

Aktuelle forskningsemner – Romanlæsning  
Vintereksamen 2017  
Institut for Kommunikation og Kultur

***Et ansigt til Emily***  
**- Roman eller generisk ubestemmelig?**

Pernille Meyer Christensen  
Studienummer: 201308382

Antal enheder i opgaven: 34898  
Underviser: Simona Zetterberg Gjerlevsen

## **Indholdsfortegnelse**

1. Indledning.....	3
2. Genre, paratekst og reception.....	3
3. Romangenren.....	5
3.1 Watt – Type eller individ?.....	6
3.2 Bakhtin – Den polyfone roman.....	10
4. Modstand mod konvention og kategorisering.....	13
5. Litteraturens grænser.....	15
6. Konklusion.....	16
7. Litteraturliste.....	18

## 1. Indledning

*Et ansigt til Emily* er skrevet af Asta Olivia Nordenhof og publiceret i 2011. Bogen består af 89 sider, som er inddelt i tre afsnit: ”Italien nu”, ”Afrika 1974” og ”Bornholm senere”. Teksten er primært centreret om forholdet mellem Rosa og Emily; de elsker hinanden, men længes samtidig efter andre. De centrale karakterer, Rosa, Emily, faren og Daniel, bliver alle præsenteret i bogens første del. I bogens anden del genskriver Rosa sin afdøde fars dagbog, mens bogens tredje del består af en brevkorrespondance mellem Emily og Daniel, hvor samtlige breve er forfattet af Emily selv. På trods af de tre strukturerende afsnit og det overordnede narrativ fremstår *Et ansigt til Emily* yderst fragmenteret. Teksten inkorporerer en række forskellige genretæk<sup>1</sup> og er derfor generisk særdeles vanskelig at bestemme. Der fremgår ingen genrebetegnelse af bogens omslag, men alligevel bliver den i de fleste anmeldelser omtalt som en roman.

Jeg vil i nærværende opgave belyse, hvordan Nordenhof i *Et ansigt til Emily* eksperimenterer med genrer og udfordrer genrekonventioner. Indledningsvis vil jeg fremhæve en række af de problematikker, der knytter sig til genrebegrebet, og uddybe modsætningsforholdet mellem bogens paratekst og reception. Med afsæt i dele af Ian Watt og Mikhail Bakhtins romanteorier vil jeg foretage en læsning af bogen og forholde mig til, hvorvidt det er meningsfuldt at betegne den som en roman. Jeg vil herefter reflektere over bogens modstand mod konventioner og kategorisering i relation til genrespørgsmålet. Afslutningsvis vil jeg kort berøre måden, hvorpå teksten bryder med litteraturens konventionelle rammer og i den forbindelse overveje, hvilken betydning det har for en generisk bestemmelse af teksten.

## 2. Genre, paratekst og reception

Genrebegrebet er et yderst omdiskuteret område inden for litteraturteorien. Dette fremgår blandt andet af teksten ”Fra tekst til genre. Noter om genreproblematikken”, hvor Jean-Marie Schaeffer konstaterer, at ”[a]f alle de områder, hvor litteraturteorien tumler omkring, er genrerens område uden tvivl et af dem, hvor forvirringen er størst” (Schaeffer [1983] 2009, 113). Forvirringen skyldes blandt andet de mange forsøg på at define-

---

<sup>1</sup>Bogen indeholder blandt andet lyriske passager (Nordenhof 2011, fx 13 og 62), regibemærkninger og dialogiske passager kendt fra dramaet (Nordenhof 2011, fx 14 og 17), dagbogs- og notesbogsuddrag (Nordenhof 2011, fx 45-70 og 73-89) samt annoncelignende passager (Nordenhof 2011, fx 15 og 22).

re, hvad en genre er; er en genre udelukkende udtryk for en abstrakt teoretisk kategori, eller er det muligt at spore genren direkte i den enkelte tekst? Ifølge Alastair Fowler ”drejer [genrer] sig om identificering og kommunikation snarere end om definition og klassificering. Man identificerer genren for at kunne fortolke værket” (Fowler [1982] 2009, 41). Det afgørende er altså ikke, hvad en genre er, men måden, hvorpå genrer skaber forventninger hos læseren og dermed spiller en væsentlig rolle i forhold til fortolkningen af værket.

Tekster er typisk omgivet af ”udtrykkelige genremarkører” (Stounbjerg 2013, 130), og i mange tilfælde fremgår det eksplicit af en bogs omslag, hvilken genre den tilhører. Alt det, der ikke er en del af selve teksten, betegner Gérard Genette som paratekst (Genette [1987] 1997, 1). Parateksten består af peritekst og epitekst. Periteksten refererer til de elementer, som har en direkte forbindelse til værket, for eksempel en bogs omslag, mens epiteksten rent fysisk er adskilt fra hovedteksten (Genette [1987] 1997, 5).

Det fremgår hverken af peri- eller epitekst, hvilken genre *Et ansigt til Emily* tilhører. På omslaget bliver bogen betegnet som ’debut’, men der optræder ingen egentlig genrebetegnelse. Forlaget Basilisk, som står bag udgivelsen af bogen, undlader ligeledes at udtale sig om dens genre på forlagets hjemmeside (Basilisk). Ifølge Genette vidner genreindikationer om forfatterens eller forlagets forsøg på at influere læserens tilgang til værket (Genette [1987] 1997, 11). Parateksten er udtryk for en bestemt strategi (Genette [1987] 1997, 2), og det er derfor bemærkelsesværdigt, når forfatter og forlag bevidst vælger ikke at markere, hvilken genre en tekst tilhører. Jeg vil senere i opgaven vende tilbage til, hvordan fraværet af en eksplicit genrebetegnelse understøtter indholdet i Nordenhofs bog.

