
- Hagen, Frank Sebastian: «Fucking smukt» *Ekstra Bladet* 22.12. 2013. Sitert på bog.nu.
Internett: <http://bog.nu/titler/om-moerke-josefine-klougart>
- Krogh Hansen, Per: «Klougart skinner i mørket» *Berlingske* 6.12.13. Internett:
<http://www.b.dk/boeger/klougart-skiner-i-moerket>
- Lillebø, Sandra 2013: «Helt uten bedøvelse» *Klassekampen* 2.6.2012. Internett:
<http://www.klassekampen.no/60284/article/item/null/helt-uten-bedovelse>
- Nydal, Ane: «Virvlende holdepunkter» *Morgenbladet* nr. 4, 2014
- Martinussen, Philip: «Undergangen er associationsmasturbation» *Atlas magasin* 13.1.2014.
Internett: <http://atlasmag.dk/node/844> Tilgjengelig til 30.10.2015
- Rösing, Lilian Munk: «Klougart gør det ubærelige til at bære» *Politiken* 5.12.2013. Internett:
http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur_boger/ECE2151455/josefine-klougart-goer-det-ubaerlige-til-at-baere/
- Pedersen, Bernt Erik: «Refser ny romankonkurrans». *Dagsavisen* 27.01.06
- Ringheim, Trude: «Dansk litterær stjerne til Lillehammer» *Dagbladet* 19.5.2014. Internett:
http://www.dagbladet.no/2014/05/19/kultur/litteratur/litteraturfestivalen_pa_lillehammer/josefine_klougart/kjerlighetsorg/33330902/
- Rognan, Bente Gravklev: «Må lage det folk ønsker» *Dagsavisen* 27.12.2014. Internett:
<http://www.dagsavisen.no/kultur/m%C3%A5-lage-det-folk-%C3%B8nsker-1.312988>
- Schütt-Jensen, Kasper: «Jeg har skrevet en eksistensiell triller» *Jyllandsposten* 1.12.2013.
Internett: <http://www.jyllands-posten.dk/protected/premium/kultur/ECE6297104/jeg-har-skrevet-en-eksistentiel-thriller/>
- Skyum-Nielsen: «Så sårbar som muligt» *Information* 6.12.2013. Internett:
<http://www.information.dk/481051>
- Svendsen, Erik: «Det mørke selv» *Jyllandsposten* 5.12.2013. Internett: <http://www.jyllands-posten.dk/protected/premium/kultur/anmeldelser/litteratur/ECE6310011/det-moerke-selv/>
- Wiemer, Liselotte: «Klougart gør læseren svimmel af smukke ord» *Kristeligt Dagblad* 5.12.2013. Internett: <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/klougart-g%C3%B8r-l%C3%A6seren-svimmel-af-smukke-ord>

Økland, Ingunn: «Svada og blinkskudd» Aftenposten 11.4.2015. Internett:
<http://www.aftenposten.no/kultur/Svada-og-blinkskudd-7976250.html>

Nettsider

Alle nettsidene er kontrolltastet 11.11.2015

Bukdahl Lars, 2013b «Om gråmelerethed» *Blogdahl* 6.12.2013: Internett:
<http://bukdahl.blogspot.no/2013/12/om-gramelerethed.html>

Granlund, Merete Røsvik: «Josefine Klougart: Om mørke» Meldingar til massene 31.5.2015.
Internett: <https://meretegranolund.wordpress.com/2015/05/31/josefine-klougart-om-morke/>

Gyldendal Norsk Forlag: «Gyldendal litteratur inviterer til romankonkurrans» sitert fra Bråthen, Marianne Tangen 2008: *To politiske romaner – og én konkurranse*. Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap. Internett:
<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26117/Brathenduo2.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Jul-Larsen, Kristoffer: «Det er ikke en samtale for alle – Et intervju med Eirik Vassenden (Prosopopeia ½ 2006)». Stadig nærmere 3.10.2013. Internett: <http://jul-larsen.com/2013/10/03/det-er-ikke-en-samtale-for-alle-et-intervju-med-eirik-vassenden-prosopopeia-12-2006/>

Lund, Helge (ansvarlig red.) og Helene Sommersest: NOR1–05, kompetansekrav for norskfaget. Utdanningsdirektoratet. Internett: <http://www.udir.no/kl06/NOR1-05/Kompetansemaal?arst=1858830315&kmsn=1447280659>

Pape, Camilla: «At sluge et øje(blik) Josefine Klougart – Om mørke» Litteratur.nu 10.12.2013. Internett: <http://litteraturnu.dk/at-sluge-et-ojeblik-josefine-klougart-om-morke/>

Rasmusen, Maria Guldager: «Om mørke af Josefine Klougart» Litteratursiden.dk. 5.12.2013. Internett: <http://www.litteratursiden.dk/anmeldelser/om-moerke-af-josefine-klougart>

Selboe, Tone: «Roman» Store norske leksikon. 15.10.2015 Internett: <https://snl.no/roman>

Sundal, Tine: «Om mørke av Josefine Klougart – skildring av en leseopplevelse» 7.4.2015 Tine sin blogg, litteratur, kultur og tur. Internett:
<http://tinesundal.blogspot.no/2015/04/om-mrke-av-josefine-klougart-skildring.html>

Utdanningsdirektoratet, ukjent forfatter: «NOR1–04» Internett:
<http://www.udir.no/kl06/NOR1-04/Kompetansemaal?arst=1858830315&kmsn=-161584499> Kompetansemålet utgikk i juni 2013.