



DET ER EN KROP
DER TALER

DETALJE FRA SERIEN "SALV", AF STENSE ANDREA LIND-VALDAN, 2013

Felix Thorsen Katzenelson - 55204
Ida Selvejer Faaborg - 54523
Martin Ejler Wismer - 54299
Sille Westphal Rasmussen - 54431

Bachelorprojekt i Dansk, foråret 2017
Vejleder: Charlotte Engberg
Sprog: Dansk
Anslag: 181.589

Abstract

This paper examines how materiality and the body are expressed in contemporary Danish literature, through an analysis of three works. These works are specifically *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* (2011) by Bjørn Rasmussen, *Jeg æder mig selv som lyng* by Olga Ravn (2012) and *Bedårende* (2017) by Ida Marie Hede. This study will commence with an analysis of the three different works and how each of them relate to materiality, gender constructs and body fluids. The theoretical framework for the discussion consists of different theories concerning materiality, gender theory, and posthumanism, in which the three works will be discussed. Moreover, the study discusses how the different approaches to the body, as well as materialism and posthumanism in general, can be seen as part of a larger tendency that criticizes the anthropocentric philosophy of man. Furthermore, this part of the study discusses how literature, in general, serves as a medium for criticizing 'forgotten' elements of what is labelled as the cultural poetic. This paper argues that the three works introduce three different approaches to representing the body and materialism in general. This study concludes that the body is not of a passive nature – and that it on the contrary is active, uncontrollable and sometimes incomprehensible.

INDLEDNING	4
PROBLEMFOMULERING	6
GENERELLE OVERVEJELSER	7
LÆSEVEJLEDNING	7
FORTOLKNING	8
AFGRÆNSNING AF VÆRKER	9
REDEGØRENDE AFSNIT	10
MATERIALITET	10
MATERIALITET – IDÉHISTORISK SET	10
DEN MATERIELLE DREJNING	11
KROPSMATERIALISME	13
DET ABJEKTE	15
POSTHUMANISME	17
INTRODUKTION	17
ROSI BRAIDOTTI	18
GRÆNSEOVERSKRIDENDE POSTHUMANT	19
DØDEN	20
JUDITH BUTLER OG DET PERFORMATIVE KØN	21
FORSØGSLABORATORIET – OM DEN KULTURELLE OG LITTERÆRE POETIK	23
ANALYSE	28
HUDEN ER DET ELASTISKE HYLSTER DER OMGIVER HELE LEGEMET	28
INTRODUKTION	28
OPBYGNING	28
HÅRDTSLÅENDE MATERIALITET	29
KROPPEN SOM SKURK	33
ET DRÆBENDE PROJEKT	35
ET KERNELØST JEG	37
DELKONKLUSION	39
JEG ÆDER MIG SELV SOM LYNG	40
INTRODUKTION	40
GRAMMATISK UBEHAG	41
RØDDØGNET	43
EN HVID IND I SIG SELV	46

KROPPEN DER SIVER	47
DELKONKLUSION	50
BEDÅRENDE	52
INTRODUKTION	52
DE FIRE KAPITLER	52
LIVET	53
Karaktererne	54
BÆ-dårende	55
Passionsløse, men allierede	60
DØDEN	61
Dødens størrelse og ikkelivet	61
Dødens tredeling	62
Ligets materielle mission og kryptens posthumane koder	63
Velkommen til en uromantisk underverden	69
DELKONKLUSION	71
DISKUSSION	73
KROPPENS PLADS I ET RIGIDT SYSTEM	73
KØDETS SPROGLIGE HÆRVÆRK	74
KNUDEPUNKTET	74
EN GIVEN SIG HEN TIL DET VÆSKENDE KAOS	75
VREDE, VOLUMEN OG PROTESTENS KUNST	77
AT LÆSE SIG DERUD HVOR INGEN KROP HAR VÆRET FØR	77
GRÆNSEOVERSKRIDENDE STRATEGIER	78
FIKTIONENS FØRSØGSLABORATORIUM	80
EN UD AF KROPPEN OPLEVELSE	81
KONKLUSION	84
LITTERATURLISTE:	86

Indledning

mælkehjerte, i eget selskab siver brystet hvidt, / i drømmen anede jeg ikke hvordan man ammede, stak bare bløddelen ind, // hver nat åd jeg to tynde skiver spædbarn med sennep indtil livmoderen var tom og jeg kunne fortsætte (Ravn, 2012: 19).

Sådan skriver Olga Ravn i digtsamlingen *Jeg æder mig selv som lyng* fra 2012. Med et sivende bryst, og en livmoder der tømmes, ses et tydeligt fokus på kroppen – kroppen som væskende instans.

Det er ikke en nyhed at litteraturen beskæftiger sig med kroppen. Hvis vi spoler tiden tilbage til 1980'erne, havde kroppen også her en væsentlig plads i litteraturen. Ph.d. og lektor Louise Mønster henviser, i artiklen "Et forbund af celler", til den såkaldte *firserlyrik*. Her spillede kroppen en afgørende rolle i afsøgningen af eksistensens grundvilkår. Hvor flere af de markante stemmer fra firserlyrikken, blandt andet Pia Tafdrup og Søren Ulrik Thomsen, rykkede sig væk fra den fysiske krop til det metafysiske, er det modsatte gældende for en lang række nutidige skønlitterære værker. Tilgangen til kroppen i firserlyrikken synes at adskille sig markant fra den nutidige udforskning. Mønster skriver blandt andet: "Man lægger ikke mindst mærke til, at de aktuelle afsøgninger er mere pågående og direkte, at de udtrykker sig i et hårdtslående sprog" (Mønster, 2014: 64).

Kroppen er altså et tilbagevendende emne, og det blusser op i alle dele af offentligheden. Om det er reklamen der vil sælge os én bestemt krop, eller debatindlægget der kæmper for en anden. Det er teoretikeren, der mener at kroppen udelukkende er en social konstruktion, eller forskeren der mener den er ren biologi. Nogle elsker kroppen, andre afskyr hvad den er, og hvad den bør være. Kroppens massive tilstedeværelse, og den splittelse der opstår, åbner op for spørgsmål om hvad kroppen er i det 21. århundrede. For en krop er vel noget vi alle *har*, eller er det måske noget vi alle *er* i? Kroppen er i hvert fald stadig et mysterie, et mysterie som litteraturen igen er begyndt at udforske. Om det er for at finde svar, eller fremprovokere nye spørgsmål om kroppen, står ikke klart – men i hvert fald har kroppen en plads i litteraturen.

Så kroppen findes i litteraturen, men hvordan er den tilstede? I Martin Gregersen og Tobias Skiverens bog fra 2016, *Den materielle drejning*, undersøger de blandt andet den krop, der i

aktuel dansk litteratur synes at være gjort af en hårdtslående materialitet. I en artikel i Information, der fungerede som forløber til bogens lancering, skriver de: "Materialiteten, der tidligere blev set som passiv og manipulerbar, er kommet på mode i nyere tænkning på en måde, der har store politiske og etiske implikationer. Ikke mindst i aktuel dansk litteratur" (Gregersen & Skiveren, 2015: Information.dk). Kroppen er ikke en passiv natur, eller en blank side, hvorpå kulturens tegn kan indskrives (Skiveren, 2015: 19) Kroppen trænger sig på som en erfaret anatomi og en materiel realitet – det er en krop der sparker tilbage.

I en artikel, bragt i Information, skriver litteraturkritiker Elisabeth Friis om det kropslige fokus i samtidslitteraturen:

Vi kan fortælle os selv, at kroppen er en social konstruktion, 117 gange om dagen. Men vi har menstruation, vi vil være gravide, og vi ammer. At forholde sig til de sammensatte og uendeligt forskelligartede erfaringer, som den konkrete kropslighed afføder, har intet som helst med træls og deterministisk biologisme at gøre (Friis, 2012, Information.dk).

Her konstaterer hun at kroppen er en dominerende instans, og ikke bare et produkt af kulturen. Under poststrukturalismens indflydelse, er kroppen og dens materialitet blevet glemt, for i stedet at blive anskuet som en social konstruktion (Gregersen & Skiveren, 2015: Information.dk). Men nu er kroppen begyndt at trænge sig på. Og det er netop denne væskende, materielt hårdtslående, tilbagesparkende krop, der har vakt nysgerrigheden, som ligger til grund for dette projekt. Nysgerrigheden danner også grundlag for vores valg af litterære værker. Olga Ravns *Jeg æder mig selv som lyng* har vi allerede præsenteret, og det er netop en af de tre værker vi har valgt at arbejde med i dette projekt. De andre to er Bjørn Rasmussens *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* og Ida Marie Hedes *Bedårende*. Alle tre værker beskæftiger sig med kroppen.

Kroppen, der sniger sig frem i de tre værker vi har valgt, aborterer, ejakulerer og menstruerer i en sådan grad, at det i projektet er relevant at undersøge væskerne og de kroppe de flyder ud af. Med filosofen Julia Kristevas begreb om *det objekt*, vil vi undersøge forholdet mellem karakter, krop og kropsvæsker. Dette forhold stiller Gregersen og Skiveren også spørgsmål til:

Hvad vil det sige at leve som en krop, der bliver ved med at forfalde, en krop der spontant aborterer, en krop, der agerer, før »jeg« gør, en krop, der ikke altid følger kulturens restriktioner? (Gregersen & Skiveren, 2016: 121).

Og i forlængelse af dette spørger vi: Hvad bunder dette materielle fokus i? Hvad er det værkerne vil manifestere og undersøge? Hvad sker der når værkerne er fyldt med kropsvæsker? Er det et forsøg på at bryde med konstituerede måder at anskue kroppen, måske verden på?

Vi vil bruge *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet, Jeg æder mig selv som lyng* og *Bedårende* til at undersøge følgende problemformulering:

Problemformulering

Hvilken betydning har krop og materialitet i disse tre nyere danske værker? Hvad er det disse værker vil undersøge, og hvilken tendens skriver de sig ind i?

Generelle overvejelser

Følgende afsnit indeholder nogle generelle overvejelser, vi har haft i forbindelse med projektet. Først er der en læsevejledning, hvor vi kort opridser projektrapportens opbygning. Herefter er der to afsnit, der omhandler vores metodiske overvejelser, herunder vores tilgang til fortolkning samt vores afgrænsning af værker.

Læsevejledning

Vi vil altså i projektet undersøge materialiteten og kroppens rolle i samtidig dansk litteratur. Opgaven tager afsæt i de tre værker, som er blevet præsenteret i indledningen og i vores "valg af værker". Selve projektet er delt op ud fra den klassiske tredeling, med et redegørende, et analyserende og et diskuterende afsnit. I det redegørende afsnit vil vi gøre rede for de teorier, som senere vil blive brugt i analyseafsnittet. Den redegørende del af projektet indeholder afsnit om materialitet, den materielle drejning, det abjekte, det posthumane, Judith Butlers kønsteori og den kulturelle og litterære poetik. Vores analyseafsnit er delt op i tre særskilte afsnit, som hver fokuserer på et af de tre værker. Det skyldes, at vi har ladet værkerne styre vores læsning. Der er ingen samlet konklusion på vores analyseafsnit. I stedet har vi skrevet tre delkonklusioner, der knytter sig til hver af de respektive værker. Den store sammenligning foregår derfor først i diskussionen, hvor vi vil diskutere ligheder og forskelle mellem de tre værker, naturligvis med et fokus på kroppen. Derudover vil vi også diskutere bøgernes fokus på materialitet, det posthumane og køn. I forlængelse heraf kommer et længere skriv om litteraturens funktion i samfundet, hvor vil inddrage Isak Winkel Holm og Frederik Tygstrups iagttagelser om den kulturelle og litterære poetik. Til slut diskuterer vi hvad der ligger til grund for, at den materielle drejning skyder frem netop nu, som bliver efterfulgt af en konklusion.

Kære læser: Forbered dig på en væskende, kødfuld og ganske grænseoverskridende læseoplevelse.

Fortolkning

Følgende er en kort metodeafgrænsning. Her tager vi udgangspunkt i Niels Mølgaard og Johannes Fibigers tekst "Fortolkning" fra *Litteraturens Tilgange*. Vi vil ridse et kort billede op af de tilgange vi har haft til fortolkningen af vores værker.

Det at forstå, kan betegnes som det "at integrere noget *Andet*, i det *Ene*" (Mølgaard & Fibiger, 2008: 15). Når man er midt i en tekst, er man samtidig midt i en fortolkningsproces med mange grene. Der er en kommunikation mellem både tekst, læser og forfatter, hvor både tekstuelle og kontekstuelle faktorer spiller ind på analytikerens fortolkning. I vores projekt, og i fortolkningerne af værkerne har det været vigtigt at have en bevidsthed om netop disse faktorer - altså både hvad værket fortæller os, men også hvilken kontekst værket bevæger sig i, og hvad konteksten siger om værket.

Ingen kan nogensinde undslippe sin egen forforståelse. Den kan kun udvikles eller arbejdes videre på. Vi søger altid meningen i stoffet vi beskæftiger os med, derfor skaber vi altid mening i mødet med *det andet* bevidst eller ubevidst. Mølgaard og Fibiger bruger et eksempel til at forklare dette: Selv når vi læser et digt, der umiddelbart er uforståeligt så siger vores indtryk af det uforståelige noget om den samtid det er skrevet i – eksempelvis hvis man havde med et modernistisk digt at gøre, som umiddelbart søger at spærre for fortolkningen, siger det, at vi ser det uforståelige i det, og dermed noget om det moderne. (Mølgaard & Fibiger, 2008: 17)

Selvom ingen fortolkning kan være endelig, er der nogle fortolkninger der er bedre end andre. Vi har i vores undersøgelser diskuteret værkerne i fællesskab, og er nået til enighed om fortolkningerne af værkerne. De endelige fortolkninger af værkerne er dermed opstået i en sammensmeltning af hver vores forståelse af værkerne - altså ville det ikke nødvendigvis være den samme fortolkning, der var opstået hvis det udelukkende var én persons fortolkning af et værk. Vi har i vores læsninger opnået en *horisontal sammensmeltning*, altså når læseren og værkets horisont forbindes med hinanden, og fordi vi netop har haft de samme læsninger, befinder vi os indenfor samme horisont som værket.

Vores overordnede metode kaldes den hypotetisk-deduktive cirkel (Mølgaard & Fibiger, 2008: 18). Vi har undersøgt og læst vores værker, med en idé og en forforståelse for hvad vi

skal finde og forstå i de udvalgte værker. Vi har været drevet af vores søgen efter at afkode værkerne, deres plot og deres mening, også kaldet *det narrative begær* (Ibid.). Vores læsning af værkerne har været præget af en vekselvirkning mellem selve læseoplevelsen, konteksten til samfundet og vores forforståelse.

Afgrænsning af værker

Da vi gik i gang med at læse om kroppen, materialitet og posthumanitet stødte vi ind i en gruppe værker, som tilsyneladende var svære at komme udenom. Det var værker som blev brugt næsten hver gang der blev skrevet om denne "kropslige tendens" i aktuel dansk litteratur: Ursula Andkjær Olsens *Det 3. årtusindets hjerte*, Amalie Smiths *I Civil*, Asta Olivia Nordenhofs *Et ansigt til Emily*, og altså også Bjørn Rasmussens og Olga Ravns debuter. Vi ville gerne have et udsnit af dette prominente 'felt' med, men vi ville også gerne have et værk med, som ikke var lige så etableret og gennemanalyseret. Derfor valgte vi den spritnye bog *Bedårende*. Selvom Ida Marie Hede hverken er debutant eller ukendt på den litterære scene, så vi muligheden for, at værket indeholdt en anden tilgang til kroppen end de førnævnte værker. Dette for, at vores opgave kunne få et anderledes perspektiv på kroppens betydning, og den måde kroppen optræder i litteraturen på.

Redegørende afsnit

Følgende hovedafsnit indeholder vores redegørelser for den teori, vi benytter i resten af opgaven.

Materialitet

Følgende afsnit er en introduktion til den måde vi arbejder med begrebet *materialitet* og alt hvad det hører under. Først har vi lavet en kort afgrænsning af selve begrebet, hvorefter vi redegør for det man flere steder har kaldt *den materielle drejning*. Til sidst vil kapitlet dykke dybere ned i materialitets-begrebet og afklare kropsmaterialisme og forskellige *kropsfremstillinger*.

Materialitet – idéhistorisk set

Dette afsnit vil ud fra en idéhistorisk kontekst fungere som en afklaring for hvad vi mener når vi omtaler materialitet. Afsnittet vil hovedsageligt læne sig op ad Mikkel Bille og Tim Flohr Sørensens bog *Materialitet - en indføring i design, identitet og kultur*.

Materialitet er et svært koncept at definere klart og præcist. Talrige forskere inden for vidt forskellige videnskabelige baggrunde har i århundreder diskuteret hvad begrebet indeholder. Den kontroversielle, omend indflydelsesrige, Martin Heidegger skelner mellem ting og objekter ud fra samspillet mellem tingen og menneskets subjektive erfaring - hvor andre teoretikere eksempelvis har diskuteret hvorvidt en idé kan være et objekt, eller om et lig er et subjekt eller et objekt. (Bille & Sørensen, 2012: 19)

Der synes dog at være konsensus om, at materialitet til en vis grad knytter sig til det som Mikkel Bille og Tim Flohr Sørensen kalder for *fysikalitet* – "at noget har en fysisk udstrækning, og at man kan måle, veje og definere denne objektivt" (Bille & Sørensen, 2012: 16).

Bille og Sørensen behandler i bogen en lang række mere eller mindre rigide systemer som alle omhandler grænselinjerne for materialitet. Som et eksempel på et mere arkaisk, og forholdsvist ufleksibelt skel, benytter Bille og Sørensen sig af Descartes klare adskillelse af subjekt og objekt, altså skellet mellem "den eksterne fysiske verden fra tankens eller sjælens verden" (Bille & Sørensen, 2012: 21). Bille og Sørensen argumenterer for, at Descartes filosofi

har været med til at udgøre en præcedens for at den åndelige verden har haft (og til dels stadig har) forrang over kroppen og det materielle:

På denne måde er den materielle verden ofte blevet reduceret til at være et efterladenskab eller en model af det sociale eller åndelige; en fernis over det virkelige eller et dække over det sande (Bille & Sørensen, 2012: 21).

Denne tilgang er blevet en fast forankret del af hvad der i dag kan betegnes som de gamle materiel-kulturstudier. Indenfor disse studier havde anskuelsen af det materielle typisk karakter af én af to ting: Enten fungerede tingene alene som passive vidnesbyrd, eller også blev de studeret gennem udførlige beskrivelser (Bille & Sørensen, 2012: 31). Som så mange gange før opstod der naturligvis en modreaktion på ovenstående tilgang til materiel-kulturstudier: En modreaktion, som i særdeleshed er ved at vinde indpas i nutidens forskning. Her er udgangspunktet hvordan materialiteten alligevel trænger sig på og hvordan "genstande er *aktive* dele af det sociale liv" (Ibid.). Bille og Sørensen omtaler denne strømning inden for forskningen som *den materielle vending*, men vi har i vores projekt valgt at benytte et andet begreb: Den materielle drejning, som bliver brugt af Martin Gregersen og Tobias Skiveren i deres bog fra 2016, af samme navn. Forskellen mellem de to udtryk vil blive diskuteret i senere i vores teoriafsnit.

Den materielle drejning

I dette introducerende afsnit vil vi redegøre for begrebet den materielle drejning. Vores forståelse af begrebet tager primært udgangspunkt i bogen *Den materielle drejning - Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur* af Martin Gregersen og Tobias Skiveren.

Selve betegnelsen den materielle drejning, er blevet diskuteret flittigt og kaldt mangt og meget. Nogle bruger benævnelsen den materielle vending, mens andre foretrækker drejningen eller måske endda den materielle strømning. Men uanset hvordan man vender eller drejer det, er det væsentlige heller ikke hvilken ordlyd man foretrækker, men snarere hvad der ligger implicit i denne. Gregersen og Skiveren forklarer hvad der ligger til grund for deres beslutning:

Støder man på vendingsmetaforen, skal man således nok tage den med et gran salt og blot anse den som et indicium på, at noget relativt – og ikke absolut – nyt er på færde. På denne

baggrund er det ofte mere adækvat at tale om drejninger end vendinger, al den stund at førstnævnte betegner en langt mere gradvis kursændring end sidstnævnte (Gregersen & Skiveren, 2016: 13).

Så grunden til, at valget er faldet på drejning fremfor vending, skyldes altså at der i ordet ligger et langt mere nuanceret perspektiv på hele bevægelsen.

Men nu hvor det som nogen ville kalde pedanteri er blevet klarlagt, vil vi gå videre til årsagen bag den materielle drejning. Gregersen og Skiveren skriver, at det sandsynligvis er opstået på baggrund af en stigende modstand mod "forudseelige poststrukturalistiske analyser". Gregersen og Skiveren skriver:

Som akademiker genkender man firkantet sagt hurtigt credoerne og kan i stor udstrækning forudsige undersøgelsernes resultater. Den materielle drejnings bidragsydere stopper derfor op og spørger sig selv: Kan det passe, at *menneskets* sprog, diskurs og kultur skulle være suverænt privilegerede størrelser, mens materialiteten i sig selv er et passivt og perifert fænomen? Kan vi vitterligt konstruere materialiteten præcis som vi ønsker? (Gregersen & Skiveren, 2016: 15).

De beskriver endvidere den materielle drejning som et forsøg på at "videreudvikle de poststrukturalistiske ideer, hvor de viser sig svage" (Gregersen & Skiveren, 2016: 13), og er altså ikke et decideret opgør med de tidligere ideer. Gregersen og Skiveren skriver om den materielle drejning:

Langt størstedelen af dens bidrag forsøger ikke at negligere indsigterne om diskursernes, sprogets og kulturens gennemgribende betydning, men om at udforske, om ikke *også* materialiteten selv betyder noget (Gregersen & Skiveren, 2016: 13).

I den materielle drejning er man altså bevidst om tidligere teorier indenfor blandt andet naturalisering, krop/sprog-forholdet og skjulte magthierarkier. Men i modsætning til tidligere hvor man var mere interesseret i at forklare hvordan materialiteten præges af diskurser, er det i den materielle drejning omvendt (Gregersen & Skiveren, 2016: 15). Her samler man så at sige denne forkastede materialitet op og undersøger om den ikke er mere end bare en blank tavle for kulturens tegn. Som ultimativt spørgsmålstejn bruger Gregersen og Skiveren et citat fra kønsforskeren Karen Barad: "Language matters.

Discourse matters. Culture matters (...) The only thing that does not seem to matter anymore is matter" (Barad, 2003: 801). Her understreger Barad det absurde i, at utallige parametre i vores samfund bliver tillagt den allerstørste betydning, alt imens materialiteten ikke tillægges megen opmærksomhed.

Kropsmaterialisme

Dette afsnit er en uddybende introduktion til kropsmaterialismen, herunder begreber som knytter sig til denne. Alle disse vil vi bruge i vores analyse.

Vi benytter betegnelsen kropsmaterialisme, som læner sig op ad Gregersen og Skiverens udlægning i *Den materielle drejning*. Kropsmaterialisme beskrives af dem som "et forsøg på at finde en dansk term, der kan dække over den klynge af teoridannelser om krop og køn, som under forskellige overskrifter (...) er vokset frem i løbet af de sidste årtier" (Gregersen & Skiveren, 2016: 182).

Gregersen og Skiveren lægger ud med en redegørelse for Judith Butlers kønsteori, som vil blive uddybet senere i vores opgave, hvorefter de kommer med en kropsmaterialistisk videretænkning i relation til Butlers udlægning:

Når Butler skriver, at det biologiske køn viser sig altid allerede at have været socialt, peger hun meget rigtigt på, at vores opfattelser af og praksisser som konkrete materielle kroppe altid i en eller anden udstrækning er formet af kulturelle værdier, normer og begrebsdannelser, men dertil, tilføjer de nymaterialistiske tænkere, må vi huske på, at kroppen ikke altid problemfrit følger de diskursive påbud, og at kroppen selv er i stand til at udføre spontane handlinger (Gregersen & Skiveren, 2016: 119f).

Endnu en gang peges der altså på kroppens materialisme som en uundgåelighed – i en materialistisk forståelse kan kroppen ikke mestres fuldstændig. Som eksempel på kroppens ukontrollerbarhed kan blandt andet filosofen Elisabeth Grosz' beskrivelse af kropsvæskerne inddrages. Grosz beskriver hvordan kropsvæskerne i kraft af deres flydende og infiltrerende egenskaber er med til at eksemplificere kroppen som noget uregerligt, og demonstrerer dermed subjektivitetens begrænsninger. Trods, at subjektet kan siges altid allerede at være en del af kroppen, er det vigtigt at understrege at der ses en adskillelse af subjektets materielle krop og dets bevidsthed. Kropsvæskerne lader sig ikke

beherske og eksisterer altså til stadighed, lige meget hvordan de konstrueres diskursivt (Gregersen & Skiveren, 2016: 120).