Receptionen af bogen er ikke en del af parateksten, da den hverken er kontrolleret af forfatter eller forlag (Genette [1987] 1997, 9). I stort set alle anmeldelser bliver *Et ansigt til Emily*, på trods af fraværet af en eksplicit genrebetegnelse, omtalt som en roman.<sup>2</sup> I *Berlingske* bliver bogen refereret til som ”Nordenhofs debutroman” (Christensen 2011), i *Politiken* som en ”finurlig kærlighedsroman” (Zangenberg 2011) og i *Jyllands-Posten* som ”Roman” (Svendsen 2011). Anmelderne fremhæver dog samtidig bo-

---

<sup>2</sup>I *Information* bliver bogen i stedet omtalt som ”et mærkeligt lille kammerspil af en bog” (Nexø 2011).

gens eksperimenterende form; *Et ansigt til Emily* er en ”yderst fragmenteret roman”, ”en bevidst ufærdig tekst, en skitse eller en skriveøvelse” (Svendsen 2011), der ”vrænger ad den klassiske romans krav om kronologi og kausalitet” (Christensen 2011).

På trods af fraværet af en eksplicit genrebetegnelse og den eksperimenterende form bliver *Et ansigt til Emily* af de fleste anmeldere betegnet som en roman. I de kommende afsnit vil jeg beskæftige mig med bogen ud fra romanteori og i denne forbindelse overveje, om bogen kan og bør betegnes som en roman.

### 3. Romangenren

Der er inden for genreforskningen stor uenighed om, hvad romanens særkende er. Definitionsproblematikken er tæt knyttet til spørgsmålet om romanens opståen; hvornår er det muligt at tale om en selvstændig genre, der adskiller sig signifikant fra andre romannende tekster? En række teoretikere mener, at romanen er en gammel genre, der allerede eksisterede i antikken (Doody 1996; Johansen og Klujeff 2009), mens andre argumenterer for, at romanen er en ny genre, som først opstod i 1700-tallet (Watt [1957] 1970; Stevick 1967; Korsbek 2003).

Ifølge Margaret Anne Doody, som tilhører den første gruppe af teoretikere, er romanens kendetegn dens længde og prosaform: ”I believe that a novel includes the idea of length (preferably forty or more pages), and that, above all, it should be in *prose*” (Doody 1996, 10). Definitionens bredde er en afgørende forudsætning for, at Doody kan betegne både antikke tekster og romancer som romaner. Det problematiske ved en så bred definition er imidlertid, at romangenren kommer til at omfatte en meget stor og forskelligartet gruppe af tekster. I en moderne kontekst betyder det, at eksperimenterende tekster som *Et ansigt til Emily* relativt uproblematisk kan betegnes som romaner. *Et ansigt til Emily* er, på trods af lyriske elementer og et fragmenteret udtryk, en prosatekst på mere end 40 sider og dermed en roman ud fra Doodys definition. Ved en sådan bestemmelse bliver et aldeles væsentligt aspekt ved teksten dog fuldstændig overset, nemlig dens grundlæggende modstand mod netop kategorisering. *Et ansigt til Emily* inkorporerer forskellige genretræk og lader sig derfor ikke uden videre bestemme ud fra sit indhold. Samtidig fremgår der som nævnt ingen genrebetegnelse af bogens omslag, hvilket ligeledes vidner om et forsøg på at fastholde en generisk ubestemmelighed. Jeg vil senere i opgaven vende tilbage til bogens modstand mod kategorisering.

Den anden gruppe af teoretikere anser romanen for at være en ny genre, men er langt fra enige om, hvordan den opstår, eller på hvilken måde den relaterer sig til tidligere genrer. Lennard J. Davis fremhæver tre modeller, som på forskellig vis redegør for romanens opståen: "the evolutionary model, the osmotic model, and the convergent model" (Davis [1983] 1996, 2). I forbindelse med *Et ansigt til Emily* er kontrasten mellem den osmotiske og den konvergerende model særligt interessant. Ud fra den osmotiske model, som Watt repræsenterer, er romanen en revolutionerende ny og derfor 'ren' genre, der er opstået som følge af en fundamental ændring i de samfundsmæssige forhold. Philip Stevick er repræsentant for den konvergerende model og mener i modsætning til Watt, at romanen er en blandingsgenre, som er blevet til på baggrund af tidligere genrer. *Et ansigt til Emily* harmonerer umiddelbart bedst med Stevicks romanforståelse; teksten fremstår ikke 'ren', men inkorporerer derimod en række forskellige genretræk.

*Et ansigt til Emily* stemmer ikke overens med Watts syn på romanen som en 'ren' genre, men er interessant i forhold til andre dele af Watts romanteori. I det følgende vil jeg først beskæftige mig med *Et ansigt til Emily* ud fra Watts begreb om partikularitet og dernæst ud fra Bakhtins polyfoni-begreb.

