

Opgavedel	Formål	Længde
Indledning	<i>Fange læseren Præsentere tekstmaterialet og vinklen på materialet</i>	ca. 700
Hoveddel	Analyse <i>Undersøge emnet og tekstmaterialet vha. danskfaglige metoder og begreber samt citater fra tekstmaterialet</i>	ca. 5000
	Fortolkning <i>Give et samlet bud på, hvordan tekstmaterialet skal forstås (på baggrund af de enkelte pointer fra analysen)</i>	ca. 1400
	Perspektivering <i>Indsætte tekstmaterialet i en større sammenhæng (på baggrund af opgaveformuleringens emne)</i>	ca. 1000
Afslutning	<i>Afrunde artiklen ved at nuancere eller udbrede vinklen fra indledningen</i>	ca. 600

Den lille Pige med Svovlstikkerne - 12

Mange moderne mennesker foretrækker at tænke så lidt som muligt på døden. Selvom vi alle sammen får den tæt ind på livet før eller siden, er den for dystert, for skræmmende og for uforståelig til, at vi har lyst til at forholde os til den. Vi lever i en tidsalder, hvor vi kan udrette meget med teknologi og lægevidenskab, og hvor vi er mindre religiøse. Den kombination betyder, at mange af os ser døden som en uønsket afslutning fulgt af evigt mørke. Men tidligere tider så ofte positivt på døden, og her markerer romantikken sig med en opfattelse af døden som porten til en åndelig verden, hvis skønhed kun få kunne erkende.

I H.C. Andersens kunsteventyr "Den lille Pige med Svovlstikkerne" fra 1845 fryser en fattig pige ihjel nytårsnat, svigtet af alle. Men eventyret rummer en dobbelthed i sig, som gør, at vi ikke behøver se hendes død så tragisk, som den umiddelbart virker.

Lige fra første møde med eventyrets hovedperson er det tydeligt, at vores sympati skal ligge hos hende: "Det var saa grueligt koldt; det sneede og det begyndte at blive mørk Aften [...] I

denne Kulde og i dette Mørke gik paa Gaden en lille, fattig Pige med bart Hoved og nøgne Fødder.” (l. 1-3). Hendes primære karakteristika er, at hun er lille og fattig, og kombineret med det barske, kolde vintermiljø giver det os medlidenhed med hende.

Vi hører desuden, at pigens fødder er “røde og blaa af Kulde” (l. 10-11), og at “hjem turde hun ikke gaae, hun havde jo ingen Svovlstikker solgt, ikke faaet en eneste Skilling, hendes Fader vilde slaae hende.” (l. 20-22). Det er altså ikke kun det fysiske miljø, der er barskt; det sociale miljø er også præget af hårdhed og manglende medlidenhed med pigens situation. Det gælder både byboerne, der tilsyneladende ikke føler sympati med et fattigt barn, og faren, der forventer, at hun bidrager til indtægten ved at sælge svovlstikker.

Det er især eventyrets fortælleteknik, der bidrager til vores indtryk af pigen som en, vi skal føle med. Historien fortælles af en alvidende fortæller, hvilket vi ser ud fra fortællerkommentarer og indre syn:

Sulten og forfrossen gik hun og saae saa forkuet ud, den lille Stakkel! Sneefnøkkene faldt i hendes lange gule Haar, der krøllede saa smukt om Nakken, men den Stads tænkte hun rigtignok ikke paa. (l. 13-15).

Udtrykket “den lille Stakkel!” er en fortællerkommentar, der direkte udtrykker medlidenhed med hovedpersonen og indirekte harme over det samfund, der undlader at hjælpe hende. Samtidig er fortællerens ordvalg om pigens udseende positivt og negativt om hendes barske vilkår, hvilket understreger sympatien. Vi ser desuden, at fortælleren skifter fra ydre syn på hende (“saae forkuet ud”) til indre syn (“tænkte hun rigtignok ikke paa”).

Jo mere vi får adgang til pigens tanker og følelser, jo lettere er det for os at identificere os med hendes ensomme kamp på denne nytårsaften. Medfølelsen forstærkes i slutningen, da pigen findes død af kulde første morgen i det nye år.

Den lille pige længes efter mad, fordi hun er sulten, men hun har også en følelsesmæssig sult efter omsorg og kærlighed. Det personificeres af mindet om mormoren, “som var den eneste, der havde været god mod hende.” (l. 48-49). Da pigen desperat begynder at stryge svovlstikkerne én efter én, bliver det for hende en måde at tilfredsstille længslerne på - hun opdager nemlig, at hun ikke blot får varme, men også at hun har evnen til at se vidunderlige syn i flammen. Hun stryger stikkerne fem gange, og synerne lader til at vokse i styrke for hver gang, indtil hun slet ikke ønsker at blive i sit jordiske liv mere.

Pigens syner rummer både besjælinger og symboler. De første handler om den mad og fejring af højtiden, som hun savner. Her besjæles gåsen, der “vraltede hen af Gulvet med Gaffel og Kniv i Ryggen” (l. 38-39), og julelysene, der “saae ned til hende” (l. 44) og “gik høiere og høiere” (l. 46). Stjerneskuddet, som pigens ser, kan vi læse som et symbol på hendes snarlige død; hendes egen mormor har forklaret hende, at en stjernes fald betyder, at en sjæl drager op til Gud (l. 46-50). Mormoren selv kan tolkes som et symbol på Guds sendebude, englene, der kærligt henter sjæle op til Himlen.

Besjælingerne har den virkning, at de udtrykker pigens længsler, men de viser også, at hun gennem sin fantasi har en særlig evne til at se, hvordan verden hænger sammen, modsat andre mennesker. Vi kan forklare hendes syner i svovlstikkernes flammer realistisk, eksempelvis med sult-hallucinationer, men vi kan altså også tolke dem billedligt. Besjælinger var almindelige i romantikkens tekster, fordi man med et begreb kaldet panteisme mente, at Guds ånd var i alt. Derudover er besjælinger også et typisk træk i eventyr, hvor dyr og genstande menneskeliggøres.

Eventyrets slutning, hvor den lille pige findes død nytårmorgen, kan vi læse på to måder. Efter byboernes opfattelse er hendes død udelukkende tragisk: “Hun har villet varme sig! sagde man; Ingen vidste, hvad smukt hun havde seet.” (l. 64-65). Her har den alvidende fortæller adgang til deres indre, og på den måde udstilles det, at disse mennesker er så forankret i et realistisk verdenssyn, at de ikke evner at se, at hendes død kan ses som en overgang til noget bedre.

Læser vi i stedet slutningen med pigens og den alvidende fortællers opfattelse, er den anderledes positiv. Dels har pigens syner givet os indblik i den herlighed, der venter hende i efterlivet, og dels oplyser fortælleren os, at pigens nu går ind til et liv, hvor “der var ingen Kulde, ingen Hunger, ingen Angst, - de vare hos Gud!” (l. 59-60). Her fører døden altså til et bedre liv for det hårdt prøvede barn. Det understreges af, at nytåret fungerer som et kristent symbol på ny begyndelse i teksten. Nytår ligger lige efter jul, hvor Frelseren blev født, og pigens bliver via sin død frelst fra et elendigt liv på jorden.

“Den lille Pige med Svovlstikkerne” har døden som tema og er en tekst fuld af modsætninger. Det hænger sammen med, at den er præget af både kristendommens og romantikkens tankegods, som netop var dualistisk. Eventyret igennem har vi mørke over for lys og kulde over for varme, og ligeledes kan slutningen læses som tragisk eller lykkelig. Romantikerne mente, at verden var opdelt i en jordisk og en åndelig verden, og det verdenssyn er tydeligt i

slutningen, hvor byboerne kun har blik for den jordiske verden og derfor ser pigens død som sørgelig.

Omvendt viser både pigens syner og en mere positiv tolkning af slutningen os, at den åndelige verden absolut er til stede. Romantikerne mente, at kun få havde evnerne til at erkende denne dimension, og her blev børn betragtet som særligt egnede, fordi de var i kontakt med deres følelser og sanser. Samtidig blev de set som uskyldige. I eventyret har den fantasifulde pige en særlig evne til indsigt samt et rent hjerte, der sikrer hende adgang til Guds rige. Læser vi teksten fra en romantisk og kristen synsvinkel, kan vi altså tolke pigens død nytårsmorgen som en genfødsel ind i et bedre liv i himlen.

Vi har således at gøre med to meget forskellige fremstillinger af døden i Andersens eventyr. På den ene side lider pigens en frygtelig død i kulden, alene og udstødt, og på den anden side fungerer hendes død som porten til Guds rige og evig lykke. Her spiller pigens syner en rolle i fremstillingen af døden som smuk og poetisk. Budskabet synes derfor at være, at vi ikke skal frygte døden, for den fører simpelthen til noget bedre.

Vi kan sætte H.C. Andersens eventyr i relation til digtet "Det døende Barn" fra 1827 af samme forfatter. Digtets lyriske jeg er et barn, der er ved at dø, med sin fortvivlede mor ved sin side. Vi kan finde mange fællestræk mellem de to tekster. Også i digtet er den fysiske verden kold og præget af uvejrlig, mens barnet har en særlig evne til at se ind i Guds rige: "Her er koldt og ude Stormen truer, / Men i Drømme, der er Alt saa smukt, / Og de søde Englebørn jeg skuer." (l. 5-7). Modsat moren kan barnet se englen, der kommer nærmere og nærmere, til den står ved sengen og er klar til at hente barnet som mormoren i eventyret.

Det er let at læse digtet, som om barnet blot er ved at falde i søvn, men søvnen bruges som metafor for døden. Det understreges også af den patosfyldte titel, der varsler død. Englen fungerer til gengæld som et symbol på frelse.

