

# Dyret i mennesket

- En narratologisk analyse af *Bavian*

27-05-2009

Anna Kristiansen

## Indholdsfortegnelse

<a href="#">Indholdsfortegnelse.....</a>	<a href="#">2</a>
<a href="#">Summary.....</a>	<a href="#">3</a>
<a href="#">Indledning.....</a>	<a href="#">5</a>
<a href="#">Teori.....</a>	<a href="#">6</a>
Genettes fortællescenarier.....	6
Upålidelige fortællere.....	8
Andenpersonsfortællinger.....	11
Den nyere danske litteratur.....	12
<a href="#">Analyse.....</a>	<a href="#">14</a>
Stjernehimmel.....	14
Torben og Maria .....	18
Bulbjerg .....	24
<a href="#">Sammenfatning og konklusion.....</a>	<a href="#">31</a>
<a href="#">Litteraturliste.....</a>	<a href="#">33</a>

## Summary

Throughout the last decade in Danish literature there has been a tendency toward a minimalistic realism that draws on everyday life. This literature has an impressive way of narrating, where a great amount of the action takes place between the lines. Among this fine new literature is the collection of short stories *Bavian* by the Danish author Naja Marie Aidt, which will be the main object of analysis of this paper.

The purpose of this paper has been to investigate narrative artistic devices in *Bavian*. I have mainly focused on the narrator since he/she, in this work, is particularly interesting and multifaceted. Perhaps for that reason it also seems to be the most rewarding way of approaching these short stories.

In my analysis I have chosen mainly to draw on theories of the quite central Gerard Genette and Wayne C. Booth, but also theories by the expert on unreliable narrators, James Phelan, and the more recent narratologist Brian Richardson, who specializes in extreme forms of narration in modern and postmodern literature.

In order to give sufficient insight into the collection, I have selected and analysed three of the total of fifteen short stories: these are "Stjernehimmel", a story told mostly through free indirect discourse, "Torben og Maria", in which the first heterodiegetic narrator, halfway through the story, reveals himself as being a character in the universe of the short story, and the second person narrative "Bulbjerg".

My analysis shows how the narrators in *Bavian* are generally very complex; some of the short stories have intricate unreliable narrators, and several use the advanced forms that Richardson has described, such as different types and grades of 'denarration', and one of what he terms second person narrations. Furthermore, the stories tend to play with the reader's expectations by, for instance, giving small hints that a certain disaster is right around the corner, and by never fulfilling these expectations, and perhaps even surprising the reader by suddenly having a completely different, unexpected disaster change the lives of the characters.

*Bavian* is, however, not only a narratologic work of art; it also has a political agenda. The book contains a critique of the world of today where individualism, self-realization and fulfilment of one's own basic needs seem to be understood as more important than ethics and solidarity. The book especially points out how these values affect and harm our (still) innocent children.

## Indledning

I 2006 udkom Naja Maria Aids novellesamling *Bavian*, der på trods af den skarpe konkurrence formåede at tage kritikerprisen i 2007 og Nordisk Råds Litteraturpris i 2008. ”Sorg og livsglæde, smerte, angst og fortrøstning stråler igennem Naja Marie Aids noveller på en måde, der er klassisk i sit anslag, men overraskende nyskabende i sin flertonighed. Og så implicerer de noget så sjældent som ægte livsklogskab”, sådan begrundede Nordisk Råd officielt, hvorfor prisen skulle tildeles netop Aids.

Denne opgave vil beskæftige sig med nyere fortælleformer, og netop pga. denne ’nyskabende flertonighed’ har jeg valgt at bruge *Bavian* som eksempel. Jeg vil således vise, hvordan værket med naratologiske finesser ægger og leger med sin læser og fører ham bag lyset.

Min analyse bygger på en nykritisk nærlæsning og vil hovedsageligt finde sted på teksthiveau, idet den har udgangspunkt i det fortælletekniske med særlig vægt på fortælleren. I løbet af arbejdet med novellerne vil jeg dog indimellem bevæge mig op fra og ud over teksten for at kunne give en fyldestgørende karakteristik af, hvordan teksterne på mikroniveau med deres forskellige virkemidler spiller sammen med og understøtter makroniveauets tematikker og problemstillinger.

Opgaven er opbygget på følgende måde: jeg vil først redegøre for forskellige anerkendte fortællebegreber og –teorier, som har interesse for min videre analyse. Denne teoridel er inddelt i fire hovedafsnit, hvoraf de første tre første har fokus på fortælleren: ”Genettes fortællescenarier”, som forklarer Gerard Genettes model for fortællesituationer, som han har sammensat på baggrund af allerede eksisterende, men ikke udtømmende, teorier, ”Upålidelige fortællere”, der indeholder teori af Wayne C. Booth, James Phelan, danske Jan Rosiek og den meget aktuelle Brian Richardson, og ”Andenpersons-fortællere”, der viderebringer samme Richardsons nyere teorier om emnet. Teoridelen afsluttes så af et afsnit om ”Den nyere danske litteratur”, som bygger på en artikel fra sidste år (2008) af Anita Nell Albertsen.

Herefter vil jeg gå i gang med den egentlige analyse, som består af tre eksemplariske læsninger af novellerne ”Stjernehimmel”, ”Torben og Maria” og ”Bulbjerg” i nævnte rækkefølge og et afsluttende sammenfattende og konkluderende afsnit, hvor jeg på baggrund af læsningerne og

enkelte perspektiveringer til værkets øvrige noveller vil opridse de hovedvirkemidler og – tematikker, hele novellesamlingen benytter sig af. Desuden vil jeg i dette afsnit med udgangspunkt i Anita Nell Albertsens analyse sammenholdt med opgavens narratologiske analyser argumentere for, at *Bavian* rent stilistisk skriver sig ind i den nyere danske minimalismelitteratur, der også tæller værker af forfattere som Helle Helle, Peter Adolphsen, Simon Fruelund m.fl.

## Teori

Jeg vil i dette afsnit komme ind på forskellige nyere (1961-2008) fortælleteorier, der har relevans for min efterfølgende analyse af tre noveller fra Naja Marie Aidts novellesamling ”Bavian”. Jeg vil først redegøre for etablerede teorier, som Gérard Genettes fortællesituationer (1983), Wayne C. Booths implicite forfatter (1961) og James Phelans seks upålidelighedstyper (1999). Herefter vil jeg kort komme ind på Jan Rosieks problematisering af termen 'upålidelig', hvorefter jeg vil beskæftige mig med et par af Brian Richardson udmærkede teorier om moderne og postmoderne litteratur. Afsluttende vil jeg med udgangspunkt i en artikel af Anita Nell Albertsen (2008) kort se på den nyere danske hverdagsminimalisme og de typiske tematikker, der knytter sig til denne.

### Genettes fortællescenarier

I ”Situations narratives” introducerer Gérard Genette en strukturalistisk model for forskellige fortællesituationer. Modellen tager udgangspunkt i Dorrit Cohns model for fortællesituationer<sup>1</sup>, der igen bygger på Franz K. Stanzels tre typiske fortællesituationer, som han introducerede dem i *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955). Cohn har føjet en fortællesituation til Stanzels teori ved at dele en af hans situationer op i to. Hertil føjer Genette endnu en situation, som han har fra Bertil Romberg, så han ender med fem mulige fortællescenarier. Jeg vil i det følgende redegøre for disse scenarier.

Genette stiller fortællesituationerne op i et skema, hvor der altså er to ting, der er afgørende; 'Type' og 'narration'. Type har noget at gøre med et andet af Genettes begreber, nemlig 'fokalisering', der har noget at gøre med, hvorfra en handling *ses*, og er altså ikke det samme som fortællestemmen. Man kan også sige, at det er fortællingens vidensposition. Genette arbejder med tre forskellige typer

<sup>1</sup> ”The encirclement of Narrative” i *Poetics Today*, 2,2 (1981)

af fokalisering, nemlig 'nulfokalisering', hvor fortælleperspektivet ikke er fæstnet ét sted, men kan skifte mellem forskellige videnspositioner, altså en fortælleposition, hvor fortælleren ved mere end karaktererne, 'indre fokalisering', hvor handlingen ses fra indeni en karakter, og denne og fortælleren altså ved lige meget, og 'ydre fokalisering', der ikke tillader fortælleren at komme ind i fortællingens karakterer, hvorfor han/hun nødvendigvis ved mindre end karaktererne.

Narration har at gøre med fortællerpositionen. Egentlig skelner Genette mellem tre mulige positioner; 'heterodiegetisk', 'homodiegetisk', og 'autodiegetisk' fortæller, men i denne model opererer han kun med de to førstnævnte, da en autodiegetisk fortæller sagtens kan ses som underordnet den homodiegetiske. Genette bruger begrebet heterodiegetisk fortæller om en fortæller, der befinder sig uden for det fortalte univers og altså ikke er en del af fortællingen. Genettes model viser, at denne fortællerposition kan forekomme ved alle tre typer fokalisering. Ved nulfokalisering har man altså den klassiske alvidende fortæller, der har adgang til forskellige karakterers indre. En heterodiegetisk fortæller med indre fokalisering kender vi som en personbunden tredjepersonsfortæller med adgang til denne ene karakters indre, mens han ved ydre fokalisering ikke har adgang til nogen karakterers indre. En homodiegetisk fortæller er selv en del af fortælleuniverset<sup>2</sup>. Ifølge modellen er denne fortællerposition kompatibel med nulfokalisering, hvilket kun kan forekomme sammen med bagudsyn, hvor dette altså er grunden til, at fortælleren kan vide mere end karakteren, som altså grundet bagudsynet udmærket kan inkludere ham/hende selv. Den homodiegetiske fortæller forekommer ligeledes ved indre fokalisering, hvor vi altså har en helt klassisk jegfortæller. Genette parrer dog ikke den homodiegetiske fortæller med ydre fokalisering, der ville kræve et fortællejeg, der var i stand til ikke at se handlingen gennem sine egne øjne.

Således når Genette altså frem til følgende skema:<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Den *autodiegetiske fortæller* er ligeledes en del af fortælleuniverset, og er samtidig selv hovedperson i fortællingen. Genette har ikke taget den med i denne model, da den egentlig kan ses som underkategori til den *homodiegetiske fortæller*.

<sup>3</sup> Modellen er taget direkte fra Genette med originale eksempler. Fra "Narratologi" s. 97.

