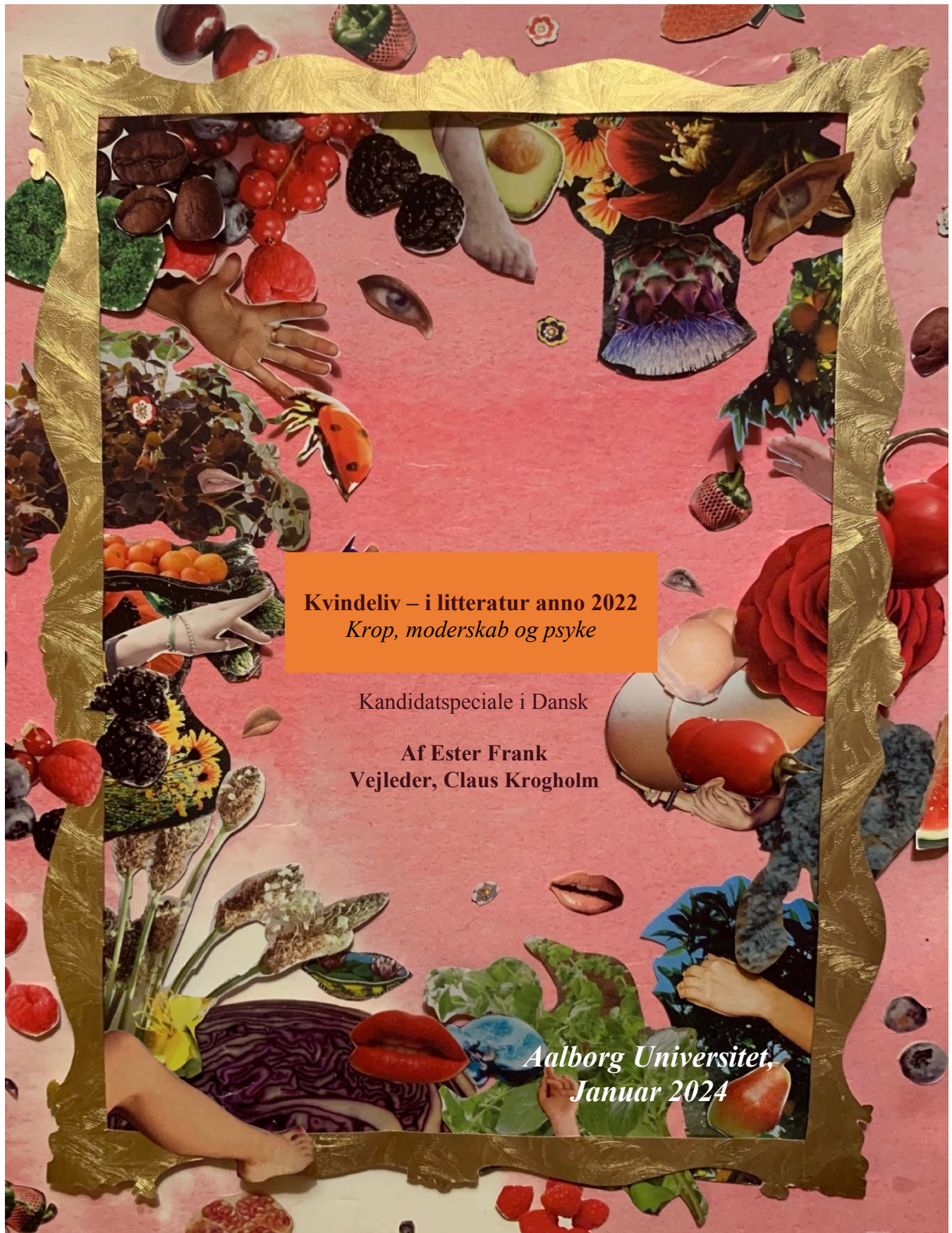




Forside af Nora Frank og Ester Frank

Abstract

The purpose of this thesis is to explore the portrayal of the life of women in recent Danish literature written by women and published in 2022. This counts the works *Pigedyr* written by Cecilie Lind, *Sult* by Tine Høeg, and *Tænk ikke på mig* by Vilma Sandnes Johansson. Here, the issues of women, such as body, motherhood, and psyche are explored. New materialism is used with an emphasis on the work of Gregersen and Skiveren *Den materielle drejning* (2016) and Skiveren's Ph.D. thesis *Kødets Poesis* (2019). This is realized in conjunction with affect theory.

A review of earlier views on body and mind is given. Here, the focus is on both dualism, with Kant and Descartes as representatives, as well as monism, where Spinoza is a central figure. This is done as their thinking is deeply embedded in Western philosophy, and to elucidate the motives for the epistemological and literary leaps from humanism to posthumanism, from modernism to postmodernism, and from poststructuralism and the linguistic turn to new materialism. This is done to clarify what the understanding of new materialism is built upon and reacting to. The focus of new materialism is on the body. As an extension of this, the posthuman theories by Karen Barad, with her concepts of agential realism and intra-action, and Jane Bennett, with her understanding that matter vibrates, bring attention to a sensitivity to the material world.

In addition, the following feminist theorists Rosi Braidotti, Donna Haraway, Elizabeth Grosz, Mayra Rivera, and Luce Irigaray are included. Julia Kristeva's interpretation of "the abject" as bodily fluids, which is something the human cannot control, is utilized. Affect theory is used to explore how it *feels* for the women in the selected works to have a body with agency. Here, the direction Massumi is representing and his approach to affect theory, inspired by Deleuze and his reading of Spinoza, is applied. Furthermore, Ahmed's understanding of affect theory is utilized, and her concepts of *Happy Objects*, *Killjoy*, and *Affective Economics* are introduced. The concept of the genre autofiction is introduced, using the criteria of Behrendt and Bunch for characterizing literary works. Further, the works are placed in relation to the tendencies within Danish literature, which Camilla Schwartz refers to as "voksenfobilitteratur" (phobia of adulthood literature) and "moderskabslitteratur" (motherhood literature).

The analysis reveals that all three works have characteristics of autofiction, but only *Tænk ikke på mig* can according to Behrendt and Bunch be characterized as such. The works share the same narrator mode, which corroborates how it feels to be a woman when the body is active and violates the wishes of the subject. All the women portrayed experience the uncontrollability of the body: In *Pigedyr* the main character must starve herself to look right but her body is bleeding and smelling,

despite her aspirations of being a passive doll. In *Sult* the main character experiences how her body works against her wish of becoming a mother. In *Tænk ikke på mig* the main character discovers how the body of her mother is decaying because of cancer, while her own body is developing into an adult woman, emphasizing the contrast to the decay in her mother.

The discussion discloses how the works cannot be unambiguously placed in Schwartz's literary tendencies on phobia of adulthood and motherhood, but instead are an extension of this and are a part of the body-oriented trend seen within new Danish literature. Collectively, it is evident from the analysis and discussion of the three works within this thesis that the body is playing an important acting role that cannot be escaped, not even through dualism. Common for the works is the special corporeal and affective bond in motherhood, where feelings between mother and daughter are intense. Motherhood marks the life of women, whether it is positive as in *Sult*, negative as in *Pigedyr*, or ambiguous as in *Tænk ikke på mig*.

The women are connected to their material bodies, and they perpetually feel the consequences of this. Their psyche is activated in interaction with the bodily conditions of sorrow and anger. During the life of women, a diverse range of issues arise and common to these is that the body plays a central role.

Indholdsfortegnelse

Abstract.....	2
Indledning.....	6
<i>Problemformulering.....</i>	<i>6</i>
<i>Problemhåndtering.....</i>	<i>7</i>
Teori.....	8
<i>Krop og sjæl.....</i>	<i>9</i>
Dualisme.....	9
Monisme.....	10
<i>Materialitet.....</i>	<i>11</i>
<i>Den materielle drejning.....</i>	<i>13</i>
<i>Karen Barad.....</i>	<i>14</i>
<i>At rette blikket mod materialiteten (i litteraturen).....</i>	<i>16</i>
<i>Kroppe i dansk samtidslitteratur.....</i>	<i>16</i>
<i>Kropsvæsker.....</i>	<i>18</i>
<i>Affektteori.....</i>	<i>21</i>
Massumi og Deleuze.....	22
Sara Ahmed.....	23
<i>Autofiktion.....</i>	<i>25</i>
Analyse.....	26
<i>Cecilie Lind, Pigedyr (2022).....</i>	<i>27</i>
Intro.....	27
Komposition.....	27
Genre.....	28
Det gurlleske.....	29
Den gurlleske skrivestil.....	29
Det pigede univers.....	30
Pigedyret.....	31
Mor og datter.....	34
Kroppen husker.....	35
”Hud og hud”.....	36
Barndomshjemmet.....	36
Det passive objekt.....	38
Smuk, sulten og syg.....	39
Reproduktion af et pigedyr, en Lolita.....	42
Delkonklusion.....	43
<i>Sult af Tine Høeg.....</i>	<i>44</i>
Intro.....	44
Genre.....	45
Værkets opbygning.....	45
Sprog.....	47
To skabelsesprocesser.....	48
En skrift der kan hjælpe andre.....	50
Reduceret til krop.....	51
At læse kroppens tegn og dens væsker.....	52
Alt det liv der omgiver kroppen.....	53
At forlade kroppen.....	54

En længsel i kødet.....	55
At blive gravid med kroppe på afstand.....	56
Krop og teknologi.....	57
Abort.....	58
Mor.....	60
”Alt det nedarvede shit”.....	61
<i>Delkonklusion</i>	62
<i>Tænk ikke på mig af Vilma Sandnes</i>	63
Intro.....	63
Genre.....	63
Komposition.....	64
Mor og datter.....	64
Jeg får, mor mister.....	66
At græde.....	67
Sygdom er intet lykkeobjekt.....	67
<i>Delkonklusion</i>	68
Diskussion	68
<i>Den kropsorienterede strømning</i>	68
<i>Moderskabets særlige bånd</i>	71
<i>En agerende, lækker krop</i>	71
<i>Blik på kvindekroppen</i>	73
Konklusion	75
Litteraturliste	77

Indledning

Hvordan kvindekroppen skal se ud, og hvad den skal kunne, er der klare rammer for i samfundet. Disse udtrykkes bl.a. i mediebilledet, magasiner, reklamer, TV og sociale medier, hvor den kvindekrop som hovedsageligt repræsenteres enten er retoucheret og manipuleret eller mimer samfundets idealforestilling om kvindekroppen (Wright 2003, 28). Hvor samfundets idealkrop af kvinden ændres over tid, må kvinden ofte spænde sikkerhedsselen for at kunne følge med. Hvad end kroppen skal ligne de popkulturelle fænomener, såsom Beyonce og Kim Kardashian, der har kvindelige former, og som hovedsageligt prægede 10'erne, eller om kroppen skal være "heroine chic" som Kate Moss og andre 90'er modeller (Rabøl 2022), hvilket som begrebets brutalitet indbyder til, må være så tynd, at intet må spises, og der blot leves "højt" på heroin. Så er disse udtryk for, hvordan kvinder må kontrollere deres kontant foranderlige krop, gennem mad og fængslende korsetter og med botox, som kan forhindre kvindeansigtet i at se aldrende ud. Ud fra den patriarkalske samfundsorden bør kvinders kroppe, som det udtrykkes, være passive, ikke larme og ikke fylde, ikke være tykke og for store (Lamp 2009). De kroppe børn vokser op med, ses udtrykt i legetøj. Her er babydukken et klart eksempel på, hvordan hovedsageligt piger øver sig i at være en omsorgskrop og mor. Når disse piger bliver lidt ældre, erstattes babydukken af barbiedukken, som er et ikonisk ideal for kvindekroppen (Hunter 2004, 36). Ganske aktuelt bliver diskursen om Barbie forsøgt ændret i instruktør Greta Gerwigs *Barbie the Movie* (2023), der tilbage i august blev anslået som den mest sete biograffilm i Danmark (Bjerregaard 2023). I denne film er et ønske om at redefinere feminisme og forlade den stigmatisering, som er forbundet med kvindekroppen.

Kvinders kroppe må ikke blot betragtes, som noget der kan formes efter samfundets idealer, fordi kroppe har betydning. Kroppe kan være i sorg, i fertilitetsbehandling, syge, spiseforstyrrede, gravide, handicappede, stressede og menstruere. Netop dette fylder i disse år i den kropsorienterede strømning, som findes inden for ny dansk litteratur. Her sættes der fokus på kroppene (Mønster 2013, Skrивeren 2019) og deres vilde ageren, som andet end passive og dukkede. Dette er hvad, der leder mig frem til specialets problemformulering:

Problemformulering

I mit speciale ønsker jeg at undersøge, hvorledes et udvalg af danske kvindelige forfattere portrætterer kvindeliv i deres litterære værker fra 2022. Jeg ønsker at undersøge de problematikker, der fremhæves såsom krop, moderskab og psyke. Dette vil jeg gøre med udgangspunkt i kropsmaterialisme og affektteori.

Problemhåndtering

For at besvare specialets problemformulering har jeg udvalgt værkerne *Tænk ikke på mig* (2022) af Vilma Johansson, *Pigedyr* (2022) af Cecilie Lind og *Sult* (2022) af Tine Høeg. Jeg har en kvalitativ tilgang, hvor jeg med de tre værker ønsker at sige noget mere generelt om litteratur anno 2022. Jeg vil gøre brug af kropsmaterialisme og affektteori. Her tager jeg udgangspunkt i Gregersen og Skrivers værk *Den Materielle Drejning* (2016) og Skiverens Ph.d.-afhandling *Kødets Poesis* (2019).

Jeg vil disponere specialet således, at jeg har en teoridel, en analysedel og en diskussionsdel. I opgavens teoridel går jeg filosofihistorisk til værks for at få greb om forholdet mellem krop og sjæl med begrebet dualisme, hvor navne som Kant og Descartes er at finde, og dernæst begrebet monisme som Spinoza er ophavsmand til. Dette gør jeg for at kunne klarlægge bevæggrundene for de erkendelsesteoretiske og litterære spring fra humanisme til posthumanisme, modernisme til postmodernisme og fra poststrukturalismen og den lingvistiske drejning til den materielle drejning. Dette gøres med henblik på at klarificere, hvad forståelsen af kropsmaterialisme er formet af og reagerer på. Med *den materielle drejning* ønsker jeg at have fokus på kroppes betydning i analyseværkerne. Derfor inddrager jeg Barad og hendes forståelse af *agential realisme* og *intra-aktion*, da hun insisterer på at kroppe og dets omgivelser efterlader aftryk på hinanden. Jeg bruger Bennetts forståelse af *vibrant matter*, da det skaber en sensibilitet for den materielle verden, som omgiver mennesket. Det gør jeg, da jeg ønsker at fremhæve affektive og kropsmaterialistiske intensiteter og aftryk i analyseværkerne. Ved bevægelsen fra humanisme til posthumanisme præsenterer jeg Braidotti og hendes ønske om at decentrere det menneskelige subjekt og derved give plads til materialiteten. Her fremhæves hendes pointe om, at det mandlige subjekt har været dominerende, men at det kvindelige subjekt er ligeså vigtigt, hvilket er en central betragtning i dette speciale.

Dernæst dykker jeg ned i den kropsorienterede strømning, som er inden for ny dansk litteratur. Her præsenterer jeg de tendenser Schwartz har øje for: Voksenfobilitteratur og moderskabslitteratur, for senere at diskutere hvorledes specialets værker placerer sig i forhold til dette. Med Grosz, Kristeva og Douglas redegør jeg for, hvorledes kropsvæsker er bevis for kroppens selvstændige ageren. Jeg ønsker at undersøge, hvorledes disse kropsvæsker har sat sit præg på ny dansk litteratur.

Jeg gør brug af affektteori for at undersøge, hvordan det føles at være kvinde og have en krop. Ved affektteori præsenterer jeg retningen Massumi står for, og hans tilgang til affekt som er inspireret

af Deleuze og hans læsning af Spinoza. Derudover anvender jeg Ahmeds forståelse af affekt og introducerer herved hendes begreber *lykkeobjekter*, *Killjoy* og *affektive økonomier*, for at se hvorledes det har effekt på kvinderne i værkerne. Ydermere ønsker jeg at placere værkerne i forhold til genren autofiktion, hvorfor jeg introducerer Behrendt og Bunchs kriterier for at kunne karakterisere et litterært værk således.

Mit hovedformål i opgavens analysedel af de tre værker er at fremvise den agerende kropsmaterialitet ved brugen af nymaterialistisk teori, og hvordan det påvirker kvinderne affektivt ved brugen af affektteori. Disse teorier bruger jeg i samspil. Jeg analyserer værkerne enkeltvis for at fremhæve deres individuelle kvindelig og de dertilhørende problematikker. Mit primære fokus er på værkerne *Pigedyr* og *Sult*, hvorefter jeg analyserer *Tænk ikke på mig* for samlet at kunne udpege omfanget af den kropslige tendens og få bredere indblik i litteratur skrevet af kvinder i 2022.

I de enkeltvis analyser forsøger jeg at trække deres særkende frem. I *Pigedyr* gør jeg det ved at benytte mig af begrebet om det gurliske, for at undersøge hvordan denne æstetik præger skrivestilen og tekstuniverset. Derudover sætter jeg værket i relation til Nabokovs *Lolita* (1955). I *Sult* er hovedfokus at undersøge, hvad det gør ved en kvinde at være i fertilitetsbehandling. Hertil fremhæver jeg dagbogens stilistiske træk og Haraways forståelse af, at kroppe ikke kan adskilles fra teknologi, samt Riveras skelnen mellem krop og kød. I *Tænk ikke på mig* er fokus overordnet på det kropslige og affektive bånd, som er mellem mor og datter. Her præsenterer jeg indledningsvist Irigarays forståelse af, hvorledes mor og datter kropsligt er indlejret i hinanden. Herefter undersøger jeg, hvad det så gør ved hovedkarakteren Vilma at skulle miste sin mor.

I opgavens diskussionsafsnit har jeg fokus på, hvad der ud fra disse værker samlet kan udledes om, hvad det vil sige at være kvinde og have en krop i litteratur anno 2022. Det gør jeg ved at placere dem i forhold til voksenfobi- og moderskabslitteratur og diskutere moderskab, agerende kroppe og blikket på kvinden.

Teori

Eftersom jeg i dette speciale ønsker at undersøge kvindelig i ny dansk litteratur, finder jeg det relevant at anvende teori, som omhandler og medtænker kroppen. Herved kan jeg analysere og undersøge, hvilken indflydelse kroppen affektivt har på kvinders følelsesliv.

Krop og sjæl

For at få greb om hvad den teoretiske nydannelse *nymaterialisme* (også kaldet *den materielle drejning*) og herunder hvad *kropsmaterialisme* er, ønsker jeg mere præcist at belyse, hvorledes forholdet mellem sjæl og krop tidligere er blevet opfattet. Dette ønsker jeg, da teoriernes særtræk er, at der ligger et opgør med dualismetanken og humanvidenskabens traditionelle måde at tænke sjæl som agerende modsat krop, som noget passivt mennesket kan kontrollere.

Dualisme

Filosofihistorisk betragtet er begrebet 'dualisme' essentielt til forståelsen af forholdet mellem krop og sjæl. Dualisme som, jf. Den Store Danske, står for en "filosofisk opfattelse eller teori der opfatter tilværelsen som styret af to fundamentale, modsatrettede principper" (dsd 1), har sat sig stærkt i en vestlig tænkning, og danner grundlag for klassisk humanisme med særligt udgangspunkt i den græske tænkning, som ses hos filosoffer såsom Platon (ca. 428-347 f.Kr.) og Aristoteles (384-322 f.Kr.). Disse dualismer består bl.a. i forholdet mellem det transcendent vs. det immanente, mellem subjekt vs. objekt og krop vs. sjæl. Den dualistiske tænkning demonstreres i Platons hulelignelse, hvor idélæren præsenteres ved ideernes verden som den rene begrebsverden, hvor modsætningen er den sansede verden, som blot er instanser af ideerne (Rabjerg 2017, 154).

Hos Aristoteles ses på den ene side den fysiske verden, som den fremtræder for sanserne, og på den anden side den metafysiske. Aristoteles tænker ud fra grundbegreber, vi ikke kan sanse, nemlig ren virkelighed, rent stof, ren bevægelse og ren form. Disse kan som nævnt ikke sanses, men danner grundlag for, at der kan siges noget om en verden i foranderlighed (Husted & Lübcke 2001, 21).

Denne tænkning slår rødder hos blandt andre Augustin, som er en af kristendommens kirkefædre, der gennem sin filosofi og teologi har været med til at forme kristendommens dogmer (Husted & Lübcke 2001, 21). Augustin anvendte således begreber fra den platonistiske og aristoteliske tradition, samtidigt med at han videreudviklede dem (ibid., 22). Disse er med til at forme opfattelsen af Gud. I kristendommen er legemet sædet for synd og laster. Dualismen som tænkning, og i kraft af kristendommens position, vinder på den måde hævde i filosofien, og brugen af den videreføres hos senere middelalderfilosoffer.

Blandt disse middelalderfilosoffer ses den franske filosof René Descartes (1596-1650), som er ophavsmand og lægger navn til den kartesianske forståelse af forholdet mellem krop og sjæl (Albinus 2019, 64). I den forbindelse taler man om den kartesianske opfattelse af bevidsthed (ibid., 149). Med sin substanslære formår Descartes at betragte, at legemet ikke er en del af menneskets væsen. Her er

det altså mennesket, som er i fuld kontrol over legemet, hvorfor legemet blot opfattes som passivt. Han skelner således mellem, hvad der på latinsk kaldes *res cogitans* og *res extensa*, som er hhv. tænkende og udstrakt substans (Harmat 2017).

Cirka et århundrede senere møder vi den tyske filosof Immanuel Kant (1724-1804). Hans tænkning kan ligeledes ses som udtryk for denne ontologi. Kant blev i første omgang kendt for sin kritik af den rene fornuft og sin pligtetik, som han formulerede grundlaget for i sin kritik af den rene praktiske fornuft. Her forstår han mennesket som autonomt, ved sin fornuft fri og selvbestemmende ved den absolutte morallov det har i sig, og derfor uafhængig kan tilslutte sig (Kant 1990a, 39). Kants dualisme består hovedsagelig i en absolut distinktion mellem det erkendende subjekt "det transcendentale jeg" og det erkendte objekt "Ding an sich" (Kant 1990b, 25). Objektet, herunder kroppen, kan i sig selv således ikke erkendes af os, som det er i sig selv, kun som vi erkender det, med de kategorier vores fornuft betragter det med. Med andre ord er der hos ham også en dobbelthed mellem fornuften og naturen, herunder kroppen.

Med begreberne frihed, ren fornuft, selvbestemmelse og bevidsthed præger den dualistiske opfattelse stadig tænkningen. Men allerede i samtiden blev Descartes udfordret af den monistiske tænkning, og det er her nymaterialismen og kropsmaterialismen har et tidligt filosofisk belæg.

Monisme

Den nederlandske filosof og jødisk fødte Baruch de Spinoza (1632-1677) er at karakterisere som en skelsættende filosof (Albinus 2019, 53). Han er modstykke til den ellers herskende dualisme i sin samtid, og for så vidt også i dag, eftersom han demonstrerer en monistisk tænkning. Dette gør han med sin substanstænkning, hvor han sætter substans, som er Gud og natur lig med hinanden. Denne tænkning udfolder han i sit hovedværk *Ethica* (1677), som grundet dets provokerende forståelse af Gud i sin samtid blev udgivet *post mortem*. Heri belyser han sin panteisme og ytrer otte grundsætninger om Gud, hvor nummer seks lyder: "By God I understand Being absolutely infinite, that is to say, substance consisting of infinite attributes, each one of which expresses eternal and infinite essence" (Spinoza 1677, 41). Hermed defineres Gud som uendelig, og da Gud er uendelig, kan der ikke være noget som grænser op imod Gud. Gud er substansen, da han er defineret som værende det, der kun kan forstås ud fra sig selv. Gud må derfor samtidigt som substans være årsag til sig selv, *causa sui* (Huggler 2004, 46). Gud må begribes som noget immanent og materielt eksisterende, fordi hvis gud ikke eksisterede, ville Gud være begrænset af noget andet.

Derfor bliver den logiske konsekvens, at substansen er absolut, og at Gud ikke er forskellig fra naturen eller mennesket (med deres materialiteter). Alle individuelle forekomster i verden er modifikationer af samme substans, som da kan kaldes for Gud eller natur. Det afgørende er, at Gud ikke længere er transcendent, som for eksempel Kants transcendentale jeg, fordi der i kraft af den monistiske måde Spinoza tænker substans, ikke er forskel på immanens og transcendens. Herved bryder Spinoza med forståelsen af Gud inden for Jødedommen, og for så vidt også inden for Kristendommen og Islam, hvilket gør ham både grænseoverskridende og radikal.

Spinoza mener, at den hverdagsdualisme som mennesket er til falds for at tænke ud fra, er kunstig og en af de afgørende illusioner mennesket er underlagt. Legemet er ikke i hvile når mennesket tænker, da det følges ad, fordi de er to aspekter af samme væren. Dette ses i hans anden definition:

That thing is called finite in its own kind (*in suo genere*) which can be limited by another thing of the same nature. For example, a body is called finite because we always conceive another which is greater. So a thought is limited by another thought; but a body is not limited by a thought, nor a thought by a body. (Spinoza 1677, 41).

Det ligger således dybt i mennesket, at tanker kan øve indflydelse på legement og den fysiske tilstand ligesom, at krop kan øve indflydelse på helbred. Ifølge Spinoza er dette blot to sider af samme sag.

Spinozas tænkning er indflydelsesrig, og han er i dag et betydeligt navn inden for de aktuelle teoridannelser *den materielle drejning* og *affektteori*. Han har især været inspirator for den franske filosof og professor Gilles Deleuze (1925-1995), og den tyske filosof G.W.F. Hegel (1770-1831) som senere kunne sige, at alt filosofi begynder med Spinoza, fordi han havde mod til at tænke alt sammen til ét princip. Det er skelsættende, da filosofien hermed for alvor begynder at begribe verden i sin helhed. Tænkningen bliver således selv en del af virkeligheden, som også genkendes i den hermeneutik den tyske filosof H. G. Gadamer (1900-2002) er fortalende for – så mennesket ikke længere beskuer en verden uden for sig selv eller sig selv som et objekt, der ikke kan erkendes i sig selv – men der er en enhedstanke, som forbinder det ydre og det indre (Gadamer 1960).

Materialitet

Dualismen, som ses skildret i ovenstående afsnit, har præget vestlig tænkning inden for humanvidenskaben, samfundsvidenskaben og naturvidenskaben (Alldred og Fox 2018, 317). Dualismen kritiseres og dekonstrueres som en filosofisk fejl inden for den strømning Martin

Gregersen og Tobias Skiveren i deres værk med selvsamme titel kalder: *Den materielle drejning* (2016). Den materielle drejning er at forstå som en samlebetegnelse for forskellige teoridannelser der har vundet frem inden for de feministiske, videnssociologiske og filosofiske discipliner under overskrifter såsom "New Materialism", "actor network theory", "coporal feminism" (Skiveren og Gregersen 2017, 9), "Object-oriented ontology" (OOO) (Booth 2021, 20) og "posthumanism" og "posthuman feminism" (Braidotti 2022, 17). Her er den monistiske tanke, som Spinoza demonstrerede, ganske grundlæggende for måden hvorpå, man ønsker at forstå verden og mennesket. I den er en substantiel kritik af den humanistiske tradition og dens antropocentrisme, som ligeledes ophøjer mennesket som tænkende individ og centrum for verden, og skubber alt andet i baggrunden. Der er på den måde et fælles ønske og et filosofisk behov for at gentænke materialiteten, hvilket gøres ved at nedbryde dikotomier mellem menneske/ materialitet, subjekt/ objekt, sind/ krop, kultur/ natur, mand/ kvinde og det rationelle/ følelser (Alaimo og Hekman 2008, 2).

Kastes der et blik på hvorledes materialiteten bliver forstået inden for modernismen og postmodernismen, er den herskende opfattelse inden for modernismen, at alt kan bestemmes naturvidenskabeligt (Høiris og Ledet 2009, 11). Som Høiris og Ledet formulerer det, "tog mennesket magten over sin egen virkelighed og over naturens processer i form af indsigt i deres orden." (ibid., 12). Verden bliver med positivismen materiel, konkret og styret af faste love og orden. Det bliver derved en bevægelse væk fra romantikkens verdensbillede, hvor naturens materielle og åndelige sider har en guddommelig ånd, som gennemstrømmede alt (ibid., 11).

Ved postmodernismen kommer der fokus på sproget især under indflydelse af The Linguistic Turn (Rorty 1968, 1-4). Men Alaimo og Hekman påpeger, at den lingvistiske drejning, som sker, og den postmodernistiske variant, ikke opfylder dets forpligtelser. Fordi selvom postmodernismen påstår at afvise og frigøre sig fra dikotomier, er der én som tydeligt opretholdes, nemlig sprog/virkelighed. Indvendingen er, at med et fokus på sproget er man ikke i stand til at forholde sig til en ikke-sproglig eller før-sproglig materialitet (2008, 2). En forsker som teoretisk set dog kommer langt med sin postmodernistiske tænkning, er den amerikanske sociolog og queer-forsker Judith Butler. Hun befinder sig inden for postmodernismen med sin poststrukturalistiske teori om køn. Dette gør hun i kraft af sit indflydelsesrige værk *Gender Trouble* fra 1990, hvori hun laver et grundigt filosofisk argument for, hvorfor ideen om køn som noget essentielt og stabilt bør forkastes. Den essentialistiske opfattelse gælder inden for tankefiguren *biologisk determinisme*, der blev brugt som legitimation for social ulighed bl.a. mellem mænd og kvinder (Lykke 2008, 29, LaMarre 2021, 168). I stedet betragter Butler køn som noget performativt: "[G]ender is always a doing, though not a doing by a subject who

might be said to preexist the deed” (Butler 1990, 25). Køn er altid en gøre, hvormed Butler afviser, at køn er prædiskursivt. Som en kritisk kommentar til Butler, der spiller på Butlers titel *Bodies that matter* (1993), skriver Karen Barad artiklen “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter (2003), hvori Barad skriver: ”Language matters. Discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that does not seem to matter anymore is matter.” (801). Det udtrykker mere præcist problemet i Butlers postmodernistiske negligering af materialiteten til fordel for sprog og diskurs.

