

18-2, 23. oktober 2018

ForskerBrev

Nyt om forskningen i litteraturhistorie
på Aarhus Universitet



Frits Andersen: "spørg mågerne"
Hans Lind: "selvfølgelig!"
Sarah Mygind: "Pottermore"
Beth Cortese: "senceful discourse"
Sophus Helle: "aaaaaaaaargh"



INSTITUT FOR
KOMMUNIKATION OG KULTUR
AARHUS UNIVERSITET

**ForskerBrev: nyt om forskning i
litteraturhistorie og børnelitteratur
på Aarhus Universitet.**

Årgang 2018, nr. 2.

© Afdeling for Litteraturhistorie og Retorik,
Aarhus Universitet.

ForskerBrev er et halvårligt nyhedsbrev om forskning i litteraturhistorie og børnelitteratur på Aarhus Universitet. Nyhedsbrevet bliver sendt ud til studerende og ansatte på Litteraturhistorie. Man kan desuden til- eller afmelde sig nyhedsbrevet ved at skrive til sophushelle@cc.au.dk

ForskerBrev er redigeret af Sophus Helle.

Copyright for billederne på s. 6-10 tilhører Frits Andersen. Copyright for billedet på s. 14 tilhører Hans Lind.

Billedet på s. 21 er fra W. G. Lambert, "A Catalogue of Texts and Authors", *Journal of Cuneiform Studies* 16, no. 3 (1962), s. 63.

Billedet på s. 11 er tilgået gennem Flickr: Minalima, "*Fantastic Beasts and Where to Find Them: The Original Screenplay cover*", 2016.

De øvrige billeder er tilgået gennem Wikimedia Commons:

S. 4: Citron, "++", 2010.

S. 16: Sir Peter Lely, "Aphra Behn", c. 1670.

S. 18: Ukendt, "Portrait of Catharine Cockburn (Trotter)", c. 1720.

S. 19: Ukendt, "Mary Pix", c. 1690.

S. 23: R. Gertjan, "British Museum entrance", 2006.

FORSKERBREV EFTERÅR 2018

Hov?: Introduktion ved Sophus Helle	5
Verdenshavet i ental: Frits Andersen på dybt vand	6
Semesterets makværk: Sarah Mygind om <i>Fantastic Beasts</i>	10
Inde i skriveværkstedet: Hans Lind om litterært feltarbejde	13
“Her Sexes Champion”: Beth Cortese on women’s wit	16
Semesterets genstand: Sophus Helle i krise	20
Kerner og satellitter: Tore Rye Andersen gør status	24

Om bidragsyderne

Sophus Helle er ph.d.-stipendiat med projektet *The Invention of Authors*.

Frits Andersen er lektor og er tilknyttet projektet *Reading Slavery*.

Sarah Mygind er ph.d.-stipendiat og er tilknyttet projektet *Litteratur mellem medier*.

Hans Lind er ph.d.-stipendiat med projektet *Det litterære håndværk*.

Beth Cortese er post-doc og er tilknyttet projektet *Unearthed Wealth*.

Tore Rye Andersen er lektor, afdelingsleder, og leder for projektet *Litteratur mellem medier*.



En sabeltandsfisk (Chauliodus sloani) fra Messinastrædet i Italien .

HOV?

INTRODUKTION VED SOPHUS HELLE

I ForskerBrev beder vi som regel vores bidragsydere om at reflektere over hverdagen som forsker på Litteraturhistorie. Og der er én særlig oplevelse der går igen i bidrag efter bidrag: mødet med det uvante og overraskende. Baseret på den yderst begrænsede empiri, som tre numre af afdelingens nyhedsbrev udgør, kunne man vove den påstand at det møde er definerende for livet som forsker.

Den korte tradition tro har også dette semesters bidrag det til fælles, at de handler om hvad der sker, når litterater bevæger sig ud for deres komfortzone. Hans Lind fortæller om at forlade kontorets vante rammer og bevæger sig ud i felten, for at undersøge hvordan litteratur bliver læst og brugt og skabt ude i de danske skriveskoler. Hans' bidrag indfanger både nødvendigheden og udfordringen ved den slags arbejde: det kræver, at man erhverver sig en helt ny værktøjskasse af metoder, men det fører også nye perspektiver med sig, som man ikke kan erhverve sig på andre måder. Ligeledes handler mit eget bidrag om, hvad der sker, når ens litterære "værk" ikke er at finde i oversættelse på det nærmeste bibliotek, men som en utydelig lertavle på et dødt sprog i et baglokale i British Museum.

Det Hans og jeg kredser om – som Frits Andersen så rammende får fremmanet det i sin lyriske konferenceberetning fra en atlantisk øgruppe – er følelsen af at komme på dybt vand. På dybt vand er de vante holdepunkter pist væk, og man er nødt til ikke bare at lære at svømme, men også finde ud af, hvad der overhovedet er op og ned. Til gengæld får man muligheden for at møde noget nyt og radikalt ukendt. På dybt vand bor der sære væsener, som for eksempel de "syretrip-lignende orme i fantastiske neon-farver" som Frits beretter om. På dybt vand finder man de ting – genstande og passager og sammenhænge – der får én til at stoppe op, ligge hovedet på skrå, og mumle: "Hov?"

Mødet med disse sære væsener kan være ubehageligt, som Sarah Mygind minder os om i sit bidrag om J.K. Rowlings *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. Hun præsenterede sine studerende for en besynderlig litterær konstruktion – en bog lavet over en film lavet over en film lavet over en bog – og bad dem forholde sig til denne nye, og for litterater uvante situation. Reaktionen var stærk: de studerende affejede det prompte som "ikke litteratur". Men Sarah insisterer på, at der er noget fantastisk spændende ved den måde medier fletter sig sammen i komplekse og uforudsigelige kredsløb.

Mødet med det uvante kan også være en anledning til stor glæde. Beth Cortese fortæller om sin vej ind i de engelske renæssancedramaers vittige underskov, hvor kvindelige dramatikere og skuespillere fik mulighed for at tale magten imod ved at udstille seksualmoralens paradokser og udøve grusom hævn mod voldtægtsmænd. Der er en glæde ved at opdage det, der gemmer sig i kanonens skygge, og ved at finde frem til det, der stritter imod vores forventninger til værkerne.

Grundlæggende handler disse bidrag – med alt deres forvirring og glæde og fascination og frustration – om grundforskning. Grundforskning er netop det der opstår, når vi forlader vores komfortzone og går det uvante i møde med åbne og opmærksomme øjne. Aarhus Universitets motto er *solidum petit in profundis*, "søg det solide i dybden". Men ofte føles den dybde vi søger i grundforskning ikke særlig solid – det føles snarere som at blive kastet ud i verdenshavet (i ental, som Frits påpeger) uden redningskrans. Der er ingen fast grund under fødderne, kun et hav af farvestrålende og ubeskrevne fisk. Det er en oplevelse, der er lige dele udfordrende og fordrende, fascinerende og forvirrende.

