

# Vejen til kunstnerisk innovation

## Jan Sonnergaards positionering i det litterære felt

**Carsten Sestoft**

*Mag.art., ph.d., Århus Universitet*

Artiklerne i dette temanummer af *Praktiske Grunde* handler om, hvordan man bliver kunstner på nogle forskellige måder: Undersøgelsen fra Broady-gruppen i Uppsala studerer fortrinsvis udviklingen i svenske billedkunstneres sociale egenskaber over en længere periode, dvs. den sociale rekruttering til kunstnerhvervet. Gisèle Sapiros artikel handler om nogle på én gang lidt mere generelle og lidt mere kunstspecifikke overvejelser om, hvordan kaldet som kunstner bliver til – dannelsen af en kunstnerisk habitus, om man vil.

For at komplettere de to tilgange kunne det måske være nyttigt også at se på, hvordan en kunstner bliver til gennem sin specifikt kunstneriske positionering i forhold til et kunstnerisk felts mulighedsrum, i dette tilfælde den danske forfatter Jan Sonnergaards debut med novellesamlingen *Radiator* i 1997. Det følgende genbruger materiale fra et foredrag holdt for franske nordiskstuderende i Lyon i 2003, på invitation af dansk lektor Mette Olesen og i selskab med Sonnergaard selv. Materialet blev siden skrevet ud til en artikel, som er publiceret i tidsskriftet *Nordiques* (nr. 5, sommer-efterår 2004) i oversættelse af William Fovet.

Analysen er kun en skitse og skal ikke tages for mere end det. Den er karakteriseret ved, at jeg som forsker bruger mig selv som informant og kilde til viden om et litterært felt, som jeg pga. min uddannelse i litteraturvidenskab har været en marginal aktør på. Det er selvfølgelig ikke nogen ufarlig strategi, for det danske litterære felt i 1990erne tager sig ud på en ganske bestemt og specifikt forvrænget måde fra denne position, og det er kun et begrænset udsnit af litteraturen, man ser. Forsøget på at objektivere dette perspektiv er heller ikke korrigeret af egentlig forskning i nyere danske litteratur. Til gengæld skulle jeg mene, at den fremstillede historie er en ret nøjagtig version af den måde, man i denne position har opfattet den litterære udvikling på. Man kunne måske sige, at den er historien om det, man

har sagt og tænkt om den litterære udvikling – snarere end historien om udviklingen i det danske litterære felt, som er langt mere kompliceret.

Til indledning ganske kort om Jan Sonnergaard: Han er født i 1963, cand. mag. i litteraturvidenskab og filosofi og debuterede i 1990 med en novelle i antologien *Begyndelser*, men fik først sit egentlige gennembrud med novellesamlingen *Radiator* i 1997. Siden har han skrevet to andre novellesamlinger, *Sidste søndag i oktober* (2000) og *Jeg er stadig bange for Casper Michael Petersen* (2003), der sammen med *Radiator* danner *Trilogien*. Sonnergaard har desuden skrevet to teaterstykker, er oversat til et antal sprog og fik i 1998 Statens Kunstfonds arbejdslegat. I en lang række kommentarer og klummer i forskellige dagblade har han beskæftiget sig med kultur, politik og samfund. I 2001 blev han frikendt for at have brugt ordet "landsforrædere" om Pia Kjærsgaard og Mogens Camre fra Dansk Folkeparti.

Sonnergaards novellesamling *Radiator* var med et salg på mere end halvtreds tusinde eksemplarer en litterær begivenhed, som kom bag på mange, inkl. forfatteren selv formodentlig. Bogen appellerede både til det brede publikum og til de mest litterære kritikere, f.eks. Marianne Stidsen og Lars Bukdahl. Denne uventede succes hænger efter min opfattelse sammen med nogle af bogens specifikke træk og specielt af den måde, som disse specifikke træk er relateret til den danske litteraturs udvikling på. Jeg begynder derfor med det, der for mig at se er værkets grundlæggende egenskaber som positionering på det litterære felt, for dernæst at relatere denne positionering til mulighedsfeltet i nyere danske litteratur.

Uden at gå i detaljer kan man fremhæve to indre spændinger i *Radiator*. Den ene angår forholdet mellem realisme og ikke-realisme; den anden forholdet mellem de modstridende følelser, bogen rummer som litterært værk. På en kompliceret måde opbygger disse indre modsigelser til sammen et spændingsforhold mellem litterær realisme og formalisme. Sagt på en anden måde konstrueres bogen over en dialektik mellem det repræsenterede univers og måden, det repræsenteres på.