At kroppen langt fra følger de "diskursive påbud", som den pålægges, men i stedet kan stadfæste sin egen autonomi, stemmer fint overens med den verdenskendte cyborgfeminist Donna Haraways beskrivelse af kroppen som "anything but a blank page for social inscriptions" (Haraway, 1988: 591, citeret fra Gregersen & Skiveren: 120). Hun peger på kroppens 'fidusmageri' – den lader sig ikke bemestre og har en evne til at overraske med sin insisterende tilstedeværelse (Gregersen & Skiveren, 2016: 120).

Der findes mange forskellige måder man kan forholde sig til kroppen og dens materialitet. Gregersen og Skiveren skriver: "Det, at kødet selv gør noget, agerer, udfolder sig, kan udmønte sig i både positive og negative erfaringer" (Gregersen og Skiveren, 2016: 122). Selv udlægger Gregersen og Skiveren et skel mellem negative og positive kropserfaringer – altså om kroppen erfares som et hindrings- eller mulighedsrum (Gregersen & Skiveren, 2016: 122ff).

Derudover beskriver de fem forskellige greb i kropsfremstillingen. Gregersen og Skiveren benævner dem som henholdsvis *subjektivering*, *antropomorfisering*, *antagonisering*, *protagonisering* og *aposiopese*. Subjektivering henviser til beskrivelser hvor kroppen er den aktive agens. Som eksempel bruger Gregersen og Skiveren "kroppen menstruerer" (Gregersen & Skiveren, 2016: 126). Antropomorfisering er en aktivering, hvor der åbnes op for kroppens selvstændighed, og dermed ligger disse to begreber altså tæt op ad hinanden. Gregersen og Skiveren bemærker at de to fremstillinger både kan være positive og negative, hvorimod antagonisering og protagonisering specifikt beror på henholdsvis en negativ eller positiv erfaring af forholdet mellem selvet og materialiteten. Det femte greb, aposiopese, knytter sig direkte til forholdet mellem krop og sprog, de beskriver det således:

kødets pludselige påfund er så kraftige, at karakteren, der fører ordet i teksten, bliver så følelsesmæssigt berørt, så affektivt stemt, at den ellers transparente kommunikation forstyrres. Her er det så at sige kødet, der griber ind i sproget, hvor det før var sproget, der inter文enerede i kroppen (Gregersen & Skiveren, 2016: 127).

Vi vil benytte Gregersen og Skiverens fem forskellige begreber om kropsfremstillingen som analyseværktøjer. Det er ikke alle fem fremstillinger der dukker op i vores værker, men vi

har valgt at redegøre for dem samlet, da det vi mener det er nemmere at forstå dem i forlængelse af hinanden.

Det abjekte

For at kunne analysere forholdet mellem subjekt og materialitet, som det optræder i værkerne, finder vi det væsentligt at redegøre for Julia Kristevas begreb om *det abjekte*.

I essayet *Powers of Horror* fra 1982, beskriver den fransk-bulgarske filosof Julia Kristeva begrebet det abjekte. Hun definerer blandt andet det abjekte som det, der forstyrrer vores lov og orden. Det der ikke indordner sig efter vores systemer, det der ikke respekterer vores grænser og regler. Det abjekte er alt det undefinerbare, tvetydige eller sammensatte: det er tyvene der stjæler uden fortrydelse, det er voldtægtsforbryderen der voldtager uden skam. Det er blandt andet den slags kriminaliteter, fordi de beviser hvor skrøbelige vores systemer er. (Kristeva, 1982: 4)

Kropsvæsker som spyt, snot, blod, sved, sæd, og tårer bruger Kristeva som eksempler på det abjekte, da disse kropsvæsker "overskrider kroppens barrierer ved at materialisere sig i grænselandet mellem inde og ude af kroppen" (Bille & Sørensen, 2012: 145). Forholdet mellem inde-i og ude-af kroppen er mere et spørgsmål om at opretholde orden, end et spørgsmål om biologisk hygiejne. For Kristeva er det en subjektiveringsmekanisme at organisere de ting som hører til i kroppen, og de ting som ikke gør. På denne måde adskiller man selvet og den Anden. (ibid.)

Kristeva beskriver hvordan det abjekte indtager en problematisk position mellem subjekt og objekt. Det rummer en dobbelthed, da det på den ene side er noget som subjektet udskiller og gerne vil af med, og på den anden side netop er noget som altid allerede er en del af subjektet, og derfor noget subjektet ikke fuldstændigt kan adskille sig fra. (Bille & Sørensen, 2012: 145) Kristeva skriver om det abjekte, og dets indvirkning på subjektet:

Not me. Not that. But not nothing, either. A "something" that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me (Kristeva, 1982: 2).

Det abjekte er altså fanget mellem to positioner. Det er noget som subjektet ikke vil anerkende, som et objekt, fordi det findes udenfor nogle konstruerede grænser. Samtidig vil subjektet heller ikke erkende at det er en del af subjektet selv. Og det er i denne ikke-position, at det abjekte findes.

Derudover beskriver Kristeva den afsky der kan opstå i forbindelse med mad, som en af de mest elementære former for abjektion. Hun giver følgende eksempel fra sin egen hverdag: Når øjet ser eller læberne rører den tynde hinde, der opstår på overfladen af gammel mælk, får hun opkastfølelser, spasmer i maven, tårer i øjnene, hjertebanken, sved på panden og fugtige håndflader. Disse afværgemekanismer, er det der beskytter kroppen fra det abjekte. Det abjekte truer jeget og kroppens grænser, derfor beskytter kroppen sig selv, ved eksempelvis brækfølelser: "I expel myself, I spit myself out, I abject myself within the same motion through which »I« claim to establish myself" (Kristeva, 1982: 3). Kristeva istandsætter at når subjektet "spytter sig selv ud", er det i én og samme bevægelse at subjektet forkaster sig selv, som det skaber sig selv. Det er ved forkastelsen at subjektet er noget, i forhold til noget andet. På den måde frigøres kroppen fra det abjekte, og den beskytter sig selv.

Kristeva beskriver hvordan liget kan være den yderste abjektion:

The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object (Kristeva, 1982: 4).

Her er liget ikke sat i sammenhæng med eksempelvis et ritual eller et videnskabeligt formål. Liget positioneres som noget mellemværende: selvom liget er genkendeligt, vil det stadig virke fremmedgjort for beskueren, da det ikke længere indtager sin rolle som subjekt. Samtidig er liget ikke en ikke-person – ved synet af liget bliver beskueren opmærksom på sin egen materialitet og sit eget forfald. (Bille & Sørensen, 2012: 147)

Kristeva skriver, at mennesket bliver forstyrret af det organiske forfald, det abjekte, på et fundamentalt psykologisk plan. Abjektet har en evne til at ryste mennesket i dets grundvold, og er altødelæggende over for de love mennesket har skabt. Derfor udfordres mennesket til at håndtere det abjekte, for at bevare dets mentale orden. Det er

transformationen fra liget som subjekt til liget som objekt der er abjektionen. Hvor liget før var et socialt væsen er det nu også en del af det biologiske forfald. Det er det rum hvori ligets efterladte skal genoversætte liget til en nyt socialt fænomen, der er abjektionen. (Bille & Sørensen, 2012: 146)

Posthumanisme

Vi bruger posthumanismen sammen med materialiteten og den materielle drejning, til at undersøge hvad det er der foregår i vores udvalgte litteratur. Vi begynder med en indledning til posthumanismen som Gregersen og Skiveren redegør for den, og så udbygger vi med Rosi Braidottis beskrivelse af posthumanismen.

Introduktion

Posthumanismen udspringer af et opgør med den klassiske humanisme, der i alle henseender har placeret mennesket som den hierarkisk øverste i verden. I humanismen betragtes mennesket som autonomt, og som at have en universel særstatus. Gregersen og Skiveren bruger eksempler fra posthumanisten Cary Wolfes bog, *What Is Posthumanism?* til at beskrive hvordan denne særstatus mennesket har, stammer fra en adskillelse af det menneskelige subjekt fra alt andet i verden. I stedet for at tænke på verden som holistisk, har man betragtet den som klart opdelt. Wolfe skriver:

[T]he Human is achieved by escaping or repressing not just its animal origins in nature, the biological, and the evolutionary, but more generally by transcending the bond of materiality and embodiment altogether (Wolfe, 2010: xv, citeret fra Gregersen & Skiveren, 2016: 78)

I posthumanismen opfattes mennesket som en mere ustabil og flydende kategori. Der ikke noget fast: Det menneskelige og ikke-menneskelige flyder i højere grad ind i hinanden, og der er ikke en skarp opdeling til stede, der kan definere noget som menneske eller ikke-menneske. (Gregersen & Skiveren, 2016: 78)

Med henvisning til den svenske litterat Marie Öhman, bliver posthumanismen holistiske verdensbillede også beskrevet. Humanismens hierarkier og dikotomier er væk, hvilket

bevirker, at det distinkte forhold mellem det menneskelige subjekt og verden også er væk. Naturen og materialiteten er ikke en antagonist – det posthumane subjekt er altid allerede filtret ind i sine omgivelser. Alt og alle står altid allerede i relation til hinanden, og intet har universel særstatus. (Gregersen & Skiveren, 2016: 79)

Öhman undersøger i sin tekst "Från humanism till posthumanism" den måde mennesket altid sætter sig over omverdenen på. Hun nævner et eksempel fra en zoologisk have der i 1980'erne, reklamerede med at have verdens farligste dyr;

I denna bur gick en ung man i shorts och t-shirt omkring, lite håglöst blickandes ut över omgivningen. Omkring honom på marken låg diverse hushållssopor, några uttjänta bildäck och en samling tunnor med förmodat giftigt kemikalieinnehåll. Budskapet var inte särskilt subtilt – människan utpekades som världens farligaste djur på grund av sin miljöförstörande livsstil (Öhman, 2009: 74).

Naturen bliver i dette tilfælde ikke tilskrevet en egenhændighed – hele "showet" hviler på idé om at det er mennesket der ser på dyret og naturen, og ikke det der ser tilbage. Det er for mennesket naturen eksisterer. Som i den klassiske humanistiske tankegang hvor mennesket er et subjekt, og naturen er et objekt. (Öhman, 2009: 74)

Rosi Braidotti

Udover denne generelle indføring i den posthumane tanke har vi valgt at bruge italiensk-australske Rosi Braidottis bog *The Posthuman*. Hendes teorier giver os en skarpere begrebslig forståelse af posthumanismen, og hendes afsnit om døden giver specielt mening i vores læsning af Ida Maria Hedes *Bedårende*.

Braidotti beskriver posthuman teori som et værktøj, der kan hjælpe os med at gentænke menneskets referencepunkt i den antropocæne tidsalder. Den antropocæne tidsalder henviser til det historiske 'vendepunkt' hvor det blev tydeligt at menneskets indflydelse på verden ikke var til at overse. For Braidotti giver den posthumane teori en mulighed for at genoverveje dette forhold mellem menneske og ikke-menneske. Posthuman teori handler altså om menneskets forhold til både dyr, planter og andet ikke-menneskeligt materiale. Og Braidotti mener at man må gentænke de subjektmuligheder som posthumanismen gør plads til. (Braidotti, 2013: 3ff) Hun afslutter sin indledning således:

I take the posthuman predicament as an opportunity to empower the pursuit of alternative schemes of thought, knowledge and self-representation. The posthuman condition urges us to think critically and creatively about who and what we are actually in the process of becoming (Braidotti, 2013: 12).

Endnu en gang vægtes det posthumanes mulighedsrum højt. Braidotti mener at mennesket er i gang med at blive noget andet og det forpligter på sin vis en gentænkning. Begrebet om det posthumane hænger her sammen med et opgør med "antropocentrismen" – at mennesket befinder sig i tilværelsens centrum.

Grænseoverskridende posthumant

Det posthumane sætter hurtigt spørgsmålstejn ved hvad "mennesket" som symbol er, Braidotti bruger feministen Luce Irigaray til at udpensle:

[Irigaray] pointed out that the allegedly abstract ideal of Man as a symbol of classical Humanity is very much a male of the species: it is a he. Moreover, he is white, European, handsome and able-bodied (...) What this ideal model may have in common with the statistical average of most members of the species and the civilization he is supposed to represent is a very good question indeed (Braidotti, 2013: 26).

Her præsenterer Braidotti (via Irigaray) vittigt de repræsentationsproblematikker der opstår i tanken om "Mennesket". Denne slags humanisme normaliserer en standard, og som Braidotti skriver: "This standard is posited as categorically and qualitatively distinct from the sexualized, racialized, naturalized others and also in opposition to the technological artefact". (Braidotti, 2013: 26) På den måde er humanismen altså også blandt andet racistisk og sexistisk fordi der bliver skabt så mange andethedspositioner. Denne anklage mod humanismen er ikke ny i den brede feminisme, som længe har problematiseret både hvidheds- og maskulinitetsidealet. Braidotti mener da også at disse bevægelser – kvinderettighedsbevægelsen, antiracismebevægelsen og antiatomkraftbevægelsen blandt andre – kan ses som en del af et større posthumant projekt, og som et opgør med humanismen og dennes krise. (Ibid.: 37)

Denne globale, posthumane og post-antropocentriske tilværelse udviser de gængse dikotomier som mand/kvinde, sort/hvid, menneske/dyr og død/levende. (Braidotti, 2013: 64) Og Braidotti beskriver de mange positive muligheder:

This affirmative, unprogrammed mutation can help actualize new concepts, affects and planetary subject formations. Just as we do not know what posthuman bodies can do, we cannot even begin to guess what postanthropocentric embodied brains will actually be able to think up (Braidotti, 2013: 104).

Der er positiv og skabende energi at finde i posthumaniteten, og Braidotti peger også på en anden væsentlig posthuman erfaring – at mennesket ikke kan vide hvad disse nye posthumane kroppe og muligheder bringer med sig.

Døden

Døden spiller også en vigtig rolle i den posthumane teori. Braidotti beskriver blandt andet hvordan den menneskelige forståelse af døden, er præget af paradoksaliteter:

As is often the case, advanced capitalism functions by schizoid or internally contradictory moves. Thus, a socially enforced ideology of fitness, health and eternal youth goes hand in hand with increased social disparities in the provision of health care and in mortality rates among infants and youth (Braidotti, 2013: 114).

Braidotti peger altså på hvordan der på den ene side finder en klamren-sig-til-livet sted, og på den anden side bliver der delt død ud til højre og venstre. Så allerede fra starten er menneske/død forholdet skævt, og det bliver kun værre når mennesket skal forestille sig et liv uden et 'jeg', eller måske endda uden et menneske overhovedet. (Braidotti, 2013: 122) Braidotti peger på hvordan man har indrettet samfund efter denne antropocentriske tanke om et liv-uden-mig som værende umuligt, men også her har det posthumane et løsningsforslag. Braidotti bruger Virginia Woolf til at eksemplificere: "This (...) encourages us, following Virginia Woolf, to adopt a mode of thinking 'as if already gone', that is to say, to think with and not against death". (Ibid.: 129) Altså lige præcis leve som var der en dag i morgen, men at den dag også finder sted uden jeget. Braidotti mener man må forstå at "livet" måske ikke er et bestemt liv, men i højere grad skal forstås som en konstant energi der findes før, samtidig med og efter subjektet. (Ibid.: 131)

Braidotti udvider denne tanke om døden som konstant, hun skriver "Being mortal, we all are 'have beens'". (Braidotti, 2013: 131) og elaborerer:

I repeat that death is behind us. Death is the event that has always already taken place at the level of consciousness. As an individual occurrence, it will come in the form of the physical extinction of the body, but as event (...) death has already taken place. (...) 'Life', in other words, is an acquired taste, an addiction like any other, an open-ended project. One has to work at it. Life is passing and we do not own it; we just inhabit it, not unlike a timeshare location (Braidotti, 2013: 133).

Her slår Braidotti sømmet i kisten på tilværelsen, og kommer også ind på hvad det enkelte liv så er, når nu døden er indtruffet fra begyndelsen. Livet er ikke noget man ejer, det er et fix på lånt tid. Braidottis sidste bemærkning fra ovenstående citat er da også en af posthumanismens gentagne paroler – materialet og virkeligheden sker, og er, ikke på grund af mennesket. Mennesket lejer sig ind i virkeligheden på begrænset tid.

Judith Butler og det performative køn

Følgende afsnit fungerer som en kort redegørelse for Judith Butlers kønsteori. Denne redegørelse vil ske på baggrund af Christel Stormhøjs artikel "Kønnets regerende dronning – En introduktion til køn og krop i Judith Butlers forfatterskab". Derudover bruger vi uddrag af Butlers egne tekster: *Undoing Gender* og *Gender Trouble*. Dette, for at begrebsliggøre hvordan køn bliver forhandlet i Bjørn Rasmussens *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*.

Før vi går i gang med den egentlige redegørelse, er det vigtigt at tydeliggøre følgende: På engelsk er der en væsentlig distinktion mellem henholdsvis *sex* og *gender*, som ikke er til stede i det danske ord *køn*. Vi har derfor valgt at kalde sex for det biologiske køn, og gender for det sociale køn. Dog er det lige så væsentligt at bemærke, at Butler i hendes bog *Gender Trouble* skriver følgende:

If the immutable character of sex is contested, perhaps this construct called 'sex' is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the

consequence that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all (Butler, 1999: 10f).

Her sår Butler altså tvivl om, hvorvidt det overhovedet er muligt at skelne mellem disse to former for køn, da det biologiske køn altid allerede er kulturelt.

Judith Butlers teorier om køn udspringer blandt andet fra Michel Foucaults teori om at subjektet er en social konstruktion: Her omformulerer Butler Foucaults teori, og bruger den kønsteoretisk. Kønnen anses for noget der i gennem historiske og kulturelle diskurser, forankres i individet. (Stormhøj, 1999: 54) Dette er en proces hvor kroppen og individet gennem konstant identifikation, og gentagelser af de regerende kønsnormer tager form som et bestemt køn. Køn spiller en væsentlig rolle i forhold til individets eksistens. Tokønnetheden og den heteronormative tankegang er en skabelon for individet, og er en væsentlig faktor for individets (selv)forståelse og væren. (Ibid.: 53) Butlers teoretiske udgangspunkt er, at identifikation er en nødvendighed for identitet, men at den identifikation sjældent kan være nøjagtig. Derfor er eksklusionen af andethed samtidig en grundsten i identitetsskabelse (Ibid.: 56). Ifølge Butler findes der ingen "naturlige, adskilte og faste identitetskategorier" (Ibid.: 54). Derfor kan der heller ikke, indenfor den heteroseksuelle matrix, eksistere faste grænser i forhold til femininitet og maskulinitet, da en feminin identitet automatisk bygger på en eksklusion af maskulinitet. Butlers projekt er et forsøg på at bryde med historisk forankrede diskurser om køn, og fastslå at der ingen faste identitetskategorier findes. (Ibid.: 56)

Butler kritiserer at der i tidligere teorier har manglet en distinktion mellem anatomi og kønsidentitet – ideen om at socialt køn afspejler det biologiske var et implicit udgangspunkt.

Det vil samtidigt sige, at det biologiske køn har været anset som noget, der er prædiskursivt og "naturligt" og at der er en separation af det materielle og det diskursive. Men eftersom der ikke er mulighed for adgang til det prædiskursivt materielle, kan denne separation ikke laves. Det materielle får nemlig kun en betydning rent diskursivt i Butlers teori (Stormhøj, 1999: 57):

Konstruktionen af køn ses som en proces, der kan benævnes "sexing". Den implicerer en "materialisering", der samtidig er en "subjektivering", eftersom køn betragtes som skabt indenfor de herskende diskurser (Stormhøj, 1999: 58).

Det er gennem diskurserne at det biologiske køn forankres i individerne, dette kaldes en dynamisk materialisering. En bestemt krop (anatomi) bliver materialiseret i forhold til noget socialt betinget, og hele den proces finder sted gennem gentagelser. (Stormhøj, 1999: 58)

Butler skriver i *Undoing Gender*, at det kun er gennem identifikation at subjektet bliver et socialt "levedygtigt" væsen. Derfor er det "at længes efter noget", altid knyttet til identifikation. Butler påpeger dog, at selvom der er sande pointer i dette, overses nogle vigtige faktorer:

The terms by which we are recognized as human are socially articulated and changeable. And sometimes the very terms that confer "humanness" on some individuals are those that deprive certain other individuals of the possibility of achieving that status, producing a differential between the human and the less-than-human (Butler, 2004: 2).

Her fremhæver Butler identifikationen som social, og derfor indeholder den forandringsmuligheder. Samtidig udpeger hun hvordan denne identifikation også er en skarp eksklusion. For Butler er det vigtigt at fastslå, at køn, også det biologiske, er en ren social konstruktion. Det er skabt ved en konstant gentagelse af tidligere historiske og kulturelle diskurser. Køn er noget der gøres, ved hver dag at gentage ritualer, regler og normer – dermed reproduceres både det maskuline og det feminine køn.

Forsøgslaboratoriet – om den kulturelle og litterære poetik

Dette afsnit vil ud fra Frederik Tygstrup og Isak Winkel Holms artikel "Litteratur og politik" bragt i tidsskriftet *Kultur & Klasse*, nr. 104, beskæftige sig med litteraturens potentialer og muligheder. Afsnittet vil senere blive brugt til at diskutere litteraturens rolle i samfundet.

I artiklen "Litteratur og politik" kortlægger Tygstrup og Winkel Holm forholdet mellem den kulturelle og litterære poetik. De to poetikker er på en og samme tid en del af, og adskilt fra hinanden (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 157). Vi vil starte ud med at redegøre for den

kulturelle poetik, herunder hvordan det er at leve i en bestemt kultur og hvordan den kultur man lever i, producerer virkelhedsbilleder:

At leve i en bestemt kulturel kontekst er et materielt og socialt fænomen: at befinde sig i de givne omgivelser, og at gøre det sammen med andre. Men det, som først og fremmest kendetegner denne kultur, er et fælles sæt af modeller, som foreskriver, hvordan man ser på, tænker om og forholder sig til sig selv, hinanden og de delte omgivelser. Hvordan man håndterer de materielle og sociale kendsgerninger, med andre ord (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 150).

En kultur skaber forestillinger om, hvordan ting og begivenheder hænger sammen, og derudover hvordan vi kan betragte, håndtere og forholde os til dem: "At leve i en kultur er i høj grad ensbetydende med at have indlært disse historier og forestillinger, så man er i stand til at konfigurere de indtryk og begivenheder, man udsættes for." (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 150) Tingenes orden bliver skabt af det kulturelle filter af tænkemåder og forestillinger. Disse kulturelle virkelhedsbilleder kaldes for en *kulturel poetik*.

For at forstå den kulturelle poetik, er det i Tygstrup & Winkel Holms begrebsverden nødvendigt at forstå kendsgerningernes funktion og betydning. Kendsgerninger har i de seneste par hundrede år været erkendelsens begyndelsespunkt og har dannet et fundament for at handle og tænke (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 149). Den kulturelle poetik er med til at producere disse kendsgerninger:

Den kulturelle poetik peger i næste omgang på en anden side af forholdet mellem kendsgerninger og sandheder, nemlig at den opfindelse og udfoldelse af anskuelser, fortællinger og forståelsesrammer, som mødet med kendsgerningerne afstedkommer, aldrig finder sted i et tomrum (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 151).

Den kulturelle poetik vil altså stå klar med en måde at indramme en kendsgerning på, selvom kendsgerningen kan være uhørt, bemærkelsesværdig og besynderlig. Den der betragter kendsgerningen vil altid blive lokket til at identificere den med noget velkendt, noget fra det allerede kendte kulturelle repertoire af vedtagne sandheder og forklaringsmåder. (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 151):

I denne forstand kan man sige, at den kulturelle poetik ikke blot i neutral forstand tilbyder at ordne kendsgerningerne og gøre dem anskuelige, men at den faktisk producerer kendsgerninger (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 151).

