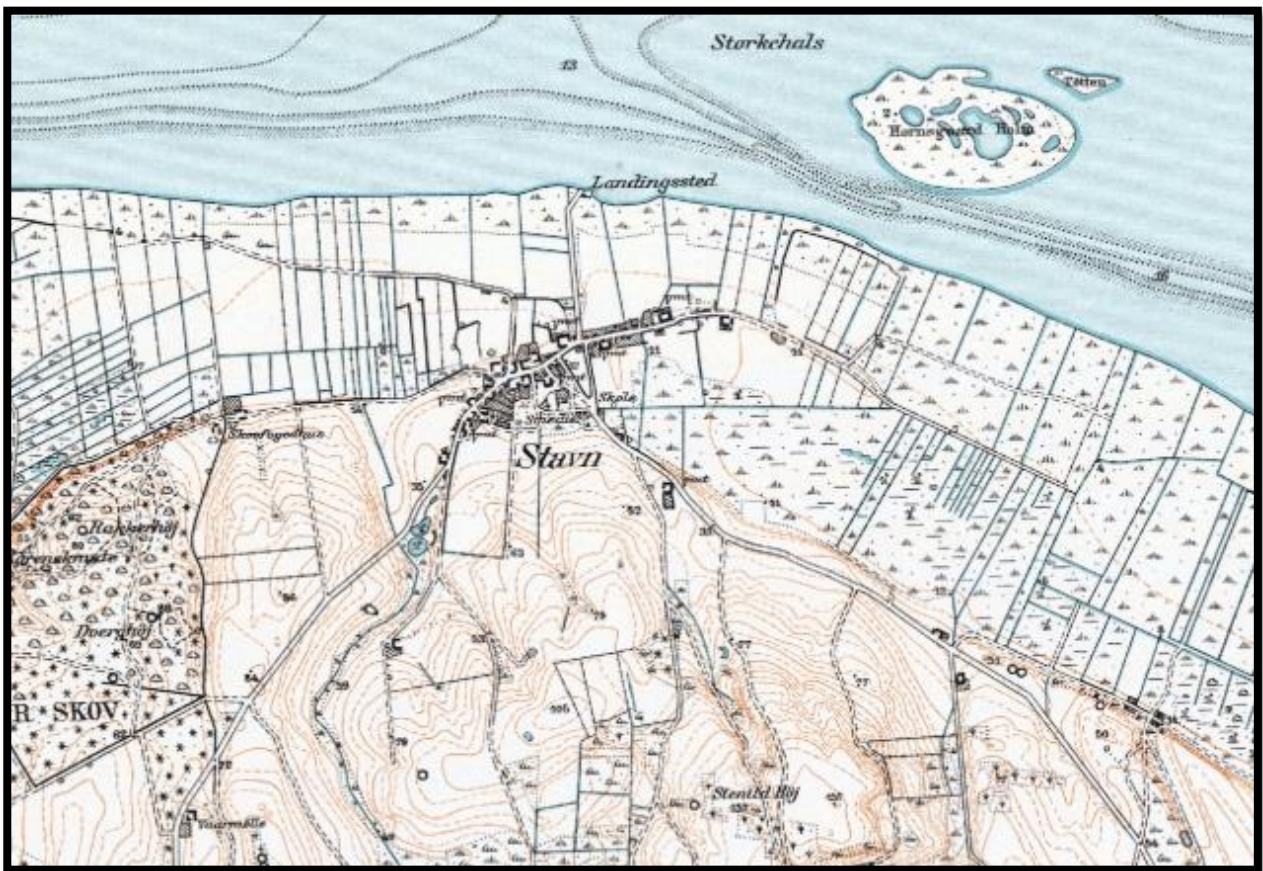


# Bestsellerisme og litterær kvalitet

En analyse af Jens Smærup Sørensens *Mærkedage*



Maja Helbo Sørensen & Louise Thomsen Kristensen

9. semester, Dansk

Aalborg Universitet

## Indholdsfortegnelse

Indledning .....	2
Bestselleren .....	4
Litterær kvalitet.....	7
Den litterære institution .....	10
Arena og Gyldendal .....	10
Anmeldelser og priser .....	13
Slægt og hjemstavn .....	15
En historie i fragmenter.....	20
En fortælling mellem flere bevidstheder.....	23
En mangfoldig stil.....	26
Humor .....	29
Metafiktion.....	30
Konklusion.....	34
Kildeliste .....	37

## Indledning

”[Litteraturen] kan gøre verden oplevelig som større og dybere og mangfoldigere end man lige havde regnet med den var, og den kan få én selv til at opleve sig som talløse andre, og den kan på mange andre måder åbne, udvide, sprænge og tilintetgøre alle gængse koncepter” (Sørensen 2004: 11). Således omtaler Jens Smærup Sørensen litteraturens funktion, og han tydeliggør ved brugen af de mange adjektiver, at litteratur er noget særligt. Med denne udtalelse placerer Sørensen sig i et felt med mange andre, der har en holdning til, hvad litteratur skal kunne. Disse holdninger kommer blandt andet til udtryk i en dikotomi mellem populærlitteratur og finlitteratur forstået som litteratur, der henvender sig til en bred henholdsvis smal læserskare, idet de ofte opfattes som havende et kommercielt henholdsvis kunstnerisk sigte.

Lars Handesten tilstræber med sit værk *Bestsellere – En litteratur- og kulturhistorie om de mest solgte bøger i Danmark* (2014) at mindske skellet mellem den såkaldte smalle litteratur og masselitteratur ved at sætte fokus på bestselleren, som ifølge Handesten refererer til kvantitative og ikke kvalitative vurderingskriterier. Han påpeger i denne forbindelse, at bestsellere har været og fortsat er i miskredit hos den litterære kritik, fordi bestsellere blandt andet opfattes som konforme og kontrasterer æstetiske værdier (Handesten 2014: 14f, 51). Vores antagelse er i modsætning til denne opfattelse, at bestsellere er et mangfoldigt felt, og at sådanne derfor ikke per definition mangler litterær kvalitet, hvorfor vi af samme grund finder bestsellere interessante som studiegenstand.

Vi har med afsæt i dikotomien mellem populærlitteratur og finlitteratur valgt at behandle Sørensens bestseller *Mærkedage* (2007), idet vi finder hans skifte fra i mange år at have produceret bøger til en smal læserskare til at opnå bestsellerstatus med *Mærkedage* interessant. Værket følger slægterne på gårdene Kristiansminde samt Bisgaard i den himmerlandske by Staun og tager udgangspunkt i tre mærkedage: en konfirmation i 1934, et sølvbryllup i 1967 og en tresårsdag i 2003. Gennem opbrudte fortællinger og skiftende synsvinkler tegnes et billede af en bondekultur i opløsning som en konsekvens af tidens udvikling mod et industrialiseret og globalt samfund (Sørensen 2007)<sup>1</sup>.

I nærværende projekt vil vi undersøge, hvordan *Mærkedage* appellerer til et bredt publikum, og hvilke litterære kvaliteter der synes at eksistere i værket. Indledningsvist behandles teorierne vedrørende bestseller og litterær kvalitet, hvoraf afgrænsningen af bestseller tager udgangspunkt i Handestens teori suppleret med teorier af blandt andre Clive Bloom, mens litterær kvalitet defineres af Erik Bjerck Hagen og David Favrholt. Efterfølgende placeres Sørensen og *Mærkedage* inden for den litterære institution, idet det giver et perspektiv på, hvilken indflydelse den litterære institution har

---

<sup>1</sup> Efterfølgende henvisninger til *Mærkedage* refereres blot med sidetal.

haft på værkets bestsellerstatus og Sørensen's forfatterskab. Den videre værkanalyse inddrager den præsenterede teori med henblik på at undersøge, hvorvidt og hvordan *Mærkedage* som bestseller indeholder litterær kvalitet.

## Bestselleren

Der er bred enighed hos dem, der arbejder med bestselleren, om, at det er vanskeligt at definere begrebet entydigt. Handesten skriver, at "[e]n bestseller er en bog, som opnår ekstraordinært høje salgstal over en relativ kort periode", og han opfatter således tidsfaktoren som et centralt, om end også noget relativt parameter i bedømmelsen af bestsellere (Handesten 2014: 21). Bloom opfatter teoretisk set bestselleren som et fiktionsværk solgt i mange eksemplarer til mange mennesker over en vis periode, men han tilføjer, at svaret i praksis er ekstremt komplekst, da aspekter som typen af enheder (hardback, paperback, serialisering), tidspunkt for udgivelse, pris med flere udfordrer en entydig forståelse (Bloom 2008: 28).

Trods vanskeligheden ved en entydig definition er det sammenfaldende for de forskellige bud, at bestselleren opfattes som et værk, der er succesfuldt i forhold til at nå bredt ud, og Robert Escarpit opregner tre typer succeser inden for bogudgivelser, som er henholdsvis *fast-seller*, *steady-seller* og *best-seller*. Fast-sellers "very rapidly achieve high sales, pay for themselves within a few weeks and then gradually drift into oblivion without there being any need to tie up fresh capital for reprints" (Escarpit 1966: 116). Et eksempel på denne type kunne være visse af de for tiden mange krimiudgivelser, som får en kortvarig succes, men som forsvinder fra læsernes bevidsthed relativt hurtigt, når de er læst, og næste krimi udgives. Escarpit opfatter steady-sellers som succeser,

[which] start slowly but evenly and their sales are subject only to seasonal variations occasioned by holidays, the beginning of the school year, literary prizes, gift seasons, etc. These books pay for themselves over a period of months or even years, but their enduring popularity enables the publisher to reinvest his capital several times over without any danger (ibid.).

Denne type kan eksemplificeres med Johannes V. Jensens roman *Kongens fald* (1900), som ifølge Handesten tog over ti år at få solgt i første oplag (Handesten 2014: 21), men fortsat bliver genoptrykt i kraft af dens klassikerstatus, hvorfor den fortløbende bliver købt og læst af eksempelvis studerende.

Mellem fast-seller og steady-seller placerer bestsellere sig, som ifølge Escarpit udgør den mest spektakulære type succes, "since they combine both sorts of sales – beginning as fast-sellers, they end up as steady-sellers" (Escarpit 1966: 116). Escarpit plæderer således for, at bestselleren ikke er defineret ud fra antallet af solgte eksemplarer, men snarere af salgsmønsteret, som har et indledende peak efterfulgt af en aftagende, stabil periode (ibid.: 119). Af danske bestsellere kan der nævnes Jakob

Ejersbos roman *Nordkraft* (2002), som i udgivelsesåret vandt De Gyldne Laurbær (Boghandlerklubben u.å.) og dermed tiltrak sig megen opmærksomhed, og som siden er blevet filmatiseret og dramatiseret og fortsat bliver læst af mange.

Handesten påpeger, at bestselleren og populærlitteratur har været og fortsat er i miskredit hos den intellektuelle kritik, og at bestsellerforfattere både er feterede og foragtede for deres succes, som gør deres placering i det kulturelle hierarki tvetydig: ”Deres bøgers kvantitative udbredelse kan ikke betvivles, mens deres ideologiske indflydelse og kunstneriske format kan og er blevet det igen og igen” (Handesten 2014: 51f). Bloom mener imidlertid, at kategoriseringen intellektuel/ikke-intellektuel, populær/seriøs og underholdning/undervisning på bestsellerniveau ikke er holdbar, da både populærfiktion og seriøs fiktion er at finde inden for bestsellere (Bloom 2008: 3). Bloom optegner således en dikotomi mellem populærfiktion og seriøs fiktion som forskellige typer litteratur inden for bestselleruniverset, og disse er sprogligt præget af en neutralisering og usynliggørelse af stilen henholdsvis en fremhævnings og fetichering af samme. Han ser ligeledes en tendens til, at populærfiktion fremhæver objekter og begivenheder i højere grad end psykologisk karakteristik, og at karaktererne følgelig bliver symbiotisk associeret med de ting, de ejer, som udgør en substitution for indre karakteristik (ibid.: 43). Han skelner desuden mellem bestsellere og populærfiktion, som han beskriver med ordene: ”a study of popular literature is a broader concept than the narrow one of the bestseller and covers a wide range of ideological [...] areas of which the bestseller is only one acute example” (ibid.: 39). Han uddyber, at populærfiktion er udpræget kommercielt orienteret, og at den aspirerer til bestsellerisme ved at benytte succesfulde genreprototyper (ibid.).

Netop genrer i bestsellere har været præget af en konstans op gennem det 20. århundrede, og Handesten bemærker, at det i fiktionslitteraturen er historiske romaner, slægtsromaner, krimi- og spændingsbøger samt kærlighedshistorier, der udgør en rød tråd på bestsellerlisterne nationalt såvel som internationalt, samt at der er en overvægt af danske titler på danske bestsellerlister (Handesten 2014: 32, 39; Handesten 2016). Refererende til Erik Skyum-Nielsens optegnelse af ingredienser i 80'ernes bestsellere peger Handesten desuden på, at det generelt gælder for bestselleren, at den ”skal have et aktuelt emne [...]; form og indhold skal korrespondere med den traditionelle underholdningslitteratur [trivillitteratur]; den skal rumme en tabuoverskridelse; den skal tilbyde identifikation og eksotisk flugt, og så skal den være helt igennem professionelt skrevet” (Handesten 2014: 31). Han påpeger videre, at der er en tendens til, at bøgernes længde influerer salget; jo længere bøgerne er, jo bedre sælger de, hvilket ifølge ham hænger sammen med, at ”romanerne danner universer, som læseren kan være i i længere tid ad gangen og bliver fortrolig med” (ibid.: 32). I forlængelse af dette

anskuer han, at bestsellere ofte indeholder fortællinger med et episk forløb, og han benytter i den forbindelse Peter Brooks' begreb om *narrativt begær*, hvor "læserens begær efter mening og sammenhæng virker som en stadig drivkraft i læsningen" (ibid.: 43f). Han uddyber, at den narrativt baserede litteratur er i miskredit hos litterater, men at det hos de store læserskarer netop er plottet, som vægtes højt i fiktion (ibid.: 44).

