



gls

- Det nuttede, det gakkede og det interessante:
en affektiv æstetik i Christina Hagens *White Girl*, *Jungle* og *Korrektheidsbiblen*

White Jungle Bible:

Det nuttede, det gakkede og det interessante: en affektiv æstetik i
Christina Hagens *White Girl, Jungle* og *Korrekthedsbiblen*

Af Josephine Nørgaard Poulsen

Vejleder: Louise Mønster

Kandidatspeciale

Aalborg Universitet, Dansk

Efterårssemesteret 2025

Specialet omfatter 167749 tegn, svarende til 69,8 normalsider

ABSTRACT

This thesis studies affect as an aesthetic and political force in the works of the Danish author Christina Hagen, with a particular focus on *White Girl* (2012), *Jungle* (2017), and *Korrekthedsbiblen* (2019). Rather than approaching the works through thematic or representational analysis, the thesis examines how they produce affective experiences through across text, materiality, and aesthetic form. The primary theoretical framework is drawn from Sianne Ngai's of aesthetic categories – *the cute*, *the interesting*, and *the zany* – which constitute the methodological and analytical structure of the study. These categories functions as tools for analyzing low-intensity, ambiguous, and often uncomfortable affects as aesthetic forms. This framework is complemented by Sara Ahmed's affect theory particularly her concepts of circulation, stickiness, and orientation, which are used to demonstrate the social and political dimensions of affect. The analysis shows that the aesthetic categories function as relational and materially grounded affective forms that shifts across the works. The cuteness moves from aggressive infantilizing address in *White Girl*, through kitsch and objectification in *Jungle*, to self-disciplinary shame in *Korrekthedsbiblen*. The interesting structures the works as archive, network, and disciplinary attention, while the zany exposes the affective costs of linguistic overproduction, relational and affective demands, and regimes of performance. These differences can be attributed to each work's specific material configuration, through which affect, and aesthetic form are co-produced. Overall, the thesis demonstrates that affect in Hagen's authorship cannot be separated from materiality. Affect emerges through interaction of text, images, layout, and the physical book format, and the aesthetic categories function as modes of affective and epistemological engagement that render contemporary emotional economies sensorially perceptible.

INDHOLDSFORTEGNELSE

WHITE JUNGLE BIBLE	1
AFFEKT, POLITIK OG ÆSTETIK	3
CHRISTINA HAGEN MELLEM AFFEKT OG ÆSTETIK	3
AFFEKTTEORIENS FELT OG RELEVANS.....	6
SARAH AHMED: AFFEKTENS ORIENTERING OG POLITISKE ØKONOMI	8
SIANNE NGAI: AFFEKTIVE, ÆSTETISKE KATEGORIER	10
<i>Affektteoriens udvidelse</i>	<i>11</i>
<i>De æstetiske kategorier.....</i>	<i>13</i>
<i>Det nuttede.....</i>	<i>13</i>
<i>Det interessante.....</i>	<i>16</i>
<i>Det gakkede.....</i>	<i>18</i>
WHITE JUNGLE BIBLE: EN ANALYSE.....	20
WHITE GIRL	21
<i>En hvidhed der ikke kan holde sig ren</i>	<i>22</i>
<i>Lille note til dig.....</i>	<i>24</i>
<i>Du kigge på verden.....</i>	<i>27</i>
<i>Du grine, hva?.....</i>	<i>30</i>
<i>Du forstyrre anden menneske nu</i>	<i>33</i>
JUNGLE	34
<i>Materialitetens jungle</i>	<i>35</i>
<i>En tryk krammebamse.....</i>	<i>38</i>
<i>Et ekstra kig</i>	<i>41</i>
<i>At lege brugsgenstand.....</i>	<i>43</i>
<i>All inclusive</i>	<i>46</i>
KORREKTHEDSBIBLEN.....	47
<i>Sådan ser korrekthed ud.....</i>	<i>48</i>
<i>Venligst gør Dem lille.....</i>	<i>51</i>
<i>Venligst læg mærke til mønsteret</i>	<i>53</i>
<i>Venligst overpræstér.....</i>	<i>56</i>
<i>Hvordan ville De have det, hvis ikke De var offer for noget?</i>	<i>58</i>
WHITE JUNGLE BIBLE: EN SAMMENFATNING	59
FRA DIMINUTIV TILTALE TIL SELVDISCIPLINERENDE SKAM.....	60
STRUKTUR, NETVÆRK OG DISCIPLIN	61
OVERPRÆSTATION OG KØNNET USTABILITET	63
METODISKE OG ÆSTETISKE IMPLIKATIONER	64
KONKLUSION.....	66
BIBLIOGRAFI.....	68

White Jungle Bible

White: ikke tom, men en overeksponering.

Et lys så stærkt, at konturerne forsvinder og alt ser rent ud,
mens skyggerne samler sig i kanten.

Jungle: ikke geografi, men syntaks.

Et sprog, der snor sig, hæfter sig fast i kviste af gentagelser,
falder ned, rejser sig, fniser, hvæser.

Bible: ikke dogme, men format.

En bogtype, der lover orden, og derfor er den perfekte scene
for sammenbruddet.

Sæt dem sammen, og du får en læsning, der begynder på blanke, hvide flader, fortsætter ind i sprogets vildnis og ender i manualens egen parodi. Det er det her speciale: et kort over en hvidhed, der ikke kan holde sig ren; et forfatterskab, der gør sig beskidt med vilje.

Christina Hagen skriver der, hvor sproget slår klik og bliver synligt som materiale. Hun er sjældent artig, ofte morsom, aldrig bekvem. Teksterne arbejder i friktion: mellem det pæne og det pinlige, det nuttede og det ulidelige, det fjollede og det politiske. Denne friktion er en væsentlig forklaring på, at hendes forfatterskab har opnået stor gennemslagskraft og anerkendelse i den danske litterære offentlighed. Hagens værker rammer en samtid præget af sproglig regulering, korrekthed og selviagttagelse. Vi lever i et samfund, hvor man forventes at føle rigtigt, mene rigtigt og formulere sig rigtigt, men hvor følelserne alligevel konstant lækker ud og skaber en uro. Hendes værker skriver sig ind i denne spænding.

Læst i sammenhæng tegner værkerne en tydelig progression. *White Girl* (2012) åbner med jegets overeksponerede selvfremstilling: det lidt for pinlige, det lidt for meget, en performet hvidhed og den kønnede krop, der krakelerer midt i poseringen. I *Jungle* (2017) udvides skalaen. Det er ikke natur, men en logik: en skov af sproglige og grafiske konstruktioner, der viser, hvordan ord vokser vildt, når man forsøger at holde dem stramt. *Korrekthedsbiblen* (2019) vender blikket mod systemet selv. Manualen, der vil regulere tale, bliver scene for sin egen absurditet. Sammen bevæger værkerne sig fra krop til sprog til norm – fra selvudstilling over sproglig overbelastning til normens komiske kollaps.

For at fastholde, hvad der faktisk sker i de udvalgte værker, finder jeg det relevant at anlægge et nyt teoretisk perspektiv, der kan rumme både affektens bevægelse og dens æstetiske form. Derfor tages der afsæt i en kombination af affektteori og affektiv æstetik, hvor affekt forstås som noget, der cirkulerer socialt, og som noget, der sætter sig æstetisk som tone, rytme og form. I Hagens værker opstår betydning ikke primært som klare udsagn, men som affektiv hændelse i mødet mellem tekst materialitet og læserens krop. Læseren bliver ikke stående på afstand, men trækkes ind som medproducent af tekstens affektive betydning og må reagere, orientere sig og tage stilling. Denne dobbelte forståelse af affekt udfoldes således gennem en kombination af Sara Ahmeds affektteori og Sianne Ngais analyser af affektive æstetiske former. Kombinationen er særlig relevant i forhold til Hagens værker, da hendes tekster arbejder i krydsfeltet mellem det kollektive og det intime, det politiske og det pinlige. Affekt er her både noget, der organiserer sociale normer og noget, der opleves som irritation, skam eller forlegenhed i selve læsningen.

Hos Ahmed, udfoldet i *Følelsernes kulturpolitik* (2025), forstås affekt som en social og politisk kraft, der cirkulerer mellem kroppe, objekter og tegn. Følelser optræder ikke som private og indre tilstande, men som kollektive orienteringer, der over tid ophober affektiv værdi og organiserer fællesskaber og hierarkier. Følelser som had, frygt, skam, afsky og kærlighed klistrer sig til bestemte figurer, sprogformer og positioner og er med til at regulere, hvem der opleves som legitim, normal eller afvigende (Ahmed 2025). I Hagens forfatterskab bliver disse affektive økonomier mærkbare i sprogets rytme, i gentagelserne og i spændingen mellem korrekthed og overskridelse.

Ngai tilbyder derimod et begrebsapparat til at forstå, hvordan affekt tager æstetisk form. I *Ugly Feelings* (2005) beskriver hun de lavintense og ofte irriterende følelser, men afslører fastlåsning, overstimulering og kritikkens udmattelse. Disse *grimme følelser* udgør et centralt register i samtidskunsten, da de nægter forløsning og fastholder læseren i ubehag. Den affektive diagnose videreudvikler Ngai i *Vores æstetiske kategorier – det gakkede, det nuttede og det interessante* (2021), hvor hun undersøger, hvordan affekt viser sig som æstetisk form. De æstetiske kategorier, er knyttet til hverdagslige og ofte undervurderede følelsestilstande: *det nuttede*, der balancerer mellem kitsch og afsky; *det interessante*, der fastholder læseren i et undersøgende, men uafklaret nu; og *det gakkede*, der udtrykker overstimulering, overdrevet energi og dermed udmattelse (Ngai 2021). De æstetiske kategorier gør på den måde reglerne kropsligt mærkbare. Man griner, og grinet sætter sig fast. Man skammer sig, uden nødvendigvis at kunne lokalisere hvorfor. Hos Hagen mødes

disse niveauer, og hendes værker kan læses som affektive laboratorier, hvor samtidens følelsesøkonomier både blotlægges og forstyrres. Gennem pinlig og absurd humor, overstimulering og udmattet oprigtighed skaber hun et univers, hvor læseren tvinges til at læse med kroppen.

Teoriafsnittet indledes med en positionering i forhold til eksisterende læsninger af Hagens forfatterskab for herigennem at tydeliggøre specialets metodiske og teoretiske ståsted. Herefter følger en overordnet redegørelse for affektteori, som gradvist indsnævres til Ahmeds forståelse af affekt med særligt fokus på begreberne klæbrighed og orientering samt på de store kollektive følelser, der strukturerer sociale fællesskaber. Dernæst introduceres Ngais affektteori med udgangspunkt i de lavintense følelser, hvor tonebegrebet og de lav intense følelser optræder som en overgang til redegørelsen af de tre æstetiske kategorier.

Analysen er metodisk struktureret efter disse kategorier og bevæger sig fra en indledende læsning af værkernes materialitet over analyser af *det nuttede*, *det interessante* og *det gakkede*. Værkerne analyseres kronologisk med *White Girl* som udgangspunkt, efterfulgt af *Jungle* og afslutningsvis *Korrekthedsbiblen*. De æstetiske kategorier optræder med varierende tyngde i de enkelte værker; analysen har ikke til formål at presse værkerne ind i de ellers faste kategorier, men at undersøge, hvad en affekt- og æstetikorienteret læsning kan synliggøre. Specialet afsluttes med en sammenfatning, hvor det diskuteres, hvor og hvordan kategorierne udfordres, forskydes – og hvor de for alvor viser deres analytiske potentiale.

I forbindelse med udarbejdelsen af dette speciale er Generative AI anvendt som studiemakker. I en tid, hvor sådanne værktøjer er blevet en integreret del af studiehverdagen, og hvor specialeprocessen i dette tilfælde er et individuelt arbejde, har det været oplagt at anvende teknologien som sparringspartner. Værktøjet er anvendt til at skabe overblik over centrale pointer og forskelle i sekundærlitteraturen, til vejledning til APA-referencestandard samt til sproglig korrektur af det engelske abstract. Alt analyse, argumentation og tekstproduktion er udført selvstændigt.

Affekt, politik og æstetik

Christina Hagen mellem affekt og æstetik

Hagens forfatterskab indtager en central og udfordrende position i nyere dansk litteratur. Med værker som *White Girl*, *Jungle* og *Korrekthedsbiblen* har hun udviklet en æstetik, der bevæger sig i

spændingsfeltet mellem det personlige og det politiske. Hendes værker kredser ikke blot om individuel identitet, men om strukturelle uligheder, sociale hierarkier og de positioner, der systematisk nedvurderes, udstødes eller reguleres gennem sproglige og samfundsmæssige normer. Gennem hybrider af lyrik, prosa, billeder og performative greb undersøger Hagen, hvordan sprog, køn og identitet formes og forhandles i et samfund, hvor bestemte kroppe og stemmer tildeles mere legitimitet end andre. Det politiske i hendes forfatterskab ligger ikke alene i eksplicitte tematikker, men i den måde teksterne gør magtforhold og uligheder kropsligt mærkbare for læseren. Skam, vrede, humor og ubehag optræder som affektive strategier, der synliggør hvordan normer internaliseres og reproduceres, og hvordan de samtidig kan bringes i en udsat position. Her viser forfatterskabet sin samtidige styrke, når det lader det politiske træde frem som en erfaring snarere end budskab.

I den eksisterende forskning er dobbelt bevægelsen mellem eksponering og kontrol blevet læst på flere måder. Solveig Daugaard fremhæver i artiklen "Medieøkologien og jungleloven – Christina Hagens forfatterskab og bogens fremtid" (2019), hvordan Hagens forfatterskab undersøger litteraturens vilkår i en medialiseret samtid. Daugaard læser *Boyfrind*, *Jungle* og *Korrekthedsbiblen* som en trilogi, der tematiserer forholdet mellem krop, køn og teknologi, og hvor den kvindelige forfatters persona bliver et centralt interface for oplevelsen af værket (Daugaard 2019: 32-35). Gennem denne mediale iscenesættelse udstiller Hagen ifølge Daugaard den kvindelige forfatters dobbeltposition, som både tekstproducent og billede – et objekt for andres blik – og vender denne udsathed til et æstetisk og kritisk greb, der afslører litteraturens kønnede infrastrukturer (Daugaard 2019: 46-61).

Marianne Stidsen anlægger en anden vinkel i artiklen "Fra politik til eksistens: tendenser i den nyeste dansk-nordiske litteratur" (2021), hvor hun beskriver *Jungle* som et vendepunkt i dansk samtidslitteratur. Ifølge Stidsen repræsenterer værket en bevægelse væk fra politisk programlitteratur mod en mere eksistentiel og erfaringsbåret æstetik. Hagen søger, som Stidsen formulerer det, at "kortlægge det menneskelige rod" (Stidsen 2021: 79), og værkets fragmenterede struktur og kollageagtige form bliver et udtryk for denne eksistentielle uorden. Hvor Daugaard fokuserer på Hagens mediekritiske og performative strategi, fremhæver Stidsen i stedet hendes optagethed af menneskelig sårbarhed, frihed og indre splittelse – en vending, som hun betegner som en nyeksistentialisme (Stidsen 2021: 82).

Et tredje perspektiv tilføjes af Camilla Zuleger, som i "Det grimme for grimhedens skyld: Det politiske potentiale i Christina Hagens *Boyfrind*" (2017) analyserer, hvordan Hagens æstetik gør "det grimme" til et bevidst politisk virkemiddel. Zuleger viser, hvordan *Boyfrind* ikke kun provokerer for provokationens skyld, men iscenesætter det grimme som en strategi, der afslører de normer, der former kvindekroppen, kærligheden og kunstnerrollen i senkapitalismen (Zuleger 2017: 82-87). Hagens brug af børneagtig engelsk, dagbogssider og fotografier af kroppe og blod bliver hos Zuleger en form for affektiv body art, der placerer læseren i en position, der fremkalder skam og ubehag som erkendelsesformer.

Louise Mønster og Peter Stein Larsen har begge placeret Hagens værker i samtidslyrikkens udvikling mod det materielle, performative og affektive. Mønster viser i "Lyrik?: En refleksion over den lyriske genres aktuelle status" (2015), hvordan *White Girl* indgår i en bevægelse mod "det udvidede lyriske felt", hvor grænserne mellem tekst, krop og medie opløses, og hvor sproget bliver kropsligt snarere end repræsentativt (Mønster 2015: 69-73). Larsen viderefører dette spor i "Tendenser i dansk lyrik fra 2010'erne" (2021), hvor han læser *Boyfrind* (2017) som et eksempel på samtidens affektive vending. Med reference til Ngai beskriver han, hvordan Hagen bruger skam, irritation og ubehag som poetiske materialer og dermed forener det æstetiske og det politiske i en ny form for affektiv poesi (Larsen 2021: 68-75).

Endelig har Hagens senere værker, særligt *Korrekthedsbiblen*, været genstand for analyser af korrekthedskulturens følelsesøkonomier. Værket udfolder et sprog mættet af moralsk indignation, skam og selvbevidsthed, der spejler og parodierer samtidens affektive offentlighed. Dermed udvider Hagen sin æstetik fra det intime og kropslige mod en refleksiv kritik af de følelsesregimer, som præger både socialt mediebrug og offentlig debat (Daugaard 2019: 58-61).

Tilsammen viser disse læsninger, at Hagens forfatterskab er blevet undersøgt ud fra en række tematiske og teoretiske vinkler: sprog og identitetspolitik, satire, ironi og køn, selvscenesættelse og performativet, samt kritik af korrekthedskultur og racialisering. Fælles for mange af disse tilgange er dog, at de fokuserer på repræsentation og diskurs, mens de affektive og æstetiske processer – hvordan værkerne faktisk virker følelsesmæssigt og kropsligt på læseren – sjældnere er i centrum.

Nærværende opgave placerer sig her, og undersøger, hvordan Hagens værker *arbejder med og gennem følelser* – hvordan de iscenesætter affekt som både æstetisk og politisk kraft. Det teoretiske afsæt kombinerer Ahmeds forståelse af affekt som *orientering* og *klæbrighed* (Ahmed 2025) med

Ngais begreb om affekt som æstetisk kategori (Ngai 2005; Ngai 2021). Hvor Ahmed viser, hvordan følelser cirkulerer mellem kroppe objekter og dermed indgår i sociale og politiske infrastrukturer, giver Ngai et sprog for at analysere de små, hverdagsagtige affektive kategorier, der præger samtidens æstetiske sensibilitet. Ved at forene disse to teoretiske perspektiver, kan der belyses, hvordan Hagens værker ikke blot tematiserer følelser, men skaber dem som æstetiske former og erkendelsesrum.

Affektteoriens felt og relevans

Affektteoriens genkomst i litteratur- og kulturforskningen markerer et metodisk og erkendelsesmæssigt skifte. Hvor følelser i store dele af det 20. århundredes litteraturvidenskab blev anset som subjektive forstyrrelser, der burde udelukkes fra analyse og kritik, placerer affektteorien følelsen i centrum. Som Christian Dahl påpeger, har litteraturteorien længe været præget af mistro til det emotionelle, fremvist ved nykritikkens advarsel mod den såkaldte "affektive fejlslutning" (Dahl 2013: 243), der hævdede, at værkets æstetiske værdi ikke kunne måles gennem læserens følelsesmæssige reaktion (ibid.: 243). Denne position fastholdt forestillingen om værket som et autonomt, lukket system, løsrevet fra læserens krop og erfaring (ibid.).

I dag er denne skelnen mellem værk og virkning grundlæggende udfordret. Som Christian Hejlesen Christensen skriver i kapitlet "Affektiv læsning", befinder vi os i en tid, hvor følelser igen anerkendes som vidensbærende og analytisk relevante (Christensen 2023: 390). Han knytter denne udvikling til det, Mons Bissenbakker Frederiksen og Michael Nebling Petersen har kaldt "den affektive vending" (ibid.). Denne vending er ikke et modefænomen, men et grundlæggende nybrud i forståelsen af, hvad viden kan være – en bevægelse mod det sanselige og mod de relationelle dimensioner af tekst og krop (ibid.). Den affektive vending kan dermed ses som et opgør med den modernistiske forestilling om litteratur som et autonomt æstetisk objekt, da den genindsætter følelsen som en del af både den erkendende og politiske erfaring.

Affektteorien kan ikke forstås som en entydig størrelse; den spænder over flere teoretiske traditioner, der vægter forholdet mellem krop, sprog og kultur forskelligt. Bissenbakker Frederiksen skelner mellem to overordnede retninger i feltet: *Deleuze-skolen* og *Tomkins-skolen* (Bissenbakker 2012: 6). Deleuze-skolen, repræsenteret ved Brian Massumi, forstår affekten som en prædiskursiv intensitet – et kropsligt potentiale, der eksisterer uafhængigt af repræsentationen og sprog

(Christensen 2023: 388-389). I sit essay "The Autonomy of Affect" (1995) optegner Massumi "en klar skelnen mellem affekt og følelse": hvor affekt betegner en spontan, kropslig reaktion, der endnu ikke er blevet bevidstgjort, er følelsen en "kvalificeret intensitet" – en kognitiv og sproglig fiksering af affekten (ibid.).

Denne skelnen mellem affekt og følelse har dog været genstand for betydelig kritik. En af de mest fremtrædende kritikere er Sara Ahmed, der sammen med Eve Kosofsky Sedgwick og Adam Frank typisk placeres inden for Tomkins-skolen (ibid.: 392). Hvor Deleuze-skolen vægter affektens autonomi, forankrer Tomkins-skolen affekten i relationen mellem krop og kultur: affekter forstås her som biologisk basale, men socialt formede reaktionsmønstre, der får betydning i historiske og kulturelle sammenhænge (Bissenbakker 2012: 6-7). I *The Cultural Politics of Emotion* (2004/2014b) viser Ahmed, hvordan følelser ikke blot er indre tilstande, men snarere bevægelser, der former sociale og politiske fællesskaber. Følelser *klæber* til bestemte kroppe, figurer og objekter og får på den måde en social og politisk funktion (Christensen 2023: 389). Hvor Massumi fokuserer på affektens prædiskursive intensitet, undersøger Ahmed affektens cirkulation og dens rolle i skabelsen af kollektive identitet. Hendes arbejde viser, hvordan følelser ikke kun afspejler sociale strukturer, men aktivt **skaber** dem.

Det er denne retning, jeg tilslutter mig, og som især udfoldes hos Ahmed og Ngai. Hos disse teoretikere anskues affekten ikke som et før-sprogligt fænomen, men som noget, der cirkulerer i samfundet – noget, der sætter kroppe og objekter i bevægelse. Ahmed undersøger, som nævnt, hvordan følelser klæber sig til bestemte figurer, kroppe og objekter og derved bliver en del af magtens og fællesskabets struktur (Ahmed 2025). Ngai videreudvikler denne socialt forankrede forståelse ved at beskrive affekten som form – som æstetiske kategorier, der strukturerer vores følelsesliv i senkapitalismen, fra *det nuttede* til *det gakkede* og *det interessante* (Ngai 2021). Hagens tekster aktiverer noget i læseren gennem affektive former som skam, humor og ubehag, samtidig med at de kommenterer på de strukturelle betingelser, som disse affekter udspringer af (Ahmed 2014; Ngai 2021). I det følgende afsnit udfoldes Ahmeds begreber om *klæbrighed* og *orientering* med henblik på at vise, hvordan Hagens tekster kan læses som en affektiv kortlægning af samtidens følelsesøkonomier.

Sarah Ahmed: affektens orientering og politiske økonomi

Sarah Ahmeds *Følelsernes kulturpolitik* (2025) udgør et centralt bidrag til forståelsen af affekt som social og politisk bevægelse. Ahmed forskyder følelsen fra at være en indre og privat tilstand til at være noget, der sker *mellem* "kroppe, genstande og tegn" (Ahmed 2025: 153-154). Følelser er ikke individuelle egenskaber, men relationelle kræfter, der "involvere[s] i selve deres intensitet en fejlkommunikation, således, at vi, selv når vi føler, at vi nærer den samme følelse, ikke nødvendigvis står i samme forhold til den følelse", at vi føler nær ved hinanden, men aldrig det samme (ibid.: 36). Følelser skaber forbindelser og afstande, orienterer os mod og væk fra hinanden og bidrager dermed til at strukturere samfundsmæssige relationer, magtforhold og kollektive fællesskaber.