TYPE (FOKAL.)	AUTORIAL (NUL FOKAL.)	AKTORIAL (INDRE FOKAL.)	NEUTRAL (YDRE FOKAL.)
NARRATION (RELATION)			
HETERODIEGETISK	A <i>Tom Jones</i>	B <i>The Ambassadors</i>	C <i>The Killers</i>
HOMODIEGETISK	D <i>Moby Dick</i>	E <i>Sult</i>	

#### Upålidelige fortællere

Spørgsmålet om fortælleres pålidelighed og måder at kende en upålidelig fortæller på er et af de mest behandlede emner blandt litteraturteoretikere i de sidste 50 års tid. Jeg vil i det følgende komme ind på nogle essentielle bidrag til denne debat.

I 1961 udgav Wayne C. Booth den fortælleteoretiske bog *The Rhetoric of Fiction*, hvor han introducerede begrebet den 'implicitte forfatter', som han betegner som ”en ideal, litterær, skabt version af det virkelige menneske, han er summen af sine egne valg.”<sup>4</sup>, og er altså en instans, der ligger mellem den reelle forfatter og fortælleren. Det var især brugen af upålidelige forfattere, der krævede en distinktion mellem en tekst underliggende holdning eller bare tone (den implicitte forfatter) og fortælleren, da det netop er i tekster med upålidelige forfattere, at den implicitte forfatter stikker næsen frem. Upålidelige forfattere har som bekendt været brugt længe før dette begreb blev lanceret, men da har man haft en tendens til at betragte en teksts underliggende holdning som den egentlige forfatters, hvilket bliver utilstrækkeligt i forbindelse med tekstens autonomisering og nykritisk læsemåde, hvor den egentlige forfatter holdes uden for teksten, så snart han er færdig med at skrive den. Samtidig bliver det klart, at forfatteren jo kan være af en anden holdning end den implicitte forfatter<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Narratologi s. 38.

<sup>5</sup> På dansk grund er der fx blevet argumenteret for, at det, intenderet eller ej, er tilfældet med flere af St. St. Blichers noveller.

I samme bog behandler Booth emnet upålidelige fortællere, hvor han argumenterer for, at en fortæller kan være upålidelig enten hvad angår den faktuelle handling eller han kan være upålidelig hvad angår holdning og værdier. Denne distinktion tager James Phelan og Mary Patricia Martin<sup>6</sup> op igen 38 år senere i kapitlet ”Weymouths” lektioner: homodiegesis, upålidelighed, etik og *Resten af dagen*” (1999), idet de finder det nødvendigt med en mere detaljeret beskrivelse af den upålidelige fortællers mange ansigter. I kapitlet betragter de, som arv fra Booth, de forskellige typer af upålidelighed på *akser*, der har at gøre med, hvordan upålideligheden bliver udtrykt. Her skelner de, igen som Booth, mellem en 'begivenhedsakse' og en 'etikakse', hvor upålideligheden altså, som betegnelserne måske selv indikerer, enten opstår på baggrund af fortalte fakta eller fortællerens holdninger og værdier. Derudover foreslår Phelan selv at føje endnu en akse til, nemlig en 'videns- og perceptionsakse', der ligger et sted mellem de to andre akser. Denne akse tilføjes i erkendelse af, at ikke al upålidelighed grunder i fortællerens modvilje til at fortælle (hele) sandheden eller hans ifølge den implicitte forfatters uetiske eller direkte usympatiske holdninger; nogle gange forstår fortælleren simpelthen ikke (det fulde omfang af), hvad der er på færde. Som følge af denne tilføjelse konkluderer Phelan, at man må forkaste ”den almindelige antagelse, at pålidelighed og upålidelighed er et binært modsætningspar, og at hele fortællingen vil være susppekt, så snart der opdages en upålidelighed.”<sup>7</sup>, for en fortæller kan sagtens være fuldstændig oprigtig og i den forstand pålidelig, men samtidig være i besiddelse af fejlagtig viden, eller blot ikke kende den fulde sandhed. Således ender de to op med den udvidelse af upålidelighedsbegrebet, at ”En homodiegetisk fortæller er ”upålidelig”, når han eller hun giver en fremstilling af en eller anden begivenhed, person, tanke, ting eller andet objekt i den narrative verden, der afviger fra den fremstilling, som den implicitte forfatter ville give.”<sup>8</sup>.

På hver af de altså i alt tre akser er der to forskellige slags upålidelighed; en, der opstår, når man har en direkte fejl, der kræver, at den implicitte læser skal omtolke tidligere informationer, og en anden, der bruges, når noget udelades, og den implicitte læser altså blot skal føje noget til det fortalte. Således ender man op med seks forskellige upålidelighedstyper: på begivenhedsaksen har vi 'fejlrapportering', hvor fortælleren overlagt fortæller om noget, der ikke virkelig er sket og 'underrapportering', hvor han blot undlader at fortælle alt. Det er klart, at enhver tekst har en eller anden form for underrapportering, eftersom fortællere ikke kan fortælle alt, hvad de ved, men upålideligheden opstår i det øjeblik, at det er vigtige detaljer, der ville kaste et andet lys

---

<sup>6</sup> I Phelans senere værk *Living to tell about it* (2005) gøres det klart, at teoristoffet har været Phelans fortjeneste, mens Mary Patricia Martin kun har bidraget til essayets læsning af Ishiguro.

<sup>7</sup> Narratologi s. 151-152.

<sup>8</sup> Narratologi s. 147.

over det foregående, der udelades. På etikaksen har vi 'fejlvurdering' og 'undervurdering', hvor fortælleren rent etisk vurderer noget forkert (ifølge den implicitte forfatter) eller undervurderer betydningen af noget. På den sidste akse, videns- og perceptionsaksen, har vi 'fejlfortolkning' og 'underfortolkning', som, som det nok fremgår, handler om, at fortælleren har fejlbedømt noget eller ikke forstået dets fulde omfang.

På dansk grund har vi Jan Rosiek, der er gået ind i diskussionen om den upålidelige fortæller. Han tager udgangspunkt i Booths og siden Phelans teori, skønt han stjeler noget over deres vægtning af den implicitte læsers<sup>9</sup> rolle. Rosiek foreslår i artiklen ”Uautoriserede fortællere hos Blicher” (2006) at udskifte termen upålidelig med uautoriseret for upålidelighed på den etiske akse. Bevæggrunden er en erkendelse af, at ordet 'upålidelig' giver en forestilling om, at fortælleren skal være direkte utroværdig for at fortjene denne titel, hvilket, vi jo har set, ikke er tilfældet. En upålidelig fortæller kan paradoksalt nok, som Phelan også selv pointerer<sup>10</sup>, være ganske pålidelig, men udelukkende være upålidelig på den baggrund, at han ikke har den implicitte forfatters autoritet, fx hvis hans upålidelighed består i hans fejlslagne værdigrundlag. Rosiek fastslår desuden, at det er ”vigtigt at opretholde en skelnen mellem en uautoriseret og en ubevidst fortæller.”, hvilket, som jeg forstår det, resulterer i, at den ubevidste fortæller får lov at beholde termen upålidelig. Jeg vælger i nærværende opgave at holde mig til Phelans termer, og altså ikke at adoptere den uautoriserede fortæller. Det skyldes ikke, at jeg ikke kan se Rosieks pointe, men derimod hovedsageligt at jeg ikke mener, han tager skridtet langt nok, hvorfor også den nye distinktion vil skabe problemer. Jeg vil nemlig mene, at det er lige så fejlagtigt at kalde den ubevidste fortæller upålidelig, som det er med den uetiske, og den ubevidste fortæller forekommer hos Phelan i de tre ”under”former samt hos den fortæller, der fejlfortolker. Således vil vi stå tilbage med kun én af de seks typer upålidelighed, der rent faktisk kan betragtes som upålidelig, mens alle seks former er uautoriserede, hvorfor det ville give bedre mening at forkaste termen 'upålidelig' helt til fordel for uautoriseret.

Når jeg har valgt at medtage Rosiek i dette afsnit, skønt jeg ikke vil bruge hans foreslåede term, er det for at skabe opmærksomhed omkring upålidelighedsproblematikken og for at slå fast, at en fortæller altså udmærket kan være helt troværdig og upålidelig på samme tid.

---

<sup>9</sup> Phelan bruger betegnelsen det 'autorale publikum' om denne.

<sup>10</sup> Narratologi s. 143.

I bogen *Unnatural Voices* (2006) beskriver Brian Richardson tre typer ekstrem fortælling<sup>11</sup>, hvoraf den ene er det, han kalder 'denarration'. Begrebet er en betegnelse for det, at en fortæller dekonstruerer aspekter af den foregående handling, som han jo selv har sat op og i stedet opstiller et alternativt scenarie. Ud fra den definition af upålidelige fortællere Phelan giver ovenfor, bliver det klart, at denarration vil kræve eller være en indikator for, at der fortælles af en sådan. Derfor vil det scenarie, der opstår efter en denarration også oftest bestå på samme niveau som det tidligere, eftersom det så er blevet klart, at den upålidelige fortæller altså igen kan tage det i sig, hvis han vil.

Denarration vil altid snyde læseren, fordi denne kun kan forholde sig til, hvad fortælleren beretter, og ingen mulighed har for, at betvivle bogens fakta ud fra andet end faktorer i selve bogen. Det scenarium, der bygges op i fortællingen via fortælleren, bliver sandhed i det øjeblik det skrives (eller læses alt efter hvilken skole, man hører til), og kun fortællingen selv kan igen gøre det usandt.

Denarration kan forekomme på flere planer og i forskellige grader. Et klassisk eksempel er, at det sidst i en bog afsløres, at hele handlingen har været en drøm, og alt foregående således dekonstrueres, men ofte forekommer det i det små, og fungerer måske blot som indikator for, at fortælleren er upålidelig. En form for denarration, som bliver interessant i forbindelse med min senere analyse, er, når en heterodiegetisk fortæller pludselig inde i en fortælling afslører sig selv som homodiegetisk, hvilket sætter alt det foregående i et andet lys.

### Andenpersonsfortællinger

I samme bog tildeler Richardson et kapitel til andenpersonsfortællinger, altså tekster, hvor der fortælles til og/eller om et du, og han skriver om fænomenet, at "It may even turn out to be one of the most important technical advances in fictional narration since the introduction of the stream of consciousness"<sup>12</sup>. Richardson bemærker, at denne type fortælling oftest ligger et sted mellem første- og tredjepersonsfortællinger og ofte lægger sig op af en af disse, så de i princippet kunne have været skrevet som en af disse uden større omskrivninger. Derfor er andenpersonsfortællingen også indtil udgivelsen af Richardsons bog blevet beskrevet som enten en slags pseudotredjepersonsfortælling (Genette) eller –førstepersonsfortælling (Stanzel)<sup>13</sup>. Denne modvilje mod at se andenpersonsfortællingen som ligeværdig med de etablerede første- og tredjepersonsformer, mener Richardson hænger sammen med for det første konservatisme, eller

---

<sup>11</sup> Kapitel fem.