Bestsellerlisternes troværdighed har været til diskussion, "idet man har spurgt til boghandlernes interesse i at booste de bøger, som de har købt ind af og derfor har en særlig interesse i at få på bestsellerlisten for at stimulere salget" (Handesten 2014: 61). De er desuden præget af en ufuldstændighed og forskelligartethed, som gør, at de ifølge Handesten umiddelbart ikke kan anvendes som boghistorisk kildemateriale, men snarere som en indikation på, hvilke bøger der har solgt godt. Listerne er endvidere kun baseret på salgstal fra boghandlere og ikke på, hvordan de er blevet oplevet og brugt, eller om bøgerne reelt er blevet læst, og bestsellerlisterne siger således ikke noget om den funktion, bestselleren har for læseren, eller hvilken samfundsmæssig rolle den spiller (ibid.: 42, 59-63).

Om bestsellerens funktion bemærker Handesten, at der ikke blot er én; forskellige bøger imødekommer forskellige behov, og en skelnen mellem skønlitteratur og faglitteratur som henholdsvis oplevelse og oplysning er ikke nødvendigvis anvendelig i alle sammenhænge. Han eksemplificerer blandt andet dette med *Mærkedage*, som foruden at underholde også kan siges at oplyse om historiske forhold (Handesten 2014: 43). Han ser ligeledes litteraturens funktion som en slags flugt fra hverdagen, og genrelitteratur, der følger faste skabeloner, giver læseren en sikkerhed, "idet de lever op til hans forventninger og ikke sætter hans litterære kompetence på spil" (ibid.: 45). Handesten opfatter ikke nødvendigvis denne genrelitteratur som ren kiosk- og trivallitteratur, "men den rummer de samme kvaliteter af forudsigelighed, bekræftelse og begrænset variation" (ibid.).

Som det ses af ovenstående, er der mange forskellige bud på, hvordan bestselleren kan teoretiseres, men en fællesnævner for disse synes at være vanskeligheden ved at specificere, hvornår der præcist er tale om en bestseller. Dette kan ses på baggrund af, at teorierne er præget af en vis relativitet, og der gives eksempelvis ikke en entydig beskrivelse af tidshorisont, samt hvor mange solgte eksemplarer, oplag og udgaver, der skal til, før der reelt er tale om en bestseller. Handesten behandler også dette ved at sige, at salgstal er relative, og at det ikke er det samme i eksempelvis USA og Danmark eller til forskellig tid (Handesten 2014: 22). Der er ligeledes en høj grad af uforudsigelighed forbundet med bestsellere, og der er således flere eksempler på bestsellere, som ikke forekommer at følge de karakteristika, der ovenfor er opregnet. En udgivelse som Yahya Hassans digtsamling *Yahya*

*Hassan* (2013) er et eksempel på en bestseller, der hverken er episk prosa eller kan kategoriseres som en af de fremtrædende genrer inden for bestsellerlitteratur, men som alligevel har solgt i massevis af eksemplarer. Det er således muligt at optegne nogle tendenser inden for bestselleren, men disse er præget af en relativitet, som udelukker entydige definitioner.

## Litterær kvalitet

Ligesom der for bestselleren eksisterer flere definitioner, er litterær kvalitet såvel som kvalitet i kunst generelt blevet diskuteret i forhold til, hvad kvalitet er, og hvordan det kommer til udtryk. En gængs opfattelse er, at litterær kvalitet ikke kan defineres entydigt, men at man ikke er i tvivl om, når et værk har kvalitet. Ifølge Atle Kittang er kvalitet en påviselig egenskab ved et objekt, som i udgangspunktet ikke handler om, hvorvidt noget er godt eller dårligt, hvorfor ordet kvalitet grundlæggende set er neutralt, om end der er en tendens til, at kvalitet forstås som en positiv værdidom. Kittang påpeger, at der er en udfordring ved at tale om kvalitet som noget alment, i kraft af at der altid, i mere eller mindre grad, vil indgå en subjektiv vurdering, som medfører et paradoks: en subjektiv følelse, der imidlertid påberåber sig almen gyldighed (Kittang 2012: 421, 423).

Vi har derfor valgt to teorier inden for litteraturkritik henholdsvis æstetisk filosofi, der på hver sin måde belyser dette paradoks, og som begge forsøger ikke blot at definere kunstværker og litterær værdi, men også at skabe en måde, hvorpå man kan måle den litterære kvalitet. Dette kommer hos Hagen til udtryk i syv kvalitetssymptomer (Hagen 2004: 25), mens det for Favrholt bestemmes inden for 10 parametre (Favrholt 2000: 116)<sup>2</sup>. Man kan se Hagen og Favrholt's teorier som forsøg på at operationalisere kvalitetsbegrebet på en måde, som ifølge Favrholt gør det muligt at skabe et fælles udgangspunkt for at kunne italesætte æstetiske oplevelser såsom litterær kvalitet (ibid.). Ifølge Hagen kan litterær kvalitet aldrig være objektiv eller endelig bevisbar (Hagen 2004: 31), og han definerer således litterær kvalitet som ”en ideell interaksjon mellom det subjektive og objektive. Litterær kvalitet er noe som verken er utenfor oss eller inne i oss, men en hendelse vi *deltar* i og er en del af – sammen med bøkene og forfatterne, men også sammen med andre læsere” (ibid.: 25).

Kvalitetssymptomerne hos Hagen viser sig som eksterne eller interne i forhold til det litterære værk, i kraft af at nogle af symptomerne omhandler læserens reaktioner, mens andre omhandler værkets indholdsside. Udvalgte symptomer skitseres kort her: 1) Fysiske reaktioner, der kommer til udtryk som æstetisk velvære eller misfornøjelse. Litterær kvalitet opleves således som en bestemt følelse

---

<sup>2</sup> Vi har udvalgt de symptomer og parametre, som vi finder relevante for vores analyse og udeladt dem, som enten overlapper hinanden eller går ud over dette projekts fokus.



i maven. 2) Andet symptom angår evnen til at kunne beskrive kvalitetsfølelsen: ”*Det verket er godt som lar sig beskrive som godt*” (Hagen 2004: 27). 3) Det tredje symptom vedrører overensstemmelse med andres vurderinger. Det er ikke nok med ens egen subjektive holdning, hvorfor Hagen mener, at det i vurderingen af et værk er nødvendigt at sammenligne og rådføre sig med andres holdninger. 4) Det fjerde symptom omhandler et værks genlæselighed; at værket kan genlæses og bliver bedre for hver gang, er et vigtigt symptom, ifølge Hagen. 5) Det femte symptom omhandler de sproglige kvaliteter, idet vi læser litteratur for at få sprogoplevelser og sprogferinger. Hagen påpeger, at det er de sproglige kvaliteter, der gør, at et givent værk kan huskes selv efter mange år: ”Dersom vi er enge- stelige for å gå glipp av et eneste ord eller en eneste betydningsvalør i en bok, taler alt for at den er god og litterær på den rette måten” (ibid.: 30). 6) Det sidste symptom er opsummerende og beskriver, at eminent litteratur indeholder en dobbelthed i form af på den ene side noget, der er anderledes og mægtigere end os selv ved den særlige måde, værket er skrevet på, og på den anden side noget, der giver en følelse af, at værket henvender sig specielt og intimt til den enkelte læser (ibid.: 26-30).

Som supplement til Hagens teori inddrages Favrhholdts parameter-teori; hvor Hagen primært vægter det værkeksterne, fokuserer Favrhholdt udelukkende på det værkinterne. Det gælder for parameter-teorien, at man ved karakteriseringen af et kunstværk kan klarlægge forskellige træk eller aspekter ved det, som ifølge Favrhholdt sædvanligvis er træk ved ethvert kunstværk, hvorfor vurderingen af et værk må sættes op imod eller i relation til vurderingen af andre værker. Parametrene kan således forekomme i forskellige styrkegrader, og de skal ikke alle nødvendigvis have optimal styrkegrad, for at noget kan karakteriseres som et kunstværk (Favrhholdt 2000: 120f, 126).

Parametrene er som følger: 1) Integration, hvor hver del er medbestemmende for vores oplevelse af helheden; intet er tilfældigt, idet det gode værk er helstøbt. 2) Komplexiteten i et værk har stor indflydelse på vores oplevelse af det, særligt hvis kompleksiteten er integreret. 3) Den store tekniske kunnen træder ikke frem i værket, men formidler tværtimod oplevelsen ved at være usynlig. Et kunstværk skal således være stilrent. 4) Personpræg, hvilket refererer til, at modtageren kan erkende det bevidste arbejde, der ligger i værkets udformning. Dette kan inden for skønlitteratur komme til udtryk i de tanker og følelser, forfatteren lægger i sit værk. 5) Det gode værk indeholder en intellektuel appel, som her refererer til det idémæssige indhold, man kan finde i romaner, hvor sproget er meningsbærende. 6) Det gode kunstværk er ikke nødvendigvis smukt i traditionel forstand, men kan også indeholde andre suggestive kvaliteter. Det frastødende eller hæslelige i et værk kan forekomme appellerende, hvis det teknisk set er godt og repræsenterer sit emne på en god måde. Det kan tænkes, at nogle

litterære værker er ubehagelig læsning, men grundet kompleksitet og god teknik regnes de for skønlitteratur på et højt niveau (Favrholdt 2000: 125-133).

Teoriene, som præsenteret ovenfor, viser på hver sin måde, at diskussionen om kvalitet er vanskelig. Vanskeligheden består blandt andet i spændingen mellem at vurdere kvalitet ud fra en subjektiv henholdsvis objektiv vinkel, og hvorvidt kvaliteten skal komme til udtryk inden for eller uden for værket. Vi har beskrevet Hagens teori som hovedsagelig værkekstern, men den indeholder samtidig nogle værkinterne symptomer, som bliver problematisk for teorien i det samlede billede. Generelt består problematikken i en spænding mellem individuel relativitet og overindividuel normativitet. På den ene side vurderes litterær kvalitet blandt andet ud fra fysiske reaktioner, hvilket i sig selv kan være problematisk, idet disse varierer fra person til person og dermed ikke er fast definerbare, hvorfor dette symptom er præget af en individuel relativitet. På den anden side beskriver Hagen, at en bogs sproglige kvaliteter kan være gode og litterære på den 'rigtige måde', hvormed han tager afstand fra den individuelle relativitet, idet han henviser til mere normative principper.

Parameterteoriens værkinterne karakter forekommer ikke at tage hensyn til den individuelle relativitet, og den hviler i udpræget grad på nykritiske idealer. Nykritikken er centreret omkring en forestilling om det autonome litterære værk anskuet som en strukturel enhed, der fungerer uafhængigt af kontekst (Lønneker et al. 2012: 432f). Vurdering af kvalitet er således inden for nykritikken og parameterteorien forbeholdt en afsøgning af værket selv, men kvalitet forekommer også at kunne aflæses i kontekster såsom anmeldelser; modtager et værk gode anmeldelser af prominente kritikere, synes der ofte at være en relativ enighed om værkets kvalitet, hvorfor anmeldelser er medskabende i at konstituere et værk som godt. Ved at undlade eksterne kriterier i kvalitetsvurderingen, underkender parameterteorien således, at kvalitet påvirkes af et værks kontekster i bred forstand.

De værker, som kan opfylde alle Favrhholdts parametre, tenderer mod bestemte typer, der tilstræber en organisk enhed, hvilket kan anses som problematisk, idet han hermed synes at udelukke værker, som gør opmærksom på eksempelvis deres kompleksitet. Selvom Favrhholdt tager højde for, at alle værker ikke nødvendigvis skal have optimal styrkegrad i alle parametre for at indeholde litterær kvalitet, udtrykker han, at litterær kvalitet i højere grad er tilstede i de værker, der er stilrene, og hvor kompleksiteten er integreret. Dette kan medføre en skævvridning i vurderingen af værker, som intentionelt bryder med parametrene, men som på trods af dette fremstår helstøbte på deres egne præmisser.

Det gælder både for Hagen og Favrholt, at de synes at vægte finlitteratur, om end Hagen mener, at litterær kvalitet også findes i populærlitteratur, i kraft af at de populære genrer for længst har etableret sine egne klassikere og sine egne standarder (Hagen 2004: 15). Alligevel refererer og behandler Hagen i sin teori i høj grad værker inden for finlitteratur, når han giver eksempler på litterær kvalitet. Hos Favrholt kommer hans afstandtagen til populærlitteratur til udtryk i en sammenligning mellem anti-kunst forstået som ready-mades og trivallitteratur (Favrholt 2000: 80), hvormed trivallitteratur i hans optik ikke kan opfattes som kunst. Dette understøtter Handestens pointe om, at vurderingen af litterær kvalitet ofte foregår inden for den æstetiske kritik, hvorfor der kan opstå et modsætningsforhold mellem litterær kvalitet og bestsellere forstået som populærlitteratur (Handesten 2014: 49).