VERDENSHAVET I ENTAL: FRITS ANDERSEN PÅ DYBT VAND



Jeg undrede mig, da jeg fandt det fine hotels enorme morgenmadsrestaurant uden andre gæster og uden personale. Der var lidt kaffe, juice, frugt og brød, men det var langt fra den standard, jeg havde forventet. Nogle kæmpestore stykker kød hang i en kølemontre. Jeg havde ikke sovet godt nok og i halvmørket var det en fornemmelse af på spø-

gelsesagtig vis at være ved siden af sig selv – af den slags som den franske surrealist Louis Aragon beskriver under sine nattevandringer i den parisiske Parc des Buttes Chaumont, og når han beskriver vitrinerne i byens passager som ”akvarier”. Det viser sig, at jeg er stået for tidligt op, fordi min mobil ikke som ellers automatisk har synkroniseret sit ur, så

det passer med den tidszone, jeg befinder mig i. Azorerne har eget parlament, universitet og delvis autonomi og selvstyre i forhold til Portugal, som dog i stil med forholdet mellem Grønland og Danmark fortsat bestemmer det meste: ressourcer, økonomi og sikkerhed. Det er lidt upraktisk, men man forstår hvorfor Azorerne insisterer på egen tidszone. Øgruppen ligger virkelig langt ude midt i Atlanterhavet og har desuden brug for symbolpolitisk at markere sin uafhængighed fra Portugal, der på sin side har et stærkt behov for geopolitisk at markere et tilhørsforhold, da dette jo medfører et havterritorium på størrelse med Europa og adgang til enorme naturressourcer.

Den azoriske tidszone eller tidslomme gav mig tid til en gåtur langs Atlanterhavet inden konferencen *Becoming Treasures of the Sea: Epistemological Constructions and Marine Ressource regulation*, arrangeret af forskningsprojektet *High Seas and Deep Oceans*. Som én af de første skulle jeg tale om "The Pacific as Oceanic World Theatre" og jeg funderede over, hvilke spørgsmål, jeg kunne forvente, og hvilke svar jeg kunne give. For eksempel vidste jeg, at der var marinebiologer og eksperter i international havret med til konferencen, og der ville ikke være ret mange fisk i min forelæsning, selvom jeg strejfede både hvalfangsten i begyndelsen af 1800-tallet og en enkelt tunfisk også var i garnet. Især de franske aktiviteter i Stillehavet var i sidste halvdel af 1700-tallet og op gennem hele 1800-tallet beskrevet som ikke-aktiviteter, kolonisering som anti-kolonisering, anneksion som en kærlighedsakt. Den mest eftertragtede vare var det som Baudelaire i et digt har kaldt for "luxe, calme et volupté" ("pragt, ro og vellyst"), en slags fredelig realisering af den franske revolution, der i moderlandet jo var kørt af sporet. Jeg tænkte, at mit bidrag måske var alt for langt fra de påtrængende spørgsmål om regulering af fiskekvoter og ikke

mindst, og særlig aktuelt for Azorernes vedkommende, fra regulering af dybhavsminedrift, der giver havretsjurister dårlige nerver og for alvor har fået miljøaktivister på barrikaderne.

Er Atlanterhavet grundlæggende et andet hav end Stillehavet, med vidt forskellige fysiske og historiske betingelser, for eksempel med førstnævntes enorme påvirkning fra Trekantshandlen ("The Black Atlantic") modsat Stillehavets senere og mere "lyserøde" imperialisme? Hvornår giver det mening at tale om, at det ret beset er det samme hav? Er det, vi på konferencen efterspørger som en indgang til at tematisere helt nye globale sammenhænge, måske et begreb om verdenshavet i ental? Og hvordan kan vi i givet fald forestille os dette grundlæggende planetære element i videnskab, kunst, politik, jura og litteratur?

En voluminøs materialitet

På hotellets øverste etage er der naturligvis en bar med udsigt over Atlanterhavet, The Whale Watching Party Pool Bar. Her kan man i sæson observere masser af hvaler, som indtil 1984 blev jaget af øernes hvalfangere og i dag er én af øernes topattraktioner i en hurtigt voksende turistindustri. Går man langs havet spejder man derfor uvilkårligt efter ét eller andet derude, der stikker op fra den enten foldede eller glatte havoverflade, men der er ingenting. Og heller ingen man kan spørge til råds om, hvad havet dybest set er for noget. Der er et par scuba-morgendykkere, men det vi skal tale om på konferencen er altså blandt andet *dybhavet*, det vil sige hvordan vi kan repræsentere og begribe en biosfære, en ressource og et territorium, der befinder sig i mellem to og ti kilometers dybde, og som vi ret beset ikke ved ret meget om.

Marinebiologer ynder i bedste *Den Blå Planet*-stil at fremvise Power Points-slides, der viser mær-

kelige aliens, syretrip-lignende orme i fantastiske neonfarver, som skal advare om de måske uoprettelige skader på denne naturarv, der kan ske fra forurening og dybhavsminedrift. Men sagen er, at heller ikke *hard science*-folkene ved hvilket liv der er dernede, bortset fra at det leves i en helt anden *deep time*, hvor et individ kan blive flere hundrede år gammelt. De ved heller ikke, hvordan der ser ud, når deres kraftige superlys er slukket, eller hvordan en dækkende forestilling om denne anden materialitet kan produceres – hvilket sædvanligvis er en forudsætning for, at vi kan forholde os politisk, aktivistisk, kunstnerisk eller juridisk til fænomenet. Dybhavet dramatiserer altså på særlig vis det som man inden for det i den grad tværviden-skabelige felt *ocean studies* kalder ”havets materialitet”. I modsætning til en traditionel tendens til at tænke havet som historieløst og uden karakter (i ordets oprindelige betydning som aftryk og indgraving), eller som et udvandet landskab helt uden menneskelig betydning, arbejdes der for at anerkende havet som ”en ting i verden”, en dynamisk og voluminøs materialitet, hvis kraft ikke er adskilt fra, men selve forudsætningen for det menneskelige liv og klodens puls og for historien både i dyb geologisk forstand og for eksempel det vi i dag kalder det antropocæne.

Jeg måtte vende om fra gåturen for at nå frem til konferencen i tide og tænkte at jeg måske kunne spørge én af mågerne, der med sædvanlig monoton lettede, kredsede og satte sig igen på de vuggende bølger. Jeg fik øje på noget affald, der i morgensolen glimtede i havoverfladen, og kom i tanke om en anekdote om Jacques Lacan, der engang på en sejltur skulle forklare sit famøse begreb om ”det reelle”. Dertil brugte han billedet af en konservesdåse, der tilfældigt dukker op i blikkets afsøgning af havets uendelige horisont, forsvinder igen og uden retning glimter et navnløst sted



derude, og afslutter ”forklaringen” med det meningsløse spørgsmål: ”Men hvad nu hvis konservesdåsen også kan se dig?”

Transoceaniske tidszoner

Mere fortumlet end afklaret hilste jeg på de andre. Konferencens første bidrag havde nogle interessante slides og kommentarer om den popularitet som saltvandsakvarier fik fra midten af 1800-tallet, og jeg spurgte til, om man kan se en sammenhæng med den fascination af undervandsoptik eller undervandsæstetik, som blev dyrket af både Jules Verne og senere surrealistene, som en anskuelig form for verdner, der på samme tid er mærkværdige, fremmede og dog helt transparente? Og om man måske også kunne se de evindelige BBC-serier om ”havets hemmeligheder” som en gentagelse af denne dobbelthed af det gennemsigtige og det mærkværdige, nu oplevet gennem TV-apparatets akvarium, men med det oceaniske i tilsvarende



nedskalerede proportioner? En portugisisk antropolog spurgte i pausen om Bruno Latour har skrevet noget om det, og det har han jo nok – på en måde...