Både kristendommens og romantikkens tanker er synlige i teksterne. Begge tematiserer døden og barnets særlige evne til indsigt samt skellet mellem den fysiske og den åndelige verden. I digtet kommer det til udtryk i de vidt forskellige reaktioner, moren og barnet har på situationen: Moren er ulykkelig, fordi hun er forankret i den fysiske virkelighed, mens barnet er lykkeligt, fordi det evner at se den guddommelige verden, der venter. Dermed udtrykker "Det døende Barn" romantikkens verdenssyn og tanker om døden på samme måde som eventyret.

Romantikens og dens tekster fortæller os altså, at livet ikke slutter, når vores jordiske tilværelse er forbi. Tværtimod venter et liv i evig lykke hos Gud - hvis ellers vi formår at sanse den åndelige verden og er tilstrækkeligt rene i hjertet. Set gennem romantikernes linse er døden måske nok sørgelig, men også smuk og en glædelig overgang til noget større og bedre.

Vi kan være enige eller uenige i romantikkens syn på sagen, men tanken om, at det ikke er helt slut, er formentlig tillokkende for de fleste af os. Her kan vi bruge litteraturen til at udforske døden. Fiktionens frirum kan måske give os en følelse af trøst, idet vi leger med tanken om, hvad der kunne vente på den anden side.

Aftensol - 12

Nogle gange kommer døden næsten som en befrielse og gør en ende på et meget langt liv eller på en pinefuld sygdom. Andre gange kommer den pludseligt, brutalt og fuldstændig uventet. Den danske forfatter Naja Marie Aidt giver os i sin bog *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* (2017) et indblik i det totale tomrum, man kan blive bragt i, når døden kommer forbi uden først at have banket på. Hendes søn, Carl, sprang i en svamperus i døden fra 4. sal – det ene øjeblik en lyslevende ung mand med livet foran sig, det næste øjeblik et sønderslået, koldt lig i en hospitalskælder. Tilbage stod Naja Marie Aidt med smerten og alle spørgsmålene. Og ikke mindst: Følelsen af at meningen med livet forsvandt med sønnens død.

I sin bog, der bærer undertitlen *Carls bog*, refererer hun til en lang række andre forfattere, der i deres litteratur også har kredset om det pludselige tab. Fælles for dem alle er en oplevelse af, at sproget mister evnen til at formidle betydning og mening. I mødet med døden går det ganske enkelt i opløsning; smerten, sorgen og tomheden lader sig ikke fastholde i ord. Præcis denne oplevelse af ikke at kunne sætte ord på det uudsigelige finder vi i Henrik Nordbrandts digt *Aftensol*. Det stammer fra digtsamlingen med den stærkt symboladede titel *Ormene ved himlens port* fra 1995. Digtene er skrevet til "en kær afdød veninde" – de kan læses som *hans* forsøg på at sætte ord på den ubegribelige og unævnelige død.

Aftensol er et digt med 2 strofer á 6 verselinjer. Det er fattigt på handling, og de få ting, der sker i digtet, er så symboltunge, at de skal 'oversættes', dvs. underkastes en fortolkning for

helt at give mening. Det er altså et lyrisk digt, der sætter ord og billeder på de følelser, digtets lyriske jeg bærer på.

Det lyriske jeg henvender sig til et 'du'. Centralt er det imidlertid, at vi skal helt ned til 7. og 10. linje, før vi møder hhv. jeget og duet, og at det kun er hér, de to personlige pronominer optræder i hele digtet. Indtil da har vi befundet os i et mennesketomt rum fyldt med lutter 'døde ting'. Som vi skal se, når vi går tættere på disse genstande, konnoterer de alle sammen til døden og kan således læses som vanitassymboler. Selvom døden er omdrejningspunkt i digtet, bliver den på intet tidspunkt nævnt direkte ved navn; blot antydnet gennem abstrakte billeder.

Digtet bygger op til en meget central slutning, hvor det lyriske jeg for første gang henvender sig til tekstens du. Efter at have råbt "Hej!" (l. 7) ud i den tomme dal, konstaterer han: "Det var ingen andre end dig/ der ikke svarede/ i hele verden." (l. 10-12). Det er en vanskelig sætning at forstå. Ved første øjekast fristes man til at læse "ingen andre" som "ikke" og får således en dobbelt negation i l. 10 og 11, "ingen" og "ikke". Derved bliver betydningen ikke alene mudret, pga. den knudrede sætningskonstruktion, men også opløst til et paradoks. Kigger vi nærmere på sætningen, finder vi imidlertid ud af, at "ingen andre" ligeså godt kan læses som "kun", altså: "Det var kun dig, der ikke svarede". Rent sprogligt ville det dog betyde, at *alle andre* så svarede, men også her vrider Henrik Nordbrandt sproget til grænsen af det forståelige. Det lyriske jeg råber jo ud i en fuldstændig mennesketom dal og kan derfor kun få svar fra genlyden af tomhed. Her er vi som læsere nødt til at tolke det fysiske rum som et udtryk for en følelse hos det lyriske jeg, nemlig følelsen af, at "hele verden" er blevet tømt ikke blot for mennesker og liv, men også for mening. Når man råber "Hej!", gør man det som bekendt for at få kontakt og forventer en reaktion og et svar. Dette svar udebliver for det lyriske jeg, men det eneste, der betyder noget for ham, er, at duet ikke svarer. Duets fraværende stemme er det eneste, der står tilbage i hele verden.

Som vi ser, ender digtet med en sprogligt næsten umulig konstruktion, der kan forstås og fortolkes på så mange forskellige måder, at den – måske – helt mister sin mening. På den vis afspejler den det lyriske jeks vanskeligheder ved at forstå og at formulere den død, der pludseligt har revet duet fra ham og lader ham stå tilbage i en verden helt uden mening. Døden er uforståelig. Derfor bliver det sprog, digtet bruger til at tale om døden, også uforståeligt.

Et iøjnefaldende kendetegn ved *Aftensol* er, at digtet er tømt for levende væsner. Bortset fra det lyriske jeg, der blot ét sted træder synligt frem, er der kun en krage til stede i digtet. Kragen optræder tilmed, som vi skal se, mere som et symbol end som en fugl af kød og blod. Kigger vi nærmere på de 'døde ting', ser vi, at de alle på en eller anden måde konnoterer til døden. Denne dødssemantik anslås allerede med "aftensolen" i 1. linje. Aftensolen er et billede, vi genkender fra mange andre kunstneriske sammenhænge. Den symboliserer, at dagen er ved at slutte, at lyset forsvinder, og at mørket er på vej til at udviske synet af verden. M.a.o.: Et typisk vanitasmotiv. Et vanitasmotiv er noget, der peger på forgængelighed, og det ser vi også tydeligt i beskrivelsen af døren, der hænger på "*rustne* hængsler / der *engang havde været grønne*" (l. 3-4, mine kursiveringer).

Forgængelighedsmotivet understreges især af den forsvundne grønne farve. Farven grøn symboliserer liv, forår og håb, men er i digtet fortrængt af den røde rust. Den verden, digtet bringer os ind i, er altså i forfald. Stemningen af forgængelighed forstærkes af den "hvid[e] mur" (l. 2), som kan give associationer til en kirkegård. Centralt er det også, at den hvide farve bliver brudt af en dør, der står "åben ind til mørket" (l. 5-6). Både dør og mørke er velkendte symboler på 'det ukendte' og 'den anden side', dvs. på døden.

Der tegner sig altså et tydeligt semantisk mønster ned gennem 1. strofe. Dette mønster bygger op til det lyriske jeks råb – "Hej" – i 2. strofes første linje. Råbet giver imidlertid ekko, "det genlød / i hele dalen" (l. 7-8), hvilket igen peger på tomhed og fravær af liv. Fraværet af liv underbygges paradoksalt nok af den ene krage, der flyver "skrigende op". Som vi var inde på tidligere, er også kragen et symbol, ikke alene på død, men også på ulykke, ensomhed og ondskab.

Digtets ni første linjer er altså gennemtrængt af vanitasmotiver og dødssemantik. Så meget desto mere iøjnefaldende er det, at substantivet "død" på intet tidspunkt optræder, men blot antydes gennem symboler. Det virker nærmest som om, det lyriske jeg forsøger at holde døden på afstand ved ikke at kalde den ved navn. Som om han ikke *kan* kalde den ved navn.

Aftensol skriver sig ind i rækken af litterære tekster, der har forsøgt at sætte ord på døden og den følelse af tomhed og meningstab, den fører med sig hos de efterladte. I digtet oplever både læseren og det lyriske jeg, at sproget og dets normale strukturer falder fra hinanden. Sproget, som vi kender det, er simpelt hen ikke i stand til at favne døden, fordi den forekommer så meningsløs. At det ikke er muligt at formulere det meningsløse og ubegribelige på en meningsfuld og begribelig måde, ser vi allerede i digtets to første linjer:

"På alle mure faldt aftensolen / På en eneste hvid mur." Den fysiske umulighed, der ligger i at solen rammer alle og en eneste mur på én gang, afspejles i den umulige sproglige konstruktion. Ordene vrides til det næsten uforståelige og sætter dermed læseren i samme situation, som det lyriske jeg står i i mødet med døden.

Ligeså væsentlig er den anaforiske triade "På...På...På...", der indleder digtet. Det virker som en næsten overdrevet stilistisk og kunstnerisk konstruktion og giver læseren en fornemmelse af, at digtet insisterer på at være poesi og ikke virkelighed. Denne fornemmelse forstærkes ned gennem *Aftensol*, hvor det viser sig, at døden – og dermed virkeligheden – opløser sig i symboler, metaforer og paradokser. Ved på den måde at tvinge virkeligheden ind i et kunstnerisk, konstrueret rum forsøger det lyriske jeg at holde den brutale og helt konkrete død ud i strakt arm, nærmest som om han nægter at anerkende dens eksistens.