<sup>12</sup> *Unnatural Voices* s. 35.

<sup>13</sup> *Unnatural Voices* s. 21.

mere mundret gammel vane, men vigtigere endnu, at litteraturteoretikere nyder at tænke i oppositioner og definere begreber ud fra deres modsætningspar, og den fiktive førstepersonsfortæller og tredjepersonfortæller her hver deres ækvivalent i faglitteraturen, nemlig selvbiografi og biografi, men det samme er ikke tilfældet med andenpersonsfortælleren. En tredje grund til, at man har fundet det problematisk at arbejde med andenpersonsfortælleren er, at mens førstepersonsfortælleren og tredjepersonsfortælleren gensidigt udelukker hinanden, dvs. en fortælling kun kan have *enten* en førstepersonsfortæller *eller* en tredjepersonsfortæller, så vil andenpersonsfortællingen ofte samtidig have en førstepersonsfortæller. Sagen er nemlig den, at ”andenperson” refererer til hovedpersonen i en fortælling, mens ”førsteperson” henviser til den homodiegetiske fortæller og vi bruger tredjepersonsfortæller om heterodiegetiske fortællere.

Richardson redegør i kapitlet for tre typiske typer andenpersonsfortællinger: the 'Standard Form' (standardformen), the 'Hypothetical Form' (den hypotetiske form) og the 'Autotelic Form' (den selvtilstrækkelige form). Richardson ekspliciterer dog, at han ikke beskæftiger sig med andenpersonsfortællere i autobiografiske monologer eller apostrofer, eftersom disse ikke skaber problemer for den eksisterende fortælle teori. The Standard Form er som navnet antyder den mest almindelige. I denne type er duet hovedperson i det fortalte univers, og denne kan være fortælleren intenderede modtager, men behøver faktisk ikke at være det. Duet befinder eller befandt sig jo i den fortalte verden, og der vil derfor ofte opstå en kunstig situation, hvis jeget skal fortælle duet om noget, som vedkommende selv har været vidne til. Under alle omstændigheder er duet i denne form ikke den samme som hverken den reelle eller den implicite læser, da formen altså kræver, at duet er i fortælleuniverset. Duet kan dog godt være fortælleren selv, og kan i sådanne tilfælde bruges for at skabe distance mellem fortæller og fortællekarakter.

De andre to andenpersonsformer findes ikke i *Bavian* og er for så vidt ikke relevant for min videre analyse, men jeg vil alligevel beskrive dem meget kort, da jeg mener de kan hjælpe med at afgrænse, hvad standardformen er og i højere grad ikke er. The Hypothetical Form er en slags fiktiv selvhjælpsguide og har en læser som eksplicit modtager (du), hvorfor denne altså her ikke som ved standardformen er en del af fortælleuniverset. I the Autotelic Form er fortælleren sig bevidst om sin rolle som fortæller, og duet som ved den hypotetiske form ikke en del af det fortalte, hvorved der altså er en stor afstand mellem fortæller og du.

I artiklen ”Litterære Samlesæt – Når fortællingen inviterer indenfor” (2008)<sup>14</sup> ser Anita Nell Albertsen på, hvordan den nyere danske litteratur er skruet sammen. Albertsen ser en kortforms- og minimalismebølge med forfattere som Helle Helle, Christina Hesselholdt, Simon Fruelund og Merete Pryds Helle, hvor teksterne udelader så meget information, at læserens arbejde med, med en term fra den læserorienterede Wolfgang Iser, at udfylde tekstens 'tomme pladser' bliver maksimalt. Artiklen er utrolig koncis, og jeg vil derfor lade Albertsen selv forklare hovedtrækkene i denne nyere<sup>15</sup> prosa: ”Karakteristisk for korthedens prosaformer er deres simplificerede formsprog, der fortælleteknisk er forbundet med en reduktion af tekstens *materiale* (ord-, sætnings- og omfangsknaphed), *struktur* (nedtoning af plottet og marginalisering af begyndelse, midte og slutning) og *kolorit* (virkelighedseffekter, tid/sted, miljø og psykologi).”<sup>16</sup>. Disse former får altså kogt prosaen helt ned til benet, således at det ofte er læseren, der bliver ansvarlig for at sammenkæde tekstens begivenheder i en kausal sammenhæng i disse nye typiske former. Albertsen nævner ikke Naja Marie Aidt som en af de danske forfattere, der benytter sig af disse ’korthedens prosaformer’, men det vil altså være min påstand, at hun i høj grad hører til blandt de danske minimalister, hvilket vil blive underbygget i opgavens analyseafsnit samt i sammenfatningen.

Ud over disse fortælletekniske karakteristika, som Albertsens artikel beskæftiger sig med, viser det sig, når man ser på denne litteratur, at der ligeledes rent tematisk er emner, der knytter sig til den nye litteratur og de nyere former. Først og fremmest er det karakteristisk for tekster af bl.a. Helle Helle, Naja Marie Aidt, Kirsten Hamman, Katrine Marie Guldager og Christian Bang Foss, at de er skrevet i en hverdagsrealisme, der altså også beskæftiger sig med hverdagstematikker. Blandt disse er der temaer, som fremkommer særlig ofte som fx det (u)etiske menneske og fællesskabets betydning (eller mennesket som flokdyr), (disse tematikker findes alle i nyere værker af ovennævnte forfattere fx i *Ned til Hundene*, *Bavian*, *En dråbe i Havet*, *København*, *Stormen i 99*).

---

<sup>14</sup> I *Dansk Noter* nr. 2 (se litteraturliste)

<sup>15</sup> Dansk litteratur har haft en minimalistisk strømning siden først i 90’erne, men denne har ændret sig indtil nu og tager nu generelt udgangspunkt i en hverdagsrealisme.

<sup>16</sup> *Dansk Noter* s. 25.

## Analyse

Jeg vil i det følgende lave eksemplariske analyser af tre af novellerne i Naja Marie Aidts *Bavian* med særlig vægt på det narratologiske og herunder især fortælleren. Jeg har udvalgt novellerne på baggrund af et ønske om at kunne vise så meget som muligt af samlingens vidde. De udvalgte noveller er ”Stjernehimme!”, ”Torben og Maria” og ”Bulbjerg” i nævnte rækkefølge. Enkelte steder bliver det dog nødvendigt for mig at referere til andre noveller i samlingen for at give et fyldestgørende billede af hele værkets omfang. Med en tanke til samlingens titel vil hver analyse afsluttes af et afsnit om ”Dyret i mennesket”, som altså skal specificere, hvordan bavianmotivet udledes i de forskellige noveller. Disse afsnit giver mig mulighed for at løfte blikket op og overskue hver enkelt novelle i sin helhed i en ellers meget tekstnær og detaljeorienteret læsning.

Analyserne vil pga. deres begrænsede omfang ikke blive afrundet i særdelte delkonklusioner. I stedet har jeg valgt at opfølge analyseafsnittet med en sammenfatning og konklusion, der på baggrund af de tre analyser vil søge at give et samlet indblik i novellesamlingen som helhed og dens virkemidler og tematikker.

### Stjernehimme!

Novellen handler om et kærestepar, som vi aldrig kommer til at kende ved navn, og deres forhold fra kort efter deres første møde og mange år frem. Fra novellens begyndelse kan parret ikke få nok af hinanden eller af noget andet. Efter et stykke tid indleder manden i hemmelighed også et forhold til en mandlig kollega, som efter nogle år indbringer endnu en mand til forholdet. Dette har efter sigende ingen negativ virkning på manden og kvindens parforhold. En dag ser datteren dog sin far kysse en mand og fortæller det til moren, men hun tror tilsyneladende ikke på det, og de lever lykkeligt videre. Herefter hører man om, at mandens elsker gør det forbi, og manden i stedet begynder at komme i en slags mandesvingerklub, og til sidst afsløres det, at kvinden og manden deler dildo, når de har sex.

Fortælleren i novellen er en heterodiegetisk fortæller med nul fokalisering.

Sprogbrugen i novellen er utrolig parataktisk, hvilket følgende citat er et godt eksempel på. ”Det ruinerede dem. De var ligeglade. De købte et hus. Så ville de til Spanien. Så til

New York. De kørte gennem Polen på motorcykel. De giftede sig i Las Vegas. Så fik de et barn.”<sup>17</sup>. Denne fortællestil gør, som dette eksempel illustrerer særlig godt, novellen meget dynamisk og handlingsorienteret. Til gengæld gør de mange korte hovedsætninger det også let at overspringe mellemregninger, så læsningen kræver stor opmærksomhed af læseren.

Novellen er propfyldt med vurderende udtryk, hvormed novellen skiller sig ganske ud fra samlingens andre heterodiegetiske fortællinger. Disse udtryk må dog ikke tilskrives fortælleren, da der disse steder er tale om dækning af karakterernes tanker, tale eller følelser. Et af de mere tydelige eksempler på denne dækning, ser man på side 75: ”så pludselig ville han danse, og det var stort, det havde de endnu ikke prøvet, danset *sammen*, meget nervepirrende, et *vendepunkt*, hedt”<sup>18</sup>. Det er her helt tydeligt, at det er parret, der finder det stort og nervepirrende at skulle danse sammen for første gang, og ikke fortælleren, ligesom ordet vendepunkt er deres fortolkning af dansens betydning. Som sagt er denne dækning et gennemgribende virkemiddel i novellen, hvilket bevirker, at man som læser skal være opmærksom på, at ikke alle udsigelser kan tilskrives fortælleren.

Tonen i novellen er gennemgående ironisk, hvilket kommer til udtryk på flere måder. Et helt klassisk eksempel finder man på side 76, hvor parret er i gang med at have sex efter en våd aften: ”De var fulde, hun skulle kaste op, han skulle tisse, men ingen af dem ville ødelægge et så uforglemmeligt øjeblik, ingen ville rejse sig og *forlade* den anden.” Her skildres først en situation, der er mere eller mindre ubehagelig for begge parter, hvorefter det, igen gennem dækning af parrets opfattelse, ekspliciteres, at det er et ”så uforglemmeligt øjeblik”. Således latterliggøres karaktererne her vha. ironi. Ironien kommer dog også til syne på andre måder. Alene det faktum, at det ustandseligt skal gentages, *hvor* fantastisk parret har det, får læseren til at tvivle på oprigtigheden af udsagnet, og man fornemmer let den noget ironisk distancerede fortælle tone. I udsagnet om, at ”De følte sig forvandlede og forsikrede ustandseligt hinanden om det: *Vi har forvandlet hinanden*, mirakuløst, og der var ingen ende på velsignelsen.”<sup>19</sup>, ser man en tydelig ironisk distancetagen. Det, at de ligefrem føler denne ”forvandling” som ”mirakuløst” og en ”velsignelse” uden ende, ord som vi bedst kender fra de store underer i bibelen, virker så overdrevent, at det mister sin værdi og i stedet bliver helt latterligt. Samtidig virker det underligt, at det er nødvendigt for parret ”ustandseligt” at forsikre hinanden om, at de virkelig føler sig forvandlede, hvorfor en anden effekt af disse gentagelser bliver, at man tvivler på, at de reelt har det så fantastisk.