Det er den kulturelle poetik der angiver og bestemmer, hvad der anses for at være en kendsgerning, og hvad der ikke er. Tygstrup og Winkel Holm beskriver poetikken som et kognitivt vindue til virkeligheden, hvor der her er adgang til nogle kendsgerninger og hvor andre forbliver uden for synsfeltet. Den kulturelle poetik er dermed både et inklusions- og eksklusionssystem. Poetikken inkluderer kendsgerninger, ved at give dem en forklaring og en ramme, men den ekskluderer også, ved at vælge hvilke kendsgerninger der går an og hvilke der falder udenfor. (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 151) Dette leder videre til den litterære poetik. Her er det den enkelte forfatters opgave at fremstille de kendsgerninger, som udfordrer sandheden, og fokusere insisterende på dem indtil det bliver muligt at se dem, "Og dermed, naturligvis, at udfordre de vedtagne sandheder, som benægter kendsgerningens eksistens og ikke tillader det synlige at blive set." (Ibid.: 152). Den litterære poetik er derfor typisk båret af en individuel intention, hvor den kulturelle poetik nærmere er uden en klar afsender og den er et anonymt kollektivt arbejde. Men både den litterære og kulturelle virkelighedsfremstilling skaber former som vedligeholder og fornyer evnen "til at anskue en foranderlig virkelighed og dermed gøre den tilgængelig for tænkning og handling". (Ibid.: 152)

Fordi de to poetikker på en og samme tid en del af og adskilt fra den kulturelle poetik, er de altså præget af både kontinuitet og diskontinuitet. Litteraturen adskiller sig ikke betydeligt fra produktionen af virkelighedsbilleder, som det omgivende samfund producerer og derfor ser man en kontinuitet mellem disse poetikker. De producerer begge modeller af virkeligheden: "som så – når de først er indgået i det kulturelle arkiv – kan genbruges, som modeller for andre bud på en omverdensforståelse". (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 157) Der hvor den litterære poetik afviger fra den kulturelle, er ved at man forholdsvist tydeligt kan skelne mellem litterære og ikke-litterære tekster. Dette kan man, fordi sproglige fænomener både har en form og en ramme:

Denne ramme er først og fremmest en institutionel forskrift for, hvordan bestemte udsagn fungerer socialt, og det vil sige hvordan de bliver produceret, cirkuleret og interpreteret (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 158).

Man betragter altid tekster med en bestemt bevidsthedsmæssig indstilling, og denne 'aftale' bliver bekræftet af de paralitterære kendetegn. (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 158) Denne institutionelle aftale medfører at der er visse tekster der bliver betragtet på en bestemt måde, og derfor får de status som "fiktion". Deres funktion er altså anderledes end andre tekster. (Ibid.: 158) Denne problematik har Jacques Derrida beskrevet ved at sige, at den moderne litterære praksis: "på samme tid (er) en fiktiv institution og en institutionaliseret fiktion" (Ibid.: 158). Den institutionaliserede fiktion distancerer sig fra den kulturelle poetik ved ikke at have en pragmatisk funktion – den har ikke en tydeligt defineret samfundsmæssig opgave:

Denne institutionelle distance giver litteraturen mulighed for at indtage et ikke-pragmatisk og ikke-intentionelt forhold til den virkelighed, som den laver billeder af. Den litterære poetik trækker måske nok på de samme symbolske former som den omgivende kulturelle poetik, men når disse former optræder i litteraturen, er de i en vis forstand arbejdsløse og uansvarlige (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 158).

Den litterære poetik er altså en del af den kulturelle poetik på det symbolske plan, men på den institutionelle rammes plan er de to poetikker adskilte. Disse virkelighedsbilleder som litteraturen skaber, bruger de samme symbolske former som den kulturelle virkelighedsudlægninger gør, men på en anden måde. Dette gør at litteraturen kan eksperimentere med kulturelle udlægninger af virkeligheden under beskyttede forhold, og dermed bliver litteraturen en slags forsøgslaboratorium. (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 158) Men denne distance og uansvarlighed overfor samfundet er en forudsætning for, at litteraturen kan gribe ind i samfundet. Den griber ikke nødvendigvis ind ved at fremføre bestemte politiske synspunkter, men derimod ved at "reflektere, variere og kontrastere den dominerende kulturelle poetiks deling af det sanselige" (Ibid.: 159). Den afviger altså fra den måde der bliver produceret kulturelle virkelighedsbilleder på, qua "deviation, fremmedgørelse, defamiliarisering, overskridelse, underliggørelse, besværliggørelse, m.m." (Ibid.: 159). Denne afvigelse har gennem det 20. århundredes litteraturteori været et af de vigtigste bud på en karakteristik af særligheden ved det litterære sprog. De virkelighedsudlægninger som den litterære institution fremfører, afviger på en eller anden måde fra resten af samfundets mere automatiserede virkelighedsudlægninger. (Ibid.: 159) Og denne afvigelse er ikke kun at se på virkelighedsbilledets sproglige niveau, den finder også sted på det niveau "der

handler om de grundlæggende modeller for konstruktionen af et virkelighedsbillede” (Ibid.: 159). Denne institutionelle uansvarlighed, som litteraturen har, er med til at ændre ved vores vanemæssige og automatiserede måde at skabe virkelighedsbilleder på (Ibid.: 159).

Analyse

Følgende hovedafsnit består af tre særskilte analyser af vores udvalgte værker. De er arrangeret efter udgivelsestidspunkt, således at første analyse er af Bjørn Rasmussens *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*, den anden analyse er af Olga Ravns *Jeg æder mig selv som lyn*, og den sidste analyse er af Ida Marie Hedes *Bedårende*. Efter hver analyse vil der være en delkonklusion, som opsamler de vigtigste iagttagelser.

Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet

Introduktion

Bjørn Rasmussens debutroman *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* udkom i 2011, samme år som han dimitterede fra Forfatterskolen. Efterfølgende har Bjørn Rasmussen udgivet romanen *Pynt* i 2013 og digtsamlingen *Ming* i 2015. Udover Forfatterskolen har Rasmussen gået på Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater, hvor han dimitterede i 2017, og han har skrevet flere skuespil før han debuterede som forfatter i 2011. (Sekjær, 2016: Forfatterweb.dk)

Opbygning

Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet er en roman, med en særpræget opbygning. Bogen består af i alt ti kapitler, og tre fotos deler kapitlerne i to halvdele. I de første fem kapitler er den indledende sætning et direkte citat fra fem forskellige værker, således at første kapitel gengiver starten af Marguerite Duras' *Elskeren*, kapitel to Sylvia Plaths *Måske bliver jeg aldrig lykkelig*, kapitel tre Antoine de Saint-Exupérys *Den lille Prins*, kapitel fire Kathys Ackers *Don Quixote, der var en drøm* og kapitel fem Christina Hesselholdts *Du mit du* (Sekjær, 2016, Forfatterweb.dk). Herefter følger fotografierne, som markerer romanens midte. De efterfølgende fem kapitler er omskrivninger af romanens første fem kapitler.

Lilian Munk Rösing beskriver netop dette i hendes artikel, "Når kroppen flyder: om kropsvæsker i aktuel dansk litteratur", hvor hun blandt andet omtaler Rasmussens brug af andre forfatteres tekster. Munk Rösing skriver: "Værkets eget korpus er også karakteriseret ved flydende grænser – der er inkorporeret tekster fra andre forfattere i en sådan grad, at der er svært at afgøre, hvornår Marguerite Duras' eller Christina Hesselholdts tekst slutter,

og Bjørn Rasmussens begynder" (Munk Rösing, 2013: 44). Og denne litterære fluiditet er også at finde i brugen af pronominet *jeg*, som gennem hele bogen bruges i flæng. Det kan til tider være svært at gennemskue, hvem det egentlig dækker over, og Munk Rösing betegner også brugen af pronominet som "glidende" (Ibid.). For at give hele herligheden et ekstra lag af uigennemskuelighed bruges jeget endda også til at betegne fortællerne i de respektive værker, som citeres: "Dér, hvor der umarkeret citeres tekst skrevet i første person fra andre bøger, indbefatter »jeg« en reference til disse bøgers jeger" (Ibid.). Vi har altså at gøre med en bog, der næsten er defineret i kraft af sine flydende grænser, hvilket spiller overordentlig godt sammen med værkets fokus på krop og køn, og alt hvad der klæber sig hertil. I forlængelse heraf skriver Munk Rösing følgende: "Bjørn Rasmussens *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* italesætter åbenlyst en flydende krop. Dels tematiseres mange kropsvæsker (blod, sæd, pis, savl, slim, snot), dels er hovedpersonens kropslige kønsidentitet flydende" (Ibid.). Det er netop den flydende, væskende og grænseoverskridende krop vi arbejder med i vores læsning af værket.

Hårdtslående materialitet

I *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* præsenteres vi for en karakter, der hedder Bjørn, og altså deler navn med forfatteren. Karakter-Bjørn, som for lethedens skyld fremover blot vil blive omtalt som Bjørn, vokser op på en rideskole i nærheden af Lemvig. Bjørn er betaget (næsten besat), af sin ældre ridelærer, som han indgår i et seksuelt forhold med, af stærkt masochistisk karakter. Dette forhold mellem den meget unge Bjørn og den voksne ridelærer er ikke blot en central del af romanen, men fungerer samtidig også som en slags katalysator for bogens betydelige fokus på kroppen. Gregersen og Skiveren skriver om værket:

Men lige så meget som værket fortæller en historie om et mellem menneskeligt forhold, fortæller den også en historie om et kropsligt forhold: en historie om kødets herredømme, om hud, hår, drengefisser og om det umulige ønske om at ville forlade en krop, der altid stritter imod (Gregersen og Skiveren, 2016: 140).

At *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* er et værk med et udpræget fokus på kroppen og forskellige kropsligheder, står allerede klart fra romanens start. Bjørn fortæller hvordan kroppen og dens hemmeligheder har medvirket til at igangsætte fortællingen:

Jeg begyndte at skrive, den dag dyrlægen kom for at inseminere hoppen. Hun tog en lang plastichandske på og gravede store håndfulde lort ud. Så sprøjtede hun hingstens sæd ind i hoppen gennem et tyndt, gennemsigtigt rør. Jeg blev forvirret over de handlinger, over sammenblandingen af lort, sæd og æg, sammenfaldet af de to huller, jeg kunne ikke regne det ud, jeg var grædefærdig. Jeg ville tegne det for at forstå, men jeg kunne ikke, jeg rystede på hænderne (Rasmussen, 2011: 9).

De abjekte kropsvæsker gør Bjørn ulykkelig, da han ikke kan forstå kropsvæskernes sammenflydning inde i hoppens kropsåbning. Hans manglende forståelse er også præget af at være meget fysisk, han er grædefærdig og ryster på hænderne. Kropsvæskerne har en gennemgående indflydelse i løbet af romanen, hovedsageligt skaber de et ubehag hos Bjørn, men de kan også være årsag til nydelse. Det ses blandt andet på den allerførste side, hvor der berettes følgende:

Meget tidligt i mit liv var det for sent. Da jeg fyldte sytten var det for sent. Da jeg var tolv fyldte jeg en sok med sæd, alt, hvad jeg drømte om, var at se op i en mands røvhul (Rasmussen, 2011: 5).

Det er altså tydeligt fra starten at smerte og velbehag går hånd i hånd, og eksemplerne tydeliggør hvad læseren har i vente de næste 93 hæsblæsende sider: Et voldsomt (næsten brutalt) litterært ridt, der med sit hårdtslående sprog, tager læseren med helt ind under huden på en ung dreng, med et anstrengt forhold til kroppen.

Som sagt er der i værket en sammensmeltning af kropsvæskerne, som noget ulækkert og fremmed, samtidig med at det kan være årsag til en stor nydelse. Eksempelvis da Bjørn har købt en flaske vin, fordi han skal hjem til ridelæreren:

Da jeg trådte ind og overrakte ham vinen, beordrede han mig ud i badekarret. Han sad på toiletbrættet og drak af flasken, mens det brandvarme vand steg op omkring min krop. Da karret var halvt fyldt, hældte han resten af vinen ud over mit pikhoved, der stak op af vandoverfladen. Så knappede han sine bukser op, hev sin store brune pik frem og pissede mig på brystet, i håret, i munden. / Jeg kom. Jeg skreg. Jeg elsker ham (Rasmussen, 2011: 22).

Her bliver urin, en del af en seksuel sammenhæng, og skaber vellyst, ligesom det får Bjørn til at erklære sin kærlighed. Derudover er det også bemærkelsesværdigt hvordan kropsvæskerne i denne scene, har en evne til at fremtvinge flere kropsvæsker. Pis fremprovokerer sæd, og hele herligheden blander sig sammen i en pøl af vin, sex, underkastelse og kærlighed. At urin bruges som et værktøj med en hel række af forskellige anvendelser, er også at finde i anden halvdel af bogen. Her genforenes Bjørn med ridelæreren efter en mindre uoverensstemmelse, hvor Bjørn skamferede ridelærerens sadel, og som straf ignorerer ridelæreren Bjørn, hvorfor Bjørn bliver ufatteligt ulykkelig. Her skriver Bjørn et brev, der skal forsøge at klinke skårene:

I den forbindelse synes jeg, vi skal skærpe konsekvenserne af min eventuelle ulydighed, glemsomhed eller dovenskab. Jeg ved selvfølgelig ikke, hvor meget jeg har at skulle have sagt, men jeg har for eksempel set en film fra TitanMen, der foregår i en stald, og i én af scenerne bliver en dreng gennempisket af to muskuløse mænd, som derefter pisser ham i sårene. / Jeg synes ikke, vi skal være bange for klichéer. / Jeg tror vi kan få en vidunderlig fremtid. / Kh Bjørn (Rasmussen, 2011: 62).

Her spiller det seksuelle herre-slave forhold en væsentlig rolle. Det er interessant at bemærke hvordan det ækle og ulækre, her i form af frisklavet urin, bliver brugt til at straffe den ulydige Bjørn, helt i stil med en hanhund, der overpisser et vejskilt, for at stadfæste sin dominans. Samtidig flyder det ulækre endnu en gang sammen med nydelsen og kærligheden i form af Bjørns tanke om den vidunderlige fremtid han og ridelæreren kan få sammen. Så længe der i deres forhold er sat plads af til regelmæssig at urinere i friske kødsår, så vil forholdet blomstre.

I et andet eksempel på en seksuel erfaring Bjørn gør sig med ridelæreren, ses en mere negativ beskrivelse af kropsvæskerne:

Jeg græd ikke. Han var varsom. Han bearbejdede min endetarmsåbning i over en time, før han trængte ind, slikkede og smurte og forstørrede. Jeg tænkte mest på, om der var rent nok derinde, ekskrementer er frastødende, når de er frastødt kroppen, på samme måde som blod og opkast er det, det er stanken af hjemløs, en død drengs blomst, men jeg græd ikke (Rasmussen, 2011: 53).

Her ses en refleksion over hvordan ekskrementerne opleves som frastødende når de ikke længere er en direkte del af kroppens fordøjelsessystem. Refleksionen bliver dannet i en bekymring over om Bjørn er ren nok, men leder videre til et forsøg på at forstå hvorfor ekskrementer har en frastødende effekt. Her bliver pointen, at ekskrementerne netop først er afskyelige, idet kroppen har frastødt dem. Selve udtømningen, omdanner den brunlige masse, fra en naturlig samling af restprodukter fra fordøjelsen til noget ubehageligt: noget objekt.

Bjørn forbinder ekskrementerne med blod og opkast, som han ydermere associerer til "stanken af hjemløs". Dette har en dobbeltbetydning, da blod, opkast og ekskrementer kan knyttes til fordomme om hjemløse, som værende personer med begrænset adgang til ordentlige toiletfaciliteter. Men samtidig kan disse kropsvæsker også i sig selv ses som værende hjemløse. Blod, opkast og ekskrementer er netop væsker, der på et eller andet tidspunkt, har hørt hjemme i kroppen. Idet de udskilles, forlader de netop deres 'hjem'. Og det er netop også dette der er med til at gøre dem abjekte. De er på et sted, hvor de ikke synes at høre til.

Bjørn og ridelærerens forhold er turbulent og fuld af smerte og nydelse. Drømmen om en vidunderlig fremtid forbliver dog en saga blot. I stedet må Bjørn tage sig til takke med et ophold på bordel, og erhverve sig som prostitueret. Heldigvis viser Bjørn sig at være et naturtalent når det kommer til at udføre et særdeles bredt udsnit af seksuelle ydelser:

Bjørn er en drøm af en pikslikker, Bjørn kan tage et 22 centimeter langt lem til roden og samtidig bruge tungen på de spændte testikler, en kat, der slikker to nyfødte dueunger rene for slim og smat, Bjørns svælg er en varm og grådig grotte, Bjørn sluger sperm, som var det mælk og honning. / Bjørns pik er blød granit i forsømte røvhuller, Bjørns nosser klasker mod glatbarberede baller i timevis (...) Bjørn er en araberhingst, der besprøjter blodrøde ganer med varm, hvid sæd, den søde stank af lort fra pikkens krave (Rasmussen, 2011: 31).

Bjørns seksuelle egenskaber bliver her flertydigt materielle: Oralsex bliver til en kat der slikker dueunger. Bagefter bliver hans svælg til en grådig grotte, en dobbeltmaterialisering – en krop som et stykke landskab, og det landskab igen som havende et personlighedstræk. Bjørns pik er blød granit, hans krop bliver til en bjergart, for så igen at blive til et dyr i form

af hesten. Bjørns talenter som trækkerdreng gør hans krop materialeoverskridende i sin fysiske fremtoning. Hans materialitet er her i stand til skabe nydelse og glæde hos talrige kunder. Kropsfremstillingen er her altså af mere positiv karakter end ellers i romanen. Kroppen er tilsyneladende ufattelig dygtig som et redskab for nydelsen, og nærmest skabt til at behage:

Bjørn rider to mænd på én gang, hans anus er umættelig, utrættelig, Bjørns lille drengefisse er et elastisk hylster, der kan kappe en lillefinger af ved roden og snart efter æde en stor behåret arbejderknytnæve og underarm uden at sprække en millimeter. / Ja (Rasmussen, 2011: 31).

Dog er der et paradoksalt forhold i forbindelse med kroppens positive karakter i dette afsnit. For Bjørns krop er netop kun i stand til at skabe nydelse for andre – hans egen nydelse er fuldstændig streget ud af ligningen. Bjørn er kun et hylster, ikke blot for egne, men nu også for andres kropsvæsker.

Kroppen som skurk

Generelt er der i værket et udpræget negativt syn på kroppen. Endda i så høj grad, at Gregersen og Skiveren påpeger at der sker en antagonisering af kroppen:

Det er med andre ord ikke en harmonisk og idyllisk kropshistorie, Rasmussen her præsenterer; tværtimod antager kroppen nærmest antagonistens rolle, når Bjørn gang på gang forsøger at overvinde, ja, måske ligefrem bryde ud af den hud, hans legeme omgives af (Gregersen & Skiveren, 2016: 140).

Som et konkret eksempel på Bjørns strabadser, i forbindelse med at bryde fri af kroppens lænker, bruger Skiveren og Gregersen følgende eksempel fra romanen: "Jeg siger det, som det er, som det lyder. Kan Bjørn forlige sig med at have et ubestemt sind i en bestemt krop?" (Rasmussen, 2011: 34). Citatet eksemplificerer netop hvorledes Bjørn kæmper med at slippe fri af det fængsel, som hans krop er for ham. Man ser Bjørn i en konstant kamp for at bryde ud af kroppens stålsatte materialitet. Han erkender: "jeg har ingen ejendomsret over min krop" (Ibid.: 61). Kroppen er tilskrevet en voldsom subjektivitet – den overmander al form for bevidsthed. Den er ukontrollerbar, kødet lever sit eget liv og handler for sig selv:

Tør mund, øget spytafsondring, mavesmerter, forstoppelse, kvalme, opkastning, diarré, mave-tarm-blødning og pletblødning i huden, hævelse af slimhinder, øget svedtendens, hurtig puls, udslæt, kløen, hosten, ringen for ører, hovedpine, svimmelhed, sløret syn, sortnen for øjne, åndedrætsbesvær, forstyrrelse i hjerterytmen, højt blodtryk, lavt blodtryk, forhøjede levertal, ledsmerter, feber, ufrivillige muskeltrækninger, muskelstivhed, rystelser, stærk uro, angst, nedsat bevidsthed, hukommelsessvigt, hallucinationer, besvimelse (Rasmussen, 2011: 77f).

Alle disse materielle processer, er noget der istandsætter kroppen som handlende over bevidstheden. Bevidstheden er magtesløs, helt ligegyldig her hvor kroppen hersker. Derfor prøver han også at genvinde kontrollen over sin krop, blandt andet ved at lave et katalog over sin krops indtag og dens udgydelser:

Jeg har et dokument på min computer, navngivet: *Bjørn har en krop*. Her skriver jeg et katalog over kroppens indtagelser og udskillelser; knækbrød, avocado, mørk te, urin. Jeg nedfælder kroppens gerninger; tarmskylning, tænderbørstning, trimning af skæg. Jeg bestræber mig på at arkivere fakta, det har ikke spor med romantik at gøre, det handler om at skære en skabelon (Rasmussen, 2011: 55).

Det er påfaldende at der ingen skillelinjer er mellem indtagelser og udskillelser er – altså at urin står i samme række, som knækbrød, avocado og mørk te. Disse typiske skillelinjer bliver igennem værket ofte udfordret, som om kroppens og jegets grænser hele tiden skal redefineres og undersøges. Den anden kategori, "kroppens gerninger", er handlinger der udgør en vedligeholdelse af kroppen. Disse skriverier fungerer som en måde at holde styr på kroppen, når alt andet er ukontrollerbart. Det bliver altså en måde for Bjørn at skabe et overblik over kroppen på, der knyttes både til det indre og ydre og dermed kan Bjørn organisere de ting der tilhører kroppen og opretholde en form for orden.

Bjørns besættelse af sin egen krop, og dens indtag og udskillelser, kan kædes sammen med hans problemer med at forsones sig med et "ubestemt sind i en bestemt krop" (Rasmussen, 2011: 34). Dette ses også i Bjørns trang til at ændre på sin krop, som han i løbet af værkets forløb gør alskens ubehageligheder ved. Disse ubehageligheder kan rangeres i et morbiddt system, og i kraft af deres voldsomhed, udgøre et oversigtskort over hvor langt et menneske er villig til at gå i jagten på selvudslettelsen. I den 'milde' ende af spektret findes Bjørns talrige forsøg på at forevige bestemte ord eller sætninger på sin krop. Han skærer ordene

“SO” og “DØ” ind i sin hud med en passer (Ibid.: 16). Bjørns selvskade bliver dog mere alvorlig, i takt med at Bjørn bliver ældre:

Jeg skærer mig, jeg ridser mig, jeg river mig. Jeg river mig i håret, jeg trækker hår ud fra hovedbund, øjenbryn, kønshår, jeg bider negle helt rodløse, fingre, hænder. Jeg slår mig selv med mine hænder eller med hårde genstande, jeg dunker hovedet mod en væg, jeg trykker imaginære hudorme ud, jeg piller mig i sårene, fremkalder infektioner, forhindrer sårheling. Jeg brænder mig med en cigaret, en lighter, kogende vand. Jeg gør det med barberblad, skalpel og kniv, glasskår, passer, smykker, ødelagt plasticbestik, smadrede tallerkener, skarp kant fra knækket dankort eller cd. Jeg gør det på håndled og underarme, bryst, ben, ansigt og kønsorganer. Jeg gør det på kryds og på tværs, jeg gør det i fine mønstre, parallelle linjer, tern og tegn og ord; jeg skærer hans navn i mit kød (Rasmussen, 2011: 70).

Dette potpourri af grusomhed og vanrøgt rettet mod Bjørns egen krop, er ikke bare ubehagelig læsning, men viser udstrækningen af hans trang til at ændre sin krop, med den palet af skarpe objekter han har til sin rådighed. Bjørns selvlemlæstelse indtager nye højder: Han vil hugge, skære og brænde sig til en anden krop. Han vil omforme kroppen, så den passer til hans ubestemte sind. Hans ubestemte sind, kan ikke være i den bestemte krop. Hen mod slutningen af romanen udvikler Bjørns lyst til at ændre sin krop sig, og hans selvlemlæstelse indtager nye højder hvad angår graden af grusomhed:

Jeg har skåret et hul i mellemkødet lige under nosserne, fordi jeg gerne vil være en pige, jeg vil så gerne have en lille fisse, så jeg kan få pik i tre huller samtidig, så jeg kan blive bollet tyk og stor og lykkelig, alle ved det (Rasmussen, 2011: 86).

Denne brutale kønsskifteoperation vidner først og fremmest om en stålsat vilje til at udholde ufattelige smerter, for at ændre sin krop. Samtidig får vi også en del af forklaringen på, hvorfor Bjørn vil ændre sin krop, nemlig så han “kan få pik i tre huller samtidig” og blive “bollet tyk og stor og lykkelig”. Så målet med det hele, ændringerne og de talrige skamferinger af hans korpus, bunder i en kønnet og seksuel sorg over egen krop.