Kaster vi et blik på *Katamaranen*, som også er et digt fra Henrik Nordbrandts *Ormene ved himlens port*, er vi imidlertid vidner til et meget markant kunstnerisk skift. Digtet beskriver det sidste møde og den sidste samtale, det lyriske jeg havde med 'du'. Han var naturligvis fuldstændig uvidende om, at det var de sidste ord, de fik lov at veksle, og nu sidder han så alene og reflekterer med en vis bitterhed over alt det, han ikke fik sagt i sin iver efter at afgøre en ligegyldig strid om en katamaran: ""Det er jo ikke så vigtigt" / sagde jeg bagefter til mig selv / "Det kan jeg altid fortælle."" (l. 22-24). Følelsen af smerte og tomhed og af at have mistet meningen med livet er den samme som i *Aftensol*: "I går overfløj jeg igen den sorte ting på vandet. / Jeg ønskede at falde, men flyet ville ikke." (l. 29-30). Sprogligt og stilistisk er der dog en række helt centrale forskelle. I modsætning til *Aftensol* er *Katamaranen* et episk digt, der i en meget mere nøgtern sprogtone og stort set uden brug af billedsprog beretter om tiden lige før og efter duets død. Som læsere stilles vi ikke over for de samme sproglige og forståelsesmæssige udfordringer, hvilket bl.a. skyldes, at digtet gør langt flittigere brug af personlige pronominer. Nu omtales 'du' og 'jeg' som et 'vi', og 'du' optræder hele 10 gange i de 5 strofer. Dels gør det indholdet – og dermed virkeligheden – meget mere håndgribelig og konkret, dels giver det os en fornemmelse af, at det lyriske jeg er ved at give slip på den berøringsangst, vi var vidner til i *Aftensol*. Allertydeligst ser vi denne udvikling i sidste strofe: "Du tog ikke telefonen, erfarede jeg senere / fordi du var død nogle timer før" (l. 27-28). Hvor døden i *Aftensol* næsten bliver holdt skjult under symboler og sproglige billeder og figurer, bliver den i *Katamaranen* omtalt direkte ved sit rette navn. Det lyriske jeg er i stand til at se den i øjnene og synes således at være kommet et skridt tættere på at forstå og erkende dødens eksistens og realitet. Døden er kommet så meget på afstand, at man kan tale og skrive om den uden at måtte skabe et helt nyt sprog.

Henrik Nordbrandts to digte bekræfter på den måde klichéen om, at tiden læger selv de værste sår. Tabet, sorgen og tomheden er der stadig, men i takt med at livet og verden går videre, genvinder vi evnen til at tale om døden. Det, at kunne sætte ord på døden og at kunne formulere en sætning, hvor både den afdøde og døden optræder, er første skridt mod at *forstå* døden, og med *forståelsen* bliver der skabt et grundlag for atter at kunne finde *mening* med livet. Også selv om meningen kan forekomme meget langt væk, når man en sen aften får en opringning om, at ens kæreste veninde pludselig er død, eller at ens søn er hoppet ud fra 4. sal i en svamperus. Smerten ved at miste kommer vi alle til at opleve på et eller andet tidspunkt. Litteraturen kan sætte ord på denne universelle smerte og følelse af det totale meningstab og giver dermed en slags trøst i mørket: Du er ikke alene om sorgen. Det kan godt være, at du ønsker at falde, men flyet – og livet – vil ikke. Både sproget og meningen vil vende tilbage.

Joker

De fleste af os længes efter det gode parforhold, hvor kommunikationen bare fungerer, og relationen er ligeværdig. Men én ting er drømme og idealer, noget andet er virkeligheden. Ofte ender vi med at tale forbi hinanden, og over tid erstattes anerkendende ord af kølig kritik. Forholdet føles pludselig som en magtkamp, hvor der er en vinder og en taber.

I et uddrag fra Klaus Rifbjergs roman *Joker* (1979) gennemgår den midaldrende journalist Jeremias en eksistentiel krise, efter at hans kone, Kirsten, har valgt at lade sig skille fra ham. Jeremias nægter dog at slippe fortiden. Men til trods for den intention om lykkelig forsoning, han har i tankerne, går samtalen med Kirsten helt anderledes.

Begivenhederne skildres via en personbunden tredjepersonsfortæller med indre syn. Første halvdel af uddraget giver os adgang til Jeremias' tanker og følelser, lige før han ringer på Kirstens dør. Det er tydeligt, at han er den, der blev fravalgt, for hans tanker om bruddet er præget af negativt ladet ordvalg såsom "sårende" (l. 9), "brutalt" (l. 13) og "fjernet" (l. 15). Det giver ham "en følelse af underlegenhed eller reduktion" (l. 5), at han nu må ringe på som en gæst.

Jeremias' tanker viser, at han fortaber sig i en blanding af minder og ønsketænkning om, hvordan det burde have været mellem ham og Kirsten og de tre børn (l. 28-40). Han er

frustreret og ser sig selv som et offer. På dette tidspunkt i fortællingen ligger vores sympati derfor hos ham.

Mens Jeremias venter på, at Kirsten skal åbne, bevæger hans tanker sig dog i en mindre sympatisk retning. Han planlægger at nedgøre hende via teknikken New journalism, som han bruger i sit arbejde: "Sørg for, at ingen af dine ofre får lov til at vise sig i fuld dimension. Insister på den syrlige, kompromitterende detalje." (l. 49-50). Han er altså i færd med at bytte rundt på rollerne, så Kirsten bliver offeret i stedet. For ham er den kommende samtale en magtkamp.

Anden del af romanuddraget er stort set ren dialog i form af samtalen mellem de to. Jeremias formår ikke at sætte ord på sit savn og sit ønske om at genopbygge relationen, og da Kirsten roligt afviser ham, bliver han oprevet og aggressiv. Vi kan aflæse hans frustration i replikkerne:

- For helvede, menneske, vi har jo været gift en hel menneskealder ...

Jeg kender dig jo, du er ikke sådan! Hold op med at tale på den måde? Jeg kender dig jo ... røv og tud. Jeg har været med til det hele, har jeg ikke? Jeg har prøvet alt sammen med dig. Vi har da også grinet, har vi ikke? Skal jeg lave et ansigt, skal jeg lave et ansigt? Se! (l. 114-118)

Spørgsmålstegnene og udråbstegnene viser hans afmagt over ikke at kunne nå ind til hende. Tøveprikkerne viser, hvordan sproget slipper op for ham, og til sidst tyr han til barnlige grimasser. På den måde gør han ironisk nok sig selv til en endnu dårligere samtalepartner.

Jeremias' sprog er ikke det, vi ville forvente af en voksen, veluddannet mand. Under samtalen er hans ordvalg kraftigt præget af uformelle udtryk såsom bandeord: "For helvede, menneske!" (l. 114). Flere af hans udtryk har også karakter af fornærmelser: "- Du er en røv" (l. 111), "- Du kan rende mig i røven" (l. 123) og "Bja, bja, bja, bja..." (l. 138). Der er en vis ironi i, at en journalist ikke kan få sproget til at slå til. Den lave sproglige stil er bevis på hans afmagt.

Både Kirsten og Jeremias benytter sig af spørgsmål, men med forskelligt sigte. Når Kirsten spørger om noget, vil hun reelt gerne have svar på noget. Især spørger hun gentagne gange til, hvorfor han er kommet: "- Hvad er det, du vil snakke om?" (l. 89), "- Var det det, du kom for

at fortælle mig?” (l. 112) og “- Hvad er det, du forlanger?” (l. 220). Vi ser altså, at hun forsøger at komme ham i møde.

Når Jeremias stiller et spørgsmål, har det ofte karakter af et retorisk spørgsmål. Han er reelt ikke interesseret i at høre et svar. I stedet dækker spørgsmålet over en indirekte kritik. Det ser vi eksempelvis efter en længere passage, hvor Kirsten grundigt har forklaret sine følelser og ønsker. Jeremias’ eneste respons er: “- Hvorfor lyder du som en lærerinde?” (l. 108). Han stiller altså et irrelevant spørgsmål, som faktisk er en kritik af hende. På den måde saboterer han samtalen.

Den store mængde spørgsmål i dialogen fortæller os desuden, at her er tale om to mennesker, der grundlæggende taler forbi hinanden. De kan ikke føre en meningsfuld samtale, der fører frem til et resultat, hvilket understreges af, at Jeremias går uden at have opnået noget. Som Kirsten siger om hans filosoferinger: “- I reglen fører de ingen steder hen.” (l. 82).

Vi ser også de to forskellige måde at udtrykke sig på i kropssproget. Hvor Kirstens er roligt og højt præget af, at “hun vendte ryggen til” (l. 121), er Jeremias’ aggressivt. Vi hører blandt andet, hvordan han “stangede med hovedet” (l. 198). Opførslen leder tanken hen på en rasende tyr. De to siger altså mere, end hvad ord kan udtrykke.

Kirstens tanker har vi ikke adgang til, men vi fornemmer, at hun - modsat Jeremias - ikke savner forholdet og ikke har behov for at tale om det igen. Hun gik tilsyneladende hjemme, mens Jeremias plejede karrieren som journalist, og derfor var magtbalancen i deres relation sandsynligvis skæv. Vi får i hvert fald det indtryk, at Kirsten tit fik kritik: “Hun overhørte hans hån-brægen. Den var også godt slidt. Sad i tapetet alle vegne.” (l. 139). Men nu vil Kirsten klare sig selv og har lært at sige fra. Netop det faktum at Jeremias ikke kan tryne hende verbalt længere frustrerer ham meget.