## Den litterære institution

Ifølge Favrholt er den litterære institution karakteriseret ved, at der er nogle forfattere, som skriver værker, der udgives af forlag, og som anmeldes af særlige litteraturanmeldere og købes af læsere. Til denne institution hører også biblioteksvæsenet samt alle de komitéer, der uddeler litterære priser, herunder Kulturministeriet, som yder en lang række forfattere en livsvarig understøttelse (Favrholt 2000: 98), og som derfor ikke må underkendes i vurderingen af et værks litterære kvalitet. I nærværende afsnit behandles Sørensens forhold til den litterære institution med fokus på forlag, anmeldelser, litterære priser og hans virke inden for Det Danske Akademi.

## Arena og Gyldendal

Ifølge Johan Svedjedal opstår litteratur i et skabende samspil mellem forfattere og forlæggere, hvorfor forlag har en ikke uvæsentlig indflydelse på det endelige værk. Han påpeger, at forlag på forskellig vis har fokus på kulturelle og kommercielle hensyn, og at forlag, som arbejder med kvalitetsudgivelser, må kunne vente længe på sit økonomiske afkast i modsætning til kommercielle forlag. Derfor ser man også en forskel på forlagspåvirkningen, som er tydeligst inden for populærlitteraturen, hvor særligt bestsellere har gennemgået forlagsbearbejdning (Svedjedal 2010: 132f, 136). Svedjedals bemærkninger om forfattere og forlæggere er interessant i forbindelse med Sørensen og *Mærkedage*, idet Sørensen har udgivet smal litteratur på Forlaget Arena i mange år og efterfølgende er flyttet til Gyldendal, hvor *Mærkedage* er udgivet og har opnået bestsellerstatus.

Sørensen debuterede i 1971 med digtsamlingen *Udvikling til fremtiden* på Gyldendal, men flyttede efter ganske kort tid over til Arena grundet uoverensstemmelser mellem ham og Gyldendal ved udgivelse af hans første roman *At ende som eneboer* (1972). Siden 1972 og frem til opløsningen af

Arena i 1988 udgav Sørensen alle sine værker her<sup>3</sup>. Herefter vendte han tilbage til Gyldendal, hvor *Mærkedage* som nævnt er blevet udgivet. Ifølge Anders Juhl Rasmussen solgte Sørensens bøger udgivet på Arena sjældent hele førsteoplaget på trods af litterære priser og gennemgående fine anmeldelser. Rasmussen påpeger, at dette dog kan skyldes, at man som forfatter hos Arena ikke gik på kompromis med sine æstetiske idealer, og værkerne nåede derfor sjældent ud til et bredere publikum (Rasmussen 2012: 191). Dette er sandsynligvis én af grundene til, at der gik lang tid, før Sørensen oplevede et egentlig gennembrud til en bred læserskare.

*Mærkedage* er trykt i over 100.000 eksemplarer (Skyum-Nielsen 2012) og er udkommet i flere udgaver og oplag både som hardback og den billigere version paperback, hvorfor dette værk adskiller sig fra flere af Sørensens andre værker. Ifølge Handesten gik salget af bogen en smule trægt i starten, men efter at værket havde modtaget flere priser, opnåede den status som bestseller i 2008 (Handesten 2014: 26). Med Escarpits begreber kan *Mærkedage* således betegnes som en bestseller; selvom værket i begyndelsen ikke oplevede et peak, fik det efter relativ kort tid et 'forsinket' peak med høje salgstal efterfulgt af en aftagende, stabil periode med flere genoptryk.

Sørensens forfatterskab synes i høj grad at være influeret af hans virke i Arena og Gyldendal i kraft af deres fokus på smal henholdsvis kommerciel litteratur<sup>4</sup>. Forlagenes forskelligheder kommer jævnfør Rasmussen blandt andet til udtryk ved, at Arena i modsætning til Gyldendal var mere åben over for den eksperimenterende modernisme, hvilket havde indflydelse på Arenas forfattere og deres værker, der i høj grad udgjordes af mere eksperimenterende former (Rasmussen 2012: 34). Et eksempel på forskellen mellem de to forlag viser sig desuden i deres kontrasterende holdninger til genreangivelser. Fra begyndelsen nærede Arena en skepsis over for traditionens genrebegreb, hvorfor de fleste Arena-bøger udfordrede eksisterende genremodeller ved helt at udelade genreangivelse (ibid.: 26). Denne afstandtagen til genreangivelser står i klar kontrast til Gyldendal, som dengang og i dag i udpræget grad anvender og opererer efter genrer eksempelvis på deres hjemmeside, hvor udgivelser er inddelt efter aldersgrupper og dernæst genrer (Gyldendal u.å.).

Pierre Bourdieu anvender i værket *The Rules of Art* (1996) begreberne *kapital* og *litterært felt*, hvilke er anvendelige i relation til at se en sammenhæng mellem henholdsvis Arena og Gyldendals profil og omdømme. Kapital eksisterer i tre primære former: økonomisk, kulturel og social. Den økonomiske kapital indbefatter penge og materielle ressourcer, mens den kulturelle kapital sigter dels til

---

<sup>3</sup> Arena gik ifølge forlaget selv i dvale i 1988 efter en turbulent tid under Gyldendal, men i 1999 genopstod det som et uafhængigt forlag, der "knokler stædigt for at udgive kvalitetslitteratur og fungere som korrektiv til de kommercielle forlag" (Arena u.å.). I forestående afsnit beskrives forlagene ud fra tiden op til Arenas opløsning i 1988.

<sup>4</sup> Gyldendal udgiver dog også mere smal litteratur af forfattere som Bjørn Rasmussen og Theis Ørntoft, om end den smalle litteratur ikke er det bærende for forlaget.

uddannelse såsom eksaminer, dels til finkulturelle færdigheder, hvormed der menes, at man er i stand til at kunne beherske den pågældende kulturs koder. Den sociale kapital vedrører de ressourcer, man har ved at indgå i bestemte grupper; er en forfatter tilknyttet et særligt forlag, opnås der nogle bestemte ressourcer herigennem, der har betydning for dennes virke som forfatter. Som en fjerde kapitaltype fungerer symbolsk kapital som en overordnet kapitalform, hvilket de andre kapitalformer kan veksles til i det omfang, at de opfattes som legitime på en specifik arena. Symbolsk kapital kan således være en hvilken som helst form for egenskab eller handling, som medlemmerne i en given gruppe tilskriver positiv værdi, hvorfor den symbolske kapital også anses som prestige (Järvinen 2007: 347, 352).

Kapitalformerne kommer til udtryk inden for forskellige felter, som Bourdieu definerer som et netværk af objektive relationer mellem et antal positioner, der eksempelvis kan indtages af forskellige forlag, som opererer inden for det, Bourdieu betegner det litterære felt. Han beskriver endvidere, at feltet karakteriseres af indbyrdes konkurrence om anerkendelse fra feltets magtinstanser (Bourdieu 1996: 231), hvilket kan være de institutioner, der uddeler priser og legater. Det litterære felt er præget af en dikotomi mellem økonomisk og kulturel kapital, der ifølge Bourdieu opstår af, at det inden for det litterære felt giver mere symbolsk kapital at have en større kulturel kapital end en økonomisk. Feltet er yderligere inddelt i stor og lille produktion, hvoraf en stor produktion tiltænkt et bredt publikum medfører stor økonomisk kapital og mindre kulturel kapital, mens det modsatte gør sig gældende ved en lille produktion, der udgør kunst for kunstens skyld (ibid.: 115, 124).

Arena og Gyldendal har begge en kulturel kapital i kraft af deres funktion som toneangivende forlag på hver sin måde, men Arena fik en undseelig større kulturel kapital end Gyldendal, hvilket ifølge Rasmussen blandt andet skyldtes oversættelser og udgivelser af anerkendte udenlandske litterære værker samt kommende nobelpristagere. Samtidig gjorde Arena sig uafhængig af markedets krav ved blandt andet at lave bagsidetekster, der adskilte sig fra de kommercielle forlag ved ikke at anvende citater fra velrenommerede kritikere (Rasmussen 2012: 21f, 45ff), som ellers kan validere kvaliteten for eventuelle købere. Opgøret med markedets krav medførte ikke så få økonomiske problemer for forlaget, hvorfor Arena havde en lille økonomisk kapital. Denne form for kapital måles blandt andet på antallet af produktioner og udgivelser, hvor kommercielle forlag som Gyldendal samt Lindhardt & Ringhof er kendetegnet ved at have en stor produktion og dermed en stor økonomisk kapital, mens mindre og eksperimenterende forlag som Arena, Korridor og Gladiator har en lille produktion og dermed en mindre økonomisk kapital.

Som nævnt gav det en høj status at udgive bøger hos Arena, selvom forfatterne økonomisk set ikke indbragte meget. Bourdieu forklarer dette ved at påpege, at et felt, der opnår en høj grad af autonomi, skaber sin egen logik (Bourdieu 1996: 115), hvorfor det kan medføre en større symbolsk kapital, selvom man er en dårligt sælgende forfatter. Med Bourdieus teori kan Sørensen i kraft af sit skifte fra Arena til Gyldendal siges at befinde sig hos et forlag med stor økonomisk kapital, og da *Mærkedage* har opnået høje salgstal og dermed et stort økonomisk afkast, korresponderer dette med Gyldendals profil. Sørensen har ligeledes gennem sit tidlige virke hos Arena en stor symbolsk kapital inden for det litterære felt, hvilket synes at influere på *Mærkedages* modtagelse, idet flere fremstående kritikere har beskæftiget sig med værket, som behandles nedenfor.

I kraft af at det er feltets magtinstanser, der dominerer og dermed har indflydelse på forlag og forfatteres positioner i det litterære felt, skaber det stor anerkendelse og symbolsk kapital at få litterære priser. Rasmussen fremhæver Det Danske Akademis Store Pris som dansk litteraturs mest betydningsfulde pris, idet denne i særlig grad har en kanoniserende effekt (Rasmussen 2012: 53). Sørensen modtog Akademiets pris tilbage i 1990 og har siden 1995 været medlem, hvilket i sig selv er prestigefyldt: ”Det Danske Akademi kan ifølge sin fundats indvælge skribenter, som på fremragende måde dyrker dansk sprog, eller som i væsentlig grad bidrager til dansk åndslivs udvikling” (Det Danske Akademi u.å.). Sørensen er i dag stadig aktiv inden for Akademiet og deltog i efteråret 2016 ved overrækkelsen af Den Store Pris til Helle Helle, hvor han holdt motivationstalen, som i høj grad havde fokus på de sproglige elementer: ”Med nutidsformen betoner hun fra starten, at teksterne er tekster. Personerne og begivenhederne er skrevet frem. De udspiller sig og har deres eksistens i sproget” (Sørensen 2016). Sørensen har en sproglig bevidsthed, der både kommer til udtryk i omtalen af Helle Helles værk og i egne værker, som er et af de aspekter, der gør *Mærkedage* særligt interessant, hvilket vil vises i behandlingen af stilen.

### **Anmeldelser og priser**

Sørensen har siden sin debut været prist for sine litterære kvaliteter blandt kritikere, men Rasmussen påpeger, at der generelt ikke har været en akademisk interesse for hans forfatterskab som helhed, og at der endnu ikke er skrevet en større monografi eller kritiske forfatterskabsantologier om ham (Rasmussen 2012: 193). Selvom det samlede billede tager sig småt ud i forhold til behandlinger af Sørensens forfatterskab, har der for *Mærkedage* været en stor interesse, som viser sig i mange af landets velrenommerede aviser samt i tidsskrifter og bøger, hvor litterater som Anker Gemzøe, Søren Schou, Erik Svendsen samt Lars Handesten har behandlet værket.

Hagen beskriver, hvordan et værks litterære kvalitet kan afgøres gennem konsultation med andres holdninger, hvorfor det ikke er uvæsentligt i bestemmelsen af *Mærkedages* litterære kvalitet, at den har fået positiv kritik af ovennævnte. Andre eksempler findes blandt andet hos Lars Bukdahl og May Schack, der anses for at være fremstående kritikere inden for det litterære felt. Schack udtaler blandt andet, at "[d]en danske samtidsroman, som vi har råbt og skreget på, den har vi da her" (Schack 2007). I et interview omkring *Morgenavisen Jyllands-Postens* afstemning fra 2008 om vor tids danske roman udtaler Bukdahl, at han har en litteraturopfattelse, der omhandler kvalitet, og at han anser de fleste af bøgerne på listens top 10 som værende af dårlig litterær kvalitet. Han påpeger dog, at Sørensen's *Mærkedage* er den store fantastiske undtagelse på listen og siger endvidere: "Når en roman som den, der er så kunstnerisk kvalificeret og ambitiøs, kan blive en bestseller, behøver man ikke opgive alt håb" (Larsen 2008). I citatet får Bukdahl insinueret, at han ikke betragter bestsellere generelt som bøger med høj litterær kvalitet og i den forbindelse, at *Mærkedage* er en undtagelse, hvilket netop falder ind i diskussionen om, hvordan bogen placerer sig i det litterære felt.

Det er interessant i diskussionen af *Mærkedage* som bestseller, at Sørensen tre år før udgivelsen af denne skriver en artikel i tidsskriftet *Spring*, hvori han omtaler sit forfatterskab og herunder, hvad en bestseller vil betyde for ham som forfatter. Han fremsætter i artiklen et ønske om, at hans bøger bliver læst af så mange som overhovedet muligt, og han påpeger i den forbindelse nødvendigheden af at skrive en bestseller, for at dette kan lykkes, idet han må erkende, at gode anmeldelser ikke er nok:

Bogen skal jo også, og frem for alt, lugte rigtigt i en mere diffus offentlighed [...], den skal med andre ord have den korrekte vinkel på tidsånden. Det totale sammenfald ville næppe afsætte en bestseller. Der skal en afvigelse til, på én eller to millimeter, men så heller ikke meget mere. Ingen bog bliver nemlig en bestseller hvis den divergerer mere end lige præcist en lille bitte smule fra sin tids mentale skabeloner. Det er min (skånsomste) forklaring på mit største forfatter-skabsproblem: at jeg (endnu) aldrig har fået ret mange læsere (Sørensen 2004: 11).

