

“Hvilken frygtelig ting at blive en mor”



En kønskritisk læsning
af Olga Ravns *Mit Arbejde*.

Kandidatspeciale, RUC, forår 2021.
Af Anna Victoria Hecquet.
Vejledt af Erik Svendsen.

Jeg forstod, at moren er den figur, igennem hvilken tidens moral bliver allermest synlig. Hun forventes at lægge alle personlige karaktertræk og holdninger bort for blindt at følge en autoritet, som så skiftevis kaldes myndighederne, moderinstinkt, naturen eller noget fjerde.

– *Olga Ravn (Ravn 2020f).*

Tak til Anna Rich (@anna.w.rich) for forsideillustration og -design.

Kandidatspeciale af Anna Victoria Hecquet (69639).

ABSTRACT

This master's thesis examines how the experience of entering motherhood in the contemporary Danish society is pictured in the Danish novel *Mit Arbejde* by Olga Ravn (2020). The novel centers on the main character Anna during the time in which she has her first child. Throughout this period, Anna undergoes many difficult as well as conflicting feelings and discovers that motherhood is far from the happy experience that she thought it would be.

The analysis focusses on Anna's experience of motherhood, and on which societal as well as private aspects influence her mental health after the birth of her child. Throughout the analysis, the project draws on various theoretical approaches that are all rooted in gender studies. These are composed of feminist literary criticism, performativity, new materialism and affect theory. Used together, the different theoretical angles provide knowledge on how both societal discourses and body materialistic experiences can affect an individual

Following the analysis, the thesis compares *Mit Arbejde* to the Danish writer Tove Ditlevsen's poem "Der bor en ung pige –" (1955) and her novel *Ansigterne* (1968) and thus reflects on how the novel is placed within a feminist historic context. Lastly, the thesis discusses whether *Mit Arbejde* is an important novel to its contemporary time and if it hence can be read as a feminist novel. The study concludes that Anna undergoes an overwhelming postpartum response mainly due to societal expectations towards mothers that Anna feels she cannot meet. At the same time, Anna has internalized some of these ideals to such an extent that she is unwillingly upholding them. By writing down her perceptions as well as learning through older literature that her experience is not an isolated incident, she finds a way to restore her health. Finally, the thesis concludes that *Mit Arbejde* can indeed be read as a feminist piece that challenges prevailing discourses on motherhood.

INDHOLDSFORTEGNELSE

INDLEDNING	6
<i>Problemformulering</i>	7
LÆSEVEJLEDNING	8
FREM GANGSMÅDE	8
POSITIONERING	9
AFGRÆNSNING AF <i>MIT ARBEJDE</i>	10
LITTERÆR KØNSKRITIK	11
EMANCIPATIONSPARADIGMET OG ÉCRITURE FÉMININE	11
DEN PERFORMATIVE VENDING	12
EN AFSLUTTENDE BEMÆRKNING	13
<i>Hvem kommer efter Butler</i>	14
TEORETISK AFSÆT	15
KROPSMATERIALISME	15
AFFEKTTEORI	16
<i>Ahmeds feministiske stemningsdræber</i>	18
ADICHIE OG PROBLEMET MED KØNSROLLER	19
ANALYSE	21
GENRE	21
<i>Lyrik</i>	21
<i>Dramatik</i>	24
<i>Legen med det autofiktive:</i>	25
DET KOMPOSITORISKE GREB	27
<i>Annas tidslighed</i>	27
<i>Forældede former</i>	29
DOBBELTGÆNGEREN	31
<i>Splittelse og sammensmeltning:</i>	32
<i>En mordscene i Føtex</i>	34
<i>Et endeligt opgør:</i>	36
EN KARAKTERISTIK	37
<i>Anna og sygdommen</i>	37
<i>Anna og moderskabet</i>	38

NÅR MAN SKAL GØRE SIT KØN	44
<i>Manden og kvinden</i>	44
<i>Et ammeopgør</i>	46
<i>Behagesyge: en kvindelidelse</i>	50
ET STYKKE ARBEJDSPLADSLITTERATUR	52
<i>Det lønløse arbejde</i>	52
<i>Krononormativitet</i>	54
<i>Forfatterens arbejde og fiktionens forløsning</i>	58
PERSPEKTIVERING	62
SLÆGTSFÆLLESSKABET MED TOVE DITLEVSEN	62
<i>Samfundets snærende bånd</i>	63
<i>"Jeg vil bare skrive og læse"</i>	65
DISKUSSION	68
"SKØNLITTERATUR OM AMNING, ANYONE?"	68
ET FRIGØRELSESPROJEKT	69
KONKLUSION	71
LITTERATUR	73

INDLEDNING

I sensommeren 2020 udkom Olga Ravns roman *Mit Arbejde*, der centrerer sig om oplevelsen af at blive mor i samtidens Danmark. En oplevelse der, for bogens hovedperson Anna, er forbundet med angst, skam og depression, blandt andet fordi hun ikke føler, hun kan leve op til de normer og forventninger samfundet har til mødre. Hun rammes af forkerthedsfølelser, idet hun, mod sin egen forventning, ikke oplever glæde i øjeblikket, hvor livet som mor indtræffer. For Anna gælder det derimod, at fødestuen var stedet, hvor ”alt var blod, og intet var lykke” (Ravn 2020a, 354): Hun overvældes af den kødfulde og blodige erfaring og plages af det kontroltab, som moderskabet i høj grad medfører både på et fysisk og psykisk niveau. Som Tobias Skiveren fastslår i sin anmeldelse af romanen, indeholder den derfor ”ikke mange romantiske forestillinger om intuitive morbarn-symbioser eller harmoniske barselsferier” (Skiveren 2020b).

Ravn er ikke den eneste danske forfatter, der i skønlitteraturen i nyere tid har tematiseret erfaringen af at blive mor. Emnet har i en årrække være centralt hos forfattere som blandt andre Dy Plambeck, Cecilie Lind, Maja Lucas og Mette Moestrup, hvoriblandt der hos alle er en interesse i at formidle virkelighedsnære fødsels- og moderskabserfaringer, hvor der ikke lægges skjul på hverken blodige bristninger eller splittede sindstilstande. Ifølge forfatteren Maja Lucas kan denne opblomstring af narrativer om ambivalente moderskaber ses: ”[s]om symptomer på opgøret med det idealiserede moderbillede, som symptomer på hvor vanskelige kår ligestillingen har i familielivet, og som symptomer på individualismens slagsider” (Lucas 2017). Men disse udfordringer er ikke nødvendigvis generationsspecifikke, og derfor forklarer det ikke, hvorfor litteraturen kun sjældent har berørt moderskabet siden 1970’erne, hvor Dea Trier Mørch eksempelvis udgav moderskabsklassikeren *Vinterbørn* (1976). Litterat Elisabeth Friis mener, at det, i forlængelse af de ovenstående erfaringer, også i høj grad kommer som en reaktion på fødendes forhold på hospitalerne i dag. I et interview udtaler Friis: ”Man kan se det som en politisk stillingtagen. At forfatterne siger ’prøv lige at høre, hvordan det er i virkeligheden’. Der har været for lidt opmærksomhed på, hvordan det egentlig står til på fødselsområdet” (Collatz 2021).

Da Olga Ravn blev mor oplevede hun konsekvenserne af kombinationen på et presset sundhedssystem, der ikke formår at gribe nybagte mødre (Ravn 2020e) og samfundets diskurser om mødre, som ifølge Ravn skaber et snævert normalitetsbegreb: ”Vi har at gøre med et meget snævert normalitetsbegreb, når vi bliver mødre. Faktisk så snævert, at nogle bliver syge af det. Jeg var en af dem” (Ravn 2020b). Derfor forsøger Ravn med værket at tegne et ægte og ærligt billede af den overvældende, komplekse og gruppvækkende erfaring, det var for hende at blive mor: en oplevelse der i høj grad var præget af ikke at passe ind i normalitetsbegrebet. Gennem bogen forsøger Ravn således at bryde med forestillingen, at: ”Mødre skal helst være møbler. Bløde og i baggrunden” (Ravn 2020b), og viser læseren en mor, hvis kanter man kan skære sig på og som ikke befinder sig godt i baggrunden. Med romanen peger Ravn på de generationsspecifikke udfordringer, der findes i livet som mor, men hun trækker også tråde tilbage til tidligere kvindelige forfattere, som for eksempel Tove Ditlevsen, og viser således, at der også er en transhistoricitet i de kvindelige erfaringer.

Med udgangspunkt i ovenstående ønsker jeg at besvare følgende problemformulering.

Problemformulering

På hvilken måde skildres moderskabserfaringen i Olga Ravns roman Mit Arbejde (2020), og hvordan behandler værket forholdet mellem det private og det samfundsmæssige? Hvor placerer romanen sig i en feministisk, historisk kontekst? Og slutteligt: Hvordan udfordrer Mit Arbejde herskende diskurser om moderskabet?

LÆSEVEJLEDNING

Fremgangsmåde

Jeg har forsøgt at læse *Mit Arbejde* som et autonomt værk, der kan tale for sig selv og er ikke gået til projektet med en forudbestemt teoretisk retning. Efter min første læsning af romanen oplevede jeg dens beskæftigelse med køn som værende et centralt element i værket, og min analyse orienterer sig derfor mod dette. Specialet gør ikke brug af nogen teoretiske rettesnor gennem hele analysen, men besøger feministisk teori, hvor det synes relevant i forhold til at få en dybere forståelse af værkets budskaber. Kunst er tvetydig – og det er *Mit Arbejde* også. Ønsker man en nuanceret forståelse af bogen, mener jeg ikke, at man kan anvende blot én teoretisk retning, men må orientere sig i forskellige, der i samspil med hinanden kan bidrage til en fyldestgørende analyse.

Specialet støtter sig til den metodiske fremgangsmåde ”litterær kønskritik”, som, med udgangspunkt i Anne Birgitte Richards kapitel ”Kønskritik” fra *Metodebogen* (2017), vil blive gennemgået i næste afsnit af projektet. Jeg vil efterfølgende dykke ned i noget af den teori, der kan hjælpe mig dybere ned i analysen af værket. Dette vil bestå af en gennemgang af den teoretiske retning nymaterialisme, eller nærmere bestemt, kropsmaterialisme, som jeg vil udføre med udgangspunkt i Martin Gregersen og Tobias Skiverens bog *Den Materielle Drejning* (2016) og Skiverens *Kødets Poiesis* (2020). Derudover vil jeg, med afsæt i kønsforskeren Mons Bissenbakker Frederiksens artikel ”Styr dine følelser” (2012) samt den feministiske teoretiker Sara Ahmed med blandt andet hendes *The Promise of Happiness* (2010), kort redegøre for affektteori, som, i dialog med kropsmaterialismen, giver dybere indsigt i, hvordan krop, diskurser og socialitet akkumulerer affekt hos individer. For at opnå yderligere forståelse for hvordan det er at være et kvindeligt (eller feminint) subjekt i samtiden, vil jeg derudover orientere mig hos den feministiske tænker Chimamanda Ngozi Adichie, som gennem sin TedTalk ”We Should All Be Feminist” (2012) og bogen *Brev til en nybagt forælder: et feministisk manifest i 15 punkter* (2021) forsøger at udpensle vigtigheden i, at man fortsat arbejder mod ligestilling blandt kønnene.

Efter den teoretiske gennemgang bevæger jeg mig videre til analysen, som vil udgøre kernen i specialet. Denne består af seks overordnede afsnit, hvorigennem jeg i de første tre analyserer romanens udformning, herunder genre, komposition og udsigelsessituation og

undersøger, hvordan værkets stilistiske fremstilling afspejler dens indhold. Dernæst foretager jeg en karakteristik af romanens hovedkarakter Anna med fokus på hendes psykiske udfordringer og hendes oplevelse af moderskabet. I forlængelse heraf dykker jeg ned i værkets udlægning af køn og undersøger, med udgangspunkt i Annas relation til sin kæreste Aksel, hvordan hendes forhold til eget køn er styret af både kønnede samfundsnormer og hendes kropsmaterialitet. Sidste afsnit af analysen undersøger romanens udlægning af arbejdsbegrebet, der både knytter sig til det omsorgsarbejde, Anna udfører efter hun bliver mor, og hendes arbejde som forfatter.

Efter analysen ønsker jeg at tydeliggøre, hvordan værket peger på, at nogle af de kvindespecifikke udfordringer som Anna oplever, er transhistoriske. Dette vil jeg gøre gennem en perspektivering til Tove Ditlevsens forfatterskab, idet der er en tydelig forbindelseslinje mellem *Mit Arbejde* og flere af Ditlevsens værker, herunder digtet "Der bor en ung pige –" (1955) og romanen *Ansigterne* (1968), som sammenligningen vil tage udgangspunkt i. Specialet udmunder i en diskussion af, hvordan og hvorfor romanen forsøger at udfordre gængse diskurser om moderskab og afsluttes med en vurdering af, hvorvidt *Mit Arbejde* er et feministisk værk.

Positionering

Med udgangspunkt i Donna Haraways begreb "situeret viden" ønsker jeg at tydeliggøre min forforståelse inden for de emner, som specialet beskæftiger sig med. Jeg tilslutter mig nemlig Haraways holdning, at man ikke kan afskrive sin subjektivitet i forskningen, men at man ved at reflektere over den kan opnå "en indsigt i det udsnit af virkeligheden (...) hvor [man] er materielt-diskursivt lokaliseret i tid, rum, krop og historiske magtforhold" (Lykke 2012, 18).

Jeg ønsker først og fremmest at udlægge min opfattelse af køn, idet jeg arbejder ud fra en overbevisning om, at der findes flere køn end de binære, mand og kvinde, og at kønsroller er defineret ud fra kultur og diskurs frem for at være biologisk bestemte. Jeg identificerer mig selv som heteroseksuel cis-kvinde, og siden dette speciale beskæftiger sig med fremstillingen af en cis-kvindes liv og heteronormative familiestrukturer, kan jeg i høj grad relatere til det fortalte. Jeg er ikke selv mor, men jeg er i "den fødedygtige alder" og desuden fra nogenlunde samme generation som Ravn og romanens hovedkarakter. Jeg kan derfor relatere til den samfundsopfattelse, der fremstilles i romanen og kan genkende, hvordan samfundets og egne forventninger til mig som ung kvinde har påvirket mig meget og negativt. Jeg identificerer mig

som feminist, og det er vigtigt at påpege, at jeg betragter Olga Ravn som et feministisk forbillede, som jeg derfor tilskriver en vis form for autoritet inden for det kønskritiske felt. Dette faktum kan også have influeret min læsning og opfattelse af bogen.

Afgrænsning af *Mit Arbejde*

Forinden jeg går videre til specialets metodiske og teoretiske afsæt, vil jeg i dette afsnit kort gengive *Mit Arbejde* handling. I romanen følger vi hovedkarakteren Anna, og hendes kæreste Aksel samt deres fælles barn, fra hun bliver gravid med deres første barn og til fødslen af det næste. Anna føler allerede under graviditeten, at hun ikke kan leve op til alle de krav, der er til mødre i dag og glider derfor længere og længere ind i en depressiv og angstfyldt tilværelse, som hun gennem bogens tidsforløb forsøger at bryde ud af. Romanens hovedkarakter er fremstillet som en dobbeltgænger, der både er et jeg, men også er jegets ”veninde” Anna. Jeget foretager en forskydning af sine følelser til karakteren Anna, der skal hjælpe hende med at bære på alle de svære følelser, som hun oplever i mødet med moderskabet. Vi følger ikke hovedkarakteren gennem et kronologisk tidsforløb, men får gennem en sprængt komposition indblik i forskellige perioder og hændelser i hendes liv som gravid og som mor.

Med fortællerens ord er *Mit Arbejde*:

En beskidt bog, en bog der er skåret forkert til. En bog, der ikke kan holde tanken ren, tiden ren. En bog skrevet indeni barnets tid. En opskåret, hakkende bog. En bog med en lang række huller at forsvinde i, som en lang række amninger. En bog fuld af tvivl. En bog, der kæmper med idéen om bedriften. Ikke en bog, der er en bedrift. Men en bog, der kom ud af nydelse og skræk. En bog, der enten belyser eller udvisker sit spor?

Ikke en bog, der vil fortælle, hvad der er det rigtige at gøre, at tænke, at være, men en bog, der skaber et rum for smerten, og fra dette rum føder en mulig, fremtidig lykke.

En bog, der kan redde mig. En bog, jeg skriver for at overleve.

(Ravn 2020a, 173).

LITTERÆR KØNSKRITIK

Jeg vil indledningsvist redegøre for ”litterær kønskritik”, som er en læsemetode, der er formet af forskellig feministisk teori, og som gennem tiden er blevet anvendt til at kritisere den mandsdominerede litteratur, i hvilken skildringer af kvinder ofte var undertrykkende. Metoden kan desuden anvendes på et mere overordnet plan til at undersøge, hvordan forskellige køn er repræsenteret i litteraturen, og hvordan disse repræsentationer har betydning for samfundets individer. Kønskritikken kan overordnet set inddeles i tre faser, som vil blive gennemgået i det følgende.