Sonnergaards noveller har mange realistiske træk. Der er talrige referencer til steder i nutidens København, til nutidens ting og genstande, til mærkevarer og til penge. I dansk sammenhæng satte *Radiator* på det nærmeste Københavns Nordvestkvarter på landkortet, selv om kun få af novellerne foregår dér. Da det blev bygget mellem 1930 og 1950, var Nordvest et nydeligt og ordentligt boligkvarter for den højere arbejderklasse og lavere funktionærer. Men i 1980'erne og 1990'erne var det blevet en parkeringsplads for alle de langtidsarbejdsløse, drankere, sindssyge og narkomaner, som byfornyelsen på Vesterbro og Københavns Kommunes salg af sine ejendomme på Nørrebro havde bortjaget fra de mere centrumsnære kvarterer. Nordvestkvarteret var med denne sociale forslumning, der også kunne ses som et af resultaterne af hele landets sociale udvikling efter 1980, dvs. som et stykke Danmarkshistorie, blevet selve indbegrebet af den realistiske reference.

Der er imidlertid ikke tale om socialrealisme i nogen traditionel forstand og slet ikke om nogen arbejderlitteratur. Novellernes narrative teknik tenderer mod at demtere realismen, specielt med fortællernes groteske overdrivelser og hang til at prale, dvs. til at forvrænge virkeligheden. Måden, som virkeligheden repræsenteres på – nemlig gennem fortællere, der ikke kan siges at være helt pålidelige – trækker altså i den modsatte retning af

referencernes realisme; der er et spændingsforhold mellem universets realisme og den virkelighedsforvrængende måde, det fremstilles på. Spændingen understreges af, at en af novellerne er en slags spøgelseshistorie, som jo må siges at være den anti-realistiske genre par excellence.

Et tilsvarende forhold opstår i forholdet mellem de følelser, *Radiator* fremstiller og fremkalder. De fleste fortællere i novellerne giver direkte og indirekte udtryk for negative følelser som had, bitterhed, kynisme, tristesse, ydmygelse, afmagt og aggressivitet. Disse følelser er så at sige realistiske; menneskene på det danske samfunds bund har god grund til at have det sådan, og deres handlinger er motiverede af disse følelser. Men samtidig er det også de samme tilstande, som leder dem til overdrivelse og pral. De reelle følelser slår om i irrealitet, de bidrager til at forvrænge virkeligheden.

Dertil kommer, at de fremstillede følelser står i modsætning til dem, læseren føler. At læse Sonnergaard er også en fornøjelse, fordi man føres ind i et univers fyldt af sort humor. Denne humor kreeres specielt gennem stilen, dvs. arbejdet med sproget. Sætningsrytmerne, præcisionen i ordvalget og den særlige sonnergaardske brug af kursivering vidner alt sammen om et litterært sprog, der er yderst gennemarbejdet. Humoren og stilen peger således på novellernes repræsentationsmåde og står i kontrast til de repræsenterede negative følelser, der hører til realismens side.

Bogen rummer kort sagt en spænding mellem "kunst" – det der er falsk, artificielt og litterært – og "virkelighed", dvs. referencen til den samtidige danske virkelighed og til de reelle følelser hos samfundets underste. Dermed skabes et værk, der hverken kan reduceres til socialrealisme – dertil er det alt for bevidst litterært bearbejdet – eller til kunstprosa à la den flaubertske "bog om ingenting"; det er *Radiator* alt for konkret og realistisk til. Man må i Sonnergaards noveller snarere se en dialektik mellem en ny virkelighed og et litterært sprog, som gør det muligt at fremstille den.

Denne dialektik mellem det litterære og det virkelige er imidlertid en væsentlig indsats i samtidens danske litteratur. Det er således på grund af sit talent i udformningen af en irreduktibel placering i forhold til dialektikkens to poler, at Sonnergaard blev så uomgængelig.