I den omtalte artikel nærrede Sørensen nogle år forinden udgivelsen af *Mærkedage* et håb om, at det om et øjeblik kunne blive anderledes, at tiden kunne ændre sig (ibid.: 12), men det er måske i højere grad en ændring i Sørensen's forfatterskab og ikke i tiden, der har givet *Mærkedage* bestsellerstatus.

Sørensen modtog flere priser for *Mærkedage* i form af Blicherprisen, *Weekendavisens* Litteraturpris, Danske Banks Litteraturpris, Radioens Romanpris, Statens Kunstfonds Produktionspræmie, De Gyldne Laurbær samt en nominering til Nordisk Råds Litteraturpris (Gemzøe 2008: 13). Det er gældende for flere af priserne, at prismodtageren findes ved at kombinere en jury og læsere, men

visse af de nævnte priser uddeles kun på baggrund af en jury henholdsvis boghandlere, som det er tilfældet med Statens Kunstfonds Produktionspræmie (jury) og De Gyldne Laurbær (boghandlere). Formålet med Statens Kunstfond er at fremme kunsten i Danmark og dansk kunst i udlandet, hvilket opnås gennem støtte til de enkelte kunstnere. For at opnå støtte skal man ifølge fondens lovgrundlag opfylde det overordnede kriterium om kunstnerisk kvalitet (Statens Kunstfond u.å.).

Hvor der hos Statens Kunstfond er et eksplicit og tydeligt krav om kunstnerisk kvalitet, eksisterer der nogle andre præmisser ved De Gyldne Laurbær: ”Giv din stemme til en nulevende dansk forfatter, der i år har udsendt en bog af skønlitterær karakter, som efter din bedømmelse vil vinde en plads i litteraturen, og som fortjener al den påskønnelse og opmuntring, som vi boghandlere og medhjælpere gennem denne manifestation kan bidrage til” (Boghandlerklubben u.å.). Her fremsættes der ikke et direkte krav om kvalitet, men i stedet lægges der vægt på, at værkerne på forskellig vis skal indeholde noget udefinerbart, der retfærdiggør, at de kan få en plads i det litterære landskab. Hvor der hos Kunstfonden er et fagligt udvalg, der afgør, hvilke kunstnere der skal modtage priser, er det hos De Gyldne Laurbær bestemt af boghandlerne, hvorfor det ofte er værker med en bred appel, der vinder denne pris, mens støtten hos Kunstfonden gives til de forfattere, som udvalgene finder berettiget uafhængig af popularitet. Ved at *Mærkedage* har modtaget begge priser understøttes vores foreløbige opfattelse af, at værket placerer sig mellem bestsellere forstået som populærlitteratur og finlitteratur.

## Slægt og hjemstavn

Som Bloom bemærker, er der visse genreprototyper, der aspirerer til bestsellerisme, og Handesten underbygger dette med sin opregning af forskellige genrer, der er gennemgående på bestsellerlisterne. Omvendt er der et opgør med og en skepsis mod netop genrer inden for Arena-modernismen, hvorfor mange af periodens værker som tidligere nævnt ikke indeholdt genreangivelser ud fra en tankegang om, at ”[f]or at sige noget afgørende nyt om menneskets vilkår i moderniteten må den gamle tids genremodeller udfordres” (Rasmussen 2012: 26). *Mærkedage* rummer ikke en egentlig paratekstuel genrebetegnelse såsom roman, men den har undertitlen *En historie*, hvilket har en immanent dobbelt-hed, der både kan henvise til faktiske historiske begivenheder og til en fiktiv fortælling, ligesom betegnelsen også giver associationer til en mundtlig overlevering.

Sørensen forekommer således ikke at fremskrive genren paratekstuel i *Mærkedage*, men trods fraværet af en definitiv betegnelse er det dog muligt at placere bogen inden for visse genrer, som det skal ses i det følgende. Handesten observerer: ”Flere og flere af de forfattere, som ellers ikke skriver genrelitteratur, hvortil slægtsromanen kan regnes, har også givet sig i kast med slægtens historie. Det



gælder fx Hans Otto Jørgensen og Katrine Marie Guldager” (Handesten 2014: 221). Om genren slægtsroman skriver Handesten, at den ”følger en familie i mindst to generationer og strækker sig tidsmæssigt over flere årtier, der dog ikke nødvendigvis behøver at blive fremstillet i streng kronologisk orden. Flere slægtsromaner springer frem og tilbage i tid, idet fremstillingen er præget af skiftende synsvinkler bundet til slægtens forskellige personer eller nogle i deres omgangskreds” (ibid.). *Mærkedage* kan siges at befinde sig inden for genren slægtsroman med dens skildringer af fire og fem slægtled på gårdene Kristiansminde henholdsvis Bisgaard i Staun, optegnet på to stamtræer sidst i bogen, foruden skildringer af en række personer, der på forskellig vis har relationer til disse slægter.

Bogen rummer skiftende synsvinkler mellem disse mange personer, og som Handesten beskriver genren, er der fokus på de store linjer i slægten, men også på familieanekdoterne og sidelinjerne i familien. Han skriver videre, at der ikke efterlades så mange præcise erindringer om alle scener og personer i slægtsromaner, men snarere en fornemmelse af at have været med; som at bladre i familiefotoalbums (Handesten 2014: 223). Det store persongalleri og de deraf mange livshistorier i *Mærkedage* synes i særdeleshed at være præget af dette, og Anker Gemzø peger på, at læseren går forgæves, hvis denne søger samlede plot og dyb indsigt i få karakterer i Sørensen bog. I stedet bemærker han, at fokus er på ”spil mellem mange bevidstheder og sprog, fællesskabers skæbne og historiske skift – som kun fiktionen kan vise dem” (Gemzø 2008: 12). Det er således i overensstemmelse med genren i højere grad slægten end individet, bogen fokuserer på, om end visse karakterer såsom Ellen og Axel Lundbæk samt Peder Godiksen tildeles en del opmærksomhed. Som beskrevet af Handesten fremstilles slægtens historie ikke nødvendigvis i kronologisk orden i slægtsromanen, og dette præger i høj grad *Mærkedage* med dens spring i tid centreret om de tre mærkedage i 1934, 1967 og 2003, hvilket skal uddybes i forbindelse med bogens komposition.

Søren Schou bemærker om fokuset på de forskellige mærkedage, at det også er ”i god overensstemmelse med den gamle slægtsroman, når Smærup Sørensen koncentrerer skildringen omkring store, festlige arrangementer, som markerer skelsættende begivenheder i slægternes liv” (Schou 2007: 58). Han opfatter således slægternes møde over festlighed og i den forbindelse mad og drikke som typisk for genren, og han uddyber, at man lidt maliciøst kan sige om slægtsromanen, at et af dens genrekonstituerende træk er, at personerne ”uafladeligt taler med mad i munden” (ibid.). Sørensen skildrer ligeledes den akavethed, gæsterne føler, når de mødes i festligt lag: ”Man var ligesom nødt til at lære hinanden at kende igen. Fordi man nu kom her i stadstøjet. Det havde virkelig magt til at gøre én fremmed for én selv også. Så det var blevet utrolig svært bare at gøre og sige som man plejede,

det var en anstrengelse” (18f). Personernes vante omgang med hinanden må derfor modificeres, således at det passer til den formelle kontekst, festerne danner rammen for, og som står i umiddelbar kontrast til det hverdagslige bondeliv i særligt 1934.

Som tidligere nævnt peger Handesten på, at slægtsromanen er en genre, der fortløbende er at finde på bestsellerlisterne. Han skriver videre, at slægtsromanen er ”blandt de mest slidstærke genrer, der konstant appellerer til et stort publikum – akkurat som den har gjort det gennem hele det 20. århundrede”, og han eksemplificerer dette med store bestsellere som Isabel Allendes *Åndernes hus* (1985) og Morten Ramslands *Hundehoved* (2005) foruden Sørensens *Mærkedage* (Handesten 2014: 221). Gemzøe anfører, at genren i særdeleshed har fået en opblomstring efter år 2000, og han opfatter årtusindeskiftet som en af flere igangsættende faktorer for dette:

Et sådant skifte er altid anledning til historiske tilbageblik. Sidste gang fik vi i den anledning sådanne hovedværker som Pontoppidans *Lykke-Per*, Jensens *Kongens Fald* og Nexø's *Pelle Erobreren*. Slægtsromanens fusion af det personlige og det historiske, dens fokus på tidehverv og brydninger mellem generationer har, efterhånden som 2000 rykkede længere væk, åbnet for yderligere historiske felter (Gemzøe 2014: 261).

Gemzøe opregner forskellige tendenser i de nye slægtsromaner, og han peger blandt andet på landbokulturens undergang og flugten fra landet som en tendens, hvorunder han kategoriserer *Mærkedage*.

Afviklingen af landbokulturen er altså et fremtrædende tema i bogen, og som det hedder på bagsideteksten, er ”*Mærkedage* [...] en vidtfavnende fortælling i mange tonearter om den gamle bondenkulturs endelige opløsning i den moderne verden”. Handesten opfatter det som karakteristisk for slægtsromanen, at det går ned ad bakke, at patriarkerne dør, og at familierne splittes, men at der samtidig indgydes håb for fremtiden og de nye generationer, der må indrette sig på nye tider (Handesten 2014: 255). Selvom bondesamfundet og nærmiljøet afvikles i *Mærkedage*, og dette føles som en tragedie for de ældre generationer, afløses det af et mere globalt udsyn, der kommer de yngre generationer til gode med jobs og rejser i udlandet og udenlandske kærester: ”Intet ligger fast. Det vilkår deler de, og alting er så muligt” (81).

Handesten bemærker, at det ”hører til populærlitteraturens kendetegn, at den kun sjældent lader læseren blive stikkende i nedtur og sortsyn. Derfor levnes der også et håb om, at slægten vil komme på sporet igen i mange af romanerne” (Handesten 2014: 255). Slægten i *Mærkedage* har nok under-

gået en udvikling og er blevet mærket af en både fysisk og mental afstand mellem familiemedlemmerne, men mødet om festmiddagene kan stadig fremkalde en samhørighed som ved sølvbrylluppet i 1967:

Sådan er samværet mellem Søren [Lundbæk] og fætrene og deres kærester blevet så uventet vellykket [...]. For de mente nok på forhånd at de havde fjernet sig så enormt langt fra alt det, de for en evighed siden – ja, for snart ti år siden – var fuldkommen fælles om. De havde ikke rigtigt kunnet forudse at den afstand nu kunne blive det der – i nogle timer – bandt dem sammen (80f).

Samværet om middagsbordet formår således at samle slægten på en ny og anderledes måde. Som Handesten påpeger, er ”[s]lægtens sted [...] ikke længere en geografisk lokalitet, men en række mærkedage” (Handesten 2014: 257).

Foruden genren slægtsroman kan *Mærkedage* også opfattes som en hjemstavnsroman. Erik Svendsen skriver om genren, at i

*Gyldendals Litteraturreksikon* fra 1974 defineres hjemstavnslitteratur som “enhver digtning hvor forfatterens hjemstavn – dens natur, mennesker og miljøer – udgør såvel forudsætninger som stof”. Forfatteren skal have stærke relationer til området qua opvækst og eller familierelationer, som det hedder supplerende i et nyere opslagsværk, *Gads litteraturreksikon* (1999) (Svendsen 2009: 328).

Det er således forfatterens tilknytning til det beskrevne område, der er genrekonstituerende for hjemstavnslitteratur. For Sørensen er det tilfældet, at han selv er opvokset på en gård i Staun og derfor i høj grad har en stærk relation til området og dets natur, mennesker og miljø, men bogen genrebetegnes ikke som en regulær selvbiografi om hans opvækst og slægt. Gemzøe bemærker, at romanen befinder sig ”i et gammelkendt, men nu meget benyttet og omtalt mellemfelt mellem det regulært biografisk-dokumentariske og den rene fiktion” (Gemzøe 2008: 6). Dette spændingsfelt kommer til udtryk i bogen med sammenfaldene mellem Sørensen og den enslydende karakter Søren Lundbæk, som begge er født i 1946 og opvokset i Staun, men flytter væk og vælger en mere akademisk levevej, og begge forfatter et værk om bondekulturens opløsning – det faktiske værk *Mærkedage* og det fiktive *Spillerum* (322). Det synes ligeledes at blive underbygget af bogens undertitel *En historie*, der som før nævnt rummer en dobbelthed af fakta og fiktion, og værket er således præget af en vis uafgørlighed i relation til, hvad der er Sørensens erfaringer, og hvad der er opfundet.

Stedet har en fremtrædende rolle i hjemstavnslitteratur, og det kan i princippet være hvor som helst, men Svendsen påpeger, at ”den vante udlægning af genren favoriserer litteratur med basis i den

agrare livshorisont” (Svendsen 2009: 329). Han uddyber, at bondelitteraturen har fokus på politiske og sociale skel, men samtidig er der en tendens til at harmonisere over bondekulturen (ibid.). I *Mærkedage* er det det agrare Staun, der udgør livshorizonten, men samtidig er denne som før nævnt under afvikling, og dette er ikke harmoniserende beskrevet, men derimod uden omsvøb:

1960 var jo også det år da landsbyen måtte vige sin plads som den vigtigste by i landet. Hvor landbruget for første gang i tusinder af år ikke længere var et større erhverv end de andre tilsammen. Hvor Staun som et samfund og en verden i sig selv gik under, for så småt, og som alle andre landsbyer, at blive til en afsides og forhutlet lille bebyggelse i den globale metropol (217).