### 3.1 Watt – Type eller individ?

Romanen er ifølge Watt den litterære form, der mest sandfærdigt skildrer den individuelle oplevelse: "the novel, whose primary criterion was truth to individual experience – individual experience which is always unique and therefore new" (Watt [1957] 1970, 13). Den individuelle oplevelse bliver reflekteret i romanen, som derfor, ligesom den individuelle oplevelse, altid er ny. Romanen er kendetegnet ved formel realisme; gennem en række formelle virkemidler nærmer den sig en afspejling af det virkelige liv. Realismen er i højere grad knyttet til form end indhold, da det er måden, der fortælles på, som er afgørende. Det måske vigtigste aspekt ved formel realisme er partikularitet:

the plot had to be acted by particular people in particular circumstances, rather than, as had been common in the past, by general human types against a background primarily determined by the appropriate literary convention (Watt [1957] 1970, 16)

I modsætning til andre genrer er romanen optaget af individet og dermed det partikulære. Karaktererne er ikke typer, men bestemte personer i bestemte kontekster. Navngivningen af karaktererne er i denne sammenhæng central, da den er med til at markere karakterernes individuelle status: "the primary function of the name [...] is to symbolize the fact that the character is to be regarded as though he were a particular person and not a type" (Watt [1957] 1970, 20).

Watt er optaget af at undersøge romanens opståen og beskæftiger sig derfor ikke med genren i en moderne kontekst. Teorien er altså ikke udformet til at belyse en tekst som *Et ansigt til Emily*. På trods af dette er Watts begreb om partikularitet interessant i forbindelse med bogen, både i forhold til karaktererne og de intertekstuelle referencer.

I *Et ansigt til Emily* optræder fire centrale karakterer, hvoraf tre er navngivne: Rosa, Emily og Daniel. De tre karakterer er uden efternavne, hvilket adskiller sig fra de eksempler, Watt fremhæver (Watt [1957] 1970, 21). Daniel er et bibelsk navn, som refererer til Profeten Daniel fra "Daniels bog" i *Det gamle testamente*. Navnet konnoterer et bibelsk univers, og Daniel bliver i flere passager iscenesat som en form for Kristusfigur.

Ved udgravningerne mødte jeg Emily. – Her kan Daniel formodes at have boet, sagde hun og trak med sin skosnude et kryds i jorden – Så Daniel skulle være over 2000 år gammel, sagde jeg, irriteret – Javist, sagde Emily, Daniel er hævet over enhver logik – Jeg er træt af Daniel, sagde jeg (Nordenhof 2012, 12)

I passagen peger flere elementer på forbindelsen mellem Daniel og Kristus. Daniel er 'over 2000 år gammel' og 'hævet over enhver logik'. Samtidig tegner Emily et kryds, eller et kors, i jorden, hvor Daniel muligvis har boet. Daniel bliver gennem hele bogen beskrevet som fraværende, og den tidsmæssige afstand mellem ham og Emily bliver flere gange understreget; Daniel har været væk "i hundrede af år" (Nordenhof 2011, 23). Historien synes at adskille Daniel og Emily, og Emily drømmer derfor om "at kysse et ahistorisk kys" (Nordenhof 2011, 16), et kys, der ikke er forankret i tid og rum. I bogens sidste del må Emily sande, at hun ikke hører fra Daniel, og hun vælger derfor at besvare sine egne breve i Daniels navn. Hun konstruerer gennem brevene en dialog og i kraft af den en følelse af nærvær.

Kristus-figuren er primært knyttet til Daniel, men i enkelte passager bliver også Rosa og faren forbundet med Kristus, om end ikke så tydeligt. Faren mindes i bogens første del Rosas fødsel: ”Berlinmurens fundament begyndte at ryste netop som din fødsel satte i gang, det er ikke tilfældigt [...] fredsbebuder, engel” (20-21). Fødslen bliver beskrevet som en prædestineret begivenhed af overjordisk natur; ’det er ikke tilfældigt’, og jorden ’ryster’. Kort efter omtaler faren Rosa som en ’fredsbebuder’ og ’engel’. Rosa er, som Jesusbarnet, bestemt til at komme med fred. I samme passage optræder faren som Kristus-figur i et forvrænget nadverbillede: ”Jeg tog mit eget liv [...]. Jeg tvang dig til at æde min sorg” (Nordenhof 2011, 20). Faren vælger at dø, og Rosa, den tilbageværende discipel, må æde hans sorg og dermed indoptage en del af ham.

Ud fra denne læsning bliver karaktererne ikke kun fremstillet som individer. De udgør på den ene side konkrete individer i en konkret kontekst, men de er samtidig forbundet med et bibelsk univers og dets figurer. Forbindelsen til det bibelske univers bliver understøttet på det sproglige plan: ”Jesus Christ!” (Nordenhof 2011, 51), ”f.kr.” (Nordenhof 2011, 15), ”engel” (Nordenhof 2011, 21), ”fredsbebuder” (Nordenhof 2011, 21), ”bibelhistorierne” (Nordenhof 2011, 55), ”frelser” (Nordenhof 2011, 55), ”Herregud” (Nordenhof 2011, 83) og ”bøn” (Nordenhof 2011, 83).

