

## Kapitel 14

## SKØNLITTERATUR

## Indhold

- 1 Hvad er skønlitteratur?
- 2 Det korte af det lange
- 3 Morten Nielsen
- 4 Blicher
- 5 Synspunkt
- 6 Opsamling

\* \* \*

**1 Hvad er skønlitteratur?**

Tekster er af mange forskellige typer. I gymnasiets læsestof, specielt i sprogfagene, skelner man ofte mellem **genrer**: prosa, poesi og drama. Det er de skønlitterære genrer.

Bag dem gemmer sig flere forskellige 'undergenrer'. **Prosa** kan fx være romaner, noveller og eventyr. **Poesi** kan være lyrisk eller episk. Et **drama** kan være en tragedie eller en komedie.

Desuden taler man ofte om **sagprosa**, der formentlig kan være alt der ikke er skønlitterært, fx **avis-tekster** (nyheder, ledere, debatindlæg, læserbreve, kronikker, baggrundsartikler) eller **fagtekster** (lærebøger, rapporter, artikler fra fagblade) eller **politiske tekster** (folketingstaler, partiprogrammer) eller **reklame** (som kan forekomme i aviser, blade, tv, radio, og på internettet).

Det er ikke altid let at skelne skarpt mellem de forskellige typer eller genrer. Og der forekommer ofte blandingsformer, som fx doku-drama. Og hvilken genre er Storm-Ps fluer?

Jensen	<i>Jeg skrev to digte i går aftes.</i>
Olsen	<i>Såh – hvorfor det?</i>

Der er tre ting der er proto-typiske for skønlitteraturen. For det første er den **fiktiv**, dvs den handler ikke om ting der faktisk er sket. Det betyder ikke at det er løgn altsammen. Tværtimod indeholder den ofte en en bredere 'almenmenneskelig' sandhed.

For det andet er den stærkt **personlig**. Netop fordi den er fiktiv, vælger forfatteren frit sit indhold og sin form, uden at være bundet af fakta. Men jo bedre litteraturen er, jo mere bliver det personlige også personligt for læseren.

For det tredje er den meget **bevidst om sin form** (hvis den er god – der findes jo også trivial-litteratur som ikke er skøn-). Det betyder at detaljer i teksten kan være vigtige for forståelsen, og at det for kan betale sig at være opmærksom på formen.

Vi må hellere se på et par eksempler.

\* \* \*

**2 Det korte af det lange**

**Det meget og det lidt** af Piet Hein

***Om at nå***

*Alt det meget ingen når  
gråner mange menskers hår.  
Glæd dig alt hvad du formår  
over alt det lidt du når.*

Piet Hein ejer en evne til at sige det selvfølgelige på en måde så det pludselig bliver relevant og samtidig, ved eftertanke, måske viser sig at være mindre selvfølgeligt.

Han bruger korte linjer, slående rim og, ikke mindst, **modstilling**: mellem det meget man vil, men ikke når, og det lidt

man faktisk når – præcist udtrykt i modstillingen af de to relativ-sætninger [*som*] *ingen når* i linje 1 og [*som*] *du når* i linje 4.

Samtidig er der et spil i brugen af ordet *formår* – normalt forbinder vi det med at udrette noget. Men det du ‘skal formå’ i digtet, er ikke at udrette, men at glæde dig.

Og han udnytter sproget på sin egen måde. *Alt det* følges normalt af et substantiv eller et adjektiv (fx ‘alt det vrøvl’ eller ‘alt det svære’) – *alt det meget* bryder mønstret og vækker opmærksomheden. Endnu mere frækt er naturligvis *alt det lidt*.

Og gentagelse – “den gode stilist varierer sine ord”. Det er godt nok for almindelige dødelige. Men Piet Hein får også gentagelsen (tre gange *alt* i fire linjer) til at bidrage til digtets slagkraft.

