

¶ Richard North. *Heathen Gods in Old English Literature*. [Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 22] Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 374 Pp. ISBN 0-521-55183-8.

Richard North's *Heathen Gods in Old English Literature* is a welcome monograph for anyone who has patiently been awaiting new ideas on the origin, nature and function of heathen religion in Anglo-Saxon England. Unlike other scholars who have focused on the role of a few pagan gods and spirits in medieval England and Scandinavia, North traces the roots of both Anglo-Saxon and Norse pagan deities back to the 1st century Germanic mainland. Casting his net so wide, North makes provocative suggestions which will undoubtedly challenge some of the conventional ideas that have settled comfortably among Anglo-Saxonists.

The provocations start right at the beginning of *Heathen Gods*, when North reinterprets the Anglian fertility ritual for Nerthus described in Tacitus' *Germania*. While Tacitus identified Nerthus with *Terra Mater*, North makes Nerthus a male deity who mates with *Terra Mater* every year. North then argues that Nerthus continued to play a prominent role in pagan Anglo-Saxon England and Scandinavia in the form of Nerthus' hypostasis Ing-, founder of the Ingvaeones in the *Germania* and later deified in Scandinavia as Njorðr's son Ingvi-freyr.

In order to establish the presence of a more elusive Ing(ui) in Anglo-Saxon England, North examines every instance of the word element *ing-* in the Old English corpus and comes up with some startling conclusions. North interprets, for example, the name Ing in the *Rune Poem* as a hypostasis of Nerthus, who performs a "solitary spring prelude to a joint summer procession" by the sea and the earth (45), while King Edwin in Bede's conversion story becomes a sacral king who represents Ing in the yearly fertility ritual. Of course, North is very aware of the fact that Christian writers must have vehemently rejected the deity. Accordingly, he argues that Hini-eldus in Alcuin's famous letter exemplifies Ingui's damned heathen cult and credits *inge-*compounds for the Egyptians in *Exodus* with three negative meanings: the evildoers are natives of their land, tribes of this earth (rather than heaven) and servants of Ingui. Finally, North devotes

considerable space to the use of *in(c)g* in *Beowulf*. Hengest and Finn are turned into Ingui's worshippers in the Finsburg episode, and even Hrothgar appears to be a follower of the cult although he escapes the poet's harsh criticism.

North does not regard marriage as the only function of fertility deities in Germanic cultures. Once Ing- had married an embodiment of the earth, he had to be sacrificed to ensure rebirth and growth in the next year. This sacrificial aspect of the fertility god, already established among the pagan Goths, underwent modifications after the introduction of Arian Christianity and was finally repaganized and personified in the god Baldr. Baldr was then taken by the Heruli to Scandinavia, where he usurped Ingvi-freyr's role as the dying god. In fact, North claims that the pagan concept of the dying god can still be detected in the Old English *Dream of the Rood*, which shares some of the features of the Baldr myth described in the Icelandic *Voluspá*.

Finally, *Heathen Gods* would hardly be complete without a discussion of the widespread phenomenon of animism in Anglo-Saxon England. North associates the worship of nature divinities (*numina*), which in early Germanic religion were hardly distinguishable from natural phenomena, with Ing's cult as well, and points out that the early Christianization of England prevented these divinities from developing into a pantheon comparable to the one in Norse mythology. Old English *frige* 'love' (cf. ON Frigg) provides a good example. North argues that although this abstract noun suggests the existence of a goddess of love in the heathen Anglo-Saxon period, the personification was reconceptualized after the conversion. Likewise, the sky *numina* hidden in the constellation *Tiu* (*Rune Poem*), in *þunor* in *þunorrad* 'thunderbolt' and in *wuldor* 'glory' (cf. ON Tyr, Þórr, Ullr) lost their status as personifications and became God's *creaturae* instead.

Woden is the only prominent god who has made his way into such Anglo-Saxon texts as pseudo-historical documents (i.e. genealogies) and poetry. In fact, as the god of war and witchcraft Woden is not even directly associated with Ingui but corresponds to the Roman Mercury who was imported into the Germanic regions and from there into England. Still, North regards the god as secondary to the native fertility deity. Not only did Woden learn his sorcery from the native Vanir (cf.

Voluspá), by means of which he was believed to turn Anglian kings into demons, but Woden's cult could only survive into the beginning of the 8th century because the Church permitted this survival. The missionaries, North points out, regarded the god as a lesser evil than Ingui, whose fertility cult was hard to eliminate. North even suggests that Bede's conversion of King Edwin is based upon sources in which St. Paulinus dresses up like Coifi (the hooded one = Woden) to destroy the pagan shrine of Ingui just before the spring festival. Thus North finishes his book with this rather surprising interpretation of a well-known story.

Heathen Gods leaves the reader both stimulated and sceptical. To begin with, North's almost intuitive objection to approaches dismissive of Anglo-Saxon heathenism is very healthy. It is hard to believe that paganism did not linger on in hidden ways long after the conversion. Furthermore, North's postulation of a fertility cult in Anglo-Saxon England that was disturbed relatively early by the conversion has two major advantages: it establishes a link between Anglo-Saxon paganism and its ancestor on the Continent, and it provides an excellent explanation of the demise of gods and goddesses who received very prominent roles in Norse mythology. Even North's assumption that pagan deities were reused for the new Christian doctrine (the Balder-Christ figure in the *Dream of the Rood*) adds to our understanding as to how ancient pagan ideas were integrated in Christian works and consequently has to be given serious consideration.

As plausible as North's general assumptions may be, much of the supporting evidence is not convincing. To begin with, some objections to his methodology, which North tries to remove in his first chapter, are only reinforced by the end of the book. Can we really use late Scandinavian material to reconstruct continental and Anglo-Saxon paganism? North's answer is in the affirmative although he does concede that the aforesaid material has to be used with utmost caution. Unfortunately, North is not as careful as he claims. For example, we cannot simply project the presence of *numina* into Old English sea-, sky- and earth-words by means of Norse evidence alone. A god Thunor behind *þunorrad* is likely, and we certainly can discern a

goddess Frigg in the expression *weres frige* 'a man's love' on account of another occurrence of the goddess in 'Friday.' Yet the reference to the sea as *mægðegsa* 'terror of nations' who holds the doomed sailor in her arms in *Maxims* III (ll.104-06) does not necessitate the reconstruction of a goddess resembling the Icelandic Rán. Although some correspondances between the personified *mægðegsa* and Scandinavian ravenous sea-goddess (who catches the sailors with her net) could point to a common ancestor, it is equally possible that the Anglo-Saxon poet chose a violent female exclusively as a means of vivifying the scene. This possibility becomes particularly attractive once the maritime scene in *Maxims* I is compared with the following early Irish poem, which describes the drowning of a certain Conaing:

The very clear waves of the sea,
the sand on the sea-bottom has covered them both;
they fell upon Conaing
in his weak, swaying little boat.

The woman who has thrown her white locks
against Conaing in his coracle,
she has laughed scornfully
at Bile Torton today.¹

The sea is personified as a terrifying woman who derides Bile Torton, the holy tree of Leinster, for its failure to protect Conaing. Even if the sea is here the terror of nations, as it is in the Old English *Maxims*, we certainly should be careful about postulating the same deity behind both concepts. It is more likely that the Old English and Irish poet personified the sea to make a nature phenomenon more palpable and terrifying: in *Maxims*, the sea becomes the powerful rival of the sailor's wife; in the Irish poem, a demonic being.

A more blatant example illustrating the problematic nature of

¹For the Irish text and a German translation, see Kuno Meyer's *Bruchstücke der älteren Lyrik Irlands* (Berlin:Verlag der Akademie der Wissenschaften, 1919) 39.

North's methodology is his reconstruction of the spring festival in first century Anglia. North uses the story of Skaði selecting her husband (Njorðr) by his feet in Snorri Sturluson's *Skáldskaparmál* as an echo of the earth's manner of choosing a husband--the earth cannot see more than the feet of her selected one (!). North then associates this story with Tacitus' account of the Ingvaeones' descent from Mannus, son of Tuisto:

So, in this case, in the ideology of the Anglii in the first century, earth the mother (*terra mater*) would join with the ocean (*Nerthus*) by choosing for her female incarnation (*dea* or *numen*) a seasonal husband (*Ing-*), one man (*Mannus*) from among many, by the soles of his feet (*Tuisto*): Tuisto=Mannus=Ing-. (270)

Although North's interpretation of the marriage between Skaði and Njorðr as a late reflection of the marriage of the sea and the earth clearly shows how inventive links between apparently very different source material can be established, the incorporation of Mannus and Tuisto in the ritual is strikingly farfetched. The detail of earth choosing her mate by the soles of his feet is at odds with the symbolic nature of the marriage ritual as portrayed in the *Germania*; more importantly, why should all narrative detail including names have mythological relevance? It is safer to assume that Snorri added a humorous detail to a well-known story rather than postulating a deep-seated significance in the mention of Njorðr's feet.

In fact, it is not North's methodology *per se* but his desperate attempt to synthesize material which escapes synthesis and which forces him to resort to far-fetched textual evidence that makes *Heathen Gods* less convincing than it might have been. North's interpretation of *ing-* in Old English texts is a case in point. Whereas the association of the Egyptians with Ingui in *Exodus* is an ingenious addition to Nicholas Howe's interpretation of the poem as political allegory, the various assessments of the word element in *Beowulf* do not have the same persuasive power. The epithet *frea Ingwina* 'Lord of Ing's friends' for Hrothgar certainly does allow a connection between the Danish king and a fertility cult, and North's association of the gold on which Finn

and Hengest swear their oath with Ingvi (*[i]n]cge gold, ingesteald*) creates a good rendering of otherwise completely obscure MS *icge*. Yet North does not know where to stop. For example, the horses in *Beowulf* seem to be automatically associated with the god Ingvi-freyr only because the horse is Freyr's sacred animal in the late 13th century *Hrafnkels saga Freysgoða* and in the 14th century *Flateyjarbók*. When Hrothgar gives Beowulf eight horses in return for the latter's services, the gift is supposed to reflect Hrothgar's worship of Ingvi-Freyr, while the name Hengest "naturally" forces Hnæf's famous retainer to heed the oath performed on Ingvi-freyr's treasure. Finally, the association of Ingvi-freyr with the world in *Flateyjarbók* makes North identify the noun *woroldræden* 'wordly counsel' as a circumlocution for the god himself. North is therefore hardly surprised that Hengest cannot refuse *woroldræden* (= Ingvi-freyr); after all, "the cult of Ingvi was invested in his name" (77). At this point, the argument has become so tentative that only a leap of faith will save it.

Faith, however, is still better than the incredulity with which North's interpretation of Bede's conversion story and yet another set of far-fetched equations have to be read. One wonders why Woden (rather than a wise councillor or converted priest) should help the cause of Christianity by preventing the locals from starting their spring festival. And why should Paulinus be dressed up as Woden? Again, a simpler solution could be proposed along North's lines but without the tenuous equations. Coifi is a priest who, like the wise counsellor, is suddenly converted. As a consequence, he destroys the shrine of Ingvi for the very reason North suggests: he makes sure that the spring festival with the sacral King Edwin as human hypostasis of Ingvi will never come about. Bede's reference to Coifi's spear-cast, furthermore, may still be a reflex of an old myth according to which Óðinn throws his spear against the Vanir and which is recorded in the *Voluspá*. Only now its thrower represents a new religion in its fight against the old demons.

Heathen Gods in Old English Literature is a provocative although not always convincing analysis of Anglo-Saxon paganism. North himself concedes that some readers will regard his rendering of Bede's con-

version story as “the last straw,” a prediction that will undoubtedly prove to be true. However, North also stimulates us to rethink many of the so readily made assumptions about Old English heathen deities. He consequently brings a fresh breeze into a rather stagnant field of research.

Karin Olsen, University of Groningen

¶ Klaus von See (et. al.). *Kommentar zu den Liedern der Edda*. Bd. 2: Götterlieder. Heidelberg: Carl Winter, 1997. IV + 575 Pp. ISBN 3-8253-0534-1. Geb.: DM 148,-

Bij het verschijnen, een kwart eeuw geleden, van zijn baanbrekende monografie over *Hávamál* verklaarde Klaus von See dat het boek tot stand was gekomen in het kader van werk aan een omvangrijk Eddacommentaar dat binnen afzienbare tijd (*in absehbarer Zeit*) zou uitkomen bij Carl Winter in Heidelberg. Twintig jaar lang werd weinig meer van dit plan vernomen, maar dat het niet ter ziele was bleek vijf jaar terug toen van Von See bij genoemde uitgever een separaat commentaar op *Skírnismál* uitkwam met de nadrukkelijke ondertitel: “Modell eines Edda-Kommentars”.

Thans, vijftwintig jaar na de eerste aankondiging, ligt dan het eerste deel van dit werk ter tafel. De titel *Kommentar zu den Liedern der Edda* klinkt neutraal, maar is mogelijk mede gekozen als eerbetoon aan het gelijknamige commentaar van Sijmons en Gering, waarvan het werk van Von See de aangewezen opvolger lijkt. Dat aan een dergelijke aflossing behoefte was, staat buiten kijf. Sijmons en Gerings' commentaar op de Edda mag dan een monument van geleerdheid zijn, het dateert wel van driekwart eeuw geleden en was hard aan vervanging toe, al was het alleen maar vanwege Gerings' gedrevenheid een metrisch correcte tekst te presenteren. Andere commentaren zijn zelfs nog ouder en worden vrijwel niet meer ter hand genomen, al is dat van Detter en Heinzl soms nog bruikbaar voor het vinden van overeenkomende uitdrukkingen en zinswendingen. Volkomen ach-

terhaald is daarentegen het Eddacommentaar van Boer, dat vooral gericht was op het reconstrueren van een vermeende oertekst van de Eddaliedereren. Een dergelijke doelstelling is Von See vreemd, zijn commentaar gaat uit van de tekst zoals die in de handschriften is overgeleverd, een standpunt dat tegenwoordig alom aanvaard is (zoeer zelfs dat iedere verandering in de handschriftelijke tekst, hoe klein ook, meestal direkt wordt afgewezen). De orthografie sluit aan bij de door Gustav Neckel verzorgde 3de editie, waarmee Hans Kuhn's poging de Eddateksten in een nieuw orthografisch jasje te steken definitief een halt lijkt toegeroepen, al gebruiken de auteurs zijn uitgave wel voor tekstverwijzing. In totaal zal het commentaar van Von See c.s. zes delen omvatten, die echter niet in numerieke volgorde zullen verschijnen. Het thans ter tafel liggende boek is het tweede deel in de reeks en behandelt vijf godenliederen, te weten *Skírnismál*, *Hárbarðsljóð*, *Hymiskviða*, *Lokasenna* en *Þrymskviða*.

Met de jaren is het aantal medewerkers gestaag toegenomen. De *Hávamál*-monografie was nog Von See's solistische prestatie, maar het *Skírnismál*-commentaar van 1993 vermeldt reeds drie mede-auteurs, terwijl aan de totstandkoming van het thans verschenen deel II niet minder dan vijf auteurs hebben meegewerkt: Beatrice La Farge, Eve Picard, Ilona Priebe, Katja Schulz, en natuurlijk Klaus von See zelf, de initiator van het hele projekt. Collectieve werkzaamheid is prijzenswaard en kan voor uitglidders behoeden, maar prettig is wel als de werkverdeling en daarmee de verantwoordelijkheid voor de uiteindelijke tekst duidelijk is. Hier is dat niet gebeurd, wat de lezer met de nodige vragen laat zitten. Hoe moeten we ons bijvoorbeeld de bijdrage voorstellen van Claudia Hess, die in 1993 nog werd opgevoerd als mede-auteur, maar wier naam thans van de titelpagina is verdwenen? Er zullen wel goede redenen voor zijn, maar de lezer kan er slechts naar gissen.

Afgezien van de typografie, die mijns inziens beter had gekund, is de eerste indruk positief. Het is mogelijk dat net als de genoemde commentaren van Detter-Heinzel, Gering-Sijmons en Boer ook dit Eddacommentaar behept zal blijken met een uit de waan van de dag voortgesproten euvel. De tijd zal het leren. Aan een overmatig beroep op de *Oral Poetry* theorie zal het niet liggen, aangezien Von See een

verklaard tegenstander is van toepassing van deze (uit andere omstandigheden ontwikkelde) modieuze theorie op het literaire genre van de Eddaliederen, en er wordt dan ook dan ook niet of nauwelijks naar verwezen. Ook de denkbeelden van Dumézil hebben geen genade kunnen vinden, en in het 1993 commentaar op *Skírnismál* wijst Von See het nadrukkelijk af de in *Rígsþula* naar voren komende ideologie te vergelijken met vermeende parallellen uit de *Rigveda*. Ook de recente poging van Terry Gunnell *Skírnismál* te zien als een werkelijk opgevoerd drama (zoals eerder betoogd door Bertha Phillpotts) krijgt geen enthousiast onthaal. Deze afsluiting voor nieuwe benaderingen, is begrijpelijk — al te vaak ontloopten zulke stromingen zich als eendagsvliegen — maar geeft het commentaar soms een behoudend karakter.

In het commentaar wordt aandacht besteed aan de volgende punten (hier voor alle duidelijkheid in het Duits geciteerd): 1. Bibliographie, 2. Überlieferungszustand, 3. Forschungsgeschichte, 4. Stoffgeschichte und literarisches Nachleben, 5. Gedankliche Konzeption, 6. Komposition, 7. Strophen- und Versform, 8. Wortschatz und stilistische Eigentümlichkeiten, 9. Literaturgeschichtliche Standortbestimmung en 10. Datierung.

Deze systematische opbouw, die bij alle gedichten terugkeert, heeft als oogmerk de lezer snel te weg te laten vinden in het gegeven commentaar. De heterogeniteit van de Eddagedichten brengt mee dat de behandeling van deze punten soms verschillend uitvalt. Zo speelt bij de heldenliederen de voorgeschiedenis van de betreffende motiefstof uiteraard een grotere rol dan bij de godenliederen. Wat betreft het eerste punt, de literatuurvermelding is op dezelfde wijze opgebouwd als bij Gering-Sijmons. In het begin van het boek staat een lijst met werken en artikelen waarnaar bij meerdere gedichten wordt verwezen, terwijl literatuur waaraan slechts bij één Eddalied wordt gerefereerd bij de behandeling van het betreffende gedicht wordt opgesomd. Bijzonder handig is dat in dit laatste geval de naam van de auteur met hoofdletters is geschreven, zodat de lezer weet waar hij de bibliografische details moet vinden. Het laatste punt, de datering van de afzonderlijke liederen, betreft een vraagstuk waar de verschillende onderzoekers het wel nooit over eens zullen worden.

Zoals bekend neigde Von See in het verleden nogal eens tot een

jonge datering van een Eddagedicht; men zou hem de voornaamste vertegenwoordiger kunnen noemen van wat Jónas Kristjánsson, verbolgen over de vermeende aanslag op de eerbiedwaardigheid van het culturele erfgoed van IJsland, ooit als de *rejuvenators* heeft betiteld. Deze neiging tot een jonge datering manifesteert zich ook in dit nieuwste boek. Zo houdt Von See vast aan zijn opvatting dat gedichten als *Rígsþula* en *Prymskviða* betrekkelijk laat zijn ontstaan, en ik kan hem alleen maar gelijk geven.