Der var meget varmt og det meget beskedne konferencelokal på University of the Azores var uden air condition. Alle stønnede og under min forelæsning svedte jeg litervis af vand, som jeg – mens jeg talte om noget helt andet – ikke kunne lade være med at koble til Jack London, der i sin dagbog om et cruise i Stillehavet beskriver sig selv og mennesket generelt som en vandmand, en gøple, hvis skrøbelige membran – *the last frontier*, der skiller vandet inde i kroppen fra vandet i havet udenfor – hvert øjeblik kan bryde, så vi føres tilbage til og forenes med det vi kommer fra: ursuppen eller moderhavet. Jeg

talte om Stillehavet som en skærm for projektioner eller et verdensteater, jeg sagde, at den eneste måde vi kan nærme os en forståelse af Verdenshavet i ental – det vil sige det ocean som kommer til syne ved havvandsstigninger, der jo manifesterer sig overalt på planeten – er ved at sammenligne verdenshavene i flertal. Transoceaniske komparative studier af Stillehavet med Atlanterhavet, og af Azorerne med Marquesasøerne, der indtager en tilsvarende politisk og geografisk position, inklusiv en markering af egen tidszone, hvor urene stilles en symbolsk og kontroversiel halv time frem i forhold til den fransk polynesiske tidszone på hovedøen Tahiti, når man lander på Nuku Hiva. Jeg indledte selvfølgelig med at vise min bog, der handler om disse fjernt beliggende øer: *Sydhavsoen – Nydelsens geografi*.

SEMESTERETS MAKVÆRK: SARAH MYGIND OM *FANTASTIC BEASTS*

Året er 1926. Billeder af avisoverskrifter fra Europa og USA flakker hen over skærmen. Overskrifterne beretter om tiltagende frygt for terror og krig: “DARK WIZARD TERROR THREAT”, “IS ANYONE SAFE? GRINDELWALD SPREADS FEAR WORLDWIDE”, “GRINDELWALD ATTACKS INTENSIFY RISKING WAR WITH NO-MAJS”. Klip til Frihedsgudinden, og lyden af et stort skib, der kløver sig igennem vandoverfladen. Klip til passagererne på skibet. Blikket drages til en mand med en blå frakke, som sidder med ryggen til os. Det er filmens hovedperson, magi-zoologen Newt Scamander. Kameraet finder hans sko, de er udtrådte og godt beskidte, og ved siden af ham står en gammel læderkuffert. Kuffertens ene lukning springer pludselig op. Han lukker den og tager kufferten op, læner sig forover med armene rundt om den, og med en kærlig, umiskendeligt britisk accent beder han kuffertens rumsterende indhold, Dougal, om at falde til ro, for skibet er snart i havn.

Sådan indledes filmen *Fantastic Beasts and Where to Find Them*, som havde præmiere i 2016. Filmen er produktet af J.K. Rowlings første arbejde som

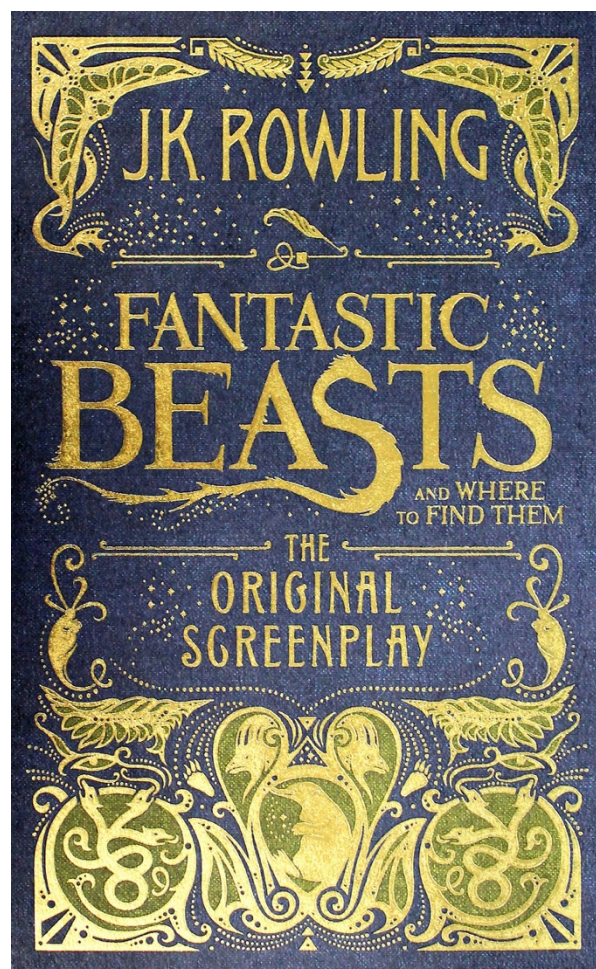
filmmanuskriptforfatter, og fortællingen fungerer som en såkaldt “prequel” til den berømte *Harry Potter*-serie – det vil sige en ny fortælling, der går forud for, men er forbundet til de begivenheder som bogserien og dens filmatiseringer udfolder. Filmen er den første ud af en varslet serie på fem, instrueret af David Yates, som efter alt at dømme alle får Rowling selv som manuskriptforfatter. Humlen er i denne kontekst, at alt Rowling lægger navn til som tommelfingerregel også bliver udgivet i form af bøger – inklusiv filmmanuskriptet *Fantastic Beasts and Where to Find Them: The Original Screenplay* (2016). Denne manuskriptbog bad jeg et hold bachelorstuderende på Litteraturhistorie om at læse, for hvordan kan vi forholde os til den situation, at en forfatter udgiver en fortsættelse til en romanserie som en manuskriptbogserie?

Nådesløse domme

Harry Potter-universet er tæt knyttet til børnelitteraturen og til bogserien som medium. Det var i den form, og via skrift- og bogmediet, at Rowling først udrullede sit fiktive univers. Serien blev katalysator for en større opmærksomhed omkring

børnelitteratur i det generelle litterære og kulturelle landskab, fordi bøgerne også blev læst af voksne, hvilket blandt andet var med til at sætte begrebet “crossover-litteratur” på dagsordenen. Bøgerne er også blevet et slags våbenskjold for læsningens overlevelse i vores digitale tidsalder, fordi børn stadig i dag raskvæk læser en *Harry Potter*-bog på over 700 sider. Harry Potter er samtidig, hvad man vil kategorisere som et populærkulturelt fænomen, og tilmed et overordentlig kommercielt succesfuldt ét af slagsen. I kritikerkredse er Rowlings bøger blevet klandret for manglende sproglig og litterær kompleksitet og finesse. Efter læsning af den første bog konkluderede Harold Bloom i *Wall Street Journal* i 2000, at han betvivlede, at *Harry Potter* nogensinde ville blive en børnelitterær klassiker, fordi den ikke udfordrer sin læser nok.