Et centralt begreb i Ahmeds teori er *klæbrighed*, der betegner, hvordan følelser *klæber* sig til bestemte kroppe, tegn og genstande og derved producerer betydning. Klæbrigheden beskriver, hvordan affekter over tid indlejres i sociale og historiske processer, og hvordan bestemte kroppe eller tegn forbindes med bestemte følelser og derved mættes med betydning. Ahmed uddyber dette i sin refleksion over ordet 'emotion', hun skriver:

"Når det kommer til stykket, bevæges vi af følelserne, selv om de ikke bare bevæger sig rundt mellem os. Vi bør lægge mærke til, at ordet 'emotion' kommer fra det latinske *emovere*, der handler om at 'bevæge, fjerne'. Selvfølgelig handler følelser ikke kun om bevægelse, for de handler også om tilknytning eller om, hvad der forbinder os med dette hint. Forholdet mellem bevægelse og tilknytning er instruktivt" (ibid.)

Citatet indfanger, hvordan Ahmed tænker følelsen som en dobbeltdynamik af bevægelse og binding. Følelser sætter os i bevægelse, men i denne bevægelse opstår samtidig en affektiv tilknytning, der stabiliserer sociale relationer. Vi bevæges altså af det, der fastholder os. Her bliver klæbrigheden et billede på, hvordan affekter både cirkulerer og sætter sig fast: de bevæger sig gennem genstande, men i kraft af gentagelse klæber de sig til kroppe, tegn og objekter (ibid.). Når følelsen som fx skam gentages i sociale og historiske sammenhænge, akkumulerer den en affektiv værdi, der genaktiveres i nye situationer. Denne proces beskriver Ahmed som en *affektiv økonomi*, hvor følelser fungerer som sociale og politiske valutaer, der både binder og adskiller (ibid.: 36-37, 42-44).

Ahmed udfolder sin forståelse af affektens politiske funktion gennem analyser af bestemte følelsesformer: had, frygt, afsky, skam. Disse følelser er ifølge hende sociale teknologier, der

strukturer, hvem der hører til, og hvem der placeres udenfor. Hun viser, hvordan had ikke blot er en indre tilstand, men en bevægelse, der skaber overflader mellem kroppe. "Vores følelser om andre bringer os på linje med et kollektiv, der paradoksalt nok først 'tager form' som en virkning af dette. Det er gennem andres aftryk på os, at kollektivets hud begynder at tage form" (ibid.: 100). Fællesskaber eksisterer altså ikke før følelsen, de opstår derimod gennem de affektive tilknytninger, som følelsen producerer. Denne tanke kan genfindes i Hagens *White Girl*, der på mange måder kan læses som en affektiv kortlægning af privilegium og race. Her møder vi en hvid kvindelig fortæller, der ser sig selv og verden gennem en ironisk og pinlig selviscenesættelse, hvor fascination og (selv)had konstant klæber sig til kroppen. Hagens tekst kan læses som en undersøgelse af, hvordan affekt cirkulerer omkring "det hvide" og "det sorte" som sociale og æstetiske kategorier. Følelsernes klæbrighed bliver mærkbare i den måde, hvorpå sproget nærmer sig og afviser det fremmede. Som hos Ahmed bliver blikkets orientering en form for affektiv politik: fortællerens forsøg på at forstå og distancere sig fra sin egen hvidhed fremviser, hvordan følelser organiserer relationer og identiteter (Ahmed 2025: 163-165).

Hun forklarer hvordan frygt fungerer som en rumlig og kropslig magt, der organiserer forskel og tilhørsforhold gennem affektive grænsearbejder. Ahmed understreger, at frygten ikke blot er en indre tilstand, men en handling, der former kroppens orientering. Som hun påpeger: "kan vi bemærke, at frygten gør noget; den etablerer en afstand mellem nogle kroppe, hvis forskel aflæses i overfladen, som en læsning, der frembringer overfladen (skælven, fortinning). Frygten involverer, at stereotyper gentages" (ibid.: 113). Frygten producerer således både subjekt og objekt i samme bevægelse: den skaber den krop, der frygtes, og den krop, der frygter. I Ahmeds analyse er frygt derfor ikke et tegn på svaghed, men et redskab til social organisering, der afmærker grænser mellem "os" og "dem". Ahmed viser, hvordan frygtens bevægelse trækker kroppen tilbage, og lærer os, hvor vi kan og ikke kan gå, og får os til at genkende verden som farlig (ibid.: 120-123).

Afskyen virker derimod gennem en intim form for afvisning. Ahmed beskriver, hvordan afsky både berører og frastøder. "Afskyen som reaktion skaber en genstand, som vi kan beskrive som en grænsegenstand eller fetich" (ibid.: 163). Den, der føler væmmelse, fremstår som moralsk ren, mens den anden gøres til bærer af urenhed. Afskyen danner således fællesskaber gennem fælles væmmelse, en affektiv økonomi, hvor bestemte figurer gentagne gange forbindes med forurening, trussel eller lavere menneskelighed (ibid.: 164-165).

Denne dobbelthed mellem nærhed og afvisning præger også Hagens værker. I *White Girl* udstiller fortælleren sig selv på måder, der både vækker fascination og væmmelse, mens *Jungle* udforsker grænsen mellem begær og forlegenhed, fx hvor fortælleren bemærker "Sorte mænd er noget, jeg sent kom i gang med. For sent vil jeg sige" (Hagen 2017), aktiveres både tiltrækning og ubehag. Teksten udstiller, hvordan blikket og begæret er viklet ind i race og kønnede stereotyper, og læseren konfronteres med sin egen affektive position – hvad der føles som tilladt ønske, og hvad der vækker væmmelse og dermed afsky (Ahmed 2025 181-197). Hos Ahmed bliver skammen en orienterende kraft, der vender blikket tilbage mod os selv. Vi genkender os selv i det, vi burde tage afstand fra, og det er netop der, værkets ubehag og erkendelse opstår.

Hun analyserer desuden, hvordan skam fungerer som både erkendelse og disciplin. Skammen er ikke blot en individuel følelse, men en social proces, hvor kroppen vendes mod sig selv gennem den andens blik. Den kan skabe forsoning, men også vise magtforhold: "*Ved at bevidne det skammelige ved fortiden, kan nationen 'leve op til' de idealer, der befæster dens identitet eller væren ved nutiden*" (ibid.: 181). Skammen kan altså anvendes til at genvinde stolthed, og med andre ord bliver den en moralsk kapital (ibid.: 182). Denne dobbelthed er særlig tydelig i *Korrekthedsbiblen*, hvor fortællerens neurotiske trang til at italesætte "det rigtige" både udtrykker og parodierer den affektive økonomi, der omgiver moralsk renhed. Absurd og ironisk på én gang afslører teksten, hvordan skam og korrekthed smelter sammen som sociale orienteringspunkter. Sammenfattende viser Ahmed, at følelser ikke blot udtrykker vores oplevelser, men organiserer dem. Følelser skaber fællesskaber, magtrelationer og sociale rum; de danner grænser mellem det, der føles som hjemligt, og det, der føles som fremmed.

Sianne Ngai: affektive, æstetiske kategorier

Sianne Ngai vender, modsat Ahmed, blikket mod affektens mindre, mere stædige og ofte ubehagelige former. I *Ugly Feelings* (2005) analyserer Ngai de affekter, som ikke bevæger, men ofte stagnerer – misundelse, irritation, angst, stuplimity¹, paranoia og afsky – de følelser, der hverken samler eller mobiliserer, men snarere afslører det moderne subjekts ambivalente position i et

¹ *Stuplimity* er en neologisme hos Ngai sammensat af ordene "stupid" og "sublimity". Begrebet betegner en affektiv tilstand, hvor kedsomhed og chok sameksisterer, idet subjektet konfronteres med noget overvældende uden at oplevede kalissk æstetisk ophøjelse. I stedet opstår der en form for affektiv træghed eller udmattelse, der kan forstås som et modsvar på overstimulering (Ngai 2005: 248-297)

kapitalistisk og mediemættet samfund. Hvor Ahmed beskriver affekt som en bevægelse, der binder og orienterer, beskriver Ngai den som en træghed, der synliggør samtidens oplevelse af magtesløshed.

I forlængelse af denne analyse udvikler Ngai i *Vores æstetiske kategorier – det gakkede, det nuttede og det interessante* (2021) et sæt begreber, der oversætter affektteoriens indsigter til æstetiske former. De tre kategorier - det nuttede, det gakkede og det interessante - beskriver samtidens karakteristiske følelsestoner og måder at reagere æstetisk på verden på. Hvor Ahmeds teori fokuserer på affektens politiske og kollektive dynamik, undersøger Ngai de affektive kvaliteter der kendetegner hverdagsæstetikken og de små, ofte oversete følelsesmæssige reaktioner som litteraturen og kunsten vækker. Hos begge teoretikere bliver affekt et spørgsmål om bevægelse og form, men hvor Ahmed spørger, hvordan følelser organiserer verden, spørger Ngai, hvordan de manifesterer sig i den.

Affektteoriens udvidelse

Sianne Ngai retter i *Ugly Feelings* (2005) blikket mod de små, stædige og ofte ubehagelige affekter. Hvor æstetisk teori traditionelt har været optaget af de store mobiliserede affekter eller følelser, undersøger Ngai "the politically ambiguous work of negative emotions" og placerer dette arbejde i æstetikken, som hun beskriver som "the ideal site" for en sådan undersøgelse (Ngai 2005: 6). Disse *grimme følelser* er kendetegnet ved en særlig træghed, der ikke mobiliserer handling, men snarere fastholder subjektet i en tilstand af fastlåsning og ambivalens. Som Ngai skriver, beskæftiger hendes teori sig med "ambivalent situations of suspended agency", altså øjeblikke, hvor handlingskraften synes sat ud af spil (ibid.: 1).

Ngai insisterer på en skelnen mellem affekt og emotion. Forskellen er ifølge hende ikke kvalitativ, men gradvis: "a modal difference of intensity or degree" (ibid.: 27). Affekter er mindre formede end emotioner, men ikke formløse, de er mindre "sociolinguistically fixed", men stadig meningsbærende og i stand til at fungere diagnostisk (ibid.). Det er denne "weak intentionality", der gør dem politisk interessante (ibid.: 22). De er for svage til at føre til handling, men det er "the unsuitability of these weakly intentional feelings for forceful or unambiguous action is precisely what amplifies their power to diagnose situations, and situations marked by blocked or thwarted

action in particular" (ibid.: 27). De grimme følelser bliver dermed en affektiv form for erkendelse, der synliggør samtidens oplevelse af handlingslammelse, udmattelse og kritikkens afmagt.

Et centralt begreb hos Ngai er tone, som udgør forbindelsen mellem affekt og æstetisk form. Hun beskriver tone som "a global and hyperrelational concept of *feeling* that encompasses attitude" (ibid.: 43). Tone betegner værkets følelsesmæssige orientering mod verden – dets overordnede holdning eller stemningsleje. Som hun formulerer det: tone er "[a] global or organizing affect, its general disposition or orientation toward its audience and the world" (ibid.: 28). Den repræsenterer således ikke læserens subjektive oplevelse af teksten, men tekstens egen affektive attitude til sine betingelser. Ngai definerer tone som et felt, hvor objektive og subjektive følelser mødes. Den kan forstås som "the dialectic of objective and subjective feeling that our aesthetic encounters inevitably produce" (ibid.: 30). Det betyder at tone hverken kan forstås som rent eller strukturel eller rent psykologisk; den opstår i et mellemfelt, hvor teksten både føler og tænker. Denne dobbelte karakter gør tone til et analytisk produktivt begreb, eftersom det fastholder værkets affektive tvetydighed. Som Ngai skriver, ville et forsøg på at opløse denne spænding "nullfy the concept [of tone] (ibid.). Tone fungerer derfor som et æstetisk forbindelsesled mellem form og affekt.

I forlængelse af heraf beskriver hun den senmoderne æstetik som ikke-forløsende. Samtidens kunst, skriver hun, "foregrounds a failure of emotional release [...] as a kind of politics" (ibid.: 9). De *grimme følelser* er "explicitly amoral and noncathartic" og tilbyder ingen rensende forløsning, men dvæler ved ubehagets vedvare (ibid.: 6). I denne fastholdelse ligger en form for erkendelse, hvor følelsen af træghed bliver et billede på den affektive økonomi, der kendetegner senkapitalismen. Denne affektive træghed kulminerer i begrebet *stuplimity*, som Ngai beskriver som "a concatenation of boredom and astonishment" (ibid.: 271). Overvældelsen består ikke i det uendelige, men i gentagelsen; resultatet er en blanding af kedsomhed og bedøvelse, der afspejler den moderne erfaring af overstimulering og fastfrysning.

Denne æstetik genfindes i samtidslitteraturen i en tonal ambivalens mellem ironi og alvor, udmattelse og refleksion. Hos Hagen kan den læses på tværs af *White Girl*, *Jungle* og *korrekthedsbiblen*. I disse værker fremstår sproget både aggressivt og udmattet – præcis den form for modstridende klang, Ngai forbinder med den senkapitalistiske æstetisk "critical affect", hvor værker "oscillate between sincerity and irony, detachment and engagement" (ibid.: 47) Hos Hagen bliver denne tone en affektiv strategi, der både fastholder og kommenterer på samtidens

følelsesmæssige træghed. De små, grimme følelser er lavintense, men analytisk betydningsfulde: de gør samtidens ambivalente følelsesøkonomi læselig i værkets form. Denne pointe videreudvikler hun i *Vores æstetiske kategorier – det gakkede, det nuttede og det interessante* (2021), hvor de grimme følelser får nye æstetiske og kulturelle udtryk.

De æstetiske kategorier

Nagis æstetiske kategorier *det gakkede, det nuttede og det interessante* kan forstås som en form for opdatering af de klassiske æstetiske domme, som er formuleret i 1700-tallet af Immanuel Kant (Ortmann 2022). Hvor Kant beskriver *det sublime* og *det skønne* som universelle erfaringer af ophøjede og harmoni retter Ngai i stedet blikket mod de hverdagslige og mindre ophøjede former. Som hun påpeger, handler det om ”hvordan den æstetiske erfaring er blevet omdannet af senkapitalismens hypervaregjorte, informationsmættende og præsentationsdrevne betingelser” (Ngai 2021: 9). De tre kategorier er således ikke blot overfladiske tendenser, men snarere affektive spejlinger af måderne, hvorpå vi i dag producerer, cirkulerer og forbruger. De viser, hvordan æstetik og affekt i stigende grad er formet af økonomiske og sociale vilkår (Ngai 2021: 10).

Denne forskydning fra det klassiske til det hverdagslige gør Ngais kategorier særligt anvendelige i en undersøgelse hvor samtidslitteratur er i højsædet. Hvor Kant fastholdt et ideal om det universelle, giver Ngai os et begrebsapparat til at forstå de mere ambivalente, blandede og modsætningsfyldte affektive former, som præger kunsten eller litteraturen i dag. Som Katrine Frøkjær Baunvig og Mette-Marie Zacher Sørensen understreger i podcasten *Supertanker*, kan man se Ngais projekt som et nødvendigt supplement til Kant: en måde at begribe, hvordan æstetiske former nu er tæt forbundet med dagligdagens praksisser og med den varegjorte kultur, vi er omgivet af (Ortmann 2022). I dette speciale bliver kategorierne derfor et centralt analytisk redskab til at undersøge, hvordan værker som Hagens *White Girl*, *Jungle* og *Korrekthedsbiblen* på forskellig vis bearbejder og udfordrer samtidens affektive dynamikker.

Det nuttede

Ngai betegner *det nuttede* som en af de *mindre* æstetiske kategorier, der i kraft af sin marginale status afslører væsentlige træk ved den moderne æstetiske dømmekraft. Det nuttede er kendetegnet ved sin orientering mod ”det diminutive, det svage og det underordnede”: en blanding

af "det kære og det klumpede" (Ngai 2021: 90). Nuttetheden står således i opposition til skønhedens traditionelle kobling til symmetri og retlinjethed, da den afhænger af subjektets affektive reaktion på en ubalance i magtforholdet mellem sig selv og genstanden (ibid.: 91).

Ngai viser, hvordan denne kategori ikke lader sig indpasse i den klassiske æstetiske filosofi. Hos Edmund Burke bliver skønheden ganske vist også forbundet med magtesløshed og med en affektiv reaktion på det feminine og det svage – men i en mat, smægtende form (ibid.: 91). Hos Immanuel Kant finder vi et krav om, at skønheden skal være 'interesseløs' og dermed uafhængig af genstandens funktion og begreb, men allerede i Kants tekst viser der sig små sprækker, eftersom visse følelsesbaserede domme – "majestætisk", "munter" – i praksis bliver genrespecifikke (ibid. 93). Det bemærkelsesværdige er, at disse skel altid har understøttet ideen om, at æstetiske domme måtte baseres på en entydig følelse – hvorimod nuttetheden, med sin blanding af omsorg og sadisme, netop viser, hvordan modstridende affekter kan være til stede samtidigt (ibid.: 96).

Dermed bliver nuttetheden en slags magtesløshedens æstetik: en dobbeltbevægelse, hvor sentimental omsorg hele tiden ledsages af en undertone af aggression. Ngai understreger, at de følelser, der knyttes til nuttetheden, er langt mere komplekse, end de umiddelbart fremstår: en sentimental længsel efter en mere sanselig og konkret relation til objekterne kan sameksistere med en kommerciel forenkling, hvor objekterne fremstår groft stilerede og primitive (ibid.: 106).

Denne spænding mellem enkelhed og forenkling kan knyttes til Walter Benjamins analyse af legetøjets æstetik. Benjamin skelner mellem en genuin enkelhed, hvor objekt bærer synligt vidnesbyrd om sin fremstillingsproces, og en "falsk enkelhed", hvor den tilsyneladende umiddelbarhed i virkeligheden er et resultat af industrialiseret produktion (ibid.: 122). Denne falske enkelhed kendetegner i høj grad det nuttede kitsch, hvor objekterne fremstår naive, men derved udløser en mimetisk dragning, der får det æstetiske subjekt til at "kigge ud indefra" (ibid: 123). For Ngai og Benjamin er denne erfaring central: vi er ikke på distance af den nuttede genstand, men snarere indhyldet i dens atmosfære, hvor omsorg og aggression konstant veksler.

På et sprogligt plan kommer dette til udtryk gennem diminutiver, pludren eller kvidren – former for intimitet med lav syntaktisk autoritet, som skaber en henvendelsesmodus præget af nærhed, men også af magtesløshed (ibid.: 139, 155). Derfor fremstår den nuttede henvendelse ofte som en mislykket appel: den evner ikke at etablere et egentligt svarende *du*, men reduceres til tomme omsorgsord, der sender et ekko tilbage til afsenderen selv (ibid.: 152-153). Eller som Ngai skriver

det: "Det 'nuttede' [...] understreger denne rolle hos formen, selv når den gør sit eget sprog 'stumt'" (ibid.: 159).

For Ngai kan nuttetheden kun forstås i relation til vareæstetikken. Hvor det sublime er hævet over mennesket, er det nuttede intimt forbundet med den kommercielle materielle kultur – bamser, legetøj, designobjekter – og med en "feminiseret og infantiliserings sfære" (ibid.: 98-99). Nuttede objekter fremstår antropomorfiserende og appellerer direkte til beskueren om omsorg: Som Ngai skriver, er det nuttede ofte "en vare, der leder efter sin mor" (ibid.: 99). Dermed intensiverer nuttetheden varefetichismen, den gør ikke blot varen 'levende', men fremkalder et kropsligt begær efter fysisk kontakt (ibid.: 103). Ngai betegner dette som "en slags fordoblet varefetichisme", hvor fetichens fantasi ikke bare fastholdes, men tilføjes endnu et lag, da genstanden aktivt henvender sig til subjektet (ibid.: 103-104).

Denne intime appel er imidlertid tvetydig. Nuttethedens sentimentalitet kan hurtigt vende sig mod afsky eller latterliggørelse. Den "uanstændigt 'nuttede'" dreng og "frøken" kan vække både ømhed og et strejf af afsky (ibid.: 100-102). Karl Marx' analyse af varefetichismen belyser samme dobbelte struktur, når han med brutal satirisk tone skriver, at varerne, hvis de ikke vil lade sig bruge, må tvinges – de er "modstandsløse over for mennesket" (ibid.). Nuttethedens æstetik viser således, hvordan varekulturens spænding mellem brugsværdi og bytteværdi affektivt udspilles som en vekselvirkning mellem omsorg og aggression (ibid.: 109-110). Ydermere understreger Ngai, at kritikerne historisk har haft svært ved at tage det nuttede alvorligt. Hun drager her parallel til Gertrude Steins poesi, der af samtidige anmeldere blev reduceret til "uartig kvidren", præget af barnlighed og "massemarkedets hysteriske imbecilitet" (ibid.: 113). Alligevel påpeger Ngai, at denne placering gør nuttetheden strategisk: en æstetik, der vis sin tilsyneladende svaghed, formår at synliggøre og forstyrre kulturelle magtstrukturer.

Her åbner sig en væsentlig parallel til Hagens forfatterskab, som ofte er blevet misforstået eller kritiseret på grund af sin leg med barnlighed, sentimentalitet og mediale former. På samme måde som hos Stein kan det, der ligner det 'svage', læses som en bevidst æstetisk strategi, hvor det affektive og det materielle sættes i spil for at udstille magt, køn og kultur. I analysen af Hagen bliver det derfor centralt at have øje for dette dobbeltblik: at hendes værker både kan fremstå sårbare og naive, men samtidig iscenesætter denne sårbarhed strategisk som et greb, der synliggør og problematiserer de hierarkier, hun indskriver sig i.

Endelig betoner Ngai det *uncanny* element i nuttetheden. Når objekter bliver for menneskelige – fx med store øjne men uden mund – opstår en uncanny vally-effekt, hvor genstanden både fremstår dragende og urovækkende (ibid.: 145-147). Dette knytter nuttetheden til D. W. Winnicotts teori om overgangsobjekter: ting, der både kan elskes og lemlæstes, og som derfor afdækker dobbeltblikket i vores affektive relation til objekter (ibid.: 142). Et tilsvarende dobbeltblik kan identificeres i Hagens værker, hvor materialiteten og indholdet konstant spiller sammen i spændingsfelter mellem det dragende og det frastødende, mellem omsorg og aggression. I den forstand kan hendes forfatterskab læses i forlængelse af Ngais beskrivelse af nuttetheden som affektiv form, der altid er dobbelt: blød og tilgængelig på overfladen, men samtidig fyldt af urovækkende og kritiske potentialer.

Overordnet viser nuttetheden, hvordan omsorg, aggression, forbrug og intimitet væves sammen i vores forhold til varer, der hele tiden fremtræder som hjælpeløse og uimodståelige, som noget vi både vil beskytte og dominere. Nuttethedens blanding af sentimentalitet, sadisme og varefetichisme gør den til mere end en marginal kategori: den bliver et symptom på den affektive økonomi, hvori senkapitalismen organiserer både kunst og hverdagskultur.

Det interessante

Hvor det nuttede fastholder os i en taktil og asymmetrisk relation til objektet, peger det *interessante* på en anden form for lavintensiv æstetik: en kognitiv-affektiv opmærksomhed, der organiserer nysgerrighed og sammenligning. Hvor nuttethedens appel er intim og kropsnær, er det *interessante* relationelt og reflektivt: det sætter ting i forbindelse, skaber netværk og lader vurdering glide over i analyse. Hvor den nuttede henvendelse vil søge berøring, søger det interessante forklaring – dog uden at forlade sin status som følelsesbaseret dom (Ngai 2021: 176, 203).