Samtidig indikerer teksten også, at Jeremias’ rosenrøde familieminder er en illusion. Han kom nemlig tit “dinglende” (l. 3) hjem, og madlavningen krævede “en lille en” (l. 37). Hans ide om familiehygge består i, at “han fortalte om bladet, og de grinede sammen” (l. 37-38). Det tegner et billede af en småalkoholiseret mand, der elsker at tale om sig selv. Det rosenrøde billede modsiges også af, at vi i nutiden ser sønnen komme hjem og ignorere sin far (l. 209-216). I slutningen er vores sympati skiftet til Kirsten frem for Jeremias.

Uddraget af Rifbjergs roman giver en fremstilling af et parforhold, efter at det er forbi. Gennem Jeremias og Kirstens samtale får vi indblik i den eksistentielle krise, der kan følge i kølvandet på en skilsmisse. Begge parter skal finde sig selv uden den anden nu, men rollerne er blevet byttet om: Før var Kirsten den svage part; nu er det Jeremias. Mens Kirsten hilser sit nye liv velkommen, hager Jeremias sig stædigt fast i fortiden. Den mislykkede samtale bliver et symbol på deres relation, som heller ikke fungerede. Det er desværre kun Kirsten, der rigtig kan se det.

Der er flere tematikker på spil, men det svære parforhold, fejlslagen kommunikation og kvindefrigørelse er de mest dominerende. Hvor uddraget tegner lyst for en kvinde som Kirsten, giver det ikke noget opløftende billede af det moderne parforhold. Det understreges af, at hovedpersonen i slutningen mest af alt fremstår som en patetisk, omvandrende midtvejskrise. Det antydes desuden af den symbolske betydning i Jeremias' navn. Ganske som Bibelens Jeremias, der selvtværdigt klagede sin nød til Gud, brokker uddragets hovedperson sig også til Kirsten over sin vanskæbne. Det får han dog intet ud af.

Vi kan perspektivere romanuddraget til Helle Helles novelle "En stol for lidt" fra 1996. Begge tekster skildrer, hvordan en stærk, moderne kvinde vælger at forlade sin mand, der efterlades handlingslammet. Samtidig har parrene en meget dysfunktionel dialog. I "En stol for lidt" opgiver kvinden at opretholde den pæne facade og forlader sin (måske) utro mand. På samme måde fornemmer vi, at Kirsten i *Joker* fik nok af at blive behandlet hånlige og af at støtte op om Jeremias' billede udadtil som en mand med styr på karriere og kone.

Tematikkerne fejlslagen kommunikation og brudte parforhold er i centrum i begge. Deprimerende nok lader der ikke til at være sket fremskridt på de cirka tyve år mellem teksterne; parforholdet er stadig en svær kunst.

Tematikken med kvindens kamp for at blive behandlet ligeværdigt finder vi også i Henrik Ibsens drama *Et dukkehjem*. Ligesom i *Joker* er Nora og Helmers parforhold ulige, fordi den patriarkalske Helmer insisterer på at placere sin kone i en naiv barnerolle. Men ligesom Kirsten vil finde sig selv, får Nora også nok og forlader både mand og børn i en tid, hvor den slags var fuldstændig uhørt. Magtkampen i deres relation er således også en kønskamp. Den kønskamp fortsætter Kirsten i bedste halvfjerdser-oprørsstil ved at forlade Jeremias.

Helmer og Jeremias fremstilles som traditionelle mænd, der ikke formår at tilpasse sig en verden, hvor kvinden forventer at blive talt til som en ligeværdig partner. Jeremias taler stadig

ned til Kirsten med sin New journalism-teknik, og Helmer kalder stadig Nora for “min lærkefugl”. I deres krampagtige forsøg på at opretholde forældede normer fremstår de svage.

I *Joker* står både Kirsten og Jeremias over for det eksistentiale spørgsmål: Hvem er jeg uden dig? Mens hun er nysgerrig efter at finde ud af det, nægter han at acceptere den nye situation. For en mand som Jeremias handler det nemlig ikke kun om at miste kærligheden til Kirsten; han taber også ansigt udadtil og mister noget af sin identitet.

Netop fordi parforholdet handler om så meget mere end blot kærligheden mellem to mennesker, er det så svært, når det brister. Derfor vil vi også gå langt for at genoprette relationen til den anden - for eksempel via den gode samtale. Nogle gange må vi dog se i øjnene, at der findes sår, som ikke engang en journalists ord kan hele.

Der er ingen ende på Paris - 12

Vores opfattelse af kønsroller har været under opbrud, lige siden kvinderne kom ud på arbejdsmarkedet, og den seksuelle frigørelse gjorde sit indtog. Definitionen af, hvad en rigtig mand og en rigtig kvinde er, er flydende som aldrig før. Alligevel bærer vi stadig rundt på nogle stereotype ideer om, hvad der er typisk mandlig og kvindelig adfærd. Vi genfinder dem endda i litteraturen. Men hvad gør vi, hvis vi ikke føler os tilpasse i den rolle, som vores køn automatisk anbringer os i?

I Adda Djørups novelle “Der er ingen ende på Paris” fra 2015 opfører jegfortælleren sig umiddelbart som en normal moderne kvinde. Men da hendes perfekte bejler forvandler sig til en mulig voldtægtsmand og morder, gennemgår kvinden en tilsvarende forvandling. Pludselig byttes rollerne om, og de tos magtkamp tvinger os til at revurdere vores syn på kønsroller.

Jegfortælleren er enlig mor og på konference i Paris. Vi kan regne ud, at hun må være omkring fyrre, fordi hun svømmer hen i tyve år gamle minder fra byen, hun besøgte som ung. Hun lader til at nyde pausen fra hverdagens trummerum og fejrer sin frihed ved at drikke vin og flirte med en smuk, mørklødet mand, der siger, at han bor på samme hotel.

Den kvindelige fortæller gennemgår en chokerende udvikling i løbet af novellen. I begyndelsen fremstilles hun som træt og ligeglad. Hun føler sig gammel og beskriver sig selv

som "hvid og fortyndet" (l. 9). Hun er ikke så interesseret i manden. Faktisk er hun mere interesseret i at drikke og nyde den følelse af lethed og styrke, det giver hende. Hun sammenligner følelsen med et hav:

En bar, en fremmed mand, sådan noget jeg ikke har gjort siden verdens begyndelse, og hvis jeg skulle finde på at gøre det i aften, skal jeg holde op med at drikke nu. Dét har jeg helt bestemt ikke lyst til. Jeg vil hellere følge bækkens forvandling til flod, til et frådende hav jeg kan svømme i til jeg drukner. (l. 22-26)

Citatet viser, hvordan hun bare ønsker at drikke, nyde og glemme. Vi får det indtryk, at rollen som singlemor og lønarbejder derhjemme ikke levner plads til, at hun kan være sig selv. På den måde får vi næsten ondt af hende.

Jegfortællerens forvandling sker i konfliktoptrapningen, da hun vågner op i mandens værelse. Han begynder at onanere foran hende, og hun indser, at hun er låst inde et ukendt sted sammen med en mand, der nok vil voldtage hende. Pludselig aflæser hun hans kropssprog som et rovdyr: "Jeg kan læse hastværket i hans spændte ryg." (l. 116). Da manden finder en pistol frem fra kommoden, afvæbner og dræber hun ham.

Hendes opførsel bagefter er endnu mere urovækkende, for hun betragter liget med "ømhed og stolthed" (l. 149) og kysser det. Så bortskaffer hun koldblodigt pistolen og værelsesnøglen, som om hun har prøvet det før. Da hun senere læser en avisnotits, indser hun, at *manden* nok har gjort det før (l. 195-197).

Fremstillingen af hendes opgør med manden fungerer som novellens klimaks. Det er et overraskende vendepunkt, fordi det fuldstændig bryder med vores forventninger. Inden drabet har vi en ide om, at jegfortælleren vil blive overmandet af den høje, stærke mand. Både fordi novellen hidtil har fremstillet hende som en slidt singlemor, og fordi vi er påvirket af en kønsrolle-stereotyp, der dikterer, at kvinden vil være den svage, følelsesladede part i konflikten, mens manden vil være magtfuld og handlekraftig. Da det ikke går som forventet, tror vi efter drabet, at jegfortælleren vil reagere med chok eller anger, men i stedet er hun iskold og nyder øjeblikket.

Jegfortælleren udviser en aggressiv trods i situationen: Hun nægter at påtage sig den rolle som offer, manden tildeler hende. I stedet forvandler hun sig til iskold morder - præcis som

manden var, før hun forvandlede *ham* til offeret. I novellens fremstilling af opgøret er rollerne byttet om, både i forhold til magtforholdet og kønsrollerne, som de repræsenterer.

Vi kan se, at jegfortælleren insisterer på at påtage sig en identitet som jæger: “Mit blik falder på kommodeskuffen. Men nej, jeg er ikke interesseret i at finde ud af hvad han ellers har gemt til mig der. Jeg er dagens jæger.” (l. 151-153). Hun vælger at lukke øjnene for, at manden kan have flere våben eller sexlegetøj, som han ville bruge mod sit bytte. Hun vil ikke være svag.

Jegfortælleren følelse af magt strækker sig ikke kun til manden, hun som en anden gud omtaler som “mit værk” (l. 161). Morgenen efter drabet føler hun, at Paris har underkastet sig hende: “Hele byen har lagt sig for mine fødder og blottet sin bug.” (l. 168). Besjælingen viser, hvordan jegfortælleren nu er landet i en rolle, som er mere hende. Hun føler sig magtfuld, fri og i kontakt med sine behov. Der er en vis ironi i, at hun må tage en andens liv for at genfinde sit eget.