Emancipationsparadigmet og *écriture féminine*

Den første fase af den litterære kønskritik opstod i 70’erne og havde sit afsæt i ønsket om at undersøge skildringen af kønnene i tidligere værker af mænd samt en søgen efter glemte (eller usete) kvindelige forfattere. Man ville bringe flere kvinder ind i litteraturhistorien for på denne måde at gøre op med manglen på kvindelige forbilleder i litteraturen og samtidig fremmane en ny offentlig forståelse af, hvad kvinder var og kunne være (Richard 2017, 6-7). Udviklingen medførte etableringen af *emancipationsparadigmet*, der havde til mål at gøre litteraturen tilgængelig for alle: ”Projektet rettede sig ikke kun mod at skabe grobund for kvindelige forfattere, men mod en anden forståelse af, hvad litteratur er. Litteratur skulle kunne bruges” (ibid., 7).

I perioden opstod der et boom af kvindelige forfattere på den litterære scene, men grundet et fokus på, at litteraturen skulle være tilgængelig for alle frem for på dens æstetiske fremtoning, blev mange af de kvindelige forfattere i tiden marginaliseret. Herunder bl.a. forfattere af moderskabslitteratur som Vita Andersen og Dea Trier Mørch, der på trods af store læserskarer ikke opnåede lige så stor anerkendelse blandt (i hvert fald dele af) litterære kritikere: ”Marginaliseringen skabte blindhed for diversiteten og kvaliteten i de gode forfatterskaber [...]” (ibid., 7). Den første fase af den litterære kønskritik bar præg af en binær tankegang, hvor de to køn, mænd og kvinder, blev stillet over for hinanden.

Anden fase af den litterære kønskritik beskæftigede sig især med diskussionen om hvorvidt, det er muligt eller umuligt at definere køn og byggede på en ny skelnen mellem de biologiske køn (sex) og det kulturelle (eller sociale) køn (gender). Man fokuserede på at

formidle en historie om den kvindelige litterære tradition, som, mente man, var forskellig fra mændenes. Periodens teorier byggede især på tre franske kvindelige teoretikere, Luce Irigaray, Hélène Cixous og Julia Kristeva, som alle repræsenterede en interesse i at undersøge en såkaldt *écriture féminine* – et særligt kvindeligt skriftsprog. For at definere dette citerer Richard Nynne Koch: ”Kvindesprog er brudstykker af det kvindelige tydningsunivers, klædt på i et sprog, der smyger sig om indholdet” (ibid., 10).

Écriture féminine udgør først og fremmest en skrift, der bryder med et tidligere ”sprogligt stivnet regime”, og som gennem forskellige virkemidler åbner op for nye måder at fremskrive (især) kvindelige oplevelser. *Écriture féminine* peger mod ”[...] flydende og ustabile grænser mellem køn og sprogformer” (ibid., 13). Sproget er typisk poetisk og præget af eksperimenterende former og virkemidler, som for eksempel nye versioner af traditionelle billeder, stilhed og huller eller fejlцитering, og det kan siges at undergrave logik og rationalitet (Cuddon 1999, 248-49). Det betegnes som en feminin skrift, fordi den adskiller sig fra de traditionelle, mandsdominerede sproglige former, og fordi den giver mulighed for ”[...] at skrive kvinden ind i eller frem gennem sproget” (Scott Sørensen 2008, 305), men ikke fordi den udelukkende har været anvendt, eller kan anvendes, af kvinder. *Écriture féminine* er senere blevet mødt med kritik af, at dens indbyggede forskelstænkning er for absolut. I den senere feminisme, som danner grundlag for tredje fase af kønskritikken, har man netop ønsket at gøre op med (blandt andet) den tidligere feminismes binære tankegang.

Den performative vending

Kønskritikkens tredje fase bygger på ”den performative vending”, der fastslår, at køn er en identitet, som vi performer gennem gentagne handlinger, der er baseret på kulturelle normer. Inden for denne fase af den litterære kønskritik er man interesseret i at undersøge, hvordan køn – eller identitet – kommer til udtryk i litteraturen, og man fokuserer, jf. Richard, ofte på det, der er ”queer”, og på hvordan karakterer performer fx deres køn og seksualitet ”forkert”. Med ”forkert” menes der i forhold til samfundets heteronormative idealer. Det er også det, der bryder med disse idealer, der betegnes som værende queer: ”Queer er alt det, der skaber ballade i forhold til den normative konstruktion af kroppen, kønnet, seksualiteten og hele den måde, vi lever på, f.eks. i familieformerne” (Richard 2017, 17).

Den tredje fase af den litterære kønskritik blev indledt af udgivelsen af Judith Butlers klassiker *Gender Trouble* (1990), hvori Butler netop teoretiserer, at køn er en social

konstruktion. Butler anser køn som værende en diskursiv størrelse, der derfor er udgjort af sproglige handlinger, såkaldte performativer, som vi hele tiden gentager. Dette skal forstås således, at når et individ udfører performativer, her kønsspecifikke handlinger, bliver individet til det køn, som performativerne på forhånd benævner. Med udgangspunkt i dette kritiserer Butler tidligere feminister for deres kønsdikotomiske tænkning og ønsker at gøre op med forestillingen om en forbindelseslinje mellem det biologiske køn og det sociale køn. Ifølge Butler er "sex", altså det biologiske køn, ikke prædiskursivt (naturbestemt), men det er derimod det sociale køn, der skaber det biologiske. På denne måde sår Butler tvivl om, hvorvidt man overhovedet kan adskille de to størrelser fra hinanden. Med Butlers egne ord lyder det:

If the immutable character of sex is contested, perhaps this construct called "sex" is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the consequence that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all.

(Butler 2006, 9).

Butler argumenterer desuden for, at man ved at fastholde dette skel, kan risikere at reproducere de kulturelle heteronormative forventninger, der er til de binære køn, mand og kvinde (Stormhøj 1999, 57). Netop fordi man således lægger op til, at der med det biologiske køn følger bestemte karaktertræk, og at dette ikke er udelukkende kulturelt bestemt.

En afsluttende bemærkning

I sin gennemgang af den litterære kønskritik afslutter Richards med at fastslå, at kønskritikken og den feministiske teori, er under stadig udvikling. Nye retninger udsletter ikke de gamle, men tilbyder et supplement og nye aspekter til ønsket om ligestilling, der er gjort mulige grundet tidligere teorier. Gennem den litterære kønskritik kan man altså undersøge, hvordan køn og identitet kommer til udtryk i litteraturen. I min læsning af *Mit Arbejde*, vil jeg anvende den litterære kønskritik som en indgang til at undersøge, hvordan bogen beskæftiger sig med tidligere feministisk litteratur og moderskabslitteratur, og om Ravn gennem sit sproglige udtryk skriver sig ind i traditionen for *écriture féminine*. Den skal derudover danne grundlag for en undersøgelse af, hvordan køn fremstilles i bogen.

Hvem kommer efter Butler

Omend Ravn med (blandt andet) *Mit Arbejde* på mange måder skriver sig ind i en kønskritisk litterær tradition, idet bogen beskæftiger sig med kvinders liv og skrift, er jeg undervejs i processen blevet opmærksom på, at læsemetoden ikke danner grundlag for en fyldestgørende analyse af et værk som *Mit Arbejde*. Den litterære kønskritik, som blandt andre Richard definerer den, udgør et godt udgangspunkt for at forstå, hvordan man tidligere har arbejdet med litteratur ud fra en feministisk agenda, men den mangler et indblik i, hvordan feministisk teori har udviklet sig, siden Butler overtog den kønsteoretiske scene. Alle de gennemgange af metoden, som jeg har beskæftiget mig med, herunder den her anvendte af Richard, samt Dag Heedes "Køn" i *Litteratur*, Nanna Bonde Nielsens "For det tredje: queerteori" i *Blink* eller Anne Scott Sørensens "Feministisk litteraturkritik og litterær kønskritik" i *Litteraturens Tilgange*, slutter ved Butler.

Dette kan skabe et billede af, at teorien ikke har udviklet sig siden, men det ville være en langt fra korrekt antagelse. Butler har, som tidligere feministiske tænkere, også modtaget kritik, og mange nytilkomne feminister har desuden videreudviklet hendes og andres feministiske teorier inden for den litterære kønskritik. I mit redegørende teoretiske afsnit vil jeg derfor komme med et bud på, hvilke nyere feministiske teorier, man kan anvende som supplement til dem, der danner grundlag for den litterære kønskritik.

T EORETISK AFSÆT

Kropsmaterialisme

I *Kødets Poiesis: Kropumulige kroppe i ny dansk litteratur* (2020) argumenterer Tobias Skiveren for, at man ved at rette blikket mod blandt andet materialitetens betydning for subjektet, kan skabe et mere helstøbt billede af megen af den litteratur, der optager den danske litterære scene i dag (12-13). Som Elisabeth Friis skriver i artiklen ”Den forbandede krop” (2012), er det nemlig ”biologiens pres, der råder i den nye litteratur. De unge forfattere er vrede på kroppen og dens besværligheder, men også kroppens muligheder udforskes”. I løbet af 10’erne er der altså kommet et øget fokus på kroppen i dansk litteratur, og dette gælder også for Olga Ravn og *Mit Arbejde*. Når man bliver mor, og er en cis-kønnet kvinde, som hovedkarakteren i *Mit Arbejde* er, kan man nemlig ikke flygte fra sin krop og sit køns materialitet. Læsningen af værket vil derfor komme til kort, hvis man ikke tildeler materialiteten betydning.

Gennem nymaterialismen, eller understrømningen kropsmaterialisme, kan man jævnfør Gregersen og Skiveren i bogen *Den Materielle Drejning* (2016) åbne for en undersøgelse af, hvordan kroppen både er en selvstændigt agerende kraft og en diskursiv konstruktion (119). Kropsmaterialisterne ønsker ikke ”at modbevise Butlers idé om, at den biologiske krop er social, eller at diskurser kan materialisere sig”, men vil undersøge det, som ikke spillede en rolle for Butlers teori:

[...] at denne krop samtidig rummer en immanent evne til at handle og agere, som ikke kan føres tilbage til diskursive påvirkninger, men omvendt har muligheden for at stritte imod socialitetens påbud såvel som individets ønsker – simpelthen fordi dens kræfter hidrører fra en materialitet, der overskrider menneskets herredømme.

(Skiveren 2020a, 77).

Man ønsker altså at vende fokus mod det faktum, at kødet nogle gange udfører handlinger, som individet ikke har indflydelse på og således undersøge, hvad det betyder for subjektets følelsesmæssige tilstand. Fordi ”[...] kroppen ikke altid problemfrit følger de diskursive påbud, og at kroppen selv er i stand til at udføre spontane handlinger” (Gregersen & Skiveren 2016,

120), ønsker kropsmaterialisterne at nedbryde idéen om, at vi gennem diskurser kan konstruere en "passiv" materialitet (ibid., 15). Materialitetens agens kommer blandt andet til udtryk gennem kropsvæsker som menstruation, spyt, udflåd, sæd, snot eller modermælk, der understreger det faktum, at vi nogle gange ikke har kontrol over vores kød, og at kroppens ageren kan vække affekter hos både os selv og andre omkring os. Derfor må væskernes tilstedeværelse tildeles betydning. Overordnet set ønsker (krops)materialistiske tænkere:

[...] at vi må genplacere mennesket i en verden, der er større end dets egen kultur, og indse, at evolutionens kræfter, materialitetens vitalitet og kroppens ophav i verdenskød også betyder noget for, hvordan vi skal forstå os selv og vores miljø.

(Skiveren 2020a, 78).

Denne tilgang er beslægtet med Julia Kristevas pointering af det abjektale, det, som kroppen afstøder, som hun undersøgte i sit essay "The powers of horror" (1980): interessen i kropsvæskerne er altså ikke helt ny.

Når den kropsmaterialistiske tilgang anvendes indenfor litterær analyse, benyttes der ofte fem greb, som Gregersen og Skiveren kalder: subjektivering, antropomorfering, antagonisering, protagonistisering og aposiopese. De to første henviser til, hvordan kroppen, der skildres i teksten, aktiveres, enten når den gøres til handlende subjekt eller tildeles menneskelige træk. De to næste træk relaterer sig til, hvordan kroppens aktiviteter kan opfattes som enten negative, hvorved kroppen gøres til antagonist, eller som positive, og kroppen således er protagonist. Det sidste greb vedrører, hvordan tekstens stemme sommetider bliver så affektivt berørt over kødets ageren, og derfor bliver det sproglige forstyrret og kan bryde sammen (Gregersen & Skiveren 2016, 126-27).

Affektteori

Inden for affektteorien arbejder man med en undersøgelse af, hvordan følelser påvirker de individer, som de optager. Affektteorien kan derfor anvendes i undersøgelsen af, hvordan moderskabet og samfundets forventninger til kvinden og moren påvirker hovedkarakteren i *Mit Arbejde*. Ifølge teoretikeren Sara Ahmed er følelser en performativ størrelse, der *gør* noget ved os, fremfor at være noget vi bare *har*. Det er denne *gøren*, der er i fokus i den affektive forskning. I sin artikel "Styr dine følelser" (2012) skriver Mons Bissenbakker Frederiksen

således: "[...] begrebet affekt [kan] pege på en dekonstruktiv interesse for at undersøge, hvad følelser gør, snarere end for at definere, hvad de essentielt set 'er', eller hvorfra de dybest set 'stammer'" (5). Bissenbakker Frederiksen trækker, blandt andre, på Sara Ahmed, der beskriver sit teoretiske syn på følelser således: "I want to challenge the idea that I have an emotion, or that something or somebody makes me feel a certain way. I am interested in the way emotions *involve* subjects and objects, but without residing positively in them" (Ahmed 2004a, 119).

Ifølge Ahmed cirkulerer følelser nemlig mellem subjekter og objekter, og det er gennem cirkulationen, at affekterne optager værdi. Som effekt af de gentagne cirkulationer, kan der ske det, at bestemte følelser "klistrer" sig til objekter, subjekter eller erfaringer, som vi derfor på forhånd tildeler en bestemt (affektiv) betydning, der kan være svær at bryde med. Ahmed skriver sig derfor ind i traditionen for performativitetsteori, idet hun således tildeler socialiteten betydning for, hvordan vores kroppe formes: "*Bodies take the shape of norms repeated over time and with force*" (Ahmed 2004b, 145). Gennem diskurserne har følelser fået tildelt betydning, herunder følelser som frygt, skam og glæde, og ifølge Ahmed vil den affekt, vi mærker i en given situation, altid knytte sig til en diskursivt defineret følelse. Ahmed skelner derfor, modsat andre affektteoretikere, ikke mellem følelser og affekt, men anser dem som en sammensmeltet størrelse (Bissenbakker Frederiksen 2012, 8). Af denne grund vil jeg heller ikke skelne mellem de to begreber gennem specialet.

Affektteorien kan på trods af dens interesse i det performative også anvendes i samspil med kropsmaterialismen, idet man gennem kombinationen af disse dybdegående kan undersøge, hvordan et individ føler, når dets krop enten agerer i henhold til eller i modstrid med de sociale normer. Samtidig kan kombinationen af de to teoretiske retninger anvendes til at undersøge, hvordan kroppens møde med andre både subjekter og objekter tildeles betydning, netop fordi dette altid vil have indflydelse på vores følelser: "I princippet har alt, min krop nogensinde er stødt på, også ikke-menneskelige kroppe, ændret den og dens følelsesliv, om end ofte kun minimalt" (Skiveren 2020a, 79). Med andre ord er både vores krop og følelsesliv genereret af magter, der ligger uden for os selv: hvad enten det er materialiteten, socialiteten, diskurser eller noget andet. De to teoretiske retninger vil også blive brugt i samspil i analysen netop til at undersøge, hvordan de kropslige forandringer, som graviditeten og fødslen medfører, affektivt påvirker Anna.

Ahmeds feministiske stemningsdræber

I *The Promise of Happiness* (2010) undersøger Ahmed ud fra en affektiv tilgang, hvordan diskurser og normer i samfundet *lover* individer at føle noget bestemt, når de nærmer sig bestemte objekter eller en bestemt form for levemåde. Ahmed skriver: "[...]we are directed by the promise of happiness, as the promise that happiness is what follows if we do this or that. The promise of happiness is what makes certain objects proximate, affecting how the world gathers around us" (Ahmed 2010, 14). Ahmed tilgår blandt andet fænomenet gennem en undersøgelse af illusionen om "the happy housewife", som agiterer for, at kvinder vil opnå glæde ved at blive gift, få børn og udføre husarbejde. Idéen skaber en forventning om, at kvinder burde blive lykkelige, idet de indgår i (heteroseksuelle) ægteskaber og kan derfor også være med at opretholde, at kvinder orienterer sig mod dette (ibid., 51-53). Fantasien bliver derfor nærmest et manuskript til, hvordan man bliver lykkelig. Ahmed uddyber, at der findes mange af denne slags kønsspecifikke manuskripter:

We can think of gendered scripts as "happiness scripts" providing a set of instructions for what women and men must do in order to be happy, whereby happiness is what follows being natural or good. Going along with happiness scripts is how we get along: to get along is to be willing and able to express happiness in proximity to the right things.

(ibid., 59).