Op de genoemde tien punten volgt een uitvoerig filologisch commentaar waarbij passages uit de tekst tegen het licht worden gehouden en becommentarieerd. Zeker is dat de auteurs veel werk gemaakt hebben van het doornemen van secundaire literatuur. Terwijl in Dronke's recent uitgekomen Eddacommentaar (deel II) relevante verwijzingen af en toe ontbreken, treft de lezer bij Von See c.s. een overvloed aan verwijzingen naar boeken en artikelen die een bepaalde Eddapassage behandelen. Ook hier zal wel eens iets ontbreken, maar veel kan het nauwelijks zijn. Soms betreft het opmerkingen die in oudere literatuur in een voetnoot zijn weggelaten, zodat een idee dan ouder is dan Von See's commentaar suggereert. Zo verwijzen de auteurs bij de verklaring die het afknippen van Sifs haar verbindt met het overspel waarvan zij in *Lokasenna* str. 54 wordt beschuldigd naar Gering-Sijmons handboek, maar het idee duikt al op in Gering's Edda-vertaling uit 1892 (blz. 50, noot 1). Soms missen de auteurs dichtbijgelegen parallellen. Zo hebben de laatste regels van *Skirnismál* (str. 42), waarin Freyr uiting geeft aan zijn opgekropte seksuele drang ("opt mér mánaðr minni þótti enn síá hálf hýnótt") een parallel in Gunthers ongeduldig verlangen naar Brunhilde in het Nibelungenlied (str. 659): "der eine tac in duhte wol drizec tage lanc, an siner vrouwen [v.l.: *Prinhilde*] minne stuont im aller sin gedanc". De auteurs verwijzen echter met geen woord naar deze parallel, hetzij omdat zij de overeenkomst niet relevant achtten, hetzij dat zij er niet opmerkzaam op zijn geweest. Toch is dit jammer, het Nibelungenlied is tenslotte geen Rigveda, en de overeenkomst biedt mogelijk een aanwijzing hoe wij Freyrs woorden moeten opvatten, nl. als een literair motief en niet als een niet meer begrepen mythologem. Een andere omissie die ik aantrof betreft Lena Peterson's duiding van de naam 'Lopzki' in

Lokasenna (str. 19) in *Studia Onomastica. Festschrift till Thorsten Andersson* (Stockholm 1989), wat te betreuren is aangezien Peterson uitvoerig op alle verklaringsmogelijkheden ingaat.

Over het algemeen is er aan het boek echter weinig te laken, of het zouden de kaders moeten zijn waarmee de te bespreken strofe plus vertaling aan de lezer wordt aangeboden, een in mijn ogen een weinig gelukkige greep. Het is te hopen dat we in de nog te verschijnen delen hiervan verschoond blijven. Zulke schoonheidsfoutjes doen er echter niets aan af dat het door Von See en de zijnen geschreven commentaar een gedegen werk lijkt te worden dat in geen zichzelf respecterende boekerij zal kunnen ontbreken. Afgaande op het thans verschenen deel kan men slechts zeggen: een aanrader.

Kees Samplonius, Universiteit van Amsterdam

¶ Dietrich Hofmann. *Die Legende von Sankt Clemens in den skandinavischen Ländern im Mittelalter*. [Beiträge zur nordischen Philologie, 13. Band] Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1995. 374 S. ISBN 3-631-32154-6. DM 128,-

Clemens, auch bekannt als Clemens I oder Clemens Romanus, war in den neunziger Jahren des ersten Jahrhunderts Bischof von Rom. Die über ihn überlieferten Geschichten sind zum größten Teil legendärer Art. Aus ihnen geht hervor, daß Clemens in Rom als Kind vornehmer Eltern zur Welt kam. Sehr früh wurde er jedoch von seinen Eltern und seinen beiden Brüdern getrennt. Er wuchs bei einem Verwandten auf, bei dem er Bekanntschaft mit dem Apostel Barnabas machte. Als dieser nach Judäa ging, folgte Clemens ihm. Er trat zum Christentum über und begleitete den Apostel Petrus auf seinen Reisen. Dieser half ihm, seine Brüder und seine Eltern wiederzufinden, und erklärte ihn zum Bischof von Rom. In der Zeit, als Clemens dieses Amt ausführte, traten viele Menschen zum Christentum über. Dadurch kam es unter den heidnischen Römern zum Aufruhr und Clemens wurde nach Cherson auf die Krim verbannt. In den Marmorbrüchen, in denen

Clemens zusammen mit anderen Verurteilten arbeitete, herrschte großer Wassermangel. Nachdem Clemens zusammen mit anderen gebetet hatte, wurde ihm die Stelle offenbart, an der eine Quelle entsprang. Viele bekehrten sich zum Christentum, als sie das Wasser sahen, andere jedoch klagten Clemens an. Er wurde verurteilt und mit einem Anker um seinen Hals ins Meer gestoßen. Kurz darauf wich das Wasser zurück, und die Gläubigen, die am Rand gestanden und gebetet hatten, konnten ins Meer gehen und Clemens' Ruhestätte die letzte Ehre erweisen. Dieses Wunder des zurückweichenden Wassers wiederholte sich jedes Jahr zu Clemens' Todestag. Im 9. Jahrhundert wurden laut der Legende seine sterblichen Überreste gefunden und nach Rom überführt.

Die Legende von Clemens wurde einige Jahrhunderte nach seinem Tod aufgeschrieben. Dietrich Hofmann, Professor em. für Nordische Philologie, beschreibt im ersten Kapitel seiner Studie *Die Legende von Sankt Clemens in den skandinavischen Ländern im Mittelalter*, wie die verschiedenen Teilstücke der Legende im Laufe der Zeit zu einem Ganzen zusammengeschmolzen sind. Auf diese Art und Weise entstand eine echte Vita, und diese verbreitete sich, vor allem durch die Version der *Legenda aurea* (ca. 1270), in großen Teilen Europas. In einigen Ländern dieses Erdteils wurde Clemens' Vita in der Landessprache wiedergegeben. Wie die Legende in England und Deutschland — Länder, von denen man annehmen kann, daß die Legende über sie nach Skandinavien gekommen ist — in der Landessprache überliefert ist, wird von Hofmann im zweiten Kapitel seines Buches beschrieben.

Im dritten Kapitel behandelt Hofmann die volkssprachliche Überlieferung der Clemenslegende in Norwegen, Dänemark und Schweden. Im Fall Norwegens gab es nicht sehr viel zu sagen, da der Text hier nicht in der Landessprache überliefert ist. Sicher ist jedoch daß der Heilige dort bekannt war. Das wird z.B. deutlich aus zwei Runenschriften, die aus dem 12./13. Jahrhundert stammen, und in denen Clemens' Name genannt wird. In Dänemark waren sehr wahrscheinlich unterschiedliche Bearbeitungen der Legende im Umlauf. Allerdings ist nur wenig davon bewahrt geblieben: nämlich ein Fragment einer altdänischen Übersetzung der Legende, wie sie in der

Legenda aurea aufgezeichnet ist, und einige Reste der dänischen Übersetzung des schwedischen *Siaelinna throst*. Letzterer ist um 1420 in Vadstena entstanden und geht zurück auf das mittelniederdeutsche Werk *Der Große Seelentrost*. Der Verfasser hat sich nicht wörtlich an seine Vorlage gehalten — er verdient deshalb auch eher den Namen 'Verfasser' als 'Übersetzer' — hat sie jedoch im großen und ganzen wiedergegeben. Gut ein Jahrhundert vor der Bearbeitung der Legende in *Siaelinna throst* gab es schon eine andere schwedische Version. Diese wurde ins *Fornsvenska Legendariet* aufgenommen, eine zwischen 1276 und 1307 entstandene große Legendensammlung in alt-schwedischer Sprache, die zurückgeht auf die *Legenda aurea*.

In Kapitel IV ('Die Clemens saga und ihre Quellen') behandelt Hofmann die altisländische Bearbeitung der Vita samt zwei ihr nahestehenden Teiltexen. Diese isländische *Clemens saga* ist in einer Handschrift (Codex AM 645 4^o) überliefert, die auf circa 1220 datiert ist und auf eine ältere Handschrift von circa 1190 zurückgeht. In der Saga wird Clemens' Leben erzählt, so wie es sich laut der Legende von seiner Geburt bis zu seinem Tod entwickelte. Außerdem wird von einigen Wundern erzählt, die nach seinem Tod geschahen. Nach diesen Erzählungen ist eine Lücke in der Handschrift, und bricht der Text ab. Ob ursprünglich auch noch die Translatio folgte, ist nicht mehr zu erkennen, laut Hofmann ist es jedoch nicht unwahrscheinlich.

In seiner Forschung über die altisländische *Clemens saga* ging es Hofmann vor allem um die Frage des Verhältnisses der Saga zu ihren Quellen. Eine Beschreibung des literarischen Wertes, der übrigens ziemlich mäßig ist, war für ihn weniger wichtig. Die Untersuchung der Quellen gibt jedoch mancherlei Aufschlüsse. Das Wichtigste ist wohl, daß der Verfasser der altisländischen *Clemens saga* die *Vita Sancti Clementis* benutzt hat, die von ca. 890 stammt. Spätere bekannte Bearbeitungen der Vita standen ihm wahrscheinlich nicht zur Verfügung. Jedoch ist die isländische Fassung keine wörtliche Übersetzung der Version aus dem 9. Jahrhundert. Sie zeigt manchmal sogar auffällige Abweichungen. Ob diese auf eine mündliche Überlieferung oder auf die Phantasie des Schreibers zurückzuführen sind, ist schwer zu überprüfen.

Die Geschichte von Clemens wurde in Skandinavien auf unter-

schiedliche Art und Weise wiedergegeben. Die schriftlichen Überlieferungen erzählen jedoch kaum etwas über die Bedeutung, die Clemens im Leben der Menschen hatte. Um darüber etwas erfahren zu können, hat Hofmann auch nicht-literarische Quellen untersucht. In Kapitel V ('Das Zeugnis der Clemens-kirchen') schreibt er über die mittelalterlichen Kirchen in Skandinavien, die nach Clemens benannt wurden. In Dänemark gab es zwanzig, in Norwegen sechs, darunter auch die Kirche, die Olaf der Heilige 1017 in Trondheim bauen ließ und in der er nach seinem Tod aufgebahrt wurde. Schweden zählte fünf solcher Kirchen und Island drei. Die Zahlen allein sagen nicht sehr viel, aber indem Hofmann herausfand, wann die Kirchen gegründet wurden, wer die Gründer waren und warum diese den Heiligen als Patron wählten, kam er doch zu gewissen Schlußfolgerungen.

Nicht nur Kirchen, auch Personen wurden in den skandinavischen Ländern nach Clemens benannt. Die ältesten schriftlichen Beweise dafür stammen aus dem 12. Jahrhundert, aber sehr wahrscheinlich wurde der Name auch hier schon früher eingeführt. Er ist ein einziges Mal in der lateinischen Form 'Clemens' überliefert. Häufiger trifft man ihn an in der Form ohne 'n', also 'Klemet(t)' oder 'Klemetr'. Diese Form ist aus der deklinierten Form von Clement(is) entstanden: das 'nt' wurde zu 'tt' assimiliert und an dieses 't(t)' wurde ein 'r' gehängt (als Ausgang für männliche Eigennamen). Der Name ist in allen skandinavischen Ländern gebräuchlich und bestätigt vom Sprachlichen her das stumme Zeugnis der frühen Clemenskirchen, nämlich daß St. Clemens zu den bedeutenderen Heiligen des frühen nordischen Christentums gehörte.

In einem Anhang zu seinem Werk hat Hofmann die verschiedenen altnordischen Texte in normalisierter Schreibung wiedergegeben. Da vor allem die Clemens saga auch für Nicht-Nordisten, die mit mittelalterlicher Hagiographie arbeiten, von Interesse sein dürfte, ist unter diesem Text eine Übersetzung hinzugefügt. Der fragmentarische Text der altisländischen *Passio sancti Clementis* ist ebenfalls übersetzt. Der zur Clemenslegende gehörende Teiltext der *Pétrs saga postola* I dagegen ist ohne Übersetzung erschienen, weil sie weitgehend aus der Clemens saga übernommen ist und nur wenig Eigenes enthält. Die

beiden St. Clemens gewidmeten altschwedischen Texte aus *Fornsvenska legendariet* und *Siælinna thrøst* sind wieder mit Übersetzung versehen.

*

Hofmanns Studie, bestehend aus den sechs genannten Kapiteln, der Beilage, einem Literaturverzeichnis und einem Register, ist ein solides Buch geworden. Außerdem ist es ein Buch, das einen wichtigen Beitrag für die Forschung auf dem Gebiet der altnordischen hagiografischen Literatur liefert. Dieser Beitrag ist um so wichtiger, da auf diesem Forschungsgebiet, wie Hofmann in seiner Einleitung selbst feststellt, längst nicht alles getan ist. *Die Legende von Sankt Clemens in den skandinavischen Ländern im Mittelalter* ist aber kein einfach zu lesendes Buch. Eine Ursache ist, daß das Buch in kleiner Schrift gedruckt wurde, eine andere, daß in Hofmanns Auseinandersetzung keine einheitliche Linie zu erkennen ist. Hofmann beleuchtet das Thema von verschiedenen Seiten und taucht dabei manchmal tief in die Materie ein. Ein zusammenfassendes Bild zeichnet er jedoch nicht. Einen Vorwurf kann man ihm aber daraus nicht machen, die spärlichen Quellen ermöglichten es einfach nicht, so ein Bild zu zeichnen. Die Folge ist jedoch, wie gesagt, daß das Buch schwer lesbar wird, so schwer, daß kaum zu erwarten ist, daß viele Leser es in seiner Ganzheit lesen werden. Es ist wahrscheinlicher, daß sie sich mit Hilfe des Registers und der Inhaltsangabe die für sie wichtigen Teile herausuchen werden. Für sie stellt das Buch also eine Art Nachschlagewerk dar. Als solches ist es dann auch äußerst wertvoll.

Gryte van der Toorn-Piebenga, Rijksuniversiteit Groningen

¶ Laurence P.A. Kiching (ed). *Das Deutschsprachige Theater im baltischen Raum, 1630-1918. Thalia Germanica 1*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997. Pp. XX + 213. ISBN: 3-631-31692-5/US ISBN: 0-8204-3507-4

This is the first volume of an enterprising new series devoted to the study of German theatre beyond the boundaries of Germany, Austria, and Switzerland. It consists of a selection from the papers of two conferences under the general theme, "German theatre in the Baltic," held in Tallinn and Helsinki in 1993 and 1994. These conferences were followed by one in Tallinn in 1995, under the rubric of a newly-organized society, *Thalia Germanica*, which covered "*allerlei Aspekte des deutschsprachigen Theaters während zweier Jahrhunderte in diversen Gebieten—von Afrika bis Wisconsin*," from which a second proceedings is expected.

Lest this topic sound too arcane for the Scandinavist, it is worth reminding ourselves that the arts are the most internationally permeable of national institutions and that, in the seventeenth, eighteenth, and nineteenth centuries, Scandinavian theatre was thoroughly infused with foreign models. The popularity in Sweden, for instance, of German sentimental plays, especially those of Kotzebue, was particularly great from the 1790's on. In the cases at hand, the interest is focused on the eastern shores of the Baltic (and the Gulf of Finland), in studies of aspects of the German theatres in Tallinn, Tartu, St. Petersburg, and Riga, with a general article on German touring companies in Finland and one on the early nineteenth-century director, Johann Arnold Schultz.

The articles are grouped into four sections. The first presents the source material in two archives in Tallinn, the library of the Estonian Academy of Science and that of the Estonian Theatre and Music Museum. To judge by Kyra Robert's description, the holdings of the former are extensive, and cover all manner of materials, from posters, letters, photographs, books, and similar material. The latter collection, described by Lilian Kirepe, is particularly strong in scripts and libretti.

The following section consists of seven papers discussing a variety of theatre-historical questions in the four cities above. Evald Kampus of the Vanemuine Theatre in Tartu, contributes two papers, the first on the school theatre there in the sixteenth and seventeenth centuries, emphasizing the role played by theatre in education both at the Jesuit college and, after the coming of the Swedes, in the Lutheran

curriculum as a method of teaching gentlemen elocution, deportment, and other social skills. His second essay reconstructs the coming into being of theatre at the university in Tartu in the seventeenth and eighteenth centuries and its closure in 1813. Laurence P.A. Kiching offers two studies derived from his thorough trawl through city council minutes from seventeenth-century Tallinn and Tartu, from which he has extracted a number of petitions from travelling German theatre companies for permission to perform in those cities. This material complements Gunnila Dahlberg's 1992 study of various travelling companies in Sweden in the same period and shows that some of them probably continued their journey from Stockholm to Estonia. In his second article, Kiching discusses some extracts from the city council minutes in Tartu regarding permission for a troupe to act. The major part of the article, however, deals with an interesting poster from the beginning of the eighteenth century announcing a performance by the "*Hochteutschen Comœdianten*" of a play that is clearly derived from Italian, as opposed to the then more common English, sources.

An article by Svetlana Melnikova presents the German theatre in St. Petersburg at the beginning of the nineteenth century, where the troupes were expected to perform comic opera as well as spoken plays. As might have been expected, Kotzebue was especially popular. Heinrich Bosse follows this with an interesting look at the social positioning of the German theatre in Riga and Tallinn in the eighteenth century, which shows that, on the whole, the players were accorded a reasonable bourgeois status. Eva Raud contributes a paper on the summer theatre project, from 1870 to 1914, of the Tartu Artisans Society. This intensely active theatre gave four performances a week from April/May to August/September on its permanent stage, and the repertory covered everything from Shakespeare and Schiller to lighter fare.

The third section of the book contains two papers on musical topics. The first by Ilona Bre_e presents highlights of the music theatre in Riga 1782-1863, wherein we learn that Riga saw Beethoven's *Fidelio* (1814) in 1818, fourteen years before Stockholm, von Weber's *Der Freischütz*, (1821) in 1822, the year before Stockholm, as well as Cherubini's *Lodoïska* (1791) in 1802, yet to be seen in Stockholm.

Similarly, the theatre in Tallinn was “*ganz eifrig mit der Zeit*,” and tried to present new operas quickly, and Kristel Pappel gives a survey of productions of Wagner’s operas there.

The fourth part contains two articles by Sven Hirn on German travelling theatre troupes in Finland, 1735-1918, of which he records fifty-six visits in the period by perhaps thirty-four troupes. His second article is a quick survey of the work of the most active of these visiting directors, Johann Arnold Schultz (1795-1836), who came first to Viborg in 1824 and to Helsinki in 1825. To judge by the repertory mentioned, his troupe played a wide variety of recent plays and operas.

The book is rounded out with a complete bibliography, summaries in English and Estonian, an index of all people, periodicals, publishers, and institutions mentioned, one of all place names encountered, and, most usefully, a list of all the plays mentioned (though one must look up the entries themselves to find out who wrote them). This collection of papers breaks new and interesting ground in theatre history and goes far to suggest that there is a great deal we do not yet know, in places we have not much thought about, that will enliven our understanding of the full history of the theatre.

Alan Swanson, University of Groningen

¶ Joan Templeton. *Ibsen’s Women*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 386 s. ISBN 0521 59039 6.