---

<sup>17</sup> S. 76.

<sup>18</sup> S. 75.

<sup>19</sup> S. 77.

Fortsættelsen efter ovennævnte citat om parrets forvandling er interessant: ”Men så, alligevel. Så skete der noget. Han mødte en mand.”<sup>20</sup> Dette ”Men” afslører, at der alligevel *var* ”en ende på velsignelsen”. Vi har allerede fastslået, at novellen har en gennemgående brug af dækning, og det er i den forbindelse helt essentielt for forståelsen af forfatterrolle, såvel som for mandens forhold til kvinden at finde ud af, om ovenstående ”Men så, alligevel” skal tilskrives fortælleren, hvormed denne altså afslører sin afstandstagen til affæren, da det i så fald må være ham, der tolker, at det er mødet med manden og deres efterfølgende affære, der truer lykken. En anden mulighed er at se det som dækning af mandens forståelse af situationen (den tolkning, hælder jeg mest til), hvormed ”Men” i stedet peger opad og afslører, at manden alligevel ikke har alt, hvad han kan ønske sig i sit forhold med kvinden.

Den ironiske fortælletone implicerer i novellen en afstand mellem fortælleren og ægteparrets syn på deres forhold. Og da der ikke er nogen implicit forfatter, der er uenig med fortælleren, forventer man som læser, at novellen som moralsk overdommer skal straffe karaktererne for deres skødesløse overforbrug. Novellen lægger også op til en sådan straf, eksempelvis da datteren bliver vidne til faderens affære og fortæller om den til moderen, men katastrofen udebliver, da moderen tilsyneladende slet ikke tror på sin datter, og parret i hvert fald lever videre i, hvad de selv tolker som den største lykke.

Et andet sted, hvor novellen på samme måde lægger op til den store afsløring, er da kvinden til sidst leder efter noget i skabet, og man forventer, at hun finder noget, der skal informere hende om mandens homoseksuelle affære(r), men i stedet finder hun to ting, der for hende symboliserer deres samhørighed; de midnatsblå sko fra forholdets begyndelse og dildoen, der viste sig at være til stor glæde for dem begge.

Novellen leger dog også med læserens forventninger om straf andre steder. Eksempelvis hører vi først om at kvinden, og senere parret, bliver ruineret af deres store forbrug, og man forventer, at det måske så er med en bankerot, at de skal straffes for deres frådseri, men et godt stykke længere inde i novellen ser man, at deres økonomiske situation igen er i orden, og deres forhold har tilsyneladende ikke taget den fjerneste skade af deres tidligere økonomiske nedgang. På den måde narrer novellen læseren ved at spille på dennes genreforventninger om, at en novelle skal indeholde et vendepunkt, der altså ændrer tingenes tilstand radikalt, ved konstant at lægge små spor ud, som så alligevel viser sig at ende blindt.

---

<sup>20</sup> S. 77.

Det er ikke kun manden i novellen, der bedrager kvinden; hun bedrager også sig selv. Det bliver ikke nævnt eksplicit, at hun ved, at datteren taler sandt, når hun siger, at faren har kysset en anden mand, men hendes reaktion, hvor hun bryder sammen, afslører hende. Hun vælger bare ikke at sige det højt, eller overhovedet tænke det (jf. at vi senere gennem dækning får kendskab til hendes tanker om, at der er ”sådan en *forbindelse* mellem”<sup>21</sup> dem), så hun kan leve videre, som om det ikke var sket.

Det er ligeledes mere end sandsynligt, at også mormoren ved besked, eftersom hun jo fulgtes med sit barnebarn, da denne opdagede faren i gården og tilmed stoppede op og kiggede på det. Også hun har dog tilsyneladende valgt ikke at gå videre med det.

Det er ikke kun mad, materielle goder og kærlighed, manden i novellen ikke kan få nok af, han er ligeledes umættelig, når det gælder hans egne roller. Det er ikke nok for ham at være ægtemand og far; han vil også være det lydige barn og ja, endda en tøs(!)<sup>22</sup>. Særlig dette aspekt er interessant ved novellen i litteraturhistorisk perspektiv, for den postmoderne litteratur, som novellesamlingen jo egentlig er en del af, er jo kendt for om ikke at hylde, så i hvert fald anerkende, at det postmoderne menneske har mange forskellige identiteter som det skifter imellem i forskellige situationer, men her ser vi en kritik af denne identitetsmangfoldighed. Således lægger novellen sig ind i en dansk politisk og postmodernismekritisk litteratur, der begyndte med Jan Sonnergaards novellesamling *Radiator*.

### **Dyret i mennesket**

Et sted i novellen ekspliciteres det, hvordan parret opfører sig som dyr; ”hvis bare de kunne komme til at gnide sig op ad hinanden som hunde gnider sig op ad en herres ben.”<sup>23</sup>, og også på andre punkter minder de to netop om to lalleglade forslugne hunde, der er umættelige i alle henseender. De æder, kæler og boller dagen lang, og de kan i det hele taget ”ikke *styre sig*”<sup>24</sup>, ikke styre deres drifter. Manden har desuden et andet træk tilfælles med dyret. Som et andet flokdyr har han et behov for at underkaste sig, blive domineret af og ”betjene”<sup>25</sup> den stærkere han.

---

<sup>21</sup> S. 81.

<sup>22</sup> ”Sådan at være blød og næsten rund, eftergivende, modtagende, som en tøs, et barn” (s. 77).

<sup>23</sup> S. 75.

<sup>24</sup> S. 74.

<sup>25</sup> S. 78.

Naja Marie Aidt har udtalt sig om, at novellesamlingen er en kritik af det nutidige Danmark<sup>26</sup>, og andre nutidige danske forfattere som Katrine Marie Guldager og Christian Bang Foss, har ligeledes skildret det dyriske i det moderne menneske<sup>27</sup>, men hvor har dette dyriske og driftbaserede hjemme i vores ellers så civiliserede samfund? I denne novelle er det først og fremmest den konstante higen efter mere, som parret i novellen udviser, som er en kritik af det helt vilde forbrugssamfund, som Danmark er, hvor vi som parret hele tiden bare vil have mere.

Det er karakteristisk, som vi også skal se i de andre analyser, at det er børnene, der kommer til at ligge under for de voksnes dyriske opførsel, hvori der også ligger en implicit samfundskritik. I denne novelle traumatiseres barnet ikke blot ved at opdage, at hendes far har en affære, men hun opfatter også kysset mellem manden og faren som et direkte overgreb på sin far, da den anden mand på dominerende facon trækker ham ned i nakken, mens kysset står på. Derudover svigtes hun bagefter af forældrene, da de ikke tror på hende.

#### Torben og Maria

Novellen indledes med en tilsyneladende heterodiegetisk fortæller, der så over halvvejs inde i historien afslører sin identitet som en af novellens karakterer. Resten af novellen skifter den altså så homodiegetiske fortæller mellem at fortælle om og i du-form til historiens ene hovedperson, Maria.

Novellen udspiller sig i et meget lavsocialt miljø og handler om kvinden Maria, og hendes knap toårige søn Torben, som hun bor alene sammen med. Det fortælles, at Maria er meget vred, hvilket, man opdager, har noget med en vis Bjerget at gøre, og denne vrede lader hun gå ud over Torben, som hun jævnlige banker. Det afsløres så, at denne Bjerget er fortælleren og kort efter, at Bjerget er Torbens far, som han dog ikke ser, og at bjerget bruger meget tid på at følge efter og holde øje med Maria og Torben. Kort efter denne afsløring fylder Torben to år, og Bjerget har fået Marias bror til at aflevere en fødselsdagsgave for sig. Torben bliver meget glad for gaven, men da Maria får nys om den og dens afsender, tager hun den fra drengen og kaster den ud af vinduet, så den går i stykker.

---

<sup>26</sup> *Besøgstid* på P1 (se litteraturliste)

<sup>27</sup> Katrine Marie Guldager tematiserer i sin novellesamling *København* fra 2004, hvordan mennesket som et flokdyr er dybt afhængigt af fællesskabet, og Christian Bang Foss sætter med romanen *Stormen i 99* fra 2008 fokus på det dyriske og driftorienterede i mennesket.

Det er særlig interessant at se på fortælleren i denne novelle. Gennem teksten når vi nemlig både at have (hvad, vi tror, er) en tredjepersonsfortæller og en første- og andenpersonfortæller. Novellens begyndelse, hvor vi hører om, hvordan Maria ”som barn holdt af at se ud over de flade marker, i skumringen, i februar”, giver et indtryk af, at den heterodiegetiske fortæller har adgang til Marias indre, men da fortælleren afslører sin identitet, afsløres det samtidig, måske en anelse klodset, at Maria engang har fortalt ham om, hvordan hun elskede at se ud over markerne. Det, at man efter en først tilsyneladende heterodiegetisk fortæller finder ud af, at denne i virkeligheden er homodiegetisk, er et eksempel på denarration, som her sætter alt foregående i et andet lys. Det bliver nu klart, at fortælleren hele tiden har overvåget Maria uden hendes vidende, hvilket i sig selv virker suspekt, men det bliver ligeledes klart, at han har stået uden for Marias hjem og været vidne til, at hun i afmagt har banket og mishandlet deres fælles søn, uden på nogen måde at gribe ind.

Den dækkede beskrivelse af, hvordan de i vuggestuen er mistænksomme om Torbens blå mærker<sup>28</sup>, kommer ligeledes til at fremstå anderledes, når vi ved, at fortælleren er homodiegetisk, da det ikke længere er en mulighed, at afsnittet er en direkte dækning af vuggestuepersonalets tanker, men nu implicerer, at der kommer endnu et led på, og at det altså enten er allemandsviden, eller at Bjerget selv har opsøgt denne viden og talt med en tæt på vuggestuen om det.