Religionsprofessor ved Harvard Universitet Mayra Rivera er ligeledes kritisk over for sprogets negligering af materialiteten. I sit værk *Poetics of the Flesh* undersøger hun forholdet mellem materialitet og krop, hvilket hun gør med et teologisk afsæt i biblen (Rivera 2021, 391). Paulus skriver: ”Kød og blod kan ikke arve i Guds rige” (1.Korinther 15:50), og Rivera skelner mellem ”krop” og ”kød”. Hvor krop, i de bibelske tekster omtalt som σῶμα [soma], er diskursivt fikseret, så forstår hun ”kød” som noget omskifteligt, der agerer uden for menneskets vilje: ”[F]lesh twists and turns, constituting realities that never exhaust it” (Rivera 2015, 76). Kødet er altså ikke noget mennesket er herre over.

Den materielle drejning

Projektet i at gentænke materialiteten består både i at *dreje* sig væk fra poststrukturalismens måde at ophøje og betragte sprog og diskurser som privilegerede størrelser, og i at tage afstand fra humanismens antropocentriske forståelse af mennesket (Skiveren og Gregersen 2016, 13). Hvor humanisme grundlægger dets ontologiske påstande, som appellerer til, at agens, rationel bestemt selvbestemmelse og bevidsthed er unikt for mennesket, så søger posthumanisme at afvise sådanne påstande (Andrews 2019, 124).

Den australsk-franske filosof og feministiske teoretiker Rosi Braidotti udfolder kritikken om den antropocentriske forståelse af mennesket i sit værk *Posthuman Feminism* (2022). Heri påpeger hun, at det menneske som er centreret inden for humanismen, og som er ”the measure of all things” (18), er manden. Dette er Leonardo da Vincis tegning ”Homo Vitruvianus” (ca. 1490) en illustration af. Braidotti skriver:

The ‘Man’ of the classical humanism was positioned at the pinnacle of an evolutionary scale, which classified different classes of being lower down hierarchical ranks and files. They are ‘others’ defined as

the negative opposites of the dominant human norm. The point here is that difference being ‘other than’ or ‘different from’ ‘Man’, is actually negative perceived as ‘worth less than ‘Man’ (2022, 18-19).

Det er altså også denne grundlæggende hierarkiske struktur, der skal brydes med inden for den materielle drejning. Som Gregersen og Skriveren formulerer: ”I den materielle drejnings optik er mennesket ikke længere det centrum, hvorum alting drejer, fordi det ingenlunde styrer den aktive materialitet, som det både omgives og består af” (2016, 154). Den amerikanske filosof Jane Bennett, som med sin genlæsning af Spinozas monistiske tradition (Bennett 2010, x), mener, det er vigtigt, at den materialitet, som mennesket normalvis ikke har øje for, bliver skubbet i forgrunden (ibid., 2). Hun er inspireret af Bruno Latour, som forstår, at den ”passive” og ”døde” materialitet der omgiver os, spiller en aktiv rolle i udformningen af den sociale virkelighed (Gregersen og Skriveren 2017, 11).

Med sit begreb *thing-power* forstår Bennett, at selv den materialitet som umiddelbart ikke fremstår levende er vibrerende, efterlader affektive spor. Dette gælder både organiske og uorganiske kroppe (ibid., xiii). Hendes bestræbelse er at fremme en sensibilitet og gøre det ikke-menneskelige liv, som hun mener, udfolder sig *i* og *omkring* os, synligt (Skriveren og Gregersen 2016, 24). Det ikke-menneskelige må betragtes som aktører og kræfter, der spiller en aktiv rolle, og kan altså ikke blot betragtes som passive (Andrews og Duff 2019, 125).

Karen Barad

Filosof, feminist og kvantefysiker Karen Barad (1956-) introducerer en banebrydende teori med sit begreb *agential realisme*, der har skabt debat og interesse inden for forskellige akademiske fagområder, især inden for science og teknologi, feministiske studier og poststrukturalistisk teori (Juelskjær 2022). Hendes agential realisme udfordrer subjekt/objekt dikotomien (Barad 1996, 173), ved at foreslå en ny måde at forstå den komplekse og dynamiske sammenfletthed, som er i den materialistiske verden og dens fænomener. Agential realisme er konceptet om intra-aktion, der adskiller sig fra begrebet interaktion, og forudsætter, at enheder er afgrænsede størrelser, så som mennesket som rent fornuftsvæsen, der eksisterer forud for interaktion. Ved intra-aktion er forståelsen, at enheder bliver til gennem intra-aktion, som er dynamiske processer (Barad 2003, 821). Mennesket kan således ikke betragte sig som adskilt fra materielle genstande: ”[T]he notion of intra-action marks an important shift in many foundational philosophical notions such as causality agency, space, time, matter, meaning” (Barad 2012, 77). Hendes begreb bruges således til at understrege en ny ide om enheder. Hvad end det er partikler inden for fysik, eller mennesker i sociale kontekster, så

eksisterer intet som uafhængige enheder. I stedet mener Barad, at der er tale om sammenfildrede relationer, og at disse relationer og naturer er uadskillelige. Hermed bliver forståelsen af *agens* nuanceret, som noget der ikke er mennesket privilegeret, men det anerkendes, at ikke-menneskelige enheder ligeledes har agens. Som Marco Norris skriver: "Thus, in addition to subverting anthropocentric divisions of nature and culture, agential realism offers a cogent counter-argument to biological determinism where strictly discursive accounts of sexual difference have failed" (Norris 2016, 160). Indvendingen mod Barad er, at hendes teori er abstrakt. Det medfører et metaetisk problem. Det bliver et spørgsmål om etikens mulighed ved ikke at have en klar distinktion mellem det menneskelige og ikke-menneskelige i forhold til etiske og politiske dilemmaer (Kowalcze 2023).

Vigtigt er, som Barad viser, at subjektet og sproget har fået for meget magt, hvilket Nietzsche (1844-1900) ligeledes kritiserer, når han skriver i sit stridsskrift *Moralens genealogi*, om det, han betragter som en grammatisk misforståelse: "[G]ennem en sprogets forførelse, der forstår og misforstår al virken som betinget gennem en virkende, gennem et "subjekt", kan det fremtræde anderledes. (...) der findes ingen væren bag ved handlingen, virkningen, tilblivelsen; "den handlende" er blot tildigtet handlingen – der eksisterer kun handlen." (Nietzsche 1993, 317). Nietzsche kritiserer det fokus, som grækerne, kristendommen og særligt Descartes har haft på det menneskelige subjekt, hvor der er en orientering efter udpegningen af subjektet. Dette er udtryk for, at grammatik vægter subjekter over handlinger, men i virkeligheden udpeger han, at det forholder sig omvendt, og at det blot er grammatikken, som forleder os til at tro således. Det sker ligeledes inden for naturvidenskaben:

Naturforskerne gør det ikke bedre, når de siger "kraften bevæger, kraften forårsager" og den slags – hele vores videnskab er stadigvæk, på trods af alt den kølighed og dens frihed for affekt, underlagt sprogets forførelse, og er ikke blevet af med de underskudte vanskeligheder, "subjekterne" (317)

Nietzsche påpeger altså, at på trods af at 'kraften' er subjekt i sætningen, så er kraften i realiteten ikke subjekt, da kraften er en aktivitet. Barad ligger sig på den måde i forlængelse af den kritik Nietzsche har mod sproget. I artiklen "Posthumanist Performativity: Toward an Understand of How Matter Comes to Matter" (2003) skriver hun som følger: "[B]elieving that the subject and predicate structure of language reflects a prior ontological reality of substance and attribute. The belief that grammatical categories reflect the underlying structure of the world is a continuing seductive habit of mind worth questioning." (802). Med andre ord er Barads pointe, at sproget har fået for meget magt og betydning, når det der i virkeligheden er af betydning, bliver betragtet som passivt (ibid., 801).

At rette blikket mod materialiteten (i litteraturen)

I værket *Den materielle drejning* har Gregersen og Skiveren det formål at få et analytisk greb om materialiteten inden for litteraturen. Det kan øge opmærksomheden på og forståelsen af, hvordan mennesket agerer i et komplekst netværk af ikke-menneskelig materialitet. Ifølge dem kan litterære værker med deres "legende tanke og frie fantasi" (Skiveren og Gregersen 2016, 24) rette menneskets blik, mod de mange forunderlige og spontane aktiviteter som er i verden (ibid.).

I *Kødets Poesis* kritiserer Skiveren, hvorledes kroppens vilde og egenrådige ageren kun sparsomt er behandlet i mange konstruktivistisk orienterede teoridannelser, som længe har domineret litteraturvidenskabelige studier af kroppen. Her har fokus været på sproget, og hvordan det kan have indvirkning på, hvad kroppe betyder, og hvordan de agerer (Skiveren 2019, 9-10). Med den materielle drejning og affektteori kan man "tilnærme sig litterære værker, der beskæftiger sig med, hvordan det føles at leve med genstridigt kød" (ibid., 13). Disse teorier vil tilsammen give en alternativ forståelse af de kroppe, som er på færde i dansk samtidslitteratur, som er mere fyldestgørende end de etablerede konstruktivistiske teoridannelser (ibid., 14). Dette er, hvad jeg har valgt at gøre i specialet, hvor affektteori vil blive redegjort for i nogle af de afsnit, som følger.

Kroppe i dansk samtidslitteratur

En særlig årsag til at disse teoridannelser er spændende i en dansk litterær kontekst, er den kropsorienterede strømning, som er spiret frem siden 10'erne (Skiveren 2019, 8), hvorefter det ses, at opmærksomheden på kroppen i litteraturen er stigende (Iversen 2014). Skiveren påpeger, at Olga Ravn med digtsamlingen *Jeg æder mig selv som lyng* (2012) dannede momentum for denne strømning (Skiveren 2019, 8). Louise Mønster påpeger ligeledes i artiklen "Et forbund af celler", at unge forfatters værker samt debatten om det kropslige fokus for alvor er slået igennem (Mønster 2013, 63), og der er sket et skifte fra optagethed af det sjælelige til fysiske og kropslige hovedsageligt ved de kvindelige forfattere, hvilket kommer til udtryk gennem deres rå portrætteringer af kvindekroppen og de kropslige tilstande (Mønster 2016, 75-76).

Jeg ønsker i nærværende afsnit at have fokus på de to tendenser inden for den kropsorienterede strømning i ny dansk litteratur, hhv. "voksenfobi" og "moderskab", som Camilla Schwartz udforsker i sin artikel "Fra voksenfobi til moderskab i dansk litteratur" (2021). Jeg vil undersøge, hvorledes de værker, jeg har valgt i dette speciale, placerer sig i forhold til de strømninger, hun udpeger inden for dansk litteratur.

Schwartz navngiver den første tendens voksenfobi, som bryder frem start 00'erne og 10'erne, og navnlig præger mange kvindelige forfattere, der skriver om modviljen mod at blive voksen. Begrebet voksenforbi er ikke at forstå som den gurlleske æstetik, da voksenfobi udfolder sig senere i livet, og som Schwartz skriver ”dækker over en mere gennemgribende subjektivitetserfaring og kan forstås som et mere ontologisk greb, der bygger bro mellem det æstetiske og den sociale og kulturelle kontekst, det æstetiske optræder og skabes i” (ibid., 45). Hvor begrebet om det *gurlleske* defineres af Huang som: ”[E]n æstetik der blander det yderst pigede, det skrøbelige, det sukrede og kælne med en pervers (selv)bevidsthed om dettes kitschede erotisering af pigeuniverset.” (Huang 2015, 9).

Voksenfobi handler både om uvilje mod at blive voksen, og uvilje over for voksne autoriteter (Schwartz 2021, 49). Det er et aldersløst fænomen, men optræder typisk i *coming of age*-fiktion. Det handler både om underkastelse, og den ambivalens der her knyttes til værkernes affektive niveau. I sammenhæng med lighedsfeminisme bliver køn forstået som arbitrært og performativt, hvor det gælder om at skjule det, som er kønsspecifikt såsom bryster, hofter og menstruation (ibid., 57).

Den voksenfobiske tendens er stadig populær i dag, men parallelt med at flere forfattere er blevet mødre, er den anden tendens ’moderskab’ blevet et ultrapopulært motiv i dansk litteratur (Schwartz 2021, 45). Hvor moderskab tidligere er blevet betragtet som dårlig smag, så har overgangen mellem voksenfobi og moderskab, skriver Schwartz, ændret den feministiske agenda (ibid., 45). For forfatterne handler moderskabslitteratur om at færdiggøre et foretagende, som er at skabe en generel reorientering i de dominerende feministiske bevægelser. Dette gør de ved at sætte moderskab på den politiske og litterære dagsorden, hvor de i feministisk sammenhæng bevæger sig imellem to strategier: en lighedsfeministisk ”reclaiming” af pigen til en forskelsfeministisk ”reclaiming” af ”moderfiguren (ibid., 46).

Ved moderskabslitteraturen opstår længslen efter kvindefællesskaber og solidaritet, som ses i sammenhæng med en reorientering mod forskelsfeminisme, hvor der rækkes ud efter andre kvinder på nye måder (ibid., 56). I udgangspunktet er moderskabslitteratur et ensomt sted at skrive fra, og som Schwartz skriver, er den: ”pessimistisk og sorgfuld i sin skildring af en senmoderne anerkendelseshungrende mig-tid” (ibid., 57). Anderledes er voksenfobi kendetegnet ved den ensomhed hovedkarakteren oplever, som primært retter sig mod anerkendelse fra autoriteter (ibid., 56). Fælles for voksenfobilitteraturen og moderskabslitteraturen er ønsket om at udfordre patriarkatets blik på pigen og kvinden, hvor blikket på pigen som udgangspunkt insisterer på det androgyne, og det at kunne undslippe både biologien og kulturens køn, ses blikket på kvinden at skulle omfavne det særligt kvindelige. De to litterære tendenser bliver et billede på den flertydighed,

som er inden for feminismen, som både peger på det kønsopløsende og det særligt kvindelige (ibid., 59).

Kropsvæsker

Hvis det betvivles, om hvorvidt mennesket ikke til fulde kan bemestre kroppen, er de sivende og uhumske kropsvæsker et bevis på, at menneskets magt over kroppen synligt kommer til kort. Eftersom fokus i denne opgave er litteratur skrevet af kvinder, er det oplagt at dykke ned i hvorledes der inden for samtidslitteraturen og navnlig værker skrevet af kvinder, er en tendens til, at det nærmest fosser ud med kropsvæsker, og derved undersøge hvorledes kvinderne i værkerne erfarer deres kropslighed, når kroppen lækker, lugter og udstøder *mærkelige* ting.

Kroppens rå og utæmmelige ageren, der intet overlader til fantasien, er ikke til at tage fejl af i samtidslitteraturen. Dette opleves hos blandt andre Amalie Langballe, når hun i sin debutroman *Forsvindingsnumre* (2019) skriver: ”Min skede sveder også ubehjælpeligt meget (...) rigelige mængder af menstruationsblod, tåre, ørevoks, tis, lort og den der hvide væske fra sprøjteorgasmer” (Langballe 2019, 36). Dy Plambech skriver i sit værk *Til min Søster* (2019): ”Vi havde en overflod af hud og kroppe fyldt med hormoner, vand og blod, der løb mellem benene. Bindene kunne ikke suge de store mængder op. Barselsblodet lavede plamager på tøjet, det hvide sengetøj og på håndklæderne.” (Plambech 2019, 85). Ligeledes ses det i Ida Marie Hedes *Bedårende* (2016): ”Æs afstødninger, de dybe tissøer på gulvet, er som væv hun kaster af sig. For hver ornamenterede lorte der ved et uheld former sig i toppe et sted i huset, er hun et stykke tættere på modenhed.” (Hede 2016, 18). Og i *Mimosa* (2018) af Nanna Storr-Hansen ”jeg går derhen/ jeg går derhen og væsker/ jeg væsker” (Storr-Hansen 2018, 69). Og i Kamilla Hega Holst værk *RUD* (2017) ”Min kjole er gennempisset. Den klæber til mine ben og balder” (Holst 2017, 190). Og når forfatter Anna Juul under sit alias Veronika Katinka Martzen i digtromanen *Jeg bruger min krop som et møbel* (2019), skriver: ”fucking fed i Korea/ ikke fin ikke feminin ikke pletfri fedtfri lugtfri drypfri” (Martzen 2019, 58-59). Da forfatter Maren Uthaug giver et interview til Berlingske i forbindelse med sin nominering til Læserens Bogpris 2020, udtalte hun:

Kropsligheden er jo en grundbetingelse i vores liv, og jeg synes, kropsvæsker er mere spændende end motorsavsmassakrer. Jeg tror også, det, at vi er så rene hele tiden og bader hver eneste dag, gør det svært for os at forholde os til, at kroppen kan være ekstremt ulækker, fyldt med materie og klamme væsker (Uthaug 2020)

Alle de sivende og ustyrlige kropsvæsker kan ses som en pendant til et ellers så fint glasbillede af kvinden. Hvilket Schwartz ligeledes påpeger, om romanernes nye blik på kvindekroppen: ”ved nysgerrigt at fremhæve og dyrke de dele af kvindekroppen (og særligt dens gevækster og væsker), som tidligere har ligget i skyggen af patriarkatets idealiserede, retoucherede og lukkede kvindekrop. Kvindekroppen åbnes nu i væsker, ødemer, ar og veer” (Schwartz 2021, 58). I litteratur kan man nå til bunds i de ambivalente følelser, når det kommer til kroppen, modsat de som ses eksempelvis de sociale medier, og i *Barbiefilmen*, hvor Barbie er den skinnende og glatte plastiskfigur af den idealiserede kvindekrop, som de seneste generationer er vokset op med, hvor de ikke-kropslige og unaturlige proportioner, skaber et billede af, hvordan kroppen bør se ud. I samtidslitteraturen får denne krop en overhaling, fordi her er kroppene anderledes. De er levende og agerende.

Den feministiske teorietiker Elisabeth Grosz skriver i sit værk *Volatile Bodies* (1994) om den utætte krop, og dens kropsvæsker, hvor hun bruger Mary Douglas’ teori om rent og urent og Julia Kristevas begreb om *det abjekte*. Den franske psykoanalytiker og filosof Julia Kristeva (1941-) beskæftiger sig med de grænseoverskridende kropsvæsker i sit værk *The Power of Horror* (1982). I den forbindelse introducerer hun begrebet *det abjekte*, hvilket hun beskriver som følger: ”Not me. Not that. But not nothing, either.” (Kristeva 1982, 2). Det abjekte er hverken subjekt eller objekt. Kropsvæsker respekterer ikke grænser og regler, og forstyrrer ideen om et stabilt selv. Det udfordrer notationen om indre/ydre og liv/død (ibid., 3). Kristeva er inspireret af den britiske antropolog Mary Douglas (1921-2007), som i sit værk *Purity and Danger* (1966), hovedsageligt beskæftiger sig med kropsvæsker i religiøs og rituel praksis, hvor hun arbejder med dualismen ren/uren. Douglas er tilhænger af sociolog Emile Dürkheim (1858-1917), og beskæftiger sig ligeledes med social sammenhængskraft. Hun er af den forståelse, at kropsvæsker går ind og forstyrrer de klassifikationssystemer, vi som samfund prøver at opstille. Så snart der brydes med, hvad der kan indplaceres i de faste kategorier som eksempelvis subjekt og objekt, kan det opfattes som en trussel mod samfundets moralske orden (Lundager 2020, 42). Derfor kan kropsvæsker opfattes som urene, da de befinder sig på grænsen herimellem. For Douglas er intet i sig selv rent eller urent, men det tillægges at være urent, når det ikke er ”in its proper place” (192). Douglas har en hierarkisk orden, som kropsvæsker kan inddeles i, alt efter hvor urene de er. Der er eksempelvis forskel på tåre, sved, blod, savl, opkast og menstruationsblod. Hvor hun forbinder tåre med renselse og renhed og romantisk poesi, så er de kropsvæsker, som bliver forbundet med fordøjelse og forplantning frastødende og forurenende (Douglas 1980, 125).

For Grosz er det ganske grundlæggende at forstå kroppe som lækken. Hvor de utætte kroppe har været i unåde blandt feministiske teoretikere rodfæstet i Butler, der tog stærkt afstand til den biologiske essentialisme, så er det for Grosz vigtigt ikke at forstå kroppe som inaktive og passive (Grosz 1994, 187). Grosz skriver:

Body fluids attest to the permeability of the body, its necessary dependence on an outside, its liability to collapse into this outside (this is what death implies), to the perilous divisions between body's inside and its outside. They affront a subject's aspiration toward autonomy and self-identity. (193-194)

Kropsvæsker bryder altså med subjektets forståelse af sig selv som værende et autonomt væsen. Og de benyttes som en løftestang for kritikken af den dominerende tænkning. Grosz forstår, på lige fod Braidotti, at de kropslige forskelle køn imellem er et uomgængeligt faktum (Lykke 2016, 165-166), og altså ikke blot er performativt og en *gøren*. De kønslige specificiteter kan ikke overses, og disse bliver særligt tydelige ved puberteten, hvor piger udvikler kvindelige karaktertræk såsom bredere hofter, bryster, kropsbehåring og, hvad Grosz forstår, som det mest bemærkelsesværdige, menstruation: "[T]here remains a broadly common coding of the female body as a body which leaks, which bleeds, which is at the mercy of hormonal and reproductive functions." (204). Elizabeth Grosz beskriver, at den universelle forståelse af kroppen har taget udgangspunkt i den maskuline, som den selvsagte norm og ideelle repræsentation, uden at tage højde for den skade, det har forvoldt *de andre*: Kvinder, handicappede, kulturelle og race minoriteter, klasser, seksualitet. Det tager implicit udgangspunkt i den hvide mand, som er heteroseksuel og fra middelklassen. Hun pointerer, at mandekroppen og dens kropsvæsker ikke har været genstand for samme undersøgelse som kvindekroppens. Årsagen til dette, påpeger Grosz, kan skyldes, at der har været en distance til at reducere mænd til den slags kropslighed og de attributter, som ellers er blevet tilskrevet kvinden, såsom er ukontrollerbar, overdreven forstyrrende og irrationel (199-200).

Den vigtige pointe inden for den materielle drejning er, hvor udpenslende det end måtte være, at de grænseoverskridende kropsvæsker bliver et uomgængeligt bevis på, at mennesket ikke kan opfattes som et autonomt væsen, der til fulde kan kontrollere dets væren i verden (Gregersen og Skiveren 2016, 120).

Affektteori

Eftersom jeg i denne opgave ønsker at have fokus på, hvordan kroppens materialitet og den materielle drejning presser sig på i litteraturen, er brugen af affektteori nærliggende. Nymaterialisme er forbundet med affektteori. Det ses blandt andet ved, at affektbegrebet er noget Spinoza bygger sin verdensforståelse op på. Affektteori, er også ifølge Tobias Skiveren i analytisk samklang med nymaterialisme (Skiveren 2019).

Introduktion

Affekt er et omstridt og komplekst koncept. I den danske ordbog defineres det som ”en intens følelse eller sindsstemning, især stærk sindsbevægelse der kan få personen til at begå voldsomme, uoverlagte handlinger” (ddo,1). Så forsimpelt kan begrebet dog langt fra tilgås.

Professor i kommunikationsstudier Brian L. Ott påpeger i sin artikel ”Affect”, at der muligvis er ligeså mange retninger og brug af begrebet affekt, som der er forskere (L. Ott 2017, 1). I år 2000 blev affektteori for alvor genstand for et ekspanderende forskningsområde, hvor dele af humanvidenskaberne og samfundsvidenskaberne har gennemgået, hvad der kaldes, en *affektiv vending* (Nielsen 2021, 13). Dette er en vending fra poststrukturalismens ophøjelse af sprog og diskurs som det, der konstruerer virkeligheden. Det som poststrukturalismen kan klandres for, er, som tidligere antydte, det manglende øje for følelses- og erfaringsfænomener (Reestorff og Stage 2018, 316). Disse studier om affekt bygger på tankegods fra Spinoza, og hans begreb om *affectus*, som er kroppens kapacitet til at påvirke og lade sig påvirke (Kristensen 2016, 15), hvormed Reestorff og Stage pointerer at ”affektteori altid har beskæftiget sig med kropslige forandringer, og hvad der sker i mødet mellem kroppe, hvor energier falder og stiger, intensiveres og drænes.” (Reestorff og Stage 2018, 315).

For at danne overblik over de forståelser som feltet om affekt indeholder, ses der flere bud på hvordan en sådan opdeling kan struktureres. Lektor Mons Bissenbakker påpeger, at der er forskellige teoretikere, som deler feltet i enten to, fire eller otte. Ligesom Reestorff og Stage (2018, 316) Bissenbakker (2012, 6) og L. Ott (2017, 4) alle deler feltet op i to, er det også det, som findes relevant at gøre i denne opgave.

I denne opgave vil der således blive skelnet imellem hhv. den første tradition og den anden tradition. Inden for den første tradition befinder Gilles Deleuze sig, hvor han og Brian Massumi i denne opgave ses som repræsentanter. Denne tradition forstår affekt som prædiskursivt, og har interessere i affekt som et felt af autonom intensitet, der kan undslippe fastfrysning i diskursive

kategorier (Bissenbakker 2012, 6). Derfor skelner denne tradition mellem affekt og emotion, hvor emotion er sprogligt og diskursivt fikseret. Den anden tradition benytter sig ikke af denne skelnen, og deler ikke forståelsen af at affekt er prækognitivt, og her ses Sara Ahmed som repræsentant.

I denne opgave bruges de begge, og den ene anvendes ikke frem for den anden. Formålet er at se hvad teoretikerne Massumi, Deleuze og Ahmed sammen kan bidrage med i analyserne. På trods af deres uoverensstemmelser, er der enighed om, at affekt bliver formet af kroppens historier (Reestorff og Stage 2018, 317). I dette speciale gøres der dog ikke brug af skelnen mellem emotion og affekt.

Massumi og Deleuze

Den canadiske filosof og socialteoretiker Brian Massumi (1956-) er en blandt flere akademikere, der tilhører grenen af affektteori, som forstår affekt som *intensive kræfter*, hvilket han skriver i sin artikel ”The Autonomy of Affect” (Massumi 1995, 88). Han lægger sig derved i forlængelse af den franske filosof Gilles Deleuze (1925-1995), og ser inspiration fra Spinoza. Affekt forstås som prækognitivt og prædiskursivt (Massumi 2002, 25), fordi, som Massumi skriver: “If affect is intensity – follow different logics and pertain to different orders” (Massumi 1995, 88). Intensiteter opstår altså uafhængigt af sproglige systemer, og kan ikke reduceres til et begreb. Herved opponeres der mod det tankegods, såsom den lingvistiske vending, der ser sproget som afgørende for, hvad der kan blive sagt, og i forlængelse heraf, hvad der kan tænkes (L. Ott 2017, 9). Selv den kognitive vending som finder sted i midten af dette århundrede inden for filosofien, bliver en forlængelse, da sindet forstås som et repræsentativt system. Sproget bliver opfattet som det primære, der giver anledning til strukturalisme og senere poststrukturalisme (L. Ott 2017, 9).

Massumi forstår grundlæggende den affektive situation, som noget der ikke har en struktur, og som ikke kan forudses (Massumi 2008, 3). For Massumi, og for så vidt også Deleuze, er det en central pointe, at det er nødvendigt at skelne mellem *affekt* og *emotion* (Massumi 1995, 88). Emotion er modsat affekt diskursivt fikseret og forbundet med det tænkende subjekt (ibid.). Det er en sproglig repræsentation, der gøres brug af gennem kommunikation, når man forsøger at fastholde de affektive intensiteter (Reestorff og Stage 2018, 316). I forlængelse af Spinoza mener Massumi og Deleuze, at ”Affect always presuppose the affections from which they are derived, although they cannot be reduced to them.” (Deleuze 1993, 140). Disse emotioner, såsom glæde og sorg (ibid.), er ikke af betydelig interesse, da affekt simpelthen ikke kan reduceres til det. De affektive begivenheder er ikke statiske og opstår i overgangen i mellem emotionerne, og kan forstås som en art mikrochok, der kommer i hobetal (Massumi 2008, 8). Begivenhederne sætter aftryk i kroppen, og er derved med til

at danne minder og den menneskelige hukommelse (ibid., 3). I denne henseende afviser Massumi ikke at historie og kroppens fortid har indflydelse på de affektive situationer. Kroppens tendenser udvikler sig konstant og i takt med, at kroppen bevæger sig fra en affektiv situation til den næste (ibid., 2-3). Derfor er de intensive kræfter forskellige kroppe imellem, da forskellige kroppe har forskellige oplevelser. Med begrebet *affective attunement* (ibid., 6) forstår Massumi, at i situationer hvor flere personer er samlet, sker der affektiv afsmitning: "They will have been attuned – differentially – to the same interruptive commotion" (ibid.), så denne afsmitning og imitation vil aldrig betyde, at kroppene oplever samme affekt.

Sara Ahmed

Sara Ahmed er køns- og affektteoretiker, og hvad kendetegner Ahmed er, at hun bygger sin tilgang til affekt på sin kritiske holdning til, hvorledes følelser er blevet forstået som værende laverestående end tanke og fornuft (Ahmed 2014, 3). Hun beskriver videre, at denne underordning af følelser også fungerer således, at den underordner det feminine og kroppen. Dette sker, da følelser er blevet associeret til kvinder, som er blevet repræsenteret som tættere på natur, drevet af appetit, og er mindre i stand til at se sig fri fra kroppens tanke, vilje og fordømmelse (ibid.). Det feminine ses som lavere rangeret end det maskuline. Derfor er affekt og kroppen og dens impulser blevet set som noget negativt i modsætning til fornuften.