Hvis man derimod ikke opnår lykke ved at følge samfundets manuskripter, kan man opleve at føle sig forkert eller utilpas. Ifølge Ahmed vil man grundet den manglende glæde med stor sandsynlighed blive anset som en stemningsdræber: "[...] she is a spoilsport because she refuses to convene, to assemble, or to meet up over happiness" (ibid., 65). Taler man derudover også højt om sin misfornøjelse, vil man blive betragtet som en "troublemaker" (ballademager). Med denne definition sender Ahmed en tanke til Butlers *Gender Trouble* og uddyber, hvordan også Butler problematiserer det faktum, at den kvindelige "ballademager" netop kommer i ballade, når hun påtaler sin utilfredshed, eksempelvis over problemer i samfundet (ibid., 60).

Ahmed udfolder efterfølgende dette og undersøger, hvordan feminister som konsekvens heraf ofte bliver læst som "killjoys" blot ved at proklamere deres feminisme: "Feminists don't even have to say anything to be read as killing joy" (ibid., 65). Det forventes, at man, fordi man er feminist, vil ødelægge stemningen. Idet man påtaler problemer, bliver man desuden læst som værende den, der skaber dem: som om de ikke fandtes, før de blev italesat. Dette fordi man

forstyrrer den glæde, som andre føler (ibid., 65-66). Ifølge Ahmed er vi nødt til forsat at påtale de ting, der skaber mistrivsel og ulighed i samfundet samt udfordre illusionen om, at bestemte kønsspecifikke manuskripter giver anledning til lykke for alle individer. Hvis vi i samfundet i stedet beskæftiger os med idéen om for eksempel "the unhappy housewife" eller "the feminist killjoy" kan vi altså udfordre den antagelse, at lykke opstår ved tilnærmelsen af bestemte kønsspecifikke sociale idealer (ibid., 53).

Adichie og problemet med kønsroller

Feministen Chimamanda Ngozie Adichie beskæftiger sig ligesom Ahmed med, hvordan individer påvirkes af de kønnede forventninger, der er til dem i samfundet. Adichie blev især kendt som feministisk tænkter efter sin TedTalk "We should all be feminist" (2012), hvori hun reflekterer over, hvorfor det stadig er nødvendigt at kæmpe for ligestilling, selvom der i samtiden kan være en idé om, at vi har opnået ligestilling. Adichie lægger sig i høj grad op ad Butlers teori om køn som noget performativt og sætter i talen ord på, hvilke problemer hun ser ved de karaktertræk, vi kulturelt tildeler os selv og hinanden som følge af vores biologiske køn. Hun siger blandt andet meget rammende: "The problem with gender is that it prescribes how we should be, rather than recognizing how we are" (Adichie 2012, 18:23-18:33). Adichie påtaler hermed, at de kulturelle definitioner af køn kan være med til at undertrykke individer og tvinge dem i kasser, som de måske ikke føler sig trygge eller tilpasse i, men som de grundet samfundets forventninger til dem, har svært ved at bryde ud af. Mange er derfor sårbare "in the face of gender expectations" (ibid., 21:10-21:25). I min analyse vil jeg anvende disse refleksioner til netop at undersøge, hvordan Anna reagerer på samfundets kønnede forventninger til hende.

Adichie har senere udgivet bogen *Brev til en nybagt forælder: et feministisk manifest i 15 punkter*, hvori hun gennem femten forslag til sin veninde, manifesterer hvordan man kan opdrage børn til at blive feminister og på denne måde arbejde mod ligestilling. Ligesom Butler og Ahmed, forholder hun sig i manifestet blandt andet til diskurser, som noget der er med til at skabe subjekter, fordi "[s]proget indeholder vores fordomme, vores overbevisninger og vores antagelser" (Adichie 2021, 37). Adichie lægger sig også op ad Butlers performativitetsteori, når hun angriber samfundets idéer om, at de køn, vi er tildelt ved fødslen, danner grundlag for specifikke karaktertræk og forsøger at tydeliggøre, at "kønsroller" er noget kulturen, ikke kroppen, definerer. Hun fastslår blandt andet på humoristisk vis, at "[m]adlavningsevner ikke

er forudinstalleret i vaginaen” (ibid., 23) og opfordrer kvinder til at forsøge at give slip på samfundets forventninger til dem: “[...] tøj! din perfektionisme, og berolig din socialt betingede pligtfølelse” (ibid., 19). Kvinder skal give slip på den behagesyge, som de er opdraget til at besidde. Adichie fastlår, at ”Vi har en verden fuld af kvinder, der ikke kan stå med oprejst pande, fordi de er blevet hjernevasket til at slå knuder på sig selv for at virke søde” (ibid., 52).

For at undslippe behagesygen, skal vi lære de nye generationer af kvinder, at man gerne må sige nej og faktisk skal øve sig på det, frem for at også de kommer til at gå ud af deres gode skind for at gøre andre tilpasse. Til dette hører også, at kvinden i et heteroseksuelt partnerskab med børn, er nødt til at give slip på tanken om, at de skal være primær omsorgsgiver for barnet: ”Nogle gang er mødre, der er så hjernevaskede til at være alting og gøre alting, med til at reducere faderrollen” (ibid., 19). Adichie påpeger således, at mange kvinder har internaliseret samfundets heteronormative orden i så høj en grad, at de er med til at videreføre den. Dette er en relevant observation i forhold til en analyse forholdet mellem Anna og kæresten Aksel i *Mit Arbejde*.

Med afsæt i de forståelser som de forskellige feministiske teoretiske retninger repræsenterer, vil jeg herfra påbegynde analysen af romanen. Vi starter helt ved begyndelsen: nemlig ved bogens titelblad, og dykker siden ind i den monstrøse, overvældende og dobbelttydige læseoplevelse.

ANALYSE

Genre

Mit Arbejde er markeret med genrebetegnelsen ”roman” på titelbladet, men adskiller sig fra den klassiske opfattelse af romanen, idet den blander epik med tekstelementer, der udgøres af lyrik og dramatik, og derudover inddrager en række andre genrer, der bevæger sig udenfor de klassiske fiktionsgenrer, som for eksempel breve, patientjournaler, dagbøger, nyhedsoverskrifter med flere. Ravn har selv udtalt: ”Der står jo roman udenpå, men det er ikke så enkelt. Det er en bog, som består af blandede genrer, men den har romanens natur i sig” (Ravn 2020b). ”Romanens natur” kommer blandt andet til udtryk i bogen gennem dens længde, inddelingen i kapitler, at den indeholder et primært episk narrativ med et udviklingsforløb, har fokus på individet, og at den har en fortæller. Men derudover kan det undervejs i læsningen være svært at acceptere det faktum, at det er en roman, netop fordi den blander de mange genrer på kryds og tværs af hinanden. Dette får bogen til at fremstå som et patchworktæppe af tekststykker, mere end en sammenhængende fortælling. Man kan derfor tale om *Mit Arbejde* som et eksempel på en udvidelse af romangenren, en leg med genren, hvorigennem læserforventningerne ikke indfries. I det følgende vil jeg undersøge, hvordan møderne mellem genrene lyrik, dramatik og non-fiktion indgår i *Mit Arbejde*.

Lyrik

Gennem læsningen af romanen bliver det tydeligt, at inddragelsen af de lyriske elementer faktisk er mere en nødvendighed for fortælleren end et egentligt valg. Fortælleren (eller Anna) forsøger at skrive en mere ”normal” bog, men må komme til følgende erkendelse:

Der var intet, Anna hellere ville, end at skrive en normal bog.

Hun ville skrive sin normale bog, fordi hun ønskede at tale til normale mennesker, mødre, der var for trætte til avanceret poesi. Men hun skrev hele tiden mere og mere avanceret poesi.

Ligegyldigt hvor meget Anna end forsøgte, blev hun ved med at skrive mærkelige omkringhoppende tekster eller billeder. Skriften i hende kunne ikke affinde sig med Annas planer.

(Ravn 2020a, 215).

Efter fødslen befinder Anna sig i en overvældende og uvant tilstand, som hun har svært ved at nedfælde i en "normal" tekst. I poesien er der ikke de samme regler som i epikken, og derfor kan det være nemmere at ytre sig herigennem. I lyrikken kan subjektet i højere grad udtrykke sig frit og umiddelbart samt med en anden form for inderlighed end i epikken. Blandt andet fordi skribenten kan anvende billeder og systemer, som kan være med til at understrege digterjegets sindstilstand. I *Mit Arbejde* smelter fortælleren sammen med digterjeget i de mange digte, og gennem disse bliver vi derfor inviteret helt ind i hendes inderste tankemønstre og følelser.

Poesien er blandt andet bærende i de dele, der handler om tiden lige efter fødslen, hvor fortælleren kæmper med at finde sig til rette i den nye rolle som mor. Anna føler ikke den umiddelbare tilknytning til barnet, som hun er blevet fortalt, at hun ville. Hun opfyldes af intense følelser, som hun kun har kunnet gengive gennem den lyriske form. I et digt skriver hun:

at elske det spæde barn
det bringer mig ingen glæde
at amme
jeg er den hvide hybens hvide
blomstring duftende
i den anlagte park anlagt så den
ligner vild en vild natur
jeg dufter af mælk ud i natten
han vågner stille stille
ovre i parken blomstrer nattens hvide blomster
jeg ser buskene i vinduet

(ibid., 36).

I digtet benyttes mange troper og figurer til at understrege digterjegets tilstand. Gennem metaforen "jeg er den hvide hybens hvide / blomstring duftende / i den anlagte park anlagt så den / ligner vild en vild natur" smelter digterjeget sammen med naturen. Den hvide hybens

blomst symboliserer mælken, som jeget gennem amningen giver sit barn, selvom det ingen glæde bringer hende. Hun er hybenbusken, den vilde natur, men er samtidig fanget i den anlagte park eller i overført betydning i den nye rolle som mor. Den lyriske form tillader en forsoning mellem mennesket og naturen, af intellekt og instinkt, og metaforen viser jegets komplekse oplevelse af både at være styret af instinkt efter fødslen, men samtidig ikke at kunne bryde fri fra kulturens greb om hende.

Denne oplevelse understreges af gentagelsesfiguren epizeuxis, der ses flere gange i digtet og som desuden skaber assonans: ”hvide hybens hvide”, ”vild en vild” og ”stille stille”. ”Hvid” og ”vild” er naturen i hende, der, når de sættes over for ”stille”, understreger jegets følelse af at være fastholdt af civilisationen. Hun er på det stille hospital og må nøjes med at kigge over på buskene, på naturen, der som hende er fastholdt, tæmnet. Derudover skaber gentagelsesfigurerne et brud med den logiske sætningsstruktur og udgør derfor anakoluti. Dette element kan læses som udtryk for jegets tilstand og viser således, at hun er udfordret i forhold til at formidle sig gennem et mere prosaisk sprog i denne periode. Med udgangspunkt i kropsmaterialismen, kan dette betegnes som aposiopese: sproget bryder sammen, fordi ” [...] kødets levende vibrationer og resonanser afficerer talerens sproglige formåen” (Gregersen og Skiveren 2020, 127). Samtidig hjælper billesproget Anna til at formidle den ubegribelige erfaring, det er for hende at blive mor. Gentagelseelementet optræder også gennem anaforen ”jeg”, der indleder tre sætninger, og som kan læses som et udtryk for digterjegets forsøg på at bevare forbindelsen til sig selv i denne tid, hvor hun føler sig mere som mælk, som materialitet, end som menneske. Hun skriver således sig selv frem gennem lyrikken.

Med digtet refererer Ravn til sin egen digtsamling *Den Hvide Rose* (2016), hvor den samme blomst udgør det bærende motiv for samlingen. Rosemotivet kan også forbindes med en tradition fra Shakespeares vending ”A rose by any other name would smell as sweet” (1597) til Getrude Steins digtevers ”a rose is a rose is a rose” (1922), der begge peger på rosen som et opslidt kærlighedssymbol. Når Ravn i digtet ovenfor anvender ”den hvide hyben” leger Ravn med litteraturens klassiske poetiske symbol: den røde rose. Hun kalder den et andet navn og trækker desuden ”farven ud af” den (Vindum 2012-). Ved at gøre således placerer hun sig både indenfor og udenfor det lyriske magtsprog. Gennem symbolet underløber hun de sproglige konventioner, netop fordi hun anvender det opslidte rosesymbol til at sige noget, der bryder med den klassiske fremstilling af moderskabet. Ravns stil kan derfor læses som et udtryk for *écriture féminine*, et modsprog til magtsproget.

Dramatik

Mens de lyriske tekststykker inviterer læseren ind i noget meget inderligt, fungerer de dramainspirerede tekstdele som et udtryk for noget yderligt. Gennem det dramatiske, sceniske perspektiv kan Anna tage afstand fra det skrevne. Hun ser det nærmest udefra - ligesom læseren. Teknikken er især anvendt i *Femogtyvende Fortsættelse*, der udelukkende foregår i ”Grupperum II”, hvor Anna med en gruppe andre kvinder bliver behandlet for angst. Anna har en oplevelse af, at hele forløbet bare er et teater: ”Hele dette gruppeforløb er bare et teater, hvor vi spiller rollerne som de syge og nogle andre spiller rollerne som dem, der betragter os. Det, jeg forsøger at sige, er, at selve sygdommen opleves som kunstig” (Ravn 2020a, 255). Hun har svært ved at acceptere, at hun er syg og føler derfor, at sygdommen er kunstig: det er bare noget hun har fundet på, en rolle hun spiller. Denne oplevelse afspejler det skrevne.

Det dramatiske element viser sig både gennem afsnit der udelukkende består af monolog, men også gennem brugen regibemærkninger, der optræder flere gange. For eksempel:

EN SCENE. MORGEN. GRUPPERUMMET. LYSET SOM ET FALDENDE VAND. EN PATIENT SIDDER KLAR PÅ SIN PLADS. FORAN SIG PÅ BORDET HAR HUN LAGT SIN MAPPE SAMT TO KUGLEPENNE, EN ÆSKE MED PASTILLER OG EN FLASKE VAND, HVORFRA HUN FLERE GANGE TAGER SMÅ SLURKE. EN ANDEN PATIENT TRÆDER FORPUSTET IND. HUN HAR CYKELHJELM PÅ.

(ibid., 302).

Hermed sættes scenen for det følgende afsnit og det ligner i høj grad en regibemærkning, som man kender den fra dramaet. Dog bryder Ravn lidt med genren, idet hun inddrager en sætning, der er præget af et poetisk udtryk og indeholder en sammenligning: ”Lyset som et faldende vand”, hvilket bryder med det ellers nøgterne, observerende sprog. Dette viser læseren, at selvom fortælleren forsøger at skabe distance til ”grupperum II” gennem den sceniske fremstilling, så skinner hendes person, hendes litterære talenter, igennem. Efter den citerede regibemærkning følger et afsnit bestående udelukkende af dialog mellem patienterne i grupperummet, stilen fortsætter således i det dramatiske. De ydre fokaliserede gengivelser af andres ytringer fungerer som et forsøg fra fortælleren på at tegne en grænse mellem sit eget indre og det, der sker omkring hende. Det er en måde for hende at opretholde bevidstheden om, at der er en verden udenfor hende selv.

Andre steder i *Femogtyvende Fortsættelse*, hvor der på samme vis indledes med en regibemærkning, flyder teksten efterfølgende over i poesi. Hermed leger Ravn – eller fortælleren – endnu engang med vores forståelse af genrer. Hun blander dem ikke blot fra afsnit til afsnit men lader dem også flyde sammen i enkelte tekststykker, som således bryder med alle konventioner. I et af disse afsnit hvor regibemærkningen indleder lyrik, skriver Anna:

[...]
fordi jeg synes
det er noget
fucking bullshit
de laver
derinde
på schiller
klinikken
og alligevel
går jeg derhen
hver fredag
jeg fortæller mig selv
at det er af
antropologisk interesse
men jeg håber jo

(ibid., 290).

Dramaet er udtryk for hendes ønske om at deltage i gruppeterapien af ren ”antropologisk interesse” som et rum, hun kan observere men ikke behøver at indgå i. Det peger på en akademisk distance, som hun opretholder ved netop at gengive det som et drama. Mens det faktisk, at hun alligevel blander lyrik ind i afsnittet, viser, at hun kun midlertidigt kan distancere sig selv fra den oplevelse, det er at gå i terapi.

Legen med det autofiktive:

Foruden de tre klassiske fiktionsgenrer, epik, lyrik og dramatik, indeholder *Mit Arbejde* også en række genrer, som man genkender fra ikke-fiktiv litteratur. Herunder nyhedsoverskrifter, som er citeret fra virkelige journalistiske tekster. Nyhedsoverskrifterne indgår blandt andet

hyppigt i *Toogtyvende Fortsættelse*, som udgør et udsnit af Annas dagbog fra oktober 2017 til juni 2018. De lyder for eksempel: ”INTERNATIONEL FORSKNING AFDÆKKER BLIND VINKEL: PESTICIDER KAN SKADE BØRNS HJERNER *Pol.dk*” (ibid., 248) eller: ”POTENTIEL SALMONELLASKANDALE: MODERMÆLKS-ERSTATNING I 83 LANDE TILBAGEKALDES *Dr.dk*” (ibid., 260).