Da fortælleren afslører sig selv som værende en del af handlingen, opstår der samtidig en mistanke om dennes upålidelighed. Da det berettes om Bjørn, at ”Han beslutter sig for at gå hele vejen ud til den nordlige ende af byen, hvor Bjerget holder til”<sup>29,30</sup>, taler fortælleren således om sig selv i tredje person, hvilket afslører, at det er overlagt, at han hele tiden har tilbageholdt en viden, og dermed fået det til at fremstå som om, han havde en objektiv fortællerinstans autoritet. Skal vi bestemme denne upålidelighed ud fra Phelans betegnelser, ser vi, at Bjerget som et minimum underrapporterer ved ikke at stå frem som fortæller. Det, at han omtaler sig selv i tredje person, er en form for fejlrapportering, eftersom han her bevidst prøver at få det til at fremstå som om, han ikke er en del af fortællingen. Eller argumenteret i phelansk ånd; denne upålidelighed kræver ikke kun af læseren, at han lægger til historien, men også at han omdefinerer tidligere informationer.

Fortællerens upålidelighed forstærkes yderligere kort efter denne afsløring, da han beretter om, hvordan han nyder at ”følge med på afstand. Ikke som en besættelse, nærmere som en

---

<sup>28</sup> S. 65-66.

<sup>29</sup> S. 65.

<sup>30</sup> Tidligere på samme side er der ligeledes et eksempel på, at Bjerget omtales i tredje person (”Han skal over til Bjerget og købe hash”), men her kan der sagtens være tale om dækning af noget, Bjørn fortæller Maria.

slags tidsfordriv.”<sup>31</sup>. For vi ved jo, at han nærmest forfølger Maria døgnet rundt. Han følger efter hende på DSB-restaurant og gemmer sig så tæt på, at han kan høre, hvad hun siger, og selv om aftenen, hvor hun ligger i sofaen og ser fjernsyn ”til langt over midnat”<sup>32</sup>, står han udenfor i kulden og holder øje med hende. Denne form for upålidelighed kan dog sagtens være uoverlagt fra fortællerens side og blot være et eksempel på dennes manglende forståelse af, eller vilje til at indrømme over for sig selv, at han er helt besat af Maria, hvormed han altså underfortolker situationen.

Retrospektivt kommer fortællerens upålidelighed ligeledes til udtryk, da han siger om Torben: ”Jeg tænker aldrig på at han er min.”<sup>33</sup>. Kort efter kan han nemlig ikke modstå fristelsen for at sende en gave til Torben, som, hvilket jeg senere vil uddybe, skal opfattes netop som en manifestation af hans faderskab, hvilket tydeligt afslører, at han rent faktisk tænker på, at Torben er hans. Den upålidelighed, der opstår her, kan ligeledes være et eksempel på fortællerens under- eller fejlfortolkning, men det er ligeledes muligt, at Bjerget bevidst fejlrapporerer, og han altså prøver at manipulere med modtageren. En endelig afgørelse af dette kræver dog lidt bedre kendskab til fortælleren, så jeg vil lade det spørgsmål ligge for nu og vende tilbage til det senere.

Det, at fortælleren er upålidelighed, sår tvivl om oprigtigheden af alle hans andre udsagn, så man er nu mere skeptisk når Bjerget ytrer, at han er godt tilfreds med, at Maria er sur på ham, og at ”[De] har haft [deres] tid sammen”<sup>34</sup>.

*Torben og Maria* er nok den mest intenst ubehagelige novelle i hele samlingen. En stor del af handlingen og handlingens mellemregninger foregår mellem linjerne, hvilket gør ulykkeligheden meget mere effektiv. Et af de bedste eksempler på det er situationen, hvor Maria, Torben og Bjørn er på vej hen til DSB-restauranten og Bjørn og Maria taler om Bjerget. Maria starter:

„Du holder dig fra ham.”

„Han har forbindelser.”

„Gu har han da ej!”

„Ta det roligt. Han gider sgu da ikke se Torben. Du kender Bjerget.”

Maria sender ham et rasende blik. Torben synger „Mæh, mæh, lille lam” så godt han kan.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> S. 67.

<sup>32</sup> S. 66

<sup>33</sup> S. 67.

<sup>34</sup> S. 67.

<sup>35</sup> S. 63.

For at beskytte sig selv fra at høre disse frygtelige ting om hans fars ligegyldighed over for ham, begynder Torben at synge højt. Vi hører således intet om, hvor meget samtalen, og Bjørns afsluttende bemærkning i særdeleshed, sårer Torben, men ud fra hans adfærd kan vi regne os frem til det. Dette er et rigtig godt eksempel på det, Anita Nell Albertsen kalder ”Minimal tekst – maksimal virkning”<sup>36</sup>, som gør den nyere danske litteratur så fantastisk og tæt. Den meget handlingsorienterede, barske fortælleform gør handlingen meget mere flydende, men kræver altså nogle mellemregninger af læseren. Samtidig virker hele novellen meget dynamisk og levende, da hele handlingsplanet er skrevet i nutid, så læseren bliver iagttagende og sammen med fortælleren ser det hele ske.

Et andet sted, hvor vi ser en lignende tæthed, er, da det fortælles, at Marias mor har fortalt Maria, at hun ”skal slå [Torben] i røven, så han ikke får mærker”<sup>37</sup>, så vuggestuen ikke fatter mistanke om noget. Herefter hører vi om, hvordan Maria alligevel ”smadrer ham ind i det skarpe hjørne på køkkenbordet derhjemme”<sup>38</sup>. Det kan selvfølgelig være et udtryk for, at det er gjort i affekt, at hun ikke lytter efter sin mors råd, men det er også en mulighed, at Maria rent faktisk ønsker, at nogen skal gribe ind, og at tævene altså er et (måske ubevidst?) råb om hjælp. Sådanne mellemregninger skal læseren altså selv finde frem til, og da de ofte hverken be- eller afkræftes senere i teksten, forbliver tilfælde som dette en mulighed blandt flere.

### **Eksperimentet**

Fortælleren betegner det som et eksperiment, da han giver en fødselsdagsgave til Torben. Et eksperiment, der ifølge Bjerget selv, skulle få Maria ”til at afvige fra [sin] cirkel”<sup>39</sup>. Det virker imidlertid påfaldende, at han vil få hende til at bryde med sit mønster, når han samtidig tidligere har gjort det klart, at den nuværende situation ”passer [ham] fint”<sup>40</sup>, og eftersom vi allerede har slået fast, at Bjerget er upålidelig, er det sandsynligt, at det ene af disse to udsagn ikke passer. Det giver to mulige aspekter for fortællerens følelser over for Maria:

Den ene mulighed er, at Bjerget virkelig ønsker at få Maria til at bryde med sit mønster. Hvis det er tilfældet, er det sandsynligt, at han sender gaven i håb om Marias tilgivelse, fordi han ikke er tilfreds med den nuværende situation og med at hun er vred på ham. Vi ved, at han nærmest er besat af hende, og måske er han bare interesseret i at få hende tilbage og leve sammen

---

<sup>36</sup> *Dansk Noter*, s. 24.

<sup>37</sup> S. 65.

<sup>38</sup> S. 70.

<sup>39</sup> S. 69.

<sup>40</sup> S. 67.

med hende. Bjergets dvælen ved deres første tid sammen<sup>41</sup> kan tale for denne mulighed. Til gengæld er der også flere ting, der taler imod det. Det er eksempelvis næsten kun Marias dårlige og lavsociale sider, Bjerget vælger at fortælle om, og hvorfor skulle man nedgøre en, man elsker?

Den anden og nok mere sandsynlige mulighed er, at Bjerget slet ikke sender gaven for at få Maria til at bryde ud af sin cirkel, men derimod for at holde hende i den. Han sørger for, at Marias vrede mod ham forbliver intakt, så han fortsat ved præcis, hvor han har hende<sup>42</sup>. Det taler for denne teori, når Bjerget fremhæver, hvor godt han kender Maria og sidst i bogen afslører, at det eneste han ikke ved om hende ”er, hvad [hun] sidder og tænker på i sofaen om natten”<sup>43</sup>; han vidste altså præcis, hvordan hun ville reagere, da han gav gaven til Torben. Er dette tilfældet, er Bjerget ikke kun tilskuer til sin søns mishandling uden at gøre noget ved det; han er fuldstændig overlagt medansvarlig. For han er udmærket klar over, at det er den vrede, han aktivt opretholder hos Maria, der fører til mishandlingen (jf. cirklen: ”Gågaden, vreden, tævene”<sup>44</sup>).

Det er dog ikke kun Maria, Bjerget forsøger at kontrollere; det bliver gennem novellen tydeligt, at han også forsøger at manipulere med modtageren af hans fortælling ved konstant at fremhæve Marias værste sider og fra starten skjule sin egen rolle i sagen for at give et indtryk af, at fortællestemmen er upartisk. Det er således ikke objektivt beskrivende, når han fortæller, at:

*”Maria slår sit lille barn. Sin søn, Torben. Hun banker ham. Hun kyler ham ind i væggen. Hun sparker til ham, når han kravler ind under spisebordet. Hun stikker ham en flad, hvis han piller næse. Hun rusker ham, når han kommer til at falde i søvn på sofaen. Hun binder ham til tremmesengen. Det behøver hun ellers ikke. Han ligger helt stille.”<sup>45</sup>*

Her bliver Bjerget ved med at udpensle, hvordan Maria mishandler sin søn, skønt han allerede tidligere har fortalt, at ”Hun slår sit lille barn, til det holder op med at græde”<sup>46</sup>, for han vil manipulere modtageren til at synes endnu mere grimt om Maria. Hermed når vi, som lovet, tilbage til spørgsmålet om, om Bjerget er bevidst om sine egne motiver og følelser eller ej. Eftersom han altså flere steder i novellen afsløres som beregnende og manipulerende, er det fuldt ud sandsynligt, at han bevidst fejlrappporterer, når han fortæller om sine motiver og følelser for Maria. Vi ender altså

---

<sup>41</sup>Afsnittet fra ”Husker du, da vi først mødte hinanden?” til ”Det var vist den sommer du fyldte 17” (s. 67).

<sup>42</sup>Jf. udsagnet ”Jeg ved hvor jeg har dig nu. Det passer mig fint.” (s. 67)

<sup>43</sup>S. 70.

<sup>44</sup>S. 67.

<sup>45</sup>S. 65.

<sup>46</sup>S. 61.

med et utrolig usympatisk billede af Bjerget, hvormed han altså også bliver skyldig i upålidelighed på den etiske akse. Således bliver novellen altså et eksempel på, at upålidelighed kan finde sted på alle akser i en og samme fortælling<sup>47</sup>.