Trods en intention om at tage den nye følelse med hjem hævder jegfortælleren gådefuldt, at hun har en indre tristhed: “Jeg er glad og levende, men mit hjerte vrider sig, og det er godt. Jeg er også lige så blød og bedrøvet som jeg altid har været.” (l. 197-199). Novellen peger her på, at kønsroller er flydende. Jegfortælleren rummer stadig klassisk feminine træk, selvom hun lige har opført sig stereotypt maskulint i opgøret med manden.

Teksten rummer en række sproglige virkemidler, der uddyber jegfortælleren udvikling. Eksempelvis er hun symbolsk på rejse, både fysisk og mentalt, og morgengryet efter drabet symboliserer en ny begyndelse for hende. Den besørgende hund under cafébordet er et billede på, hvordan mennesker kan skjule noget grimt under den pæne facade.

Hendes forvandling ses også i en gennemgående metafor om en bæk, der vokser til et hav. I novellens begyndelse føler jegfortælleren sig kun som “en bæk der klukker” (l. 19), men “floden bliver dybere” (l. 45), som vinen ryger ind. I opgøret med manden identificerer hun sig med det magtfulde hav: “Havet stopper man ikke med et truende blik.” (l. 121-122). Hun har fundet sin indre styrke.

Den dominerende tematik i “Der er ingen ende på Paris” er stereotype kønsroller. Novellen ironiserer over kønsroller og vores forventninger til dem på flere måder. Mest oplagt er det bizarre opgør mellem jegfortælleren og manden, hvor det er kvinden, der sejrer. Hun tager

fusen på os ved at vælge en aggressiv og handlekraftig rolle. Vores sympati med hende vakler dog, fordi hun ikke udviser nogen anger.

For nogle vil det også virke grotesk, at en kvinde kan handle så følelseskoldt, fordi vi typisk forbinder kvinder med følelser frem for den maskuline aggression, hun udviser. På den måde leger Djørup med vores forventninger til, hvordan en rigtig kvinde og mand er.

Samtidig kan novellen siges at ironisere over forholdet mellem mand og kvinde, når det går galt - eksempelvis på grund af løgn, tillidsbrud og modstridende interesser. Manden lyver om sin bopæl og fortid, og ganske stereotyp er han kun ude efter sex, mens hun vil kurtiseres og lyttes til. På den måde bliver deres relation et billede på mange moderne parforhold, selvom situationen er taget ud i det ekstreme.

Et eksempel på en anden novelle, der skildrer en dysfunktionel relation mellem mand og kvinde, er Naja Marie Aidts "Bulbjerg" fra 2006. En familie på tre er på familieudflugt i naturområdet Bulbjerg, da manden afslører, at han er konen utro med hendes søster. Det ender i et voldsomt opgør, og selvom ingen dør som hos Djørup, afsløres det, at konen har opkaldt deres adoptiv søn efter sin ekskæreste. På en måde har de begge skjult deres sande natur for den anden og opretholdt en facade som parret i "Der er ingen ende på Paris".

Begge noveller fremstiller manden som sexfikseret, mens kvinden - indledningsvis - er karakteriseret af sin rolle som mor. Men ingen af personerne er tilpasse i deres rolle. Den utro mand i "Bulbjerg" er utilpas i rollen som familiefar, mens Djørups jegfortæller keder sig som hårdtarbejdende singlemor og sårbar kvinde.

Tematikken om kønsroller som en magtkamp genfinder vi i Henrik Ibsens drama, *Et dukkehjem*, fra 1879. Næsten som Djørups jegfortæller lever hovedpersonen Nora et liv præget af børn og praktiske gøremål i hjemmet. Hendes mand, den ældre Helmer, ser hende som naiv og placerer hende i en offerrolle, hvor hun er afhængig af ham. Det er en parallel til manden i Djørups novelle.

Men præcis som jegfortælleren bryder Nora fri: Hun gennemgår en udvikling og indser, at hun ikke er tilpas i den stereotype rolle som underdanig hustru og mor. Efter et opgør med Helmer forlader hun ham og børnene. Ibsens drama var en provokation for mange, fordi det stillede spørgsmål ved datidens kønsroller. På samme måde tvinger Djørup os til at revurdere vores ideer om mandlig og kvindelig identitet.

Hverken "Bulbjerg" eller *Et dukkehjem* ironiserer over kønsroller. I stedet fremstilles tingene blot, som de er: grimme og virkelige.

Litteraturens skildring af de to køn bliver ofte en skildring af en ulige eller konfliktfyldt relation - måske fordi det er der, udviklingspotentialer ligger. I "Der er ingen ende på Paris" bliver kønernes kamp sat så meget på spidsen, at det både er grotesk og ironisk.

I de senere år har der været et voksende fokus i vores samfund på kvinder og på måden, de opfattes på i arbejdssammenhænge, politik eller underholdningsbranchen. Derfor kan vi læse Djørups novelle med den aggressive kvinde og den svage mand som et indspark i debatten om kvindelig og mandlig identitet. Det budskab, vi kan tage med os derfra, lader til at være, at vi må opføre os, som vi vil, uanset om det er kønskarakteristisk eller ej.

Mulds kud - 12

Nogle gange vil vi så gerne lukke øjnene for alt det grimme her i livet, at vi går til yderligheder for at bevare en pæn facade. En haveejers kan skabe sig et rigtigt lille paradis inden for hækens trygge afskærmning. Græsplænen er frodig og trimmet, men så sker det: Et muldvarpeskud skyder frem på og ødelægger den perfekte overflade. Litteraturen har (heldigvis) en evne til at udstille vores fejl og blinde punkter. I Henrik Pontoppidans novelle "Mulds kud" (1899) fremstilles et ægtepar ironisk i deres virkelighedssky reaktion på, at en vagabond begår selvmord i deres have. Hans død efterlader et tydeligt aftryk i deres idyl som et grimt muldvarpeskud i en pæn, grøn græsplæne.

"Mulds kud" begynder med en præsentation, der virker næsten eventyrlig på grund af de mange positive miljøbeskrivelser. Ægteparrets villa ligger i "en smilende Egn mellem Skov og Sø" og beskrives som "halvt et Slot, bygget af smukke røde Sten, med et lille Taarn, sirlige smaa Karnapper og en lukket Glasveranda" (l. 1-3). Stedet emmer af idyl, og ægteparret har netop ønsket at skabe sig et beskyttet hjem, hvor "Verdens Tummel" og "Livets Jammer og Elendighed" (l. 15) ikke kan trænge ind. Parret vil leve uden sorger i mange år, nyder deres rigdom sammen med et par tjenestefolk og husdyr og føler, at de bor i deres eget lille paradis.

Novellens begyndelse skaber altså en følelse af ro og harmoni, men under overfladen gemmer der sig små tegn på, at idyllen ikke kan vare ved. Eksempelvis er parrets glasveranda om

efteråret skjult ”af en blodrød, vild Vin” (l. 3-4). Adjektiverne ”blodrød” og ”vild” viser, at der er truende kræfter på spil i haven, og især den blodrøde farve er uhyggelig. Midt i alt det smukke spirer altså noget vildt og skræmmende.

Men udefra trænger verden sig også på. Den alvidende fortæller, der har overblik over tid og sted, fortæller, at lyde fra landsbyen trænger ind i haven, selvom ægteparrets have har et tæt ”Bladehang” (l. 22, der skærmer for omverdenen. Det er næppe tilfældigt, at det er ”Glammet fra Landsbyens Hunde og den fjerne Rumlen af Vogne på Landevejen” (l. 23-24), der kan høres. Hundenes gøen er ligesom den vilde vinplante et symbol på den ubeherskede energi, som hele tiden truer med at nedbryde harmonien i haven, og vognene fremhæver, hvordan andre menneskers liv bevæger sig videre udenfor. Verden omkring parrets have er ikke idyllisk, men ægteparret ignorerer det og fortsætter deres luksuriøse livsstil.

Novellens begyndelse er fuld af modsætninger. På den ene side tegner den et glansbillede af et smukt hjem og en lykkelig tilværelse, og på den anden side gør begyndelsen læseren opmærksom på, at noget ikke er, som det skal være. Det uhyggelige og ubehagelige trænger sig på både indefra og udefra, og da vi når til novellens vendepunkt, kan idyllen ikke længere opretholdes.

Vendepunktet finder sted en sommermorgen, hvor en af ægteparrets tjenestefolk kommer med forfærdelige nyheder: En vagabond har hængt sig i parrets have. Vagabonden havde dagen inden selvmordet henvendt sig ved herskabets port, og ægteparret gav ham en ”Skærv” (l. 62). Den lille mønt var dog ikke nok, og vagabonden hængte sig i et træ i haven. Nyheden om vagabonden gør, at der opstår ”en forfærdelig Bestyrtelse” (l. 77) i det ellers harmoniske hjem. Konen besvimer, og ægtemanden forsøger desperat at få liv i hende igen, mens landsbyens indbyggere samler sig om vagabonden. Det er tydeligt, at ægteparret ikke magter så voldsomt et møde med livets skyggesider.

Efterfølgende føler de dog vagabondens tilstedeværelse i haven, og en række besjælinger gør det klart, at vagabondens død har ændret ægteparrets syn på deres smukke have. Til sidst i novellen ”syntes alle Træernes Blade at hviske til dem om Menneskelivets Elendighed”, og ”Det dejlige Rosenflor udaandede Liglugt” (l. 92-93). Den uhyggelige stemning fra den blodrøde vinplante i begyndelsen af novellen er nu overalt i haven, og novellen ender med, at de flytter fra villaen for at ”øve Barmhjærtighed” (l. 97-98) ude i verden.