Ngai bemærker, at betegnelsen *interessant* er overalt i den moderne kunstkritik (ibid: 173), men at ordets betydning sjældent udfoldes teoretisk. Denne udbredelse gør kategorien til et symptom på samtidens æstetiske sensibilitet, hvor følelsens og erkendelsens domæner ikke længere adskilles. I forlængelse af Pierre Macherey viser Ngai, hvordan moderne kritik har adskilt *dom* og *analyse* – kritik er blevet forklaring snarere end vurdering (ibid.: 174-176). Alligevel insisterer hun på, at det *interessante* er det sted, hvor denne adskillelse opløses, da det fungerer "både som dom og som

stilart" (ibid.: 176). Dermed bliver *det interessante* en æstetisk form, hvor følelse og tænkning sameksisterer, og hvor vurderingens affektive energi transformeres til analytisk refleksion.

For Ngai opstår *det interessante*, når vi tilskriver værdi til noget, der endnu ikke forstås gennem eksisterende begreber – "At tilskrive værdi til noget, der synes på en endnu ikke begrebsliggjort måde at adskille sig fra almen forventning eller norm, hvis nøjagtige begreb selv kan være fraværende i domsøjeblikket" (ibid.: 177). Denne dom er affektiv, men af en rolig og undersøgende karakter, hvor nysgerrighed og kognition smelter sammen. Det interessante er hverken det skønnes umiddelbare velbehag eller det sublimes overvældelse, men en mellemform: en vedvarende, lavintensiv opmærksomhed, der holder os fast i en proces af refleksion og sammenligning (ibid.: 183-184), hvor følelsen fungerer som erkendelsesmodus: en *følt tænkning*, som både er affektiv og analytisk (ibid.: 204-205).

Samtidig knytter Ngai *det interessante* til sociale og kommunikative relationer. Med inspiration fra Isabelle Stengers forståelse af *at interessere* som *at forbinde* (ibid.: 179), beskriver hun, hvordan dommen "det er interessant" skaber netværk mellem subjekter og objekter. At finde noget interessant er ikke blot at føle, men at sætte noget i omløb. Her kan man med fordel tænke parallelt til Ahmeds forståelse af affekt som bevægelse mellem kroppe og ting, hvor følelser ikke bor i subjekter, men *cirkulerer* og binder verden sammen gennem orienteringer og tilknytninger (Ahmed 2025). Ligesom Ahmed beskriver, hvordan affekter organiserer sociale relationer og kollektive stemninger, viser Ngai, hvordan *det interessante* fungerer som en æstetisk infrastruktur for udveksling og refleksion.

Ngai påpeger, at denne funktion gør det til en dom, der binder "kritik som værdisætning" og "kritik som erkendelse" sammen (Ngai 2021: 203, 265-267). Når noget kaldes interessant, udløser det ikke blot en følelsesmæssig respons, men en trang til at begrunde, sammenligne og forklare – et krav om et 'hvorfor'. Dermed bliver *det interessante* en affektiv motor for kritik: en overgangsform, hvor følelse og tanke smelter sammen i en refleksiv praksis. I denne bevægelse fra affekt til argument ligger dets særlige kritiske potentiale, altså en form for æstetisk tænkning, der fremmer undersøgelse snarere end domfældelse (ibid.: 270).

For Ngai bliver *det interessante* også en æstetisk figur for konceptkunstens informations- og idebaserede praksisser, der vinder frem efter 2. verdenskrig (ibid.: 181, 229-232). Konceptkunsten erstatter sanselighedens intensitet med tankeaktivitet og lader det æstetiske værk blive et rum for

diskursiv refleksion. Værkerne er ofte ”ret gode, selv når de stort set er dårlige” (ibid.: 199), fordi deres værdi ikke beror på formel skønhed, men på de forbindelser, som de fremkalder. *Det interessante* betegner her en æstetik for opmærksomhed, netværk og proces, hvor refleksionens bevægelse erstatter kontemplationens ro.

Denne æstetik hænger for Ngai tæt sammen med den moderne kunsts stigende genrehybriditet. Særligt i kølvandet på den romantiske og senere konceptuelle tradition bliver *det interessante* en kategori, der trives i grænseområder – mellem teori og praksis, mellem kunst og kritik, mellem tekst og kontekst. Friedrich Schlegel så allerede *det interessante* som en seriel og komparativ individualiseringsstilart præget af rastløshed (ibid.: 192-193), og i det 20. århundrede genopstår denne struktur i værker, der blander former og medier: tekster, billeder, udtalelser, noter, dokumentation. Den interessante kunst fremmer: ”en efterligningstrang, en lidenskab for sampling og pasticher”, hvor de oprindelige kunstformer ”vilkårlig[t] adskilles og sammenbland[es]” (ibid.: 194). Dermed bliver *det interessante* et æstetisk princip for refleksiv hybriditet – en måde at lade værket iscenesætte sin egen undersøgelse af form og mening.

Denne æstetiske sensibilitet har tydelig resonans i Hagens forfatterskab, hvor spændingen mellem affekt og refleksion, mellem tekst og meta-tekst, bliver et grundlæggende vilkår. Hagens værker – *White Girl*, *Jungle* og *Korrekthedsbiblen* – kan i denne optik forstås som litterære former for *det interessante*. De er ikke følelsesmæssige overvældet, men tankemæssigt stimulerende: de kalder på begrundelse, fortolkning og refleksion. Deres genrehybriditet – blandingen af poesi, dokument, postkort, manifest – anskues som en parallel til konceptkunsten, hvor værket selv iscenesætter sin undersøgelse af form, sprog og betydning (ibid.: 192-197, 199, 203). Hos Hagen bliver *det interessante* en æstetisk strategi, hvor læseren engageres i en vedvarende proces af at sammenligne, reflektere og forstå.

Det gakkede

Hvor *det interessante* organiserer en refleksiv og undersøgende form for opmærksomhed, der holder læseren i en bevægelse af nysgerrighed og vurdering, åbner *det gakkede* for en mere kropslig og performativ energi. Hvis *det interessante* tænker og forbinder, så handler *det gakkede* om at handle, præstere og optræde. De to kategorier er beslægtede, eftersom de begge udtrykker samtidens krav om engagement og synlig aktivitet – men hvor *det interessante* gør det som tanke

og refleksion, gør det gakkede det som handling. Hos Ngai bliver det gakkede derfor den kategori, der mere direkte indfanger vores tids sammenfletning af leg, arbejde og selvfremsstilling. Det er en æstetik præget af overaktivitet og rastløshed, hvor handlingens pres i sig selv bliver følelsesladet – en form for hyperaktiv alvor, der både fascinerer og udmatter (Ngai 2021: 210-213).

Allerede på konceptniveau stiller Ngai spørgsmålet, om et "helt igennem elastisk subjekt – ét der ikke er andet end en række tilpasninger og tilvænninger til den ene situation efter den anden" overhovedet kan være morsomt, og hvordan køn spiller ind i denne elasticitet (ibid.: 274). Den gakkede figur er en mindre stabil karakter af roller og tilpasninger, synlige i den "metonymiske glidning mellem rolle og beskæftigelse: husmor → skuespiller/agent → zannigakker" (ibid.: 278). I forlængelse heraf placerer Ngai det gakkede i en "feministisk tradition" for kunst, der undersøger overlappet mellem kulturelle præstationer og service/omsorgsarbejde: den "gakkede [og] talentløse husmor" er komisk, fordi hun hverken kan undslippe kravene om fleksibilitet i hjemme eller leve op til dem (ibid.: 279).

Som formkategori markerer det gakkede en skæringszone mellem offentlig/privat, lønnet/ulønnet og mandligt/kvindeligt arbejde (ibid.: 280). Lucy-figuren (fra *I Love Lucy*) viser, at grænserne mellem disse domæner ikke skærpes, men udtyndes (ibid.: 280). Det gakkede er dermed "den eneste æstetiske kategori i vores nuværende repertoire", der eksplicit adresserer dette politisk og affektivt tvetydige overlap mellem kulturel performance og reproduktivt arbejde (ibid.: 280, 283). Den gakkede optrædende er "hyperindstillet på og ultralydhør over for omgivelsernes adfærd" og optræder sjældent alene, men i dynamikker af pasning, beskyttelse og modspil (ibid.: 282).

Stilistisk fremtræder det gakkede som en handlingsæstetik, der sprogligt "strutte[r] af markører af affektiv insisteren": kursiveringer, skråstreger, versaler og udråbstegn, som Ngai paralleliserer med Nietzsches aforistiske pileskud (ibid.: 285-286). Hos Nietzsche bliver den muntre stil paradoksalt plaget, en "manisk frivolitet" som symptom på desperation (ibid.: 288). Her viser Ngai, hvordan det gakkede og munterheden står i en dialektisk spænding: gakkethed vil munterhed, men afslører ofte affektiv fiasko, når den alt for synlige anstrengelse for at producere lyst mislykkes (ibid.: 289).

Historisk sporer Ngai kategorien til *zannien* i *commedia dell'arte*, en omvandrende løsarbejder og tjener (ibid.: 298-303). To veje åbner sig her: *primo zanni* som den "ærlige arbejder", der reparerer sociale relationer, og *secondo zanni* som den virtuose, anarkistiske improvisator (ibid.:

303). I begge tilfælde konvergerer "arbejdspræstation og kulturel præstation", altså en varsel om den moderne metonymi mellem karakter, figur og skuespiller (ibid.: 305). Heraf følger Ngais afgørende pointe: det gakkede gør *karakter* porøs ved at definere personlighed som "en uafsluttelig rækkefølge af aktiviteter – et "specifikt uspecifikt arbejde" (ibid.: 300). Den nye kapitalistiske ånd konverterer i 1960'ernes "kunstneriske kritik" til arbejdsmoral: kommunikation, selskabelighed og leg sættes i arbejde (ibid.: 312). Her kobler Ngai det gakkede direkte til neomarxismens analyse af immaterielt arbejde: affekter, knowhow og relationsdannelse bliver sat i arbejde på tværs af sektorer (ibid.: 319).

I Ngais syntese smelter de marxistiske og feministiske tolkninger da også sammen: immaterielt arbejde og affektivt arbejde konvergerer, fordi grænserne mellem den produktive og reproduktive sfære udviskes (ibid.: 322). Når "omsorgsarbejdets konventioner" trænger ind i det produktive arbejdes mekanik og selv industrialiseres, bliver den gakkede performance – fra Lucy til hybridkunsten – et billede på et opslidende, flydende selv, der kontinuerligt præsterer følelsesmæssigt overfor andre. Resultatet er ikke, at køn forsvinder, men at det bliver mere fremtrædende som problem i vores gakkede artefakter (ibid.).

Det gakkede er dermed mere end en komisk toneart: det er et affektivt register over senkapitalismens produktionsmåde. Det synliggør, hvordan subjektet sættes i arbejde som relationelt medium, som bærer af tillid, kontakt og underholdning, og hvordan denne udnyttelse af affekt og personlighed både feminiseres historisk og naturaliseres i nutidens arbejds- og kunstformer (ibid.: 306-312, 319-323). I den forbindelse gør kategorien det muligt at læse Hagens værker som sådanne gakkede forhandlingsrum: tekster, hvor kroppen, stemmen og personaen optræder som arbejde, og hvor munterhed og aggression klasker sammen.

White Jungle Bible: En analyse

De følgende analyser er opbygget som materialitets- og affektnære læsninger af Hagens værker. Udgangspunktet er, at værkernes betydning ikke alene kan lokaliseres i tematik og udsagn, men må forstås som noget, der produceres i samspillet mellem form, tone og læserens affektive involvering. Analyserne tager derfor afsæt i værkernes materialitet og komposition – herunder bogens fysiske fremtræden, paratekster, typografiske skift, billedmateriale – da disse udgør afgørende betingelser for, hvordan læseren affektivt orienteres i mødet med teksten.

De æstetiske kategorier anvendes som metodiske indgange, hvorigennem det undersøges, hvordan affekt organiserer værkernes æstetiske form, relationelle dynamik og politiske spændinger. Analysens struktur afspejler dette valg, da hvert værk læses gennem disse affektive registre med henblik på at undersøge, hvordan de bidrager til og beriger læsningen. Samtidig forstås de æstetiske kategorier ikke som faste eller udtømmende forklaringsmodeller, men som analytisk tilbud, hvis relevans og rækkevidde varierer fra værk til værk. Det betyder, at de enkelte underanalyser kan adskille sig både i omfang og tyngde, afhængigt af hvordan de affektive former faktisk lader sig indfange. Hvor visse kategorier viser sig særligt relevante i ét værk, kan de i et andet spille en mere indirekte rolle. Denne variation er ikke et udtryk for metodisk inkonsistens, men for en analytisk åbenhed, hvor læsningen tillades at blive udfordret af værkerne selv.

Som supplerende affektteoretisk perspektiv inddrages Ahmed og Ngai. Hvor Ngais æstetiske kategorier danner analysens strukturelle udgangspunkt, bidrager Ahmed og Ngais affektteorier til at beskrive affektens klæbrighed, orienterende kraft samt de lavintense, ambivalente affekter, der alle præger værkernes stemninger. Disse perspektiver anvendes ikke som overordnet organiseringsprincipper, men som analytiske forstærkninger, der muliggør en mere nuanceret beskrivelse af de affektive spændinger, som de tre kategorier åbner for.

Analyserne er disponeret i en rækkefølge, der muliggør en systematisk afprøvning af de affektive kategorier på tværs af forskellige værktyper. Først analyseres *White Girl*, hvor de tre kategorier kan undersøges i et relativt koncentreret tekstligt og materielt format. Herefter følger analysen af *Jungle*, som med sin kollageprægede og mediemæssigt heterogene form giver anledning til at afprøve de samme kategorier i et mere eksperimenterende materiale. Afslutningsvis analyseres *Korrekthedsbiblen*, hvor den stramme form, den normative tiltale og den manuelle struktur muliggør en undersøgelse af korrekthed som affektiv og disciplinerende praksis. Samlet set muliggør denne teoretiske sammensætning en læsning, der både er systematisk og tekstnær, og som samtidig bevarer værkernes affektive ambivalens og modstand mod entydig fortolkning.

White Girl

Hagens *White Girl* skiller sig ud som et af de første danske eksempler på konceptuel litteratur og har fra begyndelsen vakt både begejstring og forstyrrelse (Hagen u.d.). Som det fremgår af de samlede anmeldelser på Hagens egen hjemmeside, fremhæver Tue Andersen Nexø bogens skarpe blik på

forholdet mellem *os og dem*, mens Lars Bukdahl beskriver dens formgreb som et "eksplosivt fuck", der konsekvent udfordrer læserens forsøg på at holde værket på afstand (ibid.). Flere kritikere peger samtidig på dens særlige blanding af barnligt raseri, absurditet og sprogkunst og kalder den både "crazy-humoristisk" og "vild" (ibid.). Det er denne ustabile blanding af humor, aggression, koncept og tone, der gør *White Girl* til et værk, der må læses gennem flere affektive og formmæssige lag. Samtidig kan værket placeres i en kontekst af litteratur fra 2010, hvor samtidspoesien ifølge Peter Stein Larsen eksempelvis tematiserer "grimme følelser" og race/migration som markante tendenser – hvilket gør *White Girls* affektive vold og ubehagelige energi til en særlig hård, men også tidstypisk, poetisk registerføring (Stein Larsen 2021).

I min analyse undersøger jeg derfor, hvordan *White Girl* kan læses som et værk, hvor materialiteten danner udgangspunkt for forståelsen af tekstens æstetik, og hvordan denne materialitet forplanter sig i affektive kategorier som nuttethed, det interessante og det gakkede. Tilsammen skaber disse elementer et komplekst æstetisk rum, hvor form, tone og affekt gensidigt påvirker hinanden. Formålet er ikke at reducere værket til én enkel kategori, men at vise, hvordan *White Girl* konstant forskyder sig mellem flere modstridende udtryk og derved formulerer en samfundskritiks energi.

En hvidhed der ikke kan holde sig ren

Allerede som fysisk objekt etablerer *White Girl* en æstetik, der peger frem mod værkets tematik. Forsiden er mat og hvid, trykt på et papir, der tager imod snavs og dermed misfarvninger. Det, der umiddelbart fremstår som en ren og neutral overflade, viser sig at være ekstremt porøst. Hvidheden kan ikke holdes ren: den registrerer berøring og slitage som en uundgåelig skrift. Dermed bliver forsiden et materielt billede på den form for hvidhed, som værket tematiserer: ikke som uskyld eller tomhed, men som en overeksponeret flade, der hele tiden trues af det, den forsøger at holde ude. Den rene overflade fremstår mere som aspiration end tilstand, altså et ideal, der bryder sammen i mødet med hænder, krop og virkelighed. Ahmed beskriver, hvordan affekter klæber sig til kroppe og objekter, hvordan overflader kan fungere som steder, hvor følelser efterlader spor og retninger. Den matte, absorberende forside fremstår som en konkretiseret version af dette: papiret modtagelig for berøring. Læserens krop bliver synlig som aftryk. Hvidheden kan læses som et affektivt felt, hvor berøring ikke kan slettes, men blot akkumulere.

Et medieøkologisk perspektiv kan skærpe denne pointe, da den trykte bog kan optræde som et *interface* mellem litteratur og læser – og dette interface er designet til at virke ”transparent og neutralt”. Men som Daugaard understreger, er interfacet aldrig naturgivent eller neutralt, da det former oplevelsen og rummer skjult magt. Når *White Girls* hvide forside kan tage imod brugsspor, bliver interfacet på sin vis afsløret som en sårbar og formende overflade snarere end en usynlig ramme (Daugaard 2019: 32-33).

Denne materialitet har også en samfundskritisk dimension. Den hvide bog forsøger at fremstå kontrolleret og neutral, men afslører i stedet sin skrøbelighed, sin modtagelighed og sin klæbrighed. I denne spænding mellem renhedsideal og materiel sårbarhed kan man ane en kritisk kommentar til vestlig selvforståelse, altså en kultur, der gerne vil fremstå som universel og neutral, men hvis overflader er præget af kontakt, konflikt og historiske aflejringer. *White Girls* materialitet underminerer dermed den renhed, den tilsyneladende lover. Denne bevægelse kan læses i forlængelse af en dekonstruktiv og postkolonial logik, som blandt andet er formuleret hos Robert J.C. Young, hvor forestillingen om renhed og neutralitet viser sig at være strukturelt afhængig af det, den forsøger at udelukke. Identitet fremstår i denne optik ikke som selvberoende, men som relationel – altid betinget af en modposition, der gør afgrænsning mulig.

På forsiden er forfatternavn, titel, genre og forlag skrevet med håndskrift. Håndskrift er hverken smuk eller sirlig, men snarere sjusket og lidt grim. Den signalerer ikke umiddelbarhed, men et forsøg på at ligne det. Det er en form for designet intimitet, hvor den uperfekte skrift bliver iscenesat som det personlige, og opstår en resonans med Ngais beskrivelse af nuttetheden som en form for falsk enkelhed: objekter, der foregiver enkelhed, naivitet og spontanitet, men hvor denne spontanitet er resultatet af en æstetisk konstruktion. Håndskriften i *White Girl* virker ikke som et autentisk spor af forfatterens krop, men som et æstetisk greb der vil mime det naturlige og nærværende. Det er en form for performativ autencitet, hvor det klodsede i sig selv bliver et stilistisk træk.

Denne dobbelte bevægelse, at ville være personlig og spontan, men samtidig afsløre sin egen iscenesættelse, spejles i værkets typografiske struktur. De tre første sider og den sidste er håndskrevne, mens hele midterdelen er skrevet med maskinskrift. Den håndskrevne ramme omkring den maskinelle tekst skaber en tydelig spænding mellem det individuelle og det normative, mellem krop og system. Håndskriften peger mod noget subjektivt, følelsesmæssigt og fysisk, mens maskinskriften trækker i retning af det det regulerende og det institutionelle. *White Girls*

materialitet bliver derved et billede på den dobbelthed, som værket tematiserer på et indholdsmæssigt plan: et jeg, der gerne vil være nærværende og autentisk, men hvis sprog hele tiden er præget af strukturer, normer, magtforhold og stereotype mønstre.

Når materialiteten således allerede åbner for spændinger mellem renhed og kontakt, konstruktion og autencitet, bliver den et vigtigt afsæt for den tekstnære analyse. Den hvide porøse overflade, den sjuskede håndskrift og kontrasten til maskinskriftens regelmæssighed etablerer en affektiv struktur, som teksten selv gentager i sin henvendelse, tone og sprog. I det følgende bevæger jeg mig derfor fra bogens fysiske krop til dens sproglige krop og undersøger, hvordan disse materielle forskydninger forplanter sig i udsigelsen: i den diminutive nuttethed, der både vil være omsorgsfuld og kontrollerende, i aggressionens understrømme, og i den performative etnolekt, der destabiliserer forholdet mellem jeg og du. Materialiteten bliver dermed ikke blot en indledning, men kan læses som en nøgle til at forstå den affektive og kritiske dynamik, som udfolder sig i selve teksten. Denne spænding mellem autenticitet og iscenesættelse forstærkes yderligere af værkets paratekstuelle selvfremstilling. *White Girl* angives som "en fikcionalisering af en samling postkort skrevet af hvide mennesker", og der peges samtidig på "postkortskriverne på Silkeborg Højskole" som afsenderkollektiv i kolofonen, hvorfor der allerede før brødteksten konstrueres en dobbelthed mellem dokumentation og iscenesættelse – mellem ægte materiale og stilistisk radikal omskrivning (Schmidt 2019: 33).

Lille note til dig

Allerede i værkets indledning etablerer Hagen et affektivt magtrum, hvor nuttethedens diminutive tiltale "lille note", "lille rich girl i Athen", "lille pige" (Hagen 2012: 7)² fungerer som et dobbeltsprogligt greb, der både trækker læseren tæt på og samtidig placerer den anden i en infantiliseret position. Denne ambivalens er central hos Ngai, der beskriver nuttetheden som en affektiv form, hvor sentimental omsorg hele tiden ledsages af latent sadisme. Diminutivet skaber en asymmetrisk relation, hvor den der siger "lille" automatisk placerer sig som større, stærkere og moralsk overlegen. Her bliver nuttetheden etableret som værkets grundlæggende affektive strategi: et greb, der gør kroppen lille og udsat – og dermed modtagelig for aggression.

² Alle efterfølgende henvisninger til *White Girl* er alene angivet ved sidetal

Hagen skruer radikalt op for denne asymmetri. I *White Girl* er nuttetheden ikke mild, men ustabil og aggressiv – en affektiv strategi frem for en følelse. Når jeget allerede i første sætning går fra det nuttede "Lille note til dig, lille rich girl i Athen" til det konfronterende: "Hvem fuck du tro, du er?" (7), destrueres enhver mulighed for omsorgsfuld intimitet. Det nuttede kan læses som et retorisk lokkemiddel, et anslag til kontrol. I stedet for at etablere nærhed, etablerer det et magtforhold, hvor den tiltalte placeres som svag, og samtidig som genstand for aggression. Nuttetheden fungerer altså ikke som en kontrast til volden, men som dens forudsætning.

Denne dobbelte logik kan også læses som en fortolkningsmæssig tøven, som Kallesøe Schmidt, med henvisning til Mønster, påpeger. Hun kalder *White Girl* "et subversivt værk", og understreger samtidig, at læsningen hele tiden vakler, fordi det er uklart, hvem kritikken egentlig rammer – om jeget blot gengiver en problematisk stemme, eller om hun selv "har givet frit løb for sine værste fordomme" (Schmidt 2019: 36). Denne uklarhed bliver dermed ikke en fejl, men en central æstetisk motor i værkets etiske uro (ibid.)

