

Hvad nu hvis flirten lever i et åbent forhold med døden

Tekster om flirt

Rosengaard, Hans Ulrik

Published in:

Reception. Tidsskrift for nordisk litteratur

Publication date:

2017

Document Version

Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):

Rosengaard, H. U. (2017). Hvad nu hvis flirten lever i et åbent forhold med døden: Tekster om flirt. *Reception. Tidsskrift for nordisk litteratur*, (76), 36-43.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@ruc.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

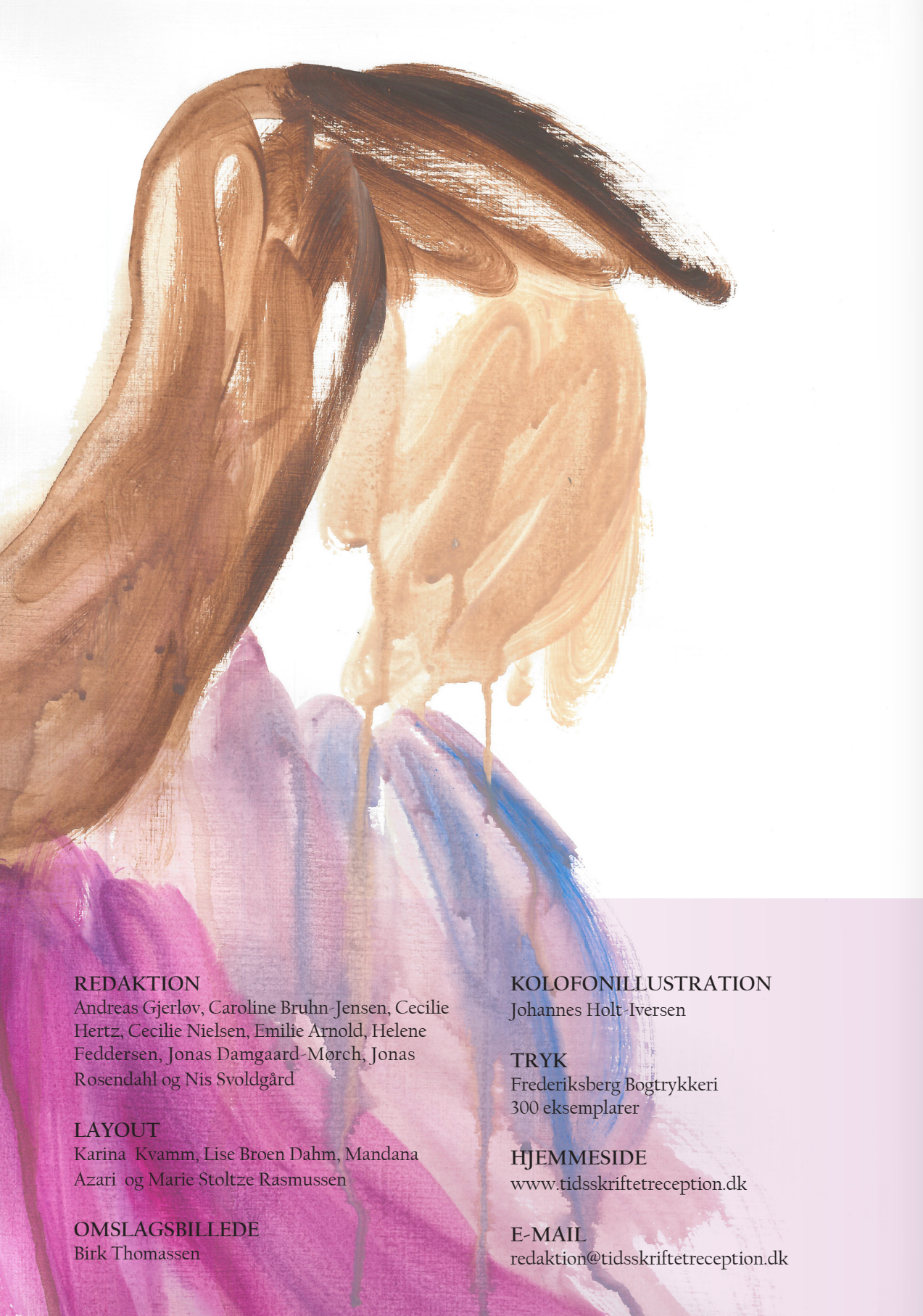


eception

tidsskrift for nordisk litteratur
#76 - 2017

KÆRLIGHED

KÆRLIGHED



Reception

tidsskrift for nordisk litteratur
#76 - 2017

KOLOFON

TEKSTER AF

Madame Nielsen, Anders Ehlers Dam, Maria Nilson, Christina Hagen, Hans Ulrik Rosengaard, Camilla Schwartz, Hanne Højgaard Viemose, Jesper Lambert, Hardy Bach og Suzanne Brøgger

FOTOGRAFIER OG ILLUSTRATIONER AF

Ragna Mouritzen, Johannes Holt-Iversen, Nanna Winther, Birk Thomassen og Ibou Gueye

REDAKTION

Andreas Gjerløv, Caroline Bruhn-Jensen, Cecilie Hertz, Cecilie Nielsen, Emilie Arnold, Helene Feddersen, Jonas Damgaard-Mørch, Jonas Rosendahl og Nis Svoldgård

LAYOUT

Karina Kvamm, Lise Broen Dahm, Mandana Azari og Marie Stoltze Rasmussen

OMSLAGSBILLEDE

Birk Thomassen

KOLOFONILLUSTRATION

Johannes Holt-Iversen

TRYK

Frederiksberg Bogtrykkeri
300 eksemplarer

HJEMMESIDE

www.tidsskriftetreception.dk

E-MAIL

redaktion@tidsskriftetreception.dk

ADRESSE

Reception – tidsskrift for nordisk litteratur
Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 120, 2300 København S

FINANSIERING

Dette nummer af Reception udgives med støtte fra Søren Gyldendal Fonden og Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab ved Københavns Universitet. Tak!

RECEPTION

Redigeres af studerende ved
Københavns Universitet
Reception er gratis

ISSN 1904-7088

© Bidragyderne og Reception 2017

INDHOLD

- 8** LEDER: #76
- 10** MADAME NIELSEN: "Der findes ingen kærlighed"
- 14** ANDERS EHLERS DAM: Boulevardens Venus
- Rejsens erotik i Johannes V. Jensens fortælling "Louison"
- 22** MARIA NILSON: Kærlæk i kylligt klimat
- Om nordisk romance
- 32** CHRISTINA HAGEN: Uddrag af *White Girl 2*
- 36** HANS ULRIK ROSENGAARD: Hvad nu hvis flirten lever i et åbent forhold med døden?
- Tekster om flirt
- 44** CAMILLA SCHWARTZ: "Plyshåndjern kan man ikke bruge til noget på et lagen"
- Om sexfantasier og flugtstrategier et sted mellem *Fifty Shades* og *Christina Hagen*
- 64** HANNE HØJGAARD VIEMOSE: Uden titel
- 68** JESPER HAMBERT: Samtida suckar över kärlek
- 74** HARDY BACH: Apologi for Imperia
- En nytolkning af Sophus Claussens digt "Imperia"
- 86** SUZANNE BRØGGER: Interview
- Om kærligheden og den litterære praksis
- 92** NÆSTE NUMMER: #77

#76

Den tåler alt, tror alt, håber alt, udholder alt.

Eller hvad?

Kærlighed er nok litteraturens mest beskrevne emne og temaet for dette nummer af Reception.

Kærlighed rummer potentiale for forandring og kan som intet andet udfordre diagonale skel, traditioner og samfundsnormer. Tænk fx på William Shakespeares *Romeo og Julie* (1597), Knut Hamsuns *Victoria* (1898) eller Jacob Skyggebjergs *Jalousi* (2017).

Den litterære udlægning af kærlighed har gennem tiden antaget mange former. Den er blandt andet blevet præsenteret som en harmonisk fusion, der gør det muligt for to at smelte sammen til én. Den er blevet fremstillet som udtryk for individets udprægede egoisme. Og den er blevet udlagt som et forskønnende ornament, der dækker over det seksuelle begær.

Netop begæret er centralt for Camilla Schwartz' bidrag i dette nummer. Med afsæt i bestselleren *Fifty Shades of Grey* (2011) samt Christina Hagens *Boyfrind* (2014) karakteriserer hun samtidens kærlighedshunger og forholder sig til, hvad kvinder i dag kan forventes at begære og fantasere om.

I Søren Kierkegaards *Enten-Eller* (1843) bliver begæret altoverskyggende for æstetikerens Johannes, der i "Forførerens dagbog" fremstår kynisk

og udspekuleret i sit bejleri. Så galt går det ikke for Hans Ulrik Rosengaard, som på side 36 reflekterer over forførelse og flirt og blandt andet argumenterer for, at flirten potenserer fremtiden.

Derudover har vi glæden af at præsentere bidrag af Anders Ehlers Dam, som undersøger rejsens erotik i Johannes V. Jensens fortælling "Louison" (1899). Jesper Lambert beskriver længsel og søgen efter kærlighed. Hardy Bach nyfortolker Sophus Claussens digt "Imperia" (1909), mens Maria Nilson kaster sin kærlighed over en af de mest udsældte genrer – romance-litteraturen – og med udgangspunkt i svenske Simona Ahrnstedts og norske Natalie Normanns forfatterskaber viser, hvor heterogen genren er.

Traditionen tro byder nummeret også på skønlitterære bidrag af aktuelle forfatterstemmer, nemlig Christina Hagen, Hanne Højgaard Viemose og Madame Nielsen. Hagen bidrager med et uddrag af sin seneste udgivelse *White Girl 2*, mens Viemose og Niensens tekster for første gang ser dagens lys i dette nummer.

Endelig kan du glæde dig til at komme i selskab med Suzanne Brøgger, som gør os klogere på kærligheden og sin litterære praksis.

Alt er love.

Redaktionen

”Der findes ingen kærlighed”

AF MADAME NIELSEN

c/o Urnes Gaard, mandag 15. maj 2017
(11:46)

”Il n’y a pas d’amour
Il n’y a pas d’amour”
råber kunden til dealeren eller
måske er det snarere til intetheden rædselen mørket
der længst inde i natten ude
i bomuldsmarkernes ensomhed
”Der findes ingen kærlighed
Der findes ingen kærlighed”
jeg hørte ham, bøssernes og kødets grand maitre
Patrice Chéreau, han vidste, hvad
han talte om, hvad han vidste
hvad han *ikke* vidste, derom måtte han tie
”Il n’y a pas d’amour
Il n’y a pas d’amour”
jeg hørte det, dyrisk, dernede
fra det dæmpede projektørlys på scenen
der ikke var en scene, men gulvet i en stor gammel industrihal
overstrøet med sand, en indre ørken
jeg hørte det, og jeg så dem danse synkront som
brændende dukker i snore
og jeg holdt vejret, og jeg holder det endnu
her mere end tyve år senere ved jeg
at der findes en kærlighed, der æder sjæle op
der findes en kærlighed, rolig og langsom som muldvarpen
der aldrig ser dagens lys og først kommer til verden længe efter
at den ild, nogen kalder kærligheden, men som bare er
besættelse, vanvid, sjælens orgasme
er slukket
der findes en kærlighed, der ikke findes
som andet end forestilling, længsel, håb
der findes en kærlighed, der først findes
når man sammen er gået gennem forelskelsens bål og ørkenen efter den
og efter den hadet, der varer år, nogle gange årtier
og er kommet ud på den anden side i resignationen
når du ikke længere håber, tror eller ved, så
først da
kan du elske

”Il n’y a pas d’amour
Il n’y a pas d’amour”

Vi sad på de store klippeblokke i skyggen for foden af murene omkring det romerske teater i Orange, måske havde vi været indenfor, i så fald har jeg glemmt det, det er mere end tyve år siden, klokkerne i den store grå kampe-
stenskatedral havde lige slået et eller to, byen lå hen i en varmedøs, der var næsten ingen ude i gaderne, skodderne på husene i de smalle gader var lukkede, de tunge metalpersiener rullet ned for butiksruderne, i skyggen foran caféen lå en sovende hund. Ved solopgang, klokken fem eller halv seks, havde vi forladt huset i den lille landsby, der hang på bjergsiden som en svalerede, vinduesløs og tilsyneladende fattig set fra skyggesiden mod vejen, der var smal og afvisende og steg stejlt i et sving nede fra dalen og fortsatte videre gennem et bælte af skov op i de næsten nøgne bjerge, men til den anden side, mod sydøst og sletten, der strækker sig flad og frodig – hist og her rager en klippe, nogle gange med en landsby og øverst et kirketårns spir op som af et forstenet grønt hav – fyrre kilometer helt til foden af Mont Ventoux, åbnede de fra nord set så tilsyneladende beskedne grå stenhuse sig som paladser i fire etager med terrasser og hængende haver, kaskader af gule forsythia, der faldt som fråde ned over bjergsiden.

Huset, vi boede i, var et af de største i landsbyen, gråt, dystert, kampesten i fire etager og egentlig alt for stort til os, vi brugte kun soveværelset, der også var mit arbejdsværelse og lå øverst som en ekstra, femte etage med franske døre og udsigt over dalen, og spisesalen, der lå længst nede i bunden og nærmest var en grotte, kold og dyster selv midt på dagen, hvor han sad længst inde i halvmørket for enden af det store mørklakerede spisebord på en hvid plastikstol og stirrede hen over sine papirer og videre ud over terrassen og afgrunden. Det var tænkt som en bryllupsrejse, huset tilhørte en ældre rig læge fra Basel i Schweiz, hvor ingen af os nogensinde havde været eller nogensinde skulle komme, men i de tre uger, vi var der, gled vi fra hinanden med lysets, tankens eller snarere uopmærksomhedens hast. Kun én gang mødtes vi, længst inde i natten, den sidste, hvor hele dalen, sletten og ”det skalde-
de bjerg”, Petrarca’s Mont Ventoux, oplystes af magnesiumhvidt blændende lyn, og tordenen rullede hen over sletten, og regnen faldt med en voldsomhed, ødelæggende, himlens sluser, der åbner sig og river klippeblokke løs og træer op med rode, der kun findes i Syden og kun indtræffer hvert syvende år, når jorden er tørrest, og dyr – fugle, geder, kvæg, katte, hunde, selv heste – ligger strøet ud over landskabet som kadavere med ribben og benpiber stikkende frem som torne gennem det stive skind – der undfangede vi dig.

”Der findes ingen kærlighed
Der findes ingen kærlighed”

Ud på eftermiddagen rejste vi os af døsen på klippeblokken, måske var det bare en bænk i skyggen under muren omkring teatret, og gik gennem den langsomt vågnende by til stationen og tog toget mod Paris Gare Lyon og derfra RER-metroen til Houilles, hvor han havde en veninde fra ungdoms-
årene. Hun, Sabine, arbejdede som tekniker på TFI og boede alene i en lille lejlighed i et nybyggeri, og for vores skyld, som en slags bryllupsgave, havde hun redt op til sig selv på en madras inde i stuen og overladt soveværelset til os. Vi stillede vores rygsække og tog et brusebad, da han kom ud, kastede han håndklædet – det var hvidt, husker jeg – over en standerlampe, der stod i krogen ved siden af sengen, lampen var tændt, det var næsten midnat, vi havde rejst hele dagen og var sultne, vi gik ud i stuen, der også havde en lille køkkenkrog, hvor han satte nogle gryder over og begyndte at røre, og imens talte hun og han sammen på fransk, jeg forstod kun enkelte ord, de talte om vennerne fra dengang, om Frank og Jean-Mari, jeg skulle møde næste aften, men aldrig mødte. Pludselig lugtede der brændt, men det var ikke maden. Da jeg åbnede døren til soveværelset, stod det i flammer, de andre kom hen og stod bag mig, tavse, stirrende, berusede på den måde ilden og ødelæggelsen beruser. Kom, sagde han og tog min hånd for sidste gang og åbnede døren til opgangen og trak mig baglæns ud på trappen. Vi krøb sammen et par trin nede og lå der og så gennem døråbningerne ind i ilden, der *brølede* som et stort dyr og sved i ansigtet og fik øjæblerne til at tørre ud, og hende, Sabine, en stadig ung pige, hun var bare i begyndelsen af trediverne, der jamrende (det lød som vuggesang, bøn) som i trance med fremstrakte hænder forsvandt ind i flammerne og forsøgte at bjærge arvestykker, et stort tungt chatol og kommoden fra sine bedste- og oldeforældre i Normandiet, snart var hun bare en spinkel flakkende skygge i flammerne, en lille stemme, nu bare en klynken, så var hun væk.

”Jeg elsker dig”, hviskede han
men da var det for sent.

(13:01)

MADAME NIELSEN er forfatter, kunstner og del af The Nielsen Movement, der forbinder det enkelte menneske med Verdenshistorien. Hendes seneste romaner er *Det højeste væsen* (2017), *Invasio-
nen* (2016) og skæbneromanen *Den endeløse sommer* (2014), der er solgt til udgivelse over det meste af kloden.



BOULEVARDENS VENUS

Rejsens erotik i Johannes V. Jensens fortælling "Louison"

AF ANDERS EHLERS DAM

Alt kan ske, når man rejser! Både litteratur- og filmhistorien er således fuld af tilfældige møder i fremmede byer, i ventesale, togkupéer, hoteller, skibe osv. Det at fjerne sig fra hverdagens rum og bevæge sig ind i nye og måske usikre rum synes at skabe en åbenhed, der også befordrer (realiserede eller ikke-realiserede) erotiske møder – og danner litterært stof. Også når par rejser, er rejse og erotik ofte sammenknyttet, sådan som man ser det i forbindelse med bryllupsrejsen eller den romantiske *getaway*. Spies Rejser spillede på dette for et par år siden med reklameserien *Do it for Denmark!* (2014-16), hvor eksperter i de morsomme film forklarer, at aktivitetsniveauet på lagnerne stiger, når man er på ferie, og at det derfor er nødvendigt med flere ferierejser for danskerne, hvis der skal fødes nok børn! Allerede Vita Andersen, der havde været ansat ved netop Spies Rejser, skildrede charterkærlighed i 1970'erne, og senest er decideret sexturisme tematiseret hos Michel Houellebecq i *Plateforme* (2001) og Ulrich Seidl i filmen *Paradis: Liebe* (2012). At rejse er med andre ord ikke kun et spørgsmål om dannelse, afslapning, forretning eller transport, men også om erotisk åbenhed og forandring.

Rejsen er en form for undtagelsestilstand i forhold til hverdagen: Forhold opstår og bryder sammen på rejser. Bestyrkes eller svækkes. Som motiv favner rejsens erotik både den romantiske partur, organiseret sexturisme og det tilfældige møde. Fra folkeviseheltenes forlokkelser over Jens Baggesens schweiziske forelskelse, H.C. Andersens hede italienske nætter, Sophus Claussens møde med "en nydelig ung Person / med nøddebrune Øjne" på Skanderborg Station i digtet "Rejseminder" (Claussen 1982: 57) og erotiske forviklinger på kosmopolitiske hoteller hos Henrik Pontoppidan, H.C. Branners noveller om nyforelskede par, Jørgen Leths eksotiske oplevelser og diverse overskridelser i Lars von Triers *Nymphomaniac*-film (2014) til helt aktuelle bøger som Christina Hagens *White girl* (2012) og Tine Høegs *Nye rejsende* (2017) finder man rejsens erotik udfoldet som motiv.

Mærkværdigt nok er der ikke ret mange, der har beskæftiget sig nærmere med denne åbenlyse sammenhæng mellem rejsen og det erotiske. Der er ellers spørgsmål nok at tage fat på. Hvad er det, der sker i rejsens rum, som åbner for det erotiske

register? Kan man tale om en *ikke-stedernes* erotik (lufthavne, ventesale etc.)? Er der geografiske områder, der i de litterære eller filmiske rejser er særligt erotisk ladede (Sydeuropa, Orienten)? Har spændingen ved det erotiske rejsemotiv naratologisk betydning i nogle værker?

I denne omgang vil jeg nøjes med et kig på en fortælling af Johannes V. Jensen, hvor rejsens erotik sammenknyttedes med fin de siècle-tidens Paris og dermed modernitetens gennembrud. "Louison" hedder fortællingen, og den udgør en af tre tekster i bogen *Intermezzo*, som Jensen udgav i 1899, efter at være kommet hjem fra en rejse til Düsseldorf, Paris og London. Bogen indledes med en fortælling fra Spanien, "Dolores", og afsluttes med "Louison". Imellem disse to tekster står den korte myte "Forsvundne Skove" om en slave, der ikke kan eller vil gøre sig fri. *Intermezzo*et, kan man sige, er "Forsvundne Skove", men hele den lille bog kan også betragtes som et *intermezzo* i Jensens forfatterskab: en lille, ret ukendt bog i det tidlige forfatterskab mellem berømte klassikere som Einar Elkær (1898) og Kongens Fald (1900-01).

“ At rejse er med andre ord ikke kun et spørgsmål om dannelse, afslapning, forretning eller transport, men også om erotisk åbenhed og forandring.

"Dolores" og "Louison" er skrevet i Heinrich Heines ironisk stil og er med Lars Handestens udtryk "satirisk-sentimentale rejseskildringer" (Handesten 2000: 73). Tonen er let og legende. Begge de to fortællinger med pigenavne har erotisk motiv¹. I "Dolores" forelsker hovedpersonen sig hovedkulds i en sekstenårig spansk pige, men der kommer ikke så meget ud af det. I "Louison" er det en ung fransk pige, der er genstand for hans interesse, og her går det lidt bedre, selvom affæren, som det vil fremgå i det følgende, er flygtig.

Lad os først se på selve begyndelsen af "Louison". Handlingen indledes in medias res. Jeg-fortælleren befinder sig i århundredskiftets Paris på en af

de brusende boulevarder på højre Seinebred, og hans møde med en fremmed ung fransk kvinde er tilfældigt og pludseligt.

Mademoiselle!
Mademoiselle tier.
Pardon – Mademoiselle!!
Monsieur?
De vil spise til Aften sammen med mig?
Jeg gik nærmere til den unge Dame. Hun tittede ind under min opslagne Frakkekrave.
Vi fulgtes ad... prøvende. Det var paa Boulevard de Clichy. (Jensen 1899: 94)

Pigen er af lavere social herkomst og halvprostituert, en såkaldt *grisette*, og sammen med hende tilbringer fortælleren et par dage, før hun mister interessen for ham og vender sig mod en anden fyr. Hun er borte lige så hurtigt, som hun kom ind i billedet. Men før da turer de rundt i byen, spiser og drikker på diverse restaurationer og overnatter på billige hoteller.

“Hvad er det, der sker i rejsens rum, som åbner for det erotiske register?”

Penge spiller en central rolle i deres samvær, og fortælleren udsættes for mildt kvindeligt pres for at betale for hendes pantsatte ting. Det tilfældige erotiske rejsemøde fungerer ikke i fortællingen som indgang til en anden historie, nej, det er selve mødet i Paris, der er tekstens indhold: Der er ingen anden handling end deres møde og dets udfoldelse. Og mødet med Louison er i fortællingen uadskilleligt fra den moderne storby Paris – med Walter Benjamins udtryk: det nittende århundredes hovedstad (jf. Benjamin 2001). Deres tilfældige møde er muliggjort af den anonymitet, storbyen tilbyder – og man kan også forestille sig, at jeg-fortælleren er mere udfarende, netop fordi han er på udebane og et par dage senere skal rejse videre med toget og forlade den franske hovedstad.

Hvem er da jeg-fortælleren? Louison spørger ham, hvad han hedder, og hun gætter på, at han er russer. Til det svarer han: ”Ja. Aa ja. Kasimir! Jeg er Maler” (Jensen 1899: 94). Kan vi dermed stole på, at han er russer? Ikke nødvendigvis, tror jeg. Sam-

tidens læsere, hvoraf de fleste godt var klar over, at Jensen, da bogen udkom, selv lige havde været på et ophold i Paris, har, tænker jeg, sandsynligvis forestillet sig en fortæller, der kunne minde om Jensen selv, altså en ung dansk mand, cirka midt i tyverne (uden at det af den grund bliver til en autofiktiv eller selvbiografisk fortælling). Jensen kunne selvfølgelig godt have opfundet en russisk hovedperson til sin fortælling. Men det russiske spiller ingen rolle i historien, og hans svar på spørgsmålet, om han er russer, med ”aa ja” og udråbstegn efter det typiske russiske navn, kan, vil jeg mene, forstås sådan, at han griber chancen for at påtage sig en ny rolle; noget der er muligt i kraft af den kosmopolitiske anonymitet på boulevarderne. Ved sådan at udråbe det russiske navn og tilføje, at han er maler, skaber han en ny identitet og tager en maske på, som han bærer på den efterfølgende tur. Måske er det således også med skælmisk ironi, når Louisons svar præsenteres således: ”Det kunde jeg se, mente Louison” (ibid.: 94). Og måske tager hun – selvom der godt nok befinder sig nogle tegninger på hendes værelse – også en maske på, der antyder, at de to kunne supplere hinanden godt, når hun tilføjer: ”Og jeg er Model” (ibid.: 94). Alt dette bidrager til den følelse af liv i teksten, som Sophus Claussen fremhævede i sin lille anmeldelse af *Intermezzo*. Her understregede han, at tekstens poesi hænger sammen med, at den (rent tekstuel) udstråler noget virkeligt: ”Hver lille Begivenhed, som hænder i Novellerne om 'Dolores' og 'Louison', synes bygget paa Virkelighed. [...] Enten er Poesi sand og levende, eller det er ikke Poesi” (Claussen 1971: 139).

“Hos Jensen er der ingen tragisk stemning, men en poetisering af den moderne prosaiske verden og dens præg af tilfældighed og fragmentering. Inklusive en illusionsløs gåen op i den korte kærlighedsaffære.”

Det pludselige møde i gadens vrimmel kendes i litteraturhistorien først og fremmest fra et af Charles



Baudelaires mest berømte digte, nemlig "À une passante" (1855), i Peter Poulsens oversættelse: "Til en kvinde, der gik forbi" (Baudelaire 2008: 157). Hvor Jensens tilfældige møde fører til et par dages intenst samvær, er mødet for Baudelaires lyriske jeg endnu mere flygtigt og begrænset til udveksling af øjenkontakt, idet de passerer hinanden i det parisiske gadeliv:

I trafikens inferno og larmende strøm.
Lang, slank og sørgmodig en kvinde gik forbi
I ensom majestæt. Ganske uden profani,
Med øvet hånd, hun løftede feston og kjolesøm.

Et statueben, så smidigt, generøst.
Jeg, galning, jeg drak utålmodig og svimmel
Af hendes øjnes mørknende, uvejrstunge himmel
Den fortryllende blidhed og dræbende lyst.

Et lynglimt...derpå natten! – Det flygtige blik,
Som har vakt mig, o skønhed! Skal jeg ikke se
Dig atter for engang i den evige trafik?

Et andet sted, langt borte! for sent! *aldrig* måske!
For ingen af os véd, hvorhen den anden forsvandt;
Jeg kunne have elsket dig; du vidste, det var sandt!
(Baudelaire 2008: 157)

"Baudelaire," skriver Karlheinz Stierle, "gør Paris til et erfaringsrum for en lyrisk intensitet, hvor hverdagsrealiteten i en chokagtig udvidelse af bevidstheden gennemskjennes af det sublimes epifani, og derved vinder myten om Paris nyt nærvær" (Stierle 2016: 52). Hos Baudelaire er umuligheden indskrevet i det tilfældige møde, og det begrædes. Hos Jensen er der ingen tragisk stemning, men en poetisering af den moderne prosaiske verden og dens præg af tilfældighed og fragmentering. Inklusive en illusionsløs gåen op i den korte kærlighedsaffære.

Oluf Friis ser Heinrich Heines fire *Reisebilder* (1826-31) og *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) som forbilleder for Jensens rejsefortællinger, hvor rejsebeskrivelsen er uadskillelig fra det subjektive (Friis 1974: 40). Om indflydelsen fra Heine skriver han: "'Intermezzo' følger 'Reisebilledernes' kompositionsmonster, en række løst sammensillede beskrivelser og betragtninger, holdt sammen af det jeg, hvori alt er genspejlet og af en tynd, novellistisk handlingstråd" (Friis 1974: 41). Den subjektive, humoristisk-ironiske holdning hos Jensen ses fx i beskrivelsen af den unge franske

pige: "Louison var slank og fuldvoksen men alligevel af en vis Ufærdighed i Formerne. Hun bevægede sig med en lidt plump Ynde – omtrent som en Kvie" (Jensen 1899: 95). Det er ikke engang specielt negativt ment, at hun er som et stykke kvæg! Når det er skrevet på den måde, giver det en let og ironisk effekt: med et glimt i øjet *prosaiseres* et sted – beskrivelsen af den begærede kvinde – hvor man forventer poesi.

“Den fremmede by og affæren spejler således hinanden i deres uoverskuelighed – ikke som noget, der kræver afklaring, men som noget fortælleren muntert giver sig hen til.

Louison og fortælleren drikker et par glas på en café, og arm i arm driver de rundt i byen. Paris er en labyrint for ham: "Louison førte an med smaa Tryk af sin Albue, og jeg fulgte, jeg vidste ikke længere, hvor vi var. Hvordan skulde jeg hitte Rede i alle de krogede Gader paa Montmartre" (ibid.: 95). Den fremmede by og affæren spejler således hinanden i deres uoverskuelighed – ikke som noget, der kræver afklaring, men som noget fortælleren muntert giver sig hen til.