For at forstå dansk litteraturs udvikling – og det gælder ikke kun i de sidste tredive år, men hele efterkrigstiden – må man begynde med genrehierarkiet. I Danmark er det som om poesien udgør litteraturen par excellence. De store litterære bevægelser – dem, der kan benævnes – er næsten altid poetiske. Man skal tilbage til det Moderne Gennembrud i 1870erne for at finde en litterær bevægelse, der primært angik prosa. Det vil naturligvis ikke sige, at der ikke findes dansk prosa; det gør der selvfølgelig, megen endda. Den synes blot ikke at danne bevægelser, som kan gives et navn, måske fordi den realistiske tendens er forblevet stærk og derfor ikke giver anledning til brud og nybrud i prosaens udvikling. Derfor er den følgende skitse af den nyere danske litteraturhistorie overvejende defineret af skift i poesien; og det er netop det interessante, at prosaisten Sonnergaard så tydeligt forholder sig til og kan relateres til disse poetiske tendenser.

I 70erne var litteraturen domineret af socialrealisme, bekendelseslitteratur og knækprosa i poesien. Det er naturligvis en forenkling. Der skete en mængde andre ting, eksempelvis var der en rig eksperimenterende litteratur i forlængelse af 60ernes eksperimen-

ter; men der var ikke rigtig samling på, den blev ikke til en genkendelig bevægelse. Og socialrealismen, bl.a. i form af arbejderlitteratur, havde det vanskeligt, fordi det netop var i 1970erne, at arbejderne fik forandret deres klassebevidsthed af at købe eget hus, og hele arbejderklassen var på vej ned fra sit talmæssige højdepunkt i midten af 60erne. Det kan man læse om hos arbejderforfatteren John Nehm.

Bekendelseslitteraturen og knækprosaen var derimod veritable bevægelser. Det private var politisk, det gjaldt om at udtrykke sin erfaring, og det skulle gøres på den lettest tilgængelige måde. Derfor bekendelseslitteraturen, der jo per definition var realistisk. Derfor også knækprosaen, det vil sige en anti-poetisk poesi, hvis linieskift blot markerede brud eller knæk på strømmen af prosaisk tekst, og som var letlæselig, konkret og brugte færrest mulig poetiske billeder i skildringen af hverdagens universer. Og den blev faktisk populær; Vita Andersens *Tryghedsnarkomaner* (1977), et af knækprosaens hovedværker, var også en af de bedst sælgende digtsamlinger nogensinde.

At knækprosaen blev til indbegrebet af 1970ernes poesi, skyldes måske især, at den blev den foretrukne skydeskive for 1980ernes poetiske modreaktion. Poesien blev i 80erne igen poetisk og æstetisk, det vil sige vanskeligere tilgængelig og mere præget af komplicerede metaforer. Den var ofte pessimistisk – hvilket kan tilskrives en stærk inspiration fra punk-bevægelsen – og dyrkede døden, drømmen og den splintrede storbyerfaring; digterne selv var altid klædt i sort. Blandt hovedpersonerne i den nye digtergeneration (hvis medlemmer alle var født i 1950erne) var Michael Strunge, som med sin død i 1986 blev fikseret i sin rebelske attitude. Titlen på hans digtsamling fra 1981, *Vi folder drømmens faner ud*, udgjorde et helt program rettet mod 1970ernes digtere: der er bevidstheden om et kollektiv ("vi"), som udfordrer forgængerne ved at udfolde den poetiske "drøm" frem for den prosaiske virkelighed, ja endog udfolder drømmens "faner" som modstykke til de politiske faner, som venstreorienterede bar rundt på ved alle 1970ernes politiske demonstrationer. En anden af 80ernes digtere er siden – med forbløffende hast – blevet klassisk og kanoniseret: Det er Søren Ulrik Thomsen, som fra slutningen af 80erne tillagde sig visse træk fra den konservative modernisme hos en T. S. Eliot.

I 1980ernes prosa var der imidlertid ikke nogen genkendelige bevægelser. Visselig dukkede en mængde nye forfattere op; der var Ib Michaels magiske realisme, Jens Christian Grøndahls Claude Simon-pasticher, Peter Høegs lidt Blixen-agtige bøger (og senere det store internationale gennembrud med *Frøken Smillas fornemmelser for sne*) og den forfatter, hvis prosa måske havde størst affinitet med 80er-digtningen, nemlig Jens-Martin Eriksen. Men det var alt sammen højst forskelligt, og de markante prosabøger fra 80erne blev skrevet af ældre forfattere som Peer Hultberg, Henrik Stangerup, Kirsten Thorup, Tage Skou-Hansen og andre.