Ægteparret kan ikke længere gemme sig fra "Menneskelivets Elendighed", og de vælger til sidst at leve et opofrende liv for andre i stedet for et selvtilstrækkeligt for sig selv. De har indset, at det ikke er nok at give små, velgørende bidrag til dem, der trænger, når de selv har rigeligt gemt bag havens hæk. Skal vi tro fortælleren, finder de ude i verden "en ny og varigere Lykke" (l. 97).

"Muldskud" har altså en komposition, der minder om et eventyr, men virkemidlet bruges ironisk. I begyndelsen hviler der en slags ro over novellen, mens der i midterdelen opstår kaos og tumult, hvorefter der til sidst opstår en ny ro. Det eventyrlige bliver ironisk, fordi slutningen eksempelvis virker for god til at være sand. Ægteparret finder pludselig meningen med livet og drager ud for at hjælpe andre - men de gør det kun, fordi deres have hvisker om "Menneskets Elendighed" (l. 92). Deres motiver er derfor ikke lige så gode, som fortælleren umiddelbart gør dem til, og de ender med at fremstå utroværdige. Generelt er novellen skrevet i en ironisk stil, der gør, at vi skal læse mellem linjerne i stedet for blot at acceptere idyllen og harmonien.

Det ironiske ses også i novellens brug af modsætninger, der næsten bliver groteske. Ægtemanden har "Silkeslaabrok, med den guldbaldyrede Kalot og de perlestukne Fløjlsko" (l. 41-42) på som sin sædvanlige morgendragt, mens vagabonden kun har "Pjalter" på og virker "mager og afpillet" (l. 84-85). Kontrasten mellem de to mænd er næsten karikeret som i et eventyr. Brugen af modsætninger og overdrivelser som virkemidler gør, at læserens sympati ligger hos vagabonden.

Vagabonden er et interessant element i novellen, fordi han er dét, der udstiller ægteparrets hykleri. Han fungerer som en slags muldvarp på flere måder. Dels fordi hans uforklarlige adgang til parrets have minder om en muldvarps måde at grave sig ind i haver på. Og dels fordi en muldvarp også kan være en person, der får adgang til en organisation for at skade den indefra. Begge beskrivelser passer på vagabonden, og han har således en undergravende funktion i historien. Hans død ender med at skade ægteparrets lille paradis indefra, og skønheden bliver erstattet af den barske virkelighed.

"Muldskud" er dermed en typisk tekst for det moderne gennembrud. Perioden efterfulgte romantikkens idealisering af naturen og skønheden, og for litteraturen fra det moderne gennembrud blev det normen at udstille samfundets problemer for at sætte dem til debat. Helt konkret har Pontoppidans novelle et budskab om, at vi mennesker opfører os selvtilstrækkeligt og ikke føler nogen social ansvarlighed.

Pontoppidan skrev udover ”Muldskud” også andre noveller, der ønskede at påpege de problematiske sociale forskelle, der eksisterede mellem de forskellige samfundslag. Novellen ”Bonde-Idyl” skildrer, hvordan en række bønder i et landsbysamfund lever i idyl, mens arbejderne må tage til takke med et årligt gilde, hvor de endelig får lov at opleve en smule af den velstand, som de ellers snydes for. Titlen er ironisk, for godt nok lever bønderne i en form for idyl, men deres arbejdere udnyttes på det groveste og magter ikke engang at protestere.

Den ironiske tilgang til klasseforskellenes konsekvenser genfinder vi i ”Muldskud” i form af vagabonden. Vi kan udlægge vagabondens selvmord på to måder: Som en handling i afmagt over de umulige levevilkår, eller som en form for hævn over de rige mennesker, der ikke hjælper ham. Modsat landarbejderne i ”Bonde-Idyl” kan vi altså argumentere for, at underklassen på sin vis formår at slå igen og ryste overklassen i ”Muldskud”. Selvom de har samfundskritikken til fælles, finder vi en forskel i de to novellers miljøbeskrivelse og sin komposition. ”Bonde-Idyl” anvender ikke eventyrtræk som i ”Muldskud” og har en langt mere realistisk stil. Dermed harmonerer den med Pontoppidans øvrige forfatterskab, mens ”Muldskud” skiller sig ud ved at lege med læserens genreforventninger.

Herman Bang var en anden forfatter, der skrev samfundskritisk litteratur i slutningen af 1800-tallet. Hans novelle ”Foran Alteret” er et eksempel på en anden måde at sætte problemer under debat. Bangs stil er nemlig impressionistisk, hvilket vil sige, at læseren ofte føler sig som fluen på væggen i hans værker. I ”Foran Alteret” er læseren vidne til en vielse, hvor en kvinde giftes med en mand, som hun ikke elsker, for at redde familiens økonomi. Teksten påpeger kvinders dårlige vilkår i 1800-tallet, men dens samfundskritik er udtrykt anderledes end i ”Muldskud”. Bangs skrivestil er nemlig nedtonet og objektiv, mens ironien er et tydeligt virkemiddel i ”Muldskud”. Derudover handler Bangs kritik om kønsroller, mens Pontoppidans handler om klasse.

Vi kan derfor konkludere, at ”Muldskud” er et eksempel på litteratur, der sætter samfundets problemer til debat. Med virkemidler som ironisk fortællestil, eventyrtræk og groteske modsætninger udstiller teksten vores indbyggede modvilje mod at se livets barske og grimme sider i øjnene - især når det handler om social retfærdighed. At lukke øjnene for, at andre lider, betyder ikke, at deres lidelse forsvinder. Dét tvinges ægteparret til at erkende på brutal vis, men vores sympati ligger ikke hos dem, men hos den stakkels vagabond, der bliver katalysator for deres læring. Pontoppidans novelle er ikke direkte i sin samfundskritik, men

placerer den lige under overfladen, så den er klar til at bryde frem som et muldskud fra jorden.

Med naturen og Til en veninde - 12

Den romantiske kærlighed er et komplekst begreb. Gennem århundreder har vi forsøgt at sætte ord på kærligheden via lyrikken. I middelalderen var den høviske kærlighed idealet. Her blev den elskede (kvinden) ophøjet til det ekstreme gennem digtning og en kurtisering, der ikke endte med seksuel fuldbyrdelse. Tanken var, at kærligheden ville være renere, større og mere evig, når den forblev utilfredsstillt. Uanset om vi er enige, vil vi i dag nok mene, at kærlighedsdigte handler om at beskrive den anden positivt.

Men af og til bryder digtere med det stereotype kærlighedsdigt. Det ser vi i Henrik Nordbrandts "Med naturen" (1985) og Emil Aarestrups "Til en Veninde" (1838), der begge er stilet til en kvinde. Med virkemidler som ironi, groteske sammenligninger og et fokus på det fysiske giver de to digte en anderledes og let provokerende fremstilling af kærligheden.

"Med naturen" er et prosadigt, hvilket medfører, at formen virker løs. Dog har digtet en cirkelstruktur, fordi de første og sidste linjer griber fat i samme emne, nemlig en sammenligning af kvinden med noget "billigt bras" (l. 28). Det giver sammenhæng.

Nordbrandts digt er præget af modsætninger, og det påvirker den fremstilling, det giver af kærlighed. Vi ser det først og fremmest i ordvalget, der i øvrigt er holdt i en relativt lav stil for et kærlighedsdigt. På den ene side har vi positivt ladede ord som "en stor luksus" (l. 15) og "en overflod af kostbare stoffer" (l. 16), og på den anden side har vi negative udtryk som "brække sig" (l. 5) og "køre sig ihjel" (l. 8).

Jeget bruger begge typer til sin beskrivelse af kvinden og kærligheden til hende, og navnlig det negativt vinklede ordvalg kan virke provokerende i en kærlighedskontekst. Men pointen er, at kærligheden kan være både smuk og hæslig på én og samme tid.

Digtets leg med modsætninger ses også i de sammenligninger, der præger dets første halvdel. Jeget åbner sit kærlighedsdigt ved at erklære, at han *ikke* vil sammenligne kvinden med stereotype elementer som naturen, fordi den er noget billigt bras i forhold til hende (l. 1-2). Dermed anlægger jeget en ironisk distance til kærlighedsdigtet som genre. Han fortsætter

med sin atypiske fremstilling af kærligheden i de efterfølgende sammenligninger, hvor jeget siger, at kvinden er:

en mægtig luksus som at tage bad hele dagen
som at brække sig i en spand af guld
efter at have spist for mange østers
og som at fyre sit hus op med pengesedler
og køre sig ihjel i en rød Porsche
på en kystvej med palmer. (l. 4-9)

Med modsætninger som “brække sig” - “spand af guld” fanger digtet vores opmærksomhed. Samtidig opfordrer de til refleksion: Vi forstår, at kærligheden ikke varer for altid, når den sammenlignes med materielle goder som penge og biler, der kan bruges op eller gå i stykker. På den måde modsiger billedsproget den populære opfattelse af, at kærlighed varer evigt.

Fra l. 15 skifter billedsproget fra sammenligningernes konkrete, materialistiske fremstilling af kærlighed til metaforer, der giver en mere intellektuel, eksotisk skildring. Jegets følelser for kvinden beskrives eksempelvis som “en overflod af kostbare stoffer” (l. 16). Det er muligt, at jeget ønsker at vise, at han er kvinden en værdig bejler, fordi han er intellektuel og dannet.

Selvom metaforerne nærmer sig klassisk hyldest, ser vi et ironisk twist. Det er for eksempel ikke det storslåede Romerrige, jeget sammenholder kvinden med, men Romerrigets forfaldsperiode (l. 3). Den ironiske distance og legen med genrer hænger sammen med, at “Med naturen” er et postmodernistisk digt. Der ligger en klar (selv)ironi i, at jeget i sit kærlighedsdigt udviser en uvilje mod at hylde nogen i form af et kærlighedsdigt. Vi kan derfor sige, at Henrik Nordbrandt med sin ironi bevidst underminerer genren og jegets lovprisning af kvinden.