Springet til mere intimt samvær er ikke langt for Louison, der på et tidspunkt siger: "Men vi vil ikke gaa hjem til mig endnu. Det er for langt. Men det gør ingen Ting. De tager mig med paa Hotel." Og til det kan fortælleren kun svare: "Hov! – Ja selvfølgelig" (ibid.: 95). Erfaren, som hun er, kender hun et hotel i nærheden i en skummel gade. Da fortælleren oppe på værelset spørger, om hun har været på hotellet før, svarer hun: "Ja det er klart!" (ibid.: 96) og begynder straks at tage sit tøj af.

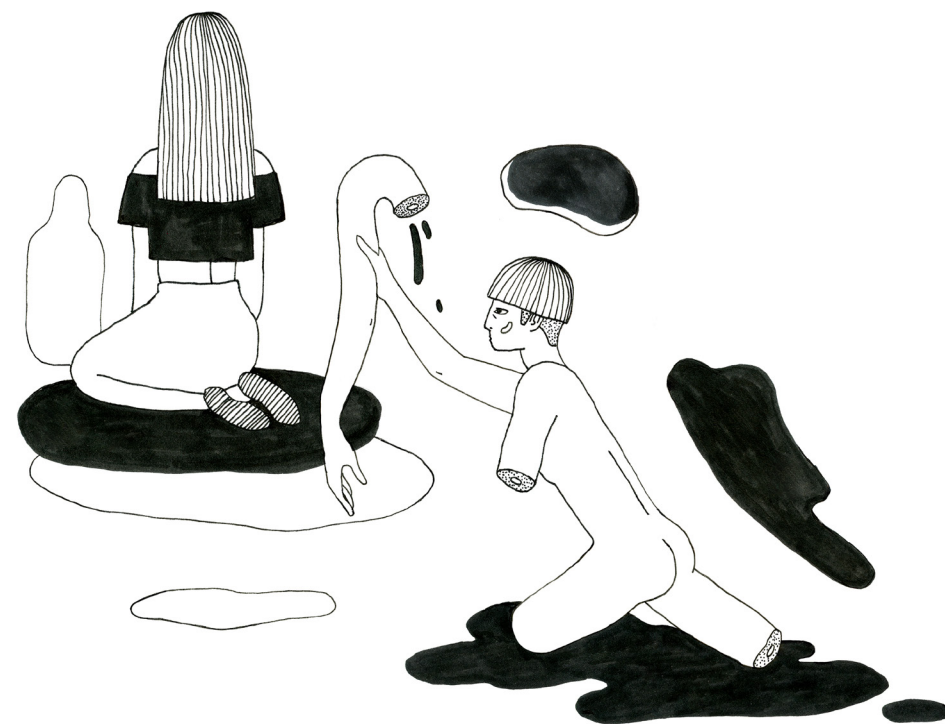
Da hun står nøgen foran ham, finder han hende overraskende skøn at se på. Ja, hendes skønhed vokser i situationen ligefrem til mytiske højder: "Jeg havde om Formiddagen været i Louvre for at tilbede Venus, men nu sendte jeg en pietetløs Tanke til dette skamroste Marmor" (ibid.: 97). Den klassiske verdens skønhedsideal må således

vige for denne moderne Venus fra de parisiske boulevarder. Fortælleren løfter Louison op i sengen, og man må i fortællingen selv forestille sig, hvad der dernæst foregår, før de nogle timer senere går ud i byen igen. Det er aften nu og mørkt, og lyset skinner ud fra butikkerne. I det hele taget inkarnerer Louison en moderne, uromantisk, let og kropslig kærlighed, der hænger sammen med en moderne tidsalder. Da de spiser, har Louison en glubende appetit, og et sted sammenlignes hun med et lokomotiv! Til sidst tager de en drosche til rue de Clignancourt, hvor hun bor fast på et lurvet hotelværelse.

Louison og affæren med hende er for fortælleren uadskillelig fra det moderne Paris. På et tidspunkt, hvor de ligger i sengen, lægger han øret til hendes hjerte. "Hør, hvor det bankede levende, hvor det pulserede skyndsomt. Det var Paris' Hjerte, jeg hørte ... Louison!" (ibid.: 119). Den letlevende piges hjerte slår med Paris' puls, og på den måde bekræfter Jensen århundreders billede af Paris som kærlighedens og erotikkens by. Affæren med Louison er også en affære med Paris.

Paris er beskrevet som præget af konstant bevægelse og en deraf følgende summende støj – en støj, der ikke fremstår som noget negativt, men som et udtryk for livfuldhed. Da fortælleren om morgenen på Louisons hotelværelse står og kigger ud ad vinduet på byen, lytter han til denne lyd: "Jeg hørte Byen summe – det lød op som en dæmpet lykkelig Kogen" (ibid.: 102). Også senere hører vi om denne Paris' lyd: "Den mumlende Støj, den mangfoldige Larm blev i sin Sum til Tone" (ibid.: 111). Karlheinz Stierle, der i et par omfattende bøger har skrevet om Paris i litteraturen, skriver netop om det, han kalder "Paris' myte" som en summende lyd: "Hvad er Paris' myte? Det er en støj, et kor af stemmer, tydeligt hævet ud af eller nedsunket i de manges ubemærkethed" (Stierle 2016: 100)². Det er denne Paris' myte, Jensens fortæller oplever i samværet med Louison.

En eftermiddag er fortælleren og Louison på tur rundt i byen i en omnibus med afgang fra Gare du Nord (en omnibus var en slags hestetrukken bus), og scenen fungerer i fortællingen som en anledning til at beskrive det summende liv i Paris. Her



iagttager han hele byen, de suser forbi, og giver en række fragmenterede indtryk af den moderne storby.

Vi stod lænet mod gelænderet foran paa Vognen og kunde se ned paa Folk og travle Droscher. [...] Vi dundrede ned ad Rue Lafayette. Hver Sidegade, der aabnede sig, virkede som en ny Lyst. Da vi svingede ned ad Rue du Faubourg Poissonniere, fik Farten en anden Nuance. Gaden er gammeldags og skæv. Vi bevægede os frem i Højde med Skiltene og saa ned i Butikkerne – Kaféer, Kontorer, Parykforretninger – jeg saa Louisons slanke Billede fare hen over Spejle og over Ruder. Hvad var det, hun optoges saa stærkt af – Damerne nede paa Fortovet, deres Toiletter. (Jensen 1899: 108f.)

Igen flyder Louisons billede og byen selv sammen i spejlingerne. Det interessante ved disse beskrivelser i Jensens fortælling er alle de detaljer fra den moderne verden, der fremkaldes. Omnibusturen beskrives som en fart på et skib gennem byhavet, og den moderne by er i konstant bølgende flow. I ren fænomen glæde kan han ikke lade være med at lægge mærke til detaljerne: "Jeg saa og hørte, som måtte det altsammen henvejres og blive til ingen Ting, glemt, begravet, hvis jeg ikke opfattede det nu" (ibid.: 109f.). Byen flyder sammen til en blanding af kvinder og moderne urbanitet: "En rød Kjole – Reklamebogstaver af hvide Glødelamper" (ibid.: 110)³.

Også da de står på udsigtspladsen ved Sacré-Cœur og kigger ud over Paris, får han en urban vision, hvor byen ligesom bliver gennemsigtig, så han kan kigge ind i alle husene og se al den aktivitet, der udfoldes der, alt arbejdet, alle maskinerne, der er i gang. Maskinerne er hos Jensen ikke en modsætning til det organiske, men det organiske og det maskinelle flyder sammen. Maskinerne, der arbejder, trafikken i gaderne og Louisons hjerte er alt sammen i familie med hinanden. Det hele vider sig ud til en global vision af en jordklode, hvor der arbejdes konstant. Og heraf opstår et moderne, affirmativt-vitalistisk credo: "Denne Jord, hvis Overflade er mere porøs og gennemhullet end nogen mærkelig Forekomst i den viljeløse Natur – den er min" (ibid.: 124).

Da Louison vender sin interesse mod en langhåret franskmand, bryder fortælleren med hende, og de bliver kolde over for hinanden. Lidt skuffet er han

nok – men han er alligevel i opbrud. Næste dag kører han rundt i omnibus på kryds og tværs af Paris og tager så eksprestotog mod Calais, hvorfra han krydser kanalen til England, sådan som også Jensen selv havde gjort det.

I det hele taget inkarnerer Louison en moderne, uromantisk, let og kropslig kærlighed, der hænger sammen med en moderne tidsalder. ””

Igen på togturen har fortælleren under indflydelse af det hurtige tog en slags vision, der samtidig kan karakteriseres som en tidlig globaliseringsteori. Begeistret af "Distancegraadighed" (ibid.: 137) oplever han, at distance ikke længere betyder så meget. Derved trækker rummet sig sammen: "Er Rummet ikke mit, er Alverden ikke lige nærværende!" (ibid.: 138). Således er det, med en karakteristisk formulering, ikke "Stederne", men "Rummet derimellem" (ibid.: 138), han er tiltrukket af, og det giver en helt særlig lethed: "Mit Hjærte er let, fordi jeg ikke har Sted" (ibid.: 138). Tilstanden, der hyldes her, findes flere steder i Jensens tidlige forfatterskab og handler om en rodløs given sig hen i en moderne global følelse, hvor hverken sted eller kærlighed er noget blivende, og hvor bevægelsen og flugten er udtryk for en moderne vitalitet. Eventyret med Louison i Paris, skildringens energiske lethed og ironi, er et led i denne store bevægelighed. Og da fortællingen slutter på kanalen mellem Frankrig og England, er det med disse ord, hvor rummet er koncentreret i en følelse af allestedsnærværelse:

En Damper tudede.
Kapstaden! Singapore!
Yokohama! New-Orleans! (ibid.: 138)

NOTER

(1) Henrik Wivel skriver om "Dolores" og "Louison", at "begge fortællinger er gennemerotiske", jf. Wivel 1982: 57. Se også: Gemzøe 2007: særligt 85-97.

(2) Jeg oversætter selv Stierle her og efterfølgende. Om Paris i moderne litteratur, se også: Stierle 1993 og Prendergast 1992.

(3) Et kort over fortælleren og Louisons færd gennem Paris er gengivet i: Briens 2010: 127.

LITTERATUR

Baudelaire, Charles. 2008: *Helvedsblomsterne*. Oversat af Peter Poulsen. Nansensgade Antikvariat, København.

Benjamin, Walter. 2001: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Bd.1. Ved Sigfried Unfeld. Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Briens, Sylvain. 2010: *Paris. Laboratoire de la littérature scandinave moderne. 1880-1905*. L'Harmattan, Paris.

Claussen, Sophus. 1971: *Det aandelige Overskud. Journalistik i Udvalg*. Udg. af Lise Brinch Petersen og Mogens Rukov. Gyldendal, København.

Claussen, Sophus. 1982: *Sophus Claussens lyrik*. Udg. af Jørgen Hunosøe. Bd. 2. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. Gyldendal, København.

Friis, Oluf. 1974: *Den unge Johannes V. Jensen. 1873-1902*. Bd. 2: 1899-1902. G E C Gad, København.

Gemzøe, Anker. 2007: "Der Ton der Stadt und der Duft des Waldes: Johannes V. Jensen: *Intermezzo* (1899), *Skovene* (1904) und *Skovene* (1910)", i: Aage Jørgensen og Sven Hakon Rossel i samarbejde med Monica Wenusch (red.): 'Gelobt sei das Licht der Welt...' *Der dänische Dichter Johannes V. Jensen. Eine Forschungsanthologie*. Praesens Verlag, Wien, s. 83-110.

Handesten, Lars. 2000: *Johannes V. Jensen. Liv og værk*. Gyldendal, København.

Jensen, Johannes V. 1899: *Intermezzo*. Det Nordiske Forlag, København.

Prendergast, Christopher. 1992: *Paris and the Nineteenth Century*. Blackwell, Cambridge, USA/Oxford.

Stierle, Karlheinz. 1993: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. Carl Hanser Verlag, München/Wien.

Stierle, Karlheinz. 2016: *Pariser Prismen. Zeichen und Bilder der Stadt*. Carl Hanser Verlag, München.

Wivel, Henrik. 1982: *Den titaniske eros. Drifts- og karakterfortolkning i Johannes V. Jensens forfatterskab*. Gyldendal, København.

ANDERS EHLERS DAM (f. 1973) er ph.d. fra Københavns Universitet og har siden 2015 været ansat som professor i dansk litteratur ved Europa-Universität Flensburg i Tyskland. Han har bl.a. udgivet *Den vitalistiske strømning i dansk litteratur omkring år 1900* (2010) og senest antologien *Soldat, arbejder, anark. Ernst Jüngers forfatterskab* (2017). I 2016 kuraterede han sammen med Gry Hedin udstillingen *J.P. Jacobsen og kunsten* på Faaborg Museum.

ILLUSTRATIONER AF Ibou Gueye

Kärlek i kyligt klimat

Om nordisk romance

AF MARIA NILSON

Romance – vad är det? Det är allt från Harlequin-romaner till bästsäljande Nora Roberts; från en älskad genre till en med dåligt rykte. "Hemmafruporr", "tantsnusk", "skräplitteratur" – kärt barn har många namn, säger vi i Sverige, och nog för att romance är en av de mest utskälda av alla litterära genrer. Det handlar om böcker för kvinnor, ofta skrivna av kvinnor, som dessutom handlar om kvinnor och som genererar mycket pengar. Enligt Romance Writers of Americas hemsida omsatte genren 2013 för 1,08 miljarder dollars, vilket gör den till en av de största av de populärlitterära genererna.

“Det handlar om böcker för kvinnor, ofta skrivna av kvinnor, som dessutom handlar om kvinnor och som genererar mycket pengar.

Det finns fransk, indisk och kinesisk romance, men genren är onekligen störst i USA, och det är de anglosaxiska titlarna som mycket dominerar marknaden. För många är romance synonymt med just Harlequin som publicerar mängder av romancetitlar varje år, och en hel del av dessa titlar ingår i serier där böckerna ska följa en viss mall¹. Även om Harlequin idag säljer mest via nätet, kan vi fortfarande hitta dessa ofta billiga

pocketböcker med dess ofta grälla omslag i vår närmaste matvarubutik eller Pressbyrå. Samtidigt är romance som genre betydligt större än Harlequin. Det handlar om en genre som många har mycket bestämda åsikter om, utan att kanske ha läst särskilt mycket av den, och det handlar om en genre som nu håller på att bli alltmer synlig.

I det följande kommer dels romance som genre att presenteras med utgångspunkt i den idag växande romanceforskning som finns, dels nordisk romance att problematiseras. Finns det något som kan kallas nordisk romance, och hur kan den i så fall se ut? Med utgångspunkt i svenska Simona Ahrnsteds och norska Natalie Normanns författarskap ska jag försöka att ge några ledtrådar. Jag har medvetet valt två mycket olika författare, som dock båda skriver romance, för att försöka visa på hur heterogen genren kan vara.

ETT SVENSKT OG ET NORSKT EXEMPEL
Simona Ahrnstedt debuterade 2010 med den historiska romance romanen *Överenskommelser* och har i flera år etiketterat sig själv som "Sveriges romancedrottning". Med samtidstrilogin *En enda natt* (2014), *En enda hemlighet* (2015) och *En enda risk* (2016) har hon fått ett stort både nationellt och internationellt genombrott och är, för tillfället, den enda svenska romanceförfattare som lyckats ta sig in på den amerikanska romancemarknaden². Trilogin, som inledningsvis utspelar sig i Stockholms finansvärld, innehåller både mycket intriger och sex, men också påfallande starka hjältinnor.

Natalie Normann har tillsammans med Anan Singh skrivit ett antal deckare och barnböcker, men skriver också serieromaner, som exempelvis *Clara Wahl*, vilken är en storsäljare i Norge. Vad som utmärker en serieroman, är att här berättas historien i kortare installationer. En ny del i serien publiceras med jämna mellanrum, och inte sällan blir dessa serieromaner långa. Ett känt exempel på en serieroman som också blev en stor succé i Sverige, är Margit Sandemos *Sagan om Isfolket*³. Serien om Clara Wahl utspelar sig 1919 i Haugegesund, och även här möter vi en stark hjältinna som bryter mot samhällets normer, eftersom hon är utbildad läkare. I dessa böcker är det stort fokus på de historiska detaljerna⁴, och även om det finns en hel del romantik, är den mer av det slaget som sjuder under ytan än den som illustreras av explicita sexscener.

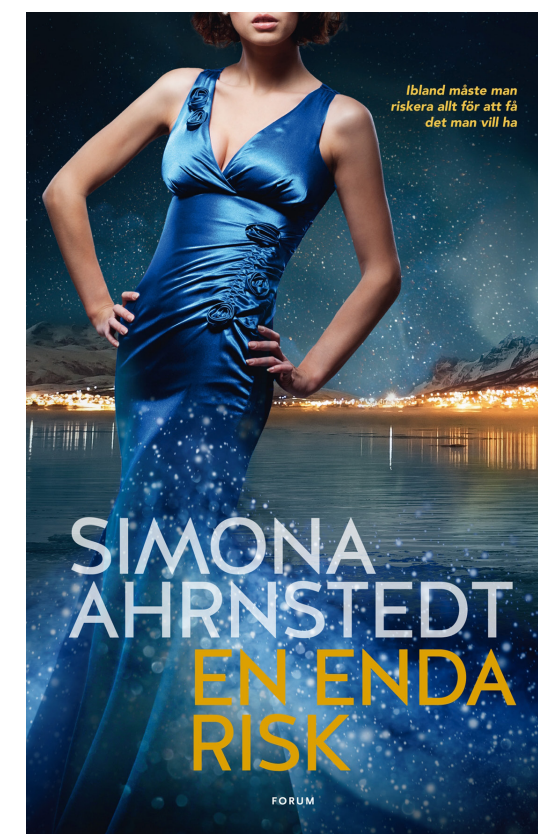
“Att det finns en nordisk variant av deckare är väl alla överens om idag, men finns det en nordisk variant av romance?”

Att det finns en nordisk variant av deckare är väl alla överens om idag, men finns det en nordisk variant av romance? Finns det något hos Ahrnstedt och Normann som skiljer sig från romance från exempelvis USA? Här finns det än så länge mycket få studier att luta sig mot⁵. Visst finns det en föreställning om att romance ser olika ut i olika länder. Under 2016 har Harlequin, som nu bytt namn till Harper Collins Nordic, haft en satsning på svensk romance⁶. Dåvarande förlagschef Anna Svedbom säger i en intervju i Sveriges radio att de på förlaget "känt ett sug efter svensk romance", bland annat för att de vill ge läsarna romance som inte innehåller de ibland "unkna könsmonster" som kan finnas i vissa amerikanska titlar⁷. Redan 1998 visar Eva Hemmungs Wirtén i sin avhandling hur Harlequin redigerar, det vill säga skriver om till exempel amerikanska titlar, för att de ska passa en svensk marknad. Förutom att ändra vissa namn och till exempel vad karaktärerna äter, har vissa stereotypa genusmönster tvättas bort⁸. Under de år jag läst och även forskat om romance, har jag läst hundratals titlar i genren. Skiljer sig Ahrnsteds och Normanns romaner från exem-

pelvis brittisk eller amerikansk romance? Skiljas sexualitet och begär i nordisk romance på ett annat sätt, och är romance här uppe i norr mer jämställd? Samtidigt som jag tycker mig se en skillnad mellan anglosaxisk romance och nordisk, vill jag inledningsvis problematisera min egen analys. Linda J. Lee menar i en intressant artikel att romancesforskare lätt hamnar i två olika grupper:

Most scholarship on romance novels falls into one of two polarized camps that view these novels as conservative forms that uphold existing patriarchal structures, or as subversive resisting forms that challenge existing structures (Lee 2008: 54).

Om mycken tidigare forskning läst genren som genomsyrad av patriarkala mönster, unkna stereotyper och som helt och hållet kommersiell, finns det naturligtvis en risk att hamna i en besvärande försvarsposition. Jennifer Maher menar att "We feminist pop culture critics are skilled at unearthing progressive potential in what might at first appear to be potently sexist or otherwise conservative depictions of women" (Maher 2007: 194).



Romanceförfattare som Simona Ahrnstedt beskriver själva genren som texter som bejakar starka kvinnliga karaktärer:

Kvinnosynen i romance är stark och bejakande. Den reproducerar inte kvinnan som offer, svag eller hotad. Romance fokuserar som få andra böcker på hennes rätt till njutning. Genren signalerar med hög röst och alla färger i paletten, att kvinnor är jämställda män (Ahrnstedt 2014: 73f).

Men är detta sant för genren i stort eller endast för ett par titlar? Jag kommer med viss försiktighet att argumentera för att den nordiska romance som finns, i högra grad än många andra titlar skildrar starka kvinnor, jämställda förhållanden och en mer nyanserad hjälte. Detta kan sägas vara några av de teman som karakteriserar den som just nordisk.

KÄRLEK OCH LYCKLIGA SLUT

Vad kan kategoriseras som romance? Det är inte helt enkelt att förklara. Termen *romance* kan känneteckna allt från medeltida riddarballader till 1700-talets romantik med herr Goethe i spetsen. Barbara Fuchs skriver i *Romance* att "the term is variously applied to everything from Spenser's *The Fairy Queen*, to Shakespeare's plays, to seventeenth century French classicizing fiction, to Harlequin romances" (Fuchs 2004: 4f). Egentligen bör vi kanske genomgående använda termen *popular romance* när vi talar om nutida romantiklitteratur, vilket exempelvis det internationella forskarnätverket International Association for the Study of Popular Romance (IASPR) gör. Dock väljer de flesta den kortare varianten.

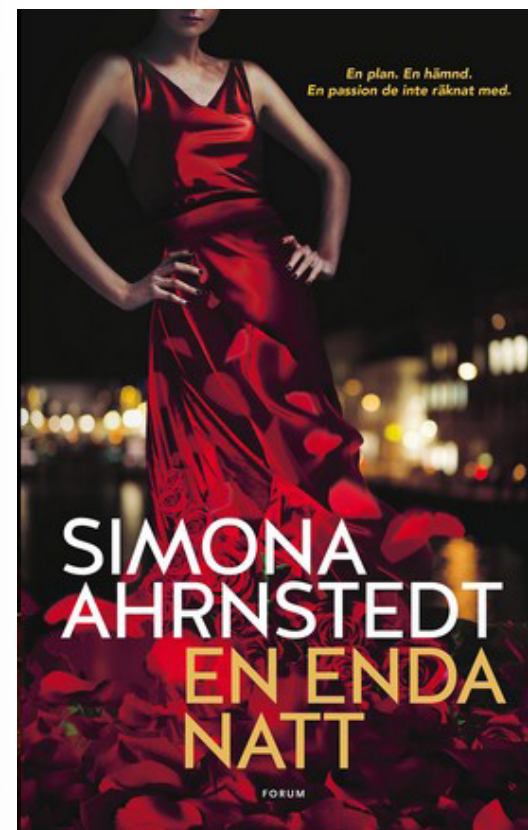
En vanlig och spridd definition av romance definieras av branschorganisationen Romance Writers of America som:

A Central Love Story – In a romance, the main plot concerns two people falling in love and struggling to make the relationship work. The conflict in the book centres on the love story. The climax of the book resolves the love story. A writer is welcome to as many subplots as she likes as long as the relationship conflict is the main story.

An Emotionally Satisfying and Optimistic Ending – Romance novels end in a way that makes the reader feel good. Romance novels are based on the idea of an innate emotional justice – the notion that good people in the world are rewarded and evil people are punished. In a romance, the lovers who risk and struggle for each other and their relationship are rewarded with emotional justice and unconditional love (Fuchs 2004: 124f, mina kursiveringar).

I romance är de lyckliga slutet legio, och ett flertal forskare och författare menar att saknas det lyckliga slutet, är det inte romance⁹. Kanske ligger en av förklaringarna till genrens dåliga rykte här. Det finns något nästan utopiskt i romance då man som läsare, i de flesta fall, kan känna sig trygg med att huvudpersonerna kommer att övervinna sina svårigheter och nå det lyckliga slutet. Gör de inte det, kan man som läsare känna sig lurad. Till skillnad från mycken av den populärkultur som idag omger oss – från *Game of Thrones* till *The Walking Dead*, där det inte endast är våldsamt och blodigt, men där det inte finns några garantier för att de goda kommer att klara sig och de onda kommer att straffas – är romance betydligt mer hoppfull. Gör du gott, kommer det att gå dig väl.

“Till skillnad från mycken av den populärkultur som idag omger oss – från *Game of Thrones* till *The Walking Dead*, där det inte endast är våldsamt och blodigt, men där det inte finns några garantier för att de goda kommer att klara sig och de onda kommer att straffas – är romance betydligt mer hoppfull. Gör du gott, kommer det att gå dig väl.



När jag 2015 intervjuade Simona Ahrnstedt för min bok *Kärlek, passion och begär – om romance*, sade hon att romance på ett sätt är lätt identifierbar då romanens kärna måste vara en kärleksrelation. Exempelvis är Margaret Mitchells *Gone with the Wind* från 1936 med det argumentet *inte* en romanceroman då man kan lyfta ut historien om Scarlett och Rhett och ändå har en roman om det amerikanska inbördeskriget. Ahrnstedts egna romaner är samtliga uppbyggda kring en kärleksrelation med förhinder. I *En enda natt* hittar vi överklasskvinnan Natalie som bland annat behöver bryta sig loss från sin dominanta far innan hon kan bli lycklig med uppkomlingen David, och i *En enda hemlighet* måste Natalies bror Alexander mogna och lära sig ta ansvar innan han kan bli lycklig med Isobel. Hindren är många och ofta svårforcerade, men till slut överkomliga.

I Natalie Normanns *Clara Wahl*-böcker finns det också en kärleksrelation, men den är inte i fokus på samma sätt som hos Ahrnstedt. Den 26-åriga Clara anländer till Haugesund för att ta över positionen som läkare på det lilla sjukhuset och möts

naturligtvis av stort motstånd. Hon har förlorat sin fästman i första världskriget, och även om det redan i det första kapitlet dyker upp en Edvard som kanske blir den som till slut vinner Claras hjärta, är här kärlekshistorien betydligt mer utdragen, och det är andra element i historien som får mer utrymme. Här får man som läsare vänta på det lyckliga slutet, och väntan kan bli lång. När jag intervjuade Normann 2017 sade hon att serien kan bli uppåt en 20 böcker lång, men till slut kommer Clara att få ett lyckligt slut.

Samtidigt som det lyckliga slutet inte får underskattas, finns det hos både Ahrnstedt och Normann ett vad vi kan kalla bredare fokus. Att hitta en kärlekspartner är naturligtvis viktigt, men en stor del av intrigerna handlar om kvinnornas väg till mognad där allt från föräldrarelationer till karriärer blir viktigt.

“Ett återkommande motiv i dagens romance är att hjälten ser till att hjälten får orgasm först. Det är hennes njutning som först och främst är det viktiga.

Kanske är det just de lyckliga slutet som många litteraturkritiker fnysar åt. Ett intressant exempel från Sverige är hur Martina Haags romaner behandlats. Haag har skrivit ett flertal underhållande och romantiska romaner som kan etiketteras chick lit (vilken jag ser som en subgenre till romance) och i princip aldrig recenserats. När hennes senaste roman *Det är något som inte stämmer* kom 2015, blev den plötsligt uppmärksam i dagspress och fick i huvudsak goda recensioner. Vad är det då som hänt i Haags författarskap? I *Det är något som inte stämmer* handlar det inte om en kärleksrelation som växer fram, utan om en som tar slut, och här lyser det lyckliga slutet med sin frånvaro. I en recension i *Dagens Nyheter* skriver Malen Rydell att Martina Haag nu "bryter formeln" i och med att hon skriver om något annat och menar att det glada, positiva och lyckliga i de tidigare böckerna blir tröttsamt och tjatigt att läsa om (Rydell 2015). Att viss litteratur ses som så kallad genrelitteratur eller formatlitteratur är

inget nytt. Här samsas romance med exempelvis deckare och fantasy, och då romance, till exempel, ofta exemplifieras med Harlequin-romaner, där ett flertal följer en specifik mall, kan det ses som en av anledningarna till genrens dåliga rykte¹⁰. Samtidigt är det intressant att fundera på om det just är avsaknaden av det lyckliga slutet som bryter formeln. Naturligtvis har Haag utvecklats som författare, men mycket av det som Rydell hyllar i sin recension, finns också i hennes tidigare böcker.

ROMANTIK OCH SEX

Efter E.L. James framgångar med *Fifty Shades of Grey* har erotisk romance fått medvind, och idag är subgenren mer lättillgänglig, bland annat för att fler titlar översatts. Författare som Sylvia Day som skrivit erotisk romance i årtal, har plötsligt fått en renässans, och även Harlequin har idag en serie där böckerna innehåller påtagligt många sexscener. Erotisk romance bör ses som en subgenre till romance, men gränsdragningen mellan vad som är erotisk romance, "vanlig romance" och erotika, är inte helt enkla att dra. Det finns romance där sexskildringarna är många och långa, men det finns också romance där sexskildringarna är kortfattade och utan explicita detaljer.

“ I nordisk romance hittar vi få dominerande hjältar som vill att hjältinnan ska fullkomligt underkasta sig, utan här är hjälten en man som ofta längtar efter en stark och jämställd kvinna.