Søren Lundbæk fornemmer udviklingen og fotograferer omkring sin konfirmation i 1960 området med dets marker, huse og gårde (217ff), og der opstår dermed ligeledes her en parallel mellem ham og Sørensen, idet Sørensen med *Mærkedage* netop også portrætterer Staun, som det var, før industrialiseringen radikalt ændrede området.

Trods det, at man fornemmer en ømhed for (hjem)Staun hos Sørensen, udtrykkes der imidlertid ikke udelukkende et pessimistisk syn på udviklingen: ”Det kan jo da også alt sammen være på vej mod en hidtil uset, helt anderledes balanceret sammenhæng. Hans [Søren Lundbæks] hjemby kan allerede have fundet de første spor i sin søgen efter en ny og selvfølgelig væren og værdighed” (223). Søren har imidlertid en forbundethed til sin hjemstavn, hvorfor han ikke prissætter byens udvikling: ”For uanset hvor forvisset de tilbageværende kunne se den som et fremskridt, så var og blev den for ham en alvorlig forringelse, en ødelæggelse eller i bedste fald en vulgarisering og en beskæmmelse af det, der havde været” (320). Der er således en ambivalens forbundet med det nye, og Søren er trods sin moderne tankegang ikke tilhænger af en modernisering af det gamle, rurale Staun, som han ellers på mange måder fjerner sig fra både fysisk og mentalt.

Som beskrevet ovenfor opfatter Gemzøe årtusindeskiftet som en faktor for fremkomsten af de mange romaner centreret omkring slægt og hjemstavn, men han nævner også en anden motiverende faktor:

Dette tidevand kan ses som en art reaktion mod en tendens til polarisering i 1990’ernes danske litteratur. Let forenklet stod på den ene side en minimalistisk, eksperimenterende forfatterskoleprosa, lovprist af ledende anmeldere, men marginaliseret af læserne; på den anden side en masse populære biografier og selvbiografier om kendte personer (Gemzøe 2014: 259).

Han uddyber, at det på baggrund af dette syntes at være en nærliggende reaktion at genoplive den biografiske roman med dens fokus på menneskets livsrejse, familietræet og dets rødder i en bestemt egn (ibid.: 259f). Gemzøe opfatter således i udgangspunktet værker omhandlende slægt og hjemstavn som bestselleraspiranter, og han anskuer ligeledes, at ”bestsellerkulturen [har] stimuleret mange forfatteres stræben efter at forene litterær kvalitet og appel til en bred læsergruppe” (ibid.: 263). *Mærkedage* forekommer at være et eksempel på dette med sin succes i såvel akademiske kredse som på bestsellerlisterne, og denne dobbelthed skal afsøges nærmere i den videre analyse.

## En historie i fragmenter

Korresponderende med slægtsromangenren følges generationerne i *Mærkedage* gennem omtrent 70 år, som i bogen portrætteres i fem dele. Første del ”En lørdag aften” fungerer som en kort introduktion, mens de tre efterfølgende hoveddele tager afsæt i tre mærkedage: en konfirmation i 1934, et sølvbryllup i 1967 og en tresårsdag i 2003. Bogen afrundes med en pendant til introduktionen med overskriften ”En tirsdag formiddag”. Første indtryk af kompositionen er, at den umiddelbart er kronologisk opbygget, som i del II manifesterer sig i årstallene ”1934”, ”1967” og ”2003”, i del III i madreferencerne ”Suppe”, ”Steg” og ”Is”, mens kapiteltitlerne i del IV repræsenterer de festlige omdrejningspunkter i form af ”Konfirmation”, ”Sølvbryllup” og ”Tresårsdag”, og denne del er yderligere tilføjet en afsluttende mærkedag med overskriften ”Begravelse”.

Det viser sig dog under læsningen, at kronologien ikke er entydig. På den ene side fungerer den som pejlemærke og skaber en fremadskridende fortælling mod afviklingen af bondekulturen, på den anden side er den fragmenteret i mange brudstykker, hvor generationerne følges i frem- og tilbageblik mellem de forskellige mærkedage og med skiftende synsvinkler. Kapitlernes overskrifter i del II og III skærper læserens opmærksomhed mod, at kompositionen er præget af forskellige nedslag og synsvinkelskift repræsenteret ved personlige fortællinger henholdsvis historiske refleksioner. De personlige fortællinger kommer i del II til udtryk i kapitlerne ”Ellen”, ”Peder”, ”Og Hans Peter”, ”Emma” og ”Axels rolle” og i del III i ”Søren Lundbæk og det moderne” samt ”Henrik og Anne Marie”, mens de mere generelle historiske refleksioner viser sig i ”1968” i del II samt ”1960”, ”Spørgsmålet om skilsmisse” og ”Litteraturhistorie” i del III.

Kompositionelt bliver læseren givet nogle informationer under festscenerne, som i større eller mindre grad uddybes i de efterfølgende kapitler. Der vendes således tilbage til de samme historier, men fra nye synsvinkler, som på den ene side giver læseren nye informationer, og på den anden side har en repeterende funktion. Gentagelserne medfører, at flere af historierne strækkes over længere

tid, som fastholder læserens fokus fra start til slut. At bogen tilmed kan anses som relativt lang med sine omtrent 400 sider, giver læseren mulighed for over længere tid at blive fortrolig med bogens univers, hvilket korresponderer med én af de faktorer, der ifølge Handesten kan være medvirkende til, at en bog bliver en bestseller. Endvidere er vidensdistributionen influeret af den fragmenterede komposition, hvorfor informationerne kun gives gradvist, og læserens begrænsede adgang til informationen skaber en interesse i at få mere at vide, hvilket fastholdes til bogens slutning. Værket skaber således et narrativt begær, som beskrevet af Brooks, idet drivkraften i *Mærkedage* er, at læseren gerne vil vide mere om karaktererne og de forhold, som udfolder sig omkring dem.

Et eksempel på den gradvise adgang til information findes i historien om Emma Godiksen. Under hendes og Orla Jensens sølvbryllup i ”1967” beskrives det fra Orlas synsvinkel, at Emma i sine unge dage, efter at have været rejst væk i nogle år, kom tilbage til Staun og Bisgaard:

Søren Godiksen havde været i Aalborg efter hende, og vel nok hjulpet hende fri af et eller andet [...]. Hvad der havde været – hvad der var sket i Aalborg – hvad der nu med ét havde fået hende til at ville hjem på Bisgaard og blive der – det kunne han ikke med det samme få sig til at spørge om. Noget galt måtte det nok være (70f).

Der bliver i passagen skabt en bevidsthed om, at Emma har været ude for noget, der kan forestilles at være tragisk, men i kraft af at synsvinklen er bundet til Orla, og han ikke ved mere om sagen, forbliver informationen tilbageholdt indtil flere kapitler senere. I kapitlet ”Emma” forløses spændingen, da det i flashback ud fra Emmas synsvinkel indikeres, at hun har fået en abort. Der gives subtile informationer, såsom at hun havde været sammen med en mand og var kommet i nogle omstændigheder, men eftersom han havde fundet en anden kvinde, opsøgte Emma en kvaksalver og måtte efter et fejlslagent indgreb på Aalborg Sygehus (173ff). Aborten nævnes ikke eksplicit, og selvom der gives uddybende informationer, er det læserens opgave selv at stykke de sparsomme informationer sammen og udlede, hvad der er sket. Det er herigennem, det narrative begær opstår, idet læseren drives frem mod en forløsning, hvilket synes at være gennemgående for værket.

De historiske refleksioner tilfører et mere faktisk og oplysende præg til romanen, som når et skænderi mellem parret Tove og Volmer Viderup til Peders konfirmation i ”1934” fører til en diskussion af spørgsmålet om skilsmisse i et senere kapitel. Et personligt anliggende bliver her bredt ud til et samfundsmæssigt perspektiv, men de historiske nedslag er også undertiden udslagsgivende for de personlige fortællinger såsom i ”1968”, der foruden en samfundsskildring beskriver Søren Godiksens død. I kapitlet skildres den revolutionerende tid omkring 1968 med den yngre generations opgør med den ældre, og dette kommer konkret til udtryk ved Sørenes død, som bliver et billede på patriarkatets

endeligt (94-109). De historiske refleksioner er således både affødt af og indvirker på de personlige fortællinger.

Selvom en opbrudt kronologi er kendetegnende for slægtsromanen, synes *Mærkedage* at være præget af et mere radikalt brud i kraft af dens fragmenterede natur, hvilket kan hænge sammen med Sørensens tid på Arena. Rasmussen bemærker, at Arena-modernisterne problematiserede den lineære fortælling ved at fragmentere romanen, hvormed der ikke tilstræbtes en narrativ tråd med begyndelse, midte og slutning. Yderligere er en fragmentering af kompositorisk helhed i et antal dele et af de hyppigst anførte kendetegn ved modernistisk skrivekunst generelt, men graden af fragmentering kan variere fra alt mellem det relativt homogene til det ekstremt heterogene (Rasmussen 2012: 81, 83). Fragmenteringen i *Mærkedage* er som nævnt forbeholdt del II og III, mens trådene samles og afsluttes i del IV, og i kraft af at der er en indholdsmæssig sammenhæng mellem brudstykkerne, kan værket betegnes som relativt homogen. Således synes homogeniteten at opstå af, at kompleksiteten er integreret, hvormed *Mærkedage* forekommer at være et helstøbt værk, hvilket ifølge Favrhøldt højner den litterære kvalitet.

Det helstøbte i værket kommer ligeledes til udtryk ved, at fragmenteringen understøtter *Mærkedages* fortælling om opbrud tematiseret ved bondekulturens afvikling. I 1934 er bondesamfundet intakt under den mægtige Søren Godiksen (17-42), mens patriarken er på retræte allerede i 1967, hvilket manifesteres gennem Emmas tale til Orla, som end ikke kommer til orde selv, hvilket er helt uden for normal skik på denne tid (59-93). I 2003 er bonden udskiftet med en svinebaron eksemplificeret ved Henrik Lundbæk, der har opkøbt de fleste af de omkringliggende gårde og planlægger at investere i Polen og Litauen (136-167). Det idylliske, der før har omgærdet bonden, er erstattet af kapitalisme og et mere globalt end lokalt udsyn. Bogens fjerde del afsluttes med Axel og Mary Lundbæks begravelse, og i kraft af at Axel kan ses som den sidste traditionelle bonde, manifesterer deres begravelse således enden på bondesamfundet (401-404). Det traditionelle og lokalforankrede bondeliv er slut på samme måde, som livet er det for Axel, og Sørensen sætter dermed det endelige punktum ved bondekulturen. At form og indhold korresponderer og understøtter hinanden på denne måde, demonstrerer i høj grad Sørensens tekniske kunnen som defineret i Favrhøldts tredje parameter, idet der er en naturlig sammenhæng mellem formen og indholdet, som styrker hinanden.

Afviklingen af bondekulturen tydeliggøres ligeledes af det skifte, der sker fra bogens første del "En lørdag aften" til den sidste del "En tirsdag formiddag". I første del befinder Peder, Ellen og Axel sig i Stauns idylliske og landlige omgivelser: "De blev endnu stående lidt der i græsset [...], og der var kun himlen over dem, og jorden under dem, og et stadig mere glødende lys fra en stadig større

sol over fjorden i vest. Andet var der ikke, og det var som en lille evighed, og i næste øjeblik allerede som noget de altid ville huske” (13). Tiden fornemmes at stå stille omkring de tre i det rurale Staun, hvilket står i modsætning til den sidste del; her er Staun blevet forladt til fordel for en globaliseret verden, hvor vi følger Ellen i Afrika på skolen Pedershaab, som hun har været med til at grundlægge. Selvom hun er blevet en globaliseret verdensborger, forekommer hun at mindes tiden med Peder og Axel:

Hun savnede ingenting. Ikke engang at kunne gøre noget. Og hvor mange år skulle hun tilbage i sit liv, siden hun sidst ikke havde ønsket at kunne gøre noget? [...] Og hun savnede jo altså heller ingenting. Og alligevel sad hun og var ved at glæde sig til regnen. [...] [Abraham] ville sikket godt bære hende ud i regnen. Bære hende ud og sætte hende i græsset derovre mellem figentræerne. Så kunne hun sidde dér under hele regnen. Hvor ville det blive dejligt (409).

Da Ellen var barn, var hun lam i benene, men fik sidenhen førlighed i dem, og hun vender således i passagen fysisk tilbage til sine unge dage, idet hun ikke længere kan gå, mens hun mentalt søger den glade tilstand, hun var i sammen med Peder og Axel i Staun. At Ellen mindes den svundne tid uden at savne noget viser, at *Mærkedage* ikke glorificerer bondesamfundet, men snarere er en fortælling om, at man godt kan mindes forgangne tider uden at modsætte sig udviklingen. *Mærkedage* synes således at praktisere en form for nostalgi omkring bondesamfundet, som med Svetlana Boyms begreber udgør en *refleksiv nostalgi*, der ikke søger at rekonstruere fortiden som den *restaurende nostalgi*, men snarere mindes ”the patina of time and history, in the dream of another place and another time” (Boym 2001: 41).