Aarestrups “Til en Veninde” er et lyrisk digt, og med sine regelmæssige strofer, enderim og bogstavrim er det meget formfuldendt. Vi kan sige, at formen matcher indholdet, som netop er en smuk hyldest til en kvinde, som jeget elsker og begærer.

Den centrale type billedsprog i digtet er metaforer. Vi hører blandt andet, at “Der er en Trolddom paa din Læbe” (l. 1) og “En Skat af evig Viisdom / I Smilehullet paa din Kind.” (l. 9-10). Det særlige er, at metaforerne giver en meget fysisk fremstilling af kærlighed, hvilket var usædvanligt og ildeset i digtets samtid. De beskriver næsten alle kvindens krop, og vi får

indtryk af, at den fysiske dimension i kærlighed (begær) er lige så vigtig for jeget som den følelsesmæssige.

Fokuset på kroppen og sanserne understøttes af, at vi har et semantisk skema, som kredser om betydningsområdet "sanselighed" med udtryk som "Lyden af din Stemme" (l. 3), "Pande" (l. 5) og "et Mørke i dit Haar" (l. 6). Optagetheden af kroppen og seksualiteten var generelt noget, der kendetegnede Aarestrups korte forfatterskab.

Ligesom Nordbrandts digt rummer "Til en Veninde" modsætninger i fremstillingen af kærligheden. Sideløbende med de rosende beskrivelser af kvinden og hendes virkning på jeget finder vi enkelte dystre udtryk. For eksempel peger "Afgrund" (l. 2), "Mørke" (l. 6) og "sværmerisk, chaotisk Vaar" (l. 14) på, at kærligheden også kan være en farlig, altopslugende drift, ligesom den slet og ret kan forsvinde igen. Fokuset på skyggesiderne hænger sammen med, at digtet tilhører romantismen, som netop udforskede livets bagside.

Når vi sammenligner digtene, finder vi en del ligheder, selvom næsten 150 år skiller dem. Først og fremmest har de samme tema: den romantiske kærlighed. Derudover forsøger begge at konkretisere oplevelsen. Uanset om det er ved at sige, at kærligheden til den anden er "en mægtig luksus som at tage bad hele dagen" (l. 4) eller "en Trolddom paa din Læbe" (l. 1), giver det os et mere håndgribeligt og sanseligt billede af, hvad det vil sige at elske et andet menneske.

Digtene har samtidig den lighed, at de styrer uden om det stereotype kærlighedsdigt med pompøse naturmetaforer eller gudindesammenligninger. De giver i stedet en anderledes fremstilling af kærligheden. Hos Aarestrup kommer det til udtryk i et dristigt fokus på det kropslige begær, som vakte samtidens forargelse, mens Nordbrandts tilgang er mere kompleks. Samtidig med at han sammenligner kærligheden med materialistiske forbrugsgenstande, opfører han den til historisk storhed - men med ironisk distance.

Et tredje fællestræk er digtenes skildring af den dobbelthed, der kan ligge i at elske. Det kan være vidunderligt og opbyggende - men også smertefuldt og destruktivt. Det ser vi i udtryk som at "køre sig ihjel i en rød Porsche" (l. 8) hos Nordbrandt, og "en Afgrund i dit Blik" (l. 2) hos Aarestrup. Ved at medtage skyggesiderne giver digtene en nuanceret, realistisk fremstilling af kærlighedens virkning på os mennesker.

Aarestrups digt er langt mere bundet op på det fysiske aspekt af kærligheden end Nordbrandts, men vi ser dog, at jeget i "Med naturen" har blik for kvindens krop: "Jeg kunne godt tænke mig at tage alverdens / tøj af dig." (l. 19-20). Dermed synes begge digte at have en pointe om, at ægte kærlighed også rummer en erotisk dimension.

Vi kan perspektivere "Med naturen" til et andet Nordbrandt-digt: "Nu kan jeg ikke bruge dig længere" (1999). Titlen henviser til de første linjer, hvor jeget siger, at han ikke længere kan bruge kvinden som en metaforisk rose i sine digte. Hun er nemlig "alt for smuk / og alt, alt for meget dig selv". Litteraturen og dens kærlighedsklichéer (som rosen) kommer til kort over for den ægte vare. Det er en parallel til "Med naturen", som også indledes med, at jeget ikke vil sammenligne kvinden med naturen.

Begge disse digte distancerer sig altså fra det klichéfylde kærlighedsdigt på humoristisk og ironisk vis. Dermed udtrykker de postmodernismens leg med genrer og ironi.

"Til en Veninde" kan perspektiveres til Aarestrups digt "Var det Synd" fra 1838. Her mindes jeget en romantisk stund i skoven med en kvinde, og det fremgår indirekte, at de har haft sex uden for ægteskabet. Ligesom "Til en Veninde" går følelser naturligt hånd i hånd med fysisk begær, og stik mod forfatterens samtid spores ingen skam hos jeget over dette begær. Begge digte udtrykker romantismens syn på kærlighed som en overvældende, erotisk kraft og kredser om sanselighed og øjeblikkets flygtige nydelse.

De to digte viser, at forfattere til alle tider har eksperimenteret med at bryde formen og fremstille kærligheden på en ny måde. For Aarestrup førte det til omverdenens fordømmelse, mens Nordbrandt er anerkendt af sin samtid. Fælles for dem er, at deres digte afviger fra middelalderens 'rensede' kærlighedsbegreb og stereotyper. Ved hjælp af sproglige virkemidler viser de os, at kærligheden er utroligt meget på én gang: storslået, destruktiv, klichéfylt og ikke mindst fysisk.

Uanset om vi kan se os selv i dette syn på kærligheden, vil de fleste nok mene, at den er en fundamental del af det at være menneske og dermed noget, vi "umulig kan forglemme".

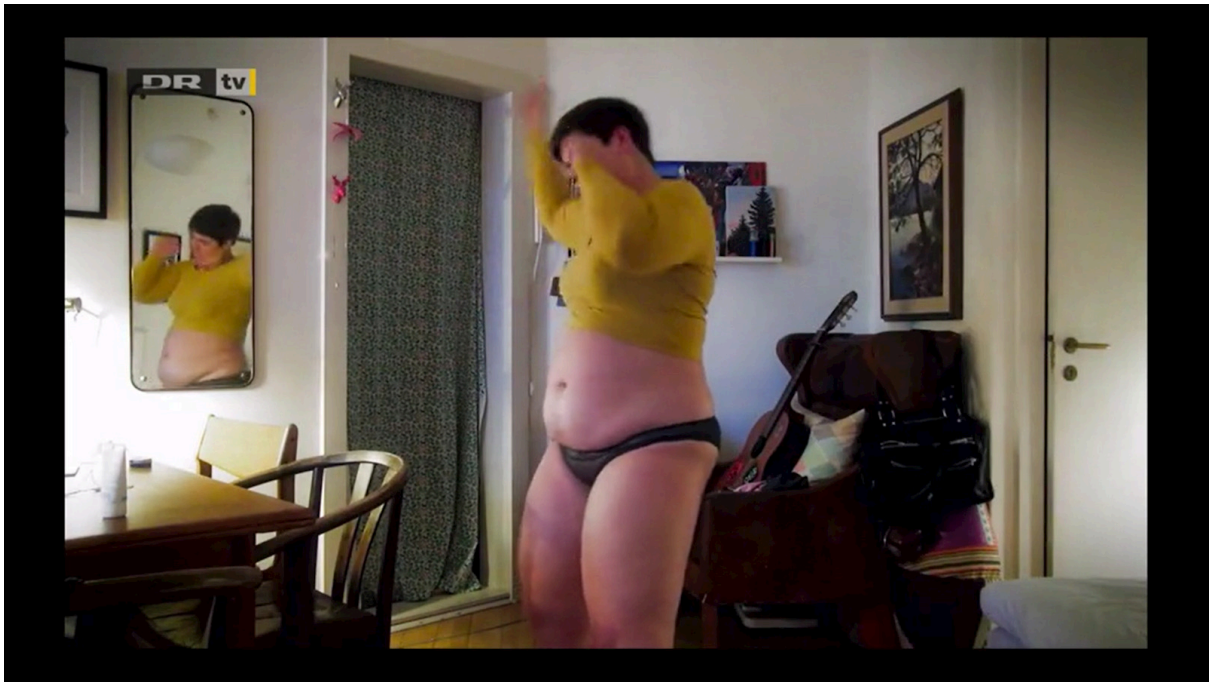
Tykke Ida og Hård udenpå - 10

Mange unge i dag går op i deres krop med fitness, sund mad og timer foran spejlet for at tage sig bedst muligt ud. Kroppen skal fremstilles helt rigtigt på de sociale medier, hvor alle de andre kan se med. Kroppen kan endda blive til et helt projekt i sig selv, hvor den kropslige selvfremstilling er central for identiteten. På den måde kan vi lade et bestemt ydre dække over et skrøbeligt indre. Men kan kroppen komme til at fylde for meget? De to DR3-dokumentarserier *Tykke Ida og Hård udenpå* (2017) lægger op til at undersøge, hvad der sker, når vores selvværd bliver afhængig af et projekt om den rigtige kropsfremstilling.

Tykke Ida handler om Ida, der altid har været overvægtig. Vægten har fyldt meget i hendes liv, og hun har haft det svært med sin krop. Men nu er Idas projekt kropsaktivisme: Hun vil ændre samfundets negative syn på tykke mennesker. Projektet uddybes i en dynamisk sekvens med montageklipping (01:43-02:14), hvor vi ser Idas offentlige persona i form af delvist afklædte billeder fra hendes sociale medier og debatartikler, hun har skrevet.

