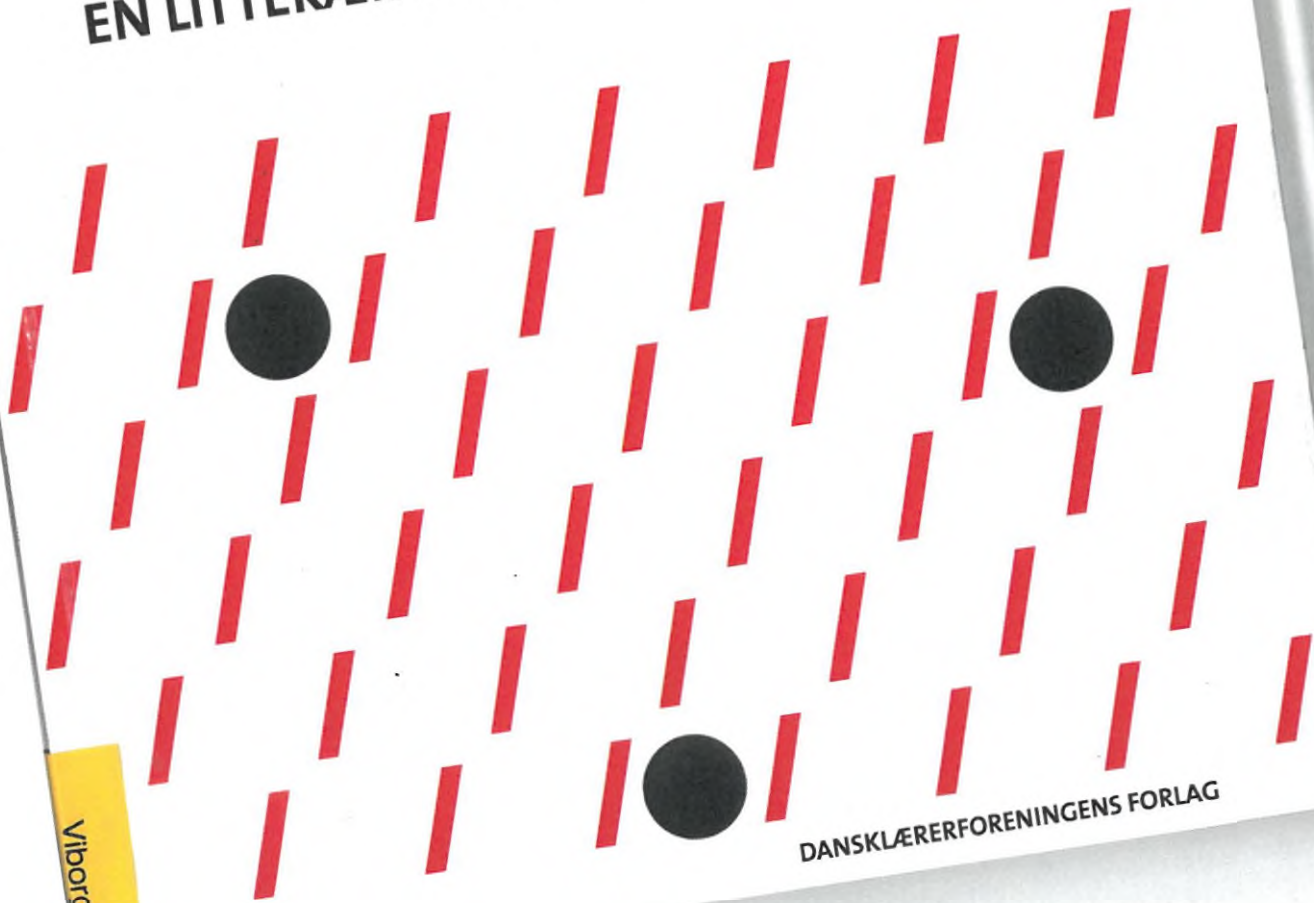


HELLE JUHL LASSEN

FUCK

EN LITTERÆR TEMATIK



Viborg

DANSKLÆRERFORENINGENS FORLAG

Normalitet

Hvad vil det sige at være normal? Den gængse opfattelse af normalitet finder vi i dagligsproget og i internettets udbredte 'er du normal'-quizzet. Den har rod i en kvantitativ beregning: Det normale er enten det gennemsnitlige eller det, som de fleste gør. Når syv ud af ti danskere børster tænder om morgenen, siger vi, at morgentandbørstning er normalt i Danmark.

Problemet ved denne definition af normalitet er, at den samtidig udgrænser noget andet, som afviger fra normalen. Hvis du er en af dem, der ikke børster tænder om morgenen, afviger du fra normalen. Det er sådan, vi har lært at ordne og klassificere vores begrebsverden: i bipolære tankestrukturer eller dikotomier.

Dikotomien er en logisk figur, som især er blevet udbredt gennem den strukturalistiske sprogvidenskab. Den opdeler en given klasse i to underkategorier, der ikke kan overlappe hinanden. Fx opdeler dikotomien mennesker i normal/afviger, mand/kvinde, heteroseksuel/homoseksuel osv. I en dikotomisk tænkning kan man ikke være normal og afvigende på samme tid, fordi de to dele i modsætningsparret gensidigt udelukker hinanden.

De fleste mennesker vil gerne anses for nogenlunde normale. Vi vil helst passe ind og tilpasse os normalen for at blive accepteret i fællesskabet. For det er hårdt at blive ekskluderet. I et interview til TV2 Lorry (27. maj 2016) forklarer digteren Asta Olivia Nordenhof:

“Jo flere gange man oplever som menneske, at man har svært ved at få adgang til normalen, eller jo flere gange man ligesom er i konflikt med normalen, jo sværere et liv vil man nødvendigvis få.”

Normkritik

Nordenhof er en af de forfattere, som er med i denne bog. Det er hun, fordi hun ligesom bogens øvrige forfattere skriver tekster, der forholder sig kritisk og undersøgende til de normer, der hersker i vores samfund. For normalitet er nemlig tæt forbundet med normer. Man kan sige, at normerne udgør vores forventning til det normale. Hvis jeg fx møder et fremmed menneske, forventer jeg, at vi hilser på hinanden med hånden, ikke med kindkys eller buk. For det er en norm i Danmark, at vi hilser ved håndtryk.

Normer er altså kulturbestemte og kan variere fra kultur til kultur; de kan defineres som uskrevne spilleregler eller *normalitetsforventninger* i en given kul-

tur. Fordi de er uskrevne eller udtalte, er normerne også *usynlige*. Vi lægger ikke mærke til dem, men tager dem for givet. Det er først, når vi kommer i konflikt med normerne, at vi opdager, de findes. Fx når vi erfarer på egen krop, at den måde, vi ser ud eller er på, falder uden for normen.