Ibsen’s Women heter en ny bok av Joan Templeton om et av Skandinavias mest omtalte og omskrevne forfatterskap. Tittelen er like tradisjonell som den er enkel, idet den skriver seg inn i en sjanger som går tilbake til Ibsenforskningens tidlige barndom. Lou Andréas-Salomés *Henrik Ibsens Frauengestalten nach seinen sechs Familiedramen* fra 1892 er kanskje mest berømt innen denne tradisjonen, der ‘kvinnespørsmålet’ danner utgangspunkt for tolkningene.

Ibsen’s Women innebærer imidlertid en vri på sjangeren, idet den er et ambisiøst forsøk på å gi en full oversikt over alle kvinnene i Ibsens liv, både de ‘virkelige’ og dem han selv skapte. Oppbyggingen er kronologisk og består av redegjørelser for Ibsens forhold til de kvinner

som hadde innflytelse på hans livsløp og kunst, samt lesninger av (de fleste) skuespillene og enkelte dikt. Teateroppsetninger og filmatiseringer er ikke egentlig tema i boken, men den er illustrert med fotografier fra ulike Ibsenproduksjoner. Lesningene er basert på det Templeton selv kaller "close textual analysis" (xvi), samtidig som hun i kapitlene om *Et dukkehjem*, *Gengangere* og *Hedda Gabler* har med en kritisk gjennomgang av sekundærlitteraturen. De 'virkelige', historiske kvinnene behandles delvis i egne kapitler, som i barndomskapitlet "Roots" og i "May loves of a September life", og delvis som del av og underbygging av teksttolkningene, som i "Love and marriage".

Ibsen's Women er en viktig bok i det den så langt jeg vet er den første samlede framstilling av Ibsens forhold til de mange sterke og intelligente kvinner han kom i kontakt med, og en påvisning av hvordan de påvirket hans utvikling som kunstner. Den er også et formidabelt forsvar for Ibsen som feministisk tenker. "Taken as a whole", skriver Templeton, "his plays constitute a remarkable literary contribution to feminist thought [...]" (119-120). *Ibsen's Women* er i seg selv et dokument som vil gjøre det vanskeligere i framtiden å påstå noe annet. Boken har et tydelig polemisk siktemål, og retter seg ikke bare mot uttalte antifeministiske lesninger. Den er like mye et angrep på dem som, ved å lese Ibsens skuespill som kommunikasjon av allmene sannheter, rett og slett overser kjønnsdimensjonen:

to say that Nora Helmer stands for the individual in search for his or her self, besides being an unhelpful [...] generalization, is wrong, if not absurd. For it means that Nora's conflict has essentially nothing to do with her identity as a nineteenth-century woman, a married woman or a woman. Yet both Nora and *A Doll House* are unimaginable otherwise. (119-120)

De feministiske ideene boken bygger på henter tydelig inspirasjon fra tradisjonen etter Simone de Beauvoir. Kort betyr dette bl.a. at moralske og politiske normer verken bør (moralsk sett) eller kan (filosofisk sett) utledes fra biologiske fakta om kjønn. Beauvoirs sentrale tanke, at kvinnen *blir* den andre som et resultat av politikk og ikke *er* det på grunnlag av biologi, finner ifølge Templeton klangbunn i Ibsens kunst:

[*A Doll House*] is the quintessential feminist work because it does nothing less than destroy the notion of Woman, the female Other of history. [...] It is not possible to write intelligently about "Ibsen's Idea of Women" [because] Ibsen questioned the existence of a "female nature" [...]. (xi-xvi)

Denne anti-essensialistiske kjønnsforståelsen gjenspeiles samtidig i Templetons bok i dens insistering på konkrete, tekstnære lesninger.

Det er ikke vanskelig å skrive under på den oppfatning at det sterkeste i Ibsens kunst er viljen til å utforske menneskelige og mellommenneskelige situasjoner, og ikke en kommunikasjon av almenne moralske og/eller ideologiske budskap. Jeg tror også at Templeton gjør rett i å avvise alle forestillinger om 'det evig kvinnelige' i forbindelse med Ibsen. Dette er uomgjengelige innsikter for en forståelse av skuespillene, selv om de selvfølgelig ikke garanterer for gode lesninger. Templeton analyserer konsekvent Ibsen fra den kvinnelige protagonistens ståsted, en strategi som ofte viser seg fruktbar. Hovedpersonene i *Brand* og *Peer Gynt* omtales i Ibsenlitteraturen gjerne som hverandres antiteser. Templeton viser imidlertid at det også er slående likhetstrekk mellom dem, nemlig i den måten de omgås med kvinner: "[...] both the absolutist and the equivocator cry out for comfort to the woman whose love they have refused." (91). Tolkningene synes ellers å ha to hovedsiktemål. Det ene er å vise at Ibsens kvinner ikke svarer til datidens eller dagens stereotypier om kvinner. Det andre er at disse kvinnene befinner seg innenfor et system som trivialisere deres liv og hindrer dem i å utvikles som autonome indidvider. Det er ikke noe egentlig nytt at Ibsens protagonister ikke lever opp til datidens (eller nåtidens) kvinneideal. Allerede Shaw påpekte og verdsatte androgyniteten hos Ibsens dramatiske skikkelser. At disse kvinnene er plassert i undertrykkende patriarkalske strukturer, burde også være tydelig for lesere av Ibsen. Templeton viser imidlertid i sin forskningskritikk at disse to innsiktene ofte overses, og dette gir i seg selv boken sin berettigelse.

Jeg har likevel en del innvendinger mot *Ibsen's Women*. En av dem er at det synes å oppstå en konflikt mellom den metodiske

tilnærmingen og ambisjonene om å omfatte hele Ibsens forfatterskap. Lesningene er tekstnære i den forstand at de følger stykkenes egen handlingsutvikling, ofte scene for scene; en framgangsmåte i analyse av dramatiske tekster som ikke er dårlig i og for seg. Men når atten skuespill skal gjennomgås på rundt tohundre sider, sier det seg selv at dette blir problematisk. Ibsens skuespill er uhyre kompliserte tekster, og blir ikke mindre kompliserte ved at man 'bare' vil fokusere på kvinnene. De er fremstillinger av møter mellom mennesker, ofte av to kjønn, og dynamikken ligger nettopp i spenningen disse møtene genererer. En bok om Ibsens (dramatiske) kvinner må derfor ha blikk for hva som skjer med disse kvinnene i møte med menn. Det har Templeton, men for å få det hele til å 'gå opp' på den plass hun har til rådighet, er det som om hun blir tvunget til å føre lesningene inn på bestemte spor. Slik har hennes nærlesninger altfor ofte en tendens til å begrenses til uinteressante innholdsreferater. De blir *for* tekstnære, om man vil, og makter ikke alltid å skape den distansen som en tolkning trenger. Videre er boken preget av en meget skarp, ironisk tone. Den polemiske stilen er på den ene siden Templetons styrke, den gir fremstillingen energi. I møtet med Ibsens tekster blir imidlertid dette samtidig en svakhet. Når Templeton tar på seg oppgaven å 'redde' de dramatiske kvinneskikkelsene, både fra seg selv, sine omgivelser, og fra Ibsenforskningen, står hun noen ganger i fare for å bli monoton, og å gjøre skuespillene mer entydige enn det de er.

I særlig grad gjelder forenklingen lesningen av nittitallsdramaene, som i utgangspunktet er de av Ibsens tekster som byr på størst utfordringer. Det er derfor i tolkningen av sendramaene at *Ibsen's Women* er på det svakest. Templetons forsikringer om at Rita i *Lille Eyolf* kan vente seg en ny morgen, med "struggle and process" er lite overbevisende. Og i *John Gabriel Borkman* blir Fanny Wilton, en interessant og ganske utypisk kvinneskikkelse i Ibsens oeuvre, bare nevnt i forbifarten. Wilton har en liten, men viktig rolle. Hun hører for øvrig til blant de utskjelte i Ibsenforskningen, og skulle i den forstand interessere Templeton. I *Når vi døde vågner* legges det vekt på hvordan den unge Irene ble offer for den egoistiske kunstneren Rubek. Han misbrukte henne som et middel til å nå sine egne kunstneriske ambisjoner, og nektet å inngå i et seksuelt forhold til henne, å se henne

som kvinne. Dette er imidlertid bare en del av sannheten om Irene og Rubek. Irene sier selv at "havde du rørt mig, så tror jeg, jeg havde dræbt dig på stedet", og antyder dermed at seksuell bruk også ville blitt opplevd som misbruk.

Ensidighet i lesningene er imidlertid også en tendens i behandlingen av de tidligere stykkene. Templeton finner at Ibsens forkjærlighet for Nora er et argument mot at hun skulle ha sine mindre sympatiske sider. Å ta Ibsens egne kommentarer til inntekt for en bestemt lesning, er ikke så problematisk i og for seg. Men at Ibsen "admired, even adored Nora Helmer" (124) er ikke noe 'bevis' mot at hun skulle ha melodramatiske tilbøyeligheter eller gjøre dumheter. Det kan nærmest virke som om Templeton er fornærmet på Ibsens vegne over at ikke verden umiddelbart omfavnet et stykke som *Et Dukkehjem*. Dermed undervurderer hun det faktum at dette stykket representerte noe helt nytt i verdensdramatikken. Ikke bare med sluttscenen var *Et dukkehjem* støtende, men også Noras skikkelse i seg selv revolterte mot alt som gjaldt for god og høyverdig kunst. I en sidebemerkning må det dessuten påpekes at den sjokkerte reaksjonen Ibsen ble møtt med også hadde den 'bivirkning' at den bidro til en berømmelse som det bare er få kunstnere forunt å oppleve i sin egen levetid. Det er ingen grunn til å tro at ikke Ibsen var seg bevisst den normbrytende effekt hans skuespill ville få. Templeton siterer selv Suzannah Ibsen: "My husband figures on about ten years for the public to arrive at an understanding of his dramas" (204). Hos Templeton blir dette sitatet et slags bevis for verdens dumhet. Imidlertid sier det like mye om Ibsens høye selvbevissthet og dat at han så sin forfattergjerning i lys av et moderne, dvs. normbrytende, kunstsyn.

Det er i den personlige og i positiv forstand commonsensiske teksttilnærmingen at *Ibsen's Women* har sin styrke. Templetons direkte stil kan ofte fungere frigjørende. *Hedda Gabler*-forskningen har vært opptatt av at det må være noe 'galt' med Hedda siden hun ikke elsker (en av stykkets) menn, og spekulert på hvem (av de tre) Hedda eventuelt burde ha elsket. Templeton minner imidlertid om at:

To claim that Hedda is a defective or neurotic woman because she loves none of the men in the play is to assume that simply

because they are there, she ought to love one of them [...]. (210)

Templetons lesning av *Hedda Gabler* er følsom overfor de absurde omgivelsene Hedda befinner seg i. Men også her blir analysen ensidig. Å framstille Heddas handlinger som fullstendig 'naturlige', forholdene tatt i betraktning, og hennes selvmord som en fornuftig løsning ("It is not really surprisig that Hedda prefers death to life with such a man."(231)), er å overse at Heddas ensomhet også har sammenheng med hennes egen tilnærming til verden. Templeton hevder at Hedda sørger over sitt liv (225). Det er imidlertid et spørsmål om Hedda overhodet er i stand til å oppleve sorg. Hedda synes ikke å ha kontakt, verken med sin egen psykiske smerte eller med omverdenen, samtidig som uvesentligheter blir til et spørsmål om liv og død. Templeton vil 'normalisere' Hedda (selv om hun påstår noe annet) og demonisere omgivelsene. Men dermed unngår hun det spørsmålet som kanskje interesserer aller mest nemlig hva Hedda har med oss selv, i dag, å gjøre. Er det bare av høflighet at vi går i teatret for å oppleve hennes destruktivitet, enda en gang?

Templeton bruker stor plass og energi på å skrive seg opp mot misogyni i Ibsenforskningen, og hennes polemiske ærend skaper temperatur i framstillingen. Særlig kapitlet "A Doll House backlash" er i sin skarpe og temperamentsfulle kritikk av ulike strategier for å 'redde' *Et Dukkehjem* fra feminismen både underholdende og provoserende. Her får Templetons analyse klart fram hvilke føringer som ligger til grunn for de misogynistiske lesningene. Andre steder i boken begrenser metoden seg imidlertid ofte til å isolere sitater, kategorisere dem under en rubrikk, for så å forlate dem med en ironisk kommentar. Denne fremgangsmåten kan ha sin polemiske funksjon, som et "argument against the hostility, even condemnation, that characterizes much of the commentary [...]" (xvi). Men alle som arbeider med tekster vet at nærmest enhver påstand kan framstå som fordomsfull eller banal når den er tatt ut av den argumentasjonsrekke den opprinnelig var del av. Templetons kritikk tar ikke alltid hensyn til dette, og dermed svekkes dens slagkraft. Hun gir et tildels ubalansert bilde av forskningen, også fordi hun forholder seg til gammel litteratur, samtidig som nyere arbeider utelates. Ibsenforskningen er mye mer

mangfoldig enn det Templetons bok gir inntrykk av.

Det er også nødvending i sammenheng med Templetons resepsjonskritikk å kommentere bokens bibliografi og register. Bibliografien omfatter kun et begrenset utvalg av den litteraturen som blir anvendt. Da kunne man vente seg at registeret ga full oversikt over siterte forfattere, men også her er der mangler og feil. I kapitlet om *Hedda Gabler* siteres godt over 25 artikler og anmeldelser. Av disse er 21 ikke å finne i registeret. Noen få av dem er riktignok tatt med i bibliografien, men da uten henvisning til sidetall. Om jeg vil vite hvorvidt og hvor Templeton behandler Sigrid Undsets artikkel om *Hedda Gabler* kan jeg gjøre det ved å slå opp i registeret. At Templeton også siterer f.eks. Harold Bloom, Harold (sic) Beyer, Ingjald Nissen, Suzannah Ibsen, kan imidlertid verken register eller bibliografi fortelle noe om. Her er ting for forlaget å rette opp i et eventuelt nytt opplag.

Ibsen's Women er et viktig bidrag til Ibsenforskningen. Både de biografisk-dokumentariske delene og teksttolkningene gir ny innsikt i Ibsens liv og diktning. At Templetons bok samtidig har sine begrensninger, forhindrer ikke at den blir uomgjengelig for dem som vil forske videre på Ibsens kvinner og menn.

Kamilla Aslaksen, Universiteit van Amsterdam

¶ F.J. Billeskov Jansen: *Gustav Wied. Den mangfoldige digter*. Kbh: Spektrum, 1997. 238 Pp. [ill.].

¶ Poul Malmkjær: *Gøgler og Generaldirektør. Ole Olsen, grundlæggeren af Nordisk Film*. Kbh: Gyldendal, 1997. 327 Pp. [ill.].

¶ Kela Kvam: *Betty Nansen. Masken og mennesket*. Kbh: Gyldendal, 1997. 287 Pp. [ill.].

Das Genre der Biographie erfreut sich seit Jahren wieder einer großen Popularität, nicht zuletzt wohl wegen seines post-postmodernen Versprechens von referentieller Authentizität und persönlicher, auch für den Leser erfahrbarer Identität. In der Wissenschaft ist, in zunehmender Abkehr von mehr oder weniger strukturdeterministischen und

an 'großen Erzählungen' orientierten Makroperspektiven, das Interesse an den spezifischen 'Akteuren' im historischen Geschehen wiedererwacht. Eine Re-Humanisierung der Kulturwissenschaften deutet sich hier an, wobei jedoch – im Gegensatz zur mehr oder weniger implizit hagiographischen Tradition der historisch-biographischen Methode – die Biographie heutzutage oft ein subversives Genre ist. Sie wird als ein Supplement oder Korrektiv zur herrschenden Geschichtsschreibung benutzt, wobei man die Popularität des Genres auf dem Buchmarkt und seine Beliebtheit bei breiten Leserschichten (krasser formuliert: seine propagandistischen Fähigkeiten) häufig wohlkalkuliert einsetzt. Wenn der biographierte Akteur in der Schnittmenge persönlicher Dispositionen, kultureller Optionen und sozialer Strukturen herausgearbeitet wird, ist die Biographie zweifellos ein Genre, das wissenschaftliche Erkenntnis mit einem hohen Grad an Anschaulichkeit zu verbinden vermag.

Drei unlängst erschienene Biographien zu dänischen Kulturpersönlichkeiten auf der Schwelle zur Moderne zu Beginn unseres Jahrhunderts unterstreichen die Popularität, vor allem aber die Vielfalt und die Probleme, was den aktuellen Stand des Biographieschreibens in Dänemark betrifft. Die Biographie des mittlerweile 90jährigen F.J. Billeskov Jansen über **Gustav Wied** (1858-1914), im populären Urteil der Satyr der bürgerlichen Gesellschaft, der mit sardonischem Gelächter viktorianische Heuchelei entlarvte, ist trotz ihres Titel (*Gustav Wied. Den mangfoldige digter*) kaum eine Autorenbiographie im eigentlichen Sinne. Lediglich das erste und das letzte Kapitel sind biographisch konzipiert; ansonsten behandeln die Kapitel im wesentlichen die verschiedenen Genres des Wiedschen Schaffens. "[J]eg har forsøgt i fortælling og analyse at give en læser, som ikke forjaget haster efter synteser, mulighed for at få hvert enkelt digterværk til at stå klart for øjet" (9), so Billeskov Jansens Intention, wobei "hvert enkelt digterværk" leider ganz buchstäblich gemeint ist: keine erzählerische Bagatelle, die nicht erwähnt und paraphrasiert wird. Eine Erzählung in *Menneskenes Børn I-II* (1893-94) wird z.B. so zusammengefaßt: "*En Situation* lader på posthuset en pengeløs maler et øjeblik tilegne sig et pengebrev med 5000 kr., men han lægger det i tide tilbage." (58) Was soll man mit so einem Satz anfangen?

Schon allein der Umstand, daß Billeskov Jansen nach Monographien über Montaigne, Holberg, Kierkegaard und Pontoppidan seine enormen Kenntnisse einem der literaturgeschichtlichen 'scriptores minores' wie Wied widmet, zeigt seine – zutiefst sympathische – Begeisterung für Wied. Daß Billeskov Jansen ihn, "den mangfoldige digter", für literaturgeschichtlich unterbewertet hält, ist offensichtlich, sei in Wieds Werk doch "meget lidt helt ligegyldigt" (223). Billeskov Jansen erfreut sich und seine Leser an den geschliffenen und scharfzüngigen Repliken in Wieds Werken, schreckt aber auch nicht davor zurück, Wieds literarische Figur Knagsted mit Figuren von Balzac, Dickens und Ibsen zu vergleichen (114) und Wieds Lesedrama *Dansemus* mit Goethes *Faust* (86). Doch Billeskov Jansens Vorgehensweise, jeden Text einzeln paraphrasierend vorzustellen, ist wenig dazu angetan, einen eventuell zweifelnden Leser von der überragenden Qualität der Wiedschen Texte zu überzeugen. Man vermißt fast schmerzhaft Analysen, ein Herausarbeiten der grenzüberschreitenden Potentiale Wiedscher Dichtung, ihrer künstlerischen Innovativität, ihrer Verbindungslinien nicht nur rückwärts zum Naturalismus, sondern auch vorwärts zur modernistischen Avantgardeliteratur. *Dansemus* z.B., laut Billeskov Jansen Wieds "dristigste arbejde, et rystende, både tragisk og komisk skuespil" (86) und dessen "skarpeste og dybeste digtning" (167), wird zunächst auf sieben Seiten referiert, bevor eine halbe (!) Seite 'Analyse' mit dem Satz eingeleitet wird: "Dette store satyrspil er så egenartet og mangfoldigt, at vi må vogte os for en alt for hurtig konklusion." (174) So läßt sich ein Vergleich mit anderen Werken der Weltliteratur nicht begründen. Eigentlich – der New Criticism läßt grüßen? – sollte man das Werk auch gar nicht kommentieren: "*Dansemus* skal læses for sig selv, uden paralleler til forfatterens liv og øvrige værk. *Dansemus* kommenterer sig selv. Værket er, i alle betydninger, enestående." (224) Dies sind, wohlgemerkt, die letzten Sätze in Billeskov Jansens Biographie über Wied. Man mag hierdrin eine Frucht jahrzehntelanger Beschäftigung mit Literatur erblicken – in jedem Fall aber ist es eine Dekonstruktion biographischen Schreibens.