For mit ærinde i dette bidrag til “semesterets makværk”, som netop fokuserer på Rowlings manuskriptbog, er det ikke relevant at gå længere ind i den specifikke diskussion om, hvorvidt *Harry Potter*-serien er “god” litteratur eller ej (omend jeg mener, at det er useriøst at bedømme en series litterære kvaliteter på baggrund af kun én bog). I den konkrete undervisningssituation spurgte jeg de studerende, hvordan denne manuskriptbog kunne være interessant at betragte i et analytisk og litteraturhistorisk perspektiv, og de var nådesløse i deres dom, som i punktform kan koges ned til følgende: Bogen er et samleobjekt for *Harry Potter*-fans uden nogen æstetisk værdi i sig selv; det er et rent kommerciel reklamegimmick; det er ikke litteratur. Som Newt Scamander bemærker, da flere af hans magiske væsner er på fri fod i New York: “See, they’re currently in alien terrain, surrounded by millions of the most vicious creatures on the planet. Humans.”



Ind i medienetværket

De studerende var altså hurtige til at fokusere på at fælde en dom over bogen, i stedet for at betragte den som et objekt af analytisk interesse. Men manuskriptbogen *er* interessant for en litterat, af flere grunde.

For det første er den et filmmanuskript, der er udgivet som bog, og ikke en “bogmatisering” (*novelization*), altså en romanfortolkning af et filmmanuskript. Bogen kan dog stadig betragtes som en fortolkning, idet manuskriptet optræder med et specialdesignet smudsomslag, teksten er bearbejdet typografisk, og den bliver ledsaget af forskellige illustrationer. Manuskriptbogen peger desuden på

en stadig underbelyst særegenhed ved filmmanuskriptet som (potentiel) litterær genre, der står i kontrast til for eksempel teatermanuskriptet. I modsætning til teaterstykker, som det er almindeligt (for litterater) at læse som tekster uafhængigt af deres respektive opførelser, er filmmanuskriptet stærkere forbundet til én bestemt film. Filmmanuskriptet er ikke resultatet af en litterær praksis som sådan, men det er litterært i den forstand, at det er en dramatisk, narrativ form som udelukkende bruger den skrevne tekst som sit medie. Og når den tekst tilmed bliver publiceret som en bog, så kalder den på de kompetencer som en læser har opøvet gennem læsning af både romaner og teaterstykker, men også en bestemt intermedial kompetence, der forstår, at teksten skal servicere filmmediet.

For det andet er *Fantastic Beasts*-manuskriptbogen interessant, fordi den eksemplificerer, at "Harry Potter" ikke kan begrænses til romanserien; den genre og form, som vi traditionelt knytter til litteraturens domæne. *Harry Potter*-fænomenet er tværtimod et komplekst fiktivt univers som kontinuerligt er blevet udviklet igennem og i samspil med andre medier end bogen og skriften. Dét, som i dag har fået varemærket *J.K. Rowling's Wizarding World* er indbegrebet af den situation som litteratur kan være en integreret del af i samtidens mediekultur, nemlig som knudepunkt i et større netværk af medierepræsentationer, der gør det vanskeligt at afgrænse, hvor det litterære værk begynder og ender. Rowling har portrætteret karakteren Harry Potter i romanserien, men den verden, han beboer, har hun også beskrevet, kortlagt og dermed selvstændiggjort gennem andre fortællinger, i bøger, i tekster på websitet Pottermore, og i et teaterstykke, hvor manuskriptet også er udgivet som bog – og meget mere. Selvfølgelig er

det kommercielt – det er tilmed rigtig big business! – men det gør ikke fortællestrategierne og den måde, litteraturen væver sig ind i medienetværket på mindre interessant.

Børnelitteratur har helt fra sin spæde begyndelse knyttet an til andre medier end bogen, men disse forbindelser er i tiltagende grad blevet en del af en udbygning og udforskning af den fiktive verden, som manifesterer sig på tværs af både bøger, film, lydbøger, computerspil, legetøj, websites og meget mere. Litteratur, og i særdeleshed børnelitteratur, lever ikke isoleret i skriften eller i bøgerne. Den virkelighed må man tage seriøst, hvis man vil forstå og analysere den litteratur som en nutidig (barne)læser møder. Og lad mig så til slut bemærke, at omslaget til den næste filmmanuskriptbog *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald: The Original Screenplay* er blevet offentliggjort på lige fod med tre trailere for den kommende film. Ligesom man kan nærstudere disse trailere for spor, så rummer omslaget også et væld af potentielle hints om fortsættelsen af den nye serie i trolde- og magtuniverset, som man nok skal være en god transmedial læser for at afkode.

LITTERATURENS SELSKABELIGHED: HANS LIND OM LITTERÆRT FELTARBEJDE

For at overleve må kunstværker være selskabelige, skriver den amerikanske litteraturforsker Rita Felski. Det gælder også litterære værker. Det betyder ikke, at nogle former for litteratur er bedre end andre, fordi de er socialt indstillede og evner at få store skarer af læsere. Men det er en anerkendelse af, at meget af den litteratur, som flourer i den litterære kultur, gør det netop, fordi den bliver brugt. Litteraturen indgår som så mange andre ting i et omsiggribende netværk af aktører, der påvirker og anvender hinanden. Litterære værker bliver brugt på et utal af måder: De bliver læst, delt, anmeldt, debatteret, politiseret, filmatiseret, og diskuteret i læsekredse og terapigrupper. De bliver arkiveret og forsket i. I folkeskolen brugte vi Gylendals røde ordbøger som bordtennisbat i frikvarteret. Alle disse former for brug er udtryk for litteraturens selskabelighed.

Når litteraturen er selskabelig, bliver litteraturforskningen også nødt til at være det, i hvert fald den del af litteraturforskningen, som interesserer sig for litteraturens sociale liv. Nogle gange kan man studere netværket på afstand, men andre gange er man som forsker nødt til at bevæge sig derud, hvor litteraturen bliver brugt, og undersøge forskellige litteraturbrugeres praktiske omgang med teksterne. Man må med andre ord bevæge sig ud i felten. Det er det, jeg gør i mit ph.d.-projekt, hvor jeg undersøger, hvordan der i praksis undervises i skrivekunst på danske forfatterskoler. Da skriveundervisning i denne kontekst ret beset er læseundervisning, kan man godt sige, at jeg studerer, hvordan forfattere læser. Jeg ser det også som et studie i litteraturens tilblivelse. På forfatterskoler læser man både ufærdige elevtekster og udgivne værker af andre forfattere, som man på én

eller anden måde kan lære noget af, og som kan inspirere elevernes eget skrivearbejde. Selvom der er stor forskel på disse to teksttyper, er der faktisk ikke så stor forskel på, *hvordan* de bliver læst. Skriveværkstedet danner tilsyneladende ramme for en helt særlig måde at læse på, som så igen danner ramme for en udveksling af kunstneriske erfaringer og kreative erkendelser. Jeg kalder denne læse-måde for *håndværkskritik*.

Litteraturforskning i felten

Da jeg begyndte at udtænke projektet, var jeg meget fokuseret på selve outputtet af skolerne, altså den litteratur og den aktivitet, som kom ud af skolernes virke – sikkert fordi det er den type empiri, jeg er vant til at undersøge med en baggrund som litteraturhistoriker. Men efterhånden som projektet udviklede sig, og jeg fik større kendskab til det genstandsfelt, jeg ønskede at undersøge, gik det op for mig, at det i virkeligheden var selve det, der foregik inde i forfatterskolerne, inde i værkstedet, som interesserede mig – og som ikke mindst var vigtigt at skabe viden om. Samtidig gik det op for mig, at min tekstanalytiske værktøjskasse ikke var tilstrækkelig. Jeg måtte udvide mit metodiske repertoire med andre kvalitative metoder, såsom deltagerobservation, samtaleanalyse og interview. Nu godt et år inde i min ph.d.-uddannelse er det metodiske design noget af det, jeg har brugt mest tid på at udvikle og sætte mig ind i. Dette udvidede metodiske design har givet mig mulighed for at studere litteraturens tilblivelse og forfatteres kollaborative læring på nært hold.