Det er karakteristisk for dele af litteraturen efter årtusindskiftet og især for de forfatterskaber, som er repræsenteret i denne bog, at de er optaget af at gøre normerne synlige. Det er de blandt andet, fordi de vil vise, at normer ikke er uskyldige. Normer har en form for vold i sig: De ekskluderer 'den anden'. Den anden er den teoretiske betegnelse for det, der afviger fra normalen og er fremmed for normen. Eksklusion af den anden er således en magtudøvelse, som ofte foregår ubevidst, og det er denne usynlige magtudøvelse, som litteraturen bevidstgør os om.

Ofte er læseren – og tekstens jeg – selv en del af normen og magtudøvelsen. Med til normkritikken hører derfor også ofte en selvkritik, som medfører, at man gennem mødet med litteraturen bliver bevidst om sin egen magtposition.

Ny kropslighed

Normkritikken er nært forbundet med det, som blandt andre lektor Elisabeth Friis har betegnet som 'ny kropslighed'. Betegnelsen beskriver en fornyet interesse for konkret kropslighed, som Friis iagttager i ny litteratur. Den ny kropslighed har rod i en såkaldt kropsfænomenologisk erkendelse af, at vi ikke kan løbe fra vores egen krop. Vi eksisterer i verden i kraft af en sansefysiologisk krop og er bundet til de erfaringer og sansninger, som kroppen bærer med sig.

KROPSFÆNOMENOLOGIEN

blev især udviklet af filosofen Maurice Merleau-Ponty, som i 1945 skrev hovedværket *Kroppens fænomenologi*. Merleau-Ponty brød med en lang tradition for at tænke det menneskelige subjekt som knyttet til bevidsthed. I stedet betonedes Merleau-Ponty menneskets kropslige væren-i-verden og beskrev det kropslige subjekt som et grundlæggende eksistensvilkår: "Det er gennem min krop, jeg forstår andre, ligesom det er gennem min krop, jeg perciperer 'ting'".

Sara Ahmed er en moderne tænker, som også er inspireret af kropsfænomenologien. Hendes teorier om hvidhed og racialisering vil blive introduceret og anvendt i denne bog.

Hos digteren Caspar Eric, der er født med cerebral parese (spastisk lammelse), er handikappet en fysisk realitet og en integreret del af den erfaringsverden, hans langdigt *Nike* (2015) beskriver. Men samtidig bliver den konkrete krop iagttaget af andre, som tillægger kroppen betydning. Når den handikappede krop falder uden for normen, er den i en social kontekst. På den ene side er eksklusionserfaringen altså bundet til en konkret kropslighed, på den anden side er den en social konstruktion.

Man kan derfor sige, at den ny kropslighed i normkritikken optræder som en kropsfænomenologisk modificering af den socialkonstruktivistiske idé om, at al erkendelse er en social konstruktion. Det menneskelige subjekt er *både* socialt betinget *og* styret af konkrete kropslige erfaringer. Det filosofiske grundlag for normkritikken er således en kombination af socialkonstruktivisme og kropsfænomenologi.

SOCIALKONSTRUKTIVISMEN

er en videnskabsteoretisk retning, som siden 1980'erne har været udbredt og populær. Socialkonstruktivismen gjorde op med forestillingen om, at der findes en objektiv sandhed eller essens, som kan erkendes. For socialkonstruktivisterne er al menneskelig erkendelse en social konstruktion. Erkendelse sker altid via en optik eller en forståelsesramme, som er formet af en social, kulturel og historisk kontekst.

Judith Butler er en indflydelsesrig socialkonstruktivist, og hendes teorier om køn og seksualitet vil blive introduceret og anvendt i denne bog.

Vrede stemmer

Et andet fænomen, som knytter sig til normkritikken, er vrede. Lektor Lilian Munk Rösing peger i sin aktuelle forskning på vreden som en vigtig drivkraft i ny litteratur; det gælder ikke mindst for store dele af den normkritiske litteratur, som denne bog behandler. Vreden kan være udtalt og åbenlys, men lige så ofte kommer den mere indirekte til udtryk som en vred stemme eller stil i teksten.

Den vrede stemme viser sig især i tekstens (sproglige) form. Fx når Christina Hagen i "Harlem, New York" fra *White girl* (2012) bruger et vrængende talesprog fuld af syntaktiske fejl og ordvalg i en udpræget lav stil. Eller når Olga Ravn i "reklamepigebarnet" fra *Jeg æder mig selv som lyng* (2012) laver sproglige nydannel-

ser som "plakatknep" og "girl-mindfuck". Eller når Mette Moestrup i "MIN KITTEL ER FOR KORT" fra *DØ, LØGN, DØ* (2012) bruger arbejdersangen som genre og lader den undertryktes vrede få frit løb: "Og sådan bliver det ved og ved og ved. / Jeg bliver så vred". Alle eksempler fra tekster, der indgår i denne bog.

Vreden udspringer af den eksklusion, som normer afstedkommer, og er nært forbundet med ressentiment. Ressentiment er et filosofisk begreb, som blandt andre Friedrich Nietzsche brugte i sin moralfilosofi til at beskrive de undertryktes hævnfølelse over for undertrykkerne. At den litterære vrede tager form som ressentiment, betyder blandt andet, at den ikke bare kan afvises som irrationel og uproduktiv, men må opfattes som en bevidst fastholdt uforsonlighed i forhold til en krænkelse, der ikke er blevet gjort op med.

Konkurrencestaten

I det førnævnte TV2 Lorry-interview beskriver Nordenhof, hvordan samfundet fungerer som en reguleringsmaskine. Hun bruger psykisk sygdom som et konkret eksempel:

"Folk, der er diagnosticerede med skizotypi og skizofreni, vil ofte have en afvigende sprogopfattelse. Det kan være, at man i høj grad udtrykker sig i billeder, eller det kan være, at man staver på en ualmindelig måde. Og det vil jo allerede i folkeskolen naturligvis bringe én i problemer. Det vil indebære, at man får lavere karakterer, hvis man staver på en alternativ måde, og *det* vil indebære, at man får sværere adgang til samfundets privilegier. Det er på den måde, jeg mener, at samfundet er en reguleringsmaskine, der sorterer afvigende virkelighedsopfattelser fra, her taler vi så om afvigende sprogopfattelser".