Hur det än skildras är sex emellertid viktigt i romance, men hur mycket sex som finns, och hur det skildras, är alltså mycket olika, även i mina två exempel. Vi har redan konstaterat att romance fokuserar på en kärleksrelation och oftast mellan en man och en kvinna¹¹. Intrigen behöver innehålla en rad svårigheter som paret behöver arbeta sig igenom. Det är inte ovanligt i dagens romance att det mellan karaktärerna finns en stark sexuell spänning och att det under romanens lopp förekommer en hel del erotiska möten som

ibland är mycket explicit skildrade och ibland endast antyds. I dessa möten är det oftast kvinnans lust och tillfredsställelse som är det viktigaste. Anja Hirdman skriver i artikeln "Det ska bli en ära att få tillfredsställa dig". Ideal manlighet i Harlequin-romaner" att ett återkommande drag i Harlequin-romaner är hjältens längtan efter att få just tillfredsställa hjältinnan. "Mäns vilja, och inte minst förmåga, att ge orgasm är ramen för det sexuella mötet" (Hirdman 2013: 41). Ett återkommande motiv i dagens romance är att hjälten ser till att hjältinnan får orgasm först. Det är hennes njutning som först och främst är det viktiga.

Samtidigt kan vägen till riktigt bra sex vara lång i romance, och det krävs mer än en sextatlet till hjälte för att hjältinnans behov ska tillfredsställas. I *Beyond Heaving Bosoms. The Smart Bitches' Guide to Romance Novels* menar Sarah Wendell och Candy Tan att:

No other genre is as obsessed with the heroine (a) having excellent sex and (b) not having sex at all unless it's with the One True Love, who's also usually the sole person who can make her come. Got orgasm? Got true love! (Wendell & Tan 2009: 37).

För en tjugo-trettio år sedan var en romancehjäلتinna nästan alltid oskuld tills hon mötte sin hjälte, men så ser det inte ut idag. Samtidigt är det mycket vanligt att det är först med den man hon verkligen älskar att hjältinnan kommer att ha riktigt bra sex. I *En enda natt* har Natalie naturligtvis haft sexuella erfarenheter, men de har inte varit så lyckade. "Hon hade debuterat sent och kanske, eller ganska säkert hade hon varit hämmad sexuellt. Inte frigid, men präglad av en gammaldags uppfostran som hon aldrig lyckas skaka av sig" (Ahrnstedt 2015: 145). När hon väl hamnar i säng med David, upplever hon något nytt och annat. Det är först David som verkligen kan få henne att njuta.

En romancehjärte är naturligtvis en skicklig älskare, men som tidigare nämnts, räcker det inte. Han måste lära sig att sätta hjältinnans behov främst, både hennes sexuella och emotionella. Han behöver visa sig villig att ta hand om hjältinnan, men också låta henne ta hand om honom. I *Clara Wahl. Ekko fra fortiden* visar Edvard hjältedrag när han sväljer sin stolthet och låter Clara ta hand



om honom efter han råkat ut för en olycka. När jag samtalande med Normann i maj 2017, var hon precis blivit tillsagd av förlaget att ha mer sex i böckerna om Clara Wahl. Detta var inte en helt enkel ekvation eftersom det också är viktigt att böckerna inte blir alltför anakronistiska. En ogift kvinnlig läkare anno 1919 kan liksom inte ha sexuella eskapader hur som helst i en liten stad som Haugesund om hon ska kunna bevara sitt rykte.

HJÄLTINNOR OCH ALFAMÄN

I dagens romance är alltså gårdagens oskuldsfulla unga hjältinna som behöver räddas mer eller mindre utrotad. Hon kan fortfarande dyka upp, exempelvis i den tidigare nämnda *Fifty Shades of Grey*. Samtidigt har romance under en lång period dominerats av starka karlar och svaga kvinnor, och genren håller nu i mycket på att distansera sig från detta arv.

Både Ahrnstedt och Normann är författare som på ett plan medvetet arbetar för att utveckla genren i en riktning mot mer jämställda förhållande. Detta syns inte bara i hur de porträtterar sina hjältinnor, utan i hur hjälten, alfamannen som han ofta kallas i romance, skildras. David i *En enda natt* är definitivt en alfahanne: stark, viril, handlingskraftig och naturligtvis en skicklig älskare. Men han är också en man som uppskattar starka kvinnor, vilket Natalie snabbt upptäcker:

Det var först när hon pratade med honom som hon insåg hur de flesta män hon mötte var: osäkrare, maniskt dominant. Ivriga att demonstrera sin styrka. Inte alltid respektfulla mot kvinnor, för att uttrycka det diplomatiskt (Ahrnstedt 2014: 32).

I dagens romance är ett vanligt återkommande tema att hjälten letat efter en stark kvinna och att han är den som, i motsats till omgivningen, både uppskattar och stöttar hjältinnan. Ett liknande tema kan skönjas i första boken om Clara Wahl där den unga läkaren möts av en hel del misstänksamhet från stadens karlar Dock med undantag för Edvard som inte alls verkar tycka det är något märkligt i att hon är läkare: "Han bukket og klatret opp i vognn igjen. Før han kjørte, lente han seg fram og så på henne. Øynene glittret av latter, og hon kunne ikke nekte for at han var sjarmerende" (Normann 2016: 26).

I artikeln "Getting a Good Man to Love: Popular Romance Fiction and the Problem of Patriarchy" argumenterar Catherine Roach för att hjälten i romance både är en krigare och någon som hjältinnan behöver ta hand om. Han är både stark och sårbar, aggressiv och känslig:

The romance fantasy, in other words, is that the hero will come, in all his fierce and possessive patriarchal warrior-king glory, but that he will also forever stay: emotionally vulnerable, devoted unto death, serving his mistress with his sword and his heart (Roach 2010).

Samtidigt som hjälten är stark och omhändertagande, behöver han hjältinnan på en rad olika plan. Han är dessutom trogen. I romance är ofta (inte alltid, men ofta) kärleken evig, och när hjälten väl erkänt att han älskar hjältinnan, finns där en försäkran om att detta aldrig kommer att förändras.

STARKA KVINNOR + JÄMSTÄLLDA MÄN = BÄTTRE SEX?

Finns det då något som utmärker de nordiska exemplen i genren? Samtidigt som hjältinnorna ofta är starka yrkeskvinnor, är det kanske skildringen av hjälten som sticker ut. I *En enda hemlighet* plockar Ahrnstedt upp dagens intresse för BDSM-sex. Hjältinnan Isobel ber hjälten Alexander att dominera henne. "När du var så där... jag vet inte vad jag ska säga... när du var hårdhänt mot mig. Jag tänder jättemycket på det" (Ahrnstedt 2015: 286). Alexander både binder och befäller henne, och de njuter båda. Men till skillnad mot mycken annan översatt erotisk romance, där hjälten är den som initierar hjältinnan i BDSM-sex, gör Ahrnstedt något annat i sin roman. Dels är det Isobel som är initiativtagaren, dels är det inte självklart för Alexander att dominera:

Och nu satt han här. Hade haft sex med en kvinna. Hade pressat ner henne i sängen, tagit henne som ett djur. Hade haft det bästa sex han upplevt. Han tippade stolen bakåt och stirrade upp i taket. Det var så jävla... förvirrande? Skrämmande? (Ahrnstedt 2015: 300).

Den alfaman till romancehjalte som dominerar i genren, är en man med en ofta nästan omätbar sexuell drift, en man som alltid är redo att tillfredsställa sin älskade och som kanske inte så ofta

reflekterar över sin egen sexuella förmåga på ett sätt som Alexander får göra i romanen. Och lite längre fram i romanen föreslår Alexander att han och Isobel ska byta roller så att hon blir den som bestämmer och han den som underkastar sig. Detta leder både till en större öppenhet mellan dem, men också till att Alexander om möjligt blir en ännu bättre älskare.

I nordisk romance hittar vi få dominerande hjältar som vill att hjältinnan ska fullkomligt underkasta sig, utan här är hjälten en man som ofta längtar efter en stark och jämställd kvinna. Och som i Ahrnstedts *En enda risk* också ser till att stoppa ett patriarkalt nättroll som trakasserat kvinnor på nätet.

Men samtidigt blir denna mer nyanserade hjälte ibland också traditionell. Som när David inser att han älskar Natalie i *En enda natt*: "Men sedan hörde han det igen. Ett enda ord som överröstade alla andra, ett ursinnigt rytande. Min. Hon är min" (Ahrnstedt 2014: 216). Eller när Alexander försvarar Isobel i *En enda hemlighet* från ett hotfullt ex: "En riddare måste stå upp för sin drottning" (Ahrnstedt 2015: 311). Här följer Ahrnstedts romaner den mall som bland annat Roach diskuterar, där hjälten blir den starka krigaren som tar hand om sin kvinna. Samtidigt som hjälten och hjältinnan på ett plan räddar varandra, gör hon det genom att få honom att bearbeta sina känslor och han det, påfallande ofta, med knytnävarna. Här ligger ju också ett dilemma. Hur långt ifrån RWAs rätt restriktiva definition av genren kan en författare gå och fortfarande säga sig skriva romance? Allt tyder på att vi kommer att få betydligt fler romance-författare i Norden, och det ska bli intressant att se vad de framöver gör med genren.

NOTER

(1) Kelly Faircloth skriver i blogginlägget "How Harlequin Became the Most Famous Name in Romance" att:

For the average person, romance novels bring to mind one word: Harlequin. Of course, it's not a very illustrious name. It's treated as a punchline, a smutty innuendo, God forbid it pass your lips in literary circles....

Det kan vara värt att påpeka att i Sverige ses inte Harlequin som ett förlag och får alltså inte vara med i förläggareföreningen. Utgivningen klassas som tidskrifter, och med det kommer, exempelvis, dessa böcker inte med i någon statistik över utgivningen i Sverige.

(2) Se Francis Hoch. 2015: "Swedish Romance—the Next Hot Trend?"

(3) I artikel "Serieromanens historie i Norge" skriver Elin Brend Johansen om hur denna subgenre föds runt sekelskiftet 1900. Här samsas westernromaner som Louis Mastersons om Morgan Kane med släktsagor som Bente Pedersens om Raija. Serieromaner är med få undantag placerade i historiska miljöer. Om de på 1990-talet ofta följde en hel släkt, fokuserar de idag oftare på en person som läsaren får följa i ett antal böcker.

(4) När jag 2015 intervjuar Simona Ahrnstedt påpekar hon att hon personligen föredrar historisk romance, men att det inte säljer i Sverige.

(5) Det jag hittat, fokuserar på chick lit som jag och många med mig menar kan ses som en subgenre till romance. Jenny Björklund argumenterar i artikeln "Mer än makor och mödrar: svensk chick lit och den skandinaviska välfärdsmodellen" att det svenska samhället med dess fokus på exempelvis jämställdhet påverkar inte minst hur familjerelationer skildras (Björklund 2012). Wenche Ommundsen menar i artikeln "Sex and the Global: City Chick Lit with a Difference" att "icke västerländsk" chick lit har förändrat genren. "Marrying classical chick lit themes with vastly different social conditions, gender roles, and cultural contexts; these novels add new dimensions to the conflicting desires which characterize the genre" (Ommundsen 2011: 108).

(6) I satsningen har följande romaner utgivits: Samantha Olofsdotter, *Kärlek på öppet hav* (2016), Lina Forss, *Arvtagerskan* (2016) samt Sofia Fritzon, *När drömmen slår in* (2016).

(7) "Harlequin har fått sin första svenska författare", Anna Svedbom intervjuar av Erik Blix den 20/2 2016, SR, <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2151&artikel=6372998>

(8) Se Wirtén, Eva Hemmungs *Global Infatuation. Explorations in Transnational Publishing and Texts. The Case of Harlequin Enterprises and Sweden*. 1998. Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala.

(9) Pamela Regis skriver i *A Natural History of the Romance Novel*. 2003: "Romance novels end happily. Readers insist on it. The Happy Ending is the one formal feature of the romance novel that virtually everyone can identify" (Regis 2003: 9).

(10) Leslie Wainger menar i *Writing a Romance Novel for Dummies*. 2004 som är en handbok i att skriva romance, att det är ett misstag att tro att det skulle vara enkelt att skriva formatlitteratur. Å ena sidan har du som författare en mall att följa vilket naturligtvis kan underlätta, men å andra sidan behöver du, för att fånga läsarens intresse, både följa mallen, så att läsaren känner igen sig, och samtidigt tillföra så pass mycket nytt att läsaren inte blir uttråkad. Linda Howard skriver i förordet till handboken om läsare av romance: "They know their genre, they know what they expect, and they like being surprised. How do you give them what they expect and surprise them at the same time? Sheer dumb luck, and a lot of hard work" (Howard 2004).

(11) Michael M. Jones konstaterar i artikeln "Finding Love in All the Right Places: Romance 2015" att utgivningen av HBTQ-romance ökar, och en anledning till det är e-böcker. Förlagen vågar nu satsa på smalare titlar, vilket lett till att det heteronorma i romance luckrats upp en liten smula.

LITTERATUR

Ahrnstedt, Simona.

2014: *En enda natt*. Forum, Stockholm.

2015: *En enda hemlighet*. Forum, Stockholm.

2016: *En enda risk*. Forum, Stockholm.

2014: "Kärlekens kraft" i *Books and Dreams*, nr. 3, s. 73-74.

Björklund, Jenny. 2012: "Mer än makor och mödrar: svensk chick lit och den skandinaviska välfärdsmodellen" i *Chick lit – brokiga läsningar och didaktiska utmaningar*, red. Maria Nilson & Helene Ehriander. Liber Förlag, Stockholm, s. 71-91.

Fuchs, Barbara. 2004: *Romance*. Routledge, New York/London.

Hirdman, Anja. 2013: "Det ska bli en ära att få tillfredsställa dig! Ideal manlighet i Harlequin romaner" i *Kvinnorna gör mannen. Maskulinitetskonstruktioner i kvinnors text och bild 1500 – 2000*, red. Kristina Fjelkestam, Helena Hill & Daniel Tjeder. Makadam, Göteborg, s. 27-51.

Hoch, Francis. 2015: "Swedish Romance – the Next Hot Trend?" i *Publishers Weekly* d. 21. august, <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/international/international-book-news/article/67880-swedish-romance-the-next-hot-trend.html>

Howard, Linda. 2004: "Foreword" i Wainger, Leslie (2004): *Writing a Romance Novel for Dummies*. Wiley Publishing Inc., Indianapolis, IN.

Johansen, Elin Brend. 2010: "Serieromanens historie i Norge" i *Tidskriften Bibliotek*, nr. 4.

Jones, Michael M. 2015: "Finding Love in All the Right Places: Romance 2015" i *Publishers Weekly* d. 5. juni, <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/new-titles/adult-announcements/article/67040-finding-love-in-all-the-right-places-romance-2015.html>

Lee, Linda. 2008: "Guilty Pleasures: Reading Romance Novels as Reworked Fairy Tales" i *Marvels & Tales: Journal of Fairy Tale Studies*, vol. 22, no. 1, s. 52-66.

Maher, Jennifer. 2006: "The Post-Feminist Mystique" i *College Literature*, vol. 3 no. 34, s. 193-201.

Nilson, Maria. 2015: *Kärlek, passion och begär – om romance*. BTJ Förlag, Lund.

Normann, Natalie.

2016: *Clara Wahl. En ny dag*. Bladkompaniet, Oslo.

2016: *Clara Wahl. Ekko fra fortiden*. Bladkompaniet, Oslo.

Ommundsen, Wenche. 2011: "Sex and the Global City: Chick Lit with a Difference" i *Contemporary Women's Writing*, vol. 5, no. 2, s. 107-124. Oxford University Press, Oxford.

Regis, Pamela. 2003: *A Natural History of the Romance Novel*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, PA.

Rydell, Malena. 2015: "Recension: Martina Haag: Det är något som inte stämmer" i *Dagens Nyheter* d. 7. december.

Wainger, Leslie. 2004: *Writing a Romance Novel for Dummies*. Wiley Publishing Inc., Indianapolis, IN.

Wendell, Sarah & Candy Tan. 2009: *Beyond Heaving Bosoms: The Smart Bitches' Guide to Romance Novels*. Fireside Books, Palmer, AK.

Wirtén, Eva Hemmungs. 1998: *Global Infatuation. Explorations in Transnational Publishing and Texts. The Case of Harlequin Enterprises and Sweden*. Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala.

OPUBLICERAT MATERIAL

Samtal med Simona Ahrnstedt, Helene Ehriander och Anna Svedbom d. 22. april 2015, inspelning i författarens ägo.

Samtal med Natalie Normann d. 5. maj 2017, inspelning i författarens ägo.

Faircloth, Kelly. 2015: "How Harlequin Became the Most Famous Name in Romance", lokaliseret 10. maj 2017 på: <http://pictorial.jezebel.com/how-harlequin-became-the-most-famous-name-in-romance-1692048963>

MARIA NILSON (f. 1965) er lektor i litteraturvidenskab ved Linnéuniversitetet i Sverige. I sin forskning beskæftiger hun sig primært med populærlitteratur og ungdomsbøger og har blandt andet skrevet om ungdomsdystopier, fantasy og romance.

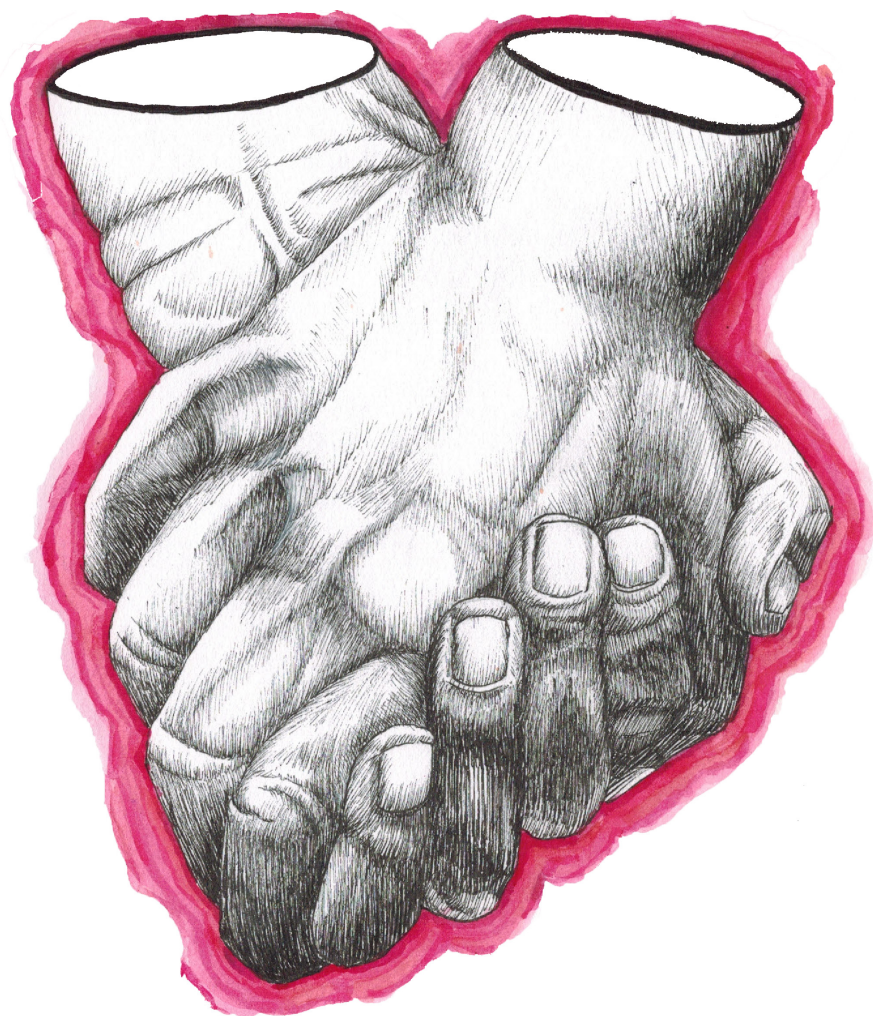
ILLUSTRATIONER AF Forum og Bladkompaniet

Uddrag af *White Girl 2*

Den sort farve bare fuld af kvalitet. Den negl skal være sort, den bil skal være sort, den kaffe skal være sort, den humor skal være sort. White Girl invitere til lækker fest med folk i lækker tøj og jeg sende invitation ud til alle sort menneske, jeg næsten kende, fordi den rar med den multikulturel udseende, fuld af kunst og stor hjerte og masser af accept til den anden kultur. Jeg præsentere alle sort „ven” for hvid ven og bare sige: „Her min sorte ven, vi kende hinanden mega godt og fuld af kulturudveksling og meget berigen hihi.” Alle den rigtig imponert. Så datter 17 år prikke White Girl på skulder og sige: „Mor, jeg faktisk møde sort mand som at der tale meget dansk og jeg vente hans barn til december.” White Girl ikke finde grimasse i kostumekasse, den cappucinobaby ikke lige passe ind i hvid program. Jeg bare forklare på pæn måde, at når man få en baby det være bedst med hvid mand som at der læse på universitet og ved om fremmed kultur og holde vigtig ph.d.-foredrag. Den lige holde den afstand. Cappucinobaby er rigtig god i teori men ikke så meget i praksis, det være lidt fuld af bekymring. „Nu vi lige tage en tur til læge og finde løsning på problem og finde fornuftbriller frem”, White Girl klappe datter på ryg.

Bare den lille bevis på mentalitet i Sydamerika: Jeg chatte med mega hot Sydamerikafyr, han lige sidde på internetcafé for en penge han lånt af storebror, han drikke icetea (rigtig kold det se ud til) på rigtig flot måde, trutlæber og god kindben. Han spille massevis fodbold, han engang har fået en handjob i en hængekøje ude i jungle han sige i shhh hemmelighed. Jeg tænke: Jøsses, den mand fuld af maskulin vildskab den damer bare klør i hænder for at gøre ham glad på seksuel måde. Ok jeg købe dyr billet til Sydamerika, ok jeg sætte mig på fly. Nu jeg møde lækker latinofodboldspiller fuld af handjobvibration og selvtillid og ice tea udstråling. Så han sidde i bil uden for lufthavn og se rigtig latino-doven ud, han ikke rigtig hilse, han bare pege ned på sko. „I need new shoes”, han bare sige og vise stor hul ved tå. Så White Girl punga ud med mega fremmed valuta, så han køre mig hotel, han sige nu du tage kuffert på hotel, jeg sulten i mave, du White Girl du betal min kyllingmiddag for jeg ung og lækker og du gammel hvid dame 36 år. Jeg sidde i den lædersæde fuld af overraskelse og gråd, jeg næsten græde indeni hals, den slim løbe ned i næse, jeg bare gemme min ansigt i skam og hviske til den latinomand: „Hva i hele hule helved du tænke på, din grib? Jeg sidde i fly og svede ned ad ryg i 38 time for at komme til dig, jeg fuld af stress og ondsksfuld påvirkning fra sur stewardesse og snart jeg ankomme, den fodboldudstråling, den latino ikke er der. Du bare starte forlange forlange forlange jeg hoppe og springe.” Jeg slå den satan med Dior-solbrille, jeg skringe: „For satan, din pengeluder, få den skam i din liv eller jeg rulle dig i hvedemel og koge dig i olie og du forsvinde ned i din egen GLUBSK gab kentucky fried fodboldfyr og så den GRIM BESKIDT kredsløb er sluttet!!”

CHRISTINA HAGEN (f. 1980) er uddannet fra Forfatterskolen i 2006 og debuterede med novellesamlingen *Sexdronning* i 2008. Siden har hun udgivet blandt andet *White Girl* (2012) og *Boyfrind* (2014). Teksterne i Reception #76 er fra *White Girl 2*, der udkom tidligere i 2017.



Hvad nu hvis *flirten* lever i et åbent forhold med døden?

Tekster om flirt

AF HANS ULRIK ROSENGAARD

En tekst bør begynde ved begyndelsen, og når det handler om flirt, er begyndelsen den tekst, hvor med historien om undersøgelsen af det erotiske begynder. Med andre ord vil jeg indlede min tekst med at skrive om Platons dialog *Symposion*. Det er også fornuftigt – det er der ingen, der kan have nogen indvendinger imod. Platons tekst er sjov.

Det er for øvrigt præcis det samme, Georg Simmel gør i sin vildt spændende tekst om flirt (Simmel 1984). Simmel begynder også med Platon. Måske skulle jeg hellere end at skrive min egen tekst om flirt, simpelthen skrive om Simmels tekst om flirt. Simmel hører til blandt mine yndlingstænkere. Hvis ikke Simmel havde skrevet om flirt, er jeg slet ikke sikker på, at det nogensinde var gået op for mig, at man kan tænke og skrive helt seriøst om flirt. Men det gjorde Simmel for cirka 100 år siden.

Grunden til, at jeg fandt ud af, at Simmel havde skrevet om flirt, var, at jeg opdagede, at Kristine Köhler Mortensen i 2015 havde skrevet ph.d.-afhandling om flirt på mit gamle institut INSS. Mortensen skriver i sin afhandling om de ret omfattende metodiske og etiske problemer, der er ved at undersøge flirt. Hendes analyse tager udgangspunkt i online-dating, og hun viser, hvordan mediet er med til at skabe en ramme, som hendes deltagere måske nok opfatter som hæmmende, men i praksis kan bruge som led i deres interaktion. I et danskfagligt perspektiv er det interessant. Mortensens empiri er spændende, og hendes analyse er, samtidig med at de er meget nærsproglige, i god dialog med den litteratur om flirt, jeg kender fra andre forskningstraditioner end Mortensens.

Man kan også beskæftige sig med flirt af den simple grund, at man gerne vil blive bedre til at flirte. Det er faktisk en ret udbredt årsag til at ville beskæftige sig med emnet. I selvhjælpsbogen og bestselleren *The Game* fra 2005 har Neil Strauss skrevet om, hvordan man bliver den store forfører. Man kunne så forestille sig, at Strauss' bog også handlede om flirt, men det gør den overhovedet ikke. Det siger en del om både flirt og om Strauss' bog, at det er sådan. Strauss er interesseret i at gøre forførelsen så effektiv som muligt. Målet er at gøre læseren i stand til at gennemføre så mange forførelser som muligt. Det spil, som titlen hentyder til, er et ret simpelt magtspil, hvor man kan vinde eller tabe. Flirt synes ikke at passe

ind i en selvhjælpsbog, der handler om at vinde. Tilsyneladende er spørgsmålet om flirt ikke et, der lader sig reducere til forførelsesteknik. Det gælder ellers en del af de tekster, der beskæftiger sig med flirt, at de forestiller sig flirt alene som et element i forførelsen – som forførelsens praksis, simpelthen. Men forførelsen er snarere bare en mulighed, flirten peger på. Lad det være sagt med det samme: Jeg tror den forbindelse, der er mellem flirt og forførelse, består i, at flirten peger på forførelsen som en mulighed. Ikke mere end det.

Spørgsmålet om, hvordan flirt adskiller sig fra forførelse, er det første Hoffmann-Schwartz, Nagel og Stone stiller i deres bog om flirt fra 2015, *Flirtations: Rhetoric and Aesthetics This Side of Seduction*. For forfatterne handler det ikke nødvendigvis om at besvare spørgsmålet. Det handler til gengæld om at gøre op med tendensen til at reducere flirt til at være et led i forførelsen, som forfatterne sporer i flirtforskningen. I stedet vender bogen opmærksomheden mod den leg, den æstetik, man finder i forførelsen. Hvis man betragter flirt uafhængigt af forførelsen – og tænker man på den måde for eksempel telefonsælgeren kan benytte sig af flirt, ved man, at flirt ganske ofte forekommer helt uden forførelse – så får vi ikke øje på et spil, der ligner det, Strauss navngav sin bog efter. I stedet ser vi, at "Flirtation [...] is a game in which no one seems to gain the upper hand and no one seems to surrender" (Hoffman-Schwartz, Nagel og Stone 2015: 1), som forfatterne skriver i deres indledning. I bogen bidrager en række forskere med læsninger af såvel teoretikere som skønlitterære forfattere, hvis værker flirter med flirten.

“Døden sætter punktum for livet og trækker en grænse for, hvad der er muligt. Til sidst skal vi dø, og når vi er døde, lukker livet sig, og mulighederne løber ud. I forhold til døden er flirten en leg, der åbner, peger på og antyder, at meget mere er muligt, end vi går og tror.”

Flirtations har en forgænger inden for sit felt, som jeg vil nævne, fordi bogen tilbyder en forklaring på, hvorfor det at flirte kan føles så let og meningsfuldt på en gang. I 1996 udgav Adam Phillips sin bog *On Flirtation*, der er en lovprisning af flirten som livsholdning, så at sige. Phillips ser flirt som en måde at forholde sig til døden på. Døden sætter punktum for livet og trækker en grænse for, hvad der er muligt. Til sidst skal vi dø, og når vi er døde, lukker livet sig, og mulighederne løber ud. I forhold til døden er flirten en leg, der åbner, peger på og antyder, at meget mere er muligt, end vi går og tror. Flirten er en slags "hvad nu hvis"-leg, der ansporer os til at forestille os mulige liv og fremtider. Flirten potenserer simpelthen fremtiden.

AT VIDE ELLER AT KUNNE

Det er let at komme i tanke om grunde til, at man gerne vil vide noget mere om flirt. Jeg kan på stående fod komme i tanke om tre. Den ene er, at man gerne vil vide noget mere om flirt, fordi viden nu engang er noget, vi efterstræber. Langt de fleste af os mennesker sætter pris på viden, og bortset fra i ret særlige situationer, så vil langt de fleste af os vælge viden over uvidenhed.