Inden for affektteori befinder Sara Ahmed sig ved den anden position. Dette gør hun, da hun ikke som Massumi mener, at der bør sondres mellem emotion og affekt, da hun forstår, at de kropslige og sproglige erfaringer sker samtidigt (Reestorff & Stage 2018, 317). Ahmed forstår ikke individet som et autonomt væsen, hvori følelser opstår og forgår. I stedet beskriver hun, at: "emotions are not simply in the subject or object" (Ahmed 2014, 6). For hende er det ikke vigtigt hvad følelser *er*, men hvad følelser *gør*:

So rather than asking 'what are emotions?', I will ask, 'what do emotion do?' In asking this question, I will not offer a singular theory of emotion, or one account of the work that emotions do. Rather, I track how emotions circulate between bodies, examining how they 'stick' as well as move." (ibid., 4)

Hun ønsker at se hvordan emotioner cirkulerer mellem kroppe og undersøge, hvordan de klistrer, hænger ved eller sætter sig (ibid.). På trods af at Ahmed hovedsageligt er poststrukturalist i sit arbejde med affekt, er hun alligevel vedkommende i forbindelse med arbejdet om kropsmaterialisme, ved det

punkt, at det ikke er individet som et ophøjet væsen, der er ophav til følelser, men at det sker som flydende og relationelle aktioner. Ahmed beskæftiger sig meget med hud og overflader, fordi det er mellem dem at affekter cirkulerer. Og så har hun tre særlige begreber, hun arbejder med, herunder ”lykkeobjekter” ”Killjoy” og ”affektive økonomier”.

Lykkeobjekter og Killjoy figuren

I artiklen ”Hvorfor lykke, hvorfor nu?” (2016) indleder Ahmed med at skrive: ”Lykke fremhæves igen og igen som genstanden for det menneskelige begær, som det, der skaber formål, mening og orden i den menneskelige tilværelse” (Ahmed 2016, 5). Dette udviser hun en kritik af, da hun mener, at ”lykke er blevet brugt til at retfærdiggøre undertrykkelse” (ibid., 17). I samfundet er en fælles ide om, hvad lykke er, og at alle bør efterstræbe drømmen om lykke (ibid., 32). Ahmed påpeger, at individer orienterer sig efter *lykkeobjekter* (opr. ’Happy Objects’). Andersen beskriver, at disse lykkeobjekter eksempelvis kan være familie, ægteskab, demokrati, sundhed, økonomi (Andersen 2013, 84). Andersen skriver: ”Vejene til lykke er brolagt med normer for intimitet, kropsstørrelse, sundhed, balance. Hvilke veje og rum findes når for eksempel det romantiske parforhold i ledtog med reproduktionsimperativet udgør et så basalt løfte om lykke, at et liv uden lige præcis det håb eller løfte synes umuligt?” (ibid.). Inden for forskning af lykke, er der en evidensbaseret lykkeindikator, og lykke måles der, hvor den forventes at være, hvilket eksempelvis kan være ægteskabet og kernefamilien, hvilket gør disse til privilegerede og efterstræbelsesværdige størrelser (ibid., 83). I sit manifest, kaldet *The Killjoy Manifest*, opfordrer Ahmed, til at gøre modstand mod disse lykkeobjekter, på trods af at det kan dræbe den gode stemning (Ahmed 2018, 9). Et feministisk manifest udstiller den vold, som er i den patriarkalske orden (ibid., 1). ”Et killjoymanifest” skriver Ahmed, ”apellerer *til* killjoys.” (ibid., 12). En *killjoy* er altså en figur, der tør dræbe den gode stemning. Det som kendetegner en killjoy er, at hun er bygget op af vold, og gør sig gældende ved at udstille volden. (ibid.) Ahmed beskriver, at være en killjoy betyder:

[A]t man opfattes som en, der dræber liv, fordi der er en tæt forbindelse mellem livsfilosofier og principper om lykke. Ved at være imod lykken antages du at være imod livet. (...) Faktisk kommer den feministiske killjoy ofte frem i situationer med intens smerte og besvær: Når du for eksempel sidder ved spisebordet og tager del i familiens arbejde, dette lykkeobjekt, og du bliver en trussel mod det objekt. Du bliver en trussel, fordi du bemærker, hvad der allerede findes i rummet; du opfinder ikke noget. (14-15)

Disse begreber vil jeg anvende for at undersøge, hvor de forskellige værker lever op til lykkeobjekterne eller om de er en killjoy og udfordrer det, og hvorledes det er problematikkert som fremhæves, og hvad det affektivt bringer dem.

Affektive økonomier

Ahmed arbejder desuden med begrebet "affektiv økonomi". 'Økonomi' låner Ahmed fra den marxistiske kritik af kapitalens logik. Marx diskuterer i *Kapitalen*, hvorledes varer og penges bevægelser i formen, som lyder P-V-P/ M-C-M (penge til vare til penge/ money to commodity to money) skaber merværdi (Marx 1976, Ahmed 2014, 45). Ahmed gør det, at hun identificerer en lignende logik. Hun forstår, at bevægelsen mellem tegn og objekter konverteres til affekt. Følelser arbejder som en form for kapital. Affekt er ikke noget, som bor i et tegn eller et objekt, men hvad der opstår gennem cirkulering mellem objekt og tegn. Des mere de cirkulerer, jo mere effektive bliver de. Derfor vil der ske en akkumulering af effektive værdier over tid, og over tid vil der ske en intensiveringsproces, hvor affekt vil blive mere intensive i mødet med kroppe. Ahmed understreger dog, at et argument om affekt som en økonomi ikke respekterer den vigtige marxistiske distinktion mellem brugsværdi og udveksling, og at det derfor kun er en begrænset analogi, hun benytter sig af (Ahmed 2014, 45). I sit arbejde med 'had' som en affektiv økonomi viser Ahmed, at følelser ikke positivt bebor nogen eller noget, hvormed det altså ses, at "subjektet" er et nodalpunkt i økonomien, og hverken oprindelse eller destination for følelser (ibid., 46). Akkumulering af affektiv værdi former overflader på kroppe og verdener (ibid.). Så jo mere noget cirkulerer, jo mere klistret er det.

Autofiktion

Jeg vil afslutningsvist i specialets teoridel redegøre for autofiktion. Dette vil jeg gøre for senere at undersøge, hvordan værkerne i specialet placerer sig i forhold til dette.

Autofiktion, som med det græske præfiks *auto*, (opr. *autos*) betyder 'selv', dækker over en genre, hvor forfatteren skriver fiktion med udgangspunkt i sig selv og eget liv. Genrebetegnelsen opfandt Serge Doubrovsky i 1977 (Kjerkegaard et al. 2006, 14), som en protest mod Philip Lejeunes strukturelle skel mellem fiktion og selvbiografi (ibid., 13). Derfor kan autofiktion betragtes som en hybridgenre, da det er en krydsning mellem ellers modstridende genrer. Det er, som Behrendt og Bunch beskriver: "en krydsning mellem domæner, virkelighedens og fiktionens" (2016, 13). Hvor nykritikken behandler skønlitterære værker som autonome enheder (Kjerkegaard et al. 2006, 12), og hvor modernismens litteraturgrundlag er at betragte litteratur således (Behrendt og Bunch 2016, 11),

bliver dette besværliggjort i autofiktion, når forfatteren er en tydelig del af værket. I teksten ”Notater om ærligheden” (2006) skriver Per Stounberg, at autofiktion forstyrrer hhv. fiktive og autobiografiske læsninger. Autofiktionen insisterer, som Stounberg understreger, på bedste postmodernistiske vis på at udstille og problematisere de herskende genreoppositioner (2006, 25).

For at litterære værker genremæssigt kan kategoriseres som værende autofiktion, mener Doubrovsky, at forfatter, fortæller og protagonist skal dele navn. Behrendt og Bunch opstiller tre kriterier, de mener, der skal opfyldes. Hvor det første kriterium deles med Doubrovsky: 1) navnelighed mellem forfatter, protagonist og fortæller, 2) at værket betegnes som roman og 3) at der indgår fiktive elementer (2016, 15).

Autofiktion er i dag en udbredt genre, og er særligt populær i samtidslitteraturen, hvor et eksempel herpå er Leonora Christina Skovs roman *Den der lever stille* (2018), som i slutningen af 2022 blev kåret til bedste danske bog i 20 år (Vandborg 2022). Det første eksempel på dansk autofiktion er Leonora Christina Ulfeldts *Jammers Minde* (1869), som hun skrev under og efter sin næsten 22 år lange indespærring i Blåttårn i perioden 1663-1685 (Baunvig 2021).

På trods af eller måske i kraft af genrens popularitet, møder den kritik, både i forhold til de etiske spørgsmål, som kan rejses, når 1) andres fortællinger bruges, 2) hvor grænsen mellem fakta og fiktion går, fordi hvad er virkelighed, og hvad er fiktion (Damm 2021).

Autofiktion kan ses i samspil med posthumanisme og den materielle drejning. Der ses et brud med de faste kategoriseringssystemer, hvor grænser bliver flydende og overskrider subjektet. Ved autofiktion bliver det svært at kategorisere noget som enten fakta eller fiktion. Når Karen Barad i sin teori om agential realisme går ind og bryder med ideen om, at subjektet kan forholde sig objektivt til materiale, ses det tydeligt, som ved autofiktion, at forfatteren er indlejret og er en del af sit litterære værk.

Analyse

I det følgende stykke vil jeg analysere de tre værker, *Pigedyr*, *sult* og *tænk ikke på mig*, hvilket jeg vil gøre med kropsmaterialisme og affektteori samt anden relevant teori for at undersøge de problematikker kvinderne står over for i deres liv.

Cecilie Lind, *Pigedyr* (2022)

I denne analyse undersøges det, hvad der affektivt og kropsligt sker ved overgangen mellem pige og kvinde, og hvorledes kvindeliv skildres og opleves, når kroppen forandres, begærer og begæres.

Intro

I april 2022 bliver forfatter Cecilie Linds roman *Pigedyr* udgivet, og er herved hendes niende værk i rækken. I 2010 debuterer hun med digtsamlingen *Ulven åd min eyeliner*, hvor hun forinden har fået udgivet tekster i det litterære tidsskrift Hvedekorn. I perioden herefter 2011-2013 studerer hun på forfatterskolen. Linds øvrige udgivelser strækker sig fra poesi til prosa, langdigte og romaner. Hun udmærker sig ved at skildre pigeliv, kvindeliv og moderskab, hvor hun berører emner, såsom kvindeidealer, spiseforstyrrelse, tvivl, begær, psykisk sygdom og grænser. Hendes skrivestil er visuel og billeddannende. Hendes sætninger strømmer, og er ofte uden tegnsætning til at markere sætningers begyndelse og slutning (Stock 2022). I 2020 er Lind modtager af Modersmåls-Prisen, hvor hun bliver fremhævet ved, at hendes bøger ”sprogligt går deres egne veje, og gør noget ved sproget, som rækker ud over det, man sædvanligvis oplever. Det er prisværdigt.” (Weinreich 2020). I 2023 modtager hun Kritikerprisen 2022 for sin roman *Pigedyr*, der bliver udråbt til at være 2022’s bedste danske bog.

Pigedyr har vakt følelser hos bogens anmeldere, som i deres rubrikker nærmest bruger antagonistiske termer til at indramme bogen: ”Pigeliv mellem himmel og helvede” (Møller 2022), ”5 hjerter: Grusom roman er klam, og jeg har ikke lyst til at læse den igen” (Huang 2022) og ”’Pigedyr’ er en moderne lolitafortælling. Den er både foruroligende og ekstremt sjov” (Nikolajsen 2022). Tobias Skiveren, er ikke ligeså begejstret for Linds roman *Pigedyr*, som han er for forfatterskabets andre værker, han beskriver som, at de ”toner mere rent med deres helt og aldeles særegne prosalyriske amokløb, som har gjort forfatteren til en ener i dansk litteratur” (Skiveren 2022).

Komposition

Pigedyr tager sin begyndelse i fremtidens år 2038 (5-7), og slutter i 2037 (167-185), og dette danner rammefortælling. I 2038 er romanens hovedkarakter Sara 31 år, hvor hun med sin værtinde Monica, som hun lejer værelse af, fejrer juleaften. De har lokket naboens datter, Lisa på 13 år, ind (6), som skal skånes, da hun græd ude i gården, fordi hendes forældre skændtes. De giver hende smykker, glitterengle og Saras telefonnummer, hvis hun ”får brug for at tale. Med en voksen.” (7). Romanens hoveddel (9-165) foregår i 2020. Sara er 13 år i 2020, og bevæger sig fra pige til kvinde, hvor hendes krop udvikles, og det omkringliggende samfunds blik på hende brutalt ændres. Man følger Sara fra

konfirmationen, til hun bliver student, og som 18-årig bliver gift med veninden Rosas' far. Dette foregår samtidigt med, at der er glimt tilbage til hendes fødsel og tidlige barndom. I bogens afslutning vender man tilbage til hende og Monicas lejlighed. Monica agerer hendes forsøger og frydes ved det. Sara har isoleret sig inden døre og kigger som en heks ud fra bag et gardin (170), hvor hun betragter, hvordan unge smukke piger flokkes om et springvand og de silkebløde kjoler, som Sara har lagt ud for at fange dem ind.

Genre

I *Pigedyr* kan det konstateres, at værket ikke er autofiktion. Forfatter Cecilie Lind og værkets hovedkarakter Sara er ikke den samme, hvorfor den ikke opfylder det første kriterium om autofiktion, som Behrendt og Bunch opstiller (Behrendt og Bunch 2016, 15). I et interview med Lind i Politiken, fremhæves dog lighedstræk mellem Lind og træk fra *Pigedyr*. Her ses bl.a., at den ros Sara får for sin digtning af sin dansklærer Johannes (101-103), er inspireret af den ros Lind selv har modtaget: "[H]un [var] heldig med dansklærere, der havde øje for hendes litterære interesse. Hun nød at lave analytisk detektivarbejde, lirke lyrikken op og fik anerkendelse for det." (Lind 2022b), derudover har Lind haft en spiseforstyrrelse (ibid.), hvilket Sara har i *Pigedyr*, og som hovedkaraktererne i andre af Linds værker heriblandt *Mit Barn* (2020) og *Scarykost* (2016) også har. Derfor kan værket ikke opfattes som værende autonomt. På trods af at værkets forfatter, fortæller og protagonist ikke deler navnelighed, så er fortæller og protagonist den samme. Fortællertypen i *Pigedyr* er homodiegetisk med indrefokalisering, hvor læseren kommer helt tæt på Sara, der på bekendende manér, åbner for, hvad der åbnes kan: Fordi kroppen fosser, begærer, sulter og fortærer, og hun åbner for sit vilde følelsesliv med forelsker, skuffelser og sorg. Steder i romanen optræder veninden Rosa som fornuftens stemme i længere passager, som udfordrer til Saras stemme, der til tider er præget af kropslig affekt i form af den svimlende sult, besættelsen og begæret i sine forelskelser. Men det sker gennem Saras udlægning, og til tider fremstår det nærmest som, at hun forsøger sig udi at argumentere mod, hvad Rosa *kunne* have sagt: "(...) Sagde Rosa, da jeg fortalte hende om det.// Eller sagde hun: (...)'" (113). Det sker også, at Sara forestiller og digter ting, som hun ikke har kunnet være vidne til: Både moren og farens forelskelse, før hun var født (108), og hendes voldsfantasi om at slå Monica ihjel (172), men som læser, er man begrænset til Saras vidensdistribution.

Det gurlleske

Som nævnt i specialets teoriafsnit dækker begrebet det *gurlleske* over en æstetik, der dyrker det særligt pigede (Huang 2015, 9). Begrebet blev introduceret i 2001 og slog igennem omkring 2010, hvor den amerikanske Arielle Greenberg med sit værk *The new Grrly, Grotesque, Burlesque Poetics* (2010), kan ses som repræsentant for dette (Österholm 2023, 131). Begrebet er en sammentrækning af de tre ord, det pigede, groteske og burleske, og det anvendes til at belyse feminine udtryk i skønlitteratur (ibid., 127). Dette ses at gøre sig gældende i *Pigedyr* hos Sara, som emmer ligeså meget af femininitet som sit navn, der på hebraisk betyder ”prinsesse”, ”fyrstinde” eller ”dame”.

Den gurlleske skrivestil

Et kendetegn ved den gurlleske æstetik er det burleske og karnevalistiske, som udtrykkes ved en æstetisk maksimalisme (Huang 2015, 10) og en ’for-meget-hed’. Dette kendetegner stilen i *Pigedyr*. Det ses bl.a. da Sara beskrives med superlativer i alt sin ophøjethed, hvor det kan ikke gradbøjes, hvor smuk hun er:

En glorie: For du er ren, smuk, smukkere, smukkeste. Mørkest i mørket i mørkerøde kjoler, med lyserøde drømme, med ondt i sinde, ondt i hjertet, hugtænder, haltrusser; han forærede dig dem. Hestehalen er hans håndtag, hiver dit hoved bagover, fanger din mund, her er kysset, her er Gud. Gid.// Siger Rosa.// Gid du vil komme til fornuft. (115)

Her opleves gentagelsernes rytmiske klang sammen med bogstavrimenes, som både er s-, m-, h- og g-allitterationer. Men også denne assonans som er ved: ”ondt i sinde, ondt i hjertet” og ”Gud. Gid. (...) Gid”. Disse ord, som smukt smyger sig ind og ud af hinanden, står i kontrast til det billede citatet betydningsmæssigt maler: Af Sara som et redskab for manden ved tingsliggørelsen når hendes hestehale er et håndtag, og når alt det smukke, lyse og rene, bliver overtaget og transformeret til mørke, de dyriske tænder og riven i håret.

Ligeledes opleves den gurlleske for-meget-hed, når Sara beskriver en fantasi om præsten:

Gid mine læber vrister sig fri af mit ansigt og kryber hen over hans hud, som røde larver, det slimspor de efterlader, mit savl, små, glinsende ruter. Læberne kryber ind i præstens mund, de lægger æg under hans tunge, de små æg ligner små perler, ruger og ruger, indtil de klækkes ud, og ud er kys, til min pande, på min hånd. (47)

På billedplan ses der to spor, et slimspor og et savlspor: Det omhandler naturens organismer som kribler og krabler, ("slimspor" "kryber" "røde larver" "lægger æg") og det kropslige: ("mit savl" "mine læber" "mit ansigt" "præstens mund" "min pande"). I en vekselvirkning mellem disse, opleves den lighedsrelation, som kendetegner den materielle drejning, hvor krop og natur er det samme. Erotikken hun forestiller sig mellem hende og manden, udspiller sig ligeledes i den natur, hun er omgivet af. Det ses altså, at der i *Pigedyr* er blik for, hvad der normalvis befinder sig i baggrunden, hvilket Bennett påpeger, bør trækkes frem (Bennett 2010, 2). Og det sker i citatet, hvor natur og krop infiltreres i hinanden.

Saras pigethed skinner også igennem ved hendes relationen til mænd: "Ægget ham. Også.// Også brysterne.// Hihi.// Præsten har sendt mig et billede af en valmueemark (...)// Paradis ♥ // Svarede jeg." (24). Dette pigede "Hihi" og hjerteikonet fremstår uskyldsrent, og står i kontrast til hende og præstens affære.

Dette kendetegner sproget i *Pigedyr*, de mange gentagelser og rim, de absurde og grænsesøgende billeddannelser hvor bl.a. grænsen mellem krop/natur og menneske/dyr ophæves.

Det pigede univers

I *Pigedyr* bliver læseren lukket ind i det særligt pigede univers, og helt ind på pigeværelset med det lyserøde tapet (14), med duft af blomster: "olien duftede af lavendel" (66), "rosenduft!" (93). Pigernes kæledyr er en del af dette univers: Kaninen med hvid pels (69) og killinger som "miaver" (32). Der er ligeledes al sminken, pigerne yndiggør sig med: "mit pudder hjælper mine træk frem" (96), "lange negle, de er falske og glitrende" (98), "Mit perlemorsfarvede pudder kamuflerede min rødmen" (46), "Jeg lægger makeup, primer, foundation, mineralpudder, helt let rispudder, highlighter, rouge, øjenskygge, eyeliner, mascara, lipgloss." (131) og glinsende læber: "dine læber er en glaseret donut. Din lipgloss er måneskær" (113). Og særligt uundgåelige er de mange kjoler, som pigerne konstant proppes i eller ifører sig: "Yrsa i den kjole, som jeg ikke fik." (31-32), "Måtte låne en kjole af mig. /Den er pænere på mig." (36), "De smukke rygge i de rygløse kjoler" (158) "Hjertet begærer kjoler så lette i stoffet så man knap nok bemærker man har dem på." (71).

Dette hyperfeminine univers, som dufter, stråler, glitrer og glinser, har også en anden side, som er mere voldsom, vild og grotesk. Fordi det lyserøde tapet er fængslende: "Det lyserøde tapet. Det ejer mig." (14). Der er ikke kun blomsterduft, der er stank (89), og i det perlemorsfarvede pudder løber tårer: "De var til at se, som sneglespor i min pudderhud." (14). Den lille kattekilling får Sara lyst til "at klemme hårdt om den. Til den skriger." (32), og kaninen dør af saltforgiftning (69). De

kjoler pigerne ifører sig er: ”forfærdigelig at bære” (71), og bliver hele tiden plettet af blod, når deres bløde hud får skrammer: ”En torn rev min arm til blods, og jeg fik lidt blod på kjolen” (153), og kjolernes formål er, som Sara noterer: ”de vil fremhæve min barm, vise min talje frem. Siger kvinden der ønsker at sælge mig en” (30), og det er nogle, samfundet propper piger i til konfirmation og bryllup. De smukke ansigter med sminke, er hvad mænd vil suge til sig og fortære. Det spolerende her, det som får glansbilledet til at krakelere, er den viltre og agerende kropsmaterialitet og dens æggende effekt hos mænd (53), og de affektive udsving, som er en uomgængelig del af pigeliv og kvindeliv.

Pigedyret

Som bogens titel *Pigedyr* angiver, kan der ses en sammensmeltning af det dyriske og det pigede. At være et pigedyr kan betragtes som et stadie mellem det at være pige og det at være kvinde. Sara befinder sig ved pigedyrs-stadiet, hvor kroppen udvikler sig, og der er en opdagelse af begær og seksualitet:

Min hånd glider rundt om det venstre bryst (...) Det føles som en andens. Det er denne sommer de er groet frem. (...) Jeg er en plante. Jeg skyder. Jeg føler mig mægtige og forulempet på samme tid.// En bil kører forbi (...) den dytter.// Jeg rækker tunge, men nok for sent. (...) Jeg ved denne sommer tilhører mig.// Og jeg ved mor hader mig for mit lyse stærke legeme” (11).

Sara mærker, hvordan hendes krops forandring affektivt intra-agerer anderledes med omverdenen, og hun forstår, at med dette følger en magt. Men magten gør også, at hun står i en udsat position både i forhold til mænd og kvinder.

I *Pigedyr* bliver kvinder fremstillet som sure, fjendtlige og misundelige. De misunder *pigedyrets* magt, og den effekt hun har på manden i kraft af, at hendes krop besidder skønhed og ungdom (148). De ser hende som en trussel. Så snart manden har fået fat i en pige, kan kvinden intet stille op: ”Dario slår kvinder ihjel, så han kan få sine piger. Du er et våben. Hans kone dør.” (114). Det er en indikator for, at kvinders kulturelle værdi falder, når de ikke længere er unge og fertile (113). Denne uvenlighed, som opstår mellem pigekroppen og kvindekroppen, når de er i kontakt, mærker Sara, og det vækker had i hende: ”Jeg hader koner der kigger på mig med sure øjne” (85). Jævnfør Ahmeds forståelse af affekt (2008, 10-11) kan den umiddelbare kropslige reaktion kvinderne oplever i forbindelse med pigedyret, være formet af de affektive økonomier der cirkulerer i kulturen, hvor *Pigedyret* udgør en trussel for den konforme familiestruktur som ”lykkeobjekt” (Ahmed 2017).

De arketypiske kvindelige karakterer i bogen udviser fjendtlighed over for Sara, *pigedyret*: Saras mor, kasseekspedienten Gitte, klasselæreren Julie og præstens kone. Disse står i modsætning til mændene, som er begærende, omsorgsfulde og lyse. Vreden fra kvinderne får Sara at mærke af sin klasselærer: ”Der kommer dukkerne. Sagde vores klasselærer. Julie. Vi fnisede os til udsimidning. Julies pegefinger pegede mod døren (...) UD!” (39), og ”Ekspedienten tæller mønter op, hedder Gitte. Engang var hun min håndboldtræner, nu skæver hun surt til min tøven ved køledisken, til min overlegne skønhed./ Hun tror jeg vil stjæle.” (12). Denne fortælling om *pigedyret*, bl.a. som tyv af kølevarer og mænd, cirkulerer, og akkumulerer derved affektiv værdi, så de klistrer sig ekstra godt til *pigedyret*.

Som vist i citatet fra s. 11, så oplever Sara mændenes blikke, da hendes bryster gror frem (11). Her bliver brystet et tegn på det kønsspecifikke, og det bliver et begærsobjekt hos mændene: ”et mirakel./ En åbenbaring:/ Skønheden. Brysterne./ Mellem dem, et hjerte i sølv./ Brysterne.” (60). Denne gentagelse af brysterne, med et kort et stop ved sølvhjertet, pigens hjerte, før opmærksomheden igen falder tilbage på begærsobjektet ”brysterne” foregår nærmest hypnotisk.

I *Pigedyr* er der fokus på faderfiguren, som repræsentant for patriarkatet: ”Far blev til Dario blev til Rosas far. /Rosas far blev redningen” (139-140). De mænd som optræder, sidder som repræsentanter i de sekulariserede institutioner: Skolelæreren, præsten, psykologen og familiefaren og her agerer de autoriteter. Men bag deres kultiverede facade gemmer der sig rovdyr, når deres begær overtager dem. Det dyriske viser sig ved blodtørsten: ”blod. /Han slikker den bort (...) /Det var min finger det blødt fra.” (111), og ønsket om at fortære og æde: ”han har ædt mig.” (60). Præsten Dario dækker sig ind under den kristne morallære, men er i virkeligheden en hykler. Hvor han gennem sin tro og position prædiker renhed og godhed, kan han ikke tæmme sin dyriske side. Ingen af de mænd Sara omgås erkender deres sande natur: ”Men han er chokeret. Han aner ikke hvordan det gik til at han gik i denne fælde. Pigefælden.” (149). Samfundet, heriblandt alle de sure kvinder, beskytter manden og ikke den skrøbelige pige. Mændene ved, at *pigedyret* er skrøbeligt: ”Hvis jeg strejfer dig med et fjer vil hudafskrabningen blomstre frem. Bare det at æ dig er vold.// Der skal ingen ting til. Du er let at gøre fortræd.” (59). *Pigedyret* og mændene er af samme natur, de er dyr. De er ikke anderledes fra den materialitet, som omgiver dem: ”Vi er legesyge og grådige. Berusede og rådvilde. Vi er naturkraft og de kan ikke undsige sig den.” (150). De er, som Spinoza vil hævde: Modifikationer af samme substans, hvor substansen er naturen.

Inden for den materielle drejning sker et brud med antropocentrismen, dens dualismer, dikotomier og den hierarkiske tænkning, med mennesket placeret øverst i hierarkiet, hvor Braidotti påpeger, at dette menneske, som er placeret øverst, er manden (Braidotti 2022, 18). I *Pigedyr* opstiller Sara og Rosa en orden, hvor manden ikke er placeret øverst:

Vi er fælder.

Vi er børn.

Fjortenårige roser.

Negle er torne.

Torne er våben.

Våben er smykker.

Smykker er penge.

Penge er mænds

Mænd er vores. (52-53)

Hvor Rosa og Sara gennem denne kæde vil fremstille dem selv som de magtfulde, er det en lighedsrelation de egentligt opstiller. Med værens verbet *er* får de sat lighedstegn mellem kædens led, så det tilsammen danner en flad ontologi. Dette sker da *er* er et kopulaverbum, hvorfor der mellem subjekt og subjektsprædikat står et lighedstegn. Lighedsrelation gælder fra vers 1-7. I vers 8 blandes ejeforhold ind, da mænd står i genitiv. Alt i kæden er mænds, men i vers 9 står det personlige pronomen ”vores” i genitiv, og det står i stedet for Rosa og Sara, som er lig med børn jf. vers 2. Hvis dette var en ligning, er resultatet ”Børn er mænds” og ”Mænd er børns”. Det vil sige, at der er tale om en interdependens mellem *pigedyret* og mænd.

Normalvis kan dyr betragtes som noget, man kan eje, hvilket pigerne gør i form af deres kæledyr. I denne kæde ejer Sara og Rosa mænd, som mænd ejer Sara og Rosa. Sara konstaterer også, om sit forhold til Rosas far: ”Han er min fordi jeg er hans.” (135). Hvem der har ansvar i denne relation er uvist. I kæden intra-agerer alt: Det materielle, det menneskelige: Roser, våben, smykker, negle, penge, mænd og børn. Intet er passivt, alt er agerende.

I *Pigedyr* kan der ikke opstilles en dikotomi mellem offer og bøddel, fordi de personer som skildres, er begge dele. Dette udtrykkes i forholdet mellem mænd og *Pigedyr*, og deslige i Saras og morens relation. Saras mor er selv et offer, og hun røber: ”Hvad hun selv havde kostet som sekstenårig.// En kjole. Et smykke.” (21)”, men Saras mor er Saras bøddel: ”Mor borede neglene ind

i mine fede babylår.” (70), men Sara er også morens bøddel: ”Hun så på mig som om jeg var hendes bøddel.” (44). For at gentage Spinozas substanstænkning, er de blot to sidder af samme sag.