Die 'biographischen' Abschnitte des Buches leiden streckenweise ebenfalls an einer gewissen Analyseabstinenz. Wieds zeittypischer Antisemitismus bleibt unerwähnt, seine ebenso zeittypische Misogynie

wird individualpsychologisch einerseits mit traumatischen Kindheitserfahrungen, andererseits mit seinen Erfahrungen mit Nathalie Larsen begründet (31). Psychoanalytische Deutungen, die sich bei Wieds Vergötterung der Mutter und seinem problematischen Verhältnis zum Vater geradezu aufdrängen, werden nur in Textparaphrasen angedeutet. (63) Völlig unthematisiert bleibt erstaunlicherweise die Bedrohung des männlichen Selbstverständnisses durch die Frauenemanzipationsbewegung, die sich zeitgleich mit Wieds literarischem Schaffen in Dänemark entfaltete.

Einer der besten Abschnitte des Buches handelt von der Frage "Hvad levede Gustav Wied af?" (90-94). Die ökonomischen Existenzbedingungen eines Literaten um die Jahrhundertwende, der nie eine Krone öffentlichen Zuschusses erhielt, werden hier transparent. Deutlich wird zum einen die Bedeutung des deutschen Buchmarktes für Wieds Einkünfte (entsprechendes gilt ja auch für Schriftstellerkollegen wie Herman Bang, Otto Rung, Martin Andersen Nexø u.a.), zum anderen die enormen Einkommensschwankungen, die mit dem traditionellen Habitus und Selbstverständnis eines Autors nur schwer zu vereinbaren waren und schnell die bürgerliche Existenz gefährden konnten: Nach 4000 Kr. 1906 sanken die Einkünfte 1907 plötzlich auf lächerliche 400 Kr., 1908 schnellten sie dann auf 8300 Kr., 1909 sogar auf die fabelhafte Summe von 36500 Kr. empor, um sich dann in den letzten Lebensjahren Wieds wieder bei 3-5000 Kr. einzupendeln.

Wied war meines Wissens der erste namhafte dänische Autor, der Kontakt mit der jungen Filmindustrie aufnahm, um Verwertungsmöglichkeiten für sein literarisches Schaffen zu eruieren. Bereits am 30.10.1908 wandte er sich in einem Brief direkt an den Direktor der *Nordisk Filmkompagni*, **Ole Olsen** (1863-1943), doch zeigte man auf Seiten der *Nordisk* wenig Interesse an Wieds nicht überliefertem Angebot (Wied sollte allerdings noch zu Lebzeiten zwei Verfilmungen seiner Werke, wenn auch nicht durch die *Nordisk*, erleben). Die schillernde Biographie des Selfmademan Ole Olsen, des Tycoons des frühen dänischen Films, ist Gegenstand von Malmkjærs *Gøgler og Generaldirektør. Ole Olsen, grundlæggeren af Nordisk Film*. Eine Biographie dieses wichtigsten Mannes im dänischen Stummfilm, der seine Laufbahn als Jahrmarktsaussteller begann, *Nordisk* innerhalb weniger

Jahre von 1906 bis 1913 zu einer der weltweit größten Filmfirmen machte, sich nach dem Rückzug aus dem aktiven Geschäftsleben seiner Kunstsammlung widmete und schließlich in einem selbstgebauten Hünengrab beisetzen ließ, könnte ein wichtiger Forschungsbeitrag zur Filmgeschichte sein. Doch leider ist *Gøgler og Generaldirektør* dies nur sehr bedingt, obwohl Malmkjær bei der Familie Olsens bisher unbekannte Archivalien einsehen konnte. Den Verzicht auf Fußnoten und Nachweise mag man bedauern, selbst wenn er vielleicht verlegerisch folgerichtig ist in einem Buch, das sich nicht an ein filmhistorisches Fachpublikum richtet. Wenn aber nicht nachgewiesene Quellen, Darstellungen und eigene Meinungskundgebungen häufig ununterscheidbar ineinander fließen, wenn der Text also nicht in seiner Entstehungsweise transparent ist, ist der quellenkritische Wert einer solchen Biographie gering. Malmkjærs unterhaltsame Monographie enthält zwar neue Erkenntnisse besonders zum Leben Olsens vor dessen Einstieg in die Filmbranche und manch notwendige Korrektur an Olsens Selbstmystifizierung – aber leider ist Malmkjærs Biographie kein Beispiel dafür, daß sich durchaus das Einhalten wissenschaftlicher Normen und Ansprüche mit einer populären Darstellungsweise und dem Blick auf das große Publikum vereinbaren läßt.

Eine Ironie von Malmkjærs Biographie besteht darin, daß er zwar einerseits Ole Olsen völlig zu Recht die Ästhetisierung seines Lebens in seiner Autobiographie *Filmens Eventyr og mit eget* (1940) vorwirft (“erindringer skal tages med ikke blot et gran, men snarere et helt kilo salt” (9)), andererseits aber dann ebenfalls ästhetisierend in seiner Biographie verfährt. Dies läßt sich schon an dem Titel des Buches und den 37 Kapitelüberschriften erkennen, die allesamt Filmtitel aus der frühen Produktion der *Nordisk* sind. Malmkjærs kritische Intention, eine Auseinandersetzung mit einem der erfolgreichsten dänischen Industriellen des 20. Jahrhunderts und dessen Selbstdarstellung, verliert sich allzu oft beim Lesen in seinem mal spannungsheischenden, mal manieristischen, mal pathetisch-rhetorischen Stil (“Håbede han ved at flytte tilbage [i sin barndoms egn] at kunne udviske erindringens helvede, at mane barndommens dæmoner, uretfærdigheder, forhånelser og skam i jorden?” (266)) und in einer Vorliebe für spekulative Überle-

gungen (s.o., oder: “Og havde det ikke været for 1. verdenskrig, kan det da også sagtens tænkes, at isbjørnen [= das Warenzeichen von *Nordisk*] havde etableret sig i de støvede frugtplantager i Californien” (291) – *denken* läßt sich dies natürlich, aber wozu?).

Sobald es um filmhistorische Aussagen und Details geht, häufen sich leider Fehler in einem solchen Grad, daß man von fehlender wissenschaftlicher Seriosität sprechen muß, weshalb man seine Biographie zu *Forschungszwecken* wenn nicht gleich mit einem Kilo Salz, dann doch mit einigen Teelöffeln zu sich nehmen sollte. Diesen Einwand muß man vorbringen dürfen, auch wenn Malmkjær selbst darauf hinweist, daß seine Buch “ikke [må] tages for et fuldgyldigt, filmhistorisk værk” (11). Stilistisch und daher auch sachlich verunglückt ist z.B. der Satz, daß die *Nordisk* “indtil et godt stykke ind i 1. verdenskrig var et af verdens ikke kun førende, men også markedsdominerende filmselskaber” (125) – wie viele Filmfirmen können eigentlich einen Markt dominieren? In ihrem besten Jahr, 1913, rangierte die *Nordisk* jedenfalls quantitativ in jeder Hinsicht noch weit hinter der französischen Pathé; jede weitere ‘Rangplazierung’ wäre zunächst davon abhängig, daß man seine angewendeten Kriterien (Kapital, produzierte Filmmeter u.ä.) offenlegt. Viele kleine Fehler sowie der Rückgriff auf unbelegte Anekdoten nagen an der Seriosität des Werkes – eine kleine Auswahl: Königin Elisabeth von Rumänien schickte keinesfalls mehrere Manuskripte unter dem Pseudonym Carmen Sylva nach Valby an die *Nordisk* (185), sondern Elisabeths Mitverfasserin und Agentin in Deutschland, Mite Kremnitz, hatte von einem deutschen Vertreter der *Nordisk* ein Angebot zur Verfilmung erhalten (s. die Briefkopiebücher der *Nordisk* im dänischen Filmmuseum). Kolportiert wird von Malmkjær überflüssigerweise auch die Zeitungssente, daß selbst Edvard Brandes 1913 der *Nordisk* Drehbücher zugeschickt habe – was Brandes gleich am nächsten Tag öffentlich dementiert hatte und wofür es keinen einzigen Beleg gibt, weswegen es auch nicht verwunderlich ist, daß diese Drehbücher “aldrig blev realiserede” (185). Daß Ole Olsen für den Film *Himmelskibet* (1918) eine neue Bezahlungsweise für die Drehbuchverfasser einführte, nämlich eine Gewinnbeteiligung (angeblich 2 Øre pro Meter verliehener Film) (214), ist so neu nicht, denn bereits seit 1909 (!) waren bei der *Nordisk* für ‘literarische’ Drehbuch-

autoren ähnliche Gewinnbeteiligungsmodelle in Gebrauch gewesen. Obendrein ist die Angabe verkehrt, wie man unschwer dem im Archiv der *Nordisk* im Filmmuseum noch vorhandenen Kontrakten zwischen der *Nordisk* und dem Drehbuchschreiber Sophus Michaëlis hätte entnehmen können, wonach Michaëlis für *Himmelskibet* 3% Umsatzbeteiligung (bei 2.000 Kronen als Garantiesumme) erhielt.

Die Beispiele ließen sich noch deutlich vermehren, wobei jedoch das letzte Beispiel mustergültig das quellenkritische Hauptproblem der Biographie illustriert. Denn woher hat Malmkjær seine Angaben? Auch wenn er es hier (wie an anderen Stellen) nicht explizit sagt: aus Olsens Autobiographie (S. 114). Ebenjene Biographie, deren Quellenwert er selbst einleitend als äußerst gering eingestuft hat, dient ihm immer wieder stillschweigend als Quelle. Mitunter mag ein solcher Rückgriff unumgänglich sein, aber es wäre wissenschaftlich angebracht, auf diesen Sachverhalt dann ausdrücklich hinzuweisen und sich im übrigen zu bemühen, die Informationen der Autobiographie durch Rückgriff auf andere Quellen zu verifizieren, wo immer dies möglich ist.

Im Gegensatz zu vielen ihrer Schauspielerkollegen hat **Betty Nansen** (1873-1943) ihre Mitarbeit bei *Nordisk* und im amerikanischen Stummfilm immer auch unter künstlerischen Gesichtspunkten verteidigt. Diese wichtigste dänische Schauspielerin, Intendantin und Regisseurin in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts ist das Thema von Kela Kvams Biographie *Betty Nansen. Masker og Mennesket*. Kvam, Professorin für Theaterwissenschaft an der Kopenhagener Universität, hat mit ihrem Buch eine rundum überzeugende und in quellenkritischer Hinsicht wohlfundierte Biographie vorgelegt. Im Mittelpunkt der Darstellung steht allerdings die öffentliche Person Betty Nansen, nicht so sehr der Privatmensch, wie schon der Untertitel des Buches andeutet (übrigens eine Allusion auf Herman Bangs *Masker og Mennesker* von 1910, eine Sammlung von Schauspielerporträts, die Betty Nansen gewidmet war). Kvam begründet ihre Entscheidung mit der (allerdings dann doch begrenzten) Rücksichtnahme auf Nansens testamentarischen Willen, wonach ihre Papiere eigentlich hätten vernichtet werden sollen, und mit dem Hinweis auf Nansens eigene Unterscheidung zwischen privater und öffentlicher

Person, wobei nach dem endgültigen Scheitern ihrer Ehe mit Peter Nansen ab 1911 das öffentliche, 'falsche' Künstlerdasein zum dominanten wurde. Einer der großen Vorzüge der Biographie liegt jedoch darin, daß trotz (oder gar wegen?) Kvams Konzentration auf die Künstlerin Betty Nansen die Dialektik von öffentlich und privat in ihrem Leben und Schaffen transparent und gleichzeitig mit ihrer Entwicklung verknüpft wird. Betty Nansen, die als "fortolker af den nye tids kvinde" (90) galt, eher eine Schauspielerin für Frauen als für Männer war und besonders überzeugend "kvinden med de stærke lidenskaber, som følger sin vej trods alle borgerlige konventioner" (119) darstellen konnte, erscheint trotz ihrer Ausnahmeposition als erfolgreiche Schauspielerin dennoch als repräsentativ für moderne Frauen um die Jahrhundertwende.

Kvam zeichnet einführend, aber durchaus kritisch Nansens Entwicklung nach: das frühe Debüt 1893; die Frustrationen in der Ehe mit dem Dichter und Gyldendal-Verlagsdirektor Peter Nansen, der sich als erotisches enfant terrible nur in seinen Büchern und außerhalb der Ehe gebärdete; die Lehr- und Wanderjahre auf verschiedenen Kopenhagener Bühnen; ihre gefeierten Tournées im skandinavischen Ausland; ihre enge, wenn auch nicht konfliktfreie Freundschaft mit Herman Bang; ihr gemeinsam mit Karin Michaëlis geschriebener Erfolgsroman *Kvindehjerter* (1912); ihre kurze Filmkarriere 1913-1916 und schließlich ab 1917 ihre Arbeit am eigenen Betty-Nansen-Theater, das unter ihrer Ägide zum künstlerisch wichtigsten Theater in Kopenhagen wurde, mit beachtlichen Inszenierungen moderner Klassiker wie Ibsen oder Strindberg, aber auch mit Erstaufführungen deutscher episch-dokumentarischer Tendenzdramen und von Agitproptheater zum Ende der zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre. Daß die Biographie im letzten Drittel des Buches zunehmend zu einer Theatergeschichte wird, reflektiert Betty Nansens persönliches Schicksal: ihre verbitterte Einsamkeit, nachdem ihre zweite Ehe mit einem jüngeren Schauspielerkollegen wieder in die Brüche ging und sie sich mit ihrer Tochter anlässlich eines Mannes, an dem Mutter wie Tochter Interesse hatten, komplett überworfen hatte. In Nansens Konzentration auf die Arbeit vor dem Hintergrund teuer bezahlter privater Erfahrungen lag sicherlich ein Teil ihres Erfolges begründet (Kvam spricht

nicht explizit von Sublimierung, doch der Gedanke liegt nah), aber auch ihr lebenslang schwieriges Verhältnis zum Publikum, dem sie sich mitunter wie eine Hure ausgeliefert fühlte, wenn es ihre Leistung nicht anerkennen wollte.

Kvams Buch kann als ein gelungenes Beispiel dafür stehen, wie das Genre der Biographie in der Lage ist, durch den Fokus auf eine Person nicht ein reduktives Verständnis von Kulturgeschichte zu vermitteln, sondern Geschichte als Interaktion von System und Akteur, von öffentlicher und privater Sphäre zu begreifen und so die Vielfalt historischer Entwicklungen in der Entwicklung einer Person zu bündeln und zu veranschaulichen.

Stephan Michael Schröder, Humboldt-Universität zu Berlin

¶ Sven Nykvist, *Vördnad för ljuset. Om film och människor i samtal med Bengt Forslund*, Stockholm: Bonniers, 1997, 262 s., ill. svartvitt/färg, filmografi, register, ISBN 91-0-056316-1.

Med 130 filmer bakom sig är Sven Nykvist idag — jag citerar baksidestexten — ”världens mest kände filmfotograf”. Det är därför glädjande att det nu finns möjligheter att ta del av hans yrkeserfarenheter. Som undertiteln antyder bygger den nu föreliggande boken, liksom Ingmar Bergmans *Bilder* (1990), på en rad bandade samtal.

I fjorton kapitel får vi följa Nykvists utveckling från barnhemmet på Lidingö — föräldrarna var långa perioder missionärer i Belgiska Kongo — till jetsetillvaron och de många internationella uppdragen. Berömmelsen kom med Bergmans filmtrilogi på 60-talet: *Såsom i en spegel*, *Nattvardsgästerna*, *Tystnaden*. Tillsammans med ”demonregissören” lanserade Nykvist då ett nytt filmiskt ljus, präglad av subtila nyanser i en gråtonskala. Som Bergmans fotograf blev han snart livligt efterfrågad. En rad av samtidens mest framträdande filmregissörer anlidade honom: John Huston, Volker Schlöndorff, Louis Malle, Peter Brook, Richard Attenborough, Roman Polanski, Woody Allen, Andrej Tarkovskij. Det betyder att han har arbetat både med Hollywoodfilm

och med europeisk *art film* och har upplevt skillnaderna mellan öst- och västeuropeisk filmregi. Han har kunnat konstatera att få amerikanska regissörer har teatererfarenhet och därför inte vet särskilt mycket om ljussättning och att amerikanska skådespelare — ”boskap” som Hitchcock lär ha kallat dem — oftast gör vad de blir tillsagda av regissören att göra.

Varje betydande filmregissör har naturligtvis sitt eget ’filmspråk’. Nykvist delar Bergmans intresse för närbilder och ointresse för halvbilder. Framför allt delar han Bergmans lidelsefulla intresse för ljuset. Därmed borde han rimligen vara skeptisk mot Tarkovskijs svala intresse för närbilder och ljussättning. För ryssen var det framför allt kompositionen och de rörliga bilderna som gällde. Detta sägs dock inte uttryckligen i boken, vilket kanske är symptomatiskt. En filmfotograf som har kunnat arbeta harmoniskt tillsammans med så många olika tongivande filmregissörer måste vara enormt flexibel. Som blyg, konflikträdd svensk har Nykvist framgångsrikt kunnat samarbeta med olika regissörstemperament. Med stillsam envishet har han trots detta kunnat vidmakthålla sitt eget ’filmspråk’, sin egen signatur.

Många VIP’s — producenter, regissörer, skådespelare — passerar revy i boken. Somliga av dem har varit tillfälliga bekantskaper, andra har blivit vänner för livet. Några djupare karakteristiker blir det aldrig fråga om. Om sitt privatliv är Nykvist förtegen, kanske därför att han som globetrotter och ”arbetsnarkoman” knappast har haft mycket av den varan. Avdelningen ”människor” i boken är ganska intetsägande och kunde med fördel ha kortats ytterligare. Att Nykvist haft ett förhållande till Mia Farrow innan Woody Allen hade det intresserar knappast när man inte får någon närmare beskrivning av vad hon kan ha betytt för honom, något som diskretionen väl förbjuder. Man påminner sig att Bergman i sin memoarbok *Laterna Magica* (1987) i stort sett begränsar sig till vad Nykvist kallar ”arbetsäktenskapen” med olika kvinnor — eller män.