Aggressionen intensiveres i en beskrivelse af den andens krop, hvor kroppen gøres klam og dyrisk:

"Lille pige, kig i den spejl og se den stor tud, den lange hår på den arm. Du ikke sige til mig, jeg rundrygget. Du ikke sige min hår tør, min tud grim, min tå skæv. Du skør abe mellem din ben. Jeg fortælle dig hemmelighed, lille pige, den rigtig mand han glat pussy, han ingen vilddyr vil lave den barn med. Du kigge dig selv i spejl og du se, hvorfor du jomfru!" (7)

Intensiveringen opstår ikke alene gennem dyriske metaforer, men især gennem spejlets funktion som affektiv teknologi. Spejlet bliver stedet, hvor den verbale vold materialiseres. Den tiltalte tvinges til at se sig selv gennem jegets blik. Blikket er allerede farvet af nuttethedens infantiliserende tone, som først reducerer kroppen til *lille pige*, og dernæst eksponerer den for skam. Nuttetheden bliver dermed indpakningen af en hårdere affektiv tvang. Gentagelsen af spejlmotivet: "kig i den spejl", "Du kigge dig selv i spejl" fungerer som en rytmisk tvang, der fastholder den tiltalte i en position som objekt for skam. Det er her Ahmeds klæbrighedsbegreb bliver anvendelig: skammen, som fortælleren påfører den anden, hæfter sig ikke blot til figuren i teksten, men til selve spejlkommentaren, der fungerer som et affektivt rum, hvor betydninger og følelser kan cirkulere, smitte og orientere.

Samtidig gør spejlet subjektspositionen ustabil. Når teksten insisterer på, at man skal "kigge" og "se", forbliver det uklart, hvem der egentlig er foran spejlet – pigen i teksten, fortælleren eller læseren selv. De mange anaforer – "du ikke sige [...], du ikke sige" – skaber en sproglig puls, der presser læseren tættere ind i henvendelsen, som om teksten forsøger at lokalisere "dig" i enhver mulig krop. Det er denne tvetydighed, der gør spejlet til et affektivt våben: scenen producerer ikke blot et billede af en degraderet pige, men en glidning, hvor læserens egen krop kan indtage pladsen som den, der ses, dømmes og nedgøres. Dermed bliver spejlet en retorisk flade, hvor grænsen mellem fiktionens "du" og læserens "jeg" perforeres. Den nuttede tiltale, som ellers skulle signalere intimitet eller omsorg, optræder derfor som aggressionens maske – et blødt sprog lag, der gør den efterfølgende vold mere gennemtrængende.

Denne dynamik gentager sig i fortælleren henvendelse til "Til den dame med den misbilligende blik i bus" (12) indleder en ny variation over den samme affektive logik. Her synes fortælleren pludselig at identificere sig med "lille rich girl"-figuren (7), men kun for at opløst identifikationen i et eksplosivt raseri. Den tilsyneladende indrømmelse: "Jeg mange penge har. Jeg dyre solbriller fra den Chanel. Mit liv godt" (12) mimer først en selvfremstilling, som den hvide, velhavende kvinde kunne vedkende sig, men vendingen kommer hurtigt: "Nu jeg sige dig ting, din fucking perker" (12). Nuttethedens falske omsorg afløses her af den aggressive bekendelse, hvor fortælleren både indlejrer sig i hvidhedens privilegerede subjektsposition og udløser et racistisk raseri mod den anden. Her bliver nuttethedens funktion tydelig: forestillingen om den hvide piges skrøbelighed læses ikke som et korrektiv til aggressionen, men som dens affektive afsæt. Den hvide skrøbelighed, som Ngai beskriver som en sentimental selvfremstilling, afsløres hos Hagen som et magtinstrument, hvor sårbarheden selv er performativ og giver adgang til at skælde ud, dominerer og afvise.

At denne passage er maskinskrevet, intensiverer denne dobbelthed. Hvor bogens håndskrevne ramme mimer intimitet, spontanitet og det lille, indfører maskinskriften et andet følelsesregister: det regelmæssige, det reproducerbare, det institutionelle. Det racistiske raseri og den selvmedlidende hvidhed fremstår dermed ikke længere som individuelle affektudbrud, men som noget formateret. Maskinskriften giver volden en mekanisk klang; raseriet bliver standardiseret snarere end spontant, som om aggressionen allerede ligger indlejret i et system, der blot skal aktiveres. Man kan fortolke det således, at materialiteten synliggør, at hvidhedens sårbarhed og dens aggressive underside ikke kun er personlige følelsesudsving, men strukturelle positioner.

Derfor bliver tekststykket, hvor fortælleren beskriver, hvordan hun ”skrubbe [sin] hud til den falde af” (12), særligt betydningsfuld. Hudskrubningen optræder ikke som et tilfældigt udslag af selvhad, men som en kropsliggørelse af en kulturelt indlejret renhedslogik. Hos Ahmed er renhed en affektiv orientering: en bevægelse væk fra det, der klæber, væk fra de spor, som kritik, blik og social kontakt efterlader på kroppen. Læst sådan fremstår passagen som et fysisk forsøg på at eliminere disse affektive aflejringer – som om huden kan gøres glat igen, renses for skam, fordømmelse eller den andens nærvær. At denne sætning er maskinskrevet forstærker dens betydning. Maskinskriftens regelmæssighed og anonymitet giver handlingen et mekanisk præg, som om ønsket om renhed ikke er en individuel impuls, men et normativt skriftsprog: en kulturelt automatiseret praksis forbundet med hvidhed, disciplin og kontrol. Hudskrubningen kommer dermed til at ligne en standardiseret affektiv reaktion – ikke en personlig krise, men en affektiv praksis, der allerede ligger indlejret i en bredere renhedsideologi. På den måde optræder nuttetheden som *White Girls* grundlæggende affektive teknik: den producerer små, skrøbelige subjekter, der kan kontrolleres, ydmyges og formes. I stedet for at stå som et blødt modstykke til aggressionen, udgør nuttetheden dens forudsætning. Den fremkalder det lille, bløde og udsatte, for derefter at gøre denne udsathed til mål for tekstens skam og raseri.

Du kigge på verden

Hvor nuttetheden i *White Girl* etablerer et intimiderende magtrum gennem den diminutive tiltales vold, arbejder det interessante på et lavere, men desto mere strukturerende affekt niveau. Ngai betegner det interessante en særlig kognitiv opmærksomhed, en form for vedvarende nysgerrighed, hvor genstande, kroppe og omgivelser holdes i en undersøgende position. Denne affektive registrering er central i *White Girl*, ikke blot i tekstens indhold, men i hele dens formelle og genremæssige organisering. Værket fremtræder som en serie af noter, adresseringer, episoder og observationer – en slags affektiv rejsekatalog, der lader jegets blik vandre fra sted til sted, fra krop til krop, fra forskel til forskel. Derfor bliver det interessante en nøgle til at forstå, hvordan *White Girl* strukturerer sin verden, som en lang række casestudier, hvor hver scene præsenteres og fastholdes i den undersøgende spænding, som Ngai anser værende karakteristisk for kategorien.

Dette katalogiske greb kan også hænge sammen med værkets bevidst uskønne og beskadigede sprogarbejde, som Kallesøe Schmidt fremhæver. Han påpeger, at *White Girl* realiserer et princip om

at indføre det uperfekte i den intellektuelle samtale gennem en konsekvent uskøn form, hvor brødteksten udfolder sig som affektive raseriudbrud formidlet i et etnolektalt dansk, der sjældent forekommer i forlagsudgivelser (Schmidt 2019: 33). Dermed åbner værkets katalogiske form for en læsning, hvor det arkiverende blik ikke fremstår neutralt registrerende, men snarere sprogligt præget af deformation, aggression og affektiv spænding.

Selvom værket paratekstuel kaldes en digtsamling – forsiden angiver ”digte”, mens første side betegner teksten som en fikcionaliseret samling af postkort – lægger opsætningen og den episodiske struktur sig langt tættere op ad rejsepostkortets og rejseberetningens format. Store dele af teksterne indledes med en adresse: ”Til den [menneske, dame, drycleaner, dig, m.fl.]” (10, 12, 16, 19). Det er denne konstante genstart gør teksten katalogisk. Jeget bliver en registrerende instans, en form for affektiv feltforsker, der noterer verdens mærkeligste, mest irriterende, mest foruroligende og mest absurde detaljer. Opmærksomheden er ikke neutral: den er dirrende og rastløs, men altid undersøgende. Det interessante er i denne forstand ikke blot en æstetisk kategori, men en rytme og en måde teksten samler verden op på. Fragmenteringen i små rejseepisoder skaber en form for affektiv montage, hvor hver ny scene fungerer som endnu en mulighed for at sammenligne.

Det katalogiske bliver særlig tydelig i passagen om Harlem, New York (8), hvor jeget beskriver, hvordan hun jages gennem gaderne af en gruppe mænd og en hund, mens ”alle jeres øjne bare helt sorte” og stirrer på hende (8). Det er en episode der er domineret af frygt, men samtidig en scene, der fastholder sin egen registrering: jeget ser blikkene, farverne, bevægelserne, rytmen i jagten. Scenen fremstilles som endnu en observation, endnu en note i rejsekataloget over steder, der ”gøre mig bange” (8). Jeget forsøger at finde ud af, hvad der sker – hvorfor blikkene er så sorte, hvorfor hun bliver jaget, hvorfor hendes krop påvirker omgivelserne. Hos Ngai bliver det interessante her en affekt, der ikke løser noget, men fastholder et problemfelt centreret omkring en uafklaret relation mellem krop, sted og blik, der tvinger læseren ind i samme undersøgende ubehag.

I tekststykket der indledes med ”åh for satan” (9), møder vi et tilsvarende blik, hvor den gentagende henvendelse fra tjeneren: ”’Goddag, goddag’ og ’hvordan har du det?’” bliver til det, jeget selv kalder en papegøjeagtig gentagelse (9). Henvendelsen skaber ikke kontakt, men en gentagelsesstruktur, og det er netop denne struktur, der gør det interessant i Ngais forstand: ikke som følelsestilstand, men som en æstetisk læsermæssig modus, en lavintensiv opmærksomhed,

hvor svage affekter – irritation og gentagelse – organiserer læserens blik. Tjenerens henvendelse er svagt affektiv, en støj der ikke mobiliserer handling, men fastholder en mærkelig sensibilitet, hvor jegets irritation ikke bliver et følelsesudbrud, men en dvælende spænding uden retning. Samtidig eskalerer sproget til groteske voldsfantasier: ”skære din trivielle mund af og putte ned i syltetøjsglas” (9), men også denne hyperbel fungerer som affektiv fastlåsning snarere end reel trussel. Disproportionaliteten mellem situationens banalitet og sprogets vold svarer til Ngais *stuplimity*: overophedet intensitet uden transformation. Dermed bliver scenen kompositorisk interessant; den aktiverer ikke empati, men refleksion og sammenligning, og fremstår som et affektivt datapunkt i en større sammenhæng, hvor trivialitet og vold, monotoni og irritation gnider mod hinanden uden forløsning. Scenen producerer ikke store følelser, men en vedvarende undersøgende vibration – en lavintensiv affekt, der holder læseren i det, Ngai kalder det interessante.

Værket tilbyder igen og igen disse mærkelige affektlommer, hvor noget er off, uden at det bliver katastrofalt. I tekststykket der indledes med ”Til den thai-sælger” (15), præsenteres læseren for en registrering af en social rolle. Den thailandske sælger bliver beskrevet som falsk smilende, manipulerende, drevet af økonomisk interesse. Denne observation er ikke ny – det er en stereotyp feriefigur – men måden teksten behandler den på, gør tekststykket interessant. Den sætter sælgerens smil ind i et økonomisk og affektivt kredsløb: ”du bare bilde mig al mulig ting ind” (15). Tekststykket fungerer ikke blot som et udbrud af raseri, men som en case om global materiel udveksling, hvor smil, venlighed og falskhed bliver affektive valutaer. Det interessante her er ikke, at sælgeren manipulerer, men at teksten fastholder et blik på, hvordan hun gør det, hvorfor hun gør det, og hvordan hendes smil fungerer som et socialt greb.

I tekststykket der indledes med ”Jeg spørge dig” (34) intensiveres dette. Her er jeget ”fanget” i et rum uden fremdrift, et vakuum af venten, diarré, kiks og uforståelige beskeder fra personalet. Lufthavnen fungerer som et ikke-sted, hvor verden ikke åbner sig, men blot står stille. Det interessante i her er denne suspension: Jeget registrer detaljer – de små børn, blikket fra kvinderne, lugten, tørsten – uden at der sker noget. Ahmed beskriver affekt som noget, der ikke blot bevæger kroppe, men også fastholder dem (34). Lufthavnen fremstår som et affektivt rum, hvor opmærksomheden intensiveres, fordi handlingen ophører. Det interessante bliver her en form for affektiv-lup, hvor vi zoomer ind på verdens små, trivielle detaljer, der derfor bliver betydningsfulde.

Denne opmærksomhed peger samtidig tilbage på læserens egen position. *White Girl* sætter læseren i samme position som jeget: vi ser, vi registrerer, vi forsøger at forstå, men vi får aldrig en samlet forklaring. Teksten opmuntrer os til den samme mærkelige, lavintense undersøgelse, hvor vi læser hvert opslag som endnu en brik i et puslespil, hvis motiv aldrig fuldendes. Det interessante fremstår således som en læsning, der holder læseren i en vedvarende tilstand af nysgerrig undersøgelse, hvor spørgsmålet om mening og sammenhæng forbliver åbent.

I de senere afsnit, som i mødet med kamelføreren i Egypten (38), bliver denne form endnu tydeligere. Jeget beskriver mandens råben, hans insisteren på betaling, hans påtrængende salgsmetoder, men igen fastholdes scenen som observation. Det, der træder frem, er gentagelsen selv: den kulturelle gestus, den økonomiske udveksling og den uhyggelige normalitet i den påtrængende fremmedhed. Teksten placerer læseren i en registrerende form, hvor scenen hverken lader sig aflæse som entydig satire eller ren kritik, men fremstår som et affektivt mellemfelt, der unddrager sig entydig fortolkning. Det er derfor oplagt at se *White Girl* som et affektivt arkiv: et katalog over globaliseringens små forskelle, sociale roller, kroppe, blikke, udvekslinger og mikrohandlinger. Det interessante som kategori kan læses som arkivets princip: verden fragmenteres i sammenlignelige enheder, for at bevare den undersøgende spænding. Ahmeds teori om orientering giver samtidig dette arkiv en kropslig dimension, hvor hver registrering er en affektiv retning, der trækker jegets krop gennem verden og samtidig placerer hende som objekt for andres blikke.

Dermed bliver det interessante hverken et neutralt eller blødt affektfelt, men en form for latent kritisk mekanisme. Det organiserer tekstens blik, strukturerer blikkets rejsebevægelse og fastholder både læseren og jeget i en tilstand af konstant undersøgelse. På den måde fungerer det interessante som den underliggende arkitektur – den rytme, der får tekstens verdensopfattelse til at vibrere og vise, hvordan verdens ses, vurderes og registreres gennem et blik, der aldrig falder til ro.

Du grine, hva?

Hvis det interessante i *White Girl* organiserer en lavintensiv, registrerende opmærksomhed, optræder det gakkede som dets modpol: en overophedet, febril og overstimuleret affekt, der hele tiden forsøger at piske energi ind i et sprogligt system, som allerede er ved at falde sammen. Samtidig kan det gakkede forstås som en del af en mere overordnet, kontrær forfatterstrategi.

Daugaard fremhæver, med henvisning til Christine Strandmose Toft, at Hagen i *White Girl* bevidst konstruerer "et bevidst dårligt, usammenhængende og gebrokkent sprog" som et angreb ikke blot på forfatterens eget image, men på det velformede sprog som grundpille i forestillinger om "god litteratur". Dermed kan det gakkede læses som et formmæssigt selvsabotage-greb, hvor energien ligger i at overdrive, deformere og slide normerne i stykker (Daugaard 2019: 55). Ngai det gakkede som kapitalismens performative affekt, en hyperaktiv handlingsæstetik, hvor subjektet må arbejde på at være affektivt underholdende, insisterende, sprudlende – ofte på måder, der afslører udmattelse, desperation eller affektiv fiasko. Det gakkede strutter af markører for anstrengelse: gentagelser, udbrud, rytmisk overdrivelse, sproglige hop og små "aforiske pileskud", som Ngai kalder det med et udtryk fra Nietzsche (Ngai 2021).

Denne hyperaktivitet er tydelig i *White Girl*, hvor sproget igen og igen presser sig op i et register, der både virker muntert, skingert og desperat. Det gælder fx i teksten indledt med henvendelsen "Til den drycleaner" (16), hvor denne overstimulering optræder som en dramatisk modreaktion på en tilsyneladende banal bemærkning. Drycleaneren siger, at hun ikke har "kigge[t] i min vasketøj og vurdere[t] min trusse" (16), men kommentaren udløser en sproglig kaskade af anaforer, eskalerende udsagn og rytmiske udladninger. Jeget svarer ikke blot med indignation, men med en sproglig arbejdsindsats, der hele tiden forsøger at producere mere affekt, mere energi, mere påstand. Sætningerne eksploderer i forestillinger om "rigtig kvinde", "hængebryster", "barnebrud", "den pige bolle onkel" – en affektiv montage, der ikke styres af logik, men af accelererende impuls.

Det er overproduktionen af affekt, der gør passagen gakket snarere end blot vred. Hos Ngai er det gakkede kendetegnet ved anstrengelse, der er alt for synlig, da subjektet arbejder på at være affektivt performende, som om energien hele tiden må pumpes gennem sprogets egen hyperaktivitet. I dette eksempel bliver anstrengelsen tydelig i de rytmiske gentagelser og pseudo-logiske oppositioner – "rigtig kvinde/ikke barn", "de respektere/de spendere" – der får udsigelsen til at fremstå som et desperat forsøg på at holde en identitet kørende, som hele tiden trues af kollaps. Der er noget af det, Ngai, via Nietzsche, kalder "manisk frivolt" over den måde udsigelsen både vil være morsom og alvorsfuld, stærk og skrøbelig, selvsikker og skinger.

Denne type affektivt arbejde træder endnu tydeligere frem i tekststykket, hvor jeget skiftevis truer, trygler og overdriver i et forsøg på at opretholde energien. Når fortælleren spørger: "Du grine, hva? Du ikke tro, jeg mene seriøs? Haha, du rigtig grine, hva?" (14), opstår der en rytmisk og næsten

slapstick-agtig oscillation mellem latter og aggression, hvor sproget arbejder hårdere, end situationen kræver. Det er ikke truslen: "du får den tæv!" (14), men den synlige overkompenserede anstrengelse for at blive taget alvorligt, der gør afsnittet gakket. Jeget fremstår anstrengt farlig, og denne synliggjorte overkompensation er ifølge Ngai zany-affektens grundform: subjektet må performe affektivt overskud for ikke at falde ud af rollen. Denne præstationslogik forstærkes visuelt af værkets materialitet. Maskinskriftens glatte, regelmæssige og helt upåvirkede typografi står i skarp kontrast til sprogets hyperaktive eksplosioner. Hvor skriften er statisk, er udsigelsen i konstant overdrivelse. Maskinens mekaniske ro gør jegets anstrengelse desto mere synlig, da affekten piskes frem mod en form, der i sig selv ingen energi udstråler. Det gakkede fremstår dermed som en performativ overbelastning – sprogets hyperventilation mod maskinens flade puls.

Samtidig optræder en stærkt kropslig dimension af det gakkede. I drycleaner-afsnittets miniaturekoreografi – mænds begær, onklen, brylluppet, firhjulstrækkeren – må jeget konstant mobilisere nye mikrofortællinger for at holde den affektive motor i live. Det er, som om sproget hele tiden må hive en ny figur ind i rummet, nye billeder, nye aforismer. Denne montageagtige acceleration er et klassisk zany-træk, kendetegnet ved et overarbejdende subjekt, der gennem hektisk aktivitet og konstant improvisation forsøger at holde en skrøbelig situation i gang. I den forbindelse opstår der en vigtig forbindelse til det interessante, mens det interessante katalogiserer verden i sammenlignelige enheder og fastholder læseren i en lavintensiv, undersøgende opmærksomhed, drives det gakkede af en modsat affektlogik: ikke en registrering, men udmattelse, ikke sammenligning, men overproduktion. De to kategorier spejler og komplementerer hinanden. Det interessante holder værkets verden i gang som en serie af datapunkter, mens det gakkede forsøger at sprænge disse punkter ved at oversvømme dem med affekt. Jeget pendulerer således mellem at notere verden og at overdøve den. Og i dette spændingsfelt træder *White Girls* affektive palet skarpest frem.

Det gakkede bliver dermed ikke blot en komisk toneart, men en æstetisk og affektiv form for arbejde: sproget må hele tiden performe for at holde subjektet i live. Hagens værk afslører her en dyb affektiv udsathed: et subjekt der ikke hviler, men arbejder, sveder, eskalerer, overkompenserer og falder sammen i sprogets egne rytmer. Det gakkede fungerer som den eksponerede bagside af den hvide piges skrøbelighed og viser, hvordan hvidhed, køn, affekt og senkapitalistisk arbejdslogik

er filtret ind i hinanden på en måde, hvor sproget både er maskinen og det, der hele tiden brænder over i den.

Du forstyrre anden menneske nu

På tværs af værkets materialitet, affektive kategoriseringer af det nuttede, det interessante og det gakkede samt dets tone viser analysen, at *White Girl* iscenesætter hvidhed som en krop og et subjekt, der hele tiden må arbejde på at opretholde sig selv – samtidig med at dette arbejde konstant afsløre sin egen kollaps. Fra den matte, let modtagelige forside, der ikke kan holdes ren, til sprogets hyperventilerende forsøg på at regulere verden, fremstilles hvidhed som en porøs og urolig overflade snarere end en neutral identitet. I denne bevægelse bliver forholdet mellem hvid og sort, mellem privilegium og marginalisering, grundlæggende mudret. De affektive reaktioner, der traditionelt forbindes med den ikke-privilegerede position – udsathed, overeksponering og kropslig sårbarhed – forskydes her ind i den hvide subjektposition. Hvidhed fremstår dermed ikke som et sted for stabil formåen eller uforstyrret overskud, men som en affektiv belastet og skrøbelig position, der konstant må regulere sig selv for ikke at bryde sammen. Som flere læsninger af værket har påpeget, er det netop denne udviskning af ellers faste hierarkier, der gør *White Girl* forstyrrende: værket destabiliserer klare skel mellem overskud og underskud og lader affektive erfaringer cirkulere på tværs af de positioner, der ellers opretholdes som adskilte (Schmidt 2019; Daugaard 2019). Nuttethedens infantilisering, det interessantes katalogiserende blik og det gakkedes overstimulerede sprogmaskine udgør i denne sammenhæng ikke tre adskilte lag, men én samlet affektiv økonomi: et forsøg på at reparere, kontrollere eller overdøve den verden, der hele tiden påvirker subjektet.

Her bliver værkets sidste håndskrevne side afgørende. I den afsluttende henvendelse skrevet med den samme ujævne håndskrift som i begyndelsen, der kollapse både det interessante og det gakkede i et øjeblikks udmattet klarhed: "Jeg ikke den kræfter har til den barnlig pjat" (41). Håndskriften trækker sproget tilbage til kroppen – det sted hvor performativiteten ikke længere kan maskeres som koncept. Og midt i denne sammenbrudte energi står sætningen: "Du forstyrre anden menneske" (41). Det er en sætning, der rammer teksten som et ekko: Hvor jegets udsigelse gennem hele værket fungerer som et forstyrrende og påtrængende indgreb, gennemfører teksten her en afgørende perspektiv vending, da jeget placerer forstyrrelsen hos den anden. Denne inversion er

ikke blot komisk, den afslører hvidhedens affektive grundstruktur. "Forstyrrelse" bliver her et omvendt blik, jeget oplever sig selv som konstant jaget, tilsmudset og invaderet af verden. Andre mennesker, andre kroppe, andre blikke – alt opleves som en invadering, selv når møderne er fuldstændig trivielle. I sætningen "Du forstyrre anden menneske" kan der læses en ideologisk afsløring, hvor jeget hævder sin ret til uforstyrrethed, til renhed og til ikke at være påvirket. Læst på denne måde peger sætningen tilbage på den samme rettighed, der materialiseres i hudskrabningen og i den hvide bogforsides stadigt truede renhed. Sætningen kan i den forstand forstås som en kondenseret formel for værkets kritik – hverken fysisk, social eller affektiv – uden at erfare den krænkelse. Verden bliver her "forstyrrelse", og hvidhedens selvforståelse kan ses som en vedvarende kamp mod blikke, stemmer, kroppe og fortællinger, der ikke lader sig filtrere væk.