Mor og datter

”Jeg kom fra hendes klistrede mørke. Mors./ Måske var det derfor hun med det samme elskede og foragtede mig så voldsomt at hun måtte give mig sår.” (70). Sara er skabt i og af morens legeme. Hun har været en del af morens krop, og de deler samme materiale. Morens mørke er klistrende, og det har kunne klistre sig fast til Sara. Deres kroppe har et særligt bånd, hvor navlestrengen er den fysiske manifestation. Morens fødsel bliver fremstillet, som var den let som en leg: ”Den fødsel var let som en leg, sagde jordmoderen, og lagde saksen i hånden på far, der med besvær klippede navlestrengen over.” (9). Men mere tyder på, at det ikke har været let for moren. Navlestrengen var ikke let at klippe over, hvilket kan ses som den kropslige modstand mod, at moren og datterens kroppe ikke længere skulle være ét kød. Måske var det morkroppens sidste modstand mod at give slip på sin ungdom og skønhed. Fordi ud kom Sara, så ny(ung) og smuk (10).

Den gennemgribende og grænseoverskridende oplevelse det er at være i fertilitetsbehandling (16), være gravid, føde et barn (9) og blive mor, skaber et ambivalent følelsesliv hos moren. Saras mor oplever så stærke og voldsomme følelsesudbrud, hun ikke kan rumme i kroppen. Derfor manifesterer det sig som fysisk vold på datterens babykrop: ”Mor borede neglene ind i mine fede babylår” (70). Moderskabet er ikke ukompliceret for moren, det har krævet et offer, som hun måske ikke var villig til at give. Hun oplever en ustyrlig vrede, og det er Sara, der vækker og frembringer den: ”Det var aldrig meningen at barnet skulle være hendes offer, barnet skulle være hendes engel (...)/ Alt jeg vækker i hende er dårlig samvittighed. Vrede. Vrede der kammer over.” (20-21). Moren havde ikke forventet denne form for affekt, som barnet bringer med sig: ”Jeg var et barn de havde drømt om siden de mødte hinanden (...)/ Drømmen barn var nok barn for dem (...)/ Jeg strålede ikke. Jeg var ikke en sol. Min gylp var ikke lun fryd (...). Noget at tørre væk med en stofble med det kærligste smil.” (10). Kropsvæskerne bringer ikke fryd, og babykroppen bringer ikke lys og positivitet. Alt dette indikerer, at moren har været så psykisk påvirket af moderskabet, at det nærmest fremstår som, at hun har haft en fødselsdepression. Moderskabet bliver en mørkere erfaring af materialitetens ustyrlighed, som ikke er så skøn, som den drøm moren længtes efter.

Kroppen husker

Den affektive stemning af vrede bærer moren med sig gennem Saras barndom, hvor Sara, ud fra Ahmeds terminologi (Ahmed 2020), kan betragtes som et vredesobjekt. Vreden opstår, når moren er i kontakt med Saras krop: "Mit fravær var aldrig alarmerende, når først jeg var ude af syne var hun ligeglad med hvad der skete mig, hvad jeg gjorde, hvad andre gjorde mod mig. Det var først når hendes vrede skulle have et mål". De fysiske og følelsesmæssige voldshandlinger moren begår mod Sara, bliver givet i intense affektive udsving: "Hører du mig, Sara, mor rusker i mig, fat det." (19). Det sker, når Sara og morens kroppe er i kontakt, at de affektive intensiteter stiger. Ved sådanne situationer kammer morens vrede over: "mors vrede står i lys lue" (34) og "Alt jeg vækker (...). Vrede der kammer over." (21). For Saras mor er moderskabet ikke en omkostningsfri affære, og i kraft af Saras blotte eksistens, som datter af sin mor, står hun i evig gæld. Et spædbarn kan ikke karakteriseres som et ansvarligt og fuldgældigt individ, og dette er amning et tydeligt eksempel på. Måden hvorpå spædbarnet per instinkt suger sig fast på brystvorten, understreger rent evolutionært, hvorledes barnet er afhængigt og en del af morkroppen. Alligevel ser Saras mor dette som en ydelse, Sara skal betale tilbage med evig taknemmelighed:

Mor siger:/ Engang sked du på et lyserødt legetæppe, engang drak du af mit bryst./ Mine øjne er dine./ Husk det./ Husk det altid./ Det er din datterpligt. Hvis din krop glemmer det, glemmer den mig. /Sara jeg elsker dig. Hun breder armene ud for at tage imod (...)/ Jeg har kvalme, jeg kaster op, rødt opkast (49)

Saras mor bebrejder, at Sara engang har skidt på et babylegetæppe, på et tidspunkt hvor Sara ikke havde ordentlig kontrol over sin krop, og selv ikke havde bevidsthed om, hvor egen krop starter og slutter. Den prekære omsorg moren udviser, har Sara en kropslig reaktion på, i det hun kaster op. Ahmed beskæftiger sig med følelsen *væmmelse*, i kapitlet "Disgust" i *The Cultural Politics of Emotion* (2004), hvori hun skriver: "Disgust does something, certainly: through disgust, bodies recoil from their proximity" (Ahmed 2004, 83). At moren vil nærme sig Sara i et kram, reagerer Sara på, ved at trække sig og kaste op. Det er en kropslig reaktion på, at hun væmmes ved den form for kærlighed, moren praktiserer. Kroppen kan ikke betragtes som en manipulerbar størrelse, som moren gennem sproghandlinger kan manipulere ved at fortælle Sara, at deres relation er elskelig, og at Saras krop skal huske. Det lyster Saras krop ikke, fordi der er noget kroppen ikke kan glemme. Det abjekte er kroppens spontane og magtfulde handling (Gregersen og Skiveren 2016, 126), og det abjekte bliver

nærmest et beskyttende værn mod morens ord og udsprede arme, på et tidspunkt hvor Sara ikke selv kan sige fra i relationen.

”Hud og hud”

Moren har en dermatologklinik som hedder ”Hud og hud” (74), og gennem huden prøver moren at performe mor/datter relationen, da hun forsøger at fremprovokere den længsel og hudsult, som burde være mellem deres kroppe i kraft af deres kødlige forbundenhed. Men relationen kan ikke performes, fordi Sara mærker ikke nogen positiv kropelig gevinst:

Mine tårer løber ned ad mine kinder. Jeg kaldes til Mor. Mor siger: LÆG DIG HOS MIG. Og jeg må sove i ske (...)/ Jeg bløder. Min menstruation er uregelmæssig. Jeg ventede den ikke, ikke nu, sengen er smurt rød, mor er rød på lårene. Sara, dit svin (...)/ Hent en klud. Vask mig ren. Jeg gnider den våde klud hårdt mod mors hud, av siger mor, forsigtig (72-73)

Morens befalende karakter ses ved brugen af imperativer over for Sara, og fordi ”LÆG DIG HOS MIG” (72), står skrevet med versaler. Sara siger ikke fra, og trodser ikke morens befaling. De ligger i ske, hud mod hud. Ahmed skriver: ”[C]ontact between surfaces engenders an intensity of affect.” (Ahmed 2004, 89), og det er i sådanne sammenhænge, at affekt særligt er klistrende (ibid.). Det udbytte moren havde ønsket af denne seance, får hun ikke. Saras menstruations uregelmæssige komme, bøjer sig ikke for individets regler, end ikke morens befalende facon. Den positive affekt som skulle have klistret mellem dem, bliver i stedet det klistrende og genstridige menstruationsblod. Det er så genstridigt og intenst, at Sara må gnide hårdt på sin mors hud for at fjerne den. Kropsvæskerne presser sig igen på, som en påmindelse om at Saras krop vil skubbe morens krop væk, hvor Sara ikke selv formår at sige fra. Saras krop har ikke brug for morens, men Sara lader hende: ”Jeg åbnede mig for hende og lod hende æ min arm og lod hendes kærlighed trænge ind gennem huden. /Creme. /Bløde, hvide hud, lille, søde pige. Sagde hun.” (44-45). Saras krop kan ikke optage morens omsorg som kærlighed, selv ikke gennem creme og en messende stemme. Alt det bringer hende er ubehag.

Barndomshjemmet

Sara er ikke vokset op i et trygt barndomshjem. Morens og farens forhold er ikke godt: ”De hvæser ad hinanden i sofaen (...) Far gnægger, mor stirrer olmt på ham” (26-27). Der er ikke kun dårlig stemning, der er også fysisk vold: ”Mor hvisler// hold kæft.// Far slår. (...) Håndfladens varme mod

hendes kind.// Mor græd sig i søvn, kunne jeg høre gennem væggen.” (20). Da fortælleren i *Pigedyr* er homodiegetisk med indre fokalisering, er disse utrygge begivenheder, nogle Sara prægtes af. Sara mærker også den fysiske vold på egen krop, hvilket moren udsætter hende for: ”Hun gav mig en lussing, den sang.” (14) og ”Mor sagde, disse slag på dine baller, de er kun symbolske (...) En mors vold er kærlighed. En mors slag er bare kærtegn der eksploderer.” (73). Det er et hjem, hvor de er løbet tør for fløde (11) og mælken er sur i Saras mund: ”Mælken er sur, jeg spytter en mundfuld tilbage i glasset. /Far kommer ind (...) drikker det op. Ænser ikke den dårlige smag” (11). Faren kan ikke smage, mælken er sur, men Sara spytter det ud, og vil ikke have det ned i kroppen. Det kan være et tegn på den usunde mor/datter-relation, og at datten ikke har brug for sin mor (Kristeva 1982, 13).

Sara er som fængslet i sit barndomshjem: ”Mor har anstrængt sig (...) Guldskæderne på brystet er tunge, de ligner lænker.” (71), og ligeledes beskrives hendes værelse som et fængsel: ”Det lyserøde tapet. Det ejer mig. Jeg ligger på maven i min seng. Ser skyggerne fra træet danse.” (14). Disse beskrivelser, har paralleller til Platons hulelignelse. Det utrygge barndomshjem er, hvad der får Sara til at længes efter at drage bort og, som en anden prinsesse, blive reddet af en mand: ”Hvis bare jeg ifører mig den helt perfekte kjole til en helt perfekt fest. Hvis den helt rigtige mand ser mig, og ser med hvilken styrke jeg kan lyse, så vil verden åbenbare sig for mig, og jeg vil erobre den.” (29). Hvor grækernes komedier og tragedier skulle have en opdragende effekt i samfundet, så er det eventyrs fortællinger såsom askepot og snehvide, der, måske utilsigtet, præger og opdrager Sara og samfundet. Dette ses ligeledes, da Sara møder drengen Jens ved et busstoppested, og han skal hjem og se film, og siger: ”Min yndlingsfilm er *Snehvide*.” (164). Det er altså sådanne fortællinger, der som affektive økonomier klistrer, og lærer drenge, hvordan piger skal behandles, og piger hvordan de skal lade sig behandle.

Den dårlige stemning i hjemmet får Sara til at længes efter at slippe væk og blive voksen (50). Hun oplever ikke, som i voksenfoblitteraturen, et misbehag over at blive voksen (Schwartz 2021, 45), på trods af at Sara har en spiseforstyrrelse, er hendes ønske ikke et androgynt kønsudtryk (ibid.). Hun vil være mandens drøm, engleagtig og let, og samtidigt besidde kvindelige bryster, som hun erfarer, er et magtfuldt middel over for mænd. For Sara er det præsten, der kan blive hendes redning, den mand som var æresgæst ved hendes barnedåb (17), og som senere konfirmerede hende: ”Det bedste ved den dag var at knæle for præsten i kirken. Det bedste var de ord han skrev i min bibel (...) og under det, miraklet: hans telefonnummer.” (46), og Sara ser dette som en udstrakt hånd. ”Jeg har lyst til at snige mig ud, drage bort, søge tilflugt, men hvor skulle jeg møde forståelse?// Omsorg?// Hvem kan beskytte?// Jeg tænker på præsten (...) hvis jeg skal reddes er det ham der skal redde.” (23).

Barndomshjemmet kaster hende i hænderne på mandens pelsede hånd, og hun ser, at mænd bliver hendes redning: "Min mors sindstilstand havde fængslet mig. Nu brød jeg fri" (81). Præsten er lys, moren er mørke (70). Sara søger mod mændene, fordi hun søger omsorg. Sara forstår, at trøst ikke er noget, man skal gøre sig fortjent til: "Den trøst han gav lignede en gave. Den trøst lignede ikke noget jeg kendte til." (70). Trøsten Sara fik af sin mor, var en ubehagelig gestus: "Først skælde ud./ For at give trøst" som en form udveksling, hvor moren tager for at kunne agere omsorgsyder. Men som Sara senere erfarer, er forhold til mænd ikke kærlige men en kold udveksling mellem kroppe (148).

Det passive objekt

"Mændene der kaster deres kærlighed på mig er min bevisførelse, de holder mig op mod lyset, fordi jeg er glas guld, diamant, noget de finder og skatter, og jeg glimter til dem, som denne her vigtige ting.// Det at se på mig skal være som at slukke sin tørst." (121). I bestræbelsen på at være en ting, et passivt objekt, dyrker Sara det at være en dukke: "en andens øjne, mandens./ Derfor er jeg en ting. Jeg er min egen dukke." (50). Saras krop er hvid, bleg og energiløs: "Min hånd er som en porcelænsdukkes: For hvid, for mager for skrøbelig." (47). Hun ønsker denne "for-meget-hed" og ophøjelse, hvor det tipper over, og nærmest ikke er menneskeligt mere. Hun sammenligner kroppen med porcelæn og dukker, fordi hun vil være det, mænd begærer og drømmer om. Hun spiser ingenting, planterne på hendes værelse synes nærmest mere levende end hende, og hun giver sin plante den energi, hun skulle have haft: "Lader tomatsuppen stå til den er kold, så vander jeg potteplanten med den" (27). Men Sara er ikke en porcelænsdukke, kroppen presser sig hele tiden på, når hun ofte får skræmmer og bløder: "Blodet løb fra mit knæ" (49).

Sara har et dybtfølt ønske om at blive billedliggjort eller fastfrosset i en ung og smuk krop: "Guldrammen om spejlet i entreen (...) et maleri. Det ville være det nådigste./ Være til skue og til pynt i hans hjem, stadig hænge der, kostbar og mystisk" (155) og "en nøgen kvinde i marmor står med rank ryg og langt hår og strutter med alt midt i springvandet. Hvis jeg var hende ville jeg være lykkelig." (167), og en statue bliver hendes lykkeobjekt. Det er den eneste måde at leve op til det billede af kvinden, som efterstræbes i samfundet. Det er den eneste måde, man kan undslippe kroppens ukontrollerbare ageren. "Rosa har et fotografi af sin mor stående i sin vindueskarm (...) Hun er så smuk, sagde jeg (...)/ Jeg er jaloux på den døde gode mor" (40-41). Sara har erfaret, at billeder som kan fange de smukkeste vinkler af et menneske, kan være ligeså godt, hvis ikke bedre, end levende mennesker, hvis karaktertræk og sider er usmagelige og skaber ubehag: "Der er et billede af forfatteren på bogens flap. Hun er så vidunderligt smuk (...) men hun er død. / Gid hun var min mor"

(15). På billeder er kroppe kontrollerbare og manipulerbare. Ikke ustyrlige som virkelighedens kroppe, der ældes og siver med uhumske væsker: ”Min lort var løs og vandig, jeg havde ingenting spist, og det jeg havde spist var kun gulerødder. Alligevel stank det, jeg tog en parfume fra badeværelsesskabet og sprøjtede (...) ingen skulle bemærke lugten.” (89).

Smuk, sulten og syg

”Jeg vil være kvinde./ Nej, alien./ Helst smuk. Bare smuk./ Vil ikke andet end det./ Helt og aldeles fortabt. Helt og aldeles overjordisk” (51). Gennem en tankestrøm kommer Sara frem til, at hendes mål og ambition i livet er at være smuk. Bare smuk. Sara har erfaret, at den smukke krop er den tynde krop, eftersom det er samfundets påskønnende ideal (67). I sin jagt på skønhed og tyndhed ignorerer Sara sin krops signaler, men kroppen lader sig ikke nøjes med en ært og en gulerod til aftensmad. Kroppen hæmmer Saras bevidsthed, gør hende svimmel og desillusioneret.

Sara har en intention om at være den smukkeste og tyndeste i hele verden, men hendes krop rummer andre intentioner, som hun ikke er herre over. Kroppen sparker, som Barad vil formulere det, så at sige tilbage (Barad 2008). Kroppen er ikke bare en diskursiv materialitet, som kan formes efter hende og samfundets for godt befindende. Kroppen kæmper imod, og den kommunikerer og alarmerer: ”Min lille, hvide pels beskytter mig./ For at beskytte mig har min krop groet små, fine hår, der kompenserer for fedt, jeg er et dyr./ Jeg er en meget sulten pige. /Jeg vil flænse.” (144). Med kroppens biologiske formål om overlevelse igangsættes dannelsen af små hår. Kroppen signalerer slut, og Sara oplever den nærmest primitive og dyriske drift for at agere på denne sult, og det er at flænse. Det biologiske legemes advarsler ignorerer Sara. På trods af disse kropslige intensiteter oplever Sara ikke, at hendes overlevelsesinstinkt sætter ind. Der er andre instinkter på spil, fordi spørgsmålet bliver, om hun helst vil være levende eller tynd, død eller tyk? Tyndhed bliver nærmest et spørgsmål om liv og død: ”Det sidste jeg vil være i verden er tyk” (173).

Ved psykologen Jacob bliver det bekendtgjort, at Sara har en spiseforstyrrelse. Sygdommen beskrives som noget andet end Sara. Det er noget, der er kommet ude fra, og har taget bolig i hendes krop:

Jeg kan knæle for hende foran mit spejl, og jeg granskes af hendes øjne. /Hendes øjne har taget bolig i mine øjenhuler. /Hendes øjne tog mig. Hun hedder anoreksien, i min journal, når jeg taler med psykologen./ For mig hedder hun /skønhed. Renhed/ Magt. (142)

Sygdommen bliver personificeret, og Sara omtaler den som ”hende”. Som en befalende magt ligger Sara under for sygdommen, og hun knæler for den. Men Sara opfatter det ikke som en sygdom: ”Jeg er blevet tyndere (...)/ Jeg er ikke syg.” (117). Sara oplever det, som hun remser op: skønhed, renhed og magt (142). At anoreksien har taget bolig i hendes øjne, skaber den forståelse, at den affekt Sara oplever, når hun er i kontakt med sit spejlbillede, ikke er prækognitiv. Det er følelser, kulturen har skabt, og som nu klitrer sig til hende, og dikterer, hvordan hun skal leve sit liv. Billedet af kroppen og individet som et afgrænset hele, falder til jorden. De kropslige grænser er nedbrudte, Sara er blevet invaderet af den udefrakommende sygdom. Der er sket en intra-aktion mellem kroppens biologi og samfundets diskurser og idealer.

Den affektive ambivalens Sara oplever i kraft af sin tynde krop og ved det at være syg, bliver absurd, når hun, gennem samfundets idealisering af den tynde krop, bliver rost og komplimenteret, fordi hun er tynd. Hun bliver nærmest fodret med sygdom, som er med til at stille kroppens sult efter mad: ”Det er snyd, alt tøj ser pænt ud på dig, sagde Emma./ (...)Kære fjendekor./ Konkurrenter. Alle piger lader som om at de ikke kæmper mod hinanden, men åh, hvor de kæmper” (120-121). Sara kæmper imod kroppen og dens sultsignaler. Den herskende diskurs i samfundet om, at piger og kvinder skal være tynde for at være smukke og for at bære de kjoler, som er designet og skabt til tynde piger (30), klinger ganske hult, men er så overdøvende højt i Saras hoved, at hun nægter at give efter:

Jeg frydes i den svimle sult foran tallerkenen med brødet med smør som jeg ikke spiser men beundrer af hele mit hjerte, det dufter og jeg æder duften, og er den stærkeste. Jeg giver ikke efter for sulten, for sulten er en borg, et sted at være fri. Jeg svæver rundt i den svimle sult og bliver et billede jeg vil se på. (...) /Han kan godt lide at jeg er så lille. /Han kalder mig /sit lille dyr. (122-123)

Andre piger er misundelige, og manden kan godt lide, at hun er så lille. Sara får ikke stillet sin sult af mad, men af pigernes jalousi og ved mænds begær: ”Præsten er ædt af mig. Jeg er kun sult. Der stilles.” (60). For mænd bliver Sara ligeledes reduceret, til det kropslige behov sult er.

Kroppens sultsignaler skaber en ambivalens hos Sara, som opstår, når hun både beskriver, hvordan det *ikke* at spise gør hende stærk, men at hun føler at hendes krop er svag: ”Jeg var øm i kroppen, musklerne var kogte gulerødder. Jeg følte mig svag. Afkræftet. Henrivende” (101). Hun erfarer altså et væld af forskelligartede følelser, som eksisterer side om side. Sara oplever desuden, at hendes sult forstærker hendes sanser. Hendes legeme hungre efter mad og byggesten til opretholdelse af kroppen og dens funktioner. Hun beundrer brød med smør af hele sit hjerte, og hun

oplever at duften, der frister hende, er så voldsom, at hun ikke bare spiser, men ligefrem æder duften. Hun er altså en blanding mellem en pige og et dyr, da hendes dyriske sanser aktiveres, men hun formår at undgå at indtage kalorier, fedtet og kulhydraterne. Svimmelheden, som opstår i Saras nervesystem, når hun ikke spiser, skaber en distance hos Sara, en distance til virkeligheden og bl.a. hendes klassekammerater. Hun er ikke ordenligt tilstede, og andre ænser hende ikke på samme måde. Hun glider ind i klasseværelset uden at blive bemærket. Hun bliver en gengangerskikkelse, og som hun beskriver: "En hvid sommerfugl. /Sytten år og gennemsigtig" (122). Hun fortæbes nærmest i den ensomhed, dette skaber: "Gør mig klar til krig. /Til geografi og spisepausen, til onde øjne, og sladderpiger bag mig (...)/ Sulten der bærer mig helskindet gennem det hele. Min standhaftighed lønner sig. Jeg svæver. Jeg rører nærmest ikke gulvet." (132). Saras standhaftighed lønner sig, men hun betaler med den sociale eksklusion fra skoleklassen. Hun er ensom, alene, men tynd og svævende, og har mistet jordforbindelsen.

Kaster man et blik på den antikke og græske filosof Heraklit, hævdede han for 2500 år siden, at det klogeste hoved bor i den mest tomme krop. I 3-400 tallet sagde Heironymus, at en tyk mave aldrig avler gode tanker. Spiseforstyrrelse er ikke et nyt fænomen, men er tværtimod dybt indlejret i europæisk kultur. Ideen om at man opnår en særlig erkendelse ved at sulte, og angsten for at blive tyk går altså langt tilbage i kulturhistorien (Ortmann 2023). Den erkendelse Heraklit mente at være kommet frem til, har Sara:

Jeg er blevet tyndere. Jeg har spist så lidt, så jeg næsten ikke er her mere./ Det er vidunderligt. /Jeg er ikke syg. Jeg er den stærke. Jeg kan alt, hvis bare jeg kan beherske mig. Hvis ikke jeg giver efter for hvad min krop tigger om, hvis jeg er andet end krop, noget rent, noget uspoleret. (...) Jeg er i stand til at undslippe. (117-118)

Sara er præget af de historiske cirkulationer, der er omkring kroppen. De klistrer, som Ahmed vil udtrykke (Ahmed 2020, 14), sig til hende. Den krop som samfundet har opdraget Sara til at have, er ikke en overlevelsedygtig krop. Spiseforstyrrelsens paradoks er, at Sara tror, at jo tyndere hun bliver des mere fremgang. Det som faktisk sker er, at hendes krop nedbrydes: "Hvad med dit lille hjerte, kan det slå, på tre ærter og en gulerod (...) Bare lade sulten jage sin langsomme dumme kniv i det stakkels hjerte." (118). Saras spiseforstyrrelse er selvskade, og problemet er, at der er vendt op og ned på svaghed og styrke: Styrke er at sige nej til mad og blive tynd, svaghed er at give efter for mad, og blive tyk. Sara frydes ved sin slanke krop, hvor skelettet titter tydeligere og tydeligere frem. Hvor skelettet kan betragtes som dødstejn, et vanitas symbol, så kalder Sara det "englepraksis" (120). Men

Sara kan ikke være en engel, fordi hun er forbundet med sin kropsmaterialitet, som hun ikke kan undslippe.

Reproduktion af et pigedyr, en Lolita

Pigedyr er af anmeldere kaldet ”den omvendte Lolita” og en ”moderne lolitafortælling” (Kaasgaard 2022, Nikolajsen 2022, Nielsen 2023), og det synes oplagt, eftersom den har mange referencer til den russiske forfatter Vladimir Nabokovs roman *Lolita* (1955). Den primære forskel ligger i, at hvor fortællingen i *Pigedyr* udgår fra pigen selv, så handler *Lolita* om mandens blik og begær efter pigen. Værkerne har samme fortællertype, og i *Lolita* er fortælleren den europæiske litterat med det særegne navn Humbert Humbert (Nabokov 1955, 26). I sin barndom forelsker han sig i den jævnaldrende Annabel, som fire måneder efter deres møde dør af tyfus (ibid., 17). Hans altopslugende begær efter Annabel tager sin begyndelse på standen: ”*la plage*. Der lå vi så hele formiddagen, og flød i det bløde sand (...) uerfarne unge kroppe til højder af ophidselse” (ibid., 16). På samme måde danner stranden ramme for Sara og præstens begær: ”Han ser mig på stranden (...) Jeg har den røde kjole på” (55), ”Vi ligger ved hinandens side, på ryggen, på sandet” (61). I *Lolita* falmer Humberts forelskelse i Annabel aldrig, fordi hun dør i en ung alder, og blot bliver et billede på og årsagen til hans ”umådeholdne begær” (ibid., 18) efter pigebørn (ibid., 22). Til at beskrive de pigebørn som udmærker sig ved deres æteriske yndefuldhed (ibid.), bruger han begrebet nymfette. Den nymfette han betages af døber han Lolita. Lolita er ikke en bestemt pige, fordi Lolita har forgængere (ibid., 11).

I *Pigedyr* er Sara en reproduktion af sin mor, hvor moren bliver en slags forgænger. Sara har den krop moren ikke længere har, fordi morens krop er aldrende og den ”Stinker.” (133). Moren bliver blot noget der spøger i Saras ansigt, og Sara finder det ækelt (133). Moren har selv været en Sara-figur, et *pigedyr*: ”Luder, hvislede mor. Jeg var trådt strålende og vild ind i stuen i min korte røde kjole. Og så kom den lille betoelse, hvad hun selv havde kostet som sekstenårig.// En kjole. Et smykke.” (21). At Saras krop overtager morens er et materielt vilkår, fordi kroppen aldres, og er som alt organisk materialitet forgængeligt. Som Humbert påpeger om Lolitafiguren, er hun aldersbegrænset, da tiden ændrer kropsmaterialiteten: ”tidsbegrebet spiller en magisk rolle” (Nabokov 1955, 23).

Sara står selv for reproduktion, ikke fordi hun føder et barn, men fordi hun reproducerer de strukturer, som er i samfundet. Det ses i værkets rammefortælling, når naboens datter får smykker og Saras telefonnummer (7), og bliver bedt om at tie: ”shh.” (7), på samme måde som Sara fik præstens telefonnummer (46) og han beder hende om at holde tæt ”shh, min pige” (60). På den måde kan Sara

reinkarnere det pigedyr, hun selv var. Sara bliver morens hævngherrige jeg, når hun aldres, og ikke længere besidder ungdommens skønhed, og hun erkendte allerede som 13-årig, at: ”Alt er mit og det tages fra mig.// Sådan er det at være pige.” (28).

Når Sara som 30-årig lejer et værelse hos værtinden Monica, er hendes liv reduceret til et ikke-liv, da hun blot bliver en beskuer. Hun kan blot sidde og iagttage piger i en park med springvand oppe fra sit vindue, som i beskrivelsen fremstår paradisisk: ”Min himmel dernede. De danser som en regnbue, bader i springvandet, pjasker vand på hinanden.” (172). Det bliver en parodi af *Lolita*, når Humbert beskriver sit paradis: ”Lad mig dog være alene i min pubertære park, min mosgroede have. Lad dem lege omkring mig i al evighed. Og aldrig blive voksne.” (Nabokov 1955, 27). Men Sara er ikke i paradis, hun kan betragtes som værende smidt ud, da hun er bundet til jorden og til kropsmaterialiteten. Hun er voksen og erkender, hvad hendes liv er: ”Men jeg er her bag gardinet, og er en heks, en hemmelighed, en trist historie. En voksen.” (170). Hendes fortælling er ikke som i eventyrene, da hun ender som en trist historie. Sara forstår at de mænd, såsom præsten og Rosas far, eller en humbertsk type, de ødelægger piger:

Men jeg forstår nu (...) det er hænderne der er truslen. Den egentlige. De kan tage. De kan flå. Øjnene kan jeg holde fra livet hvis bare jeg løfter hagen, knejser, og pisser på billedet, jeg måske er. Men hænderne er vold, hvis de vil være vold. Og de hænder der engang rakte ud, for lige at røre, føle efter, ”du fryser”, de kærtegnede ikke, ikke kun, må jeg nu sande, de fik de blå mærker til at blomstre (...) kroppen husker mere end man tror. (183)

Nok kan *pigedyret* begære manden, men det betyder ikke, at manden skal udnytte det: ”Men hænderne er vold, hvis de vil være vold” (ibid.), fordi manden har et valg. Saras krop husker, og hun kan ikke blot transcenderer den, som volden er begået mod. Sara er bundet til kropsmaterialiteten, og konsekvensen er, at hun bliver en spøgelseslignende gangerskikkelse.