### En fortælling mellem flere bevidstheder

Fortælleren i *Mærkedage* har i høj grad indflydelse på kompositionen og dermed også på, hvordan Staun og karakterernes historie udformer sig. Fortællerstemmen i *Mærkedage* er tildelt *nulfokalisering*, der gør den alvidende, og giver den adgang til karakterernes bevidstheder samt mulighed for at bevæge sig mellem disse. Det særlige omkring nulfokalisering er, at fortælleren ved mere end karaktererne (Larsen 2012: 59), men denne alvidenhed er ikke entydig i *Mærkedage*, som det skal ses nedenfor. Fortællerinstansen i bogen er det, Gorm Larsen med afsæt i Gérard Genettes terminologi betegner som *heterodiegetisk* (Larsen 2012: 57), idet der ikke berettes fra en karakter i det fiktive univers, men snarere fra en udefrakommende instans, der fortæller på afstand af tid og sted og med afsæt i et væld af bevidstheder.



Fortællerstemmen synes imidlertid at tildele Søren Lundbæk en særlig status som synsvinkelbærer, som det eksempelvis tydeliggøres i den indledende del "En lørdag aften" ved et brud med fortællingen om Peder, Ellen og Axel: "Og nogenlunde sådan har også Søren Lundbæk fortalt det. Mange år senere. At det var sådan han havde hørt om den aften fra sin far" (12). Passagen både placerer synsvinklen hos Søren og markerer, som det også gøres i *Mærkedages* undertitel, at det er en historie, og at det i tilfældet med historien om de tre venner er en mundtlig overlevering fra far til søn. Det er ligeledes via Sørens synsvinkel, at størstedelen af hans faster Ellens historie fortælles i kapitlet "Ellen" foruden Peders flystyr, som Søren var vidne til som barn: "Han blev kun treogtredive. Og Søren var syv år, han kunne ikke føle sorg. Eller kun flygtigt. For naturligvis kan drenge i den alder, børn i det hele taget, slynges ud i de voldsomste følelser, men døden, den kan de nok ikke for alvor tage ind" (51). Fortælleren kunne alternativt have fortalt hændelsen fra Peders far Søren Godiksens synsvinkel og derved få flere følelsesmæssige nuancer med, men valget af Søren Lundbæk som synsvinkelperson skaber her en distance og medvirker til et større fokus på hændelsen end en psykologisk karakteristik korresponderende med Blooms opfattelse af populærfiktion.

Som behandlet tidligere, er der visse sammenfald mellem Søren og Sørensen, og Sørens fremtrædende rolle som synsvinkelbærer underbygger opfattelsen af, at der er en særlig relation. Der er imidlertid tilføjet en vis ironisk distance til Søren, som netop synes at være frembragt af dette sammenfald. Distancen er i høj grad nærværende i den uddybende præsentation af Søren i "Søren Lundbæk og det moderne", hvor han fremstår som en politisk og idealistisk mand, men samtidig skifter mærkesager, som moden skifter:

Dermed indledte han så også allerede et holdningsmæssigt dobbeltspil, der til tider kunne blive både tre- og firedobbelt. Proportionelt med de politiske emners og anliggendes kompleksitet naturligvis, men især med hans periodisk højere eller lavere brændende lidenskab for i det hele at finde en person, han med nogen sandfærdighed turde kalde sig selv (318).

Beskrivelsen af Søren tegner et billede af en vaklende karakter, der har svært ved at finde sit ståsted i tilværelsen, og som konstant søger noget, han kan tilslutte sig, hvorfor han fremstår tilnærmelsesvis naiv, når han eksempelvis bliver beundrer af det maoistiske Kina for sidenhen at realisere, at det ikke er så grandios alligevel (318). Søren er generelt genstand for en humoristisk diskurs i særligt "Søren Lundbæk og det moderne", som det skal uddybes yderligere senere, og der forekommer at være en vis selvironisk tone forbundet med dette, da også Sørensen med sin forskydning fra barndommens bondekultur til akademiske kredse har måttet finde sin egen vej i livet uden prædefinerede fremgangsmåder, som hvis han havde valgt den samme levevej som sin far.

Fortælleren har adgang til såvel ydre som indre omstændigheder omkring karaktererne, og i det indledende kapitel gives der et indblik i, hvordan venskabet mellem Peder, Ellen og Axel er opstået: ”De var forbundne, og det var gennem Ellen at Peder var blevet det med Axel, og Axel med Peder, og det var gennem deres fælles omsorg for hende at hun så havde knyttet sig til dem, ja, og var blevet så grænseløst glade for dem begge to” (10). Her demonstrerer fortælleren først viden om de mere ydre forhold, der gør sig gældende omkring venskabet, og efterfølgende placeres synsvinklen hos Ellen markeret ved det talesproglige ’ja’ og den afsluttende kommentar, som er knyttet til hendes følelser omkring de to drenge. Passagen fortsætter med Ellen og Axels historie på Kristiansminde: ”De havde så førhen, længe før Ellen blev født, taget Axel til sig, hendes forældre. De havde adopteret ham fra moderens kusine, eller hvad det var. Fra én som vistnok var blevet enke. Eller hvad der var sket” (10). Fortælleren ved her ikke mere end karaktererne, men synes heller ikke at vide mindre end dem, hvorfor nulfokaliseringen i denne passage er begrænset til de karakterer, der ikke kender Axels ophav. Selvom Axel i et senere kapitel i desperation udspørger sin mor, hvor han kommer fra, bliver adoptionen ikke endeligt bekræftet, hvormed fortællerens og dermed læserens uvidenhed vedbliver.

Legen med fortællerens funktion, hvad end det kommer til udtryk i en begrænsning af fortællerens alvidenhed eller de skiftende synsvinkler, synes at udfordre læseren og skærper dermed den intellektuelle appel, som, ifølge Favrholt, tilfører et værk litterær kvalitet. Polyfonien i synsvinklerne er særlig tydelig i festscenerne med de mange deltagende personer, hvor den heterodiegetiske fortæller med nulfokalisering får udnyttet sit potentiale, idet der skiftes mellem det store overblik og en bevægelse fra én karakters bevidsthed til en andens. Festscenerne er opbygget af fragmenter af kortere eller længere varighed, hvori karakterernes oplevelser bliver beskrevet som det er tilfældet med Orla, der under sit sølvbryllup funderer over sin kommende tale:

Og idet Orla sådan gjorde sig klart at hans hoved for længst var lagt på blokken, indså han med det samme flere andre ting. Frem for alt: han måtte begynde forfra. På en frisk, mumlede han, på en frisk, og han vidste også allerede hvordan dét skulle gøres, så nogenlunde [...]. For ham selv, og det måtte han vel også et øjeblik have lov at tænke på, for ham var der nu ikke andet at gøre [...]. Han ville blive nødt til bare at sige alting som det var [...]. Og så måtte Emma jo mene at han var pinlig. Og alle andre at han var et forfærdeligt drog at høre på. For var det bare sandheden der skulle frem, så kunne det ikke blive til stort mere, end hvad enhver vidste i forvejen (63).

Både gennem indre monolog og mumlen tildeles Orla her synsvinklen, og læseren får derigennem adgang til hans fragmenterede tankestrøm, som giver et indblik i hans frustrationer og intentioner, og denne måde at tilgå de forskellige karakterer er gennemgående i *Mærkedage*.

De skiftende synsvinkler og adgangen til karakterernes bevidstheder som eksemplificeret ovenfor skaber en kompleksitet, der på samme måde som i kompositionen forekommer integreret, og som i Favrhholdts optik medvirker til at skabe fornemmelsen af det helstøbte værk. Det fortælletekniske synes yderligere at være præget af en teknisk kunnen, som beskrevet i Favrhholdts tredje parameter, der kommer til udtryk i den gennemførte polyfoniske synsvinkling. Som det fremgår af ovenstående, er der en klar overensstemmelse mellem de kompositionelle fragmenter og fortællerens skift mellem flere bevidstheder, da de skiftende synsvinkler bidrager med en gradvis information. Ud over at værkets komposition og fortælleteknik internt har litterær kvalitet, synes sammenhængen herimellem at manifestere Sørensens bevidste arbejde og intention, hvorfor det opfylder Favrhholdts parameter om personpræg. Dette viser sig i de tanker, som forekommer at ligge bag værket i kraft af dets helstøbte karakter, der blandt andet opstår ved, at fortælleteknikken korresponderer med og understøtter værkets komposition og i høj grad er med til at højne den litterære kvalitet i *Mærkedage*.

## En mangfoldig stil

Som Hagen nævner, er litterær kvalitet i høj grad forbundet med sproglige kvaliteter, som kan bringe læseren sprogoplevelser samt sprogerfaringer og medføre, at læseren husker det givne værk. *Mærkedage* har en sproglig stil, der i nogen grad er præget af det, som Bloom kalder en neutralisering og usynliggørelse, eksempelvis i beskrivelsen af Emma Godiksens abort:

Det var gået skidt hos en af Aalborgs kvaksalvere. Hun havde været ved at forbløde. Kunne dog råbe om hjælp fra sit værelse, men var bevidstløs da hun blev indlagt på sygehuset. Anede så i øvrigt heller ikke at hun havde fået fortalt om sin familie, før de altså kom og sagde, at hendes far var der for at hente hende (173).

Situationen er beskrevet nøgternt og uden billedsprog og det forekommer at fremhæve det kliniske og kolde forbundet med indgrebet, som Emma ikke tillader sig selv at dvæle ved og sørge over, ligesom det ikke bliver diskuteret mellem hende og hendes far (169, 174). Trods det, at vi bliver fortalt, at hun var døden nær under indgrebet, er beskrivelsen udramatisk og understreger håndteringen af aborten som noget, der ikke skal tales om eller på anden måde bearbejdes.

Hagen skriver, at godt sprog aldrig er løsrevet fra sit indhold (Hagen 2004: 30), og selvom han ikke ekspliciterer, hvad han forstår ved ”godt sprog”, peger han med udsagnet på vigtigheden af, at der skabes et interaktionsforhold mellem repræsentation og det repræsenterede. En umiddelbar læsning af ovenstående passage kan give et indtryk af, at sproget ikke gør opmærksom på sig selv og beretter om hændelsen på objektiv vis, men sproget er ikke løsrevet fra indholdet og korresponderer

i høj grad med det skildrede; de korte talesproglige sætninger med stedvist manglende subjekter kan opfattes som en distancering og et bemestringsforsøg fra Emmas side, og det siger dermed på subtil vis noget om hendes psyke. Foruden en neutralisering af stilen peger Bloom på, at populærfiktion tenderer til at fremhæve objekter og begivenheder i højere grad end psykologisk karakteristik, men beskrivelsen af Emmas abort gør det på diskret vis klart for læseren, at oplevelsen har været ganske traumatisk for hende, og dette kommunikerer således i høj grad via den intenderede neutrale stil. Dette underbygger integrationen i værket, som Favrhøldt behandler i sit første parameter, idet det sproglige ikke er tilfældigt, men bidrager til en følelse af et helstøbt værk, hvor form og indhold indgår i et dialogisk forhold.

Der forekommer således en delvis neutralisering af sproget i *Mærkedage*, men ofte er der imidlertid en fetichering og fremhævelse af samme, som Bloom forbinder med den seriøse fiktion. Dette ses eksempelvis i kapitlet ”Spørgsmålet om skilsmisse”:

Den har sin egen gang, tiden. Den vil over lange stræk holde skjult for alle, hvad der bliver åbenbart for enhver, i det samme den omsider skifter kurs. Og den går så videre, rokker sig af sted i sin pyramidalske skikkelse, og lyset og mørket bliver anderledes fordelt på Jorden, og andre end før kan med deres væsen rette sig op og vokse fuldt ud, og nogle som længe og i al selvfølgelighed har blomstret, må nu visne (271).

Der sker her en personificering af tiden, da den får agens som en drilagtig størrelse, der kontinuerligt skjuler sine hensigter og skifter kurs. Den får ligeledes en fysisk form med beskrivelsen af dens pyramidalske skikkelse, som konnoterer noget mægtigt og mystisk, og som samtidig rummer de afdøde ligesom de ægyptiske pyramider. Netop liv og død tematiseres også i passagen: ”andre end før kan med deres væsen rette sig op og vokse fuldt ud, og nogle som længe og i al selvfølgelighed har blomstret, må nu visne”, hvor dét at blomstre og sidenhen visne bliver en metafor for menneskets forgængelighed. Passagen bidrager ikke til den narrative fremdrift, men er snarere en poetisk kommentar om tiden, der understreger den feticherende og fremhævende tilgang til sproget.

Sådanne passager er gennemgående i værket, og de markerer en afvigelse fra det neutrale sprog og den realistiske stil over mod en mere reflekteret og poetisk ditto. Skildringerne af Staun og dens indbyggere synes dog generelt at være præget af en realistisk stil, som skildrer virkelighedsnære skæbner, men bogen rummer ligeledes indholdsmæssige elementer, der bryder med dette og tilføjer en mytisk dimension til fortællingen. Dette kommer til udtryk med sammenvævningen af Peder og Ellens skæbner; da Peder styrter ned i et fly til en flyveopvisning og dør, kan Ellen, som ellers er lam i benene, pludselig gå. Søren Lundbæk bemærker om sin faster: ”Faster Ellen tilhørte for Søren et

mytologisk univers som intet i den håndgribelige virkelighed kunne hamle op med. Heller ikke de få gange han havde mødt hende ansigt til ansigt, havde han tænkt den tanke til ende, at hun simpelt hen var et menneske” (44). Det mytologiske omkring Ellen ekspliciteres således via Sørenns blik på hende, og om end han omtaler hændelsen som et mirakel, fastholder Ellen, at det ”var et tilfælde, lille Søren. Det véd du da? Det er den eneste måde man kan forstå sådan noget på. I hvert fald den bedste” (54). Der skabes derved en dikotomi mellem en mytisk og rationel opfattelse af hændelsen, hvilket uddybes i metafiktionsdelen.