### **Dyret i mennesket**

I denne novelle ser vi, hvordan det dyriske ikke kun udtrykkes ved det driftsbaserede, som det i høj grad var tilfældet i "Stjernehimme". "Torben og Maria" er et af novellesamlingens bedste eksempler på, at man også kan se det dyriske som mennesket frataget dets etiske værdigrundlag. Med det i baghovedet er det Maria, der umiddelbart mest indlysende udviser dyrisk adfærd, hvilket altså især kommer til udtryk gennem hendes mangel på eftertanke og etik samt ved hendes manglende kontrol over sig selv og sin vrede.

Marias lillebror Bjørn er en spændende karakter, fordi hans opførsel kan tolkes på to måder. Umiddelbart virker han som det tætteste, Torben kommer på en beskytter, idet han flere gange irettesætter Maria, når hun er hård ved Torben. Det viser sig dog, at han flere steder bruger Torben i den magtkamp, der kører mellem ham selv og Maria. Det ser man fx, da han, Torben og Maria er ude at gå, og Maria bliver irriteret over, at Torben synger. Bjørn bliver irriteret på Maria, og for at demonstrere sin uenighed, råber han med på sangen, skønt han hverken kender tekst eller melodi, og forskrækker Torben, hvorved situationen for ham bliver værre end udgangspunktet. Et andet eksempel, hvor Bjørn endnu tydeligere prioriterer en sejr over Maria på bekostning af Torben, er, da han giver Torben gaven fra Bjerget og efterfølgende ikke kan lade være med at fortælle Maria det. Det, at han giver Torben gaven i Marias fravær, afslører nemlig, at han udmærket er klar over, at han ellers ikke ville få lov at give den. Alligevel vælger han dog efterfølgende at sladre til Maria, så han kan se hende miste besindelsen. Dermed lader også Bjørn sig styre af sine indre dyriske drifter for at holde Maria under sin dominans.

Jeg har tidligere talt om, hvordan det i flere af samlingens noveller er børnene, der må betale for de voksnes dyriske adfærd. I den forbindelse er denne novelle måske stjerneeksemplet, men hvor børnene i de andre noveller generelt går fri af bavianprædikatet, har Torben allerede taget så meget skade, at man også hos ham kan spore denne dyriske adfærd. Fx beskrives han som "sky"<sup>48</sup>, - et ord, man ellers bruger om dyr, og det fortælles, at når de andre børn kommer hen til

---

<sup>47</sup> Upålidelighed på etikaksen og på kendsgerningsaksen er på dette tidspunkt i vores fortolkning indiskutabelt, mens der stadig er tvivl om, om der også er upålidelighed på videns- og perceptionsaksen.

<sup>48</sup> S. 65.

ham, bider han dem som et skræmt dyr trængt op i en krog. Torben bliver således et eksempel på en bavian i sin vorden(!)

Bjerget fortæller om Maria, at hun, inden hun fik Torben, ”var så rastløs, ikke til at holde fast”<sup>49</sup>. Denne udtalelse indikerer, at Bjerget gerne ville holde Maria fast og vide, hvor han havde hende, hvilket han da også eksplicit indrømmer senere i teksten<sup>50</sup>. Det magt- og dominansbehov, Bjerget har over for sin egen ”familie”<sup>51</sup>, er en helt grundlæggende dyrisk og ukontrollerbar drift. Som en kontrast til dette opfører Bjerget sig dog også som det snedige rovdyr, der overvåger sit bytte uden dets vidende, og er klar til at gå til angreb.

Der er således ingen af karaktererne i *Torben og Maria*, der går fri af bavianprædikamentet, skønt i højeste grad Torben og, måske overraskende, også Maria slipper billigere end de mere beregnende selvkontrollerede og kontrollerende Bjørn og Bjerget.

Denne novelle har altså også en indlejret samfundskritik, der dømmer dem, der mere eller mindre bevidst vælger ikke at handle og tage ansvar for de svage i vores samfund, hårdere end de svage, der handler frygtelig forkert.

## Bulbjerg

”Bulbjerg” er den første novelle i novellesamlingen *Bavian*, og den fungerer som en programnovelle, hvilket er med til at gøre den ganske uomgængelig i en analyseopgave som denne. Derfor vil jeg også ofre ekstra plads i min analyse til netop denne novelle.

Novellen har en homodiegetisk fortæller med indre fokalisering, der i duform fortæller om en familieudflugt med og til sin kæreste. Udflugten skulle være en hyggelig 15 kilometers cykeltur ved Bulbjerg for parret og deres seksårige adoptiv søn, men det ender i stedet med, at de farer vild i skoven og bliver mere og mere trætte og frustrerede over hele situationen. Det hele bliver kun værre, da et cykelsammenstød vælter dem alle tre, og drengen slår hul i hovedet. Det viser sig desuden, at parrets forhold er temmelig kærlighedsløst, og historiens vendepunkt bliver, da fortælleren afslører for sin kæreste, at han længe har haft en affære med hendes søster. Herefter finder de ud af skoven igen, hvor de møder en af kvindens gamle bekendtskaber, og det afsløres, at

---

<sup>49</sup> S. 67.

<sup>50</sup> S. 67.

<sup>51</sup> Jævnfør, at Bjerget også holder øje med Torben, når Maria ikke er der, hvorfor han ved, at han altid ligger stille i sin seng. (s. 65)

også hun har båret rundt på en hemmelighed; Hun har opkaldt deres fælles søn efter denne gamle flamme.

### **Fortælleren**

Fortælleren i ”Bulbjerg” er kompleks og interessant på flere planer. Gennem størstedelen af novellen har vi fx at gøre med en andenpersonsfortæller, hvorfor han heller ikke lader sig beskrive fyldestgørende ud fra Genettes klassiske fortællebegreber, men kræver en mere grundig undersøgelse.

Langt størstedelen af novellens handling er skrevet i præsens, og der hvor der gøres brug af præteritum (eksempelvis de første halvanden sider), er der brugt virkemidler som direkte tale, så man som læser får en klar fornemmelse af at være midt i handlingen. Ordet ”nu”s funktion i præteritumssætningen ”I sad nu i græsset”<sup>52</sup>, er ligeledes at skabe en følelse af samtidighed, og altså rent tidsmæssigt at mindske afstanden mellem historie og læser, ligesom det også er tilfældet med novellens begyndelse in medias res.

Man mærker i denne novelle tydelige ”lån” fra lyrikken (jf. at Aids faktisk hovedsageligt er lyriker). De vigtigste virkemidler er i den forbindelse den næsten konstante præsens og det, at der arbejdes med et ”du”. Sidstnævnte er rent litteraturhistorisk usædvanligt inden for prosaen, hvor denne form nok kendes bedst fra brevgenren, og hensigten er naturligvis at give læseren en større følelse af at være med på novellens handlingsplan. Samtidig betyder dette, at læseren identificerer sig med duet i stedet for med jeget, som man er vant til. I ”Bulbjerg” medfører det, at læseren føler endnu mere afsky for den i forvejen usympatiske fortæller, idet han selv vil føle sig krænket over fortællerens hensynsløshed. Brugen af du sammen med den næsten konstante præsensbrug får altså læseren tidligt og rumligt helt tæt på novellens handlingsplan.

Det, at der i novellen bruges duform, gør selvsagt også, at det ville være naturligt at se dette du som en eksplicit modtager, men når man kommer længere ind i novellen, er der steder, der demotiverer dette. Der er fx eksempler på, at duet omtales i tredje person<sup>53</sup>, ligesom de ekspliciterende bemærkninger ”Tine er kun din halvsøster. Sebastian er adopteret.”<sup>54</sup> antyder, at fortælleren har en helt tredje modtager. Det er naturligvis en mulighed, at disse kneb blot er forfatterens noget

---

<sup>52</sup> S. 10.

<sup>53</sup> I det afsnit, der starter under midten på side 15 og varer side 16 ned.

<sup>54</sup> S. 13.

klodsede måde at informere læseren om fakta på, men eftersom fortællehåndværket ellers er så godt igennem novellen, kan man nok godt udelukke denne mulighed.

På novellens første halve side slås en egentlig harmonisk stemning an, hvor der fortælles om et ”vi”, der ”frydefuldt”<sup>55</sup> og ganske homogent oplever den danske natur. Læseren bliver dog hurtigt sporet ind på, at idyllen måske ikke er så fuldkommen endda, eftersom viet er trætte og faret vild. Lige efter at læseren erfarer dette, opsplittes dette vi i et jeg og et du, som viser sig ikke at være så homogene endda. Allerede duets første individuelle handling, - at kalde på drengen, skaber irritation hos jeget, der bemærker den ”overdrevne blidhed”<sup>56</sup>. Herefter afsløres det rykvis, hvor kærlighedsløst, og endda hadfyldt, forholdet i virkeligheden er, og det hele kulminerer, da jeget fortæller Anne om sin affære med hendes søster.

Denne fortælleform, hvor en stemning slås an og derefter dekonstrueres, er karakteristisk for hele novellen. På side 13 starter et afsnit, der er tilbageblik på samme dags morgen: ”Da jeg vågnede i morges, så du på mig. Vi lå på siden begge to, med ansigterne vendt mod hinanden, og du lå og kiggede på mig. Du smilede. Lyset faldt skråt og hårdt på de hvide dyner fra vinduet i taget. Jeg følte mig beluret.”<sup>57</sup>. Læseren har allerede dannet sig et billede af en dejlig morgen, da det viser sig, at det kun har været idyllisk for Anne. Disse episoder skaber ikke kun afstand mellem jeget og Anne, men også mellem jeget og læseren, da de indikerer, at disse parter ikke tænker ens.

Lige efter ovennævnte episode fortæller jeget om, hvordan ”vi plejede at gøre det på dét tæppe”<sup>58</sup>, og læseren tænker automatisk, at dette vi, som i starten, omfatter duet og jeget, men to linjer senere opdager man, at der her er tale om en helt tredje; en ”hende”. Jeget er altså duet utro, og det slutter ikke her. Fire linjer længere nede afsløres, på meget usympatisk vis, at det er Annes søster, jeget har en affære med.

Det mest tydelige og betydningsfulde eksempel på, at der på denne måde leges med læserens forventninger, er novellens slutning. Hele novellen bygger, aktivt rent indholdsmæssigt og passivt ved at spille på læserens genreforventninger, op til vendepunktet, hvor jeget fortæller Anne om sin affære med hendes søster, men slutningen dekonstruerer hele betydningen af dette i og med, at Anne er hjemme igen, og vendepunktet altså slet ikke har haft karakter af et sådant at dømme efter karakterernes handlen.