Den anden grund knytter sig til det forhold, at mennesker synes, det er rart og sjovt at flirte. Den flirt, der ikke lukket retter sig mod forførelsen, men som har gjort sig fri af forførelsens formålslogik, får os til at føle os tilpas i verden. Hvis nu vi bedre forstod, hvad flirt var, og hvordan vi gør det, så kunne vi måske bruge den viden til simpelthen at skabe flirt.

Og endelig er der den tredje grund, som – selvom den er ret indlysende – føles helt pinlig at tilstå: De fleste af os vil gerne være bedre til at flirte, fordi vi forestiller os, at flirten måske kunne lede til noget godt. Her sætter vi pris på flirten som et middel, vi knytter til mål, vi sætter særlig højt.

Men det er jo ikke sikkert, at man bliver bedre til noget, bare fordi man ved noget om det. Sådan var det ganske vist med Sokrates i Platons *Symposion*. *Symposion* betyder drikkegilde, og ved det *symposion*, Platon beskriver, falder talen på spørgsmålet om, hvad kærlighed er for en størrelse. Helten er, som sædvanligt hos Platon, Sokrates. Sokrates genfortæller de andre, hvad Diotima har fortalt ham om kærlighed. Imens drikker Sokrates

resten af selskabet under bordet. På et tidspunkt dukker den unge Alkibiades op, og vi forstår på Alkibiades, at Sokrates ikke bare ved meget om kærlighed – han er også en god elsker. Det er et af de træk ved den antikke græske tanke, der kan få én til at forestille sig, at grækerne faktisk var lykkeligere, end vi er i dag. Tænk at leve i en verden, hvor der ikke er den forskel på at vide og at kunne, som vi trækkes med i dag. Det praktiske og det teoretiske liv var for de gamle grækere ikke modsætninger, som vi tænker dem. Snarere var det at bedrive teori én blandt forskellige praksisformer.

Den tillid til viden har vi ikke i dag. Hvis vi havde, så burde teksten her om flirt også virkelig være performativ. Men selvom man kan flirte med de fleste mennesker og ganske mange ting, så er det svært at flirte i en tekst. Flirt forudsætter, at der er en anden, én man kan gøre det med. Det er det første, der er at sige om flirt: Der er to, der gør det med hinanden. Man kunne godt forestille sig at sige om en tekst, at den flirtede med andre tekster. For selvom der skal to til at flirte, så kan en tekst være dialogisk i den forstand, at den lader andre tekster komme til orde i sig. Og det kan den gøre både formelt, ved at citere dem, og mindre formelt – og måske uden helt selv at være klar over det – ved at lade dem spille med i kraft af deres virkningshistorie. Det kan faktisk være vanskeligt helt at undgå, at andre tekster på den måde trænger ind i ens egen – man kan endda blive bange for, at ens egen tekst er under indflydelse af andre tekster. Når det sker, kan man med lidt god vilje metaforisk tale om, at teksterne flirter med hinanden.

“Og endelig er der den tredje grund, som – selvom den er ret indlysende – føles helt pinlig at tilstå: De fleste af os vil gerne være bedre til at flirte, fordi vi forestiller os, at flirten måske kunne lede til noget godt.

På samme måde taler vi også om "at flirte med tanken" om at gøre et eller andet. Når vi bruger det udtryk, mener vi, at vi tænkte på at gøre eller mene noget, men ikke på sådan en måde, at vi nogen-

sinde udviklede et egentligt forsæt til at handle. Snarere sådan at vi overvejede det på en sporadisk og uforpligtende måde. At vi legede med tanken.

Den metaforiske brug af ordet flirt fortæller os om de betydninger, vi knytter til det at flirte. Når vi flirter med noget i overført betydning, så er det som regel – men ikke udelukkende – noget farligt, vi overvejer. Også i den mere bogstavelige betydning er flirten knyttet til noget, der rummer en mulighed for fare. Flirten skal helst være forbundet med et sats eller en risiko for, at noget er ved at gå tabt. Der er noget uegentligt, der hvor flirten er blevet ren manér, eller der hvor den foregøbler andre en mulighed, man selv udmærket ved ikke findes. Den sidste form for flirt forbinder vi noget eksistentielt ulykkeligt med.

Jeg mindes engang at have set en vittighedstejning, som jeg gerne vil benytte lejligheden til at efterlyse. Det var en tegneserie, der gjorde nar af de store filosoffer. En lang række af dem står i en bar og diskuterer, hvordan de skal nærme sig en kvinde lidt længere henne i baren. De taler og taler, men får ikke rigtigt gjort noget ved det. Så kommer Albert Camus ind i baren, går hen til kvinden, veksler et par ord med hende, hvorefter de forlader etablisementet. En af filosofferne løber efter Camus for at få en forklaring på, hvad der var sket, hvordan Camus havde båret sig ad, men Camus vender sig bare, ser lidt melankolsk på sin kollega og svarer "It is more of an art than a science". I sammenligning med den verden, Sokrates bevægede sig rundt i, må man konstatere, at viden og kunnen ikke længere følges ad.

SIMMELS FLIRT

I sociologen Georg Simmels tekst om flirt "Flirtation" (udgivet posthumt efter Simmels død i 1918) flirter Simmel med flere tekster om kærlighed allerede i det allerførste afsnit. Her indleder han med at kritisere Platons forståelse af kærlighed som en tilstand mellem at have eller ikke-have. Det er i Platons *Symposion*, vi finder denne bestemmelse. Simmel kritiserer Platon for at forveksle kærlighedens væsen med dens fremtræden – en bemærkelsesværdig kritik, al den stund Platon er den, der installerer hele skellet mellem fremtræden og væsen i den vesterlandske metafysik. Det er ikke kærlighedens væsen at svinge mellem en tilstand af besiddelse eller ikke-besiddelse. Men

kærlighed kan nogen gange fremtræde for os på den måde – som en slags spændingstilstand, der tiltaler os ved at fastholde os i en tilstand af attrå.

Platon er nået frem til bestemmelsen ved at lade Sokrates spørge sine samtalepartnere, hvad det er, vi efterstræber, når vi elsker. Sokrates peger på, at vores stræben må gælde det, vi ikke allerede besidder i forvejen. Logikken er, at den vise ikke ønsker visdom (den har han jo allerede), at den rige ikke ønsker sig rigdom osv. Bevægelsen mellem at have og ikke at have er nu den, der får os til at efterstræbe det, vi ønsker os.

Simmel noterer sig imidlertid et særligt træk ved det, der får os til at efterstræbe noget. Simmel peger på, at det er sådan, at vi nogen gange ønsker os noget, ikke fordi vi ikke har det, mangler det, eller fordi det vækker vores behag, men fordi det har en pris. Vi kan være tiltrukket af noget, alene fordi det koster os noget at tilegne os det. Nok er det meste af det, vi efterstræber, noget vi efterstræber, fordi det i en eller anden henseende vil give os noget, vi har brug for eller gerne vil have for dets egen skyld. Men nogle gange, mener Simmel, synes det faktisk at være sådan, at vi ønsker os noget, simpelthen fordi det har en pris.

“Simmel er til gengæld også en tænk, der kan gøre noget, man sjældent ser i dag, hvor videnskabelighed går forud for tænkning: Simmel kan tale fra erfaringen.

Det er en vanskelig passage i Simmels tekst, hvor han skriver dette (se selv Simmel 1984: 133-134). Jeg kan ikke påstå, at jeg kan følge logikken i Simmels argument for, at det er sådan, at vi nogle gange ønsker os at besidde noget *alene* i kraft af, at det har en pris. Men jeg genkender begærstrukturen og tror, Simmel har ret i sin iagttagelse, uanset hvor tvingende han er i stand til at argumentere den frem: Det er ofte sådan, at jeg ønsker at besidde noget, fordi det har en pris – et forhold jeg naturligt nok lettest bemærker, når prisen forekommer mig høj. Jeg behøvede ikke at

kunne køre bil, før end jeg syntes, det kunne være dejligt med en dyr bil. Og vi har vel også alle prøvet en variant af samme forhold, når vi ønsker os at besidde noget, fordi andre ønsker sig det. Eller hvis vi pludselig begynder at skatte noget, vi allerede har, fordi vi tager andre i at beundre det. Jeg ved ikke, om jeg helt kan isolere det begær, der opstår alene af prisen fra de typer af socialt begær, der knytter sig til at besidde det, de andre også ønsker sig. Men man kan sige, at så længe der er en rest af begær, der knytter sig til prisen, og som ikke kan reduceres til at være et begær efter en anden form for kapital (i den der bourdieuske forstand), ja, så har Simmel en pointe.

Et dogme, der kan være med til at holde ens tænkning åben, består i at insistere på den mulighed, at hvor andet ikke er klart, der tillader man sig aldrig at reducere sine forklaringer til en enkelt årsag. Her hvor introspektionen kaster flere muligheder af sig, og hvor intet let lader sig udelukke, der fastholder man med fordel tanken, at det er muligt, at der er flere årsager til, at vi begærer det, som har en høj pris.

Går man med på Simmels tanke om, at selve omkostningen ved erhvervelsen af noget er et træk, der tiltaler os, så er man også klar til at forstå, hvorfor forholdet mellem mennesker kan udvikle sig til flirt. Simmel er overbevist om, at det forhold, han taler om, er et forhold mellem en mand og en kvinde. Han er også overbevist om, at det kun er kvinden, der flirter, mens manden er den, der flirter med. Det virker umiddelbart helt forkert på én, når man læser teksten 100 år efter, den er skrevet. Vi ved, at det både er mænd og kvinder, der flirter. Men går man et øjeblik med på Simmels tanke, forstår man let, hvor han taler fra. Det samfund, Simmel har gjort sine iagttagelser i, er et patriarkalsk samfund, hvor de roller, kønnene spiller, er fordelt på en mere entydig måde, end de er i dag. Alligevel opdager man, hvor patriarkalsk en verden man stadig lever i, når de videre overvejelser, Simmel gør sig, alligevel ender med at vække så meget genkendelse, som de faktisk gør.

Det er hos Simmel kun kvinden, der flirter. Men det giver god mening, at det er sådan. Manden vil have svar: Vil hun, eller vil hun ikke. Han har magten, indtil spørgsmålet melder sig, og han har magten, så snart hun har svaret. Men i det tidsrum

der går, hvor manden begærer hende, men hun endnu ikke har svaret ham, da er det kvinden, der sidder med magten: Magten til at svare ja eller nej.

Den meget sammensatte, modsætningsfyldte, dualistiske praksis Simmel beskriver flirten som, bliver hos Phillips til en potentialisering af fremtiden. Det, der sker i flirten, er, at fremtiden så at sige bliver svanger med muligheden. ”

Med denne helt enkle magtlogik på plads er det klart, hvorfor det kun er kvinden, der flirter: Flirten er forlængelsen af den periode, i hvilken kvinden har noget at skulle have sagt (nemlig ja eller nej). Så længe hun kan holde flirten i gang, så længe er det hendes vilje og hendes beslutning, afgørelsen står og falder med.

På sæt og vis tror jeg – trods den historiske forskel – at Simmel her begår den fejl at gøre et kompliceret forhold entydigt. Han lader magtlogikken tilsløre det forhold, at hans egen redegørelse for, hvordan flirten er baseret på sproglige tegn, gør det nødvendigt at antage, at nogen forstår kvindens flirt og besvarer den.

Simmel er til gengæld også en tænkner, der kan gøre noget, man sjældent ser i dag, hvor videnskabelighed går forud for tænkning: Simmel kan tale fra erfaringen. Sådan her indleder han sin beskrivelse af karakteristisk flirtende adfærd: “I shall apply this interpretation of flirtation first to some observations of experience” (Simmel 1988: 134). I dag ligner det en frihed, Simmel tager sig, men han gør i grunden bare det, at han henviser til sin erfaring og derpå reflekterer over, hvad det har at sige. Det er meget enkelt at forholde sig til. Hvis man genkender erfaringen, kan man gå videre derfra. Hvis man ikke genkender den, ja, så bør man fremkomme med sin indvending.

Det, Simmel peger på som et flirtende træk, han kender fra erfaringen, er det blik, der ved en kort

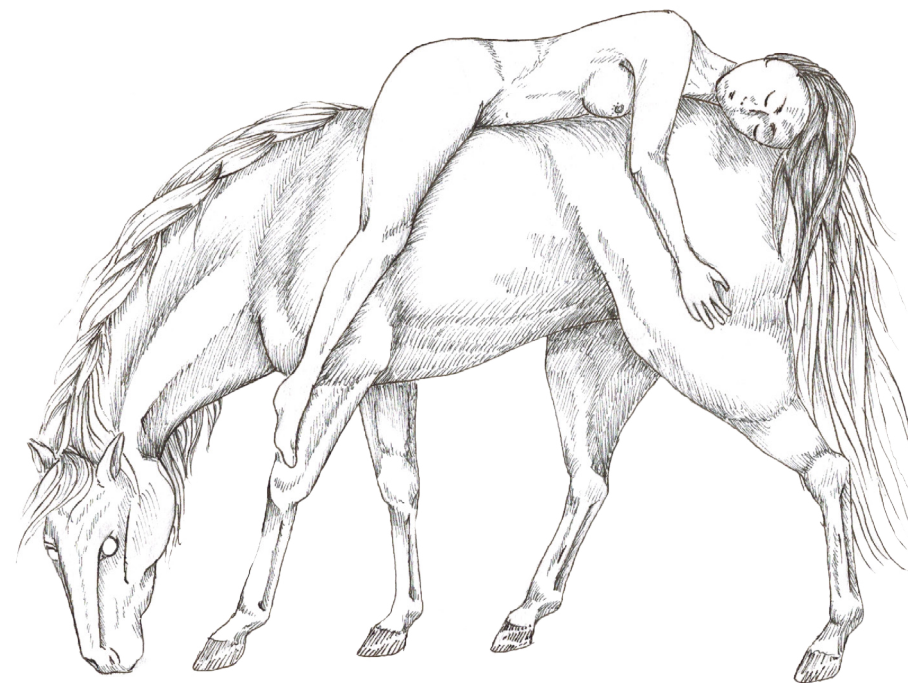
bevægelse af hovedet til siden kastes på en anden. Den bevægelse, det henkastede blik til siden, bliver nu for Simmel til den arketypiske flirtende handling, og hans beskrivelse af flirtens væsen er knyttet til en læsning af netop denne bevægelse. Sagen er den, at ligesom kærligheden kunne fremstå som en udspændthed mellem at have og ikke at have, så er den flirtende bevægelse på én gang en tilkendegivelse af interesse og afstandtagen (jeg kigger på dig, så kigger jeg væk). Simmel antyder endda, at der ligger noget underkastende i bevægelsen i kraft af, at den, der kigger, efterfølgende slår blikket ned. Det vigende ved blikket er allerede foruddiskonteret, når øjenkontakten opstår til at begynde med. På den måde har blikket “the charm of secrecy and furtiveness that cannot persist, and for this reason consent and refusal are inseparably combined in it” (Simmel 1984: 135).

Den flirtende bevægelse er gennemgående dualistisk, skriver Simmel. Det, der siges i flirten, bliver konstant modificeret, negeret, trukket tilbage. Flirten bliver i Simmels beskrivelse et spil af tvetydigheder. Og det er et lystfuldt spil. Flirten, forstår man, er en avanceret udvidelse af det erotiske spils glæder. Og selvom Simmel mener, det kun er kvinden, der kan flirte, så er det langt

fra kun kvinden, der har glæde af flirten. Simmel forklarer, at også manden med tiden har fundet ud af at skatte legen med muligheden ligeså meget som svaret. På den måde forestiller Simmel sig flirten som en ekspansion af det erotiske felt.

FLIRTEN, FREMTIDEN OG MULIGHEDEN
Det meste af det, der gør flirt til så spændende et sprogspil at undersøge, er slået an i Simmels tekst. Men i Phillips’ *On Flirtation* synes jeg, der bliver lagt et endnu mere spændende perspektiv til. Den meget sammensatte, modsætningsfyldte, dualistiske praksis Simmel beskriver flirten som, bliver hos Phillips til en potentialisering af fremtiden. Det, der sker i flirten, er, at fremtiden så at sige bliver svanger med muligheden.

I et intercitytog overhørte jeg en flirt på sæderne bag mig. En kvinde ville sætte sig på et ledigt vinduessæde, men hun skulle forbi en mand, der sad og læste på sædet nærmest gangen. Hun spurgte, om hun måtte komme ind, og han rejste sig og gav plads. De faldt i snak og tilsyneladende også i hinandens smag. På et tidspunkt kommenterede manden den bog, han sad og læste i. Den var tilsyneladende ikke i særlig god stand, og manden forklarede, at han var dårlig til at passe på bøger.



“Men sig det aldrig til min far – han er bibliotekar”, sagde han. Kvinden lo og lovede ham, at det skulle hun nok være påpasselig med. Da han skulle af toget, og de skiltes, skete der ingenting – ingen udveksling af telefonnumre eller noget lignende. Det var helt klart, at kvinden aldrig nogensinde ville komme til at møde mandens far.

Mandens replik til kvinden om, at der er noget, hun aldrig må fortælle hans far, falder helt uden for den virkelighed, de to mennesker møder hinanden i. Hvordan skulle der opstå en situation, hvor kvinden vil komme til at møde faderen til den mand, hun kun kender som ham på sædet ved siden af hende i intercitytoget? Det vil ikke ske. Medmindre naturligvis.

Eksemplet illustrerer meget godt Phillips pointe. Bemærkningen henviser til et univers, hvor der vil opstå en anledning til, at kvinden møder mandens far. Det må være et univers, hvor de to kender hinanden langt bedre, end tilfældet er. Men selve skitseringen af den mulige verden – den fremtid, der er indrettet helt anderledes end nutiden – skaber en intimitet mellem de to, der ikke var til stede før.

Der er ganske mange af de eksempler på flirt, man finder i forskningslitteraturen, der viser tegn på det samme. Mortensen har gode analyser af lignende eksempler i sin afhandling. Som her:

Jonas: uha, det lyder nok kedeligt, men det er 'døde ting', altså bygninger og sådan. Jeg er ikke så meget til portrætfotografi ikke kun bygninger også mere skæve ting

Maria: Javel. Tror jeg forstår.

Jonas: Hehe Godt så behøver jeg ikke forklare nærmere, det er jeg ikke så god til :-)

Maria: hehe. Det er ok. Måske jeg er så heldig at se nogle eksempler på et tidspunkt.

Jonas: ja måske ;-)
(Mortensen 2015: 131)

Mortensens analyse gennemføres med et sprogvidenskabeligt vokabular, der ligger langt fra Phillips psykoanalytiske tilgang. Alligevel er det stort set det samme, de falder over. Mortensen taler i eksemplet her om, at Maria i den fremhævede replik er i færd med at “uncommittedly

playing with the potential of what this interaction might lead to” (Mortensen 2015: 132).

Det, Phillips føjer til Simmels overvejelser over flirt, er en mere præcis forståelse af, hvorfor flirt har så let ved at blive mål i sig selv. Det handler simpelthen om udsættelse. I Simmels karakteristik af flirten kommer han til at beskrive glæden ved flirten som parasitær på forførelsen. Phillips kan anderledes positivt skrive flirten ud af forførelsens alt for faste greb og opstille en logik, der forklarer, hvorfor vi finder glæde i at forestille os mulige fremtider. Det gør vi, fordi flirten åbner fremtiden for os som én, i hvilken vi stadig har adskillige mulige liv at leve, hvor døden endnu ikke er begyndt at diktere os vores tilværelse så skånselsløst, som den ellers faktisk gør det. Man behøver faktisk slet ikke selv at flirte for at opleve fornemmelsen. Nogle gange får man den ved simpelthen bare at læse om, hvordan mennesker flirter.

FLIRT PÅ DANSKFAGET

Det er helt oplagt, at danskfaget er særligt velegnet til at interessere sig for flirt. Flirt er en sproglig praksis, og man kan studere og beskrive, hvordan flirten etableres i kraft af en række sproglige greb. Og flirt er en særlig illustrativ sproglig praksis, hvis man vil blive opmærksom på, hvor meget mere der sker og siges i den sproglige praksis. De flirtende vil nemlig kun yderst sjældent eksplicit tale om, at de flirter. Og alligevel er de i stand til kommunikativt at skabe forståelsen af, at de flirter med hinanden.

Også mediernes rolle for flirten er oplagt at interessere sig for. Mortensen har banet vejen, og hendes afhandling er et godt udgangspunkt for den interesserede. Men det er stadig oplagt at undersøge den betydning, teknologi og medieplatforme har for vores sproglige praksis. Medier, der i særlig grad understøtter muligheden for at realisere den sproghandling, vi kalder flirt, har gode muligheder for at vinde indpas i vores liv.

Flirtens æstetiske betydning og det æstetiskes betydning for flirten er imidlertid langt fra belyst grundigt nok. Hvis det er rigtigt, at flirtens helt centrale element er at gøre fremtiden svanger med muligheden, så er det at skabe fiktioner og at få andre til at forestille sig sig selv i dem ikke forbeholdt fortællende kunstnere.

LITTERATUR

Allen, R. E. 1991: *The Dialogues of Plato, Volume 2: The Symposium*. Yale University Press, New Haven, Connecticut. www.jstor.org/stable/j.ctt1bh4cmp

Nagel, Barbara Natalie, Lauren Shizuko & Daniel Hoffman-Schwartz. 2015: *Flirtations, Rhetoric and Aesthetics This Side of Seduction*. Fordham University Press, New York.

Mortensen, Kristine Köhler. 2015: *Language and Sexuality in an Online-Mediated World: Interactional Workings of Desire in Heterosexual Online Dating*. Ph.d.-afhandling. Københavns Universitet, Det Humanistiske Fakultet, København. http://nfi.ku.dk/ansatte/?pure-files%2F136851843%2F-Ph.d._2015_K_hler_Mortensen.pdf

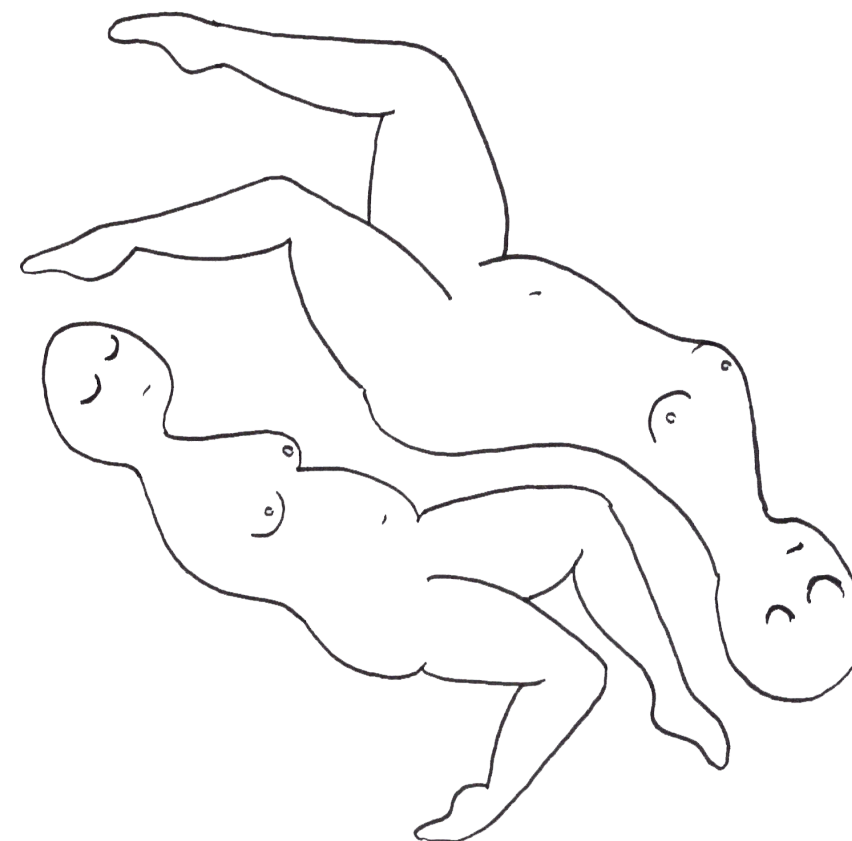
Phillips, Adam. 1996: *On Flirtation*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Simmel, Georg. 1984: “Flirtation” i *On Women, sexuality, and love*. Yale University Press, New Haven, Connecticut.

Strauss, Neil. 2005: *The Game. Undercover in The Secret Society of Pickup Artists*. Cannongate Books, Edinburgh.

HANS ULRIK ROSENGAARD (f. 1973) er adjunkt på Dansk, Roskilde Universitet. Han er cand.mag. fra Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet, hvor han også blev ph.d. med en afhandling om privacy.

ILLUSTRATIONER AF Nanna Winther



”Plyshåndjern kan man ikke bruge til noget på et lagen”

Sexfantasier og flugtstrategier et sted mellem
Fifty Shades og Christina Hagen

AF CAMILLA SCHWARTZ

I en tid, som mere end nogensinde handler om at opildne, respektere og fodre individets egne singulære behov, begær og rettigheder, og hvor familien, i hvert fald i sin traditionelle kernefamiliekonstruktion, mere end nogensinde synes at være i opløsning, skulle man måske tro, at vi er blevet alt for optaget af os selv til at fantasere om kærligheden. Sådan ser det dog ikke ud til at forholde sig, hvis vi retter blikket mod det litterære bestsellermarked. Triviallitteraturens skildringer af udødelig kærlighed med dertilhørende guddommelig sex, som vi eksempelvis ser den beskrevet hos britiske forfattere som Jojo Moyes og E. L. James, sælges stadig i millionvis¹, og mange myldrer i biografen for at se filmatiseringerne af disse romaner. De fleste danskere sad også klistret til skærmen hver tirsdag i foråret 2017 og fulgte indædt de uheldige singler, som måske/måske ikke ville finde tosomhedslykken på tv i *Gift ved første blik*². I det hele taget fylder tv-programmer om at finde den eneste ene mere og mere på senefloden. Noget tyder altså på, at vi til stadighed, og måske endda i stigende grad, er besatte af den opbyggelige kærlighedshistorie. Som sociologerne Ulrich Beck og Elisabeth Beck-Gernsheim påpeger i *The Normal Chaos of Love* (1995), er vi i dag ikke holdt op med at tro på og fantasere om kær-

ligheden, tværtimod: ”In these modern times our addiction to love is the fundamentalist belief to which almost everyone has succumbed.” (Beck og Beck-Gernsheim 1995: 12).

I det følgende vil jeg forsøge at identificere nogle af de aspekter, der karakteriserer samtidens kærlighedshunger. Det vil jeg gøre via fænomenet *Fifty Shades*³, idet bestselleren, som sociologen Eva Illouz understreger, på eksemplarisk vis formår at ”capture values and outlooks that are either dominant and widely institutionalized or widespread enough to become mainstreamed by a cultural medium” (Illouz 2014: 22). Herefter vil jeg, via den i tiden meget omtalte forfatter Christina Hagen og hendes værker *Boyfrind* (2014) og *Jungle* (2017), pege på forskellige modstandsformer (ift. det opbyggelige *Fifty Shades*-univers) men også se på, hvordan den lidt vrængende modstand kommer til at indskrive sig i de selvsamme drømme, fantasier og forestillinger om kærlighed, køn og seksualitet. Baggrunden for at vælge disse i udgangspunktet noget kontrære positioner er, at de begge på hver sin måde, ud fra et kvindeligt perspektiv, forholder sig til, hvad kvinder i dag kan forventes at begære og fantasere om. Hvor *Fifty Shades*-universet indikerer, at kvinder foretrækker

en blød form for sadomasochisme, der mest af alt sikrer en eventyragtig kønnet orden, hvor manden altid tager initiativet og bestemmer (uden at kvinden herved devalueres), konkluderer Hagens jeg i *Jungle* omvendt, at "plyshåndjern kan man ikke bruge til noget på et lagen" (Hagen 2017). Her er det vel at mærke ikke nødvendigvis håndjernene, der er problemet men plyset, der blødgør den magtrelation, som begæret kræver. Det centrale greb synes i begge tekstuniverser at være (en lidt aparte og utraditionel) form for kvindefrigørelse. Både *Fifty Shades*, *Boyfrind* og *Jungle* arbejder med at "frigøre" kvinden fra et postfeministisk kønsopløsningsprojekt og i en begærsoptik geninstallere forskellen mellem mand og kvinde – i Hagens tilfælde er det dog nok mere et spørgsmål om at geninstallere en *forskel*, der dog potentielt kan forskyde sig mellem kønnene. Her er det nemlig den ulige magtrelation, der er den væsentligste kilde til begær og lyst og ikke nødvendigvis spillet mellem det maskuline og det feminine. Hvor vi i *Fifty Shades* i traditionel eventyrstil bevæger os sikkert mod den helende og smukke forvandlingsproces, hvor kønsrollerne på forhånd er defineret af en patriarkalsk struktur, synes Hagen omvendt også optaget af at vende rollerne på hovedet, at frigøre kvinden fra denne kønnede glimmerramme, bryde fantasmet ned og smadre prinsessedrømmen. Som hun selv formulerer det i en artikel til Information i april 2017:

Manden er handlekraftig, liderlig, omsorgsfuld, usympatisk, voldelig, kærlig og modig. Kvinden er kærlig, sart, moderlig, omsorgsfuld og godhjertet. De senere år er hun i kunsten også blevet modig og liderlig, men kvinden, der er usympatisk eller voldelig eller racistisk, hende skal man lede længe efter. Når de kvindelige jeger i mine bøger netop ofte er usympatiske [...] så handler det for mig om at frigøre kvinden fra stereotyperne og lade hende springe ud som menneske med alt, hvad det indebærer. (*Information*, 1. april 2017)

"MY INNER GODDESS HAS FOUND HER VOICE"

Ikke ulig Hagens beskrivelse af "kvinden" handler trilogien *Fifty Shades* om den unge, smukke, godhjertede og jomfruelige pige Ana, som kort før hun afslutter college, forelsker sig i den mystiske, sexede, handlekraftige og rige forretningsmand Christian Grey. Det viser sig dog, at Grey bærer på et frygteligt barndomstraume, der umiddelbart

gør ham ude af stand til at elske. Grey kan derfor kun indgå i (serielle) sadomasochistiske relationer, der tager afsæt i et fast kontraktligt forhold mellem de to parter. Man kan derfor sige, at Grey er *jomfruelig* i forhold til kærligheden på samme måde, som Ana er det seksuelt. Ana har svært ved at indgå i den sadomasochistiske relation, som Grey kræver, dels fordi hun som trilogiens "feministiske" subjekt nægter at underkaste sig (men hele tiden gør det), dels fordi hun drømmer om kærligheden. For at opnå kærlighed må hun lære Grey at elske. *Fifty Shades* er på mange måder et eventyr, som handler om, hvordan den fortryllede smukke eventyrprins, der ikke tåler berøring, og som i flere betydninger er blevet "locked up in his fortress" (James 2012: 399), ved hjælp af kærligheden forløses og heles. Som Illouz påpeger: "He slowly morphs from a sadist into a romantic lover, fulfilling a woman's deep fantasy." (Illouz 2014: 44). I mødet med Ana bliver han uskyldsren som et barn, og den "onde" seksualitet mister sit greb om ham. På samme måde skal Ana forvandles i mødet med kærligheden. Ana skal udvikle sig fra usikker skolepige til en "headstrong" sexgudinde eller til "aphrodite". Gennem romanerne går Ana hele tiden i dialog med det, hun kalder "my inner goddess", en stemme, som får mere og mere taletid, og som til sidst forløser hende: "My inner goddess has found her voice and is shouting from the rooftops." (James 2012: 127).