**Opgave 1:** Hvad signalerer brugen af imperativ (bydemåde) i linje 3?

GRUK ER DEN BETEGNELSE Piet Hein selv har givet sin særlige genre. Men den korte form er ikke ny. Her er et par strofer fra *Havi-maal*, oversat fra oldnordisk af Thøger Larsen:

*Bedre Byrde bærer man ej  
paa sin Vej end en stor Forstand,  
værre Næring på Vejen faar ingen  
end idelig Bælgen i Øl.*

*Ej er saa godt, som det ofte siges  
Øl for mænds Ætter,  
thi jo mere Drik, des mindre Vid  
huser Mands Hjerne.*

Enderim er der ingen af, men rytmen er i orden, og bogstavrim (fx *Bedre Byrde bærer* og *stor Forstand*) var det virkemiddel digtningen foretrak for 1000 år siden.

*Havi-maal* regnes for resten til den såkaldte 'læredigting'. Det passer også ganske godt på mange af Piet Heins Gruk.

I ROMANTIKKEN dyrkede Emil Aarestrup (1800-1856) den korte form, både muntert og kærligt:

*“Min kærlighed er evig,” udbrod Klara  
og vanded’ blomsterne i vindueskarmen.  
Vandkanden hviskede: “Jeg er Niagara.”*

– med ganske effektiv rytme og rim (foruden modstilling).

OGSÅ I MERE LYRISKE DIGTE kan vi finde kortformen, som hos Halfdan Rasmussen.

### Fiskestime

*Stilhed omsluttet af vigende klarhed.*

*Rytme.*

*Tegn som bestandig er kode.*

*Flygtende billede.*

*Tøvende som en musik*

*af forløste skygger.*

*Glidende former*

*som intet forestillede.*

*Mønster på vandring mod nye mønstre.*

*Drøm.*

*Flygtige anelse*

*slettet af vind og strøm.*

Det har ikke den munterhed som vi bedst kender Halfdan Rasmussen for.

Digtet gengiver en strøm af indtryk som digteren har fået, og de korte linjer udnyttes til at understrege det flygtige, skiftende, både i fiskestimen og i de billeder den fremkalder hos digteren. Antallet af indholdsord er stort i forhold til antallet af småord.

Digtet kræver en del mere af sin læser end de hidtil nævnte. Det kræver at vi accepterer det flygtige og tilsidesætter vores forventninger om normallogisk tekstur. At vi lader os føre med af digterens tanke- og billed-strøm.

Samtidig må vi gøre en anstrengelse for at forstå en mening bag specielle ordsammensætninger, som *vigende klarhed, flygtende billede og forløste skygger*.

Om vi forstår det helt som det er ment, er ikke afgørende. Det kan vi jo faktisk ikke vide.

**Opgave 2:** Hvor mange finitte verber (det er dem i præsens eller præteritum) er der i digtet? Hvor mange benævnelser – med eller uden forled og efterled?

\* \* \*

### 3 Morten Nielsen

Nedenstående digt er skrevet under Anden Verdenskrig, kort før Morten Nielsen blev dræbt som frihedskæmper i august 1944, 22 år gammel.

#### Skæbne

- 1 *Hurtige lyse Stemmer der hvirvlede ud i det Blaa ... du var ulykkelig, Tykke, men det ku' vi ikke forstaa. Svedig, fed og dum ... Helvede satte paa Spring og væltede dig og Cyklen. Vi stod og lo omkring.*
- 2 *Du sad paa den forreste Bænk ... græd ikke, nej glo, glo, glo! naar en bange og vittig Vikar spørger om to og to. Vikarer i første Mellem frelste en tynd Disciplin ved at vende det hele mod dig, der forsvarsløs blev til Grin.*

3 *Og da det omsider blev Foraar for os, der var femten Aar, og Træerne stod og lyste over Pigernes bløde Haar og du kom, forsigtigt, alvorligt – da skete det værste af alt: at den, der lo højest af os, var hende det hele gjaldt.*