Når værket slutter i håndskriften, i sætningen "Du forstyrre anden menneske", refererer det dermed tilbage til begyndelsen: den hvide overflade, der ikke kan holdes ren. Håndskriftens ujævnhed, sprogets udmattelse og den aggressive inversion kan læses således, at hvidhedens renhedsarbejde er dømt til at mislykkes. Jeget kan ikke standse verden, og verden bliver ved med at sætte spor. Og i dette mislykkede forsøg – i den porøse forside, i skrubbende hud, i affektive overkompensationer – ligger værkets mest præcise kritik: hvidhed er ikke en neutral tilstand, men et affektivt arbejde, der hele tiden bryder sammen under sig egen umulighed.

Jungle

Jungle er et af Hagens mest kompromisløse og kontroversielle værker, og allerede i de ledsagende noter på hendes hjemmeside skærpes værkets etiske og æstetiske spænding. Her insisterer Hagen på retten til et jeg, der fremstår umiddelbart racistisk, da litteraturen må kunne rumme affektive forskydninger, der unddrager sig moralsk entydighed (Hagen u.å.). Hun skriver; "Bange mennesker griber efter noget trygt at holde fast i. En tryk krammebamse, en tryk kategorisering, og en tryk kliché" (ibid.). *Jungle* blev, som Marianne Stidsen påpeger, et omdrejningspunkt for en offentlig litteraturdebat, hvor Hagen blev opfordret til at "bekende politisk kulør", som om værket entydigt måtte placeres på en politisk akse. Frontlinjen kan imidlertid snarere forstås som en konflikt mellem det politiske og det eksistentielle – retten til tvetydighed, mørke og ambivalens (Stidsen 2018: 78-79). Det er denne grundtanke, der bærer *Jungle*, altså at litteraturen skal være et rum, hvor det ubehagelige og det usigelige undersøges.

I et interview med Zetland formulerer Simon Pasternak dette: "Litteratur er en modelverden, hvor vi kan sige vilde ting og afprøve vilde ting" (Jessen 2018). Hagens værk skriver sig direkte ind i denne modelverden og udstiller, hvordan grænserne allerede ligger som affektive spændinger i sproget, kroppen og i blikket. Værket er struktureret i kapitler: "Jungle", "Min forfærdelige barndom", "Har opgivet kærligheden", "Sugar Mommy / Sugar Mommy", "Heltedigte" og "Jylland 4ever"³, der ikke danner en lineær udvikling, men optræder som affektive rum, hvor forskellige stemninger og relationelle figurer afprøves. Opbygningen peger dermed på værket som et kredsløb af forskydninger snarere end en sammenhængende fortælling. I følgende analyser koncentrerer jeg mig om kapitel 4 "Sugar Mommy / Sukkermor", da det læses som værkets mest koncentrerede affektive knudepunkt for både nuttethed, det interessante og det gakkede. Her mødes værkets materiale, kroppe og asymmetriske relationer.

Materialitetens jungle

Som fysisk objekt insisterer *Jungle* på en æstetik, der nægter gennemsigthed, forstået som en umiddelbar aflæselighed, hvor form og indhold falder sammen. Forsiden viser en mørk ung mand på en strand, med et kirsebær ved munden; han ser direkte på læseren. Blikket er inviterende. Den pink kasket med teksten "I♥GOLD" insisterer på kitsch og økonomisk symbolik, og titlen *JUNGLE* står i en grøn digitalt håndskreven skrift. Forsiden bliver et visuelt billede på bogens æstetiske logik: en konstrueret virkelighed, der vil virke umiddelbar. Bagsiden forstærker denne logik: et tæt beskåret nærbillede af grønne blade gør "junglen" til en tekstur snarere end et landskab. Zoomeffekten placerer læseren for tæt på til at orientere sig. Bagsiden læses dermed som den position, værket tilbyder, hvor læseren bevæger sig gennem udsnit, ikke overblik.

På bagsidens højre hjørne er der placeret et screendump, der viser en person fra livet og ned, iført store støvler og stående ved siden af en rød stol. At motivet kun viser underkroppen, gør kroppen anonym og fragmenteret, hvor vi kun ser et menneske uden blik, uden ansigt, uden identitet. Denne fragmentering kan læses i forlængelse af Hagens egen poetik, formuleret på hendes hjemmeside, hvor hun skriver, at hun ønsker en litteratur, der må portrættere racistiske, voldelige og afvigende figurer (Hagen u.å.). Hagens projekt er ikke at rense, men at insistere på retten til at vise det afvigende og det ubehagelige. Den fragmenterede underkrop på bagsiden kan

³ Da *Jungle* ikke er pagineret, refereres der i analysen til kapitler og tekststykker fremfor sidetal

dermed læses som en visuel performance af denne æstetiske tilladelse: en krop, der ikke er hel, ikke moralsk poleret, ikke repræsenteret som et ideal, men som et udsnit af det menneskelige. Ligesom Hagens udsagn hævder, at vi må kunne tale om det der ikke passer ind, gør screendumpet det samme i billedform, hvor overfladen bryder med bladets ro og insisterer på det rå og det tilfældige som en del af junglens syntaks.

I venstre hjørne er Lone Nikolajsens kritik trykt direkte på bogens materiale. Teksten fungerer ikke som en ekstern dom, men som endnu et visuelt og affektivt lag. Når Nikolajsen betegner værket som et "dokumentarisk sammensurium", bliver denne dom i sig selv et dokument i sammensuriet, et fragment, der glider ind i bogens kollage af billeder, udsnit og affekter. Som Daugaard påpeger i sin medieøkologiske læsning, betyder dette greb, at *Jungle* forskyder grænsen mellem værk og reception: kritikken er ikke bare noget, der sker efter udgivelsen, men integreres i værkets interface og gør modtagelsen til en del af den kompositoriske logik (Daugaard 2018: 40-41). Dermed synliggøres, at litteraturen ikke cirkulerer rent, men altid indgår i feedbackloops mellem forfatter, kritik, læsevaner – og at vurderingen bliver et materiale på linje med fotos, screendumps og dymostrimler (Daugaard 2018: 40-41). I det øjemed bliver kritikken ikke kun et lag i det samlede materiale, men også et billede på den affektive praksis, som *Jungle* udforsker: det er menneskeligt at reagere og at forsøge at ordne verden gennem domme, også når værket selv opløser enhver mulighed for overblik.

I slutningen af værkets første tekststykke formulerer fortælleren selv, hvad junglen er, og passagen optræder som et indre ekko af den opbygning, bogens materialitet allerede har lagt for dagen:

"Junglen, for mig, det er et helt konkret sted, det er nogle helt konkrete steder – to af dem ligger et varmt sted. Men junglen er også et mentalt sted, hvor jeg ikke skal dele mine oplevelser med nogen eller italesætte mine tanker"

Det er et rum, hvor kun de mest umiddelbare impulser gælder: "Lyst, vrede, forelskelse, sorg og håb". Junglen defineres netop gennem fraværet af "politisk korrekthed og millimeterdemokrati", et rum uden psykologer, uden hensyn og uden moral; et sted hvor "det handler om at overleve", og hvor mennesket reduceres til krop og affekt, til et dyr blandt dyr: palmer, rovdyr, rotter, svampe, blade. Definitionen spejler værkets rodede kollage. Det er et rum uden hierarki, hvor håndskrift,

dymostrimler og ferie billeder får lov til at eksistere side om side uden at blive underlagt én samlet orden. *Jungle* synliggør, hvad overfladerne allerede viser: at *Jungle* kan forstås som en organiseret affektiv økonomi, hvor udsnit, brudstykker og spontane reaktioner danner deres egen logik.

Når bogen åbnes, fortætter denne iscenesættelse med en håndtegnet jungle i sprittusch med palmer, dyr og sol. Et barnligt motiv, der både er nuttet og parodisk. Her opstår en klar resonans til Ngais analyse af nuttethed som en æstetik, der foregiver enkelhed og umiddelbarhed, men i sig selv er en konstruktion. Den håndtegnede jungle fremstår ikke som spontan, men designet som en kitschet ramme omkring et værk, der ellers kredser om race, klasse, krop og begær. Det nuttede fungerer her som en affektiv forskydning, der destabiliserer læserens forventning og forbereder modtageren på værkets mere voldsomme materialer.

Når man bladrer videre, folder bogens indre sig ud som en kollage: fotografier af nøgne sorte mænd, ferie billeder, Messenger-korrespondancer, dickpics, håndskrevne noter, maskinskrift, digitale udklip, dymostrimler og tekststykker skrevet på recepter. Denne blanding af håndskrift, håndtegning og digitale tekst og billedformer kan, i forlængelse af Daugaard, beskrives som en digitalt forankret kompositionsproces, hvor *Jungle* viser illusionen om det immaterielle, interface-frie rum og i stedet synliggør skriftproduktionen som en proces med aflejring, støj og små forvanskninger (Daugaard 2018: 41). Det gør også Ahmeds klæbrighedsbegreb ekstra konkret: affekter klæber sig ikke kun til motiver, men til et interface og restprodukter af skrivning, hvor følelsen fremstår som noget, der allerede har været i omløb og derfor bliver ved med at hænge ved.

Bogens glatte, magasinagtige papir står i kontrast til de rå og tilsyneladende tilfældigt indfangede billeder. Hvor motiverne insisterer på det ufiltrerede – nøgne kroppe, slidte hotelinteriører – indlejres de i en glossy overflade, der associerer til luksus og reklameæstetik. Denne friktion kan læses som en æstetisk forstyrrelse, hvor det intime og det ubehagelige ikke gøres pænere, men får karakter af at være objekter i cirkulation, vendbare billeder i en global billedøkonomi. I stedet for at udligne det rå, så forstærker den glatte overflade oplevelsen af, at vi befinder os i en repræsentationens jungle, hvor alt bliver til overflade. Materialiteten gør det muligt at se, hvordan seksualitet, race og økonomi indgår i et kredsløb af udstilling og forbrug. Her er Daugaards iagttagelse vigtig: hun peger på, at Hagens coffee-table-format nægter at fungere som almindelig og appetitlig livsstilsdistribution. Bøgerne er for grimme til Instagram-logikken og

samtidig fysisk for tunge til den performative læsesituation, hvor konsumtion og distribution glider sammen (Daugaard 2018: 45).

Denne materialeopbygning etablerer altså et visuelt og affektivt miljø, hvor kroppen, blikket og begæret hele tiden forskydes gennem overflader, udsnit og nærbilleder. Denne måde at arrangere kroppe og motiver på gør det muligt at se, hvordan *Jungle* ikke kun arbejder med det rå og det direkte, men også en mere subtil affektiv form, hvor magt, omsorg og udstilling sammenvæves i et tvetydigt register.

En tryk krammebamse

I kapitel fire "Sugar Mommy / Sukkermor"⁴ etableres et affektivt rum, hvor nuttethed fungerer som en central æstetisk og politisk strategi. Værket er ikke blot en samling billeder og tekster om en relation mellem en hvid kvinde og en sort mand; det er et laboratorium for, hvordan nuttethed virker som en blød magtform, der organiserer blikke, kroppe og følelser. Nuttetheden fremstår ikke som en mild modsætning til værkets økonomi, pornografiske billeder og koloniale fantasier, men derimod den affektive teknologi, der gør disse relationer mellem omsorg, begær, økonomisk udveksling og racialiseret magt plausible. Det nuttede i "Sugar Mommy" er dermed ikke noget sekundært, sødt lag, oven på et kritisk indhold, men en strukturerende og manipulerende form, der både dækker over og synliggør de økonomiske og raciale asymmetrier, værket udfolder.

Allerede på titelsiden – "Sugar Mommy" i tykke røde bogstaver ledsaget af to små jordbær med gule prikker – kan relationen placeres i det register, som Ngai beskriver som orienteret mod det diminutive og det underordnede, i en blanding af det kære og det klodsede (Ngai 2021: 90). "Sukkermor" oversætter ikke blot, men infantiliserer relationen yderligere og sammenkobler omsorg og forbrug. Det økonomiske aspekt tydeliggøres i de kollager, hvor dickpics, screendumps og beskeder flettes sammen. På siderne med Messenger-korrespondancer og billeder af hans erigerede penis viser nuttetheden sig i detaljerne: de små thumbs up-ikoner, emojis, kælenavne og den kluntede engelske syntaks: "Can u pay 1200?", "Ok... Thanks boo", "Don't be jealous they r posing but u own me". Sproget har den lave syntaktiske autoritet, Ngai forbinder med pludren og kvidren (Ngai 2021: 139, 155); det er intimt, men magtesløst, og optræder ofte som missede appeller, der – snarere end at etablere et reelt svarende "du" – vender tilbage til afsenderen. Når

⁴ Fremover vil kapitlet "Sugar Mommy / Sukkermor" henvises til som "Sugar Mommy"

han skriver "u own me", er der både et løfte om hengivenhed og en resignation: han vedkender sig sin status som vare, som noget der kan ejes, bruges og udskiftes.

De gentagne dickpics er næsten identitiske: den mørke hånd, der holder om penissen, den samme seng, den samme vinkel forstærker denne fornemmelse af tingsliggørelse. Penissen bliver et stykke legetøj, et stykke kød, der kan sendes igen og igen uden forandring. Overvældelsen består ikke i det enkelte billede, men i gentagelsens træghed, den *stuplimity*, Ngai beskriver som sammensætning af kedsomhed og bedøvelse. I denne gentagelse forsvinder enhver aura af magt; i stedet opstår en næsten nuttet klodsethed, som om han bliver ved med at prøve at vise, hvad han har, uden at det rigtigt lykkes. Han bliver, med Marx' ord, en vare "modstandsløs over for mennesket" (Ngai 2021: 102); en, der både kan beskyttes og udnyttes. Denne tvetydige affekt understøttes direkte af tekststykket, hvor fortælleren beskriver hans stolthed:

"Han er så stolt af sin pik. Vi kan tale om den i timevis, og vi kan se, hvad den kan sammen. Vi behøver ikke noget fjernsyn. [...] Der kan ikke kæles nok for stangen, som må hjælpes lidt op på grund af tyngden"

Sproget miner en form for begejstret pludren, en omsorgsfuld hengivenhed for hans kropsdel, der samtidig infantiliserer den. Det er hverken ren erotik eller ren dominans, men et affektivt mellemrum, hvor nuttetheden: "der kan ikke kæles nok for stangen" gør penissen mærkelig ufarlig, et objekt der skal støttes, hjælpes op, beundres, aes.

Denne forskydning fra potens til klodsethed bliver særlig tydelig i beskrivelsen af, at penissen må "hjælpes lidt op grundet tyngden". Det, der kunne læses som et billede på overdreven maskulin magt, bliver hos Hagen en variant af det, Ngai betragter som den nuttede abnormitet: noget, der er for stort, for tungt, ude af stand til at bære sig selv. Det abnorme bliver ikke truende, men hjælpeløst – og dermed affektivt tilgængeligt. Han er ikke en potent elsker; han er noget, der skal støttes, lidt som en bamse med for stort hoved eller et dyr med lange lemmer. Det maskuline gøres nuttet, fordi det bliver lidt uhåndterbart.

Derudover bliver han sidestillet med et underholdningsapparat, et levende medie, der kan aktiveres efter behov. Fjernsynets funktion – at fylde tiden ud, at skabe passiv nydelse – forskydes direkte over i ham. Han bliver en genstand, man kan tænde for, en form for affektiv og kropslig ressource, der skal vise noget og gøre noget. Det er en tingsliggørelse, som udspringer af nettets

logik: han er en nuttet vare, et objekt der ikke blot skal elskes, men bruges. Ngai beskriver dette som nuttethedens vare-fetich: varen der "leder efter sin mor" og derfor henvender sig til subjektet med en blanding af hjælpeløshed og charme. Og her kan man – som en produktiv analogi – lade Zulegers pointe om Hagens læsestrategi skærpe, hvad nuttetheden gør ved læserpositionen: Zuleger beskriver, hvordan Hagens æstetik "tvinger" læseren til at kigge og dermed gør læseren til en voyeur, der både frastødes og alligevel sniger sig tilbage for at tage "et ekstra kig" (Zuleger 2014: 87). Overført til *Jungle* kan nuttetheden dermed forstås som den bløde mekanisme, der holder blikket fast: jordbær, kirsebær og nuttet typografi gør det sværere at afvise tekst- og billedøkonomien som ren vold, da man fastholdes i en sødme, der fungerer som binding.

At nuttetheden ikke kun knytter sig til billederne, men også til værkets tekstlige materialitet, bliver tydeligt i de håndskrevne serviettekster. Kuglepensskriften, der pryder det tynde og porøse papir, fremstår som en voksen version af barnlige notater: små rettelser, enkelte hjerter og telefonnumre: "Call me 647-286-757-933-8691". Den skrøbelige overflade læses som et overgangsobjekt, ifølge Winnicott: et objekt, der både kan elskes og lemlæstes (Ngai 2021: 142). Man kunne krølle servietten sammen, tørre munden i den, smide den væk. Nuttetheden ligger her i det materielle hierarki: teksten er fysisk underordnet, bogstavelig talt et stykke "tissue". Det, der siges om ulighed, irritation, misundelse og vrede glider dermed ind i en form, hvor det potentielt kan kasseres uden større dramatik.

Set i dette lys er "Sugar Mommy" ikke bare en dokumentation af global sex- og kærlighedsturisme, men en udforskning af, hvordan nuttethed fremstår som en affektiv nøglekategori i senkapitalismens relationer. Den unge mand fremstilles gentagne gange som en vare, der både kan beskyttes og udnyttes. At det her er en mand, og ikke en kvinde, der gøres til genstand for nuttethed og objektivisering, udgør imidlertid ikke et brud med kønnede magtstrukturer, men en affektiv forskydning, hvor feminiserede positioner som sårbarhed, passivitet og omsorgsafhængighed overføres til en racialiseret mandekrop. De små jordbær, den lyserøde kasket, blomsterkransen, læbestiften, servietterne, emojisne er ikke tilfældige dekorative detaljer, men konkrete manifestationer af det Ngai beskriver som nuttethedens bladning af sentimentalitet, sadisme og varefetichisme. De gør ikke volden mindre, men ændrer dens form: fra åben brutalitet til sukkersød omsorg, fra rå udbytning til pleje.

Det er igennem nuttethedens bløde formsprog, at ulighed, racialisering og økonomisk afhængighed transformeres til noget, der føles normalt. Det er denne normaliserende effekt, der gør nuttetheden så potent: den får udbytningen til at se kær ud. Det er denne indsigt, Hagen omsætter til æstetik: at den moderne affektøkonomi sjældent viser sig som ren brutalitet, men oftere som et jordbær i kanten af en side, en lille emoji i bunden af en besked, en blomsterkrans på en bamset krop i solen. Det interessante bliver derfor ikke blot, at nuttetheden skjuler ulighed, men at den strukturerer værkets måde at sanse begær, magt og afhængighed. I det følgende afsnit vil jeg derfor undersøge, hvordan denne nuttede asymmetri gentager sig i andre kapitler, og hvordan *Jungle* som helhed organiserer sig gennem denne affektive form, hvor omsorg og dominans hele tiden væves ind i hinanden.

Et ekstra kig

Hvis nuttetheden i "Sugar Mommy" skaber de asymmetriske relationer, der driver kapitlet frem, er det interessante den æstetiske motor, der forbinder kapitlet med resten af *Jungle*. Det interessante opstår hos Ngai, når en læsning glider fra affektiv respons til refleksiv sammenkobling – når ét kapitel ikke nødvendigvis lader sig forstå i sig selv, men først rigtig træder frem gennem de forbindelser, det skaber til andet materiale (Ngai 2021: 176-179). "Sugar Mommy" er interessant, da kapitlet reorganiserer hele værket: det gør tidligere udsagn og billeder læsbare på nye måder og får dem til at fungere som forstudier til den relation, kapitel tre udfolder. Set gennem Ahmeds affektforståelse kan det interessante ses som en orienterende kraft, hvor følelser opstår mellem kroppe, genstande og tegn og dirigerer relationerne i bestemte retninger før de bliver en genstand for refleksion eller vurdering (Ahmed 2025: 153-154).

I kapitel ét formes strukturen for denne serielle læsning. I tekststykket "Unge mænd" påpeger fortælleren, at hun søger "en modgift, en sødme, en uskyld, lidt naivitet". Før mødet med kapitlet "Sugar Mommy" står udsagnet som en løs bekendelse, men efterfølgende kan det læses som et program. Den unge mand i kapitlet bliver den konkrete udgave af den "modgift", hun efterspørger. En krop og et subjekt, der skal levere sødme og naivitet som modspil til hendes egen "matematiske" bliktræthed. I den forbindelse fremstår titelsidens jordbærtegn som et visuelt anslag af denne længsel. En stiliseret sødme, der rammesætter relationen som noget, der skal indtages, nydes og konsumeres. Og da han senere løfter et kirsebær mod munden, gentages dette motiv på et kropsligt

niveau. Jordbærret og kirsebærret danner tilsammen en lille serie af frugtbilleder, hvor sødmen forskydes fra det grafiske til det fysiske. Det interessante opstår i denne forbindelse, når den kvindelige fortællers ønske pludselig får form som konkrete, næsten nuttede objekter – frugter, der blødgør det asymmetriske forhold, værket udfolder. De kan dermed læses som genstande, som affekten klæber sig til, da gentagelsen mætter jordbærret og kirsebærret med betydning, så de optræder som knudepunkter i værkets følelsesøkonomi (Ahmed 2025: 36).

På samme måde får tekststykket "Jeg kan lide mænd" fra kapitel ét en ny funktion, når det læses via "Sugar Mommy". Den tilsyneladende løse bemærkning om, at man kan "bruge sin dårlige barndom", bliver en nøgle til at forstå, hvorfor kapitel to "Min forfærdelige barndom" indgår i værket. I barndomskapitlet hjælper den fortælleren sin syge mor med at tørre sig, vaske sig – en omsorgsrelation præget af afmagt, afhængighed og et forskudt ansvar. Når dette motiv senere genopstår i "Sugar Mommy", blot med ombyttede roller – nu er det den unge mand, der bliver plejet, styret og vurderet – får læseren en interessant erkendelse – relationen i kapitel tre er ikke noget nyt, men nærmere en gentagelse. Omsorgens asymmetri har en forhistorie. Værket etablerer en struktur, hvor barndommen er et arkiv, som senere relationer aktiverer. På den måde genaktiveres barndommens asymmetrier i "Sugar Mommy", ikke som psykologisk tilbagefald, men som et affektivt arkiv, der organiserer hendes relationer.

Denne serielle spænding er også tydelig i "Sorte mænd", hvor fortælleren beskriver ambivalensen mellem begær og risiko: "Men jeg er også lidt bange for dem, lidt utryg". Før mødet med "Sugar Mommy" omtales ambivalensen som et udsagn – noget teksten siger om verdenen. Efter kapitlet bliver ambivalensen skitseret i praksis, da den udfoldes gennem relationer, kroppe og affektive situationer, som læseren må orientere sig i. Den senere formulering: "Han kunne snitte mig op for en sæk kartofler" er ikke en ny paranoia, men en intensiveret gentagelse af samme affektive grundmønster, hvor lyst og frygt foldes ind i hinanden uden nogensinde at opløses. Ved hjælp af Ahmed kan denne bevægelse læses som frygtens rumlige og kropslige magt, altså en affektiv handling, der producerer afstand mellem kroppe (Ahmed 2025: 113). Frygten skaber ikke blot en følelsesmæssig reaktion, men en orientering, der racialiserer og kategoriserer de andre som potentielle trusler. Hvis scenen derimod læses gennem Ngais grimme følelse, paranoia: en lavintens, fastlåsende affekt, der immobiliserer subjektet i en dvælende opmærksomhed på fare (Ngai 2005: 27). Paranoiaens styrke ligger i dens svaghed, den bliver ikke dramatisk, men udspiller sig som en

træg, vedvarende tilstand, hvor ambivalensen fastholdes. Hvor Ahmed viser frygtens orienterende kraft – hvordan den bevæger kroppen væk fra bestemte kroppe og dermed organiserer social forskel – viser Ngai, hvordan paranoiaens træghed binder subjektet i en affektiv immobilitet. Den ene affekt bevæger, den anden fastholder. I ”Sorte mænd” opstår denne dobbeltlogik, hvor relationen er i bevægelse og fastlåst på samme tid. Det interessante er her genkendelsen, man ser strukturen gentage sig, nu blot mere konkret.