Med de 18 filmer de gjort tillsammans har Nykvist etablerat ett dylikt arbetsäktenskap med Bergman, en annan kamerabesatt prästson. Han erkänner utan omsvep att det är Bergman som lärt honom ”vördnad för ljuset” — varmed menas det naturliga, äkta ljuset. I motsats till flertalet andra filmfotografer använder Nykvist sig av ytterst få

lampor. Han är tämligen ointresserad av det filmtekniska och arbetar, liksom Bergman, mycket intuitivt. Ofta inspirerad av de stora 'ljussättarna' i målarkonsten — en Rembrandt, en Vermeer, en Renoir, en Anna Ancher — har han gjort sig känd som filmfotografen som "målar med ljus".

"Det nordiska ljuset" — så heter ett kapitel — har han ofta fått till skänks. De markanta årstidsväxlingarna och det klara ljuset är tillgångar som Hollywood saknar. Och de långsamma ljusförändringarna i Norden under gryning och skymning gör att man filmatiskt kan utnyttja dessa stunder på ett helt annat sätt än i trakter där dagsljuset ändras mera abrupt.

Dessa och många andra upplysningar hittar man utspridda i boken och det är de som gör den läsvärd. Man skulle önska sig mycket mer av detta. Nykvist klagar med rätta över att filmkritikernas "kunskap om ett filmfotos finesser är sorgligt mager". Varför gör han då inte mera för att utöka denna kunskap? Inte bara genom sina praktiska erfarenheter utan också som lärare i filmfoto både i USA och Europa — sedan 1995 är han professor i detta ämne vid Dramatiska Institutet i Stockholm — måste han ha ett stort material att ösa ur. Men inte ens bokens filmbilder blir föremål för några närmare kommentarer. Vad man saknar är en beskrivning av hur Nykvist bokstavligen och bildligen bidragit till att belysa tematiken i filmerna. Ansatser finns men därvid stannar det. *Nattvardsgästerna* är, får vi veta, "ur ljussynpunkt en av Ingmar Bergmans märkligaste filmer". Man blir nyfiken, undrar hur och varför. Nykvist ger *ett* illustrativt exempel. Det står dessutom ganska isolerat i boken. Om Bergmans *Trollflöjten* heter det att "färgväxlingarna" var avsedda att vara "i takt med musiken", ett ganska kryptiskt uttalande som förblir dunkelt eftersom det inte suppleras med något klargörande exempel.

Nykvists vackert utgivna, okonstlat skrivna och mycket rapsodiska bok, uppenbarligen tänkt för en stor publik — när kommer den engelska översättningen? — hade vunnit på en långt starkare koncentration till vad som rimligen borde intressera i dessa "minnesanteckningar": Nykvists insatser som filmfotograf och hans funderingar kring ljusets filmatiska betydelse. Det hade då förvisso blivit en smalare bok, mera lämpad för skrivbordet än för salongsbordet, men filmhistoriskt

just den bok man skulle ønske sig av ”världens mest kände filmfotograf”.

Egil Törnqvist, Universiteit van Amsterdam

¶ Henk van der Liet. *Kontrapunkter. En studie i Poul Vads skønlitterære forfatterskab*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1997. 452 s. ISBN 87-7838-292-9. DDK 300,-

Den hollandske skandinavist Henk van der Liet, der i flere kortere afhandlinger har behandlet aspekter af Poul Vads forfatterskab, fremlægger med titlen *Kontrapunkter* en stor samlet behandling af Vads romanforfatterskab.

Poul Vad, f. 1927, uddannet kunsthistoriker, udsendte 6 romaner i årene 1960-81. Forinden havde han publiceret en digtsamling (1956) og en enkeltstående novelle (1960), der også indgår i van der Liets behandling. Hertil kommer tre essayistiske og memoireprægede kortprosasamlinger 1992-94, som van der Liet kender, men ikke direkte inddrager i sin undersøgelse. Tilsvarende gælder Poul Vads ret omfattende række af kunstkritiske skrifter 1957-97, der især drejer sig om nyere dansk kunst; kendtest er hans store biografi og værkanalyse *Vilhelm Hammershøi* (1988), og senest er publiceret den betydelige artikelsamling *Det springende punkt* (1997). Hertil kommer endnu en række litteraturkritiske artikler m.v.

Af hele dette output, som han nyttigt og omhyggeligt har bibliograferet i tillæg til sin afhandling, har Henk van der Liet altså udvalgt det skønlitterære forfatterskab fra starten og indtil den seneste roman 1981. Det er — siden Torben Brostrøms afsnit i *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. IV (1982) — den første fremstilling der dækker hele denne produktion. Og det er en langt mere omfattende og detaljeret fremstilling, som danske litteraturhistorikere må tage imod med taknemlighed. Den er skrevet på et smukt og uopstyltet dansk.

Kontrapunkter er en doktordisputats (forsvaret ved Rijksuniversiteit Groningen i oktober 1997), og bogen har den klassiske disputats-

opbygning: Først inspektion af hvad der tidligere er skrevet om Vad, derpå en redegørelse for van der Liets metodiske grundlag, og endelig hovedstykket, nemlig hans egen analyse af det udvalgte stof.

Gennemgangen af den forudgående kritik og forskning af Poul Vads bøger er i vid udstrækning en *receptionshistorie*, kun i beskedent omfang en *forskningshistorie*. Dette kan ikke lægges van der Liet til last, for det skyldes simpelthen at en mere indgående beskæftigelse med Vads fiktion først kom i gang ved hans bog *Kattens anatomi* (1978) — og stort set er forblevet ved et par tidsskriftartikler og større afhandlingskapitler om denne bog. Ser man bort fra dem og nogle få behandlinger af forfatterskabet i litteraturhistoriske oversigts- og samleværker (den bedste er Brostrøms førnævnte fra 1982), så er resten af materialet *anmeldelser*, især i dagspressen, ved de enkelte titlers fremkomst. Van der Liet har gjort et stort arbejde med at opspore dem og referere synspunkter og vurderinger i dem.

Herved har han anledning til at påpege hvorledes Vad aktuelt er blevet associeret til — eller distanceret fra — samtidige tendenser i dansk litteratur. Sjældnere inddrages — også sjældnere af van der Liet i det efterfølgende — udenlandsk litteratur og film, som måske ville have været mere vejledende. Van der Liet får af denne modtagelseskritik i nogen grad indtryk af at Poul Vad knapt — i hvert fald før 1978 — fik den anseelse han fortjente og ej heller fik erkendt sit forfatterskab som én kontinuert og betydelig indsats. Vad var lidt af en fremmed fugl, han gik ikke så tit på vingerne, og når han gjorde det, fløj han ikke i én og samme retning og ikke rigtig med den rådende vind: sådan kan man vist resumere fremstillingens indtryk af receptionshistorien.

Det kan være rigtigt nok, og dog er jeg ikke sikker på at receptionen af Vad var mere forbeholden og centripetal end så mange andre forfattere, der a) ikke publicerer bøger næsten hvert år, men mere sporadisk og uden gentagelse af forrige bogs skabelon, og b) ikke optræder som proklamerende talsmænd for en ny retning eller forfattergruppe, gerne dengang med et tidsskrift i ryggen. (Vad redigerede i nogle år et anset tidsskrift, *Signum*, men det var strikte kunstkritisk, ikke litterært.) At hans bøger ikke solgte særlig godt, har Vad til fælles med de fleste andre forfattere, også særdeles gode forfattere, i Danmark. Der er nogle forhold i anmeldelses-institutionen, i

litteratur-promoveringen og andre sider af det litteratursociologiske felt, som der med fordel kunne være reflekteret mere over i den i øvrigt fortjenstfulde kortlægning af receptions- og kritikhistorien.

Henk van der Liet kender udmærket hvad man kunne kalde den promoverede danske litteraturs historie i perioden; han har den måske for stærkt for øje i kontekstualiseringen her. Men hvis han derved ser Poul Vad som en slags tilsidesat eller negligeret skikkelse, så er dette i hvert fald et af hans incitamenter til at yde litterær retfærdighed: at give Vad en sammenhængende og opvurderende behandling.

Et andet incitament er forsøgene hos nogle danske litteraturforskere (snarere end dagbladskritikerne) til at betragte *Kattens anatomi* gennem begreber lånt fra den russiske litteraturteoretiker Mikhail Bakhtin.

Det er dette spor van der Liet fortsætter og udbreder gennem hele materialet. Han finder sit metodiske grundlag i et antal kernebegreber i Bakhtins litteraturteoretiske skrifter: *dialogisme* eller polyfoni (i Dostoevskij-bogen); det *karnevaleske* og særlig den *groteske* forestilling om kroppen (Rabelais-bogen); *kronotop*-begrebet (Bakhtins sent udgivne essays). Van der Liet *kan* sin Bakhtin, foruden en del sekundærlitteratur om russeren, herunder også noget så forholdsvis perifert som den danske Bakhtin-reception og -inspiration (inkl. den nyligt afdøde Jens Aage Doctors flotte disputats: *Shakespeares karneval*, Aarhus 1994).

Sidstnævnte såvel som Henk van der Liet deltager dermed i den vældige Bakhtin-bølge, der i den sidste menneskealder har overskyttet Vesten, med hovedstationer i Frankrig, Tyskland og USA. Hvis det må være anmelderen tilladt her at lufte sine ikke helt kongruente fordomme, kan indskydes to generelle bemærkninger om Bakhtins kolossale, men for århundredet kritikhistorisk og idéhistorisk ingenlunde alenestående gennemslag; vi gider kun have én eller to guru'er ad gangen, men så må de pinedød også fylde hele billedet. Noget af det attraktive ved denne sympatiske og lidet sovjet-konforme russer, er jo at han har passet ind i *vores* tankeskabeloner:

Hans Dostoevskij-bog (der ikke er absolut træffende m.h.t. Dostoevskij) ligner en lidt ældre europæisk roman-poetik med afskaffelse af 'den autoritative fortæller', præference for 'showing' i stedet for 'telling',

overhovedet drama-nærhed (et drama er formelt set personers replikker og ikke autors fortælling), jf. de berømte formuleringer hos Fr. Spielhagen, Herman Bang, Henry James. At denne fremhævelse af det 'dialogiske' (i en senere og mere semantisk-intertekstuel version: 'heteroglossia') på bekostning af det 'monologiske', mildest talt havde ideologiske overtoner og var subversivt i Stalins rige, siger sig selv. Men var det så farlig nyt, bortset fra terminologien?

Noget lignende gælder hans forestillinger om karnevalspræg (med Rabelais som massivt eksempel), hvori hovedsagen er en vital negering af enhver strikte hierarkisk orden på (kirke-)ideologi- og samfundsmagt, bl.a. en glad fremvisning af den 'lave' krop (sex, fordøjelse, kreaturlighed) på bekostning af den højere sjæl og tanke. Det rammer såvel Paven som Partiet, og ligesom forestillinger om stats- og sjælekræfter lige siden Platon har haft en vis parallelitet, er det også smukt i overensstemmelse med en art emancipatorisk post-freudianisme (Marcuse fx), der var 1960ernes bedste vesterlandske tro. Hos Bakhtin indgår disse begreber i forskellige — til dels uforenelige — langtidshistoriske perspektiver. Karakteristisk for ham er hans meget positive opfattelse. I Indledningen til sin langt om længe (dvs. 1965) publicerede Rabelais-bog polemiserer Bakhtin således imod tyskeren Wolfgang Kayser's *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957) med dennes mere moderne og uhyggelige begrebsfortolkning, der inkluderer en Kafka. Bakhtins 'grotteske' er en ganske anderledes saftig, mere gemytlig, vital, inklusiv sag — og for øvrigt langthen i tråd med hvad traditionel æstetik har rubriceret som 'humor', 'komik', 'burleske'. Om Poul Vad, der er en beundrer af Hieronymus Bosch og Goya, mest adækvat forstås gennem Bakhtins og ikke Kayser's grotteske-begreb, er vel et spørgsmål.

I almindelighed kan man sige at Bakhtin dels er en fundamental optimist, dels inden for den gamle forestilling om digterværkets 'enhed i mangfoldigheden' især elsker mangfoldigheden, det der går på tværs, har flere stemmer, overskrider.

Den anden del af nærv. recensents skeptiske fordomme over for Bakhtin angår hans begrebsskarphed: Den er lige så svag som hans inspirationskraft synes stærk. Bakhtin er langsynethedens og de store

armbevægelsers mand.² Hvis man ikke passer på, er 'det dialogiske' til stede så snart en fortælling har flere synsvinkler og flere replikindehavere; enhver festskildring kan tages som 'karnevalesk'; og ethvert rum/tids-forhold i en narrativ fremstilling kan få lov at blive kaldt 'kronotopisk'. De Bakhtinske termer har hos deres benyttede en risikabel tilbøjelighed til at blive uskarpe, uprægnante, trivielle. Denne risiko kan man næppe sige at Henk van der Liet formår at holde sig fri af i sin gennemgang af Vads digt- og fiktionsforfatterskab, afhandlingens tredje og største del.

Altimens han forankrer Vads etik og æstetik i en side af *Heretica* og i Camus' og Sartres eksistentialisme, afsøger van der Liet hans skønlitterære forfatterskab for træk og temaer der kan opfattes som manifestationer af Bakhtinske begreber. Der er et vist spænd mellem de to synspunkter. Måske er også det første utilstrækkeligt (Merleau-Ponty havde været et bedre ankerpunkt end Sartre?). Og det andet er som antydnet behæftet med en for generøs opdyngning af formentlig passende enkelttræk — van der Liet er overhovedet bedre til at samle end til at analysere, distingvere, problematisere. Hans evne til at associere fejler derimod ikke noget: han er særdeles gavmild med mere eller mindre pertinente henvisninger og analogier — en karakteristisk formel er den to gange s. 220 forekommende: "uvægerligt kommer man til at tænke på".

Dog må man trods kritik give hans værk gennemgange et par meget væsentlige indrømmelser. For det første er hans præsentation med handlingsresumé m.v. af de enkelte bøger i Vads forfatterskab udmærket. Og i beskrivelsen af deres komposition gør han gang på gang træffende iagttagelser af rumforhold, som navnlig i de første romaner er en afgørende konstruktionsfaktor. Nogle af disse iagttagelser gør van der Liet tydeligvis ved hjælp af kronotop-begrebet hos Bakhtin.

²Bakhtin synes siden 1980erne at have tabt terræn som en pålidelig litteraturteoretisk og -historisk forsker, mens hans etik og sprogfilosofi endnu har inspirationskraft for russerne. Se Caryl Emerson, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin* (Princeton, N.J. 1997) — som van der Liet ikke har kunne nå at beagte.

Ligeledes særlig i de første romaner — allermest i *Taber og vinder* (1967) — har det deskriptive en ualmindelig omfattende plads, en syntaktisk omhyggelig udciseling, og åbenbart en central betydning. Hvilken? Her er sikkert tale om en indflydelse fra den samtidige franske roman- og filmkunst med dens omstændelige, uendelig dvælende optik og beskedne action. Men det er også en dybt personlig sag for Poul Vad: virkeligheden, livet, er for ham i eminent grad det sete og det sansede — langt mere sporadisk er den handlende, for ikke at tale om den projekterende, del af individets liv, dvs. det virkelige liv fra minut til minut. Sansningens store betydning i disse bøger giver en tilsvarende vægt på det kropslige: Det sansende menneske er en krop, og noget af det som det sanser er kroppe, sin egen, andres. Egenkrop-fornemmelserne, ikke mindst de delvis uvilkårlige som transpiration, fordøjelse, udskillelse, til en vis grad sex, er stærkt fokuserede. Dette har van der Liet et glimrende blik for — sikkert takket være den Bakhtinske interesse for 'den groteske krop', hvad enten fænomenerne og beskrivelserne hos Vad nu har dette særlige perspektiv eller ej.

Det deskriptive element i Vads fortællekunst mister efterhånden sin absolut dominerende plads og side- eller underordnes refleksion og beretning. Tydeligst sket denne omprioritering med hans måske fornemste bog, rejseromanen *Rubruk* (1972), en på én gang voldsom, asketisk og dybsindig historie. Hvis det er den mindst Bakhtinske af Vads senere romaner, så er efterfølgeren, den eksuberante *Kattens anatomi*, utvivlsomt den mest Bakhtinske. Ærgerligt for van der Liet at netop den bog er afgræsset i dette perspektiv tidligere, jf. hans egen kritikhistorisk kortlægning i indledningen (og mange noter i afsnittet); men hans behandling udmærker sig både ved tilføjelser til det således kendte og ved et fast overblik over denne bogs meget labyrintiske konstruktion. Vads sidste roman, *Galskabens karneval* (1981), en skrap og nærgående satire over den moderne billedkunst-institution, er jo qua satire absolut ikke 'polyfon', men 'monologisk' i Bakhtins forstand, hvad van der Liet fair nok erkender; til gengæld kan han kalde en del af fortællingens grove løjer for 'karnevaleske'. Imidlertid er 'karneval' hos Bakhtin (og historisk) en *befrielsens* stund; sådan kan det næppe forstås hos Vad?

I vægtning og fortolkning af en del enkeltheder har denne anmelder ikke følt sig overbevist om at afhandlingens synsmåde er adækvat i forhold til forfatterskabet. Læseren kunne så måske have lyst til at spørge tilbage: Hvad mener anmelderen da at van der Liet har negligeret — hvad er mere centralt i Vads romaner? Med en vis naiv og antikveret synsmåde kunne anmelderen vove at sige: det der gør dem til romaner! De fleste romaner er *so oder so* kærlighedshistorier; ligeså hos Vad. Inde i hans nådesløst fænomenologiske eller mere finurligt fortællende udfoldelser gemmer der sig centralt en *handling*, et motiv om pardannelse og paropløsning. Der er rigtignok ikke happy ending (undtagen antydningssvis i *Dagen før livet begynder* (1970)); det er tiere smertefuldt, fiaskofuldt, undertiden temmelig Strindbergsk. Der er Henrik mellem tre kvinder i *De nøjsomme*, der er de tre jeg-mænd i de tre dele af *Taber og vinder* med henholdsvis den svedige og svigtede pariser-parring, det gribende, hjælpeløst udtørrede aldrende ægteskab, og den skrækkelig skilsmisse-erklæring. De groteske kærligheds- og parringshistorier i *Kattens anatomi* behøver ikke fremdragelse, de er helt fremme i billeder. I *Galskabens karneval* kaster slutningen om den kunstnerisk ærlige Ivan Unders nybagte enke et besk lys tilbage over bogens helt. I *Rubruk* fylder kærligheden tilsyneladende mindst: den er dels sublimeret, dels homoseksuelt drejet; ikke desto mindre er relationen til den fortabte og tabte dreng Nicholas central i Rubruks rejse.

Man kan selvsagt ikke i en snes linjer levere et egentligt modstykke til Henk van der Liets billede af Vads romandigtning i hans store afhandling. Men det kan måske sandsynliggøre at der stadig efter *Kontrapunkter* er ting at overveje og analysere i forfatterskabet.