“Både *Fifty Shades*, *Boyfrind* og *Jungle* arbejder med at "frigøre" kvinden fra et postfeministisk kønsopløsningsprojekt og i en begærsoptik geninstallere forskellen mellem mand og kvinde.

Mellem de to elskende udspiller der sig en konstant kamp om anerkendelse. De er begge usikre på hinanden, og konkurrencen fra andre bejlere trigger usikkerheden igen og igen. De to elskende skal derfor hele tiden bekræftes i, at de er elsket af den anden, og at ingen andre har adgang til deres symbiose. En mekanisme, der i *Fifty Shades Darker* (del 2) leder til, at Grey frier til Ana. På den måde får han igen kontrakt på hendes kærlighed. Dette

pendulerende tableau mellem usikkerhed og anerkendelse, som gentages i det uendelige, fremstår ikke som et problem i romanerne, men kommer, som Illouz også påpeger, til at vise at "recognition has become one of the central problems of modern romantic relationships [...] organized in the form of a market in which men and women compete with other members of the same group." (Illouz 2014: 53). Denne gentagelsestvang, som er ret kedsommelig for læseren, handler dog også om igen og igen at fremhæve og understrege utopia. Vi bevæger os hele tiden mellem en tilstand af ren lykke og uforbeholdent begær og en tilstand af utryghed, jalousi og tvivl, som så igen cirkulært bekræfter utopien. Utopien vinder selvfølgelig i sidste ende, da Ana og Christian på eventyrlig vis forløses i kraft af deres kærlighed. Ana heler og fortryller Grey, og for Ana var livet før Grey "black and white" (James 2012: 354) og efter mødet med Grey "right, bright, satural color [...] it's as if he's flipped a switch and lit me up from within." (James 2012: 359).

Romanuniverset *Fifty Shades* producerer på mange måder det fænomen, som Laurent Berlant kalder "cruel optimism", en rendyrket og utvetydig damebladsoptimisme, som på den ene side udtrykker en længsel efter eller tro på, at kærligheden formår at simplificere det uforløste og ambivalente (fra traume til kærlighed), men som på den anden side har en voldsom normativ effekt, idet vi guides i, hvordan vores fantasier skal struktureres, og hvordan kærligheden bør være, hvis den er helt helt rigtig:

[...] the fantasy world of romance is used normatively – as a rule that legislates the boundary between a legitimate and valuable mode of living/loving and all the others. The reduction of life's legitimate possibility to one plot is the source of romantic love's terrorizing, coercive, shaming, manipulative, or just diminishing effects – on the imagination as well as on practice. (Berlant 2012: 87).

På den måde kan man sige, at det romantiske romanunivers netop *producerer* den utopi, de to elskende hele tiden slår sig på. Denne forestilling om, at forelskelsen i dag udgør et ulykkeligt "spejlkabinet", hvor man desperat søger anerkendelse og genkendelse, går igen i Christina Hagens *Jungle*:

Man er ude af sig selv. Man forestiller sig den andens syn på en i det her øjeblik og i det næste øjeblik, og de to forestillinger er fuldstændig forskellige, de har intet med hinanden at gøre. Den virkelighed, man kan sætte sammen inde i sit hoved, den er ren collage. Man kan spørge en ven eller bekendt til råds, eller man kan læse lidt i et dameblad og få et råd, men det bidrager kun til flere vinkler, nye vinkler, så man til sidst står inde i en slags spejlkabinet, fuldstændig gennemblødt af angst, med kærlighedsforholdet udspillende sig på et uendeligt antal flader. (Hagen 2017).

“Tværtimod formes det autonome subjekt i *Fifty Shades* via den seksuelle akt. I mange af sexscenerne besegles den (selvfølgelig) gensidige orgasme med et "I love you", og hermed forenes kærlighed og seksualitet i et harmonisk men stivnet tableau, der lukker alle tvetydige huller og sprækker, som seksualiteten potentielt måtte indeholde.

Det at lykkes med kærligheden, synes i dag at være noget, der er op til den enkelte. I *Fifty Shades* fremhæves denne forestilling ved, at Greys psykolog, som optræder som en autoritær Anden, der forventes at vide mere end både protagonisten og læsere, praktiserer "Solution-Focused Brief Therapy". Solution-Focused Brief Therapy er en terapiform, som ikke interesserer sig for fortidens traumer, men som kun fokuserer på, hvordan den enkelte *selv* kan skabe den bedste fremtid: "We can all beat over breasts about it, and analyze the who, the how, and the why to death – or Christian can move on and decide how he wants to live." (James 2012: 413). På den måde indikeres det, at det udelukkende er op til den enkelte at skabe rammerne for det gode liv og derved den utopiske kærlighedsfantasi, som romanen producerer. Lektien synes at være, at det i bund og grund bare er et spørgsmål om, at *vill*e "den gode, sunde kær-

lighed” nok, og heri ligger selve forudsætningen for det, Berlant kalder ”cruel optimism” (Berlant 2011).

”MY INNER GODDESS’S HEAD IS THROWN BACK IN ECSTASY”

I *Fifty Shades* gælder denne normativitet ikke kun struktureringen af vores fantasier om kærlighed og parforhold, men også de rigide rammer for det seksuelle møde. I *Hard-Core Romance* fremhæver Illouz, at *Fifty Shades* på mange måder kan læses som seksuelle selvhjælpsbøger eller empowermentpraksisser, der forbinder sig til forskellige former for forbrug. I *Fifty Shades* indskrives seksualiteten derfor i et større forbrugsnetværk til træning af kroppen (private trænere), indkøb af forskelligt sexlegetøj, pikant undertøj, kosmetik etc. Kærlighed og seksualitet er indskrevet i markedspraksisser, og hvis du skal klare konkurrencen fra andre (dating) rivaler, må du for enhver pris være ”sexet” – dvs. klæde dig sexet og agere sexet. Som Ana beskriver det i følgende citat:

I want to be sexy for this man. He deserves sexy – he makes me feel sexy [...] I am wearing some of my new underwear – a white lacy thong and matching bra – a designer brand with a price tag to match. (James 2012: 217).

Men *Fifty Shades* strukturerer også seksualiteten på et mere overordnet plan, idet den udskammer det, den selv definerer som den perverse seksualitet (eks. hård sadomasochisme) og omvendt praktiserer en slags seksuel *optimisme*. Dette aspekt er ret paradoksalt, fordi attraktionen for mange læsere af *Fifty Shades* netop synes at være dens praktisering af en form for erotisk sadomasochisme. Men den sadomasochisme, der eksekveres i trilogien, er vel at mærke ikke den hårde sadomasochisme, som vi kender den fra litterære klassikere som eksempelvis *O’s historie* (Pauline Réage) eller *Justine* (Marquis De Sade). I *Fifty Shades* er seksualiteten i sin ideelle form ren, legende og harmonisk (og kedelig), og selvom det hele formodes også at handle om magt og kønslig underkastelse, er det noget, der hele tiden bare leges, noget, der hele tiden er tilpas rent og pænt. Det handler således ikke om at ydmyge eller udslutte ”the submissive”, tværtimod er der tale om ”sex with identity”, som Illouz kalder det: ”*Fifty Shades of Grey* is a novel about what it means to lose one’s sovereignty while pur-

suing one’s autonomy.” (Illouz 2014: 47). I en af de afsluttende SM-scener i ”the red room” (James 2012) gør Grey det derfor klart for Ana, at han rent faktisk ikke ønsker at se hende underdanig og kuert: ”I like you relaxed and happy”. Den gode, sunde *Fifty Shades*-somasochisme, som Hagen (måske) ironisk refererer til som sex, der involverer plyshåndjern, er altså ikke mødet med en selvdestruktiv eller selvopløsende kraft. Tværtimod formes det autonome subjekt i *Fifty Shades* via den seksuelle akt. I mange af sexscenerne besegles den (selvfølgelige) gensidige orgasme med et ”I love you”, og hermed forenes kærlighed og seksualitet i et harmonisk men stivnet tableau, der lukker alle tvetydige huller og sprækker, som seksualiteten potentielt måtte indeholde. Begæret er altså ikke defineret som et utilregneligt objekt, der hele tiden forskyder sig, og som derfor aldrig kan nås. Her *kan* begæret tilfredsstilles og bliver det gang på gang. Både Grey og Ana har altid lyst, er altid klar og kan altid præstere. Grey er derfor altid perfekt erigeret, når han skal være det, og som Grey siger om Ana: ”You’re always ready” – til at støtte den erigerede fallos, fristes man til at tilføje.

I det seksuelle møde fastholdes en absolut afstand imellem de to, som de detaljerede beskrivelser af brugen af prævention (kondomer) bliver symptomatisk for, idet der altid er noget, der (heldigvis) forhindrer og beskytter mod sammensmeltningen. Det samme gør dyrkelsen af den perfekte, sunde og veltrænede krop. Grey er hele tiden optaget af, at perfektionere, ikke bare sin egen krop, men også Anas krop, og Ana selv er på samme måde fokuseret på at hylde Greys perfekte ydre. Begge har personlige trænere, og Grey er neurotisk angst for alt, der kan ødelægge strukturen i den lukkede perfekte krop, såsom sygdom, fedme og undervægt. Derfor er de onde også rygere, der kæderyger Marlboro Red, hvorimod de gode trænere og vedligeholder deres krop. Det, der benægtes i *Fifty Shades*, er det seksuelle mødes potentielle åbning af kroppene, da denne sammensmeltning tilbyder en midlertidig, men skræmmende opløsning af formerne. Det seksuelle møde, der potentielt synliggør en åbning til døden og derved en åbning til negationen af den individuelle beståen, afvises konsekvent til fordel for et meget kontrolleret mådehold. Det er en retoucheret seksualitet, som afviser begærets traumatiske effekter, men som derved også reelt slukker begæret. Som Ber-



lant og Edelman foreslår i *Sex, Orthe Unbearable*: "Good sex' might not be something one would want to repeat." (Berlant & Edelman 2013: 12).

"I FEEL LIKE A CHILD WHO HAS BEEN DENIED CANDY"

Fifty Shades er en fortælling om, hvordan det kvindelige begær er struktureret, eller hvordan det bør være struktureret, og i traditionel lacaniansk forstand går begæret her gennem manden (Grey). Det betyder, at Ana principielt ikke har sit eget begær. Hun bruger meget tid på at betragte Greys perfekte ydre og forsikre læseren om, at Grey er sexet, og også at dette nødvendigvis må være vigtigt for hendes begær, men ellers følger hun Grey og støtter op om det, han begærer. Der er dog aspekter, hun ikke accepterer ved Greys begær, men det handler ikke om en grænse for hendes begær, eller en retning i hendes begær (at hun fantasierer om noget helt andet), men om at hun lidt diffust insisterer på at fastholde sin autonomi i den seksuelle relation. Her skelnes der ikke mellem sex og kærlighed, som i Anas optik nødvendigvis er det samme. Hun er derfor bange for, at hun ikke kan tilfredsstille Greys begær, og at han derfor vil forlade hende. Ved den fornævnte psykologsamtale er det dette dilemma, som udelukkende bekymrer hende: "I just don't know if I'm enough. To fulfill his needs," I whisper. Is that what you need from me? Reassurance?" I nod." (James 2012: 411).

Det, at Anas begær er defineret ved den Andens begær, betyder, at hun hele tiden står i et dilemma, hvor hun på den ene side (lidt halvhjertet) insisterer på en noget diffus autonomi og på den anden side – lidt hysterisk – efterspørger en faderfigur, som kan fortælle hende, hvad hun begærer (eller hvad han begærer af hende), hvad hun må og ikke må, og i sidste ende hvem hun er. Grey repræsenterer en nærmest feudal maskulinitet og optræder på den ene side som en streng hersker, der bestemmer, hvad hun spiser, hvem hun er sammen med, og hvornår hun kommer hjem. På den anden side repræsenterer han en ekstremt beskyttende og potentielt sårbar faderfigur, som hele tiden er bange for, at "barnet" kommer til skade eller bliver voldtaget af andre rivaler. Ana optræder dels som den søde, glade og pligttopfyldende unge kvinde, der elsker at forkæle sin elskede, og som altid tilgiver Greys vrede og jalousi, og dels som

det umiddelbare men også forurettede barn, der ikke altid vil acceptere de patriarkalske strukturer, hun må antages selv at efterspørge: "I feel like a child who has been denied candy." (James 2012: 432), "Why does he have this need to keep me safe? I am a grown-up – sort of – for heavens' sake." (James 2012: 59).

“Jeget i *Boyfrind* kan måske ses som en forvrænget og usympatisk dobbeltgængerudgave af Ana, idet det kvindelige jeg her fantasierer om de samme begærstrukturer, men vel at mærke i en så perverteret forskydning at det bliver synligt for læseren, hvor destruktiv (og infantil) denne fantasi også er.

Men måske skulle vi forsøge at twiste Anas spørgsmål og i stedet spørge, hvorfor Ana fantasierer om en faderfigur, der vil beskytte og dominere? For er det ikke netop Ana, der strukturerer dette behov og i det hele taget den faderlige Grey? En ting er sikkert, Ana nyder mestendels sin rolle som "errant teenager", f.eks. her i en passage hvor hun imod Greys vilje er gået ud for at købe ind i det, som Grey vurderer til at være en lidt for kort kjole: "Adrenaline is pounding through my veins, and my heart feels like it wants to exit my chest [...] Shit, what have I done? I have a tiger by the tail. He's going to be mad when I get back." (James 2012: 507). At det netop er Anas behov, der tilfredsstilles, markeres endnu tydeligere, da rollerne kortvarigt forskyder sig. I takt med at Greys traume træder frem og forløses, er der anslag til, at rollerne byttes om, og Grey optræder pludseligt som et lille sårbart barn, der også længes efter en leder og en beskytter. Ana bliver nu panikslagen ved tanken om at skulle optræde som Anden for Grey: "No, no, this is wrong, so wrong and disturbing [...] the thought of me dominating anyone is appalling [...] No way can I do that. No way do I want that." (James 2012: 322). Ana forarges ligeledes over, hvordan den ældre cougar kvinde

Elena i årevis nød at bruge Grey som underdanig sexslave. Ana overvejer på intet tidspunkt, at den primære forskel i denne magtligning er, at det er kvinden, der her indtager den dominerende position. Den altid sortklædte "evil witch", Elena, der ligeledes proklamerer, at kærlighed er en illusion, som de naive drages imod, og som derfor repræsenterer en forhindring for romanuniversets noget desperate optimisme, udskammes da også ved romanens afslutning. Den rigtige sadist (Elena) står i mørke, og som Ana proklamerer om sig selv og Grey: "We are both in the light." (James 2012: 524).

I få passager fantasierer Ana om kønslig lighed: "I sink my knees in front of him. The wooden floor is hard against my shins, and I dash my tears away roughly with the back of my hand. Like this, we are equals. We're on a level. This is the only way I'm going to retrieve him." (James 2012: 323). Men disse passager synes mestendels at please den "feministiske læser", for få sider senere fantasierer hun igen om "bossy Christian": "bossy Christian is back, and it's a relief." (James 2012: 334), "I like him like this – commanding [...]" (FSOG 2: 42)

Fifty Shades er en romanserie, der meget gerne, via sit sadomasochistiske univers, vil bilde sin læser ind, at den handler om både seksuel og kønslig frigørelse, men som i virkeligheden på en nærmest aggressiv måde fastfryser eller tilbagekalder et ekstremt rigtigt køns- og kærlighedsskema. Det kvindelige begær i *Fifty Shades* er struktureret som en længsel efter en tilbagevækning til en patriarkalsk orden, hvor postfeminismens usikkerhed og utryghed er afløst af overskuelige strukturer og regler, og hvor begæret og seksualiteten ikke er en flydende skræmmende signifié, der konstant skal redefineres i nye mere flydende kønsrammer.

"I WILL NOT CALL HIM DADDY"

Christina Hagens hybridværk *Boyfrind*⁴ situeres på mange måder midt inde i *Fifty Shades*, i en seksualiseret ungpigefantasi (den voksne kvindes ungpigefantasi vel at mærke) om den altid lækre, rige og indflydelsesrige Boyfrind (typisk forkortet BF) – som vi aldrig introduceres for som andet end en (fantasi)position, der hele tiden retter jeget til, og som jeget spejler sig i. Også i *Boyfrinds* fantasiunivers tager BF form som en dominerende, lettere sadistisk faderfigur: "BF talks to me as if I was a

slave. He says: Eat. He says: Love your chain. [...] Boyfrind sees me as a child, I think there is something wrong with that". Som i *Fifty Shades* er det svært at tro på, at det kvindelige jeg ikke netop ønsker, at identificere sig med "barnerollen", og nægtelser som "I will not call him daddy" imiterer det trodsige teenagebarn, der med sin trods netop søger den faderlige grænse. Men jeget i *Boyfrind* er alligevel ikke den søde uskyldige teenageprinsesse, vi møder i *Fifty Shades*. Først og fremmest fordi hun på ingen måde er uskyldig, tværtimod fremstår hun decideret polymorft pervers med en seksualitet, som bevæger sig i alle mulige retninger, samtidig med at den også er funderet i nogle meget rigide patriarkalske koordinater. Hun er (som det prædipale barn) ekstremt optaget af alt, der er perverst og vulgært: "Everything seems to remind me of something sexual. It is like I am bored with anything else than sex", som hun proklamerer, og samtidig længes hun som Ana efter en faderlig orden, der fortæller hende, hvad hun skal begære, og hvad hun må og ikke må. BF optræder derfor både som "fader" og som "legedoktor-legekammerat". Jeget i *Boyfrind* kan måske ses som en forvrænget og usympatisk dobbeltgængerudgave af Ana, idet det kvindelige jeg her fantasierer om de samme begærstrukturer, men vel at mærke i en så perverteret forskydning at det bliver synligt for læseren, hvor destruktiv (og infantil) denne fantasi også er. Forholdet mellem jeget og BF er først og fremmest en seksualiseret relation mellem to kroppe, der i forskellige perverterede optikker kopulerer. Når BF ikke er hos jeget, er det derfor hans "lovely genitals", hun savner. På samme måde er kærlighedsbegrebet her (som i store dele af *Fifty Shades*) reduceret til en hyldelse af BF's perfekte genetik, hans elitære magt og hans overlegne måde at ydmyge hende: "I love him so much, his skinniness, his elegance, the way he makes me feel like I am absolutely worthless." I *Boyfrind* dyrker jeget sin egen (selv)ydmygelse, men i *Fifty Shades* er denne mekanisme fraværende eller skjult, idet Greys tvangsprægede kontroladfærd omvendt opløfter Ana til guddommelige højder. I *Boyfrind* finder jeget meget sigende hele tiden skamfulde sædpletter på sig selv, og hun føler sig hele tiden snusket og befængt. Ana føler sig omvendt som en sexgudinde (Afrodite). Jeget i *Boyfrind* føler sig også reduceret til en dukke: "I don't think boyfrind loves me more than a doll", men her nok som en lolitavariant snarere end en fin porcelænsdukke.

Hvor kærlighedens møde og det seksuelle møde i *Fifty Shades* forløser dem begge i en utopisk eksplosion af både samhørighed og autonomi, fordi kønnet meningsfuldt går op, er det kønnede møde en decideret umulighed i *Boyfrind*. Alle er adskilte, alene, fremmede for hinanden, og samtalen mellem de to "elskende" er hul og tom: "Our conversation reminds me of talking to strangers at the bus stop." Som i *Fifty Shades* introduceres vi for en markedsbaseret relation, som ikke bare handler om at købe forskellige lækre genstande. Det handler om, at vi simpelthen køber hinanden. Kærligheden er derfor i sig selv en forbrugssituation; BF køber jeget: "BF offers me money, he tells me to go buy a smile", og jeget vender sig om og køber asiatiske kvinder for at undersøge, hvad det mon er BF begærer (når han køber sig til magt). Her dukker det forstillede smil (som vare) op igen: "Why not smile a little and dance", siger hun til den asiatiske prostituerede, hun netop har betalt for. Jeget begærer som Ana gennem den Andens begær, og hun har ikke selv noget begær. Hun er den, der støtter fallos, og hun kan ikke gøre andet end at forsøge at pynte sig for den Andens blik. En Anden (BF), der dog ikke som Grey bekræfter hendes kønnede position og reparerer og anerkender hende, men som hele tiden irettesætter hende og devaluerer hende.

I Jungle installeres vi i fantasmet om den autentiske (markeds)jungle, hvor begæret hersker og hvor kærligheden, som her antages at være en konstruktion, omvendt ingenting kan tilbyde. ”

Boyfrinds materialitet er glitrende som modemagasinet eller coffeetablebogen, og titlen *Boyfrind* er skrevet lidt sjusket med pink tusch. Selve teksten er håndskrevet, på skoleengelsk og med stavfejl og tilfældige overstregninger. Her imiteres både modemagasinet glitrende forbrugsæstetik og teenagerens umiddelbare og kluntede dagbogsæstetik. Men hvor modemagasinet og den trivielle litteratur tilbyder en retoucheret og idealiseret Instagram-virkelighed, viser *Boyfrind* os det grim-

me, det pinlige, det racistiske og det perverse, det kyniske – ikke bare i kraft af BF men mest i kraft af det selvoptagede, kyniske og voksenfobiske jeg, der i lidet omfang er dukkeyndig som Ana, men som snarere fungerer som en ækel dobbeltgænger, der altid er fuld af sædpletter: "I would clean my room again and again, try to get the stains off but they would appear again, new ones, new seamon, new cigarettes on the floor, left by men I didn't even remember." På mange måder kan vi læse og betragte *Boyfrind* som en forstyrret, perverteret eller vrænget udgave af *Fifty Shades* på samme måde som *Darling River* af Sara Stridsberg kan læses som en forvrænget udgave af Vladimir Nabokovs *Lolita* (Engelhardt Andersen 2010). Det, vi ser, er på mange måder de samme begærsmekanismer som i *Fifty Shades*, men pludselig er det hele væmmeligt og forvansket, og den kvindelige udsigelsesposition er transformeret fra yndefuld og uskyldig til depraveret og kynisk. *Boyfrinds* billedside er heller ikke gjort af lækre retoucherede fotografier af smukke veltrænede og velklædte mennesker, der elsker hinanden, den er fuld af amatør-fotografier af nøgne (betalte) mænd og kvinder, spontane aborter og ulækre tånegle etc. Kroppene er ikke perfekt lukkede om sig selv, de er også væmmelige og i opløsning. Samtidig er drømmen om (symbiotisk) kærlighed mere destruktiv, end den er opbyggelig: "I want to live like a worm under his skin, bubblely, wigglywig, so easy access to his heart."

Som i *Fifty Shades* får man dog fornemmelsen af, at det ikke nødvendigvis er et tvunget, kuet kvindeligt jeg, vi introduceres for, men snarere et kvindeligt jeg, der selv er medskabere af denne kønsorden, og som faktisk selv har brug for den. I *Boyfrind* bliver dette meget synligt, idet vi hele tiden følger jegets blik og jegets kameralinse. Det står også direkte i teksten, at det er en selvvalgt position: "is it possible that I choose the position of the scared and suppressed because I do not like the alternative?"

"MIT LIV UDSPILLER SIG I EN LUFTBALLON, HØJ SVÆVENDE OVER DET ALMINDELIGE LIV"

I hybridværket *Jungle*⁵ (2017), som i sin materialitet og stoflighed ligner *Boyfrind*, og som derfor måske kan læses som en decideret toer, er der sket noget med det kvindelige jeg. Omslaget er gået fra



soft-cover til hard-cover, og skriften har ændret sig: fra konsekvent sjusket håndskrift (tusch) på skoleengelsk til et mere korrekt maskinskrivet dansk (maskine) – dette gælder primært den første del af bogen. Andre passager er nedfældet på servietter, receptpapir, i mailformat eller i hånden som i *Boyfrind*. Begge dele understøtter jegets udvikling. Fra overvejende at repræsentere en infantil og voksenfobisk faderlængsel leger jeget nu også med rollen som "den privilegerede kvinde, uden mand og børn", der agerer "Sugar Mommy" for unge asiatiske drenge. Som jeget formulerer det i kapitlet "Sugar Mommy": "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." Jeget er altså transformeret fra ulækkert lolitabarn til sortklædt heksekvinde – hvis vi skal blive i det eventyrlige persongalleri, der benyttes i *Fifty Shades*, og det er der faktisk grund til, da jeget i *Jungle* netop insisterer på at fastholde en noget rigid spilleplade. I *Jungle* installeres vi i fantasmet om den autentiske (markeds)jungle, hvor begæret hersker, og hvor kærligheden, som her antages at være en konstruktion, omvendt ingenting kan tilbyde. I junglen, som både repræsenterer specifikke geografiske steder og en indre jungletilstand, er der simple regler – præcis som i det romantiske univers. Men hvor kompasset i *Fifty Shades* fortæller os, at kærligheden overvinder alt og vasker os rene fra kønsforvirringen og markeds kræfternes og begærets smuds, så er kærligheden mest et glitrende markedsobjekt i *Jungle*. Det romantiske *Fifty Shades*-fantasme demaskeres altså her og afsløres som narcissistisk selvforelskelse: Som "en slags begær efter at se sig selv med et nyt og frisk menneskes øjne", "et spejlkabinet", hvor det "handler om at se", ikke om "et møde". Det arrangerede *Gift ved første blik*-match gives der heller ikke meget for her: "Den gode ide og det rette match, det er noget de andre kan interessere sig for. Jeg vil ikke bruge min tid på det åbenlyse." Derfor går jeget efter ensomheden og den anden som et regulært begærsobjekt. Som i *Fifty Shades* er det den træuede unge velholdte krop, der er i søgelyset, men jeget forsøger modsat Ana ikke at underspille eller undertrykke sit usympatiske jungleblik. Tværtimod feticheres kynismen: "Selv dyrker jeg fitness 4 gange om ugen. Det gør jeg ikke for, at kunne leve op til "modebladens idealer", som flere intellektuelle har foreslået. Jeg dyrker fitness for at

forbeholde mig retten til at gå i seng med mænd, der også dyrker fitness." (Hagen 2017). Den anden bliver i denne optik meget synligt en vare, man kan få adgang til og forbruge. Vi kender det her kyniske jungleblik fra den franske forfatter Michel Houellebecqs romaner, hvor særligt de mandlige protagonister bliver repræsentanter for et senkapitalistisk begærs- og forbrugssamfund, der hensynsløst forbruger kvinder. Men i *Jungle* dyrkes denne hensynsløshed fra et kvindeligt perspektiv. I junglen undslipper jeget "sukkerslot[tet]", her hvor "fattige børn stjæler, og hvor prostitution ikke er noget, man skjuler." Samtidig er jeget paradoksalt nok "fritaget fra nuancerne" og befinder sig "højt svævende over det almindelige liv". Junglen er altså ikke sandere eller mere nuanceret end det romantiske regime, idet vi som i *Fifty Shades* er løsrevet fra det, man kan kalde realitet i sin ambivalente og nuancerede betydning. Vi er situeret i en makaber urscenefantasi af en slags, hvor spillepladen er kolonialistisk enkel som i de famøse passager om kokkens datter i Jørgen Leths *Det uperfekte menneske*. Hos Leth er det relationen mellem den hvide magtfulde mand og den fattige unge sorte kvinde. Hos Hagen er det den hvide privilegerede kvinde og den fattige unge sorte mand:

Jeg kan godt lide at bo på all-inclusive hoteller lige midt i slummen. Jeg kan godt lide de lokale unge mænds interesserede blikke, når jeg passerer vagten, og han gør det tydeligt, at vi kender hinanden, meget godt endda [...] Den privilegerede kvinde, uden mand og børn, det er mig. Den skabelon er jeg villig til at leve ud fra for en tid. (Hagen 2017).