4 *Nu ta'r du Hævn! Nu gaar du med Skraarem og Støvler paa, du løfter en Arm og det skinner i Øjnenes blege Blaa. For Had og Haan og Trusler, det kan et Menneske ta' – men ikke det, nej aldrig: Det og grines a' ...*

5 *Nu er du noget, Tykke! Mand og Partikammerat. Og hvis vi en dag skal til Muren, saa er din Haand parat. Parat til at smadre et Knojern ind i min Mund, naar du slaar, for nu vil du dræbe, Tykke, alle de onde Aar.*

Digtet er både en situationsbeskrivelse og en beretning. Og i begge dele bygger det på modstillinger. Ikke så oplagte som hos Piet Hein, men ikke mindre effektive.

I situationsbeskrivelsen tegnes modstillingen fra begyndelsen mellem på den ene side det *hurtige, lyse og blå*, og på den anden *ulykkelig og svedig, fed og dum* – positive imod negative ekspressiver.

**Opgave 3:** Hvilke ord fortæller at den første situation (strofe 1-3) hører hjemme i skoletiden?

Situationen rummer desuden modstillingen mellem *du/dig* (*Tykke*) og *vi/os*. Og det er det eksklusive *vi* – 2. person *du* (*Tykke*) er udenfor. Undtagen måske i 3. strofe, linje 1: *Tykke* blev jo nok 15 år ligesom sine klassekammerater, men blev det også forår for ham? Denne tvetydighed er næppe tilfældig.

Samtidig skaber brugen af pronominerne *du* og *vi* også den fiktive tiltale-situation. Digtet er næppe skrevet til *Tykses* fødselsdag, men det fremstår som en henvendelse.

I BERETNINGEN modstilles ‘dengang’ og ‘nu’. De første tre strofer bruger næsten udelukkende præteritum (datid) (*hvirvlede, var, osv*).

Der er en undtagelse i strofe 2, linje 2: *spørger* – det er det man kalder ‘historisk præsens’, som ofte bruges til at gøre en situation mere nærværende. Og i samme strofe, linje 1, er *glo* i imperativ (bydemåde), mens *græd* er tvetydigt mellem præteritum og imperativ.

I fjerde strofe skifter tiden til præsens (nutid) – også signaleret af *nu...nu*. Skoletiden er forbi, og besættelsestidens realitet gør sig gældende. Der står ikke noget om nazisme, men *skrårem* og *støvler* og *partikammerat* er ikke til at tage fejl af.

**Opgave 4:** Hvilken anden sammenhæng end tidsfølge kan man se mellem strofe 1-3 og strofe 4-5? (Jf kapitel 14, afsnit 8).

I strofe 4-5 er personerne også skiftet. *Du* (Tykke) er godt nok stadig den ‘samme’ – men alligevel ikke den samme, og situationen er ny: flokken der gjorde grin, er væk – erstattet af en enlig første person (*min* i næstsidste linje). Og *vi* i strofe 5, linje 2, er inklusivt – det er Tykke og ‘mig’ der står over for hinanden ved muren.

RYTMEN giver mindelser om kortformen. Godt nok er linjerne lange, men rytmen bryder dem op: Der er et naturligt ‘ophold’ i midten af hver linje, så digtet kunne have været skrevet således:

*Hurtige lyse Stemmer  
der hvirvlede ud i det Blaa ...  
du var ulykkelig, Tykke,  
men det ku' vi ikke forstaa.  
Svedig, fed og dum ...  
Helvede satte paa Spring  
og væltede dig og Cyklen.*

### *Vi stod og lo omkring.*

Dette ophold er blandt andet udnyttet til at understrege modstillingen, som i 1. strofe, linje 2 og 4.

Men det udnyttes også til at udskille en måske overraskende præcisering, fx i 3. strofe, linje 1: *da det omsider blev Foraar – for os, der var femten Aar*, eller i strofe 5, linje 4: *Nu er du noget, Tykke! – Mand og Partikammerat*, og især i sidste linje: *nu vil du dræbe, Tykke, – alle de onde Aar*.

