

DEN FEMININE DØD



Ida Selvejer Faaborg

Studie nr: 54523

Sille Westphal Rasmussen

Studie nr: 54431

Speciale i Dansk, Efteråret 2019

Vejleder: Charlotte Engberg

Sprog: Dansk

Anslag: 199.733

Cindy Sherman. Untitled # 153 (1985)

Yet, sister woman, though I cannot consent to find a Mozart or a Michael Angelo in your sex, cheerfully, and with the love that burns in depths of admiration, I acknowledge that you can do one thing as well as the best of us men—a greater thing than even Milton is known to have done, or Michael Angelo; you can die grandly, and as goddesses would die, were goddesses mortal.

Thomas de Quincey

The woman is perfected.

Her dead

Body wears the smile of accomplishment

Sylvia Plath

Ansvarsliste:

Dette speciale er udarbejdet som en fælles opgave, hvor arbejdsopgaverne er delt ligeligt imellem os. I henhold til reglerne om at specialet skal være individualiseret ved aflevering fremgår det nedenfor, hvem der har hovedansvaret for de enkelte afsnit:

Den kulturelle og litterære poetik (Ida)

Repræsentationer af døde:

Døden er en misrepræsentation (Ida)

Den feminine død (Sille)

Introduktion til værket:

Introduktion til Sara Stridsberg (Sille)

Introduktion til Kærlighedens Antarktisk (Sille)

Udsigelsesanalysen:

Den teoretiske ramme (Ida)

Unaturlige fortællinger, unaturlig narratologi (Ida)

Præsentation af fortælleren (Sille)

Den unaturlige fortæller (Ida)

Unaturlige bevidstheder (Ida)

Upålidelige fortæller (Sille)

Delkonklusion (Sille)

Tematisk analyse:

Teoretisk ramme (Sille)

Sexarbejdere - en alien, en truende Anden (Ida)

Liget - uden for kategori (Sille)

Jægeren - attråen i sin reneste form (Sille)

Den myrdede kvinde - et plotfremskred (Sille)

Delkonklusion (Sille)

Diskussion:

Det som kunne være vores ulykke er vores chance (Sille)

Sproget som modstand (Ida)

En defamilisering af den døde kvinde (Ida)

En død kvinde er en død kvinde er en død kvinde (Sille)

Ida Selvejer Faaborg:

Svarende til ca. 36,4 normalsider

Sille Westphal Rasmussen:

Svarende til ca. 35,6 normalsider

ABSTRACT:

This thesis investigates the Swedish writer Sara Stridsberg's latest novel *Kærlighedens Antarktis*. We examine how Stridsberg writes up against historical and cultural representations of 'the dead woman'. Throughout the history of art, literature, culture and entertainment, the dead woman has become a stereotyped image which has a suppressive function as the woman is pictured as a passive object. As the pacified object the dead woman shows herself again and again as a poetic muse for the male artist: "The death of a beautiful woman, is unquestionably the most poetical topic in the world.", as Edgar Allan Poe said it. Through our literary narrative analysis, we show how the dead woman in Stridsberg's *Kærlighedens Antarktis* is portrayed in a different manner, namely as the opposite of a passive object, where she reclaims her story. Taking departure in a theoretical framework of texts by Hélène Cixous and Julia Kristeva, we will discuss the connection between death and femininity and whether death can be a female antithesis and a subversive practice. We conclude that by defamiliarizing the image of the dead woman, Stridsberg manages to create an image and language that illuminate the problem of leaving the dead woman as a cemented part of art, culture and our times entertainment.

INDHOLDSFORTEGNELSE

INDLEDNING	3
PROBLEMFOMULERING	5
LÆSEVEJLEDNING	6
DEN KULTURELLE OG LITTERÆRE POETIK	8
DEL I: REPRÆSENTATIONER AF DØDEN	12
DØDEN ER EN MISREPRÆSENTATION	12
DEN FEMININE DØD	15
DEL II: INTRODUKTION TIL VÆRKET	19
INTRODUKTION TIL SARA STRIDSBERG	19
INTRODUKTION TIL KÆRLIGHEDENS ANTARKTIS.....	21
<i>Kristinas livshistorie</i>	21
<i>Kærligheden og døden</i>	23
DEL III: UDSIGELSESANALYSE	25
TEORETISK RAMME.....	25
UNATURLIGE FORTÆLLINGER, UNATURLIG NARRATOLOGI	26
<i>Unaturlige storyworlds</i>	26
<i>Unaturlige bevidstheder</i>	27
DØDEN SOM UDSIGELSESPPOSITION	29
<i>Præsentation af fortælleren</i>	29
<i>Den unaturlige fortæller</i>	32
<i>Unaturlige bevidstheder</i>	39
<i>Upålidelig fortæller</i>	47
DELKONKLUSION	51
DEL IV: TEMATISK ANALYSE	53
TEORETISK RAMME.....	53
<i>Sexarbejderen - en alien, en truende Anden</i>	54
<i>Liget - uden for kategori</i>	60
<i>Jægeren - attråen i sin reneste form</i>	64
<i>Den myrdede kvinde - et plotfremskred</i>	66
DELKONKLUSION	69
DEL V: DISKUSSION	71
EN KVINDELIG SKRIFT	71
<i>Det som kunne være en ulykke er vores chance</i>	72
<i>Sproget som modstand</i>	77
DET LITTERÆRE FØRSØGSLABORATORIUM.....	83
<i>En defamiliarisering af den døde kvinde</i>	83
<i>En død kvinde er en død kvinde er en død kvinde</i>	87
DEL VI: KONKLUSION OG PERSPEKTIVERING	91
KONKLUSION	91
PERSPEKTIVERING	94
LITTERATURLISTE	97

Indledning

På bredden ved den tusindårige sø bliver Kristina slået ihjel. Kristina var ingen, da hun døde. Engang var hun barn af Raksha og Ivan, søster til Eskil, mor til Valle og Solveig, kone til Shane.

Kristina er fortælleren i Sara Stridsbergs seneste roman *Kærlighedens Antarktis* (2019). Hun bliver slået ihjel på bestialsk vis, da hun er i 20'erne. Hun er en prostitueret narkoman, der har fået tvangsfjernet sine børn og er ikke længere i kontakt med nogen fra sin familie. Hun er så at sige et udskud. Et væsen, der lever langt fra almindeligheden og i periferien af vores samfund. Et væsen, hvis stemme ikke vanligvis bliver hørt. Og nu er hun altså død.

Døde kvinder er ikke fremmede i vores kulturelle repræsentationsrepertoire. Kunst- og kulturhistorien er spækket med billeder af døde kvinder. Vi kender hende fra kunstværker som *Der anatom* (1869) af Gabriel von Max, (Bronfen, 1992: 4) *Ophelia* (1852) af prærafaelitten John Everret Millau (ibid.: 39) og Ferdinand Hoddlers serie af værker af hans først døende, og senere døde kone¹ (1915) (ibid.: 215) Underlagt den ultimative pacificering viser den døde kvinde sig igen og igen som poetisk muse for mandlige kunstnere: "The death of a beautiful woman, is unquestionably the most poetical topic in the world.", som Edgar Allen Poe formulerede det. (ibid.: 59)

Men den døde kvinde hænger også ved i nutidens underholdning; fra krimierne på bestsellerlisterne og til søndagens bedste tv-sendeblader. Kendetegnet for store dele af disse historiske og nutidige repræsentationer af den døde kvinde er endog kvindens passivitet. Hun er *objektet*; portrætteret smuk og passiv i kunsten eller som omdrejningspunkt for

¹ *Bildnis Valentine Godé-Darel* (1914), *Die kranke Valentine Godé-Darel* (1914), *Studie sur sterbenden Valentine Godé-Darel*, *Halbfigur*, *Rechtsprofil* (1915), *Die sterbende Valentine Godé-Darel*, *rechtsprofil* (1915), *Die tote Valentine Godé-Darel* (1915)

opklaring af et mysterium i krimilitteratur og tv-serier. Også i nyhedspressen bliver der med billeder og ord i detaljerigdom beskrevet, hvordan kvinder bliver myrdet. Men Sara Stridsberg har en anden mission med den døde kvinde i romanen:

Med denne roman ville jeg tvinge den døde kvindes stemme ind i verden. I stedet for den her mere bekvemme døde kvinde, som findes alle vegne i vores fælles underholdningskultur. Som ligger på obduktionsbordet i tv-krimien i et sekund, hvorefter vi er tilbage hos alle de her utrolige mennesker i kostumer og uniform, som skal løse gåden om det her utroligt interessante mord og den fascinerende, superbegavede morder. (Politiken, 2019)

Kærlighedens Antarktis er fyldt med intense sprogbilleder, der også indfinder sig som makaber underholdning, men disse billeder står også konstant som en påmindelse om det gruopvækkende i, at døde kvinder er en central figur i kulturel underholdning. Stridsberg trækker altså læseren derhen og siger selv; "Hvis I vil have døde kroppe, så skal I fandeme få døde kroppe, tænkte jeg, men så må I tage med helt ud i skoven" (Politiken, 2019). Så det er altså der, vi befinder os – både i romanen og i dette speciale. Helt ude i skoven, hvor Kristina bliver slået ihjel. Og selvom Kristina dør på bredden ved den tusindårige sø, er det også her, hendes historie starter. Mens morderen i romanen har en forsvindende lille rolle, er det Kristina, der fortæller sin egen historie.

Vi vil i dette speciale undersøge hvilken rolle døden spiller i vores kultur, og hvordan døde kvinder har fungeret som trope i vores kunst-, kultur- og litteraturhistorie. Dét gør vi for at undersøge, hvilke historiske og kulturelle betingelser *Kærlighedens Antarktis* forsøger at skrive sig op imod ved *ikke* at lade den døde kvinde være objekt. Den døde kvindelige fortæller i romanen er ikke passiv, men tværtimod forbundet med en urovækkende aktivitet. Vi vil undersøge, hvad der sker i denne transformation fra at have været et passivt objekt til at blive et aktivt subjekt, der fortæller sin egen historie. Hvad kan hun fortælle fra denne prægnante subjektposition?

I vores undersøgelse af *Kærlighedens Antarktis* vil vi undersøge døden som udsigelsesposition, da vi finder den både mærkværdig og interessant. Hvad *er* det for en udsigelsesposition? Hvad kan Kristina fortælle os fra døden? Og ydermere; kan romanen mon fortælle os noget om forbindelsen mellem kvindelighed, død og sprog? Med de feministiske teoretikere, Hélène Cixous og Julia Kristeva, vil vi diskutere om dét at lade en kvinde fortælle sin historie fra døden, kan være en subversiv praksis, der yder en modstand mod den stereotype repræsentation af den døde kvinde. Kan døden være et kvindeligt modsprog?

Problemformulering

Ud fra de forskellige interesser og overvejelser vil vi først undersøge denne mærkværdige fortællers udsigelsesposition. For hvilken udsigelsesposition er det, døden skaber i *Kærlighedens Antarktis*? Det vil vi undersøge for senere at kunne diskutere, hvordan det at tale fra døden kan læses som en subversiv praksis - og derfor også et kvindeligt modsprog.

Læsevejledning

Inden undersøgelsen af værket starter, vil vi redegøre for den kulturelle og litterære poetik, som den bliver fremsat af Isak Winkel Holm og Frederik Tygstrup i artiklen "Litteratur og politik". Det gør vi, da vi undersøger *Kærlighedens Antarktis* ud fra en tanke om, at litteraturen har en funktion i verden, og at denne roman altså muligvis kan udgøre et modstandssprog. Desuden vil vi vende tilbage til artiklen i sidste del af opgaven.

Herefter starter vores undersøgelse af problemformuleringen. Den er delt ind i fem:

DEL I: Repræsentationer af døden - *Døden har et kvindeligt ansigt*

DEL II: Introduktion til værket - *Stridsberg og Kærlighedens Antarktis*

DEL III: Udsigelsesanalyse - *En talestrøm fra det hinsides*

DEL IV: Tematisk analyse - *Hvad fortæller hun fra døden?*

DEL V: Diskussion - *Er døden et kvindeligt modsprog?*

DEL VI: Konklusion og perspektivering

Vi vil løbende introducere de forskellige teorier, som vi vil bruge i vores undersøgelse. Vi ser bort fra en klassisk taksonomisk opbygning og bygger i stedet opgaven op ud fra de forskellige temaer og niveauer i problemformuleringen. Dét i forsøget på at skabe en mere flydende læseoplevelse. Derfor føler vi det også nødvendigt at starte med en kort redegørelse for opbygningen af vores speciale.

DEL I: Da fortælleren i *Kærlighedens Antarktis* er død og fortæller om sit liv fra netop døden, vil vi se på dødens kulturelle og historiske betydning. Her vil vi først se på, hvad døden repræsenterer i vores kultur, og derefter se på kultur-, litteratur- og kunsthistoriens repræsentationer af døde kvinder.

DEL II: Et kortere afsnit der udgør en introduktion til *Kærlighedens Antarktis* og forfatteren bag. Først vil vi introducere forfatteren Sara Stridsberg og efterfølgende værket *Kærlighedens Antarktis*.

DEL III: Udsigelsesanalysen. Her vil vi gå tekstnært til værks med det formål at kunne besvare problemformuleringens første spørgsmål om, hvilken udsigelsesposition døden skaber i *Kærlighedens Antarktis*. Først vil vi introducere den teoretiske ramme for vores udsigelsesanalyse, og herefter vil undersøge forskellige aspekter ved fortælleren og fortællingen.

DEL IV: I den tematiske analyse vil vi undersøge *hvad* det egentligt er, fortælleren kan fortælle os fra døden. Først vil vi indledningsvist introducere den teoretiske ramme. I analysen ser vi på forskellige tematikker, som har en betydning i *Kærlighedens Antarktis*; repræsentationen af sexarbejderen, beskrivelserne af morderen, liget som figur samt hvordan medierne og offentlighedens interesse for mordet fremstilles i romanen.

DEL V: Her vil vi lave en teoretisk diskussion af andet led af vores problemformulering: Kan det at tale fra døden læses som en subversiv praksis og et kvindeligt modsprog? Her vil vi ud fra en række forskellige teorier undersøge og diskutere, hvordan døden som trope kan bruges som en subversiv praksis, og hvordan døden kan være et modsprog.

DEL VI: Slutteligt vil vi konkludere på vores problemformulering og efterfølgende lave en perspektivering, hvor vi introducerer andre værker, der kredser om den feminine død.

Den kulturelle og litterære poetik

Når vi i dette speciale taler om et samfunds eller en kulturs herskende diskurser, sprog og magt, må vi understrege, at det er ud fra en poetik om, at det at leve i en kultur også skaber bestemte virkelighedsbilleder. Lektorer ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab ved Københavns Universitet, Frederik Tygstrup og Isak Winkel Holm, beskriver denne poetik i deres artikel "Litteratur og politik" bragt i Kultur & Klasse i 2007. De skriver: "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." (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 150). Og denne praksis, at gøre kultur sammen med andre, foreskriver også, at der er et fælles sæt af modeller, der handler om, hvordan man ser på, tænker om og forholder sig til givne fænomener, personer eller omgivelser - og dermed også, at der er bestemte modeller at håndtere sociale og materielle kendsgerninger ud fra. (ibid.: 150)

Så dét at leve i en kultur er i høj grad at kunne konfigurere de indtryk og begivenheder, man udsættes for. Det kulturelle filter af tænkemåder og forestillinger skaber derfor tingenes orden, og disse kulturelle virkelighedsbilleder kaldes den *kulturelle poetik*. (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 150) Den kulturelle poetik er med til at bestemme og angive, hvad der er kendsgerninger i vores samfund - altså erkendelsens begyndelsespunkter, som danner fundament for at handle og tænke:

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).

Når man betragter en kendsgerning, vil man altså altid komme til at identificere den med noget, som i forvejen er velkendt - noget fra kulturens allerede vedtagne sandheder og forklaringsmåder, ligegyldigt hvor besynderlig og bemærkelsesværdig kendsgerningen er

(Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 151). Samtidig er det også både et inklusions- og et eksklusionssystem:

Den kulturelle poetik er et inklusionssystem, som opfanger kendsgerninger og giver dem en forklaring og en ramme; men den er også et eksklusionssystem, som bestemmer, hvad der rettelig kan opfattes som en kendsgerning, og hvad der falder udenfor. (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 151)

Så når vi senere i specialet taler om figurer, der bevæger sig ude i periferien eller i sprækkerne af vores samfund, er det ud fra den kulturelle poetik om, at noget og nogen kan høre til, men at noget og nogen også *ikke* kan.

Kulturen dikterer altså, hvad der er inkluderet, og hvad der er ekskluderet. Dette leder videre til den *litterære poetik*, der omhandler virkelighedsfremstillingens teknik, hvor det er forfatterens opgave at fremstille de kendsgerninger, der udfordrer sandheden samt at fokusere på disse kendsgerninger, indtil de bliver synlige for os: "Og dermed, naturligvis, at udfordre de vedtagne sandheder, som benægter kendsgerningens eksistens og ikke tillader det synlige at blive set." (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 152). Hvor den litterære poetik er frembragt af en skarpt fokuseret individuel intention, så har den kulturelle poetik ingen klar afsender og er skabt ud fra et porøst og anonymt kollektivt arbejde. (ibid.) Men disse to poetikker fungerer imidlertid på samme måde, da "begge bidrager til at skabe former, som kan vedligeholde og forny evnen til at anskue en foranderlig virkelighed og dermed gøre den tilgængelig for tænkning og handling." (ibid.).

Men forholdet mellem de to er både præget af kontinuitet og diskontinuitet, idet den litterære poetik både er en del af, men også adskiller sig fra, den kulturelle poetik. Litteraturen adskiller sig nemlig ikke nævneværdigt fra produktionen af virkelighedsbilleder i samfundet, og derfor er der altså en kontinuitet mellem disse poetikker. Begge poetikker producerer modeller af virkeligheden, som kan genbruges som andre bud på en omverdensforståelse, så snart de er indgået i det kulturelle arkiv. (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 157) Der hvor den litterære poetik adskiller sig fra den kulturelle er ved, at man tydeligt kan skelne mellem litterære og ikke-litterære tekster på grund af sproglige fænomeners form og rammer: "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" (ibid.: 158). Visse tekster bliver altså opfattet på en bestemt måde, og derfor får de status som "fiktion", hvilket også vil sige, at deres pragmatiske og referentielle funktion er anderledes end andre teksters:

De tekster, som cirkulerer inden for den litterære institution, har ikke nogen klart 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. (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 158)

Alt i alt vil det sige, at den litterære poetik er en del af den kulturelle poetik på de symbolske formers niveau, men de distancerer sig fra hinanden på den institutionelle rammes niveau. De virkelighedsbilleder, der bliver skabt i litteraturen, bruger samme symbolske former som de kulturelle virkelighedsudlægninger gør, men dog på en anden måde: "Denne dobbelthed af kontinuitet og diskontinuitet gør litteraturen til en slags forsøgslaboratorium, hvor der under beskyttede forhold kan eksperimenteres med det kulturelle repertoire af virkelighedsbilleder." (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 158) Og denne uansvarlige distance fra samfundet er hermed også en forudsætning for, at litteraturen kan gribe ind i samfundet og "reflektere, variere og kontestere den dominerende poetiks deling af det sanselige". (ibid.)

Sagt på en anden måde, så afviger litteraturen altså fra den måde, der ellers bliver skabt kulturelle virkelighedsbilleder på. I det 20. århundredes litteraturteori er en af de vigtigste bud på en karakteristik af det særlige ved det litterære sprog begrebet om afvigelsen, "som deviation, fremmedgørelse, defamiliarisering, overskridelse, underliggørelse, besværliggørelse, m.m" (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 159). Disse virkelighedsbilleder, som der bliver frembragt inden for den litterære institution, afviger fra samfundets automatiserede virkelighedsudlægninger, og denne deviation finder også sted på et basalt niveau, der omhandler de "grundlæggende modeller for konstruktionen af et virkelighedsbillede" (ibid.) og altså ikke blot på virkelighedsbilledets sproglige niveau. Litteraturens institutionelle uansvarlighed kan dermed ændre vores vanemæssige, og derfor skjulte, måde at konstruere virkelighedsbilleder på og kan derudover transformere og deformere ikke bare den stilistiske, men også den bagvedliggende symbolske form.

Med det blik betragter vi altså litteraturens potentiale og vi vil senere bruge disse tanker til at diskutere *Kærlighedens Antarktis* mulighed for at ændre på nogle af de virkelighedsbilleder, som repræsentationen af den døde kvinde er bygget på.

DEL I: Repræsentationer af døden

- *Døden har et kvindeligt ansigt*

Vi vil i dette afsnit redegøre for dødens kulturelle og historiske betydning. Indledningsvist vil vi bruge antologien *Death and Representation* fra 1993 af Elisabeth Bronfen og Sarah Webster Goodwin. Antologien indeholder forskellige essays, der blandt andet undersøger repræsentationer af døden og dennes forbindelse til køn, magt, ideologi og historie. Efter en kort introduktion til døden som kulturel konstruktion følger et afsnit om kultur- litteratur- og kunsthistoriens repræsentationer af *den feminine død*. Altså afbildningen af døde kvinder og disses betydning for den måde, vi betragter forholdet mellem kvinder og død på. Dette afsnit tager udgangspunkt i Elisabeth Bronfens værk *Over Her Dead Body - Death, Femininity and the Aesthetic* fra 1992. Desuden inddrager vi kort begrebet *male gaze* fra Laura Mulveys essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema" fra 1975. Alt dette for senere at kunne undersøge, hvilke historiske og kulturelle betingelser, som *Kærlighedens Antarktis* forsøger at skrive sig op imod.

Døden er en misrepræsentation

Døden figurerer ofte i teoretiske og æstetiske diskurser, men i kulturelle sammenhænge er den et tabu. Døden er svær at tale om og næsten umulig at forholde sig til, medmindre den opleves i forbindelse med et ritual, som en begravelse, eller udspringer fra en fælles voldshistorie, som eksempelvis krig eller andre kollektive traumer (Bronfen & Goodwin, 1993: 4).

Elisabeth Bronfen og Sarah Goodwin beskriver, hvordan døden er konstrueret gennem kulturen:

(...) it grounds the many ways a culture stabilizes and represents itself, and yet it always does so as a signifier with an incessantly receding, ungraspable signified, always pointing to other signifiers, other means of representing what finally is just absent. (Bronfen & Goodwin, 1993: 4)

Døden er altså et udtryk, der betegner et fænomen med et afvigende og uforståeligt indhold, som altid vil pege på andre udtryk og andre måder at repræsentere, hvad der i sidste ende er fraværende (Bronfen & Goodwin, 1993: 4). Det der kendetegner døden er nemlig, at den altid kun er repræsentativt tilstede. Man kan aldrig erfare døden og derefter skrive om den. Ingen kan tale om døden med en autoritet, da ingen *kender* døden eller har mere erfaring med den end andre (ibid.). Bronfen og Goodwin refererer til litteraturteoretiker og forfatter Kenneth Burke. Han skriver, at ingen kan skrive om døden ud fra en umiddelbar oplevelse af den. Forestillinger og billeder af døden må altid involvere billeder, der ikke direkte tilhører døden. Billederne af døden ligger uden for rammen for, hvad den levende krop kender til (ibid.).

I vestlig kultur ser vi ofte døden som en antagonist, da døden udfordrer alle vores skabte systemer af mening; vores orden og vores civilisation. Og enhver given kulturel konstruktion - fra religion og poesi til psykoanalyse og medicinsk teknologi - kan fortolkes som en respons til dødens forstyrrende kraft. Repræsentationerne af døden er også en måde at 'indfange' døden på, for at gøre den mere forståelig og meningsgivende og dermed også for at kunne fratage døden dens forstyrrende kraft. (Bronfen & Goodwin, 1993: 4)

Bronfen og Goodwin beskriver forskellige måder, der kendetegner dét at repræsentere døden på, hvoraf særligt tre af dem har vores interesse. Den første er, at *enhver repræsentation af døden er en misrepræsentation*, som bliver beskrevet således:

thus the analysis of it must show not only how it claims to represent death, but also what else it in fact represents, however suppressed: assertion of alternative power, selfreferential metaphor, aggression against individuals or groups, formation of group identities and ideologies, and so forth. (Bronfen & Goodwin, 1993: 20)

Så selvom døden bliver forsøgt fremvist gennem en tilstand eller en begivenhed, så kan det ikke lade sig gøre at repræsentere den korrekt. Den næste er, at *døden er en konstrueret Anden*: enhver given repræsentation af døden er i overensstemmelse med det Andet, det farlige og det gådefulde: kulturelt, globalt, seksuelt, racistisk, historisk og økonomisk: "To study representations of death is to study how not only individuals but also groups have defined themselves against what they are not but wish to control." (Bronfen & Goodwin, 1993: 20). Idéen om døden som en pine er en kulturel konstruktion, siden død og liv ikke af natur er et binært modsætningspar, men et modsætningspar kulturen har konstrueret. (ibid.)

Den tredje observation er, at *døden er kønnet*: "(...) probably without exception, at least in western culture, representations of death bring into play the binary tensions of gender constructs as life/death engages permutations with masculinity/femininity and with fantasies of power." (Bronfen & Goodwin, 1993: 20) Altså er der en særlig forbindelse mellem det feminine og døden, hvilket leder os videre til en undersøgelse af *den feminine død*.

Den feminine død

I *Over Her Dead Body – Death, femininity and the aesthetic* sammenvæver Elisabeth Bronfen den feminine døds æstetik i vestlig kultur ud fra kunst og litteratur, mens hun undersøger kraften, behovet, fascinationen og faren, der findes i forbindelsen mellem femininitet og døden (Bronfen, 1992: xii). Hun undersøger andetheden, blikket og den feminine subjektposition, der udspringer af den kulturelle konstruktion af Kvinde.

Elisabeth Bronfen skriver, at den døde kvinde som motiv var så fremherskende i det 18. og 19. århundredes europæiske kultur, at det hen mod midten af det 19. århundrede nærmede sig en kliche. Fordi repræsentationen af den døde kvinde har været så præsent i vores kultur, betyder det altså også, at den døde kvinde, eller *den feminine død*, og det figurative billede af hende har opnået en form for familiaritet, så genkendeligt og klart aflæseligt, at det undslipper observation. Vi læser ikke billedet, vi ser det bare (Bronfen, 1992: 3).