Et dræbende projekt

Identiteten er på grund af kroppen og sindets ødelagte tilstande, ikke i stand til at passe ind i nogen bestemt orden. Bjørn kæmper mod de kulturelle tekster han ‘burde’ følge, og

forsøger at destruere den krop han 'burde' værne om, og mellem al denne destruktion og sorg er der en smadret kønsidentitet som flyder ud. Værkets konstante vekselvirkning mellem køn, krop og kultur løber mod et opgør med både en binær kønsforståelse, kroppen som en bestemt enhed og den dominerende kulturs almene gyldighed.

Samfundet læser Bjørns krop som mandlig, og derfor er der en masse forventninger om hvad han skal og hvad han ikke skal, og han tynges af disse regler og normer:

Det er en ganske opslidende indbildning at være nogen. Det er et umådeligt dræbende projekt at forsøge at udstøde alt det, man dermed *ikke* er, sådan her: støvsug solar plexus, lokaliser og foretag en afskrabning af fremmedlegemer i min krop, så er jeg der (Rasmussen, 2011: 38).

Bjørn kæmper i bogen en kamp med at være *noget* eller *nogen*. En kamp han går så vidt til at beskrive som "et umådeligt dræbende projekt". Det særligt dræbende ved projektet består i processen om at "udstøde alt det, man dermed *ikke* er". Denne proces er netop hvad Butler kalder en identitetsskabende eksklusion, fremtvunget af en forestilling om nogle stabile køns kategorier, som hun netop opponerer imod. Bjørn har indset hvorledes skabelsen af identiteten, ud fra en binær kønsforståelse, er bygget på en inkorporeret eksklusion af det modsatte, således at en mandlig identitet altid allerede indeholder en ekskludering af det feminine. Denne kamp mod historisk forankrede diskurser om køn, er ikke blot vanskelig, men utrolig langsommelig – dræbende.

Samtidig med denne kamp finder sted, er der noget indre, noget materielt, der sparker ud og udfordrer de rammer der er blevet sat for Bjørn. Disse rammer bliver udfordret ved, at han som ung dreng både spermer og menstruerer: "[J]eg får min første menstruation ved siden af mor, jeg får min første sædafgang ved siden af mor" (Rasmussen, 2011: 45). Sammenblandingen af kønnede kropsfunktioner, er tilsyneladende en konstant i Bjørns liv, og den udvikler sig endda i takt med at Bjørn bliver ældre. Her erstattes menstruation og sædafgang med amning og penetration: "Jeg ammede dig den nat, mit bryst svulmede af taknemmelighed, min mælk sprøjtede direkte lindring ind i din mund, det var mig, der kneppede dig den nat" (Ibid.: 46). Bjørn kan hverken identificere sig med roller der er forbundet med det mandlige køn, eller kvindelige – han bevæger sig mellem de to, men føler sig i det rum magtesløs. Han er alt andet, og alt imellem, de normer, regler og kasser:

[J]eg er en blødende mave, jeg er et bløddyr, en hval har slugt. Jeg er en oldingebaby. En drengefisse, et prægtigt hylster, jeg er lydende i øjnene om natten, jeg brænder mig blind, der er intet at gøre, jeg har ingen ejendomsret over min krop (Rasmussen, 2011: 61).

Hans krop, bevidsthed og kultur nægter at forene sig – Bjørn er så fragmenteret at han er spredt ud i hele bogen, udenfor alle systemer. Ikke nok med at hans kropslige væsker er af både mandlig og kvindelig karakter, også hans selvbillede tager form som en "drengefisse" – en sammensætning af kønnene. Denne fragmentering afspejler sig også i den rådvildhed han føler:

Da Bjørn var voksen, kunne han ikke længere tale. Da han var født ind i en mandlig verden, en kvindelig verden, havde han ikke sit eget sprog. Det eneste han kunne gøre var at læse, mandlige tekster, kvindelige tekster, der ikke var hans (Rasmussen, 2011: 74).

Bjørn mister simpelthen sproget, da det, ligesom kønnene, er et alt for fastlåst og rigtigt system. Sproget er konstruerende og fastsætter en dikotomisk struktur. En dikotomi, der opdeler virkeligheden i henholdsvis en mandlig verden og en kvindelig verden. En virkelighed som Bjørn ikke befinder sig vel i. Samtidig er der ikke noget at gøre for ham: Bjørn er netop født ind i denne skarpt opdelt verden, hvor selv det biologiske køn ikke kan anses som prædiskursivt. Hans materialitet, og samfundets læsning af ham som mand, får kun betydning rent diskursivt.

Et kerneløst jeg

Man ser altså gennem værket at Bjørn har svært ved at finde en fast identitet, idet han ikke føler at han kan identificere sig med de to særskilte køns kategorier. Ideen om en fast identitet, en stærk selvforståelse, er altså besværlig for ham. Dette skinner tydeligt igennem da Bjørn ankommer til bordellet, "syg af homoseksuel kærlighed", og han ytrer at han er klar til at blive voksen (Rasmussen, 2011: 29f). Dermed tilstræber han at blive: "Det kønnede, det kernede, det kernesunde jeg. Det avocado-agtige jeg." (Ibid.: 30). Ifølge Butler spiller to-kønnetheden og den heteronormative tankegang en væsentlig rolle for at kunne skabe en selvforståelse, og det er altså netop det Bjørn prøver at tilstræbe. Han vil være "det kønnede", så han kan passe ind i en binær kønsforståelse. Man ser hvordan Bjørn konstant ønsker at være en del af det heteronormative verdensbillede – hvor mænd begærer kvinder,

og kvinder begærer mænd. Derfor skiftes der mellem at Bjørn ønsker at være kvinde, og at han ønsker at ridelæreren er det:

[H]vorfor har du ikke en kusse, det eneste du mangler, er en kusse, så jeg ikke får lort på pikken og ind i pikken, ind gennem urinrørsåbningen, jeg tænker koldbrand, jeg tænker betændelse og råd, det holder mig vågen om natten, og jeg har skyld over det (Rasmussen, 2011: 45).

I ønsket om en kusse til ridelæreren, ser man Bjørns frustrationer over sin egen seksualitet – at den kan frembringe koldbrand, betændelse og råd. Denne homoseksualitet er skamfuld, og passer ikke ind i det samfund han er vokset op i. Det ses i Bjørns beskrivelse af sin hjemby Lemvig:

Har jeg fortalt om Lemvig, har jeg fortalt om Gud? (...) Lemvig kan opdeles i Lem og Vig. Hvis man har et lem i Lemvig, har man pligt til at klappe en tilfældig, forbipasserende kvinde i røven ved højlys dag i Lemvig, jo flere klap, jo lysere striber i håret, jo nærmere Gud. Hvis man har et par skamlæber i Lemvig og disse skamlæbers røde kød kontrasterer med det omkringliggende sorte, og denne sorte huds baller befamles af en tilfældig forbipasserende med et lyst lem ved højlys dag i Lemvig, må man enten vige (Vig!) eller sprede disse baller for dette lem (Lem!). Men ak, jo mere spredte baller, jo flere lem, jo fjernere Gud (Rasmussen, 2011: 41).

Her kan man se noget der kunne være en lang og kringlet analogi for den heteroseksuelle matrix. I selve bynavnet Lemvig impliceres normerne for, hvordan manden og kvinden skal begå sig for at passe ind, både i samfundet og i forhold til Gud. For at nærme sig Gud, skal man passe ind i denne heteroseksuelle begærsretning. Som mand kommer man nærmere Gud, jo flere tilfældige kvinder man giver et klap i røven – og som kvinde må man enten afslå eller acceptere dette tilbud. Men ak, jo mere promiskuøs kvinden er, jo længere fjerner hun sig fra Gud. Andre seksualiteter, end den mandsdominerede heteroseksualitet, er slet ikke til stede. Homoseksualitet og andre seksuelle 'afvigelser' glimrer ved deres fravær. I Lemvig gælder det altså om at gentage og identificere sig med de regerende kønsnormer.

Bjørn husker nostalgisk tilbage på sin barndom, hvor han udfyldte rollen som manden i huset: "[J]eg var aktiv i min barndom, jeg var Bjørn med stort B, jeg fyldte min fars plads i sengen ud, da han flyttede" (Rasmussen, 2011: 45). Her beskriver Bjørn sig selv som den

aktive, hvilket udtrykker en gammeldags tanke, om manden som aktiv og kvinden som passiv. På dette ene tidspunkt, kan Bjørn forene sig med de herskende kønsnormer. Men det bliver sidenhen en besværlighed, da han ikke kan identificere sig med denne skabelon for individet, denne to-kønnethed og heteronormative tankegang. Derfor føler han sig som et kerneløst og fragmenteret jeg.

Delkonklusion

Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet efterlader et altoverskyggende indtryk af kroppen som hylster for et ituslået jeg. Kroppen fungerer både som katalysator og omdrejningspunkt for narrativet, om en ung drengs ulykkelige forelskelse i sin voksne ridelærer. Undervejs siver abjekte kropsvæsker ind i historien og indtager en både gruopvækkende og ophidsende funktion. Denne ambivalens vi ser i jegets forhold til kropsvæskerne, eksemplificeres gennem Bjørns krop: Han udskiller både mandlige og kvindelige kropsvæsker, og spermer på livet løs samtidig med at han ømt ammer sin elsker. Bjørn kan ikke placere sig i et stabilt køn; han er samtidigt mand, ikke-mand, kvinde, ikke-kvinde og drengefisse. Bjørns selvopfattelse stemmer ikke overens med det omkringliggende samfunds dikotomiske verdensbillede, og han er derfor fanget i et kønsrolle-limbo. Disse udfordringer skinner tydeligst igennem ved den, i romanen, gennemgående portrættering af kroppen som en antagonist, en skurk og samtidig en smertefuld nødvendighed. Selvom Bjørn forsøger at gøre op med dette verdensbillede, prøver han dog aldrig at splitte hele systemet ad – mens Bjørn problematiserer det, længes han samtidigt efter at indgå i en heteroseksuel virkelighed. Man kunne derfor sige, at han ikke ønsker en egentlig dekonstruktion af systemet. Dog bliver der, i skildringen af Bjørns personlige nederlag over aldrig at kunne passe ind, skitseret et større problem ved kulturens binære og stålsatte køns kategorier.

Jeg æder mig selv som lyng

Introduktion

Olga Ravn, født i 1986, dimitterede fra Forfatterskolen i 2010. Hun debuterede med digtsamlingen *Jeg æder mig selv som lyng* i 2012, og har sidenhen udgivet chap-bogen *Mean Girl* i 2014, romanen *Celestine* i 2015 og digtsamlingen *Den hvide rose* i 2016. (Vindum, 2016: Forfatterweb.dk)

Jeg æder mig selv som lyng bærer undertitlen *Pigesind*, hvilket også er titlen på Tove Ditlevsens debutdigtsamling fra 1939 (Vindum, 2016, Forfatterweb.dk). Begge værker kredser om erfaringen af pigesindet, at gå fra pige til kvinde. Men, som Mai Misfeldt pointerer i sin anmeldelse i Information, gør Ravn det med en anden forståelse for, hvordan kroppen og bevidstheden er sammenfiltret:

Hvor Tove Ditlevsen i *Pigesind* hang fast i billedet af sig selv som den pæne unge digterinde, tager Olga Ravn her, 72 år og en del kvindebevægelser og filosofisk tænkning efter, anderledes direkte fat både i behag og ubehag, og med modstand mod enhver form for kategorisering (Misfeldt, 2012, Information.dk).

I værket er udviklingen fra pigekrop til kvindekrop i fokus. Det er både den indvendige og udvendige krop der bliver sanset og beskrevet, og det er bogens omslag også en indikator på. På forsiden af *Jeg æder mig selv som lyng* ses et tværsnit af et kvindebryst, og på bagsiden ses en samling af 18 brystvorter. Illustrationerne er taget fra anatomen Sir Astley Coopers værk *On the Anatomy of the Breast* fra 1840. (Ravn, 2012: 4)

Digtsamlingen er opdelt i ni digte; GRAMMATISK UBEHAG, EN HVID IND I SIG SELV, FRONT IS MATTER, REKLAMEPIGEBARNET, DEJENS GRØNNE KRYSTAL, SKORPIONEN, BABY, HARESKOVEN 34 og GULDHJERTERNE. Analysen vil kun tage udgangspunkt i de to første digte; først GRAMMATISK UBEHAG og derefter EN HVID IND I SIG SELV, for at afgrænse vores opgave.

GRAMMATISK UBEHAG

GRAMMATISK UBEHAG er den første digte i samlingen og skiller sig ud fra de andre, ved at være drejet halvfems grader, så man som læser er nødt til at dreje bogen for at læse den. Allerede her brydes der med forventningerne, da sætningerne kæntrer hen over siderne. Forvirringen kan siges at fortsætte ind i selve teksten, da man i den allerførste strofe bliver introduceret til et hakkende og usammenhængende lyrisk jeg:

ha, et småt, et lille der stikker og stikker det lige i rød som er flere og røde døgn uden. / og alene uden, med ting med blanke med rød, med berøring af blank, blank mod hånden kolde hånd håndræk. / håndræk og ikke, alene uden, i uden og tyveriet i berøringen. / og småt blankt stikke i røde døgn og tyveriet i hånden, og brystets græmmelse, når brystet indtræffer, bliver bryst (under hånden). / alene og uden røddøgnet unøgen utøj mig (Ravn, 2012: 9).

Her ses sætninger, der bryder med de herskende sprogregler og som bestemt ikke tilbyder en entydig tolkning. Nogle af ordene i sætningerne gentages, og synes at have den funktion at lede sætningerne videre, som eksempelvis: "blanke med rød, med berøring af blank, blank mod hånden kolde hånd håndræk". I artiklen "Et forbund af celler" beskriver Louise Mønster, hvordan denne gentagelse af ord og det hakkende sprog, virker som en slags famlen i blinde, på vej til at blive til et "mig". Hun beskriver hvordan dette er med til at "konkretisere, at identiteten og jeget ikke er givet på forhånd, men tværtimod er på vej til at blive til" (Mønster, 2014: 68). At tilblivelsesprocessen bliver formuleret i et sprog, der ikke følger de gængse regler for grammatik og syntaks, viser at jeget insisterer på at finde sit eget udtryk, og dermed ikke vil indtræde i allerede fastsatte rammer. (Ibid.: 68)

Denne tilblivelsesproces kan ses som overgangen fra pige til kvinde. Her ses det første møde med det "røde døgn", et fænomen som optræder flere gange i digtet, og som kan læses som en betegnelse for de dage hvor jeget har sin menstruation. Ved at beskrive menstruationen som "røde døgn" får man en fornemmelse af, at menstruationen har en altomfattende indvirkning på jeget, det er døgn fyldt op med menstruation.

En anden indikator på at strofen bearbejder overgangen fra pige til kvinde, er beskrivelsen af brystet: "og brystets græmmelse, når brystet indtræffer, bliver bryst (under hånden)". Brystet og dets udvikling, er et tegn på overgangen fra barn, hvor brystet endnu ikke er vokset, til ung kvinde, hvor brystet er færdigudviklet. "Hånden" kan også læses som en

andens, hvis man medtænker de tidligere vers: "(...) og tyveriet i berøringen. / og småt blankt stikke i røde døgn og tyveriet i hånden". "tyveriet i berøringen" kan være et billede på hvordan en andens berøring har taget jegets uskyld, hvordan en berøring kan fremtvinge en udvikling fra et uskyldigt til et seksuelt væsen. Brystet der er et synligt kønskaraktistikum, spiller en central rolle i tiltrækningen og i seksualiteten – et knudepunkt mellem biologi og kultur. Dette kan læses i sammenhæng med den næste strofe:

Træer med tilføjelser det skovbrynets kommen og stille lyssætning whereever, bånd på gren på træ, tilføjelse. / skovens omkransning var først et uoverskueligt mere indtil computeren kunne overskue mønsteret med sit vilde øje. / træet er berøvet og ikke nøgent men på mange måder afklædt, når et bånd bindes på. // jeg kultiverer et træ med en snor eller jeg kan det (Ravn, 2012: 9).

Her beskrives hvordan mennesket så let kan gøre træet, naturen, til sin egen og dermed kultivere det. Ligesom at jeget "kultiverer et træ med en snor", bliver brystet også kultiveret i hånden og på denne måde bliver brystet tillagt en masse andre betydninger, end bare ren biologi. Når brystet indtræffer, mister pigekroppen sin uskyldighed, og med brystet bliver kroppen et billede på en kvindelighed og et seksuelt væsen, som er tilskrevet en masse normer.

Den samme kritik af hvordan mennesket gør naturen til sin, ses i denne strofe:

ejendelen bliver ejendel under blikket, ja, under hånden, ja, bliver træet til billede under tilføjelsen, berøringens tilføjelse, berøringens ejerskab, ja, / og også talens italesætten, at være under hænderne, sagt (Ravn, 2012: 10).

Ligesom jeget udpeger menneskets bemestring af naturen, prøver jeget også at undslippe beherskende blikke: "Ejendelen bliver ejendel under blikket". Citatet kan tolkes som en kritik af, hvordan kvinden historisk set har været underlagt manden, at kvinden er et objekt for mandens blik. Dette leder videre til jegets problem ved talen: "og også talens italesætten, at være under hænderne, sagt", der forekommer som et gennemgående ubehag gennem digtet. Et ubehag ved den måde talen er konstruerende, identitetsdannende og hvordan den fastsætter dikotomiske strukturer, laver rammer og regler (Mønster, 2014: 68). Ubehaget

kommer til udtryk ved at jeget prøver at undslippe dette ejerskab, via det hakkende og usammenhængende sprog. Det hakkende sprog kan også ses som et billede på forholdet mellem kroppen og stemmen, en såkaldt *aposiopese*. I digtet ser man et jeg der hele tiden kredser om og bliver påvirket af kroppens ageren. Stemmen bliver affektivt berørt, og dermed er det til tider kroppen, der griber ind i sproget, frem for at det er sproget der beskriver og styrer kroppen (Gregersen & Skiveren, 2016: 127). Gennem digtet kan man se en besværlighed i at beskrive kroppen og dens gøren. Jeget prøver at beskrive noget som jeget egentlig mangler ord for, og derfor bliver det et hakkende, gentagende og til tider usammenhængende sprog.

RØDDØGNET

Selvom kroppen tildeles betydning gennem kulturen, oplever man i digtet også en biologi, som jeget ikke kan komme udenom. Det ses blandt i jegets kredsen om "røddøgnet" og "rødremsningen":

rødremsning i konstant gentagelse, tilføjelse på tilføjelse gennem gentagelsen. / røddøgnet vokser, men nu hele tiden det samme, og nu hele tiden det samme, og nu tilføjelse under hånden, besjælede røddøgns grin (Ravn, 2014: 10).

Som oftest bliver rødremsningen/røddøgnet også beskrevet som en gentagelse: "tilføjelse på tilføjelse gennem gentagelsen". På denne måde bliver det, både ved gentagelsen og beskrivelsen af gentagelsen, gjort tydeligt hvordan kroppen og biologien stædigt sætter sig igennem og gør jeget til en slave af kroppen. Som der står i digtet: "gentagelsen så fint et billede på slavetilstanden" (Ravn, 2012: 12) og "at være døgnets naive SLAVE SLAVE SLAVE" (Ibid.: 10).

Det er altså ikke jeget, der er kødets suveræne hersker. Kroppen er upåvirket af jegets intentioner, og gør hvad der passer den; "røddøgnet påtvungne vælten, rystende hen over" (Ravn, 2012: 10). Der er ikke noget jeget kan stille op mod kroppens gøren – kroppens væsker vælter ind over jeget, og tvinger dermed jeget til at forholde sig til denne materialitet. I digtet dukker røddøgnet hele tiden op som en aktør, der eksempelvis: "fuldkommen uinteresseret efterladende spor der også er ligeglade" (Ibid.: 12). Her gøres kroppen antropomorf, ved at få tillagt denne selvstændighed: Væskerne er uinteresserede

og ligeglade med jeget. Denne antropomorfering ses flere gange gennem digtet: "her kroppen fjende og redskab her kroppen rasende indstillet her drypper kroppen udflåd og affald, udpegende processens ligeglade fortsætten" (Ibid.: 13). Kroppen er "rasende indstillet" og den er en fjende. Den har sit eget følelsesliv, der er på kant med jegets. Kroppen er en antagonist, der kæmper imod jeget, blandt andet ved at udskille "udflåd og affald". Denne magt kroppen har ses også senere i digtet:

det udenfor karakter, vokser, jeg siddende i lejemål i forstad og forstads små maskiner, jeg i røddøgn ynkende, jeg i kroppens fald / samtidig med kroppens op-disen, jeg med håbet på væggen mellem røddøgn og røddøgn, hudhåbende, kroppens uhyrlige fortsætten (Ravn, 2014: 13).

I stedet for at *have* menstruation, og dermed diskursivt være i besiddelse af menstruationen, står ovenstående citat med omvendt fortegn. Her er jeget "i røddøgn ynkende" og "i kroppens fald". Det er kroppen der har magten, og her ser man altså også en antagonisering af kroppen med dens "uhyrlige fortsætten". Røddøgnet bliver endda tilskrevet egne kropsdele, som havde menstruationen sin egen krop: "i røddøgnet hånd og røddøgnet andre kropsdele som om" (Ravn, 2012: 12). Denne tilskrivelse af menstruationen som havende sine egne kropsdele ses også andre steder i digtet: "stadig kroppens månedlige udskilning, stadig dens fingeraftryk i trussen og på lårenes sider". Her personificeres menstruationen gennem et fingeraftryk – som var menstruationen et enestående individ. Kroppen adskilles endnu en gang fra jeget og får sit eget liv. Jeget kan ikke forene sig med denne tanke, om menstruationen som en selvstændig del af kroppen, og det er kun mellem "røddøgn og røddøgn" at jeget er håbefuldt og føler en form for kontrol over sig selv.

Gennem digtet bliver det tydeligt hvordan bevidstheden kommer til kort når det gælder materialiteten, og at denne materialitet i stedet overtager styringen:

hvad er det kroppen ikke forstår, hvad er det hånden, hvad er det røddøgnet ikke forstår, hvad er det *ikke*, hvad er det andet område, anden rørelse, kroppens fortsatte upåvirkede, kroppens stædige uønske, kroppens ikkemøde med kroppens krop, med kroppens andet, med katastrofens udenfor, og med hænder hænder i slavetilstand bevægende fortsat, kroppen bliver krop under udenfor, hånden bliver hånd under sig selv (Ravn, 2011: 12).

Her prøver jeg at formidle materialitetens kræfter, at undersøge hvad kroppen er og ikke er – hvor kroppens grænser går. Tankestrømmen bliver overtaget af kroppen, så det er kroppen der former diskursen. Det er en direkte undersøgelse af kroppens egne grænser, hvad der er “det andet område, anden rørelse”. Beskrivelsen af kroppens møde med det som findes uden for kroppen, kan kobles til Kristevas begreb om det abjekte. I citatet bliver det som udskilles af kroppen beskrevet som det “andet”: “kroppens ikkemøde med kroppens krop, med kroppens andet, med katastrofens udenfor”. Så snart noget fra kroppen, som eksempelvis kropsvæsker, befinder sig uden for kroppen, bliver det noget andet end krop. Dog er det stadig en del af kroppen, selvom det ikke befinder sig i kroppen længere. Kropsvæskerne indtager altså en dobbeltposition; på den ene side er de noget materielt, som kroppen har skilt sig af med, men samtidig er de en uadskillelig del af kroppen selv (Bille & Sørensen, 2012: 145). Kropsvæskernes placering uden for kroppen bliver beskrevet som “katastrofens udenfor”, da de overskrider kroppens barrierer, og dermed ikke respekterer dens grænser. Uden for kroppen er væskerne det andet, det ubehagelige og katastrofale som jeg skal forholde sig til. Det eneste der sætter en grænse mellem kroppen og det andet, er huden:

jeg jeg fortæller hende rød, fortæller hende hud, fortæller hende huden som eneste tynde væg at håbe på, når det røddøgn er ude og samtidig inde, samtidig også kroppens ligeglade fortsættelse, kroppens ude for det mig mig (Ravn, 2012: 13).

Huden er det indkapslende, det eneste jeg kan håbe på vil holde væskerne tilbage, og det bliver derfor tillagt meget positiv værdi. I en anden strofe står der: “blodet aldrig under huden, men tilfældigvis i gnidning mod den slags overflade” (Ravn, 2012: 12). Her kan man se en undren over kroppens virke. En undren over hvordan blodet aldrig kan ses, hvordan blodet simpelthen ikke er der under huden – men derimod først findes i gnidning mod noget andet.