Denne netværkslogik er ikke tilfældig, den er en del af *Jungles* genrehybriditet, som Ngai forbinder med det interessante som æstetisk form. *Jungle* blander erindringsglimt, Messenger korrespondancer, skærbilleder, selfies, poesistykker. Hvert kapitel fremstår som en lille konceptuel enhed, men fungerer samtidig som et modul i en større informationsæstetik – præcis den form for konceptuel hybriditet, Ngai beskriver som karakteristisk for det interessante (Ngai 2021: 194, 229-232). ”Sugar Mommy” er ikke et isoleret narrativ, men et knudepunkt, hvor værkets motiver samles, foldes ud og sendes tilbage i den cirkulation som det samlede værk udgør.

Ingen steder bliver denne informations- og refleksionsstruktur tydeligere end ved, at Lone Nikolajsen afslutter hvert kapitel med en anmeldelse. Disse anmeldelser fungerer ikke som eksterne domme, men som et strukturelt greb, der insisterer på, at kapitlerne skal læses sammen, sammenlignes og vurderes i relation til hinanden. Anmeldelserne skaber denne netværksbevægelse Ngai beskriver som det interessante; ikke ren dom, ikke ren analyse, men en cirkulerende opmærksomhed, der tvinger læseren til at genoverveje og gentænke kapitlerne (Ngai 2021: 203). *Jungle* bliver et værk, der tænker over sig selv.

At lege brugsgenstand

I ”Sugar Mommy” er det gakkede den form, der gør det muligt at se forholdet mellem fortælleren og den unge mand som et kontinuerligt følelses- og servicearbejde. Hvor nuttetheden blødgør den asymmetriske relation, viser det gakkede, hvordan denne sødme hele tiden skal produceres gennem handling og præstation. Fortælleren er ikke bare en hvid kvinde på ferie, men en hyperaktiv figur, der konstant plejer, kompenserer, fantaserer og underholder – præcis den slags elastiske subjekt, Ngai forbinder med det gakkede (Ngai 2021: 274).

Allerede i beskrivelsen af kæresten markeres denne blanding:

"Min unge kæreste er et lille barn, der spises af, lægges til brystet, mættes for at han kan sove rigtigt med åben trutmund og sitrende fingre. [...] Min unge kæreste skal suttes godt af, han skal tømmes for dagens væske og stressende oplevelser. Nu kan han sove."

Omsorgen er ekstremt konkret: han skal "spises af", "lægges til brystet", "tømmes". Fortælleren lyder som en travl mor efter en hård dag; en, der skal have barnet igennem alle dagens rutiner, før der endelig kan falde ro på. Men samtidig er situationen gennemseksualiseret. Det er dette dobbeltblik, Ngai beskriver som den gakkethed, hvor omsorgsarbejde og performance smelter sammen, og subjektet arbejder på flere affektive fronter på én gang (Ngai 2021: 279-283). Det gakkede ligger ikke kun i motivet, men i tempoet. Teksten remser, intensiverer og overproducerer handlinger, så fortælleren fremstår som én, der hele tiden gør lidt for meget. Der opstår imidlertid et affektivt ubehag, der kiler sig ind mellem omsorgsmetaforikken og den seksuelle praksis. Når han fremstilles som et spædbarn med "åben mund og sitrende fingre" og som en mand, der skal "suttes godt af", udsættes læseren for en affektiv kortslutning: moderlig pleje og erotisk service smelter sammen på en måde, der både fascinerer og frastøder. Affekterne klistrer sig til begge figurer samtidig, så læseren konstant cirkulerer mellem ømhed og væmmelse (Ahmed 2025: 36-37).

Denne gakkede overaktivitet fortsætter i teksten, hvor hun reflekterer over, hvor forbudt det føles at være "brugsgenstand" for en tidligere slave:

"Der er det med, at det føles så forbudt at lade sig tingsliggøre og lege brugsgenstand for en tidligere slave og bare ligge der på madrassen og tage imod præcis som jeg, og de andre ondskabsfulde ludere, har fortjent. Nu er det vores tur til at give pizza og ture til Disneyland".

På overfladen er det en fantasi om passiv nydelse – "bare ligge der" – men sproget afslører et vildt aktivitetsniveau: de "leger", "tager imod", "giver pizza og ture til Disneyland". Der er et ironisk, næsten slapstickpræget overdrivelse i at oversætte et kolonialt skyldforhold til forlystelsespark og fastfood. Her bliver det gakkede en måde at håndtere den historiske tyngde på: ved at drive den ud i en koreograferet leg, hvor alle roller er overdrevet bevidste.

Det er også her Ahmeds affektbegreb bliver centralt. Den historiske skyld – "tidligere slave" – optræder som et klæbrigt tegn: bestemte følelser har over tid knyttet sig til koloniale figurer – traditionelt den hvide mand og den sorte kvinde – men her forskydes og genaktiveres relationen

mellem den hvide kvinde og den sorte mand (Ahmed 2025: 53-54). Denne forskydning er analytisk relevant, da den viser, at affekter ikke er bundet til bestemte kroppe, men til historisk producerede magtrelationer, som kan genaktiveres i nye konstellationer. Som Ahmed viser, klæber affekter sig til figurer snarere end individer; de følger ikke køn eller race som essens, men de strukturer, hvori kroppe orienteres og læses. Når den klassiske koloniale figur – den hvide mand og den sorte kvinde – her forskydes til relationen mellem en hvid kvinde og en sort mand, er det ikke en ophævelse af magt, men en affektiv artikulation. Skyld, fryd og frygt overlever figuren, men skifter bærer, hvilket gør det muligt for værket at undersøge, hvordan koloniale affekter fortsat cirkulerer i senkapitalistiske relationer under nye, tilsyneladende omvendte former. Når fortælleren taler om, at det nu "er vores tur", aktiveres denne affektive økonomi. Følelsen er både bevægelse og binding, da hun føler sig tiltrukket af scenariet, men fastholdes i en skyldposition, hun ikke kan træde ud af. Det gakkede bliver en måde at holde denne spænding ud på, uden at den forløses moralsk.

I et andet tekststykke beskriver hun hans økonomiske situation gennem en kaskade af billeder, der igen får forholdet til at ligne en arbejdsplads:

"Pengene, the money, har ingen betydning for ham, men han har en sart ryg [...], når han har sovet i en god seng med en god madras. Gode senge med gode madrasser hænger ikke på træerne og derfor skal man bruge a little money, ligesom man med fordel kan spend a little money på en bil, så man slipper for den offentlige transport"

Her etableres et helt mini-økonomisk system, da han har "sart ryg", skal have "en god seng med en god madras", og der skal være "a little money". Pengene har "ingen betydning", man alt i beskrivelsen handler om, hvordan de kan skaffes og omsættes. Teksten miner den gakkede projekttænkning, Ngai forbinder med senkapitalismens subjekt, hvor hver følelsesmæssig situation oversættes til logistik, investering og optimering (Ngai 2021: 292-293).

Det gakkede viser sig også i måden, hun iagttager ham på i konkrete scener. I tekststykket, hvor han går rundt på græsplænen, lyder det: "Han går rundt på græsplænen og leder efter nedfaldne frugter [...] Nu ligner han en af mændene fra voldsfilmene". Scenen er slapstickagtig: en tung mand, der går og roder i græsset, piller vrider, kigger. Blikket skifter fra noget hjemligt og næsten idyllisk til en pludselig association til "mændene fra voldsfilmene". Det gakkede ligger i overgangen: fra nuttet, småklodset mand, der samler frugt, til en potentiel voldelig figur. Ngais pointer om, at

gakkethed ofte indebærer en overfleksibel figur, der hele tiden glider mellem roller – arbejder, elsker, trussel, barn – træder tydeligt frem her.

Samtidig sker der et rolleskift. Hvor det hidtil har været fortælleren, der bar relationens gakkede adfærd gennem omsorg og hyperaktivitet, overtager manden kortvarigt denne rolle. Han fremstår som en krop i uafbrudt bevægelse, en figur uden hvile i én identitet. At han pludselig fremstår aggressiv og uforudsigelig peger på, hvordan gakkethed hos Ngai ikke er bundet til én position, men cirkulerer som et æstetisk pres i relationen. Det afslører samtidig, hvor skrøbelig fortællerens egen position er. Hun er ikke den eneste, der performer relationen, han glider ind i samme hyperaktive affektøkonomi, hvor subjektet konstant må improvisere og tilpasse sig for at opretholde intimitet, økonomi og begær. Det gakkede bliver dermed et bevægeligt arbejde mellem dem, ikke et fikseret træk hos den ene part.

Samlet kan det gakkede i "Sugar Mommy" derfor forstås som en æstetisk figur for den måde, hvorpå subjektet sættes i arbejde som bærer og formidler af relationelle og affektive dynamikker. Fortælleren er konstant i gang: hun plejer, betaler, fantaserer, organiserer, bekymrer sig, performer. Hendes energi er både komisk og anstrengt, både frivillig og tvangspræget. Ahmeds begreber gør tydeligt, at dette ikke blot er en personlig historie, men en politisk affektøkonomi, hvor kærlighed, skyld og begær orienterer kroppe i bestemte mønstre og klæber sig til race og klasse. Det gakkede bliver dermed ikke bare en tone, men en diagnose, hvor "Sugar Mommy" viser, hvordan det at være sugar mommy – og sugar boy – er en form for arbejde, hvor både krop og følelse sættes i cirkulation.

All inclusive

Gennem disse læsninger bliver det tydeligt at *Jungle* ikke er geografi, men syntaks: et sprog, der snor sig, hæfter sig fast i kviste af gentagelser, falder ned, rejser sig, fniser, hvæser. Værket etablerer en affektiv infrastruktur, hvor de æstetiske kategorier ikke er tre adskilte registre, men tre måder at administrere den samme ulighed på. Fra den glossy magasinflades glathed til serviettens porøse skrøbelighed og dymostrimlernes plast bindes race, begær og økonomi til konkrete materialer, der selv begynder at tale, klistre og vibrere. Jordbær, emojis, blomsterkrans og "I ♥ GOLD"-kasketter fungerer som små affektive noder, hvor sentimentalitet, sadisme og varefetichisme samler sig. *Jungles* syntaks er netop dette kredsløb

af overflader og affekter, hvor omsorg, udbytning og begær glider ind i hinanden, uden at nogen af dem får lov til at falde helt til ro.

Når Hagen insisterer på retten til det "racistiske jeg", er det ikke for at udstille en personlig defekt, men for at vise, hvordan jeget allerede er formet af denne syntaks af turistøkonomier, barndomsarkiver, stereotype billeder og klæbrige affekter, der orienterer kroppe mod bestemte former for begær og frygt. *Jungle* indsætter læseren i et kredsløb som medforbruger – den, der bladrer, vurderer, fniser, væmmes, organiserer. Det er derfor, værket træder frem som en all inclusive økonomi, hvor intet holdes udenfor: ikke skyldens brusen, ikke begærets sødme, ikke det gakkede overskud, ikke den koloniale histories vedholdende efterklang.

I sidste ende er *Jungle* ikke et sted, men en tilstand, ikke et landskab, men et arbejde. En syntaks, der kræver noget af kroppen, blikket, sproget. Og værkets mest præcise kritik ligger måske her: at det ikke tilbyder distance, men indsætter subjektet i en affektiv involvering. Fortælleren kan ikke slippe junglen, fordi junglen er den form, verden allerede har antaget – et sprogligt og affektivt økosystem, hvor alt hæfter sig fast i noget andet. All inclusive.

Korrekthedsbiblen

Korrekthedsbiblen indskrives sig som et af Hagens mest eksplicite samtidskritiske værker, ikke mindst gennem sin materialitet. Denne læsning ligger tæt op ad Daugaards analyse, hvor *Korrekthedsbiblen* beskrives som "et utvetydigt ætsende angreb på samtidens korrektighedskultur og dyrkelse af offerfiguren" (Daugaard 2019: 29). Hun fremhæver samtidig, at værkets kritiske potentiale ikke primært er bundet til indholdet alene, men er uløseligt forbundet med bogens form, da formaningerne er skrevet med "gammeldags skolemesterskråskrift på småternetpapir" (ibid.: 29). Som Det Danske Akademi bemærker, ligner bogen et "knastørt lektiehæfte" – en streng manual, hvor korrektighedens logik er indlejret allerede i bogens ydre (Det Danske Akademi 2019). Denne stringens står i skarp kontrast til *Jungle* og forstærker den satire og sarkasme, Michelle From Hoxer fra DR beskriver som værkets drivkraft (From Hoxer 2019).

Læst gennem Ngais tre æstetiske kategorier – det nuttede, det interessante og det gakkede – bliver det tydeligt, at *Korrekthedsbiblen* ikke blot tematiserer korrektighed, men imiterer dens form for at lade den bryde sammen indefra. Med Ahmeds og Ngais affektteori, kan værkets stemning beskrives som gennemsyret af små irritationer, skamspændinger, skyld og ubehag – affekter, der

simrer under den pæne overflade og gør manualens sprog porøst. For at forstå denne bevægelse må man begynde med selve bogen fysiske fremtoning. Materialiteten er ikke blot en ramme, men en del af værkets argument: Det er i mødet med det tørre lektiehæfteformat, den stramme typografi og den manuelle struktur, at værkets kritik af korrekthedssystemer først bliver synlig. Denne tilgang kan metodisk forankres i Louise Mønsters beskrivelse af en tendens i nyere litteratur, hvor bogmediet ikke længere fremstår som et gennemsligt mellemlid, men hvor ”bogens materielle side i stadigt højere grad inddrages [...] i betydningsproduktionen” (Mønster 2017: 72). Set i dette perspektiv bliver det analytisk legitimt at læse *Korrekthedsbiblens* papir, skrift og opsætning som betydningsbærende niveauer på linje med tekstens sproglige udsagn. Derfor tager jeg i det følgende afsæt i en analyse af *Korrekthedsbiblens* materialitet og dens betydning for værkets affektive og æstetiske logik.

Sådan ser korrekthed ud

Korrekthedsbiblen etablerer en æstetik, der udøver korrekthedens logik. Bogen ligner et lektiehæfte: ternet papir, skråskrift med blå kuglepen, en forside hvor titlen er skrevet i kors – som var korrekthed ikke en debat, men et pensum. Denne skoleæstetik fungerer, som Daugaard formulerer det, som et billede på disciplin og afretning, hvor individet formes gennem korrekthedens gentagelser (Daugaard 2019: 38). Det er en materialitet, der lover orden, og derfor bliver det den perfekte scene for sammenbruddet. *Korrekthedsbiblen* iscenesætter ”bible” som format frem for dogme: ikke sandheden som indhold, men sandheden som struktur, som en visuel og taktil autoritet, der på forhånd positionerer læseren som nogen, der skal lære at gøre det rigtige.

Det ternede papir er her mere end baggrund, det er en norm, der lyser gennem teksten. Hver side er opdelt i småfelter, der indrammer skriften, og antyder et ideal om korrekt placering, korrekt form og korrekt proportion. På den måde fungerer ternene som en synliggørelse af det, Ahmed beskriver som affektens orientering, hvor følelser og normer ikke nødvendigvis er private og indre tilstande, som kræfter der opstår mellem kroppe, genstande og tegn, og som retter os mod bestemte måder at være i verden på. Ternene orienterer hånden og blikket mod en bestemt idé om orden. Man mærker næsten en kropslig hukommelse: den skolede anspændthed, hvor noget så banalt som bogstavernes placering bliver et spørgsmål om rigtighed.

Det er præcis den erfaring, Hagen selv fremskriver på sin hjemmeside, når hun beskriver ternet papir som et "helvede" fra skoletiden. Den "neurotiske og absurde opgave" at tæmme skriften, så den passer ind i firkanterne, og den følelse, der "forplanter sig i en og gør en villig til at acceptere, at tingene skal være på denne her særlige måde for at være rigtige" (Hagen u.å.). Her bliver materialiteten direkte forbundet med en affektiv socialisering, hvor disciplinen ikke kun er et ydre pres, men noget der sætter sig i kroppen som selvregulering. Ternene bliver et materielt billede på korrekthed som internaliseret form: du retter dig selv, før nogen når at rette dig.

Skråskriften forstærker denne oplevelse. Den fremstår gammeldags, næsten sippet: en pæn hånd, der gerne vil være ordentlig, men hvis pænhed også virker neurotisk. Hagen beskriver selv, at hun ønskede at stemmen primært opleves som "en ældre, neurotisk, snerpet mand eller kvinde" (ibid.). Dermed bliver skrifttypen en form for persona – men ikke i psykologisk forstand. Snarere bliver den det, Ngai kalder tone: værkets organiserende affektive disposition, dets overordnede holdning til verden og til læseren. Skråskriften taler ikke bare, den retter læseren ind i et bestemt stemningsleje, og dermed en blanding af korrekthed og overvågning.

Denne regulerende logik intensiveres gennem værkets serielle variationer i skrift og papir. De mange skift – fra håndskrift på ternet papir til maskinskrift uden tern og tilbage igen i forskellige materialer og farver – skaber en rytme, der holder læseren i en vedvarende opmærksomhed. Som følge heraf fremstår materialiteten som en affektiv montage, hvor hvert formatskift også forskyder tekstens stemning og autorit: fra det håndskrevnes kropslige normativitet til det maskinskrevnes institutionelle glathed. I disse skift opstår små refleksive impulser, som producerer en læseposition præget af vedvarende opmærksomhed snarere end stabil indlevelse. Som Daugaard påpeger, kan den trykte bog ikke længere betragtes som et "uskyldigt og naturligt interface for en litteraturtilegnelse", men griber i stigende grad forstyrrende ind i læsningen og aktiverer læserens opmærksomhed på en kropslig og affektiv måde (Daugaard 2019: 46-47).

I forlængelse heraf kan *Korrekthedsbiblens* skift mellem håndskrift og maskinskrift læses som bevidste forstyrrelser af læseakten, hvor korrekthedens regulerende stemmer hele tiden ændrer karakter og dermed forhindrer stabil indlevelse. På dette tidspunkt bliver det imidlertid tydeligt at reguleringen ikke kan opretholdes: i takt med at korrekthedens form hele tiden må justeres og gentages, begynder systemet at fremstå overaktivt og anspændt, som om teksten konstant forsøger at finde den rigtige stemme at disciplinere med. Her opstår en form for komik, ikke som befriende

latter, men som erkendelsen af et system, der arbejder for hårdt. De steder, hvor skriften glider ind over marginstregen, gør sammenbruddet synligt: hæftet kan ikke længere opretholde sin egen korrekthed. Denne materielle "fejl" kan læses gennem Ahmed, da affekter sætter sig på overflader – de akkumulerer som spor og orienteringer. Marginlinjen, den lodrette streg, der normalt markerer hvor man ikke går ind, bliver en grænse, der bærer affektiv værdi: den føles forbudt. Når skriften krydser den, opstår ikke bare en visuel afvigelse, men en affektiv hændelse: en lille skam, en lille irritation, en lille uro. Sådanne mikrobrydninger gør værkets affektive økonomi synlig: korrekthed er en valuta af små sanktioner og små belønninger, der binder og adskiller, orienterer og ekskluderer.

Det er også her Hagens egen idé om værket som "beholder for tidens stemme" bliver analytisk central (Hagen u.å.). Hun skriver, at bogen rummer forskellige håndskrifter og computerskrifter, fordi hun ønsker, at den opleves som et "kor af stemmer (tidens stemme)" (ibid.). Materialiteten bliver dermed en form for social akustik: en serie af stemmer, der tilsammen producerer en kollektiv tone. Her bliver materialitetens flerstemmighed et billede på affektens kollektive organisering, hvor fællesskaber ikke opstår før følelsen, men tager form gennem affektive tilknytninger og aftryk. Koret er ikke bare en metafor, men en politisk affektstruktur.

Materialiteten i *Korrekthedsbiblen* etablerer en affektiv struktur, der allerede indeholder værkets kritik. Den viser, hvordan korrekthed ikke blot er holdninger, men formater, ikke blot sprog, men skriveøvelser, ikke blot debat, men kropsliggjorte orienteringer mod det rigtige og væk fra det forkerte. Ved at vælge hæftet som form gør Hagen korrekthed til noget, der kan mærkes som en taktil visuel disciplin. Og ved at lade formatet skride lader Hagen korrekthedens sammenbrud opstå indefra i form af en sprække i den pæne og ordentlige overflade. Når materialiteten allerede har sat læseren i en position mellem elev, medløber og potentiel afviger, bliver den et nødvendigt afsæt for den videre, mere tekstnære analyse. I det følgende bevæger jeg mig derfor fra bogens fysiske krop og undersøger, hvordan denne disciplinerende form forplanter sig i værkets stemmer: i nuttethedens omsorgsfulde dominans, i det interessante serielle opmærksomhedsmaskine, og i det gakkedes rastløse performativitet.

Venligst gør Dem lille

Korrekthedsbiblen udøver sin kritik af korrekthedskultur ved at gøre korrekthed til noget, man ikke bare forstår, men mærker som form, rytme og kropslig disciplin. Materialitet indretter læseren i en position, hvor kroppen allerede ved, hvordan den skal opføre sig: ternene orienterer hånden og blikket mod korrekt placering, og den pæne skråskrift signalerer, at noget kan være rigtigt eller forkert. Det er den kropslige hukommelse, værket udnytter, når værket indleder med den ubegrundede imperativ: "Skam Dem" (Hagen 2017: 5)⁵. Skammen kan ikke blot læses som reaktion på en handling, men som grundvilkår for relationen mellem tekst og læser. Denne forståelse af skam som vedvarende reguleringsaffekt kan styrkes gennem Stein Larsens læsning af Ngai, hvor skammen ikke fungerer som dramatisk vendepunkt, men som en lavintens affekt, der holder subjektet i konstant selvmonitorering (Stein Larsen 2021: 70). I *Korrekthedsbiblen* bliver skammen dermed ikke en konsekvens af forkerthed, men et affektivt beredskab, som læseren forventes at indtage allerede før handlingen.

Med Ahmed kan skam forstås som en orienterende bevægelse, hvor subjektet vender sig mod sig selv gennem et internaliseret normativt blik (Ahmed 2025: 181-182). Skammen får ikke læseren til at handle anderledes i første omgang, men til at se sig selv som potentiel overtræder. Dermed etableres korrekthed som en affektiv infrastruktur: man retter sig selv, før nogen når at rette én. Denne mekanik gentages og forstærkes gennem værkets henvendelsesform, hvor tiltalen konsekvent er formel og distanceret – "De" – men samtidig reducerende: "Lille De" (78, 88). Kombinationen af respektfuld afstand og infantiliserende diminutiv skaber en affektiv knude, hvor omsorg og nedladende kontrol virker samtidig.

Denne affektive mekanik konkretiseres senere i værket i den eksplicite spejlszene: "Se Dem i spejlet. Et sørgeligt lille Havemenneske er hvad Deres Øjne vil finde" (163). Hvor "Skam dem" (5) etablerer skammen som grundvilkår, gør spejlsenen skammen synlig og kropslig. Skammen er ikke længere blot et moralsk udsagn, men en instruktion i selvblink. Læseren beordres til at tage dommen på sig som syn og se sin egen lille-position som et faktum snarere end en fortolkning. Dermed orienteres subjektet og overtager normens blik og gør det til sit eget (Ahmed 2025: 181-182). Spejlet fungerer her ikke som rum for selvindsigt, men som et regulerende apparat, der fastholder læseren i korrekthedens hierarki. En beslægtet affektiv struktur findes i *White Girl*, hvor spejlet ligeledes

⁵ Alle efterfølgende henvisninger til *Korrekthedsbiblen* er alene angivet ved sidetal

læses som et sted, hvor subjektet ser sig selv ude fra gennem et normativt blik. Spejlet i *Korrekthedsbiblen* er generaliserende og beordrende, og her reduceres subjektet til noget ”sørgeligt lille”, og skammen forbindes direkte med reduceringen – en bevægelse, der peger frem mod værkets gennemgående nuttede reguleringslogik.