Fordi den feminine død og repræsentationen af hende er så bekendt, betyder det samtidig, at vi er kulturelt blinde over for den allestedsnærværende repræsentation af feminin død; "though in a plethora of representations feminine death is perfectly visible. We only see it with some difficulty" (Bronfen, 1992: 3).

I *Over Her Dead Body* analyserer Elisabeth Bronfen en række centrale kunstværker og tekster fra europæisk kultur, som alle kredser om den døde kvinde. Hun skriver netop, at disse værker og deres repræsentation af den feminine død sjældent handler om det figurative billede, men i højere grad dét, som repræsentationen af den døde kvinde peger på. Nemlig beskueren og beskuerens overlevelse (Bronfen, 1992: 12). Kulturen har igennem de mange forskellige repræsentationer af den døde kvinde forsøgt at sætte især manden fri i forhold til dette faktum.

Men når Bronfen beskriver forholdet mellem døden og beskueren, er det altså den æstetiske død, hun undersøger. Hun skriver blandt andet, at fordi billedet af den døde hverken er død eller liv, men altså befinder sig et sted midt i mellem, så er den æstetiske død "pleasende". Det er ikke et liv, men det er heller ikke *ikke-ægte*. Vi, beskueren, bliver konfronteret med døden, men *den andens* død. 'We experience death by proxy' (Bronfen, 1992: x). Den æstetiske repræsentation tilbyder os muligheden for at dø med en anden, for så at komme tilbage til de levende. Selvom det tvinger os til at anerkende døden, giver det os samtidig en udødelighed. Døden er her, men ikke vores egen. Døden sker på *den andens* krop og *som* et billede (ibid: xi). Ydermere er kvinden den yderste grad af *andethed* og dermed et perfekt distanceret objekt at bruge som genstand for at drømme døden (ibid.). Det er altid den andens krop. Derfor peger den feminine død også væk fra det figurative billede. Den peger på de mandlige kunstnere og de overlevendes fællesskab (ibid.).

Et af de kunstværker Bronfen beskæftiger sig med i *Over Her Dead Body* er *Der Anatom* af Gabriel Von Max. Her beskriver Bronfen, hvordan den smukke døde kvinde, der ligger til obduktion ved mandens hånd, i højere grad repræsenterer kunstneren end kvinden. Han præsenterer faktisk *sig selv* gennem hende, gennem liget og den måde, han præsenterer liget på. Han udtrykker sig selv gennem hendes døde krop. Det er gennem hans signatur, hans *gaze*, hans maskulinitet og overlevelse. Det er over hendes døde krop, hende som objekt, at hans status som subjekt bliver sikret. (Bronfen, 1992: 12-13)

Netop dette *gaze* og skabelse af manden gennem den pacificerede kvinde, skriver den britiske feministiske filmteoretiker Laura Mulvey om. Hun introducerede i 1973 begrebet *the male gaze* i sit essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Her forsøger hun ved hjælp af psykoanalysen at kortlægge, hvordan film reflekterer, afslører og spiller på "the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle" (Mulvey, 1973: 57) . Hun bruger psykoanalysen som værktøj til at

afsløre, hvordan film og films blikke er skabt ud fra den fallocentriske verdensorden (ibid.). Hun beskriver det paradoks, der ligger i, at der i patriarkatet er brug for at kastrere kvinden for at skabe mening og orden i systemet. Kvinden er en søjle i systemet: det er hendes 'mangel', der skaber fallos som en symbolsk tilstedeværelse. Hun giver manden betydning. Hun er bundet af den symbolske orden, der hvor manden kan udleve sine fantasier og besættelser ved at pacificere kvinden. Hun er meningsbæreren, ikke meningsgiveren (ibid.: 58).

Bronfen skriver, at døden i vores kultur, med historikeren og litteraturkritikeren René Girards ord, er 'the worst violence that the human being can be subjected to' (Bronfen, 1992: 44). Derfor er der, som Bronfen argumenterer, en vold i repræsentationen af døde kvinder (ibid.).

"The death of a beautiful woman, is unquestionably the most poetical topic in the world." lyder det i Edgar Allen Poes essay "The philosophy of Composition" fra 1846. Udsagnet gjorde essayet berømt, men udløste også en kritik af Poe, der blev kaldt misogyn. For det at forbinde kvinder med 'the most passive state occurring, that of death' kan bidrage til et skadeligt selvbillede for kvinder. (Bronfen, 1992: 59) Den påstand har Bram Dijkstra, forfatter og tidligere professor i engelsk litteratur, undersøgt. Han har undersøgt, hvordan de "farlige fantasier" i det 19. århundredes kultur, hvor kvinder, både syge og døde, er blevet et billede på den dydige - eller ærbare - feminitet. Han konkluderer, at dette har medført en undertrykkelse og yderligere marginalisering af kvinder, fordi der opstår en vold, når en krop bogstaveligt bliver brugt som et lærred for en andens indskrift. (ibid.)

Bronfen beskriver diskrepansen mellem det faktum, at der i europæisk og vestlig kultur er en fælles forståelse af døden som et tabu, mens selvsamme tabu er et centralt tema i litteratur og billedkunst. For frygten for døden i europæisk kultur er så stærk, at liget er blevet gjort

til et tabu. Liget anses for opløsningen - den ultimative nedbrydning af kroppen. Kroppens mest forgiftede og farlige stadie. Så farligt at blot at se eller røre ved et lig kan kræve en efterfølgende renselse. (Bronfen, 1992: 60)

Hvis liget er det mest farlige i vores kultur, hvorfor virker det så omvendt i kunsten? Hvorfor er den feminine død så centralt et tema i kunsten og litteraturen? Fordi, skriver Bronfen, at den døde kvinde her garanterer en overlevelse for det beskuende fællesskab. (Bronfen, 1992: 12)

Men hvis døden kulturhistorisk set i århundrede er blevet brugt som en trope for mandlige kunstnere, med det formål at sikre dem som subjekter og give dem fornemmelsen af udødeligheden, hvad kan et kvinde-lig så fortælle os fra døden i *Kærlighedens Antarktis*? Hvad sker der, når den døde kvinde fortæller fra sit dødsrige? Når hende, der plejer at være objekt, bliver til et subjekt? Hvad sker, når døden rejser hende igen og lader hende fortælle sin egen historie – sit eget liv og sin egen død. Hvad kan den døde fortælle om at være levende? At være levende, død, mor, barn, søster, elsker, prostitueret, narkoman?

DEL II: Introduktion til værket

- *Stridsberg og Kærlighedens Antarktis*

Vi er nu nået til specialets anden del, som er en introduktion til henholdsvis Sara Stridsberg og hendes værk *Kærlighedens Antarktis*. Her vil vi først introducere Sara Stridsberg og hendes forfatterskab og derefter vil vi forsøge at opsummere romanen, dens komposition og afgrænse vores fokus for analysen.

Introduktion til Sara Stridsberg

Sara Stridsberg er født i 1972, i Solna, Sverige. Hun har studeret jura og kønsstudier, men har aldrig praktiseret sin uddannelse. Derimod har hun arbejdet som oversætter, journalist og forfatter (Forfatterweb.dk). Hendes forfatterskab har indbragt hende flere prestigefyldt priser. Blandt andet for hendes debutroman *Happy Sally* fra 2004, som hun samme år fik tildelt Sveriges Essäfond's pris for. I 2007 modtog hun Nordisk Råds Litteraturpris for *Drömfakulteten* (Forfatterweb.dk), hvilken hun i 2019 også blev nomineret til den internationale Man Booker-pris for, som den første svenske forfatter nogensinde (Berlingske, 2019).

Sara Stridsberg beskæftiger sig i sit forfatterskab blandt andet med de skæbner, der er undertrykt af fælles konsensus (Politiken, 2019), og det lader også til at Stridsberg i sine romaner forsøger at genrejse ellers tvivlsomme eller upopulære kvindeskikkelser. Først i *Happy Sally*, med Sally Bauer, der i 1939 svømmede over Den Engelske Kanal. Bauer var ikke nødvendigvis en upopulær kvindeskikkelse, men hun havde et projekt, hun satte højere end kærligheden til de nærmeste – og så har hun en usympatisk foragt for de svage og deler et slægtskab med den tids nazistiske ideologi (Munk Rösing, 2014). I *Drömfakulteten* skriver hun over Valerie Solanas, den rabiate feminist, der skød Andy Warhol og lader sin hovedperson citere ivrigt fra Solanas eget *SCUM Manifesto*. I teaterstykket *Medealand* genopliver Stridsberg troldkvinden Medea, der begår den ultimative kvindelige synd – at slå sin egne børn ihjel, i et anfald af sorg og hævntørst over at hendes mand gifter sig med

en anden kvinde (Munk Rösing, 2014). I *Darling River* er det Lolita-figuren, hun lader tage genmæle og i sin roman *Beckomberga*, er det hendes families historie med psykisk sygdom hun giver sprog. Om dét at skrive om psykisk sygdom forklarer Stridsberg, at hun var nødt til at bruge sin egen erfaring med det for at have moralsk ret til at skrive om det:

Det har altid været de raske, der har skrevet om de syge. Jeg ville så nødig være endnu en af de nogenlunde raske, der på den måde skulle forråde sygdommen. Jeg indså, at min moralske ret til at skrive om sygehuset var, at jeg engang som barn havde gået rundt i sygehusets park. Min egen families historie gav mig en litterær frihed. (Information, 2015)

Stridsberg arbejder altså i sin litteratur med at give stemmer til nogle af de skæbner, der findes i periferien af vores samfund – eller dem, der er udstødte i vores historie. Samme anliggende tyder det på, at hun har i sin seneste roman, *Kærlighedens Antarktis*, hvor det i høj grad er en *udstødt* der får en stemme. En kvindelig prostitueret narkoman, der ovenikøbet ikke kunne tage vare på sine børn og som ikke engang skammer sig over at tjene penge ved at sælge sin krop på gaden.

Samlet om forfatterskabet skriver Lilian Munk Rösing:

Som en bund i forfatterskabet ligger havet, floden, stranden, bredden og sengen, scener for fødsel, seksualitet og død, livets sump. Stridsberg er denne sumps digter, og hun står i så tæt og drømmepoetisk forbindelse med den, at den bliver en uendelig, rig kilde til hendes hypnotiserende skriftstrøm, som skyller fantastiske billeder med sig og mumler en smuk og smertelig sang om, hvad det vil sige at være kvinde, hvad det vil sige at være mor, hvad det vil sige at være kvindefødt. (Munk Rösing, 2014)

Denne sumpede drømmepoetiske verden lægger også bunden for *Kærlighedens Antarktis*. Værket er fra 2018, men vi har arbejdet med Ellen Boens oversættelse, der er fra 2019, derfor er det det årstal, vi henviser til. Nu skal vi med Sara Stridsberg helt ud i skoven, til søen, sumpen og ind i døden.

Introduktion til Kærlighedens Antarktis

Førend vi påbegynder analysen må vi overordnet give en karakteristik af bogens komposition. Formmæssigt er bogen inddelt i fem afsnit: 'skabelse', 'nat', 'længsel', 'åndedrag' og 'sne'. Hvert afsnit er fortalt i små passager, der varierer i længde. Nogle passager beskæftiger sig med én konkret begivenhed, mens andre passager beskæftiger sig med flere forskellige begivenheder, der flyder sammen og skifter i tid.

Kærlighedens Antarktis er ikke en lineær fortælling, hvor handlingen bliver fortalt kronologisk, som begivenhederne udspiller sig. Vi bevæger os konstant mellem forskellige begivenheder og forskellige tider. Disse kan inddeles i tre spor. Det ene spor er det vi kalder *dødsscenen*, hvor jeg-fortælleren, Kristina, beskriver, hvordan hun blev dræbt. Denne scene, som hun detaljerigt og makabert beskriver, kan siges at holde værket sammen, idet det er en begivenhed, som fortælleren bliver ved med at vende tilbage til og fortælle om. Samtidig er det også denne scene, som hele handlingen udspringer fra og som inficerer de to andre spor. Det andet spor i fortællingen er det retrospektive, hvor fortælleren ser tilbage på sit levede liv efter sin død. Her fortæller hun blandt andet om afgørende begivenheder og om, hvordan hun blev set på af sin omverden. Det tredje og sidste spor er det nutidige, hvor hun blandt andet ser på verden efter sin død og hvordan hendes familie lever videre på jorden. Disse forskellige spor vikler sig ud og ind ad hinanden konstant, men alle sporene har det tilfælles, at de bliver fortalt ét sted fra - fra døden. I løbet af fortællingen kommer informationer om Kristinas opvækst og liv dryssende, og der bliver bygget mere og mere på hendes livshistorie.

Kristinas livshistorie

I følgende afsnit har vi forsøgt at samle trådene for at beskrive Kristinas livshistorie som det er forløbet, og altså ikke i den rækkefølge, som det præsenteres i romanen.

Hendes liv begynder i slutningen af 1950'erne, da hun bliver født af sin mor Raksha. Det tunge kærlighedsforhold mellem mor og datter spalter sig ud gennem hele fortællingen. Alt

Kristina vil som barn er at få Rakshas opmærksomhed, "(...) jeg har altid længtes efter Raksha, selvom jeg har brændt mig på hende hver gang jeg er kommet tæt på." (Stridsberg, 2019: 32). Kristina får som syv-årig en lillebror, Eskil, og de to leger sammen hver dag og bader i åen, ved deres barndomshjem (ibid.). Deres forældre er så forelskede at der ikke findes andet i deres verden, "Dengang, ved åen, var det ham og Raksha, og deres kærlighed opslugte alt omkring sig. Også os." (ibid.: 63). Eskil drukner en dag i åen, og herefter er intet det samme. Raksha og Kristina flytter fra Ivan til Stockholm. Kristina får nok af almindeligheden, og en dag tager hun sin første sprøjte heroin (ibid.: 47). Hun træder over på den anden side. Hun begynder at arbejde som sexarbejder for at tjene penge og for at få råd til stofferne. Raksha siger til Kristina, at hun ikke længere kan være hendes mor. De bryder forbindelsen, men Kristina ringer hvert år på Rakshas fødselsdag.

Kristina møder Shane til en fest, de forelsker sig og gifter sig, og en dag er Kristina gravid. Hun føder Valentino, Valle, der bliver fjernet af myndighederne, da han er cirka tre år gammel. Samme nat som Valle bliver fjernet, undfanges Solveig, og Kristina beslutter tidligt i graviditeten at opgive hende til myndighederne. Shane forlader Kristina endeligt for den beslutning. Kristina får to timer med Solveig, men herefter er hun alene. Alle dem hun elskede og var elsket af har enten opgivet hende, eller hun har opgivet dem.

Hun er alene i byen, på gaden, og her er der én, der i et stykke tid har jagtet hende; "(...) eller han jagter nogen som mig, en pige der ikke længere passer på sit liv. Vi kan kalde ham jægeren." (Stridsberg, 2010: 34-35). Jægeren slår Kristina ihjel i skoven, på bredden af den tusindårige sø. Han skærer hende i syv stykker og kommer hende i to hvide kufferter. Kristina er 24 år, da hendes liv slutter et sted i 1980'erne. Men Kristina taler fra hinsides graven, og det er her, hendes historie begynder.

Kærligheden og døden

Kærlighedens Antarktisk er fyldt med melankoli, makabre gerninger, sorg og knuste hjerter. Romanen er et mørkt sted, men fra mørket siver kærligheden ud og giver lys: "Kærlighed er som sne, den kommer og indhyller verden i sit lys, derefter forsvinder den" (Stridsberg, 2019: 307), lyder det hen mod romanens afslutning.

Den er altså *også* fyldt med kærlighed. Kærlighed mellem Kristina og dem hun elskede; hendes mor, hendes børn og hendes mand. Men fordi dette speciale i højere grad er en undersøgelse af døden, dens udsigelsesposition og modstandspotentiale, vil vi ikke undersøge kærligheden som tematisk spor. Dog vil vi kort introducere sporet, der sammen med døden gennemsyrrer bogen.

Kristina er ikke længere nogens, da vi møder hende i dødsøjeblikket på romanens indledende sider. Men hun *har* været nogens – nogens datter, nogens mor og nogens elskede. Og fra døden kigger hun på de relationer, hun har haft til dem, hun elskede. Kærligheden strømmer ud, når hun beskriver sin afdøde bror Eskil, sin mor Raksha, sine børn Solveig og Valle og sin tidligere mand Shane.

Lyset er skrevet ind på det mørkeste og koldeste sted. Måske det er fordi, at det er fra yderpunkterne, at sandheden viser sig. Det ses altså netop her, hvor døden er yderpunktet og kaster et nyt lys på livet. Kristina beskriver selv, hvordan døden udviskede det svære mellem hende og hendes mor, Raksha; "(...) såsom at hun ikke var den mor jeg havde haft brug for, og at jeg ikke var den datter hun havde ønsket sig." (Stridsberg, 2019: 46). Med døden bliver det lettere at forstå deres mor-datter forhold og lettere at glemme de svære ting: "Hun er så nuttet som hun sidder der i sin ensomhed og venter på døden, jeg kan ikke se mig mæt på hende." (ibid.: 53) lyder det, når hun betragter sin mor fra døden.

Romanens fortæller beskriver også kærligheden til sine børn på en måde, så det strømmer ud gennem hele romanen. Hendes søn Valle bliver tvangsfjernet, og senere beslutter Kristina sig for at give datteren Solveig op, så datteren kan få en bedre barndom end den, Kristina selv ville kunne give hende; "Den der elsker barnet højest kan også afstå det" (Stridsberg, 2019: 284), siger hun.

Kærligheden er allestedsnærværende gennem hele romanen – både når Kristina hengivent beskriver dem, hun elsker, men også i kraft af de interne relationer mellem romanens andre karakterer som kærligheden mellem Raksha og Ivan og mellem Valle og Solveig, som Kristina iagttager fra det hinsides.

Som titlen antyder, er vi altså på et af kærlighedens yderpunkter. Det koldeste sted. I romanen refereres der til titlen når fortælleren beretter om sin elskede lillebrors begravelse: “Alle græder på nær mig, for der er noget inden i mig som er frosset til. En skuffelse så dyb, så gennemgribende, det er blodets frysepunkt, det er kærlighedens yderste Antarktis.” (ibid.: 133) Hendes kærlighed til broderen er frosset til is idet han nu er væk, død og borte. Så kærlighedens Antarktis er altså dér, hvor kærligheden er blevet ændret til det allermest smertefulde. Og nu taler hun fra det samme sted.

DEL III: Udsigelsesanalyse

- *En talestrøm fra det hinsides*

Specialets tredje del er en længere udsigelsesanalyse, hvor vi går tekstnært til værks for at undersøge døden som udsigelsesposition. Her vil vi undersøge, *hvordan* fortælleren fortæller, og *hvor* fortælleren befinder sig. Vi vil se nærmere på, hvordan *Kærlighedens Antarktis* opererer med en unaturlig fortæller og dermed også, hvordan værket placerer sig som en unaturlig fortælling. Centralt for denne analyse er, hvad denne unaturlige udsigelsesposition gør ved fortællingen: Hvad bliver der sagt, og hvad gør denne fortællerposition ved det sagte? Men først vil vi redegøre for analysens teoretiske ramme.

Teoretisk ramme

For at kunne lave denne udsigelsesanalyse vil vi løbende inddrage forskellige traditionelle begreber og teorier inden for en narratologisk teoriramme. Her vil vi blandt andet trække på den toneangivende strukturelle narratolog Gérard Genette og hans klassiske begreber om fortælleren, som det bliver præsenteret i *Litteratur - introduktion til teori og analyse*. Her skelner Genette mellem to forskellige former for fortællere, den *homodiegetiske* og den *heterodiegetiske* fortæller. Derudover vil vi også inddrage professoren Dorrit Cohn, der har specialiseret sig indenfor narrativ teori, og hendes værk *Transparent Minds* for at undersøge, hvordan fortælleren placerer sig og forholder sig til det fortalte. Her vil vi gøre brug af hendes begreber om den *dissonante* og *konsonante selvnarration*. Vi vil derudover også ty til Mikkel Krause Frantzens begreb om *nekroæstetik*, der stammer fra artiklen "Ligvariationer - udkast til en nekroæstetisk teori". Med den undersøger vi, hvordan romanen opstiller og åbner en dødsverden, hvor grænsen mellem liv og død er til forhandling.

Men først vil vi redegøre for tidsskriftsartiklen "Unaturlige fortællinger, unaturlig narratologi: hinsides mimetiske modeller" af Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen og Brian Richardson fra 2011 i tidsskriftet *Kultur & Klasse*, da denne artikel beskæftiger sig med *den unaturlige fortæller* og *den unaturlige fortælling* som fortællemæssigt greb. Artiklen er et redskab til at belyse, hvordan fortælleren i *Kærlighedens Antarktis* bryder med den

klassiske fortællings konventioner. Teorien vil blive brugt løbende i analysen med det formål at undersøge, hvordan fortællingen forekommer unaturlig, hvordan den konfronterer os med scenarier, der kan være fysisk og logisk umulige, samt hvordan vi ser, at fortælleren har en unaturlig bevidsthed.

Unaturlige fortællinger, unaturlig narratologi

For nærmere at kunne undersøge, hvordan romanen er en unaturlig fortælling, må vi se på, hvad der definerer en unaturlig fortælling og fortæller.

I artiklen "Unaturlige fortællinger, unaturlig narratologi: hinsides mimetiske modeller" beskæftiger de fire forskere sig med narrativ teori, herunder specifikt den unaturlige fortælling. Her fremhæves det, at termen *unaturlig* henviser til en lang række tekster, der er fyldt med "unaturlige, mærkelige, usandsynlige og umulige elementer" (Alber et al, 2011: 7). I disse tekster kan der blandt andet leges med den traditionelle menneskelige karakter samt de bevidstheder, som vi associerer med denne: "Tilsvarende kan de bevæge sig hinsides tid og rum, som vi kender det uden for fiktionen, og tage os til de mest fjerntliggende områder af det konceptuelt mulige" (ibid.: 9). Disse unaturlige fortællinger bliver defineret som tekster, der er anti-mimetiske og bryder med eller overskrider realismens parametre eller som tekster, der "bevæger sig hinsides den naturlige fortællings konventioner" (ibid.: 9).

Unaturlige storyworlds

For yderligere at kunne undersøge, hvordan *Kærlighedens Antarktis* optræder som en unaturlig fortælling, vil vi se på, hvordan det unaturlige kan finde sted i fortællingernes *storyworld*, et begreb der henviser til fortællingens miljø.

Indenfor den unaturlige narratologis forskningsområde ser forskerne på de muligheder, som disse unaturlige fortællinger har for at fremstille hændelser og situationer, der overskrider, udfordrer eller udvider vores viden om verden. Jan Alber fremstiller det således: "Fortællinger leverer ikke blot en mimetisk reproduktion af verden, som vi kender den. Mange fortællinger stiller os over for bizarre storyworlds, hvis styrende principper har meget lidt at gøre med den verden, der omgiver os til hverdag". (Alber et al, 2011: 10)

Disse fremstillede verdener kan konfrontere os med scenarier, der kan være fysisk og logisk umulige: "Mens en fortæller *kan* være antropomorf, så betyder det ikke, at fortælleren *skal* være antropomorf. Fortællinger kan også fortælles af dyr, af ubevægelige objekter, af maskiner, af lig, af en spermatozo eller af altvidende førstepersonsfortællere" (Alber et al, 2011: 10). Derudover kan de fiktive karakterer i en unaturlig fortælling også udføre dekonstruktioner af vores gængse opfattelse af tid og rum og udføre handlinger, som ikke ville kunne lade sig gøre i den virkelige verden. (ibid)

En storyworld er det miljø, som indrammer de eksistenser, fortællingen drejer sig om. (Alber et al, 2011: 10) Begrebet hænger tæt sammen med fremstillinger af tid og sted: "En unaturlig storyworld indeholder logisk eller fysisk umulige forhold, der vedrører den fremstillede verdens tidslige eller rumlige organisering." (ibid.: 11). Gennem en fysisk umulig storyworld kan der frembringes situationer, der er unaturlige, og som kan udfordre, hvordan man normalt tænker narratologiske størrelser (ibid).

Unaturlige bevidstheder

Det unaturlige i et værk kan udover tid og miljø også finde sted i forbindelse med en karakters bevidsthed. Fortælleren i *Kærlighedens Antarktis* har fra døden adgang til de levendes bevidstheder. Derudover kan hun også se tilbage på sit levede liv, hvor hun både forklarer og funderer over begivenheder, der har haft afgørende betydning, med en større

bevidsthed end hun havde, da hun var levende. Derfor finder vi det givende at se på, hvordan unaturlige bevidstheder kan komme til udtryk.

Unaturlige bevidstheder kan findes i mange forskellige former og kan optræde på tre forskellige niveauer. Disse tre niveauer bliver opdelt således:

(...) på forestillingens/story'ens niveau (i form af en karakter eller karakterlignende entiteter), på fremstillingens/diskursens niveau (i form af en heterodiegetisk fortæller) eller på begge niveauer samtidigt (i form af en homodiegetisk fortæller) (Alber et al, 2011: 15)

Men der er forskellige grader af unaturlighed i forbindelse med bevidstheder. Det giver derfor mening at skelne imellem disse, som strækker sig mellem de velkendte og konventionaliserede tilfælde, til de mere ekstreme eksempler, som man finder i eksperimenterende fiktion. (Alber et al, 2011: 15) Og mellem det velkendte og den eksperimenterende fiktion kan man finde forskellige slags fortællinger:

I kontinuummet mellem disse yderpunkter finder man forskellige variationer over fortællinger, der på den ene side lader læseren inferere en bevidsthedslignende instans, men som på den anden side enten tildeler denne instans egenskaber, der klart overskrider, hvad man normalt forstår ved den menneskelige bevidsthed, eller dekonstruerer et eller flere af de fundament, som den menneskelige bevidsthed normalt antages at hvile på. (Alber et al, 2011: 15)

På den ene side, ved de konventionaliserede bevidstheders pol, finder man den heterodiegetiske fortæller med *nulfokalisering*. Det er den alvidende fortæller samt modernismens *stream-of-consciousness*, som også kaldes heterodiegetisk fortæller med *indrefokalisering* (Alber et al, 2011: 16). Her kan man også pege på tredjepersonsfortællere, der har en 'unaturlig evne' til at kunne se ind i de andre karakterers indre liv. I den anden ende, ved de mere ekstreme unaturligheder, ser vi eksempelvis homodiegetiske fortællere med nulfokalisering, altså alvidende førstepersonsfortællere. (ibid.)