Udtrykket "skabelon" henviser her netop til den rigiditet, der ligger i fantasien. Lokalbefolkningen repræsenterer en eksotisk *andethed*, som feticheres, og som sættes i forbindelse med noget oprindeligt, uciviliseret og dyrisk – her dog i harmonisk samspil med markeds kræfterne. Dette blik på lokalbefolkningen repræsenterer en klassisk kolonialistisk fantasi, som vi eksempelvis ser den hos Jørgen Leth. På den ene side er drømmen om at blive opløst, være "ingen", "bare en krop der går rundt", – dvs. en slags træthed ved de senkapitalistiske subjektiveringsprocesser som træder frem som en misundelse på den andens forestillede autenticitet i verden. På den anden side er en erotisk fantasi om at besidde og erobre dette forestil-

lede uopnåelige. Både Leth og Hagen placerer sig her i en slags voyeuristisk dobbelteksponering, idet de både indtager en betragende og en agerende position. De er deltagere i de seksuelle scener og udenfor scenerne på samme tid. Som her hos Leth: "Jeg er besat af denne unge krop, som strækker sig og bøjer sig og åbner sig på det hvide lagen foran mig. Er det fantasien om at eje, der gør mig så vild? Er det forbudtheden. Er det kolonialismens erotiske vision, der kommer sivende fra baghovedet og fremkalder en dobbelteksponering af denne scene, således at jeg både er midt i den og kan iagttage den udefra." (Leth 2005: 310).

Eller som det mere eller mindre parallelt lyder hos Hagen: "Det 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 ondsksfulde ludere, har fortjent. Nu er det vores tur til at give pizza og ture til Disneyland. Eller er det omvendt. Er det slaveriet der fortsætter? Er pikinstikningen og de kærlige ord det nye stykke arbejde, der skal udføres? Er det bare whipperen, der ligger ned nu og er kæderne om benet bare din nye iPhone? Det er ikke sikkert, det er så vigtigt. Det er rart at være en stærk og moderne kvinde på jagt efter ung virilitet, og det er rart at lege slave for den tidligere slave og få æltet al den dårlige samvittighed ud af den blege krop." (Hagen 2017, mine kursiveringer).

Hos både Leth og Hagen er der tale om, at de med deres skrift (og deres fotografier og film - jf. *Det erotiske menneske* (2010)) træder ind i nogle ordnede fantasmatisk koordinater og "leger". Også *Fifty Shades*-trilogien tilbyder en ordnet legeplads, hvor fantasiens koordinater er venligt afstemt med læserens forventning. I begge tilfælde bliver vi draget og forarget, netop fordi fantasien forenkler det komplekse. Vi er i *Jungle* situeret i naturjunglen, som nu (i dag) mest er en markedsjungle, og det, vi er befriet for, er ikke kapitalismens råhed, men alt det bløde og civiliserede, det, der kan diskuteres og ses fra flere perspektiver – kærlighed, demokrati, solidaritet etc.:

[...] her gælder det altså, at de stærkeste træer, buske, palmer, det er dem der overlever [...] her er der ingen regler for, hvordan man bør komme frem

i lyset og om ananaspalmen er vigtigere end bananpalmen. Der er ingen diskussion om hvorvidt rotterne har fortjent deres nødder eller kaffebønner. Politisk korrekthed og milimeterdemokrati, det er ikke noget, man kender til i junglen (Hagen 2017).

"JEG KAN NYDE SYNET AF EN SMUK MAND I TIMEVIS"

På mange måder kan man sige, at kærligheds-eventyret (*Fifty Shades*) og begærjunglen er to kontrære positioner, men omvendt repræsenterer de begge lukkede og afgrænsede systemer og koordinater, man nogenlunde overskueligt kan forholde sig: "Kan det ædes eller kan det kneppes; det er det der er interessant" (Hagen 2017). Vi er i begge tilfælde i fantasiens og drømmens enkle verden, og vi arbejder os desperat væk fra den postmoderne kompleksitet af pligter, forventninger, irettesættelser, normativitet og intern konkurrence: "Der er ingen skelen til, hvordan de andre har valgt at indrette deres liv." Vi er inde i en drøm: "All inclusive, det er en drøm, jeg har haft let ved at vænne mig til. Og når jeg kalder det en drøm, så er det fordi det er en drøm [...] her kan man gøre brug af sin frie fantasi og forestille sig, hvem man kunne have været" (Hagen 2017). Men i *Jungle* er vores fantasikoordinater som nævnt vendt på hovedet, fordi det her er kvinden, der aktivt begærer den underprivilegerede unge sorte mand. Som hos Jørgen Leth handler det om "at se", at betragte sit bytte på afstand, vurdere det og derefter måske nedlægge det. Det ligeværdige møde er unødvendigt kompliceret for fantasien, og kampen om anerkendelse i forholdet udmattende. Jeget vedkender sig derfor, at intellektuelle ældre mænd for hende er kedelige i sengen fordi: "Løgstrup kan man ikke bruge til noget på et lagen" (Hagen 2017) på samme måde som *Fifty Shades* og forestillingen om seksualitet som en hyggelig og romantisk leg ikke kan bruges på et lagen heller: "Plyshåndjern kan man ikke bruge til noget på et lagen" (Hagen 2017). Det kvindelige jeg gider ikke "romantik og opbyggelighed", hun vil have "ren destruktion og hævn" – det er jegets fantasi. Det handler altså ikke bare om at frisætte seksualiteten i moderne, legende og civiliserede åbne (eller lukkede) forhold, det er faktisk en meget specifik og rigid fantasi, som definerer jegets "ero-

tiske verden". Som hos Leth handler det om magt og afmagt: "Det er et magtspil mellem to mennesker, en mand og en kvinde." (Hagen 2017). Det, jeget blandt andet fantaserer om, er en omvendt patriarkalsk fantasi – hvor hun i *Boyfrind* fantaserer om en far(funktion), og dermed i et forvrænget lys viser os den kvindelige Fifty Shades-fantasi, så fantaserer hun her ud fra et traditionelt mandligt perspektiv (som allerede varsles i *Boyfrind*). Hun fantaserer om den anden som "en modgift, en sødme, en uskyld, lidt naivitet. De ting kan jeg finde hos de unge mænd sammen med en stram krop og en meget hård erektion." (Hagen 2017).

Jeget er således ikke ude i at splitte begærets koordinater fra hinanden eller nedbryde den ulige relation mellem mand og kvinde, tværtimod kræver begæret stadig en stabil og sikker begærsgrammatik. Her dog med kvinden ved moderret: "Min unge kæreste inviterer mig på restaurant [...] vi formulerer os kort og huggende, og så kan min unge kæreste hjælpe mig med at slikke min tallerken ren for madrester og skidter. Han kan polere den blank med den dygtighed." (Hagen 2017).

Hvor vi i *Fifty Shades* ganske forventeligt introduceres for et nærmest mytisk kvindeligt begær, der i traditionel lacaniansk forstand går gennem mandens begær, og som drives frem af en romantisk drøm om at blive elsket hel og ren, kan vi hos Hagen se ind i et mere seksualiseret Michel Houellebecq- og Jørgen Leth - univers, hvor begærets råhed råder. Men her med en kvindelig imitation af det traditionelt mandlige begær. Vi er dog paradoksalt nok stadig lidt i den samme fantasiverden – i en hastig flugt fra den postmoderne "virkelighed". Hos Hagen også via en meget konkret geografisk tilbagetrækning fra københavnerlivets identitetsræs (til Haiti eller Jylland). Jeget søger det enkle liv, et "ikke-liv", et liv på all-inclusive, "uden diplomer og pokaler [...]" (Hagen 2017). På samme måde drager Leths jeg bort og skærmer sig på Haiti for tidens "væren-til-stede-mani": "Jeg havde brug for at lukke den udadvendte afdeling og alt den væren-til-stede-mani. Nu gør jeg det modsatte. Jeg beder mine folk holde porten lukket. Jeg vil ikke have gæster, jeg vil ikke tage stilling til andet end det daglige nonsens." (Leth 2005: 267).

Både *Fifty Shades*, *Boyfrind* og *Jungle* viser os forskellige veje, hvormed vi via fantasien kan undslippe en postmoderne virkelighed, som kræver så uendeligt meget af os. Men hvor overvindelsen af splittelsen og utrygheden i *Fifty Shades* handler om at fortrænge det grimme, det ulækre og ikke mindst det onde i os selv og praktisere god, sund og ren "sex with identity", handler det i *Jungle* om at vedkende sig det mørke, det kyniske, det usympatiske og det racistiske. Det handler også om at give afkald på illusionerne og forestillingen om det perfekte liv. Dog paradoksalt nok ved at skabe nye illusioner. Her afslutningsvist om jyllandsfantasmet:

Jeg har ikke brug for et udstillingsegnet liv med lejlighed på Nørrebro. Jeg vil have en lun baggang med prægede fliser, man kan skvatte i, når man sveder tran ved hård analsex. Jeg vil have en baggang, der lugter af leverpostej og sorg over død, bortgang, årstidernes skiften, som ikke er en udskiften af kjolernes farve i H&M, men som er sommerlykke, fulgt af efterårsmelankoli [...] (Hagen 2017).

NOTER

(1) *Fifty Shades*-trilogien har solgt mere end 150 millioner kopier på verdensplan, Jojo Moyes' debut *Mig før dig* (2012) har solgt mere end 10 millioner eksemplarer.

(2) Ca. 730.000 seere så programmet *Gift ved første blik* (DR, 2017), af andre kan nævnes *Billet til kærlighed* (DR, 2016), *Petra dater hele verden* (DR, 2016) og *Efterlyst kærlighed* (DR, 2017).

(3) Jeg tager afsæt i andet bind (*Darker*) af *Fifty Shades*-trilogien der tæller *Fifty Shades of Grey*, *Fifty Shades Darker* og *Fifty Shades Freed*.

(4) Der er ingen sidetal i hverken *Boyfrind* eller *Jungle*, hvorfor jeg undlader at angive sidetal i citater.

(5) Jeg tager primært afsæt i det unavngivne første kapitel.

LITTERATUR

Andersen, Iben Engelhardt. 2010: "LOL! Skadefryd, navnelege og lækre lovovertrædelser hos Nabokov og Stridsberg" i *Trappe Tusind*, nr. 5.

Bataille, George. 2001: *Erotism. Death and Sensuality*, City Light Books, San Fransisco, CA.

Beck, Ulrich & Elisabeth Beck-Gernsheim. 1995: *The Normal Chaos of Love*, Polity Press, Cambridge.

Berlant, Lauren. 2011: *Cruel Optimism*, Duke University Press, Durham, NC.

Berlant, Lauren. 2012: *Love/Desire*, Punctum Books, Brooklyn, NY.

Berlant, Lauren & Lee Edelman. 2013: *Sex, or the Unbearable*, Duke University Press, Durham, NC.

Hagen, Christina. 2014: *Boyfrind*, Basilisk, København.

Hagen, Christina. 2017: *Jungle*, Basilisk, København.

Hagen, Christina. 2017: "Antiracister spiser også på Noma for flere tusinde kroner" i *Information* d. 1. april.

Illouz, Eva. 2012: *Why love hurts*, Polity Press, Cambridge.

Illouz, Eva. 2014: *Hard-Core Romance. Fifty Shades of Grey, Best-Sellers and Society*. The University of Chicago Press, Chicago, IL.

James, E L. 2012: *Fifty Shades of Grey*, Cornerstone, London.

James, E L. 2012: *Fifty Shades Darker*, Vintage Books, London

James, E L. 2012: *Fifty Shades Freed*, Vintage Books, London.

Leth, Jørgen. 2009: *Det uperfekte menneske 1-2*, Gyldendal, København.

Moyes, Jojo. 2016: *Mig før dig*, Cicero, København.

Nabokov, Vladimir. 2014: *Lolita*. Gyldendal, København.

Réage, Pauline. 2013: *O's historie*. Rosinante, København.

Sade, Marquis De. 2011: *Justine*, Forlaget Vandkunsten, København.

Stridsberg, Sara. 2010: *Darling River*, C & K Forlag, København.

FILM/TV-PROGRAMMER

Det Erotiske Menneske. 2010. Instrueret af Jørgen Leth

Billet til kærlighed. 2016. Danmarks Radio.

Gift ved første blik. 2017. Danmarks Radio.

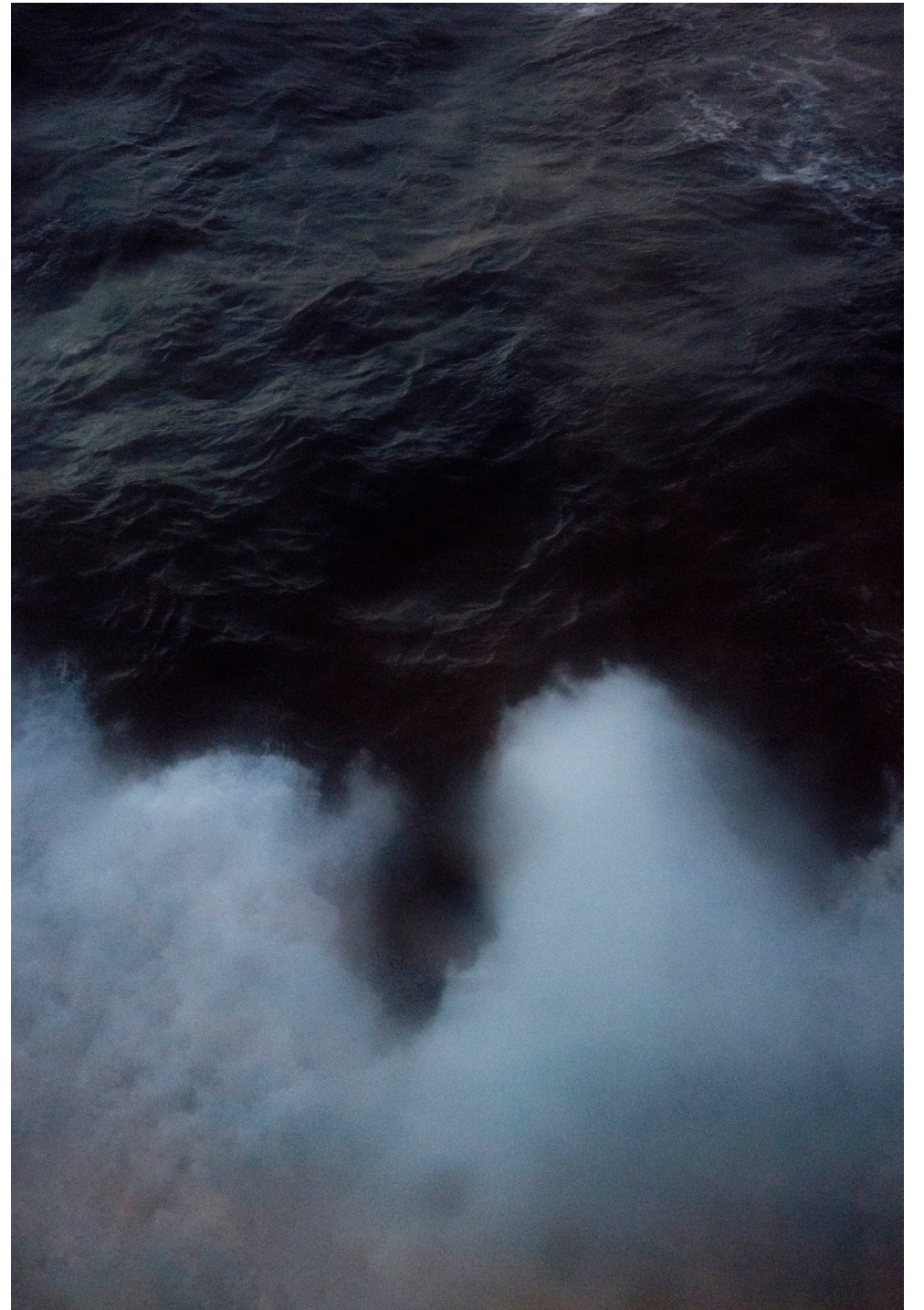
Petra dater hele verden. 2016. Danmarks Radio.

CAMILLA SCHWARTZ (f. 1977) er lektor ved Institut for Kulturvidenskaber, Syddansk Universitet.

ILLUSTRATIONER AF Johannes Holt-Iversen







BILLESERIE AF Birk Thomassen

HANNE
HØJGAARD
VIEMOSE

Jeg sidder i flyet til Island og tænker på dig. Det er slut nu. Der er ikke længere nogen tvivl, jeg er fuld af sorg og indignation, du har gjort mig fortræd (igen), og jeg er nødt til at protestere, men så blir jeg bekymret, er du deprimeret? Ka jeg hjælpe dig? Jeg tror, du er deprimeret. Depressionen rammer, når man alt for længe etc, svære følelser og belastninger, og du føler dig fanget, siger du
Jeg ville ønske, jeg ku hjælpe dig,
men du vil ikke ha min hjælp
du vil ikke ha mig, du vil blive i dit fængsel

Jeg ser ud af vinduet, solen skinner heroppe, hvor kom den fra,
min drøm om kærlighed? Hvor kom dén fra?

Enjoying the view? står der med lilla bogstaver på vingen, som strækker sig ud fra
et sted under mig -
ud i den lystige og lysegule luft -
massiv og grå rager den ud
og tager det meste af mit udsyn
som et kæmpe missil eller
en stor dum pik

Jeg tænker, jeg vil skrive dig et farvel-digt:

ÅH OH
min kæreste
hvorfor
hvorfor ej

og
nu:
Farvel.

Og nu:
lugter her af hest

ka de andre også lugte det?
 kommer det fra min ventilation, nej
 jeg slukker men
 lugten er stadig overvældende,
 skuler til min sidemand
 han sover
 uforstyrret af hesten
 jeg strækker hals
 ser ud
 hen over vingen
 nedenunder de vellystige skyer ligger mit Island
 snespættet og fuld af spræl
 pludselig er jeg glubende sulten som en ulv, ka slet ikke vente med at lande og komme ud og
 købe tørfisk og brændevin, chokolade med lakrids, appelsinjuice
 med ingefær og maltøl med appelsin, røget lam, tørfisk og stærk lakrids

ÅH Island!
 mit kantede og takkede mit lavabeklædte
 mit brusende
 min frostklare galloperende
 min suzuki min cigaret min iskolde elv (mit hidsigt blødende selv)
 min bonus (den skeløjede gris), min netto min vinbud
 min friturestegte torsk med pomfritter på nl
 min hylende sælunge
 min babyædende havørn
 min ørebetændelsesbefængte min sindssyge mit flagrende mit bimplende
 min opkogende min brændevin
 min jagende min hval mit blåsorte,
 min krydrede min salte
 min nordatlantiske søpapegøje på panden
 min stinkende
 væltende sjaskende
 mit gletcherflodsbegær

HANNE HØJGAARD VIEMOSE (f. 1977) er bachelor i antropologi og uddannet fra Forfatter-skolen i 2011. Hun debuterede med romanen *Hannah* i 2011 og har siden udgivet tekstsamlingen *Helhedsplanen* (2015) og romanen *Mado* (2015). Hun udkommer med en endnu ikke navngivet roman i januar 2018, som denne tekst er et uddrag fra.

Samtida suckar över kärlek

AF JESPER HAMBERT

At alting stadig kan ske, er det værste.

– Søren Ulrik Thomsen

Det værste og det bedste (Thomsen 2002)

Sommaren tvåtusensexton flyttar jag till Köpenhamn. En tillfällig exil från Sverige, sista terminen på universitet. Solen dröjer sig kvar långt in i september och färgar himlen apelsingul om kvällarna. Själv snavar jag över gatstenar och danska triftonger, mitt hår fladdrar i vinden, alltid, och en kväll blir jag förälskad.

Och tiden den går. September blir till oktober. Nu står jag med öl och vänner vid Søerne, kylan tränger sig in under våra för tunna sommarjackor. När jag promenerar hem till mina tretton kvadratmeter på Østerbro faller regnet över staden.

Morgonen därefter har tiden övergått i vinter. En timme har adderats till det som är livet och utanför mitt fönster är det mörkt.

Samma dag läser jag Geir Gulliksen's *Berättelse om ett äktenskap* (Gulliksen 2016). Vid min sida sitter någon, hon kastar nyfikna blickar. Boken är tunn som en gipsskiva. Omslaget är svartvitt men där bakom, innanför, döljer sig de inbundna pärmarnas röda färg. Jag läser och känner mig rödflam mig på utsidan. Inombords blir det mörkt.

Boken sätter ord på något djupt obehagligt om förälskelse och kärlek. Rakt in i samtiden träffar den: mot vår evinnerliga längtan efter förälskelse – och vår önskan att nå allra längst in.

Så många böcker om kärlek och förälskelse. Så många försök att förstå dess flyktiga väsen och oresonliga dramaturgi. Plötsligt står man med tusentals minnen av någon. Försöker sätta samman skärvor av det som har varit.

Gulliksen's berättande är en mosaik av dessa skärvor. Berättandet, precis som våra minnen, följer ingen rak kronologi. Redan på första sidan är vi i slutet. Jon och Timmy är inte ett älskande par längre, det vi som en gång varit har upplösts. Nu återstår enbart berättelsen: försöken att minnas. Under de resterande 175 sidorna kastas läsaren fram och tillbaka i det förflutna. Historien blir med andra ord aldrig en rak berättelse. Och kanske är denna uppbrutna kronologi en förutsättning för att förstå kärlek. Kanske kan vi aldrig förstå det som en linjär utveckling av känslor.

Inte heller kan vi förstå den andras blickar och

känslor. Gulliksen leker med denna kärlekens omöjlighet genom att Jon berättar historien genom Timmys ögon. Försöken att minnas blir alltså även ett försök att förstå hur hon upplevde allt. Det är naturligtvis fördömt, men rent berättartekniskt uppstår ett slags dubbelt perspektiv.

Hon tror att hon minns ljudet av våra röster, de måste ha varit milda, öppna. Rösterna lade sig i samma tonläge, och vi fortsatte att prata med varandra, ganska lågt, lägre än vi brukade prata med andra. Det lät varmt och lite barnsligt och lätt och intimt. Vi hittade ett röstläge och en volym som vi gjorde till vår, och som vi inte använde med någon annan. (2016: 48).

Berättelse om ett äktenskap upphöjer förälskelsen, att få stanna i det mest uppslukande och vansinniga tillstånd. Verket blir en spegling av en samtid där förälskelse är det högsta. Samtidigt ifrågasätts tvåsamhet och monogami alltmer. För vi vill också vara fria och kunna välja. Den danske psykologiprofessorn Svend Brinkman beskriver denna paradox i radioföljetongen "Rosenkjærprisen: Det meningsfulle liv" (2016). Enligt Brinkman förstås kärlek idag ofta som en ekonomisk transaktion. Vi investerar i andra människor och förväntar oss avkastning: vi älskar någon annan för att kunna älska oss själva. Förälskelse blir ett redskap för att uppnå detta. Ett slags vitamininjektion för att bli lycklig och hel.

“ Vi investerar i andra människor och förväntar oss avkastning: vi älskar någon annan för att kunna älska oss själva. Förälskelse blir ett redskap för att uppnå detta. Ett slags vitamininjektion för att bli lycklig och hel.

Jon ger sig hän åt förälskelsen. Det är hans sätt att älska. Hans blick följer Timmy, iakttar varje rörelse, dyrkar. Men boken är även en skildring av omvända könsroller. Att boken i Sverige väckt frågor kring manlighet och feminism förvånar knappast. För medan Jon fördriver dagarna i hem-

mets trygga sfär gör Timmy karriär. Han lagar mat och lämnar köket skinande rent, hon kombinerar läkaryrket med långa löprundor i skogen. Han är den som väntar, hon är den som Jon väntar på. När det börjar knaka i relationen är det väntandet som äter upp honom. När maten är lagad och disken diskad återstår enbart väntan. Och rädslan och svartsjukan. Alla som väntat på någon vet hur tyst en mobiltelefon plötsligt kan te sig.

Just väntandet beskriver den franske filosofen Roland Barthes som den älskandes eviga lott i *Kärlekens samtal* (Barthes 1983). Boken består av fragment, försök att formulera det icke-formulerbara som är kärlek. Här ingår väntandet: att vänta är att älska.

Ibland vill jag spela rollen av den som inte väntar: jag försöker syssla med annat, jag försöker komma för sent. Men i det spelet förlorar jag alltid: vad jag än gör så finner jag att jag är överksam eller punktlig, ja till och med för tidigt ute. Den älskade människans ödesbundna identitet är inget annat än: *att vara den som väntar*. (1983: 242-243).

Att vänta är också att vara den svaga. Fråga bara Ester Nilsson, protagonisten i Lena Anderssons hyllade roman *Egenmäktig förfarande* (Andersson 2013). Man kan bli vansinnig av att vänta.

Men Timmy kommer alltid hem till slut. Familjen blir hel. Och det är en lycklig familj, ett lyckligt äktenskap, så länge det går. Tills den dag då det inte längre går. Sådan är kärlekens logik.

En annan man kommer in i Timmys liv. Han bränns, och han vänder upp och ned på allt. Om du vill ligga med honom får du det. Det viktigaste är att du är fri. Det är Jon som säger det till Timmy.

- Det är bara något du säger.
- Ja, sa jag. Men jag ser det framför mig, och jag vet att det kommer att hända.
- Du kommer inte att finna dig i det.
- Jo, så länge jag vet att du är min kan du göra vad som helst.
- Det tror jag inte på.
- Vänta och se, det kommer att hända.
- Tror du verkligen det? Du öppnar mig för honom. (2016: 137).

Hur ska man förstå den här typen av kärlek? Den israeliska kultursociologen Eva Illouz skriver om samtidens kärleksbegrepp i boken *Därför gör kärlek ont* (Illouz 2013). Hon finner, precis som Brinkman, att kärlek alltmer förvandlats till ett individuellt projekt, ett jag-förverkligande att hänge sig åt.

Men själva strukturen för kärleksrelationer är också omkastad. Illouz använder den engelska 1800-tals författaren Jane Austens verk *Emma* (Austen 1816) för att illustrera denna förändring. I *Emma* manifesteras kärlek genom vad Illouz benämner "karaktär" (2013: 40). Mr Knightley älskar Emma och kärleken ritualiseras genom ett äktenskap.

Det låter som 1800-tal, och det är det också. Men vad är då resultatet av dagens fria kärlek? Illouz finner två uttryck för samtidsmänniskans längtan efter kärlek: "känslomässig intimitet och psykologisk förenlighet", respektive "sexighet" (2013: 65). Kärlek är inte längre en uppsättning egenskaper, bra och dåliga, som man finner i en älskad. Istället letar vi efter den absoluta emotionella närheten: den innersta kärnan hos den andra.

Samtidigt upphöjs det sexuella kapitalet på kärlekens marknad. Och kapitalet är relationellt: det förstås i förhållande till andra, genom andra erövringar. Vi är vem vi ligger med. Timmy lär känna den nya mannen under deras gemensamma löprundor. Hans kropp är i fokus, dess muskler och begärlighet.

För Jon och Timmy blir istället orden allt viktigare: "[S]å länge jag vet att du är min kan du göra vadsomhelst" (2016: 137). Det är en emotionell närhet genom ord, inte handlingar. Språket blir en sköld för dem: ett sätt att befästa kärleken, allra längst in.

Och gång på gång måste jag ge ord åt allt jag var rädd för, frammana allt som jag ville inte skulle hända. Hon såg mitt ansikte framför sig, sammanbitet, rasande och sårat. Jag stod och plockade ur diskmaskinen medan jag pratade, jag slog i skåpdörrar. I nästa ögonblick pratade jag om att hon måste vara fri, att hon måste göra det hon ville. Så länge hon var min älskade kunde hon göra vad hon ville med vem som helst, sa

jag. Jag stod framför henne, jag var rödflammig, blankögd och fanatisk. Och hon ville vara ifred. (2016: 124).

Kärlek är också tingen man omger sig med. Allt som senare blir minnen av en annan tid. Som det allt för dyra matbordet man köpte ihop. Och presenterna man fick av den andra, smyckena och kläderna. Alla ömhetsbetygelser paketerade i glansiga förpackningar; saker som blir omöjliga att bära den dagen då allt är över. För att de då inte längre är en tröja, en halsduk eller en nystruken skjorta. De är minnen av någon. Reliker från en annan tid.

En hoplimmad plastkatt, en kvarglömd flaska nässpray, en mobiltelefon, ett fotoalbum från den enda lyckliga sommaren: allt blir till berättelser om kärlek som gått i kras. Tingens besjälade väsen hemsöker den lämnade långt efter att personen rent fysiskt har lämnat. ””

När Museum of Broken Relationships samma höst anländer till Köpenhamn är det denna typ av relikier som samlas i museets lokaler. Den kringresande utställningen består av ihopsamlade minnesobjekt. Sådant som har blivit kvar efter det obönhörliga slutet: ting och minnen som människor har skänkt bort. På öppningsdagen ringlar sig kön lång utanför entrén till Rundetaarn. Alla är vi där för att leta spillror av det som varit. En hoplimmad plastkatt, en kvarglömd flaska nässpray, en mobiltelefon, ett fotoalbum från den enda lyckliga sommaren: allt blir till berättelser om kärlek som gått i kras. Tingens besjälade väsen hemsöker den lämnade långt efter att personen rent fysiskt har lämnat.