De bibelske referencer er desuden indlejret i den narrative struktur. Fortællingen springer i tid og rum, hvilket fremgår eksplicit af titlerne på bogens tre dele: ”Italien nu”, ”Afrika 1974” og ”Bornholm senere”. Men springene er større, end de tre titler umiddelbart indikerer. Bogens første del er kompositorisk kompliceret, da den består af både kortere fortællende passager med karakter af regibemærkninger, dialogiske passager af forskellig længde, uddrag fra Rosas notesbog samt breve fra Emily til Daniel. De forskellige passager udgør fire narrative linjer: 1) Rosa møder Emily til udgravninger i den antikke by Norba i Italien, 2) Emily bliver gift med en arkæolog, en præst og en læge, 3) Rosa taler med sin afdøde far, og 4) Emily længes efter Daniel, som hun skriver breve til. Udover de fire narrative linjer er en underliggende narrativ linje, som er centreret om tiden omkring år 0. Den underliggende narrative linje bliver dels etableret gennem de bibelske referencer, dels gennem de historiske figurer og begivenheder. I bogens første del indgår tre passager om henholdsvis Augustus, Cæsar og Nero, der alle regerede i perioden omkring år 0. Kejserne og deres bedrifter er en del af den underliggende narra-

tive linje, men indvirker samtidig på fortællingens nutid. Denne forbindelse bliver særligt tydelig i overgangen fra passagen om Nero til den efterfølgende passage om Emily: ”Fortællingen om Nero: At han startede storbranden i Rom” (Nordenhof 2011, 37) og ”Her gifter Emily sig med en læge, der har behandlet hende for den forbrænding, hun pådrog sig under en brand i sit og præstens hus” (Nordenhof 2011, 38). Den historiske begivenhed, storbranden i Rom i 64 e.Kr., får direkte følger i fortællingens nutid, hvor Emily er blevet forbrændt under en brand i præstens hus. Der sker en sammenblanding af forskellige narrative niveauer, og den historiske begivenhed synes at gentage sig. Dette forhold er interessant i relation til Watts begreb om partikularitet, da gentagelsen peger væk fra det individuelle og nye. Fortællingen interagerer med tidligere begivenheder, historiske såvel som bibelske, og er derfor ikke udelukkende partikulær.

De bibelske referencer skaber sammen med de historiske elementer en narrativ dybde. Samtidig udgør de en form for intertekstualitet: ”Tidligere skrevne tekster virker i de tekster, som følger efter dem” (Friis 2013, 143). Brugen af de bibelske referencer afviger dog fra Genettes ellers udbredte intertekstualitetsforståelse. Genette anvender begrebet transtekstualitet, der dækker over fem forskellige former for intertekstualitet, i denne sammenhæng forstået som måden, hvorpå tekster indbyrdes relaterer sig til hinanden: intertekstualitet, paratekstualitet, metatekstualitet, hypertekstualitet og arkitekstualitet (Genette [1982] 1997). Intertekstualitet og hypertekstualitet er de kategorier, som kommer tættest på brugen af bibelske referencer i *Et ansigt til Emily*, men de er ikke fyldestgørende. De bibelske referencer er mere end allusioner og citater, og Biblen kan ikke betegnes som hypotekst, da der ikke er tale om nogen direkte ”imitation [...] af en specifik anden tekst” (Friis 2013, 148). I *Et ansigt til Emily* fungerer de bibelske referencer nærmere som et underliggende lag, hvorfra teksten henter narrativ kraft.

Svend Bjerg undersøger i *Karen Blixens teologi* (1989) kristendommens rolle i Karen Blixens fortællinger. Indledningsvis konstaterer Bjerg, at ingen kan ”læse Karen Blixen uden at fornemme energien fra de bibelske storycentre” (Bjerg 1989, 7). Denne energi opstår på grund af transfigurationer, hvor nye fortællinger etableres henover bibelske fortællinger: ”Kristendom indføres i hendes historier i form af underliggende bibelfortællinger, som gennemlyser eller transfigurerer figurene i Karen Blixens egen historie” (Bjerg 1989, 23). I *Et ansigt til Emily* optræder de bibelske fortællinger frag-

mentvis. Der er derfor ikke tale om en sammenhængende, underliggende bibelsk fortælling, som det er tilfældet i eksempelvis Blixens ”Syndfloden over Norderney” (1934) og *Babettes gæstebud* (1950), der ifølge Bjerg er skrevet henover beretningerne om henholdsvis syndfloden og den sidste nadver. Transfigurationerne er altså svagere hos Nordenhof, men de spiller alligevel en afgørende rolle, særligt i forhold til karaktererne. Karaktererne er placeret i en moderne kontekst, men er samtidig, i kraft af transfigurationerne, en del af en større og mere universel fortælling; de er *både* individer og typer.

Intertekstualiteten i form af de bibelske referencer udfordrer Watts krav om realisme. Watt udtaler sig ikke direkte om intertekstualitet, men det ligger implicit i realisme-diskussionen, at realisme er det modsatte af, at en tekst gør opmærksom på sig selv som konstruktion. Dette fremgår af forfatteren og kritikeren Henry James’ udtalelse om, at en forfatter aldrig må fremhæve et værks fiktionale status: ”Certain accomplished novelists have a habit of giving themselves away which must often bring tears to the eyes of people who take their fiction seriously” (James 1884, 504). I *Et ansigt til Emily* gør intertekstualiteten opmærksom på tekstens status som konstruktion. Gennem de intertekstuelle referencer indskriver teksten sig i den litterære tradition og peger dermed på sig selv som litteratur.

### 3.2 Bakhtin – Den polyfone roman

Fjodor Dostojevskijs forfatterskab danner baggrund for Bakhtins teori om romanens polyfoni. Ifølge Bakhtin er Dostojevskij skaberen af den polyfone roman:

He originated an essentially new novelistic genre. Therefore his work cannot be confined within any boundaries and does not submit itself to any of the historical-literary schemata which we are accustomed to apply to manifestations of the European novel (Bakhtin 1973, 4).