Billedet af samfundet som reguleringsmaskine bliver kun forstærket i overgangen fra velfærdsstat til konkurrencestat – en overgang, vi i Danmark befinder os midt i. I bogen *Konkurrencestaten* (2011) introducerer professor Ove Kaj Pedersen konkurrencestaten som begreb. En konkurrencestat er først og fremmest defineret ved, at den konkurrerer med andre stater om at skabe mest mulig vækst, så den kan finansiere sin velfærd. Det politiske fokus i konkurrencestaten er derfor på at styrke konkurrenceevnen, sikre beskæftigelsen og veluddannet arbejdskraft. Derfor bliver unge i Danmark ikke længere rådet til at vælge uddannelse med hjertet, men snarere efter hvad der sikrer dem job efterfølgende.

Arbejdsmarkedstilknytning står helt centralt i konkurrencestaten, og der re-

guleres med økonomiske incitamenter. Fx sættes overførselsindkomster ned, så folk presses ud på arbejdsmarkedet, ligesom indkomstkatten sættes ned, så det bedre kan betale sig at arbejde. Det menneskesyn, der ligger til grund for konkurrencestaten, er, at vi lader os styre af økonomiske incitamenter og realiserer vores egen nytte. I en sådan samfundsmodel, der opregner mennesker i deres nytteværdi, er det vanskeligt at holde sig på normens og dydens smalle sti, men endnu vanskeligere at falde uden for den.

Bogens opbygning

Bogen består af fire kapitler, der behandler fire dikotomiske felter eller underemner i normkritikken. Hvert kapitel indeholder en kort teoretisk introduktion efterfulgt af en eksemplarisk analyse, som viser, hvordan teoriens begreber kan anvendes i en tekstanalytisk praksis. Herefter følger en antologidel bestående af tekster og arbejdsopgaver, som man selv kan gå i kast med. Hvert kapitel indledes desuden med små øvelser, som har til formål at aktivere forforståelser i forhold til emnet, ligesom der også er indlagt forskellige øvelser og opgaver undervejs i teorigennemgangen.

/KVINDE

OPSLAGSØVELSER

Lav Google-søgninger på “kvindelig forfatter” og “mandlig forfatter”. Hvilken søgning får man flest hits på, og hvor stor er forskellen? Hvorfor er der mon denne forskel?

/

Slå op i en engelsk-dansk ordbog, og undersøg, hvad det engelske ord “man” betyder? Hvad betyder ordet “woman” til sammenligning? Brug fx ordbogen.com.

/

Slå også op i den historiske ordbog Ordbog over det danske Sprog på ordnet.dk, og undersøg det danske universalpronomen “man”.

/

Hvilke forforståelser om køn kan I udlede af jeres ordbogsoplag?

SUMMEØVELSE

Hvilke kønsopfattelser ligger der i følgende sproglige udtryk:

- / bestyrelsesformand
- / ladyshaver
- / frk./fru
- / skamlæber
- / tøsedreng

Find selv flere eksempler på sprog, der siger noget om vores opfattelser af køn.

I juni 2014 udsender ALWAYS en reklamefilm med titlen *Like A Girl*, som straks går viralt. I filmen beder instruktør Lauren Greenfield en række forsøgspersoner om at udføre nogle bestemte handlinger *like a girl*. Hun siger: "Show me what it looks like to run like a girl / fight like a girl / throw like a girl". Forsøgspersonerne er fire voksne kvinder, en teenagedreng og en mand, og de opfatter alle sammen *like a girl* som noget nedsættende: Når de løber som en pige, løber de langsomt; når de slås som en pige, er de bange og tilbageholdende; og når de kaster som en pige,



Still fra ALWAYS-reklamefilmen *Like A Girl* (2014).

bruger de kun underarmen i stedet for hele kroppen.

Greenfield stiller samme spørgsmål til nogle piger i alderen 5-10 år, og det viser sig, at de har en anden opfattelse: De løber, slår og kaster af fuld kraft og uden kropslig begrænsning. Da den yngste af pigerne bliver spurgt, hvad det betyder at løbe som en pige, svarer hun prompte: "It means to run as fast as you can".

Filmen illustrerer, hvordan vi igennem vores opvækst og sprog lærer at definere og værdisætte den feminine adfærd negativt.

I introduktionen til essaysamlingen *On Female Body Experience* (2005) beskriver kønsforskeren Iris Marion Young, hvordan det feminine altid defineres i relation til det maskuline. Det feminine er "den anden" position i en dikotomi, maskulin/feminin (jf. introduktionen), hvor det maskuline tillægges højere værdi end det feminine. På linje med kønsdikotomien etableres en lang række andre dikotomier, som knytter bestemte dyder til det maskuline, mens det feminine positioneres i modsætning til eller som en mangel på maskulin værdi.

DET MASKULINE	DET FEMININE
Fornuft Hjerne Offentlig Aktiv Det universelle ... osv.	Følelse Krop Privat Passiv Det partikulære ... osv.

Idéen om, at den feminine eksistens er sekundær i forhold til manden, finder vi i vores sprog og dikotomier og dybt forankret i vores historie og kulturarv. Et oplagt eksempel er den kristne skabelsesberetning, der fortæller os, at kvinden bliver skabt af Adams ribben som en form for andenrangsmenneske.

En af de måder, litteraturen forholder sig til kønstemaet på, er ved at problematisere den slags overleverede kønsopfattelser eller normer. Som når digteren Mette Moestrup i "Drama queen I" fra *kingsize* (2006) tager livtag med den kristne skabelsesberetning.

PERFORMANCEØVELSE

Uddel rollerne i "Drama queen I" (s. 37-40), og lav en performance af talkshowet.

Besvar bagefter arbejdsopgøvelserne til teksten.

JALOUX?



30G PROTEIN
...GO' RØV I SIGTE



#VITALISTHENEWSTRONG

CULT-reklame for Vital Water, 2014.

Det seksualiserende blik som norm

Et andet emne, som feministiske tænkere har beskæftiget sig med, er kvindekroppens udsathed som begærsobjekt. Billedkulturen i reklamebranchen og pornoindustrien er tydelige eksempler på, hvordan kvindekroppen iscenesættes som et objekt for et i udgangspunktet maskulint blik. Denne billedkultur er kun forstærket af sociale medier, hvor ikke blot pigekroppe, men kroppe i det hele taget flittigt deles og likes og udsættes for en voldsom eksponering.