Her bliver Ngais begreb om det nuttede analytisk centralt. Nuttethed er ikke bare sødme, men en æstetik, der gør sit objekt lille og sårbart – altid præget af en magtasymmetri mellem den, der ser, og den, der ses (Ngai 2021: 16-18). *Korrekthedsbiblen* udnytter denne asymmetri dobbelt: den gør først verden fuld af små sårbare figurer – dyr, børn, insekter, svage kroppe – og den gør dernæst læseren lille gennem tiltaleform: ”Lille De” (78, 88). ”De” er formelt og pænt; ”lille” er infantiliserende. Kombinationen skaber en affektiv knude, hvor respekt og nedladende omsorg virker samtidig. Læseren sættes i en position, hvor man både forventes at være en ansvarlig voksen – forstå reglerne, tag hensyn og samtidig behandles som et barn – du kan ikke finde ud af det selv, du må korrigeres. Her bliver det nuttede ikke et tema, men en tiltaleteknik.

Denne asymmetri bliver særlig tydelig i de passager, hvor teksten først placerer læseren over et sårbart objekt for derefter at vende hierarkiet. I passagen om ost og mus spørges der: ”Spiser De Ost? Javel, så der er Musens Størrelse, der gør, at De ikke under den en Godbid? Må man spørge, hvor stor De selv er?” (109). Musen etableres først som klassisk nuttet figur – lille, uskyldig, værdig til omsorg – og læseren placeres implicit som den større, privilegerede. Men spørgsmålet vender straks skalaen, da læseren gøres lille og målelig. Denne hurtige affektive inversion demonstrerer nuttethedens magt, hvor der altid findes nogen, der er mindre – men også altid en instans, der kan gøre dig mindre.

En beslægtet strategi kan fremlæses i kanariefuglepassagen, hvor sproglig korrekthed kobles til affektiv miniaturisering: ”Venligst omtal Kanariefuglen som ’lille gul Fugl’, idet ’kanarie’ kan virke eksotiserende” (28). Her reduceres fuglen til farve og størrelse, og selve navnet gøres til et moralsk problem. På den efterfølgende side intensiveres dette: ”Brugen af ordet Kanariefugl er at fastholde den lille gule Fugl i en altmodisch Kliché, som fører til Stereotypisering” (29). Læseren instrueres ikke blot i korrekt betegnelse, men i at forstå sin egen sprogbrug som potentiel skade. Med Ahmed kan dette læses som et eksempel på affektens klæbrighed: negative affekter klæbes gentagne gange på bestemte ord, så sproget selv bliver et risikofelt, der kræver konstant selvmonitorering (Ahmed 2025: 53). Det er karakteristisk, at korrektheden her opererer i et mulighedsmodus, der kan virke

eksotiserende, og kan føre til stereotypisering. Åbenhed gør reguleringen effektiv, da den aldrig kan afsluttes. Læseren må hele tiden overveje, om der er noget, man ikke har set, noget, man burde have tænkt på. Nuttetheden "lille gul" fungerer som den bløde overflade, der for denne uendelige kontrol til at fremstå som omsorg snarere end magt.

Senere i værket udvides den affektive logik fra moral til psyke: "Har De været i Had-sund? Hvad med Had-sten og Had-erup? Ser De et mønster? De er ved at eksplodere af indre Aggressioner" (95). Her bliver korrekthedens magt ikke længere et spørgsmål om, hvad man gør, men om hvem man er. Stednavne læses som tegn på en indre tilstand, og teksten etablerer en form for affektiv overdiagnosticering, hvor alt kan gøres symptomatisk. Tonen er tilsyneladende hjælpsom: "Ser De et mønster?", som var der tale om terapeutisk omsorg. Denne affektive blidhed gør passagen effektiv, da erkendelsen på forhånd er skrevet: læseren er aggressiv, destruktiv, sadistisk. Med Ahmed kan dette forstås som affektens klæbrighed, hvor had klæber sig til ord og steder og dermed ikke blot afslører, men producerer de subjekter, det peger på (Ahmed 2025: 100). Samtidig kan den påstående aggression, teksten diagnosticerer som indre og patologisk, kan forstås som et affektivt overskud, der opstår, når subjektet konstant reduceres og gøres til genstand for korrektion. Aggressionen er således noget korrekthedens reguleringsform er med til at frembringe og derefter patologisere.

Samlet set optræder det nuttede i Korrekthedsbiblen som korrekthedens mest effektive reguleringsform. Gennem diminutiv tiltale, sårbare figurer og omsorgsfuld tone lærer læseren at se sig selv som lille, målelig og konstant potentiel forkert. Korrektheden virker ikke gennem forbud, men gennem vedvarende affektiv nedskalering, hvor skam internaliseres som selvdisciplin. Men fordi denne mekanik udfoldes så konsekvent og synligt, begynder den også at afsløre sig selv som system, hvor nuttetheden reducerer læseren, skaber gentagelsen af disse greb en anden affektiv erfaring: opmærksomhed. Det er denne forskydning – fra at være genstand for regulering til at registrere dens mønstre – at værket bevæger sig fra det nuttede mod det interessante.

Venligst læg mærke til mønsteret

I Korrekthedsbiblen er korrekthed ikke blot en tematik, men en gennemgående affektiv praksis, der formes gennem værkets materialitet og henvendelsesform. De håndskrevne passager på ternet papir, de skiftende kuglepenne og den, til tider, fragmenterende opsætning giver teksten en

stemme, der på én gang er intim og upersonlig. Den ligner et privat notat, men opfører sig som et regelsæt; den er kropsnær, men uden fortrolighed. Denne æstetiske ambivalens placerer teksten i et mellemrum, hvor læseren konstant må vurdere, om der er tale om alvor, leg eller satire. Dette mellemrum aktiverer det, som Ngai betegner som det interessante: en lav intensiv, kognitiv tilstand, hvor læseren fastholdes i refleksion, sammenligning og vurdering frem for følelsesmæssig forløsning (Ngai 2021: 192-197).

Denne affektive struktur bliver særlig tydelig i de metarefleksive passager, hvor værket tematiserer æstetisk form, læsning og kompetence. Det retoriske spørgsmål: "Hvordan ville De have det, hvis en Kalligraf forfattede smukke breve til sine Bekendte, mens De krampagtigt forsøgte at tøjle Deres uæstetiske Kragetæer?" (190) iscenesætter skriften som et hierarkisk felt. Kalligrafen repræsenterer et ideal om kontrol, overskud og kulturel kapital, mens "kragetæerne" markerer det kropslige og det udisciplinerede – en skrift, der afslører manglende æstetisk beherskelse. At forsøget på kontrol beskrives som "krampagtigt", forankrer æstetikken i kroppen og gør utilstrækkeligheden affektiv snarere end intellektuel. Set i lyset af værkets egen materialitet fremstår passagen som selvrefleksiv: *Korrekthedsbiblen* mimer bevidst den ujævne, uperfekte skrift og insisterer på at lade formens lavstatus blive synlig. Dermed gøres materialiteten til en del af korrekthedens affektive økonomi, hvor også æstetisk udtryk bliver genstand for moralsk vurdering.

Denne selvmonitorering udvides i det retoriske spørgsmål: "Hvordan ville De have det, hvis De ikke agtede konceptuel Litteratur, men man tvang Dem til at læse hundrede vis af Sider?" (192). Her fremstilles konceptlitteraturen ikke som et frivilligt valg, men som en æstetisk praksis, man kan blive underlagt. Læseoplevelsen beskrives ikke gennem nydelse eller identifikation, men gennem varighed, gentagelse og udmattelse. Dermed peger værket direkte på det interessante som æstetisk modus: en form, der fastholder opmærksomheden gennem idé og system snarere end intens sanselighed. Læseren læser videre, ikke fordi teksten er behagelig, men fordi den kræver at blive forstået. Refleksionen bliver her ikke et valg, men en pligt – en affektiv disciplinering, der fastholder subjektet i konstant vurdering.

Denne disciplinering kulminerer i spørgsmålet: "Hvordan ville De have det, hvis De ikke kunne huske, hvad De læste?" (195). Her rettes korrekthedens blik mod selve læserrollen og den kognitive kapacitet, der kræves for at opretholde refleksion. Hukommelsessvigtet fremstilles som en potentiel skamfuld erfaring, hvor manglende opmærksomhed bliver tegn på utilstrækkelighed. Det kan i

denne sammenhæng være afgørende, at de to første spørgsmål i serien optræder i værkets maskinelle skrift, mens det retoriske spørgsmål om hukommelse er skrevet i håndskrift på ternet papir og endda overskrider marginen. Denne formelle forskel markerer et skift i det affektive register. Hvor de maskinelle passager understøtter en kølig, reflektiv disciplinering, materialiserer håndskriften et affektivt sammenbrud. At sætningen ikke kan holdes inden for marginen, kan læses som en visuel og kropslig metafor for den overstimulering, teksten tematiserer: opmærksomheden kan ikke længere kontrolleres, hverken kognitivt eller formelt. Materialiteten gør det, teksten siger, og lader læserens potentielle skam over manglende fastholdelse af mening blive spejlet i skriftens manglende evne til at holde sig inde for rammerne.

På tværs af værket optræder skam som den affekt, der binder disse erfaringer sammen. Skammen optræder ikke som en reaktion på et konkret fejltrin, men som en anticiperende og cirkulerende affekt, der konstant vender subjektet eller læseren mod sig selv. Med Ahmed kan denne bevægelse forstås som skammens orienterende funktion: en affekt, der regulerer adfærd ved at gøre kroppen selvbevidst og selvovervågende (Ahmed 2025: 181-186). Skammen klæber sig i værket til stort set alle former for praksis – at tale, spise, mene, læse, skrive – og producerer et affektivt fællesskab baseret på risikoen for at være forkert. Skammen opstår ikke efter overtrædelsen, men forud for handlingen som en konstant mulighed, der holder subjektet eller læseren i et reflektivt beredskab.

Det interessante fungerer som den æstetiske form, hvori denne skam kan opretholdes uden at eksplodere. Den lavintense refleksion, den vedvarende vurdering og den manglende forløsning holder korrekthedens system kørende. Men netop denne affektive struktur baserer sig på gentagelse, kvantitet og vedvarende opmærksomhed, producerer den samtidig overbelastning. Her bliver grænserne mellem det interessante og det gakkede vanskelig at fastholde som en klar skillelinje. Når refleksionen overproduceres, begynder den at antage træk af affektiv overaktivitet: rastløshed, tvang og affektiv overproduktion. Det interessante tipper ikke brat over i det gakkede, men glider gradvist ind i det. *Korrekthedsbiblen* udnytter denne overgangszone, hvor kølig refleksion og affektiv overophedning sameksisterer. I dette skred mister korrekthedens system sin stabilitet og begynder at lække i sin egen materialitet – og det er her, værket bevæger sig fra det interessante mod det gakkede.

Venligst overpræstér

Med Ngai kan det gakkede beskrives som en æstetik, der ikke primært tænker og forbinder, men handler, præsterer og optræder, og på særlig tydelig måde indfanger samtidens sammenfletning af leg, arbejde og selvfremstilling. Det er en energi præget af overaktivitet, hvor handlingens pres i sig selv bliver følelsesladet, og hvor den komiske tone blandes med udmattelse (Ngai 2021: 210-213). *Korrekthedsbiblen* er formet som en sådan handlingsæstetik, da den taler til læseren i et register, hvor korrekthed bliver et krav om synlig aktivitet – at reagere, rette ind, tage hensyn, omformulere – og hvor subjektets eller læserens moralske værdi måles i dets evne til konstant at tilpasse sig.

Det ses allerede i de tidlige sprogregulerende passager, hvor en tilsyneladende banal erfaring gøres til et etisk problem, der kræver øjeblikkelig sproglig handling: "Venligst ikke brug Ordet træet om almindelig Søvnighed, uoplagthed og ugidelighed. Ordet er til for de vitterligt dødtrætte, Narkoleptikere, og Mennesker med små Børn, som bliver holdt vågen om natten" (19), og fortsættelsen gør ikke blot korrektionen strengere, men synliggør også selve mekanismen: "Brugen af Ordet [...] bidrager til sproglig Inflation og hvilket Ord skal de, der vitterlig er dødtrætte så benytte?" (20). Her er der to afgørende gakkede bevægelser på spil: for det første etableres et minutiøst hensynsregime, der kræver, at læseren justerer sin tale, og for det andet peger teksten selv på inflationen som et strukturelt problem, dog uden at reducere den, men tværtimod ved at accelerere den.

Korrektheden får dermed karakter af det, Ngai betegner som et "specifikt uspecifikt arbejde": en uafsluttelig række aktiviteter, der er konkrete (lad være med at sige X, gør Y i stedet), men hvis overordnede mål forskyder sig og aldrig afsluttes (Ngai 2021: 300). Når teksten instruerer: "Er De blandt Døvstumme, tal da venligst ikke [...] Gør i stedet Brug af Kropssprog og Mimik" (21), og afrunder med, at man med tiden formentlig ikke vil "savne at tale" (22), er korrektheden ikke længere en social høflighed, den bliver en kropslig træningsopgave, et performativt projekt, hvor subjektet må formere sin kommunikation og næsten afvikle sin stemme som tegn et tegn på etisk renhed. Det gakkede opstår i denne disproportion mellem anledning og indsats: hensynet bliver så omfattende, at det producerer en underlig blanding af komik og ubehag, præcis som Ngai beskriver, når overfleksibilitet og uafsluttelig tilpasning fremkalder en tvetydig affekt (Ngai 2021: 294).

Her kan Ahmed kobles ind som en teoretisk forstærkning af, hvordan denne performative korrekthed binder subjektet affektivt. Hos Ahmed er skam tæt knyttet til tilhørsforhold: man

skammer sig, fordi man ønsker at høre til, og skammen virker ved at vende subjektet mod sig selv og dets egen mulige forkerthed (Ahmed 2025). Værket udnytter dette ønske om at være "rigtig" ved igen og igen at etablere situationer, hvor læseren må måle sig selv i forhold til et implicit fællesskab af de oplyste og hensynsfulde. Det sker dels gennem direkte diagnoser: "[...] De er fuld af Fup og Fidus, og De er skadelig for Deres Medborgere" (91), men især gennem de lange spørgerækker, hvor læseren konfronteres med en ophobning af mulige skyldspositioner: "De ligner ikke en, der deltager i den offentlige Debat? Har De mon forfattet et Læserbrev [...] Har De noget imod Fællesskabet? [...] Er De Racist? [...] Hader De Kvinder? Tænkte jeg det ikke nok!" (134). Spørgsmålene fungerer ikke som invitation til dialog, men som affektive pileskud, der rammer kroppen med pres og tempo og skaber et bombardement, der ligger tæt på den stilistiske insisteren, Ngai beskriver (Ngai 2021: 285-286). Læseren får lov til at svare inde i sig selv, men svaret kan aldrig være tilstrækkeligt, fordi næste spørgsmål allerede er på vej. Sådan produceres en skam, der ikke knytter sig til én konkret handling, men til selve subjektets utilstrækkelighed som moralagent.

Denne struktur bliver særlig tydelig i passagen om at "like" et foto af en kvinde, hvor korrekthedens vurderingslogik accelererer til et forhør, der glider fra social interaktion til kriminalisering: "Har De 'liket' et Foto af en Kvinde [...] Hvad er det, Deres Øjne ser? Drømmer De om hende? Drømmer De om at gøre hende ondt? Kan De styre Dem? Kan De stole på Dem selv? Bør De bures inde? [...] Bør De lade dem kastrere?" (34-35). Her er det gakkede ikke bare, at spørgerækken er lang, men at moralen ikke kan standse; den må videre, må intensivere, må presse. Spørgsmålene imiterer en subjeksform, hvor etik bliver til projekt og personlighed til selvmonitoering, og derfor rammer de det felt, Ngai forbinder med præstationskultur og affektivt arbejde: subjektet sættes i arbejde som relationelt medium, der skal producere tillid, ansvarlighed og korrekt affekt (Ngai 2021: 306-312). Det er ikke nok at handle rigtigt med sit blik, sin lyst, sin omgang med andre.

Derfor kulminerer passagen også i en syntaktisk sprække: "Tør De Indrømmelsen? Tør De gå ind i Skammen?" (36). I den første formulering mangler ikke et objekt, men en bevægelse: indrømmelsen står uden et verbum, uden en angivelse af, hvordan eller hvad der skal indrømmes. Dermed fremstår indrømmelsen ikke som en konkret erkendeshandling, men som en affektiv position, subjektet forventes at træde ind i. Den manglende handling gør indrømmelsen til et tomt affektivt rum, som læseren selv må bebo. Skammen bliver ikke en reaktion på et bestemt brud, men

kan læses som et vedvarende beredskab – en parathed til selvanklage. Læst med Ahmed kan dette forstås som en skamteknologi, der binder subjektet til normen ved at forudsætte, at afvigelsen altid allerede er til stede; det afgørende er ikke, hvad der indrømmes, men villigheden til at træde ind i skammen. Samtidig kan formuleringen læses som et spor af fortællerens egen gakkede overaktivitet, da teksten vil så meget og så hurtigt, at sproget forskyder sig fra handling til tilstand. Den kræver indrømmelsen nu, men når ikke at formulere den som handling, og her begynder korrekthedens systematisk at lække i sin egen materialitet.

Den samme gakkede accelerationslogik ses i værkets anaforiske kædetænkning, hvor et neutralt valg kobles til større strukturer gennem en serie af accept og medskyld. Golfpassagen er et tydeligt eksempel: "Accepterer De Golfporten, så accepterer De Tingene. Accepterer De Tingene, så accepterer De Mandens utroskab [...] så accepterer de psykisk vold [...] så accepterer De fysisk Vold [...] så accepterer De også Mord" (46-47), hvorefter dommen falder: "De [er] fandengaleme på gyngende grund" (48). Den anaforiske kædelogik kan læses som gakket, fordi den både er overtydelig og overivrig. Den vil føre læseren frem til en skyldkonklusion med mekanisk nødvendighed, men ender med at udstille sin egen overdrevne kausalitet. Samtidig sætter den læseren i arbejde: hvis en banal fritidsaktivitet kan forbindes med mord, må man konstant overvåge sig selv for skjulte forbindelser og utilsigtede konsekvenser, hvilket gør skyld til et aktivitetsprincip snarere end en afgrænset dom.

Det gakkede i Korrekthedsbiblen er dermed ikke blot en komisk tone, men en form, der gør korrekthed til et affektivt register over en samtid, hvor subjektet sættes i arbejde som relationelt medium: ultralyttende, tilpasningsparat, konstant på vagt over for egne ord, egen krop og egne valg. I den forstand fremstår værket som en gakket forhandlingsrum, hvor munterhed og aggression klasker sammen, hvor omsorgens logik bliver en disciplinerende performance, og hvor skammen – forstået med Ahmed som tilhørs affekt – intensiveres gennem en form, der med Ngai kan beskrives som en kropslig performativ handlingsæstetik, der både fascinerer og udmatter (Ahmed 2025, Ngai 2021).

Hvordan ville De have det, hvis ikke De var offer for noget?

At dette spørgsmål både optræder som værkets sidste side, gør det til en paratekstlig lukning, der spejler værkets begyndelse. Læst i forlængelse af det indledende imperativ "Skam Dem." fremstår

kompositionen som affektivt cirkulær: værket åbner med en udskamning uden forklaring og afslutter med et spørgsmål, der retroaktivt rammesætter den erfaring, teksten selv har produceret i læseren. Som analyserne har vist, udfolder værket korrekthed, ikke som dogme, men som format; et hæfte, et regelsæt og en henvendelsesform, der lover orden, men netop derfor bliver den perfekte scene for sammenbruddet.

Gennem nuttethedens nedskalerende omsorg, det interessante vedvarende opmærksomhedsmaskine og det gakkedes overaktive præstationskrav placeres læseren i en position, hvor skam ikke opstår som reaktion på et konkret fejltrin, men som et grundvilkår for relationen til teksten. I forlængelse af Daugaards analyse kan denne gentagelse forstås som en paratekstlig forstærkning af værkets kritik af offerfiguren, der ifølge hende udgør en central figur i korrekthedskulturen (Daugaard 2019: 29-30). Slutspørgsmålet lukker dermed værkets affektivt ved at fastholde læseren i den position af potentiel krænkelse og sårbarhed, som teksten konsekvent har produceret.

Slutspørgsmålet peger derfor ikke på en vej ud af korrekthedens system, men på dets konsekvens: offerpositionen fremstår som den eneste mulige fortolkningsramme for den skam, værket har genereret. At begyndelse og slutning er skrevet i samme materialitet, understreger denne lukning. Formatet holder sin autoritet hele vejen igennem, men afslører samtidig sin egen logik. Dermed ender Korrekthedsbiblen ikke med en moralsk dom, men med en affektiv erkendelse af en samtid, hvor orden, omsorg og korrekthed kun kan opretholdes gennem vedvarende udskamning – og hvor sammenbruddet allerede er indlejret i den form, der lover at forhindre det.

White Jungle Bible: En sammenfatning

I det følgende samles analyserne af *White Girl*, *Jungle* og *Korrekthedsbiblen* i en sammenfatning, der fokuserer på, hvordan de tre værker arbejder med affekt gennem Ngais æstetiske kategorier. Formålet er ikke at gentage de enkelte nærlæsninger, men at synliggøre de forskydninger og forbindelser, der træder frem, når værkerne læses i relation til hinanden. Hvor analyserne har vist, hvordan hver kategori kan udfolde sig lokalt i de enkelte værker, undersøger sammenfatningen, hvordan kategorierne optræder som dynamiske affektive strukturer, der ændrer karakter i takt med, at blikket bevæger sig fra krop og subjekt, over til relation og sprog, til system og norm.

Ved at læse værkerne samlet bliver det tydeligt, at Ngais kategorier ikke blot beskriver stemninger eller tonale kvaliteter, men kan læses som æstetiske mekanismer, der organiserer magt,

skam og ansvar. Sammenfatningen fastholder dermed et dobbelt fokus: på den ene side på værkernes æstetiske kontinuitet, hvor bestemte greb og motiver – spejlet, gentagelsen, tiltalen – genoptræder på tværs af teksterne; på den anden side deres affektive progression, hvor ansvaret for affekt gradvist forskydes fra jegets krop, over relationelle og sproglige kredsløb, til læserens egen deltagelse i normativ regulering. I denne bevægelse bliver litteraturen ikke blot et rum for kritik, men et sted, hvor affekt produceres, orienteres og internaliseres. De følgende tre afsnit samler derfor analyserne kategori for kategori og viser, hvordan de tilsammen tegner et affektivt kort over Hagens forfatterskab – et kort, hvor magt ikke blot lokaliseres i temaer eller udsagn, men mærkes som en kropslig, læserorienteret og etisk erfaring.

Fra diminutiv tiltale til selvdisciplinerende skam

På tværs af værkerne fremstår det nuttede som en gennemgående, men afgørende forskudt æstetisk kategori. I alle tre værker kan nuttetheden ikke læses som en uskyldig eller dekorativ tone, men som en affektiv magtmekanisme, der arbejder med nedskalering, infantiliserende tiltale og asymmetrisk magtforhold. Det, der ændrer sig, er ikke selve kategorien, men hvem der aktiverer den, og med hvilket ansvar.

I *White Girl* træder det nuttede tydeligst frem gennem direkte sproglig tiltale, hvor den adresserede gentagne gange gøres "lille": "lille note", "lille rich girl", "lille pige". Denne diminutive æstetik skaber en affektiv asymmetri, hvor den anden reduceres til noget skrøbeligt og udsat. Nuttetheden fungerer her som forudsætning for aggression: fordi kroppen gøres lille og barnlig, kan den også gøres til genstand for latter, skam og vold. Dette bliver særlig tydeligt i spejlpassagen, hvor imperativet "kig i den spejl" tvinger den adresserede til at se sig selv gennem fortællerens blik. Spejlet fungerer som et affektivt apparat, der producerer en indre skam ved at gøre blikket internaliseret.