Bakhtins beskrivelse af den polyfone roman som ’essentielt ny’ har visse ligheder med Watts romanforståelse. En væsentlig forskel er dog Bakhtins distinktion mellem to romantyper, den polyfone og den monologiske roman. Den polyfone roman er udtryk for en ny litterær form, men ikke den første og eneste romantype (Bakhtin 1973, 5). Det særlige ved den polyfone roman er dens flerstemmighed: ”the *plurality of equal consciousnesses and their worlds*” (Bakhtin 1973, 4). I den polyfone roman er karaktererne,

eller 'heltene', selvstændige og ligeværdige bevidstheder, der ikke er underordnet autoren bevidsthed.<sup>3</sup>

Den polyfone roman besidder i modsætning til den monologiske et etisk og demokratisk potentiale; gennem sin flerstemmighed er den polyfone roman i stand til at nærme sig sandheden, da sandheden aldrig vil kunne skildres ud fra et enkelt perspektiv (Bruhn 2005, 77). Også Watt fremhæver romanen som den genre, der kommer sandheden nærmest. Hos Bakhtin ophæves den polyfone roman dog til mere end en genre; den polyfone roman udgør en art erkendelsesform, der er alle andre erkendelsesformer, herunder filosofien, overlegen (Bruhn 2005, 80).

Det er ifølge Jørgen Bruhn en udbredt misforståelse blandt teoretikere, at flerstemmighed er et kriterium for polyfoni; en roman kan være flerstemmig uden at være polyfon. På trods af at den ægte polyfoni muligvis kun findes hos Dostojevskij, fastslår Bruhn, at polyfoni-begrebet er brugbart i relation til andre tekster, hvor en form for flerstemmighed optræder (Bruhn 2005, 65-66).

*Et ansigt til Emily* er ikke polyfon i samme forstand som Dostojevskijs romaner. Alligevel er bogen interessant i forhold til polyfoni-begrebet, da den umiddelbart indeholder flere stemmer og bevidstheder.

'At tale for andre' er en tilbagevendende figur i *Et ansigt til Emily*. Figuren er særligt tydelig i bogens anden og tredje del, men optræder også i bogens første del. Det fremgår eksplicit af anden dels undertitel, at Rosa genskriver farens dagbog: "(Rosa genskriver fars dagbog fra hans 21. år)" (Nordenhof 2011, 43). Faren får kun stemme gennem Rosa, og det er ikke muligt at afgøre, hvor stor ligheden mellem den genskrevne dagbog og den originale er; genskriver Rosa dagbogen, eller omskriver hun den? I bogens første del bærer fire afsnit overskriften "De gamles historier genfortalt i Rosas notesbog". Også her får andre, i dette tilfælde de gamle, stemme gennem Rosa, som genfortæller deres historier. Bogens første del rummer desuden en række samtaler mellem Rosa og faren. Samtalernes typografiske opsætning giver indtryk af, at de reelt finder sted, men faren er død, og det er derfor nærliggende at anskue dem som konstruktioner. Gennem forestillede samtaler giver Rosa faren stemme og ophæver dermed græn-

---

<sup>3</sup>'Autor' refererer i denne sammenhæng til den implicite forfatter: "iscenesætter af det fiktive værk, som *ikke* er identisk med hverken en fortæller eller forfatter i værket, endside den biografiske forfatter selv" (Bruhn 2005, 62).

sen mellem liv og død. Undertitlen på bogens tredje del skjuler først den egentlige situation og lader læseren tro, at Emily omsider hører fra Daniel: "(Emily får svar fra Daniel)" (Nordenhof 2011, 71). Det står dog hurtigt klart, at det ikke er tilfældet: "Jeg har truffet en beslutning: jeg vil begynde at svare for dig. Det er vel så det nærmeste, jeg kan komme dig (?): At begynde at skrive i dit navn" (Nordenhof 2011, 74). Svaret fra Daniel udebliver, og Emily etablerer derfor en fingeret dialog, hvor hun taler på vegne af Daniel. Selvom flere stemmer umiddelbart kommer til udtryk i brevudvekslingen, består den reelt kun af én; Emilys egen. Hverken Rosa eller Emily kan tale med henholdsvis faren og Daniel. De konstruerer derfor samtaler, som skaber en form for samvær i fraværet. Forestillingen om at kunne være sammen i fraværet figurerer desuden i en passage i bogens første del, hvor Rosa misunder de gamles kollektive søvn: "At være fælles i fraværet" (Nordenhof 2011, 17).

Fortællesituationen i *Et ansigt til Emily* er bemærkelsesværdig, da en egentlig fortæller kun sjældent træder frem. Disse passager har karakter af regibemærkninger og er typisk centreret om Rosas ansigt: "Det fremgår af Rosas ansigt, at hun elsker Emily" (Nordenhof 2011, 11), "Her sætter Rosa sig i en af de gamles plasticstole. Det fremgår af hendes ansigt, at hun misunder de gamle" (Nordenhof 2011, 17) og "Her er Rosa. Det fremgår af hendes ansigt, at hun elsker Emily" (Nordenhof 2011, 26). I passagerne fremstår fortælleren heterodiegetisk; fortælleren omtaler karaktererne i 3.person og virker ikke til at være en del af det fortalte univers (Genette [1983] 1988). Alligevel indikerer enkelte passager, at hele fortællingen muligvis er fortalt af en af bogens karakterer. I bogens første del siger faren til Rosa: "Jeg vil vide alt, jeg skriver på en bog om dig. Du er den eneste i verden, det er værd at skrive en roman om" (Nordenhof 2011, 20). Ifølge udsagnet er faren ved at skrive en roman om Rosa. For at det kan lade sig gøre, er han nødt til at vide alt om hende, inklusiv forholdet til Emily. Dette kunne pege på faren som den overordnede fortæller og *Et ansigt til Emily* som romanen, han er i færd med at skrive. En senere ordveksling mellem Rosa og faren peger i stedet på Rosa som den overordnede fortæller: "Rosa: Mit forfatterskab skal ikke gå ud på at udødeliggøre dig / Far: Well, sorry to prove you wrong" (Nordenhof 2011, 36). Rosa er forfatter, og den afdøde far spiller tilsyneladende en afgørende rolle i hendes forfatterskab. I *Et ansigt til Emily* er faren en særdeles central karakter, hvilket bliver understøttet af tek-