I en sådan omsiggribende billedkultur løber kvindekroppen en konstant risiko for at blive set og reduceret til ren objekt for andre subjekters begær. Kvinden bidrager i høj grad selv til denne objektgørelse, fordi hun ofte behandler sin egen krop som en ren og skær genstand. Hun trimmer kroppen i fitnesscenteret, plejer den med skønhedsprodukter og dekorerer den med tøj og makeup. Hun betragter sin krop i spejlet og bekymrer sig om, hvordan den ser ud for andre – en objektgørelse af egen krop, som stadig flere mænd også praktiserer. Dette afstedkommer en form for *dobbeltblik*, hvor kvinden på én gang er subjekt og objekt for sig selv. CULT-reklamen er et godt eksempel på dette. Dobbeltblikket er reklamens præmis: Det kvindelige subjekt skal se sig selv som potentielt begærsobjekt. Blikfangteksten "Jaloux?" understreger, at reklamen i højere grad er henvendt til kvinder end til mænd. Det er kvinden, som skal være jaloux og købe produktet Vital Water, så hendes krop kan blive lige så veltrimmet og attraktiv som kvindekroppen på billedet. Via dobbeltblikket *internaliserer* kvinden således en i udgangspunktet maskulin norm: det seksualiserende blik på sin egen krop.

Kvindens fysiske handikap

I essayet "Throwing like a Girl" (2005) reflekterer Iris Marion Young over dobbeltblikkets betydning for kvindens muligheder for at udfolde sig rent kropsligt. Ifølge Young kan man iagttage en generel tendens til, at kvinder er mere tilbageholdende end mænd i deres brug af kroppen. Young understreger, at hun ikke taler om den individuelle kvinde, men om kvinden som generel kategori. Kvindens kropslige tilbageholdenhed bliver særlig tydelig i sportssituationer, hvor hun undlader at udfolde kroppens fulde kraft og potentiale, når hun fx kaster en bold og kun bruger underarmen. Young forklarer tilbageholdenheden med kvindekroppens udsathed og frygten for at blive set. At åbne kroppen frit, aktivt og med dristig udadvendthed er at invitere til objektgørelse. Derfor lærer kvinden at lukke sit kropssprog og begrænse sin kropslige udfoldelse. Heri består, hvad Young betegner som kvindens "fysiske handikap".

ANALYSE OG FORTOLKNING

Lav en analyse af Olga Ravns "reklamepigebarnet" (2012) med særlig fokus på komposition, ordklasser og semantiske felter.

Start med at kigge på den grafiske opsætning (ydre komposition), og sammenlign med tekstens forløb (indre komposition).

Undersøg herefter tekstens brug af ordklasser: Hvilke ord lægger man mærke til, og hvilken effekt giver det i teksten?

Undersøg til sidst tekstens semantiske felter.

Formuler et bud på en fortolkning (maks. tre linjer). Prøv at medtænke teorien om dobbeltblikket i din fortolkning. Læs bagefter den eksemplariske analyse af teksten (s. 35), og vurder, hvorvidt din egen analyse stemmer overens med denne.

Olga Ravn:
“reklamepigebarnet” i
Jeg æder mig selv som lyng (2012)

hvor går rimelighedens grænser; jeg har brug for en fast hånd, jeg bestemte hele tiden det hele, hvor går grænserne for et naturreservat, kroppens grænser kan stå i stedet for hvilken som helst anden grænse, sultestrejke er ikke et symbol, men en gentagelse i en anden skala,

5 den faste hånd skal hele tiden fortælle, hele tiden får jeg at vide af autoriteter: jeg bestemmer for meget, det er et pige-mindfuck, det er et lille lille, et lille i en barnevoyeur, længe tvivlede jeg på, om jeg var blevet misbrugt som barn, fordi jeg svagt mindedes, at min far havde vasket mig, længe frygtede jeg at være pædofil,
10 fordi jeg kyssede min spædbarnsbrors lille pik, engang jeg skiftede ham, det var et girl-mindfuck af pædofiliangst, der i erindringerne forvred normal opførsel,

vi gik spørgsmålsløse ind i et offentligt rum, hvor et retoucheret pigebarn var det fælles begærsidol, enige hadede vi indædt enhver der forgreb sig på hende, mere
15 end nogensinde før frygtede og svælgede vi i de pædofile, de overskred en grænse med kroppen, vi hver dag overskred i reklamernes fiktion, kroppens handling kunne ikke sammenlignes med hovedets plakatknep, vi tæskede ikke os selv, kun de pædofile, i deres øjne så vi skyggen af reklamepigebarnets andet ansigt, vi accepterede selv at kneppe hende i det offentlige rum, at trænge tørt ind i røven på
20 hende med blikket, vi accepterede ikke kropsliggørelsen af blikkets handlinger, blikket svævede over kroppen, blikket var åbenbart ren ide, men blikket blev bag efter hjemløst på en måde,

vi frygtede den incestuøse sammenhæng i os selv, angsten for en løgnagtig grænse-
25 seløgn, vi kyssede vores børn og vores søskende, men det gjorde os ængstelige og plantede et selvhad i os, når vi ikke forstod, hvad vi gjorde, og forvekslede kærlighed med perversion, vi gik rundt med reklamepigebarnet inviterende stirrende i os, sig selv kunne hun ikke engang genkende, men vi elskede hende også, og det gjorde ondt på mig at se, hvordan hendes retoucherede krop kneppede hende
30 helt bagud i billedets underklasse,

jeg tog det nemsvære etiske standpunkt at hadelske Lolita, jeg havde brug for en fast hånd ifølge nogle fornuftige autoriteter, jeg havde brug for et forkyndende samleje, et salme-cum shot, men ingen kunne åbenbart holde mig, det var desværre en smule smertefuldt, jeg blev ensom i mit kolonihavehus af dominans,

35

jeg havde ingen drømmescenarier, der involverede mennesker jeg kendte, jeg fantaserede aldrig om min egen begravelse, jeg regnede med at dø bekendt, men ukendt, selv af de nærmeste, sådan som de fleste gør, jeg regnede ikke med et menneske, det var ganske normalt, jeg hyllede mig i forvirring og grimasser, indtil de begyndte at tage over og blive ufrivillige, men bag dragten fandtes det, der ikke var dragt, erfaringen for eksempel og sliddet, og udmattelsen. Jeg elskede uden at elske, hvor nemt er det, helt vildt nemt, ingen mutilerede mig, eller ridsede, ikke engang mig selv, jeg ventede uden at vente på ingenting, det var o.k., modløs gav jeg ikke op, det ville være for slidsomt, det gjorde et stort indtryk på mig at se de små ristede sesamfrø på de bløde, røde peberfrugtsstykker, de gule kerner skinnede hårdt på den olierede overflade, jeg huskede det tydeligt, næsten tydeligere end jeg huskede den på huden stivnede sæds mimen af spændende arvæv, ha, jeg var en grådig overklassepige, jeg så på et lille mosaikvindue med en rød valmue omringet af blå og grønt.