I *Berättelse om ett äktenskap* finns också det motsatta. Bordet som bara är ett matbord där man äter sina middagar, med sin nya partner, i sitt nya liv.

Gulliksen fångar denna tingens paradox, hur vissa saker aldrig blir en påminnelse om någon annan. Som en ljusblå kappa med ett tunt skärp om midjan: "Det finns ingenting hos den kappan som påminner om mig, eller om det vi kallade vår kärlek" (2016: 159).

Även orden bär på denna paradox. Vissa gånger står de som garantier mitt bland alla motsägelsefulla gester. Som en sköld: ett fundament för kärleken. Andra gånger är de bara ord: tomma på mening, halvhjärtade imitationer av någonting. När Jon, hjälplöst förtvivlad, en dag åker bort till Timmys arbete för att få tröst, behöver han ord. Och Timmy ger honom ord, fraser som han klamrar sig fast vid.

Det går så länge det går. Tills den dag då det inte längre går.

Jon och Timmy spjärnar emot, murar in sin kärlek i ord. Och Timmy blir förälskad i en annan. Hon försöker värja sig, det går inte att värja sig.

"Jag känner en sån ömhet för dig, Jon" (2016: 139), säger Timmy till honom då. Orden är identiska med de Leá säger till Adèle i den franska filmen *La vie d'Adèle* (2013). De sitter på ett café i filmen, flera år efter att deras relationer tagit slut. En lång, utdragen scen med gråt och snor. Att vilja väl, men att inte längre älska, vilken utsäglig sorg. Meningen är värd att stjäla: inte för att den är en klyscha, utan för att den är sann.

Kärlek, alltså. Vad kan man egentligen göra? Hur bedrövligen kan oddsen vara? Helena von Zweigbergk skriver fint om det hela i sin senaste bok, *De behövande*, "att kärleken man investerar kan försvinna likt vatten i en hink med hål" (Zweigbergk 2016: 102).

Man står aldrig säker. En dag sipprar vattnet ut.

Sommaren tvåtusensexton blir till höst, och jag läser en tunn inbunden bok med röda pärmar. Vid min sida sitter någon, kanske är vi ett vi nu. Hon kastar nyfikna blickar mot boken och vill också läsa. Det får du, jag är snart klar, svarar jag.

Men helst vill jag gömma boken för henne och för hela världen.

Och när jag slår igen *Berättelse om ett äktenskap*, tänker jag på Amors pilar, hur gärna jag önskar mig fri ifrån dem nu. Hur skönt det vore att låta saker få vara som de är. För en gång skull.

Även jag försöker rädda mig med ord. Kanske är det allt man kan göra. Det är svenska Frida Hyvönen som sjunger till piano och stråkar. Sången blir en besvärjelse.

Om jag mot förmodan blir kär igen / Då ska jag inte agera / Bara andas väldigt lugnt / Och låta det passera

Om Amor nånsin vågar sig hit igen / För att fjanta sig med pilar / Ska jag ikläda mig ringbrynja / Och lägga mig att vila

Mitt i prick / Vad är det med det / Om det ändå leder fel

(Hyvönen 2016)

LITTERATUR

Andersson, Lena. 2013: *Egenmäktig förfarande*. Natur & Kultur, Stockholm.

Barthes, Roland. 1983: *Kärlekens samtal*. Bokförlaget Korpen, Göteborg.

Gulliksens, Geir. 2016: *Berättelse om ett äktenskap*. Weyler förlag, Stockholm.

Illouz, Eva. 2013: *Därför gör kärlek ont*. Bokförlaget Daidalos, Göteborg.

Thomsen, Søren Ulrik. 2002: *Det værste og det bedste*. Vindrosen, København.

Zweigbergk, Helena von. 2016: *De behövande*. Nordstedts, Stockholm.

RADIOPROGRAM

DR Netradio. 2016: "Rosenkærprisen: Det meningsfulde liv. Med Svend Brinkmann", (<http://www.dr.dk/radio/ondemand/p1/rosenkjaer-serie-med-svend-brinkmann-2#!/00:02>)

SÅNG

Hyvönen, Frida. 2016: "Amors förkastliga pilar", från albumet *Kvinnor och barn*.

FILM

La vie d'Adèle. 2013. Instrueret af Abdellatif Kechiche.

JESPER HAMBERT (f. 1987) bor i Malmø og arbejder som gymnasielærer i svensk og sociologi.

ILLUSTRATION AF Johannes Holt-Iversen



APOLOGI FOR IMPERIA

En nytolkning af Sophus Claussens digt "Imperia"

AF HARDY BACH

Sophus Claussens digt "Imperia" læses ofte som udtryk for en amoralsk nietzscheanisme, og titelpersonen opfattes almindeligvis som ond, destruktiv eller umenneskelig. Men Imperia har flere menneskelige træk, og den panteistiske humanisme, som løber gennem store dele af Claussens forfatterskab, er også til stede i digtet.

"Imperia" (1909)

Jeg er *Imperia*, Jordmassens Dronning,
urstærk som Kulden, der blunder i Bjergenes Skød,
mørk og ubøjelig – ofte jeg drømmer mig død.

Pragt er min Higen. Jeg kender ej Mildhed.
Jeg er den golde Natur, det udyrkede Øde,
som giver Stene for Brød, og som nægter at føde.

Ingen kan vække mig uden min Elsker,
Ilden, min Herre, til hvem jeg er givet i Vold,
saa at jeg røres til Afgrundens dybeste Fold.

Alt er unyttigt undtagen vor Skælven.
Alt, hvad der trives og pletter som Skimmel min Hud,
ryster jeg bort i et Møde med Jordskælvets Gud.

Under den Græstørv, som vendes af Ploven,
hviler mit jernfaste Indre unærmelig frit.
Hver, som er gold i sit Hjerte, har noget af mit.

Af mine Kullags og Malmaarers Gifte
blaaner den Vaarsæd, som yder det nærende Mel.
Vantrives Markerne – *min* er den vantrevne Del.

Hver, som er ustemt og ikke faar Tone
efter en Sang, som man synger i Klynge og Kor –
hver, som er ustemt, er Jord af min Jord.

Kold for de Levendes Optog og Danse
drømmer jeg evig om Urelementets Musik.
Slaa dem med Lynild og Jordskælv og byd dem
at standse!

Jeg er *Imperia*, Jordmassens Dronning.
Jeg er den golde Natur, det udyrkede Øde,
som giver Stene for Brød, og som nægter at føde.

Giftige Kratere, rygende Dybder,
sortsvedne Huler, der stinker af Svovl og Metal,
aabner sig brat, naar jeg lyder mit flammende Kald.

Kongernes Slot har jeg sænket i Havet,
slaaet den Fattiges fattige Lykke i Skaar ...
og er utømmelig rig for Millioner af Aar.

Kom til mit Hjerte, der aldrig har frygtet.
Døren er opladt. Jeg venter ubændig min Elsker.
Stort er hans Kød. Og vor Lykke skal blive berygtet.¹



“Imperia” består af 12 strofer; læser man dem parvis, åbner der sig et overraskende perspektivrigt forløb. Alle strofeparrene rummer både negativt og positivt ladede ord. De negativt ladede ord kunne være: Kulden, Øde, Stene, Afgrundens, unyttigt, jernfaste, unærmelig, Vantrives, ustemt, kold, Kratere, Svovl, Metal, sænket og Skaar. De positivt ladede ord kunne være: Mildhed, Brød, føde, vække, Møde, Græstørv, Ploven, Vaarsæd, Sang, Optog, Danse, flammende, Kald, rig og Elsker.

“Har Imperia mon forladt de kosmiske regioner og slået sig ned på en hytte på landet? Med humor og selvironi trækker Claussen til allersidst den højstemte patos ned på jorden og ind i samfundet.

Her følger en oversigt over de seks parløb:

1-2: Imperia præsenterer sig selv som den golde natur. Hun blunder og drømmer.

3-4: Imperia fortæller om sin længsel: orgasmen i mødet med elskeren, ilden, som kan vække hende.

5-6: Her modstilles den frodige natur og Imperias golde ditto. Linjerne “Af mine Kullags og Malmaarers Gifte / blaaner den Vaarsæd, som yder det nærrende Mel.” skal man være på vagt over for. Når vårsæden efter bestøvningen danner frø, antager planten en blågrøn farve. At vårsæden blåner betyder, at den så småt begynder at modnes. Linjerne skal altså forstås positivt: Kullag og gifte er med til at modne kornet (måske ligger der en homøopatisk forestilling under den kryptiske formulering). Først med den følgende linje sætter den negative golde natur ind. Jeg mener, at denne linje kan læses med et underforstået ‘hvis – så’: Hvis markerne vantrives, så er den vantrevne del min.

7-8: Her modstilles Imperias golde natur og den frodige kultur: sang, musik, dans. I den sidste linje slår den berettende Imperia over i grammatisk imperativ, ja, hun udtrykker sig faktisk dobbelt-imperativisk med formuleringen “Byd”. Hun befaler (formodentlig) sin elsker, at han skal befale al den frodige natur og kulturs ophør. Og hermed sættes en cæsur i digtet.

9-10: Idet hun gentager tidligere vers, fastslår Imperia, at hun er den golde natur; men i strofe 10 forklares ikke bare, *hvor* gold og giftig hun er, men også *hvorfor*. Det er nødvendigt, for at hun kan følge sit kald: at hengive sig til sin flammende elsker.

11-12: Med slutstroferne indføres tidsdimensionen og evighedsdimensionen. Hun ser tilbage på, hvad hun har bedrevet i fortiden og forudsiger sin fremtidige lykke. Hendes nutid markeres med en befaling, der også er en bøn: “Kom til mit Hjerter”, og med forventning: “Jeg venter ubændig min Elsker.” Evighedsdimensionen markeres med påstanden: “jeg [...] er utømmelig rig for Millioner af Aar.” Men lad os nærlæse de to sidste linjer, kulminationen på det mægtige digt:

Døren er opladt. Jeg venter ubændig min Elsker.
Stort er hans Kød. Og vor Lykke skal blive berygtet.

Den læser, der leder efter det erotiske, vil nok tolke ordene om den opladte dør således, at hun åbner sit skød for sin elsker. Og den er jeg med på. Men bemærk lige ordet ‘opladt’. Man kan oplade sin røst og tale med et opladt sind. Og så er vi måske endnu tættere på Imperia. Og hvad med ‘Døren’? Har Imperia mon forladt de kosmiske regioner og slået sig ned i en hytte på landet? Med humor og selvironi trækker Claussen til allersidst den højstemte patos ned på jorden og ind i samfundet. Den anorganiske ild bliver pludselig organisk og særdeles kødelig – og rygtesmedene vil få rigtig travlt, når de skal berette om den gyngende hytte på gloende pæle derude på overdrevet.

MEN HVEM ER IMPERIA?

Erik A. Nielsen skriver: “Digtet er en monolog, og den talende er tydeligt nok en kvinde. Men en kvinde, hvis legeme har usædvanlige dimensioner, idet hun har selve jordkloden som sin krop.”² Dan Ringgaard er inde på samme spor: “Det anorganiske kommer til orde [...] Materien taler.”³ Men

er det så simpelt? Lad mig lidt pindehuggerisk sætte sagen på spidsen. Er jordmassens dronning lig med jordmassen selv? Det er ikke sikkert. For nu at lave en lidt søgt sammenligning: Danmarks dronning er jo ikke lig med selve Danmark. Usikkerheden stammer måske fra Claussen selv. I et ofte citeret brev til skuespilleren Berthe Forchhammer skriver han: “Imperia er den ubevidste Natur – den blinde, ubøjelige Naturnødvendighed.”⁴ Man må spørge: Er hun selve naturen? (jorden, materien, det anorganiske), eller er hun noget ved naturen, en side af naturen, dens golde umenneskelighed? Materiens ånd eller jordens sjæl? Eller blot en side af jordens sjæl?

Anders Ehlers Dam har fat i denne tvetydighed: “Imperia er det uorganiske og stenagtige [...] Det er således selve goldhedens stemme, der taler i Claussens uhyggelige og enestående digt.”⁵ Idet han henviser til Claussens brev til Forchhammer, hævder Ehlers Dam, at Imperia-stemmen ikke må tillægges personlighed:

Man må forestille sig Imperias stemme som lav, monoton og viljeløs, snarere end magtfuld, ophidset eller nederdrægtig. Imperias stemme er netop upersonlighedens. [...] Imperia skal ikke dramatiseres, når digtet gives stemme. Hun er “Jordmassens Dronning”, og massen er dump og uden klang. Ligesom lyden, når man klapper jorden.⁶

Det er godt set og hørt. Men det klangløse skurrede i Claussens ører. Ehlers Dam anfører således et citat fra Claussens notat til manuskriptet til “Imperia”. I dette notat siger Claussen:

Jordmassen klinger ikke godt. [...] Jeg havde hellere skrevet *Jorddybets Dronning*. [...] Men Dybet lyder altfor mystisk og teologisk – altfor aandigt og gennemtrængeligt. Massen er noget andet: den uorganiske Klump Jord, vi lever paa.⁷

Claussen havde, kan man forstå, gerne tilført jordmassen lidt mere *klang*. I brevet til Forchhammer bebrejder Claussen denne, at hun giver Imperia “bevidst Personlighed” og gør hende “ond og skadefro”. Imperia er, hævder han, “formodentlig kaldt frem af Digterens Fantasi for at bevise, hvor uskyldigt man maa elske Ilden og Omvæltningerne”. Claussen fortsætter:

Det er Synd mod denne Pragt-uskyldighed fra Abruzzerne, som adlyder dunkle Almenlove, og som kun er gold over for Menneskekulturen, fordi hun vil sætte endnu vældigere Børn i Verden. Hun føder dem i sin ædle Form, under store Kriser, men egentlig uden egen Vilje.⁸

Ehlers Dam deler ikke denne Claussens egen positive opfattelse af digtets protagonist:

I digtet fremstår dette mytiske princip som radikalt negativt [...] Først i efterrationaliseringerne i breve og notater tilskrives den undergang, Imperia bereder, en form for mening eller positivitet [...] men intet i digtet selv taler faktisk om denne positivitet.⁹

Heller ikke Peer E. Sørensen finder noget positivt hos Imperia-figuren, som han kalder "et kvindeligt monster"¹⁰. Men intet i Claussens brev til Forchhammer tyder på, at han ville kunne godkende en sådan vurdering. Hvad siger han om sin Imperia-figur? Hun er den *ubevidste* natur, den blinde, ubøjelige, hensigtsløse naturnødvendighed, men så kommer de positive konnotationer: Hun er en pragt-uskyldighed; og når vi uskyldigt elsker hende, ligner vi hende åbenbart; hun adlyder dunkle love; hun vil sætte vældige børn i verden; hun er af ædel form, og sørme om ikke Claussen mener, at Berthe Forchhammer kan præge hende med sin ædle form: "Stol paa Deres gode Natur".¹¹ Måske tolker Peer E. Sørensen digtet lidt ligesom Berthe Forchhammer: Imperia er et monster, og "digtets metrum er militant og taktfast"¹². Men sådan ville Claussen jo netop *ikke* have det læst op.

Måske overfortolker Claussen sit eget digt. Måske digter han noget ind i det, som en neutral og uhildet læser aldrig ville kunne finde. 'Digtere, der kloger sig på deres egne værker, burde fyres', siger Milan Kundera (omtrent). Det er en sandhed med modifikationer. Claussen var utrolig lydfølsom for de mindste detaljer i sproget. Jeg tror, at hans instinkt for humanisme har fået ham til at mærke den umærkelige humanisme i "Imperia".

Lad os kigge efter monsterets humanistiske ynder. Vi kan begynde med hendes navn. Hvorfor kaldes denne naturens blinde kraft Imperia? Hunkønsformen er valgt, fordi naturen ikke bare er destruktiv, men også moderlig, livgivende, fødende osv. Alt i alt har naturen magten, vi er un-

derlagt dens kvindedømme. Men bag hunkønsformen står hankønsformen, Imperium, og her er vi ved sagens kerne. Set under én synsvinkel er naturen lige så grusom som de værste sider ved civilisationen: krig og imperialism. *Imperium*: magt, herredømme; *imperator*: feltherre, kejser; *imperativ*: bydeform, befaling; *imperialisme*: stræben efter verdensmagt, undertrykkelse og beherskelse af fremmede lande og folk osv.

“ At ild og erotik er nært forbundne véd alle og enhver, det er derfor døde metaforer som 'glødende elskov' og 'flammende kærlighed' lever deres hverdagsliv i dagligsproget.

Vi kan måske foreløbig sammenfatte Imperia-skikkelsen således: Hun er selve naturen op-højet til en guddom, som fremstår i al sin skønhed og væld hinsides godt og ondt, et modbillede til den destruktive side af civilisationen, en legemliggørelse af Claussens panteisme.

CIVILISATIONSKRITIK OG NATURFILOSOFI

Det er ikke en æstetisk-idiosynkratisk, nietscheansk civilisationskritik, vi hører i "Imperia", selvom der selvfølgelig flirtes med nietscheanske forestillinger. Det er, på en lidt bagvendt måde, en *humanistisk-panteistisk* civilisationskritik.¹³ Ville Nietzsche kunne sige: Jeg har "slaaet den Fattiges fattige Lykke i Skaar"? Nej, vel! Der er gemt for megen medfølelse i den formulering. Ville Nietzsche kunne sige: "Hver, som er gold i sit Hjerter, har noget af mit"? Nietzsches omvurdering af alle værdier var jo netop et udtryk for ønsket om skabelsen af en ny livskraftens værdi og ikke en lovprisning af goldhed. Og Claussens sympati ligger da heller ikke hos den golde og destruktive natur; hans frygtløse hjerte banker for ploven og græstørven, det nærende mel, de levendes danse og de syngendes kor. Og ganske vist kan "hver som er gold i sit hjerte" genfinde denne goldhed i noget af naturen. Men den som er frodig og frugtbar i sit hjerte har jo også fået disse gaver fra na-

turen, både det daglige brød og alverdens sange. "Imperia" lovpriser civilisationens goder, både ploven og sangen, men erkender deres forbundethed med naturens amoralske væld, hvor, som Peer E. Sørensen skriver, "en ekspansiv seksualitet på triumferende vis knytter Eros og Thanatos sammen."¹⁴ I grunden ikke så forskellig fra Keld Zeruneiths vurdering: "vækst og tilintetgørelse er spundet sammen."¹⁵ Kaos og Thanatos må vi lære at leve (og dø) med, men det er kosmos og eros, vi elsker (med) – sådan lyder det skjulte budskab i "Imperia".

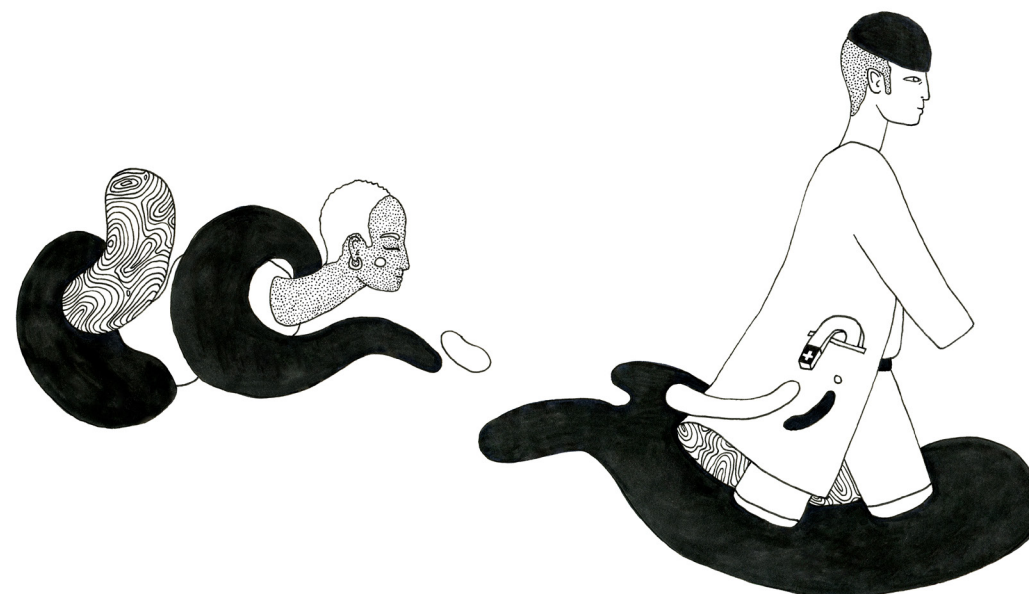
Peer E. Sørensen læser "Imperia" som en nietscheansk kraftdyrkelse hinsides godt og ondt, hvor panteismens altforsonende naturromantiske moder jord vendes på hovedet og gøres gold og destruktiv. Men man kunne vel så spørge: Er digtet så hinsides? Har det så ikke valgt side? Den onde side? Sørensen slutter sin tolkning med at spørge: "Men er "Imperia" mere end en stiløvelse i Nietzsches maner?" Nietzsche havde mange manerer; en del rigtig dårlige. Claussens sælsomste digt kan ikke reduceres til en stiløvelse. Han lagde sin sjæl i alt, hvad han skrev.

Imperia er "upersonlighedens stemme", sagde Ehlers Dam. Også Dan Ringgaard frakender hende personlighed: "Imperia er ikke psykologisk

interessant. Hun er knap nok interessant i sin effekt."¹⁶ Hun er nu da ellers ganske effektiv! Claussen mente, at hun ikke havde *bevidst* personlighed, men man må da sige, hun har en ret så markant personlighed. Men hvem er hun? Foreløbig kan vi sige, at hun er en side af naturen. Men der er mere gods i hende end som så.

Men lad os først et kort øjeblik kigge på hendes elsker. Hvem er han? "Ilden, min Herre, til hvem jeg er givet i Vold [...] Jordskælvets Gud [...] Stort er hans Kød"; en farlig krabat, hvis vi skal tro Imperia, og det kan vi vist roligt gøre. Hun kender ham, når hun lyder "sit flammende Kald". Hun har selv noget af ildens altødelæggende kraft i sig. Men hvad er det for en ild, der er på spil i dette digt? Ilden er ligesom jord, vand og luft et af de klassiske fire elementer. Jeg tror, vi med ilden her i digtet støder på den samme tvetydighed som med jorden. Ilden kan være destruktiv: "Slaa dem med Lynild", men ilden er samtidig den vældige Eros: "Stort er hans Kød". Thøger Larsen har samlet ildens dobbelte kraft i en pragtfuld strofe:

Hvor Koen brøler, som fra Jordens Indre!
Hvor Hylden dufter sødt, som kunde Reden
en regnmæt Lykke under Muld erindre.
Og lystent borer Lynet sig i Kloden.¹⁷



At ild og erotik er nært forbundne véd alle og enhver, det er derfor døde metaforer som 'gløden-de elskov' og 'flammende kærlighed' lever deres hverdagsliv i dagligsproget.

Erik A. Nielsen mener, "at den ild, som i digtet udsletter menneskene, ikke kommer fra verdensrummet som sollys, men fra jordens indre. For netop i dette digt, som er fuld af enorm vrede, [er] det menneskelige tyngdepunkt forflyttet ned i det anorganiske."¹⁸ Keld Zeruneith har en lignende betragtning: "Den ild, Imperia dyrker som elsker, skal imidlertid ikke findes i solen, men nærmere som en enorm koncentreret energi i jordens inderste."¹⁹ Udefra eller indefra; måske er der slet ikke tale om et enten-eller, men et både-og. Det har Steen Klitgård Povlsen godt fat i:

Ilden, der på den ene side jo holder til i hendes indre, men som hun på den anden side synes afhængig af kommer til hende udefra [...] Der er en uafklarethed i billedet: På den ene side kan hun selv, Imperia, på den anden side er hun afhængig af hjælp udefra. Magtforholdet er på forhånd uafklaret, og den lykke, der venter efter foreningen med Imperias jordmasser, bliver ikke let. Der vil blive snakket om dem.²⁰

Det er en klog bemærkning, for hvor er ilden? Hos den elskede eller hos den elskende eller hos dem begge og mellem dem? Bortset fra verset med de "Giftige Kratere" og de "rygende Dybder" peger intet på magma eller lava som Imperias elsker. Alt hos Imperia som jordmasse er koldt: 'kulden i bjergenes skød', hendes 'jernfaste indre' osv. Men hvad, hun elsker, er ilden slet og ret, som element, uanset om den kommer fra lyn eller sol eller lava eller Eros. Men når kulden og varmen mødes, skabes en verden. Det er gammel mytologisk visdom. Således genfortæller Vilhelm Grønbech indledningen til "Vølvens Spådom":

I urtidsgangene, før der endnu var nogen jord eller nogen himmel, ej heller noget hav som skyllede op om en kyst, lå der midt i verden et uhyre svælg, og det svælg kaldtes Ginnungagap. Mod nord stod det kolde Niflheim, hvor grumme storme stred i mørket, og mod syd lyste det brændende Muspelheim så hedt og gloende, at ingen kunde færdes i det land uden de der havde hjemme i dets brand. Surt hedder den som værger Muspelheim, og hans sværd er

den hårde lue; det er ham som engang skal øde verden med ild og styrte guderne.²¹

Og mon ikke vølven trækker på ældgammel naturfilosofi, som vi genfinder den i f.eks. Heraklits sentenser:

Denne verden (kosmos), den samme for alle, har hverken nogen gud eller noget menneske frembragt – den har altid været og er og vil altid være: en evigt levende ild, som tændes efter mål og slukkes efter mål. [...] Ildens forvandlinger: først hav, af havet er halvdelen jord, halvdelen lynild ... jorden bliver opløst til vand og udmåles i det samme forhold (logos), som fandtes, førend det blev til jord.²²

Det naturfilosofiske spor løber gennem europæisk tænkning og teologi fra oldtiden til nutiden. Med romantikkens tænkere og digtere får naturfilosofien og panteismen efterhånden ateistiske overtoner, som med f.eks. Schopenhauer og Nietzsche bliver dominerende. Men fra romantikkens tid lever panteisme og ateisme side om side, og det kan undertiden være svært at skelne mellem dem. Klaus P. Mortensen har kaldt Inger Christensens digtning for "en antimetafysisk metafysik."²³ Det samme ville kunne siges om mange af romantikkens, senromantikens og modernismens digtere – og dermed også om Sophus Claussen.

☾☾ *Magtvilje ligger hende fjernt: 'Imperia' er ikke 'imperium'. Imperia vil først og fremmest hengive sig til elskerens ild og musik*

Det er næppe tilfældigt, at den frække Claussens to fromme venner Johs. Jørgensen og Helge Rode begge mente at kunne bestemme de to ærkeateister Schopenhauer og Nietzsche som dybt religiøse tænkere. Claussen har lyttet til dem alle fire og forblev en antimetafysisk metafysiker. Kunne det ikke tænkes, at Imperia har lånt sin skimlede hud fra Schopenhauers viljefaste verdensforestilling, hvori man finder følgende markante sekvens:

I det uendelige rum tallose lysende kugler; omkring hver af dem ruller omtrent et dusin mindre kugler, belyste af dem, indvendig varme, overtrukket med en stivnet, kold skorpe, hvorpå et overtræk af skimmel har frembragt levende og erkendende væsener [...] som trænges, færdes, pines, fødes og forgår rastløst og hurtigt, i en tid, som er uden begyndelse og uden ende; og i alt dette intet vedvarende undtagen materien.²⁴

Eller måske fra Nietzsche, som parafraserer Schopenhauer således:

I en eller anden afkrog af det flimrende verdensalts tallose solsystemer var der engang en klode, hvor kloge dyr opfandt det at erkende. [...] Efter naturen havde trukket vejret en smule, stivnede kloden, og de kloge dyr måtte dø. – Sådan ville man kunne opfinde en fabel og alligevel ikke have illustreret ordentligt, hvor ynkeligt, hvor skyggeagtigt og flygtigt, hvor formålsløst og vilkårligt det menneskelig intellekt tager sig ud inden for naturen. I evigheder var det slet ikke til, og når det engang er forbi med det, vil der intet være sket.²⁵

Det er denne naturfilosofiske tradition, vi genfinder i Imperias kosmiske kraft. Men indimellem bliver hun jo ganske menneskelig og forståelig. Hun kan være mørk og ubøjelig og urstærk som kulden, der blunder i bjergenes skød, ja, ofte drømmer hun sig død. Er hun tilfreds med sin guld næsten døde natur? Nej, for hun længes efter at blive vækket og komme til live i mødet med elskeren. Imperia længes efter erotik og kærlighed! Såre menneskeligt. Ja, hun higer efter pragt og drømmer om den helt store kærlighed: elementets musik. Men hun ved også, at denne kraft kan være altfortærende som et jordskælv, på kanten af afgrunden, ja, som dødsensfarlige kræfter, giftige kratere og rygende dybder. Imperia er ingen grønskolling. Hun er opfyldt af Eros.