Og i 4. strofe, linje 3, er opholdet brugt til at tematisere et forfelt i første halvdel af linjen.

DET ER UMULIGT at påpege alle de sproglige ting der gør digtet til et digt. Men det er værd at gøre opmærksom på den naturlige talesproglige tone. Der er ikke noget kunstlet over sproget, som fx i et lejlighedsdigt:

*Ulykkelig og tyk du var  
i skolen som var ikke rar...*

**Opgave 5:** Hvordan ville ‘lejlighedsdigtet’ lyde hvis man skrev det om til almindeligt talesprog?

Talesproget slår igennem enkelte steder i stavningen også: fx *ku'* og *ta'r*, og allermest i strofe 4, linje 4: *det og grines a'* – vi udtaler *at* som *og (å)* foran infinitiv (navnemåde, her passiv infinitiv). Det passive udtryk bruges til at generalisere – vi har allerede fået at vide konkret hvem det var der grinede.

Og vi udtaler *grine ad*, så det rimer på *ta'*, og så det ikke er til at høre om det skulle være *grine af* – men det skal det ikke, som vi kan se i strofe 3, linje 4: *den, der lo højest af os*. Det betyder naturligvis ‘den af os, der lo højest’ – og ikke ‘der lo højest ad os’.

Endelig er der det billedlige. Der er ikke de samme krævende billeder som hos Halvdan Rasmussen ovenfor. Men vi kan se hele

den fiktive beretning som et billede på mobning (et begreb der først fik navn i 1970'erne).

Man kan også – om man vil – se digtet som et forsøg på at forklare sig 'ondskabens problem'. Men det behøver man ikke. Man behøver ikke at være sociolog for at blive grebet af digtets enkle situation.

\* \* \*

#### 4 Blicher

Steen Steensen Blicher tilhører en anden tid.

For os er det naturligt at acceptere en historie som både fiktiv og virkelig på samme tid. Vi ved der er en fortæller, men han/hun træder ikke altid tydeligt frem. Når vi læser en historie, går vi oftest lige ind i den, uden at bekymre os om hvor den kommer fra.

Men Blicher gør i nogle af sine historier en del for at fremhæve forholdet mellem fortæller og læser, som i følgende indledning:

##### De tre Helligaftener

En jysk Røverhistorie

*Dersom Du, min Læser! nogensinde har været på "Snabelshøj", hvor Landstinget holdtes i gamle Dage, da har Du derfra lidt ud mod Syd kundt se en liden adspredt Torp, som hedder Uannet. Her boer og har vel aldrig boet Andet end Bønder.*

*Saa boede her også engang for et Par hundrede Aar siden en Mand, de kaldte Ib. Hvad hans Kone hedte, har jeg aldrig kundt opsørge; men saa meget ved jeg: at han havde en eneste Datter, som hedte Maren; og til daglig Brug kaldte de hende Ma-Ibs.*

*Hun skal have været knøv og snøv, dette her Kvindfolk; og hvor hun færdedes, der skottede de unge Karle efter hende; men hun skottede ikke efter Anden end efter Sejer. Han var ogsaa eneste Søn; og hans Fader boede ogsaa i Uannet.*

*Som jeg nu skal fortælle, saa var det engang, og det var på selve Paaskelørdag, at en Mand kom ind til Ibs...*

Der er i enhver tekst to situationer. Den ene er den situation teksten handler om: indholds-situationen. Den anden er fortælle-situationen – forholdet mellem fortæller og læser eller lytter.

Jeg har understreget de steder hvor Blicher henviser til fortælle-situationen. Nogle er helt åbenbare, andre mere skjulte.

Helt åbenbare er henvendelsen og de personlige pronominer: *Du, min Læser!* i afsnit 1 og *jeg* i afsnit 2 og 4. *Du* er ikke – som hos Morten Nielsen – en person i historien.