Som beskrevet tidligere opfatter Hagen sprog og indhold som uløseligt forbundet i god litteratur. En af måderne, hvorpå Sørensen imødekommer dette, er ved brugen af dialekt, som manifesterer karakterernes ophav og understreger stedets fremtrædende rolle i bogen. Ord som ’hvælle’, ’ralling’, ’snallervorn’ og ’tålle’ benyttes i bogen, og for de uindviede har Sørensen samlet alle disse i kapitlet ”Litteraturhistorie” med ordforklaringer (277f). Det bibringer en autenticitet og skaber en sammenhæng mellem sprog og indhold, samtidig med at det skildrer en sprogbrug, der, ligesom bondesamfundet, er under afvikling.

Foruden dialekten er også bandeord gennemgående for sproget i *Mærkedage*, og disse har en ekspressiv funktion, der understreger karakterernes tanker og følelser. Dette ses eksempelvis ved ægteparret Tove og Volmers skænderi under Peders konfirmationsmiddag. Tove starter:

Lige meget hvordan du skaber dig og stiller dig an, så tror du da ikke, din store torsk, at folk sgu da ikke for længst har fundet ud af, hvad for en skiderik du er [...]. Og fra Volmer: Jeg tør i hvert fald slet ikke tænke på hvad de tror om dig, og du skulle komme fra så store forhold, vorherrebevares, din so, vi er jo ikke alle sammen idioter, nej, de skulle bare se dig i din møgbeskidte særk [...], mage til møgso skal man denondelyne da godt nok lede længe efter (39).

Den meget eksplicitte og private dialog mellem de to ægtefæller både forarger og pirrer interessen hos de øvrige i selskabet såvel som læseren, og passagens udprægede ekspressive karakter adskiller sig fra de omkransende beskrivelser af festen, hvorfor den får en nærmest chokagtig effekt på læseren. Dette kan manifestere sig i en fysisk reaktion af ubehag hos modtageren som beskrevet i Hagens første kvalitetssymptom, og den kropslige oplevelse synes derfor at være medvirkende til at præge receptionen af værket.

Den ekspressive sprogbrug kommer ligeledes til udtryk via karakterernes tanker, som da Per Jensen fra Bisgaardslægten er tjener på Hotel Hvide Hus til Henrik Lundbæks tresårsdag og er utilfreds med aftenens forløb og gæsternes opførsel: ”De får mig fandenpikme ikke, fucking skiderikker. Sådan lød det hele tiden inde i ham” (365). Det understreger tydeligt hans sindstilstand og får en

komisk effekt med det uortodokse ”fandenpikme”. Som nævnt i forbindelse med genren er der en mundtlighed forbundet med *Mærkedage*, som ligeledes kommer til udtryk her med brugen af bandeord, der giver et talesprogligt præg. De mange bandeord kan ikke ligefrem betegnes som smukt sprog, men som Favrholt bemærker, kan det frastødende og hæslige også have kvaliteter, og det synes at bidrage til fascinationskraften og chokeffekten, at karaktererne undertiden udstøder eder.

## **Humor**

Den komiske effekt er ikke blot knyttet til brugen af bandeord, men benyttes som et fremherskende virkemiddel i bogen på forskellig vis. Det kommer blandt andet til udtryk i kapitlet ”Søren Lundbæk og det moderne”, som indeholder en kritisk-humoristisk tone, der eksponerer Søren til tider lidt for moderne synspunkter. Hans kæreste Ruth er en del af rødstrømpebevægelsen, og deres synspunkter tilslutter Søren sig i udpræget grad: ”Han var hundrede procent enig i alt det der. Måske mere end hundrede. For eksempel lagde han ekstraordinær vægt på at heller ikke værnepligten burde forbeholdes mænd længere, og han gik mere end almindelig varmt ind for at skoledrenge skulle tvinges til at lære at strikke” (314f). Søren fremstår her som en ivrig medløber, der gerne vil være med på moden og derfor er helt enig ”i alt det der”, og mærkesagen om, at drenge skal *tvinges* til at lære at strikke, forekommer decideret modstridende i relation til at fremme ligheden mellem kønnene. Humoren har således her et kritisk potentiale, og samtidig kan det fremkalde en fysisk reaktion hos læseren i form af smil eller grin, som Hagen opfatter som et vigtigt symptom i relation til litterær kvalitet.

Humoren kommer ligeledes til udtryk i ordvalg, der ligesom ovennævnte bandeord står i kontrast til både det neutrale og poetiske sprogbrug, og som med en bramfrihed kan bidrage til en tabuoverskridelse, hvilket Skyum-Nielsen opfatter som en ingrediens i bestselleren. Da Orla gør ansatser til at holde en tale for Emma til deres sølvbryllup, bliver han overvældet af nervøsitet, som gør, at han skal tisse og føler ”[e]n kløen i snalderværket” (90). Det understreger hans lidt simple og ukultiverede facon og fungerer som et komisk element, der har en vis tabuoverskridende karakter. Humoren er dog rettet mod alle samfundslag, og Sørensen benytter ligeledes humor til at udstille hykleriet hos Professor Ebbe Steensgaard, som er gæst til tresårsdagen. Han forstår ikke folks fremmedhad, men alligevel lader han sin frustration over at være faldet over en støvsuger på gangen på Hotel Hvide Hus gå ud over en udenlandsk rengøringsdame: ”Hun stirrede bare videre. Uden et ord. Og hun kunne så nok ikke engang sproget, og han fordømte hotellet, mens han gik videre, hvad fanden var det for noget at byde folk sådan et sted som her, og han burde nok have sagt det direkte til hende, perker” (397). Her får ordvalget en satirisk-kritisk brod rettet mod professoren og hans egen opfattelse af sin humanisme

og rummelighed over for fremmede, samtidig med at han forbander de ”perkere”, som gør rent på hotellet.

Handesten bemærker, at humoren er en vigtig ingrediens i bestselleren ved siden af spænding og dramatik, men han observerer samtidig, at den litterære humor i højere grad er en tendens i visse forfatterskaber end selve varemærket, hvilket kan ses i lyset af de mange komedieserier, som figurerer på audiovisuelle platforme og derved har overtaget ”[d]et billige, daglige grin” (Handesten 2014: 145, 164). Sørensen kan ikke siges at have et decideret varemærke som humorist, men humoren indgår i *Mærkedage* som et virkemiddel, der forekommer at bidrage til den brede appel og gør bogen mere let og underholdende. Humor i litteratur kan jævnfør Handesten være rettet mod et væld af emner, og kontroversielle og tabubelagte områder såsom køn og seksualitet er oplagte emner for ironi og satire (ibid.: 155), som det eksempelvis ses i ovennævnte passage med Søren Lundbæk samt de eksplicite bandeord. Humoren i bogen synes desuden at fremkalde umiddelbare smil og grin, men samtidig er der en mere raffineret form, der fordrer en højere grad af eftertænkning og refleksion. Dette appellerer dermed til læserens intellekt, hvilket korresponderer med Favrhøldts opfattelse af, at det gode værk indeholder en intellektuel appel. ”En kløen i snalderværket” har et umiddelbart humorpotentiale, hvorimod eksemplet med Søren er mere underfundigt, ligesom det også er tilfældet med humoren i relation til metafiktionen, som behandles i nedenstående.

## **Metafiktion**

Sørensens leg med sproget kommer således også til udtryk ved brugen af metafiktionselementer i bogen. Om metafiktion skriver Gemzøe et al.: ”Ved at fokusere på fiktionens tilblivelse, vilkår og status sætter metafiktion [...] spørgsmålstegn ved relationen mellem fiktion og virkelighed og tematiserer kunstens forhold til den verden, den udspringer af og i en eller anden forstand forholder sig til” (Gemzøe et al. 2001: 14). Med brugen af metafiktion som stilistisk virkemiddel forekommer Sørensen at tematisere spændingsfeltet mellem kunst og verden på forskellig vis og fremhæver derved værkets fiktive karakter.

Sørensen gør i *Mærkedage* undertiden læseren opmærksom på, at fortællingen er en sproglig konstruktion, og med dette fjerner han sig fra den realistiske stil, som Handesten bemærker, at slægtsromaner ofte er præget af (Handesten 2014: 224). Dette kommer i særdeleshed til udtryk i ”Litteraturhistorie”, der hverken er placeret først eller sidst i bogen som en tydeliggørelse af dets kontekstualiserende karakter, men er et kapitel i bogens tredje del. Sørensen indleder det med at beskrive Staun som en by, der mestendels er fattig pekuniært, men han skriver videre: ”Der var dog én ting de aldrig

nogen sinde kom i bekneb for, og det var litteratur. Historier havde det aldrig, og lige så lidt som noget andet sted i verden, skortet på der i byen. Der havde altid været mere end rigeligt at fortælle om” (372). Dette indikerer ligesom bogens undertitel den mundtlige overlevering, som historierne om Staun er opstået af, og dette leder ham videre til en optegnelse af, hvilke forfattere der har nedskrevet fortællinger om Staun. Han nævner forfattere som Johannes V. Jensen, Johan Skjoldborg og Hans Kirk, men det, i hans optik, ubestridte hovedværk om Staun er C. Stauns *Under dommen* (1916), om end han samtidig anklager denne for, at det kniber med autenticiteten (379). Med et glimt i øjet er der en kritisk stillingtagen over for værkets opdigtede karakter:

Det er sådan noget der af visse æggehoveder benævnes kunst. I åbenlys modstrid med al fornuft postulerer de frækt at denne her slags uvederhæftige gøgl har mere med virkeligheden at gøre, end hvad der skrives endog i de bedste aviser. I kraft af dette fornærmelige nonsens har de så deres fede udkomme. Det er en skandale – løgn skal være sandhed! (379).

Dette pludselige udbrud har en selvironisk karakter, fordi også *Mærkedage* er opdigtet, og udbruddet kan næsten lyde som en indigneret staunboers utilfredshed med fiktionens behandling af området.

Det er imidlertid ikke kun ”uvederhæftigt gøgl”, som findes i litteraturen:

Der findes stadig gode, danske forfattere der sætter en ære i at holde sig til kendsgerningerne. De skriver ikke om noget sted som ikke kan findes på landkortet, de kalder alle byer ved deres rette navn [...]. De henviser omhyggeligt til andre forfattere og andre bøger hvis eksistens og hele ontologiske status kan verificeres i anerkendte opslagsværker (379).

Det ekspliciteres ikke, hvem disse forfattere er, men i tråd med den humoristiske og selvironiske tone må det forstås, at ”de” er Sørensen selv, som i selvsamme kapitel netop henviser til andre forfattere og generelt benytter rigtige bynavne og faktiske steder, men at holde sig til kendsgerninger er velsagtens en tilsnigelse, som understreger det ironisk-komiske ved udsagnet. Kapitlet afsluttes med en forsikring om, at hvis ”alle disse forhold først [er] på plads, kan læseren roligt og med den største fornøjelse gå ud fra, at hvad som helst, der ellers måtte stå, er virkelighed, og hvert eneste ord er sandt” (380). Læseren ansføres således her til at opfatte fortællingen i *Mærkedage* som virkelighed, om end den selvironiske tone samtidig indikerer, at læseren skal tage udsagnet med et gran salt.

Metafiktionen optræder både i det særskilte kapitel ”Litteraturhistorie”, men det forekommer ligeledes undervejs i bogen, bedst som læseren er fordybet i det fiktive univers. Dette ses blandt andet i relation til fortællingen om Peder Godiksens skæbne:



Det kunne måske snart blive fristende at se en meningsfuld sammenhæng – eller i det hele taget nogen som helst mening eller nogen anden slags sammenhæng – mellem et omrejsende tivoli og så Peder Godikssens senere skæbne. En i og for sig ikke fuldkommen usandsynlig udvikling, fra den begejstrede og talentfulde gyngearartist til flyveren med den gloriøse, internationale karriere, kunne da også tænkes, et øjeblik og så nogenlunde, at tilfredsstillende læserens sunde dømmekraft. Hun ville dog uden tvivl samtidig få en ubehagelig mistanke om at den bog, hun her har fået i hænderne, nok alligevel ikke er andet og mere end en roman (113).

Peders skæbne og dennes sammenfald med Ellens er som nævnt ovenfor i sig selv et fantastisk element i bogen, og det fremhæves i ovenstående passage, at sammenhængen mellem Peders talent for at flyve i luftgyng og hans senere skæbne måske nok kortvarigt kan tilfredsstillende læseren, men at det alligevel virker for konstrueret og romanagtigt. Det antydes således via den metafiktive modus, hvor læserinstansen eksplicit inddrages, at fortællingen trods alt blot er fiktion, og dette står i umiddelbar kontrast til udsagnet om sandhed i ”Litteraturhistorie”, hvorfor Sørensen gennemgående kan siges at udfordre læseren og incitere til en høj grad af refleksion over det læste.