EROS OG POESI

Jeg vil vove at påstå, at Imperia er en metafor for eros. Flere fortolkere påviser hendes slægtskab med Claussens Afrodite. Begge er aldeles amoraliske og hengivne til deres – nå ja, erotiske lidenskab. Men hvad er eros uden poesi? Lutter dyrisk kønsdrift. Ikke noget at synges om. Det er først med sproget, at driften bliver til erotik, for de to, eros og poesi (eller poiesis, skabelse) er nært

forbundne for Claussen; så nært, at de ikke kan skilles. Erotik og poesi hænger sammen som siamesiske tvillinger. Begge er vildt lidenskabelige hinsides al moral. Og hånden på hjertet, kære læser! Er det ikke sådan, det er? Erotikken kommer let på kant med etikken og kunsten.

Imperia som en metafor for eros, eller måske den inkarnerede eros. Men hvad med eros' siamesiske tvilling, poesien? At også poesien var uregerlig for Claussen, har han ofte fortalt om og beskrevet både i essays og poesi. I *Løvetandsflugt* lader han selveste Etna udbryde: "Saafremt man ikke har et Krater inden i sig, hvorledes skulde man vel fatte Udbrudene af en Vulkan?"²⁶ Lyder det ikke som et fjernt ekko af Nietzsches berømte diktum: "man må endnu have kaos i sig, for at kunne føde en dansende stjerne"? Det er denne vulkanske poetiske kraft, der er på spil i "Imperia". Peer E. Sørensen formulerer det således: "Stemmen inkarneres i den monstrøse livskraft og derved sættes først og fremmest sprogets positionelle kraft i værk."²⁷ Sørensen identificerer den monstrøse livskraft med nietzscheansk magtvilje, men *den* finder vi ikke meget af i "Imperia". Magtvilje ligger hende fjernt: 'Imperia' er ikke 'imperium'. Imperia vil først og fremmest hengive sig til elskerens ild og musik, hvilket Sørensen meget fint formulerer således: "hyldesten til det instinktbarne liv hinsides godt og ondt forløser en sjælden voldelig sproglig energi hos Claussen." Men når Sørensen slutter sin tolkning af digtet således:

Med Imperia som persona kunne Claussen skrive en anden lyrisk diktion frem end den naturromantiske, der går under i vold – en kraft uden traditionelle panteistiske overtoner, en titanisk lykke, Nietzsches bizarre af-firmation.²⁸

ja, så synes jeg, at han lukker sit øre netop for de fjerne panteistiske overtoner, som klinger med i "Imperia".

Hvor Sørensen mener, det er den blinde *livskraft*, der taler i "Imperia", der mener Dan Ringgaard, som nævnt, at det er "det anorganiske, der kommer til orde". Jegets opløsning og Claussens stigende ordvendtheds skimtes. Ringgaard læser en metafysikkritik ind i digtet:

"Imperia" er et frontalt angreb på sjælen og metafysikken ved hjælp af besjælingens

trope prosopopoeia, der forudsætter den metafysiske forestilling, sjælen er. At ville denne kritik og alligevel ikke er en tøvende modernisme. "Imperia" er Sophus Claussens både-og til Friedrich Nietzsches "Kroppen er begejstret: lad os se bort fra 'sjælen'".²⁹

Et tøvende frontalt angreb er en mærkelig størrelse, men måske ikke så mærkelig, når Ringgaard på den foregående side hævder: "Jord og sjæl er i bogstaveligste forstand forenede i "Imperia". Ringgaard mener, at "det lyriske jeg giver stemme til jordmassen" og lidt senere: "Talte digteren med sin egen stemme, ville hans digt tale fra menneskets orden. Ved at låne den ud lader han sit digt tale fra Imperias orden. Det gør han for at få noget i tale, der er ud over ham selv."³⁰ Muligheden for, at Claussen kunne tale med sin egen stemme, kunne tyde på, at jeget ikke er gået helt i opløsning. Når man i fiktionen giver stemme til ting eller begreber – hvad enten det kaldes prosopopoeia, antropomorfering, personifikation eller besjæling – sker det vel altid for at 'få noget i tale, der er ud over én selv'. Det kunne måske være sjælen eller noget andet metafysisk, måske poesien.

For mig er "Imperia" et forsøg på at trænge helt ind i poesien inderste for at lære dens voldsomme kraft at kende. Jeg nævnte Heraklit som én af Claussens naturfilosofiske aner, men også poetisk er de i familie. Prøv at læse dette ordspil af den gamle græker: "Buens (bíos) navn er liv (bíos), dens værk er død."³¹ Og lyt så til ét af Claussens sidste digte:

"Høvdingdød" fra *Hvededynger* (1930)

Skæft Pile nu til Bue,
læg Skosaal under Svang.
En Tone fattes i min Sang.
Det er mit Dødsmod's Lue,
der knitrer denne Gang.

Lad Vindene mig favne
med Sejren i mit Haar,
Forløsning i mit dybe Saar.
Jeg hvisker milde Navne,
helt bleg af Dødens Vaar.³²

Men for mig er "Imperia" også et forsøg på frygtløst at se naturen, vores dødelige livsvilkår, i øjne-

ne og erkende, at den er hinsides godt og ondt. I de anorganiske former tumler materien rundt: Så får vi lige en istid, så brøler en vulkan, så kommer der et jordskælv, en tsunami eller en orkan osv. Ingen nåde. Og kikker vi på de biologiske former, så hersker dér jungleloven, den blinde livsvilje: Spis eller bliv spist. Ret trøstesløst. Her kræves ikke bare mod, men et frygtløst hjerte, en romantisk, herredømmefri hengivelse til naturen, en kærlighed hinsides godt og ondt. Vi må lære at elske 'ilden, til hvem vi er givet i vold'. Naturens ild, erotikkens ild – og poesien!

NOTER

- (1) Sophus Claussen: *Udvalgte Digte*, 1952, s. 258.
- (2) Erik A. Nielsen: *Søvnløshed*, 1982, s. 154.
- (3) Dan Ringgaard: *Den poetiske lægøge*, 2000, s. 317.
- (4) Frans Lasson: *Sophus Claussen og hans kreds*, bd. II, 1984, s. 167.
- (5) Anders Ehlers Dam: "Ilden og omvæltninger" i: *Slagmark*, nr. 53, 2008, s. 84.
- (6) Anders Ehlers Dam: anf. skr., s. 85.
- (7) Jørgen Hunosøe (red.): *Sophus Claussens Lyrik*, bd. IV, 1983, s. 200.
- (8) Frans Lasson: anf. skr., s. 167.
- (9) Anders Ehlers Dam: anf. skr., s. 85.
- (10) Peer E. Sørensen: *Udløb i uendeligheden*, 1997, s. 101.
- (11) Frans Lasson: anf. skr., s. 167.
- (12) Peer E. Sørensen: anf. skr., s. 105.
- (13) Som så mange andre af tidens tænkere og digtere nærrede Claussen mere eller mindre nietscheanske forestillinger om krig og ødelæggelse som en rensende stormvind, der ville bane vejen for en ny og vidunderlig verden, et tusindårsrige. Endnu i 1915 havde Claussen sådanne forhåbninger; men i 1916, da Verdenskrigens gru blev åbenbar, var han kureret for den slags fantasterier, men bevarede sin panteistiske overbevisning og tro på poesien frelsende magt, en villet og postuleret tro ifølge Peer E. Sørensen fremragende analyse af digtet "Digteren og Daarskaben" i anf. skr., s. 113-118 og s. 183.
- (14) Peer E. Sørensen: anf. skr., s. 103.
- (15) Keld Zeruneith: *Fra klodens værksted*, 1992, s. 358.
- (16) Dan Ringgaard: anf. skr., s. 318.
- (17) Thøger Larsen: *Udvalgte Digte*, 1963, s. 111.
- (18) Erik A. Nielsen: *Modernismen i dansk lyrik*, 1976, s. 63.
- (19) Keld Zeruneith: anf. skr., s. 360.
- (20) Steen Klitgård Povlsen: "Willumsens smil" i: Møller og Thomsen (red.): *Produktive paradokser*, 2006, s. 193.

- (21) Vilhelm Grønbech: *Nordiske Myter og Sagn*, 1965, s. 20.
- (22) Jørgen Mejer: *Førsokratiske filosoffer*, bd. I, 1994, s. 75.
- (23) Klaus P. Mortensen: *Himmelstormerne*, 1993, s. 269.
- (24) Her citeret fra Thomas Mann: *Schopenhauer*, 1964, s. 44.
- (25) Niels Henningsen (red.): *Den unge Nietzsches lidelser*, 1995, s. 98.
- (26) Sophus Claussen: *Løvetandsfnug*, 1918, s. 190.
- (27) Peer E. Sørensen: anf. skr., s. 104.
- (28) Erik A. Nielsen: *Modernismen i dansk lyrik*, 1976, s. 63.
- (29) Dan Ringgaard: anf. skr., s. 318.
- (30) Dan Ringgaard: anf. skr., s. 318.
- (31) Jørgen Mejer: anf. skr., s. 65; se evt. Hardy Bach: *Simple sandsagn*, 2016, s. 7-25.
- (32) Sophus Claussen: *Udvalgte Digte*, 1952, s. 412.

LITTERATUR

- Claussen, Sophus. 1918: *Løvetandsfnug*. Gyldendal, København.
- Claussen, Sophus. 1952: *Udvalgte Digte*. Gyldendal, København.
- Ehlers Dam, Anders. 2008: "Ilden og omvæltninger" i *Slagmark*, nr. 53. Institut for Idehistorie, Aarhus.
- Grønbech, Vilhelm. 1965: *Nordiske Myter og Sagn*. Gyldendal, København.
- Henningsen, Niels (red.). 1995: *Den unge Nietzsches lidelser*. Forlaget Hovedland, Gjern.
- Hunosøe, Jørgen (red.). 1983: *Sophus Claussens Lyrik*, bd. IV. Gyldendal, København.
- Klitgård Povlsen, Steen. 2006: "Willumsens smil" i Møller og Thomsen (red.): *Produktive paradokser*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus.

Larsen, Thøger. 1963: *Udvalgte Digte*. Gyldendal, København.

Lasson, Frans. 1984: *Sophus Claussen og hans kreds*, bd. II. Gyldendal, København.

Mann, Thomas. 1964: *Schopenhauer*. Martins Forlag, København.

Mejer, Jørgen. 1994: *Førsokratiske filosoffer*, bd. I. Hans Reitzels Forlag, København.

Mortensen, Klaus P. 1993: *Himmelstormerne*. Gyldendal, København.

Nielsen, Erik A. 1976: *Modernismen i dansk lyrik*. Forlaget Fremad, København.

Nielsen, Erik A. 1982: *Søvnløshed*. Centrum, Aarhus.

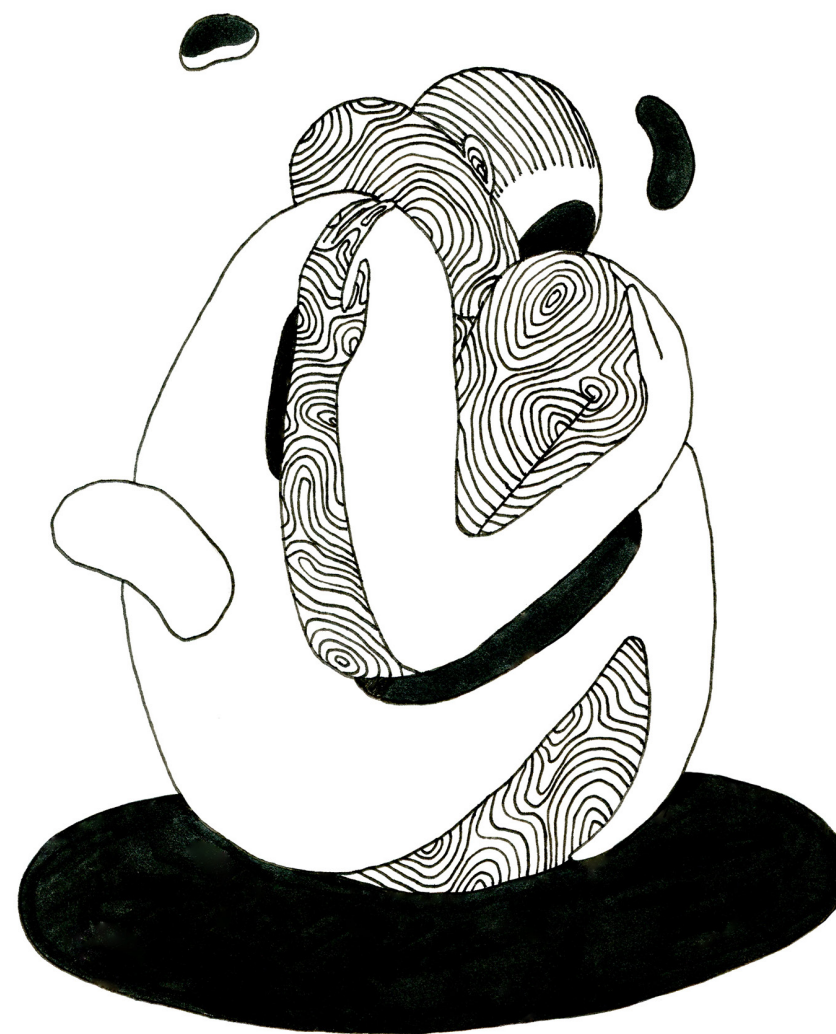
Ringgaard, Dan. 2000: *Den poetiske lækage*. Museum Tusulanum, København.

Sørensen, Peer E. 1997: *Udløb i uendeligheden*. Gyldendal, København.

Zeruneith, Keld. 1992: *Fra klodens værksted*. Gyldendal, København.

HARDY BACH (f. 1947) har foruden artikler om litterære og lokalhistoriske emner skrevet bøgerne: *Syndefald og himmelfart* (2009), *Syv romantiske fortællinger* (2013), *Troldens Randers* (2014), *Sommerfugletilstanden* (2014) og *Simple sandsagn* (2016). Han er desuden medredaktør på bøger af og om Karin Michaëlis: *Kvindeportrætter* (2014), *Tilfældet d'Annunzio* (2015) og *Skriftens Vagabond* (2016).

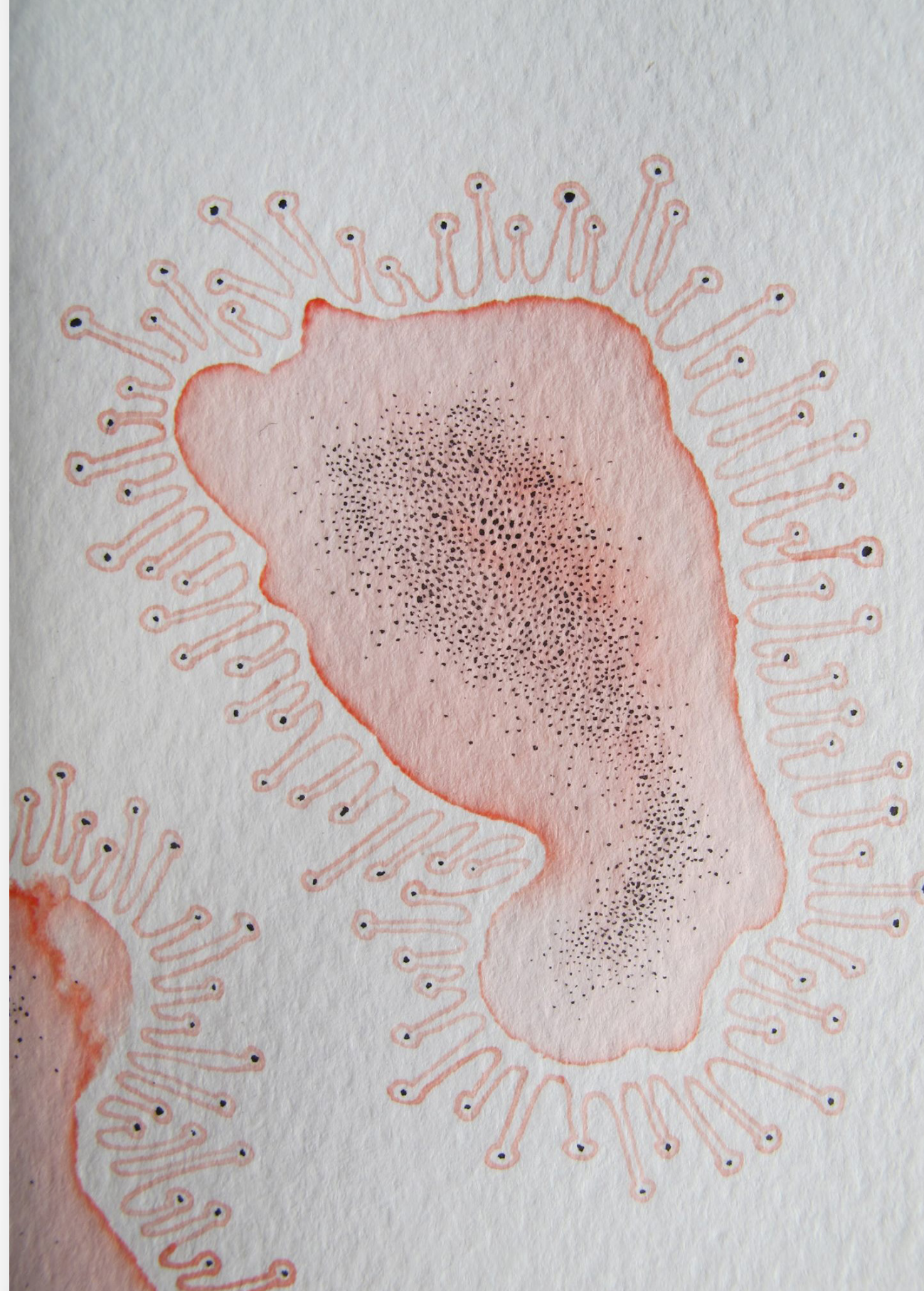
ILLUSTRATIONER AF Ibou Gueye



ET INTERVIEW MED SUZANNE BRØGGER

”Utroskab praktiseres bedst blandt aristokrater med tjenestefolk”

Suzanne Brøgger har siden 1970'erne udfordret tidens syn på kærlighed, køn, seksualitet og parforhold. Men hvad mener hun i dag? Vi har spurgt ind til hendes syn på kærlighed, den litterære praksis og skønlitteraturens potentiale.



Skriftens inderste nødvendighed

– Din litterære praksis er blevet betegnet som performativ – du har brugt dig selv “til hvad som helst for at blive hvem som helst”, som du skrev i *Fri os fra kærligheden* fra 1973. I dag er det en vidt udbredt strategi i dansk litteratur. Hvad var fordelene ved at gå sådan til værks?

»Man vælger jo ikke bare sådan en ”strategi”, den opstår som en naturlig nødvendighed. ”Det kan ikke være anderledes”. I 1970’erne, efter to verdenskrige, og litteraturens sammenbrud. Efter alle forsøgene som le nouveau roman og eksperimenterne. Efter Robbe-Grilletts poetik, opgøret med plot og kausalitet og subjekt kunne man ikke længere skrive romaner, som om intet var hændt.

De modernistiske romaner var i mine øjne blevet utroværdige. Jeg kunne ikke skrive som mine forgængere, men måtte skrabe alt det overflødige af for at komme ind til skriftens inderste nødvendighed, livets brændpunkter.

Ikke for at fortælle en god historie, men for at overleve. Hvis man kunne. Det var et eksperiment. 60’erne havde budt på alle former for sproglige opør med glidende overgange mellem skrift/teater/politik. Men i 1970’erne blev det navnlig spørgsmålene omkring køn og kærlighed, der trængte sig på.«

– Er skrivemåden stadig relevant i dag?

»Det er vel *autofiktionen*, som den nu kaldes, der er udbredt i dag. I 70’erne blev den kaldt bekendelseslitteratur.«

– Hvilke forskelle og ligheder ser du mellem autofiktion og bekendelseslitteratur?

»Bekendelseslitteratur blev betegnelsen i 70’erne for dét, kvinder skrev – og derfor vurderet som selvoptaget, ligegyldigt. I det ny årtusind er kvindernes sønner, mændene, kommet efter. Både Tomas Espedal og Karl Ove Knausgård har fortalt mig, at de lærte mine bøger at kende, fordi de lå på deres mødres natborde. For at lære deres mødre at kende måtte de læse mig. Det, sønnerne skrev, blev så kaldt autofiktion, som blev tilkendt en meget større værdi. Først da mændene begyndte at rapportere fra intimsfæren, fik den betydning.«

– Kan den sige noget særligt om kærlighedens (vild-)veje?

»Næ. Men køn & kærlighed vil altid være et sårbart, eksplosivt territorium. Det startede med trubadurdigtningen i 1200-tallet osv. Tomas Espedal har arbejdet videre med middelalderens kærlighedssonetter af Petrarca. Enhver tid vil finde sin egen stil og praksis for at nærme sig det ømtålelige.«

Facebook fostrer løgn og hykleri

– Er det stadig nødvendigt at udfordre diskurser om køn, parforhold, seksualitet og familieliv i litteraturen?

»Det vil alle dage være nødvendigt at forny sproget omkring køn og kærlighed. For det er lige netop her, at der huserer så meget løgn, hykleri, skuffelse og smerte. Og det er her, i intimsfæren, vi udvikles som de mennesker, vi bliver – eller ikke bliver.«

– Kan du sætte nogle flere ord på, hvilke løgne, hykleri, skuffelse og smerte der huserer?

»Det er jo helt individuelt. Men generelt kan man sige, at ingen mennesker er i stand til helt at leve op til de idealforestillinger, de gør om sig selv. Facebook er bare en opdatering af fordums gadespejle, hvor det gælder om at tage sig bedst ud på alle parametre. Det fostrer i sig selv løgn, hykleri osv.«

– Hvordan er din egen praksis i dag i forhold til dengang, hvor du beskrev den som “en bevidst tilstræbt uforøjret subjektivitet”?

»Min subjektivitet har nok udviklet sig en del gennem årene, hvor jeg har bevæget mig gennem mange genrer.«



Kritik er en intellektuel praksis

– ”Hvis det skal fastslås, at den monogame livsform er blevet kvindens natur, så tror jeg, hun kommer til at se i øjnene, at det er i hendes interesse at lave om på naturen, for så vidt som den hindrer kærlighed,” skriver du i *Fri os fra kærligheden*. Du havde ikke meget fidus til det monogame parforhold i 70'erne, har dit syn ændret sig i dag?

»I dag har jeg ikke noget syn på, hvilken levemåde der er den bedste. Jeg synes måske, at det er godt for nogen at leve monogamt. For en tid. Og for andre at leve polygamt. For en tid. Men man kan ikke leve på begge måder samtidig. Utroskab praktiseres bedst blandt aristokrater med tjenestefolk. Døgnet har kun 24 timer. Og hvem skal vande blomsterne og vaske gulvet?«

– Er der stadig en grund til at behandle det kritisk i litteraturen?

»Når ordet ”stadig” anvendes i spørgsmålet, lyder det, som om vi har nået paradiset stade, hvor ingen kritik længere er nødvendig. Historiens endemål. Men der vil til enhver tid være grund til at udvikle sin kritiske sans. Er det ikke menneskets opgave at udvikle og forfine sin kritiske sans? Kritik er en intellektuel praksis.«

– Har litteraturen et særligt potentiale i forhold til at pege på de ømme punkter i sammenligning med andre kritikformer, og har betingelserne ændret sig i forhold til, da du udgav dine første bøger?

»Hvilke andre kritikformer findes der? Opposition i Folketinget? Kritik i avisen? Klummeskriv, blogs, de sociale medier? Alle de kritikformer, der ikke er litteraturens, risikerer at blive mere eller mindre entydige. Enten fordi kritikken afspejler en bestemt dagsorden, eller fordi kritikeren er i sine impulsers vold. Nu og her. Kun skønlitteraturen – alene ved den tid, den tager – udgør et bevidsthedsarbejde, der inviterer læseren ind og gør plads for nye betydninger. Skønlitteraturen er grundforskning i, hvad det vil sige at være menneske.«

– ”Måske havde det været fornuftigere, om kærligheden fortsat bare havde været reserveret fyrster, hofsnoge og romanforfattere”. I dette citat peger du på, at kærligheden er et historisk fænomen. Er der stadig grund til at pege på kærlighedens historicitet, og ser kærligheden stadig ud på samme begrænsende, måske endda voldelige måde, som den gjorde, da du skrev om den i 1973?

Man kan ansue kærlighedsformerne som historisk betingede, men altid grundet i en spirituel dimension, der er evig – i modsætning til den biologiske, der synes under evig forandring eller mutation. Det er nok ikke så let at få børn nu om dage, som det engang var, hvor man evt. frygtede det. Der findes mange flere køn i dag, end der engang var. Er det 37?«

Kærligheden er ikke bare at elske dem, vi kender

– ”Hvordan skal man bære sig ad med at leve mindst ulykkeligt og mest interessant, inden man dør?”, skriver du i *Crème Fraîche* fra 1978. Er du selv kommet nærmere et svar på spørgsmålet?

»At leve ”mindst ulykkeligt og mest interessant” er egentlig en ret begrænset fordring, som i opfyldelsen ville gøre livet temmelig småt og fattigt. Et rigere liv skulle også gerne kunne rumme ulykkeligheden og fortvivlelsen. At leve ”mest interessant” er for begyndere. Det svarer til Kierkegaards æstetiske stadium, hvor det hele tiden drejer sig om at være med på karrusellen, oppe på livets ”spidse” i en evig jagt på intensitet. I flugten fra fordybelse.«

– Hvad ved du om kærlighed i dag, som du ikke vidste i 70'erne?

»Jeg har lært noget hver dag siden – og lærer stadig. Kærligheden er en skole. Jeg har lært – eller uddybet min lærdom – for jeg skrev det allerede i *Kærlighedens veje og vildveje* (pis↔mis)*, at kærligheden ikke bare er at elske dem, vi kender. Men også at elske de fremmede. At elske jorden. Det er kærligheden til visdom – som hos en Diotima, Sokrates læreremester – eller hos alle de lysmestre, vi kender, fra Buddha til rabbi Joshua bin Josef. Kort sagt: Eros.«

* PIS og MIS er begreber hentet fra Brøggers *Kærlighedens veje og vildveje* (1975). Der er tale om en art udvidelse af kærlighedsbegrebet. PIS repræsenterer bl.a. den lukkede, kalkulerende og ekskluderende kærlighed; MIS den åbne, spontane og inkluderende.

SUZANNE BRØGGER (f. 1944) er født i København, men havde sin skolegang i Sydøstasien. Hun har studeret fransk og russisk på Københavns Universitet og har siden 1969 været bosat i Løve som forfatter. Hun debuterede med essaysamlingen *Fri os fra kærligheden* i 1973.

ILLUSTRATIONER AF Ragna Mouritzen

#77

Næste nummer

I næste nummer bliver Reception rigtig sygt. #77 vil nemlig handle om sygdom i alle dens mange former.

Vi inviterer forskere, undervisere, forfattere og studerende til at indsende alt fra essays til værklæsninger, skønlitterære bidrag, akademiske fremstillinger mv. Det eneste krav er, at det handler om sygdom, som den er blevet fremstillet i nordisk litteratur.

Sygdom kan både være af fysisk og psykisk karakter. Det kan ramme den enkelte eller manifestere sig som en kollektiv vrangforestilling eller en sand pandemi.

Når forfattere skildrer sygdom, enten udefra eller indefra, giver det læseren en mulighed for identifikation, der kan være alt fra skræk-indjagende til styrkende, og som i alle tilfælde kan afføde nye eksistentielle perspektiver. Og mens sygdom til hverdag gerne gemmes væk på skadestuer, hospicer, afvænningsklinikker etc., synes forfattere både tidligere og måske i særdeleshed nu at have en forkærlighed for emnet.

Amalie Skram, H.C. Andersen og Henrik Ibsen fremlagde gerne sygdommen som et samfundsmæssigt problem i tekster, der emmede af autoritetsopgør og blottede urimelige klasseskæl i en diagnosticering af en syg kultur. Tænk fx på Skrams *Professor Hieronimus* (1895), der er en personlig skildring og et opgør med dansk psy-

kiatri, og som skabte offentlig debat om, hvordan man behandler psykisk syge.

I de senere års nordisk litteratur er den samfundskritiske del af sygdomslitteraturen trådt i baggrunden til fordel for mere personlige og eksistentielle – og gerne autofiktive og udpenslende – beretninger om sygdomsforløb. Forfattere som Maria Gerhardt og Caspar Eric har i deres bøger beskæftiget sig med, hvordan det er at leve (og for Gerhardts vedkommende at skulle dø) med så forskellige somatiske diagnoser som kræft og cerebral parese. En lang række nordiske forfattere, der tæller navne som Linda Boström Knausgård, Bjørn Rasmussen, Cecilie Lind og Sara Stridsberg, har desuden forsøgt at begribe, hvad det vil sige at have en psykisk sygdom. Og Thomas Bredsdorff har skrevet om sin kones alzheimers – en lidelse, der må befinde sig et sted midt imellem. Fælles for de nyere forfattere er et mere personligt udgangspunkt, og det betyder måske, at selv de værker, der handler om den syge krop, lige så meget handler om mental erfaring – om det, der ikke står noget om på Netdoktor.

Bliver litteraturen nogensinde rask? Og er det overhovedet ønskværdigt? Vi ved det ikke. Gør os klogere!

Reception #77 udkommer i efteråret 2018. Forslag og udkast til bidrag sendes til redaktion@tidsskriftetreception.dk senest 1. marts 2018.