Døden som udsigelsesposition

Nu vil vi begive os ud i analysen af *Kærlighedens Antarktis'* udsigelsesposition og fortællerforhold og dermed undersøge, hvilken udsigelsesposition døden skaber i romanen.

Først vil vi kort redegøre for udsigelsesanalysens opbygning. I første afsnit af analysen, som vi kalder 'Præsentation af fortæller' vil vi se på, hvordan fortælleren præsenterer sig for læseren, og hvordan fortælleren afslører sig selv som unaturlig. I næste afsnit 'Den unaturlige fortæller' vil vi både se på beskrivelsen af overgangen mellem liv og død samt på fremstillingen af tid, sted, miljø og fortællerens placering. I tredje afsnit 'Unaturlige bevidstheder' vil vi undersøge, hvordan fortælleren fortæller om sit liv samt hvordan hun fra døden kan se ind i de levendes bevidstheder. Til slut vil vi i afsnittet 'Den upålidelige fortæller' undersøge, hvordan fortælleren til tider kommer med modstridende udsagn og derfor kan karakteriseres som upålidelig.

Præsentation af fortælleren

Analysen af fortællerforholdet starter i romanens første passage, hvor vi vil undersøge, hvordan det fortalte bliver præsenteret for læseren. På denne måde kan vi kortlægge, hvordan fortælleren langsomt og gradvist afsløres som en unaturlig en af slagsen. Vi starter i allerførste sætning, hvor fortælleren kan slås fast som en *1. persons-fortæller*, en *jeg-fortæller*:

Vi var altså i skoven. Der var en slags skumring, men ingen sol, et brunligt regnlys som sank ned over landskabet. Om jeg havde kunnet ringe efter nogen? Nej, det havde jeg ikke, for selvom der havde været nogen at ringe til, så var tiden løbet ud. (Stridsberg, 2019: 7)

Sætningerne er skrevet i datid og vi ser her, at fortælleren har *bagudsyn*, da der ikke er en samtidighed mellem at fortællingen bliver fortalt, og at begivenhederne finder sted. Fortælleren, Kristina, ser tilbage på, hvad der er sket og efterrationaliserer over sin egen handling: "Om jeg havde kunnet ringe efter nogen? Nej, det havde jeg ikke, (...)". Så vi har altså at gøre med en *jeg-fortæller* med *bagudsyn*, men for at kunne slå fast *hvor* hun egentlig fortæller fra, må vi anvende Gérard Genettes begreber om 'fortæller'. Genette skelner mellem to forskellige former for fortællere. Han kalder den første kategori for en *homodiegetisk* fortæller, hvilket vil sige, at fortælleren tilhører den fortalte verden. Den anden kategori kalder han en *heterodiegetisk* fortæller, hvor fortælleren står uden for den fortalte

verden og befinder sig derfor ikke på samme niveau som karaktererne i historien. (Larsen, 2012: 55)

At dømme ud fra den første passage kan man som læser blive tilbøjelig til at tro, at vi har at gøre med en *homodiegetisk* fortæller, da fortælleren befinder sig i den verden, hvor begivenhederne udspiller sig (Larsen, 2012: 55). Men det er ikke tilfældet med denne fortæller, der i takt med at fortællingen udfolder sig, bliver mere og mere kompleks. Langsomt, mens romanens handling udspiller sig, bliver man som læser nemlig gjort opmærksom på, at der er noget unaturligt over fortælleren. Det sker første gang i følgende citat fra anden side i bogen:

Jeg lå på jorden i skoven og så på træernes mørke rødder der langsomt trængte ned i søens vand, og alting var så stille at selv de langsomste bevægelser blev synlige, trækronerne der bevægede sig i slowmotion ovenover, insekterne der kravlede på undersiden af hver en blomst, og vanddråberne der slap træernes grene og bristede og i et glimt blev slynget mod jorden, vandspejlsperler i miniature der fór gennem luften i en uendelig langsom bevægelse, og det var koldt nu, urin og blod og afføring løb ned ad mine ben. (Stridsberg, 2019: 8)

Denne beskrivelse dokumenterer, at fortælleren fortæller fra et perspektiv, der rækker udover en almindelig jeg-fortællers blik. Et alvidende blik på omgivelserne, hvor fortælleren, derfra hvor hun ligger, altså både kan se insekterne, der kravler rundt på undersiderne af blomsterne, hvordan træernes rødder trængt ned i søens vand, trækronerne der bevæger sig og hvordan vanddråberne slipper træernes grene og flyver mod jorden.

Fortælleren bliver herefter endnu mere kompleks gennem sætningen: "Jeg tænkte at træerne hang mellem mennesket og Gud, at de strakte deres kroner op i himlen og at rødderne greb som dragekløer ned i jorden hvor de døde boede, hvor også jeg snart skulle befinde mig" (Stridsberg, 2019: 8). Gennem bagudsyn beskriver fortælleren, hvad hun tænker, mens hun er en del af den fortalte verden. Samtidig antydes det, at fortælleren i virkeligheden er heterodiegetisk, da hun ikke længere befinder sig i den verden, hvor fortællingen udspiller sig. Fortælleren ved altså, at hun snart skal befinde sig under jorden sammen med de andre døde. Altså skal hun snart dø selv. Dette understreges i den efterfølgende sætning: "Det var

for sent at bede om hjælp nu, for sent til bønner, tiden var uhjælpeligt løbet ud. Han sagde: "Læg dig på knæ," og jeg lagde mig på knæ i det sorte græs." (ibid.) Fortælleren beskriver dødsscenen med en bevidsthed, der rækker ud over det, hun kan vide, mens hun er i live. Hun ved, at det er for sent at bede om hjælp, og hun ved, at denne episode hun beskriver er det, der leder op til hendes død.

Efterfølgende skifter fortællingen til præsens: "Og nu skærer han det der er tilbage af min krop, i syv dele og propper resterne i to hvide kufferter. Hovedet smider han i det der affaldshul hvis overflade har samme lyserøde farve som opkast." (Stridsberg, 2019: 8) Dette skift i fortællertiden indikerer, at det er *her*, der fortælles fra. Altså fra en død krop, skåret op i forskellige dele og fra en heterodiegetisk fortæller, der ser tilbage på dengang, hun var en del af den fortalte verden. Efter dette er slået fast, flyder perspektivet ud og bevæger sig i forskellige niveauer på én og samme tid:

Det ligger ikke så langt fra søen, en lille sti gennem skoven, han har forberedt alt på et gammelt orienteringskort. Han bliver stående et øjeblik og kigger ned på det trægt boblende affaldshul inden han forsigtigt lader hovedet dumpe ned i æltet. Oppe ved overfladen siksakker grønne og sorte fluer og glitrende guldsmede rundt, og mit hoved synker langsomt til bunds, der er ikke så dybt, kun omkring en meter. Det mørke hår folder sig ud som en faldskærm over hovedet så længe det er i bevægelse, og ingen vil nogensinde finde det, for det vil hurtigt blive opløst af de ætsende syrer. (Stridsberg, 2019: 9)

Her er blikket både på morderen, der smider hovedet i søen, på de grønne og sorte fluer, på guldsmedene, der summer rundt over søoverfladen - og på fortællerens eget hoved, der langsomt synker til bunds i søen. Og samtidig med at det hele bliver fortalt i nutid, afslører fortælleren også, at hun har adgang til en viden, der rækker ud over sit eget perspektiv. Sætningen: "Det ligger ikke så langt fra søen, en lille sti gennem skoven, han har forberedt alt på et gammelt orienteringskort." (Stridsberg, 2019: 9) peger på, at fortælleren ved noget, der er sket før hendes egen død. Nemlig at morderen havde planlagt alt ved hendes død, og at han havde brugt et gammelt orienteringskort. Her bliver det altså slået fast, at jeg-fortælleren er en heterodiegetisk fortæller, idet jeg-fortælleren står uden for diegesen og pludselig har indsigt i andre karakterers viden og ikke blot sin egen. Samtidig har fortælleren også en viden om, hvad der kommer til at ske i fremtiden, nemlig at hendes hoved aldrig vil blive fundet, fordi det bliver opløst af syre.

Vi ser altså i første passage i romanen, at vi har at gøre med en 1. persons fortæller, der beretter om den begivenhed, der leder op til hendes egen død. Samtidig finder vi også hurtigt ud af, at det ikke er en hvilken som helst jeg-fortæller, da fortælleren ved og kan se mere, end en normal jeg-fortæller vil vide og kan se. Fortælleren tangerer altså en alvidende fortæller, manifesteret i en 1. persons- fortæller. Dette må siges at være en *contradictions in terms*, da en almindelig jeg-fortæller per definition aldrig er alvidende. Derudover bliver der gjort brug af bagudsyn, indtil fortælleren overskrider grænsen mellem hendes eget liv og egen død. Denne overskridelse leder også til et skift fra datid til nutid, der indikerer, hvor fortælleren fortæller fra. Fortælleren står nemlig uden for den fortalte verden, men beretter blandt andet om sit liv fra da hun netop var en del af den fortalte verden.

Hun ser altså tilbage og fortæller om sit liv, men med en større viden end hun havde dengang begivenhederne udspillede sig. Og den nutid, der bliver fortalt fra, er fra efter hendes død, hvor hun udefra kan se, hvordan hendes hoved synker til bunds, og hvordan morderen agerer. Fra døden får hun en unaturlig viden, der både rækker ind i fortiden og i fremtiden. Hun ved både noget om morderen, og hvordan han havde planlagt hendes død, inden hun overhovedet kendte ham, og hun ved, hvad der sker efter den nutid, hun fortæller fra; nemlig at hendes hoved aldrig vil blive fundet.

Den unaturlige fortæller

Nu har vi slået fast, at *Kærlighedens Antarktis'* fortæller både er kompleks, paradoksal og unaturlig - hvilket givetvis også betyder, at fortællingen i sig selv er unaturlig. Derfor vil vi i følgende afsnit undersøge den unaturlige fortæller og den unaturlige fortælling som fortællemæssigt greb. Dette gør vi med udgangspunkt i den tidligere introducerede tidsskriftsartikel "Unaturlige fortællinger, unaturlig narratologi: hinsides mimetiske modeller", hvor vi vil sætte fokus på fremstillingen af tid, sted og miljø. Afsnittet 'Den unaturlige fortæller' er delt op i to dele som vi har valgt at kalde 'Overgangen mellem liv og død' og 'Fra døden'. Første del fokuserer på overgangen fra levende til død samt hvordan denne overgang bliver fortalt, og i anden del vil vi mere konkret se på, hvor fortælleren fortæller fra nu. Her vil vi inddrage begrebet *Nekroæstetik* fra Mikkel Krause Frantzens

artikel "Ligvariationer: udkast til en nekoræstetisk teori", da romanen opstiller en dødsverden, hvor grænserne mellem liv og død er til forhandling.

Overgangen mellem liv og død

Kærlighedens Antarktis starter, som nævnt tidligere, i dødsscenen, der har en gennemgribende og tilbagevendende plads i bogen. Denne tilbagevendende begivenhed kan læses som en analogi til Freuds begreb *urscenen*. På samme måde som hos Freud, indtager dødsscene/urscenen en vital plads i henholdsvis Kristinas/barnets liv, som de bliver ved med at vende tilbage til. For Freud var det begrebet for barnets oplevelse af forældrenes seksualakt (Information, 2011). Det handler om barnets – subjektets – oplevelse af sin egen begyndelse; at bevidne det begær, man er født af. I *Kærlighedens Antarktis* fødes jegets fortælling gennem jægerens begær mod at slå hende ihjel. Hun spiller her en dobbeltrolle som den krop, der bliver slået ihjel, og den stemme der fødes af drabet, der gør det muligt for hende at se hendes oprindelse og hendes liv, og dermed også hendes død. Hun bevidner sin egen fortælle-positions tilblivelse. Dødsscenen skaber den unaturlige fortællerposition, der gør, at hun både kan se sin død ske og beskrive den.

I den tilbagevendende dødsscene skiftes der mellem, hvad der i fortællingen af scenen er fokus på. Derfor skifter scenen i løbet af romanen karakter og er svær at stykke sammen, så man har en klar fornemmelse af, hvad der netop er på færde i dødsscenen. De første gange er vi lige ved drabet, da han voldtager og kvæler hende:

I skoven hvor vi var nu, hørtes kun lyden af silende vand, overalt strømmede dette vand, fra søen, fra himlen, fra træernes kroner. Jeg havde den der diffuse, summende fornemmelse af at betragte alting oppefra, som en rystende engel. Alle synets love var sat ud af kraft, der var kun stumper af krakelerede billeder hvorigennem jeg betragtede verden: hans ryg i en farveløs vindjakke og bagsiden af et stort hoved, hænderne dækket af blege fregner der klemte om en piges hals i græsset. (Stridsberg, 2019: 14)

I beskrivelsen er vi er altså lige på grænsen mellem liv og død. Mens jeget bliver kvalt, går hun fra at være i sin krop med en skærpet høresans, til pludseligt at se sig selv oppefra.

Manden i farveløs vindjakke er jegets morder, og pigen i græsset er hende selv. Efterfølgende mister hun også hørelsen (Stridsberg, 2019: 15), og forskellige minder dukker frem for hendes blik: "Ud af trækronerne og blomsterne fløj infernalske billede der alle handlede om mig." (ibid.). Minder af hendes søn der sidder ved hendes bryst og af hendes veninde strømmer frem, indtil hun vender tilbage til skoven: "(...) filmstriben knækkede og skoven kom tilbage." (ibid.). Overgangen fra liv til død er flydende, da fortælleren stadig har en bevidsthed efter sin død. Derfor er det også svært at placere helt præcis, hvornår jeget dør, for selvom jeget, efter at filmstriben knækker, ser sig selv udefra, kan hun stadig mærke sin krop:

Og nu trængte manden ind i pigen som lå der på jorden, og som var mig, i det mørke hul mellem hendes ben, med hænderne strammet som et korset om struben. En strøm hvinede inden i mig, måske var det derfor alt omkring mig var så stille. (Stridsberg, 2019: 15).

Jeget er i et limbo mellem at være udenfor og indeni sig selv, hvilket gør det svært at bestemme, om hun er død eller levende. Men da jeget spørger sig selv om verden findes endnu (Stridsberg, 2019: 15), bliver det tydeligt, at hun ikke længere er levende:

En række halshvirvler fandtes, store, kantede perler der udgjorde en rygrad som engang havde været min og nu var brækket, fandtes. Sener som bristede, fandtes. Mit luftrør fandtes, gennem hvilket luften stadigvæk bevægede sig frem og tilbage, forbrugt trængte den op af hans lunger og ned i mine, en blanding af kuldioxid og hede og blodtørst. (Stridsberg, 2019:16)

Hendes krop findes stadig. Hendes rygrad, der *engang* var hendes, findes også, men er nu brækket. Der bevæger sig luft gennem hendes luftrør, men det er morderen, der puster det ind i hende. Hun er altså ikke længere en del af sin egen krop:

Og disse lunger der havde været mine, fyldtes med sort blod. En krop fandtes, over mig, og den var så tung at den følte umenneskelig, men det var menneskelig den var, og denne krop pressede mig ned mod jorden, og snart ville jeg også være jord, mørk og kold og fuld af kriblende maddiker. (Stridsberg, 2019: 16)

Jeget er både indeni, ovenover og under det, der før var hendes krop, efter hendes død. Hun kan både mærke og se sine lunger fyldes op med *sort* blod samtidig med at hun kan mærke sin egen krops tyngde under sig, som var det en andens krop. Jeget er altså fuldstændig løsrevet fra kroppen og ser sig stadig som en del af den, gennem betragtningen af, at hun, altså kroppen, snart vil blive til jord. Overgangen fra levende til død bliver beskrevet flydende.

Fra døden

Vi kan altså konstatere, at fortælleren ser tilbage på sit liv og sin dødsscene fra døden, og at alt der bliver fortalt er gennemstrømmet af at være død. Det er et lig, der fortæller historien, så den fremstillede verden konfronterer os altså med et scenarie, hvilket må siges at være fysisk og logisk umuligt. Men hvor befinder fortælleren sig, når hun fortæller sin historie? Hvor er hun henne? Og hvad gør det for fortællerpositionen, at jeget er død, samtidig med at hun fortæller om den verden, hun ikke længere er en del af?

I følgende citat bliver vi, glimtvis, introduceret til, hvordan jeget følger med i de levendes verden:

Jeg tænker at jeg vil lade jeres verden være, men så lige pludselig står jeg der og kigger ind igen. Det er så smukt på afstand, den skrøbelige blå atmosfære som hænger rundt om jeres planet, lettere flosset, men dog stadig der. Herunder skyerne som bevæger sig langsomt over det der er jeres himmel, og de nøgne efterårstræer som rækker ud efter sollyset, og endnu længere nede findes det sorte vand som strømmer ind i Stockholm fra havet, der glinser mørkt og olieblankt mellem øerne med blot enkelte løvfaldsblade limet på overfladen. (Stridsberg, 2019: 10)

Ovenstående er et eksempel på en fortalt situation, hvor der er en samtidighed mellem, at fortællingen bliver fortalt og at begivenhederne udspiller sig. Skyerne bevæger sig langsomt, efterårstræerne rækker ud efter sollyset og vandet fra havet strømmer ind i Stockholm. Fortælleren kan altså se *ind* i den fortalte verden og dermed følge med i, hvad der sker efter hendes død. Der er en tydelig distinktion mellem fortælleren's verden og de levendes verden, som kommer til udtryk gennem fortælleren's brug af pronomenet *jeres*: "jeres verden" og "jeres himmel". Fortælleren befinder sig altså et sted uden for den fortalte verden, som hun kan vælge at se ind i. Men hun kan også lade de levendes verden være.

Det er et sted, som er placeret i en afstand til atmosfæren. Her befinder hun sig under nogle skyer, men samtidig er hun over de levendes himmel. Altså et sted, der er svært at definere og placere for læseren.

Fortælleren kan desuden bevæge sig tæt på de levendes verden: "Det er først når man kommer tæt på man ser hvordan det bevæger sig dernede, flyvemaskinerne og fuglene fastgjort til deres himmel, menneskene til deres jord, ormene der kravler rundt i blomsterne og de dødes øjne." (Stridsberg, 2019: 10). Fortællerens blik kan altså se alt, lige fra en flyvemaskine, der flyver i luften, til orme der kravler rundt i blomsterne og helt ned under jorden, hvor ormene også kravler rundt i de dødes øjne. Fortælleren udfører altså en dekonstruktion af vores gængse opfattelse af, hvad der er muligt, og kan udføre handlinger, som ikke ville kunne lade sig gøre i den virkelige verden (Alber et al 2011: 10). Hun kan bevæge sig nærmere de levendes verden og se alt fra himlen og til hvad der sker under jorden. I en beskrivelse af en observation hører man dog også om jegets begrænsninger: "For nylig så jeg en ung mand standse op ved daggry for at hjælpe en gammel kvinde der var ramlet omkuld i fuldskab i Björns Trädgård (...) Før han gik videre, delte de en cigaret og lo ad noget jeg ikke kunne høre." (Stridsberg, 2019: 11). Selvom hun kan se alt, er det ikke alt hun hører.

Derudover har man som læser ingen fornemmelse af, hvor længe hun har været død: "Indimellem kigger jeg med når to personer elsker, det er sikkert upassende, men ingen mærker at jeg er der, og jeg finder det egentlig smukt når de klamrer sig til hinanden." (Stridsberg, 2019: 11). Man ved altså kun, at hun har kigget ned på de levendes liv før, men ikke hvor lang tid der er gået siden hendes død.

Jeget beskriver også yderligere, hvad det vil sige at være død: "I vinden her kan man høre stemmerne fra alle os der forsvandt mod vores vilje. Jeg hører ekkoet af vores ensomhed, jeg hører skrig og bønner og barnegråd." (Stridsberg, 2019: 44). Langsomt tegnes der et billede af, at de døde bliver hængende tilbage i de levendes verden. Det at være død er altså ikke lig med at blive tavs. De dødes kroppe er begravet og forrådnede, men stemmerne forsvinder ikke. Jeget forklarer også, at man dør tre gange:

Min første gang var da mit hjerte holdt op med at slå under hans hænder ved søen i skoven, den anden gang da det der var tilbage af mig, blev sænket ned i jorden for øjnene af Ivan og

Raksha ved Bromma Kirke. Tredje gang bliver den sidste gang nogen siger mit navn på jorden. Så jeg venter på at det skal ske. (Stridsberg, 2019: 11-12)

Jeget er altså i et limbo mellem at være død og stadig at blive holdt i live, ligesom de andre stemmer fra de andre døde, som hun kan høre. Hun bliver holdt i live, så længe hun stadig findes i folks minder. Hun *er* blevet slået ihjel, hendes krop *er* blevet sænket i jorden, men hun er stadig husket blandt de mennesker, der stadig lever. Dem som kendte hende, der stadig tænker på hende, men også dem der ikke kendte hende, som for eksempel medierne og politifolk, der stadig taler om hende. Samtidig bliver den manglende tidslige og rumlige organisering i dødsverdenen pointeret:

Og det er så svært at skille det lyse fra mørket, og endnu sværere er det når man er alene og tiden ikke længere eksisterer, og rummet er forsvundet. Så jeg beskæftiger mig en del med at forstå forskellen, jeg har altid sammenblandet kærlighed og vanvid, himmel og død. (Stridsberg, 2019: 12)

Dødsverdenen, fortællingens storyworld, er et sted uden tid og uden rum. Og selvom fortælleren altså kan høre stemmerne fra de andre døde, er hun stadig alene. Og trods det kunne tænkes at fortælleren befandt sig i himlen, siden hun kigger ned på jorden, så påpeges det i ovenforstående citat, at hun førhen altid har sammenblandet himlen og døden, hvilket må pege på, at hun som død ikke nødvendigvis befinder sig i himlen.

I romanen finder man altså en besværlig fremstilling af tid og sted. Den rumlige organisering er nærmest umulig, da fortælleren befinder sig et sted, der ikke bliver beskrevet. Det er et slags limbo. Vi får kun fortalt, hvordan hun er helt alene det sted hvor hun er, og hvordan hun kan høre stemmerne fra de andre døde, der også har forladt jorden alt for tidligt. Kroppene er i jorden, mens stemmerne er i vinden. Derudover er der kun beskrivelser fra, når jeget ser ned på det levede liv på jorden. Selv her er blikket også svært at få greb om, da hun ser på den verden hun har forladt både højt oppe fra og helt tæt på. Også den tidslige fremstilling er svær at få greb om.

I kraft af fortællerens underlige, undefinerbare placering som død, men stadig agerende, fortællende og observerende, finder vi det givende at se på Mikkel Krause Frantzens artikel

“Ligvariationer - udkast til en nekroæstetisk teori”. Begrebet nekroæstetik forklarer han således:

Nekroæstetik skal forstås som en æstetik, hvis grundlag er værker, der opstiller en dødsverden, et univers eller et landskab, hvor selve atmosfæren er gennemtrængt af død og hvor de afdøde personer - (...) ligesom bliver hængende en kende for længe. (Frantzen, 2013: 27)

I et nekroæstetisk værk opstilles og åbnes en dødsverden, hvor de døde ikke blot er døde og hvor grænsen mellem liv og død er til forhandling: “Det er afgørende, at de ydre og indre grænser for den dødsverden, der opstilles, er ustabile” (Frantzen, 2013: 27).

Grænserne mellem liv og død er i høj grad til forhandling i *Kærlighedens Antarktis*. De er til forhandling, når hun fortæller fra efter sin død, hvor hun altså ikke længere er en del af den levede verden, men alligevel kan se og følge med i alt, hvad der sker. Altså er det tydeligt, at den afdøde fortæller bliver hængende for længe og ikke kan lade være med at holde øje med, hvad der sker i den verden, hun i princippet har forladt. Værket er gennemsyret af unaturligheder, og døden spiller en central rolle for værkets miljø, samt for den tidlige og rumlige organisering. Døden, og de unaturlige greb den trækker med sig ind i fortællingen, dekonstruerer vores gængse opfattelse af, hvordan en verdens tid, sted og rum er eller kan konstrueres, hvilket skaber et potentiale til at yde en modstand mod disse gængse opfattelser og normer. Dermed gives der også plads til stemmer og historier, der ikke nødvendigvis har en plads i naturlighedens og almindelighedens verden.

Unaturlige bevidstheder

Fortælleren fortæller altså både om sin fortid og sin død. Men hun fortæller også om en nutid. I fortællingen ser vi, hvordan hendes udsigelsesposition har givet hende særlige beføjelser. Hendes bevidsthed har ændret sig fra da hun var levende til efter hendes død, hvilket blandt andet resulterer i, at hun både kan se og ved mere end en normal jeg-fortæller.

Følgende afsnit er delt i to. I det første afsnit, som vi kalder "At fortælle fra et bedrevidende perspektiv", vil vi undersøge, hvordan fortælleren fortæller om sit liv. Vi vil undersøge, hvad fortællerens position i døden gør ved genfortællingen af hendes eget liv, og hvordan hun fortæller om sit fortidige jeg. I det andet afsnit, "Det nutidige fortællespor", vil vi se på, hvordan fortælleren fra døden kan se ind i de levendes bevidstheder.

At fortælle fra et bedrevidende perspektiv

For at undersøge hvordan fortælleren i *Kærlighedens Antarktis* ser tilbage på sin fortid, vil vi tage Dorrit Cohns begreber om *selv-narration* i brug. Denne selv-narration deler hun op i to typer. Den ene er den *dissonante selv-narration*, hvor jeg-fortælleren fortæller fra et bedrevidende perspektiv og fra en vis tidsmæssig distance til det fortalte. Den anden er den *konsonante selv-narration*, hvor jeg-fortælleren er tidsmæssigt tæt på det fortalte og på ingen måde har en større viden til det fortalte. (Cohn, 1978: 143) Dette vil vi nu inddrage i analysen med det formål at se på, hvordan fortælleren forholder og placerer sig i forhold til det fortalte.