I den sidste strofe ses en masse sidestillede hovedsætninger, en parataktisk sætningsopbygning, som alle indledes med ordet “fordi”. Her bliver der opremset konstateringer som både knytter sig specifikt til jeg: “fordi parken i bogen var rørende”, og til noget mere universelt: “fordi forskellige områder ordnes som dualiteter”. Denne dualitet som her nævnes, bliver også behandlet i slutningen af opremsningen:

fordi teksten ikke er en afsluttet orden, fordi en velopdragen logiks sære lov, fordi kvinden ikke er kvinden eller ikkekvinden og fordi manden ikke er, fordi overskridelsen af kønnet i teksten ikke er nok, fordi at tilbagevinde kroppen i teksten ikke er nok, fordi kroppen findes (Ravn, 2012: 15).

Her bliver der prikket til hvordan menneskets logiske sans nok snarere er noget man bliver opdraget med, end en universel sandhed. Dette leder videre til en kritik af kønsopfattelsen, hvor jeget prøver at undslippe de traditionelle kønsdikotomier. Her bliver det påpeget at kvinden hverken er kvinde eller "ikkekvinde", og at manden heller ikke er. Dette kan ses som en problematisering af hvordan kønnet har fået tilskrevet så mange betydninger. Hvordan mand/kvinde dikotomien er så indprentet i mennesket, at det er svært at bryde med. Det er altså ikke nok at fremskrive disse problematikker, der skal ændringer til uden for teksten. Her bliver der sat en streg under, at trods du er et kønnet menneske, så falder alt det diskursive og kulturelle fra, og i sidste ende er kun kroppen tilbage. En krop der agerer, der væsker og bløder, en krop der understreger bevidsthedens mangel på suverænitet. For ligegyldigt hvor meget et subjekt end ønsker at have kontrol over kroppen, så sparker den tilbage.

I løbet af digtet ses altså en krop, der ikke udgør en stabil grund under jegets fødder (Gregersen & Skiveren, 2016: 139). Det er en krop der er lige så aktiv som bevidstheden, og en krop der ikke lader sig styre af denne. Dette bliver tydeligt i skriften via opdelingen af kroppen og jeget. Kroppen bliver skrevet frem af en stemme der er i affekt, i frustration og i vrede. Både vred over kultivering af det kvindelige køn, over de forventninger og normer, der hører til at blive kvinde, men også over hvordan jeget er kødets slave, indlagt til at adlyde og forholde sig til kroppens ageren. Og på denne måde bliver kroppen en væskende antagonist. Disse væsker vidner om, at kroppen er en aktiv materiel realitet.

EN HVID IND I SIG SELV

EN HVID IND I SIG SELV er anden tekst i *Jeg æder mig selv som lyng*. Digtet vil blive læst og analyseret mere fortløbende end GRAMMATISK UBEHAG, da EN HVID IND I SIG SELV fungerer som en fortælling med et forløb, og derfor kalder det på en lidt anden læsning end GRAMMATISK UBEHAG. Teksten omhandler en abort, og vi bliver som læsere ført gennem tiden før, under og efter aborten. Med aborten som centralfortælling, læser vi os

samtidig gennem en ung kvindekrop, der har svært ved at finde ståsted i samfundet. Kroppen er på en og samme tid både ren, autonom biologi, og så noget som er underlagt kulturelle inskriptioner, der fortæller den hvad den er og ikke er.

Digtet springer i tid og sted, fra barndomsminder til hospitalstiden, men man kan dog, via angivelsen af tempus, skelne mellem hvornår jeget tænker tilbage og hvornår jeget beskriver det nutidige. Digtet er inddelt i 8 passager, der står på hver sin side. Seks af passagerne, de første og sidste tre, indledes med tre tankestreger: "---", og de to passager i midten har en titel, som er markeret med kursiv: "*nogle skygger giver sig hen*" og "*den grønne uld*" (Ravn, 2012: 22f).

Sproget er til tider hakkende og usammenhængende, som man også så i GRAMMATISK UBEHAG, mens det andre gange fremstår sammenhængende. Man fornemmer i hvert fald en central fortælling, som bliver set tilbage på, og som kalder på minder fra jegets egen barndom. Nat, daggry og månen spiller en central rolle i digtet, og skaber en grå og tåget stemning omkring den centrale begivenhed – aborten. Den kulisse der dannes omkring digtet, skaber en fornemmelse af at begivenheden også fremstår tåget for det lyriske jeg. Intet er skarpt optegnet, og tiden omkring forløbet har drømmeagtige, afbrudte tåger hængende over sig.

Kroppen der siver

Første passage indledes med: "mælkehjerte, i eget selskab siver brystet hvidt" (Ravn, 2012: 19). Her ses materialiteten og dens kraft i form af det sivende bryst. Brystet udfører en spontan handling, der ikke kan kontrolleres – brystet siver i eget selskab, uden for jeget. Kroppen styrer sig selv, alene, og jeget har ingen indflydelse. Det sivende bryst der infiltrerende flyder inde fra kroppen, og ud i verden er som Kristeva beskriver kropsvæskerne: ukontrollerbare og grænseoverskridende. Her demonstreres kroppen som noget der ikke altid kan regeres, og dermed belyses individets begrænsninger overfor kroppen.

Vi møder digterjeget, da hun beretter om sine drømme, som foregår enten op til, eller lige efter at aborten er foretaget: "I drømmen anede jeg ikke hvordan man ammede, stak bare

bløddelen ind, // hver nat åd jeg to tynde skiver spædbarn med sennep indtil livmoderen var tom og jeg kunne fortsætte" (Ravn, 2012: 19).

I disse vers ses hvordan jeget i drømmen afviser moderskabet. Jeget, ved ikke hvordan man ammer, og afskriver sig dermed en egenskab, som bliver set som en meget naturlig del af det at være mor (Mønster, 2014: 69). Dernæst spiser hun spædbarnet med sennep og dette billede kan ses som et ønske om at have en magt over sin egen krop, og selv kunne styre hvad der skal befinde sig inde i hende. Når spædbarnet er spist, kan hun fortsætte som hun plejer. Hun kan vende tilbage til pigekroppen. Ved afvisningen af barnet, af moderskabet, sætter jeget sig ud over den orden, som hendes køn dikterer for hende (Ibid.). Denne afvisning af moderskabet bliver også beskrevet i sammenhæng med brystet:

mor-frem dit bryst af bortretoucherede brystvorter, dine brystvorter er bortretoucherede helt ind i et hvidt kongerige, lim ud af kroppen, hvid grim lim, grim mens min fars indkøb står inklusive blomster (Ravn, 2012: 19).

Det pludselige skift fra personlig pronomen førsteperson ental (jeg), til possessivpronomen anden person ental (dit, dine), indikerer at der er nogen der taler til jeget. Her er der altså nogen udefra der fortæller hende eller giver hende en følelse af at hendes brystvorter er bortretoucherede – måske fordi de ikke skal bruges til noget, efter aborten. Beskrivelsen "mor-frem dit bryst", indikerer at brystet ikke er noget, uden sin kulturelle knytning i den hospitalsverden hvor hun befinder sig. Brystet er noget når det ammer, det er et "morbryst" – ligesom at vi tidligere i GRAMMATISK UBEHAG, så at brystet blev til noget i kraft af hånden. Brystet får ikke lov til at være noget i selv, eller for kvinden, medmindre det har en funktion, enten seksuelt eller som fødekilde for et spædbarn. Her er brystet rent faktisk en blank tavle for kulturens inskriptioner – i hvert fald indtil det væsker ukontrollerbart og formålsløst.

I samme strofe glider der lim ud af hendes krop, noget hun ikke har det godt med – "*hvid grim lim*" (Ravn, 2012: 19) – kropsvæsken hun enten ikke ved hvad er, eller som er en rest fra aborten, er grim. Det er muligt at hun afskriver væsken som grim, fordi hun ikke kan forholde sig til den. Væsken respekterer ikke hendes grænser, og er undefinerbar og tvetydig.

Efter hospitalet, bliver der dannet et billede af at hun bløder som konsekvens af aborten, og bare venter på at det skal stoppe: "nogle nætter mere, nogle nætter mere rød, rød går til rød og banker, nej lille rød ikke mere" (Ravn, 2012: 19). Det kan være hendes naturlige blødninger fra menstruationen, der inde i kroppen banker på til abortens blødninger, og siger "stop". Kroppen kæmper her en kamp i sig selv, men stadigvæk en kamp som står uden for jeget. Hun er magtesløs, men kan mærke biologen slås inde i hende. Der sker her i høj grad en subjektivering, hvor kroppen er den aktive agens, og samtidig er der antropomorficering hvor "rød" får tillagt en selvstændighed.

I passagen "*nogle skygger giver sig hen*" bliver aborten beskrevet. Jeget skifter mellem at beskrive de konkrete hændelser inden, og imens, aborten bliver foretaget: "dybdegående tang, narkosen jeg når den kun igen hvis jeg når den igennem dens omdømme (...) hvorfor fødderne i bøjlerne med velcro om svangen er støvler, støvler der spreder benene" (Ravn, 2012: 22). Her er det instrumentet – den dybdegående tang – narkosen og støvlerne der spreder benene, som gør det tydeligt at jeget får foretaget en abort. Aborten forløber uden komplikationer, men dog virker det til at den har kompliceret noget i hende. Det føles som en voldsom kold indtrængen i kroppen: "jeg giver op angående forudgående ambitioner lidt, vinteren kommer som en penetration ind i / efteråret efter min brystkasse i gården" (Ibid.). Jeget er i affekt efter at aborten er foretaget og "kirurgien sidder i kroppen efter at fosteret er suget ud. / det er en hemmelighed narkosen og kroppen har" (Ibid.). Her bliver kroppen til den mest vidende, det er den der ved hvad der er sket inde i hende, mens hun var i narkose. Og denne viden kan hun ikke få adgang til, da kroppen ikke afslører alle sine hemmeligheder – den sætter sine egne betingelser og begrænsninger (Gregersen & Skiveren, 2016: 138).

I syvende passage tænker jeget tilbage på aborten: "narkosen trak bare mit brystbabbende, at suge mig sødt som et øjebliksbarn meget grådigt farvel," (Ravn, 2012: 25). Her ses en refleksion over aborten, hvordan narkosen fjernede fosteret, "det brystbabbende", og hvordan dette foster i et øjeblik var et barn jeget skulle sige farvel til. Kroppen, og i hvert fald også jeget, har forandret sig efter indgrebet: "der var næsten ikke nogen nøgenhud under tøjmanen, pigerest hen over hele huden, på min flade, knap nok gentagende sig selv" (Ibid.). Kroppen er nu blevet flad igen, den er som den var før aborten, men den befinder sig nu i en gråzone: At have været en gravid krop, en kvindelig og moderlig krop, og nu at have en pigekrop igen skaber en besværlighed for jeget. Modsat drømmen, hvor jeget spiser

spædbarnet til det er væk, og dermed kan fortsætte som hun plejer, ses her en lidt anden virkelighed efter aborten. Spædbarnet er væk, men kroppen er en anden. Selvom hun tidligere kun ventede på at hendes livmoder blev tom, og hun kunne "fortsætte" sit liv, som inden hun blev gravid, kan kroppen nu knap nok gentage sig selv som før – hun kan ikke fortsætte som planlagt.

Delkonklusion

De to digte, GRAMMATISK UBEHAG og EN HVID IND I SIG SELV behandler altså overgangen fra pige til kvinde. I GRAMMATISK UBEHAG er det konkrete genstande som kvindebrystet og røddøgnet, som jeget bliver ved med at vende tilbage til. Det er begreber der specifikt knytter sig til kvinden, og som på den ene side er biologi, ting der vokser og væsker af sig selv, og på den anden side er kulturelt ladede. Fyldt med normer om hvordan man skal være og opføre sig, så snart brystet og menstruationen bliver en del af pigekroppen, og man derfor er på vej mod kvindekroppen. Det hakkende og gentagende sprog bliver i digtet både en måde at bryde med sprogets konstruerende egenskab, og samtidig et billede på en stemme, der er så meget i affekt over kroppens gøren, at kroppen nogle gange tager helt over. Det bliver tydeligt i måden hvorpå kroppen og bevidstheden bliver skrevet frem som to adskilte ting. Bevidstheden er her kroppens slave, og det er ikke noget jeget finder retfærdigt. Kroppen bliver ved med at udskille abjekte væsker, og dermed sættes der spørgsmålstejn ved kroppens grænser.

EN HVID IND I SIG SELV beskæftiger sig mere med én konkret kropslig erfaring, nemlig aborten. Det er en konkret overgang – fra at være gravid, til ikke at være det. Jeget afviser her moderskabet og dermed sætter jeget sig ud over de forventninger der er til hendes køn. Derudover spiller kropsvæskerne en central rolle når de bestandigt demonstrerer jegets magtesløshed over kroppen. Kroppen bliver ikke bare subjektiveret når den bløder, siver og banker – den bliver også antropomorferet når den snakker, drømmer og svømmer i sig selv.

Der er et konstant spænd mellem køn, kultur og materialitet i begge digte. Bevidstheden flyder et sted mellem disse tre verdener, der på flere parametre nægter at forene sig, fordi kulturen konstant vil forsøge at styre kroppen, som så derimod utilregneligt gør modstand. Sproget der hakkende fører os gennem jegets udvikling og aborten, sprænger ofte

rammerne for hvordan sprog *bør* være. Det har ligesom kroppen, sit eget liv og arbejder ikke indenfor love og ordner, men har en inkonsekvens og utilregnelighed der gør teksten sværere at læse. Måden man er nødt til at læse digtene på, hakkende, hårdt, og uden for alle regler om grammatik og læsevenlighed, er med til at skærpe billederne på jegets situation. Det er svært at trænge igennem sproget, men langsomt, hårdt og fragmenteret kommer læseren tættere på fortællingen om den unge pigekrop. Den pigekrop der er underlagt kulturens regler og normer, skal forsøge at blive en krop, der ikke længere er ren – en kvindekrop. Alt imens den hårde udvikling mod en kvindekrop foregår, er der en krop der uregerligt og vildt sparker ud.

Bedårende

Introduktion

Ida Marie Hede dimitterede fra Forfatterskolen i 2008 og efterfølgende debuterede hun med prosasamlingen *Seancer* i 2010, og har efterfølgende udgivet *Det Kemiske Bryllup* i 2013 og *Inferno* i 2014. Hendes seneste udgivelse er *Bedårende*, som kom i april 2017. (Lykkegaard, 2013: Forfatterweb.dk)

Bedårende er en prosatekst på 148 sider bestående af fire kapitler, "En hjerteformet røv", "Der er indrettet et rum i Bs hjerne til de døde", "Dødeessay" og "Fredag aften". I det første, andet og fjerde kapitel møder vi tre forskellige karakterer B, Q og Æ, mens vi i det tredje kapitel introduceres til et jeg. Selvom bogen er opdelt i fire forskellige kapitler, så er fordelingen i forhold til antal sider ret skævvredet. Det første og det tredje kapitel optager således et godt stykke over 100 sider af de 148 sider som *Bedårende* består af.

De fire kapitler

Det første kapitel, "En hjerteformet røv", omhandler disse tre karakterer, B, Q og Æ, og deres indbyrdes forhold som en lettere atypisk kernefamilie. Det allerførste vi møder er en beskrivelse af de tre karakterers røve, som altså har hver deres særpræg (Hede, 2017: 7). B er med sin rombeformede røv, mor til familiens nyeste tilføjelse: Æ, med den hjerteformede røv. B indgår i et forhold med Q med den firkantede røv, som sandsynligvis er Æs far, selvom denne hypotese aldrig bekræftes eksplicit i værket. Vi antager dog at Q er far til den lille bakteriefyldte guldklump, og fadermysteriet er da heller ikke bogens fokus. Kapitlet handler om forholdet mellem mor og datter, ligesom det fungerer som en beskrivelse af barnets opvækst. Som Lillian Munk Rösing skriver i sin anmeldelse af bogen: "Noget af det stærkeste i bogen er portrættet af barnet som et væsen, der boltrer sig uhæmmet i lige dele materie og fantasi, udklædningstøj og beskidte Disney-leggings, på én gang ulækker og yndig" (Munk Rösing, 2017: politiken.dk). Som det også bliver antydnet i dette korte udsnit af Munk Rösings anmeldelse, er kapitlet gennemsyret af et konstant fokus på materialitet, og de udflydende grænser mellem mor og datter.

Det andet kapitel er "Der er indrettet et rum i Bs hjerne til de døde". Kapitlet er kun to sider langt, men er med til at bygge bro mellem kapitel et og tre, da der i kapitlet bliver 'genbrugt'

en karakter fra første kapitel, B, samtidigt med det hastigt berører kapitel tres altoverskyggende tema: døden.

Det tredje kapitel er "Dødeessay". Kapitlet er delt op i otte "opkald" og vi præsenteres for en jeg-fortæller, der i essayistisk stil gennemgår og filosoferer over sine tanker og følelser i forbindelse med døden og det at miste en man har nær, i dette tilfælde jeg-fortællerens far. I kapitlet kommer der vidt omkring, og det omfatter alt fra lig, krypter, og Marguerite Duras til telefonen som fænomen.

I det fjerde og sidste kapitel, "Fredag aften", vender vi tilbage til dagligdagens trummerum hos B, Q og Æ og med dem følger den stædige insisteren på og fascination af det materielle og posthumane. Rammerne for gensynet med den lille familie er: En ganske almindelig fredag aften med alt hvad der hører til, her i form af mazarintærte serveret på kagetallerkener. Men materialiteten er allestedsnærværende og uundgåelig og pludselig begynder B og Q at smelte sammen med sofaen, for at synke ned gennem den og ned i gulvet. En syret rejse gennem underverdenen tager form, og bogen slutter med en slags reprise af bogens første linjer: "Smæk i firkantede røve. / Smæk i rombeformede røve. / Smæk i hjerteformede røve. / Smæk i pixelerede røve. / Smæk i tusind røves omrids" (Hede, 2017: 148).

Vi har valgt at inddele vores analyse af *Bedårende* i to dele, henholdsvis "Livet" og "Døden". Det har vi gjort fordi vi mener at det er de to (meget) overordnede temaer som bogen arbejder med. Under "Livet" hører en hel række aspekter, som alle opererer mellem de personlige og interpersonelle grænseområder, blandt andet selve karaktererne og disses indbyrdes forhold til hinanden, fødslen, deres (levende) kroppe og sex. Under "Døden" undersøger vi i stedet værkets behandling af grænserne mellem menneske og ikke-menneske, herunder er liget, krypten og underverdenen blandt andet.

Livet

Der er et mylder af liv i *Bedårende*, eksempelvis nyt liv, voksenliv, underliv og sexliv. Dette afsnit er en analyse af det levende, og især de tre levende karakterer der er med i bogen.

Karaktererne

Vi synes den bedste måde at igangsætte analysen, er ved at analysere de tre gennemgående karakterer B, Q og Æ, men med størst fokus på B og Æ.

Materialiteten er allestedsnærværende i forhold til karaktererne. Allerede fra bogens start, bliver der fokuseret på denne materialitet, såvel som karakterernes forskellighed i netop denne: "B er en voksen kvinde, hun har en rombeformet røv. // Q er en voksen mand, han har en firkantet røv. // Æ er lille. // Hendes røv er hjerteformet" (Hede, 2017: 7). Her lægges der vægt på forskellene mellem karaktererne og hvordan disse forskelle er afspejlet i kraft af en konkret kropslig fremtoning i verden. Frem for at komme med et udførligt psykologisk indblik i deres individuelle personlighedstræk, så opsummeres deres særegne kendetegn kort og kontant ved hjælp af den geometriske form på deres respektive bagpartier. Denne form for karakterisering af personer ved hjælp af deres røve, gælder i *Bedårendes* tekstunivers også når den fysiske verden der omkranser B, Q og Æ beskrives: "Villavejsidyllen har ingen røv, men hvis den havde, ville den have en udspilet én. // Udstoppet næsten. // Nørreports røv er anderledes. Den er ok – spættet af varmepletter, ujævn i kanterne, ligesom dårligt photoshoppet" (Ibid.: 8). På denne måde karakteriseres alskens forskellige objekter og subjekter i kraft af hvilken fysisk eller forestillet røv de besidder. Samtidig er røven med til at placere folk i forskellige kasser. Men selvom barnet starter ud med en hjerteformet røv, så vil den unægtelig ændre sig, udvikle sig i form og størrelse til enten den voksne mands firkant eller den voksne kvindes rombe. I takt med denne fysiske ændring, forsvinder der også en række mindre håndgribelige privilegier, blandt andet i form af barnets sorgløse og ansvarsløse tilgang til livet. Dette skel mellem barn og voksen behandles flere gange i løbet af bogen. Blandt andet i følgende citat, hvor forskellen på B og Æs tankestrømme eksemplificeres:

For B er der altid en overraskende forskydning mellem den handling Æ er i gang med, og de indskud hun pludselig får (...) Æ snakker: // så har jeg en lillebror, jeg har min lillebrors ... hemmelighed. jeg er inde i min lillebrors mave sammen med al maden, og jeg er helt flad og tygget i. og så spytter han mig ud, og så puster han i navlen, og så bliver jeg pustet op, og så kommer colaen ind i min navle og jeg bliver pustet op! jeg er vild med ler, bamse, kylling, ælling, jord, himlen (Hede, 2017: 41).

Sådanne barnagtige tankerækker er fuldstændig blottet for kausalitet. Alligevel er de samme slags tankestrømme også at finde hos den voksne B:

Der er altid en overraskende forskydning mellem de handlinger B er i gang med, og de serier af længsler hun lige pludselig mærker. Et marokkansk tæppe, det grimme hår, forestillingen om en hel dag alene, de mest sladderrige veninder, en tidsmaskine, et universaldankort til alle byens hæveautomater, Æs arme om hendes hals om natten i sengen, et hus midt i sø af alger, en forklaring på alting, en whopper på et hotelværelse eksisterer i hende på samme tid (Hede, 2017: 42).

Bs voksensind er altså ikke så forskelligt fra Æs barnagtige tankestrøm, den eneste forskel er bare, at B ikke ytrer sådanne tanker højt, da hun samtidig godt er klar over, at der netop er en forskydning. På den måde er grænsen mellem barn og voksen allerede både iscenesat og dekonstrueret – der er forskelle, og så alligevel ikke rigtig.

BÆ-dårende

Disse lighedstegn mellem barn og mor finder også sted i andre sammenhænge, eksempelvis i denne passage, hvor B er i gang med at putte Æ: "B kysser Æ godnat. Det knurrer, siger Æ og peger på Bs deller: lyden af den mave der på en måde stadig er deres begges. Et rum for erindringer i utallige episoder" (Hede, 2017: 21). Her knyttes mor og barn altså sammen gennem noget kropsligt – en kødelig forbindelse der sætter emotionelle spor i dem begge. Alligevel er der for mor og datter forskellige egenskaber og minder tilknyttet til dette kødelige stykke materiale:

For Æ er maven som et gammelt hus eller: som et fotografi af et barndomshjem man kan pege på og fortælle ud fra. I det rum blev jeg avlet, i det rum blev jeg født. // For B er maven et altid tænkende stykke kød. Millioner af neuroner i maven udgør en slags minihjerne som svarer til hjernen hos en kat. Derinde er Æ vokset frem (Hede, 2017: 21).

Æ ser på Bs mave som et kært og varmt minde. Dermed bliver materialiteten omsat til en mere affektiv og hjertevarm association. B er derimod stadig betaget af mavens fysiske egenskaber, hvor et stykke kød kan fungere som et inkubationskammer, der omdanner et lille befrugtet æg til et lille levende individ. Her stilles barnets kærlige associationer altså

over for den voksnes indsigt i biologien. At biologien står som en central søjle er også at finde i beskrivelsen af Æs fødsel:

Æ bliver trukket ud af Bs liv med en tang der griber om hendes tindinger. Små røde indhak i tindingerne. Æ kommer ud smurt ind i bakterier fra Bs skede og røv. Bakterierne siver ind i Æ og producerer en effekt i hendes immunforsvar: Nu kan Æ leve i tusinde år (Hede, 2017: 11).

Her smelter afføringen og kropsvæskerne ind i Æ, disse abjekte væsker er ofte forsøgt ignoreret i kraft af deres fremmedhed. Men her styrker de Æ, og forbereder hende på rejsen gennem livet. I denne positive kropsfremstilling tilskrives kropsvæskerne egenskaber af at være en uundværlig del af opbyggelsen af et sundt og godt liv. De livsnødvendige kræfter, som er i afføringen, er endda af så nødvendig karakter, at hvis ikke bakteriefloraen bliver videregivet på naturlig vis, så er lægen nødt til at hjælpe den på vej:

Hvis Æ kommer ud gennem det opskårne maveskind, er der for få bakterier. Lægen er nødt til at stikke fingeren op i Bs røvhul, smidigt dreje fingeren rundt og så tvære de våde, bakteriefyldte fingre ud over Æs vrælende læber (Hede, 2017: 11).