I *Jungle* forskydes nuttetheden fra direkte tiltale til relationel og materiel form. I kapitlet "Sugar Mommy" optræder nuttetheden som en omsorgsæstetik knyttet til kitsch, forbrug og pleje: jordbær, kirsebær, emojis, lyserøde genstande, læbestift. Den unge mand fremstilles som hjælpeløs, ung og afhængig – en krop, der må passes på. Nuttetheden kan her læses som en affektiv ramme, hvor økonomisk afhængighed og racialiseret magt kan cirkulere som omsorg. Hvor nuttetheden i *White Girl* gør den anden lille for at kunne angribes gennem aggression, gør den i *Jungle* den anden

lille for at kunne besiddes. I begge tilfælde etableres en asymmetri, men i *Jungle* er den indlejret i en blød, omsorgsfuld materialitet, der gør magten vanskeligere at læse direkte.

I *Korrekthedsbiblen* møder vi det nuttede i en ny form. Her er det ikke nødvendigvis konkrete relationer eller adresserede kroppe, der gøres små, men også læseren selv, som indskrives i korrekthedens affektive maskineri. Dette markeres tydeligt i imperativet ”skam dem”, der fungerer som et vendepunkt i skam-produktionen. I *White Girl* påføres skammen udefra gennem sproglig aggression, mens *Jungle* lader skammen opstå ved det, som både tiltrækker og burde frastøde. I *Korrekthedsbiblen* forskydes skammen derimod eksplicit til læseren som en opgave. Læseren opfordres ikke blot til at føle skam, men aktivt til at producere den – at se, vurdere og reducere andre og sig selv. Dermed bliver læseren korrekthedens forlængede arm.

Samlet viser analyserne, hvordan det nuttede hos Hagen kan læses som en bevægelse fra aggressiv infantiliserende tiltale, over omsorgsfuld objektivisering, til selvdisciplinerende affektiv praksis. Nuttetheden er ikke længere noget man blot udsættes for, men noget, man praktiserer. Og i denne forskydning bliver korrekthedens magt mest effektiv: når skammen ikke påføres udefra, men produceres indefra – i læserens egen affektive orientering mod verden.

Struktur, netværk og disciplin

I læsningen af *White Girl*, *Jungle* og *Korrekthedsbiblen* fremstår det interessante ikke blot som en lavintens affekt, men som en afgørende æstetisk struktur, der organiserer værkernes form, læseposition og betydningsdannelse. I de tre værker fastholdes læseren i en vedvarende opmærksomhedstilstand, hvor mening ikke gives umiddelbart, men må etableres gennem gentagelse, sammenkobling og refleksion. Det interessante kan ikke bare læses som et supplement til de øvrige æstetiske kategorier, men som den affektive ramme, hvori det nuttede og det gakkede kan cirkulere, forskydes og forbindes.

Sammenstillingen viser desuden, at rækkefølgen af de æstetiske kategorier i analysen kunne være justeret efter værkernes interne organisering snarere end efter en fast kategorisk rækkefølge. I *White Girl* kunne man med fordel have byttet om på rækkefølgen af det nuttede og det interessante. Årsagen er at det interessante i dette værk i højere grad påvirkes af analysen af tekstens materialitet, mens nuttetheden primært udfolder sig på udsigelsesniveauet gennem direkte tiltale, diminutive greb og affektiv nedskalering. En ombytning af rækkefølgen ville i større

grad afspejle værkets interne æstetiske logik, hvor struktur og komposition driver analysen, og hvor nuttethedens magt først bliver fuldt synlig inden for den strukturelle ramme.

I *White Girl* kan det interessante fremlæses gennem værkets katalogiske og arkivlignende form. Teksten er opbygget som en serie af adresserede noter, rejseepisoder og affektive observationer, der ikke samles i en narrativ progression, men præsenteres som enkeltstående registreringer. Det interessante opstår i den serielle gentagelse af blikke, situationer og irritationer, hvor læseren fastholdes i en registrerende og sammenlignende position. Jeget optræder som affektiv observatør, og læseren indskrives i samme logik: man ser, noterer og forsøger at forbinde fragmenterne uden udsigt til en afsluttende syntese. Det interessante fungerer her som værkets strukturelle princip, altså en måde at organisere verden på som et åbent arkiv snarere end som en fortælling.

Det interessante kan i *Jungle* læses som en mere eksplicit sammenbindende funktion. Her opstår det interessante ikke primært i de enkelte kapitler, men i relationerne mellem dem. Værket organiseres som et netværk af kapitler, billeder og tekstformer, der gensidigt omkoder hinanden. Særligt kapitlet "Sugar Mommy" kan læses som et knudepunkt, hvor tidligere motiver om barndom, omsorg, begær og ulighed genlæses i et nyt affektivt lys. Det interessante fastholder her læseren i en refleksiv bevægelse, hvor mening opstår retrospektivt gennem gentagelse og forskydning. Samtidig kan det interessante her læses som den kategori, der binder nuttethedens omsorgsæstetik og det gakkedes affektive overpræstation sammen i en fælles struktur, hvor magt og begær kan cirkulere uden at blive entydigt fastlagt.

I *Korrekthedsbiblen* bliver det interessante tæt knyttet til disciplin og selvobservation. Her organiserer værket læserens opmærksomhed gennem serielle gentagelser, retoriske spørgsmål og materielle skift mellem håndskrift og maskinskrift, som forhindrer stabil indlevelse og i stedet fastholder læseren i en konstant vurderende position. Det interessante opstår i den refleksive uro, værket producerer. Denne vedvarende opmærksomhed gør det muligt for nuttethedens diminutive regulering og det gakkedes hyperaktive korrekthedspræstation at fungere som dele af samme affektive system. Det interessante kan i dette værk læses som den struktur, der holder korrekthedens skam- og præstationslogik kørende uden forløsning og dermed gør læseakten til en disciplinerende praksis i sig selv.

Afsluttende viser analyserne, at det interessante hos Hagen kan læses som en affektiv struktur, der gør de øvrige æstetiske kategorier læsbare i sammenhæng. I *White Girl* organiserer det

interessante værket som et arkiv af affektive registreringer, i *Jungle* som et netværk af gentagelser og forskydninger, og i *Korrekthedsbiblen* som en refleksiv og disciplinerende opmærksomhedsmekanisme. Det interessante binder således det nuttede og det gakkede sammen ved at gøre deres affektive virkninger genstand for vedvarende sammenligning og refleksion.

Overpræstation og kønnet ustabilitet

Gennem læsningen af den gakkede æstetiske kategori af værkerne, fremstår denne kategori som den, der synliggør, hvad der sker, når affektive og normative systemer presses ud over deres bæreevne. Det gakkede opstår som den energi, der produceres, når subjektet må handle, reagere, justere og performe for meget. Det gakkede træder i *White Girl* tydeligst frem som sproglig overproduktion og affektiv overkompensation. Jegets stemme eskalerer i anaforer og rytmiske gentagelser, hvor aggressionen, latter og forurettelse kolliderer ind i hinanden. Det gakkede ligger ikke i selve vrede, men i den synlige indsats for at blive taget alvorligt: sproget arbejder hårdere end situationerne kræver. Denne overanstrengelse forstærkes af materialiteten, hvor maskinskriftens mekaniske ro står i skarp kontrast til sprogets hyperaktive energi. Det gakkede afslører her et subjekt, der konstant performer sin egen affektive position – som sårbar og moralsk berettiget – og derfor fremstår ustabil og udmattet. I *White Girl* er det gakkede tæt knyttet til jegets egen kamp for at regulere verden gennem sproglig intensitet, en kamp der hele tiden risikerer at slå over i selvudstilling.

I *Jungle* forskydes det gakkede fra sproglig eskalation til relationelt og logistisk arbejde. Her er det ikke først og fremmest sproget, der overproducerer, men relationen selv, der kræver en konstant affektiv indsats. I *"Sugar Mommy"* fremstår det gakkede som den energi, der holder den asymmetriske relation kørende: pleje, betaling, organisering, fantasi, bekymring og vedvarende justering. Fortælleren er konstant i gang og må hele tiden gøre relationen og sig selv funktionsdygtig. Det gakkede ligger i tempoet, i gentagelsen og i den manglende mulighed for hvile.

Denne overaktivitet forstærkes afgørende af værkets omvendte kønsperspektiv, som i sig selv gøres gakket. At det er den kvindelige fortæller, der indtager den økonomiske, omsorgsmæssige og organisatorisk dominerende position, mens den mandlige figur fremstilles som nuttet, afhængig og følelsesmæssigt krævende, kan ikke læses som en stabil magtombytning. Tværtimod må denne inversion konstant performes for ikke at bryde sammen. Fortælleren må hele tiden være sugar

mommy: hun plejer regulerer, betaler og iscenesætter relationen, mens den unge mand glider mellem roller som barn, elsker, vare og potentiel trussel. Det gakkede kan her læses i denne ustabile ombytning, hvor kønsrollerne ikke falder til ro, men må overstimuleres og gentages for at opretholdes. Kønnets magt ophæves ikke, men fortsætter som affektivt arbejde – og det er denne synlige anstrengelse, der gør kønsperspektivet gakket snarere end frigørende.

I *Korrekthedsbiblen* kan det gakkede læses som en mere systematisk og disciplinerende form. Her er det ikke et individuelt jeg eller en relation, der overpræsterer, men korrekthedens system. Det gakkede viser sig i de eskalerende retoriske spørgsmål og de ekstreme sympatikrav, hvor læseren konstant må justere blik, sprog, krop og følelser. Korrektheden kræver ikke blot korrekt adfærd, men synlig affektiv indsats: at føle rigtigt, tage hensyn rigtigt. Det gakkede opstår i disproportionen mellem anledning og krav, hvor selv banale handlinger udløser massive moralske arbejdsgange. Refleksionen glider her over i tvang, og omsorg bliver til præstationsregime. I modsætning til *White Girls* eksplosive gakkethed og *Jungles* relationelle gakkethed er *Korrekthedsbiblens* gakkethed administrativ, altså et system, der arbejder så hårdt på at regulere, at det begynder at lække i sin egen form. I dette øjemed kan materialiteten ikke adskilles fra læsningen af kategorierne, da den kan læses som et medierende lag, der understøtter og intensiverer de æstetiske kategoriers magt. Den fastholder opmærksomhed, forstærker overproduktion og gør regulering til noget, der opleves som naturligt og nødvendigt.

Sammenfattende viser værkerne, at det gakkede hos Hagen kan læses som afslørende. Det synliggør, hvor meget affektivt arbejde der kræves for at opretholde bestemte subjektspositioner, relationer og moralske ordener. Det gakkede bliver dermed ikke blot en komisk tone, men den æstetiske kategori, hvor systemernes pres bliver kropsligt, relationelt og mærkbart gennem overstimulering, gentagelse og affektiv overbelastning.

Metodiske og æstetiske implikationer

På baggrund af analyserne af værkerne rejser der sig et centralt metodisk spørgsmål: hvilke analytiske muligheder åbnes, og hvilke begrænsninger opstår i anvendelsen af Ngais æstetiske kategorier frem for en mere klassisk nykritisk tilgang?

Den nykritiske tradition er en strømning inden for litteraturkritikken, der bryder ud efter 1. verdenskrig (Stein Larsen 2014: 33). I denne tradition forstås nærlæsningen som den metodiske konsekvens af en række grundantagelser, netop forestillingen om det litterære værk som en

selvgyldig, lukket helhed, vægten på det digteriske sprogs egenart samt opfattelsen af værket som en enhed af modsætninger, hvor betydning opstår i spændingen mellem del og helhed (ibid. 42). Nykritikken har historisk haft en forkærlighed for lyrikken, idet digtet, gennem sin sproglige komprimering, fremstår som et privilegeret analyseobjekt (ibid. 40). Her kan tekstens detaljer undersøges systematisk, og læserens oplevelse objektiveres gennem et sagligt metasprog frem for subjektiv indlevelse.

Denne metodiske disciplin har fortsat stor analytisk værdi og har også været virksom i analyserne. Samtidig viser analyserne imidlertid, at Hagens forfatterskab udfordrer nykritikkens forestilling om, hvad værkets helhed består i. Hos hende fremstår sammenhængen ikke primært semantisk eller strukturel, men i høj grad som affektiv og materiel, hvor betydning ikke alene opstår gennem sproglig organisering, men gennem tone, stemning, kropslig reaktion og bogens fysiske udformning. Her viser Ngais begreb om tone sig som metodisk afgørende. Hvor nykritikken søger at fastholde betydningen inden for tekstens interne relationer, lokaliserer Ngai affekten i værkets æstetiske orientering mod verden. Affekt fremstår dermed ikke som et subjektivt overskud hos læseren, men som noget, der er æstetisk organiseret i værket selv. Dette muliggør en analyse af affekt uden at falde tilbage i den nykritiske frygt for den affektive fejlslutning, idet følelsen ikke forstås som privat oplevelse, men som form.

En væsentlig styrke ved Ngais æstetiske kategorier er, at de kan fastholde det uforløste, lavintense og ambivalente som æstetisk meningsfuldt. Hvor nykritikken ofte søger paradokset som en samlende figur, viser analyserne, at Hagens tekster kan stride imod en sådan forsoning. Det nuttede, det interessante og det gakkede optræder ikke som behagelige former, men som affektive strukturer, der producerer ubehag, overstimulering og træghed. Som Ngai fremhæver, er disse former kendetegnet ved deres manglende insisteren på affektiv suspension, altså en æstetik, der afspejler samtidens erfaring af blokeret handlingskraft og affektiv overbelastning.

Inden for disse kategorier fremstår nuttetheden som den mest konkrete forankrede kategori. Hvor det interessante primært organiserer opmærksomhed, netværk og kognitiv nysgerrighed, og det gakkede manifesterer sig som overproduktion og performativ udmattelse, er nuttetheden tæt knyttet til materielle objekter, overflader og kropslig nærhed. Nuttethedens æstetisk kredser om det diminutive, det bløde og det hjælpeløse og etablerer et asymmetrisk forhold mellem subjekt og objekt, hvor omsorg og latent aggression sameksisterer. Denne dobbelte bevægelse gør

nuttetheden særlig håndgribelig som analytisk kategori og synliggør forbindelsen mellem affekt, form og materialitet.

Ifølge Ngai er nuttetheden som æstetisk kategori tæt knyttet til lyrikken som genre, da digtet – med sin form – udgør et sted for denne æstetiske orientering. På trods af værkets hybride karakter peger genremarkeringen imidlertid entydigt mod lyrikken, da *White Girl* selv kategoriseres som digt. Værket fremstår som et lille materielt beskedent bogobjekt, bestående af korte tekststykker, der bindes sammen af en gennemgående aggressiv tone og en konsekvent etnolektarisk skrivning. *White Girl* indtager her en metodisk interessant mellemposition i forhold til nykritikkens genrepræmisser. Samtidig insisterer værket på prosaens og stemmens sociale forankring gennem accenten, der ikke blot fungerer som stilistisk markør, men som en affektiv performativ strategi. Dermed aktiverer *White Girl* nykritikkens nærlæsningspotentiale, men destabiliserer samtidig forestillingen om værket som en lukket autonom helhed.

Det må anerkendes, at Ngais æstetiske kategorier er metodisk åbne og diagnostiske. Hvor nykritikken tilbyder et relativt afgrænset analyseapparat, stiller Ngais tilgang større krav til analytisk præcision, da der er risiko for, at kategorierne bliver for rummelige, hvis de ikke konsekvent forankres i konkrete formmæssigt og materielle observationer. Denne udfordring er forsøgt at blive imødegået ved at fastholde nærlæsningen som grundlæggende metode, så affekt aldrig behandles løsrevet fra tekstens og bogens konkrete udtryk.

På baggrund heraf kan det udledes, at valget af Ngais æstetiske kategorier, ikke nødvendigvis udgør et brud med nærlæsningens metodiske opmærksomhed på form og struktur, men indebærer et teoretisk perspektivskifte, hvor nærlæsningen gentænkes som en affektiv og materiel analyseform. En sådan udvidelse ligger uden for nykritikkens selvforståelse, men kan ses som et senere forsøg på at adressere de dimensioner af litterær virkning, som nykritikken metodisk udelukkede. Hvor nykritikken historisk har bidraget med analytisk fokus på værkets indre sammenhæng, muliggør Ngai en læsning, der kan rumme det Hagens værker, kalder på: affektive overskud, materielle kompleksitet og samfundsmæssig resonans.

KONKLUSION

Nærværende opgave viser, at Hagens forfatterskab med fordel kan læses med affektive og æstetiske briller, idet kritikken ikke primært artikuleres gennem udsagn, repræsentation eller satire, men gennem æstetisk organiserede affektive erfaringer. Med afsæt i Ngais æstetiske kategorier og

Ahmeds forståelse af affekt som cirkulerende og orienterende har specialet undersøgt, hvordan *White Girl*, *Jungle* og *Korrektheidsbiblen* producerer affekt som en relationel kraft, der former læserens opmærksomhed, krop og stillingtagen. Affekt fremstår her ikke som et tematisk lag eller en subjektiv reaktion, men som en form, hvori betydning og kritik overhovedet bliver mulig.

Gennem analyserne og sammenfatningen er der identificeret en tydelig affektiv progression i Hagens forfatterskab: fra kropslig eksponering over relationel og sproglig cirkulation til normativ og systematisk regulering. Denne bevægelse kan beskrives som en forskydning fra krop til sprog til system, hvor affektens ansvar gradvist flyttes fra det adresserede subjekt til relationen og videre til læserens egen deltagelse i affektiv regulering. Kritikken intensiveres ikke ved at blive mere eksplicit, men ved at blive mere internaliseret.

Ngais æstetiske kategorier – det nuttede, det interessante og det gakkede – har fungeret som analytiske værktøjer til at beskrive, hvordan affekt organiseres forskelligt på tværs af Hagens værker. Derudover har analysen samtidig vist, at kategorierne ikke optræder med samme tyngde eller funktion i hvert værk, men forskydes i takt med genre, materialitet og adressat. Nuttetheden bevæger sig fra infantiliserende tiltale i *White Girl* over omsorgsfuld objektivisering i *Jungle* til selvdisciplinerende affektiv praksis i *Korrektheidsbiblen*. Metodisk demonstrerer dette, at Ngais kategorier muliggør en flerstrengt analyse, der kan rumme sproglige, kompositoriske, formmæssige og materielle aspekter uden at reducere dem til hinanden, og at affektiv æstetik dermed kan læses som en udvidelse, snarere end en erstatning, af form- og materialitetsanalyse. Denne fleksibilitet gør det muligt at følge, hvordan affekt i stigende grad forskydes fra at ramme læseren direkte til at blive internaliseret som selvregulering gennem værkernes strukturer og normer.

I relation til eksisterende forskning i Hagens forfatterskab forskyder specialet fokuset fra repræsentationskritik, satire, identitetspolitik og postkolonialisme til affektiv virkemåde. Det centrale resultat er, at hendes værker ikke primært kritiserer ved at afsløre eller forklare magtstrukturer, men ved at lade dem virke gennem ubehag, skam, irritation og affektiv overproduktion. Kritikken er således ikke entydigt moralsk, men en kropslig forankring. Læseren kan ikke indtage en neutral position, men indskrives som deltager i de affektive og normative kredsløb, værkerne iscenesætter. I et bredere litteraturkritisk perspektiv peger specialet dermed på affektiv æstetik som en anvendelig kritisk praksis i mødet med samtidslitteraturen. Litteraturens politiske

potentiale ligger her ikke nødvendigvis i dens budskaber, men i dens evne til æstetisk at organisere affektive erfaringer og orientere læserens stillingtagen.

Dermed ender det, hvor det startede: i en bibel, der ikke kan holde sine egne bud. *White Jungle Bible* er ikke en systese, men en bevægelse – fra det hvide, der foregiver renhed, gennem sprogets vildnis og frem til normens parodiske sammenbrud. Hagens værker insisterer på, at læsning må tåle ubehag, og at affekt ikke lader sig afslutte med analysen. Den bliver hængende som en efterklang af overstimulering, skam og normativ uro. Netop her ligger værkernes kritiske kraft: ikke i at gøre magt entydigt læsbar, men i at gøre den mærkbar, og dermed helt umulig at vaske af.

Bibliografi

Ahmed, S. (2025). *Følelsernes kulturpolitik*. Aarhus: Forlaget Klim.

Christensen, C. H. (2023). Affektiv læsning. I J. F. Mølgaard, *Litteraturens tilgange* (s. 387-406). København: Hans Rietzels Forlag .

Dahl, C. (2013). Affekt. I L. H. Kjældgaard, L. Møller, L. M. Røsing, P. Simonsen, D. Ringgaard, & M. R. Thomsen, *Litteratur: Introduktion til teori og analyse* (s. 243-252). Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Daugaard, S. (2019). Medieøkologien og jungleloven. *Tidsskrift for moderne dansk litteratur*(45), s. 29-63.

Frederiksen, M. B. (2012). Styr dine følelser! I *I affekt: Skam, frygt og jubel som analysestrategi* (s. 4-18). København: Center for kønsforskning.

Hagen, C. (2012). *White Girl*. København: Gyldendal.

Hagen, C. (2017). *Jungle*. København: Forlaget Basilisk.

Hagen, C. (2019). *Korrekthedsbiblen*. København: Gyldendal.

- Hagen, C. (u.d.). *Jungle*. Hentet september 2025 fra christinahagen.com: <https://www.christinahagen.com/jungle/>
- Hagen, C. (u.d.). *Korrekthedsbiblen*. Hentet september 2025 fra Christinahagen.com: <https://www.christinahagen.com/korrekthedsbibelen/>
- Hagen, C. (u.d.). *White Girl*. Hentet september 2025 fra Christinahagen.com: <https://www.christinahagen.com/white-girl/>
- Hoxer, M. F. (1. februar 2019). *Provo-forfatter langer ud: Drop nu den krænkelseskultur*. Hentet november 2026 fra DR: <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/boeger/provo-forfatter-langer-ud-drop-nu-den-kraenkelses-kultur>
- Larsen, P. S. (2014). Del og helhed, særsprog og enhed af modsætninger. Nykritik. I G. Larsen, & René Rasmussen, *Blink: Litterær analyse og metode* (s. 33-54). Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Larsen, P. S. (2021). Tendenser i dansk lyrik fra 2010'erne. *Tidsskrift for litteratur og kritik*(85), s. 63-76.
- Mønster, L. (2015). Lyrik? En refleksion over den lyriske genres aktuelle status. *Passage*(74), s. 65-78.
- Ngai, S. (2005). *Ugly Feelings*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Ngai, S. (2021). *Vores æstetiske kategorier: Det gakkede, det nuttede og det interessante*. København: Informations forlag.
- Ortmann, C. (11. marts 2022). *Supertanker: Gakket, nuttet & interessant [podcast]*. Hentet september 2025 fra DR: <https://www.dr.dk/lyd/p1/supertanker/supertanker-2022/gakket-nuttet-interessant-11032211211>
- Pasternak, S. (25. januar 2018). Dansk litteraturs skyggeminister vil tale mere om røvhullet. (J. Jensen, Interviewer) <https://www.zetland.dk/historie/semEXZna-aegXAYg6-12a40>.
- Schmidt, M. K. (2019). (U]muligheder: Multilingvistiske strategier hos Cia Rinne og Christina Hagen. *Edda*, 1(106), s. 24-38.
- Schwartz, C. (2020). Escaping the urban middle-class scene of adulthood: Adulthoodphobia and the precariat in the work of Hanne Viemose, Theis Ørntoft and Christina Hagen. *Scandinavica: An International Journal of Scandinavian Studies*, 2(9), s. 107-129.
- Stidsen, M. (2018). Fra politik til eksistens: tendenser i den nyeste dansk-nordiske litteratur. *Scandinavian Philology*, 1(16), s. 74-92.

Stidsen, M. (29. november 2019). *Christina Hagen*. Hentet november 2025 fra Det Danske Akademi: <https://www.danskeakademi.dk/priser/otto-gelsteds-mindelegat/2019>

Zuleger, C. (2014). Det grimme for grimhedens skyld: Det politiske potentiale i Christina Hagens *Boyfrind*. *Tidsskrift for moderne dansk litteratur*(40), s. 82-87.