I første omgang modtager man selvsagt den hollandske forskers arbejde med taknemlighed og interesse. Også bogmæssigt fremtræder afhandlingen særdeles præsentabelt. Omslagets forside prydes af en smuk gengivelse af Vilh. Hammershøis maleri 'De fire stuer' — en (kronotopisk?) hilsen til en af Poul Vads kunstneriske præferencer. Måske ville et billede af en anden Vad-favorit: Henry Heerup, have signaleret tydeligere i retning af det Bakhtin-karnevaleske? Omslagets bagside har en morsom renæssance-tegning af 'Det labyrintiske menneske', en kunstnerisk hilsen til Bakhtin, Borges og *Kattens*

anatomie (fra manierismen snarere end karnevallet). Den store afhandling inden for omslaget giver mange informationer og ideer.

Lars Peter Rømhild, fhv. Københavns Universitet

¶ Hans Holmberg. *Ingen skygge uden lys. Om livets veje og kunstens i nogle fortællinger af Karen Blixen*. København: Reitzel, 1995. ISBN 87-7421-964-2

I sin bog om otte Blixenfortællinger påpeger Holmberg den tilfældighed han først opdagede da han var færdig med bogen og som går ud på at alle historier han gennemgår har som centralt led en perle eller en ædelsten. Det er en interessant detalje der for ham betyder at vedkommende fortælling har gennemgået en kunstnerisk hærtningsproces, hvorved kun den rene støbeform er tilbage: "det er de haarde Ting som klinger".

Men Holmbergs er ingen hård bog; den burde snarere kvalificeres som snirklet, idet hans kunst går ud på at dreje rundt om sit emne og vende det så mange gange at nogle af dets hemmeligheder prisgives. Men det tager tid og det gør det altid med Blixen. Tiden som er gået i læserens liv viser andre facetter i fortællingerne end dem man i første instans syntes var de mest spændende. Af den grund kan man godt både forstå og tilgive gentagelserne i Blixen-tolkningen. Hver ny læser skaber sin Blixen-opfattelse som for ham eller hende er splinterny, selvom de hærdede i faget kan synes at det er gammel vin på ny flasker.

Jeg tror vitterligt at fortolkeren altid tror at han eller hun har opfundet det hele selv, sådan som jeg også tror man bliver ved at komme tilbage til forfatterskabet. På den måde er det også helt i sin orden at hvert år har sin Blixen-bog.

Holmberg tilhører ikke den gamle lukkede Blixen-clan, selv om han godt kunne have fortjent sin plads deri. Han minder lidt om Aage Henriksen i sin læsemåde: lidt mystik, megen kunst og når der ingen andre udveje findes, lidt Jung.

Bogen er delt i to afsnit, første del handler om religion, anden del om kunstreligion. Forskellen er ens. Når Holmberg f. eks. konkluderer at Malli i Blixens sidste fortælling 'Storme' ved hjælp af et bibelcitater opdager at kunsten ikke kan erstatte livet, så handler det vel i lige så høj grad om religion som om kunsten. Men samtidig viser han at hele ideen med bibelcitater om Ariel kommer fra Fru Heibergs memoirer. Hun bruger ikke bare samme citat i samme kontekst, men hun fortæller også om en vane med at slå op i bibelen når man ikke kan finde en vej ud af en problematisk situation. Det er lige det Malli gør, hvorved hun finder frem til samme citat som Fru Heiberg. Holmberg henviser i en fodnote til Toril Mois 'psykoanalytiske' gennemgang af 'Storme'. Den er dog ingeniørlig psykoanalytisk, den er intertekstuel, idet den især handler om Shakespeares *The Tempest* som intertekst til Blixen. Problemet med begge tolkninger er at de overser at Malli ikke bare bruger Ariels tekst om at ligge på havets bund, men at den også handlede om hendes fader: "fem Favne dybt din Fader bor..." Denne intertekst er helt central for forståelsen af Malli, og dermed af Blixen, idet det ikke er forveksling af liv og kunst der forhindrer Malli i at føle rigtig kærlighed, men hendes identifikation med sin døde fader, der forhindrer hende fuldt ud at være kvinde for Arndt. Og hvorfor er denne identifikation pludselig kommet op? Den var der altid i anlæg, men den er blevet aktuel i anledning af en ny sorg. Nu er det sømanden Ferdinand som er død og som giver Malli skyldfølelser, idet det var ham der hjalp hende i stormnatten med at redde skibet. Den redning blev anledningen til hendes forlovelse med skibsrederens søn Arndt. Det var denne forlovelse der gjorde hende til kvinde. Nu opstår den gamle skyldfølelse over faderens død på ny og derfor må hun finde tilbage til sin gamle rolle: at spille livet i stedet for at leve det.

Holmberg kalder 'Storme' en krisehistorie i og med at den handler om en engangsskuffelse som Blixen vil sætte ord på. Jeg tror snarere at historien er et testamente i den forstand at baggrunden for den er at det ligger i nogens skæbne at erstatte liv med kunst. Og at det er i sin orden, så længe det drejer sig om stor kunst. Mindre kan ikke gøre det.

Problemet kommer også af at Holmberg som Henriksen og så mange andre forveksler fortælleren og forfatteren: "Det har været Karen Blixens mål med denne fortælling at sætte spørgsmålstejn ved

det kristne frelsesdrama". Det minder for meget om eksamensopgaver i gamle dage hvor man blev spurgt om forfatterens mål med teksten. Er det ikke inderlig ligegyldigt?

Men det forhindrer ikke Holmberg i at komme med nogle tolkninger som er helt iøjnefaldende gode. Således er han den første efter Brix — som ikke tages helt alvorligt i de kredse — til at forklare 'Historien om en Perle'. Selvfølgelig er Jensine gravid, det er det den ekstra perle, den uventede gave, står for. Så indlysende og så enkelt kan det gøres.

Ligeledes forstår Holmberg en hel masse om Blixens syn på religion som ikke har været klar før, selv om han nogle gange går for vidt i den henseende. Når religionen ikke i og for sig findes i en tekst, tolkes den ind, som f. eks i 'Fra det gamle Danmark', hvor kongens måltid skal ses som "en omformning af nadveren i en hedensk sammenhæng". Eller 'Heloïse' hvor måltidet igen betragtes som nadver og selve den frivole Heloïse bliver til frelseren, men på Blixenske vilkår, som en sanselig frelser.

Ærlig talt så tror jeg ikke at Gud er så allestedsnærværende i Blixens fortællinger som Holmberg gør ham til. Det ville blive for kedeligt. Gud er hos Blixen ikke en personlig Gud, men snarere en skæbne som man på godt og ondt skal overgive sig til. En personlig Gud, sådan som han er kendt i kristendommen, ville ikke være til at holde ud. Det er han kun når han ler og det sker ikke så ofte.

Den tragik som Holmberg med rette genfinder i Blixens heltinder, skyldes, hvad han også nævner, at de først sent opdager at deres skæbne drejede sig om "at virkeliggøre historiens almengyldige mønster". Deri ligger vejen til det personlige. Såvidt enig. Men når han i næste sætning påstår at vejen til det personlige ligger i psykens arketyper, gør han en udflugt til det psykologiske som han ikke mestrer i nær samme stil som det kunstfærdige og det religiøse.

Det underholdende ved Holmbergs tolkninger er at han hele tiden retter på dem. Til nogle kapitler er der hele tre forlæg, det er som en dialog med sig selv. Til alle kapitler er der tilføjet ekskursor og nogle gange dialoger med andre fortolkere som han så svarer på og som også får lov at svare igen osv. Det er morsom læsning for kendere. Men Holmbergs Blixen-bog er værd for alle at stifte bekendtskab med eller

forny sit bekendtskab med, og nu hans tekster er kommet på dansk — fortrinligt oversat af Ursula Baum Hansen, kun en enkelt svecisme blev det til: ngoma har ikke -n — er der ingen undskyldning mere for at undlade det.

Annelies van Hees, Universiteit van Amsterdam

¶ Vivian Greene-Gantzberg & P.M. Mitchell. *Den fjerde genre. Essayet i Danmark*. København: C.A. Reitzel, 1997, 112 s. Pris: DKK 165,- ISBN 87-7876-042-9.

Det er gået op og ned med essaygenrens popularitet i dansk litteratur, men ikke mindst at dømme efter den medgang som en række essaysamlinger har haft i nyere tid, ser genren nu ud til at være på vej op. *Den fjerde genre* af Vivian Greene-Gantzberg og P.M. Mitchell knytter an til tendensen. Forfatterne ønsker at skildre den danske essayistiks genrehistorie, samtidig med at bogen metodisk drøfter en række litterære udtryksformer, som i tidens løb (dvs. fra begyndelsen af 1700-tallet) har båret andre betegnelser, men som faktisk tilhører essaygenren. I bogens forord fremsætter de to forfattere også et tredje formål, nemlig at undersøge essayets litteraturhistoriske og receptions-mæssige kontekst — altså forholdet mellem den øvrige litteratur og essayet — inklusive det læsende publikums skiftende holdninger til genren.

Disse ambitiøse hensigter afspejler sig i bogens veldisponerede struktur. I bogens første del gives der en mere eller mindre teoretisk indføring i genrens definitions-mæssige problemer og kriterierne for det valgte materiale tages op. I bogens anden del beskrives essaygenrens tilblivelseshistorie og skæbne i dansk litteratur fra oplysningstiden og fremefter. På baggrund af *Den fjerde genres* omfang er det klart at bogen blot kan give et komprimeret overblik over essayistikken i dansk litteraturhistorie.

På grund af essayets indholdsmæssige og formmæssige forvandling siden oplysningstiden skelner de to forfattere mellem på den ene side essayet som tekstlig foreteelse og på den anden side som et udtryk for

en bestemt forfatterholdning. Sidstnævnte betegner Greene-Gantzberg og Mitchell som 'den essayistiske holdning'. Ideen er at man godt kan indtage en essayistisk attitude uden at den nødvendigvis fører til at man giver sig af med at affatte essays. Tanken bliver sat frem i bogens forord og er indlysende rigtigt: en tilsvarende analogi er at man sagtens kan have en dokumentaristisk holdning til et stof uden at det behøver at føre til en dokumentarroman, holdningen kan lige så vel være udgangspunktet for et digt, et skuespil eller en avisartikel. Problemet er at netop denne skelnen mellem det konkrete tekstlige materiale (den tekstgenre der betegnes som 'essay') og den bredere 'essayistiske' holdning, der ligger til bunds for såvel essays som andre former, næppe bliver berørt i resten af bogen. Det afgørende problemfelt er ikke de holdningsmæssige forudsætninger, men at man benytter sig af genrebetegnelsen 'essay' for at indfange en ganske heterogen mængde tekster. Forfatterne diskuterer således de fire store underafdelinger i den (danske) essayistiske tradition (epistlen, det personlige, det litterære og det aktuelle essay).

En interessant hypotese som forfatterne kommer med, er at den danske essayistiske tradition snarere har sit udgangspunkt i Francis Bacons essays end i Montaignes. Diskrepanserne mellem disse to genermæssige stamfædre forklarer i øvrigt Greene-Gantzbergs og Mitchells skelnen mellem en essayistisk forfatterholdning og essayet som (litterær) genre, idet Montaigne fremstår som den der lagde mest vægt på subjektets forhold til stoffet, hvorimod Bacon fremstår som den centrale pioner i essayformens tilblivelse. Sideløbende hermed er det afsnit (s. 36f.) i hvilket formidlingen af udenlandsk essayistik i Danmark bliver kortlagt, veldokumenteret og overbevisende.

Et af forfatternes øjemed er at give en syntetisk indføring i de definitions-mæssige problemer der vedrører essaygenren, og de afstår ifølge forordet fra at portrættere enkelte forfattere eller forfatterskaber. Til trods for dette hæderlige forsæt falder forfatterne i bogens anden del, den historiske gennemgang, alligevel for fristelsen og således går det tilsigtede samspil mellem genrens typologiske og poetologiske udvikling på den ene side og den samfundsmæssige kontekst på den anden side stort set tabt. Og på den facon bliver *Den fjerde genre* i langt højere grad end forfatterne ønsker sig en række punktnedslag i

forfatterskaber med en vis interesse for essayet. Oven i købet bliver selektionen af materialet i tiltagende grad vilkårlig og arbitrær, jo tættere man kommer nutiden. Ej heller er bogens sidste fjerdedel fri for en vis tendens til name-dropping.

Med henblik på bogens begrænsede omfang ville det være en smal sag at kritisere forfatterne for at have udeladt denne eller hin essayist (Grundtvig? M.A. Goldschmidt? Albert Dam?). Men et par kritiske bemærkninger vedrørende bogens vægtning og selektion, navnlig i den første del hvor hovedtrækkene i genrens litteraturhistoriske skæbne bliver ridset op, er dog berettiget. Det er næppe en overraskelse at Ludvig Holbergs forfatterskab, og især omtalen af hans *Moralske Tanker*, fylder meget i afsnittet om det 18. århundrede. Det gode ved iagttagelserne i forbindelse med Holberg er at de er præcise og relevante og at de klart bygger på et stort kendskab til forfatterskabet. I det pågældende afsnit føler forfatterne sig bedst tilpas og de har sågar overskud til et par vittige sidebemærkninger (f.eks. s. 64, nederst). Også resten af det 18. århundrede er velrepræsenteret, med bl.a. et godt afsnit om Sneedorff og et mindre grundigt om Spectator-litteraturen. Forfatterne er meget belæste og velbevandrede i det 18. århundredes litteratur. Derimod er det 19. århundrede, og frem for alt det 20., helt åbenlyst ikke de to forfatteres yndlingsperioder.

En del af forklaringen må være at andre genrer, såsom romanen og prosafortællingen, overtog en væsentlig del af essayets funktioner. Og selvom de to forfattere i bogens indledning udpeger forholdet mellem genren og tidsånden som et af deres centrale interesseområder, så savner man i de konkrete historiske fremstillinger netop disse kontekst-orienterede elementer. Og hvis der dukker iagttagelser af denne type op, så er de ofte med til at fremavle nye spørgsmål. Således afvises Johan Ludvig Heibergs betydning som essayist med de følgende kryptiske ord: "[Heibergs essays] kunne dog ikke fylde tomrummet i dannelseskulturen, der i mellemtiden var blevet til" (s. 65). En egentlig redegørelse for den ændrede litterære og samfundsmæssige offentlighed, for dermed at kaste lys over essaygenrens ændrede vilkår, får stå hen. Og derfor virker de hyppige henvisninger til Holberg i forbindelse med senere perioders litteratur snarere distraherende end ekspliciterende (f.eks. i afsnittene om Poul Martin

Møllers kortprosa og om Georg Brandes).

Der er i *Den fjerde genre* en hel del gode og komprimerede iagttagelser med hensyn til essaygenrens formmæssige hamskifte i årenes løb, som især hidrører fra den konkrete beskæftigelse med teksterne. Men helt ajour er deres materiale bestemt ikke, og i grunden er afsnittet om Jacob Paludan det sidste stykke som indeholder mere end blot en kort introduktion. Lidt firkantet sagt, så forbigår *Den fjerde genre* den aktuelle essayistik; i et efterord forsøger Greene-Gantzberg og Mitchell at føre bogen frem til nutiden og de resumerer tendenserne i den danske essayistik siden Villy Sørensens *Uden mål og med* fra 1973. Dette indebærer at et tresiders efterord skal formå at slå bro over en fjerdedel af det 20. århundredes litteratur, noget som beklageligvis går ud over væsentlige essayforfattere som Per Højholt, Carsten Jensen og Jens Christian Grøndahl.

Essayistens sproglige mesterskab er en af de vigtigste forudsætninger for genrens betydnings og derfor skal de kritikere der beskæftiger sig med den, også være omhyggelige — måske sågar lidt perentlige — når det drejer sig om deres eget sprog. Greene-Gantzberg og Mitchell behersker dansk, ingen tvivl om det, men fejlfrit er det ikke. En god redaktør ville have fundet en del små, forstyrrende — og frem for alt irriterende — sproglige skavanker, som let kunne have været undgået. For blot at antyde en enkelt ting, så virker forfatterens hyppige brug af faste vendinger og talemåder ikke særlig opmuntrende for læseren — og desuden svækker de argumenternes slagkraft. Et eksempel herpå er forfatterens forkærlighed for udtrykket "X lader til at Y" (jf. s. 10; 16; 29; 37; 47; 68; 78; 91 (2x); 94; 95). Noget andet er, at også sætternissen tilføjer sit til bogens sproglige vaklen. Det vidner for eksempel det følgende udpluk fra bogens sidste fjerdedel om: s. 73 (maa=må); s. 76 (forårsget=forårsaget, hersker=herskede); s. 79 (forteelser=foreteelser); s. 80 (*Lidt af et (=en) livsregistrering*, det (=den) førstnævnte); s. 91 (*Litteraturforsknings (=Litteraturforskningens) mål og midler*); s. 101 (en andre=end andre). Bortset fra fejlene i titlerne er der tale om småting, men såvel emnet som de to forfatteres ambitiøse projekt samt deres fortjenstfulde ønske om at skrive bogen på dansk havde fortjent en bedre skæbne.

Ikke desto mindre er *Den fjerde genre* en inspirerende bog, idet

forfatterne tager fat i en genre som i høj grad har rangeret lavt i det litterære hierarki, men som omsider gør krav på at blive genstand for grundige litteraturvidenskabelige og litteraturhistoriske undersøgelser. Om ikke andet, så er *Den fjerde genres* væsentligste fortjeneste at vi igen får et fingerpeg om det arbejde som endnu skal gøres.

Henk van der Liet, Rijksuniversiteit Groningen

¶ Terje Faarlund, Svein Lie & Kjell Ivar Vannebo. *Norsk referansegrammatikk*. Oslo: Universitetsforlaget. 1997. xxxi + 1223 pp. NOK 795. ISBN 82-00-22569-0.

Norsk referansegrammatikk (NR) is an extensive reference book of over 1200 pages describing the rules of modern Norwegian written language, i.e. Bokmål and Nynorsk, mainly after 1945. As the book focuses upon describing written language, only morphology and syntax are dealt with. Although *NR* is meant as a descriptive grammar without judgments about correct or incorrect use of the language, the authors realize that a book like this will often be used as a normative guidebook for the language.

Before we go into some special cases, we would first like to make a few remarks about the book itself. Although *NR* is a scholarly grammar of Norwegian, the authors have not restricted themselves to only one linguistic theory, but they have tried to incorporate newer insights in the Norwegian language in a responsible manner. In order to make the book useful for non-linguists the traditional terminology of grammar is used as much as possible. Where a clearer and more consistent description is needed terminology and methods from more recent linguistic theory are given. One of the results of this method is that the grammatical categories in the book differ considerably from the traditional wordclasses. Therefore, the *NR* starts off with a chapter on the grammatical terminology used in the book.

The description of the Norwegian written language is illustrated by

constructed examples where widely accepted phenomena are described and authentic examples are given in other cases. These last examples date mainly from 1970 and later.

The *NR* is meant as a descriptive grammar of the modern Norwegian written language, treating the two official written languages, Bokmål and Nynorsk, as one where possible. The authors have tried to describe Norwegian in general and clear rules, so that the book can be used by both linguists and non-linguists. This approach is not very different from the one used in books for second language learners, who in most cases will have no knowledge of the language(structure) they are studying.