---

<sup>55</sup> S. 9.

<sup>56</sup> S. 9.

<sup>57</sup> S. 13.

<sup>58</sup> S. 13.

På den måde gør teksten brug af en raffineret form for denarration, hvor fortælleren dekonstruerer nogle udsagn og intensiverer betydningen af andre, så læseren aldrig ved, hvad han kan vente sig. Fortælleren er altså i denne forstand utilregnelig. En effekt af dette snyderi sammen med den minimalistiske handlingsorienterede skrivestil bliver en vekselvirkning mellem, at teksten skiftevis kræver af læseren, at han aktivt tager del i fortællingen ved fx at finde årsagssammenhænge og altså ”straffer” ham for at følge tekstens hints ved brug af denarration.

Novellens sætningsstruktur er, som de andre noveller i samlingen, parataktisk, og langt de fleste sætninger er hovedsætninger. Således består novellen stort set udelukkende af beskrevne handlinger, mens de forklarende bisætninger generelt er sparet væk. Følgende eksempel viser dette særlig godt:

*”Jeg åbner øjnene, du står over mig og ser hadefuldt ned på mig. Måske har du stået sådan i flere minutter. ”Skulle vi ikke se og komme videre?” siger du. Jeg sætter mig op og mærker hvor træt jeg er.”<sup>59</sup>*

Dette eksempel er ren nøgtern beskrivelse af situationen, som fortælleren ser den, og det er påfaldende, og samtidig karakteristisk, at der ikke kommenteres yderligere på duets foragt for jeget, grunden til hadets opståen eller på en eller anden form for reaktion fra jeget på dette had. Det virker derfor som om, fortælleren er ligeglad med, at duet hader ham. Effekten på denne manglende opfølgning er også, at duets foragt for jeget fremstår som det normale scenarie.

Dette virkemiddel, hvor indre reaktioner og årsagssammenhænge ikke ekspliciteres, er særlig påfaldende i en novelle som Bulbjerg, hvor vi har at gøre med en jeg-fortæller, da denne kommer til at virke enten ureflekteret eller som om han vil tilbageholde information; begge indikatorer på, at vi har at gøre med en upålidelig fortæller.

Man behøver ikke søge særlig længe, før det bliver klart, at fortælleren er upålidelig på den etiske akse. Han opfører sig tydeligvis ikke i overensstemmelse med almindelig moralsk ansvarlighed, når han vælger at have en affære med sin kærestes søster, og den implicite forfatters insisteren på ikke at vise tegn på fortællerens gode hensigter, eller så i hvert fald sidenhen at dekonstruere disse, vidner om, at fortællerens værdigrundlag (eller mangel på samme) ikke har den implicite forfatters autoritet.

---

<sup>59</sup> S. 10.

Det første hint om fortællerens upålidelighed på etikaksen, der altså knytter sig stærkt til hans usympatiske egenskaber, finder man på novellens anden side, hvor det er blevet beskrevet, at familien er faret vild i skoven, og at drengen er ulykkelig over det, og duet er bekymret, og afsnittet afsluttes med at ”du sukkede. Jeg lagde mig ned med armene under hovedet”<sup>60</sup>. Her opfører duet sig ganske i overensstemmelse med situationen, hvorimod jeget lægger ethvert ansvar fra sig og lægger sig behageligt til rette.

Det er i forbindelse med afsløringen af jegets utroskab, at fortællerens upålidelighed for alvor viser sig, og her viser det sig også tydeligt, hvor beregnende denne er. Allerede i hans forberedende tanker om afsløringen kommer dette til syne. Han venter med vilje med at fortælle om sin affære til han er sikker på, at hendes reaktion vil være akkompagneret af den rette naturstemning<sup>61</sup>. Selve afsløringen er ligeledes afskyvækkende, idet fortælleren ikke alene ikke angrer, hvad han har gjort, men endda synes at nyde, hvordan han kan såre duet. Det faktum, at fortælleren er så beregnende, udelukker nok muligheden for, at hans manglende forklaringer skyldes, at han er ureflekteret; han tilbageholder simpelthen overlagt information for læseren.

Det er påfaldende, at det ”vi”, der indleder novellen, kun omfatter jeget og duet, og altså ikke drengen; ham har de bare med. Samtidig er det, der opsplitter dette vi, at duet skal kalde på drengen. Således får man allerede fra begyndelsen en fornemmelse af, at drengen kommer mellem de to, og denne fornemmelse styrkes kun, som man kommer gennem novellen, og jeget irriteres stadig mere over ham. Drengens navngivning underbygger ligeledes denne teori, da parret sidder på deres seng i Hanoi ”med ham imellem”<sup>62</sup>(!) sig, ligesom det faktum, at han uden jegets vidende, er blevet opkaldt efter et af Annes gamle bekendtskaber, gør det.

Da jeget har smidt Sebastians cykel i en busk, opbygges en slags forventning om, eller i alt fald undren over, drengens eventuelle forestående død med ordene ”Man vil måske tro, at det er os, der har slået drengen ihjel”<sup>63</sup>. Der følges dog ikke eksplicit op på denne bemærkning, som derfor blot kan tolkes som fortællerens mørke og uberegnelige fantaseren, og i forlængelse af ovenstående kan være endnu en opbygget forventning, der ikke bliver indfriet. På den anden side har fortælleren, som jeg har argumenteret for, på mange punkter vist sig at være upålidelig, hvorfor en mulighed også er, at det er forsætligt, at jeget kører ind i Anne, så hun vælter med hunden og Sebastian.

---

<sup>60</sup> S. 10.

<sup>61</sup> ”Da jeg siger det til dig, er vi kommet ud af skoven, og jeg er helt sikker på, at vi bare skal gennem endnu et hybenhegn og over en forhøjning, så vil vi kunne se Bulbjerg og hele det fascinerende landskab, der omgiver klinten.” (s.17.)

<sup>62</sup> S. 16.

<sup>63</sup> S. 12.

Hundens efterfølgende fjendtlige adfærd over for jeget kan tale for dette, da hunde kan lugte visse følelser og altså har en slags sjette sans, når det kommer til at bedømme mennesker. Annes reaktion med at kravle ”ind i tykningen”, efter han hårdhændet har skubbet hende væk fra den bevidstløse dreng, indikerer ligeledes, at hun har fattet mistanke om, at sammenstødet var forsætligt, og jegets efterfølgende bemærkning: ”Han er for helvede ikke død, Anne!”<sup>64</sup>, kan indikere, at han kender til hendes mistanke. Hvis dette sidste er tilfældet, forstærker det fortællerens grad af upålidelighed, idet han i så fald ikke kun skjuler, men også er uærlig over for læseren om, sine intentioner (jf. bemærkningen ”hvordan det gik til, har jeg ingen klar erindring om”<sup>65</sup>). Dermed vil fortælleren gøre sig skyldig i fejl- og underrapportering oveni sin upålidelighed på den etiske akse.

### **Kønsdrillerier**

Novellen sætter fokus på kønsidentitet ved et langt stykke ind i novellen at holde læseren i svævende uvidenhed om jeget og duets køn. Først på novellens fjerde side (side 12) afsløres det, at duet er en kvinde, hvilket gør det naturligt, at jeget må være en mand. Det, at man så længe ikke har kendt karakterernes køn, skaber dog opmærksomhed på kønnet, og den mulighed opstår, at Anne og jeget er homoseksuelle, og jeget altså også er en kvinde. Først halvanden side efter ved læseren med sikkerhed, at jeget må være en mand, da han fortæller, at ”din søster har en strammere kusse end din”<sup>66</sup>. Det, at karakterernes køn afsløres så sent, gør, at fortælleren ved afsløringen kommer til at virke endnu mere usympatisk end tidligere, hvilket har at gøre med vores forestillinger om køn. Kvinden er den svage, og det er derfor værre, når den stærke mand er ondskabsfuld imod hende end omvendt. Derfor er dette fortælletræk også med til at forstærke den intensivering af læserens uvilje mod fortælleren, som finder sted hele vejen gennem novellen.

Efter man som læser er blevet snydt af novellens kønsdrillerier, er det oplagt at undersøge, hvorvidt Aidt i novellerne har ophævet kønsrollerne, og det kun er på denne baggrund, at det er lykkedes hende at holde os i uvidenhed så længe. Det viser sig så, at det faktisk er ganske omvendt fat; karaktererne i novellen er så tydeligt underlagt de faste kønsroller, at man må undre sig over, hvordan man dog, som forholdsvis opmærksom og åbensindet læser, kan have undgået at gætte karakterernes køn inden afsløringen. Det er eksempelvis Anne, der kalder på drengen med

---

<sup>64</sup> S. 15.

<sup>65</sup> S. 14.

<sup>66</sup> S.13.

”overdreven blidhed”<sup>67</sup>, hende der vugger ham, mens han græder<sup>68</sup> og ”prøver med det søde”<sup>69</sup>, mens det er jeget, der har monteret Sebastians ringeklokke<sup>70</sup> og ville vise drengen en tysk bunker<sup>71</sup>.

Der er flere af novellerne i samlingen, der spiller på at holde læseren hen i uvidenhed eller ligefrem snyde læseren, og i yderste konsekvens karaktererne selv (som i ”Sår”) om karakterernes køn. Dette er med til hele tiden at holde læseren opmærksom og på vagt, hvilket danner grundlag for et godt samarbejde mellem implicit forfatter og læser. Samtidig er det naturligvis med til at skabe opmærksomhed omkring kønnet og dets betydning for vores syn på hinanden, - en tematik, der er typisk i postmoderne litteratur. I tre af samlingens noveller afsløres karakterers køn ved, at vi direkte hører om deres kønsorgan<sup>72</sup>. Det er en meget fysisk, kropslig og faktaorienteret måde at skrive på, hvilket hænger rigtig godt sammen med samlingens øvrige stil.

Som det er vist leger novellen altså konstant med læserens forestillinger om og forventninger til køn, genre og handlingsforløb, og fortælleren er i det hele taget imponerende kompleks. Det er altså ikke for ingenting, at det har taget Aidt to år at skrive netop denne novelle<sup>73</sup>.

### **Dyret i mennesket**

Det er jeget, der mest indlysende fremstår dyrisk i ”Bulbjerg”. Han er styret af sin indre bavian, når han som alfahannen i en flok har en trang til at demonstrere sin magt, hvilket fx er tilfældet, da han tvinger Annes hoved tilbage ved håret, når han kysser hende<sup>74</sup>. Jeget beskriver sin egen sindsstemning ude i skoven, hvor han siger, han ”er liderlig og fortvivlet.”<sup>75</sup> og altså styret af sine drifter. Derudover vidner hans mangel på medfølelse og hensyn over for såvel Anne som drengen Sebastian om, at han mangler den etiske sans, der adskiller mennesket fra dyret.