Eksemplarisk analyse

Olga Ravn er en af de forfattere, der arbejder inden for det kønstematiske felt. I teksten "reklamepigebarnet" fra *Jeg æder mig selv som lyng* (2012) behandler Ravn dobbeltblikket og forholder sig kritisk til billedkulturens objektgørelse af kvinden. Tematikken anslås allerede i titlen, hvor reklamen sammenskrives med det forsvarsløse pigebarn. I titlen ligger desuden en intertekstuel reference til Otto Gelsteds berømte digt "Reklameskibet" (1923), hvor det ultimative symbol på kommercialisering og materialisme: en amerikansk luksusliner, ankommer i en dansk havn og sprænges i luften af en ung aktivist. Titlen lægger altså på flere niveauer op til en kritik af den kommercialiserede billedkultur.

"reklamepigebarnet" er en prosalyrisk tekst, som rent grafisk er komponeret i seks afsnit med varierende linjeantal. Det er karakteristisk, at der næsten ikke er sat punktum, ej heller ved overgangene mellem afsnit – teksten fremstår som én lang sammenhængende sætningsstrøm, der kan virke som et aggressivt, insisterende flow.

Kigger vi nærmere på den indre komposition, tegner der sig en form for hjemme-ude-hjem-struktur, hvor vi først befinder os i privatsfæren (l. 1-11) for derefter at bevæge os ud i det offentlige rum (l. 13) og til sidst vende tilbage til ensomheden (l. 34). Strukturen underbygges af en fortælleteknisk glidning i det personlige pronomen, der bevæger sig fra "jeg" til det kollektive "vi" og tilbage til "jeg".

I valget af det trefasede kompositionsprincip (hjemme-ude-hjem) trækker Ravn litteraturhistoriske tråde tilbage til både middelalderens folkeeventyr og romantikkens dannelsesromaner. Men hvor hovedpersonen i folkeeventyret og den klassiske dannelseshistorie vender hjem klogere og mere erfaren, vender jeget i "reklamepigebarnet" hjem til en ensomhed, som er fuld af forvirring. Forvirringen fremgår især af det sidste afsnit, som vrimler med oxymoroner* ("nemsvære", "hadelske") og paradoksale tilstandsbeskrivelser: "jeg elskede uden at elske", "jeg ventede uden at vente på ingenting", "modløs gav jeg ikke op".

At dannelsesprocessen ender uafklaret, understreges af det mangetydige symbol, jeget ser på til sidst: "Jeg så på et lille mosaikvindue med en rød valmue omringet af blå og grønt". Mosaikvinduet bærer religiøse konnotationer (dvs. medbetydninger), mens valmuen har en euforiserende, smertestillende og søvndyssende virkning (opium). Er det lindring, jeget oplever til sidst, eller er det måske en form for blodskam, den blodrøde valmue symboliserer?

Hvis vi kigger på brugen af ordklasser, er det først og fremmest iøjnefaldende,

* *oxymoron*: stilfigur, hvor to i princippet uforenelige begreber forenes.

hvor mange nyskabende sammensatte substantiver der er i teksten: "reklamepigebarnet", "pige-mindfuck", "barnevoyeur", "spædbarnsbrors", "pædoofilangst", "plakatknep", "salmecum shot". Flere af disse sammensætninger forener nogle gennemgående semantiske felter: barnet, billedkulturen, religionen og det erotiske. Resultatet af denne forening er en udbredt pædoofilangst, som jeget lider af:

"længe tvivlede jeg på, om jeg var blevet misbrugt som barn, fordi jeg svagt mindedes, at min far havde vasket mig, længe frygtede jeg at være pædoofil, fordi jeg kyssede min spædbarnebrors lille pik, engang jeg skiftede ham, det var et girl-mindfuck af pædoofilangst, der i erindringen forvred normal opførsel".

I citatet optræder jeget på én gang som subjekt og objekt; lige så bange for at være udsat for pædoofili som for selv at være pædoofil. Samtidig har jeget en bevidsthed om, at det er selve pædoofilangsten, der girl-mindfucker med hende, dvs. får pighjernen til at forvandle fuldstændig normale og uskyldige handlinger til potentielle overgreb. Kun via det seksualiserende blik bliver billedet af faren, der vasker sin datter, forbundet med noget erotisk.

At overgrebet i høj grad konstrueres via blikket, bliver endnu tydeligere, når tekstens kollektive "vi" bevæger sig ud i det offentlige rum, hvor det retoucherede pigebarn er et fælles "begærsidol". Det er påfaldende, at pigebarnet italesættes som *begærsidol*. Det tyder på, at vi'et er feminint og altså skal læses som et kollektiv af kvinder, der i dobbeltblikket begærer og betragter pigebarnet som et kropsligt forbillede – ligesom i CULT-reklamen.

I det offentlige rum hersker hykleriet:

"vi accepterede selv at kneppe hende i det offentlige rum, at trænge tørt ind i røven på hende med blikket, vi accepterede ikke kropsliggørelsen af blikkets handlinger, blikket svævede over kroppen, blikket var åbenbart ren idé, men blikket blev bagefter hjemløst på en måde".

Kollektivets hykleri består deri, at vi'et ikke tager blikket på sig, ikke tager ansvar for blikkets handlinger og anerkender, at de overgreb, der dagligt konstrueres via blikket, faktisk er en fysisk realitet. Det er selve billedkulturens iboende mangel på selvkritik, en manglende forholden sig til sin egen rolle i objektgørelsen af reklamepigebarnet, der kritiseres og udstilles som hyklerisk i Ravns tekst.

Mette Moestrup: “Drama queen I” i *kingsize* (2006)

Talkshow

SILVER: Godaften ærede undersætter! Tavshed er guld, som man siger, men mit navn er Silver, Silver med sølvtungen, og this is herrenice, this is Kingsize, og tonight's spice – en rigtig spicegirl ...

PUBLIKUM: Ha, ha, ha, ha.

SILVER: ... er ingen ringere end selveste *Lilith*! Mine damer og herrer, giv Lilith en lillefinger, så tager hun hele hånden!

PUBLIKUM: Klap, klap, klap, klap.

10 SILVER: Velkommen til Kingsize Talkshow, Lilith.

LILITH: Tak.

SILVER: Dæmon. Heks. Adams første kone. Kært barn har mange navne!