The authors of the *NR* mention in the introduction that their book aims at it can be used by all kinds of users. One of their targetgroups are people interested in Norwegian, but who are not native speakers of this language. In the following we will 'test' the book on its userfriendliness for Dutch students of Norwegian and we will focus on typical problems and errors made by these students. The problems they have often concern cases where Norwegian and Dutch differ significantly and/or where other Norwegian grammars do not give a full explanation of the case.

1. Why is it possible to say *far min* instead of *faren min*, and is *søster mi*, *tante di*, *onkel vår*, *bestemor mi*, *søskenbarn mitt* correct as well? On p. 264 we find that the postposed possessive must follow a noun which has the suffixed article. 'Unntak er enkelte slektskapsord som kan ha ubestemt form: *far til Frøydís*, *bror min*.' On p. 301 ('Bruk av bestemt substantiv') the authors make clear that this construction involves '[...] enkelte slektskapsord på -r [...]', but which words may enter in this particular construction is not mentioned.

2. Why is the preterite form of *avsanne avsannet* and not, in accordance with other grammars, *avsante*? The *NR* mentions on p. 482ff that some verbs ending in *-nn* conjugate by class 1 (*-et/-a*), other verbs by class 2 (*-te*). This answers our question.

The reason why verbs are conjugated by class 1 is remarkable, though. In the description of class 1 verbs it is mentioned that verbs ending in a consonantcluster often receive the preterite ending *-et/-a* as the ending *-te* would cause difficulties in pronunciation. This would

mean that Norwegians would have difficulties in pronouncing clusters of consonants, such as in the following Dutch verbal forms: *danste, raspte, dumpste, fikste*.

3. Why is it *hele vinteren* and not *den hele vinteren*? *He(e)* is not included in the table of contents. It can be found, though, on p. 218 in the paragraph 'Kvantorer uten bøyning': *hele dette vinduet*. The authors note that *hele* in this construction is a 'kvantor', but an adjective in *dette hele vinduet*. There is no reference to p. 301, where we find the answer to our question, not as one would expect in the chapter 'Bestemmere', but in 'Bruk av bestemthetskategorien'.

4. Is it possible to omit *at* in *Derfor har jeg alltid trodd at prisene ville stige neste år*? Page 984ff describes in which cases the complementizer can be omitted: 1. in subordinate clauses that show a 'subordinate' word order; and 2. in non-subject subordinate clauses. However, *at* cannot be omitted in the following cases: 1. if the subordinate clause is sentence initial; 2. in the second of two paratactic subordinate clauses; 3. after *enn*; 4. often if a constituent (except for unstressed pronouns or adverbs) appears between the governing word and the subordinate clause; and 5. in case the verb is a compound.

Conclusion: in sentences as the one mentioned above may *at* not be omitted as the verb in the main sentence is a compound. However, Norwegians do find the sentence without the complementizer perfectly acceptable.

5. What is correct: *Jeg lar meg ikke ta* or *Jeg lar meg ikke tas*? This particular construction is not discussed under passive, nor under causative. In the chapter 'Objektsinfinitiv' on p. 1008 we find a description of the construction *la* + object infinitive, instantiating a reflexive pronoun as object. There are, however, no examples of infinitives ending in *-s*.

6. What is correct Norwegian: *Barnet er sjukt* or *Barnet er sjuk*. In other words: do the subject and predicate show agreement or don't they? In the chapter on the predicative one finds on p. 771 that the logical genus of a word determines agreement: (i) *Barnet er lei/*leitt av maset* (ii) *Politiet er sikker/*sikkert på at dei har teki rett mann*. This seems to answer the question, but if we look this matter up in the chapter on adjectives, we read that there is an additional possibility in

the latter example, namely agreement by meaning (in this case 'police' is analogue to a plural concept), so: *Politiet er sikre på at det er drap* (p. 391). Although the reasoning in both chapters is logical, it is not practical for the user that the three versions (*politiet er sikkert/sikker/sikre*) are not discussed together.

7. Is it *De tok hver sitt eple* or *De tok hvert sitt eple*? The answer to this question is easily found, that is to say on p. 207: Both versions appear to be grammatical. Here the construction *Vi tok hver(t) sitt eple* is mentioned as the first possibility, although this construction is not common in writing. Further down we read that in the 1st and 2nd person plural *sin* competes with *vår* and *deres/dykkar*. Later on (p. 208) the authors mention in small print that *hver sin* is predominantly used in the south, west and north of Norway, whereas *hver vår/deres/dykkar* is mainly used in Eastern-Norway, particularly in the cities. But what usage dominates in written language? Which form would a native speaker of Norwegian use in writing?

8. How does one express a partitive genitive? In other words is a construction, such as *treet sitt løv* possible next to *løvet på/til treet*? The answer is ambiguous. In the chapter on the partitive (p. 440ff.) we read that a prepositional phrase with *på* and *til* expresses partitive relations if the possessor is animate. However, if we look for genitive, we find on p. 258 that genitive *-s* as well as *sin* also may be used if the possessor in the genitive construction is not a person, and if it is not a case of a possessive relation in the strict sense. As an example is quoted amongst others *kattens klør*, respective *katten sine klør*, which is a proto-typical example of a partitive relation. Does this automatically mean that other partitive constructions, such as *treet sitt løv*, respective *trets løv* are grammatical as well, or are there still other rules to be considered? While one finds clear specifications as to how one has to express this in Norwegian in other grammars, such as Næss 1965 and Beito 1970, *NR* leaves us all at sea because the terminology in the various chapters does not match. Furthermore, the relation between the (partitive) genitive and the prepositional phrase is not discussed in *NR*.

9. Is it possible to write *deres* instead of *sin* in the following sentence with a 3rd person subject: *Da Liv og Per var på hytta, satt Per inne*

hele tida, mens Liv drog ut med seilbåten sin? There is a difference in meaning: *seilbåten deres* refers to their sailing boat, while *seilbåten sin* refers to her sailing boat. We could not find this difference in meaning in the *NR*.

10. *I god tid før 17. mai øves nasjonalsangene inn med barna og de lærer hvordan de skal gå i tog.* Is it possible in this sentence to say *lærer de* instead of *de lærer*? Neither in the chapter on 'Leddstilling' nor the one on 'Koordinering' could we find that it is quite common in Norwegian to start the second sentence with the subject in the case of coordinated sentences, in contrast to Dutch. We did not find information about the possibility of inversion of the subject and finite verb.

11. Which construction is correct: (i) *Barnet er heile dagen bore av mor si* or (ii) *Barnet blir heile dagen bore av mor si*? There are strict rules for the use of *bli* and in particular *være/vere* as auxiliary verbs of the passive tense. The rules for the distribution of these verbs are given on p. 524. However, in some cases the meaning of the *vere*-passive and the *bli*-passive are the same. If the main verb in the sentence is a durative verb both *bli* and *vere* can be used to express an ongoing action. Therefore, *Han er elsket av alle* has the same meaning as *Han blir elsket av alle*. But does this automatically imply that the passive in sentences like (i) and *Denne songen er sunget ved høgtider* also express an ongoing action, as the verbs *bere* and *synge* are durative?

12. In the sentence *Museet husker jeg ikke hva heter.* Dutch students want to add a *det* after *hva*. Is this possible without making the sentence ungrammatical? No less than ten pages describe the 'setningsknute', explaining in particular when it is impossible to have such a construction. A repetitive pronoun like *det* in our sentence is called a 'resumptivt pronomen' in *NR* (p. 1104). It is mentioned that these pronouns are quite common in Swedish and in the Norwegian colloquial language, especially in the language of Trøndelag and Northern-Norway, but that they are rather rare in the written language. A resumptive pronoun functions mainly as a subject and is found in nominal phrases (mostly so in relative phrases), being the complementation ('utfylling') of a verb or preposition. As our sentence has these features the conclusion must be that *Museet husker jeg ikke*

hva det heter is grammatically correct.

13. Why is there no agreement of the predicative with the plural subject in the following sentences: (i) *Dusj og toaletter er tilgjengelig i en annen bygning*; (ii) *Om vi får en fire-fem gullmedaljer får vi være fornøyd*? In the chapter on the predicative, agreement is dealt with from p. 762 and onwards, the cases where there is no agreement are dealt with from p. 771. Here we read that with a coordinated subject the predicative is normally in the plural, while the singular is used if both parts of the subject form a unity. According to this description, the singular form *tilgjengelig* in the first sentence could be explained. There are also morphological factors which can cause the non-use of the plural in *tilgjengelig*: adjectives in *-(l)ig* often lack the plural *-e* (p. 772). We could not find the explanation to our second sentence. On p. 771 it is mentioned that agreement can be absent after an adjective plus complementation as well as in expressions, where there is a non-copula verb. Our sentence (ii) has an adjective with no complementation and the copula *være*. Does this mean that the grammatically correct form is: ... *får vi være fornøyde*?

14. Why is the definite article left out three times in this sentence: *21-år gamle Liv Eggedal og svenske Margaretha Engström ble intervjuet i svensk radio straks etter kampen*? In chapter 3.4 we find the answer to why there is no article in the first two NP's: in *21-år gamle Liv Eggedal* it is possible to leave out the article and this is particularly common in newspapers, in articles about sports and well-known persons ('kjendisreportasjer') and in advertisements (p. 287). In the case of adjectives denoting a nationality it is almost the norm to leave out the article, hence *svenske Margaretha Engström*. But we were not able to find in *NR* why the form *svensk radio* is used rather than *den svenske radio(en)*.

15. Do the following two passive sentences have the same meaning? In other words, is there a difference in use of the *bl-*passive and the *s*-passive: *Returkampen spilles i Bergen* and *Returkampen blir spilt i Bergen*? Our question here refers to Bokmål only, as the use of the *s*-passive in Nynorsk is restricted to the construction of a modal verb followed by a *s*-passive, while the *s*-form in Bokmål can also be used as the finite verb in the present tense (p. 513). Information about the

meaning of the *s*-passive is given in the chapter about the periphrastic passive (p. 523ff). The *bli*-passive is described as the default passive and this is illustrated by examples. Not much is said about the meaning of the *s*-passive, but from the examples given you can deduce that the *s*-passive dominates in impersonal constructions like: *Hva menes med dette utsagnet?* as well as in rules and instructions (*Oppgavene leveres hver uke. Potetene skjæres i små biter*). However, in our opinion the use of the *s*-passive seems to be increasing in Norwegian: ongoing actions in the present, which according to the *NR* are expressed by a *bli*-construction (p. 524), are now often expressed by a *s*-passive. A few examples to illustrate this, taken from Bergens Tidende 17.9.1997:

Det er helt forferdelig dersom barnehagen ikke bygges opp igjen.

Premier trekkes på adgangstegnet.

(...) fra alle parter understrekes det at problemene vil bli løst.

This tendency in the language is not mentioned in the *NR* and therefore our question remains unanswered.

Conclusion

The material presented in *NR* is on the whole very extensive and thorough. It is beyond dispute that the book is a useful referencebook on the Norwegian language, but we are not so sure that non-linguists will understand the information they get from the book, as a solid knowledge of grammatical terms is needed in order to fully understand the given information.

The fact that the authors keep to their system of wordclasses makes that information on one and the same subject can be found in different chapters. Although each description given is sufficient for the student, it does not provide a complete picture of a certain problem. This is also caused by the fact that 'rivaling' constructions are not always thoroughly compared. In many cases a simple cross-reference is just not enough for a second language learner. If you have a specific problem about which you want to get more information, you not only have to know the linguistic terminology, but you have to have some idea of the answer to your problem as well. But even then it is not always easy to find the information you are looking for, because essential cross-references may be lacking. Some of the analyses in the

book are too superficial or suppose advance knowledge of the language, to get a really satisfying answer to your problem.

The authors have chosen to use their examples merely as illustrations and documentation of grammar rules, so they do not mention how frequently a construction is used, except in terms like 'common, seldom' or 'regional' (p. 6). These vague terms are not very useful to the foreign student of Norwegian, who is always looking for *the* correct expression. This is especially the case with rivaling constructions.

Hinka Alkema & Ron Propst, Rijksuniversiteit Groningen

References:

Bergens Tidende, 17.09.1997

Beito, Olav T. 1970. *Nynorsk grammatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Næss, Olav. 1965. *Norsk grammatikk*. Oslo, Fabritius & sønners forlag.

¶ Olli Alho (editor-in-chief) & Hildi Hawkins, Päivi Vallisaari(eds.). *Finland a cultural encyclopedia*. Helsinki 1997 [Finnish Literature Society Editions 684]. 352 blz. Prijs: 318 FM. ISBN 951-717-885-9. ISSN 0355-1768.

De omslag toont de oever van een meer met een steiger, een roeiboot, een berk en naaldbomen. Traditionele iconen van Finland. Maar doordat het tafereel is gefotografeerd door een vergulde lijst die in het landschap zelf is opgehangen, ontstaat er een zekere distantie: het klassieke beeld wordt geïroniseerd. We hebben hier geen traditionele encyclopedie in handen waar de feiten taai, ouderwets ordelijk opgesomd zijn.

Een culturele encyclopedie. Kan dat? Waar begint de cultuur en waar eindigt zij? Het is een variant op de vragen die elke encyclopedist zichzelf stelt: wat moet erin, wat mag erin en wat kan er niet meer in. Het antwoord hierop hangt nauw samen met het antwoord op de vraag voor wie de feiten bedoeld zijn. Deze encyclopedie is voor niet-Finnen.

Dat blijkt uit de taal en uit het voorwoord, waarin eindredacteur Alho de verwachting uitspreekt dat het boek zijn nut zal bewijzen niet alleen als encyclopedie, maar ook als reisgids. Met andere woorden, in dit boek wordt Finland gepresenteerd aan de buitenlander. Dat stelt de makers vervolgens onvermijdelijk voor de vraag: welk Finland willen we de buitenlander voorleggen? Het omslag impliceert het antwoord dat in het voorwoord geëxpliciteerd wordt:

Finland: a cultural encyclopedia describes the past, but also offers its readers the opportunity to bring their knowledge of Finland up to date as a modern, European country characterised by both a vital and expansive artistic life and dynamic visions of the opportunities afforded by information technology in research and education.

Niet het land van de houtvlotter, maar van de GSM-telefoons. Dat het om een representatie gaat, kan nauwelijks duidelijker onder woorden gebracht worden. Finland zoals de Finnen willen dat we het zien (en zoals het óók is). Als dit zo duidelijk het streven is, wordt het des te interessanter om te proberen na te gaan waar dat vitale, expansieve, artistieke, dynamische en moderne nu precies uit bestaat.

Het is een prachtig uitgevoerd en tegelijk handzaam boek, deze culturele encyclopedische reisgids. De medewerkers zijn ieder op hun terrein experts, wat een garantie vormt voor de betrouwbaarheid en actualiteit van de informatie. Maar hoe is die informatie weergegeven? Van een encyclopedie verwacht je een alfabetische opzet en van een reisgids verwacht je een meer thematische opzet. Hier is het zowel het een als het ander. Het boek beslaat zo'n 350 bladzijden, met twee kolommen per bladzij en het behandelt ruim 280 onderwerpen in alfabetische volgorde, dus meer dan één pagina per onderwerp. Dat is veel, terwijl het aantal onderwerpen daarentegen gering lijkt. Het aantal personen dat apart behandeld wordt bedraagt ongeveer honderd. Dat moeten dan wel de allerbelangrijkste mensen uit de geschiedenis van Finland zijn. Zo is het niet helemaal en dat hangt samen met de enigszins hybride opzet om naslagwerk en leesboek tegelijk te willen zijn, maar ook met de keuze voor het soort Finland dat

uitgebeeld moet worden.

Onderwerpen die aan de orde komen zijn bijvoorbeeld *arts and academic administration, childhood, death, East-West, games of chance, man and woman, mentality, stag-nights and hen-parties* en *way of life*. Niet bepaald zaken waar je gedachten direct naar uit zullen gaan als je iets op wilt zoeken in een naslagwerk, maar wel heel boeiend. Hiernaast tref je te verwachten items aan als *art, history, literature* en *television*, die begrijpelijkerwijs meer dan de gemiddelde ruimte vragen. Voor alle andere onderwerpen (en dat zijn ruim 1500 namen en begrippen) moet je via de index naar de juiste bladzijde en kom je steeds uit in een artikel dat meer behandelt dan alleen het onderwerp waar je naar op zoek was. Je krijgt de meeste informatie dus in breder verband aangeboden — een mooi didactisch principe dat je op de beperktheid van droge feitenkennis wijst. Voor wie wel alleen feiten zoekt is het soms lastig: waar op de tweekolommige bladzij staat de naam die je zoekt. Zo kostte het me het enige moeite om Arto af Hällström te vinden op p. 311 en moest ik vervolgens “teruglezen” om te weten te komen van welke theatergroep hij regisseur was en wat zijn belang was. Ik raakte in de fuik die de samenstellers voor me hadden uitgezet.

Arto af Hällström is een van de zeer velen die “in verband” besproken worden en niet hun eigen artikel krijgen, zoals Alvar Aalto of Jean Sibelius. Dat is, zoals gezegd, slechts voorbehouden aan een kleine honderd uitverkorenen. Aan hen, wier belang voor de Finse cultuur groot is (geweest), “people”, zoals in het voorwoord staat, “whose work is of both national and international importance”. Het is interessant om te zien wie die honderd zijn en welke kunstvormen ze vertegenwoordigen: 2 de dans, 2 het theater, 5 de film, 7 de architectuur, 8 de beeldende kunst (maar er is geen enkele beeldhouwer bij), 12 de design, 22 de literatuur en 24 de muziek. Daarnaast figureren nog vertegenwoordigers van de godsdienst en de wetenschap, terwijl bedacht moet worden, dat enkelen, zoals Tove Jansson, meerdere kunstvormen (literatuur, beeldende kunst) vertegenwoordigen. Vooral die twee voor het theater (Jouko Turkka — ook een literator — en Hella Wuolijoki — “she knew both Maxim Gorky and Bertold Brecht”— ook tevens literator) verraste me. Het toneelminnende Finland, had dat niet meer

grote namen voortgebracht? Kalle Holmberg schoot me te binnen; Ida Aalberg, de beroemde actrice die een eeuw geleden haar triomfen vierde en — natuurlijk — Kaarlo Bergbom, de grote inspirator van het Finse toneel in zijn beginjaren en oprichter (1872) van het Finse Theater, een vitaal, expansief, dynamisch artistiek mens bij uitstek. De encyclopedist beschikt. Als ik auteurs als Aleksis Kivi en Minna Canth meereken, wordt het beeld iets positiever.

Literatuur en muziek lijken dus vooral het culturele beeld van Finland te moeten representeren, alhoewel aantallen op zichzelf niet doorslaggevend zijn natuurlijk. De architecten Alvar Aalto en Eliel Saarinen zijn internationaal ongetwijfeld gezichtsbepalender geweest dan de grote Finse schrijvers Aleksis Kivi en Eino Leino. En de filmer Aki Kaurismäki is bij een breder publiek bekend dan de componist Erik Bergman. Maar toch.