Delkonklusion

I *Pigedyr* prøver Sara at undslippe sin kropsmaterialitet ved at sulte sig, på samme måde som hun i barndommen prøvede at undslippe barndomshjemmet og morens vold. Men at undslippe kropsmaterialiteten er en umulig mission. Kroppen er aktiv og andet end en dukke og et fastfrosset billede. Hun *er* ikke porcelæn på trods af sine hvide hud, fordi kropsmaterialiteten viser sig, når hun bløder og lugter. At forsøge at passe ind i mandens billede og transcenderer kroppen og reducere den til et passivt objekt, giver ikke nogen særlig erkendelse. Sara, som betyder kvinde, bliver et billede

på en trist historie om kvinden, der reproducere i samfundet, som hun også selv er med til at reproducere.

Sult af Tine Høeg

I denne analyse undersøges det, hvordan fertilitetsbehandling affektivt påvirker en kvinde, og hvad det gør ved hendes krop.

Intro

Sult er skrevet af forfatter Tine Høgh i 2022, og er hendes tredje værk i rækken, efter den prisbelønnede debutromanen *Nye Rejsende* (2017) som blev efterfulgt af *Tour de Chambre* (2020). I anmeldelser af *Sult*, er der fokus på, hvorledes dens skildring af kroppen kan være med til at forandre blikket på den komplekse kvindekrop. Gregersen kalder bogen for ”et kampskrift for kvindekroppen – og den måde vi ser og taler om den” (2022), og Benedicte Huang skriver i sin anmeldelse, at ”Tine Høegs ’Sult’ er en mørk roman om driften efter et barn. Og en ophøjelse af de kvinder, der ellers er blevet hånet – bonusmødre, stedmødre og barnløse kvinder” (Huang 2022).

Værket lægger sig i forlængelse af den opblomstring af bøger, som omhandler modeskab, graviditet og fødsels kropslige brutalitet. Forfattere som har skildret dette inden for de seneste år tæller bl.a. Maja Lucas, Olga Ravn, Ida Marie Hede, Dy Plambech og Cecilie Lind. Sammen har disse været med til at give kvindekroppen og moderskabet nye stemmer inden for skønlitteraturen.

Med værket *Sult* giver Høeg stemme til den kvindekrop, som ikke kan blive gravid, og begynder i fertilitetsbehandling. Perspektivet på kvindekroppen udvides derfor, da der flettes flere kvindelige erfaringer sammen og ind og ud af hinanden i tematikken om moderskab, fertilitet og abort. Det opleves gennem bogens hovedkarakter Mia, som starter i fertilitetsbehandling sammen med sin kæreste Emil. Mia har ingen børn modsat Emil, der sammen med sin ekskæreste Kathrine har børnene Selma og Felix.

Sult deler titel med et værk af den nobelprisvindende norske forfatter Knut Hamsun (1859-1952). Hamsuns *Sult* (1980) er kanoniseret som en af de vigtigste forløbere for den senere europæiske modernistiske fortælling (Alber et. alt., 2011, 16). I denne oplever protagonisten, hvordan byen Kristiania trækker i ham, og kaster ham ud i en sultkrise, som Leine skriver i bogens forord: ”der på mange måder minder om en narkonedtur blandt seksuelle feberfantasier.” (Leine 2013, 5). I Høegs *Sult* oplever protagonisten Mia også en sultlignende krise, hvor sulten som udmønter sig i en kropslig længsel efter at blive gravid, og hun gennem fertilitetsbehandlingen nærmest oplever narkonedtur:

”Mine narkomanagtige aftener” (374) og ”en nedslidt luder// længslen lyser stadig bag min pande” (390). Denne sult og længsel bliver for hende et spørgsmål om liv og død (30).

Genre

I romanen *Sult* er det svært at adskille hovedkarakteren Mias liv fra forfatter Tine Høegs liv, da disse er viklet grundigt ind i hinanden. Værket bliver af flere genremæssigt kategoriseret som autofiktion (Kirkeby 2022, Svendsen 2022, Lund 2023). Kastes der et blik på både Doubrovsky og Behrendt og Bunchs kategoriseringsgrundlag (Behrendt og Bunch 2016, 15), så opfylder *Sult* ikke kravet om, at forfatter, fortæller og protagonist deler navn. Dog kan det indvendes, at navnet *Mia* kan ligne det personlige pronomen ”mig”, hvis der blot tilføjes en lille bue under *a*’ets fod, så det vil ligne et g. Tilgår man navnet *Mia* fonetisk, kunne det lydmæssigt være det engelske ”me” (’mig’), der med en angivelse af det latinske køn ’a’ som viser, at det står i femininum, vil indikere at fortællingens ’mig’ udgår fra en kvindekrop, og dennes kønsspecifikke erfaringer med fertilitetsbehandling. Men på trods af at fortællerens, som også er protagonisten, navn er fikcionaliseret, er de selvbiografiske træk i værket mange.

Bogens fortæller skriver i *Sult*: ”genlæser et juledigt jeg skrev til Politiken for to år siden (...)// *Ave Maria!* (...)” (405-413). Høeg har haft selvsamme digt trykt i Politiken under rubrikken: ”Ave Maria! Vi bringer et ganske særligt juledigt: Driving Home For Christmas i et S-tog” (Høeg 2019). Sammenfaldet ses ligeledes på værkets peritekst, hvor bogens bagside er et billede af Høeg, der er afklædt. Billedet er taget af fotograf Petra Kleis, hvilket ligeledes omtales i en passage i bogen: ”30. NOVEMBER/ Jeg er blevet fotograferet af Petra Kleis/ nogen, (...)” (376). Derudover var Høeg i fertilitetsbehandling, da hun skrev *Sult* (Høeg 2022b). Som læser er det svært at gennemskue, hvad der er fikcionaliseret i værket, og om der er meget andet end navnene, der er. Det, som er særligt ved *Sult*, er, at fortælleren skriver i dagbogsform.

Værkets opbygning

Sult er skrevet i dagbogsform. I sin artikel: ”Genre and stylistic specificity of fictional diary” (2023) beskriver Olena Shon, hvad der kendetegner dagbogens stilistiske træk: [D]iaries are kept by definite people they reflect their inner feelings and attitudes in chronological order and this makes the diary entries fragmentary, abrupt, stylistically incomplete, interrupted, and sometimes chaotic” (87). N. Izotova betoner ligeledes dagbogens fragmenterede karakter, som manifesterer sig i det ikke-systematiske, og i et væld af indtryk og følelser (Izotova 2015, 94).

Fortælleren i *Sult* er "homodiegetisk" (Larsen 2013, 57), da den befinder sig i den verden, hvori begivenhederne udfoldes. Der er desuden indre fokalisering, eftersom den vidensdistribution læseren er givet, kun strækker sig til det hovedkarakteren ved (ibid., 59). Denne type fortæller er karakteristisk for dagbogen. Den indre fokalisering gør, at man som læser får kendskab til hendes indre tanker og følelser.

Dagbogen strækker sig fra "23. MARTS" (7) hvor Mias fertilitetsbehandling starter og indtil "23. DECEMBER" (422). Det er altså en periode på ni måneder, hovedkarakteren Mia bruger på at skabe sin bog, hvilket ganske symbolsk er ligeså længe, det tager for kvindekroppen at skabe et barn. Datoen d. 23. marts, kan betragtes som begyndelsen af foråret, når naturen begynder at springe ud, og emmer af liv, hvor d. 23. december er dagen før verdens mest kendte fødsel - nemlig Jesu fødsel.

Mia skriver ikke dagligt, men 173 ud fra 274 dage. På nogle datoer er nedfældet seks sider, hvorimod der på andre blot er skrevet få ord eller en kort sætning: "3. JUNI/ Negativ test" (77), "6. SEPTEMBER/ Kan ikke skrive" (222), "1. NOVEMBER/ Ingen af æggene er blevet befrugtet" (325) og "2. NOVEMBER/ Jeg vil ikke længere være krop" (326). Dette stilistiske træk anvendes de dage, hvor Mia oplever at kroppen ikke kan efterleve hendes ønsker, hvilket affektivt efterlader hende og siderne nærmest tomme for ord. Så hvide og lysende bogens sider der omgiver de få ord er, så meget mørke omgiver hende: "5. SEPTEMBER/ Mørke indeni. Mørke alle steder jeg kigger hen" (221). Dog er nogle dage, hvor Mia næsten intet får skrevet, positive: "24. MAJ/ Hæshed. Gode dage med Emil" (63).

Bogens komposition følger kalenderårets naturlige fremdrift, på trods af at Mia havde ønsket om "en begavet, overnaturlig komposition" (160), hvortil hun erkender: "men jeg må blive her. Skrive med mit eget blod// Ingen slutning, ingen forløsning, intet plot// bare endeløs, langsommelig rædsel" (ibid.). På et metaniveau er dette, denne bog som læseren interagerer med, hvad hun må skrive. Hun kan ikke forlade og undslippe kroppen, hun skriver med sit eget blod og *med* kroppen. I teksten veksles der mellem prosa og lyrik, og der er indfiltreret minder fra fortiden, tidligere tekster og digte skrevet af fortælleren (166-167, 296-298), tekster skrevet af andre (50, 259, 272), beskeder og sms-korrespondancer (265, 338-338, 361) og fremtidsdrømme om et barn (225, 420), som bryder med teksten kronologi, og står skrevet med kursiv.

Som en dagbog er kendetegnet ved at være privat og personlig, kan de flydende kropsvæsker betragtes således: "bare tyndt og orangebrunligt udflåd i trusserne" (225), og når man får at høre, hvad der er inde i hendes krop, og hvordan det nærstuderer: "scanning igen i går// fem ægblærer på 10 milimeter, otte ægblærer på under 10 milimeter" (84). Dette taler ligeledes ind i 70'ernes parole

om at gøre det private offentligt (Dam 1998), og her får Mia gjort de private ting, som er kendetegnet ved dagsbogsgenren, offentligt.

Sprog

Sætningsdannelserne og tegnsætning i *Sult* er ikke grammatisk korrekte. De er, hvad Shon påpeger, kendetegnende for dagbogens abrupte og stilistisk ufuldstændige træk (Shon 2023, 87), hvor følgende citat ses som eksempel herpå: ”Ankommet på Hald Hovedgaard// fem dages skriveophold, værelse 15// hvilken velsignelse at være alene// træerne, søen (...)// Jeg bløder” (177). De korte og abrupte sætninger fanger små detaljer, flygtige følelser og indfald. Det ses ligeledes ved de mange korte og ufuldstændige sætninger, at de står alene og skaber en tomhed på papiret, hvilket er kendetegnende for *Sult*.

Det ses endvidere, at der til tider bliver anvendt stort begyndelsesbogstav, mens der andre gange ikke gør: ”skriften som min hemmelige elsker/ jeg har indviet ham i at jeg vil slutte bogen/ den 23. december. Han nikkede tavst/ jeg står op nu,// vi skal i Amager Centret” (373), der er altså ingen konsistent brug, og ingen struktur ved om det bruges eller ikke. Brugen af komma kan betragtes som pausekomma og ikke grammatisk komma:

lokalbedøvelse, lange tynde stik i æggestokkene// der bliver tændt for noget musik// panfløjte// jeg kan forstå på samtalen at de for nyligt har forsøgt sig med en anden slags musik men en af de andre læger kunne ikke holde den ud// jeg får morfin i droppet/ mine follikler ligger langt fremme viser det sig (322)

Så snart der ikke er sat kommaer, strømmer sætningerne med en hurtigere hastighed, hvilket kan give et indblik i, hvor hurtigt og kaotisk det er omkring jeget, og de mange indfald i ovenstående citat får kroppen aktiveret, gennem de mange sanseindtryk.

Der er ikke neksus i alle sætninger, da subjektet mangler, hvilket som oftest er det 1. person singularis *jeg*: ”måtte selvfølgelig opgive/ lagde tøj sammen i stedet tørrede borde af, vandede planter” (42), ”vil ringe 1813 om drengens tunge, tale med en læge// men må vente til Emil vågner” (85), ”har talt med klinikken” (152), ”Skal til scanning” (304), ”nyder at være en ikke-gravid krop” (178) og ”Har ondt i halebenet” (224). Dette kan ses i forbindelse med Nietzsche og hans kritik af subjektets primære plads i sproget, som fjerner fokus fra det vigtige, nemlig verbet, handlingen. Derfor kan det ses, at det manglende subjekt i disse citater gør, at jeget ikke ophøjes.

Når teksten i *Sult* bærer præg af at være, hvad man efter *de danske retskrivningsregler* kan betragte som værende grammatisk ukorrekt, så kan det flytte fokus væk fra det menneskelige subjekt og dets regler, da det snarere er på kroppens præmisser, med alle dens indfald og affektive mikro-chok. Hvor Mia føler trang til at rette det skrevne: ”Under gennemskrivningen af bogen her kæmper jeg mod fristelsen til at forvandle alt til skarptskårne scener. Forfine og tilslibe. Fjerne det jeg skammer mig over. Jeg vil bevare teksterne som de første gang er skrevet” (356), så fremstår det som, at teksten er så nær de følelser som opstod og var i kroppen, da teksten blev skrevet. Den uslebne og abrupte stil kan fjerne fokus fra, hvad der ellers kan betragtes som et autonomt individ, der ikke påvirkes af den materialitet, den er indlejret i. I *Sult* springes der mellem prosa, lyrik, den kropslige affekt, begivenheder, datoer, vejrbetragtninger, dialog og monolog.

To skabelsesprocesser

Gennem fertilitetsbehandling tyer Mia til skriften, og den bliver hendes frelse. Det bliver hendes måde at skabe, i en tid hvor hun ellers konfronteres med, at det ikke muligt for hende: ”Jeg sidder på arbejdsværelset nu// og vil lade skriften lyse i mig,// den skal være min frelse” (368). Der pågår altså to skabelsesprocesser simultant i *Sult*. Skriften fylder ikke så meget i starten (224), men i takt med at fertilitetsbehandlingen bevæger sig i sin cykliske tomgang domineret af det kropslige vilkår, begynder skriften at fylde mere. Skriften er noget hun kan ty til, når alt andet svigter: ”alle de somre og vintre jeg har været på denne herregård/ med skiftende mænd i mit kredsløb. Altid med skriften” (178). Bogen bliver beskrevet, som var den kropsmaterialitet: ”bogen samler sig, siderne forbinder sig som væv” (345), og den opfylder et kropsligt behov hos hende, da den opfører sig som et bankende hjerte, det liv der ikke er i hendes krop,

jeg troede ikke at det jeg havde skrevet var *skrift*// men (...) det er det. Jeg skriver// og det føles som et ekstra hjerte der banker i brystet/ som liv// en lettelse, en fryd/ at alt dette ikke-liv kan blive levende// ved at jeg skriver om det// at det dårlige kan blive til noget godt// det hæslige, det skuffende, det tomme// kan forvandles til mening (187-188)

Al den frustration, *sult* og vrede, som affektivt fylder i hendes krop under fertilitetsbehandlingen, kan skriften være med til at forløse. Denne skabende kraft, hun har i form af sin skrift, er nærmest magisk, når det dårlige kan *forvandles* til mening, og hun oplever, at begæret efter at blive gravid og efter at skrive, smelter sammen: ”mit begær efter at skrive flyder sammen med mit erotiske begær der flyder

sammen med begæret efter at blive befrugtet, føde et barn// det er begær efter liv.” (241). Ved denne sammensmeltning er det at skrive en måde at leve og skabe liv. Hvor hun ellers har stillet spørgsmålstegn ved sin dødelighed, hvis hun ikke bliver gravid og får børn: Fordi hvem skal begrave hende, når hun dør? Hun oplever, at hendes skrift lever med andre: ”blive bevidst om at jeg findes i fremmede menneskers verden som et navn, en stemme, en figur” (263). Derfor er det lindrende for hende at skrive bøger, fordi det er at skabe og overleve. At leve videre handler derfor ikke blot om at give sit biologiske DNA videre, da man lever så længe at ens navn bliver husket, ”en dag er jeg død// vi forsvinder først helt// når der ikke længere findes nogen// der siger vores navn” (299). Dette kan dog ikke betragtes som, at det skrevne ord er vigtigere end kroppen, fordi skriften kan ses som et produkt hendes krop efterlader: ”jeg må blive her. Skrive med mit eget blod” (160). Hun skriver, og sprogliggør de affektive følelser, som rammer hendes krop ”den kan ikke fortsætte hvis jeg bliver gravid, det ved jeg// denne skrift skal skrives fra uroens sted, længslens sted” (241). Og skriften skal stå så nær oplevelsen, som den overhovedet kan: ”Jeg vil bevare teksterne som de første gang er skrevet” (356). Det er igennem kroppen, at de affektive intensiteter Mia oplever sker. Ifølge Massumi, er skriften kun at sprogliggøre det, som foregår. Hun er klar over, at kroppens affektive modus er noget, hun ikke til hver en tid kan huske.

Men det at skrive, samtidigt med at Emil og Mia prøver at blive gravide, er ikke omkostningsfrit. Det tærer nemlig på hende og Emils forhold: ”kan jeg lade ham læse uden at det påvirker min skrift?// Tænker på æggene// og sædcellerne der ikke kunne finde derind// det hjerteskrærende ved det” (334). Deres kroppe, hendes æg og hans sædceller har i forvejen svært ved at finde ind til hinanden, så hvad hvis hendes skrift ligeledes skaber splittelse: ”jeg blev pludselig rædselsslagen// for at alt vil gå i stykker// for at Emil vil hade mig når han læser det her” (363-364). Der er tidspunkter, hvor skriften fylder så meget for Mia, at hun overvejer, hvad der er vigtigst: Skriften eller barnet, ligesom hun overvejer, hvad der er vigtigst: Emil eller barnet, Emil eller skriften: ”jeg vil passe på ham, på os. Men også på friheden i skriften. Ikke sikker på jeg kan begge dele.” (341). Som hun flere gange i affekt skriver, at hun vil være gravid eller dø, så fylder skriften til tider ligeså meget, hvilket Mia fortæller i et telefonopkald til sin far: ”fortalte ham også om denne bog jeg skriver. At den redder mit liv. Men at den fører så meget vanskeligt med sig også. Moralske dilemmaer, parforholdsproblemer, uro” (369). At blive gravid fylder på samme måde: ”hvis det ikke lykkes vil jeg dø// hvis det ikke lykkes må jeg dø// der er ingen andre muligheder” (30). Dødstanker sniger sig dog kun ind, når hun oplever intense affektive udslag, som hun får nedskrevet, fordi efterfølgende er det som om, at det er glemt. Morens bror er syg, og hun siger til sin mor: ”du er jo nok nødt til at acceptere at det er den

vej det går siger jeg/ og kan ikke forestille mig det. At vende blikket mod døden.” (157) og ”det er mit yndlingsvejr, (...) jeg vil aldrig dø” (242). Det er denne affektive ambivalens hun oplever, hvor alt er i spil: Liv og død.

En skrift der kan hjælpe andre

Det at skrive sit værk er Mias frelse, og hun ønsker, at det skal blive andres frelse. Hun deler sin smerte, sin vrede, sine kropslige erfaringer, og hun skriver nærmest en guide til andre, om de ting hun har svært ved: ”jeg vil kunne (...) Emil måtte overtage” (292), hvor hun vil dele: ”Jeg tog sprøjten selv!// man skal tage fat i maveskindet (...) så skal man (...)” (296). Mia skriver det værk, hun selv har brug for, og ikke har kunne finde andre steder: ”længes efter kunstværker at gå ind i// et sted at hvile mig lidt. Jeg vil gerne forære andre det sted// kom og sæt jer hos mig, barnløse kvinder, bonusmødre// gå i stykker med mig hvis I vil” (219). Hun ønsker at skabe et fællesskab, hvor de affektive følelser, som er forbundet med at være i fertilitetsbehandling, vækker genklang hos andre, for der hvor Mia befinder sig, er der tomt (217). ”man taler tit om en forfatters arbejde som ensomt// på en måde er det sandt// men mit arbejde er også det modsatte af ensomt// det er at række ud. Mødes” (265), og denne ensomhed Mia beskriver, er ligesom Schwartz skriver karakteristisk ved moderskabslitteratur (56). Som Schwartz skriver om måden hvorpå moderskabslitteratur adskiller sig fra voksenfoblitteraturen, så er det bl.a. ved længslen efter kvindelige fællesskaber og solidaritet, og måden der rækkes ud, ”efter andre kvinder på nye måder, og det bliver centralt at få og dele anerkendelse med andre kvinder og derved etablere et fællesskab, der kan bidrage til en nytænkning af moderrollen.” (2021, 56). Mia skriver: ”jeg vil have det ud i verden// nu mens jeg står midt i det// så andre kan spejle sig/ så vi kan finde et fællesskab/ så vi kan aftabuisere, forandre// jeg vil ikke skrive dette i tilbageblik// fra den anden side// som gravid, som mor med et spædbarn på armen// jeg vil beskrive smerten indefra// nu mens jeg føler den” (223). Det er ikke en nytænkning af moderrollen, som først og fremmest er Mias ærinde. Det er en nytænkning af den position, som kvinder i fertilitetsbehandling står i, og alt den skam som affektivt ”klistrer”, for at bruge Ahmeds udtryk (Ahmed 2014, 4), til deres kroppe, fra de affektive økonomier som hersker i samfundet om kvinder uden børn.

jeg vil stille den kvinde frem foran jer// se, her er hun// i al sin eksistentielle uro, sin paniske pragt og sin længsel// her er jeg// og jeg vil tage imod millioner af hånende blikke, jeg vil tage al den skam der kan ligge på mig, jeg vil gå afklædt gennem byen under latterbrøl, jeg vil bære alle barnløse kvinders byrde så de kan blive befriet, jeg vil vise hele verden mit tomme glitrende skød// EAT THIS (249)

I denne beskrivelse fremstår Mia som Jesusfiguren, som da Jesus langfredag skulle bære korset ad Via Dolorosa. Den måde Jesus blev hånet, vil hun hånes, alt sammen for at frelse kvinder fra den smerte hun på egen krop har mærket ved ikke at kunne blive gravid. "EAT THIS" som står med versaler bliver den ultimative konfrontation, hvor hun med dette fokus sætter spotlight, som reflekterer det tomme glitrende skød i alt dets ækelhed og ubehag.

Reduceret til krop

Gennem fertilitetsbehandlingen som pågår i *Sult*, bliver Mia reduceret til krop på Hvidovre Hospital og på fertilitetsklinikken. Dette sker allerede fra første møde på fertilitetsklinikken til vandscanning, hvor jordemoderens fokus er på Mias krop: "kan du rykke måsen lidt længere frem// og jeg er jo femogtredive siger jeg. Og min kæreste er enogfyrre (...) men alt så fint ud med mig eller der var i hvert fald mange æg (...)// okay siger jordemoderen og retter på sin plastik handske" (7-8). Det er nærmest to forskellige samtaler, de prøver at føre: Mia med jordemoderen og jordemoderen med Mias krop. I sin spænding ænser Mia det ikke. Hun noterer blot: "vandscanningen går strålende" (8). Mia og alt omkring hende stråler, når hun bevæger sig ud fra klinikken, hvor hun oplever, hvordan den positive energi intra-agerer med verdenen omkring hende:

På vej hjem på cykel ser jeg en kvinde der falder over en kantsten, en anden kvinde smider sine indkøbsposer og iler til, sidder ved den faldne, flere omslutter sig og jeg begynder at græde af bevægelse over al den omsorg der findes i verden. Vi er forbundne. Vi vil hjælpe hinanden. Få minutter efter taber en mand foran mig på cykelstien en bedekæde ud af lommen, jeg bider vanten af og samler den op (...) Du tabte den her. Tak siger han (...) mit bryst må næsten springes af glæde (...)// alt dirrer af betydning (9)

Disse hændelser sker som en kædereaktion, hvor den affektive positivitet smitter leddene imellem. Braidotti skriver i *Posthuman Feminism* om den radikale decentrering af Anthropos: "[T]he traditional distinction between human life (*bios*) and non-human life (*zoe*) is erased and a multitude of *zoe*-related entities becomes relevant to and involved in defining posthuman subjects today" (2022, 83). I ovenstående citat fra *Sult* synes alt at vibrere og være i bevægelse, og det ikke-menneskelige involverer sig med de menneskelige subjekter: Kantstenen, indkøbsposerne og en bedekæde spiller en central rolle, hvorfor subjektet ikke kan defineres foruden dette. Ud fra Karen Barads teori om agential realisme spiller kantstenen en aktiv rolle i selve faldet. Mia bliver affektivt berørt, af hvad der sker omkring hende, og dette sker nærmest med, hvad Massumi vil betragte som mikrochok, hvor

intensiteten stiger i en opadgående kurve; hun græder af bevægelse, hendes bryst sprænges næsten af glæde, og alt dirrer af betydning.

Denne overvældende og positive oplevelse på fertilitetsklinikken er nærmest at betragte som en engangsoplevelse. Følelsen af spænding udskiftes med anspændelse, sorg og frustration. Det at være i fertilitetsbehandling ændrer ganske grundlæggende på forholdet til, hvordan kvinden og kroppen behandles:

tre kvinder om arbejdet, jeg kunne godt lide dem// æg! Råbte laboranten (...)// som hun sugede dem ud af mig med en mikroskopisk støvsuger// (...) det var to sagde sygeplejersken til mig, følger du med?// æg!// jeg nikkede med lukkede øjne, koncentrerede mig om smerten (90-91)

Her er det menneskelige taget ud af ligningen. Inden for fertilitetsklinikken- og Hvidovre Hospitals mure behandles kroppen med voldsom brutalitet, med alle nålene og sprøjterne, medicinen, den fysiske smerte, fingre i underlivet og muren i æggestokken.

At læse kroppens tegn og dens væsker

Mia fortaber sig i at læse sin krops tegn for at finde ud af, om hun er blevet gravid. Hun tjekker kropsvæsker, mærker efter niv og jag i underlivet og hendes følelser og fornemmelser i kroppen bliver forstærket i en sådan grad, at hun lige pludseligt føler, at hun har forskellige symptomer: ”Kigger længe på mine bryster i spejlet om morgenen/ blodårene igen/ de *er* blevet tydeligere/ eller er det indbildning?” (131) og ”mine bryster er vokset, de er spændte/ og ømme, Emil bemærkede det i går” (228). De kropslige ændringer er som ofte positive, da de kan betyde, at hun muligvis er ved at blive gravid:

min mave er så udspilet, jeg har træg fordøjelse og smerter når jeg går, cykler og tisser. Jeg ligner en der er i fjerde måned. Der er væske i æggestokkene, jeg har taget halvandet kilo på siden udtagningen i ren væske, men det er normalt kan jeg læse mig frem til/ og jeg er også ligeglad med det fysiske ubehag/ jeg er fuld af lys og forventning/ måske sætter ægget sig fast i disse timer (100)

Fordi hun er i fertilitetsbehandling, er disse ændringer, såsom at have en udspilet mave og vægtøgning, noget hun læser som positive kropserfaringer. Hvor det at få en tungere krop, normalvis ikke er et lykkeobjekt (Andersen 2013, 84). Hun bliver ligefrem fascineret af, hvordan hendes krop opfører sig: ”Jeg er øm i det nederste af maven, oppustet og har svage kramper. Denne

gruopvækkende og fascinerende manipulation af min krop" (87). Når Mia opdager sin menstruation, læser hun det som negative tegn, da det betyder, at hun ikke er blevet gravid, og hun kalder det ligefrem ondt: "bare vente på blodet /det onde blod" (128). Som Spinoza påpeger i *Ethica*, er der intet som er godt eller ondt i sig selv: "[S]eeing that none of the objects of my fears contained in themselves anything either good or bad, except in so far the mind is affected by them" (Spinoza 1677, 13). Det er det kun set fra den levende organismes synspunkt med henblik på, om det enten er til gavn eller skade for dem selv. I virkeligheden er det affekterne, som er bestemmende for, hvad vi opfatter som godt og ondt (ibid.). Da blodet ikke er til gavn for Mia og hendes ønske om at blive gravid, bliver hun affektivt overladt til, at blodet er ondt. Dette betragtes modsat for veninden Gro, når hun er i kontakt med sit blod efter abort, hvor det ikke er ondt, men et tegn på at hun ikke er gravid (122).

Menstruation som kropsvæske er kønsspecifik, og et tegn på, at hun ikke er herre over kroppen, og bliver et tegn på, at hun er styret af dens cykliske tilbagekommen. Hun mærker, at hun ligefrem er underlagt kroppen. Og hun må ligeledes forstå, at hun ikke kan læse kroppens tegn, når hun gentagne gange læser kroppens tegn forkert, og ikke er gravid, som hun troede at mærke.