Næsten lige så oplagt er brugen af præsens (nutid: *hedder* og *boer* i afsnit 1, *ved* i afsnit 2, linje 3, og *skal fortælle* i afsnit 4). Og det samme gælder perfektum (før nutid: *har været*, *har...kundt*, *har vel aldrig boet* i afsnit 1, og *har jeg aldrig kundt opsørge* i afsnit 2).

Både præsens og perfektum henviser til den 'nutidige' fortælle-situation, som modsætning til indholds-situationens præteritum (datid), der begynder i afsnit 2: *Saa boede her...*

Også *skal have været* i afsnit 3 er en perfektum, og desuden angiver denne form også en vis usikkerhed – en implicit kildehenvisning: 'det forlyder, nogen siger'. Historien er altså ikke bare opspind, men noget fortælleren har et eller andet sted fra.

Fortælleren forhold til historien ('hvor kommer den fra?') dukker også op i henvisningen til hvad han har kunnet *opsørge* og i *saa meget ved jeg* (afsnit 2). Og i hele den omhyggelige stedsbestemmelse i afsnit 1. Og i *en Mand, de kaldte Ib* (afsnit 2).

Også tidsbestemmelsen forbinder historien til fortælle-situationen: *engang for et Par hundrede Aar siden* er noget ganske andet end eventyrets *der var engang en bonde der hed Ib*.

Mindst tydelig er fortæller-rollen i ordet *selve* i afsnit 4 – men hvad *selve* er der ved påskelørdag, hvis ikke netop fortælleren gør den dag til noget særligt?

Men uanset fortælleren krumspring, så er det en rigtig god historie...

**Opgave 6:** Hvis historien skulle fortælles i eventyr-form, hvordan ville så dette lille stykke komme til at lyde? (Det ville nok blive en del kortere...)

**Et sidespring:** Find de træk i Blichers tekst der markerer den som ældre eller dialektal sprogbrug (1841).

\* \* \*

## 5 Synspunkt

Forfatteren er naturligvis altid til stede i sin fortælling, men gør langt fra altid så tydeligt opmærksom på sig selv som Blicher gør i ovenstående røverhistorie.

Undertiden træder forfatteren helt i baggrunden, som Cecil Bødker i indledningen til novellen *Vædderen*.

*Der var ikke engang nogen fugle der sang. Vagn stillede sig op på den nederste pigtråd, der var ikke andet end fluerne og nogen bier. Man skulle tro det hele sov herude, ligesom inde.*

*Vagn så ned. Han måtte ikke stå på pigtråden, han måtte aldrig noget, bare han snart skulle hjem. Han gloede tvært på den rustne hegnstråd. Som om den tog skade af det?*

Godt nok er der her nogle udtryk der henviser til personlige fornemmelser (som *ikke engang* i linje 1, eller *man skulle tro* i linje 3). Men det er Vagns fornemmelser (se også linje 5: *bare han snart skulle hjem* og linje 6: *Som om den tog skade af det?*).

Her har vi den alvidende fortæller, der ikke alene ved hvad der skete, men også hvordan personen følte. Vi springer oven i købet lige ind i hovedpersonen (*ikke engang*) i den allerførste sætning.

At det alligevel er forfatteren der taler, ses af *tvært* i linje 5 – det kan næppe være Vagns egen synspunkt.

SELV NÅR EN FORFATTER bruger *jeg*-formen, kan vi ikke være sikre på at en fortælling handler om ham selv. Det kan være et fiktivt *jeg*, som i Peter Seebergs novelle *Patienten*.

*Da lægerne første gang stiftede bekendtskab med min sygdom, beroligede de mig meget inderligt og erklærede, at et amputeret ben ikke var noget at snakke om i vor tid, hvor proteserne jo ikke mere var en lidelse, som i træbenenes dage, men snarere en lettelse.*

Efterhånden som novellen skrider frem, forsynes patienten med stadig flere proteser. Det gjaldt mig bekendt ikke Peter Seeberg.

Også Blicher brugte fortæller-rollen på forskellige måder. I nogle noveller er fortælleren ikke alene ikke Blicher, men en naiv person der ubevidst tager del i historien, som i *Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog*.