PUBLIKUM: Ha, ha, ha, ha.

SILVER: Men for at begynde med begyndelsen: Er der noget om snakken, Lilith? Er Adam din eks oder was?

15 LILITH: Uoverensstemmelsen mellem Første Mosebogs kapitel 1 og 2 taler for sig selv.

SILVER: Okay. Men jeg er vist ikke den eneste, der gerne vil høre det fra din egen røde mund. Eller – hvad siger I?

20 PUBLIKUM: Go Lilith, go Lilith!

LILITH: Første Mosebog, kapitel 1: *Og Gud skabte mennesket i sit billede; i Guds billede skabte han det, som mand og kvinde skabte han dem.*

SILVER: Du må kalde mig Mads, hvis den kvinde ikke er Eva!

LILITH: Mads.

25 PUBLIKUM: Ha, ha, ha, ha. Klap, klap, klap, klap.

SILVER: Touche! Nå! Sidder du og påstår, at Eva ikke er med i skabelsesberetningen?

30 LILITH: Første Mosebog, kapitel 2: *Så lod Gud Herren dvale falde over Adam, og da han var sovet ind, tog han et af hans ribben og lukkede med kød i dets sted; og af ribbenet, som Gud Herren havde taget af Adam, byggede han kvinden og førte hende til Adam.*

SILVER: Er det så dig?

LILITH: Nej. Det er Eva.

- SILVER: Come on, Lilith. Det er sgu da Eva begge gange, ikke?
- 35 LILITH: Første Mosebog, kapitel 2: *Da sagde Adam: "Denne gang er det ben af mine ben og kød af mit kød."*
- SILVER: Kød og ben og kød og ben. Kan vi ikke få et klart svar: Var du Adams første kone, eller var du ikke?
- PUBLIKUM: Klap, klap, klap, klap.
- 40 LILITH: Adam ville næppe have sagt "denne gang", hvis der ikke havde været en anden gang. Det vil sige en første gang.
- SILVER: Uh, ja, der er ikke noget som den første gang, vel? Sig mig lige, ja, det er ikke for at være indiskret, men ... hvordan var Adam egentlig i sengen?
- PUBLIKUM: Ha, ha, ha, ha.
- 45 LILITH: *Ifølge The Alphabeth of Ben-Sira sagde jeg: Jeg vil ikke ligge underst. Og Adam sagde: Jeg vil ikke ligge under dig, men kun øverst. For du er underlegen, og jeg er overlegen. Og jeg sagde: Vi er ligeværdige, for vi er begge skabt af støv. Og jeg forlod ham. Og han råbte: Store Skaber! Kvinden, du gav mig, er gået sin vej.*
- 50 SILVER: Så for Søren. Dér fik han dén! Ved du hvad. Vi har en lille overraskelse til dig. Prøv lige at se med på skærmen her.
- LILITH: Adam?!
- SILVER: Hallo, Adam. Kan du høre mig? Ja – Adam er med os direkte fra himlen. Er det ikke bare himmelskønt? Kan I sige hej til Adam?
- 55 PUBLIKUM: Heeeeej.
- ADAM: Hej, hej.
- SILVER: Det er herrenice, det er Kingsize ...
- PUBLIKUM: Klap, klap, klap, klap.
- SILVER: ... og jeg sidder her med en vis Lilith, som påstår, at hun engang i tidernes
- 60 morgen forlod dig pga. — ja, rent ud sagt pga. missionærstillingen ...
- ADAM: Jeg har aldrig haft sex med den kvinde.
- SILVER: Aj, Adam. Dén har vi ligesom hørt, ikke. Det er faktisk et seriøst talkshow, det her.
- PUBLIKUM: Ha, ha, ha, ha.
- 65 *(Adam bevæger munden. Der kommer ingen lyd.)*
- SILVER: Adam, Adam, kan du høre mig?
- (Adam nikker og åbner og lukker munden. Stadig ingen lyd)*
- LILITH: Han lader bare, som om han taler.
- SILVER: Det kunne jo også tænkes, at du er lidt småparanoid, og at forbindelsen
- 70 er dårlig. Adam?
- (Adam vinker)*

SILVER: Jeg tror desværre, vi må sige tak til Adam allerede — han er så at sige stået af i Roskilde! Fred være med ham!

PUBLIKUM: Ha, ha, ha, ha. Klap, klap, klap, klap.

75 SILVER: Nå, Lilith. Spøg til side. Som sagt er du blevet kaldt både dæmon og heks, ja, sågar vampyrisk vindånd. Jeg har også hørt et par fugle synge om, at du har slået spæde drenge ihjel.

PUBLIKUM: Ååååh.

SILVER: Det er jo nogle ret alvorlige anklager. Hvad har du at sige til dit forsvar?

80 LILITH: Mit navn betyder nat eller kvindeligt nattevæsen.

SILVER: Ja, og?

LILITH: Jeg er flere gange blevet slået i hartkorn med myten om det babylonske trekløver Lilitu, Lili og Lili, som slog gravide kvinder og nyfødte børn ihjel.

SILVER: Og selv er du uskyldigheden selv, oder was?

85 LILITH: Efter at jeg forlod Adam, slog jeg mig ned ved Rødehavet. Jeg tog mig en elsker og en til og en til og så videre, og med hver elsker fik jeg et barn. Jeg formoder, at min frihed og frugtbarhed faldt Adam for brystet — i al fald fik han Gud til at sende englenerne Senoy, Sansenoy og Semanglof til Rødehavet med en skriftlig trussel om tvangsfjernelse af mine børn. Jeg svor, at hvis de tog et

90 eneste af mine børn, ville jeg hævne mig på Adams afkom.

SILVER: Uha. *Nu* stiger spændingen. Ud med sproget, smukke — er du morder eller ej?

LILITH: Jeg er morder. Uden r.

SILVER: Morderlig morsomt, om jeg så må sige.

95 PUBLIKUM: Ha, ha, ha, ha.

SILVER: Så du nakkede ikke nogen af Adams sønner?

LILITH: Det klarede de jo fint selv.

SILVER: Jamen, så er du altså bare en sexet singlemor og ikke en dæmonisk vampyr?

100 *(Lilith rejser sig brat. Hun sætter tænderne i Silvers hals. Han synker sammen i stolen. Hendes mund er blodig)*

PUBLIKUM: AAAAAAAAAA

ADAM *(toner frem på skærmen, som flimrer)*: Kan I høre mig? Kan I ikke se det? Det er aftalt spil. Det er ketchup og spil for galleriet.