De mange gengivelser af nyhedsoverskrifter i dagbogen kan læses som et udtryk for Annas mentale tilstand. På dette tidspunkt går hun i terapi for angst og har det, ud fra dagbogen at vurdere, ganske skidt. Hun bliver derfor opslugt af at læse nyheder på nettet: det bliver en måde for hende, hvorpå hun kan flygte fra de af hendes egne tanker, der udløser angst: ”Jeg skal have noget uden for mig, der ordner tiden, eller som tiden kan sies igennem, for ikke at blive overladt til mine tanker og den indre, ødelæggende pligt” (ibid., 253). Det faktum, at de ikke er fiktive som meget andet i bogen, fungerer som en leg med det autofiktive. Fiktionen smelter sammen med virkeligheden, og karakteren Anna smelter sammen med Ravn, der, på samme tidspunkt rent kronologisk, også var syg med angst og depression efter fødslen af sit barn.

Ravn leger også med det autofiktive (selvom hun, ved flere anledninger som i interviews og lignende, tager afstand fra, at bogen er netop det), når hun indsætter en fyldestgørende fødselsjournal i bogen. Det eneste i den der ikke virker fuldstændig troværdigt, er navnene på de sundhedsmedarbejdere, der nævnes i den. De hedder alle noget, der starter med A: ”Jordmoder Afsaneh Aliakbari og jordmoderstuderende Anni Andersson overtager forløbet efter jordmoder Agnes Aaby” (ibid., 30). Dette fungerer blandt andet som en form for komisk indspark, der netop er til for at minde læseren om, at selvom fortællingen trækker på Ravns eget liv, så er det fiktion. Det kan være en dækning af navnene på virkelige personer, hvis der faktisk er minimal forskel på skrift og virkelighed. Men det kan også læses som et udtryk for, at Anna føler sig fremmedgjort fra fødselsoplevelsen og således vælger at distancere sig yderligere ved at gengive hospitalsmedarbejdernes navne med tydeligt opdigtede af slagsen.

Et andet uddrag fra fødselsjournalen lyder: ”Caput fødes i en ve, skuldrene forløses i vepause. Der fødes en levende dreng i en regelmæssig baghovedpræsentation [...]” (ibid., 28). Den efterligner til perfektion en rigtig journal, hvori der anvendes lægefagligt og referentielt sprog. Fødselsjournalen er læserens eneste indblik i selve fødslen. Den beskriver en, for hovedpersonen, meget voldsom oplevelse gennem et nøgternt sprog, hvilket skaber en distance mellem Anna og selve fødslen. Dette kan læses som et udtryk for, at Anna efter fødslen føler

sig fremmedgjort fra både sig selv, sin kæreste og deres barn. Allerede umiddelbart efter fødslen udtrykker Anna for eksempel: ”[...] at hun mærker angst og er bange for, om hun mærker nok tilknytning til sin søn” (ibid., 30). Hun har ikke en romantisk opfattelse af fødslen som et forløsende element, der udmunder i en uproblematisk forening mellem hende og hendes nye barn, og derfor bliver den heller ikke fremstillet på en sådan vis. Denne gengivelse af fødslen kan desuden læses som et udtryk for, hvordan moren mister evnen til at formulere sig selv, fordi fødslen er så voldsom en oplevelse, igennem hvilken hun formentlig har været udmattet og diffus, og derfor senere kan have svært ved at genkalde sig oplevelsen i detaljer.

Overordnet set er *Mit Arbejde* en leg med de gængse genrekonventioner og kan læses som en udvidelse af romangenren. De forskellige litterære stilarter indgår, fordi de har hvert deres potentiale i forhold til at fremstille blandt andet romanens hovedkarakter. Bogens overtrædelse af de klassiske konventioner for romangenren kan derudover læses som et bevidst brud med de gængse litterære former. De skiftende genrer understøtter også, hvordan romanen ønsker at skildre oplevelsen af at blive mor, som en oplevelse præget af dobbelte - og modsatrettede - følelser. Der findes ikke én sandhed om livet eller individets erfaringer, og det har Ravn ønsket at vise blandt andet herigennem: ”I Mit arbejde modsiger mange af kapitlerne hinanden. Jeg har forsøgt at vise, at der ikke kun findes én autobiografisk sandhed om et liv” (Ravn 2020f).

Det kompositoriske greb

Annas tidslighed

Så hun blev ved med at slå formerne i stykker,
selvom det egentlig ikke var ødelæggelsen, hun ville,
selvom alt hvad hun længtes efter var en hel, en fast form, en normalitet.
(Ravn 2020a, 214).

Romanens hovedperson higer efter at skrive en bog, der fremstår som et hele, og som har en fast form: en ”normal” bog. Men der er noget i hende, der gør, at dette ikke er muligt. Som det fremgår af ovenstående citat, ender hun i stedet med en ødelæggelse af de former, hun ellers gerne ville have pakket sine oplevelser ind i.

Som nævnt i afgræsningen af romanen er den fortalt på en sådan måde, at et *jeg*, en såkaldt veninde til Anna, forsøger at samle Annas tekster, som Anna har skrevet på, siden hun blev gravid med sit første barn og frem til fødslen af sit næste. Anna evner ikke selv at samle teksterne til en bog og sender dem derfor i et brev til fortælleren med ordene: ”*Jeg efterlader dig her mine papirer i håb om, at du ville finde orden, hvor jeg ikke kunne*” (ibid., 66). Det bliver således fortællerens arbejde at skabe sammenhæng mellem teksterne, men hun finder ligesom Anna dette udfordrende, blandt andet fordi hun kæmper med at forså Annas tidslighed:

Min største udfordring i dette arbejde har været at forstå Annas forhold til tid. Hun lader ikke til at følge nogen kronologisk tid, og jeg nærer ingen illusioner om at have begreb om den tidslighed, hun skriver efter. Papirerne lå hulter til bulter i en stor bunke, da hun gav mig dem.

(ibid., 8).

Fortællerens opfattelse af tidslighed bliver udfordret i mødet med Annas rodebunke af papirer. Hun går til opgaven med et ønske om at skabe kronologi, men må indse, at det ikke er muligt. Fortælleren forsøger blandt andet at begynde romanen ved graviditeten, hvilket ”ville være logisk” (ibid.), men ender i stedet med at placere ordene fra Annas graviditetshæfte i midten af bogen. Gennem denne handling bryder fortælleren med sine egne forventninger til formen og dette resulterer i, at arbejdet med at samle bogen bliver nemmere: ”At forsøge at placere graviditeten i et sådant midtpunkt i kompositionen var mit eget første brud på kronologien, og siden gik det let, eller i hvert fald lettere” (ibid., 9).

Grundet disse overvejelser ender fortælleren med at samle bogen således, at den er inddelt i tretten begyndelser, otteogtyve fortsættelser og ni slutninger, som kronologisk set ikke udgør fortællingens begyndelse, midte og slutning. Dette greb er et udtryk for opgøret med en lineær kronologi. Annas forhold til tid er sprængt, og derfor tager begyndelserne ikke nødvendigvis afsæt i graviditeten, mens fortsættelserne godt kan afspejle denne og så videre. Af denne grund er bogens slutning heller ikke en afrunding på fortællingen, men repræsenterer tværtimod en ny begyndelse, idet hovedkarakteren står over for fødslen af sit næste barn: ”Snart tager det fart på ny, separationen, den lange, langsomme løsrivelse, når vandet går, verner tager til og mit arbejde begynder” (ibid., 420).

På trods af at romanens kronologi er fragmentarisk, fremstår den ikke usammenhængende. Ved romanens slutning har man nemlig fornemmelsen af, at man overordnet set har fulgt en kvinde i hendes forløb fra graviditet til fødsel, til barnets spæde år og frem til en ny

graviditet. Selvom fortællingen springer i tid, er mange af kapitlerne markeret med en tidsangivelse, der primært angiver tid i barnets liv, herunder ugeantal i graviditeten, tid siden fødslen eller barnets alder, og på denne måde har læseren gennem hele bogen en klar fornemmelse af, hvor i forløbet vi er. Fortælleren bemærker, hvordan Anna virker sygeligt optaget af barnets tidslighed:

Samtidig lader hun til, som alle nye mødre, at være sygeligt optaget af tidens gang i forhold til barnets udvikling. Flere gange har hun anført barnets alder, nogle gange ned til antal dage, øverst på en tekst, også selvom den ikke nødvendigvis handler om barnet.

(ibid., 8).

Anna har ikke overblik over sin egen tidslighed, og det er kun ved at markere barnets alder, at hun kan holde styr på, hvornår hun har haft hvilke tanker. Dette er et udtryk for den erfaring, det er at blive forældre, hvor barnets tidslighed netop kommer til at blive styrende for livet fremadrettet. At bogen på trods af de mange tidsangivelser, ikke fremstår kronologisk i dens opbygning, giver læseren adgang til en større forståelse af, hvordan Anna har oplevet den tid, som bogen omhandler. Anna ville ellers gerne, som nævnt indledningsvist, skabe helhed, linearitet, men den lineære form stemmer ikke overens med hendes oplevelser: ”Hun ønskede at opnå en helhed, en sart orden, som alle mennesker gjorde det, men ingen tilgængelig form kunne holde hende” (ibid., 214). Dette blandt andet fordi hun efter barnets fødsel oplever psykiske udfordringer, der præger hendes hukommelse, men i lige så høj grad fordi graviditet og småbørnsliv ikke genererer en tidserfaring, der er ”lineær og kausal-logisk” (Friis 2021, 9).

Forældede former

Romanens brud med linearitet kan i forlængelse heraf også læses som et opgør med de traditionelle former indenfor realistisk litteratur og genrelitteratur. Mange af denne slags tekster er præget af et konventionelt sprog og en lineær struktur, som den kvindelige erfaring ikke passer ind i (Scott Sørensen 2008, 304-305; Richard 2017, 9;13). Om dette skriver Virginia Woolf i *Kvinder og Fiktion*:

Men det gælder stadig, at før en kvinde kan skrive nøjagtig, som hun ønsker at skrive, møder hun mange vanskeligheder. Til en begyndelse er der den tekniske vanskelighed – tilsyneladende så

enkel, i virkeligheden så hæmmende – at selve sætningens form ikke passer hende. Det er en sætning skabt af mænd [...].

(Woolf 2012, 43).

Kvinden må derfor opfinde et modsprog, det såkaldte *écriture féminine*, igennem hvilket hun kan udfordre den gængse sætning: ”Og det må en kvinde gøre selv, ved at ændre og tilpasse den gængse sætning, indtil hun skriver på en måde, der følger hendes tankers naturlige form uden at knuse eller forvrænge den” (ibid.).

Når fortælleren/Anna følger denne anvisning og overgiver sig til den form, hun har indeni sig, udøver hun altså et modsvar til det konventionelle sprog og bryder således med det litterære normalitetsbegreb (indenfor realistisk litteratur og genrettekster). På samme tid kan bruddet på de litterære former ses som et udtryk for Annas ønske om at bryde ud af det snævre normalitetsbegreb, der knytter sig til det at være mor. Anna stræber selv konstant efter normalitet: ”Der var intet, Anna hellere ville, end at skrive en normal bog” (Ravn 2020a, 215), men idet hun alligevel vælger at afvige fra den ”normale” form, er hun, og Ravn, med til at udvide normalitetsbegrebet. Ravn har udtalt, at det simpelthen var en nødvendighed for hende at tage afstand fra ”[d]en store kunstners forestilling om at kunne nedfælde sandheden om verden og livet i et lineært handlingsforløb” (Ravn 2020d). Fortællingen ”blev løgn” (ibid.), når Ravn forsøgte at følge den lineære formel, netop fordi oplevelsen af at blive mor er ”uformeligt, monstrøst” (Ravn 2020g). Bogen er nødt til at afspejle denne oplevelse: ”Anna tænker: Hvad er det dog for en bog, jeg skriver? En monstrøs bog til en monstrøs oplevelse: At føde et barn” (Ravn 2020a, 312).

På denne måde flyder erfaringen af at være mor og formidle denne oplevelse sammen, og denne erkendelse er vigtig for Anna. Hun kommer frem til, at formerne for moderskab og for litteratur er forældede:

Formerne var gamle, stivnede, afpasset til en forældet virkelighed, afpasset kernefamilien, kvinden i hjemmet. Erfaringer, der skulle spærre Anna inde og på samme måde spærre teksten inde i en form, der fordrede en måde at tænke på, der ikke var Annas.

(ibid., 214).

Gennem sin erkendelse af dette giver hun ligeledes plads til en accept af, at hun også i rollen som mor må give slip på formerne:

Jeg må acceptere, at denne bog med stor sandsynlighed ikke bliver *velformet*. Ligesom jeg må acceptere, at mit forældreskab også kommer til at blive fuld af fejl, allerede er det. [...] På denne måde hænger bogen og forældreskabet uløseligt sammen. Ikke som billeder på hinanden, men som to former for skabelse gennem livet.

(ibid., 333).

Dobbeltgænger

Hvem har skrevet denne bog? Det er mig, selvfølgelig.

Selvom jeg gerne vil overbevise om det modsatte.

Lad os i dette øjeblik enes om, at det er en anden, der har skrevet den.

En anden kvinde, helt anderledes end mig. Lad os kalde hende Anna.

(ibid., 7).

Ovenstående citat udgør romanens første linjer og inddrager læseren i dens komplekse udsigelsessituation. Linjerne fortælles af et jeg, der, samtidig med at hun bygger sit skjul i form af karakteren Anna, også lader læseren vide, at Anna netop er en dækningsmanøvre og ikke en virkelig person. Anna, en såkaldt veninde til fortælleren, er en dobbeltgænger, en spejling af jeget, men med forskelle. Navnet Anna, der er en kiasme, understreger dette. Udsigelsessituationen i romanen er altså i stil med både genresituationen og kompositionen ganske sammensat. Hele romanen fortælles af den såkaldte veninde til Anna, som gennem romanen tager form som både en autodiegetisk og heterodiegetisk fortæller. Den autodiegetiske fortæller med indre fokalisering, jeget, optræder i *Første* og *Anden Begyndelse* samt *Niende Slutning*, hvilket skaber en ramme om resten af fortællingen, der primært udsiges af den heterodiegetiske fortæller med indre fokalisering, der knytter sig til Anna.

I de to indledende kapitler får vi indsigt i, hvorfor jeget har behov for at fortælle sin historie gennem denne skyggefigur. Hun beskriver blandt andet, hvordan hun føler sig distanceret fra de tekster, hun har skrevet, og at hun faktisk kæmper med at kunne huske det: ”Jeg har ingen erindring om at have skrevet noget af det. [...] Var det ikke, fordi jeg kunne genkende min egen håndskrift, ville jeg måske være foranlediget til at tro, at det var skrevet af en fremmed” (ibid., 10), samt at hun føler, ”[a]t det er en anden, der om natten er trådt ud af

mit skab for at skrive disse tekster” (ibid., 11). Hun har fremmedgjort sig selv fra de følelser, der ramte hende efter fødslen af barnet. En form for reaktion på, at hun følte en udslettelse af sit jeg, da hun blev mor. Samtidig viser dette, hvordan oplevelsen af at blive mor for Anna er præget af dobbelte og modsatrettede følelser, en tematik der er gennemgående for romanen: ”MIT ARBEJDE er også en bog, der handler utroligt meget om ’dobbelte følelser’” (Ravn 2020g).

Fremmedgørelsen fra oplevelsen har medført, at hun har svært ved at gengive den. Gennem følgende refleksion markerer jeget derfor skabelsen af Anna: ”Hvordan skrive denne moder, denne moders skrift? Hvordan taler hun? Hvordan bærer hun skriften frem? Hver gang denne modstand. Jeg kan ikke høre stemmen. Den er lukket inde på fødestuen, hvor jeg ikke længere kan komme” (ibid., 324). En del af jeget er blevet efterladt på fødestuen, der, som Simon Lund Petersen har bemærket, svæver ”et uopnåeligt sted i kødets erindring, ulmende som radiobølger fra universets skabelse – men uden for forstandens og sprogets rækkevidde [...]” (Petersen 2020). Det er kun gennem skabelsen af Anna, at fortælleren kan nærme sig oplevelsen igen og nå det sted, der for hende selv er ”uden for forstandens og sprogets rækkevidde”. Erfaringen at føde var for Anna (og er nok også for alle andre fødende) en meget kropslig erfaring, der primært sidder tilbage i kødet: det er en præ-diskursiv erfaring, som ord ikke kan rumme. Hun foretager derfor denne forskydning af sit jeg over i Anna. Samtidig kan dobbeltgængerfiguren læses som en måde hvorpå autoriteten, fortælleren, undermineres gennem diskursen. Det understøtter, at fortællingen er en ikke-patriarkalsk fortælling: der er ingen autoritære, alvidende figurer, men derimod er fortællingen båret af en tvetydig udsigelsesform.

Splittelse og sammensmeltning:

Anna er altså en måde for jeget at distancere sig fra sygdommen, der ramte hende efter fødslen. Hun oplever i kraft af sin efterfødselsreaktion et misforhold mellem den hun er, og den hun, ud fra den kulturelle fortælling om moren og kvinden, burde være. Jeget tager således afstand fra det, der er ”forkert” og placerer det hos Anna, der må bære på de svære minder, på sygdommen og på skammen for hende, indtil hun selv er klar til at rumme det. Gennem bogen forsøger fortælleren derfor at opretholde skellet mellem sig selv og Anna, men det glipper til tider, og vi oplever, hvordan de to karakterer smelter sammen til én.