stens opbygning: Bogens midterste del omhandler faren, som derfor kompositorisk udgør fortællingens kerne.

I *Et ansigt til Emily* er der i højere grad tale om en formel flerstemmighed end den demokratiske flerstemmighed, som kendetegner den polyfone roman. På et formelt plan indeholder bogen flere stemmer, men der er ikke tale om ligeværdige bevidstheder. I flere tilfælde taler karaktererne for hinanden; Rosa taler for faren og de gamle, mens Emily taler for Daniel. At tale for andre er at konstruere, og den formelle flerstemmighed kommer derfor, ligesom de intertekstuelle referencer, til at pege på tekstens status som konstruktion og dermed litteratur.

Det er på baggrund af Watt og Bakhtins begreber om henholdsvis partikularitet og polyfoni muligt at belyse væsentlige aspekter ved *Et ansigt til Emily*; karaktererne er både individer og typer, og bogen opererer med en form for flerstemmighed. De bibelske referencer og den underliggende narrative linje, som referencerne er med til at konstituere, gør dog, at bogen bevæger sig væk fra det partikulære, som ifølge Watt er kendetegnende for romanen. Bogen kan desuden ikke betegnes som en polyfon roman, da stemmerne ikke er udtryk for ligeværdige bevidstheder.

#### **4. Modstand mod konvention og kategorisering**

Romanen er ifølge Jørgen Dines Johansen og Marie Lund Klujeff kendetegnet ved sin bredde, der gør den i stand til at ”inkorporere træk fra mange genrer” (Johansen og Klujeff 2009, 23), og den er derfor blevet betegnet som en ”udpræget bastardtype” (Korsbek 2003, 251). Denne forståelse af romangenren minder om Stevicks og ligger formodentlig til grund for, at *Et ansigt til Emily* i de fleste anmeldelser bliver omtalt som en roman. Der opstår dog et modsætningsforhold mellem bogens eget udtryk og receptionen af den, når anmeldere omtaler den som en roman. Romangenren er udtryk for en konvention, og det er netop konventioner og kategorisering, som Nordenhof udfordrer med bogen.

Én passage er særligt central i forbindelse med modstanden mod konventioner og kategorisering. Passagen optræder fire gange i forskellige udgaver, men beskriver i alle tilfælde et ansigt. I de fire passager, der omhandler Rosa, Emily, Mussolini og Nero, bliver ansigtets enkelte dele beskrevet:

Rosa: [...] mit ansigt var udgjort af følgende grundelementer / 1 mund / 1 hage / 1 pande / 2 øjne / 2 kinder / 1 lad os kalde det omrids, et skel mellem mig og det jeg så gengivet i bakspejlet (Nordenhof 2011, 12)

De enkelte dele fremstår løsrevne, men udgør alligevel en helhed, nemlig ansigtet. Denne passage, og ansigtet som figur, spejler tekstens komposition. Teksten består af både dagbogs- og notesbogsuddrag, kortere beskrivelser, dialogiske passager og brevudvekslinger. De mange dele fremstår som munden, hagen, panden og øjnene i passagen løsrevne. Til sammen udgør de bogen *Et ansigt til Emily*; ikke en sammenhængende fortælling, men en helhed, i den forstand at der gennem de mange brudstykker tegner sig et billede af de fire karakterer, Rosa, Emily, faren og Daniel. Titlen, *Et ansigt til Emily*, er i denne forbindelse central. Bogen skal give Emily et ansigt, og det kan kun lade sig gøre gennem en skildring af de mange situationer, hun indgår i. Den sammenhængende fortælling er ikke mulig, men gennem brudstykkerne kan læseren ane konturerne af, hvem Emily og bogens andre karakterer er.

De fire passager repræsenterer forskellige syn på konventioner. Rosa konstaterer, at der er et skel mellem hende og verden, mens der om Mussolini står, at der er "et vedtaget skel mellem ham og himlens fraværende kollaps" (Nordenhof 2011, 25). I modsætning hertil nægter Emily og Nero at acceptere 'det vedtagne skel': "Emily: [...] lad os kalde det totalt ingenting op i røven" (Nordenhof 2011, 15) og "Jeg er kejser Nero [...] det vedtagne skel – tsk – det er, hvad mit hår er fuldt af" (Nordenhof 2011, 37). Hverken Emily eller Nero lader sig diktere af retningslinjer. Det samme synes at være kendetegnende for hele bogen, der bryder med enhver generisk konvention. Bogen lader sig ikke kategorisere; den blander træk fra forskellige genrer, og der fremgår ingen genrebetegnelse af dens omslag. Ifølge Fowler er sammenblandingen af forskellige genretræk karakteristisk for moderne litteratur: "afgrænsningerne [bliver] endnu mere uklare og omskiftelige. De overlapper hinanden og giver mulighed for intrikate sammenblandinger" (Fowler [1982] 2009, 44). Flere teoretikere argumenterer som nævnt for, at romanen er den genre, der kan rumme andre genrer, men ved at betegne *Et ansigt til Emily* som en roman tages der ikke højde for dens modstand mod konventioner og kategorisering, og et vigtigt aspekt ved teksten bliver dermed overset.