Undervejs i processen – og det vil jeg også være nødt til fremover – har jeg taget stilling til forskellige spørgsmål, som jeg mener ikke kun har relevans for mig og mit projekt, men for alle litteraturforskere, som arbejder i krydsfeltet mellem forskellige metoder og empirityper. En tilbagevendende



refleksion er: Hvad vil det overhovedet sige at bedrive litteraturforskning i felten? Og hvordan får man den litterære tekstanalyse til at spille sammen med andre kvalitative metoder bedst muligt og uden at tabe kvalitetene ved netop denne forskningsmetode af syne?

Den helt praktiske forskel på at være i felten og ikke at være det er, at felten ligger udenfor ens vante omgivelser. Det er et andet sted end kontoret. Noget af det, der altid har tiltalt mig ved at være litteraturhistoriker er, at man i udgangspunktet ikke er bundet til noget bestemt sted. Meget litteraturforskning kan, hvis man ønsker det, i og for sig bedrives i sofaen eller andre behagelige steder. Feltarbejdet kræver omvendt noget af ens person, at man er bevidst om sin rolle i situationen, og at ens informanter har tillid til én. På den måde er der et socialt og ikke mindst etisk aspekt af feltarbejdet, som sjældent optræder i læsearbejdet.

Min akademiske akklimatisering

Det sted, jeg har været længst i forbindelse med mit forskningsprojekt, er forlaget Gladiator, som udbyder op til flere forskellige skrive- eller forfatter-skoler. Forlaget er blandt andet interessant, fordi skolerne hænger så tæt sammen med forlagets øvrige aktiviteter. For eksempel underviser mange af de forfattere, som udkommer på forlaget, også på skolerne, og nogle af eleverne udkommer senere på forlaget og ender måske selv med at undervise. Det er i sandhed et netværk. Fordi det kunne kombineres med et praktikophold, havde jeg den enestående mulighed at være en del af forlagets arbejds-gange tre dage om ugen i tre måneder i efteråret 2017. Tidskrævende, ja, men uvurderligt for min forståelse af det felt, jeg forsker i.

Noget af det første, forlagets direktør Jakob Sandvad sagde til mig, var, at det var vigtigt, at jeg var med til fælleslæsningerne på skriveskolerne så meget som muligt. Så jeg kunne blive ”akklimatiseret som akademiker”, som han udtrykte det. Og på en måde er det en meget rammende beskrivelse af det, jeg rent faktisk oplevede under mit ophold på Gladiator: At få den måde at læse litteratur på, som findes i skriveværkstedet, ind under huden. Jeg forandrede mig som læser. Og jeg er overbevist om, at forandringen er en essentiel del af det at være i felten. Så længe man er bevidst om den, kan denne bevidsthed bidrage til ens forskning.

Den måde at læse på, som jeg stiftede bekendtskab med under fælleslæsningerne i Gladiators skriveværksted er ikke kritisk i akademisk forstand, men det betyder ikke, at den er ukritisk. Tværtimod. Den er håndværkskritisk, hvilket vil sige, at det er en læsning der er mere optaget af tekstens proces end af at frembringe en fortolkning af den. Fælleslæsningernes samarbejdsbaserede vidensproduktion sigter altid mod videre skabelse. Læs-

ningerne er systematiske, der er en klar metode, men den bygger på praktisk erfaring og er til forhandling alt efter, hvad den pågældende tekst lægger op til. Der er en tydelig tradition, som skinner igennem i læsningerne, men samtidig er der ikke to fælleslæsninger, der er ens.

Som litteraturhistoriker i felten har jeg øje for mønstrene i fælleslæsningerne, men jeg er i lige så høj grad bevidst om hver læsnings egenart. Hver tekst former samtalen på en bestemt måde, som ikke kan forudsiges, så derfor kan jeg ikke nøjes med at analysere samtalen for sig selv. Den skal læses sammen med teksten for at give mening. Jeg observerer gang på gang, at selve det, at litteraturen er i centrum, giver samtalerne en bestemt litterær kvalitet, at det skaber et særligt rum for erkendelse. Litteratur er en helt særlig form for samtalestarter.

En briks i et hjørne

Da jeg var på forlaget, stod der en briks i et hjørne på Gladiator. Den står der nok stadigvæk. En eftermiddag, hvor der ikke var så travlt, lå jeg på briksen og læste en artikel om feltarbejde. Den er skrevet af antropologen Clifford Geertz, og et sted i artiklen skriver han, at hvis man vil forstå en given kultur, så må man se nærmere på, hvad der i denne kultur opfattes som almen fornuft. ”Selvfølgelig! Det er jo dét, jeg skal”, tænkte jeg. Og det er dét, jeg har gjort siden: observeret undervisningsgange, interviewet lærere og elever, hørt deres fortællinger, læst deres tekster, læst det, de læser – alt sammen for at komme nærmere en forståelse af de tanker og idéer, som ligger til grund for den danske tradition for at undervise i skriveundervisning. Det er en forståelse, jeg ikke kan opnå fra kontoret. Det kræver, at jeg engagerer mig i litteraturens omsiggribende netværk og bevæger mig ud i felten. Kort sagt, at jeg er selskabelig.

“HER SEXES CHAMPION”: BETH CORTESE ON WOMEN’S WIT

I have loved drama and the stage ever since I was taken to see *Romeo and Juliet*. Apparently, my seven-year old self found the performance captivating, but was perhaps a little confused by the plot, which caused me to exclaim “Mum? Why did the vicar kill Juliet?” during one of the quieter moments in the theatre.

Perhaps it was this experience which led me to research witty plots in comedy and tragedy. In my second year as an undergraduate student I discovered the writer Aphra Behn. My introduction to Behn was through her prose fiction *Oroonoko* (1688), a complex depiction of slavery rooted in Behn’s own connection to Surinam. In my final year as an undergraduate I found out that Behn also wrote plays and that she worked as a spy for Charles II. My interest was captured. I turned my interest toward a female playwright who is now beginning to gain the reputation and recognition she deserves, thanks to the work of Elaine Hobby, who is currently compiling an eight-volume edition of Behn’s works to make them widely accessible, Janet Todd, who wrote a biography of Behn’s life, and Jacqueline Pearson, whose book *The Prostituted Muse: Images of Women and Women Dramatists, 1642-1737* (1988) provided an early study of women dramatists.



Aphra Behn

In the preface to the play *Sir Patient Fancy* (1678) Behn states that she was “forced to write” plays “for bread” because she was now widowed and in debt. What is remarkable about her is that she did not use a male pseudonym but wrote as herself, and became one of the most successful playwrights of her time. What drew me to Behn’s plays was her rebellious heroines, her criticism of the sexual double standard and the subversive nature of her comedies which, despite her own position as a Royalist, often critique monarchical authority. Reading Behn opened a gateway to a world of women

professionals from actresses to female theatre managers and professional women playwrights that I had hitherto been unaware of.