Sammensmeltningen sker ofte i den tilbagevendende brevveksling, der skal forestille en udveksling mellem fortælleren og Anna. Det er komplekst, at det netop er i de tekstdele, hvor de to karakterer stilles skarpt op over for hinanden, at de smelter sammen. I et brev til Anna fra fortælleren skriver hun for eksempel: ”*Kan du huske, da vi gik ind for at se efter, om han trak vejret så mange gange i løbet af natten?*” (Ravn 2020a, 160). I den fortrolige brevveksling kan fortælleren ikke opretholde distancen til Anna og lader det derfor komme til udtryk, at de faktisk er én. Samtidig vil fortælleren ikke indrømme, at bogen i virkeligheden er hendes og fortæller i brevene Anna, at hun ikke ved hvis navn, hun skal sætte på bogen: ”*Det er lidt underligt for mig, at skulle stå frem som forfatter på bogen, eftersom jeg ikke har skrevet den*” (ibid., 207). På denne måde opretholder hun, på trods af den glimtvisse sammensmeltning, splittelsen mellem sig selv og dobbeltgængerens.

I *Fireogtyvende Fortsættelse* udfoldes det komplekse forhold mellem fortælleren og Anna, idet vi, ligesom i brevene, oplever både splittelse og sammensmeltning af de to. Kapitlet indledes af en jeg-fortæller, hvilket angiver fortællerens begyndende opgør med Anna. Jeget er på legeplads med barnet og læser en novelle af Magaret Atwood, der handler om en kvinde, der netop har født. Jeget gengiver en del af novellen og efterfølgende skifter synsvinklen til den heterodiegetiske fortæller (ibid., 265). Teksten har vækket genklang hos fortælleren, og den tager hende tilbage til fødestuen og sygdommen, og hun kan derfor ikke længere fortælle fra sit eget synspunkt, men må låne Annas. Anna mister for en stund forbindelsen til sit rationelle sind, idet en presenning danner en stor sort formation, som forekommer uvirkelig for hovedpersonen. Hun tror, hun hallucinerer, og fortælleren skriver: ”Hun var sandsynligvis ved at blive vanvittig” (ibid., 266). Når fortælleren her mærker angsten og mister grebet om sig selv, skifter hun altså til Annas synspunkt i et forsøg på at distancere sig fra det irrationelle. Først da episoden er på afstand, skifter synsvinklen tilbage til jeget:

Hun var lettet over, at det kun var en presenning; men det, at hun overhovedet kunne komme i tvivl, tog hun som et bevis på, at tingene snart ville gå galt. Hun så hen på drengen, han lod ikke til at have lagt mærke til noget.

Det første jeg gjorde, da jeg kom hjem, var at skrive scenen ned. Den havde noget uvirkeligt over sig, som jeg hurtigt begyndte at betragte som litteratur.

(ibid., 266-67).

Idet hændelsen er overstået, kan fortælleren nemmere distancere sig selv fra oplevelsen, og hun kan derfor tale fra sit eget sted igen. Hun fremmedgør sig desuden fra oplevelsen ved at gøre den til litteratur: ”Var det for at beskytte mig selv mod denne åbning mod galskaben, at jeg ønskede at gøre det til skrift med det samme, eller var det derimod for at tilegne mig begivenheden og give den plads?” (ibid.). At omdanne hændelsen til fiktion hjælper hende samtidig med at nærme sig de oplevelser, som hun ellers har skubbet væk, men på en måde hvorpå erfaringerne stadig er i udstrakt arm.

En mordscene i Føtex

I samme afsnit, *Fireogtyvende Fortsættelse*, bliver det herfra særdeles syret og kapitlet udmunder i en form for konfrontation mellem Anna og jeget, da de sammen tager i Føtex for at købe ind. Episoden er fremstillet som en scene i et drama, altså næsten udelukkende bestående af dialog mellem de to karakterer, og den er da også meget dramatisk i sit handlingsforløb. Her er Anna og fortællerjeget igen både et *vi* og to forskellige. Fortælleren, der her kaldes ”mig”, bliver symbolet på noget rationelt og på det, der forventes af en mor. Hende, der efter fødslen pænt spørger gæsterne på hospitalet om de kunne ”finde en parkeringsplads” (ibid., 272), og som ikke taler om smerten fra fødslen. Anna bliver omvendt billedet på sygdommen, idet hun på psykotisk vis lader sin vrede mod samfundets forventninger til moren komme til udtryk. Anna udtrykker sin frustration over, at samfundet stadig forventer kvinder at lever op til den bibelske kliche, der lyder, at så snart kvinden har født ”[...] *husker hun ikke mere sin trængsel af glæde over, at et menneske er født til verden*” (ibid., 269). I sin psykose stikker Anna derfor ”Mig” ned:

ANNA

Jeg tror ikke, jeg kan helbredes. Jeg mener, det er mig, du skal kureres for.

MIG

Men det vil jeg da ikke!

ANNA

Nej, vel?

MIG

Men skal jeg være bekymret?

ANNA

Nej, det er der ingen grund til.

MIG

Så kan jeg sove roligt

(Anna tager en kniv frem og stikker mig derefter ned i Føtex.)

ANNA

Sov godt, lille skat. *(vender sig væk fra liget)* Goddag, alle! Mit navn er Anna og jeg er en kniv!
(ibid., 268).

Anna slår den del af sig selv ihjel, som undertrykker sine egne følelser i et forsøg på at opretholde normalitet. Hun ikke blot holder kniven, men hun bliver kniven. Den kniv, der destruerer den romantiserede fortælling om moderskabet:

ANNA

Det er her man bliver kniven. Kniven, der sprætter maver op. *(Anna går hen til mig, løfter kniven, det lyner i bladet)*

MIG

(halvt oprejst på armene) Ej ... *(Anna hugger mig ned igen, jeg dør)*

ANNA

VELKOMMEN TIL BARNETS ANDET LEVEÅR!

(ibid., 272).

Scenen kan læses som en form for genfødsel af hovedkarakteren, der, hvis hun skal blive rask, er nødt til at bryde med sin behagesyge og i stedet lade den ægte, omend vanvittige, side af sig selv komme frem. Hun optræder her som en, jævnfør Ahmed, såkaldt *feminist killjoy*, der tør sige fra over for nogle kønnede idealer i samfundet. Med scenen lader Ravn det vanvittige vinde i et forsøg på at skabe en ny normalitet. Det vanvittige er skitseret på overdreven vis i afsnittet, og Anna fremstår som følge heraf måske irrationel, men dette er netop et opgør med samfundets

skitsering af, hvad der er rationelt og normalt, og hvad der er irrationelt og unormalt. For måske er den frustration, som driver Anna til psykosen, netop ikke irrationel. I et interview med Berlingske, har Ravn italesat problematikken ved disse forventninger og det absurde i, at moderidealet er den bibelske Maria:

Det er bare så forbudt ikke at være glad, når man får et barn. Vi har en meget dyb forestilling om, at vi bliver som Maria, den glade, blide mor, der ikke engang har haft en penis i sig. I Bibelen står der, at når moderen får barnet op på brystet, føler hun ikke smerte. Det er jo løgn” siger hun. Og løggen er skadelig, fordi den skaber et meget snævert ideal for, hvordan den rigtige mor skal være.

(Ravn 2020c).

Annas oprør mod dette, skal derfor læses som et udtryk for en frigørelse fra det snævre ideal og en vej mod bedring.

Et endeligt opgør:

Herefter begynder en helingsproces hos romanens hovedperson, men det er først, da barnet er omkring to år gammelt, at fortælleren er i stand til for alvor at nærme sig en accept af den gruopvækkende erfaring, det var for hende at blive mor. Den erfaring, som hun gennem Anna har kunnet distancere sig selv fra:

Jeg kan ikke længere skrive i tredje person.

At skrive i tredje person opstod ud af en magtesløshed over for erfaringen.

At skrive i tredje person var at skabe en anden, der måtte udstå smerten.

Man opfinder hende. Hun hedder Anna.

(Ravn 2020a, 320).

Gennem denne centrale formulering tager fortælleren afstand fra sin dobbeltgænger, og gennem anaforen ”at skrive i tredje person” tydeliggør jeget en bevidsthed om skabelsen af Anna. Hun er nået til et sted, hvor hun kan forene sig med oplevelsen. Det endelige opgør med dobbeltgængerens sker i bogens sidste kapitel, der, på trods af den fragmentariske komposition, også rent kronologisk markerer fortællingens slutning. Fortælleren holder igen møde med redaktøren, der spørger til, hvem der har skrevet romanen, hvortil hun svarer: ”Mig,

selvfølgelig” (ibid., 419). Hun har ikke længere behov for at tage afstand fra de oplevelser, som romanens hovedperson har gennemgået. Hun tager afsked med sit skjul med ordene: ”Frem for en form, var du nærmere en tid” (ibid.). Anna var den tid i hendes liv, hvor angsten og depressionen tog over, og hvor hun mistede fodfæstet. Men nu er behovet for skyggefiguren datid, og hovedpersonen accepterer dermed, at hun ikke lever op til de forventninger, samfundet har opstillet for hende.

En karakteristik

Anna og sygdommen

Altid denne følelse af, at når de ser mig, spærrer de mig inde,
og samtidig den sikre overbevisning om, at de snart fortæller mig,
at der intet er i vejen med mig og det eneste,
jeg mangler er at tage mig sammen.
(ibid., 188).

Allerede da Anna bliver gravid, begynder hun at opleve angst og depression: ”Det er med graviditeten ikke barnet, der bebor mig som en ond ånd, men en frygtelig ødelæggelse, der er fløjet i mig” (ibid., 185), og efter fødslen tager sygdommen til. De depressive tanker får i høj grad Anna til at tvivle på sig selv, og som det indledende citat viser, kæmper hun med følelser af, at hun i samfundets øjne på samme tid er mere og mindre syg, end hun selv tror. Dette er et udtryk for den usikkerhed, som sygdommen igangsætter i hende.

Tvivlen viser sig også gennem hendes overbevisning om, at fordi hun er syg og ikke kan leve op til de ting, der forventes af en nybagt mor, så er hun værdiløs: ”Jeg får angst. Jeg er værdiløs, fordi jeg ingenting kan på grund af angsten. Jeg er desorienteret, vred, bange. Angsten fortsatte i nogle timer, i nogle timer mistede jeg troen på, at nogen kan elske mig” (ibid., 254). Citaterne viser den kompleksitet, som psykisk sygdom i høj grad er kendetegnet ved. Anna er blevet syg, fordi hun ikke føler, hun kan leve op til samfundets forventninger til hende, og idet hun bliver syg, afholdes hun i endnu højere grad fra at kunne være den ”perfekte” mor. På denne måde er den psykiske sygdom en ond spiral, der er svær at bryde ud af.

Sygdommen påvirker desuden Annas sind i en sådan grad, at hendes opfattelse af virkeligheden til tider bliver forvrænget. Anna bliver især ramt af en form for mistillid over for sin kæreste Aksel, hvilket ses gennem tanker som: ”Hvornår begyndte Anna at tænke, at Aksel ikke elskede hende som et menneske længere, men som en hund?” (ibid., 82) eller: ”[...] Aksel havde glemt dette, som lægerne havde fortalt ham, at søvn for Anna ikke gjaldt på samme måde som for andre mennesker. At hvis Anna ikke sov, kunne hun dø af det” (ibid., 67-68). Sygdommen får Anna til at tvivle på den person, som man må antage, er en af hendes allernærmeste, og hun tilskriver ham tanker, som han antageligvis ikke har. Hun forsøger at distancere sig selv fra sine forvrængede tanker, ved at lægge dem over på Aksel og lade det fremstå som hans syn på hende, frem for at anerkende tankerne som et udtryk for sygdommen. I den tid hvor sygdommen er værst, er tanker om selvmord det eneste, der kan berolige Anna. Hun bliver især optaget af knive og søger deres nærvær, når angsten banker på:

En hel dag kan overleves, hvis hun holder skuffen med knivene i tanken. Der er magt her. Barnet vokser. For hver gang knivene kommer til hende, står det tydeligere frem, former sig i hende med en kølig ro, tanken om at hun kan slå sig selv ihjel.

(ibid., 80-81).

Selv mordstanker er et udtryk for tilstandens alvor og for den magtesløshed, som præger Annas sind. Det eneste, der kan bringe hendes sind i nogenlunde ro, er tanken om, at hun har mulighed for at slå sig selv ihjel og dermed fjerne sig fra den oplevelse, moderskabet, der har udløst sygdommen. Det starter ved tanker om knivene men udvikler sig til, at roen først rigtigt indfinder sig, når hun rent faktisk rører ved knivene: ”Hun trak skuffen ud og lagde hånden ned til knivene.” (ibid., 112). Selvmordet er en måde for Anna at bryde den onde spiral, som den psykiske sygdom fastholder hende i, og fordi hun er så syg, som hun er, kan hun ikke forestille sig andre måder end denne at bryde ud af den. Dette er et udtryk for både voldsomt selvhad og en aggression mod omverdenen: den ultimative kritik af et samfund, som hun ikke føler sig mødt og løftet af.

Anna og moderskabet

En af de udløsende faktorer for Annas sygdom er, som nævnt tidligere, at hun ikke føler den glæde, hun er blevet fortalt, hun burde, da hun blev mor. Anna skriver blandt andet: ”Jeg fandt

ingen lykke i det værelse, hvor man havde bedt mig om at lede efter den” (ibid., 355). Den manglende glædesfølelse udløser skam og utilstrækkelighedsfølelse hos hende, og det påvirker hendes relation til barnet, der bliver præget af dobbelte følelser, blandt andet fordi hendes tilknytning til barnet i begyndelsen ikke er kendetegnet ved kærlighed. Mens Anna er gravid, føler hun sig sikker på, at hun vil elske barnet, når det bliver født, for hvordan kan man andet?: ”At bære barnet og mærke det bevæge sig er en lykke. Jeg forstod, helt ind i knoglerne, at min mor måtte elske mig. Man kan ikke andet end at elske det, man har båret frem på denne måde” (200). Men den lykke, hun mærkede, da hun bar barnet, er væk, og hun føler ikke den forventede kærlighed. I et digt i *Sjette Begyndelse*, et afsnit der tager afsæt i de første fjorten dage med barnet, beskriver Anna tilknytningen til drengen således:

kærligheden til barnet
er dyrisk

ikke kærlighed

men sult

alle disse
indledende øvelser

også med barnet
mit hjertes mistro

mit hjertes mistro

han vågner stille

natten er lys

jeg kalder ham elskede

(ibid., 37).

Kærligheden til barnet er dyrisk og er derfor en ikke-kærlighed. Fordi Anna før kun har kendt socialitetens kærlighed, kan hun ikke genkende denne. Hendes tilknytning til barnet er i stedet kendetegnet ved en sult mod barnet, en animalsk tiltrækning. Tobias Skiveren skriver således i sin analyse af digtet: ”Deres følelsesmæssige bånd er genereret af præ-diskursive afficerings, der stammer fra aktualiseringen af biologisk anlæg, instinkter og tilskyndelser, hvis ophav er

mere animalske end menneskelige” (Skiveren 2020a, 83). Anna er altså i en tilstand, hvor hun føler sig præ-diskursivt tiltrukket af barnet, men samtidig ikke mærker den følelsesmæssige reaktion, som ”en diskursiv historicitet” (ibid.) påskriver moderen i mødet med barnet: kærlighed.

Den dyriske tiltrækning medfører, at Anna hverken føler sig hel med eller uden barnet: ”Men når hun ikke er sammen med barnet, er det, som om dele af hende mangler, hun er ikke sig selv. Hun er hverken sig selv eller ikke sig selv. Herfra kæmper hun” (Ravn 2020a, 88). Komplexiteten i hendes følelser og presset fra det sociale miljø medfører således, at hun, på trods af sit ”hjertes mistro”, kalder drengen ”elskede”. Hun bliver altså affektivt påvirket af både de materielle oplevelser samt socialitetens pres og forsøger derfor at manifestere sin kærlighed gennem diskursen ”elskede”, men affekten, der almindeligvis klistrer sig til ordet ”elskede”, opstår ikke i hende.

I takt med at barnet bliver lidt ældre lader det til, at der opstår kærlighed fra Anna til barnet. Men hendes følelser omkring hans tilstedeværelse er stadig præget af en dobbelthed:

Jeg elsker hans lille stemme og hans åbenlyse humor. Jeg elsker hans duft og savlet over hans mund og de små spidse mælketænder.

Alligevel er der dage, særligt om søndagen, hvor jeg får lyst til at lukke døren ind til ham og holde mig for ørene.

Og dage, hvor jeg får lyst til at hævne mig på ham, hvor jeg vil ruske og slå ham for at få ham til at tie stille.

Vi taler mere og mere om at få et barn til.

(ibid., 79).

Hun bliver ramt af frustrationer og manglende overskud, der gør, at hun får lyst til at ”hævne” sig på barnet. Denne frustration må være almengyldig for forældre, ligegyldigt hvor stor kærligheden til barnet er. Den manglende søvn, de overvældende oplevelser og den nye livsstil kan ikke være en ensidigt lykkelig erfaring, selvom kærligheden til barnet for mange antageligvis opvejer det svære. Men for Anna bidrager det til en følelse af ikke at gøre det godt nok som mor. Hun føler især, at hendes egne mangler kommer til at afspejle drengens karakter:

[...] imens jeg skiftevis forsøger at tale ham til ro og skælder ham ud, tænker jeg kun på, hvad jeg mon som mor har gjort forkert, hvad han med sit udbrud forsøger at fortælle mig, og jeg ledes

af disse tanker direkte ind i en form for narcissisme, hvor alt, hvad barnet gør, er en afspejling af mig.