Også Annes og i højere grad den voksne Sebastians indre bavian kommer dog til udtryk. Den implicitte forfatter giver læseren et tip om dette ved til sidst i novellen at lade fortælleren beskrive de to som dyr. Dette ses som sagt tydeligst hos Sebastian, hvis ”overløbe krænges en lille smule tilbage”<sup>76</sup>, som var han en anden bavian, da han truer af jeget, og senere

---

<sup>67</sup> S. 9.

<sup>68</sup> S. 10.

<sup>69</sup> S. 11.

<sup>70</sup> S. 11.

<sup>71</sup> S.13.

<sup>72</sup> Direkte i ”Store træers grønne mørke” og ”Konferrence” og indirekte, da vi hører, at Ellen Parker opdager jegets køn i ”Sår” da denne tager tøjet af.

<sup>73</sup> *Besøgstid* på P1 (se litteraturliste)

<sup>74</sup> S. 16.

<sup>75</sup> S. 14.

<sup>76</sup> S. 22.

nævnes denne lighed eksplicit: ”Han lignede mest af alt en abe”<sup>77</sup>. Og det er da også tydeligt, at det virkelig er noget dyrisk, der er på spil i denne situation, hvor Sebastian truende afmærker sit territorium over for en anden han.

Anne sammenlignes med et dyr, da jeget på vej væk fra grillen (måske) hører hende ”brøle, næsten som en ko”<sup>78</sup>. Jeget har nedbrudt Anne helt med sin afsløring, og dette ynkelige brøl, som jeget (håber han) hører, ender med at blive en oprejsning til ham efter hans nederlag imod Sebastian, da det skal minde om, at hun stadig er knækket og er ham underlegen.

## Sammenfatning og konklusion

De tre ovenstående analyser viser, hvordan novellerne eksperimenterer med forskellige typer af spidsfindige fortællere. I de analyserede noveller har vi således en heterodiegetisk fortæller, der fortæller hovedparten af historien vha. dækning af karakterernes indre, hvormed hans egen stemme skjules (”Stjernehimme”). Vi har en homodiegetisk fortæller, der er så bevidst om sin egen rolle som fortæller og skaber af fortælleuniversets sandheder, at han bevidst udgiver sig for at stå uden for teksten og være en objektiv fortælleinstans for at manipulere med tekstens modtager (”Torben og Maria”). Og vi har en upålidelig homodiegetisk andenpersonsfortæller, som vi først kender kønnet på en tredjedel inde i novellen (”Bulbjerg”). Fælles for novellesamlingens fortællere, eller nogle steder implicite forfattere, er dog, at de både spiller på og leger med læserens aktive deltagelse i fortællingen, og altså ”inviterer læseren indenfor”<sup>79</sup>.

Størstedelen af novellesamlingen er skrevet i præsens, og den meget parataktiske og handlingsorienterede fortællestil, giver teksterne mulighed for at bruge showing frem for telling, så karaktererne altså *viser* deres karaktertræk gennem handlinger, og novellen aldrig forklarer, hvorfor personerne gør, som de gør. Samtidig giver denne præsensbrug læseren en fornemmelse af rent tidsligt at være på niveau med fortællingerne.

Den mangel på årsagssammenhænge, der opstår ved denne fortælleform, efterlader desuden mange situationer med flere forskellige betydningsmuligheder, så man som læser ikke med sikkerhed kan sige, hvad der er på færde mellem linjerne. Man kan derimod vælge én mulig løsning og erkende, at det altså er en blandt flere.

---

<sup>77</sup> S. 23.

<sup>78</sup> S. 23.

<sup>79</sup> Jf. Albertsens artikel.

Hvis vi skal se på novellerne ud fra Albertsens beskrivelse af de nyere danske korte prosaformers virkemidler, har vi i analyserne set, hvordan Aids noveller netop er parataktiske (sætnings- og ordknappe) og handlingstætte med meget foregående mellem linjerne, ligesom der ikke ofres meget plads på tids-, sted- og miljøbeskrivelser. Det er desuden karakteristisk, at der bruges meget lidt plads på begyndelser og slutninger, en anden faktor Albertsen fremhævede. Flere af novellerne begynder således in medias res, og næsten alle novellerne afsluttes meget brat og uforløst, værst fx ved et pludseligt dødsfald ("Tur i bil") eller en pludselig opstået uforklarlig afsky over for ens ellers elskede ("Slik"). Nogle af novellerne er desuden tæt på plotløse, hvor omdrejningspunktet bliver et barns efterligning af sin faders holdning ("Hun græder ikke"), eller en meget hverdagspræget gåtur med ekskæresten ("Søndag"). Jeg har desuden påstået, at der til den danske minimalisme generelt knytter sig visse temaer, som det (u)etiske menneske, fællesskab og dyret i mennesket, ligesom det er karakteristisk, at disse udspilles i en hverdagsrealisme. Også her passer *Bavian* som fod i hose. Der kan således ikke efterledes megen tvivl om, at *Bavian* rent faktisk hører til i den danske hverdagsminimalisme. Når Albertsen alligevel ikke nævner Naja Marie Aidt som eksempel på danske forfattere, der benytter sig af denne stil, hænger det måske sammen med Aids alsidighed som prosaist og lyriker (hun har i øvrigt også forsøgt sig som dramatiker), der forhindrer hende i at erkende sig fuldt ud til prosaens minimalistiske hverdagsrealisme, og derfor også forhindrer teoretikerne i at sætte hende i en sådan bås.

Som vi har set, er *Bavian* ikke kun interessant rent fortælleteknisk, den er ligeledes spændende som samfundskritik med sin tematisering af dyret i mennesket. Igennem novellesamlingen ser man, at den indre *bavian* har mange ansigter. Den kan være som et vildt dyr klemt op i et hjørne (Maria), En alfahan, der vil beskytte sit territorium (Sebastian), et grådigt dyr, der kun tænker på egne behov (mand i "Stjernehimme"), og meget mere. Det er forskelligt, hvornår og hvor ofte den indre *bavian* viser sig, den kan ligge og lure under overfladen og kun vise sig i paniksituationer<sup>80</sup>, eller den kan gennemsyre personer ved at være drivkraften for alle valg og handlinger. Således opnår samlingen vist at efterlade alle os læsere ramt.

Det dyriske udtrykkes rent sprogligt ved en meget fysisk, handlingsorienteret, usentimental, og nogle steder endda brutal, fortællestil, der fokuserer på drifter frem for følelser. Denne stil underbygger altså det indholdsmæssige, der skildrer en ukontrollabel vildskab,

---

<sup>80</sup> Jf. påstanden om, at "man kan få alt at vide om et menneske ved at iagttage, hvordan det reagerer i paniksituationer" fra novellen "Bryllupsrejse".

mennesker i hierarkier og i det hele taget det fysiske og kropslige. Dette bavianmotiv hænger nøje sammen med samlingens samtidskritik. Den tid, samlingen er blevet til i (Omkring år 2003-2006) ”har været nogle helt vildt brutale år i Danmark [med] en fuldstændig mangel på solidaritet og respektfuld tone over for andre mennesker, og hvor det kun har handlet om opfyldelse af behov, opfyldelse af behov.”<sup>81</sup>, bemærker Aidt selv. Hun pointerer desuden, at det er tiden, hvor danskerne manifesterer, at de har fået nok af indvandring ved til folketingsvalget i 2004 at stemme Dansk Folketing ind som Danmarks tredje største parti, noget der for Aidt er et tydeligt tegn på intolerance og mangel på næstekærlighed og solidaritet, og det er jo det, vi netop har konkluderet, *Bavian* kritiserer.

Analyserne viser dog også, at *Bavian* har andre politiske punkter på dagsordenen. Samlingen sætter eksempelvis fokus på, hvor stor betydning kønnet har for vores vurdering af personer, ved simpelthen at undlade at nævne karakterers køn indtil man er kommet langt ind i fortællingernes handling.

Det skal til sidst gøres klart, at min analyse på ingen måde hævder at have udtømt hverken de tre noveller, der her er analyseret, eller novellesamlingen som helhed, men til gengæld mener at have givet et detaljeret og udtømmende indblik i, hvordan fortællerne i *Bavian* er interessante og bruger nye(re) former og virkemidler. På baggrund heraf har opgaven desuden givet et præj om, hvilke tematikker der i *Bavian* (og til dels i anden litteratur, der benytter sig af lignende virkemidler) knytter sig til disse former.

## Litteraturliste

---

<sup>81</sup> Citat af Naja Marie Aidts begrundelse for, hvorfor *Bavian* er så ”kradsbørstig”. (Besøgstid på p1)

**Litteratur:**

- Aidt, Naja Marie: *Bavian*, Gyldendals Bogklubber, Gylling, 2006.  
Albertsen, Anita Nell: "Litterære samlesæt – Når fortællingen inviterer indenfor" i *Dansk Noter* nr. 2, dansklæreforeningen 2008.  
Hejlsted, Annemette: *Fortællingen – teori og analyse* side 131-147 og 163-178, Forlaget Samfundslitteratur, Gylling, 2007.  
Holm, Isak Winkel: "Bavianzone" i *Kritik* nr. 184, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A.S., København, 2007.  
Nielsen, Erik A. og Skriver, Svend: *Dansk Litterær Analyse* side 50-113, DR, Gylling, 2005.  
Richardson, Brian: *Unnatural Voices*, The Ohio State University Press, 2006.  
Red: Iversen, Stefan m.fl.: *Narratologi*, Aarhus Universitetsforlag, Gylling, 2004.  
Rosiek, Jan: "Uautoriserede fortællere hos Blicher" i *Danske Studier*, C.A. Reitzels Forlag, Viborg, 2006

**Udsendelser:**

- Besøgstid* på p1. Sendt d. 22/3 2009. Kan findes på:  
<http://www.dr.dk/P1/Besogstid/Udsendelser/2009/03/20110911.htm>  
*Babel* på svt 2, sendt d. 25/3 2009. Kan findes på: [http://svtplay.se/v/1495366/babel/del\\_10\\_av\\_14?cb,a1364145,1,f,102835/pb,a1364142,1,f,102835/pl,v,,1529992/sb,p102835,1,f,102835](http://svtplay.se/v/1495366/babel/del_10_av_14?cb,a1364145,1,f,102835/pb,a1364142,1,f,102835/pl,v,,1529992/sb,p102835,1,f,102835)