Når jeget i *Kærlighedens Antarktis* ser tilbage på sin fortid, eksempelvis da hun fortæller om første gang hun tager stoffer, bliver det fortalt retrospektivt med en viden om, at hun skal dø: "Jeg var så ung da det begyndte, jeg var ikke et barn, men var endnu ikke blevet kvinde. Jeg ved ikke om jeg nogensinde blev det (...)" (Stridsberg, 2019: 47).

Ifølge Cohn kan dette defineres som en *dissonant selv-narration*, idet fortælleren har en tidsmæssig distance til det fortalte og nu fortæller fra et bedrevidende udgangspunkt (Cohn, 1978: 146). Fortælleren betragter sit levende jeg fra et bedrevidende perspektiv idet hun sår tvivl om, om hun nogensinde i sit levede liv blev en voksen kvinde. Dette kan hun

kun sætte spørgsmålstejn ved, eftersom hun er død nu. Efterfølgende beretter jeget meget kort og kun med fokus på små detaljer om, hvordan hun stod med sprøjten med heroin i hånden: "Jeg stod i en regn af glasskår med jomfrusprøjten i hånden, og hvis jeg kunne, ville jeg fortælle hvor smukt det var, som om alle ting blev oplyst indefra." (Stridsberg, 2019: 47). Dette leder videre til en mere generaliserende refleksion: "En dag finder man et eller andet der gør én fri, virkelig fri, som et barn der farer vild i skoven og bliver opfostret af ulve og aldrig finder tilbage til det der fandtes inden da (...)" (ibid.).

Dorrit Cohn beskriver, hvordan det er kendetegnende for den dissonante selv-narration at gøre brug af generaliserende nutid og panoramisk datid (Cohn, 1978: 147), hvilket vi også ser i ovenfor nævnte eksempel. Dette skift ser vi konsekvent igennem romanen, hvor fortælleren bevæger sig mellem det meget nære og det generaliserende, mellem fortidens begivenheder og nutidens refleksioner. I samme passage ser vi igen denne sammenvævning:

Mit hjerte slår som om det sidder uden på kroppen, og det her er et sted uden returbillet, det ved jeg, hvad jeg så end påstår senere, så ved jeg det, i stjernens øjeblik ved man det. Man ved det fordi dette er lige præcis hvad man ønsker, aldrig at vende tilbage til det der fandtes før, til sig selv, det sidste man overhovedet ønsker, er at være sig selv, og det er så let, let som et hjerteslag, en lille sølvpakke over en flamme og derefter lugten af eddike der breder sig i værelset, det ligner ingen anden lugt jeg tidligere har mødt. (Stridsberg, 2019: 48)

Her er vi først, helt kropsligt, meget tæt på begivenheden, der bliver beskrevet i nutid, hvorefter vi bliver gjort opmærksom på jegets tidslige afstand til begivenheden gennem den indskudte kommentar: "hvad jeg så end påstår senere". Gennem jegets beskrivelse af hendes hjerte, der banker hårdt, føles det som om vi tidsligt er helt tæt på begivenheden, men bliver så igen mindet om, at jeget godt ved alt, hvad der kommer til at ske senere hen. Hun ved, at hun ikke kommer til at kunne lægge stofferne fra sig, og hun ved, at hun kommer til at bilde sig selv og andre noget andet ind. Efter dette bevæger jeget sig over i nogle refleksioner, hvor hun flere gange gør brug af det upersonlige pronomen *man*, hvilket er udtryk for en art distancering, idet det udtrykker en almengørelse. Denne distinktion mellem *jeg* og *man* er også med til at tydeliggøre en skelnen mellem det fortællende jeg og det fortalte jeg, hvor *jeg* knytter sig til det fortalte jeg, mens *man* anvendes som et

depersonificerende greb. Det fortalte svæver konstant mellem det meget konkrete, nære og sanselige og det mere upersonlige.

Andre steder i romanen ser vi, hvordan jeg-fortælleren ikke bare genfortæller et minde, men rent faktisk dykker ned i minderne. Dette kommer blandt andet til udtryk, når hun beskriver et minde fra dengang hun var sammen med sin mand Shane og deres lille søn Valle:

Som det øjeblik hvor Valle farer op mod himlen i sin babygynge, og jeg og Shane står og ser på hvordan han suser af sted og derefter bliver slynget tilbage til os, og nu hvor jeg har så meget tid, kan jeg jo se at han hele tiden kigger på mig med den der åbenhed og tillid i blikket, at han stadig har dette blik som viser at han stoler fuldt og fast på mig. (Stridsberg, 2019: 30)

Fortælleren bruger altså tiden efter sin død til at dykke ned i minder fra dengang, hende og Shane var sammen. Nu kan hun netop se tilbage på minderne på en ny måde. Hun kan se, hvad der gemmer sig i hans blik: tillid og åbenhed. Noget hun muligvis ikke kunne se dengang, hun var i live. At hun kan genbesøge minderne gør også, at hun, gennem brugen af ordenene "hele tiden" og "stadig", taler om det, som var det noget der skete nu og her. Som om hun stadig var en del af verden, og som om han stadig ser på hende.

Også da jeg-fortælleren fortæller om et minde fra sin barndom, ser vi, hvordan hun pludseligt kommer helt tæt på dette minde, samtidig med at hun ser på mindet fra et bedrevidende perspektiv:

Sommetider stod jeg op, jeg fulgte de dæmpede stemmer i værelset ved siden af (...) // De var tit oppe om natten, Raksha og Ivan. Derefter sov de den halve dag. Ind i deres verden kunne man ikke nå, de havde lukket sig inde i noget der kun var de to. I dette første morgenlys ser de lige så unge ud som de tidligere var, når jeg betragter dem nu, kan jeg se hvor kort tid de har levet, hvor lidt de ved. Skønt dybe furer allerede har afsat sig i deres ansigter. Jeg betragter dem der er mine forældre, Raksha og Ivan, mens de danser stille i det første dagslys, kind mod kind. // "Mor?" // Hun vender sig om, trækker sig halvt ud af hans arme. (...) Når jeg ser dem nu, ved jeg ikke om det er før eller efter det der skete ved åen. Men da jeg går tilbage og ind i vores værelse, er Eskils seng henne ved vinduet der ikke længere, og så må det jo allerede være sket. (Stridsberg, 2019: 90-91)

Først hører vi altså om, hvordan jeget som barn stod op af sengen for at finde ud af, hvad hendes forældre lavede. Derefter følger en beskrivelse i datid, der peger på noget generelt; at forældrene tit var oppe om natten, at de sov den halve dag og at de var svære at nå ind til. Det leder over til en beskrivelse i nutid: "I dette første morgenlys ser de lige så unge ud som de tidligere var, når jeg betragter dem nu, kan jeg se hvor kort tid de har levet, hvor lidt de ved." Denne beskrivelse peger på, at fortælleren ser på begivenheden, mens den udfolder sig - mens de danser i morgenlyset, men at hun ser den fra sin død. Altså ser hun oplevelsen fra et bedreviddende perspektiv, idet hun ved, at de skal gå igennem meget i deres liv, selvom deres oplevelser allerede har sat sig: "Skønt dybe furer allerede har afsat sig i deres ansigter." Når der pludselig står "Mor?" ved vi dog ikke, om hun kalder på sin mor fra de døde, eller om det var noget, hun gjorde som barn, idet moderen reagerer på kaldet. Efterfølgende da der står: "Når jeg ser dem nu, ved jeg ikke om det er før eller efter det der skete ved åen." bliver vi bevidste om den tidslige afstand til mindet, idet hun ikke ved, når hun ser tilbage på denne begivenhed, om det er før eller efter broderen Eskils død. Til sidst, når hun går tilbage til sit værelse, ved vi heller ikke, om det er den døde fortæller, der selv bevæger sig frit derind for at se efter, eller om hun ser sit barne-jeg gå tilbage på sit værelse, hvor Eskils seng ikke længere er.

At hun dykker ned i minder frem for bare at genfortælle dem, bliver også helt konkret beskrevet, da hun beretter om sin dødsscene: "Når man dykker ned i erindringen bagefter, så forstår man alt, så ser man alting som gennem klart, koldt vand. Man ser hele hans sjæl, det ensomme rovdyr der trykker sig under den sitrende sol inden springet." (Stridsberg, 2019: 40). Jeget kan altså se tilbage på sit liv med en større forståelse, end da hun var i live. Hun kan se og forstå alt, som det *virkeligt* er, og hun kan sågar se ind i sin morders sjæl, hvilket, som tidligere påpeget, er et unaturligt karaktertræk ved en jeg-fortæller.

Derudover kan vi se, hvordan fortællingen om hendes liv, det retrospektive spor, er gennemsyret af, at fortælleren allerede er død. Hun fortæller altså alt om sit liv fra et bedreviddende perspektiv, hvor alt der fortælles er med en bevidsthed om, hvilken skæbne hun får. Og herfra, fra døden, står alt glasklart, hvilket også vil sige, at hun blandt andet nu kan se ind i morderens sjæl. Det illustrerer igen, at vi har at gøre med en fortæller, der ved og kan mere end en almindelig jeg-fortæller. Dette leder videre til, hvordan fortælleren ikke

bare kan se ind i morderens sjæl, når hun genbesøger sine minder, men at hun fra fortællerens nutid, fra døden, også kan se ind i de levendes bevidstheder.

Det nutidige fortællespor

Igennem hendes fortælling ser vi, hvordan hendes bevidsthed ændrer sig fra det hun vidste, da hun var levende, og til det hun ved, når hun er død. I følgende afsnit vil vi vende tilbage til artiklen "Unaturlige fortællinger, unaturlig narratologi: hinsides mimetiske modeller" med det formål at undersøge det nutidige fortællespor. Det gør vi, fordi fortælleren her får adgang til de levendes bevidstheder, hvilket også er med til at karakterisere hende som en unaturlig fortæller.

Fortællerens unaturlige bevidsthed bliver i høj grad manifesteret gennem det nutidige fortællespor. Fra sin placering i døden får hun karakter af en alvidende fortæller, da hun kan se ind i andre karakterers sind. I starten af romanen får vi, som beskrevet tidligere, små hints omkring, hvordan fortælleren ved lidt mere, end en normal jeg-fortæller ville vide. Samtidig oplever vi også, at jeget prøver at gætte, hvad hendes mor Raksha tænker, når jeget ikke ringer på sin mors fødselsdag:

Forstod Raksha mon at jeg var død, at jeg ikke længere var til i verden? Følte hun mon lettelse da man fandt kufferterne, en slags vild befrielse, noget forbudt der fór gennem hendes hoved som en askeflage fra et natligt bål? (Stridsberg, 2019: 31)

I dette eksempel kan jeget kun gisne om, hvad moderen tænker på. Senere i romanen tænker hun dog ikke længere på, hvad moderen mon tænker - der *ved* hun det. Første gang vi oplever dette er da jeget observerer Raksha: "Ude på gaden stirrer hun stift ned i jorden, bange for at møde et menneskeblik. Hun er så nuttet som hun sidder der i sin ensomhed og venter på døden (...)" (Stridsberg, 2019: 53). Fortælleren ved altså, at Raksha er bange for at se folk i øjnene, og at hun er ensom og venter på døden. Dette er en viden, som strækker sig udover en almindelig jeg-fortællers viden, idet det handler om Rakshas tanker og følelser. Denne adgang til Rakshas bevidsthed bliver gang på gang påpeget. Som eksempelvis når hun sidder og ser TV: "Hver eftermiddag sad Raksha i sofaen og kiggede på den grå firkant

der var fjernsynet, bange for at det ville handle om mig derinde hvis hun tændte for det.” (ibid.: 57).

Men det er ikke kun Rakshas bevidsthed, hun har adgang til. I romanen har fortælleren også adgang til Ivans følelser og tanker, men nogle gange er der også tidspunkter, hvor jeget *ikke* kan læse hans tanker. På et tidspunkt kan hun heller ikke læse Rakshas:

Han rørte forsigtigt ved arret under elastikken på hendes underbukser, og måske tænkte han på os, på mig og Eskil. Det var stadig rødt efter alle disse år, denne gamle og sjuskede syning, og en gang imellem kunne den stadig gøre ondt, det strammede og sved. (...) Da han bøjede sig ned og kyssede hende på arret, kiggede jeg væk. Det her var ikke beregnet for mig. Det her var deres øjeblik på jorden. (Stridsberg, 2019: 89)

Her ved jeget ikke, om Ivan tænker på hende og broderen, som også er død. Derimod ved hun, hvad Raksha kan føle, og hvordan hendes ar stadig kan gøre ondt. Det bliver her gjort tydeligt, hvordan jeget aktivt kigger med et sted fra, når hun fortæller, hvad der sker i de levendes verden. I dette eksempel vælger hun også aktivt at stoppe med at se med, da hun ikke føler, at forældrenes genmøde vedkommer hende. Derfor efterlader hun dem til sig selv.

På et andet tidspunkt har hun dog netop adgang til Ivans tanker. Dette kommer første gang til udtryk, da Raksha skal ringe og fortælle ham, at Kristina, jeget, er død:

Det var første gang i mange år han hørte hendes stemme, og stadigvæk havde den samme virkning på ham, den gjorde ham stum af raseri. Og han var tavs, og hun var tavs, de ventede begge på at hun skulle sige noget, og under denne tavshed mærkede han pludselig hendes lugt, den kom imod ham i stuen og var lige så tydelig som var den strømmet ud gennem telefonrøret. Skarp og berusende, lidt som lim lugtede hun, en duft der engang havde fået ham til at køre kilometer efter kilometer gennem natten blot for at opleve den igen. (Stridsberg, 2019: 61)

I dette eksempel ser vi flere steder jeg-fortælleren være alvidende. Hun ved, at moderens stemme har en bestemt indvirkning på Ivan - den gør ham stum af raseri. Samtidig ved hun også, hvad han føler og mærker. Hun ved, at han kan mærke moderens lugt, og hun ved også, hvad denne lugt har gjort ved ham før i tiden. Vi som læsere ved ikke, om fortælleren

ved, at Ivan har kørt længe for at få lov at dufte til Rakshas hår igen, fordi hun har fået det fortalt før i tiden, eller om det kun er noget som fortælleren ved, fordi hun netop efter sin død pludselig har adgang til Ivans bevidsthed. Det leder så videre til et spørgsmål angående fortællerens viden. Er det noget han, Ivan, tænker på i øjeblikket, hvor duften kommer til ham, eller er det noget som fortælleren ved, fordi hun også har adgang til hans minder?

Vores fortæller følger også med i sine børns liv efter sin død og tænker på, hvordan de børn der blev fjernet fra hende, og som hun gav væk, klarer sig. Blandt andet prøver hun at gå ind i sønnen Valles sind: "Jeg prøver at finde et lyst minde inde i ham, men der er ikke noget. Ikke i mig og ikke i ham. Jeg ved heller ikke om det er fordi skyggerne altid samles i minderne." (Stridsberg, 2019: 166). På et andet tidspunkt beskriver hun, hvordan hun besøger børnene i deres drømme:

Jeg kommer til dem i mine drømme. Jeg puster forsigtigt på Solveigs ansigt når hun ligger og sover, men måske tilfører jeg bare endnu flere skygger når jeg prøver at fylde hende med lys. (...) // Sommetider når jeg er der, vågner hun og kalder på sin mor, og eftersom jeg jo ikke kan svare, kommer den anden mor kort efter og sætter sig på hendes sengekant. (Stridsberg, 2019: 169)

Dette relaterer sig også til Mikkel Krause Frantzens begreb nekroæstetik, idet den døde griber ind i de levendes verden. Jeg puster sin datter på panden og er til stede gennem sin "uhyggelige u-tilstedeværelse" (Frantzen, 2013: 27). Man kan nærmest forestille sig, at denne u-tilstedeværelse har fået datteren Solveig til at vågne op og kalde på sin mor.

Hvis vi ser på, på hvilket niveau denne unaturlig bevidsthed optræder, så findes den altså på fremstillingens og diskursens niveau. Det er netop først, når jeg-fortælleren ikke længere findes i den fortalte verden, at hun får en unaturlig bevidsthed. Det der gør denne bevidsthed særlig unaturlig, er fordi fortælleren netop engang har været en del af den fortalte verden, da hun var levende (Albert et al: 2011: 15). Og dette liv ser hun tilbage på fra sin nye udsigelsesposition, hvilket giver hende mulighed for at se på sit liv fra et bedrevidende udgangspunkt, der samtidig også giver hende nogle unaturlige beføjelser, da hun kan vende tilbage til sine minder og se ind i folks bevidstheder.

Vi har altså en fortæller, der kan bevæge sig ud og ind af andre menneskers sind. Hun kan både se deres og sine egne minder igen og igen. Og hun kan endda se dem klarere, end da hun oplevede dem *første gang*. Fra døden forstår hun alt, hvad hun har oplevet på en ny måde. Ifølge fortælleren selv ved hun nu alt og placerer sig dermed som en suveræn fortæller:

Vi døde ved alt, siger man, kun vi kender sandheden, eller det tror vi i det mindste at vi gør, og det gør os temmelig irriterende. Det giver os et overlegent og suverænt anstrøg fordi vi ikke har noget at skulle tage vare på, fordi vi allerede har mistet alt, endog os selv. (...) Man ser alt det man ikke så tidligere, for hver gang man vender tilbage, hører man nye ting, for hver gang ser man lysets fald lidt klarer, det er altid skiftet en anelse siden man var der sidst og kiggede. (Stridsberg, 2019: 191)

Ifølge jeg-fortælleren befinder hun sig altså i en suveræn position, hvor hun ved alt, idet hun taler fra de døde. Det er noget *man* siger, men vi ved ikke hvem. Om det er de døde, der siger det, om det er noget, hun selv siger eller om det er nogle helt tredje. Samtidig sår hun også tvivl om denne sandhed, som de døde besidder, idet hun siger, at det i det mindste er noget de døde *tror* de gør. De døde kan sige alt, uden at det får konsekvenser, fordi de ikke længere har noget på spil.

Men dette går begge veje. Jeget peger nemlig også på, hvordan man kan sige alt om de døde, så snart de er væk:

Jeg tænker tit på hvor mange vi er, vi der allerede er gået bort, så uendeligt mange flere end jer der er tilbage. Og alligevel kan vi ikke gøre jer noget. I kan gøre med os hvad I vil, sige hvad I vil, tildænge os med sort jord og fortælle alle de historier I lyster. Ingen kan faktisk tjekke med os, det er det der er så skønt med os døde. Den døde er den perfekte ven, vi siger aldrig imod, og vi forandres aldrig, vi forbliver de samme som vi altid har været. Stivnede malerier. (Stridsberg, 2019: 80-81)

Men selvom den døde bliver beskrevet som en, der ikke kan faktisk tjekke eller sige nogen imod, fordi den døde er *et stivnet maleri*, har vi alligevel at gøre med en fortæller, der trods sin død stadig gør krav på at fortælle sin egen historie. Samtidig finder man også en besværlighed på fremstillingens og diskursens niveau i form af, at fortælleren, til tider, afsløres som utroværdig. Det vil vi undersøge i næste afsnit.

Upålidelig fortæller

Vi vil i følgende afsnit analysere flere af fortællerens udsagn, da de er modstridende, og vi vil argumentere for, at hun er en upålidelig fortæller. Hvordan er hendes upålidelighed et fortællemæssigt greb? Hvilken besked ligger der i hendes modstridende udsagn?

Et af de steder hvor fortælleren viser sig som upålidelig er, når hun fortæller om dødsscenen og alt hvad der ledte op til denne. Hver gang jeget vender tilbage til denne scene, skifter hun mellem at fortælle om selve drabet, køreturen og hendes første møder med jægeren. Også disse scener, der leder op til drabet, optræder flere gange i fortællingen. Vi får altså aldrig fortalt forløbet kronologisk, hvilket gør, at man som læser selv må stykke rækkefølgen af begivenhederne sammen. Når man prøver at stykke disse begivenheder sammen, opdager man, at scenerne, der leder op til drabet, ændrer sig løbende. Nogle gange tilføjes detaljer, andre gange ændres der helt i fortællingen, og hun kommer med modstridende udsagn.

I lang tid beskriver hun det som om, at hun ikke gjorde modstand mod sin morder, da det gik op for hende, at han ville dræbe hende, fordi alting allerede var for sent for hende; det var for sent både til bønner og mirakler (Stridsberg, 2019: 8, 73 & 75). Senere fortæller hun dog, at hun forsøgte at stikke af fra jægeren:

Og nu åbner skoven sig, det tynder ud i træerne, og dér er vejen igen, den løber som en grå serpentine gennem landskabet. Og jeg må være løbet i en bue, for dér holder bilen (...) Med den ene bildør åben som en mund står han og betragter mig, ubevægelig som et rovdyr, der allerede har besejret sit bytte, ubevægelig som en der ved at min slags altid vil løbe i ring (Stridsberg, 2019: 256).

Jeget afslører sig altså her som en utroværdig fortæller med de modstridende udlægninger af scenen. Hun beskriver det dog også selv, kort inden hun ændrer på scenen: "En eller

anden detalje har jeg måske nok opdigtet i denne historie” (Stridsberg, 2019: 232) Og igen i en anden beskrivelse af dødsscenen:

Hvordan kan man være så dum at man prøver at gemme sig i en telefonboks? (...) Og ja, vist sagde jeg at jeg forsøgte at løbe væk, kastede mig ud af telefonboksen da han kom tilbage, at jeg løb ind i skoven, og han fulgte efter og væltede mig om på jorden og fældede mig som et dyr og slæbte mig gennem pløret til bilen. (Stridsberg, 2019: 255)

Sætningen slutter dér og står med ordene “Og ja, vist sagde jeg (..)” tilbage som et praj til læseren om, at den unaturlige fortællerposition også må betyde, at der i værket ikke nødvendigvis findes én sandhed eller én virkelighed, men flere udlægninger. I dette ovenstående citat ser vi altså igen, at fortælleren afslører, at hun før har givet en anden udlægning af sandheden. At hun gemte sig i en telefonboks, men at hun førhen har fortalt, at hun flygtede fra den, da morderen kom tilbage.

Også det første møde med morderen er for læseren svært at stykke sammen, da det beskrives på forskellige måder hver gang. Første gang vi hører om dette forklarer fortælleren det således: “Jeg havde aftalt at mødes med ham på Herkulesgatan (...) “Kom” sagde han. / Vi drøede ud af byen..” (Stridsberg, 2019: 27) og anden gang mødet bliver beskrevet har de *først* mødt hinanden nogle dage før og næste gang de mødes virker det som om mødet ikke har været planlagt: “Bagefter havde han siddet der i sin bil med døren slået op i passagersiden og ventet på mig, uden at sige noget, han havde ikke engang set på mig. Som om vi allerede kendte hinanden, som om vi havde en aftale.” (ibid.: 36). Allerede her er der to udlægninger af, hvad der egentlig skete, og på denne måde opstår der tvivl om, hvad der er op og ned. Havde de aftalt mødet på forhånd eller ikke?

I et andet tilfælde, hvor fortælleren beretter om denne begivenhed, er det hende, der går over til jægeren og beder ham om at tage hende et sted hen: “Da jeg havde set ham cirkle omkring os et stykke tid, gik jeg derhen, jeg bukkede mig ned og mødte hans blik på den

anden side af bilruden, og da han rullede vinduet ned, uendeligt langsomt og elektrisk, bad jeg ham tage mig med et sted." (Stridsberg, 2019: 184), hvilket strider imod hendes første beskrivelse, hvor det er jægeren der beder hende om at følge med. Heller ikke beskrivelsen af, hvordan han ruller bilruden ned stemmer overens med den anden beskrivelse af mødet, hvor bildøren er slået op. I en fjerde beskrivelse er det i stedet jægeren, der kommer til hende, første gang de taler sammen:

Han står lidt længere nede ad Herkulesgatan og betragter mig. Måske har han allerede stået der mange gange og iagttaget mig (...) Dette er i hvert fald den første gang vi taler med hinanden, for pludselig står han ved siden af mig med sine lyse øjne (...) (Stridsberg, 2019: 288)

Disse forskellige fragmenter af begivenheden samt de forskellige detaljer gør det svært at få en fuld forståelse af, hvad der skete og hvem der gjorde hvad. I en helt anden beskrivelse kan hun genkende ham, og her virker det igen som om, at det er hende, der opsøger ham:

Hvorfor jeg fulgte med ham? Jeg fulgte med ham fordi jeg vidste at han ville slå mig ihjel. Jeg genkendte ham omgående da han dukkede op i gaden, det var noget med blikket, han så ud som hvem som helst, var ligefrem tiltrækkende, men hans blik lignede et reptils eller en drages, glitrende koldt. Alle i gaden vidste hvem han var, og alle var bange for ham, undgik ham og hans bil, men ikke jeg. (Stridsberg, 2019:54)

Her får vi også at vide, at morderen er kendt blandt sexarbejderne, og at kvinderne er bange for ham. Også her ved fortælleren, hvad der er på færde og hvad konsekvenserne ved at sætte sig ind i bilen er. Alle disse forskellige udlægninger af, hvad der skete den aften, slører altså for forståelsen af, hvad der egentlig skete, samtidig med at fortællerens troværdighed svækkes. Som læser undres og forvirres man over de forskellige udlægninger, som kun varierer en smule fra hinanden.