I soon began reading the work of Mary Pix, Delarivier Manley and Catharine Trotter, a dynamic triad of women who felt inspired to follow in Behn's luminous footsteps. I was drawn to read these women because they were collectively termed "The Female Wits." I discovered to my great surprise that although their plays sparkle with wit they were not given this title because of their work. They received the nickname from the play *The Female Wits* (1704) by "Mr. W.M." which satirised the three women. I was struck by the paradox that these women had not been acknowledged as wits. While much scholarship has been produced on masculine wit in the Restoration and eighteenth century, no such study had been made of women's wit in the seventeenth century. This became my mission and my passion during my three years of PhD study at Lancaster University in the North of England. Reclaiming women's voices seemed a fitting topic for research in a city renowned for its connection to the 1612 trial of the Pendle Witches which sentenced eight women to death.

What wit meant

My PhD was a study comparing women's wit in the work of female and male playwrights 1660-1720. I focused mainly on the wit of female characters in the plays, but my thesis also acknowledged the reputation of the actresses who played these roles as "witty" along with the wit of the women dramatists who made their career writing for the public stage. As the Restoration witnessed both the arrival of the first English actresses and the first professional female playwright, consideration of the women behind the works was vital to a study of women's wit in this period.

To gain a sense of what the word wit meant before and after the Restoration and how women's wit was perceived I turned to digital methods. I used a computer program developed at Lancaster University by Andrew Hardie called cqpweb, which enables one to search for key terms and collocates of key words in literary texts. I used cqpweb to search the Early English Books Online database and to create a subcorpus of texts from 1660-1720 which referred to women's wit, along with a subcorpus of plays split into the genres of comedy, tragicomedy and tragedy that heavily featured the terms "wit", "wits" and "witty" collocating with the terms "women", "female", and "woman". I then conducted historical and literary analysis of texts by combining collocation analysis with close reading of individual plays. This methodology led me to write about non-canonical English plays such as Elkanah Settle's *The Lady's Triumph: A Dramatic Comic Opera*.

I found that the presence of the phrase "her wit" rose in relation to women during the period in which women were writing for the stage. The phrase "her wit" rose from a frequency of 0.96 per million words between 1660 and 1680 to 1.63 between 1700 and 1720, and a decrease in the frequency of "his wit" between 1700 and 1720, the period in which women dramatists were firmly established on the public stage, with the second generation of women dramatists and performers in vogue. This showed a shift in the perception of women's wit and their relationship to writing. My computer searches drew attention to the prevalence of wit in works of non-canonical drama and thus enabled me to include a broader range of play genres that feature wit than have been previously discussed in relation to women's wit, such as tragicomedy and tragedy.

Lovers in closets

Consulting the *Oxford English Dictionary* online for meanings of the word ‘wit’ over time led to a broader definition of wit than has previously been recognised by scholars, as the historical entries for “wit” and “witty” in the *OED* demonstrate thirteen different variations of meaning for “wit” and eight variations for “witty”. Among these variations for “wit” the following were current in the Restoration and the eighteenth century: the faculty of reasoning; intellectual ability and the name given to one in possession of it; skill in speech and written discourse; humorous or critical discourse; to be discerning and of sound mind; a person who is skilful and possesses practical talent; and finally, one who employs craft or cunning. David Abercromby’s definition of wit in his *A Discourse of Wit* (1685) as “senceful discourse, word, sentence, skill or action” was my starting point for considering types of wit, and his acknowledgement that actions can be witty was especially relevant for thinking about characters onstage and intrigue plots which involve witty actions, cunning and conspiracy. I found that wit in tragedy consisted of scheming and plotting revenge, and like the vice character from Medieval and Early Modern drama, female plotters in Restoration drama possess dark humour and clever wit, which makes them charismatic.

In his chapter on the subject of whether women can be witty, Abercromby states that the supposed “weaker Sex” ought not to be viewed as possessing “no kind of real Wit; since their very Malice and Tricks do demonstrate the contrary.” Analysis of tragedies such as Nathaniel Lee’s *The Rival Queens* (1671) and comedies such as Susanna Centlivre’s *The Busy Body* (1709) revealed women’s wit to be active, manipulative, creative and subversive, as women use their wit to plot revenge and conceal af-

fairs by hiding their lovers in closets – and even fish barrels! Plays by women dramatists regularly featured networks of wit between women, and showcased women working together as co-conspirators to achieve their desires. I found that both witty plots and witty use of language regularly subvert boundaries of class and gender, and this was the subject of an article I wrote about linguistic wit: “Brevity of the Turn as Subversive Quip.”



Catharine Trotter, also known as “Cockburn”



Mary Pix

Triumphantly in the affirmative

Looking back on my PhD project as I edit it for publication, I feel that it resonates with ongoing tensions about the way in which women are represented in the media and perceived in society. Like the portrayal of women in she-tragedies of the 1680s and 1690s as either “she-angels” or “she-devils” and the figure of the actress as either virtuous woman or whore, women in films and the media are often pigeon-holed into the “good girl” stereotype or that of the promiscuous or vengeful woman. Behn’s work consistently challenges these stereotypes in her plays, such as *The Rover* (1677), in which virtuous women disguise themselves as courtesans, blurring the boundary between chaste and unchaste women. In *The Rover*, Behn elevates the figure of the courtesan by having the courtesan Angelica Bianca speak in verse throughout the play. Behn also has her heroine Hellena criticise the