Dette er ligeledes tilfældet, når der sker en bevidstgørelse af, at bogens karakterer er sproglige konstruktioner, som blot ’lever’ i bogen. Mest tydeligt kommer det til udtryk i relation til Axel Lundbæk i ”Axels rolle”, hvor alene titlen indikerer, at hans væren er af fiktiv beskaffenhed; at han spiller en rolle eller nærmere flere forskellige roller i fortællingen: ”Han blev faktisk enig med sig selv om at alle rollerne efterhånden kunne siges at være blevet samlet i én eneste, og at det sandsynligvis ville være rigtigt at kalde den ham selv [...]. Og det måtte være hovedrollen, tænkte han så. Den største og den vanskeligste præstation, som Marys ægtemand” (211). Kapitlet omhandler desuden Marys glæde ved litteratur, som efterhånden også bliver en stor del af Axels tilværelse, da han, efterhånden som hun får svært ved at læse selv, bliver oplæser for hende. Her forekommer der ligeledes at være en kommentar om deres liv med udsagnet: ”Han levede i bøgerne sin daglige tilværelse sammen med hende” (212). Der skabes en dobbelthed af, at parret er optaget af litteraturen, men der gøres samtidig på subtil vis opmærksom på, at disse personer selv blot er litterære skabninger, som kommer til live i bogen.

Gemzøe et al. skriver, at den metafiktive modus udfordrer intellektet og forudsætter et højt refleksionsniveau (Gemzøe et al. 2001: 20f), og brugen af dette i *Mærkedage* appellerer således til Favrhøldts parameter om intellektuel appel. Der forekommer i den forbindelse ligeledes at være en kompleksitet forbundet med værket med inddragelsen af metafiktive elementer i kombination med de ovenfor behandlede øvrige stilistiske elementer. Værket fremstår dog samtidig som en integreret og stilren helhed, hvorfor også parametrene integration, kompleksitet og teknik forekommer i høj

grad. Slutteligt kan også parameteret personpræg siges at være præsents i kraft af Sørensen's meget bevidste brug af metafiktive og andre spidsfindige stilistiske elementer, som intentionelt er inddraget som en manifestering af den sproglige fetichering, og som understreger, at Sørensen med *Mærkedage* ikke blot har skrevet lettilgængelig populærlitteratur, men litteratur, der kræver noget af sin læser.

## Konklusion

Vi har i nærværende projekt undersøgt, hvorvidt *Mærkedage* som bestseller indeholder litterær kvalitet, idet der ifølge Handesten er en opfattelse af, at bestsellere er ækvivalent med populærlitteratur forstået som litteratur uden eller med ganske lidt litterær kvalitet. Sørensen selv udtaler i *Spring* i 2004, tre år før udgivelsen af *Mærkedage*, at han gerne ville skabe et værk, der bliver læst af mange, hvortil han fremlægger sit bud på, hvordan man kan opnå det: ”Der skal en afvigelse til, på én eller to millimeter, men så heller ikke meget mere. Ingen bog bliver nemlig en bestseller hvis den divergerer mere end lige præcist en lille bitte smule fra sin tids mentale skabeloner” (Sørensen 2004: 11).

Bogens succes tyder på, at han formåede at balancere mellem den minimale afvigelse og de mentale skabeloner forbundet med tidens bestsellerlitteratur. For *Mærkedage* blev en bestseller korresponderende med Escarpits forståelse af begrebet, hvor den efter nogen tid og tildelingen af flere litterære priser oplevede et peak med høje salgstal efterfulgt af en stabilisering, der har medført løbende udgivelser af nye udgaver og oplag. Trods det, at der ikke findes en entydig opskrift på en bestseller, har *Mærkedage* på flere måder haft gode forudsætninger i relation til bestsellerisme, og særligt med dens genretilhørsforhold til slægts- og hjemstavnsromanen skabes der en overensstemmelse med en, ifølge Handesten og Gemzøe, meget benyttet genre i bestsellerlitteratur i det 20. århundrede. Brugen af humor og ironi i værket er ligeledes i overensstemmelse med megen bestsellerlitteratur, da dette bidrager til underholdningsværdien og gør bogen mere letlæselig. Den fremadskridende fortælling i *Mærkedage*, der skaber et narrativt begær, er desuden befordrende for succesen, da den plotbaserede litteratur jævnfør Handesten har gode vilkår hos den brede læserskare.

Handesten observerer, at den litterære kritik har en tendens til at miskreditere bestsellerlitteratur, men i tilfældet med *Mærkedage* har prominente kritikere og ikke mindst juryen bag Statens Kunstfonds Produktionspræmie anerkendt dens litterære kvalitet. Det forekommer således uanfægteligt, at værket besidder visse litterære kvaliteter, som vi har diskuteret ud fra henholdsvis Favrholtts parametre og Hagens symptomer, hvoraf Hagen i sit tredje symptom netop understreger, at andres vurderinger af et værk bør have indflydelse på kvalitetsdommen. Hagen anskuer desuden i sit andet symptom, at et godt værk lader sig beskrive som godt, og nærværende analyse synes i høj grad at efterprøve og bekræfte dette i forhold til *Mærkedage* med en analyse af, hvorvidt og hvorledes værket lever op til Hagen og Favrholtts opfattelser af et vellykket litterært værk.

Hagens symptom vedrørende sproglige kvaliteter, der kan give læseren sprogoplevelser og sprogerfaringer, er tildelt en del opmærksomhed i projektet, da Sørensens sprogbrug er et interessant element i romanen. Denne af præget af en dobbelthed af henholdsvis neutralisering og fetichering,

som Bloom opfatter som karakteristisk for populærfiktion henholdsvis seriøs fiktion. Den neutrale sprogbrug i værket bidrager til en realistisk stil, der umiddelbart gør sproget gennemsigtigt og letlæseligt, men samtidig bidrager det med et ekstra niveau, hvor sproget ofte korresponderer med indholdet og formidler karakterernes sindstilstande på subtil vis. Den feticherende tilgang til sproget kommer særligt til udtryk i passager, der ikke bidrager til den narrative fremdrift, men i stedet udgør små poetiske kommentarer om eksempelvis tiden og dens drilagtige måde at skjule sine hensigter på.

En gennemgående sproglig finesse i *Mærkedage* er desuden brugen af metafiktive elementer, som skaber opmærksomhed på værkets fiktive beskaffenhed og dermed markerer et brud i narrativet og det fiktive univers. Dette er særligt tydeligt i afsnittet ”Litteraturhistorie”, som bryder med fortællingen om slægterne på Kristiansminde og Bisgaard og i stedet fokuserer på behandlingen af Staun i litteraturen med en selvironisk vinkel, men det fremkommer ligeledes på ofte subtil vis undervejs i romanen og kan undertiden ved en hurtig gennemlæsning overses. Det metafiktive lag er medvirkende til at give værket en intellektuel appel som beskrevet i Favrhaldts femte parameter, og samtidig bidrager det i samspil med de øvrige stilistiske elementer til kompleksiteten og den tekniske kunnen som beskrevet i anden og tredje parameter. Den stilistiske kompleksitet medfører desuden, at værket i høj grad er genlæseligt korresponderende med Hagens fjerde symptom, idet genlæsninger bidrager med stadig nye nuancer.

Kompleksiteten i værket hænger ligeledes sammen med dets fragmenterede komposition, som markerer et brud med en kronologisk fremstilling med kontinuerlige frem- og tilbageblik berettet fra et væld af forskellige synsvinkelpersoner centreret om de tre mærkedage i 1934, 1967 og 2003. Den fragmenterede form understøtter tematikken omkring opbrud af bondekulturen, og ved at vende tilbage til de samme historier fra forskellige synsvinkler og derved give informationer løbende får læseren bibeholdt det narrative begær undervejs i læsningen. Den fragmenterede, men dog på samme tid sammenhængende struktur demonstrerer foruden en teknisk kunnen også Favrhaldts parameter personpræg, da læseren af *Mærkedage* vil kunne erkende det bevidste arbejde bag at få skabt et værk, som på den ene side er letlæseligt og på den anden side kræver noget af sin læser for at indfri det fulde potentiale. Samlet set er værket i høj grad præget af integration jævnfør Favrhaldts første parameter, da det fremstår helstøbt med de forskellige elementers sammenhæng til en helhed.

Hagens sidste symptom beskriver, at god litteratur indeholder en dobbelthed i form af noget, der er anderledes og mægtigere end os selv ved den særlige måde, værket er skrevet på, og noget, der giver en følelse af, at værket henvender sig specielt og intimt til den enkelte læser, hvilket *Mærkedage* synes at leve op til. Værket henvender sig på flere måder intimt til den enkelte læser ved at portrættere

en for mange genkendelig samfundsudvikling, og derudover medfører de historiske refleksioner samt temaer som familieforhold og -konflikter, at et bredt publikum kan relatere til historien og leve sig ind i universet. At et værk kan være anderledes og mægtigere end os selv ved at være skrevet på en særlig måde, viser sig i høj grad ved *Mærkedages* sproglige kvaliteter samt dens formåen ved på den ene side at være kompleks og på den anden side at fremstå som en organisk helhed. Opsummerende kan vi derfor konkludere, at værket imødekommer mange af de symptomer og parametre, som Hagen og Favrholt opregner, og at analysen dermed bekræfter vores antagelse om, at *Mærkedage* som bestseller indeholder litterær kvalitet.

## Kildeliste

- Arena (u.å.). "Arenas historie": <http://forlagetarena.dk/forlaget/arenas-historie/>. (Hentet 21.12.16).
- Bloom, C. (2008). "Introduction to the Second Edition" & "Origins, Problems and Philosophy of the Bestseller". I *Bestsellers: Popular Fiction Since 1900*. 2. udgave. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Boghandlerklubben (u.å.). "De Gyldne Laurbær": <http://www.boghandlerklubben.dk/side1.html>. (Hentet 15.12.16).
- Bourdieu, P. (1996): "The Emergence of a Dualist Structure" & "The Author's Point of View". I *The Rules of Art. Genesis and the Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- Boym, S. (2002). "Restorative Nostalgia Conspiracies and Return to Origins". I *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Det Danske Akademi (u.å.). "Medlemmer": <http://www.danskeakademi.dk/medlemmer/medlemmer.asp>. (Hentet 15.12.16).
- Escarpit, R. (1966). "The Publishing Dilemma". I *The Book Revolution*. London: Unesco.
- Favrholdt, D. (2000). "Parameterteorien". I *Æstetik og filosofi - Seks essays*. København: Høst & Søn.
- Gemzøe, A. et al. (2001). "Om Metafiktion. Indledning". I Gemzøe, A. et al. (red.), *Metafiktion – selvrefleksionens retorik*. Holte: Medusa.
- Gemzøe, A. (2008). "En hjem-Stauns historie". *Dansk Noter* nr. 3.
- Gemzøe, A. (2014). "Det sidste nye og det gode gamle". *Edda* nr. 3.
- Gyldendal (u.å.). "Om Gyldendal forlag": <http://www.gyldendal.dk/virksomhed/om-gyldendal>. (Hentet 15.12.16).
- Hagen, E. B. (2004). "Indledning" & "Kvalitet". I *Litteraturkritikk - En introduksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Handesten, L. (2014). *Bestsellere. En litteratur- og kulturhistorie om de mest solgte bøger i Danmark siden 1980*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Handesten, L. (2016). Mailkorrespondance med Maja Helbo Sørensen & Louise Thomsen Kristensen.
- Järvinen, M. (2007). "Pierre Bourdieu". I Andersen, H. & Kaspersen, L. B. (red.), *Klassisk og moderne samfundsteori*. 4. udgave. København: Hans Reitzels Forlag.
- Kittang, A. (2012). "Kvalitet". I Kjældgaard, L. H. et al. (red.), *Litteratur – Introduktion til teori og analyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Larsen, G. (2012). "Fortæller". I Kjældgaard, L. H. et al. (red.), *Litteratur – Introduktion til teori og analyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

- Larsen, J. S. (2008). "Kritiker håner bestsellerbøger". *Morgenavisen Jyllands-Posten*, 29.11.2008: <https://jyllands-posten.dk/protected/premium/kultur/anmeldelser/litteratur/ECE4072193/Kritiker-h%C3%A5ner-bestsellerb%C3%B8ger/>. (Hentet 15.12.16).
- Lønneker, A. M. K. et al. (2012). "Oversigt over kritiske skoler". I Kjældgaard, L. H. et al. (red.), *Litteratur – Introduktion til teori og analyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Rasmussen, A. J. (2012). *Arena-modernisme – En position i dansk litteratur*. København: Gyldendal.
- Schack, M. (2007). "Blændende værk om bondekulturens opløsning". *Politiken*, 29.03.07: <http://politiken.dk/kultur/boger/art4999222/Bl%C3%A6ndende-v%C3%A6rk-om-bondekulturens-opl%C3%B8sning>. (Hentet 15.12.16).
- Schou, S. (2007). "Slægtsroman med tids- og fortællerproblemer". *Kritik* nr. 184.
- Statens Kunstfond (u.å.). "Om statens kunstfond": <http://www.kunst.dk/statens-kunstfond/om-statens-kunstfond/>. (Hentet 15.12.16).
- Svedjedal, J. (2010). "Forfattere og forlæggere". I Bjerring-Hansen, J. & Jelsbak, T. (red.), *Boghistorie*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Svendsen, E. (2009) "Dansk hjemstavnsdigtning anno 2008 – Om Jens Smærup Sørensens Mærkedage". *Tijdschrift voor Skandinavistiek* vol. 30.
- Sørensen, J. S. (2004). "Uden om forfatterskabet". *Spring* nr. 23.
- Sørensen, J. S. (2007). *Mærkedage*. 1. udgave, 12. oplag. København: Gyldendal.
- Sørensen, J. S. (2016). "Helle Helle skriver om den verden, vi med ord, hænder og hjerter stræber efter at holde sammen på". *Kristeligt Dagblad*, 26.11.16: <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/helle-helle-skriver-om-den-verden-vi-med-ord-haender-og-hjerter-straerber-efter-holde-sammen>. (Hentet 15.12.16).