105 PUBLIKUM; Klap, klap, klap, klap.

SILVER *(stønner)*: Farvel ...

LILITH: *En drage, der ikke kunne charmeres,
havde bygget sin rede ved træets fod.
Zu-fuglen lagde æg i træets top.
Og Lilith slog sig ned i træets stamme.*

110

*Men Zu-fuglen fløj op i bjergene med sine unger,
mens Lilith, forstenet af frygt, tog sine små
og flygtede ud i det øde, det vilde, det øde.*

ARBEJDSPAPIR TIL “DRAMA QUEEN I”

FØRSTEHÅNDSINDTRYK

Hvilken betydning har det for din umiddelbare oplevelse af teksten, at den bibelhistoriske konflikt er formidlet i talkshowgenrens form?

ARBEJDSSPØRGSMÅL

- / Undersøg på nettet, hvem Lilith egentlig er. Læs fx artiklen “Kvinden, der ikke ville underkaste sig Adam” (2015) af Jonathan Harmat på religion.dk (eller find artiklen i Infomedia).
- / Hvorfor har Silver inviteret Lilith ind i sit talkshow?
- / Hvordan beskriver Lilith sin relation til Adam?
- / At forbindelsen til Adam ryger, kan læses bogstaveligt, men også symbolsk. Giv et bud på en symbolsk fortolkning.
- / Da Adam er forsvundet, fortsætter Silver sit interview med Lilith. Hvad karakteriserer deres samtale?
- / Hvorfor rejser Lilith sig til sidst op og bider Silver i halsen? Hvad siger denne handling om forholdet mellem sprog og virkelighed?

Mette Moestrup:
“MIN KITTEL ER FOR KORT”
i *DØ, LØGN, DØ* (2012)

- 1 De hvide kitler.
De hvide kitler i metalskabet.
De venter på anonym krop.
De venter på min krop.
- 2 Jeg tager nylonstrømper på.
Jeg tager en hvid kittel på.
Jeg ser ned ad mig selv.
Min kittel er for kort.
- 3 Min kittel er for kort,
og det er noget lort,
for jeg er feministisk,
og kitlen er sexistisk.
- 4 Arbejdet er fysisk, det påvirker mig psykisk.
Hver gang jeg bukker eller strækker mig, kryber kitlen op.
Jeg hiver den ned. Bukker mig. Den kryber op.
Jeg hiver den ned. Strækker mig. Den kryber op.
Jeg hiver den ned. Og sådan bliver det ved og ved og ved.
Jeg bliver så vred. Jeg undertrykker vreden for penge.
Jeg arbejder fysisk for penge i min kittel.
- 5 Min kittel er for kort,
og det er noget lort,
og hjernen går i sort.
Hvad er det for en norm
med sådan en uniform?
Jeg knokler i en parodi
på en fortærsket fantasi.

- 6 Når man har PMS, er man jo bare skidesur, ja.
Og nej, mit kittel ligner overhovedet ik en burka.
Men fuck nu af for oh la la,
jeg har kommunister i lysthuset, ha-ha-ha-ha,
og drømmer om en klasseløs intelligentsia.
- 7 Jeg tager nylonstrømper på.
Jeg tager en hvid kittel på.
Jeg ser ned ad mig selv.
Min kittel er for kort.
- 8 Min kittel er for kort,
og det er noget lort,
for jeg er feministisk,
og kitlen er sexistisk.

ARBEJDSPAPIR TIL “MIN KITTEL ER FOR KORT”

ANALYSE OG FORTOLKNING

Lav en analyse og fortolkning af MIN KITTEL ER FOR KORT med særlig fokus på genren og de sproglige virkemidler:

- / Undersøg på nettet, hvad genrebetegnelsen “arbejdersang” dækker over, og overvej, hvordan teksten passer ind i genredefinitionen.
- / Undersøg tekstens sætningsbygning, stilniveau og brugen af rim og rytme. Læg især mærke til gentagelser og variationer – hvilken effekt giver de?

Diskuter: Hvilket arbejde har jeget, og hvad symboliserer de hvide kitler?

SHE’S A SHOW

- / Sammen med musikeren Miriam Karpantschof optræder digteren Mette Moestrup med MIN KITTEL ER FOR KORT i performancegruppen SHE’S A SHOW. Find musikvideoen på nettet, og diskuter, hvordan koreografien understøtter sangens feministiske tematik. Inddrag Youngs tanker om kvindens fysiske handicap i jeres diskussion.
- / Lav jeres egen koreografi til sangen.

OMSKRIVNINGSPØVELSE

- / Skriv arbejdersangen om til et feministisk debatindlæg med overskriften: “Fri os fra fortærskede fantasier”.
- / Benspænd: Mindst ti af sangens sætninger skal ordret indgå i debatindlægget.

Sylvia Plath: af *Glasklokken* (1963)

Resumé: Romanen Glasklokken handler om den 19-årige Esther, der drømmer om at blive forfatter i 1950'ernes USA, hvor man forventede af kvinder, at de blev enten sekretærer eller gift. Esther er køn, dygtig og lovende, men under overfladen er hun ved at bukke under for presset fra sig selv og sine omgivelser. Sammen med 11 andre colleegepiger har hun vundet en måneds praktikophold på et modemagasin i New York. I uddraget er vi til fotosession.

“Kom nu, giv os et smil.”

Jeg sad på den lille lyserøde veloursofa i Jay Cees kontor med en papirrose i hånden og ansigtet vendt mod magasinets fotograf. Jeg var den sidste af os tolv, der skulle fotograferes. Jeg havde forsøgt at gemme mig på dametoilettet, men
5 den gik ikke. Betsy havde fået øje på mine fødder under døren.

Jeg ville ikke fotograferes, for jeg var lige ved at græde. Jeg vidste ikke, hvorfor jeg var lige ved at græde, men jeg vidste, at hvis nogen talte til mig eller så for direkte på mig, ville tårerne sprøjte ud af mine øjne, og hulkene ville vælte ud af min strube, og jeg ville græde en hel uge. Jeg kunne mærke tårerne stige og
10 skvulpe i mig som vand i et overfyldt, vakkelvornet glas.

Dette var den sidste fotografering, før magasinet gik i trykken, og vi vendte tilbage til Tulsa eller Biloxi eller Teaneck eller Coos Bay, eller hvor vi nu kom fra, og ideen var, at vi skulle fotograferes med en ting, der viste, hvad vi ønskede at blive.