Denne på mange måder ubehagelige, eller ligefrem ækle beskrivelse, er her ikke blot en nødvendighed men en naturlig og vital del af fødselens mirakel. B og Æ bliver også tilsammen BÆ – lorten gennemsyrrer deres forhold til hinanden, men altså ikke på en negativ måde som bæen ellers konnoterer. Æ er heller ikke den eneste der nyder godt af lortens positive kræfter, B gennemgår en bæ-transplantation på hospitalets mave-tarm-afdeling, her får hun får stukket en sonde ned gennem spiserøret:

I sonden er der lort fra en lortedonor B ikke kender. I lortens nedstigningsproces er B faretruende tæt på den brune masse: Kun sondens plasticvægge adskiller hende fra den fremmedes lort, der glider gennem hende for at blive en del af hendes tarmflora. // Det er lige før hun bare kunne have spist lorten selv. // B venter på en forandring. Bakterierne giver alle en ny chance (Hede, 2017: 13).

Her har lorten en dobbeltbetydning, B er "faretruende" tæt på den, men samtidig er bakterierne i lorten med til at give hende en ny chance. Situationen er grænseoverskridende, netop i kraft af at der er tale om et lægeligt indgreb, en donation af et andet menneskes

affaldsprodukt. Samtidig er indgrebet også en overskridelse af den naturlige grænse mellem indtaget føde og afføring, som ellers er til stede i fordøjelsessystemet. Som der står i citatet, kunne B lige så godt have spist lorten. Lorten og dens bakterier indeholder altså både negative og positive aspekter, og efter bæ-donationen beskrives alle de muligheder som bakterieændringen kan medføre. Der står blandt andet:

Så kan den tynde blive buttet, den aggressive blive rolig, den lidt oppe at køre kan blive afstemt, den deprimerede og ængstelige blive optimistisk og vovemodig, den optimistiske og håbefulde blive ængsteligt seriøs og derved øge sin sexappeal (...) Og den der elsker klorinblegede T-shirts og matte hverdagsansigter og posthumanistisk teori, få lyst til kun at danse lindy hop, en dans der gør kvinderne røde (Hede, 2017: 13f).

Her knyttes mange forskellige, specifikke, karaktertræk til bakteriernes materialitet. Selv en hang til posthumanistiske tanker kan omvendes ved hjælp af bakterierne, hvilket paradoksalt nok kan virke som en posthumanistisk tanke – menneskets personlighed er ikke "bare" menneskets, men også bakteriernes, som beskrivelsen af B og hendes bakterier: "På den måde er ordet *menneske* slet ikke præcist. Det er slet ikke *menneske* hun er mest" (Hede, 2017: 13). Denne erfaring af at være andet og/eller mere end menneske dukker også op i en anden beskrivelse af B:

[H]un er råddenskab pakket ind i hud, som svampede kager pakket ind i fondant. // Udenpå: // Creme de la mer, irriterede hårsække, svedduft, niveaduft, selvbrunerrester, sukkerrester, udflådsrester, bomuldsundertrøje, uldstrømpebukser, tweednederdel, polyester skjorte, uldcardigan, guldsmykker, Jil Sander No. 4, bussemænd, sårskorper, dødt hår og levende og på vej ud af hovedet-hår. // Indeni: // Et morads af vildt sultne bakterier og slangeagtige organer der viklet om hinanden forandrer hendes krop til en slags dovent sumplandskab (Hede, 2017: 19f).

Her bliver Bs indre og ydre sat overfor hinanden: Udenpå er hun dyr creme, pænt tøj og guldsmykker, og indeni er hun en jungle af vildtvoksende organer. Hendes ydre kan hun ændre på, hun kan betale 2.100 kroner for 60 milliliter Creme de la Mer (Magasin.dk) og tage parfume på. Men selvom B ændrer sit ydre, er hun langt fra i fuld kontrol over kroppen: sved, selvbruner og udflåd klæber til hende. Samtidig har vi set at B har kunne erstatte bakterierne i hendes indre, så på den måde bliver de ellers hårde grænser, mellem hendes indre og ydre, endnu en gang blødt op – og ligesom hårets ud af kroppen-bevægelse kan

kropsvæskerne tvinge sig ud. Men endnu en gang, ser det ikke ud som om disse kropsvæsker vækker den store væmmelse. I stedet kategoriseres de sammen med dyr creme, parfume og smykker, og lever på denne måde i smuk symbiose med hinanden.

At abjekte kropsvæsker og andre ækelheder bliver beskrevet som positive er også at finde i beskrivelsen af Æ gennem Bs perspektiv:

Sådan er det, når B kigger på Æ: // Et uforudsigeligt landskab. Sandbunker gennemvædet af saltholdigt vand, den slags landskaber der er lyserøde selv om vinteren. // Men ikke et landskab man kan bære i hænderne. // Ikke et stykke natur. // Nærmere en ureguleret zone. // Lidt vakkelvorn, lidt pyntet, lidt hektisk og fugtig. // Lidt bedårende (Hede, 2017: 24).

Her vendes den typiske betydning af bedårende på hovedet: Æ er ikke hverken henrivende eller yndig på klassisk facon – her er hun ikke den bedårende spradebasse som tanterne kan nive i kenderne til familiefesten. I stedet er Æ netop bedårende i kraft af hendes materialitet, der både beskrives som "vakkelvorn", "fugtig" og "ureguleret". Det samme er gældende ved en senere beskrivelse af Æ: "Hun er fed og bedårende" (Hede, 2017: 35). I begge tilfælde bruges bedårende altså i en lettere atypisk sammenhæng: Til at beskrive noget der normalt ikke anses som hverken smukt, henrivende eller yndigt. Denne skævvridning af ordet bedårende kan også ses i forhold til bogens titel, og dens omslag, i en glinsende, rusten orange-brun. På den ene side er det flot og skinnende, men samtidig er det også lidt gustent, og leder tankerne i retning af diarré og en tarmflora, der langt fra er i balance. At definere både objekter og subjekter som bedårende, er i denne posthumane tid vi lever i blevet stadigt mere vanskeligt – det er faktisk blevet så svært, at vi kun kan beskrive det løst og sløset – som når jeget siger "*I adore you because you are adorable*" (Ibid.: 108). Skellet er ikke længere så sort-hvidt som det måske var engang, hvor man bare skulle være en spradebasse og have store, nive-beredte kinder, for at være klar til at blive bedømt som "sindssygt bedårende" (Ibid.: 109).

Æs bedårende egenskaber bliver også tydelige i en beskrivelse af det der kunne have været noget abjekt og ubehageligt: "Ud af en lille porcelænsnæse dingler en lang, gul snor af snot, dingler akrobatisk ned i mund, slikkes elegant ind, sluges" (Hede, 2017: 33). Næsen som kropsåbning, med dertilhørende kropsvæske i form af snot, bliver her til en akrobatisk

performance, nærmest som en slags gul udspringer, eller slimet balletdanser. Kropsvæsken, der ellers plejer at være grænseoverskridende, og grænseoptegnende, i deres abjekthed, har i stedet fået sin helt egen side i bogen, som en bedårende lille oplevelse i sin egen kraft.

I *Bedårende* er førnævnte sammenblanding af bakterier med til at mudre grænsen mellem mor og datter. For gennem den bakterieflora der stammer fra B, er hun i stand til at inkorporere sig som en del af Æ. Æs tilstedeværelse er på mange måder en direkte forlængelse af Bs:

Men nu hvor Æ findes, vil B overleve undergangen som alle taler om. Hun vil blive gammel og furet og sammenkrøllet og lavstammet og være i verden sammen med Æ, kommunikere med den voksne Æ gennem fremtidens telefoner. Måske en usynlig bevidsthedsoverførsel, måske bare små dna-strengede der snakker med hinanden, som mor og datter nu vil gøre i det der er fremtiden (Hede, 2017: 12).

“Æ findes”, to ord der kan læses som en direkte reference til Inger Christensens *Alfabet*, Christensens opremsende digtsamling, der kun når til bogstavet N (Christensen, 1982). Æ er på den måde post-*Alfabet*; den overlevede katastrofe der henvises til i *Bedårende* er måske den der optræder i Christensens digtsamling. Samtidigt kan det virke som en nærmest naiv drøm at B nu vil leve for evigt, at når hun ser på sit barn tror hun på sin egen overlevelse af apokalypsen. B tænker også over hvordan deres fremtidige mor-datter-kommunikation kommer til at foregå. Dette kan være en posthuman erfaring af at der er kommunikationskanaler B, fra sit subjektive udgangspunkt, ikke forstår fuldstændigt. Som det at dna-strengede eksempelvis også er en måde at kommunikere på tværs af generationer. På den måde er Æ også med til at B kan leve evigt, Æs dna-strengede er et ekko af Bs. Og hendes er et ekko af hendes forældre og så videre, helt tilbage til materialets oprindelse.

Dog er der også en konstant dualitet til stede i forbindelse med forholdet mellem Æ og B. For samtidig med at Æ er en livsbekræftende og livsforlængende skabning, sat i verden af B, så er Æ også et symbol på Bs uundgåelige undergang:

Det er gennem Æ at B oplever at blive ældre. Æs voksende krop overrumpler hende, bryder for alvor hendes forsvar ned: Flår i det stillestående billede hun har af sig selv i en altid ung krop. Det er ikke fordi Æ vokser hende over hovedet. Det er dét at hun i det hele taget vokser:

Kigger frem for sig på den måde. Har dén stemme, pludseligt tynde ben – som har nogen over natten gnavet fedtet af barnelårene, måske den grådige mund der bor under sengen i soveværelset, men som aldrig gider gnave af B (Hede, 2017: 18).

Æ bliver et levende monument på tidens gang. En organisme der symboliserer det flygtige ved eksistensen, en erfaring af at Bs egen eksistens måske er svær at begribe, men at hun spejlingen af Æ kan se sig selv ældes.

Passionsløse, men allierede

Ligesom grænserne mellem B og Æ tit flyder sammen, kan det være svært at optegne skarpe grænser mellem B og Q. Huden, det elastiske hylster der omgiver deres respektive legemer, og på sin vis er med til at sætte grænsen op mellem dem, bliver flere gange omtalt som en barriere B og Q forsøger at nedbryde:

De har ikke sex, ikke den aften, på sofaen. De har lyst til at trænge ind i hinanden, men samtidig er de for ugidelige. De trænger ind i hinanden på en anden måde, ved at hengive sig til svedens lækkerhed. Ved at forestille sig at deres hud bare er et indledende lag som skal opløses før en mere avanceret sammensmeltning kan finde sted. De arbejder på at blødgøre den hud. Ridse den eller slide den (Hede, 2017: 48).

Dovenskaben og dvaskheden får B og Q til at ønske at forene deres materielle kroppe til én enhed. Bs symbiose med Æ bliver stadig hyppigere mens B og Q glider længere væk fra hinanden, måske især seksuelt. Derfor ser de sig nødsaget til at parre sig på en anden, mere abstrakt, måde. At deres parforhold skrænter, ud fra en seksuel og romantisk vinkel, er også at finde senere i bogen: "B og Q holder hinanden i hånden, men ikke længere som elskende, nu som små ivrige skolekammerater. // Passionsløse, men allierede" (Hede, 2017: 134). Så i stedet for at forsøge at holde liv i deres sexliv, søger de efter noget andet – den ultimative kødelige forening. Her spiller huden en vital rolle, som netop den barriere der konstant står mellem dem.

Generelt tjener huden som et konkret biologisk fænomen, et hylster og en grænse, der adskiller mennesker fra hinanden. Samtidig er huden også et fællesmenneskeligt kendetegn der forener os alle. Derfor er det også interessant, når vi hører om Qs fascination af tatoveringer, og Bs tanker herom:

B tænker at Q får sin tatovering fordi han er vild med det rituelle stempel, der markerer ham som både anderledes og samhörig. Der gør hans fællesmenneskelige hud særlig, men også udpeger ham som engageret i sin kultur. Tatoveringen giver ham indflydelse på kroppen der føles så mageligt velkendt, men alligevel ustyrlig, når den pludselig forandrer sig, bliver tung eller slap, når musklerne pludselig spændes. At fylde sin hud op med blæk giver fornemmelsen af indflydelse i en verden hvor netop alle former for medbestemmelse undslipper ham (Hede, 2017: 44).

Ifølge B søger Q efter at kontrollere det materielle og tilpasse det sin egen vilje, mens det samtidig er tydeligt hvor frugtesløst en sådan mission i grunden er. Alligevel er han nødt til at prøve at omdanne dette elastiske lag, og underkaste det sin egen vilje.

Døden

Døden har en central plads i *Bedårende*, og den har både det posthumane, materielle og kropslige i sig. Dette afsnit er en analyse af de forskellige typer af død der optræder i bogen og hvordan det spiller ind i grænseområdet mellem liv og død. For døden er om noget et grænseområde, for den menneskelige forstand, for menneskekroppen og for menneskelivet.

Dødens størrelse og ikkelivet

I *Bedårende* er der en fornemmelse af at døden hele tiden er til stede, selv til en gymnasiefest i et villavejskvarter: "I mørket er der måske nogen, der kysser. / I mørket er der måske nogen, der dør" (Hede, 2017: 58). Her bliver døden sat i samme øjeblikksrum som kysset, nærmest som to sider af samme sag. Man opdager hurtigt, at døden kan være og gøre forskellige ting. Døden udfoldes mest i kapitlet "Dødeessay", og kapitlet starter med at jeget modtager et opkald, der naturligvis er relateret til døden. Opkaldet omhandler jegets far, der var i en sørgelig fysisk stand og nu er gået bort: "Det er en død der trækker lettelsen med sig, en død der nok var forestående, men jeg ved alligevel nu at man ikke kan forestille sig en død – *nogensinde*". (Ibid.: 71) Her bliver dobbeltheden tydelig. Døden kan både være det som jeget kalder *den trivielle død*, men også det som jeget aldrig kan forestille sig. Det man alligevel aldrig er klar til, hvor længe den døde end har været døende.

Denne dobbeltfornemmelse af døden som på en og samme tid triviell og uforståelig,

fortsætter senere, hvor jeget irriteres af døden:

Måske vil det være nemmere for mig at gennemleve min egen død end det er at forstå døden, når den synes fjern fra mit eget liv, når den æder eksistenserne omkring mig. Men jeg kan ikke stille det krav, det er ikke mig der dør. Mine batterier er endnu halvt opladte. Mine knogler er ikke begyndt at smuldre. Jeg er duelig og produktiv. Jeg har ikke kræft, jeg har ikke cystisk fibrose, jeg er alt for irriterende levende, samtidig skal jeg forstå at døden findes (Hede, 2017: 74f).

Jeget er her utrolig optaget af dødens paradoksalitet, og hvad forholdet mellem liv og død er. Hun overvejer fordelene ved at gennemleve døden, som jo er et selvmodsige i sig selv. Hun bemærker hvor fjern hun synes døden er, samtidig med at den er i gang med at fortære hendes omverden. Det mest markante paradoks er det, at hun er "irriterende levende", alt imens hun til stadighed skal mindes om døden. Her skrives en væsentlig ubalance mellem liv og død frem – den levende har døden som konstant mulighed, mens den døde ikke kan bekymre sig om livet. Som der står lidt tidligere om de døde: "De har ingen bevidsthed om sig selv som ikkelevende". (Hede, 2017: 67), kan man næsten have lyst til at tænke, at livet på mange måder er ikkedøden, men at døden ikke nødvendigvis er ikkelivet. Forstået på den måde, at de levende må spejle sig i døden, men de døde er permanente i deres ikkespejling.

Dødens tredeling

Som tidligere skrevet er døden flere ting i bogen, og i "Dødeessay" er der en ret skarp tredeling, som eksemplificeres i en passage hvor jeget er i gang med at beskrive den afdøde fars gummihånd: "Håndens overflade er klam, farven er mere dyr end menneske. Døden er en erindring og et materiale og et gys. Hånden vækker min ømhed". (Hede, 2017: 75) Alle tre aspekter af døden findes i bogen, og de fletter sig til tider ind i hinanden.

Døden som en erindring ses blandt i det andet kapitel, hvor den velkendte karakter B har et rum til de døde i sin hjerne. De døde har en plads i hendes tanker og er til, på en anden måde end de levende. Der står om de afdødes ankomst til de dødes rum:

De kommer med smil og energiske kroppe. De kommer med punchlines, vifter pegefingre, guldblomberne glimter. De ser rodede ud. De har byttet tøj med hinanden og med de

levende. (...) De opfører sig uforudsigeligt, de er levende i en *overdrevet* forstand (...) Der er ikke noget de fortryder (Hede, 2017: 67).

Det er som når der fortælles historier om de døde til en familiefest, hvor de bortgangne tit står tilbage i et positivt lys. Selvom den dødes krop måske var skrøbelig den sidste tid, så lever de friskt videre i de historier der fortælles om dem. På den måde kan de døde virke levende på en overdreven måde - som hyperversioner af sig selv, der levede livet fuldt ud. Beskrivelsen af deres rodede udseende og ombyttede påklædning kan beskrive fornemmelsen af, at den dødes udseende kan være svært at huske. Det er som om at de døde i døderummet mest huskes for deres energi, så deres helt specifikke udseende eller materialitet glemmes til fordel for denne positive erindring.

Ligesom B, kan jeg i "Dødeessay" heller ikke huske sin fars eksakte påklædning. Hun har endvidere en anden anke i forhold til at fortælle anekdoter om sin afdøde far: "Jeg har lyst til at fortælle anekdoter fra min fars liv, men jeg kan ikke huske en eneste uden følelsen af at glemme noget vigtigt". (Hede, 2017: 124) Derfor undlader hun at fortælle om ham. Her er det frygten for at en genfortælling kan blive en omskrivning, der nager. Hun har en bevidsthed om at historiefortælling kan medvirke til at skabe et billede af en afdød, som er milevidt fra hvem den døde 'i virkeligheden' var. Altså en bevidsthed om fortællingen som uperfekt.

Døden som et materiale og døden som et gys ligger måske tættere på hinanden. Det materielle i døden er eksempelvis det rådne lig, altså det materiale der er tilbage efter dødens indtrædelse. Og deri kan gyset ligge. Det kolde, der løber ned af ryggen, gyset som en sublim oplevelse – behagelig i sit ubehag: "Det afgnavede over for det blodigt sublime. // Vi har set det før, kadaveret og maddikerne, men det fascinerer altid lidt". (Hede, 2017: 77)

Ligets materielle mission og kryptens posthumane koder

Selve liget er abjekt og har materielle og gyselige kvaliteter, hvilket blandt andet kommer til udtryk i værket:

Døden er frem for alt ikke mild og naturlig, men voldelig, grim og muteret, for vi ved at kadaveret snart begynder at rådne. Og det har liget lyst til at udbrede sig om! I al sin vulgære

snak! Så snart kistelåget ryger af, åbner kadaveret munden og ævler løs med sine gullige tænder og hvidlige tunge, fortæller i en etisk spurt om alle de usynlige og stille former for død, der findes i verden, om deres vanvittige hæslighed og absurditet: Dét er det klamme, af-orme-vibrerende, snart opløste ligs mission. Men jeg vil ikke høre på al den gru lige nu (Hede, 2017: 123).

Det er råddenskaben, der taler, og jeget vil ikke høre på det. Det abjekte lig afslører at alle har døden i sig, og det har jeget ikke lyst til at forstå. Kristeva beskriver hvordan liget er abjekt, fordi det befinder sig i grænselandet mellem subjekt, i *Bedårende* i form af faderen, og objekt, selve det materielle kadaver. Det er også denne uvished, der gør jeget utilpas. Liget som afdækker "usynlige og stille former for død" - er det hendes far eller kadaveret der taler? Jeget har tidligere beskrevet hvordan høresansen, i modsætning til blandt andet synssansen, ikke som sådan kan afbrydes: "Øjnene kan lukke sig, og munden. // Men ikke ørerne. // Som om kroppen har behov for en receptor jeget ikke kan kontrollere". (Hede, 2017: 103) Så når liget ævler løs kan jeget kigge væk, men jeget kan ikke lukke ørerne for kadaverets dødesnak. Det er også via øret og telefonen, at jeget får at vide at faren er død. Døden lader sig på den måde ikke overhøre, og jeget er tvunget til at forholde sig til den. Denne forholden sig til døden arbejder jeget også med. Helt specifikt da jeget gør sig tanker om, hvordan hun skal begrave sin far, og i den forbindelse overvejer hvilken slags krypt hun skal begrave ham i:

Jeg begraver hans lig i en krypt, men ikke sådan at jeg skal vinke ned i et ophøjet dyb for at komme overens med min sorg. Jeg prøver at forestille mig krypten i en anden version: // Jeg prøver at tænke på krypten som både kødelig og luftig // Jeg prøver at tænke på et sted hvor døden opleves direkte, men alligevel ikke forstås som afrundet (Hede, 2017: 89).

Det handler om, hvad jeget skal gøre af den døde. Det første lyder som den gængse måde at begrave på, hvor kisten sænkes ned i jorden. Her bliver det til den paradoksale bevægelse at vinke ned i et ophøjet dyb, hvor niveauforskellen består af to komponenter, der virker til at annullere hinanden. Det kommer på den måde til at virke som en umulighed. Det kan være en kritik af det klassiske, romantiske forhold til, hvad en begravelse er, som her virker som et forsimplet og arkaisk ritual. Et ritual der bliver for afrundet og distanceret for jeget. Som et alternativ til denne begravelsesform, går jeget i gang med at begrave liget i flere forskellige krypter. Først begraver hun liget i det hun kalder kroppens krypt, og hun argumenterer for det således:

Jeg er aldrig alene i min krop, og jeg tror på at der må være plads til flere. Ind med dig far, *mas*. Derinde boltrer milliarder af bakterier sig i mig: mine elskede samarbejdspartnere. De holder mig opretgående, stabiliserer mit humør. De er aktive, et lykkeligt mikrosamfund i mig, usynligt for min bevidsthed. Jeg vil aldrig forstå relationerne mellem dem, deres følelsesliv, hvis sådan et findes i dem (Hede, 2017: 89f).

I dette citat er der mange ting på spil. For det første er der jegets kropsmaterielle bevidsthed. Jeget ved godt at hendes krop ikke kun er hendes egen, den er også hjem for bakterier – hendes samarbejdspartnere. Det at begrave hendes far inde i sin egen krop, kan være en forståelse af, at selvom han er død, så findes hans materiale stadigvæk. De bakterier der boede i hans krop flyder ud i verden, og nogen af dem optages måske i jegets krop. Så selvom faderens og jegets bevidsthed ikke befinder sig i samme univers længere, så gør deres kropslige materialitet det.

Samtidig med at jeget har denne bevidsthed omkring sin egen og farens materialitet, så har hun også en vis respekt for at hun ikke kan forstå denne materialitet fuldstændig. Hun ved godt at bakterierne har bestemte funktioner i kroppen, men også at de samtidigt er usynlige for hendes bevidsthed. Hun er klar over, at hun ikke kan forstå bakteriernes følelsesliv, ej heller deres bevæggrunde eller hvad der motiverer dem. Samtidig ved jeget også godt at hun romantiserer bakterierne ved at tilskrive dem følelser, hvilket er tydeliggjort ved tvivlen til sidst i citatet: "hvis sådan et findes i dem". Det er her materialiteten og det posthumane mødes i værket: I respekten for at materialiteten findes, men at mennesket ikke nødvendigvis kan afdække den fuldstændig.

Efter jeget begraver faren i kroppens krypt, begraver hun også liget i henholdsvis "luftens lommer, en cloud" og "i en overvågningskrypt". (Hede, 2017: 90f) Jeget beskriver hvordan clouden er summende, indeholder alt data, og hvordan hendes hænder er tomme efter denne begravelse. Det virker som en erfaring af, at når hun nu har lagt dataen op i denne sky, så er minderne lagt i andres sikre hænder. Hun har afsagt sig kontrollen, og står derfor tilbage med tomme hænder. Overvågningskrypten er tæt forbundet med denne datakrypt, og jeget skriver om ligets placering i overvågningskrypten:

Liget er homefree, det er ligeglad med sit privatliv og sin integritet. På den måde er liget

skamløst, men også for alvor dødt: Liget forandrer sig ikke som jeg selv gør: Glider over i en langsomt mere paranoid og ekshibitionistisk tilstand, overdrevent opmærksom over for alt og alle, mistænksom og analyserende (Hede, 2017: 91).