*Et ansigt til Emily* udfordrer ikke bare genrekonventioner, men litteraturens grænser generelt. Flere passager fra bogen blev først publiceret på Nordenhofs blog, hvor Nordenhof også efter udgivelsen af bogen fortsatte med at berette om karaktererne.

## 5. Litteraturens grænser

Forbindelsen mellem litteraturen og bogmediet er ikke længere selvfølgelig (Ringgaard 2014, 23; Kjerkegaard 2017, 52). Siden Johan Gutenbergs opfindelse af trykpressen og ind til for ganske nylig har bogmediet og litteraturen været tæt forbundet (Ringgaard 2014, 8). Dan Ringgaard fremhæver fire litteraturdefinitioner, hvoraf den første er udtryk for en litteraturforståelse, der er forankret i antagelsen om, at litteratur formidles gennem bøger:

*Litteratur er den særlige form for sprogkunst, der opstod, da en bestemt teknologi, skriften, mødtes med et særligt medie, den masseproducerede bog, og udviklede sig under indflydelse af det moderne Europa* (Ringgaard 2014, 24)

Virkeligheden er i dag en anden; litteratur er ikke længere udelukkende knyttet til bogmediet, men kan formidles gennem en række andre medier. Det er derfor nødvendigt med en udvidelse af litteraturforståelsen: ”Ikke bare litteratur forstået som bøger, men også det litterære forstået som den vanskeligt begribelige sprogkunst og kunstart, det også er” (Kjerkegaard 2017, 10). Nødvendigheden af en ny og bredere litteraturforståelse har implikationer for genrespørgsmålet, da genrene har rod i en klassisk litteraturforståelse, hvor litteratur er forbundet med bogmediet. Hvilken generisk betydning har det, når en tekst ikke holder sig inden for bogens materielle rammer, men også udfolder sig i andre medier? En umiddelbar konsekvens er ifølge Stefan Kjerkegaard, at genrene bliver mere diffuse (Kjerkegaard 2017, 56).

Med afsæt i Stig Hjarvards medialiseringbegreb<sup>4</sup> konstaterer Kjerkegaard, at der er sket en medialisering af litteratursystemet, hvilket har betydning for forståelsen af litteratur: ”Sammen med de nye medier synes der derfor også at være en tendens til en

---

<sup>4</sup>Hjarvard beskriver medialisering på følgende måde: ”The media have developed into an independent institution in society and as a consequence, other institutions become increasingly dependent on the media and have to accommodate the logic of the media” (Hjarvard 2008, 11). Medialiseringen har indflydelse på alle institutioner i samfundet og derfor også litteraturen (Kjerkegaard 2017, 56).

opløsning af nogle af de rammer, der tidligere har udgjort grænserne for det litterære” (Kjerkegaard 2017, 65). Medialiseringen har resulteret i en række nye platforme, hvor litteraturen kan udfolde sig, og dens grænser må derfor genovervejes.

Nordenhofs blog, [jeheddermitnavnmedversaler.blogspot.com](http://jeheddermitnavnmedversaler.blogspot.com), der nu kun er tilgængelig for inviterede, er en blanding af personlige indlæg og fiktivt materiale. Flere passager fra *Et ansigt til Emily* blev først publiceret på bloggen for efterfølgende at indgå i bogen i mere eller mindre omskrevet form.<sup>5</sup> Efter udgivelsen af bogen fortsatte Nordenhof med at bruge karaktererne på bloggen, hvor de optrådte i nye situationer og sammenhænge. Nordenhof skaber gennem samspillet mellem blog og bog et krydsfelt, hvor omverden og forfatter interagerer. Bogen udgør i kraft af medialiseringen ikke et lukket rum, men derimod en ramme, der konstant er til forhandling.

Ved at lade fortællingen udspringe af og fortsætte på bloggen bryder Nordenhof med litteraturens konventionelle grænser. Bloggen fungerede i perioden, hvor den var offentligt tilgængelig, som en betydningsfuld del af epiteksten, der udvidede værket og dets rammer; fortællingen om Rosa, Emily, faren og Daniel var ikke bundet til bogen, men udfoldede sig på andre medieplatforme. Dette forhold bidrager til den generiske ubestemmelighed, for kan en fortælling, der pendler mellem blog- og bogmedie, betegnes som en roman?