I henseende til prosa var situationen meget forskellig i Norge, hvor der skete to fornyelser. For det første var der, hvad man kunne kalde "maximalismen" hos forfattere som Jan Kjærstad, Kjartan Fløgstad og andre. I Danmark mente man, at de var postmodernister, men i denne sammenhæng er det mest karakteristiske, at de skrev lange romaner, som på forskellige måder brød med den realistiske fortælling. De var ofte intellektuelle og metafiktive, og selv om de forsøgte at rumme noget nær totaliteten af menneskelig erfaring, skete det ikke på nogen velordnet kronologisk måde; idealet var snarere at illustrere verdens kao-

tiske kompleksitet end at ordne den. Denne tendens i norsk prosa havde mange læsere i Danmark, men inspirerede tilsyneladende ikke danske forfattere til at gøre noget lignende.

For det andet var der den norske prosa-minimalisme, eksempelvis hos Kjell Askildsen, og den såkaldte "punktroman" – korte, fragmentariske og fortættede prosabøger – som begge kunne minde om en Raymond Carvers noveller. Denne tendens udøvede en vis indflydelse på dansk prosa – omend Peter Seebergs lange forfatterskab af noveller og korte prosatekster siden 1962 også havde sin betydning.

Denne inspiration fra den norske minimalisme synes specielt at have virket gennem Forfatterskolen, der blev grundlagt i 1987 af to ildsjæle, kritikeren og digteren Poul Borum og semiotikeren og digteren Per Aage Brandt. Forfatterskolen er ganske lille – den har normalt cirka femten elever – men har udøvet en betydelig indflydelse på dansk litteratur i 1990'erne. Om denne indflydelse egentlig kan tilskrives forfatterskolen – og ikke snarere det faktum, at den havde held til at tiltrække en lang række talentfulde mennesker, som under alle omstændigheder ville have præget 90'ernes danske litteratur – er ikke helt klart. Man kan dog pege på to mulige virkninger, som er forbundet med Forfatterskolens måde at fungere på.

Den ene skyldes en af arbejdsmåderne på Forfatterskolen, nemlig at forfatter-eleven lader en af sine tekster underkaste kollektiv diskussion. En sådan fremgangsmåde har tendens til at favorisere korte og meget gennearbejdede tekster, som i sig selv udgør formelle helheder. Det er dem, der mest egnede til den form for diskussion, og formentlig også dem, der klarer sig bedst og får mest ros. Forfatterskolens arbejdsform kunne altså siges at fremme produktionen af korte og stærkt bearbejdede tekster.

Den anden virkning, som Forfatterskolen kan siges at have udøvet, skyldes nogle "forbud", som sandsynligvis aldrig er blevet udtrykt direkte, men måske har eksisteret som usagt konsensus, i al fald i skolens første år – og formentlig har udtrykt nogle synspunkter hos lærerne. Sandsynligvis hang de også sammen med 80'erpoesiens negative forhold til 70'ernes litteratur. Digteren Christian Dorph, som var elev på Forfatterskolen i 1988-90, har udtrykt forbudene således: "Det må ikke være patetisk, det må ikke være privat, og det må ikke være terapi." Ved at bortcensurere al subjektiv følelse fremmede sådanne forbud uden tvivl en upersonlig litteratur med tendens mod det abstrakte.

Det ville nok være en forenkling at hævde eksistensen af en speciel Forfatterskolelitteratur, for den generation af forfattere, overvejende født i 60'erne, som slog igennem i 1990'erne, består af meget forskellige forfattere. Den paradigmatisk forfatter synes af en eller anden grund at være Christina Hesselholdt, som debuterede i 1991; men generationen tæller også navne som Solvej Balle, Helle Helle, Kirsten Hammann, Katrine Marie Guldager, Peter Adolphsen og mange flere. Som man ser, er der en høj kvindeandel.