Alt det liv der omgiver kroppen

Alt omkring Mia vibrerer af liv. Bennett skriver i *Vibrant matter*: "[I]nstead of focusing on collectives conceived primarily as conglomerates of *human* designs and practices ("discourse"), I will highlight the active role of *nonhuman* materials in public life." (Bennett 2010, 1-2). Det som normalvis er at finde i baggrunden ud fra et antropocentrisk synspunkt, skubber sig i *Sult* frem i forgrunden, så det nærmest myldrer ud gennem bogens sider:

Da jeg skulle skifte støvsugerposen og åbnede støvsugerens låg var posen levende. Pupper, larver, klaser af æg og et væld af fuldvoksne møl der kravlede rundt mellem hinanden. Et mylder, et mikrosamfund. Synet var så fascinerende afskyvækkende at jeg ikke kunne løsrive mig fra det. Sådan en ulækker overdådighed, sådan en fråsen i liv (307)

Disse flercellede organismer invaderer ikke kun Mias lejlighed, men også den mad hun skal indtage: "i går aftes fandt vi møl i havregrynsskabet, jeg ser det som et tegn på liv" (405). Ligeledes sniger lus sig ind på hende, og besætter hendes hovedbund: "12. NOVEMBER/ der er konstateret lus i Selmas klasse" (347), "17. NOVEMBER/ Jeg har lus" (356). Og måske er Mia *patient-zero*, måske er livet opstået på hendes hovedbund få dage forinden det blev konstateret i Vilmas klasse: "9. NOVEMBER// Gråvej. Hører Liva Weel. Alting klør". Men hvor Mia mærker alt denne levende og

agerende materialitet omkring sig, føler hun, at hendes krop er tom for alt dette, når hun beskriver: ”forbereder mig på skuffelsen// heldagsregn// jeg vil næsten hellere være gravid/ og miste fosteret end ikke at blive gravid// vil bare prøve det. Liv// mærke at det kan lade sig gøre/ i stedet for i al evighed at være// en tom brønd” (131). Denne følelse af sin krops tomhed udmønter sig også som ensomhed, når hun føler sig: ”tom og sort som døden indeni” (217), modsat de omgivelser, hun konstant intra-agerer med, som emmer af liv og virilitet: ”nu kommer to studentervogne kørende, unge mennesker klædt i hvidt vælter ud (...)// kaskader af cumshots, en fontæne af sperm// hvor mange millioner sædceller har de mon per ladning?” (110). Med sit ønske om at skabe liv og få et af sine æg befrugtet, hjælper det ikke på hendes affektive tilstand, at hun bliver sat i kunstig overgangsalder, så hendes æg kan forsvinde: ”Mit underliv skal være helt tomt” (357), og hun konstaterer i fortvivlelse: ”Man har suget marven ud af mig” (393).

At forlade kroppen

I perioderne med negative testresultater får Mia de pludselige affektive indfald, at hun vil forlade sin tomme krop, og alle de kroppe der omgiver den, som asketen der trækker sig fra civilisationen: ”jeg forestiller mig at jeg er alene/ der findes ingen børn, ingen mand/ duften af fyrreskov/ jeg vikler mig ud af alle relationer/ tusind fugle flyver ud af mit bryst /så enkelt kunne det være/ måske er det det jeg vil/ svømme alene i en skovsø til jeg dør” (179). Men hun bliver suget tilbage i kroppen, eftersom hun ikke kan undslippe den, hvilket opleves, da hendes tanker i samme øjeblik ledes tilbage til kroppen: ”Jeg tænker på blastocysten i fryseren /er det vores barn?” (ibid.). Fordi hun bliver reduceret til krop på fertilitetsklinikken, længes hun efter ikke at være krop. Den kartesianske dualisme om krop og sjæl presser sig på, og hun vil gerne kunne vende blikket bort fra kroppen: ”Jeg har lyst til at skrue den af og give den til lægerne og bare være hoved indtil jeg er gravid.” (153), og hun misunder, hvorledes Emils krop ikke er indfiltreret i det altopslidende reproduktionsarbejde: ”kunne jeg bare skrue kroppen af og aflevere den/ på fertilitetsklinikken i morgen mellem 8 og 9/ og komme og hente den igen når den er svanger// være hjerne indtil da// forlader reproduktionsarbejdet// som Emil gør” (159). Hun har følelsen af at være fanget i sin krop: ”Min krop: Et fængsel” (366), hun kan ikke, som Kants transcendentale jeg (Kant 1990b, 25), vende blikket bort fra kroppen. Hendes erkendelse bliver, at hun ikke kan undslippe sin kropsmaterialitet. Den kartesianske dualisme mellem krop og sjæl ophæves, da dette er, som Spinoza forstår, to sider af samme sag: ”Men kroppen og psyken hænger jo sammen” (404). At være en kvindekrop betyder at være forbundet med reproduktionsarbejdet, og med dette forstår hun, at Emil og hende ikke er ligestillede: ”uanset hvor hårdnakket han påstår at vi

er i det her sammen så er vi *ikke* lige. At være en kvinde. Jeg begynder at forstå hvad det indebærer” (366). Det er et kvindeligt vilkår, og hun er altså uløseligt forbundet med sin krop

En længsel i kødet

Med sit i øjenfaldende slogan ”Make kin, not babies” foreslår Donna Haraway, i lyset af klimabekymringer og overpopulation, at kurven for høje fødselsrater skal knækkes, og familiedannelse bør ske på en ukonventionel måde (Haraway 2016b, 208). Familien, mener hun, bør være forbundet af andet end genetik og forfædre (Haraway 2018, 92). At Haraway mener, at der bør dannes andre betydningsfulde fællesskaber i stedet for, at der fødes babyer, er ikke noget, som kan resonere med Mia. For Mia bliver spørgsmålet om at føde en baby, et spørgsmål om liv eller død: ”Længslen efter at få børn// er alvorlig som døden” (333). I affekt udbrydes der i skriften: ”JEG VIL VÆRE MOR” (36). I bogen *Poetics of the Flesh* (2015) sonderer Rivera mellem krop og kød. Hvor krop er det diskursive, og kød er det materielle og manipulerbare (Rivera 2015, 76). I disse beskrivelser ses kød at være særligt udtryk for, at det har egen agens, fordi længslen er i kødet, det er ikke bare en fiks ide: ”jeg har vidst at jeg ville være mor/ så længe jeg kan huske// en iboende længsel i kødet” (143). Kødet er ikke bare en manipulerbar størrelse, hun kan ignorere. Denne følelse af at være overladt til den egenrådige materialitet vender hun tilbage til og kredser om flere gange i værket: ”det har været en underliggende strøm i alt der er mig. At ville være mor.” (223). For Mia er det et grundlæggende livsvilkår.

Mia indgår i en betydningsfuld familiekonstellation med Emil, Felix og Selma: ”om søndagen i de lige uger glæder jeg mig altid til at se børnene. Et sug under brystbenet, et savn i huden. Jeg glæder mig til deres stemmer, deres duft, deres grin. Til tyngden af deres kroppe når de sidder og ligger på mig” (180). Hun har et savn til disse børn, som manifesterer sig kropsligt, men det erstatter ikke hendes kødelige sult og længsel efter at blive mor: ”følelsen af at jeg bliver tyndslidt, smurt ud over for stor en flade. At jeg giver for meget væk, ofrer alt for disse børn som jeg ikke har født men som jeg elsker, men som jeg ikke har født men som jeg elsker men som jeg ikke har født” (84). Her benytter hun sig af tankefiguren *antimetabole*, som fra græsk kan oversættes til ”omkastning” (Bøggild 2013, 110). Denne følger strukturen: a) som jeg ikke har født b) men som jeg elsker a) men som jeg har født b) men som jeg elsker a) men som jeg ikke har født. Det antyder altså, at tankefiguren har udfordrende karakter for Mia.

Mias ønske om at blive mor er indlejret i materialiteten:

jeg vil føde et barn fordi lyset
jeg vil føde et barn fordi vandet
jeg vil føde et barn fordi blodet
jeg vil føde et barn fordi Big Bang (186)

Det er ikke de kulturelle og diskursive inskriptioner, som er årsagen til, at Mia vil føde et barn. Det kausale er naturen: Det er lys, vand, blod og "Big Bang". Det er noget prækognitivt, hvis årsag ikke er at finde i kulturens institutionelle mekanisme om reproduktion. Alt i hende og alt omkring hende ønsker, at hun skal føde et barn: hendes mor, far, Emil, venner, børn og samfundets systemiske opretholdelse. Men her ses det, at det er kropsmaterialiteten, der virkeligt har betydning, ligesom Barad udtrykker i sin kritik af Butlers *matter* (Barad 2003, 801). Spørgsmålet om det lykkes at blive gravid, er overladt til kroppen. Det er svært at stille noget op. Lægerne kæmper ud fra deres naturvidenskabelige metoder, men det er stadig ikke givet. Mia ønsker det så meget, men kroppen er genstridig. Der er intet i verden, som er imod Mias ønske, bortset fra dét som poststrukturalismen har tendens til at glemme, nemlig kropsmaterialiteten.

At blive gravid med kroppe på afstand

Emil og Mia har svært ved at smelte sammen, og deres kroppe har svært ved at finde ind til hinanden, på samme måde som deres væv og celler ikke kan blive ét. Der er noget uforeneligt ved: "vi skændes på Amager og smelter sammen/ i et reagensglas på Hvidovre imens" (397). Under fertilitetsbehandlingen bliver de fysisk adskilt fra hinanden: Emil bliver henvist til en stol i hjørnet (200), bliver bedt om at vente nede på gaden grundet Corona (11), eller må blot være en grødet stemme i en telefon (357). De er ikke involveret i fertilitetsbehandlingen på samme måde, grundet deres kønsforskel. Hvor Emils input på fertilitetsklinikken begrænser sig til at skulle indlevere en varm sædprøve, som endda holdes bedst varm under transport mellem Mias bryster, er det hele Mias krop, som skal invaderes. Det opleves, at Emil også er meget affektivt berørt af fertilitetsbehandlingen, men fordi deres kroppe ikke er involveret på samme måde, har de forskellige affektive oplevelser: "mens Emil vandrer hvileløs rundt om klinikken/ alene med sine tanker og sin sorg// jeg lægger krop til, hvorfor kan vi ikke få lov/ at deles om at lægge hjerte til?// det sagde jeg ikke men jeg siger det nu// tal til manden. Giv ham et ansvar og en plads" (113).

Massumi har den forståelse, at affektive begivenheder sætter aftryk og lagrer sig i kroppen som minder. Affektive begivenheder er derved det, som danner den menneskelige hukommelse. Måden hvorpå kroppen agerer og reagerer udvikler sig derved konstant i takt med, at kroppe bevæger sig fra

en affektiv situation til den næste. Dette er en af årsagerne til kroppe er forskellige. Hans begreb *affective attunement*, hvor forskellige kroppe som befinder sig i samme situation, pointerer at kroppe aldrig oplever samme affekt (Massumi 2008, 6). I Emil og Mias forhold reagerer deres kroppe affektivt forskelligt på fertilitetsbehandling. På trods af at de deltager i samme begivenhed, oplever de ikke samme affekt:

Erkendelse: Emil aner ikke hvordan det føles for mig. Han har aldrig haft det som jeg har nu. Aldrig i sit liv. Ikke tilnærmelsesvis. Aldrig følt den længsel, det ulidelige altopslidende sug. Jeg føler had og modvilje mod mennesker der har børn. De lever i en anden verden end mig (362)

Fordi de affektive begivenheder ved at være forældre er lagret i Emils krop, kan han ikke sætte sig i Mias sted, i hendes krop, fordi han er begrænset af sine egne kropslige erfaringer. Dette skaber et antagonismepar mellem ”Mia” og ”mennesker der har børn”, og det er en tilbagevendende følelse: ”følelsen af had// mod Emil, mod alle” (57) ”du HAR børn!// du ER far!// hvis alt andet ramler så er du stadig far” (152). Det skaber en distance, som gør, at de følelsesmæssigt har sværere ved at nå ind til hinanden. ”jeg ødelægger Emils liv, jeg lader mit sorte og ætsende indre flyde ud i hele lejligheden, han er lige taget af sted på arbejde smurt ind i min ondskab” (365). Mias ondskab flyder, som de ustyrlige kropsvæsker gør. Det er hendes, men hun kan ikke styre det. Det smitter affektivt og klitrer sig til Emil, som den klæbende og tyktflydende brune masse tjære er, og dette tjener intet formål.

Krop og teknologi

Donna Haraway påpeger i *the Cyborg Manifesto* fra 1985, at mennesker ikke er adskilt fra teknologi og maskiner, da det er en del af mennesket: ”The machine is not an *it* to be animated, worshipped, and dominated. The machine is us, our processes, an aspect of our embodiment. We are responsible for boundaries; we are they.” (Haraway 1985, 65). I *Sult* er det tydeligt, at Mias krop ikke kan adskilles fra teknologi og maskiner.

Ideen om mennesket som et afgrænset og autonomt individ falder særligt til jorden, når kvindekroppen gennemgår fertilitetsbehandling. Teknologiens involvering i befrugtningen er afgørende: Den teknik, de maskiner og apparater der bruges til behandlingerne på klinikken: ”vi betragtede alle sammen min livemoder og æggestokkende på en skærm” (290). Mia er knust over, at teknologien skal involveres, og at hun og hendes kæreste, blot de to i symbiose, ikke kan skabe et barn. For hende er det ikke en realitet, men blot en umulig tanke: ”tænkt at blive gravid ved at dyrke

sex. Tænk at/ nogen får skænket den gave/ at kunne elske sig ind i moderskabet” (182). At være i fertilitetsbehandling er ikke en elskovsaffære, den er ødelæggende: ”Alt det min krop har været udsat for/ hvis jeg endelig engang bliver gravid /denne dobbelte sønderrivning / at gå i stykker for at få lov til at gå i stykker” (129-130). Den distance som er mellem hende og Emil, når æggene befrugtes: ”han går rundt nede på gaden imens. Der er ikke adgang/ for pårørende” (11), og ligeledes den distance der er mellem hende og hendes æg, når befrugtningen muligvis sker, er for hende underlig at forholde sig til: ”jeg sidder her. Mine æg ligger i et reagensglas under en varmelampe/ måske vi laver et barn nu. Flere børn? Lige *nu*” (95). Teknologien kan gøre ting, som før ikke var mulige, muligt. Blandt andet ved at ophæve afstande mellem mennesker gennem telefonopkald, og at kroppe som før har haft svært ved at blive gravide, nu har øget sandsynlighed.

Abort

Imens Mia er i fertilitetsbehandling og ønsker at blive gravid, ønsker veninden Gro at afslutte sin graviditet og få foretaget en abort. Deres kroppe befinder sig i hver deres yderlighed, hvor de begge står overfor, at de som subjekter vil det ene, alt imens vil kroppen gøre noget andet.

seks befrugtede æg, // jeg har fået lagt op (...) // Telefon samtale med Gro // hun har angst // så meget angst hun ikke kan sove, ikke spise // voldsom kvalme // jeg ved ikke hvad der er angst og hvad der er graviditet siger hun / jeg kaster op om morgenen men der er ikke noget at kaste op // hun havde det meget svært under sin første graviditet // og det er som om min krop husker siger hun, / lille skat siger jeg / måske du skal give det lidt tid? (100-101)

Gro har angst, og hele hendes system er invaderet af graviditet. Hendes krop husker, og det er den, som er agerende. Et traume har lagret sig i kroppens hukommelse efter første graviditet. Kroppen reagerer på graviditeten med kvalme, manglende appetit og søvnløshed. Hvormed kroppens grundlæggende og instinktive krav om søvn og mad, bliver skubbet til side for kroppens rungende og kvalmende krav efter at være en *ikke*-gravidkrop. Angsten og graviditeten har slynget sig så godt og grundigt ind i hinanden, at Gro bliver efterladt med en følelse af ikke at kunne skelne, hvilket gør hendes krop ulidelig at være i.

På trods af at Gro har det dårligt i sin krop, vækker hendes ønske om at få foretaget en abort ikke genklag hos de mennesker, hun omgives af. Andres affektive påvirkning og idé om, at hun bør få barnet, kan ikke smitte af på hende og ændre på, hvordan hun har det i sin krop. I begyndelsen spørger

Mia, om Gro ikke blot skal give det tid (101). Gros mand bebrejder hende: ”jeg føler Simon straffer mig” (132). Ligeledes har hendes læge en reaktion på abort:

vent nu og se havde lægen sagt/ det største man kan give sit barn, det er jo søskende/ tænk at sige sådan til en kvinde der lige har fået foretaget en abort fordi hun lider af svær angst, tænk at sige sådan til en hvilken som helst kvinde der med en hvilken som helst begrundelse har valgt at få foretaget en abort/ systemets opretholdelse/ af kernefamilien som altoverskyggende ideal (133-134)

Kvinden som ikke ønsker barn, bliver der ikke lyttet til. Hun er reduceret til krop, og så snart hun ytrer, at hun ikke kan føde børn, fordi hendes krop ikke vil lade hende, så må hun som subjekt overdøve kroppen. Det kan hun bare ikke. Det bliver tydeligt, at ideen om at mennesket hierarkisk er placeret over den materialitet, det er indlejret i, ikke er sandt, og hun konstaterer: ”at jeg har valgt livet// barnet eller jeg måtte gå til grunde” (132). Gros krop er overtaget af angst, og de ting samfundet vil hun som kvinde skal gøre, kan ikke klistre sig til en krop, der ryster af angst. Det bringer hende sorg, at hun ikke kan indfri de ideer, samfundet og hendes mand repræsenterer, men for hende er det et spørgsmål om liv og død. Måske gennem sit eget tunnelsyn efter drømmen om graviditet får Mia først en opvågning, når Gro desperat får sagt: ”HØR NU HVAD JEG SIGER! HVORFOR ER DER/ INGEN DER HØRER HVAD JEG SIGER?/ undskyld siger jeg. Jeg hører dig. Jeg hører dig nu” (114). Med versaler skinner Gros kropslige frustrationen igennem ved stemmens affektive påvirkning.

Det påpeges ligeledes, at kvinders kropslige ønsker ikke bliver lyttet til, når hun ytrer dem. Da Mias veninde Vivi på fyrrer fortalte sin daværende kæreste, at hun gerne vil have et barn ”holdt han sig på ørene og sagde la-la-la” (331). Det er altså ikke et spørgsmål, om man kan høre, hvad kvinderne siger. Det er et spørgsmål om at lytte og tage deres stemmer seriøst.

Mias veninde Gros abort sker sideløbende med Mias egen fertilitetsbehandling pågår. Når Gro propper ”fire stikpiller i skeden, liggende på sofaen” (120) for at kroppen kan afstøde fosteret, tager Mia senere på dagen ”progesteron hedder stoffet, det graviditetsbevarende hormon” (126) på Gros badeværelse. De venter sammen på abortblodets komme, men de ved ikke, hvad de kan forvente af kroppen. I mødet med blodet bliver Gro overrasket: ”jeg bløder siger hun, overrasket” (121). Sammen tiltrækkes de af det abjekte blod: ”vi kigger sammen i bindet// der ligger to blodlige klumper// de ligner indvolde// en lille lever, en milt// vi studerer dem, jeg siddende på hug, hende på brættet// der er meget siger hun// ja// tror du det var det hele?// jeg ved det ikke siger jeg”(121-122). De frastødes ikke af blodet, på trods af at kroppen lige har frastødt det. Men de kan ikke gøre sig kloge på kroppen,

de ved ikke hvad kroppen gør, hvor meget og hvad den udstøder. De kan blot sidde og kigge undrende til: ”en endnu større klump// massiv og glinsende// mørkerød, næsten sort/ med små prikker i// hun ruller også det bind sammen/ lægger det ved siden af det første/ på armlænet af sofaen// to sarkofager// vi sidder og kigger lidt på dem// jeg er sulten siger hun, klar i blikket” (123-124). Den abjekte klump er sort og glinsende. De smider den ikke ud, men ser nærmest måbende til, og ligger det på sofaens armlæn midt i det hele. Det beskrives som to sarkofager, men ingen af dem bliver konfronteret med deres egen dødelighed. Det vækker en pludselig sult hos Gro. Hun er klar i blikket, hvor hun forinden det skete, lå med lukkede øjne og havde angst.

På toilettet udskiller Mias krop en anden type blod: ”små rødlige trevler” (127). Hun har et spinkelt håb: ”kan det være fra implantationen? Da ægget satte sig fast” (ibid.). Som skete det samtidigt med Gro afstødte sit. Det bliver dog skarpt efterfulgt af sætningen: ”eller er det min menstruation som er på vej?” (ibid.). Grådigheden efter at blive gravid rammer hende senere samme dag: ”jeg får den tanke at proppe det udskilte foster/ op i mig, se om det kan leve her, eller sove med det/ under hovedpuden eller stege det og spise det// som man spiser en moderkage// jeg skal teste om tre dage” (128). Denne affektive respons på at have været i kontakt med Gros kropsvæsker, viser sig ved Mia, som fuldstændige irrationelle ideer om kropsmaterialiteten.

Hvor Mia er sulten efter at blive gravid, bliver Gro sulten, efter hun har fået foretaget abort. Det er tydeligt, at deres kroppe har ikke samme behov, og det de hungre efter, ikke er det samme. Klar i blikket siger Gro efter sin abort: ”jeg vil gerne have frikadeller/ og kold mælk” (124), og Mia får købt, hvad Gros krop hungre efter. ”hun er utålmodig efter mælken da jeg kommer tilbage// drikker grådigt tre store glas// tørret blod på inderlårerne// (...) det er frydefuldt for mig at se hende tage næring til sig// min elskede ven” (125). Som et dyr sidder den kvinde, der lige har udskilt et foster, med tørret blod på inderlårerne og slubrer mælk i sig. Mælken er den livgivende eliksir, som hun har brug for, efter hun har taget sin krop tilbage. Seancen hvor Gro drikker den mælk, Mia har foræret, bliver affektivt frydefuldt for Mia, og taler ind i hendes ønske om at blive mor.

Mor

I *Sult* er der en ganske særlig forbindelse mellem mor og datter. Når det gør ondt på datteren, gør det ondt på moren: ”Du vil ikke have det gør ondt på mig/ for så gør det også ondt på dig” (236). Den amerikanske forfatter Adrienne Rich skriver i værket *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976) at: “Probably there is nothing in human nature more resonant with charges than the flow of energy between two biologically alike bodies” (225). Denne energi og intensitet, som er

mellem Mia og hendes mors krop, gør, at Mia har svært ved at involvere sin mor i den sorg, hun oplever ved at have fertilitetsproblemer, fordi det er for smertefuldt, og smerten vil smitte af på moren: ”jeg kan ikke fortælle hende detaljerne om det her. Det er for meget, for tæt på. Jeg kan ikke læne mig op ad hende// selvom jeg savner hende sådan” (155). Savnet efter sin mor vælder op i Mia, når hun må konstatere, at hun er sit eget menneske, og moren ikke kan løse hendes problemer. Hun er et voksent menneske og ikke et barn. Men i sin fortvivelse over ikke selv at være nogens mor, må hun gentage over for sig selv: ”*jeg er ikke et barn// (...) jeg er ikke et barn// og jeg har ikke noget barn*” (409). Det bliver altså ligeledes en identitetsproblematik. Hun har svært ved at finde ud af hvem hun er og skal være, hvis hun ikke er nogens mor (388). Som Mia kan længes efter at være mor og føde et barn, når hun er i kontakt med Selma og Felix (84), kan hun savne sin egen mor, når hun kan mærke at Selma har brug for hendes kropslige kontakt: ”Selma lå op ad mig i sofaen i går, jeg aede hende på ryggen og hver gang jeg standsede bevægede hun sig lidt for at jeg skulle fortsætte, og pludselig savnede jeg min mor med en voldsomhed der tog pusten fra mig” (152). Det savn hun kropsligt rammes af, når hun mærker Selma har brug for hende, rammer hende instinktivt. Savnet bliver dog ikke forløst, når Mia og morens kroppe er tætte på hinanden: ”min mor og mig i sandet på et tæppe med øl// jeg ville hellere have været alene (...) hun længes efter mig, vil gerne tale, være tæt” (156). Moren har et kropsligt behov efter sin datter. Mias savn efter sin mor er ambivalent. Hun har en dobbelt sorg, fordi det er også en sorg over, hvis hendes forældre ikke skal være bedsteforældre: ”Jeg må mærke en stikken i hjertet, når han kalder min mor Marianne” (157), og denne sorg føles som fysisk smerte.

”Alt det nedarvede shit”

I *Sult* skildres det som, at Mia ønsker at være en killjoy-figur. Hun er anfægtet over at blive portrætteret som en kransekagefigur i sin rolle som stedmor ”En glitrende idiot. Emil havde formet mig som kransekagefigur, nøgen i marcipan.” (237). I *Killjoy Manifestet* skriver Ahmed: ”Vi griner måske endda over at blive gjort til kransekagefigurer for mangfoldighed; og latteren betyder ikke, at vi ikke oplever smerte og frustration, når institutionerne beder os om at stille smilende, farvestrålende ansigter til rådighed for dem” (Ahmed 2018, 43). I den institution familien er, prøver Mia at være det smilende ansigt: ”Jeg tager for meget ansvar for stemningen, vil at alle skal være glade (...) svært ved at slappe af (...) jeg fortæller (...) alle griner og jeg plasker rundt i latteren som en hund” (156). Det tærer på hende: ”jeg bliver tyndslidt, smurt ud over for stor en flade. At jeg giver for meget væk” (84), men Mia gør ikke noget ved det, hun konstaterer det blot. Det at være stedmor har negative konnotationer, ”Jeg har tænkt en del på MOR!-udstillingen på Louisiana// stedmoren optrådte ét sted

(...) *Den onde stedmor* (...)// i den kæmpestore udstilling stod der/ ingenting om hende i egen ret” (50), og det forarges Mia over, men hun kan intet stille op, fordi der ikke er plads til hendes krop og et ”hul” i sproget: ”jeg bliver vred på sproget/ jeg vil have at det skal optage mig som en del af familien/ jeg vil have at det skal yde min komplekse rolle retfærdighed” (173). På taxatur mod Viborg tør Mia ikke ødelægge den gode stemning, da chaufføren stiller hende upassende spørgsmål. Det bliver kun ved tanken: ”(du svarer for høfligt, ikke smile med stemmen, hvorfor smiler du med stemmen? Modviljen mod at blive skarp, skabe dårlig stemning. Alt for ofte stemmer min sødme udadtil ikke overens med min indvendige tilstand. Det pleasende, det lillepigede, gå med de andres ubegavethed” (351). Hun formår ikke at være en ”glædesdræber” (Ahmed 2018), og hun skammer sig, fordi hun ikke siger fra. Mia forarges gang på gang af blikket på kvinden og kravene til hendes krop:

min mor// der på et tidspunkt holdt op med at gå med bikini om sommeren,// og i shorts og kjoler der blotter benene, det kan jeg ikke tillade mig længere sagde hun. Min smukke, kloge mor der aldrig finder sig i noget pis og som på mange måder er så stærk, men som så længe jeg kan huske har talt til krop brutalt ned foran spejlet, udpeget alle dens fejl (uden at tænke på at hendes datters krop vil komme til at ligne hendes egen til forveksling), hun har foræret mig skammen at smykke mig med, en gave jeg får lov at åbne om ganske få år// MEN JEG VIL IKKE TAGE DEN PÅ MIG// den er jo ikke hendes opfindelse (275)

Mia vil afvise den klistrende skam, som klistrer til den aldrende krop, hvilket hun understreger med det affektive udbrud ”MEN JEG VIL IKKE TAGE DEN PÅ MIG” (ibid.). De affektive økonomier omkring kvinden reproduceres. Det er ikke morens opfindelse, at kvinder ”udskammes for at ældes” (331), det er nedarvede ideer. Alle de ting hun heller ikke selv har sagt fra over for, fordi man ikke har identificeret, at det er nedarvet sexismen: ”Vi synes du har en god krop sagde han, men det er ærgerligt du er så grim i ansigtet (...) Men jeg kan huske skammen” (337). *Alt det nedarvede shit*, som Mia formulerer det, hænger ved som affektive økonomier i samfundet, og de er svære at bryde, men med sin tekst får Mia dog sat fokus på problematikken.

Delkonklusion

I *Sult* forstår Mia for alvor, hvad det vil sige at være kvinde, og at være krop som er overladt til kropsmaterialitetens vilde ageren. Ved fertilitetsbehandlingen er det kvindekroppen der martres, og uligheden som er et kønskropsligt vilkår mellem kvinde og mand, påvirker Mia og Emils forhold, og

gør, at de affektivt ikke deler samme følelser. Dette skaber afstand og yderligere frustration, og medfører, at Mia føler sig alene, hvor selv ikke hendes mor kan hjælpe. Dog kan hun få affektiv forløsning gennem skriften. Magtesløsheden over kroppen, kaster hende ud i en eksistentiel krise, hvor hun ikke længere kender sig selv, sin hormonproppede krop, og sin plads i familien som stedmor og som (barnløs)kvinde i samfundet.

Tænk ikke på mig af Vilma Sandnes

I denne analyse foretages en undersøgelse af hvordan det affektivt og kropsligt påvirker hovedkarakteren Vilma at vokse op og blive kvinde imens morens krop nedbrydes af kræftsygdom.

Intro

I januar 2022 udkom den på daværende tidspunkt bare 22-årige Vilma Sandnes Johanssons debutroman *Tænk ikke på mig*, som hun efterfølgende har modtaget Kulturministeriets Forfatterpris for. Siden er hendes værk *Første gang jeg brænder mennesker op* (2023) blevet udgivet. Debutromanen bygger på Johanssons fortælling om at vokse op med en kræftsyg mor, og dermed befinde sig mellem de to ultimative yderligheder: Liv og død. Johansson skriver værket kort tid efter sin mors død. Anmelder Kristen Vigo kalder bogen en ”Gribende autobiografisk debut om at miste sin mor i en ung alder” (Vigo 2022), mens anmelder Ida Dybdal i sin rubrik skriver: ”Jeg har tænkt på denne lysende bedrift af en bog hver dag, siden jeg læste den” (Dybdal 2022). Christine Ditlevsen forholder sig mere kritisk til romanen, da hun mener: ”Ung datters bog om sin døende mor er skrevet for tidligt” (Ditlevsen 2022).

Genre

Bogen kan karakteriseres som værende autofiktion. Den lever op til Behrendt og Bunchs tre krav, da der 1) er navnefællesskab med forfatter, fortæller og protagonist Vilma Sandnes Johansson (102). 2) Værket betegnes som en roman, og 3) der indgår fiktive elementer. De fiktive elementer er, bl.a. som Johansson påpeger i et interview med forlaget Gutkind, at hun har slået sine fire venner sammen til én karakter, og at hun har ændret på locations (Johansson 2022b). Som det i teoriafsnittet om autofiktion blev klargjort, møder autofiktion en del kritik, og særligt når det omhandler etiske spørgsmål, i forhold til brugen af andre personer (Damm 2022). Dette er hvad Ditlevsen sætter spørgsmålstegn ved i sin anmeldelse, da hun mener, at bogen er skrevet for tidligt, og fordi der indgår

mindre flatterende beskrivelser af den afdøde mor Solveig Sandnes, som var en offentlig person (Ditlevsen 2022). Johansson mener ikke, at fremstillingen af moren er problematisk men ærlig (Johansson 2022b).