En anden indikator for, at man ikke kan stole på fortælleren er, når hun forskellige steder i fortællingen ændrer holdning til, hvorvidt hun vidste, at dette møde ville lede til hendes død. Ligesom i nedenforstående citat beskriver jeget endnu engang, at hun vidste, at morderen ville slå hende ihjel: "Jeg vidste at han ville slå mig ihjel, men jeg løb ikke." (Stridsberg, 2019: 126), og i en anden siger hun: "Tænkte jeg virkelig at han ville slå mig

ihjel? Ja det gjorde jeg måske (...)" (ibid.: 220). Fortælleren skifter altså imellem at tvivle på og at vide med sikkerhed, at mødet vil lede til hendes endeligt. Og netop tvivlen og det utroværdige bliver også tydeligt i følgende citat:

Og hvad sagde han ellers der i bilen som drøede hen ad landevejen mod en ukendt skov? Han sagde at han var jæger, at han arbejdede som slagter, at han var arkitekt. Eller nej, måske var det dommer han var? Det kan være ligegyldigt nu, dette var alligevel ikke en verden jeg havde lyst til at leve i. (Stridsberg, 2019: 81)

Upålideligheden forstærkes også her, da hun er usikker omkring det erhverv, som hendes morder bestrider. Hun sætter spørgsmålstegn ved sin egen hukommelse, idet hun spørger, om det i virkeligheden var dommer, jæger, slagter eller arkitekt han var. Dette peger i høj grad på, at vi har at gøre med en fortæller, som læseren altså ikke helt kan regne med. I hvert fald bliver det tydeligt i sidste sætning, at fortælleren kun fortæller de ting, hun synes er vigtige. Hvilket erhverv morderen havde er ligegyldigt for fortælleren, og faktisk er fortælleren generelt meget ligeglad med morderen: "For mig er det ligegyldigt hvem der gjorde det, hvem der er skyld i min død, mener jeg." (Stridsberg, 2019: 221) Morderens rolle vender vi tilbage til senere.

Gennem disse forskellige fragmenterede beskrivelser af dødsscenen kommer man tættere på, hvad der ledte op til fortællerens død, samtidig med at man distanceres derfra. Som greb giver denne fortællers upålidelighed os altså nogle idéer til og billeder på, hvad der egentlig hændte den juninat, hvor hun blev myrdet. Samtidig indikerer hendes lemfældige omgang med 'sandheden' dog, at der ikke findes én sandhed og én virkelighed, men flere, samt at der i det modstridende og upålidelige er plads til en stemme, der normalt kun findes i periferien af vores samfund. Men hvem er det, denne upålidelige fortæller taler til? Hvem fortæller hun om sit liv til?

Det bliver til tider i romanen meget tydeligt, at jeget taler til nogen, eksempelvis da hun siger: "Jeg tænker at jeg burde fortælle noget om min barndom, men den føles så fjern herfra, som om den angår en helt anden, og jeg ved ikke hvilket af det alt sammen jeg skal slå ned på." (Stridsberg, 2019: 42). Jeget gør altså her meget tydeligt opmærksom på, at det der bliver sagt fortælles til *nogen*.

Som vi ser i det nedenfor stående citat henvender jeget sig direkte til et 'I': "Hører I stadig efter? Hvis ikke, gør det ikke noget, det er længe siden, jeg tog mig af om folk hørte på mig eller ej" (Stridsberg, 2019: 228). Her adresserer hun både dette 'I' samtidig med at hun siger, at der ikke er nogen, der hører efter, hvad hun siger. En problemstilling hun også kender fra da hun var levende, hvor hendes stemme ikke blev hørt på grund af hendes position i samfundet. Som kvinde og sexarbejder i bunden af det sociale hierarki er hendes stemme ligegyldig:

Jeg ved kun dette, at hvis det var lykkedes mig at slippe væk, ville jeg alligevel ikke have haft nogen steder at tage hen, og hvis jeg havde kunnet fortælle hvem han var, hvis min tunge ikke havde været skåret af og min mund fuld af jord, ville ingen alligevel have troet mig. Så hvilken rolle spiller det hvem der gjorde det? (Stridsberg, 2019: 221-222)

Hvis hun altså var i live, ville hendes ord alligevel ikke betyde noget. Det ville være lige meget, hvem morderen var, og hvad han havde gjort ved hende, idet hun i samfundets øjne er ligegyldig. Men selvom hendes stemme er ligegyldig, fortæller hun alligevel sin historie til dette 'I'. Denne direkte henvendelse er speciel, da den tydeligt sigter efter at fortælle noget til nogen, samtidig med at jeget godt ved, at hun ikke bliver hørt på. Men hvorfor insisterer jeget så på at fortælle sin egen historie? Hvad siger hun, og hvad gør denne position ved det sagte? Paradokset i *Kærlighedens Antarktis* er netop at lade den døde tale, fordi den døde både taler til nogen, samtidig med at den døde er klar over, at hun aldrig bliver hørt.

Delkonklusion

Igennem udsigelsesanalysen ser vi altså, at fortælleren i *Kærlighedens Antarktis* er en suveræn, alvidende fortæller. Hun kan følge med i verden efter sin død, og hun kan se, hvordan hendes familie lever videre. Hun kan bevæge sig ind i de levendes sind og hun kan springe i tid og sted. På denne måde kan hun følge med i menneskelivet og se strukturer og symptomer for den levende verden. Hendes egen placering er svær at begribe, idet hun både er langt væk og tæt på, både i himlen og på jorden. Mest af alt kan hun beskrives som en stemme i vinden, mens alle materielle rester af hende er i jorden. Alle disse forskellige evner gør hende til en suveræn fortæller. Hun fremstår som om, og siger selv, at hun ved alt. Fra døden kan hun se ting, som andre ikke kan, hun kan vide ting, hun ikke vidste da

hun var levende og hun kan sige ting, som hun aldrig ville kunne sige på samfundets bund som en marginaliseret og ekskluderet stemme. Samtidig står hendes udsagn til tider også i kontrast til hinanden og kan kollidere i forskellige modsatrettede udsagn om én given begivenhed. Dette gør hende til en utroværdig fortæller, samtidig med at hun også er en alvidende og suveræn fortæller. Men fra døden er der ingen, der kan sige hende imod, ligesom hun ikke kan sige de levende imod eller faktatjekke, når de fortæller historier om hende. Men alligevel fortæller hun sin historie til nogen, der ifølge fortælleren stadig har noget at lære om samfundet og om livet. Hun kan tvinge det 'I' hun hele tiden henvender sig til, til at høre hendes historie, som ingen ellers ville - eller ville kunne - lytte til. Men hvad er det hun siger om det at være, kvinde, død og prostitueret? Hvad siger hun om samfundet?

DEL IV: Tematisk analyse

- *Hvad fortæller hun fra døden?*

Med Kristinas alvidende og suveræne position som fortæller, kan hun betragte både det liv, de levende lever, men hun kan også se tilbage på minder, erfaringer og oplevelser i et nyt lys, der kaster en sandhed af sig. Udsigelsespositionen er altså et yderpunkt, der giver adgang til refleksioner og betragtninger om den verden, det samfund og de historiske og sproglige strukturer disse er bygget på. Men hvad er det så hun fortælle fra denne suveræne udsigelsesposition? Hvad kan hun se fra døden og fortælle os om at være levende? Dette vil vi undersøge i denne næste del af analysen. Specialets del IV– den tematiske analyse.

Her vil vi analysere de forskellige udvalgte spor, udsagn og kulturelle figurer i romanen med det formål at udpege, hvad fortælleren fortæller os fra sin mærkværdige udsigelsesposition.

Teoretisk ramme

Vi starter vores tematiske analyse i Kristinas figur som *sexarbejder*, med afsnittet 'Sexarbejderen - en alien, en truende Anden'. Kristina gør sig en del overvejelser og betragtninger i romanen over hendes arbejde og den position i samfundet, den kaster af sig. Sexarbejderen eller den prostituerede er en velkendt og symboltung, kulturel figur, som vi undersøger med inspiration i artiklen "Romanticism and the Ghost of Prostitution: Freud, Maria, and 'Alice Fell'" af Sarah Webster Goodwin fra den tidligere introducerede bog *Death and Representation*. Desuden inddrager vi kort Simone de Beauvoirs betragtninger om den prostituerede som figur fra hendes hovedværk *Det andet køn*.

Fra dette afsnit går vi videre til afsnittet 'Liget - uden for kategori', som er en undersøgelse af Kristinas krop efter hendes død. Vi vil undersøge det kropslige forfald og de væsker og ord, der kommer ud af denne nyindtagede position i døden. Vi vil se på, hvordan sproget knytter sig til det kropslige forfald og hvordan fortælleren gør opmærksom på sproget i værket. Dette gør vi med hjælp fra Julia Kristevas begreb om det *objekte*.

Herefter kommer afsnittet 'Jægeren - attråen i sin reneste form'. Her undersøger vi *jægeren* som figur. Selvom at jægeren spiller en forsvindende lille rolle i romanen, gør vores fortæller, Kristina, sig nogle interessante overvejelser omkring hans position og deres interne relation som jæger og bytte. Til dette afsnit har vi fundet inspiration i betragtninger fra Simone de Beauvoirs *Det andet køn* og Virginia Woolfs *Sit eget Værelse*.

Til sidst vil vi i afsnittet 'Den myrdede kvinde - et plotfremskred' undersøge, hvad Kristina fortæller om de levendes forhold til døden. Herunder især hvordan nyhedspressen, underholdningsbranchen og offentligheden generelt har et særligt forhold til den myrdede kvinde.

Sexarbejderen - en alien, en truende Anden

I dette afsnit vil vi se på repræsentation af sexarbejderen i romanen. Først vil vi inddrage artiklen "Romanticism and the Ghost of Prostitution: Freud, Maria, and 'Alice Fell'" af Sarah Webster Goodwin, fra *Death and Representation*, der undersøger, hvad den prostituerede repræsenterer. Derudover finder vi inspiration i Simone de Beauvoirs betragtninger fra *Det Andet Køn*. Vi vil belyse det billede, som Kristina tegner af sit erhverv samt hvordan samfundet ser på hende og de andre sexarbejdere.

Sarah Webster Goodwin beskriver i artiklen, hvad den prostituerede repræsenterer. Den prostituerede repræsenterer undertrykte og ulovlige lyster, "fordærvet" seksualitet, kvindens ukyske krop og det dyriske ved mennesket (Goodwin, 1993: 158). Den prostitueredes placering på gaden harmonerer både med placeringen i det sociale hierarki, som hun repræsenterer, samt den måde hvorpå hun opløser hierarkier på. Gaden er en markedsplads, et lokalsamfund og et sted at udveksle, købe og sælge (ibid.).

Den prostituerede er et liminalt væsen, der bevæger sig mellem sociale og psykologiske grænser, som destabiliserer systemer og truer selv den mest fundamentale binaritet mellem liv og død: "The prostitute as haunting presence is overdetermined: her body already the site of decay, she evokes death; and she is doubly repressed, as socially undesirable and as

illicitly desired.” (Goodwin, 1993: 159). Hun er både en alien, en truende Anden og et aspekt af borgerskabet. Det der er mest dødeligt ved hende er, at hun repræsenterer det tomme og det uendeligt mobile tegn: “(...) female sexuality as the vehicle of avarice rather than of conceding desire.” (ibid.). Igennem den prostituerede bliver kvinden subjektet, såvel som objektet, da hun selv er sin egen udvekslende vare.

Den franske filosof Simone de Beauvoir beskriver mandens forhold til den prostituerede således: “Den prostituerede er en syndebuk; manden får udløsning for sit begær sammen med hende og støder hende derefter ud i mørket. Mændene må eje disse kvinder, overtage dem og deres seksualitet, men samtidig forvise kvinderne, sexarbejderne, ved at tage afstand til dem. Den prostituerede er farlig for borgerskabet, fordi hun er flertydig. (de Beauvoir, 1949: 390)

I *Kærlighedens Antarktis* tegnes der et portræt af Kristina og hendes oplevelser med samfundet, herunder hvilket blik der i samfundet hviler på dem, der sælger deres kroppe for penge. Dette forhold beskriver hun blandt andet, da hun fortæller, hvordan hun gik med sin morder:

Jeg var fulgt med ham på samme måde som jeg plejede at følge med folk. Fordi jeg havde brug for pengene, fordi jeg havde en opgave, det foregik dag og nat, der eksisterede intet andet end denne opgave. “For at blive fri” som Nanna ville sige. “For at straffe mig selv,” som de der troede de vidste noget, sagde. Hvad skulle jeg straffes for? Det sagde de aldrig. (Stridsberg, 2019: 26)

Vi får altså her at vide, at hendes job varer dag og nat, og at hun følger med folk for at få penge. Gennem denne beskrivelse bliver det altså understreget, at hun er sexarbejder. Her bliver det tydeligt, at Nanna, der selv er prostitueret, føler, at det gør hende fri, mens “de der troede de vidste noget” ville sige, at det var en straf.

Kristina og de andre sexarbejderes placering er helt konkret på Herkulesgatan:

I en anden tid ville et eller andet ved ham måske have fået mig til at bakke ud allerede på Herkulesgatan og smække bildøren i og gå min vej. I en anden tid ville jeg måske have advaret Nanna og de andre om at tage sig i agt for ham, men den tid var lige så fjern som Nanna var nu. (Stridsberg, 2019: 26)

Vi ser her, at det er på denne gade, hun bliver samlet op, ligesom det også er her, de andre sexarbejdere befinder sig. Gaden bliver også beskrevet som en markedsplads, hvor Stockholms økonomi flyder gennem; "Og byens blodomløb går gennem Herkulesgatan og videre ind i bankerne, og pengene bevæger sig ind og ud af staten" (Stridsberg, 2019: 34). Herkulesgatan bliver beskrevet som byens blodomløb, altså det der holder byen i live. Her ser vi, hvordan gaden afspejler forbrugssamfundet, idet gaden er en markedsplads for køb og salg. De penge der ryger ind og ud mellem hænderne på sexarbejderne og dem der køber sex, ender videre ud i bankerne og ind og ud af staten. På denne måde peges der på, at dét som samfundet ser ilde på – køb og salg af sex – altså er en del af samfundet selv, gennem pengestrømmen. Kristina, og de andre sexarbejdere er derfor liminale, når de på én og samme tid findes i 'ét udenfor' på grund af deres erhverv, og samtidig er det deres erhverv, der altså forankrer dem i verden, via pengene; "Det er sandt nok, vi kommer ingen steder fra og skal ikke noget specielt sted hen. Og penge er noget alle forstår, det er der noget hæderligt i. Det er rent." (Stridsberg, 2019: 127).

Kristina beskriver også, hvordan hende og andre som hende fra begyndelsen er dømt til at gå under; "Visse er dømt til at gå under, andre er forudbestemt til at gå videre, nogle få hæver sig over de andre, og man kan se det tidligt, børnene er stemplede fra begyndelsen" (Stridsberg, 2019: 34). Hun kan altså ikke lave om på sin skæbne, som er bestemt på forhånd. Det ser vi gennem hele romanen, idet hun beskriver, hvordan hun hele livet havde en følelse af at være tæt på afgrunden:

For selvom jeg var så ung og stod lige ved begyndelsen på noget, havde jeg hele tiden denne stærke fornemmelse af at være tæt på afslutningen, at befinde mig på kanten af en afgrund som jeg uvægerligt ville falde ned i. Uduelig, hjælpeløs, svag, ubrugelig, et mandagseksemplar i den store masse af 1950'er-piger som verden i virkeligheden ikke havde brug for, og som en dag ville forsvinde sporløst uden at nogen ville savne dem". (Stridsberg, 2019: 18).

Her ser vi, hvordan hun i samfundets øjne ikke kan bruges til noget. Hun har ingen værdi for samfundet, og derfor ville hun kunne blive skiftet ud med det samme uden at blive savnet, hvis hun forsvandt. Som det beskrives i "Romanticism and the Ghost of Prostitution: Freud, Maria, and 'Alice Fell'" er den prostitueredes tilstedeværelse noget, der fremkalder døden, idet den prostitueredes spøgende tilstedeværelse både er socialt uønsket og ulovligt begæret, hvilket også bliver påpeget i romanen: "Jeg var allerede død, det havde jeg været længe, som et begravelsesfølge vandrede vi gennem Stockholm, jeg og mine venner." (Stridsberg, 2019: 126). Kristina og hendes venner findes altså ikke i samfundet. De bliver behandlet som noget, der er dødt, og noget der fremkalder ubehag. Et andet sted i *Kærlighedens Antarktis* beskriver Kristina også denne placering på samfundets bund: "Ligesom skygger opstod vi i regnlyset fra en gadelygte. Ud af vores kroppes huller strømmede en slags tilgivelse eller trøst (...) når de har tømt deres affald i os, vil de have os til at forsvinde, vores kroppes mørke huller" (Stridsberg, 2019: 128). De er blot skygger for resten af befolkningen og noget, der kun findes om natten. Her ser vi også det, som Simone de Beauvoir beskriver i *Det Andet Køn*, hvor manden får udløsning for sit begær sammen med den prostituerede og derefter støder hende ud i mørket. Kristina og de andre prostituerede er dobbelt undertrykt, da de både er socialt uønskede og et ulovligt begærsobjekt.

Kristina hører ikke hjemme i 'vores verden', fordi hun falder uden for vores forståelseshorisont. Hun føler, at hun er reduceret til et skadedyr, der blot bør udryddes (Stridsberg, 2019: 18). Hun forstyrrer samfundsordenen og falder uden for alle idéer om,

hvordan en kvinde bør være. Både ved at være en fattig narkoman, der sælger sig selv, samtidig med at hun er en mor, der ikke kunne tage sig af sine børn. Dette forstyrrer altså vores orden og systemer, idet hun ikke respekterer de grænser, regler og tegn, som vores samfund er bygget af. Hun overskrider dem konstant. Selv sproget kan ikke rumme hende:

Måske var det derfor jeg allerede befandt mig ved afslutningen, så tidligt, alt for tidligt, på denne mudrede vej i udkanten af en ukendt skov fordi jeg manglede ord for den jeg var, og det jeg kom fra. Der var tyst inden i mig, stumt, kun en nøgen, ubeskyttet himmel over mig, og underne jords ubønhørlige tyngdekraft der trak mig nedad. (Stridsberg, 2019: 22).

Der findes ingen ord for den hun er, fordi hun netop altid har været et udskud i samfundet: "Hvad er jeg så for en slags spørgsmål? Formentlig ikke noget overhovedet. Jeg døde, andet var det ikke." (Stridsberg, 2019: 25).

I "Romanticism and the Ghost of Prostitution: Freud, Maria, and 'Alice Fell'" skriver Goodwin, at det farligste ved den prostituerede er, at hun repræsenterer det tomme tegn, den kvindelige seksualitet som et middel til grådighed, så beskriver Kristina selv sit køn som noget tomt: "'Så, så," mumlede han og fumlede med bukserne inden han masede sig ind i det tomme hulrum mellem mine ben, (...)" (Stridsberg, 2019: 138) og "Og nu trængte manden ind i pigen som lå der på jorden, og som var mig, i det mørke hul mellem hendes ben (...)" (ibid.: 15)".

Men prostitutionen er også Kristinas befrielse fra at være et kvindeligt objekt, for ved at sælge sin krop, bliver hun også et subjekt, da hun er sin egen udvekslende vare. Befrielsen beskriver Nanna, Kristinas veninde, der også er sexarbejder, og Kristina, netop som en frihed "... jeg havde en opgave, det foregik dag og nat, der eksisterede intet andet end denne opgave. "For at blive fri," som Nanna ville sige." (Stridsberg, 2019: 26). Der er et fællesskab kvinderne på gaden imellem; "og jeg tænkte at jeg elskede disse piger, jeg elskede dem for deres klarhed og deres følsomhed, de var helt frygtløse, og kun her, hos dem, havde jeg følt

mig elsket." (Stridsberg, 2019: 185). Simone de Beauvoir beskriver dette fællesskab som et *modunivers*, hvor de sammen med hinanden kan genvinde deres menneskelige værdighed (Simone de Beauvoir, 1949: 400).

Men denne dobbelte undertrykkelse og placering på samfundets bund bliver også grunden til Kristinas død. Kristina påpeger gang på gang, at hun ikke kender sin morder, eller jægeren, som han bliver kaldt, men derimod har han valgt hende og ventet på hende (Stridsberg, 2019: 76) Han vælger hende, da hendes liv ikke har værdi og hun derfor ikke er bange for noget. Hans valg afspejler også samfundets syn på hende, idet hun i samfundets øjne er værdiløs og ligegyldig. Dette kommer også til udtryk, da han forklarer, hvorfor hun er blevet samlet op:

Han sagde: "Jeg samler piger op fra gaden som et eksperiment, det er en videnskabelig metode for at kortlægge hvordan det står til her. (...) I er der altid, i forskellige variationer og konstellationer. Pålidelige som Jesus, ligefremme og ukomplicerede. (Stridsberg, 2019: 127)

Kristina er qua sin position som kvinde, prostitueret og død, et liminalt væsen. Hun svæver mellem grænser, både sociale og psykologiske, og destabiliserer systemer.

Derfor er hun med sin placering det ulækre og ikke-kategoriserbare, som unddrager sig og ikke er til at kontrollere. Hun indordner sig ikke efter de regler og direktiver, der er i samfundet. Og det bliver hendes død.

Liget - uden for kategori

Kærlighedens Antarkt er fyldt med blod, ligvæske og ord, der flyder ud af kroppen. Derfor vil vi i dette afsnit, først med Julia Kristevas begreb om det *abjekte*, undersøge dette kropslige forfald. Til sidst i afsnittet vil vi se på, hvordan sproget knytter sig til det kropslige forfald samt hvordan fortælleren gør opmærksom på sproget i værket.

Den fransk-bulgarske filosof, litteraturkritiker og psykoanalytiker Julia Kristeva (1941) undersøger i sit essay *Powers of Horror; An Essay on Abjection* begrebet *det abjekte*. Kristeva skriver, at det abjekte er dét, der forstyrrer vores orden; vores systemer og identiteter. Det der ikke respekterer grænser, positioner og regler (Kristeva, 1982: 4). Det abjekte placerer sig midt på akse mellem subjekt og objekt, som en slags midlertidig forbindelse mellem de to. Det abjekte er noget, der har været en del af subjektet, men nu er uden for subjektet. (Bille og Sørensen, 2012: 23-24) Det abjekte er altså alt det, der er *midt i mellem*. Det tvetydige og det sammensatte. Forræderne, løgneren og den kriminelle, der har god samvittighed. Det abjekte truer den orden ved at påvise skrøbeligheden;

Abjection (..) is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that disassembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you (Kristeva, 1982: 4)

Kristeva bruger især kropsvæsker som eksempel på det abjekte. Ekskrementer, snot, blod, sæd, pus fra sår og sved. Det handler ikke om biologisk hygiejne, men om at opretholde en orden og organisere det, der hører til, og det der ikke gør. Det er en subjektiveringsmekanisme: at adskille sig selv fra den anden. (Bille og Sørensen, 2012: 126)

Og så skriver hun, at liget er den yderste form for abjektion. Det abjekte er det bortkastede objekt. Det der ikke har et hjem eller en kategori. Det abjekte er dér, hvor al mening kollapser (Kristeva, 1982: 2-3):

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 (Kristeva, 1982: 2)

I *Kærlighedens Antarktis* er al mening kollapse, idet den foregår i døden, og som tidligere beskrevet ses døden også i vores kultur som en fundamental, forstyrrende kraft. Døden kan ikke kontrolleres, styres, kategoriseres eller forstås, og det er lige her i dette kontinuum, hvor al mening er kollapse, at romanen foregår. Men også da fortælleren var i live, forstyrrede hun samfundets orden og kategorier ved konstant at falde udenfor. Hun valgte stofferne over sine børn, solgte sin krop for at tjene penge og skammede sig ikke over sit arbejde som sexarbejder, men brugte derimod sex for egen vindings skyld. Kristina var også som levende liminal, fordi hun bevægede sig på grænser – i yderkanterne, i lyset fra gadelygternes skær, uden for kategorier. Hun var i samfundets øjne en synder, der ikke angrede. Hun hørte ikke til og blev derfor udstødt af samfundet. Dette blev til sidst hendes død.

Men liminal er hun i den grad også i døden. Hun er død, og samtidig agerer hun levende. Hun er hele tiden på grænsen. Hun er et lig; hendes krop er skåret i stykker og splittet fra hinanden, men hun *er* stadig noget. Samtidig med at hun fortæller, flyder alle hendes væsker ud af hende: "(...) urin og blod og afføring løb ned ad mine ben." (Stridsberg, 2019: 8) Det er som om, at alt der før blev holdt sammen på, nu flyder over sine bredder. Alt det der var lukket inde, kan nu flyde frit.

Hvis vi vender blikket mod Kristeva, så er liget, eller kadaveret, ifølge hende den yderste form for abjektion. Liget viser os dét, vi konstant kaster til side for at overleve og minder os om vores dødelighed. *Kadaver* kommer fra det latinske verbum, *cadere*, hvilket betyder 'at falde' (Kristeva, 1982: 3). Som at falde fra subjekt til objekt og som at være midt imellem to kategorier. Liget er abjekt, fordi det hverken er subjekt eller objekt. Kristeva skriver, at det er når liget findes uden Gud - uden et religiøst ritual - eller uden for videnskab, at det er 'the utmost of abjection' (Kristeva, 1982: 4). Det er døden, der inficerer livet. Det er *noget*, der er afvist, men ikke kan adskilles.

På samme måde inficerer Kristina de levendes liv gennem hele romanen. Hun har været en del af verden, af de levendes liv, men findes nu udenfor det, dog uden at være adskilt. Men dét at hun findes i et udenfor, gør at hun kan fortælle ting, hun ikke kunne før. Hendes status som den ultimative form for abjektion, liget, gør at hun ikke er holdt tilbage af kategorier og kan bevæge sig på tværs af grænser, tid og sproglige kategoriseringer, ligesom hun har en frihed til at fortælle, hvad hun vil. Hun udfører en dekonstruktion af vores

almene opfattelse af, hvad der er muligt, og hun kan udføre handlinger som ikke ville kunne lade sig gøre i den virkelige verden. Hun kan med sit suveræne blik se klart på de levendes verden og på de forhold, virkelighedsbilleder og sandheder, som deres verden består af - og som hendes verden engang bestod af. Blandt andet beskriver hun, hvordan sproget er reducerende for individer og deres oplevelser, fordi der findes en begrænsning i sproget. Visse ting kan ikke beskrives med de tegn og kategorier, som sproget er opbygget af. Blandt andet døden og kærligheden. Kristina beskriver, hvordan sproget kan mudre billeder til, så de ikke længere står klart. Dette beskriver hun, da hun tænker tilbage på det sidste øjeblik, hun havde med datteren Solveig;

Visse billeder er man nødt til at holde for sig selv, ellers forsvinder de, man er nødt til at holde dem rene og uberørte i sit indre. Man skal sørge for at ordene ikke forurener billederne så klarheden og smerten går tabt. Det gør ikke noget at de gør ondt, hvis blot de er klare som glas. (Stridsberg, 2019: 282)

Men hendes død fylder hun altså med ord. Og med vand, grene, mudder og kropsvæsker beskriver hun sin død. "Der gik et øjeblik og tusind år" (Stridsberg, 2019: 29), lyder det et sted, da hun forsøger at beskrive tidsrummet, hvor hun bliver myrdet. I døden er tiden, rummet og sproget modsætningsfyldt som et øjeblik og tusind år er det. Som helt i starten af romanen, da hun ligger og kigger op på træerne fra søbredden: "(...) vandspejlsperler i miniature der fór gennem luften i en uendeligt langsom bevægelse" (ibid.: 8). Kan noget *fare* afsted i en uendelig langsom bevægelse? I døden kan det.