(ibid., 404).

Anna synes konstant, at hun skal præstere og føler aldrig, at hun gør det godt nok. Hun skammer sig, når hun ikke kan være glad og fyldt med overskud hele tiden og plages derfor også af sit behov for at være alene: ”Hun plages af tanker om, at når hun nyder at være alene, når hun henter barnet sent, selvom hun intet vigtigt har at gøre, udsætter hun ham frivilligt for fare” (ibid., 221). Man kan kun antage, at behovet for tid for sig selv også er en almengyldig oplevelse for forældre med små børn, men fordi Anna ikke har set denne side af forældreskabet repræsenteret, får det hende til at føle sig forkert. Anna reflekterer over, at samfundets store pres på mødre blandt andet må stamme fra:

[...] den forestilling, at den menneskelige psyke etableres i barnets første tre leveår i relation til moderen, i symbiosen med moderkroppen og frigørelsen fra den, [...] at forestillingen om, at moderens fravær eller fejl er fatale for dannelsen af vores psyke og personlighed, i bund og grund er kvindeundertrykkende propaganda.

(ibid., 135).

Hun anerkender denne fortælling som en af grundene til, at hun føler, at selv de mindste fejl fra hendes side kan få voldsomme konsekvenser. I forlængelse heraf savner Anna også forståelse fra samfundets side for den kompleksitet, den tvivl, hun oplever: ”Er der ingen plads for en mor til at tvivle?” (ibid., 197). Dette hænger i høj grad sammen med, at Anna oplever, at hun er blevet fortalt en løgn om moderskabet og derfor føler sig alene i sin oplevelse: ”Nogle gange kunne det føles, som om der næsten ingen mennesker var i verden, ud over Anna, som havde erfaring med at føde” (ibid., 213). Det er en forvrænget tanke, som udløses af den manglende repræsentation af de svære sider af forældreskabet eller af mødre, der oplever efterfødselsreaktioner som en fødselsdepression.

Anna har, før hun bliver mor, en idé om, at hun vil blive ramt af lykke i det sekund barnet er født, fordi det er den historie, hun er blevet fortalt:

[...] jeg [er] så mange gange [...] blevet fortalt historien om, at det øjeblik barnet forlader moderens krop, er det lykkeligste i hendes liv. Men sådan var det ikke. Det var en rædsel. Siden barnets ankomst har jeg kæmpet med denne historie.

(ibid., 353).

Som Ahmed beskriver, kan samfundets diskurser om livsbegivenheder fungere som en form for lykkemanuskripter, der får folk til at orientere sig mod disse oplevelser. Samtidig vil mange individer føle sig forkerte, hvis de ligesom Anna, imod al forventning, ikke opnår denne lykke. Men gennem forældreskabet opdager Anna, at det ikke er hende, der er forkert, men at det derimod er historien om forældreskabet, der er falsk:

Jeg har skridt for skridt genkendt denne historie som fiktion. Historien om den lykkelige mor. Og det har ledt mig til spørgsmålet: Hvorfor har denne historie været nødvendig?

Det har givet mødrene en historie at binde sig til, en fast form til erfaringen. Men det er også en historie, som tjener *det fælles bedste*. Det er en historie, som er en del af den større fortælling, at kvinden er skabt til at skabe børn.

(ibid., 354).

Anna kritiserer hermed, hvordan man gennem kulturelle diskurser præger kvinder til at søge mod forældreskabet, fordi man hermed netop lover dem lykke. Præcis i stil med Ahmed oplever Anna, at "løgnen om moderskabet" samtidig er en måde at kontrollere samfundets individer: "Med den historie og dens medfølgende skræk for ikke at *føle det rigtige* har man meget let kunnet kontrollere kvindelige samfundsborgere og deres liv" (ibid.). Frygten for ikke at føle lykken, der, hvor man er blevet fortalt, man ville, bidrager til en følelse af skam for Anna og at snakke højt om, at man ikke "føler det rigtige" forstærker kun denne skamfølelse. Derfor kan man argumentere for, at man tvinges til at opretholde moderskabsidealene: det er grundet skammen nemmere at følge trop end at sige fra.

Jævnfør blandt andre Butler er repræsentationer i samfundet med til at forme kroppe. Stormhøj beskriver det således: "Enhver repræsentation af kvinders og mænds kroppe vil være en formning af dem, eftersom repræsentationen allerede er indlejret i et diskursivt felt, indenfor hvilket kriterierne for, hvad der kan siges om og betragtes som krop og 'sex', fastsættes" (Stormhøj 1999, 58). Hvis man derfor ikke tilbyder andre repræsentationer af mødre, vil

skammen aldrig forsvinde fra de kvinder, der ikke føler lykken men blot lader som om. Men som Anna fastslår, er der ikke plads i samfundet til sandheden om moderskabet:

Flere år senere tænkte Anna, at grunden til, at man ikke havde fortalt kommende mødre om rædslen, var, at man selv ønskede at glemme den. [...] Der var ikke plads til det i samfundet. Der var ikke plads til det i Anna. Rædslen optog alt for meget plads, så man næsten ikke kunne elske. At elske var moderens første opgave, hendes vigtigste arbejde. Hvordan elske med en rædsel? Hvordan leve med en rædsel i stedet for et hjerte?

(Ravn 2020a, 73).

Hun er altså opmærksom på hvilke fortællinger om morens rolle, der ligger til grund for de store forventninger, hun selv og det sociale/kulturelle miljø har til moren, men har alligevel svært ved at gøre sig fri af dem. Hun kommer i stedet til den erkendelse, at det store pres på hende er en forstyrrende faktor for hendes tilknytning til barnet: "[...] hvordan denne forestilling om en moder, dette sted, moderstedet, præget af præstation og konkurrence og forhindrer en naturlig tilknytning mellem mit barn og mig, [...] forhindrer mig i at elske barnet [...]" (ibid., 136). Anna føler altså, at presset for at være den perfekte mor forhindrer hende i at være netop det og i at elske sit barn. Her bliver det socialitetens pres på hende, som regulerer hendes følelsesliv og som medfører, at hun ender med at føle sig forkert.

Det er første senere i forældreskabet, at hun langsomt begynder at sænke forventningerne til sig selv og dermed også kan styrke relationen til barnet. Hun erfarer, at hvis hun fortæller sig selv, at barnet slet ikke er hendes søn men en andens dreng, så kan hun distancere sig selv fra eksempelvis "hans fucking meltdown" (ibid., 404) og fralægge sig skylden for det. Hun kommer til erkendelsen: "[...] at mit arbejde som hans mor også er at trække mig, så at han bliver tydelig for os begge. Det er, selvom der er skam i at sige det, en lettelse ikke altid at være hans årsag" (ibid.). Selvom dette kun er et lille skridt på vejen ud af sygdommen, viser det, at hun langsomt er ved at acceptere, at hun godt kan være en god mor, selvom hun er ikke *den perfekte mor*.

Når man skal gøre sit køn

Manden og kvinden

Da Anna bliver mor, føler hun, at hun vågner "[...] fra en sød drøm, hvor mænd og kvinder er lige" (ibid., 400). Hun bliver opmærksom på den store forskel, der er på samfundets forventninger til henholdsvis mænd og kvinder i forældrerollen. Anna erfarer, at hun grundet sin køn, er opdraget anderledes end sin kæreste, og at hun derfor finder det mere naturligt eksempelvis at klæde barnet af og på. I sin dagbog skriver hun: "I dag kun denne tanke: Man har forberedt mig med dukkerne" (ibid., 174), hvilket viser, at Anna anser de traditionelle kønsroller, som noget, man opdrages til at følge, eller som Butler betegner det: "performe", frem for noget der er medfødt. Aksel ved omvendt ikke, hvordan man skifter ble, netop fordi han som mand ikke er blevet opdraget til at skulle være omsorgsperson for et barn. Anna tænker blandt andet:

Hun troede ikke, det var medfødt, men indoktrineret siden barndommen.

Der var i Annas hænder tusindvis af dukker, der var blevet afklædt og påklædt gennem årene, og nu, på barselsgangen, følte Anna det, som om alle disse dukkelege udelukkende havde eksisteret for at forberede hende på dette øjeblik, dette barn.

(ibid., 72).

Anna tegner hermed en kritik af den måde hvorpå, man opdrager helt små piger til at blive mødre, og dermed pålægger kvinder at blive den primære omsorgsgiver for barnet.

Uligheden mellem kønnene bliver allerede tydelig for Anna, da hun er gravid. For eksempel erfarer hun forskellen i forventningerne til moren og faren til en fødselsforberedelse, hvor jordmoderen, "den bitch", udtaler: "Det er okay ikke at elske sit barn! I mænd skal ikke være bange, hvis I ikke føler kærlighed til barnet lige fra begyndelsen af" (ibid., 15). Hun siger hermed implicit, at det kun er normalt, når manden ikke oplever umiddelbar tilknytning til barnet, men ikke hvis det er moderen. Udtalelser som denne er med at skabe negative emotioner hos Anna og således til at opretholde de forkerthedsfølelser, som hun oplever.

Aksel kæmper modsat Anna ikke med den umiddelbare tilknytning, og Anna observerer: "[...] kærligheden, der lod til at findes imellem dem allerede, stoltheden i Aksels ansigt, da han så ned på drengen, lykken hun så, men ikke delte [...]" (ibid., 62). Uligheden i deres relation til barnet øger hendes usikkerhed i forhold til moderskabet, og hun begynder derfor at fokusere

enormt meget på at skulle præstere og være mor med stort M. Hendes ønske om at være en perfekt mor, er med til at forstørre kløften mellem hende og Aksel. Aksel er beskrevet som en ”moderne mand”, der gerne vil være lige med moren. Men dette er en provokation for Anna, der føler, at han gennem ønsket om ligestilling underkender de udfordringer, som kun moren kan kende til:

Jeg er træt af hans glade, åbne ansigt, at han ikke fatter det. Han har ingen graviditetshæmorider, ingen skedesvamp, ingen iskiassmerter, intet låst bækken, jeg sagde til ham: Du kan gå fra det hele, og det kan jeg ikke, det er forskellen. Han sagde: Hvad mener du, jeg kan ikke gå.

(ibid., 200-201).

For Aksel at se er han ligeså ”bundet” til forældreskabet, som Anna. Han forstår ikke, at hun, hvis de bliver mere lige, i endnu højere grad vil få en følelse af ikke at være god nok. Dette er igen et eksempel på de dobbelte følelser, der fylder Annas sind. Hun er frustreret over de forventninger, der er til hende som kvinde og kan samtidig ikke finde ud af at overgive noget af ansvaret til kæresten, som gerne vil være lige med hende: dette efterlader hende med en stor følelse af ensomhed.

Aksel siger, at ”[b]åndet mellem mor og barn er ikke helligt” (ibid., 96), og at Anna derfor må ”[...] afgive visse privilegier til faderen” (ibid., 99), men Anna mener, at det er et idealistisk synspunkt, som ikke holder trit med virkeligheden: ”Vi siger, vi vil være lige, lige om barnet. Men vi er ikke lige, der er mig, der bærer det. Det er mig, der bærer angsten i mig” (ibid., 194). Så hvordan kan Aksel tro, at de kan være ”to mødre om barnet”?:

Med ét forstod Anna, at Aksel havde forestillet sig, at de ville være to mødre om barnet. At Aksel havde tænkt, at han skulle være mor. At han hele tiden havde konkurreret med Anna om at være moderen. Han havde afvist faderskabet, som det så ud, og havde i mangel på forbilleder grebet efter moderskabet.

(ibid., 219).

Anna bliver kønspolitisk reaktionær, fordi hun er bange for, at hvis de rent faktisk bliver mere lige, så vil hun blive opfattet som en moderskabslig fiasko. Anna er så ”hjernevasket”, at hun er med til at opretholde de usunde heteronormative idealer, der har ført til internaliseringen. Hun gør således det Adichie har beskrevet som et velkendt fænomen i vores samtid, hvor den

hjernevaskede kvinde er med til at reducere faderrollen (Adichie 2017, 19). Hun antyder desuden herigennem, at der er forskel på at være mor og far og ophøjer moderrollen til noget mere betydningsfuldt. Anna er således på paradoksalvis med til at opretholde de tendenser, som hun ved eksisterer og faktisk gerne ville nedbryde:

Hun anskuer kvinden som en forældet form. Hun tænker, at hele moderskabet er indrettet efter en kvinde, der ikke længere findes. En kvinde der er totalt dedikeret til sit barn, til sit hus, som går hjemme, mens manden er på arbejde. Men selvom hun ser formens falskhed, sidder denne idé om moderen så langt inde i hende, at den ikke kan fjernes [...].

(Ravn 2020a, 209).

Kompleksiteten er stor: Anna opfatter nærmest kvinderollen som en anakronisme, som noget forældet, der ikke længere passer ind i det samfund, det indgår i. Hun ser misforholdet mellem de forventninger, man har til kvinder i en tid, hvor de indgår på det produktive arbejdsmarked på samme vilkår som mændene, men insisterer faktisk på at udleve rollen, hvilket resulterer i, at hun kun øger uligheden mellem hende og Aksel.

Et ammeopgør

hver gang
jeg ammer
knuses mit hjerte

jeg er
død og begravet
af min fødsel
(Ravn 2020a, 52).

Uligheden og uenigheden mellem Anna og Aksel udfoldes gennem deres mange diskussioner om amning. For Aksel at se er det et frit valg, om Anna vil amme eller ej, og Anna oplever, at han bliver frustreret, når hun anser amningen som noget, hun ikke kan give afkald på: for hende er det ikke et frit valg. Både fordi samfundet har fortalt hende, at den gode mor ammer, men også fordi hendes krop styrer hende: ”Men det, at hendes bryster hver tredje time bliver hårde som sten er ikke i overensstemmelse med hendes vilje. Det sker bare” (ibid., 94). Hendes krop

fortæller hende, hvornår hun skal amme og samtidig bliver amningen et symbol på en tilknytning til barnet. På denne måde får både kropsmaterialiteten samt diskurser og socialitet betydning for, at Anna bliver affektivt påvirket af amningen.

Denne oplevelse beskriver Skiveren i sin analyse af digtene i *Sjette Fortsættelse*, der tidligere har været udgivet som digtsuiten *Heavy Metal* (2016): ”Vi er på én gang underlagt mere-end-menneskelige biologier og materielle udvekslinger, der kommet til syne i kødet, og på samme tid bemestret af over-individuelle diskursive formationer, som lægger sig over og farver og fører kroppen” (Skiveren 2020a, 77). Grundet både socialiteten og det fysiske ”pres” fra mælken, bliver det enormt vigtigt for Anna at amme, selvom hun i virkeligheden ikke nyder selve handlingen, det bliver således ”[...] mindst lige så meget amningens hormonelle og fysiologiske processer, der dikterer følelseslivet, som det er subjektets bevidsthed.” (ibid., 80). Når Anna ammer, mister hun forbindelsen til sig selv, hun bliver mere mælk end menneske:

jeg ved at mælken
er et sted derinde
og at mælken ikke er mig

men som
den står ud
fra brystet
i tynde næsten usynlige stråler
kan jeg komme i tvivl om
hvorvidt jeg eksisterer

(Ravn 2020a, 44).

Anna oplever det som et komplet kontroltab over sin krop: fordi mælken selv ”bestemmer”, hvornår den løber til, og fordi drengen gør krav på brystet. Anna bliver som konsekvens heraf så overvældet, at hendes forbindelse til det diskursive, det menneskeskabte, forsvinder:

I amningen er der ingen tid, og jeg føler intet for barnet.
Her er vi et og samme kredsløb, og jeg forstår ikke, at han eksisterer som noget uafhængigt af mig.

Det er flasken, der gør ham til menneske. [...]

At give flaske er som at betragte et hav, hvorimod jeg i amningen går i et med al vand i verden. Uden tid, uden kærlighed, uden civilisation. Under vandspejlet i amningen tabt og forflyttet som en del af en tidsløs natur. [...].

Dette umenneskelige ved mælken i mig. I barnet. Et ikke-menneskeligt sprog af næring.

(ibid., 138).

Gennem disse beskrivelser af amningens affekt udlægges kropsmaterialiteten "[...] som en uregerlig og spontan kraft, der nok kan farves og formes af verserende diskurser, men samtidig har mulighed for selv at agere og handle, for så vidt den viderefører tendenser og tilbøjeligheder, der stammer fra et mere-end-menneskeligt domæne" (Skiveren 2020a, 78). Anna er upersonligt, dyrisk afhængig af barnets krop – men afhængigheden bringer hende ikke glæde, kun følelser af afmagt.