SOYA GØR DET MERE KLART hvem jeg er, i sin novelle *Klatpapiret* fra 1944, der begynder således:

*Jeg kunde nemt genfortælle det følgende med en anden Hovedperson end mig selv. Jeg kunde nemt opdigte en Grosserer eller en Kontorchef – saaledes som forfattere bruger det i Øjeblikket, dels for at Skildringen kan blive almenmenneskelig, og dels fordi Moden dikterer at Middelklassen skal være Satirens Genstand. Men oprigtig talt: hvorfor skulde jeg camouflere mig selv, naar jeg føler mig overbevist om, at Skildringen vil være almenmenneskelig, selv om Hovedpersonen kun er et Medlem af Dansk Forfatterforening.*

*Jeg sad en dag oppe i mit Arbejdsværelse i min Villa i Lyngby, da jeg opdagede at jeg manglede et Klatpapier...*

Med denne indledning opnår Soya at gøre opmærksom på både det personlige og det almenmenneskelige. Men om historien alligevel er fiktiv – ja, det kan vi jo faktisk ikke være sikre på.

I andre tilfælde springer også han direkte ind i historien (og middelklassen), som i novellen *Handlingen foregår i Danmark*.

“Gomaaren! Nu ka’ I gratulere! Jeg er blevet forlovet i Gaar Aftes! Rigtig forlovet – med Ring og det hele!”

*Fuldmægtig Friling svajer ind ad Skranken, med løftet Haand, og Blomst i Knaphullet...*

\* \* \*

## 6 Opsamling

Skønlitteratur er fiktiv, personlig og almenmenneskelig, samt meget formbevidst. Det er det sidste jeg især har fokuseret på i dette kapitel.

De former som en forfatter har til rådighed, er naturligvis de samme som vi alle har.

Det gælder **indholdsordene**, som er vores allesammens. Men de kan sættes sammen på en måde som tvinger os til at tænke en ekstra gang, som i Halfdan Rasmussens digt om fiskestimen.

Og det gælder **småordene**, som ikke kan undværes, selv ikke i *Fiskestime*. Især de personlige pronominer kan bruges til at skabe en særlig situation, som – på meget forskellig vis – hos Morten Nielsen (*vi-du*), hos Blicher (*Du-jeg*) og hos Soya (*jeg!?*).

Og det gælder de **ekspressive udtryk**, som både kan være forfatterens (som Blichers *selve Paaskelørdag*) og personernes (som Cecil Bødgers *ikke engang nogen fugle* eller *bare han snart skulle hjem*).

Desuden kan de være med til at vise den modsætning der så ofte dukker op, som hos Morten Nielsen (*hurtige lyse stemmer – svedig, fed og dum*).

Og det gælder **bøjningen**, som hos Blicher, hvor præsens er fortællerens, og præteritum er fortællingsens. Eller hos Morten Nielsen, hvor vi får forhistorien i præteritum og nutidens problem i præsens.

Og det gælder **sætnings-grammatikken**, som hos Piet Hein, der vækker sin læser med udtryk som *alt det meget* og *alt det lidt*, og med en skarp modstilling af relativ-sætningerne i første og sidste linje.

ALT I ALT er disse virkemidler med til at placere fortælleren i fortællingen. Og til at vise det er hans (M/K) synspunkt der tæller – det er fra hans synspunkt der fortælles.

Den ene af Soyas fortællinger gør det meget klart. Han kunne have sagt: *Nu vil jeg fortælle om noget jeg selv har erfaret. Fordi jeg tror det er interessant også for andre.*

Det gælder for alle forfattere – uden erfaringer går det ikke, uden interesse heller ikke. Om det så er direkte erfaringer – eller indirekte eller ligefrem ‘pyntede’ erfaringer – det er ikke afgørende.

<i>Jeg kan ikke forstå, at nogen gider skrive digte, når man kan sige det samme lige ud, uden dikkedarer.</i>	Storm-P.
---	----------

Og dog...