Elisabeth Bronfen og Sara Webster Goodwin skriver i deres antologi *Death and Representation*, at døden altid peger på noget andet, fordi ingen har oplevet døden og kan fortælle rigtigt om den. Derfor findes der ikke et sprog for døden.

Fortælleren gør selv opmærksom på tomheden ved de tegn, vores sprog er bygget op af. Sproget er tomt: "Der var ingen ord for kærligheden og ingen ord for døden" (Stridsberg, 2019: 88) og "Hvor fandtes et sprog der kunne beskrive det som nu var sket?" (ibid.: 62), lyder det rungende spørgsmål, når det handler om at beskrive det ubeskrivelige, at éns datter er blevet slået ihjel. Kristina iagttager sin mor, Raksha, og går ind i hendes bevidsthed og gengiver for læseren, hvordan Raksha har lyst til at gå hen til fjernsynet, når nyhederne handler om mordet på hendes datter samt hvordan hun har lyst til at forklare sig; "Men

hvad skulle hun sige? Det der uden hoved i en kuffert er mit barn. De der kødstumper der svømmer rundt i ligvæske, det er min lille møgunge" (ibid: 57). Raksha har ikke fortalt nogen, at hendes datter er død, men en dag sætter hun sig ved telefonen og ringer til Ivan, efter at de ikke har talt sammen i årevis efter hun forlod ham. Men hun ved ikke, hvordan hun skal sige det:

Raksha famlede sig frem gennem dødens grammatik, mens hun lyttede til hans vejtrækning. Dødens grammatik var sådan her: Hvis hun sagde det var en katastrofe, ville det være en underdrivelse så smertelig at hun fik svært ved at få vejret. Svært ved at få vejret havde hun dog hele tiden. Og hvis hun sagde at hun bare ville dø, så lød det jo kun som noget man siger når man har blameret sig til en fest. Desuden havde hun sagt at hun ville dø, så længe hun kunne huske. Var det blot hendes sprog der var blevet tømt for indhold, eller var det hele verden? (Stridsberg, 2019: 62)

Sproget er tømt for mening, når det meningsløse sker. For Raksha ville det være en fysisk smerte at beskrive Kristinas død som katastrofe, fordi ordet kan bruges i så mange sammenhænge, at det aldrig ville kunne dække den sorg, hendes tab rummer. Hun forsøger i et hakkende sprog at få beskeden ud, men hun kan ikke bruge ord, der beskriver det direkte, så hun beskriver det af omveje: "Du har jo altid sagt at du ikke længere har noget barn, så jeg ringede ... Jeg ringede bare for at sige at det har jeg heller ikke nu." (Stridsberg, 2019: 65). Også i beskrivelsen af lillebroderen Eskils død bliver det tydeligt, at døden er noget, vi ikke har sprog for og noget vi helst undgår at snakke om: "Talte vi om døden før han forsvandt? Vi talte om fuglenes og kaninernes og grævlingernes og egerneenes død, men aldrig om at en af os skulle forsvinde" (ibid.: 135).

I værket – og i døden – er al mening altså kollapsede. Vi befinder os uden for kategori, og derfor kan Kristina fortælle os sandheder om de kategorier, de levende lever i og under, fordi hun ikke længere er hæmmet.

Jægeren - attråen i sin reneste form

Selvom jægeren spiller en forsvindende lille rolle i romanen, gør vores fortæller, Kristina, sig som sagt nogle interessante overvejelser omkring hans position og deres interne relation som jæger og bytte. Til dette afsnit har vi fundet inspiration i Simone de Beauvoirs *Det andet køn* og Virginia Woolfs *Eget Værelse*.

I *Det andet køn* beskriver Simone de Beauvoir den seksuelle indvielse, der sker hos et ungt individ. Her forklarer hun, hvordan den opleves forskelligt for den unge mand og den unge kvinde, idet der sker en adskillelse af kønnene imellem, både fra et biologisk, socialt og psykologisk synspunkt. For den unge mand sker der en objektivering af den erotiske lyst, der begynder at rette sig udad mod et andet væsen. Dette er erektionen blandt andet et udtryk for – med sin penis, sine hænder og mund, ja, med hele kroppen, rækker manden ud efter kvinden. Dog er det stadig ham, der er i centrum, og han bevarer sin stilling som subjekt over for kvinden, der bliver hans objekt; "Kvindens krop er et bytte for ham". (de Beauvoir, 1949: 138, Bind 2)

Denne frase, at kvindens krop er et bytte for manden, synes betydelig i forhold til romanen, da fortælleren netop kalder sin morder for "jægeren". Dikotomien mellem mand/kvinde og jæger/bytte er central i romanens skildring af det begær, jægeren har efter at besejre Kristinas krop, da hun blot er et bytte for ham. Han kender hende ikke, men alligevel har han gået og fantaseret om at slå hende ihjel. Dette ved fortælleren på grund af sin unaturlige adgang til bevidstheder: "Gennem længere tid har han været opfyldt af en kraft som han ikke ved hvad han skal stille op med. Han drømmer allerede om mig om natten, den samme drøm gentager sig, om hvordan han fjerner mit hoved fra nakken, så let som på en dukke" (Stridsberg, 2019: 287). Fortælleren spørger således også selv ind til jægerens drift efter at dræbe hende: "Var det dette der var attråen i sin reneste form? At besejre den andens krop." (ibid.: 259). At dømme ud fra de beskrivelser, fortælleren alvidende indsigt giver os, er svaret ja.

I dødsscenen bliver det forklaret, hvordan morderen leger med Kristina: "Han lod mig vende tilbage et øjeblik før han en sidste gang lagde hænderne om min strube og beholdt dem der" (Stridsberg, 2019: 298). Derudover bliver han sammenlignet med en gud i handlingen: "Heri minder han om guderne, de leger også med os et øjeblik før de lader os gå." (ibid.: 288). Og denne sammenligning laver fortælleren et par gange. Blandt andet når hun skal forklare, hvorfor hun tror, at han ville slå hende ihjel: "Jeg formoder at der var noget han ville vise verden. Sin styrke og den der lighed med en gud der boede i ham, og som kun han kendte til." (ibid.: 177). Over kvinden bliver han en slags gud med en opgave. Han skal besejre hende og fjerne hende fra verden. Hende, der alligevel ikke hører til: "Hvis nogen spurgte ham, ville han sige at han blot udfører noget som alle andre også gerne vil gøre, at få mig til at gå i opløsning, blive til jord, kød og stjernestof, endegyldigt slukke lyset i mine øjne. Nogen skal jo gøre det, og han er den der har modet." (ibid.: 165)

Virginia Woolf skriver i sin roman *Sit eget værelse*, at kvinder i århundrede har tjent som mandens spejl: "Kvinder har i århundrede fungeret som spejlglas med den magiske og herlige evne at gengive manden i dobbelt størrelse i forhold til virkeligheden" (Woolf, 1929: 57).

Jægeren forstørrer sig i sin magt over Kristina og indskraver sig ikke blot i hendes krop, men i verden:

Kort efter lå jeg spredt ud i syv dele på søbredden, kort efter havde han skrabet mit underliv ud og trukket mine indvolde ud. Verden var gået i stykker nu, syv spejlskår lå i græsset og viste syv stykker af himlen, syv stykker af jægerens ukendte ansigt. (Stridsberg, 2019: 163)

Ved at skære Kristina i syv stykker understreger han også, at han betragter sig selv som en gud i handlingen. Syv er et tilbagevendende tal i bibelen, med blandt andet de syv tidsaldre

og den syvende dag, gud hvilede på. Han etablerer sig selv som en slags hersker: "Man opfyldes af en guddommelig styrke, man hersker over liv og død, himmel og jord. Udødelig, usårlig. Denne dæmon, for det er en dæmon og en slags gud der tager bolig i mennesket, den har levet i ham gennem mange år." (Stridsberg, 2019: 222).

Hvordan Kristina og jægeren præcis støder ind i hinanden er uklart, da Kristina, som vi påpegede tidligere, kommer med forskellige udlægninger af deres første møde uden at skele til, at de adskiller sig fra hinanden. Muligvis er det en måde at understrege, at hendes skæbne var forudbestemt. At ligegyldigt hvilken dag eller hvilken mand, hun var steget ind i bilen med, ville en af dem have vist sig som en jæger.

Den myrdede kvinde - et plotfremskred

Med Kristinas placering i døden kan hun som sagt både springe i tid og følge med i den levede verden. Hun kan følge med i, hvordan menneskene og samfundet udvikler sig og dette gør, at hun kan se "tendenser" i samfundet. Det ser vi blandt andet når det omhandler menneskers omgang med medier og mordsager.

Fortælleren ser, hvordan nyheden om hendes død tiltrækker sig meget opmærksomhed, hvilket bliver beskrevet flere steder i romanen: "Ingen nyheder den sommer havde så meget tiltrækningskraft som den om min krop i hvide kufferter." (Stridsberg, 2019: 57) og "Jeg var en af den slags nyheder der trak en cirkel af lys rundt om læseren, inden for denne cirkel fandtes varmen og fællesskabet, der kunne man føle sig i sikkerhed. Uden for cirklen fandtes os der var skyggerne." (ibid.: 62). Det er, som Bronfen beskriver det, en måde at opleve døden på *by proxy*. Repræsentationen tilbyder os muligheden for at dø med en anden, for så at komme tilbage til de levende. Hendes død viser sig som en slags udødelighed for andre i den forstand, at hendes død ikke har noget med beskueren at gøre. Den er derimod en forestilling, en fantasi og en måde at undslippe det forhold, at vi alle skal dø. Dette makabre mord skaber altså gru og rædsel hos resten af befolkningen, samtidig med at de fascineres af det.

Jeget beskriver også, hvordan hun med sit alvidende og altseende blik kan følge med i, hvordan det kun er fremmede mennesker, der taler om hende og ved alt om hendes død:

Der er alligevel ikke nogen af dem der elsker mig som taler om mig mere. Det er de andre der plaprer løs, disse mennesker der skriver i aviserne, folk der ved alt om alt. Men samtidig kan jeg ikke lade være med at håbe at nogen vil sige mit navn, at Valle pludselig vil sige mor og mene mig. (Stridsberg, 2019: 192)

Her tegnes et paradoks op, da det er alle de mennesker, fortælleren ikke kender, der interesserer sig for mordet, samtidig med at dem hun kender og elsker er stoppet med at tale om hende. Dette leder videre til en længere refleksion over medier og menneskers store interesse i sådanne sager, hvilket beskrives i en passage, som vi vil undersøge i tre dele:

Det er ligesom med mordserierne de altid sender i fjernsynet, her er der også mennesker som plaprer løs uafbrudt. Det sker at selv jeg bliver fanget af dem et øjeblik når jeg farer forbi. Alt i fjernsynet handler om mord nu for tiden. Jeg ved ikke hvorfor, men folk ser ud til at elske det. Og det samme gentager sig, politifolk og kriminologer spiller en slags helte og sidder i diverse renskurede tv-studier med deres nydelige frisurer og snakker om morderen. (Stridsberg, 2019: 192)

Her bliver en problematik skrevet frem. En problematik som hele romanen på sin vis adresserer, nemlig hvordan interessen for mordsager er kæmpestor. Ligesom at krimier og mordserier er meget populære, så er disse mordsager også noget, som folk drages af. Gennem fortællerens sammenligning af politifolkene og kriminologer med helte, kan man tolke en kritik af, at vi er så vant til at se på disse mordsager, der er blevet en slags makaber underholdning. Passagen fortsættes således:

Og samtidig males min verden frem, nærmest lidt diskret stiger en farlig underverden op og ind i deres egen lyse verden. Fyldt med narkomaner og ludere og forbrydere og andre desperadoer. Det er normalt statister der spiller disse roller. (Stridsberg, 2019: 192).

Denne *underverden* som jeget er en del af, spiller en rolle i disse mordsager og krimier, men er oftest blot skildret som nogle bipersoner, der lever i periferien af samfundet og som en farlig verden. En verden som resten af befolkningen kan stå på den anden side af og varme sig ved. Disse prostituerede, narkomaner og forbrydere, der befinder sig i denne underverden, har ikke nogen stemme i samfundet. Dette leder videre til sidste del af passagen:

Men i virkeligheden er det kun morderen der interesserer dem, hende den døde eksisterer jo alligevel ikke. Ja, det plejer at være en hun, og hun er ikke andet end et bleggrønt lig der flintrer hen over skærmen i al hast, så er hun ude af billedet, hun forsvinder ned i det intet hun kom fra. Jeg tror at dem der spiller hovedpersonerne i disse tv-serier, inderst inde er imponerede af morderen, af hans viljestyrke og denne Napoleonsaura der omgiver ham når han forsvinder i natten uden at efterlade sig spor. Hvad har den døde at komme med? Intet. Hun har i hvert fald intet at sige. (Stridsberg, 2019: 192-193)

Her beskriver hun, hvordan interessen for morderen er kæmpestor, samtidig med at interessen for personen der bliver myrdet er ufattelig lille. Udover denne fascination af de koldblodige mordere, peges der også på, hvordan døden er kønnet, da det ofte er den myrdede kvinde, der er omdrejningspunkt. Billedet af den døde kvinde er så velkendt, at beskueren ikke interesserer sig for hende. Hun er intet andet end et lig, der flimrer over skærmen, for så at kunne danne baggrund for jagten på en imponerende og intelligent morder. Den døde kvinde bliver ifølge fortælleren brugt som et plotfremskred, og efterfølgende vender hun tilbage til det *intet* hun kommer fra. Altså har denne kvinde, hendes liv, ingen betydning for mordsagen, og især ikke hvis hun kommer fra det lag af samfundet, som Kristina befinder sig i, altså blandt forbrydere og desperadoer. Og det er netop denne problematik, fortælleren Kristina adresserer gennem hendes fortælling om sit liv. Hun tvinger sin historie frem i verden og lader morderens historie forblive ukendt. Vi ved altså ikke særlig meget om morderen, og det er fordi han ifølge Kristina er lige så ligegyldig og ubetydelig, som hun selv er i samfundets øjne.

Delkonklusion

Med den tematiske analyse har vi undersøgt, hvordan fortælleren reflekterer over samfundet i den verden, hun engang var en del af. Fra den alvidende og suveræne udsigelsesposition som døden har placeret hende i, kastes der et nyt lys over det liv hun levede, og den verden hun var en del af. Hun kan nu se klart på verden og de forskellige strukturer og kategorier, som denne består af.

Vi ser, hvordan hendes liv som sexarbejder, placerer hende på samfundets bund. Her er der ingen ord for den, hun er. Hun lever i mørket og i skyggerne, bliver behandlet som noget dødt, og så er hun dobbelt undertrykt idet hun både er socialt uønsket samt et ulovligt begærsobjekt. Og det er netop også på grund af sit job som sexarbejder og sin konkrete placering på Herkulesgatan, hvor hende og de andre sexarbejdere venter på at blive samlet op, at hun må lade livet til sin morder, jægeren. For morderen er hun nemlig ligesom alle de andre sexarbejdere, værdiløs og ligegyldig. Hun ville kunne skiftes ud med det samme, samtidig med at hun er det ulækre og ikke-kategoriserbare, som unddrager sig og ikke er til at kontrollere. Så i et forsøg på at kontrollere hende, slår jægeren hende ihjel.

Og ligesom hun som levende ikke kunne kontrolleres, så kan hun det heller ikke i døden. For selvom hun er et lig, taler hun mere frit og levende end nogensinde før. Og som lig er hun, ifølge Kristeva, den yderste abjektion. Det der ikke har noget hjem, nogen kategorier hvor al mening kollapse. Hun er liminal, hvilket også gør, at hun ikke er holdt tilbage af kategorier og kan bevæge sig på tværs af grænser, tid og sproglige kategoriseringer. Hun befinder sig det sted, hvor al mening er kollapsed, og herfra kan hun blandt andet se og beskrive, hvordan sproget er reducerende for individer og deres oplevelser, fordi der findes en begrænsning i sproget. Hun ser også, hvordan vores sprog er tømt for mening, så snart det meningsløse sker. Men i døden lader hun sig ikke begrænse og her er tiden, rummet og sproget modsætningsfyldt.

I døden kan fortælleren med sin adgang til andres bevidstheder se, hvordan jægeren har fantaseret om at slå hende ihjel. Og med det navn hun giver sin morder, altså jægeren, lader

hun også kalde på dikotomien mellem mand/kvinde og jæger/bytte. Kristina er altså blot et bytte, som jægeren kan jage og besejre. Og med denne besejring ophæver han sig selv til en gud. En gud, hvis magt bliver forstørret gennem mordet, gennem en kvindes krop.

Fra døden kan hun også se, hvordan mordet på hende er til stor interesse for resten af befolkningen. Og dette ser hun som en problematisk tendens i samfundet. For både i krimier og nyheder fodres man med mord. Og her peger hun også på, hvordan døden er kønnet, da det ofte er den myrdede kvinde, der er omdrejningspunkt. Dette billede af den døde kvinde er så velkendt, at beskuerne ikke interesserer sig for hende. Hun er reduceret til et plotfremskred og danner blot baggrund for jagten på en intelligent morder.

Vi kan altså se, hvordan fortælleren taler uhindret fra sin døde krop, og her kommer det der tidligere har været ekskluderet til orde. Hun er placeret i et vakuum af intethed, og hun kan dermed sige, hvad hun vil uden begrænsning eller konsekvens. Og hun kan sige det uden at kronologi eller hierarki er nødvendigt. Alt strømmer ud, uden hierarkisering. Hun fortæller om et liv på samfundets bund, hun fortæller om de udstødtes liv og peger på forskellige samfundsmæssige problematikker. Blandt andet blikket på sexarbejdere og fascinationen af den myrdede kvinde. Hun har for første gang en stemme, og den bruger hun til at gøre opmærksom på den undertrykkelse, der finder sted og det sprog der er reducerende for dem, der ikke hører til. Med døden kan hun aktivt arbejde mod de kategoriseringer og vedtagne sandheder som vores sprog og virkelighedsbilleder består af.

DEL V: Diskussion

- *Er døden et kvindeligt modsprog?*

Nu vil vi undersøge andet led af vores problemformulering: hvordan kan det at tale fra døden læses som en subversiv praksis - og derfor også et kvindeligt modsprog?

En kvindelig skrift

Vi vil ud fra en række forskellige teorier undersøge og diskutere, hvordan døden som trope kan bruges som en subversiv praksis samt hvordan døden kan være et modsprog. Men inden vi går til diverse feministiske litteraturteoretikere, vil vi etablere, hvad vi mener med *modsprog*. Vi henter det ikke fra en konkret tekst eller bestemte teoretikere, men med modsprog mener vi også *modstandssprog*. Forfatteren til dette speciales centrale værk, Sara Stridsberg, har selv i forbindelse med udgivelsen af bogen sagt, at hun med værket ville *tvinge* den døde kvindes stemme ind i verden - en verden, hvor den døde kvinde oftest er reduceret til makaber underholdning eller høj nyhedsværdi (Politiken, 2019). At tvinge *hende* ind i verden læser vi som en aktivistisk praksis, der yder en modstand over for de virkelighedsbilleder, regler, normer og diskurser, der ellers dominerer vores verden.

At vi kalder det *et kvindeligt modsprog* henviser til ældre feministiske teoretikers begreb *écriture féminine* (kvindelig skrift). Det er et begreb, der også knytter sig til 'forskelsfeminismen' (Denstoredanske.dk). En diskussion, der rettede sin opmærksomhed mod de sociale og sproglige systemer, der regulerer vores identiteter. Disse identiteter er ifølge den fløj af (især franske) feminister konstrueret af og ud fra det mandlige køn. De sociale og sproglige systemer må derfor 'sprænges' for at finde en måde at være kvinde i verden på. De søger efter et særligt kvindeligt sprog og en særlig kvindelig udtryksmåde – altså *écriture féminine*. Men her er det vigtigt for os at understrege, at vi ikke arbejder ud fra

en tanke om, at der findes nogen særlig, kvindelig *biologisk* skrift. Derimod arbejder vi med et queer- teoretisk blik på kategorien kvinde og feminin, hvor vi vil undersøge, hvordan *Kærlighedens Antarktis* og det at bruge døden som trope kan yde en modstand, der kan være med til sprænge de sproglige kategorier, der har en undertrykkende magtfunktion i vores samfund.

For at undersøge, hvordan døden kan ses som et kvindeligt modsprog, lader vi os inspirere af to franske feministiske tænkeres blik på døden som et muligt handle- og modstandsrum, samt hvordan det poetiske sprog kan bruges som en revolutionær praksis. Vi vender os imod Hélène Cixous og Julia Kristeva, som dog ikke er ens eller nødvendigvis ude i samme ærinde, men de tilhører samme tradition. Med deres blik på henholdsvis døden og sproget og disses modstandspotentialer kan vi fortsætte undersøgelsen af "døden som subversiv praksis". Først følger et afsnit om Cixous og døden, og derefter et afsnit om Kristeva og det poetiske sprogs modstandskraft.

Det som kunne være en ulykke er vores chance

Jeg er død tre eller fire gange. Og hvormange kister har skullet være i din krops sted i hvormange år af dit liv? I hvor mange isfrosne kroppe er din sjæl krøbet sammen? Du er tredive år gammel? Er du født? Vi fødes sent nogle gange. Og det som kunne være en ulykke er vores chance.
(Cixous, 1977: 34)

Hélène Cixous (1937) er en fransk, feministisk professor, litteraturkritiker og filosof. I sit forord til oversættelsen af *At komme til skriften*, skriver Lis Haugaard, at Hélène Cixous var en central del af den franske kvindebevægelse i 1970'erne og frem, hvor hun blandt andet afholdt seminarer i kvindestudier med et tekstanalytisk arbejde, der indebar et særligt blik på sproget; hvad vil det sige at læse, tænke, skrive – eller at skabe (Haugaard, 1977: 3).²

² Cixous var stor i 1980'erne, men gik efterfølgende i glemmebogen fordi hun i diskussionen mellem essentialisterne og dekonstruktivisternes fik mærkatet 'livmoderfeminist' (Hagström Ståhl, 2006). Men det lader til, at hun i de senere år har fået en opblomstring, og at der er en fornyet interesse for Cixous arbejde og tænkning. For nylig åbnede en udstilling

Ifølge Cixous findes der i sproget ikke en feminin subjektposition. Der er derfor brug for den kvindelige skrift til at afmontere den logik i sproget, hvor det feminine altid er det Andet: "Det ikke-dominerende, det der afbildes, beskrives, elskes, foragtes, begæres, forkastes, men som altid udgør den negative pol i sprogets positivistiske, dualistiske konstruktion." (Hagström Ståhl, 2006). Cixous argumenterer for, at der ikke findes en feminin subjektposition og et feminint sprog. Sara Stridsberg istemmer sig denne opfattelse idet hun siger, at den døde kvinde ikke findes i sproget som subjekt med en stemme og en agens (Politiken, 2019). I vores kultur er hun blot reduceret til en figur i kunst, litteratur og underholdning.

Cixous forsøger at skabe en skrift, der sprænger hierarkierne, ved at lade den kvindelige krop skrive. At lade den udskille noget og flyde over; ved ikke at kende sin plads og også nægte at finde den, for på den måde at kunne yde størst mulig modstandskraft. Hun "forsøger at skabe en skrift af Kroppen, der gør oprør, og som benytter sig af metaforiske eller somatisk betingede udtryk og symptomer for at vise sin utilfredshed." (Hagström Ståhl, 2006). I *Kærlighedens Antarktis* har vi også en krop, der gør oprør. En krop der nægter at tie, selvom hun er blevet udsat for den ultimative pacificering - døden. Hun bobler over af væsker, ord og kærlighed og får dermed en subjektposition i samfundet.

Hélène Cixous indleder sit berømte essay *Medusas Latter* fra 1975 ved at forsøge at beskrive den kvindelige skrift og dens formål med at springe hierarkierne:

I shall speak about women's writing: about *what it will do*. Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been

i Den Fri Udstillingsbygning, ved navn "WRITINGS OF BODIES <<<We Know It From the Inside>>>". Udstillingens tematik bygger på Hélène Cixous tekst *The Laugh of the Medusa* og de forskellige kvindelige kunstnere, der har bidraget til udstillingen forsøger med forskellige fortællinger at skabe en samtale om, hvordan vi løser problemer i samfundet og skaber en fælles fremtid for alle uanset køn.

driven away as violently as from their bodies – for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement. (Cixous, 1975: 875)

Skriften er altså for kvinden en måde at positionere sig selv i verden på. Kvinden må bruge kroppen til at kommunikere og skabe skrift og sprog, så hun ikke er fanget i sin egen krop og i et sprog, der ikke kan indeholde den kvindelige subjektivitet. I *Kærlighedens Antarktis* bringes Kristina ind i verden og ind i historien gennem den skrift, der starter på hendes eget dødsleje. Hun må fortælle sin historie og sin krop - dét, der ellers er blevet revet væk fra hende. Både fysisk, ved drabet, og åndeligt ved at sproget ikke rummer hende og hendes subjektivitet.

I en anden tekst, *At komme til skriften*, fra 1977, fabulerer Cixous over netop, hvordan kvinden kan bruge skriften og sproget, så hun ikke længere er fanget i et sprog, der ikke kan indeholde den kvindelige subjektivitet. Hun lader skriften flyde og forsøger at indkapsle kvindens position i verden og de tegn, hun er skabt af, som den anden. Hun forsøger at skabe en verden, hvor kvinder hverken er frarøvet deres egne kroppe eller retten til at skrive. Hun lader blandt andet skriften sive fra døden, fordi døden for kvinden kan være begyndelsen: "Det er din død der dør. Derefter: alle begyndelserne." (Cixous, 1977: 47).