Som Skriveren fastslår vil kropsmaterialitetens kræfter også formes af samtidens diskurser, og i kombination med materialitetens pres, præger det sociale miljø hende også affektivt. Anna har gennem diskurser internaliseret, at en mor er en succes, hvis hun ammer, og hvis hun ikke ammer, vil hun derfor ifølge Ahmeds affektteori, blive anset som værende en fiasko. For Anna bliver det endnu et forventningspres, hun skal forholde sig til. Hun føler sig til eksempel vurderet, når sygeplejersker og jordmødre forholder sig til råmælken i hendes bryst: "som sagde om / mig om de få / smørgule perler / råmælk / der anstrengte sig / frem fra mine / bryster / at jeg at de / var en succes" (Ravn 2020a, 40-41). I digtet sker der en forskydning af jeget: "at jeg at de", og der sker, jævnfør den kropsmaterialistiske teori, således en antropomorfering af brysterne, der er en succes. Brysterne bliver således subjektet overlegent og den væske de udstøder, råmælken, subjektiveres: den handler selv, når den anstrenger sig frem. Det er uden for Annas kontrol, men alligevel fører det til, at hun i hospitalspersonalets øjne anses som succesfuld.

Selvom kropsmaterialiteten her agerer på en måde, som lever op til socialitetens forventninger, efterlader det Anna med følelsen af kontroltab, fordi hun netop mister sin subjektivitet. Det er derfor, at Anna alligevel ikke oplever tilfredsstillelse ved amningen "det bringer mig ingen glæde / at amme" (ibid., 36). Men hun føler sig alligevel slavebundet til handlingen. Med brug af Ahmeds teori viser digtet herigennem, hvordan hospitalspersonalet "klistrer" en positiv emotion til det at amme og forventer således, at den positive affekt cirkulerer videre og klistrer sig til Anna. Men som Skiveren fastslår, glider "[d]en positive emotion [...]" af i mødet med jegets krop. Enten er socialitetens lim ikke stærk nok, eller også

er kødets former og teksturer for glatte” (Skiveren 2020a, 87). De positive følelser når hende ikke. Socialitetens kram om Anna viser sig også gennem følgende uddrag:

I mørket da jeg puttede drengen og ammede ham i søvn, klemte hans lille hånd flere gange om mit bryst for at få mælken til at løbe hurtigere. Han malkede mig.

Føltes malkningen mere ubehagelig, fordi han er en dreng, en kommende mand?

(Ravn 2020a, 172).

I takt med at barnet bliver større, og Annas tilknytning til ham dermed også bliver mere ”menneskelig”, kommer kulturelle diskurser til at styre hendes følelses- og tankeliv. Både hun og drengen får et socialt, heteronormativt funderet køn, og Anna oplever derfor et ubehag, idet drengen klemmer om hendes bryst for at presse mælken ud. Hun giver her drengens køn betydning, på trods af, at han bare er et spædbarn, der ikke ved, hvilket køn han har – eller hvad der forventes af hans køn. Men for Anna er det så internaliseret, at bryster er seksualiseret i det patriarkalske samfund, at hun mistænker sin søn for at gøre det samme. Samtidig skammer hun sig over at have disse tanker: ”Barnet ved ikke, at han har et køn, men han ved, at han er sulten” (ibid.). Drengens behov for mælk er endnu prædiskursivt, og det er en instinktiv handling han udfører, når han klemmer om hendes bryst.

Det eneste sted i bogen hvor amningen medfører positiv affekt hos Anna, er når den i en diskussion med Aksel giver hende en følelse af magt. Dette opstår, fordi hun anser amningen som en præ-civilisatorisk kraft i hende, som han ikke kan tage fra hende: ”Mens hun ammer, kan hun mærke, at Aksel er bange for hende. Et sus af triumf strømmer igennem hende med mælken og blodet. Hun er et dyr. Hun er før civilisationen, før skemaet” (ibid., 94-95). Når hun gennem amningen går ind i et dyrisk, før-civilisatorisk rum, kan han ikke røre hende. Mælken strømmer til, og hun har derfor ”ret” til at amme barnet. Han kan ikke nå ind til med formaninger om, at hun altså ikke behøver at amme: ”Aksel mener, at det må komme an på det frie valg, når det gælder amning. Præcis som når man følger et skema” (ibid., 94), fordi hendes krop fortæller dem begge noget andet. Hendes krop fremstilles her som en protagonist: dens spontane handlen skaber positiv affekt hos subjektet. Dette giver hende en adgang til barnet, som Aksel aldrig kan få, og episoden viser, hvordan hun har internaliseret samfundets syn på amning i så høj grad, at hun igen bliver reaktionær på ligestillingsfronten: hun fremstiller amningen som værende hævet over at give flaske.

Behagesyge: en kvindelidelse

Når Anna kæmper med at leve op til samfundets forventninger til hende, er det ikke kun til hende som mor, men også til hende som kvinde generelt. Hun oplever, at hun skal passe ind i en bestemt rolle og gennem bogen forekommer der en del kritiske kommentarer herom, blandt andet i Annas digte. Da Anna starter i terapi, gengiver hun en samtale med terapeuten således: ”hun spørger mig / hvad tvangstanker angår / tøj / sex / moderskab / døden / lyder det ikke / som en kvinde” (ibid., 287), og hun påtaler hermed det absurde i, at hendes tvangstanker angår de ting, som man grundet kønsstereotype fordomme kunne antage optager en kvinde, eksempelvis tøj. Der er noget ironisk i, at Anna på samme tid har internaliseret samfundets normer, men også er klar over det og forholder sig kritisk til det. Anna problematiserer ligeledes, at alle andre i terapien er kvinder: ”umiddelbart efter / at være trådt ind i rummet / da jeg så at / alle var kvinder / tænkte jeg / hvad er der galt med samfundet” (ibid., 288) og udfolder således kritikken af uligheden mellem mænd og kvinder.

Gennem bogen fremstiller Ravn dette som et udtryk for, at kvinder typisk lider af en form for, jævnfør Adichie, behagesyge: kvinder er opdraget til at rette sig ind og sørge for, at andre føler sig tilpasse i deres selskab. Hvis kvinden vil gøre noget, der ikke passer ind i samfundets forventninger til hende, må hun gøre det i smug: ”At gøre ting i smug / er et af kvindens store talenter / en praksis hun fra fødslen / har måttet tilegne sig” (ibid., 133). Ravn kritiserer hermed den tendens, som Adichie også angriber, at det for kvinder gælder, ”[...] at omgivelserne lægger et overvældende pres på den, der ikke retter ind” (Adichie 2017, 48). Det stemmer overens med Annas kamp for at leve op til det, samfundet forventer af hende. For eksempel beskriver Anna, hvordan hun både er opdraget til at skulle bekymre sig, men samtidig får at vide, at hun bekymrer sig for meget. Hun anfægter dette med: ”Hvis en mand fortæller dig, at du bekymrer dig for meget, så bed ham bekymre sig i dit sted” (Ravn 2020a, 132), selvom dette ikke er nemt at leve op til, netop fordi kvinden har internaliseret at skulle bekymre sig for at kunne behage andre: ”At være mor er at bekymre sig, og samtidig pligtskyldigt skamme sig over denne bekymring. At være kvinde er at vide, man må sulte” (ibid., 134).

Anna skammer sig over de sider af sig selv, der er følsomme, og betegner det som svagheder. Hun udtrykker, at hendes svagheder især er fremtrædende i relationen til Aksel, hvor hendes melankoli og følsomhed ikke får plads. Når Anna beskriver dette, fremstår hendes stemme som utroværdig, siden Aksel grundlæggende bliver fremstillet som en rummelig og empatisk person. Det virker som om, hun lægger sine egne usikkerheder over på ham:

I Aksels øjne var han stadig beskytteren, mens Anna var den svage og hjælpeløse, og derfor kunne Aksel ikke se, hvilken hårdhed han mødte hende med; at hun kun måtte være svag hos ham, hvis hun vendte det svage indad, blev lille, selvskadende og melankolsk, og aldrig måtte hun vove at leve op til hans standard. Og i så fald måtte de hurtigt enes om, at det var hendes *følsomme sind*, der bar skylden.

(ibid., 218-219).

Hun beskriver her, hvordan Aksel kun tillader hende at være svag, hvis hun giver sit ”følsomme sind” skylden, og at han modsat ikke kan rumme det, hvis hun udtrykker nedtrykthed over noget, han har gjort: ”[...] så nægtede han at acceptere hendes oplevelse af det, der var sket” (ibid., 218). Om det er Aksels egentlige opfattelse af Anna, er svært at vurdere, idet hele historien er skrevet fra hendes synspunkt, men det fremgår i hvert fald tydeligt, at Anna selv har svært ved at acceptere sine svagheder. Anna er opdraget til se på mænd og kvinder gennem en kønsdikotomi, hvorigennem det kvindelige associeres med det følsomme, mens det mandlige associeres med det rationelle. Gennem disse tanker er hun med til at opretholde en adskillelse mellem rationalitet og følelse, hvilket har ”magtmæssige konsekvenser” (Bissenbakker Frederiksen 2012, 5) og skaber negativ affekt hos hende. Desuden er reproduktionen af magtforholdet med til at fastholde hende og Aksel i en ulige relation.

På samme tid er det et udtryk for den behagesyge, som hun lider af. Hun evner her ikke at give sin kæreste eller samfundets kvindeidealer skylden, men pålægger sig selv ansvaret for al sin dårligdom. I et interview om bogen, italesætter Ravn denne tendens, som hun gerne vil skitsere gennem Anna:

I *Mit arbejde* ville jeg gerne vise, hvordan en kvinde dresseres til en særlig tankegang og et sæt af værdier og bliver syg af det. Det er også noget, der kan give den her dobbeltgængeragtige fornemmelse af, at man spiller en rolle som kvinde på samfundets scene, og at man måske til tider helt fortaber sig i den, mens der er store områder af kvindens liv, som slet ikke bliver belyst. Man kan se motivet virkelig mange steder i verdenslitteraturen, den splittede kvinde der forsøger at leve op til forventningerne til hende og samtidig må stritte imod.

(Ravn 2020f).

Citatet udpensler den kamp, Anna kæmper i bogen. Hun bliver fortalt, hvordan hun skal opføre sig, men presset gør hende syg, og hun er derfor nødt til at kæmpe imod.

Et stykke arbejdspladslitteratur

Det lønløse arbejde

Men når alle de besøgende kommer ind på stuen,
hvor du ligger gennemsvedt af fucking arbejde,
så nævn ikke smerten med andet end dit milde modersmil [...].

(Ravn 2020a, 271).

Mit Arbejde defineres i mange anmeldelser og artikler som ”moderskabslitteratur”, ”svangerskabsrealisme” eller ”en roman om fødselsdepression”, og den er alle disse ting, men den er også et stykke arbejdspladslitteratur. Det er den af forskellige årsager. Det tydeliggøres allerede gennem bogens titel, *Mit Arbejde*, som henviser til arbejde på flere niveauer: det reproduktive arbejde og forfatterens arbejde. For Anna er det nemlig mindst lige så meget et arbejde at være mor, som det er at være forfatter. Men fra et kulturelt udgangspunkt er der noget afvigende i at opfatte moderskabet og hjemmets pligter som et egentligt arbejde. På trods af at man gennem reproduktionen faktisk producerer arbejdskraft til samfundet, anses det ikke som et produktivt arbejde i et kapitalistisk samfund: man skaber ikke en vare, som kan forhandles. Der ligger derfor en provokation i romanens titel, når den sidestiller hjemmets arbejde med forfatterens arbejde, netop for at skabe opmærksomhed omkring den store mængde ulønnede arbejde, som en mor udfører. For Anna er det arbejde at blive forælder, et ”fucking arbejde”, som hun udfører, lige fra hun bliver gravid og bærer barnet, til hun ligger gennemsvedt efter fødslen, og til når hun opfostrer barnet sidenhen.

Men som konsekvens af samfundets syn på arbejde erfarer Anna hurtigt, at hendes store indsats slet ikke anerkendes af det omkringværende samfund, og hun oplever som følge heraf, at uligheden mellem hende og Aksel forstørres. Om dette skriver Anna det i sin dagbog:

Men da barnet kom, og han snart igen skulle på arbejde, når jeg græd i telefonen, når jeg gjorde dette arbejde – barnets skabelse – i de tidlige måneder, som han intet forstod af, et arbejde, som ingen så; når jeg måtte lyve over for ham, om at hans minimale indsats var lig med min, mens jeg blødte fra sår i indre organer, han ikke havde, måtte vise ham taknemmelighed for at få ham til at blive, dulme hans nerver, forstod jeg, at der ingen var til at dele mine inderste følelser med.

(ibid., 175).

Her anvender Anna anaforen ”når jeg” til at understrege det repetitive og udmattende i kvindens ”arbejde”, der over for mandens ”minimale indsats” i forældreskabet, synes undervurderet og overset. Denne følelse af at være overset og efterladt alene i moderskabet, understøtter Annas oplevelse af, at man på et samfundsmæssigt plan ikke tildeler det reproduktive arbejde den betydning, som man måske burde: ”Der er ingen, der rejser sig op for mig i bussen. Der gør ondt at stå og gå. Jeg er en 29-årig statsejet malkepige. Jeg er en kampagne” (ibid., 198). Det føles nærmest ydmygende at bære fremtidig arbejdskraft i sin mave og samtidig ingen hjælp modtage. Dette på trods af at hun lever i et samfund, hvor man opfordrer til at reproducere netop for at holde samfundshjulene i gang. (Husk til eksempel København Kommunes kampagne ”Har du talt dine æg i dag” fra 2015, der var tilsigtet som en opfordring til unge kvinder om at få børn mens deres fertilitet var i top, men som man kan argumentere for snarere latterliggjorde frivilligt og ufrivilligt barnløse kvinder (Raaby Ravn 2015)).

Gennem vendingen ”statsejet” peger Ravn på, at der i samfundet i dag sker en politisering af kvinders kroppe, når de bliver gravide. Der er en lang række krav, som kvinder forventes at følge. For det første skal hun elske barnet fra første øjeblik, men derudover er der en række praktiske ting, blandet andet disse som Katrine Arnfred opremser i en kronik om moderskab:

Der er ting, du ikke må spise og drikke, særlige produkter du ikke må bruge, du må ikke dyrke hverken for meget eller for lidt motion, ikke være for stresset osv.

I den første tid efter fødslen handler det så om at følge Sundhedsstyrelsens anbefalinger. Du skal helst amme, men ikke for længe. Du skal starte med fast føde, når barnet er så og så gammelt. Du skal være obs. på det ene, det andet og det tredje.

(Arnfred 2017).

En kritik der også fremgår af romanen, eksempelvis i *Tolvte Fortsættelse*, graviditetsdagbogen, hvor Anna over tre sider gengiver råd til gravide fra den ikke-fiktive pjece ”Ren information om – kemiske stoffer i produkter til gravide og små børn” , hvor der står ting som: ”Flammehæmmere kan frigives til indeklimaet fra f.eks. elektronisk udstyr. [...] Nogle af de problematiske kemikalier kan sætte sig i støvet, så det kan være en god idé at holde hjemmet rent” (Ravn 2020a, 193). Den store mængde formaninger tydeliggør, at en del af de høje krav, man stiller til forældre, er generationsspecifikke. Kvindens frihed fratages, når hun beslutter at blive mor og enhver afvigelse fra de råd, man modtager fra både familie og sundhedssystemet,

vil formentlig blive set ned på af samfundet, fordi man således (frivilligt) udsætter barnet for fare.

Krononormativitet

I forbindelse med disse erfaringer er det væsentligt at inddrage queerforskeren Elizabeth Freemans begreb krononormativitet, som bogen, ifølge litterat Elisabeth Friis, ”måske kan læses som et alternativ til” (Friis 2021, 9). Det krononormative beskriver en tidslig proces, der organiserer individuelle kroppe med henblik på at kunne opnå størst mulig produktivitet (Freeman 2010, 3-4). Processen er institutionelt og kulturelt påtvungen og kan for de fleste individer føles som en kropslig sandhed, som vi ikke kan afvige fra: for eksempel at skulle have børn. Begrebet henviser mere specifikt til de tidsnormer, der bestemmer hvornår og i hvilken rækkefølge, vi som individer burde gøre noget for at opnå succes i vores sociale og kulturelle miljø. Dette taler ind i Ahmeds affektteori, idet krononormativiteten altså er baseret på sociale idealer, som et individ forventes at følge. De kan læses som eksempler på de lykkemanuskripter, som Ahmed beskæftiger sig med.

Krononormativiteten er også tæt forbundet med en heteronormativitet, idet mange af tidsnormerne henvender sig til de binære køn, mand og kvinde, og er med til at fastfryse individer i kønnede normer. For at komme dette nærmere henviser Freeman til Kristeva, der beskriver, hvordan den kvindelige tidslighed er både cyklisk og monumental. Cyklisk fordi (cis-)kvinders tid typisk er forbundet med naturlige cyklusser: menstruation, graviditet, fødsel, og monumental fordi kvindens skæbne er forbundet med reproduktionen af menneskeheden (Engelhardt Andersen 2021, 122; Freeman 2010, 5-6). Freeman bygger videre på denne analyse og fastslår, at ”det reproduktive arbejde er tidsløst og usynligt over for det produktive arbejde, der driver samfundet og økonomien fremad” (Engelhardt Andersen 2021, 122). Det er netop denne erkendelse, som i høj grad optager Anna, og som hun forholder sig kritisk til. I artiklen ”Alt var blod og intet var lykke” (2021) i *Passage* skriver Iben Engelhardt Andersen således om denne tematik: ”Ravn skriver i forlængelse af en feministisk marxistisk tradition for at betragte det huslige arbejde som ét, der skaber værdi for kapitalismen, men som forbliver ikke-anerkendt i den generelle økonomi” (119).