Alligevel bød 90'erne på en ny slags litteratur, som ikke fandtes på samme måde hverken i 70'erne eller 80'erne, og som overvejende er forfattet af Forfatterskole-elever som de nævnte: Det er kortprosaen. Den arketyperiske 90'er-bog er kort (under hundred sider) og består af små stykker i prosa; men denne kortprosa er vanskelig at klassificere: Er der tale om poesi eller prosa? Om samlinger af prosadigte eller om meget korte noveller eller måske ligefrem mikroromaner? Kortprosaen er midt imellem disse muligheder, og selv om den tydeligvis er en kunstprosa, er den ikke ciseret verbal haute couture, snarere en kontrolleret, bearbejdet, renset minimalisme. (For øvrigt finder man en klar reaktion på denne

Forfatterskole-kortprosa i tidsskriftet *Øverste kirugiske* (1997- ), der excellerer i absurd, dadaistisk og humoristisk poesi, der er for meget.)

Ud over den sproglige minimalisme havde denne Forfatterskole-kortprosa også tendens til at være ret minimalistisk, hvad angår virkelighedsreference. Dens ideal var mere den selvberørende tekst, som i sin perfektion lukkede sig om sig selv; og til det formål var alt for megen konkret virkelighed blot i vejen. (Katrine Marie Guldager har både reflekteret over og bekæmpet denne tendens i sit forfatterskab.)

Blandt nogle kritikere medførte dette ideal så som modtræk en efterspørgsel efter den Store Danske Samtidsroman, som en tid af uransagelige årsager skulle handle om det konkursramte firma Nordisk Fjer (den simple forklaring er formentlig, at meningsdannerne kunne se den lukkede fabrik fra S-togslinien, der førte dem fra deres huse i Nordsjælland til deres arbejde i København); i hvert fald skulle den handle om håndgribelig og konkret virkelighed. Og der er da også forfattere, som ganske upåvirket af Forfatterskolen og poesis udvikling skrev realistisk om samtiden, ofte i kriminal- eller spændingsromanens form. Blandt sådanne forfattere, der ofte er uddannet som journalister, er Leif Davidsen, Hanne-Vibeke Holst og Michael Larsen. Set fra et litteraturvidenskabeligt synspunkt er deres virkelighedsopfattelse imidlertid alt for journalistisk, det vil sige overfladisk, indskrænket og klichépræget. Disse forfattere har imidlertid svært ved at forstå, at de ikke – når de nu sælger så mange bøger – hører til toppen i det litterære hierarki.

Lad os resumere denne historiske skitse i al dens forenkling. I 70erne var der prosaisk poesi sammen med socialrealisme og bekendelseslitteratur, i 80erne poetisk poesi sammen med diverse prosaretninger (som fortsatte i det følgende årti) og i 90erne poetisk prosa sammen med stigende mængder journalistisk realisme.

Det er her, Sonnergaard intervenserer. Han skriver om noget, der er lige så virkeligt som det, de journalistiske forfattere beskæftiger sig med; det er blot et andet og socialt lavere udsnit af virkeligheden. Samtidig lægger han med både sin sikre stil og sine hadefulde personer afstand til både de journalistiske forfattere og til 70ernes socialrealisme. Han skriver en bearbejdet prosa, men bruger den til at skildre en konkret og beskiddt virkelighed og distancerer sig dermed fra den forarbejdede Forfatterskole-kortprosa. Kort sagt, ved at skrive en uomtvisteligt litterær bog om et virkelighedsudsnit, der ikke tidligere indgik i litteraturen, går han på tværs af opdelingen i virkelighedsnær journalistisk romanprosa og kunstnerisk og virkelighedsfjern kortprosa, uden på nogen måde at nærme sig 70ernes socialrealisme. Sonnergaards talentfulde udformning af denne position på tværs har uden tvivl bidraget til at gøre *Radiator* til noget nyt i dansk litteratur.

Denne forklaring på Sonnergaards måde at positionere sig i forhold til den eksisterende danske litteratur skal naturligvis ikke forstås som en redegørelse for hans intention som forfatter. Selv om han har skældt ud på Forfatterskole-litteraturen og bl.a. beskyldt den for at være "anæmisk", så kan man ikke skrive et værk som *Radiator* blot for at gå imod en anden slags litteratur; der skal andet og mere til, og der er også andet og meget mere i hans værk end denne analyse antyder. Analysen her er en rekonstruktion af, hvad en vellykket positionering var på dette felt.

Skulle analysen udvides til en mere komplet feltanalyse, måtte man også se på de habitusforskelle, der disponerer for at søge den ene snarere end den anden position, og se

nærmere på, hvordan genkomsten af virkeligheden og til dels politikken i den 'smalle' litteratur passer sammen med det litterære felts skiftende forhold til magtfeltet.