Komposition

Bogen foregår i fem spor, der er et hovedspor og de andre, som har overskrifterne: "Som jeg kender dig, Vilma", "Dagbog" "Morbog" og "Nu". De spor som foregiver at være nedfældet skrift såsom breve, dagbøger og sangtekster adskiller sig stilistisk ved at stå skrevet i kursiv. Fælles for alle spor er, at der er en homodiegetisk fortæller med indre fokalisering, som er Vilma. Dog afviger sporet "Som jeg kender dig, Vilma", som er et dødsbrev fra moren til Vilma, ved at være skrevet moren. Her henvender fortælleren sig til et *du*, som er Vilma. Værkets hovedspor foregår kronologisk fra 2013-2018, hvor de andre spor er flettet ind. Særligt kendetegnet ved dette spor er, at det indeholder meget dialog, og at det er det eneste med skrifttypografien "Times New Roman", hvor de andre står skrevet med "Helvetica". Hermed er tekststykkerne lette at skelne imellem. "Nu" er det spor som bogen indledes og afsluttes med. Det bryder med kronologien, og foregår efter morens død.

I "Dagbog" er der ingen dialog, her krænger Vilma sine private følelser ud for sig selv. Her bærer skrivestilen præg af, at være skrevet af en pigekrop: *"Jeg er så misundelig på Frida, Cille og Lola. De kan jo næsten være 100 på, at deres mor først dør, når de er gamle. Mor har brug for mig, ligesom jeg har brug for hende. LOVE LOVE LOVE LOVE POSITIV ENERGI GOOD VIBES KYS KNUS KRAM GLÆDE LYKKE"* (49), det fremstår gurlesk, med en ophobning af substantiver og adjektiver der står skrevet med versaler og kommer i en ustyrlig strøm.

I sporet "Morbog" skriver Vilma direkte til sin afdøde mor, som hun henvender sig til gennem et *du*. Kendetegnet ved dette spor er, at teksten er skrevet som lyrik. I Morbogen er der henover overskriften et aftryk af en sommerfugl, og som Vilma skriver, betragter hun sin afdøde mor som en sommerfugl: *"Du er et menneske, du er en død, du er aske, du er en spurvehøg, en blå sommerfugl, folks nyfødte babyer, du er solskin, regnvejr"* (97). Herved ses den kropsmaterialistiske tanke, om at mennesket ikke adskiller sig fra dets omgivelser, og er en del af naturens kredsløb. På trods af at moren er død, er hun i Vilmas omgivelser.

Mor og datter

Den franske feminist og filosof Luce Irigaray (1930-) har med sin teori, på samme måde som Julia Kristeva, en nytænkning af kønskroppen på ikke-deterministiske præmisser (Lykke 2008, 77),

hvorimod bl.a. lacaniansk feminisme i deres opgør med biologisk determinisme, lader kønskroppen ude af betragtning (ibid., 76). I artiklen "And the One Doesn't stir without the Other" (1981) kommer Irigaray frem til, at hun ikke kan vikle sig selv ud af morens indre, og moren kan ikke vikle sig ud af hendes (Irigaray 1981, 61). Hun forstår at mor/datter er indlejret i hinanden, og det karakteriserer kvindens identitet. Denne måde ses Vilma og moren Solveigs identiteter at være viklet ind i hinanden i en sådan grad, at da Solveig får sin kraftdiagnose, påvirker det Vilmas krop, følelsesliv og relationer.

At have en syg mor bliver en del af Vilmas identitet. Det gør, at omverdenen reagerer anderledes på hendes krop, der er i sorg. Hun får følelsen af, at hende sorgkrop kan påvirke andre kroppe intenst: "Frida er smuk. Smukkere end nogensinde. Er det sådan man ser ud, når man ikke behøver at tænke på mig?" (192). Ligesom Vilma føler, at andre tager afstand til hende, fordi hendes mor er syg, så oplever Vilma, at hun har svært ved at relatere til andre: "i virkeligheden var jeg min-mor-er-døende-kedelig (...) Jeg tror ikke, de kan kapere mig med en syg mor" (160).

Med Brian Massumis begreb *affective attunement* forstås, at på trods af at man er i forbindelse med folk, så vil man aldrig reagere på samme begivenheder med samme følelser, da kroppe har forskellige historier. De historier som præger Vilmas krop er, at hendes mor har kræft. Da veninden Cilles mor får kræft, vækker hendes gråd ikke omsorg for Cille. I stedet synes Vilma, at hun er ynkelig: "hun græder virkelig meget (...) Hvorfor kan hun ikke bare holde mund ligesom mig? (...) folk begynder at kramme hende. Jeg synes, hun er ynkelig." (75-76). Cille og Vilma har forskellige affektive reaktioner, på deres mødres kræftsygdom. Da Cilles mor bliver konstateret rask, og klassekammeraterne jubler, bliver Vilma nødt til fysisk at trække sig (81). Hvor de andre reagerer på Cilles gråd, ved at rykke tættere på hende og kramme hende, har Vilma behov for at trække sig fysisk fra den affektive situation, glæden kan ikke klistre til hende. Denne følelse af at hun affektivt adskiller sig fra andre, er gennemgående for værket: "Når folk de græder, mor, så græder jeg ikke (...) Da de hulkede i kirken, var jeg ved at få grineflip. Da de sang dine sange for dig til gravøl, sang jeg livligt med, mens andre snøftede." (78). Andre har svært ved at tune ind på Vilma og omvendt, fordi hun har en kræftsyg mor. Men moren har en evne, og det er som om, at den stadig eksisterer, selv efter morens død: "Kan du mærke, at jeg er sulten? Kan du mærke, at jeg er forkølet?" (70). Efter morens død, har Vilma den følelse, at moren stadig er indlejret i hende og omgiver hende: "genkender hendes håndskrift med det samme. Jeg får et snert af ubehag, en følelse af at have fundet en af hendes lemmer – en arm, et ben. (...) Jeg smækker bogen sammen, mit hjerte hamrer hårdt og hurtigt." (82). Morens døde krop materialiserer sig nærmest for Vilma, så virkelig som den fremstår i citatet.

Jeg får, mor mister

Vilma oplever, hvordan hendes og morens kroppe bevæger sig i forskellige retninger. Hvor de da moren var gravid, havde en fælleskrop (40), og hvor de før var så tæt, så bliver Vilmas krop fertil og kvindelig, og bevæger sig i retningen af liv, der bevæger morens kræftkrop sig i retningen af død. De når det punkt, hvor deres kroppe krydser hinanden ”Vi kan passe hinandens tøj nu” (27), hvor Vilmas krop bliver større, og morens mindre. Dette gør, at Vilma hemmeligholder sin menstruation for sin mor: ”menstruation. Blodet føles privat, og det føles unaturligt, selvom jeg har prøvet at bløde før. Jeg væmmes ved det, føler på en måde skyld over at have en krop.” (42). I kontakt med kønskroppen og menstruation bliver Vilma ikke mindet om den livgivende fakticitet menstruation er, men i stedet om morens dødelighed. Det er ikke at betragte, som den voksenfobi Schwartz beskriver (Schwartz 2021), fordi tegn på at blive kvinde bliver et tegn på morens forfald: ”tiden flyver afsted. DET MÅ DEN IKKE! Jeg vil ikke blive stor! Jeg vil bo sammen med mor og pappa!” (49). I magtesløshed over at kroppen er betinget af tid, og mennesket imod dette intet kan stille op, har Vilma dette affektive udbrud. Vilma føler, at hun må beskytte moren mod denne sandhed: ”Jeg beder mor om at sætte mig af (...), så jeg kan købe læbepomade (...). I virkeligheden skal jeg købe bind og tamponer.” (45). I denne henseende bliver menstruation som abjekt et tegn på kroppens ustyrlige kurs mod at blive kvinde, og det kommer derfor til at fylde hende med skyld og skam. Med hemmeligholden følger ligeledes, at de følelsesmæssigt, bevæger sig væk fra hinanden.

Moren har fået opereret sine æggestokke ud (29), og Vilma oplever at blive gravid og få en abort, på trods af, at hun er på p-piller. Vilma har fået bryster (15), mens moren har fået konstateret brystkræft: ”Tilbagefald. Brystkræft med metastaser i knoglerne i overkroppen, armene og kraniet. Uhelbredeligt.” (35). Moren får ros for sin sygdomsramte krops udseende:

”Ja, hun har tabt sig ret meget,” hvisker jeg (...) ”Det tænkte jeg nok! Hun ser *skidegodt* ud.”/ ”Ja”./ ”Hold da egentlig kæft,” tilføjer hun, og det går op for mig, at jeg ikke kan skjule det længere. ”Lola, faktisk så ... så er det, fordi hun fik konstateret kræft for en måned siden.”/ ”Nej!” gisper hun. (28)

Kvindeidealet om den tynde krop udstilles, da det opfyldes, ved grænsen mellem rask og syg. Derfor klinger samfundets ideal om den tynde krop hult.

At græde

Tårer er den kropsvæske, som fylder mest i *Tænk ikke på mig*. Som Grosz påpeger, er dette ikke en kønsspecifik kropsvæske, og ikke noget man frastødes af. I stedet har den en rensende karakter (Grosz 1994, 195). Vilma gemmer dog ofte sine tårer, det sker endda, når hun gemmer dem blandt brusebadets vanddråber (18). Andre gange gennemvæder tårerne hendes tøj: ”Mine tårer har lagt sig som små, våde prikker på min hættetrøje.” (78). Nogle gange græder Vilma og hendes mor hver for sig, på hvert sit værelse, og andre gange forenes de i gråden: ”Mine tårer er blufærdige, så jeg går ind på mit værelse og gemmer mig (...) Så krammer hun mig, og jeg græder bare. Græder” (80). Gråden gør, at deres kroppe rykker tættere på hinanden. Tårnene er rensende og som en overlevelses mekanisme. Når de ikke er fysisk sammen, kan gråden smitte mellem dem over telefonen:

så ringer mor (...) kravler op i et tårn, tager telefonen/ ”Det har spredt sig til leveren,” siger hun i røret./ Jeg begynder at græde stille. Smerten, der vender sig i maven, og mine lunger, der bliver forpustede, selvom jeg står stille. Jorden trækker i mig, tårerne flyder ud, og jeg kender følelsen alt for godt./ ”Bliver du ked af det?” spørger hun./ ”Ja”/ ”Ja. Det gør jeg også” (79)

Den følelsesmæssige reaktion Vilma oplever ved telefonopkaldet, blot hun hører hendes budskab og stemme, deres kroppe er ikke fysisk i kontakt, det er som om at materialiteten trækker i hende, som en påmindelse om dens vilkår og forgængelighed.

I bogen er der en tydelig synergi mellem tårer og grin. Hvor der er mørke, er der også lys. Det er som naturens betingelse, at med regn kommer der sol, og det fungerer som en overlevelsesmekanisme: ”Da vi har grædt længe, får vi alle sammen den der underlige, knitrende følelse, som man får, når man er løbet tør for tårer (...) Vores grin bliver lydløse og smertefulde på verdens bedste måde, og det føles umuligt at holde op.” (161). Der er en voldsomhed i de følelser, de gennemlever, da de er så intense, at kroppene sættes i bevægelse.

Sygdom er intet lykkeobjekt

Et punkt hvorpå Vilmas krop fysisk fremviser, at det er en sorgens krop, er når hendes hår falder af: ”en masse hårtotter løsner sig fra min hovedbund.” (88). Kræften smitter, som havde den været en kropslig infektion. Moren får kemo, og i offentligheden bærer hun kasket: ”som gør synet af hendes skaldede isse mildere (...) En afslappet moderne kvinde med kræft. Jeg brækker mig.” (93). Moren skjuler sin kræftsyge krop, så andre ikke skal konfronteres med den: ”så kigger de en ekstra gang på mit. (...) *Fuck jer*, tænker jeg, nu ved I det” (ibid.). Med den jagt, som Ahmed påpeger, der er i

samfundet efter lykke (Ahmed 2016, 5), er Vilma klar over, hendes familie ikke opfylder. I en tydelig forargelse mod dette, udtrykker Sara: ”Jeg brækker mig.” (93), hvilket fremstår som, at hun kropsligt frastøder det. Som en Killjoy-figur (Ahmed 2018), nægter Sara at skamme sig, hvilket er udtrykt ved: ”*Fuck jer*” (93). Hun har ikke noget imod at være en glædesdræber. Morens kræftsygdom, som har invaderet og overtaget hendes krop, bliver set som en trussel mod samfundets ide om familien som lykkeobjekt (Andersen 2013, 84). Da kræften overtager morens krop, bliver den posthumane forståelse af mennesket synlig, fordi mennesket ikke kan opfattes som en stabil kategori, eftersom kroppen bliver indiceret og proppet med forskellige medikamenter. Forståelsen af mennesket som uovertruffen elimineres (Braidotti 2016, 26). At trække sig væk fra den syge krop bliver samfundets måde at vende det blinde øje til kroppens ukontrollerbare ageren.

Delkonklusion

I *Tænk ikke på mig* oplever hovedkarakteren Vilma at gå fra at være pige til kvinde, samtidigt med hendes mor er kræftsyg. Deres kroppe bevæger sig i to forskellige retninger, mens morens krop er i gang med at lukke ned, blomstrer Vilmas, og bliver en kvindekrop. Det at have en syg mor har så affektiv en kropslig påvirkning, at folk har svært ved at være tæt på en krop i sorg, og det gør det ligeledes svært for Vilma at dele følelsesliv med andre.

Diskussion

Jeg ønsker at sammenholde specialets analyser for at diskutere deres fællestræk, og hvordan de placerer sig i forhold til Schwartz’ to tendenser inden for den kropsorienterede litterære strømning. Dette gøres for derudover at diskutere, hvad værkerne samlet har at sige om måden hvorpå kvindelig portrætteres i ny dansk litteratur.

Den kropsorienterede strømning

Værkerne placerer sig inden for den kropsorienterede strømning, og fælles for dem er, at forfatterne har sat sit personlige aftryk i deres værker. Genremæssigt kan *Tænk ikke på mig* kategoriseres som autofiktion, da den opfylder alle Behrendt og Bunchs kriterier (2016, 15). *Sult* opfylder ikke det første kriterium om navnelighed (ibid.), men bliver alligevel betragtet som autofiktion af anmeldere. *Pigedyr* adskiller sig fra de to værker ved ikke at opfylde nogle af kriterierne. Alligevel nævner Lind, at værket har selvbiografiske træk (Lind 2022b). Værkerne betragtes altså ikke som autonome

enheder. Forfatterene er en del af deres værker, som Irigaray beskrev at moren var indlejret i hende og omvendt (Irigaray 1980), så kan forholdet mellem forfatter og værk betragtes således. Med Barads posthumanistiske pointe om, at selv videnskabelige praksisser aldrig er neutrale og objektive, da de er sammenfiltrede med de enheder de undersøger (Barad 2003, 805), så ses denne sammenfiltrethed ligeledes mellem forfatter og værk. Fælles for værkerne er, at de alle har en homodiegetisk fortæller med indre fokalisering. Denne forfattertype synes ideel, når man betragter Barads holdning, som resonerer med feministisk epistemologi i den forstand, at det udfordrer, hvorledes de videnskabelige koncepter har været centreret omkring manden (Braidotti 2013, 30). Barad understreger derfor vigtigheden af forskellige perspektiver og oplevelser, når viden produceres (ibid.). Min pointe er her, at fordi de tre anvendte værker i dette speciale har perspektiver der udgår fra en kvindekrop, så sætter denne kønsspecifikke krop sit præg på teksten. Dette bliver brugbart i forhold til at skulle besvare specialets problemformulering om hvordan kvindelige forfattere portrætterer kvindeliv. Derfor er fortællertypen ideel, da den har fokus på den enkelte kvinde og hendes personlige erfaringer, hvor den indrefokalisering gør, at man som læser kan få kendskab til, hvordan det faktisk *føles*, at have en ukontrollerbar kropsmaterialitet.

Efter at have analyseret værkerne ønsker jeg at placere dem i forhold til de to tendenser, hhv. voksenfobi og moderskab, som Schwartz påpeger inden for den kropsorienterede strømning i ny dansk litteratur (Schwartz 2021).

Tænk ikke på mig og *Pigedyr* placerer sig bedst i forhold til voksenfobilitteraturen. I *Tænk ikke på mig* har Vilma en modstand mod at blive voksen. Tegn, såsom at udvikle bryster, få menstruation og pludseligt at kunne passe sin mors tøj, vækker misbehag hos Vilma. Som det kendetegner voksenfobi, er fokus at gemme kroppens kønsspecifikke tegn (Schwartz 2021, 57), og dette er netop, hvad Vilma gør, når hun hemmeligholder sin menstruation for sin mor (Johansson 2022, 43). Dette skyldes dog ikke, som det gælder for voksenfobilitteratur, at hun søger anerkendelse af et system, som kræver ungdommens potentialitet. (Schwartz 2021, 52). Årsagen til at Vilma udtrykker sin modstand mod at blive voksen, er simpelthen, at moren ikke findes, når hendes krop har transformeret sig til en voksenkrop. Dette bliver kroppens selvstændige ustoppelige ageren og udvikling et bevis på. I *Tænk ikke på mig* ses i dagbogsstykket 2014, hvad der er karakteristisk ved skrivestilen i voksenfobi (Schwartz 2021, 49), en barnlig tone med uperfekt skrift: ”Jeg savner mor (...) GOOD VIBES KYS KNUS GLÆDE LYKKE” (Johansson 2022, 49). Hvor det ved voksenfobilitteratur præger skriften, som en modstand mod den voksne modernistiske korrekthed og en uvilje over for

autoriteter (Schwartz 2022, 48-49), så bliver det hos Vilma et bevis på, at det er en barnekrop, som skriver sig frem, og lægger hermed en melankolsk tone over, at hun er ved at miste sin mor.

Pigedyr placerer sig tættest på voksenfoblitteraturen, men adskiller sig overordnet ved to punkter. Det første punkt er, at Sara ikke har en uvilje over for patriarkatet; faren, præsten, læren, psykologen, i stedet hungre hun efter deres bekræftelse. De krav som udstikkes af samfundet følger Sara: ”Jeg gør som der bliver sagt” (Lind 2022, 122). Konsekvenserne ved at lade samfundets og patriarkatets hænder styre en ubehjælpelig pige, er tydelige at mærke: ”de kærtegnede ikke, ikke kun, nu må jeg sande, de fik de blå mærker til at blomstre.” (ibid., 183). Der ligger altså en implicit modvilje i *Pigedyr* mod patriarkatet. Det andet punkt er, at der ved voksenfobi ses en modstand mod synlige kvindeformer og kønsforskelle (ibid., 52), hvorfor spisefortyrrede piger bl.a. præger denne tendens. Sara er spiseforstyrret, og hun væmmes ved tykke kroppe. Overoptagetheden af de kvindelige bryster i *Pigedyr* ses dog som et brud med voksenfoblitteraturens optagethed af den androgyne identitet (Schwartz 2021, 47). Sara finder, at hun med de kønsspecifikke bryster har en magt, da det nærmest magnetisk fanger mænds blikke (Lind 2022, 60). ”Hans drømmepige. Sagde han. Han vejede mit bryst i sin hånd. Troens frugt. Sagde han.” (ibid., 84), Sara ønsker, den krop mænd ønsker.

Sult kan betragtes i forlængelse af moderskabslitteraturen, og den kan ligeledes ses som en reaktion herpå. *Sult* handler ikke blot om moderskab men længslen efter det. Moderskabslitteratur rækker ud efter kvinder og etablerer et fællesskab (Schwartz 2021, 56). Mia påpeger, at hun føler sig ekskluderet fra det fællesskab moderskabslitteraturen skaber. Så hvor denne litteratur skulle være en håndsrekning (ibid.), bliver det for Mia en påmindelse om kroppens egenrådige ageren, der forhindrer hende i at træde ind i (moder)fællesskabet (Høeg 2022, 130). Dette efterlader hende ensom, hvilket gør, at hun har en affektiv distance til de mennesker, som tager del i dette fællesskab, fordi de ikke kan dele følelser. Det gør, at hun ønsker at skabe litteratur for kvinder, som endnu ikke kan tage del i det privilegium, hun påpeger, det er være mor (ibid., 219). Herved udvider hun det perspektiv, som er på kvindekroppen i litteraturen. Det gør hun gennem sin egen kropslige position ved at skildre, hvad det vil sige at være en kvindekrop, hvor det ikke er muligt at blive gravid.

Ingen af værkerne kan placeres entydigt i forhold til tendenserne, men er en tydelig del af den kropsorienterede strømning. De udvider herved perspektiver på, hvordan det er at have en krop, som agerer og intra-agerer med verden.

Moderskabets særlige bånd

I de tre værker ses der gennem moderskabet en særligt affektiv og kropslig forbindelse mellem mor og datter. Vilkåret at være skabt af en andens krop, at man engang har været forbundet gennem navlestrengen, kan have en særlig påvirkning.

I *Tænk ikke på mig* er mor/datter båndet så stærkt, at morens sygdomsramte krop intra-agerer med Vilma i en sådan grad, at hun mister hårtotter, får svært ved at danne relationer, og har svært ved at relatere til andre, som ligeledes har svært ved at være tæt på hendes sorgkrop. Vilma og moren bevæger sig gennem hele følelsesregisteret sammen: De skændes, glædes, de griner og græder. Følelserne mellem deres kroppe kan blive så intense, at de må adskilles og gå ind på hver deres værelse og græde. Vilma oplever, at hun kan savne sin mor, selvom hendes krop er lige ved siden af. I *Sult* oplever Mia at savne sin mor, men at savnet heller ikke forløses af at være i kropslig kontakt. Mias savn af moren kan opstå som et prækognitivt sug i kroppen, på samme måde som hun kan få et sug i kroppen efter at blive mor. Følelserne mellem Mia og hendes mor også særligt intense. Som når Vilma oplever, at det er hårdt at fortælle andre om sin mors sygdom, så er det ligeledes hårdt at skulle fortælle sin mor, når man har problemer med sin krop. Mia har svært ved at involvere sin mor i sin fertilitetsbehandling, fordi deres liv og kroppe er involveret i hinanden. Smerten Mia har over måske ikke at blive mor, bliver morens smerte over ikke at blive bedstemor.

Det er ikke givet, at der er en kropslig kærlighedsforbindelse i moderskabet. I *Pigedyr* opleves forbindelsen som værende så intens, at den er særdeles destruktiv. Ved mor/datter forholdet ses morens opførsel at være både psykisk og fysisk destruktiv, at det får konsekvenser i de relationer Sara senere i livet skaber, såsom med præsten, Rosa, Rosas far og Monica, som ligeledes er ødelæggende. Saras mor bliver påvirket af Saras krops tilstedeværelse, og den bliver en påmindelse om den begærede krop, hun ikke længere er, som Sara i kraft af moderskabet ovetager.

En agerende, lækkende krop

Det er givet, at kroppe er afgørende for livsudfoldelsen, og for kvinderne i de tre værker ses det, at den agerer på afgørende måder, der ikke er dem til fordel: Mia kan ikke blive gravid, Vilmas mors krop er overtaget af kræften, som påvirker Vilma og hendes krop. Saras længsel efter kærlighed udnyttes af ældre mænd, der er interesserede i hendes pigekrop. I mødet med de abjekte kropsvæsker bliver Vilma, Sara og Mia konfronteret med den agerende kropsmaterialitet, hvilket de har en forskellig affektiv respons på.

For Sara bliver menstruationen kroppens måde at afstøde morkroppen ”sengen er smurt rød, mor er rød på lårene. Sara, dit svin” (Lind 2022, 72). Moren kalder Sara et svin, og forstår som Douglas påpeger i *Purity and Danger* (1960), at kropsvæsker er urene, ligesom et svin bliver betragtet som et urent dyr. Det bliver et positivt forvarsel om, at hun kan bryde ud af moren psykiske og voldelige spil. Kroppens udvikling såsom Saras bryster der er ”groet frem” (ibid., 12), bliver en måde at intragere anderledes med omverden på, fordi hendes krop bliver et begærsobjekt for mænd. Men Sara må i kraft af sine kropsvæsker erfare, at hun ikke blot kan være det passive objekt, mænd ønsker, fordi hendes krop lugter: ”Min lort var løs og vandig (...) Alligevel stank det, jeg tog en parfume (...) så ingen skulle bemærke lugten.” (Lind 2022, 89) og hendes hud er ikke glat som porcelæn: ”en stor rød bum på min pande blomstrer betændelsesgul” (ibid., 80). Sara kan ikke være en dukke og være ren og velduftende, fordi det modsætter kropsmaterialiteten sig.

Vilmas menstruation bliver, som hos Sara, en påmindelse om separation fra moren. For Vilma er separationen ikke positiv: ”Jeg væmmes ved det, føler på en måde skyld over at have en krop.” (Johansson 2022, 43). Når Vilma mærker kropsmaterialitetens afgørende ageren, bliver hun tvunget til at indse, at den måde morens krop agerer på betyder død, fordi når Vilmas krop bliver fertil, har morens på grund af kræft fået æggestokkene opereret ud. Deres kropsmaterialitet bevæger sig altså i vidt forskellige retninger, og det bliver den ultimative konfrontation af liv og død.

Hvor menstruation bliver et tegn på separation mellem mor og datter i *Tænk ikke på mig* og *Pigedyr*, som hhv. en negativ ting og en positiv ting, så ser Mia i *Sult* menstruationen som ondt blod (Høeg 2022, 128). For Mia er menstruationsblodet kroppens totale afvisning af hendes største ønske om at blive gravid. Det bliver et billede på hendes magtesløshed over for kroppen. Menstruationens cykliske tilbagevenden påvirker hendes psykisk, og til tider i så høj grad, at hun ikke kan skrive, og har svært ved at omgås folk, som det er lykket for.

Fælles for Mia, Sara og Vilma er, at når de er i kontakt med de abjekte kropsvæsker, bliver de mindet om, at de som subjekt intet kan stille op mod kropsmaterialitetens vilde ageren. Dette bryder med den humanistiske forståelse af, at mennesket som rationelt tænkende bevidsthed er placeret øverst i en hierarkisk orden. Den kønsspecifikke menstruation bliver tegn på separationsprocessen mellem mor og datter, og Mia bliver mindet om, hvilket biologisk ansvar man som kvindekrop har for graviditeten.

Blik på kvindekroppen

De tre værker problematiserer det blik, som er på kvindekroppen. Dette gælder den syge kvindekrop, den aldrende kvindekrop, den barnløse kvindekrop og drømmen om den passive, dukkede pigekrop.

I *Pigedyr* udstilles de patriarkalske strukturer, hvilket Ahmed påpeger, gælder for et feministisk manifest (Ahmed 2017, 10). Man oplever, hvor ødelæggende de strukturer, der produceres som affektive økonomier er, da Sara ender som ”en trist historie” (Lind 2022, 170). I *Sult* er ligeledes en kritik af det blik, som rettes mod kvinden. Her kan kvindekroppen klandres for det kropsmaterielle vilkår at ældes: ”*dilemma mellem at illudere ungdom og blive latterliggjort eller acceptere alderens tegn og blive latterliggjort*” (Høeg 2022, 376). Det er vel og mærke ikke kun mænd, der producerer disse strukturer, det gør kvinder ligeledes, hvilket ses i *Pigedyr*, når hun ufortrødent efterlever mændenes krav: ”Mændene der kaster deres kærlighed på mig (...)/ Jeg har lært det her af min mors had og verdens billeder (...) Den er jeg født i. At håne mig er slet og ret ignorant.” (Lind 2022, 121). Det ses også i *Sult*, da Mias mor ikke længere går: ”i shorts og kjoler der blotter benene (...) den er jo ikke hendes opfindelse, skammen over den aldrende krop” (Høeg 2022, 175). Når der ikke bliver sagt fra, akkumuleres de affektive værdier om kvindekroppen. Derved sker en intensiveringsproces, som gør, at det klistrer mere intenst (Ahmed 2014, 45). Mia påpeger: ”*Samfundets fælles begær efter den purunge kvindes krop, og at en ældre kvindes krop opfattes som noget, der forventes ”at være tavst”*” (ibid.). Netop det bliver *Pigedyret* et billede på. Og hvor Mias mor ikke længere kan gå i kjoler, så er det kjoler, Sara konstant proppes i og iklæder sig, fordi de er, designet til den purunge kvindes krop (Lind 2022, 30).

I *Tænk ikke på mig*, er også en kritik af det patriarkalske samfunds ophøjelse af den konforme familie som lykkeobjekt. Her må den syge krop ikke skabe ubehag: ”en grå kasket på, som gør synet af hendes skaldede isse mildere.” (Johansson 2022, 93). Både den aldrende kvindekrop og den syge krop, skal være tavse i offentligheden, da det, som det abjekte (Kristeva 1984), kan konfrontere folk med deres dødelighed.

En kritik af at kvinden først får værdi gennem mandens blik, og ikke har værdi i sig selv, tager Mia til efterretning, og Mia føler sig smuk ved fotografen Petra Kleis: ”men jeg ved at i dag hos Petra trådte jeg lykkeligt og roligt ind i et blik, // hendes blik. Hun så mig” (Høeg 2022, 378). I *Pigedyr* kan Sara ikke se sig uden for mandens blik, som er altafgørende: ”Mit begær opstår først, når jeg er overbevist om at jeg er smuk nok til at en mands begær kan rettes mod mig. (...) en andens øjne, mandens./ Derfor er jeg en ting.” (Lind 2022, 97).