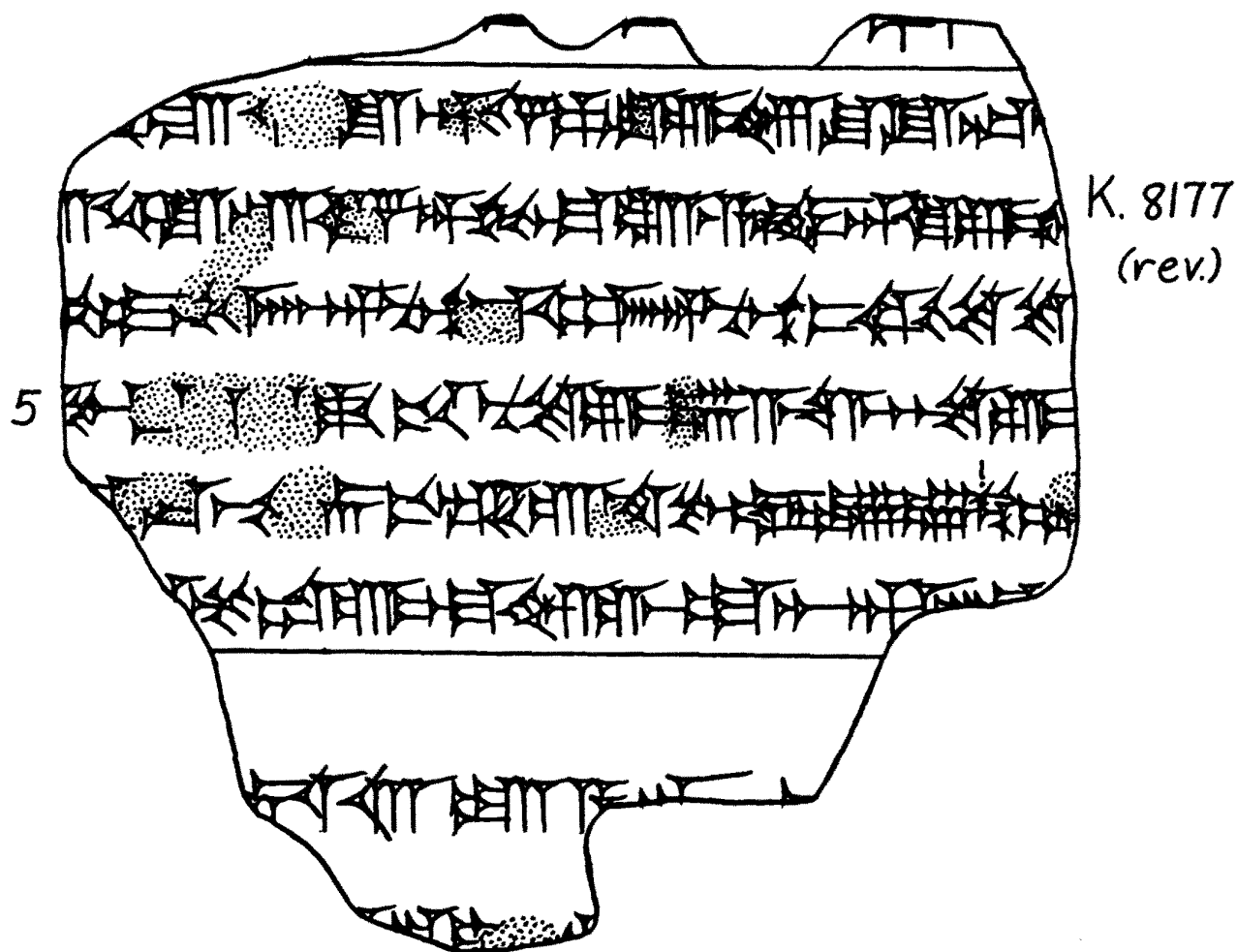
sexual double standard: “Why must we be guilty either of fornication or murder if we converse with you men? And is there no difference between leave to love me, and leave to lie with me?” The view of women as either virtuous or promiscuous is a constant issue in celebrity culture, with singers such as Taylor Swift and Meredith Brooks commenting on female stereotypes in their songs “Shake it Off” and “I’m a Bitch”. Female comedians have also been heavily criticised and subject to the double standard when it comes to the kinds of jokes women are “allowed” to make.

When describing my research, I was often asked: “Were there many women writing at that time? Can women be witty? Did women write under a male pseudonym?” I would answer triumphantly in the affirmative to the first two questions and in the negative for the latter. Yes, there were, and they made a success of it! What is remarkable about wit in seventeenth- and eighteenth-century drama is that women’s wit, even when rebellious, is consistently praised and rewarded rather than punished. An example of this is the heroine of Settle’s tragedy *Love and Revenge* (1675) whose action of disguising herself as a black man to commit revenge against her rapist and his mother gains her the title of her “Sexes Champion” for her wonderfully witty revenge. Wit often operates in the space in between the comic and the tragic or the offensive, such as Behn’s dark comedy *The Lucky Chance* (1686), and her inclusion of two near rape scenes in *The Rover*, in which the heroine must rely on her wit to save herself. Wit surprises and delights us through its playful subversion of expectations and hierarchies, and this made it a productive mode of expression for women dramatists as it enabled them to challenge the *status quo* in subtle and entertaining ways.

SEMESTERETS GENSTAND: SOPHUS HELLE I KRISE

Semesterets genstand er et fragment og en frustration. Den hedder “K8177” og er et lille hjørne af en assyrisk lertavle, der nu ligger opbevaret i British Museums gigantiske samling. Der er ikke mere end syv linjers tekst bevaret af teksten. Syv linjer – det er jo ingenting. Det burde være en nem sag at få tavlen kopieret, fotograferet, translittereret og oversat. I teorien. Men i praksis har jeg kæmpet med den i en uge, og er stadig langt fra at forstå, hvad der står på disse syv kryptiske linjer. Der er nogle sætningsstumper der toner sig usikkert frem, men de ser ikke ud til at danne nogen form for sammenhængende mening. Jeg har ikke fået reelt grå hår af det endnu, men min frustration er til gengæld gået ud over min neglerod, som jeg har pillet godt og grundigt til blods gennem den sidste uge. Heldigvis har museets arbejdssal lukket over weekenden, så min hud får nogle dage til at hele.

K8177 stammer fra biblioteket i Nineveh, den assyriske hovedstad i den nordlige del af det, der i dag hedder Irak, hvor kong Assurbanipal i det syvende århundrede før Kristus samlede tekster fra hele sit enorme rige. Eposser, hymner, besværgelser, varsler, medicin, ordbøger, tegnlistes – Assurbanipal ville have det hele. I Nineveh skabte han et bibliotek uden lige i oldtidens verden, der først ville blive overgået århundreder senere af biblioteket i Alexandria. Assurbanipal samlede ikke bare et bjerg af tekster omkring sig, men også en skare af lærde til at studere dem. De lærde der arbejdede ved Ninevehs hof var datidens ypperste intellektuelle elite, og de gjorde banebrydende opdagelser inden for især astronomi. Deres tilgang til videnskab og litteratur var mere ambitiøs og omhyggeligt end noget, vi kender til fra tidligere perioder.



Én af de radikale udviklinger der skete ved det assyriske hof var, at de lærde pludseligt begyndte at interessere sig for, hvem der var forfatterne til de værker de arbejdede med. På det tidspunkt var det en revolutionerede tanke. Tidligere havde litteratur været næsten udelukkende anonym. Med enkelte, spredte undtagelser havde digte, hymne og eposser cirkuleret uden at nogen bekymrede sig synderlig om, hvem der havde skrevet dem. Men de assyriske lærde gjorde som de første et omfattende, systematisk forsøg på at spore litteratur tilbage til et menneskeligt ophav. Det babylonske epos om kong Gilgamesh blev tillagt en vis Sin-leqi-unnenni,

historien om Etana, der fløj op til himlen på ryggen af en ørn, blev tillagt Lu-Nanna, og så videre.

I dag er det oplagt at tænke, at der bag hvert et litterært værk gemmer sig en forfatter. Men begrebet om forfatteren er en historisk konstruktion som så mange andre – det er noget, der opstod på et specifikt tidspunkt og under specifikke historiske omstændigheder. Mit ph.d.-projekt handler i en nøddeskal om at undersøge, hvad de omstændigheder var. Hvorfor blev det pludseligt vigtigt, ikke bare at læse og forstå et givent værk, men også at vide hvilket menneske der havde skrevet det?

Gråt på gråt

Det er derfor, jeg sidder her i The Arched Room, en smuk og hvælvet arbejdssal gemt godt af vejen bag gavebutikken i British Museum, og piller ved min neglerod. Den ene linje i K8177 der er til at læse lyder nemlig således: “[Amel-Pap]sukkal og Taqisha-Gula, lærde fra byen Nippur”.