Hun viser altså sin krop frem på en aktiv og iscenesat måde, som skal bryde med fordomme om den tykke krop som grim og usexet. Ida fremstiller sig selv som fuld af selvtillid og sexet. Sekvensens attitudefyldte underlægningsmusik understøtter det selvsikre indtryk.

Samfundets fokuseren på den tykke krop vises indirekte i dokumentarens intro (00:00-00:37). Her danser Ida rundt i sin lejlighed til livlig musik med bare ben og mave. Hun fremstilles her som afslappet, fuld af selvtillid og uden bekymring for publikums potentielt fordømmende blikke.



Ida skammer sig ikke (00:14) i *Tykke Ida* (2017) fra DR3.

Dokumentarens titel “TYKKE IDA” toner frem fra 00:25 og leder med sin store blokbogstaver og sit ordvalg vores opmærksomhed hen på hendes krop. Det fokus bliver understøttet af den stationære kameravinkel. Ida bevæger sig ind i synsfeltet (00:02), men vi ser i første omgang kun hendes krop fra brystet til lårene. Kameravinklen peger altså på, at vi har tendens til at se den overvægtige krop, før vi ser personens ansigt og identitet. Det understøttes af titlens ordvalg: Ida er aldrig bare Ida, men altid Tykke Ida i folks øjne.

Ida fortæller os, at hun sagtens kan tiltrække mænd og nyder et frit sexliv: ”Jeg har op til flere elskere.” (02:38-02:41). Vi klipper kort herefter til Ida og en elsker, der ligger i sengen og tilsyneladende selv filmer med nærbillede i fugleperspektiv (03:00-03:19). Elskeren siger: ”Enhver, der lægger et billede op af sig selv med forholdsvis lidt tøj på og rimelig mange kilo på kroppen, må være et sejt menneske, fordi at man tør gøre noget, de færreste tør gøre.” (03:10-03:19). Ida griner og fortrækker ansigtet, pinligt berørt (03:15). Selvom hun forsøger at fremstå som kropsaktivisten, der selvsikkert interviewer sin elsker, er hun ikke så afslappet omkring sin krop, som hun ønsker.



Ida skærer en grimasse (03:15) i *Tykke Ida* (2017) fra DR3.

Antydningen af, at Ida stadig bærer på en usikkerhed, ser vi også i introens slutning, hvor reallyden af musik fra 00:21 fader ud og bliver til afdæmpet og lidt trist underlægningsmusik. Den nye musik signalerer, at hendes liv ikke altid er lutter lagkage. Ida danser dog videre til sin musik, og hun kommer på den måde til at fremstå som ude af takt med resten af verden. Måske fordi hun er tyk, eller måske fordi hun kæmper en ensom kamp mod samfundets holdning.

Dokumentaren *Hård udenpå* er på mange måder modsat *Tykke Ida*. Den handler om en gruppe unge mænd, hvis projekt er en krop, der er manipuleret til perfektion. Introen (frem til 01:11) består af hurtig, næsten hektisk, klipning. Der skiftes mellem halvtotallbilleder i en interviewstol, nær- og supernærbilleder af kropsdele samt billeder, hvor personerne ses i forskellige sammenhænge såsom en vild bytur.

Carsten sætter ord på, hvad kropsprojektet - i hvert fald på overfladen - handler om: "Mit look, det er nok en lille smule provokerende." (00:01-00:04). Der er attitude for alle pengene, og vi fornemmer tydeligt, at mændene er en del af et rå miljø, hvor store muskler og tatoveringer er vigtige for at kunne sætte sig i respekt.

Mændene bruger enorme mængder af tid og kræfter på deres udseende. De beskriver selv, hvordan de træner mange gange om ugen, får lavet tatoveringer, går i solarie og jævnligt bliver klippet. Botox og steroider er også blandt de midler, som mændene griber til for at

forme deres ydre, som de vil have det. De filmiske virkemidler understøtter mændenes udsagn ved at fokusere på deres kroppe, både under træning og interviews.

Men det egentlige projekt er selvtillid. Som Nichlas siger, giver det ”det der ekstra selvtillidsboost” (01:48-01:49) at have en velholdt krop. Brugen af kroppen som genvej til selvtillid ses også af bevidst poseren for kameraet, ligesom Ida gør på sociale medier.



Simon poserer (00:56) i *Hård udenpå* (2017) fra DR3.

Dokumentaren viser, hvordan de unge mænd forsøger at opveje problemer med selvværdet gennem kropslig selvtillid. Sammenhængen bliver forklaret af Simon: ”Nogle af os, der træner mest, vi, tror jeg faktisk, vi har de ringeste selvværd overhovedet, du.” (00:38-00:41). Det dårlige selvværd har rod i barndommen, som Simon uddyber: ”Mit liv, mine regler. Men mange af os har også, øhh, nogle ting i bagagen, der måske tynger os.” (00:23-00:28). Interessant nok er ”Mit Liv Mine Regler” titlen på en rapsang af Niarn (*Årgang '79*, 2004), som starter med linjerne ”Usikker, tvangsneurotiker / Knækket indvendig, men det ydre det' skudsikkert”. Citatet peger altså på, at det hårde ydre skjuler store, indre problemer.

Programmets titel bidrager til indtrykket af, at den hårde facade dækker over indre sår. Titlen toner frem ved 01:02, og ordene ”HÅRD UDENPÅ” er skrevet med kantede versaler med små krakeleringer. Krakeleringerne bliver langsomt til brud frem mod 01:11 (se billede fra 01:09). Animationen peger tydeligt på den centrale problemstilling i dokumentaren, nemlig at

mændenes hårde og respektindgydende ydre er forbundet med indre sår. Som Nichlas siger: ”Jeg var meget ensom som barn.” (00:36-00:37).

Brugen af kroppen som en facade understøttes af titlens ordvalg, som indeholder en modsætning: ”Hård udenpå” antyder, at mændene er noget andet indeni. Vi fristes til at sige blød, men de er snarere blødende.



Facaden krakelerer (01:09) i *Hård udenpå* (2017) fra DR3.

Vi får altså indtryk af, at mændene bruger deres fysiske krop som et skjold mod den omverden, der før har svigtet dem. På overfladen fremstår de selvsikre og ligeglade med andres mening. Carsten siger eksempelvis: ”Jeg er min egen konge. Jeg er ikke kommet til verdenen for at leve efter den.” (00:17-00:19). Han vil gerne fremstå uafhængig af samfundets normer og andres mening om ham. Men slutscenen, hvor han plukker øjenbryn og viser en mindre macho side af sig selv, antyder, at han alligevel ikke er helt immun over for, hvad omverdenen tænker.

Hård udenpå og *Tykke Ida* tematiserer begge kroppen som et værktøj i menneskets selvfremstilling. Ida viser sin tykke krop selvsikkert frem, mens mændene i *Hård udenpå* med deres pumpede muskler vil vise, at de har styr på tingene. De opstiller alle en form for ydre persona. For Ida er det Aktivist-Ida, mens det for fyrene handler om at signalere, at de er *tough*.

Men vi kommer også om bag deres facade og ser bagsiden af deres kropslige projekt. Mændene skjuler manglende selvværd bag deres trimmede kroppe, mens Ida skjuler sin mangel på kropslig selvtillid bag demonstrativ fanden-i-voldskhed på de sociale medier. Dog adskiller personerne sig også ved, at Ida *ikke* vil ændre på sin krop, mens mændene netop manipulerer og former deres kroppe til perfektion.

Vi ser desuden stor forskel på virkemidlerne. Klippet fra *Tykke Ida* er tydeligt debatterende med lange replikker. Filmisk er der ikke et markant fokus på Idas krop, bortset fra introen og hendes sociale medier. *Hård udenpå* er meget direkte i sit filmiske fokus på kroppene med mange nærbilleder og hektisk klipping og underlægningsmusik, der leder tanken hen på vilde diskoteksture.

Kontrasten er tydelig i introerne, hvor *Tykke Ida* har én lang indstilling af Idas dans med stationært kamera, mens *Hård udenpå* har hurtig klipperytme med mange indstillinger og forskellig beskæring. Desuden bliver der brugt tilt i flere af klippene. Særligt ved supernærbillederne er det et virkemiddel, der indbyder til fascination af mændenes kroppe.

De filmiske virkemidler afspejler personernes egne tilgange til deres krop. Ida vil ikke ændre på sig selv, og *Tykke Ida* er da også langt mere naturlig og tilstræbt autentisk i sin stil. Som kontrast er *Hård udenpå* dramatiseret og manipuleret for effektens skyld, og dét harmonerer godt med mændenes eget syn på kroppen som et middel til respekt og anerkendelse. Fælles for personerne er dog, at kroppen er blevet et identitetsprojekt.

Vi ser altså to forskellige tilgange til kroppen i de to dokumentarer. Ida forsøger at lade andres syn på sin krop fylde mindre, mens mændene bruger enormt meget tid på, at fremstå perfekt. *Tykke Ida* kredser om at ændre det indre for at få det bedre med sit ydre. *Hård udenpå* drejer sig derimod om at ændre det ydre for at få det bedre med sit indre.

Personerne har alle taget et aktivt valg i forhold til både krop og identitet, måske for at kunne overskue de mange valg og væremåder, der findes i nutidens samfund. Men dokumentarerne viser også, hvordan frigørelsesprojektet nogle gange kan ende med nærmere at fastholde folk i et negativt selvbillede. Dermed kan vi se, at selv når vi forsøger at vende kroppen til noget positivt, kan den ende med at fylde (for) meget.