15 Betsy holdt en majscolbe for at vise, at hun ville være landmandskone, og Hilda holdt et skaldet, ansigtsløst mannequinhoved for at vise, at hun ville designe hatte, og Doreen holdt en guldbroderet sari for at vise, at hun ville være socialarbejder i Indien (det ville hun i virkeligheden ikke, fortalte hun mig, hun ville bare have fingrene i en sari).

20 Da de spurgte mig om, hvad jeg ville være, sagde jeg, at jeg ikke vidste det.

“Åh, selvfølgelig ved du det,” sagde fotografen.

“Hun vil,” sagde Jay Cee vittigt, “være alting.”

Jeg sagde, jeg ville være digter.

Så ledte de efter noget, jeg kunne stå med.

25 Jay Cee foreslog en digtsamling, men fotografen sagde nej, det var for åbenlyst. Det skulle være noget, som viste, hvad der inspirerer til at skrive digte. Til

sidst klippede Jay Cee en enkelt langstillet papirrose af sin nyeste hat.

Fotografen biksede med sine glohede, hvide lamper. "Vis os, hvor glad det gør dig at skrive et digt."

30 Jeg stirrede ud gennem rammen af gummiplanteblade i Jay Cees vindue, op på den blå himmel. Et par teatraliske skytoter drev fra venstre til højre. Jeg fokuserede på den største sky, som om jeg måske, når den var ude af syne, ville få held til at forsvinde sammen med den.

35 Jeg følte, det var meget vigtigt at holde munden lige som en streg.

"Giv os et smil."

Så begyndte min mund, lydig som en bugtalerdukkes, at løsne på sig.

"Hov," protesterede fotografen, som pludselig fik bange anelser, "du ser ud, som om du er lige ved at græde."

40 Jeg kunne ikke holde op.

Jeg begravede mit ansigt i det lyserøde velour på Jay Cees lille sofa, og de salte tårer og ynkelige lyde, som havde ligget på lur i mig hele formiddagen, brast med en enorm lettelse ud i rummet.

Da jeg løftede hovedet, var fotografen forsvundet. Jay Cee var også forsvundet.

45 Jeg følte mig slatten og forrådt, ligesom en ham, som et forfærdeligt dyr havde efterladt. Det var en lettelse at være fri for dyret, men det lod til at have taget min sjæl og alt, hvad det ellers kunne få klørerne i, med sig.

Jeg rodede i min håndtaske efter den forgyldte æske med mascaraen og mascaraørsten og øjenskyggen og de tre læbestifter og makeupspejlet. Det ansigt, 50 som stirrede tilbage på mig, så ud til at stirre ud gennem en fængselscelles tremmer efter at være blevet gennembanket. Det så skrammet og hævet og misfarvet ud. Det var et ansigt, som godt kunne bruge noget sæbe og vand og kristelig overbærenhed.

Jeg gik med forklemmt hjerte i gang med at sminke det. Efter et passende tidsrum kom Jay Cee fejende ind med en favnfuld manuskripter. 55

"De her kommer til at more dig," sagde hun. "God læselyst."

Hver morgen ramte en snehvid lavine af manuskripter de støvgrå bunker i litteraturredaktørens kontor. Folk sad åbenbart og skrev i hemmelighed på loftskamre, i studenterhybler og skoleværelser over hele Amerika. Lad os sige, at en 60 eller anden gjorde et manuskript færdigt hvert minut; det ville i løbet af fem minutter blive til fem manuskripter, stablet på litteraturredaktørens skrivebord. I løbet af en time ville der være tres, som hobede sig op mellem hinanden på gulvet. Og i løbet af et år ...

Jeg smilede og så for mig et uberørt fantasimanuskript svævende i luften; i det 65 øverste, højre hjørne stod der Esther Greenwood med maskinskrift. Efter min må-

ned på magasinet havde jeg søgt om optagelse på et sommerkursus med en berømt forfatter. Man sendte en novelle ind, som han læste, derefter afgjorde han, om man var god nok til at gå på hans hold.

Selvom det var et hold med plads til meget få deltagere, og jeg havde sendt
70 min novelle ind for længe siden og stadig ikke havde hørt fra forfatteren, var jeg sikker på, at der ville ligge et brev om, at jeg var optaget, på entrébordet, når jeg kom hjem.

Jeg bestemte mig for, at jeg ville overraske Jay Cee og indsende nogle af de noveller, som jeg skrev der, under pseudonym. Og så ville litteraturredaktøren
75 en dag komme ind på Jay Cees kontor og lægge novellerne på hendes skrivebord og sige: "Her er noget lidt ud over det sædvanlige," og Jay Cee ville være enig og antage dem og sende en frokostinvitation til forfatteren, som ville vise sig at være mig.

ARBEJDSPAPIR TIL UDDRAG FRA *GLASKLOKKEN*

ARBEJDSSPØRGSMÅL

- / Hvordan er Esthers sindstilstand under fotosessionen?
- / Hvad er det, der gør, at Esther begynder at græde?
- / Hvor er der brugt direkte tale, og hvilken effekt har den?
- / Hvordan har Esther det, efter hun har grædt?
- / Hvilken rolle spiller Jay Cee i situationen – før og efter?
- / Hvordan kan teorien om dobbeltblikket bruges til at forstå situationen?

TEGNEØVELSE

Tegn det billede, der bliver taget af Esther.

PERSPEKTIVERING

Den amerikanske tv-serie *Mad Men* foregår på et reklamebureau i 50- og 60'ernes Manhattan og tematiserer ligesom Plaths *Glasklokken* datidens kønsrollemønstre.

I episoden "The Summerman" (sæson 4, episode 8, 2010) løber sekretæren Joan ind i en konflikt, da en af de unge mandlige kolleger, Joey, chikanerer hende med sexistiske bemærkninger og hænger en pornografisk tegning af hende op på væggen. Joan sætter den unge mand på plads med en verbal svada, hvori hun blandt andet fryder sig over, at han snart skal udsendes til Vietnamkrigen. Men Peggy, som er både Joeys og Joans overordnede, mener ikke, en svada er nok. Hun vil have Joey til at undskylde, og da han nægter, vælger Peggy i stedet at fyre ham.

Efterfølgende har kvinderne en diskussion i elevatoren. Peggy mener, at Joan bør være taknemmelig over fyringen, men det er Joan ikke: "No matter how powerful we get around here, they can still just draw a cartoon. So all you've done is prove to them, that I'm a meaningless secretary, and you're another humourless bitch".

Diskuter

- / Har Joan ret i sin analyse? Kunne kvinderne have handlet anderledes?
- / Hvilke begrænsninger sætter det seksualiserende blik for kvindernes handlemuligheder i udsatte situationer?