På mit skrivebord ligger der ved siden af K8177 en anden tekst, som jeg kigger på når frustrationen bliver for meget. Denne anden tekst er det store assyriske katalog over forfattere og deres tekster, bevaret som fem fragmenter af forskellige størrelse. Kataloget er hele grunden til, at mit ph.d.-projekt overhovedet er muligt: Det er det klareste bevis på, at de assyriske lærde tog spørgsmålet om forfatterskab alvorligt. I dette katalog står både Taqisha-Gula og Amel-Papsukkal anført som forfattere, så jeg vil *meget* gerne vide, hvad K8177 har at sige om dem, men indtil videre altså uden held.

De assyriske lærde brugte et skriftsystem, der hedder kileskrift. Skriften består af en række små kile-formede fordybninger, som man laver ved at presse et siv ned i vådt ler. Det gør kileskrift til en særligt tredimensionel skrift: det er en række af fordybninger, snarere end linjer på en glat overflade som vores bogstaver er det. Hvis man ser på kileskrift fra den forkerte vinkel ligner det bare et miskmask af gråt på gråt. Men hvis man vender tavlen rigtigt, og lader lyset falde på den skarpt ned fra øverst venstre hjørne, toner de bittesmå, nydeligt skrevne tegn tydeligt frem, som række efter række af kiler anrettet i sirlige formationer.

Hele skriftsystemet består altså af et spil af lys og skygge, hvilket gør det stort set umuligt at affotografere en kileskrifttavle, hvis man vil have det hele med. Man er nødt til at sidde med dem, som jeg sid-

der her med K8177, holde dem i hånden, og vende og dreje dem under lampen, og prøve at forstå hvad det er, der står.

En ret sanselig oplevelse

The Arched Room har strenge åbningstider, 10.30-13 og 14-16, så man skal sørge for at udnytte hver en time man har derinde. Men nu er klokken 13.45, og jeg må sidde på museets trapper lidt endnu, med et frokostmåltid på vej ned i maven og en halv cigaret i hånden. Jeg har lige et kvarters tid endnu til at overveje, hvad det er jeg egentlig har gang i, før jeg giver mig i kast med skyggerne igen.

Mere specifikt sidder jeg og funderer over, hvad der egentligt er forskellen mellem filologi og litteraturvidenskab. Mit projekt er en slags linedans mellem de to fagfelter. Jeg arbejder med meget konkrete tekster fra meget gamle dage, og prøver at finde ud af, hvad der rent faktisk står på disse babylonske og assyriske tavler. Så på den måde er det er ret filologisk projekt. Men jeg arbejder også med teoretiske perspektiver på forfatterbegrebet, og med nærlæsninger af litterære værker hvor forfattere spiller en særligt vigtig rolle. Så på den måde er det – heldigvis, vil jeg tillade mig at tilføje – også et grundlæggende litteraturhistorisk projekt.

I den balancegang mellem filologi og litteraturvidenskab bliver det tydeligt, at der er en markant forskel mellem de to måder at arbejde på. Spørgsmålet er bare, hvori den forskel rent faktisk består, og det har jeg nu resterne af en cigaret til at tænke over. Både litterater og filologer arbejder med at præsentere læsninger af litterære værker. Både litterater og filologer kan arbejde med litteratur fra oldtiden. Både litterater og filologer vil gerne forstå, hvad der er på spil i en given tekst. Så hvad er det egentligt, der adskiller dem?

Jeg tror, at det særlige ved filologi netop er den følelse af frustration, som K8177 har lært mig at kende så indgående. Filologi er for mig at se defineret af læsningens kriser. Filologi opstår, når man ikke kan læse en tekst, men heller ikke vil vende sig uforstående væk fra den. Filologi er det der sker, når vores grundlæggende vilje til at læse bliver frustreret og besværliggjort. Det er i de situationer, at vi tyer til den filologiske værktøjskasse for at løse teksternes kriser, tyde deres gåder, og afsløre deres mening. Selvom både litterater og filologer arbejder med tekster fra oldtiden, gør filologerne det altså ud fra den specifikke grundantagelse, at der er et problem der skal løses, en mangel på mening vi må gøre noget ved.

Det gør filologien og litteraturvidenskaben til to meget forskellige oplevelser. Den litterære læsning er, i hvert fald i en ideel, lidt stereotypisk form, en

ret sanselig oplevelse. Man smager på teksten, vender og drejer den, udforsker dens mønstre og rytmer og lag. Den litterære læsning er additiv, det handler om at tilføje endnu et aspekt til vores forståelse af værket. Den filologiske læsning er derimod binær. Det handler ikke om at skabe en ny forståelse af teksten, men om at skabe nogen forståelse overhovedet. Enten kan teksten læses, eller også kan den ikke læses. Enten er problemet løst, eller også er det ikke. Derfor er filologien ikke et sanseligt møde med teksten æstetik og kompleksitet, men snarere en vekslen mellem dyb frustration og pludselig glæde, når krisen så bliver løst.

Jeg tager det sidste sug af cigaretten og kigger på mit ur. Klokken er snart 14, og jeg må tilbage til mit fragment og min frustration. Hvem ved, det kan være, at den pludselige glæde er lige rundt om hjørnet.



KERNER OG SATELLITTER: TORE RYE ANDERSEN GØR STATUS

Ordet ”kernefaglighed” går ofte igen i uddannelsespolitiske diskussioner, og begrebet rumsterer også i baggrunden, når vi laver nye studieordninger på uddannelserne i litteraturhistorie og børnelitteratur: Hvad er litteraturuddannelsernes kerne, og hvordan kan vi bedst muligt videregive den til vores studerende? Som de vidtfavnende bidrag til denne tredje udgave af afdelingens ForskerBrev peger på, er det ikke sådan lige til at svare på. Der er unægtelig langt fra kileskriftfragmentet K8177 og til det avancerede computerprogram cqpweb, ligesom oceanforskningens interesse i fantastiske væsner og hvor man kan finde dem befinder sig milevidt fra J. K. Rowlings filmmanuskript om det samme, eller fra Hans Linds feltstudier blandt de fantastiske væsner, der findes på landets forfatter-skoler. Alligevel er det alt sammen kernesund litteraturforskning.

Inden for fortælleteorien skelner teoretikere som Roland Barthes og Seymour Chatman mellem en fortællings kerner og dens satellitter. Kernerne er de elementer, der så at sige udgør fortællingens

rygrad, mens satellitterne er bestanddele af fortællingen, der kunne slettes uden at forstyrre plottets logik. Jeg har altid fundet denne skelnen lettere besynderlig. Hvad er ”plottets logik” egentlig, og hvordan kan man slette dele af en fortælling uden at forrykke dens fundamentale arkitektur? På samme måde har jeg det med begrebet ”kernefaglighed”. Der ligger et skjult hierarki i ordet, en forestilling om, at visse dele af fagligheden er essentielle, mens andre kan skrælles bort uden at forstyrre fagets logik. For mig at se er det imidlertid netop de nysgerrige afstikkere til områder, der ved første øjekast kan forekomme perifere – hvad enten det drejer sig om transoceaniske komparative studier, overvejelser over lers materielle beskaffenhed, brug af computeralgoritmer, næranalyser af kryptiske visuelle spor på filmmanuskripters bogforsider eller observant kaffedrikning blandt forfatterspirer – som sikrer den fortløbende vedligeholdelse og udvikling af vores faglighed. Hvis vi har en kernefaglighed, er dens konturer med andre ord i evig bevægelse. Måske består den endda ligefrem af satellitter.