Her er det som om jeget stadig beskriver en dataverden, med sociale medier, selviscenesættelse og privatlivskrænkelser. Her er liget homefree, det skal ikke bekymre sig om hvordan det fremstår længere. Dette sætter jeget i modsætning til sin egen plads i overvågningssamfundet, hvor hun fortsat lever i en tilstand præget af paranoia og ekshibitionisme – hun må altså forholde sig aktivt til dette samfund. Det er den modsætningsfyldte følelse af at ville have privatliv, men samtidig vise sig frem. Et paradoks som på mange måder gennemsyrrer de sociale medier, og som altså er en del af overvågningssamfundet – som jeget skriver i parentes: “hvem ser mig spise kage! Hvem ser mig spise kage IGEN! Er der ikke PLEASE nogen der vil se mig spise kage!!!” (Hede, 2017: 91). Men ret kort derefter gør jeget et forsøg på at skrive sig ud af denne struktur:

Vi bliver som strukturerne der omringer os. // Men det tror jeg ikke på lige nu. Alting er både inden i mig og uden for mig. Jeg kan ikke kontrollere noget som helst. Men jeg vil heller ikke underkaste mig. Jeg vil ikke underkaste mig en struktur, hellere tro på at jeg kan glide igennem den (Hede, 2017: 91).

Her fremskriver jeget nogle pointer som kan være væsentlige for hele værket. Det er de materielle og posthumane erfaringer om tingenes væren der er væsentlige. At disse findes uden om og inden i jeget, og at tingene er uden for jegets kontrol. Men som jeget skriver; hun vil ikke underkaste sig, hun giver ikke op bare fordi hun ikke kan kontrollere alting. Hun finder på sin vis en styrke i at vide at materialet ikke kan betvinges, og hun vil altså ikke underkaste sig den herskende struktur, den hegemoni der er i jegets samtid. Det at jeget hellere vil glide igennem strukturen kan være en metakommentar til værket som fiktion, at fiktionen har en evne til yde en modstand mod de dominerende strukturer i samfundet.

Der er altså noget med at finde nye krypter, hvor jeget kan begrave liget og dermed være med til undergrave strukturerne, ved at modsætte sig traditionerne. Krypten som billede knytter sig til døderummet. Undersøgelsen af krypten virker som en slags undersøgelse af hvad det er for en rummelighed døden har, og i høj grad hvad det er for et betydningsrum.

Som beskrevet tidligere, benytter jeget sig af både krops-, cloud- og overvågningskrypten, der alle er mere eller mindre abstrakte rum, hvor liget kan findes efter sin død. Men hun knytter også krypten til noget med betydning og aflæsning, og hun har følgende begrebsafklaring: “*cryptos*, ordet for gravkammer (...) På græsk betyder det skjult, men rummer også betydningen *encrypt*. At kode, at modtage koder, at afkode koder” (Hede, 2017: 79).

Som eksempel på krypten som koderum bruger hun Jean Cocteaus film *Orphée*, en genfortælling af myten om Orfeus og Eurydike. I filmen modtager Orphée beskeder fra dødsriget via en bilradio, men beskederne er netop kryptiske og abstrakte. Jeget laver en sammenligning:

Orphées besættelse af koderne minder mig om 2. Verdenskrig hvor British Secret Services transmitterede lignende koder ind i det besatte Frankrig, hundredvis af poetiske linjer. Kun én ud af tohundrede havde en betydning i krigens spil (...) Orphée er vild med koderne. Orphée vil ikke have mening, men mysterier. Døden er skjult, og nu kalder den på Orphée gennem tegn. Døden, en langsom speakerstemme. Knitre, knase (Hede, 2017: 80).

Her bliver Orphée et slags symbol på en almen tilgang til døden, en romantisering af at døden rummer en hemmelighed, og en romantisering af denne mystificering – dødens uforståelighed. Jeget lægger afstand til denne tilgang – at man vil forstå døden og samtidig bibeholde dens uforståelighed. Jeget kan nemlig se det problematiske i at man søger svar i døden, samtidig med at man holder den ud i armlængde:

Måske er krypten gammeldags og kedelig. Det vil sige – idéen om døden som noget skjult interesserer mig egentlig slet ikke. Jeg gider ikke tænke i gåder, at vente på illuminerede ord fra de døde (...) døden er ikke fjern selv om den kommunikerer fra et sted der ikke er hverdagsligt, der ikke begribes eller sprogliggøres. Døden er ikke en understrøm af betydning, uofficiel og umærkelig (Hede, 2017: 83).

Endnu en gang skrives en posthuman erfaring frem, jeget mener ikke døden er fjern, men ved godt at den ikke er begribelig. Vigtigst er måske denne beskrivelse: “døden er ikke en understrøm af betydning”, en linje der går igen flere gange sidenhen, her et enkelt (langt) eksempel:

Døden er ikke en understrøm af betydning når den dødes hjerne trækkes ud med en krog gennem næsen, når maven skæres nænsomt op så indvolde, muskler og blod kan graves ud af kroppens hylster. Når den udhulede krop derefter fyldes op med flydende plastic og igen lukkes til, nu en præserveret beholder der i månedsvis kan eksistere som en statuarisk mumie i soveværelsets dæmpede lys, kan tilbedes som en ophøjet persona, én der aldrig bliver sort, for den sorte og skrumpende krop bliver opfattet som makaber – som om kroppen i levende live også repræsenterede noget helt specifikt og gik sådan gennem livet, statuarisk og majestætisk og hvid – inden den i en kiste sænkes ned i jorden og har vanskeligt ved at opløses, kroppen vil ikke rådne, den er for pyntet og hygiejnisk til forrådnelsens gru, hvorfor er der ingen mad til ormene? (Hede, 2017: 83f).

Jeget understreger endnu en gang at døden *ikke* er en understrøm af betydning, døden prøver ikke at fortælle os noget, og der er ikke noget som kan afkodes i døden. I stedet udstiller jeget et parfumeret og opstyltet forhold til døden, et lig fyldes med plastic og kan derfor i en præserveret stand udsætte forrådnelsen. Altså selv efter døden er indtruffet holdes den på afstand, den døde må ikke dø. Jeget ironiserer over forholdet mellem denne mumificerede krop, og så den levende krop. Den døde krop må ikke ændre sig, liget skal ligne sig selv, men den levende krop ændrer sig jo konstant over tid. Og så da dette plasticfyldte lig sænkes ned i jorden kan ormene ikke spise det, der er ikke noget næring til dem. På den måde påpeger jeget en inkonsistens i det antropocentriske verdensbillede, et verdensbillede hvor der ikke er noget før og efter menneskelivet. Det antropocentriske hænger sammen med, at mennesket historisk set har forsøgt at fjerne sig fra naturen. Her skriver jeget sig så "tilbage", hun åbner op for en anden slags opfattelse. En opfattelse af mennesket, og kroppen, som en del af naturen. Og det at ligets overgang fra genkendelig, til at blive sort og krympet, måske ikke er så meget anderledes end den pubertære overgang fra barn til voksen. Derudover er der en slags lighed mellem denne mumificering og det kejsersnit der bliver beskrevet i starten af bogen, i ovenstående citat bliver hjernen hevet ud med krog og maven skåret op så indvoldene kan komme ud. I kejsersnittet bliver maven skåret op så barnet kan komme ud og dets hoved bliver taget med tang. Overgangene kan minde om hinanden, de er henholdsvis en form for dannelse og destruktion af et subjekt. Begge overgange er også på sin vis kunstige i en posthuman og materiel tanke – i 'virkeligheden' er grænserne mellem liv og død mere flydende.

Denne tanke om kroppens forfald, som mere en flydende overgang, end en abrupt slutning, hænger sammen med en væsentlig posthuman tanke, som bliver direkte citeret i

“Dødeessay”: “I repeat that death is behind us. Death is the event that has always already taken place at the level of consciousness”. (Hede, 2017: 127) Citatet, som vi også har brugt tidligere, er taget fra *The Posthuman* (2013) af Rosi Braidotti. Lidt længere nede på samme side kommer jeg med, hvad der kan virke som en udlægning af citatet: “Døden slutter ikke, den er altid i gang, ligesom alle samtaler: Du var i færd med at dø før telefonen ringede, du er i færd med at dø selv i dit allermest strålende sludrende øjeblik”. (Hede, 2017: 127) Her beskriver jeg døden som en proces, ikke noget der sker som afslutning på livet, men noget der konstant er i gang, at mennesket dør fra det bliver født – eller måske nærmere, at materialet dør fra det opstår. På den måde visker jeg dødens skarpe grænse ud – det at dø skal måske ikke forstås som enden på et liv, men som en del af materialets konstante ændring.

Velkommen til en uromantisk underverden

I bogens fjerde og sidste kapitel “Fredag aften” bliver der for alvor sat gang i dødserfaringerne. Kapitlet lægger ud med at B og Q synker ned i sofaen, og fortsætter deres nedstigning ned gennem stuegulvet, direkte ned i underverdenen. Men allerede fra begyndelsen markeres det, at denne underverden ikke er som den gængse fortælling. B siger til Q: “Vi skal ned i en undergang. // Du kan forestille dig at det er vores egen. // Det her er ikke en romance. Vi er ikke Orfeus og Eurydike. (...) Det her begynder som en vals i fløde, måske ender det helt smadret eller som starten på en accelereret tanke”. (Hede, 2017: 132) Den underverden B og Q befinder sig i er altså ikke romantisk, den er ikke som i myterne. Det starter som en vals i fløde, noget fedt, klistret og materielt, men kan ende med en anden forståelse af døden, som enten er helt ødelagt, eller som er noget stærkere end den tidligere forestilling. Endnu en gang understreges det, at døden i høj grad er en menneskeskabt fortælling. Dermed lægger denne udlægning sig op af den fra “Dødeessay”, som et oprør mod den romantiske og antropocentriske tilgang til døden, et oprør som også ses i den materielle og posthumane teori.

I deres tur gennem underverdenen når B og Q til et råddent hus på en bakke, og her ser de følgende:

Da B og Qs øjne har vænnet sig til det slimede mørke, kan de se omridsene af en flok dukkelignende kroppe herinde. (...) De dukkelignende kroppe er ikke rigtige, men et *show*: en first world problem-performance af det rum der findes mellem umyndiggjort og afgået ved døden, lavet af glasfiber, lavet af skumgummi, lavet af papmaché, lavet af plasma, lavet

af uglegylp, lavet af havregrynskugler, andefedt (Hede, 2017: 135f).

Disse dukkelignende kroppe virker som det abjekte lig, og befinder sig i grænselandet mellem subjekt og objekt: De er ikke helt menneskekroppe, og ikke helt dukker. Men disse kroppe er altså en performance, en forestilling om døden som er lavet af disse forskellige materialer, som både er udgjort af menneskeskabte ting som skumgummi og papmaché, og ting fra naturen som uglegylp og andefedt. Døden er på den måde både noget naturbaseret og noget menneskeskabt. Det er en posthuman pointe at der altid er begge dele til stede, både den materielle og den diskursive side af tingene.

På en af de allersidste sider i bogen undrer Q sig over, hvad de dukkelignende kroppe tænker på, "Måske er det sådan her?" spørger han, og kommer med flere eksempler:

Eller måske er det sådan her?: // I deres hjerner er der noget dynamit fra en anden galakse og et mod vi ikke har mærket endnu, hverken i os selv eller i andre. // Eller måske er det sådan her?: // I deres hjerner lyder det som firs ghettoblastere. Vi forstår ikke hvordan de snakker med hinanden: håndtegn, øjenbryn der vipper, franskbrødskrummer i lange stier. Støv i luften mellem deres flagrende hår. // Eller måske er det sådan her?: // De kaster deres sprog ud, det er deres oprør. De siger: Prøv om I kan høre os. De siger: Vi har ikke nogen stabil idé om hvordan noget som helst er. De siger: Vi er kærlige tumper, vi har ikke noget filter. De siger: Vi er så megadøde. Vi har aldrig følt os tættere på hinanden. Det er det bedste sted at fyre den af (Hede, 2017: 146f).

Her eskalerer de posthumane tanker, og kosmisk sprængstof og fremmed mod smelter sammen. Q reflekterer over hvad der foregår i hovedet på de dukkelignende kroppe. Det er en lang tankestrøm, der virker som en slags undren over, hvad der i virkeligheden sker efter døden, såvel som hvad der foregår i ligets sind. De tre bud Q kommer med er forskellige, men indeholder dog allesammen en forståelse af en ikke-forståelse: Et mod der ikke genkendes, et ukendt kommunikationssystem og så denne indbydelse, "Prøv om I kan høre os". De dukkelignende kroppe indgår i et nyt fællesskab som de levende ikke kan forstå, og måske slet ikke skal forstå. De levende har ikke adgang til den kanal, eller den dimension, hvor de døde er med hinanden. Her kan de døde være megadøde og fyre den af, uden de levendes indblanding. Endnu en gang virker det til at være en pointe at de levende tænker meget på de døde, mens de døde er komplet indifferente over for de levende.

Delkonklusion

Bedårende vrimler med både liv og død, og egentlig er vores opdeling i denne analyse også for hård, da livet og døden glider ind i hinanden. De døde optager et rum i en hjerne, og de levende ryger gennem stuegulvet, ned i de dødes underverden. Grænserne er iturevne og udflydende, og næsten ikkeeksisterende.

Karaktererne lever af og med hinanden, deres kroppe er fulde af liv. De er, og er omgivet af, materiale, som drypper, oser og klistrer af liv. Deres liv er grænseoverskridende, de flyder ind og ud af hinanden, og ting som adskiller dem et sted, er samtidig med til at binde dem sammen et andet sted. Snot og lort, der som abjekte kropsvæsker plejer at være ubehageligt grænseoverskridende, er pludselig blevet til et pænt porcelænsudspring og en bakteriefyldt donorgave. De er stadig grænseoverskridende, men funktionen er ikke i samme grad negativt ladet – i stedet udstilles grænsen som værende kunstig. På den måde er livet i *Bedårende* gennemsyret af materielt liv. Liv, som er ligeglad med de menneskeskabte grænser. I denne materielle verden vendes tingene på hovedet, og lorten kan lige pludselig være en livgivende kraft.

Livet er også gennemsyret af døden. Den barnlige og livsbekræftende Æ kan på en gang gøre B udødelig og samtidig kaste dødens skygge over hende. Huden er det, der holder mennesket sammen, gør livet som vi kender det muligt. På den anden side er huden også en slags naturlig fondant, der lukker råddenskab inde, en midlertidig lappeløsning, der holder vores uundgåelige undergang indespærret.

Når de levende karakterer bliver beskrevet som råddenskab pakket ind i fondant leder det tankerne i retning af liget, hvor råddenskab bare venter på at vælte ud. De døde er på den anden side glade, festlige og fulde af liv. Det ender nemlig med at de døde fremstår mere livlige end de levende: De er bekymringsfri – og de er frie af livet. De levende skal gå rundt med døden lige under huden, evigt bekymrede, og evigt bevidste om dens tilstedeværelse – er det mon apokalypsen, den snigende alderdom eller noget helt tredje, der gør det af med dem?

Men døden i *Bedårende* er, som det også bliver gentaget utallige gange, *ikke* en understrøm af betydning. Der er ikke nogen koder og encryptions, der skal afkodes og forstås. I stedet skrives en anden mulighed frem, en virkelighed hvor mennesket forstår, at det konstant er

omgivet af døden, og at døden er en uundgåelig del af livet. Det er en posthuman tanke, der kan sidestilles med Kopernikus' verdensbillede: Døden kredser ikke om mennesket, mennesket kredser om døden. Mennesket er en del af et uforståeligt system, og det er måske helt i orden at mennesket ikke forstår det hele. I stedet opfordres der nærmere til at give slip på nogle af de ting som mennesket tror det ved, som det stationære billede af liget. I stedet for at se døden som sidste stop, så måske hellere opfatte det som endnu en kropslig eller materiel overgangsfase.

Diskussion

Følgende hovedafsnit, er en diskussion af de tre værker og forholdet mellem dem. Først en diskussion af værkernes kropsfremstillinger, herunder ligheder og forskelle. Værkerne bliver først diskuteret tekstnært, hvorefter de bliver sat i en bredere kontekst.

Kroppens plads i et rigidt system

I både *Jeg æder mig selv som lyn* og *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* er det bemærkelsesværdigt hvordan kroppen bliver tildelt negativ betydning. Vi ser i *Jeg æder mig selv som lyn* et jeg, som er frustreret og vred over kroppens ageren, og et jeg som i beskrivelsen af kroppen, gør den til en aktiv antagonist. Der er altså en krop der er adskilt fra jeget, eller måske nærmere en krop, der er adskilt fra jegets bevidsthed. Denne adskillelse peger på et opgør med tanken om bevidstheden som det altoverskyggende og logikken som det herskende – for i Ravns digtsamling er det bestemt ikke kroppen, der er slave af bevidstheden, det er snarere omvendt. Sindet kan ikke få magten over kroppen, kroppen gør hvad der passer den, igen og igen. De samme kropslige frustrationer ses i *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*, hvor karakteren Bjørn ikke kan forenes med den måde hans krop kønnes. En frustration, der eksemplificeres i Bjørns overvejelser om, hvorvidt man kan have et ubestemt sind i en bestemt krop. Splittelsen er gennemgående for hele romanen og forekommer også i helt konkret forstand – Bjørn famler mellem kønnene, uden at kunne forene sig fuldstændig med de fastlåste køns-kategorier. Det ene øjeblik tager han form som mand, det næste som kvinde, og nogle gange tager Bjørn endda form som en drengefisse; en hybrid kønsbetegnelse, i et forsøg på at skabe sin egen plads. Vi har i romanen altså at gøre med et sind, der ikke er føler sig hjemme i kroppen, et sind der er taget til fange i kroppens organiske fængsel. Bjørn føler sig ikke til rette i sit hylster, sin mandekrop, og derfor bliver kroppen gennem romanen også rent diskursivt tildelt begge køn, på en og samme tid. Det bevidner altså også om et sind, der er underlagt én bestemt krop, men som ikke kan finde sig tilrette i hvad kroppen er og ikke er.

I begge værker bliver de tilføjelser, kulturen tillægger den kønnede krop, problematiseret. I *Jeg æder mig selv som lyn* problematiseres alt det, der fra kulturens side bliver føjet til kvindekroppen. Gennem overgangen fra pige til kvinde bliver jeget opmærksom på alle de forventninger og normer, der klæber sig til kønnene. Men gennem et fragmenteret, hakkende

og sommetider utilgængeligt sprog, prøver det lyriske jeg at undvige det sprog, som er konstruerende, identitetsdannende og fastsætter dikotomiske strukturer.

I *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* ser man et jeg der føler sig identitetsløs – et jeg, der brændende ønsker at passe ind i den heteronormative orden, men som ikke fuldt ud kan identificere sig med hverken mande- eller kvindekønnet. Værket skildrer en karakter, der både føler sig som mand og kvinde. Et sind, der forsøger at tilpasse sig den binære kønsforståelse, men aldrig formår at finde sig helt til rette i sin krop eller seksualitet. Her ses netop en problematisering af alt det kulturen tillægger kønnene. Bjørns udfordringer af, og problemer med, den heteroseksuelle matrix sætter spørgsmålstegn ved den binære kønsforståelse.

Kødets sproglige hærværk

Både i *Jeg æder mig selv som lyng* og *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* får kroppen en stemme – der sker en subjektivering og en antropomorfisering. I *Jeg æder mig selv som lyng*, er sproget svært og sætningskonstruktionerne forekommer ved første øjekast næsten ulogiske. Sætningerne er parataktiske og alle de sproglige billeder er sidestillet. Det hænger sammen med at det er kroppen der har ordet, og som det ses i værket er kroppen til tider fuldstændig ulogisk, pludselig og en autonom størrelse. De parataktiske sætninger og vilde tankestrømme kan være et billede på, at det er selve kroppen og det faktiske kød, der har fået ordet. Kroppen, som den fremstilles i værket, er ikke logisk, derfor er stemmen i værket det heller ikke – den følger ingen regler. Ligesom at kroppen handler, uden for alle regelsæt, logiske ordner og bevidstheder når den væsker og agerer, så taler den på samme måde. Værkerne er, i kraft af deres sproglige hærværk, med til at indføre læseren i selve de kroppe, der forvolder subjekterne så meget smerte.

Knudepunktet

I både Rasmussen og Ravns værker er væskerne og kroppens spontanitet ikke kun en smerte, fordi subjektet står magtesløs overfor dem. Der bliver nemlig også skabt en ubalance mellem jeget og væskerne, i kraft af den indgroede frygt for alt der findes uden for de fastsatte grænser. Som Kristeva skriver i forbindelse med det abjekte, så frygter vi mennesker det vi ikke kan kontrollere, fordi det viser hvor skrøbelige vores systemer egentlig er – og det er netop det kropsvæskerne, med deres udflydende grænser, eksemplificerer.

Judith Butler skriver, at individet er drevet af et begær for identifikation. Så når Bjørn i *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*, ikke kan identificere sig med de væsker eller andre kropsligheder der definerer hans 'identitet', er det med til at afskrive hans menneskelighed. Lige så sker der en abjektion af Bjørn, fordi han er så fragmenteret at han er uden for kategori. Det gør, at det ikke er muligt for ham, at forholde sig til sig selv. Samtidig skifter synsvinklen gennem romanen, i nogle kapitler er det en førstepersonsfortæller, og andre gange er det en tredjepersons fortæller. På den måde beskrives Bjørn både indefra og udefra, ligesom kropsvæskerne, der også flyder grænseløst rundt. Bjørns undefinerbare krop er en materiel forekomst, og noget han gerne vil skille sig af med. Men fordi han er en integreret del af den krop, han forsøger at skille sig af med, kan det aldrig lykkes. Den destruktion, han forsøger at udøve over sin krop, kan være den afværgemekanisme, som Kristeva beskriver er en måde at beskytte sig selv fra det abjekte på. Bjørn forsøger dermed at frigøre sig selv fra det abjekte, trods det synes at være en umulighed.

Ubehaget ved kropsvæskerne opstår også hos jeget i *Jeg æder mig selv som lyng*. Når der konstant løber væsker ud af hende, som eksempelvis menstruationsblod eller 'rester' fra en abort, så definerer det hende som kvinde. Blødningerne er tillagt kulturelle betydninger, og dermed er menstruationsblodet med til at konstruere jeget som kvinde. En konstruktion der er problematisk, da det at være et køn er tillagt en masse regler, normer og identitetsmarkører. Derfor forvoldes jeget en del smerte, udløst af de væsker der er kulturelt forbundet med det at være kvinde eller ikkekvinde. Det er for begge værker, dermed ikke udelukkende væskernes eller kroppens spontanitet i sig selv, der er det egentlige problem, men snarere de kulturelle koder og inskriptioner som er konstrueret omkring væskerne. I begge værker opstår der altså problemer i det knudepunkt – materialitet og kulturen river i subjektet fra alle sider.

En given sig hen til det væskende kaos

Ligesom de to andre værker, er Ida Marie Hedes *Bedårende* også præget af materialiteten. Romanen er fyldt til randen med lort, pis, spyt og andre kropsvæsker, som alle er sivet ind i narrativet, og er blevet en central del af værket. Dog er der stor forskel på, hvordan denne

materialitet bliver omtalt her, i forhold til de andre værker. Mens den i Rasmussen og Ravns værker er af en mere negativ karakter, så fremstilles den i Hedes værk, i et mere positivt skær. "Bæen", der bruges som en vital del af menneskets immunforsvar, og indeholder fremmede bakterier, der med deres livgivende kræfter er med til at bevare mennesket, og holde det oprejst. Huden er ikke blot det lag, der holder sammen på råddenskab, holder den indespærret, indtil den uundgåelige undergang – den er også noget der binder os sammen, i kraft af huden som et fællesmenneskeligt kendetegn.

Denne kredsen om det materielle, som er til stede i alle tre værker, udmunder sig blandt andet i en kredsen om det abjekte. Dog bliver det abjekte fremstillet på radikalt forskellige måder. For i *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* og *Jeg æder mig selv som lyng*, er kropsvæskerne netop abjekte, både idet de har overskredet kroppens barrierer, men også fordi de fremkalder en afsky og en afstandstagen for læseren. Afskyet, fordi de er ukontrollerbare, og på den måde rokker ved subjektets klare afgrænsning af, hvad der er *mig* og hvad der er *udenfor mig*. Det abjekte bliver altså fremskrevet på 'klassisk vis', hvor ubehaget gradvist forstørres, som var det fiktive menstruationsblod og sæd begyndt at lække fra bogen, og begyndt at sive ind i læseren selv.