Det er især her, vi finder Cixous behjælpelig i forhold til vores problemformulering. Hun gør sig nogle interessante betragtninger og forbindelser mellem det feminine, skriften og døden. Hos Stridsberg begynder Kristinas historie netop med døden.

Cixous skriver, at alt inden døden ikke er kvindens 'eget'. Hendes liv er den andens liv, og hun lever i kraft af manden. Selv døden er ikke hendes egen: "Jeg vil se forsvindingen med mine øjne. Det uudholdelige det er, at døden ikke finder sted, at den er mig frarøvet. At jeg

ikke kan leve den, tage den i mine arme, nyde det sidste suk i dens mund.” (Cixous, 1977: 11). Også kvindens død er altså et mandligt anliggende, men efter døden, afgrunden, er begyndelsen – springet. Døden bliver et handlerum for kvinden, fordi hun ikke længere er underlagt sprogets størknede regler, normer og diskurser, der ikke ‘indeholder’ hende.

Cixous skriver, at man i døden bliver svanger med sig selv – *i sig selv* - og at det er frygteligt. Kroppen vrides og går i opløsning, den løfter sig og så bliver hun til nyfødt kvinde (Cixous, 1977: 42). Dette er nærmest billedet på, hvordan Kristinas historie starter i *Kærlighedens Antarktis*. Hendes krop ødelægges og skæres i syv stykker og hendes hoved går i opløsning. Men det er også hendes fødsel - en nyfødt kvinde med ejerskab over sin historie.

Døden får alt op og er ikke begrænset af det sprog, den virkelighed og de tegn, vores verden er bygget af. Døden skaber et nyt sprog, en ny virkelighed, en anden skrift: “Uden den – min død – ville jeg ikke have skrevet. Ikke flået sløret i min hals. Ikke have udstødt det skrig, som sprænger ørene, som får murene til at revne. Det som sker i døden kan ikke siges.” (Cixous, 1977: 42). Døden tilbyder faktisk nyt land - I *Kærlighedens Antarktis* er Kristina ikke længere begrænset af det sprog, der ikke rummer hende - døden er hendes sprog, og her kommer hendes historie og hendes virkelighed til sin ret.

Cixous beskriver døden som den allerfarligste Moder og den allermest gavmilde. Det er hos døden “at modsætningerne mødes går ind i og omvender hinanden, den ene i den anden, og dagen kommer ikke efter natten, men kæmper med den, knuger den, sårer den, bliver såret af den” (Cixous, 1977: 43). Alt flyder ud i hinanden og er ikke dannet af modsætningsforhold. Dette ser vi også hos Stridsberg; der kan gå et øjeblik og tusind år (Stridsberg, 2019: 29) på samme tid og vandspejlsperlerne farer gennem luften i en uendelig langsom bevægelse (ibid.: 8). Tingene er ikke kontrastfyldte, men de flyder ud og ind ad

hinanden, som når den varme kærlighed flyder ud i det kolde antarktisk i romanen. Lyset skrives *ind* i mørket - det står ikke i modsætning til det.

I døden er verden ikke konstrueret binært af nat og dag, god og ond og mand og kvinde. Alt flyder ind i hinanden og knuger hinanden. Det hader eller elsker ikke, det hader *som* det elsker; "på samme måde kommer livet kravlende ud af dødens indvolde, som det har flænget itu, som det hader, som det elsker" (Cixous, 1977: 43).

Alt skal være tabt

For at kunne skrive må man have mistet alt; for at skabe en ny verden, sin egen verden, en kvindelig verden. Dét må man sige, at fortælleren i *Kærlighedens Antarktis* har. Hun har mistet sin bror, sin mor, sine børn, sin elskede - sit liv. Cixous skriver, at man skal være blevet elsket af døden for at fødes og komme til skriften. Men man kan ikke 'ville miste'. Alt skal flås væk under dig, så der ikke længere er et *du* og et *vil* (Cixous, 1977: 43):

(...) begynd, uden dig, uden jeg, uden lov, uden viden, uden lys, uden håb, uden forbindelse, uden nogen tæt ved dig (...) hvor det, som bliver tilbage af mig, ikke er andet end lidelse, der aldrig er afgrænset af selvet, for jeget er åbent og mærker uophørligt betydningen, ånden, jegets kropslige og åndelige substanser løbe ud, jeget tømmer sig, og imens, tungere og tungere synker du, du synker ned i afgrunden, i ikke-forbindelsens afgrund. (Cixous, 1977: 44).

Kristina kan starte sin historie her i afgrunden - i døden - hvor hun er et uomsluttet væsen. Hun kan bevæge sig gennem kategorier og se gennem strukturer. Hun er åben, for hun har ingen grænser. Hun fortæller sin historie, og alt siver ud af hende. Det er her ved døden, når du har mistet alt, er udenfor tegn, når du er fortabt, når du er uomsluttet, uafgrænset at du kan gennemstrømmes af en skrift, et sprog og en skaben. Det er her det er tid til at

fortælle din skrift, din historie og dit liv. Det er her kvinden bliver nogen og noget andet end en relation til manden. Det som burde have været en ulykke, blev en chance;

Du har fået at vide at du skal være bange for afgrunden, for det uendelige, som dog er mere velkendt for dig end for manden. Gå ikke for tæt på afgrunden! Tænk hvis hun kom til at nyde og få glæde af sin umådelighed! Hvis hun tog springet! Og ikke faldt som en sten men som en fugl. Hvis hun opdagede, at hun kan svømme i det ubegrænsede! (Cixous, 1977: 44).

Cixous' tekst *At komme til skriften* er nærmest en analogi til dødsøjeblikket i *Kærlighedens Antarktis* og til den position, der skabes af døden. Cixous gør dét i sin tekst, som hun skriver om: hun praktiserer en subversiv skrift, der sprogligt er på kant med vores symbolske orden. Hendes skrift falder udenfor og er på grænsen til det uforståelige. Stridsberg arbejder også med et brud på den symbolske orden ved at lade teksten strømme fra den døde krop. Romanen er næsten umulig at organisere eller kategorisere. Det eneste vedholdende i romanen er, at den altid vender tilbage til dét, den er skabt af: døden.

Sproget som modstand

I tidsskriftartiklen "Det poetiske sprog som formel regression - rundt om Julia Kristevas poetik" fra 1988 introducerer Britta Timm Knudsen Julia Kristevas poetik om poesi og poetisk prosa. Kristevas poetik kan hjælpe os i arbejdet med at undersøge, hvordan døden kan læses som et modsprog i *Kærlighedens Antarktis*. Kristeva har fokus på sproget som objekt og sprogets materialitet - det poetiske sprog - og hvordan dette kan dekonstruere det konventionelle sprogs normative sider og dermed have potentiale til at yde en modstand - et modsprog.

Kristeva argumenterer for, at litteraturen og poesien rummer muligheder for, at belyse ellers ekskluderede instanser og dermed også, via sprog, at ændre verden (Timm Knudsen, 1988: 2).

Vi mener, at *Kærlighedens Antarktis*, ved at give plads til ellers marginaliserede stemmer og stemmer, der kun findes i periferien af vores samfund, har et potentiale til at inkludere de ellers ekskluderede. Dermed har romanen også et potentiale til at belyse problematikker ved konstituerede magtrelationer. Hele romanen er et forsøg på at skrive en ellers ekskluderet stemme ind i verden. Ikke blot ved at skrive hende ind i verden, men også ved at lade læseren bevidne romanens og karakterens egen genesis, som vi ser det ske i dødsscenen i *Kærlighedens Antarktis*, der løber ud gennem hele bogen.

Julia Kristeva beskæftiger sig i sin poetik med, hvad det er for en psykisk realitet, de poetiske *rystelser* i sproget hidrører fra. Det er rystelser som i dét sprog og den sproglige gestik, der ikke følger de konventionelle regler for sprog. Kristeva er inspireret af psykoanalysen, som så mange af de andre tænkere vi i specialet bruger til at undersøge vores roman og problemformulering (Timm Knudsen, 1988: 2).

Britta Timm Knudsen argumenterer i artiklen for, at poesien er en mimesis, men at den er det i to udstrækninger: dels det at tekstreception og tekstproduktion er "én og samme ting" og dels det "at tekstens struktur mimer en psykisk struktur" (Timm Knudsen, 1988: 2). Poesi og poetisk sprog frembringes altså ved at en tidlig psykisk aktion mimes i sproget.

Her kan vi igen vende tilbage til dødsscenen fra *Kærlighedens Antarktis* som en version af Freuds urscene. Hele bogen udspringer af denne tidlige psykiske aktion, dødsscenen, og det mimes i hele romanens sproglige udfoldelser. Sætningerne er skrevet i datid, og fortælleren har bagudsyn, da der ikke er en samtidighed mellem at fortællingen bliver fortalt og at

begivenhederne finder sted. Både vi som læsere og fortælleren bevidner fortællerens egen genesis - hendes skabelse i romanen og hendes rolle, der skabes af døden.

I sprogforskeren Roman Jakobsons kommunikationsmodel skelner han mellem sprogets seks funktioner, alt efter hvad der lægges vægt på i udsigelse; om det er afsender, modtager eller referent. Den sjette funktion er *den poetiske funktion*. Her tager sproget sig selv om objekt og selve meddelelsen er altså formen. Det poetiske sprog er dermed ikke blot en litterær genre, men "en samlet betegnelse for sproget i den udstrækning det er bevidst om sig selv som materialitet" (Timm Knudsen, 1988: 3).

Kærlighedens Antarktis kommenterer på sig selv i den udstrækning, at fortælleren løbende gennem romanen er opmærksom på sin egen tilblivelse, og at denne tilblivelse mimer den psykiske struktur som et traume. Freud karakteriserer et traume som en begivenhed, der er sket enten for tidligt eller for uventet til, at det er muligt at blive optaget i bevidstheden. Derfor er det pågældende subjekt, som har oplevet denne begivenhed, dømt til at gennemspille denne begivenhed igen og igen. Traumatet forsøger at vise os en realitet, der er svært tilgængelig (Caruth, 1996: 4). Det er tilfældet her hos fortælleren i *Kærlighedens Antarktis*, hvor dødsscenen løbende ændrer karakter ved enten at blive tilskrevet mere eller ved varierende forklaringer. Bogens struktur er dannet af det lidelsesmønster, der stammer fra da hun blev slået ihjel. Hele tiden vender fortælleren tilbage dertil, og hun har et alvidende blik på netop denne scene, hvor hendes kommenteren på drabet også er en bevidsthed om sproget og hendes egen tilblivelse.

Men især når fortællingen skifter i tid, tager sproget sig selv som objekt. Det er en unaturlighed, der ved tempusskiftet konkret gør opmærksom på tekstens tilblivelse. Der er bagudsyn, indtil fortælleren overskrider grænsen mellem hendes liv og død. Det er denne

overskridelse, der leder til et skift i tid, mens den samtidig leder til blikket på hendes egen genesis.

I Kristevas tidlige arbejde var teksten som objekt allerede dengang centralt: "tekstens materielle arbejde, dens evne til at skabe mer-betydning, dens selvgenerende eller selvoverskridende princip." (Timm Knudsen, 1988:3).

Kristeva og hendes litterære fællesskab havde et erkendelsesteoretisk udgangspunkt, der betragtede sprog og verden som sammenhængende. Dermed betragtede de også, at det poetiske sprog kunne have en revolutionerende funktion ved en dekonstruktion af sprogets normative sider (Timm Knudsen, 1988: 3). Det er et erkendelsesteoretisk udgangspunkt, vi kan lægge os i forlængelse af, da vi opererer med en tanke om, at et litterært værk kan yde en modstand. Kristeva og hendes artsfæller tilslutter sig Roland Barthes' udsagn om, at sproget har fascistisk status, da det "er en ubevægelig struktur (der) determinerer vores blik på verden på fatal vis". (ibid: 4). Og ifølge Kristeva er en tekst altså poetisk i den udstrækning, at tekstens egen tilblivelse er at spore *i* teksten, hvis teksten altså overskrider sig selv og sin egen genesis. (ibid). Så altså litteratur der bevidst arbejder på signifiant-plan, ved at være sit eget objekt. (ibid: 5)

Sproget skal ifølge Kristevas poetik mime sin egen simulerede regression - altså, sproget der findes før de tidligste faser i genesen og før kropsbilledets samling i den allertidligste mor-barn-relation (Timm Knudsen, 1988: 5). Det tidspunkt, hvor grænsen mellem det indre og ydre forsvinder og barnet befinder sig i en kropslig status, der hverken er egenkrop eller andenkrop, eller som både er egenkrop og andenkrop. (ibid.: 7). Som når vores fortæller befinder sig mellem de levende og de døde. I et midtimellem.

Overskridelsen, både den sproglige og den psykiske realitet, den mimer, tegner også et nyt fællesskab omkring det ikke-kommunikerbare "omkring erfaringen af intethed og svimlende afgrund inden i mig selv" (Timm Knudsen, 1988: 7). Ifølge Kristeva er det netop denne overskridelses erfaring, der gør, at subjektets egen genesis kan erindres og dermed opleves.

Den slags arkaiske primærprocesser er der, hvor poesien opstår, altså i udstødelsen (Timm Knudsen, 1988: 9). Hele *Kærlighedens Antarktis* omhandler det som udstødes - det der er *abjekt*. At mime de abjekte processer er samtidig at indse, at selve udstødelsen, enten fra moderen, fra sproget eller fra det abjekte, er den faktiske identitetsdannelse (ibid.: 9). Man stødes ud i en identitetsdannelse, hvilket samtidig betyder, at subjektet ser sin egen udslettelse, sin egen død (ibid.).

Også her er dette nærmest en analogi til både Hélène Cixous og *Kærlighedens Antarktis*. For det er i udslettelsen og udstødelsen fra samfundet, reglerne og det konventionelle, at der dannes et nyt handlerum, hvor der kan dannes en identitet og en subjektposition til dét, der ikke har en plads i den herskende magts diskurser.

Poesien er altså en slags offerpraksis: "(...) poesien er en offerpraksis: en ritualiseret/sublimeret gennemspilning af grænseovergangen som en måde at lade det ekskluderede komme til orde." (Timm Knudsen, 1988: 10).

Melankolien

I *Kærlighedens Antarktis* hersker en dyb melankoli igennem hele bogen. Melankolien er ifølge Lacan et ontologisk vilkår; det er en iboende tilstand i og med, at vi er sprog bærende. Noget i os tabes idet at sprogets endelighed er vores lod. Vi kan aldrig udtrykke os som helhed, noget vil altid, uhjælpeligt, falde udenfor (Timm Knudsen, 1988: 12). At noget tabes i sproget

peger Kristina selv på løbende i romanen, blandt andet når hun beskriver, hvordan der er nogle minder og billeder, man ikke skal tale om, fordi sproget kan mudre dem til:

Visse billeder er man nødt til at holde for sig selv, ellers forsvinder de, man er nødt til at holde dem rene og uberørte i sit indre. Man skal sørge for at ordene ikke forurener billederne så klarheden og smerten går tabt. Det gør ikke noget at de gør ondt, hvis blot de er klare som glas (Stridsberg, 2019: 282).

Eller med citater som "Der var ingen ord for kærligheden og ingen ord for døden" (Stridsberg, 2019: 88) og "Hvor fandtes et sprog der kunne beskrive det som nu var sket?" (ibid: 62)

Også hos Kristeva finder man opfattelsen af en særlig forbindelse mellem det melankolske og kvinden, fordi især kvinden nærer en mistillid til sprogets evne til at afdække affekterne (Timm Knudsen, 1988: 12). Det ser vi også hos Kristina, når hun siger; "jeg manglede ord for den jeg var, og det jeg kom fra" (Stridsberg, 2019: 22). Kristina fandtes ikke i sproget da hun var levende, men i melankolien og døden gør hun. Derfor kan døden, melankolien og udstødelsen være et modsprog. Hun er udstødt, men det poetiske resultat er, at udstødelse og melankolien er teksten. Den er en måde at mindes om melankoliens indstiftelse på, der så på én og samme tid repræsenterer melankoliens overvindelse: sejren over det basale tab (Timm Knudsen, 1988: 12). Julia Kristevas poetik hjælper os altså her med at undersøge, hvordan og i hvilken grad *Kærlighedens Antarktis* indtager en modstandsposition i forhold til de magtdiskurser, der hersker i vores konventionelle sprog.

Hele *Kærlighedens Antarktis* er en udstødelse. Det flyder over med væsker fra alle sprækker, og Kristinas lig bobler over med sin historie. Det er det afstødte, væskerne i sprækkerne, der flyder ud, der giver Kristina handlerum. Døden er en oprørsmulighed. Som Cixous skriver: "Det som kunne være en ulykke er vores chance." (Cixous, 1977: 34)

Det litterære forsøgslaboratorium

I følgende afsnit vil vi zoome lidt ud fra det tekstnære og i stedet diskutere nogle af de spørgsmål og overvejelser, vi løbende har lagt for dagen. Hvad er det Stridsberg vil vise læseren? Hvad kan vi bruge disse forestillede billeder til, som Stridsberg opstiller? Hvilke muligheder har litteraturen for at udfordre de vedtagne sandheder? Her vil vi vende tilbage til "Litteratur og politik" af Frederik Tygstrup og Isak Winkel Holm.

En defamiliarisering af den døde kvinde

Vi har understreget, at vores fortæller i *Kærlighedens Antarktis* er død, men som Bronfen og Goodwin også påpeger i *Death and Representation*, så er der ingen der kan erfare døden og derefter skrive om den. Der er heller ikke nogen, der kan tale om døden med en autoritet, da ingen kender døden bedre end andre. Så de forestillinger og billeder, der bliver skabt om døden, involverer altså billeder, der ikke tilhører døden, da disse billeder og forestillinger ligger uden for hvad kroppen kender til. Men hvad bruges disse forestillede billeder af døden så til i *Kærlighedens Antarktis*?

I "Litteratur og politik" af Frederik Tygstrup og Isak Winkel Holm beskæftiger de sig, som tidligere nævnt, med forholdet mellem den litterære og kulturelle poetik. Her beskriver de blandt andet litteraturen som et forsøgslaboratorium, hvor man uden ansvar for det omkringliggende samfund kan eksperimentere med det kulturelle repertoire af virkelighedsbilleder. Gennem deviation og underliggørelse afviger den litterære institution fra samfundets automatiserede virkelighedsudlægning. (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 158)

Hvis vi vender tilbage til Bronfen, så pointerer hun i *Over Her Dead Body*, at repræsentationen af den døde kvinde er så velkendt i vores kultur, at det figurative billede af hende nærmest er familiært for os, og derfor bliver vi også kulturelt blinde over for denne slags repræsentationer. Vi tænker ikke over, hvad det har af betydning, når kvinden gang på gang bliver fremstillet som et smukt lig, som beskueren kan dvæle ved og fascineres af,

eller når hun bliver fremstillet som en mordgåde, der skal løses, og et offer for en mands bestialske handling. Dette billede vi så ofte møder i vores kultur, både i samtidig populærkultur og fortidens finkultur, er vi blevet så vant til at se på. Det er blevet et *automatiseret billede*, som Tygstrup og Winkel Holm ville sige det.

Og det er så her, at litteraturen kan gribe ind i samfundet og reflektere og variere over den dominerende poetiks deling af det sanselige. Det vil sige, at litteraturen kan tilbyde en anden måde at sanse verden på og bryde med de dominerende forståelsesformer samt udfordre de sandheder, som benægter visse kendsgerningers eksistens (Tygstrup & Winkel Holm, 2007: 151). Igennem litteraturens uansvarlige og ikke-pragmatiske forhold til den virkelighed, den laver billeder af, kan litteraturen altså eksperimentere med det kulturelle repertoire af virkelighedsbilleder.

Og det er netop det, Sara Stridsberg gør i *Kærlighedens Antarktis*. Vi møder den døde kvinde, som vi kender så godt. Men i romanen eksperimenterer Stridsberg med det automatiserede billede: det underliggøres og defamilieres. Stridsberg tager nemlig motivet af den døde kvinde og vender det på hovedet, således at vi kan se på motivet med nye øjne. Hun lader hende, der aldrig har talt, tale uhindret. Stridsberg lader i romanen det umulige og unaturlige ske; hun lader os høre fra det hinsides. Dette gør hun ved at lade den døde kvinde være en alvidende fortæller, der fortæller om sit liv og sin død. Og netop ved at lade hende fortælle sin egen historie, åbner Stridsberg vores øjne og peger på den problematik der ligger i, at døde kvinder er en cementeret del af samtidens underholdning.

I *Kærlighedens Antarktis* bliver denne trope, den døde kvinde, sat ind i et forsøgslaboratorium. Altså indtager hende, der var en negligeret stemme i samfundet, en sexarbejder og narkoman, en prægnant subjektposition. Fordi at sexarbejdere og narkomaner befinder sig i periferien af vores samfund, og at de dermed sjældent har en stemme i den offentlige samtale, kan man sige, at det er en position, der falder uden for samfundets normer. Stridsberg tager altså fat i en skæbne, der ligger under en form for undertrykkelse i samfundet. Èt menneske, der ville kunne erstattes, hvis hun pludselig

forsvandt (Politiken, 2019) og én, hvis historie og skæbne samfundet er ligeglad med. Det er altså én i samfundet, hvis stemme og historie vi sjældent hører.

Den position bliver i romanen kombineret med den døde kvindes pacificerede position, og pludselig har vi altså en karakter, der er dobbelt eller tredobbelt undertrykt. Men fra denne ultimative pacificering og undertrykkelse får hun altså en stemme.

Romanen peger dermed også på denne udstødte kvindelige udsigelsesposition ved også først at lade fortælleren tale efter sin død. Og her får hun lov at tale gennem en alvidende fortællerposition, hvilket placerer hende som suveræn. Hun kan se alt oppefra, indefra og nedefra, idet hun kan bevæge sig ind i de levendes bevidstheder, bevæge sig i tid og sted og følge med i menneskers måder at leve deres liv på. Hun kan altså se tendenser i samfundet og ytre sig om disse, samtidig med at hun kan se tilbage på sit liv med nye og klogere øjne. Hun kan se, hvordan hendes liv var dømt til at gå under fra starten samt hvordan hun er blevet udstødt af samfundet på grund af sine valg i livet; at tjene penge som sexarbejder, at tage stoffer og ikke at kunne være mor for sine børn. Denne placering, i et vakuum af intethed, gør også, at hun kan sige, hvad hun vil, uden nogle former for begrænsninger og konsekvenser. Uden kronologi eller hierarki i fortællingens opbygning.

I dette forsøgslaboratorium kan fortælleren rejse sig over de levende og over samfundet og fortælle hvad hun vil, med et alvidende perspektiv fra et liv som en udstødt på samfundets bund. Her kan hun pege på de problemer, hun ser i samfundet, og på de problemer der knytter sig til hendes liv, fra før og efter sin død. Med fortælleren peger Stridsberg på flere problematikker angående den døde kvinde. Hun peger på mediernes fremstilling af disse mordsager, der ofte formidler uden hensyn til den dræbte og de efterladte. Som makaber underholdning, hvor beskueren kan mæske sig i skrækindjagende informationer. Det er altså et virkelighedsbillede vi kender, men som bliver vendt om. For nu hører vi historien fra den anden side. Fra døden og *fra* hende, der bliver skrevet nyheder og delt detaljer om. Stridsberg lader sin fortæller forholde sig til, hvordan hendes mord er til stor interesse for de levende, idet fortælleren kan se og følge med i, hvad der sker efter hendes død. Hendes død er det mest opsigtsvækkende den sommer hun blev myrdet, og fremmede mennesker taler om hende længe efter fortællerens egen familie er stoppet med at tale om hende. På denne måde bliver vi som læsere opmærksom på nyhedernes dækning af sådanne sager.

Denne tendens kædes også sammen med underholdningens – og især krimiens – brug af de døde kvinder, hvor kvinden blot er et objekt for en mands handling. I *Kærlighedens Antarktis* ses et opgør med den døde kvinde som et værktøj og et plotfremskred. Her er der hverken fokus på morderen eller betjenten, der skal opklare mordet, men fortælleren i romanen lader os vide, at *også her* ved hendes mord bliver politibetjentene betragtet som heltene og morderen har en voldsom fascinationskraft. Men vi læsere ser ikke meget til disse karakterer. De er ikke tilskrevet nogen betydningsfuld rolle. Her handler det om den myrdede kvinde; vi møder hende, hendes tanker og følelser, og hun tager os med til sin død og videre ud i sit levede liv. Det liv, som hun levede i et udenfor, og dermed får vi en historie og et sprog for de positioner i samfundet, vi ikke normalt hører fra. Stridsberg giver en stemme til dem, vi ikke normalt lytter til. Dette er også et modsprog.

Man kan altså sige, at *Kærlighedens Antarktis* peger på en række forskellige ting ved at lade sin fortæller tale fra døden. Først og fremmest bliver billedet af den døde kvinde, som vi ser rundt omkring i vores kultur, altså problematiseret. Vi finder det i fiktioner, i malerier og i nyheder, og nu bliver der rykket rundt på fortællingen, således at det ikke længere er hende, der skal ses på og fortælles om, men hende selv der fortæller. Fra litteraturens forsøgslaboratorium fortælles der altså om et liv på samfundets bund, fra en person der aldrig har haft, eller ville få, en stemme. Først når hun er død – når hun absolut ikke kan sige noget længere – begynder hendes uendelige talestrøm. Helt uden kronologi, begrænsninger eller konsekvenser kan hun fortælle om sit liv, som hun kan se fra et nyt perspektiv. Stridsberg får altså presset denne døde, undertrykte kvindes stemme ind i verden. Hun tvinger én til at lytte og til at se en velkendt historie fra den anden side. Hun underliggører dét vi er blevet så vant til at se og stiller spørgsmålstejn ved denne repræsentation.

En død kvinde er en død kvinde er en død kvinde

Så hvad *er* det Stridsberg vil fortælle os? Vil gøre op med? Og hvad vil det sige at gøre døden til et modsprog?