Wanneer leefden en werkten deze kunstenaars uit de groep van honderd? Deze vraag lijkt met name van belang als het gaat om het vitale en dynamische aspect van de beeldvorming. Welnu, van de beeldende kunstenaars met een eigen artikel (onder wie dus niet bijvoorbeeld de beroemde beeldhouwers Ville Vallgren — wél diens sculptuur Havis Amanda — Emil Wikström en Wäinö Aaltonen, om maar te zwijgen van Tapio Junno) is er geen enkele die nog in leven is. Het zwaartepunt ligt bij de *Kulta-aika*, de gouden tijd, eind vorige eeuw, met Akseli Gallen-Kallela, Helene Schjerfbeck, Hugo Simberg, Louis Sparre en — iets later — Tyko Sallinen. Niet verrassend, toen bruiste het kunstenaarsleven immers volop. Maar hoe was het daarvoor (Schillmark, Finnberg, Holmberg)? En daarna, is het kunstleven ingestort? Was er werkelijk niemand anders dan de in 1994 overleden constructivist Sam Vanni die een eigen stukje verdiende? Niet Jaakko Sievinen of Leena Luostarinen? Niet Outi Heiskanen of Kuutti Lavonen (die overigens niet eens vermeld worden)? Voor de architecten is het beeld iets beter: één van de besprokenen leeft nog, Juha Leiviskä.

Van de 22 literatoren leven er nog vier, de jongste (als ik Turkka, die alleen als regisseur wordt besproken, buiten beschouwing laat) is geboren in 1931, de oudst genoemde leefde in de 15^{de} eeuw. De jongeren hebben kennelijk nog niet voldoende status verworven voor een plek op deze Finse Olympus. Wat mij betreft had er voor hen wel

wat ruimte vrijgemaakt mogen worden.

Want neem nu de muziek. Alleen al het aantal is verrassend groot. Sibelius is verreweg de oudste. Behalve de beroemde sopraan Aino Ackté zijn alle anderen uit deze eeuw, waarbij opvalt dat er maar liefst negen in de jaren 1950 en 60 zijn geboren. De pianist-componist Olli Mustonen uit 1967 is de jongste kunstenaar met een eigen artikel. De vitaliteit en dynamiek van de muziek springen, zeker vergeleken met de andere kunsten, in het oog. Maar meer dan dat. Er zijn niet minder dan zes dirigenten en twaalf uitvoerende musici (op Mustonen na allemaal zangers / zangeressen!) in deze eregalerij opgenomen. De componisten zijn — wederom met uitzondering van Sibelius — allemaal in deze eeuw geboren, Lindberg zelfs in 1958. Hier hebben de jongen de ouden van de Olympus gestoten. Geen Merikanto (Aarre noch Oskar), geen Palmgrén, en zelfs niet Bernhard Henrik Crusell. Zij moeten het doen met een plaats in groter verband (*classical music*). Dat Robert Kajanus, stichter (in 1882) en internationaal befaamd dirigent van het Fins filharmonisch orkest, aanjager van het muzikaleven in de gouden tijd, die eer zelfs niet te beurt valt, vind ik een ommissie. Dit lot deelt hij overigens met Martin Wegelius, de oprichter van het Finse conservatorium, ook in 1882, een memorabel jaar. Dat van de designers alle productie uit deze eeuw is en zes van de twaalf nog min of meer actief zijn in hun vak, is iets wat verwacht kon worden, net zoals voor de hand ligt dat het jonge medium film met relatief jonge regisseurs is vertegenwoordigd.

De muziek is kennelijk dé representant van vitaal, artistiek, dynamisch, modern, Europees Finland. Het zijn de wereld rondtrekkende bassen en sopranen, de kosmopolitische jonge dirigenten en componisten, die het gezicht van hun land bepalen.

Dat Nederland en Finland nooit nauwe (culturele) betrekkingen hebben gekend, zal geen verrassing zijn. Toch — of juist daarom — is het aardig om te zien welke Nederlanders in deze Finse encyclopedie genoemd worden. Het zijn er niet veel (maar wellicht meer dan verwacht): Joan Blaeu, Kees van Dongen, Vincente [sic] van Gogh, Bernhard Haitink, Jodocus Hondius, Joannes [sic] Janssonius, Gerard de Joden [sic], Gerard Mercator, Abraham Ortelius en Adrian [sic] Veen (die overigens niet in de index staat). Een boeiende lijst, waarvan

vast niet alle namen bekend voorkomen; Veen is zelfs niet tot de Grote Winkler Prins doorgedrongen. Blaeu, Janssonius, De Jode, Mercator, Ortelius en Veen zijn allen cartografen (“made the far north known in many cartographic publications from the late 16th century ... marked a gradual improvement in the cartographic image of Finland”). Van Dongen beïnvloedde de expressionistische schilder Tyko Sallinen, wat ik belangwekkend vind, terwijl Haitink Bruckners *Te Deum* dirigeerde waar Karita Mattila in meezong, waar ik niet wakker van lig. Als we iets verder kijken komen we nog de volgende mededeling tegen in het artikel over kunst: “The late baroque continued in, among other things, the Dutch influenced work of Finland’s first woman painter, Margaretha Capsia (1682-1759)”. Zij had Nederlandse voorouders. En wat te denken van “Carl Gustaf Emil Mannerheim, whose family roots lay in the Netherlands”? Tenslotte nog de reden dat Van Gogh is opgenomen. In de eerste plaats omdat het Ateneum werk van hem bezit (er staat niet bij welk), maar in de tweede plaats — en dat is leuker — omdat Einojuhani Rautavaara een stuk heeft gecomponeerd met de naam *Vincent* (1987), dat gaat over “the agony and ecstasy of the archetypal misunderstood artist, van Gogh.” Zelfs Van Gogh wordt in Finland muziek.

Ondanks een zekere onevenwichtigheid in de behandeling van de verschillende kunsten, is het een zeer waardevol werk, dat vooral dank zij het feit dat de redactie het grotere verband boven het losse feit heeft verkozen uiteindelijk meer een leesboek dan een opzoekboek geworden is. Het is bovendien een encyclopedie die in de koffer past. De lezer moet wel onder de indruk raken, zo niet van de Finse cultuur dan toch van de manier waarop er in deze encyclopedie vorm aan is gegeven. De onvermijdelijke foutjes (Gunnar Landtman, een van de honderd, staat bijvoorbeeld niet in de index en in het artikel over de vormgever Kaj Franck wordt in de tekst gesproken over het *Kilta* servies, terwijl in het onderschrift bij de foto zonder nadere toelichting de naam *Teema* wordt gebezigd) en de onderwerpen die niet behandeld zijn (taalstrijd, Finlandisering — overschrijd ik hier de grens tussen cultuur en politiek?) doen daar niets aan af. Behalve dat ik er veel van opgestoken heb, vond ik het boeiend om te zien, dat in haar streven een beeld te geven van de vitale, expansieve, dynamische cultuur van Europees

Finland deze culturele encyclopedie op zichzelf daarvan een icoon is.

Adriaan van der Hoeven, Rijksuniversiteit Groningen

¶ Stephan Michael Schröder (Hg.). *Studienbibliographie zur Neuskandinavistik*. [Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 7] Berlin: Humboldt-Universität, 1997. 193 Pp. ISBN 3-927229-05-9. DM 29,80

Udgiveren af dette nyttige arbejdsredskab vil være i erindring som forfatter af den kyndige afhandling *Literarischer Spuk* om fantastiske fortællinger i nordisk romantik, publiceret 1994 i samme serie. Hans forord er dateret København 1997, og det grundige værk bærer præg af biblioteksstudier *on location*.

Forordet gør også rede for bogens udvalgskriterier og afgrænsninger. Blandt sidstnævnte er den mest påfaldende, at det næsten udelukkende er studiets litterære side der behandles. Faget Skandinavistik er jo uden for Norden dyrket bredt i gammelfilologisk forstand, omfattende kulturhistorie og samfundskundskab foruden sprog og litteratur. Således blev da også den tilsvarende *Studienbibliographie zur Älteren Skandinavistik* (1991) anlagt, overensstemmende med hvordan de norrøne studier drives i Skandinavien. Imidlertid er en *Studienbibliographie zur skandinavischen Landeskunde* under udarbejdelse ved det berlinske Nordeuropainstitut, hvad der reelt har medført denne adskillelse, som udgiveren beklager. Forhåbentlig vil da den kommende bibliografi tilgodese den vigtige sproglige side.

Med mindre ret gøres der i forordet undskyldning for, at der inden for det litterære felt er udskilt særlige afsnit om henholdsvis kvinde-, børne/ungdoms- og homofil litteratur. Her drejer det sig i stigende grad om selvstændige forskningsområder med egne litteraturfortegnelser, som kan risikere at drukne i mængden af overordnede fagbibliografier. Den omvendte risiko for 'ghettoisering' (s. 10) forekommer mere irrelevant. Al videnskabelig forgrening er vel begyndt som knopskydning med fare for at blive anset for kuriøse

specialiteter.

Til gengæld for denne udspecialisering, ikke alene på landområder men på emneområder, er hele faget nordisk litteraturforskning sat ind i en større ramme: den almindelige litteraturvidenskab (derimod ikke den komparative eller europæiske litteraturhistorie). Og denne bliver endda forudgået af en generel indledning om videnskabelig metode og teknik ved udformningen af studieopgaver. Mens denne sidste, i sig selv gavnlige nok, selvsagt er uden særhenblik på skandinavistik (man kunne dog i den forbindelse drøfte omfanget af forudsat kendskab til nordiske forhold, nødvendigheden af at oversætte citater, titler etc.), så er introduktionen til litteraturvidenskab og litteraturteori ligeledes udvalgt uden hensyn til skandinavisk forskningstradition eller materiale. Dette gælder både den 'allgemeine Einführung in die Literaturwissenschaft' (s. 18) og de senere anbragte 'Einführungen in die Literaturtheorie' (s. 66). Derimod rummer afdelingerne med teoretiske antologier og applikationer (s. 68, 69) samt enkeltmetoder (s. 71) visse bidrag fra Norden, ligesom analyseafsnittet (s. 90). De to her medtagne norske arbejder om episke og lyriske strukturer kaldes udtrykkeligt interessante på grund af deres eksempelmateriale (s. 91, 96), men det havde været muligt at anføre adskillige tilsvarende danske og svenske analysesamlinger, som både ville være metodisk og stofmæssigt oplysende for tyske studerende. På lignende måde kunne man blandt de litterære leksika savne firebindsværket *Gyldendals litteraturleksikon* eller Politikens danske opslagsbøger, når dog den kortfattede *Litteraturhåndbogen* er medtaget og kaldes "vor allem durch seinen Bezug auf dänische Beispiele interessant" (s. 134).

Tendensen til at favorisere den tysksprogede faglitteratur forsvares i forordet med det 'realistiske princip', at den forefindes i praksis på bibliotekerne og i boghandelen — altså i flere betydninger er lettere tilgængelig. Men det indrømmes også, at tyske perspektiver eller forskningsresultater fra germanistisk litteraturvidenskab derved ukritisk kan blive overført til nordistikken.

Problemet følger med, når der inddrages teologiske, mytologiske, filosofiske, videnskabsteoretiske og mentalitetshistoriske håndbøger fra de tysksprogede områder. Ikke alene er de uden reference til nordiske forhold, men om en katolsk encyclopædi siges det udtrykkeligt, at

kommentaren til 2. vatikanske koncil, som fylder flere af bindene, er af mindre interesse for skandinavister (s. 136). Af større interesse ville det vel være at se filosofi og videnskabsteori, såvel som psykologi og andre til litteraturstudiet grænsende videnskaber, udformet i Nordens lande og indlejret som strømninger i deres kultur. Den kristne religion er universel, men de former den har antaget inden for svenske og norske missions-retninger, i Grundtvigske eller Kierkegaardske varianter er af direkte både kulturel og litterær betydning.

Den sidste kategori af publikationer, som bogen omfatter, er de rene bogfortegnelser: dels de generelle, dels specialbibliografiene vedrørende litteraturfaget. Her er de lidt inkonsekvent skilt ad, således at de sidstnævnte er anbragt midt inde i hovedafsnittet om 'Literaturwissenschaft' (s. 59), mens de førstnævnte udgør det sidste større afsnit. Afslutningsvis opregnes fagtidsskrifter og kongresbetretninger, og der anføres de biblioteker i Tyskland, Schweiz og Østrig der er specialiseret i Skandinavistik, foruden nationalbibliotekerne i de nordiske hovedstæder og de såkaldte litteratureksportorganisationer sammesteds. Alle indførsler bliver annoteret knapt, men væsentligt og sagligt.

Som helhed betragtet er det en imponerende sagkyndig indsats af de tolv navngivne medarbejdere foruden udgiveren selv. Der er tillige taget højde for den tiltagende digitalisering af materialet. Naturligvis kan der rettes småindvendinger, og da forordskriverne ligefrem beder om at blive gjort opmærksom på fejl eller mangler, skal enkelte sådanne påpeges.

Side 43: nr. 94 Kari Skjønberg er som anført forældet og bør erstattes af G. Klingberg, *Barnlitteraturforskning*, Stockholm 1972 (med bibliografi).

Side 56: nr. 146-47 er værker om mandlig homoseksualitet, som kun strejfer fænomenet hos de skønlitterære forfattere. Det vil svare til at medtage bøger om historie, kunst, topografi etc., som blot tangerer litterære behandlinger af disse emner. Anderledes relevante er de følgende numre 148-49.

Side 119: Fællesregistret i *Dansk biografisk leksikon*s afsluttende bind er misvisende karakteriseret. Det omfatter forgængerne Bricka 1887-1905, *Dansk biografisk Haandleksikon* (1920-26) og

Engelstoft-Dahl (1933-44) foruden den foreliggende 3. udgave.

Side 124: Her kunne som antydnet ovenfor nogle af Politikens danske håndbøger være medtaget, nemlig *Nordisk litteratur før 1914* (1975) med fortegnelser over litteraturhistoriske oversigtsværker, bibliografier og forfatterleksika samt referat af skønlitterære hovedværker; *Danske og udenlandske bogtitler efter 1914* (1977); *Vor tids Hvem skrev hvad. Referatbind* (1971) med handlingsreferater af danske og udenlandske hovedværker efter 1914. Indholdsreferater er ganske vist en æselsbro, men *Kindler* er dog medtaget!

Side 134: Som ligeledes omtalt før kunne *Gyldendals litteraturlæksikon I-IV* (1974) være optaget som dansk sidestykke til Aarnes (412) og *Svenskt litteraturlæksikon* (380).

Side 142: I forlængelse af Munch-Petersens almene bibliografier (430, 434) bør sættes sammes endnu vigtigere specialbibliografi *Nordisk litteraturvidenskab — håndbog til informationssøgning* (Nordinfo publ. 25, Helsingfors 1993).

Smst.: Under stikordet 'Rezeption' savnes R. Fallenstein und C. Hennig, *Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1870-1914* (1977), fortsættelse 1915-1980 (I-II 1988).

Side 158: I fortsættelse af svensk dramaregistrering op til 1962 kan anføres H. Kettner, *Dramatik tryckt på svenska 1963-72* (1986) og G. Lundin, *Dramatik på svenska 1973-79* (1988), 1980-87 (s.å.), 1988- (1989-).

Mogens Brøndsted, Odense Universitet

¶ Stephan Michael Schröder. *Literarischer Spuk. Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus*. Berlin: Freie Universität Berlin, 1994. [=Berliner Beiträge zur Skandinavistik Bd. 5]. 681 Pp. ISBN 3-927229-03-2. DM 78,- [Med en svensk sammenfatning og bibliografier]

¶ Gitte Mose. *Den endeløse historie*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1996. 208 Pp. ISBN 87-7838-147-9. DKK [Med resumé og abstract på engelsk]

Der er gået lang tid inden Ib Johansens pionerarbejde om nordisk fantastisk skønlitteratur, *Sfinksens forvandlinger* fra 1986 blev fulgt op, men inden for en forholdsvis kort tidsramme er der så udkommet to værker der begge blotlægger fantastisk-forskningens grundlæggende problemer. For den enes vedkommende må man sige at en væsentlig del af disse problemer er blevet skaffet af vejen på grund af gedigen humanistisk grundforskning. For den anden gælder, at eklektiske læsninger har givet nogle spændende læsninger, men undviger at besvarer de spørgsmål som den fantastiske litteratur stiller til dem der studerer den.

Schröder begynder sin udførlige gennemgang af sekundærlitteraturen med at slå fast, at der indtil videre har manglet en begrebsbestemmelse af hvad 'det fantastiske' egentlig indeholder. Denne teoretiske svaghed, giver sig bl.a. udtryk i, at der i forskningen oftest bliver knyttet an til en slags common-sense enighed: en tekst tilhører den fantastiske litteratur eftersom den har været recipieret og anoniseret på den facon i forvejen. Dette princip betegner Schröder, som videnskabs teoretisk receptiv-applikativ fremgangsmåde (s. 10).

En af de interessante landvindinger som Schröders bog præsenterer er, at der faktisk eksisterer et større, mere eller mindre skjult, reservoir af fantastisk litteratur uden for den skønlitterære kanon. Og det projekt som *Literarischer Spuk* så overbevisende og med stor sikkerhed fremstiller er forfatterens 'literaturgeschichtliche Schürfarbeit' (s. 11).

Med hensyn til Gitte Moses teoretiske udgangspunkter, må man holde i øjne, at hendes projekt er en ph.d.-afhandling er derfor er sammenligningen af Moses spinkle teoretiske arbejde med Schröders

teoretiske grundforskning en skæv og uærlig sammenligning. Men selvom man tager dette forbehold med i sine betragtninger, er der efter min mening snarere tale om teoretiske læsefrugter end om resultat af teoretiske refleksioner. Hvordan kan det ellers være, at enkelte komplet obskure og irrelevante kilder bliver fremhævet, mens et par teoretiske hovedkilder kun bliver antydet i forbigående eller sågar helt forties.

Derudover kan man stille visse kritiske spørgsmålstejn ved Moses tekstgrundlag. Selvfølgelig er det et scoop, at lade det tidsrum, som hun vil beskæftige sig med, begynder med Poul Vads *Kattens Anatomí* (1987). Men det spørgsmål som man kunne stille, nemlig om bogen i grunden passer inden for den genrededefinition som hun arbejder med, forsvinder lige så stille. Selvsagt kan man sige, at denne uafklarethed skyldes hele genrebetegnelseens fundamnetale teoretiske svaghed, men hvor Schröder tør stille den og spytter i knytnæverne for at fravriste det vrangvillige begreb en vis form for klarhed, så skøjter Mose lige så stille hen over den. Og i tilfælde af Vads roman er det klart at man med lige så stor rette kan hævde at bogen er en grotesk realistisk tekst, som en fantastisk, med mindre man altså synes at alt er lige fedt.

Fælles er Schröder og Mose om deres interesse for Tzvetan Todorovs begreb 'tøven' (hésitation) (SMS s. 67), d.v.s., læserens følelsesmæssige påvirkning under læsprocessen (respons).

Hvis man må udsætte noget på Schröders imponerende arbejde, så er det at han kun i begrænset omfang har haft øjnene op for de humoristiske aspekter ved den fantastiske litteratur. Men det er kun en underordnet detalje, det det drejer sig om er, at vi omsider har fået en bog som al fremtidig forskning i den nordiske fantastiske litteratur er nødt til at tage afsæt i — også i Norden!

Henk van der Liet, Rijksuniversiteit Groningen

¶ Mette Winge. *Fortiden som spejl. Om danske historiske romaner*. 150 Pp. København: Samleren, 1997. ISBN 87-568-1418-6. Pris: DKK 168,-

Start

Jytte Kronig, Zuidlaarderveen