## 6. Konklusion

På trods af at der ikke fremgår en genrebetegnelse af bogens omslag, bliver *Et ansigt til Emily* i de fleste anmeldelser omtalt som en roman. Det er ud fra Watt og Bakhtins romanteorier muligt at belyse centrale aspekter ved bogen. Ifølge Watt er romanen kendetegnet ved partikularitet, men *Et ansigt til Emily* bevæger sig, på grund af intertekstualiteten i form af de bibelske referencer, væk fra det partikulære. Bogen opererer desuden med en form for flerstemmighed, men kan ikke betegnes som en polyfon roman, da stemmerne ikke er udtryk for ligeværdige bevidstheder. Flere teoretikere mener, at romanen er i stand til at inkorporere træk fra forskellige genrer. Det er på baggrund af denne romanforståelse nærliggende at betegne *Et ansigt til Emily* som en roman, da bo-

---

<sup>5</sup>”Emilys breve til Daniel” (28/7 2011), ”Fars brev til Jessica” (22/8 2011) og ”Daniels erindringer” (21/10 2011) er eksempler på afsnit, der først blev publiceret på bloggen og efterfølgende indgik i bogen i omskrevet form.

gen blander forskellige genretæk. I så fald bliver bogens modstand mod konventioner og kategorisering dog overset. *Et ansigt til Emily* udfordrer i kraft af sin eksperimentelle form genrekonventioner, men også litteraturens grænser generelt. Nordenhof publicerede både før og efter udgivelsen af bogen afsnit om Rosa, Emily, faren og Daniel på sin blog og bryder dermed med litteraturens konventionelle rammer. Fortællingen er ikke udelukkende knyttet til bogmediet, men udfolder sig også på andre platforme.

## 7. Litteraturliste

- Bakhtin, Mikhail. 1973. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, oversat af R. W. Rotsel. New York: Ardis.
- Basilisk. "Et ansigt til Emily. Asta Olivia Nordenhof". [http://basilisk.dk/bog/Et\\_ansigt\\_til\\_Emily.htm](http://basilisk.dk/bog/Et_ansigt_til_Emily.htm)
- Bjerg, Svend. 1989. *Karen Blixens teologi*. Aarhus: Forlaget ANIS.
- Bruhn, Jørgen. 2005. *Romanens tænker. M. M. Bakhtins romanteorier*. København: Multivers.
- Christensen, Jeppe Krogsgaard. 2011. "Pissefuld af hjertesorg". *Berlingske*, 23. december, 2011. <https://www.b.dk/boeger/pissefuld-af-hjertesorg>
- Davis, Lennard J. [1983] 1996. "Introduction: Toward a Methodology of Beginnings". I *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, 1-10. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Doody, Margaret Anne. 1996. "Introduction – In Search of the Ancient Novel". I *The True Story of the Novel*, 1-11. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Fowler, Alastair. [1982] 2009. "Genrebegreber". I *Genre*, redigeret af Jørgen Dines Johansen og Marie Lund Klujeff, 39-70. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Friis, Elisabeth. 2013. "Intertekstualitet". I *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*, redigeret af Lasse Horne Kjøeldgaard, Lis Møller, Dan Ringgaard, Lillian Munk Røsing, Peter Simonsen og Mads Rosendahl Thomsen, 143-155. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Genette, Gérard. [1982] 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, oversat af Channa Newman og Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Genette, Gérard. [1983] 1988. *Narrative Discourse Revisited*, oversat af Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Genette, Gérard. [1987] 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, oversat af Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hjarvard, Stig. 2008. "The Mediatization of Religion – A theory of the Media as agents of Religionchange". *Northern Lights* 6: 9-26.

- James, Henry. [1884] 1948. "The Art of Fiction". I *The Art of Fiction and Other Essays*. New York: Oxford University Press.
- Johansen, Jørgen Dines og Marie Lund Klujeff. 2009. "Introduktion". I *Genre*, redigeret af Jørgen Dines Johansen og Marie Lund Klujeff, 7-37. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Kjerkegaard, Stefan. 2017. *Den menneskelige plet. Medialiseringen af litteratursystemet*. Frederiksberg: Dansklærerforeningens Forlag.
- Korsbek, Lisa. 2003. "Genre". I *Om litteratur – metoder og perspektiver*, redigeret af Leif Søndergaard, 248-267. Aarhus: Systime.
- Nexø, Tue Andersen. 2011. "At give sin varme fra sig". *Information*, 4. november, 2011. <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2011/11/give-varme>
- Nordenhof, Asta Olivia. 2011. *Et ansigt til Emily*. København: Basilisk.
- Ringgaard, Dan. 2014. *Litteratur*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Schaeffer, Jean-Marie. [1983] 2009. "Fra tekst til genre. Noter om genreproblematikken". I *Genre*, redigeret af Jørgen Dines Johansen og Marie Lund Klujeff, 113-143. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Stevick, Philip. 1967. "Introduction". I *The Theory of the Novel*, redigeret af Philip Stevick, 1-10. New York: The Free Press.
- Stounbjerg, Per. 2013. "Genre". I *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*, redigeret af Lasse Horne Kjældgaard, Lis Møller, Dan Ringgaard, Lilian Munk Røsing, Peter Simonsen og Mads Rosendahl Thomsen, 129-141. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Svendsen, Erik. 2011. "Asta Olivia Nordenhof: Et ansigt til Emily". *Jyllands-Posten*, 19. november, 2011. <https://jyllands-posten.dk/protected/premium/kultur/anmeldelser/litteratur/ECE4602250/asta-olivia-nordenhof-et-ansigt-til-emily>
- Watt, Ian. [1957] 1970. "Chapter 1. Realism and the Novel Form". I *The Rise of the Novel*, 9-35. London: Penguin Books.
- Zangenberg, Mikkel Bruun. 2011. "Debutant begår forrygende og finurlig kærlighedsroman". *Politiken*, 22. november, 2011. [http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur\\_boger/art5391150/Debutant-beg%C3%A5r-forrygende-og-finurlig-k%C3%A6rlighedsroman](http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur_boger/art5391150/Debutant-beg%C3%A5r-forrygende-og-finurlig-k%C3%A6rlighedsroman)