I *Tænk ikke på mig* ses, at intet er så mildt som en mors blik: ”Jeg ligner sikkert noget, der er løgn,” siger jeg til mor (...) ”Nej, du ser så *fin* ud. Det er sådan her jeg synes du er smukke.” (Sandnes 2022, 170). Sara har aldrig mærket morens milde blik: ”Luder, hvislede mor. Jeg var trådt strålende og vild ind i stuen i min korte, røde kjole.” (Lind 2022, 21). Sara var ikke genstand for kærlighed i morens øjne. Dette kaster hende hovedkulds ud i at jagte mænds begærlige blikke.

Sara og Mia har ikke agenda som en Killjoy. Mia ville ønske hun havde mod til at ødelægge den gode stemning (351), for Sara er det en dyd at være, hvad samfundet vil: ”Jeg gør som der bliver sagt. Det man siger til pigerne:/ Vær smukke, lyse, lette. Vær fryd for øjet” (Lind 2022, 122). Vilma formår at ødelægge den gode stemning, når der kastes kritiske blikke på morens krop, og når andre kritiserer deres mødre (Johansson 2022, 85). Som ovenstående afsnit om kropsvæsker viste, lægges der ikke fingre imellem, når det handler om kropsvæsker. Ahmed nævner i Killjoy Manifest: ”Feministiske killjoys: en lækker beholder. Så:/ Vær forsigtig, vi lækker.” (Ahmed 2018, 110). Så på trods af at værkeres hovedkarakterer ikke kan karakteriseres som Killjoys, så bliver værkerne en påmindelse om netop dette, at kroppene ikke bare opfører sig pænt, de ødelægger den gode stemning, og lader sig ikke diktere af de patriarkalske rammer, fordi dem flyder de ud over.

De tre værker viser gennem en homodiegetisk fortællertype med indre fokalisering, at kvindeliv i ny dansk litteratur portrætterer kvinder, som står i forskellige situationer. Mia forstår for alvor, hvad det vil sige at være kvinde, når det i fertilitetsbehandlingen overordnet er op til kvindekroppen at blive gravid, da kæresten blot kan se til. Sara forstår i sin pubertet, da hun udvikler bryster, at hendes krop kan vække mænds begær. Det får indflydelse på hendes psyke og liv i en sådan grad, at hun som voksen ender som en slags gengangerskikkelse, der lukker sig inde på et værelse. For Vilma bliver hendes krops udvikling, som sker simultant med morens krops afvikling, noget som præger hendes liv og hendes måde at indgå i relationer.

Værkerne kan hverken placeres som voksenfoblitteratur eller moderskabslitteratur, men viser kvindernes individuelle perspektiver på at være kvinde og have en krop, og er at se i forbindelse med den feministiske agenda, Schwartz ser de to litterære tendenser som udtryk for.

Konklusion

Dette speciales formål har som bekendt været at undersøge, hvorledes et udvalg af kvindelige forfattere portrætterer kvindelig i deres værker fra 2022, med henblik på at bese de problematikker der fremhæves såsom krop, moderskab og psyke. Her udvalgte jeg værkerne *Pigedyr* af Cecilie Lind, *Sult* af Tine Høeg og *Tænk ikke på mig* af Vilma Sandnes Johansson.

Til undersøgelse af dette valgte jeg hovedsageligt at anvende teori om nymaterialisme og affektteori, som gjorde det muligt at have særligt blik for, hvordan det føles at have en kvindekrop. Gennem enkeltvis analyser kom jeg ved brugen af disse teoridannelser frem til, at i *Pigedyr* er kropsmaterialiteten aktiv. Pige kroppen udvikles og danner bryster, og med Barads begreb og intra-aktion bliver det tydeligt, hvorledes denne krop intra-agerer anderledes med omverdenen, med kvinders sure munde der ”klistrer” sig til hende, og mænds begærlige blikke som gør, at hun føler sig i en magtfuld position. Men hendes krop er alligevel skrøbelig. Det abjekte blod bryder konstant kroppens grænser, og bliver en påmindelse om, at hun ikke blot er en passiv genstand, som kan formes efter mænds drømme. Dog mænd behandler hende sådan, som et *pigedyr*. Sara er ikke blot et billede, der kan rammes ind og beundres, på trods af at det er, hvad hun ønsker. Hendes ønske har rod i barndommen gennem morens behandling af hende, der har sat sig i Saras krop som neglemærker, og det påvirker hende psykisk. Hun udvikler en spiseforstyrrelse, og hun ender som en trist historie, der som affektive økonomier reproduceres i samfundet, som hun selv er med til at bibeholde.

I *Sult* er Mias krop afgørende for hendes ønske om at blive mor. På trods af at det er en længsel, hun har i kødet, og med Massumis forståelse af affekt, at det er noget prækognitiv, hun mærker som sug i brystet, så efterlever kroppen ikke subjektets ønske. Heller ikke gennem fertilitetsbehandling bliver det lettere. Psykisk påvirker det Mia, og hun må gennem fertilitetsbehandlingens reduktion af hende til krop konfronteres med den kønskropslige betingelse: At det er hendes kvindekrop, som alene martres. Det gør, at Mia distancerer sig fra omverdenen, og hun har svært ved at dele følelser med forældre kroppe, som hun pludseligt oplever had til. Mia og kæresten Emils forhold påvirkes affektivt, og det eneste sted Mia kan forløses er i skriften. Den magtesløshed hun oplever over kroppens vilde ageren og menstruationens cykliske tilbagekomst, kaster hende ud i en eksistentiel krise. Hun kender ikke længere sig selv, sin hormonproppede krop og sin plads i samfundet.

I *Tænk ikke på mig* river kropsmaterialiteten nærmest Vilma og morens kroppe fra hinanden. Hvor morens kræftdiagnose skubber moren i retningen af døden, så oplever Vilma, at hendes krop blomstrer, da hun får bryster og menstruation. Som Irigaray pointerer, at mor og datter er indlejret i hinanden, så opleves det mellem Vilma og moren. Fordi moren er syg, bliver Vilma så psykisk

påvirket, at hun mister totter af sit hår. Den måde Vilma intra-agerer med omverdenen, og de følelser som opstår, er ude af trit med hendes omgivelser. Med Massumis begreb om *affective attunement*, blev det tydeligt, at den kropslige historie, det er at have en syg mor, gør, at det er svært at dele følelser med andre. Når andre græder, griner hun. Men Vilma og moren griner og græder sammen, de affektive intensiteter mellem deres kroppe er så stærke, at selv efter morens død føler Vilma, at de er *tunet* ind på hinanden, og at moren er i materialiteten, som omgiver hende.

Gennem analysen blev det tydeligt at værkerne har autofiktive træk, men kun *Tænk ikke på mig* kan efter Doubrovsky og Behrendt og Bunch karakteriseres sådan. Alle værker har en homodiegetisk fortæller med indre fokalisering, hvilket i forhold til problemformulerings fokus på kvindeliv er godt til at portrættere, hvordan det føles for kvinder, når deres kroppe presser sig på.

I specialets diskussion blev det klart, at værkerne ikke entydigt kan placeres efter Schwartz' tendenser om voksenfobi- og moderskabslitteratur. Værkerne ligger i forlængelse af tendenserne, og får samme feministiske agenda, og er en tydelig del af den kropsorienterede strømning, som ses inden for ny dansk litteratur. Med brugen af affektteori og den kropsmaterialistiske teori, blev det tydeligt, at kroppen ikke kan ses som et diskursivt produkt. Krop og sjæl kan ikke betragtes som to adskilte størrelser, som Descartes og Kant hævder, fordi det, som Spinoza ser, blot er modifikationer af samme substans. Kropsmaterialiteten viser sig gang på gang, som noget mennesket ikke er placeret hierarkisk over, da kvinderne i værkerne ingenlunde har kontrol. Kroppen er en aktiv aktør i kvindernes livsudfoldelse, og stiller dem over for store problematikker. Dette ses både ved Vilmas mors kræftsygdom, Mias fertilitetsbehandling og Saras ødelæggelse ved at forsøge at behandle kroppen som manipulerbar. Fælles for værkerne er moderskabets særlige kropslige og affektive bånd, hvor følelser mellem mor/datter er særligt intense. Moderskabet præger kvindens liv, hvad end det er positivt som hos Mia, negativt som hos Sara eller hos Vilma, hvor det ikke er entydigt.

De tre værker viser, at kvindeliv i ny dansk litteratur portrætterer kvinder, som står i vidt forskellige situationer, og at de alle, i konfrontation med kroppens voldsomme ageren, må erfare, hvad det vil sige at være kvinde. Kvinders kroppe lækker, lugter, er genstridige og ikke-manipulerbare. De er ikke passive som dukker eller som på billeder.

Litteraturliste

Primær Litteratur

Høeg, Tine (2022): *Sult*. Gutkind

Johansson, Vilma Sandnes (2022): *Tænk ikke på mig*. Gutkind

Lind, Cecilie (2022): *Pigedyr*. Gyldendal

Sekundær Litteratur

Alber, Jan et alt. (2011): "Unaturlige fortællinger, unaturlig narratologi: hinsides mimetiske modeller", *K&K, Kultur & Klasse*, vol. 11, 2011

Aldred, Pam og J. Fox, Nick (2017): "Social structures, power and resistance in monist sociology: New materialist insights", *Journal of Sociology*, vol. 54(3) s. 315-330, 2018

Andersen, Sanne Fræer (2013): "Ond optimisme og viljen til lykke", *Kvinder, Køn & Forskning*, nr. 3-4, 2013

Andrews, J. Gavin og Duff, Cameron (2019): "Matter beginning to matter: On Posthumanist understandings of the vital emergence of heath", *Social Science & Medicine* 22, 123-124, 2019

Ahmed, Sara (2014): *The cultural politics of emotion*. 2. Udgave, Edinburgh University Press, 2014

Ahmed, Sara (2016): "Hvorfor lykke, hvorfor nu?", *Kultur & Klasse*, 121, 2016

Ahmed, Sara (2017): *Killjoy Manifest*. København, Informations Forlag, 2018

Ahmed, Sara (2020): *Et ulydigt arkiv. Udvalgte tekster af Sara Ahmed*. 1. Udgave, 1. Oplag. Sara Ahmed & Forlaget Nemo, 2020

Alaimo, Stacy og Hekman, Susan (2008): *Material Feminisms*. Bloomington, Indiana University Press, 2008

Albinus, Lars (2019): *At være tanken tro*. 1. udgave, 1. oplag (2019), Aarhus Universitetsforlag, 2019

Barad, Karen (1996): "Meeting the universe halfway: Realism and social constructivism without contradiction", *Feminism, Science, and the Philosophy of Science*. ss. 161-194, 1996

Barad, Karen (2003): "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", *Sage Journal of Women in Culture and Society* vol. 28, no. 3, 2003

Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007

Barad, Karen (2012): "Intra-actions. An interview with Karen Barad by Adam Kleinman", *Mousse*, 34, 2012

Butler, Judith (1990): *Kønsballade. Feminisme og subversion af identitet*, på dansk ved T. Houlberg, København 2010 [1990]. Forlaget THP, 2010

Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter. A political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010

Behrendt, Poul og Bunch, Mads (2016): *Selvfortalt. Autofiktioner på tværs: prosa, lyrik, teater og film*. Dansk lærerforeningens Forlag, 2016

Braidotti, Rosi (2013): *The Posthuman*. Polity Press 2013

Braidotti, Rosi (2016): "Four theses on Posthuman Feminism" Grusin, Richard, *Anthropocene Feminism*. University of Minnesota Press, 2016

Braidotti, Rosi (2022): *Posthuman Feminism*. Polity Press, 2022

Bøggild, Jacob (2013): "Figurer", *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*. Aarhus Universitets Forlag 2013

Cole, Diana og Frost, Samantha (2010): "Introducing the New Materialisms", *New Materialisms. Ontology, Agency, and politics* ss. 1-43. London, Duke University Press, 2010

Deleuze (1993): "Spinoza and the three 'Ethics'", *Essays Critical and Clinical*. A. Greco 1997

Douglas, Mary (1966): *Purity and danger: an analysis of concepts of pollution and taboo*. Praeger, 1966

Gregersen, Martin og Skiveren, Tobias (2016): *Den materielle drejning. Natur, teknologi og krop i nyere dansk litteratur*. Odense: Syddansk Universitet, 2016

Gregersen, Martin og Skiveren, Tobias (2017): "Litteratur og materialitet – En teoretisk overflyvning", *Passage 77, Årg. 32*, 2017

Gadamar, Hans-Georg (1960): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen, 1990

- Grosz, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies. Toward a Coporeal Feminism*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis, 1994
- Haraway, Donna (1985): *Manifestly Haraway*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2016
- Haraway, Donna (2016): *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016
- Haraway, Donna (2018): "Making kin in the chthulucene: reproducing multispecies justice" Clarke AE, Haraway (eds), *Making Kin Not Population*. Chicago, IL: Prickly Paradigm Press, 2018
- Hede, Ida Marie (2017): *Bedårende*. 1. Udgave. Forlaget Gladiator, 2017
- Hirsch, Marianne (1981): "Mothers and Daughters". *Journal of Women in Culture and Society* 1981, vol. 7, no. 11. The University of Chicago, 1981
- Hjort, Karin (2013): "Det affektive arbejde og adgangen til omsorg" i *Dansk Sociologi*, vol. 24, no. 3, 2013
- Holst, Kamilla Hega (2017): *RUD*. Rosinante, København, 2017
- Huang, Benedicte de Thurah (2015): "Gurleske. Pigethed som æstetik og agens", *Kritik* 215, s. 9-19, 2015
- Hunter, Catherine Wood (2004): *Flesh for Fantasy. Exposing the sexualized and manipulated female persona in contemporary women's media*. University of Stellenbosh 2004 (degree Master of Art), 2004
- Husted, Jørgen og Lübcke, Poul (2001): *Politikens filosofihåndbog*. 1. Udgave, Politikens Forlag, 2001
- Høiris, Ole, og Ledet, Thomas (2009): "Indledning" ss. 11-40, *Modernitetens Verden*. Aarhus Universitetsforlag, 2009
- Huggler, Jørgen (2004): "To anmærkninger om Spinoza fra G. W. F. Hegels *Wissenschaft der Logik*". *Slagmark* nr. 39, s. 43-57, 2004
- Izotova, N. P. (2015): "In the Heart of the Country" [Diary as a form of psychonarration: idioggenre features (a study of J. M. Coetzee's "In the Heart of the Country")]. *Np*. 3, s. 92-96, 2015
- Irigaray, Luce (1981): "And the One Doesn't stir without the Other", *Signs*, Vol. 7, No.1 (Autumn, 1981) pp. 60-67), 1982

- Kant, Immanuel (1990a): *Kritik der reinen Vernunft*. Felix Meiner Verlag Hamburg, 1990
- Kant, Immanuel (1990b): *Kritik der praktischen Vernunft*. Felix Meiner Verlag Hamburg, 1990
- Kjerkegaard, Stefan (2017): "Roman, selfie, selvstigma – Knausgårds capitulation over for den social belastede virkelighed", *Så tæt på livet som muligt*. Hellerup, Forlaget Spring, 2017
- Kjerkegaard, Stefan et al. (2006): *Selvskreven – om litterær selvfremstilling*. Aarhus Universitetsforlag, 2006
- Kowalcze, Malgorzata (2022): "Is matter ethical? Is ethics material? An enquiry into the ethical dimension of Karen Barad's ethico-onto-epistemological project", *Culture, Theory and Critique*, Vol. 63, 2022
- Kristensen, Kasper (2016): "What Can an Affect do? Notes on the Spinozist-Deleuzean Account", *Lir.Journal*, Vol. 7, 2016
- Kristeva, Julia (1984): *Power of Horror – an Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1984
- Krebs, J. Victor (2023): "Digital Animism: Toward a New Materialism", *Religions* 14(2), 264, 2023
- LaMarre, Andrea (2021): "Rosi Braidotti, Posthuman Feminism", *Feminism & Psychology*, 33(1), 2019
- Lamb, Sharon (2009): "Feminist ideals for a Healthy Female Adolescent Sexuality: A Critique", *Sex Roles*, Vol. 62, 5-6, 2010
- Lind, Cecilie (2016): *Scarykost*. Ovbdat, 2016
- Lind, Cecilie (2019): *Mit barn*. 1. udgave. København, Gyldendal, 2019
- Lind, Cecilie (2022b): "Jeg må gerne være et menneske Jeg behøver ikke at være et billede", *Politikken*, 2022
- Langballe, Amalie (2019): *Forsvindingsnumre*. 1. Udgave. København, Lindhardt og Ringhof, 2019
- Leine, Kim (2013): "Hamsuns debutroman på dansk", *Sult*. Gyldendal, 2013
- Lykke, Nina (2011): *Kønssforskning – en guide til feministisk teori, metode og skrift*. 1. udgave, 2. oplag. Frederiksberg, Forlaget Samfundslitteratur, 2011

- Lykke, Nina (2022): *Vibrant Death: A Posthuman Phenomenology of Mourning*. Bloomsbury Publishing Plc, 2022
- Lundager Jensen, Hans Jørgen (2021): "Virkeligheder og religionshistorie: En introduktion til ontologier ifølge Philippe Descola", *Rvt 71*, (2021), 62-95, 2021
- Løgstrup, K. E. (1978): *Skabelse og tilintetgørelse*. København, Gyldendal, 1978
- L. Ott, Brian (2017): "Affect". *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, 2017
- Martzen, Veronika Katinka (2019): *Jeg bruger min krop som et møbel*. Forlaget Gladiator, 2019
- Mønster, Louise (2016): *Ny nordisk – Lyrik i det 21. århundrede*. Aalborg Universitetsforlag, 2016
- Massumi, Brian (2008): "Of Microperception and Micropolitics – An interview with Brian Massumi", *A Journal for research-creation*. No. 3, 2008
- Massumi, Brian (1995): "The Autonomy of Affect", *Cultural Critique*. No. 31, The Politics of Systems and Environments, Part II. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995
- Mayra, Rivera (2021): "An Interview with Mayra Rivera: Postcolonial Women's Writing and Material Religion", *Literature & Theology*, Vol. 35. No. 4, 2021, pp. 383–395, 2021
- Mønster, Louise (2013): "Et forbund af celler. Om, køn, krop og identitet i ung dansk poesi", *Passage*. No. 69, 2013
- Mønster, Louise (2019): "Litteratur og teknologi" i Litteratur og ... Litteraturvidenskabens tværfaglige engagement. Jens Lohfert Jørgensen og Martin Rohr Gregersen, *Aalborg Universitet*, 2019
- Nabokov, Vladimir (1955): *Lolita*. 13. udgave 1. oplag. Gyldendal, 2020
- Nielsen, Henrik Kaare (2021): *I affekt. Studier i senmoderne politik og kultur*. Aarhus Universitetsforlag, 2021
- Nietzsche, Friedrich (1997,1993): *Moralens oprindelse*. Oversat af Niels Henningsen, Det Lille Forlag, 1997
- Norris, Marco (2016): "Ecocriticism and Moral Responsibility: The Question of Agency in Karen Barad's Performativity Theory", *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 2016, Vol.49 (1), p.157-184, 2016

- Österholm, Marie (2023): "Skuggsysstrar. Gurlesk spådom", *40 år av genusforskning! Festskrift till Centrum för genusvetenskap*. Uppsala Universitet, Acta Universitatis Upsaliensis och centrum för genusvetenskap, 2023
- Plambech, Dy (2019): *Til min søster*. 1. udgave, 4. oplag. København, Gyldendal, 2019
- Rabjerg, Bjørn (2017): "Hvem er befrieren? Idealisme og realisme – Perspektiver på Platons hulelignelse hos Løgstrup og Heidegger", *Slagmark*. No. 76, Aarhus Universitet, 2017
- Reestorff, Camilla Møhring & Carsten Stage (2018): "Medier og affektteori", *Medieteorier*. Samfundslitteratur, 2018
- Reestorff, Camilla Møhring (2016): "Affekt", *Medie- og kommunikationsleksikon*. Samfundslitteratur, 2016
- Richard, Anne Birgitte (2019): "Litteratur og Køn", *Litteratur og ... Litteraturvidenskabens tværfaglige engagement*. Jens Lohfert Jørgensen og Martin Rohr Gregersen Aalborg Universitet, 2019
- Rivera, Mayra (2015): *Poetics of the Flesh*. Durham & London, Duke University Press, 2015
- Rorty, Richard (1968): *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. The University of Chicago Press, 1968
- Schwartz, Camilla (2021): "Fra voksenfobi til moderskab i dansk samtidslitteratur", *Passage*. No. 85 (2021), 2021
- Skiveren, Tobias (2019): *Kødets Poiesis*. Ph.D. Aarhus Universitet, 2019
- Spinoza, Baruch de (1669): *Ethica*. Oversættelse James Gutmann 1954, New York, Hafner Publishing company, 1954
- Storr-Hansen, Nanna (2018): *Mimosa*. Gyldendal, 2018
- Stounberg, Per (2006): "Notater om ærligheden – selvbiografien, referencen og det uperfekte menneske", *Selvskreven – om litterær selvfremsstilling*, Aarhus Universitetsforlag, 2006
- Zhen, Feijoe (2019): "Analysis of Lolita's Life Tragedy from Perspective of Postmodern Feminism", *Francis Academic Press*, UK, 2019

Baunvig, Katrine Frøkjær (2021): "Måske kan denne bog forsat hjælpe mig, når Danmark nu åbner op igen?", *Kristeligt Dagblad*. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kommentar/jeg-haaber-fornemmelsen-storhed-i-smaatingene-varer-ved> (Set d. 2/1 2024)

Bjerregård, Morten (2023): "Barbie er nu den mest sete biograffilm i 2023", *DR.DK*. <https://www.dr.dk/nyheder/seneste/barbie-er-nu-den-mest-sete-biograffilm-i-2023> (Set d. 2/1 2024)

Cuculiza, Maria (2022): "Banebrydende roman om fertilitetsbehandling er ét langt primalskrig", *Sundhedspolitisk tidsskrift*. <https://sundhedspolitisktidsskrift.dk/nyheder/6529-banebrydende-roman-om-fertilitetsbehandling-er-et-langt-primalskrig.html> (Set d. 2/1 2024)

Dam, Hanne (1998): "At forandre er at leve", *Information*. <https://www.information.dk/1998/03/forandre-leve> (Set d. 2/1 2024)

Damm, Søren Jacobsen (2021a): "Sindssygens slagskygger og målmandens sidste sider: Her er de bedste biogradiet i 2021", *Berlingske*. <https://www.berlingske.dk/litteratur/sindssygens-slagskygger-og-maalmandens-sidste-sider-her-er-de-bedste> (Set d. 2/1 2024)

Damm, Søren Jacobsen (2021b): "Kulturkommentar: Der foregår de mest perverse og grænseoverskridende ting - og vi bliver bare ved med at glo", *Berlingske*. <https://www.berlingske.dk/kulturkommentar/kulturkommentar-der-foregaar-de-mest-perverse-og> (Set d. 2/1 2024).

Deleuze, Gilles (1978): "Lecture transcripts on Spinoza's concept of affect", *Gold*. https://www.gold.ac.uk/media/images-by-section/departments/research-centres-and-units/research-centres/centre-for-invention-and-social-process/deleuze_spinoza_affect.pdf (Set d. 2/1 2024)

Den danske ordborg (ddo,1): "Affekt", *Ordnet*. <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=affekt> (set d. 2/1 2024)

Ditlevsen, Christine (2022): "Ung datters bog om sin døende mor er skrevet for tidligt", *POV International*. <https://pov.international/datter-vilma-sandnes-johansson-taenk-ikke-pa-mig/> (set d. 2/1 2024)

Dybdal, Ida (2022): "Anmelder: Jeg har tænkt på denne lysende bedrift af en bog hver dag, siden jeg har læst den", *Politiken*. <https://politiken.dk/kultur/boger/art8584917/Jeg-har-t%C3%A6nkt-p%C3%A5-denne-lysende-bedrift-af-en-bog-hver-dag-siden-jeg-l%C3%A6ste-den> (set d. 2/1 2024)

Gregersen, Martin (2022): ""Sult" er et kampskrift for kvindekroppen – og den måde vi ser og taler om den", *Kristeligt Dagblad*: <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/sult-er-et-kampskrift-kvindekroppen-og-den-maade-vi-ser-og-taler-om-den> (Set d. 2/1 2024)

Haraway, Donna (2019): "Making kin: An interview with Donna Haraway", *Los Angeles Review of Books*. <https://lareviewofbooks.org/article/making-kin-an-interview-with-donna-haraway/> (Set d. 2/1 2024)

Harmat, Jonathan (2017): "Descartes trak sjælen ud af verden omkring os". *Religion.dk*.

<https://www.religion.dk/filosofi/descartes-trak-sjaelen-ud-af-verden-omkring-os> (Set d. 2/1 2024)

Huang, Benedicte Gui de Thueah (2022): "Hvad stiller man op, hvis man ikke kan få børn i et samfund, hvor 'kvinde' stadig omtrent er synonym med 'mor'?", *Politikken*.

<https://politiken.dk/kultur/boger/art8812154/Hvad-stiller-man-op-hvis-man-ikke-kan-f%C3%A5-b%C3%B8rn-i-et-samfund-hvor-%E2%80%99kvinde%E2%80%99-stadig-omtrent-er-synonym-med-%E2%80%99mor%E2%80%99> (set d. 2/1 2024)

Høeg, Tine (2019): "Ave Maria! Vi bringer et ganske særligt juledigt: Driving Home For Christmas i et S-tog", *Politiken*: <https://politiken.dk/kultur/boger/art7563970/Driving-Home-For-Christmas-i-et-S-tog> (set d. 2/1 2024)

Høeg, Tine (2022b): "Hun har altid vidst, at hun ville være mor. Men for Tine Høeg blev det et "sønderrivende" projekt, der flåede alt med sig", *Femina*. <https://www.femina.dk/agenda/hun-har-altid-vidst-hun-ville-vaere-mor-men-tine-hoeg-blev-det-et-soenderrivende-projekt> (Set d. 2/1 2024)

Høyer, Karina (2023): "Cecilie Linds pigedyr modtager kritikerprisen", *Køge Bibliotekerne*. <https://www.koegebib.dk/nyheder/skoenlitteratur/cecilie-linds-pigedyr-modtager-kritikerprisen> (Set d. 2/1 2024)

Iversen, Marija Krogh (2014): "fokus på kroppen øges i kompleks hverdag", *Kristeligt Dagblad*. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/fokus-p%C3%A5-kroppen-%C3%B8ges-i-kompleks-hverdag> (Set d. 2/1 2024)

Juelskjær, Malou (2022): "Karen Barads agentiale realisme", *Salongen*. <https://www.salongen.no/fysikk-karen-barad-queertenkning/karen-barads-agentiale-realisme/154806> (Set d. 2/1 2024)

Johansson, Vilma Sandnes (2022b): "Vilma Sandnes Johansson modtager Kulturministeriets forfatterpris", *Gutkind*. [Vilma Sandnes Johansson modtager Kulturministeriets forfatterpris \(gutkind.dk\)](https://www.gutkind.dk/vilma-sandnes-johansson-modtager-kulturministeriets-forfatterpris) (Set d. 2/1 2024)

Kaasgaard, Stine (2022): "Unge piger kan godt have lyst rettet mod voksne mænd. Men det betyder ikke, at det er okay at udnytte det", *Femina*. <https://www.femina.dk/liv/selvudvikling/unge-piger-kan-godt-have-en-lyst-rettet-mod-voksne-maend-men-det-betyder-ikke-det> (Set d. 2/1 2024)

Kirkeby, Lotte (2022): "Tine Høegs roman om fertilitet deler vandene", *Kristeligt Dagblad*. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/tine-hoeegs-roman-om-fertilitet-deler-vandene> (Set d. 2/1 2024)

Lund, Sandra Cecilie Quist (2023): "Den forløsende frelserfødsel", *Atlas*. <https://atlasmag.dk/kultur/bger/den-forlsende-frelserfødsel> (Set d. 2/1 2024)

Mønster, Louise (2013): "Et forbund af celler. Om, køn, krop og identitet i ung dansk poesi", *Passage nr. 69, 2013*. <https://tidsskrift.dk/passage/article/view/17584/15311> (Set d. 2/1 2024)

Nielsen, Sofie Holm (2023): "Pigedyr af Cecilie Lind", *Litteratursiden*.
<https://litteratursiden.dk/analyser/pigedyr-af-cecilie-lind> (Set d. 2/1 2024)

Nikolajsen, Lone (2022): "Pigedyr: Moderne Lolitafortælling er både foruroligende og ekstrem sjov", *Information*. https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2022/05/pigedyr-moderne-lolitafortaelling-baade-foruroligende-ekstrem-sjov?lst_tag (Set d. 2/1 2024)

Rabøl, Laura Byager (2022): "Er berygtet 90'er-tendens på vej tilbage i mødebilledet?", *TV2*.
<https://livsstil.tv2.dk/2022-11-17-er-berygnet-90er-tendens-paa-vej-tilbage-i-modebilledet> (Set d. 2/1 2024)

Svendsen (2022): "Sult", *Gutkind*. <https://gutkind.dk/bog/sult/> (Set d. 2/1 2024)

Uthaug, Maren (2020): "Maren Uthaug: »Jeg synes, kropsvæsker er meget mere spændende end motorsavsmassakrer«", *Berlingske*. <https://www.berlingske.dk/boeger/maren-uthaug-jeg-synes-kropsvaesker-er-meget-mere-spaendende-end> (Set d. 2/1 2024)

Vandborg, Lise (2022): "Pristale til Leonora Christina Skov", *Litteratursiden*.
<https://litteratursiden.dk/artikler/pristale-til-leonora-christina-skov> (Set d. 2/1 2024)

Vigo, Kristen (2022): "Gribende autobiografisk debut om at miste sin mor i en ung alder", *Information*. <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2022/02/gribende-autobiografisk-debut-miste-mor-ung-alder> (Set d. 2/1 2024)

Forside af Nora Frank og Ester Frank