I den anden kropsvæskefyldte grøft, har vi *Bedårende*. Her bliver det abjekte nærmest vendt på hovedet, for i stedet at blive noget positivt. Eksempelvis det at sluge en smule lort, som i den gængse opfattelse nok ville være både dybt ubehageligt og afskyvækkende, vendes i *Bedårende* til noget skønt og livgivende. Noget lignende ses i forbindelse med snotklatten, hvis vandring fra næsekammer til barnemund beskrives som et yndigt badutspring. De væsker, som så længe har været tabuiseret, afskyet og gemt væk, hives nu frem, for i stedet at trone i et glimtende bronzefarvet lys, og få den påskønnelse, som lorten og dens ligesindede kropsvæsker måske er berettiget til. Samtidig indeholder denne anerkendelse også en posthuman erfaring. Selvom kropsvæskerne hyldes, forstår vi mennesker endnu ikke deres fulde potentiale. Kropsvæskerne er stadig mystiske, ikke helt forståelige, men alligevel prisværdige. Og det er netop her, at posthumanismen viser sit ansigt: I hyldesten til, at mennesket måske ikke skal vide alt eller have den fulde kontrol, da materialiteten er for kompleks til at kunne forstås.

Både det abjekte og kropsmaterialiteten er gennemgående i alle tre værker. De beskrevne kroppe er knudepunkter for materialitet og kultur. De er modtagelige over for diskurserne,

mens der også er noget uden for den diskursive rækkevidde. Det er ikke kun gennem sproget, bevidstheden og gentagelse af ritualer at kroppen bliver skabt. Kroppen skaber også aktivt betydning, i takt med at den tilskrives det. Det sammenspil er vigtigt for at forstå den vekselvirkning, der er mellem kroppens materielle betydning og de kulturelle inskriptioner. Denne vekselvirkning er også til stede i alle tre værker. Her ses det, at mennesket ikke udelukkende tilskriver naturen, biologien og materialiteten betydning, for alt dette er også med til at tilskrive os betydning. Ved at lade biologien presse sig på, og skrive den frem, bliver kroppen mindre tabuiseret. Når der i værkerne bliver blødt, ammet og ejakuleret, kan det ses som et opgør mod at tabubelægge biologien, og det må ikke ske – det skal frem, og vi skal forstå at der intet passivt er over kroppen.

Vrede, volumen og protestens kunst

Ligeledes er der i alle tre værker hvad man kunne kalde for en forskel i volumen. Både Rasmussen og Ravns værker fremstår vredere, og mere intense, som i et forsøg på at råbe læserne op, gøre dem opmærksomme på det, der er blevet overset: kroppen. Begge værker kan ses som arrige og frådende protester mod den negligering af materialiteten, som blandt andet finder sted under humanismens doktriner. Derfor fremskriver de begge en negativ kropserfaring. I begge værker er det både selve materialet der gør ondt, men også samfundets forventninger har sin del af skylden. Heroverfor har vi Ida Marie Hede, der ligesom de to andre står i materie til halsen. Dog er den store forskel, at Hedes bog i modsætning til de to andre værker, ikke indeholder samme vrede og utilfredshed med tingenes tilstand. Allerede titlen, *Bedårende*, antyder at her er der noget andet på spil: Materialet gør ikke kun onde og tarvelige ting, det er både givtigt, ulækkert og ja, bedårende, på én og samme tid.

At læse sig derud hvor ingen krop har været før

Vi har tre værker som væsker på både væmmelige og venlige måder. Værkerne skildrer både kedelige hverdagssituationer som menstruationssmerter og ulykkelig sex, men vi bliver som læsere også taget med til fiktionelle afkroge hvor vi ikke har været før. Vi ryger ned gennem stuegulvet i *Bedårende*, direkte ned i en sumpet dødeverden, beboet af menneskelignende dukker. Rosi Braidotti, har med posthumanismen, også et sprog for hvad det er kunsten *også* kan, hun skriver:

Art is also, moreover, cosmic in its resonance and hence posthuman by structure, as it carries us to the limits of what our embodied selves can do or endure. In so far as art stretches the boundaries of representation to the utmost, it reaches the limits of life itself and thus confronts the horizon of death. To this effect, art is linked to death as the experience of limits (Braidotti, 2013: 107).

De tre værker vi har udvalgt arbejder i høj grad med denne "erfaring af grænserne". Værkerne bevæger sig ud i de ikke-udforskede områder, hvor nye erfaringer kan opstå af gamle strukturer. Det er steder hvor mennesket ellers ikke kunne bevæge sig fysisk hen, men det er især også materiale, som kroppen ikke kan skille sig af med, der bliver beskrevet. Det er kroppens grænser, både ind- og udadtil, der bliver afdækket og overskredet. Vi kommer som læsere under huden på værkernes karakterer, og derinde skjuler sig verdener vi netop ikke ellers har adgang til. Jo, man kan kigge på blodet og bakterierne i et mikroskop, men det kan ikke give den store indsigt i blodets forbandelse og bakteriernes besværgelse. Men fiktionen og kunsten kan netop vende blikket mod, og give stemme til, fænomener som er uden for rækkevidde.

Værkerne åbner for en forandring i måden at forholde sig til krop og bevidsthed på. De tre værker prøver at finde frem til en måde, hvorpå kroppen kan rive og skrive sig fri fra mange års tanker om bevidstheden som det ypperste. I de tre værkers fremskrivelse af materialet bliver det tydeligt, at bevidstheden netop ikke kan kontrollere alt. De tre værker skaber plads til, at kroppen kan være noget på godt og ondt, og at kroppen kan være noget andet end, hvad bevidstheden ønsker den skal være. Kropsvæskerne og kroppens generelle materialitet er ustyrlig.

Grænseoverskridende strategier

Grænseoverskridende er vores udvalgte værker, og det i flere betydninger af ordet. Grænseoverskridende fordi det skildrede kan give læseren kuldegysninger, med lort i spiserøret og snitsår i mellemkødet. Men også grænseoverskridende, fordi de kroppe, der findes i værkerne har fået vokseværk. Kroppen kan ikke passe ind i kulturens tegn længere, og fiktionen giver plads til at kroppen kan sparke igen. Det er som i Frederik Tygstrup og Isak Winkel Holms artikel "Litteratur og politik", de beskriver forholdet mellem den litterære og den kulturelle poetik. Den kulturelle poetik er værkernes omkringliggende samfund, hvor der her hersker en bestemt virkelighed – falder noget udenfor vil det blive

overset. Litteraturens poetik kan så med sin uvirkelige virkelighed kradse i kulturens fernis, fiktionen kan vende blikket mod disse oversete eller usete kendsgerninger. Det gør vores tre værker, men de gør det også meget forskelligt.

Bjørn Rasmussens tekstlige Bjørn er desperat. Desperat efter ridelærerens erotiske og romantiske opmærksomhed, desperat fanget i sin egen krop. En krop som har ar efter kulturens barberblade, måske fordi den krop læses på én måde af kulturen, som maskulin, men føles ganske anderledes for Bjørn. Bjørns hud holder nok sammen på hans legeme, men inde i kroppen og inde i sindet hersker den kaotiske desperation. Kulturens poetik har lukket døren til Bjørns erfaringsrum, men Bjørn har skåret en åbning, en drengefisse, så der kan kigges ind.

Olga Ravns poetiske jeg er, ligesom Bjørn, også i smerte: Både kroppen og kulturen gør ondt. Aborten sætter sit præg, både i form af kropsligt ubehag, men også fordi jeget ved, at aborten er at vende kulturens dyrkelse af moderskabet ryggen. Jeget beskriver hvordan der kan bindes bånd om nøgne træer, og samtidig bliver jeget selv bundet af kulturens stramme bånd. Men det er altså ikke kun kulturen, der trækker i hende. Kroppens materielle tilstedeværelse lader sig ikke forbigå og råber med en kraft der overdøver jegets kulturbestemte overvejelser. Her giver litteraturen kroppen taletid, eller i virkeligheden er det materialet selv der tager megafonen og intervenerer. Ligesom kroppen anråber jeget, anråber kroppen også den kulturelle poetik, den vil ikke overhøres længere.

Ida Marie Hedes værk har en tredje poetisk strategi, her hverken råbes eller skæres der op. Karakteren B sluger lystigt lorten, og ved at bakterierne kommer hun ikke til at forstå fuldstændig – hun ved bare at de gør hende godt. Jeget, der også optræder i bogen, får et telefonopkald fra dødsriget, og kan ikke lukke ørerne for de kryptiske beskeder. I stedet for at afkode dødens mystik vælger jeget at give sig hen til uforståeligheden. I vores kulturelle forståelse er der sjældent mange positive ord at sætte på de abjekte kropsvæsker og det rådnende lig, men i *Bedårende* bliver de netop det: bedårende.

Der er altså forskelle de tre værker imellem, men alligevel har de en materiel klangbund til fælles. Under de kulturelle tegn gemmer en materialitet sig, og alle tre værker afdækker denne erfaring. De gængse forestillinger om kropslighed overser nogle subjektpositioner, som alle tre værker peger på mangler i den kulturelle poetik. Der mangler ord for den ikke-

moderlige kvindekrop og abortens hvide klister, for den masochistiske drengefisse og den kønsoverskridende krop; og for bakteriernes tarmfamilier og ligets levede liv. De tre værker kæmper altså forskellige kampe, men er med i den samme krig om en sproglig og poetisk udforskning af ikke-italesatte erfaringer.

Fiktionens forsøgslaboratorium

Men hvad er det værkerne vil manifestere og undersøge? Hvad er det for et stædet litteraturen bliver skrevet fra og som værkerne problematiserer?

I artiklen "Af materialitet er du kommet" i Information, beskriver Gregersen og Skiveren hvordan både humaniora og samfundsvidenskaberne i 1980'erne og 90'erne har været domineret af poststrukturalistisk og konstruktivistisk tænkning. Det har ført til, at man generelt har set på det materielle "som et passivt, manipulerbart og betydningsneutralt lærred, som mennesket kan spille dets sociale og sproglige film på" (Skiveren og Gregersen, 2015). Vores tre værker tager netop fat i denne materialitet og kaster den op på lærredet. De undersøger hvad den er i forhold til kulturen, men i høj grad også hvad den er i sig selv. Og som fastslået i analyserne, er resultatet af fiktionens undersøgelse netop, at vi ikke har at gøre med en passiv materialitet. Det værkerne i høj grad belyser er, hvordan mennesket ikke kan kontrollere den materialitet som det selv består af.

Som Tygstrup og Winkel Holm beskriver det, så kan litteraturen ses som et forsøgslaboratorium. I dette laboratorium er det, med litteraturens ikke-pragmatiske og uansvarlige rolle i samfundet, muligt at eksperimentere med kulturelle udlægninger af virkeligheden. Her kan man som i *Bedårende* se på, hvordan det ville være, hvis vi eksempelvis ikke havde et så anstrengt forhold til vores kropsvæsker, eller som i *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* lege med de forskellige køn. I værkerne bliver der altså reflekteret over den kulturelle poetiks deling af det sanselige. Værkerne synes at tage kroppen og materialitetens betydning op til diskussion, og dermed giver de også udtryk for et ønske om at se på kroppen og dens ageren på en anden måde end førhen. Med en ny følsomhed og stemme.

Ved at fremmedgøre forholdet til kroppen, hvad enten det er på positiv eller negativ vis, afviges der fra samfundets mere automatiserede producering af kulturelle

virkelighedsbilleder. Når jeget i *Jeg æder mig selv som lyn* fremskriver kroppen som en fjende, der via sin kropslige udskillelser straffer hende, bliver der gennem jegets frustration prikket til problemet ved at have gjort materialet passivt. Her findes det, aktivt og handlende. Gemt i denne problematik, ligger så kritikken af kulturens syn på kropsvæskerne. For hvorfor er det en straf, når kroppen bløder, når kroppen gør hvad den til alle tider har gjort? Det er her, at diskursernes betydningsdannelse kommer ind i billedet. For selvom materialiteten findes, så findes diskursernes magt også. Diskurserne er med til at give kroppen betydning. Kroppen er viklet ind i et hav af kulturelt og socialt betingede karakteristikaer, hvor køn er en af de tydeligste. Når kroppen netop fremskrives som en fjende, er det på grund af sammenstødet mellem biologi og kultur. Så selvom materialiteten i værkerne bliver givet stor betydning, negligeres diskursernes betydning ikke. For at vende tilbage til den kulturelle og litterære poetik, så har vi at gøre med nogle værker, der undersøger knudepunktet mellem kultur og natur – natur forstået som kroppens biologi og materialitet. Værkerne 'siger' alle: Ja, kroppen findes, og det gør det væskende køn også. Men der findes også en kultur, der gør det svært for denne krop at være og handle i. Ved netop at undersøge *hvorfor* det er svært, bliver der også åbnet op for en ny forståelse af kroppen. Hvis vi har besværliggjort vores kroppe så meget, at det er blevet svært at være i dem, er det måske på tide at lade kroppen sparke sig fri fra de stålsatte kulturelle systemer.

En ud af kroppen oplevelse

Men hvorfor sker denne drejning netop nu? Hvad er det litteraturen reagerer på i disse år? Det er der selvfølgelig både personligt forankrede, og samfundsmæssige grunde til. Men vores projekt arbejder netop med forholdet mellem den litterære og kulturelle poetik, så biografiske læsninger er skubbet til side.

Måske er det fordi mennesket over lang tid har trængt sig selv op i en krog. Klimakatastrofen kaster lange skygger med sin evige apokalyptiske trussel, og klimaforandringerne har 'afsløret' menneskets placering, som på en gang både er skyldig og skrøbelig. Menneskets indvirkning kan ikke længere overses i forhold til disse klimaforandringer. Samtidig tydeliggøres det, at naturen og materialet slet ikke altid er mulige at påvirke. Udover det, har den teknologiske og digitale udvikling ændret måden mennesket er til på, der kan leves digitale liv og man kan tage med NASA ud i rummet. Mennesket har måske opdaget at det også er kosmisk til stede – den virkelighed mennesket

er en del af, er større end ved første øjekast. Alle disse ting gør at mennesket som kategori endnu en gang er ustabil. Hvordan er vi kropsligt til stede, hvordan er vi materielt til stede, og hvad er vores placering blandt alle de andre kategorier?

Disse udfordringer og udviklinger kan være noget af det der sætter spor i litteraturen. Både i de tre værker vi har valgt, men også i meget af den litteratur, som udkommer i disse år. At materialiteten bliver hevet ind i forgrunden, undersøgt og manifesteret som aktiv, kan også trække tråde ud til andre litterære tendenser. Økokritikkens studie af forholdet mellem det menneskelige og ikke-menneskelige, tager netop også udgangspunkt i at materialiteten spiller en større rolle end man har tilskrevet den førhen. Ligesom kroppen ikke er et blankt lærred for kulturens inskriptioner, er naturen heller ikke en kulisse, som mennesket frit kan boltre sig i – naturen er en agent, der pludseligt kan gribe ind i menneskelivet. (Skiveren & Gregersen, 2016: 31) I økokritikken skildres også en kritik af hvordan mennesket har placeret sig selv i centrum. Det leder hen til en kritik af hvordan menneskets handlinger ikke har førsteret over alle andres, og at al betydning ikke nedstammer fra menneskets begrebsdannelser og sprog. (Ibid.: 32) Man ser en tydelig nedpilning af mennesket fra dets høje piedestal – et ønske om at den hierarkiske ontologi skal undergraves og at vi ikke længere skal tale om en passiv natur og en aktiv kultur. (Ibid.: 33) Man kan altså i øjeblikket se nogle litterære tendenser, der kæmper for at manifestere, at både det materiale mennesket står overfor, og det som mennesket udgøres af, ikke er passivt og dødt. De forskellige litterære tendenser er i gang med at kæmpe en større fælles kamp. En kamp om at få tanken om mennesket som suverænt, og i centrum af det hele, pillet fra hinanden. For hvordan kan mennesket stå alene og ophøjet over alt andet i verden, når mennesket ikke kan kontrollere alt omkring eller i sig?

Men hvad er det så netop skønlitteraturen kan? Denne ikke-pragmatiske og ansvarsløse tilgang litteraturen har til det omkringliggende samfund gør, at den kan åbne læserens øjne op for andre måder at se på verden, end det automatiserede blik, der placerer alt inden for kulturelt vedtagne sandheder og forklaringsmåder. Den kan udstille, gentænke og ekspandere allerede vedtagne forestillinger, eller den kan bryde helt med disse. Så når vi har en litteratur, der prøver at gentænke forholdet til krop og natur, indskriver den sig i et forsøg på at bryde med en større vedtaget sandhed. Ved at lade kroppen tale, og på denne måde skrive om krop og bevidsthed på en anden måde end førhen, kan det åbne op for en forståelse af at vi hverken kan styre eller vide alt. Kroppens natur er uden for bevidsthedens

rækkevidde – og er meningen så, at man skal forstå jegernes smerte, eller om man derimod skal føle den? De tre værker vi har beskæftiget os med, spørger nemlig, om man skal give afkald på bevidsthedens altoverskyggende ønske om at skabe betydning – forstå at man *ikke* skal forstå.

Konklusion

At det er en krop der taler, det afslørede vi jo allerede i titlen, og hele projektet kan læses som et bevis på det. Så kroppen findes, og den taler. Men hvad siger den, og hvordan? Vores værker indeholder forskellige kroppe, som gør forskellige ting, men fælles er, at de netop allesammen *gør* noget – kroppene er aktive og deres væsker er ustandseligt i gang med at overskride alle grænser. Det er kroppenes handlinger der driver værkernes tekst frem, og flere gange er teksterne netop opmærksomme på at sproget ikke kan indfange kroppens materiale. Der er ting, som er udenfor rækkevidde, som gemmer sig bag fiktionens ord.

Vores tre værker er samtidigt tre distinkte bud på hvilken stemme kroppen kan have. Den kan skrigе af smerte som i *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele kroppen*, den kan mumle svært tydelige arrigskaber som i *Jeg æder mig selv som lyng* og den kan synge om væskerne og dødens herlighed som i *Bedårende*. Der er både posthumanistiske og materielle stemmer, begge to er oprørske stemmer, der påkalder sig opmærksomhed. Det er fordi teorien og kulturen alt for længe har holdt sig for ørerne, men nu er det kropslige støjniveau så massivt, at det er umuligt at ignorere. Værkerne har meget på hjerte. Hvordan kroppen er et smertefuldt knudepunkt – en kampplads for materialiteten og kulturens diskurser. Hvordan kroppen undgår sindets bemestring. Hvordan forholdet mellem krop og køn til tider er tindrende klart, og andre gange mærkeligt mudret. Hvordan bakterierne kan ruske i posthumanistens tarmsystem. Hvordan de døde har et hemmeligt liv, som de dødelige ikke har adgang til. Hvordan overgangene, som er fra ufødt til født og fra udød til død, er lige kunstige. Hvordan materialet, kroppen og døden *ikke* er en understrøm af betydning.

De tre værker skriver sig, trods deres forskellighed, ind et større opgør. Et opgør med antropocentrismen og dens problematiske virkelighed. Det er posthumanismens og materialitetens (og økokritikkens) kamp mod kulturens fastgroede strukturer. De placerer sig midt i en bredere tendens, der sætter spørgsmålstejn ved, hvordan mennesket har glorificeret bevidsthedens betydning og placeret sig selv i centrum.

Litteraturen og dens poetik stiller nogle gange spørgsmål, og kommer nogle gange med svar. Den spiller dog altid op imod den kulturelle poetik og dennes virkelighed, som vores værker udpeger, udskiller og udsletter. Der er dystopiske fremstillinger af smertefulde kropsligheder, abortblødende kaoskroppe. Men der er også utopiske håb om anderledes

forståelser, et kosmisk mod. Det er fiktionens forsøgslaboratorium, der er på spil. Her kan der laves forsøg med virkeligheden, og resultaterne er sjældent entydige.

Tilbage står et kor af litterære kroppe, som alle, syngende, skrigende og mumlende vil indvie os i deres erfaringer. Vi kan og skal heldigvis ikke forstå *alt* hvad de fortæller os, og netop derfor skal vi høre godt efter.

Litteraturliste:

Bøger:

- Barad, Karen. (2003): "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter" i *Women in Culture & Society*. University of Chicago Press.
- Bille, Mikkel & Sørensen, Tim Flohr (2012): *Materialitet – en indføring i kultur, identitet og teknologi*. Forlaget Samfundslitteratur
- Butler, Judith (1999): *Gender Trouble*. Taylor and Francis. Anden udgave
- Butler, Judith (2004): *Undoing Gender*. Routledge.
- Braidotti, Rosi. (2013): *The Posthuman*. Polity Press.
- Christensen, Inger. (1982): *Alfabet*. Gyldendal
- Fibiger, Johannes & Mølgård, Niels (2008): "Fortolkning" i *Litteraturens Tilgange* af Fibiger, Johannes & Mølgård, Niels m. fl. Anden udgave
- Gregersen, Martin & Skiveren, Tobias (2016): *Den materielle drejning - Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur*. Syddansk Universitetsforlag.
- Hede, Ida Marie (2017): *Bedårende*. Gladiator
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. (1982): Columbia University Press
- Munk Rösing, Lilian (2013): "Når kroppen flyder: om kropsvæsker i aktuel dansk litteratur" i *Kritik*, Årg. 46, nr. 209, s. 44-50
- Mønster, Louise (2014): "Et forbund af celler. Om krop, køn og identitet i ung dansk poesi" i *Passage* Årg. 28, nr. 69.
- Rasmussen, Bjørn (2011): *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*. Gyldendal.
- Ravn, Olga (2012): *Jeg æder mig selv som lyng*. Gyldendal
- Skiveren, Tobias (2015): "Findes der en postkonstruktivistisk læsning af kønnet" i *Dansk noter 4/ 2015 - Køn*. Dansklærer Foreningen.

- Stormhøj, Christel (1999): “Kønnets regerende dronning - En introduktion til køn og krop i Judith Butlers forfatterskab” i *Kvinder, køn & forskning* nr. 2 (1999) s. 53-66
- Tygstrup, Frederik & Holm, Isak Winkel (2007:) “Litteratur og politik” i *K&K- Kultur og Klasse*. Årg 35, nr. 104 (2007), s. 148–165
- Öhman, Marie (2009): *Från humanism till posthumanism* I *Litteratur och språk* nr. 5 (2009)

Hjemmesider:

- Friis, Elisabeth (2012): “Den forbandede krop”. Artikel i *Information* bragt den 3. februar 2012. Lokaliseret den 09.02.17 fra: <https://www.information.dk/kultur/2012/02/forbandede-krop>
- Gregersen, Martin & Skiveren, Tobias (2015): “Af materialitet er du kommet”. Artikel i *Information*, bragt den 05.12.15. Lokaliseret den 16.04.17 fra: <https://www.information.dk/moti/2015/12/materialitet-kommet>
- Lykkegaard, Marie Hauge (2013): “Ida Marie Hede Bertelsen”. Artikel på *Forfatterweb.dk*, publiceret 2013. Lokaliseret 14.05.2017 fra: <https://forfatterweb.dk/oversigt/hede-ida-marie>
- Misfeldt, Mai (17.01.2012): “Mennesket er et slimproducerende væsen fuld af blod og lort og poesi”. Artikel på *Information.dk*. Lokaliseret den 17.04.17 fra: https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2012/01/mennesket-slimproducerende-vaesen-fuld-blod-lort-poesi?lst_cntrb
- Munk Rösing, Lilian (2017): “5 hjerter: Ida Marie Hede skriver bedårende om kropsvæsker, bakterier og døde”. Artikel i *Politiken*, bragt den 25.04.17. Lokaliseret den 26.04.17 fra: <http://politiken.dk/kultur/boger/art5923802/Ida-Marie-Hede-skriver-bed%C3%A5rende-om-kropsv%C3%A6sker-bakterier-og-d%C3%B8de>
- Sekjær, Kat. (2016) “Bjørn Rasmussen”. Artikel på *Forfatterweb.dk*, publiceret 2012. Lokaliseret 01.05.2017 fra: <https://forfatterweb.dk/oversigt/rasmussen-bjoern>
- Vindum, Anne (2016): “Olga Ravn”, Artikel på *Forfatterweb.dk*, publiceret 2012. Lokaliseret 18.04.2017 fra: <https://forfatterweb.dk/oversigt/ravn-olga>
- Uden byline, uden årstal. “Crème de la Mer”. *Magasin.dk*. Lokaliseret 28.05.17 fra: https://www.magasin.dk/creme-de-la-mer-60-ml./VA5111910-00000001_061.html