I et interview fra Information med Stridsberg går et af spørgsmålene på hendes hensigt med at skabe uorden i "vores kategorier":

Det derfor, jeg skriver. Det er et livsprojekt. En stor del af vores sprog er diagnostisk. Vi gør rask væk brug af kategorier som syg, rask, høj, lav, smuk, grotesk – men dermed kommer vi også til at lukke sproget til. Skønlitteratur er muligheden for at skabe menneskelige møder hinsides de reducerende kategorier. Det er at sparke sig fri. Jeg længes efter en anden direkthed. Jeg har elsket at skrive om Kristina, fordi hun jo er død og derfor kan være helt uden illusioner. Det er fantastisk at skrive om et menneske, som har så klart et blik på verden. (Information, 2019)

På baggrund af vores analyse og Stridsbergs udtalelser vil vi altså argumentere for, at Stridsbergs ærinde blandt andet er at gøre opmærksom på det og dem, der tabes i sproget. Hun vil yde en modpol til de vedtagne sandheder, der også via sproget og dets kategoriseringer har en undertrykkende funktion. Og her bruger hun døden. For det første fordi døden er det, vi mennesker ikke kan kontrollere. Vi kan ikke kategorisere og sprogliggøre det, for det er uden for vores hænder og vores levede erfaringer. Døden arbejder aktivt imod de kategoriseringer vores sprog og vedtagne sandheder består af. Vores kultur har så forsøgt at skabe et sprog for døden, og den er feminin. Et smukt, henlagt objekt. Den ultimative pacificering af kvinden er et forsøg på at kontrollere døden. En måde at give døden et billede og et sprog på. En måde at pege på de andres overlevelse.

At betragte den døde Ophelia, at læse Sara Blædel og at slubre alle detaljer om mordet på Kim Wall i sig peger på vi, de andres, udødelighed. 'We experience death by proxy', med

Bronfens ord (Bronfen, 1992: x). Det er en mulighed for at se nærmere på den forstyrrende kraft, at undersøge den - men altid komme tilbage til de levende.

Men i århundrede har billedet på døden som kategori altså været feminin - og passiv. Og dét udøver Stridsberg en modstand mod, når hun bryder med kategorien, skaber uorden og lader den døde kvinde indtage en prægnant subjektposition. Dét er et modsprog. Et modsprog der lægger sig i forlængelse af Hélène Cixous' feminine skrift, der også argumenterer for, at der med døden findes en frihed for kvinden, fordi der ikke her eksisterer kategorier, sprog og vedtagne sandheder, der reducerer kvinden eller slet ikke indeholder hende. Her er der frit spil; med døden kan vi tale og se uhindret. Vi behøver ikke hade eller elske. Vi kan hade, som vi elsker. Vi kan være blevet slået ihjel, være et objekt, være ultimativt pacificeret og så alligevel tale højere, mere klart og i længere tid end nogensinde. Det er et modsprog at bruge den ultimative misogyni, som mordet på en ung kvindelig sexarbejder er et udtryk for, og så lade den ultimative misogyni være dét, der rejser hende og lader hende blive et subjekt. Det der kunne have været en ulykke blev en chance. Døden giver Kristina en mulighed for at se med fornyet klarhed. Her er der ikke vedtagne sandheder eller sprog, der kan mudre billeder til. Her er der intet og dermed ingen begrænsninger, og derfor er der alle muligheder for at fortælle.

Stridsberg peger med sin roman ud i virkeligheden, når hun beskriver fascinationen af døde kvinder i populærkulturen og fascinationen af de mænd, der omgiver de døde kvinder. Men på bogens allersidste side laver Stridsberg en slags *disclaimer*, der peger udover Kristinas historie. Selve fortællingen om Kristina er slut, men en lille paratekst afslutter hele værket:

Kærlighedens Antarktis er en litterær fantasi, og alle personer i romanen er fiktive. Romanens eventuelle lighed med virkeligheden har intet at gøre med noget andet end den realitet af vold som den er et resultat af. (Stridsberg, 2019: 315)

Det er en lille bemærkning om, at denne roman ikke har ladet sig inspirere af konkrete sager eller personer. Måske fordi værket udkom kun et år efter mordet på Kim Wall - der ligesom

Kristina blev parteret i flere dele - føler Stridsberg sig nødsaget til at påpege, at denne roman ikke er skrevet over en bestemt kvindes tragiske skæbne. Dette understreger på absurd vis den realitet, at vi lever i en verden, hvor vold og mord på kvinder er en virkelighed og en begivenhed, der forekommer så hyppigt.

Men når romanen har en lighed med i hvert fald ét nyligt mord og generelt dyrker de myter og billeder, der er af mord på kvinder - voldtægt, skove, søvand og partering - er det så en romantisering af den myrdede kvinde? Fjerner det noget af det uendeligt mørke og ondskabsfulde, det er at myrde en kvinde, at lave en litterær fantasi, hvor hun med både humor, kærlighed og sorg folder sin fortælling ud? Med et næsten ligegyldigt forhold til morderen og den smerte, han påførte hende, og det liv han tog fra hende?

I vores optik: nej. Derimod understreger den gang på gang den dobbelte grusomhed i volden mod kvinder, som vores virkelighed er en realitet af. Men den understreger også vores, menneskets, primale behov for at få beskrevet morderen, mordet og den myrdede kvindes skønhed i en umættelig detaljerigdom. Mordet i bogen er beskrevet med et så mættende og sansende sprog, at det næsten er kvalmefremkaldende, som vi ser det i nedenstående citat:

Derefter så jeg mig selv, jeg så det grålige skum der boblede ud af min mund, en blanding af jord og blod og grå, sønderrevne slimhinder. Jeg så mig selv ligge der i det mørke mudder, nøgen og forvredet i en besynderlig stilling der fik mig til at ligne en plukket høne eller en dukke som nogen havde kasseret efter at barndommen var forbi. (Stridsberg, 2019: 294-295)

Men det er en pointe i bogen. Vi vil have alle detaljerne, og vi kan ikke få os selv til at kigge væk. Værket dvæler ved mordet og gør læseren opmærksom på den sygelige lyst, der ligger i at komme så tæt på mordet som muligt, dog uden selv at være impliceret. Stridsberg konfronterer læseren med sin egen glubske trang til at få beskrevet mordet i detaljer og påminder os deri om absurditeten i dette. Stridsberg minder os om, at vi i disse fortællinger om den myrdede kvinde, hvad end det er fiktion eller virkelighed, skal huske at lede efter den myrdede kvindes stemme og hendes eftermæle. Og vi må ikke lade morderen opnå en gudestatus ved at gøre ham til det psykotiske geni - det interessante ved fortællingen.

I sangen *Where The Wild Roses Grow* synger Kylie Minogue i duet med Nick Cave, og i rollen som mordoffer besynger Minogue netop hele denne problematik om den døde kvinde som det smukke objekt:

They call me The Wild Rose
But my name was Elisa Day
Why they call me it I do not know
For my name was Elisa Day (Nick Cave & The Bad Seeds)

Sangen er akkompagneret af en musikvideo og udspiller en dialog mellem en morder og hans offer. Hun, offeret, huskes blot som den smukke, vilde rose, og hendes eftermæle er ikke hendes, men hendes morders trang til at slå hende ihjel på grund af hendes skønhed. "All beauty must die" lyder det fra Nick Cave, inden han lægger en rose over hendes rødmalede læber. Elisa Day forsøger i sangen at tilkalde sig sit eget navn, i stedet for blot at være det smukke objekt; rosen, den døde kvinde.

Den døde kvinde er efterhånden en lige så klichépræget og tom trope i kulturen, som rosen er det i poesien. Man kommer til at tænke på Gertrude Steins berømte sentens »A rose is a rose is a rose«. Stein sagde selv, at rosen her, for første gang i hundrede år, var rød - og ikke bare et tomt symbol på kærlighed (Information, 2006). Stein gav rosen en mening i sig selv igen, ligesom at Stridsberg ihærdigt forsøger at give den døde kvinde en stemme og en mening, der ikke blot peger på alt det, hun i århundrede har peget på; de mandlige kunstnere, beskuerens overlevelse, de helteagtige politimænd og den spændende *jæger*. En død kvinde er en død kvinde er en død kvinde.

DEL VI: Konklusion og perspektivering

Konklusion

Med forskellig teori og begreber om fortællerforhold kan vi kategorisere vores fortæller som *unaturlig*. Hun bryder med forventningerne til hvad en jeg-fortæller, som vi kender den, kan. Fortælleren var engang en del af den verden, hun fortæller om, men efter sin død placerer hun sig udenfor, hvilket bringer en masse særlige beføjelser med sig. Fordi hun taler fra døden, kan hun nemlig se ind i de levendes sind, springe i tid og sted og se tilbage på sit liv med en unaturlig viden. Dette er med til at forankre hende som en unaturlig fortæller. Vi bliver som læsere gjort opmærksomme på fortællerens unaturlige bevidsthed, når fortællingen bevæger sig mellem de tre forskellige spor: det retrospektive spor, det nutidige spor og det spor, som beskæftiger sig med overgangen fra levende til død, altså dødsscenen. I disse forskellige spor har fortælleren forskellige unaturlige evner. I det retrospektive spor kan hun gennem den dissonante selv-narration med et klart blik se tilbage på sit liv med en større viden, end da hun var i live. I det nutidige spor kan hun se ind i de levendes sind samt bevæge sig i tid og sted. Og når hun fortæller om, hvordan hun bliver slået ihjel, er hendes bevidsthed flydende mellem overgangen fra liv til død. Alle disse brud med forventningerne, til hvordan man kan bevæge sig i tid og sted samt hendes adgang til de levendes bevidstheder, gør, at hun indtager en suveræn fortællerposition. Herfra kan hun se klart på den verden, hun engang var en del og de mennesker, der stadig lever i den. Hun er altså en alvidende og suveræn fortæller, og alt ved hendes fortælling er gennemsyret af at være død. Men grænserne mellem liv og død er til forhandling i *Kærlighedens Antarktis'* dødsverden, for selvom Kristina er død, er hun langt fra borte.

Kristina er ikke længere en del af den fortalte verden, men hun følger stadig aktivt med i den. Og ikke nok med, at hun fra døden kan se tendenser i samfundet gennem hendes alvidenhed og alt seende blik, kan hun også fortælle om alt det og alle dem, der ikke vanligvis har en stemme. Kristina bruger døden som udsigelsesposition til at sige alt det, hun ikke kunne sige, da hun var levende. Da hun var levende kunne sproget ikke rumme

hende, og hun var blot en figur, der fandtes afstødt i periferien af vores samfund. Det samfund, der er skabt af gentagne citeringer, og det sprog, der størkner, kategoriserer og undertrykker dem, der ikke er kategoriserbare. De kvinder, der er dårlige mødre, og de kvinder, der bruger sex til at tjene penge. Det er de kvinder, døden lukker munden på. Men ikke her, ikke længere. Døden er ikke længere den ultimative pacificering, for her indtager hun en prægnant subjektposition.

Med Hélène Cixous og Julias Kristevas tanker og skrift kan vi undersøge, hvordan *Kærlighedens Antarktis*, døden som trope og det poetiske sprog yder en modstand mod det sprog og de virkelighedsbilleder, der determinerer vores blik på verden. Litteraturens poetiske sprog kan give os andre blikke på verden, fordi det ikke er afhængigt af vores fælles sprogs konstituerede kategorier. Og døden er med sin forstyrrende kraft med til at destabilisere de kategorier og virkelighedsbilleder. Fra yderpunktet, døden, udstøder Kristinas lig sin historie - hun bobler over med ord og nye fortællinger.

Sara Stridsberg skriver altså udstødelsens poesi, og det er i udstødelsen, at det ekskluderede kommer til orde i *Kærlighedens Antarktis*. Det sprog der ellers som en størknet struktur bestemmer vores blik på verden, bliver dekonstrueret i døden. Døden flår, med Hélène Cixous ord, alt op og er ikke begrænset af det sprog, de virkelighedsbilleder og tegn, vores verden er bygget af. Sproget strømmer uhindret og ikke-kategoriseret fra liget. Liget, som ifølge Julia Kristeva er den yderste grad af udstødelsen, det abjekte. Og fra liget kommer livet kravlende ud, uden system, hierarki eller orden og lyset og kærligheden skrives ind i mørket.

Den døde kvinde, som ellers er så velkendt i vores kultur, at det figurative billede af hende nærmest er familiært for os, bliver i *Kærlighedens Antarktis* vendt på hovedet. Gennem den mærkværdige udsigelsesposition defamilieres billedet af hende, og vi bliver opmærksomme på den problematiske repræsentation af den døde kvinde som en cementeret del af vores kultur og underholdning. Stridsberg forsøger at skrive sig op imod den repræsentation og udfordrer vores virkelighedsbilleder. Hun yder en modpol til de vedtagne sandheder og vil vise os, at det er på tide, at vi bliver opmærksomme på repræsentationen af hende, vi så længe har betragtet som underholdning: den døde kvinde. Hun skal ikke længere blot være et pacificeret objekt. Nu skal hun tale, og hun skal fortælle os alt det, vi ellers ikke får at høre. Og det sker altså på den mest makabre måde, sådan at

vi bliver konfronteret med vores eget behov for at blive fodret med detaljer og billeder af døde kvinder. Hun vil vise os, at der ligger en virkelighed bag underholdningen og fascinationen, og at den døde kvinde ikke bare er en død kvinde. Hun fandtes, og hun findes, som mere end blot et objekt og underholdning. Underholdningen er skabt gennem hundredvis af års undertrykkende billeder af kvinden. Som den yderste grad af andetheden. Som det, der altid er under manden. En smuk, stille og dydig muse. Men ikke længere. Nu bobler hun over med ligvæske og ord. Hun går fra at være muse til at være et modsprog til alle de kunstværker, kategorier og virkelighedsbilleder, der før har pacificeret hende. Hun er et kvindeligt modsprog.

Perspektivering

I vores research og undersøgelse er vi løbende stødt på andre værker af kvindelige forfattere og kunstnere, der arbejder med døden og det at tale fra døden. Da vi startede dette speciale var intentionen også at arbejde med flere værker, men det viste sig at *Kærlighedens Antarktis* krævede et helt speciale. Derfor vil vi nu, i sidste del af opgaven, løfte hovederne fra romanen, og søge ud af, for blot at kaste et blik på, hvordan andre kvindelige kunstnere og forfattere bruger døden og en særligt kvindelige udtryksmåde i deres arbejde.

Hvis vi vender blikket til kunsten, så finder vi den tyske kunstner Ursula Reuter Christiansens filmværk *Skarpretteren* fra 1972. Den står som et af de vigtigste værker i den tidlige danske feministisk kunst. Så vigtig, at den dannede ramme for en udstilling på Statens Museum for Kunst i 2018, altså næsten halvtreds år efter at filmen første gang blev udgivet. (smk.dk)

I værket, der indledningsvis bliver beskrevet som "en fortælling om kvindens fornedrelse og ophøjelse" (Christiansen, 1972), møder vi hovedkarakteren, der spilles af Reuter Christiansen selv. Hun befinder sig i forskellige tableauer; hun står foran sit hus, hun sidder med sit barn ved søen, hun møder Skarpretteren i en valmuelmark, hun hjælper og ammer en soldat. Og hun falder omkuld i natten, med store blodplamager på sin hvide kjole. Samtidig graver tre fulde mænd hendes grav. (Christiansen, 1972) Efterfølgende ser vi Skarpretteren, altså bødlen, mens han smilende henretter hende, hvorefter hendes afhuggede hoved, en hvid maske, hænger på hendes hjemms port. Herfra taler hun. Hun taler blandt andet om moderskabet og dets skyggesider, og stiller spørgsmålstejn ved om det at opfostre børn, blot er en undskyldning for at blive mellem hjemmets fire vægge. En undskyldning for at blive i sikkerheden, som for hovedkarakteren er det samme som at blive i fornedrelsen, frem for at bryde ud af den traditionelle kvinderolle og ud i det uvisse. Værkets allersidste frase lyder således: "Fat mod, det næste store øjeblik i historien, tilhører os!". (Christiansen, 1972)

I *Skarpretteren* lader hovedkarakteren sig dø for at bryde fri fra de klassiske kvinderoller i samfundet. Hun lader sig dø for at lade noget nyt opstå og for at få et nyt liv i nye sammenhænge, hvor hun ikke længere er et biprodukt af eller til manden. (Christiansen, 1972) Hvor hendes liv ikke længere gøres til grundlag for, at manden frit kan vandre ud i

verden og være den handlende, og hvor hun ikke længere er fanget i en patriarkalsk familiestruktur, der binder hende til hjemmet. Og med hovedkarakterens død kommer en ny kvinderolle til; en skabende, seksuel og frigjort kvinde, der er uafhængig og som ikke lader manden blive hendes død.

Et andet værk der også er blevet skabt i 1970'erne, som har fået en kæmpe opblomstring i dag fordi den udkom på dansk i 2019, er romanen *Kvinder uden mænd* af den iranske forfatter Shahrnush Parsipur. I den magisk-realistiske roman følger vi fem vidt forskellige kvinder, som dog alle har det tilfælles, at de gør op med det undertrykkende samfund de lever i og ender med at bo sammen i en magisk have, på godt og på ondt.

Én af de kvinder dør og taler derefter fra døden. Det er den dydige og rare Munes. Hun finder i en samtale med sin veninde ud af, at jomfruhinden ikke er en hinde, men et hul. Denne nye information, bringer hende ud af fatning, da hun hele livet har levet forsigtigt for at hendes jomfruhinde ikke skulle springe, fordi hun som 8-årig fik at vide, at Gud ikke ville tilgive piger som havde mistet deres mødom (Parsipur, 2019: 43). Hun har aldrig turdet klatre i træer eller lege med de andre børn. Hele hendes eksistensgrundlag smadres og hun springer i ulykkelighed ud fra et tag. Hun dør men genopstår. Og efter sin genopstandelse vil hun vide mere og finder derfor en bog, der handler om den kvindelige krop og seksualitet. Denne bruger hun dage på at læse, men da hun til sidst vender hjem til sin familie, dør hun endnu engang. Hendes broder slår hende ihjel, fordi hun har vanæret sin familie ved at have været væk så længe. (ibid. 48-49) Men Munes genopstår igen, og nu er hun ikke længere forsigtig, artig eller rar. Nu er hun ærlig. Herfra fortæller hun sandheden og lægger ingen fingre i mellem. Hun brænder alle de forventninger, som mænd og familie havde til hende og lever sit eget liv langt væk fra det dydige og ærbare. Samtidig får hun også en unaturlig evne, ligesom vores fortæller i *Kærlighedens Antarktis*, hvor hun har adgang til andres bevidsthed. (ibid. 67)

Endnu længere tilbage i tiden står forfatteren Sylvia Plaths værker og især hendes digte, der ofte kredser om døden. Plath arbejder med døden som trope, men det er selvmordet, der er central for hendes måde at arbejde med døden på. I sidste kapitel af Elisabeth Bronfens bog *Over Her Dead Body* beskæftiger hun sig med, hvordan kvindelige kunstnere og forfattere

kan bruge døden som trope - og dermed gå fra muse til skaber (Bronfen, 1992: 395). Forfatterinder som Plath og Anne Sexton påberåber sig ofte deres egne selvmordsforsøg, deres begær efter og fascination af døden. Det er på én og samme tid sig selv, de henvender sig til med den døde muse – men det er dem selv, *som* den døde muse. Deres forestillede død, eller tidligere erfaringer med selvmordsforsøg, er deres inspirationskilde og skaber det tematiske indhold i deres poesi. I den død de påberåber sig, bærer de deres eget køn. Dermed påtager de sig også den dualisme der findes i, at de både er referentielt objekt, men også den adresserede af den poetiske ytring (Bronfen, 1992: 401). Plath skriver i sit digt, *Lady Lazarus*:

Dying is an art.
Like everything else,
I do it exceptionally well.
I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call (Bronfen, 1992: 401)

Hun påkalder sig her et ejerskab over sin egen død. I denne akt af selvskabelse, autopoiesis, flyder muse og skaber sammen, sådan at den kvindelige forfatter er frigjort fra sin reduktion til udelukkende inspirerende muse, der også gjorde hende til en mediator – et materielt spejl for en andens kreation. Det er udtryk for en autonomi. (Bronfen, 1992: 401)

Flere kvindelige forfattere og kunstnere har altså brugt døden som trope i deres kunstneriske praksisser. Om det er et forsøg på at arbejde mod det kulturelle repræsentationsrepertoire, der findes af døden, kan vi kun gisne om. Men det lader til, at døden flere steder bruges subversivt.

Litteraturliste

Bøger:

Bille, Mikkel & Sørensen, Tim Flohr (2012): *Materialitet: - en indføring i design, identitet og kultur*. Samfundslitteratur.

Bronfen, Elisabeth (1992): *Over Her Dead Body - Death, femininity and aesthetic.*: Manchester University Press

Caruth, Cathy (1996): *Unclaimed Experience – Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press.

Cixous, Hélène (1976): *The Laugh of the Medusa*. I: *Signs* vol. 1, nr. 4, pp. 875-893.

Cixous, Hélène (1977): *At komme til skriften*. Rosinante

Cohn, Dorrit (1978): *Transparent Minds*. Princeton University Press.

de Beauvoir, Simone (1949): *Det andet køn*. Side 138-400. Bind 2, Erfaringer og oplevelser. 5. udg. Gyldendal.

Goodwin, Sara Webster og Bronfen, Elisabeth (eds.) (1993): *Death and Representation*. The John Hopkins University Press.

Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror - An Essay on Abjection*. Columbia University Press.

Larsen, Gorm (2013): *Fortæller*. I: Kjældgaard, Lasse Horne m.fl. (red): *Litteratur - Introduktion til Teori og Analyse* (s. 57-69). Aarhus Universitetsforlag.

Mulvey, Laura (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema" i *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford UP, 1999: 833-44.

Parsipur, Shahrnush (2019): *Kvinder uden mænd*. Gyldendal.

Stridsberg, Sara (2019): *Kærlighedens Antarktis*. Grif

Woolf, Virginia (2013): *Sit eget værelse*. Rosinante.

Tidsskriftsartikler:

Alber, Jan m.fl. (2011): Unaturlige fortællinger, unaturlig narratologi: hinsides mimetiske modeller. I: *Kultur & Klasse* nr. 39, s. 7-32

Frantzen, Mikkel Krause (2013): "Ligvariationer - udkast til en nekroæstetisk teori". I: *Kulturo* nr. 35, 2013, s. 26-32

Tim Knudsen, Britta (1988): "Det poetiske sprog som formel regression - rundt om Julia Kristevas poetik". I: *Kritik*. Årg 22, nr. 85, s. 24-40

Tygstrup, Frederik & Holm, Isak Winkel (2007:) "Litteratur og politik". I: *Kultur & Klasse*. Årg 35, nr. 104, s. 148-165

Internet artikler:

Busk-Jensen, Lise & Rømer Christensen, Hilda: kvindeforskning, I: *Den Store Danske*, Gyldendal. d. 09.03.2015 Internetadresse:
<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=112763>
besøgt d. 26.12.2019

Eeg, Helle: Sara Stridsberg. I: *Forfatterweb.dk*, April 2019. Internetadresse:
<https://forfatterweb.dk/oversigt/zstridsberg00> - Besøgt d. 28.12.2019

Reinholdt, Merete : Sara Stridsberg gør det umulige muligt i uafrystelig roman. I: *Berlingske*, 22.03.2019. Internetadresse: <https://www.berlingske.dk/boeger/sara-stridsberg-goer-det-umulige-muligt-i-uafrystelig-roman> - Besøgt d. 27.12.2019.

Haahr Rasmussen, Anders: Om at være søn af den lille død. I: *Information*, 11.01.2011, Internetadresse:<https://www.information.dk/anders-haahr-rasmussens-blog/2011/01/vaere-soen-lille-doed> - Besøgt d. 10.10.2019.

Hagström Ståhl, Kristina: Nyt lys over den franske forfatter Hélène Cixous, I: Kvininfo.dk, 13. 11. 2006

Internetadresse:<https://kvininfo.dk/nyt-lys-over-den-franske-forfatter-helene-cixous/> -
Besøgt d. 20.11.2019

Munk Rösing, Lilian: DET UDSØDTEDES POESI HOS SARA STRIDSBERG. Udgivet af KVININFO, KØBENHAVN & KVINNSAM, GÖTEBORG.. Internetadresse: <https://nordicwomensliterature.net/da/2014/11/04/det-udstoedtes-poesi-hos-sara-stridsberg/> - Besøgt d. 25.12.2019

Munk Rösing, Lilian: A rose is a rose er en rose. I: *Information*, 14.03.2006, Internetadresse: <https://www.information.dk/2007/07/a-rose-is-a-rose-rose> - Besøgt d. 15.12.2019.

Thurah, Thomas : At opgive sig selv er ikke altid forkert. I: *Information*, 3.10.2015, Sektion: Kultur. Internetadresse: https://www.information.dk/kultur/2015/10/opgive-altid-forkert?lst_tag - Besøgt d. 27.12.2019.

Skårderud, Finn: Kærligheden findes i øjeblikkene. I: *Information*, 15.03.2019, Sektion: Kultur, Internetadresse: <https://www.information.dk/kultur/2019/03/kaerligheden-findes-oejeblikkene> - Besøgt d. 02.11.2019.

Stein Pedersen, Jes: »Hvis I vil have døde kroppe, så skal I fandeme få døde kroppe«. I: *Politiken*, 06.01.2019, Sektion: Bøger. Internetadresse: <https://politiken.dk/kultur/boger/art6933040/%C2%BBHvis-I-vil-have-d%C3%B8de-kroppe-s%C3%A5-skal-I-fandeme-f%C3%A5-d%C3%B8de-kroppe%C2%AB> - Besøgt d. 15.11.2019.

Film:

Skarpretteren. 1972. Instruktion: Ursula Reuter Christiansen. Manuskript: Ursula Reuter Christiansen. Internetadresse: [Filmstriben.dk](http://filmstriben.dk) - Besøgt d. 28.12.2019.

Parlophone Records: *Nick Cave & The Bad Seeds ft. Kylie Minogue - Where The Wild Roses Grow*
(Official Video). 12.03.2010. Internetadresse:
<https://www.youtube.com/watch?v=IDpnjE1LUvE> - Besøgt d. 11.12.2019 (YouTube)