Den feministiske-marxistiske tradition udfolder sig flere steder i romanen, hvor det tydeliggøres, at Anna ofte mærker konsekvensen af, at mandens arbejde, grundet kapitalistiske værdier i samfundet, opfattes som det rigtige arbejde, mens hendes underkendes. Denne kritik

ses eksempelvist i et digt, der tager udgangspunkt i Annas to brystpumper. Brystpumperne og amningen fungerer i denne forbindelse som et symbol på, at Anna modsat Aksel ikke kan tage fri fra det at være forældre: hun manifesterer at moderskabet er et arbejde. Et udsnit af digtet lyder:

kvindernes lønløse
arbejde

fødslen
graviditeten

du siger
du vil være lige
med mig

men vi er ikke lige

[...]

jeg arbejder

mit arbejde

mit arbejde

det går over din forstand

og skal blive der

(Ravn 2020a, 122-23).

Kritikken i digtet går på, at manden ikke forstår det arbejde, kvinden udfører, hvilket understreges af epizeuxisen ”mit arbejde”. Anna oplevede, som beskrevet tidligere, ikke denne store ulighed mellem kønnene, før hun blev mor, men erfarer nu, at hun og Aksel aldrig vil kunne være lige, fordi det ligegyldigt hvad altid vil være den med en livmoder, der bærer og

føder barnet og således udfører et arbejde herigennem. Samtidig erfarer Anna, at der er en ulighed i arbejdsbyrden med barnet, idet kvinden typisk har barsel, mens manden går på arbejde. Manden kan således holde fri, når han kommer hjem, mens kvindens arbejde fortsætter. For Anna ligger problemet ikke nødvendigvis i det arbejde, der hører med til at få børn, men netop den manglende anerkendelse af det som et egentligt arbejde. (Bonke og Christensen 2018 viser, at kvinder i 2018 brugte betydelig mere tid på både hus- og omsorgsarbejde end mænd i Danmark).

Gennem romanen optager det cykliske arbejde, det er holde hjem og passe børn, meget plads, og det bliver tydeligt, at Anna faktisk meget godt kan lide meget af det arbejde, der udføres i intimsfæren. Anna beskriver blandt andet, hvordan ”[i]ntet i verden minder mig mere om at skrive end at vaske tøj. Bevidstheden samler sig i en lignende form” (Ravn 2020a, 66), og idet hun lever af at skrive, må man antage, at det skal forstås som en positiv ting. Gennem den direkte sammenligning mellem husarbejdet og det produktive arbejde tydeliggør Ravn kritikken af den manglende anerkendelse af omsorgsarbejdet som et egentligt arbejde. Især kapitlet *første slutning* kredser om cyklerne, der blandt andet kommer til syne gennem de gentagne tøjvaske, der beskrives i detaljer: ”Klokken nærmede sig ni og vasken var færdig. Anna hængte den op og satte endnu en over, quickvask, 60 grader. Der var næsten ikke mere plads på tøjstativerne, så måtte hun finde på noget andet” (ibid., 387).

Anna bevæger sig mellem tøjvask, sit syge barn, madlavning og behandling af skedesvamp. Det hele beskrives med samme detaljerighed som ovenstående citat om tøjvask og desuden med en sådan ro, at man bliver helt salig af at læse om det huslige, moderlige, hverdagsarbejde, som Anna udfører med rutinemæssig overbevisning. Imellem skildringerne af de cykliske arbejde indgår der i kapitlet små tekststykker, der beskriver en række kvindelige, primært danske, forfattere, herunder blandt andre Thomasine Gyllembourg, Leonora Christina Ulfeldt, Thit Jensen, Bodil Bech og Dea Trier Mørch. De er inddraget på en måde, så det understøtter kapitlets cykliske udformning: de indgår mellem tøjvask, børnepasning og madlavning, og det fremstår således som om, at Anna, gennem denne dag af omsorgsarbejde, løbende mindes alle de kvinder, der ligesom hende formentlig har udført samme slags arbejde side om side med deres skriverier. Det kan læses som en anerkendelse af deres individuelle arbejde – både som forfattere og kvinder: alle dem, som Ravn ”står [...] på skuldrene af” (Ravn 2020b).

Romanens mange skildringer af hjemmets arbejde understøtter Annas oplevelse af, at dette burde tildeles større værdi. Hun mener derfor også, at det, hun skriver, faktisk må være arbejdspladslitteratur:

Hvis Annas arbejde er at sætte børn i verden, at holde huset rent, maden sund og hjertet varmt, at pleje og styrke sin krop, så den kan stå til rådighed for kommende fostre, før børn der vil løftes, babyer der vil ammes og mænd, der vil elskes, hvis dette er Annas arbejde, er hendes skrift om egen krop og husholdning så netop ikke arbejdspladslitteratur?

(ibid., 243).

Hun forsøger hermed at udvide forståelsen af arbejdsplads til noget, der også kan være i intimsfæren (eller den reproduktive sfære). Ravn sender hermed en tanke tilbage til Tove Ditlevsen, hvis litteratur ofte centrerede sig om hjemmet. I sit efterord til digtsamlingen *Der bor en ung pige i mig, som ikke vil dø* (2017) med digte af Tove Ditlevsen kommer Olga Ravn med nogenlunde samme konklusion om, hvorfor Ditlevsens poesi er arbejdspladslitteratur:

Når det bliver kvindens arbejde at føde børn og holde hus, at producere nye arbejdere til staten, give dem mad, holde dem rene og raske, så kan kvindens forhold til sin egen krop sammenstilles med arbejderes forhold til fabrikken. Altså er kvindens litteratur om egen krop og husholdning *arbejdspladslitteratur*.

(Ravn 2017, 141).

Ravn fastslår altså meget klart, at de bøger, der kredser om det reproduktive arbejde, skal anses som værende arbejdspladslitteratur, hvilket hun også manifesterer i *Mit Arbejde* ved at lade Anna have samme refleksion. Ved at tildele det huslige og reproduktive arbejde så meget plads og værdi i romanen, formår Ravn at bryde med det krononormative og åbne op for, at hjemmets arbejde burde tildeles lige så meget værdi i vores samfund som det produktive arbejde. Engelhardt Andersen skriver meget rammende om dette:

Hvis der er et frisættende potentiale i *Mit arbejde*, er det hverken knyttet til en arbejdsfrihed, som altid er nogle andres ufrihed, eller til frembruddet af det nye. Der er snarere en kompleks lykke i det daglige, nødvendige arbejde for at opretholde og drage omsorg for en andens liv. Ravn synliggør i *Mit arbejde* de timer, der bruges på ikke-inspireret vedligeholdelsesarbejde, og med den blotte mængde af denne slags tekst insisterer hun på, at den skal tælle for noget.

(Engelhardt Andersen 2021, 123).

Der er en kompleksitet i, at Anna i høj grad lever op til de krononormative tidsnormer gennem sin dagligdag, men at hun – ligesom Ravn selv - ved samtidig at skrive om den og give den plads i litteraturen, inviterer til at se på omsorgs- og reproduktivt arbejde med nye, mere værdsættende øjne. I en anmeldelse af bogen i Jyllands-Posten, fastslår Tobias Skiveren: ”*Mit Arbejde* er Olga Ravns forsøg på at tilbageerobre det omsorgsarbejde, nybagte mødre i dag udfører, som netop arbejde” (Skiveren 2020b).

Forfatterens arbejde og fiktionens forløsning

Med romanens titel henviser Ravn også til sit arbejde som forfatter. Det arbejde der i kapitalisk forstand anerkendes som et arbejde, netop fordi der kommer et salgsbart produkt ud af det: bogen. Derudover henviser hun til det arbejde, det er at kombinere det reproduktive arbejde med det kunstneriske. Da Anna bliver mor, føler hun, at skriften ikke er lige så tilgængelig for hende, som den har været tidligere: ”At jeg ved moderskabets begyndelse oplevede, at jeg ikke længere kunne skrive frit, at skriften ikke var tilgængelig, og samtidig, at jeg havde mere brug for skriften end nogensinde” (Ravn 2020a, 323). Dette skyldes blandt andet det faktum, at de kropslige erfaringer er så overvældende, at de påvirker Annas sprog.

Fordi Annas sprog til tider bryder helt sammen, overvejer hun, om det overhovedet er muligt at skrive, mens de materielle kræfter styrer hende. I et digt skrevet under opholdet på barselsstuen reflekterer Anna derfor over, om poesien og amningen kan gå hånd i hånd:

hvad er så digtet
i amningens hånd
hvem
er så kvinden
der skriver det
der ved
amningens kraft
trækkes ud af sig selv
og mod et
præ-civilisatorisk mørke
hvor jeg ikke ved

om der findes
poesi
om poesien kan
findes

(ibid., 49).

Anna tegner igen et billede af, hvordan hun, når hun ammer barnet, trækkes ind i et præ-civilisatorisk rum, hvor hun ikke har adgang til sit sprog. Amningen overtager hende fuldstændig, således at det bliver ”amningens hånd”, der fører pennen. Digtet bliver således præget af amningens sprog, det sprog, der kom før civilisationen, og som jeget ikke kender. Gennem et lyrisk greb, kiasmen i slutningen af digtet, betvivler jeget, om poesien kan findes i dette mørke, men på paradoksal vis, er det netop her, at poesien faktisk opstår. Selvom amningens fysiske og hormonelle kræfter har grebet om jeget, kan hun alligevel formulere sig på skrift: netop fordi hun kan ty til det lyriske særsprog.

Da Anna senere i forældreskabet træder ud af det ”præ-civilisatoriske mørke”, har hun stadig svært ved at give skriften plads. Hun ved, at hun har behov for at skrive om moderskabet, men føler sig fastlåst på grund af forestillinger om, at man som mor ikke kan tillade sig at skrive om det svære ved moderskabet. Anna reflekterer: ”Og hvorfor var skriften ikke fri? Fordi det at skrive er at være en dårlig mor. [...]. At beskytte barnet vil sige ikke at nævne det. (Hvordan kan dette dog give logisk mening?)” (ibid., 323). Men på trods af, at hun faktisk ikke kan se logikken i denne diskurs, kan hun til at starte med ikke finde styrken til at trodse den. Anna har internaliseret samfundets forventninger om den lykkelige mor, og føler derfor ikke, at der er plads til hendes historie. Jævnfør Ahmed er det netop ved at vise sin glæde over det, som samfundet antyder skaber glæde, at man kommer overens med ens sociale omgivelser. Men Anna begynder langsomt at forstå, at det kun er ved at skrive om sin oplevelse med moderskabet, at hun kan blive fri fra sygdommen og socialitetens stramme greb om hende:

Hvorfor sidder jeg fast i den forestilling, at det skulle være skamfuldt at skrive om moderskabet, når jeg ved, at det at skabe et liv, hvor der før var intet, at skabe kød, hvor der før ikke var kød, er noget af det mest radikale og uhørte et menneske kan foretage sig?

(Ravn 2020a, 170).

Gennem sin skrift kan Anna være med til at destruere den romantiserede fortælling om moderkærlighed, som samfundet ønsker at opretholde, og som hun ligeledes selv er med til at opretholde, hvis hun ikke deler sit mørke med omverdenen. Med tiden finder Anna styrken til dette, og gennem skriften finder hun en måde hvorpå, hun kan billige sig selv som mor.

På rejsen mod denne accept ser man især en tydelig udvikling i afsnittet *Syvogtyvende fortsættelse*, hvor hun, Aksel og barnet, der nu er lige over to år gammelt, holder sommer i et hus i Spanien. Her giver Anna for første gang siden barnets fødsel sig selv lov til i to timer hver dag udelukkende at fokusere på skriften. Hun mærker ved ankomsten til huset, at hun begynder "[...] at længes efter en tilværelse, hvor manden passer barnet hele dagen, mens jeg skriver" (ibid., 317), hvilket underforstået ikke opfattes som en reel mulighed. Dette understøtter romanens fremstilling af, at der er større og andre forventninger til kvinden i forældreskabet. Tidligere understøttes samme kritik gennem en refleksion over noget, Benny Andersen engang har udtalt:

"Når man får et barn, er der noget andet, som må ryge ud af livet, for at barnet kan komme ind," havde Benny Andersen engang sagt i en avis. Hun havde intet problem med at give slip på venskaber, biografer, en flot tøjstil, at gå til frisøren, at læse mange bøger, sin frihed og søvn, sit sexliv og så videre, men skulle skriften virkelig også forsvinde?

Spørgsmålet var om Benny Andersen havde haft sit eget kontor, mens han havde små børn. Det er ikke umuligt.

(ibid., 210).

Anna antager her, at Andersen har haft en anden rolle i forældreskabet, end den hun selv har, og at han derfor ikke har stået i det samme dilemma, som hun nu står i som kunstner. Når hun og Aksel er på ferie i Spanien, har hun endelig mulighed for at give skriften plads, blandt andet fordi hun fysisk kan sidde og arbejde i et arbejdsværelse, mens hendes mand er sammen med barnet. Ved at vise vigtigheden i at kvinden har sit eget arbejdsværelse, sender Ravn en tanke til Virginia Woolfs klassiker *A Room of One's Own*, hvori Woolf fastlår, at "[...] a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction" (Woolf 2014, 3).

I *Syvogtyvende Fortsættelse* er der desuden mange andre referencer til kvindelige forfattere, der før Anna har beskæftiget sig med splittelsen mellem skrift og kvindeliv. Gennem opholdet i huset i Spanien, hvor Anna skriver de to timer hver dag og således også beskæftiger

sig med kvindelige, litterære forbilleder, formår Anna langsomt at hele sig selv. Anna læser for eksempel Charlotte Perkins Gillmans *Det Gule Tapet* og fastslår:

At det farlige ved skriften i *Det Gule Tapet* ikke er skriften i sig selv, men den stærke modstand imod den. At man skal være snu omkring den, skrive den i al hemmelighed.

Det er derfor, jeg beder åbent om denne tid til at skrive.

Det er derfor, jeg beder åbent om denne plads til at tale om det at blive mor.

(Ravn 2020a, 327).

Anna finder hermed styrke og glæde i skriften og måske især i den handling at kræve tid til skriften. Anna fastslår: ”Men at det skulle skade barnet, og moderen selv, at hun åbent fortæller om sine smerter i moderskabet, er løgn. Og jeg vil ikke være bange for det længere” (ibid., 328) og uddyber med følgende ord, hvordan skriften heler hende fra den sygdom, hun kæmper med: ”Ved at skrive det på disse sider, tager jeg byrden fra os, både barnet og mig” (ibid., 328). Hun bevæger sig således længere og længere væk fra selvkritikken og mere og mere over i en kritik af samfundets normer og forestillinger om samt forventninger til kvinden. For Anna transcenderer skriften det kropslige og det sociale, og gennem den kommer de gruppevækkende oplevelser på afstand. Når Anna genbesøger oplevelserne i skriften, har hun kontrol over dem. Samtidig kan hun gennem skriften tegne et nyt billede af moderskabet: ”Denne bog skal blive en beholder, et fartøj for det, en mor ikke må være, splittet, tvivlende, ude af sig selv, ulykkelig” (ibid., 328).

PERSPEKTIVERING

Jeg vil forlængelse af analysen vil jeg gennem en perspektivering undersøge, hvordan Ravn med romanen placerer sig i en feministisk, historisk kontekst. Om end *Mit Arbejde* i høj grad tegner et billede af en generationsspecifik moderskabserfaring, så peger den nemlig også på, at der findes et transhistorisk fællesskab kvinder (og mødre) imellem. Dette tydeliggøres ikke blot gennem de mange direkte intertekstuelle referencer, men også gennem en indirekte – men samtidig tydelig – forbindelseslinje til Tove Ditlevsen. Ditlevsen er modsat mange af Annas (og Ravns) andre kvindelige forfatterforbilleder ikke manifesteret direkte i romanen, men hendes indflydelse synes alligevel central. Man kunne have taget fat i adskillige andre danske kvindelige forfattere – især nogle af de store navne fra 70'erne, som Dea Trier Mørch og Vita Andersen – hvor samme forbindelseslinje synes tydelig, men grundet Ditlevsens interesse i forholdet mellem forfatterskab og husmodertilværelse, har jeg valgt at begrænse mig til hende. Sammenligningen vil tage udgangspunkt i Ditlevsens digt ”Der bor en ung pige –” (1955) samt i romanen *Ansigtterne* (1968).

Slægtsfællesskabet med Tove Ditlevsen

Som jeg har beskrevet i analysen, er *Mit Arbejde* i høj grad præget af dobbelthed: dobbeltgænger, de dobbelte følelser, det dobbelte arbejdsbegreb og ikke mindst det modstridende i at ville bryde med samfundets moderidealer og samtidig være bundet af dem. Gennem det dobbelte blik tematiserer bogen desuden Annas evige følelse af utilstrækkelighed, som opstår i mødet mellem det, hun burde være, og det hun er. Hun burde være lykkelig, men er det ikke. Hun burde tildele barnet al sin opmærksomhed, men gør ikke det. Hun burde være et feministisk forbillede men er til tider i stedet kønspolitisk reaktionær.

Gennem skildringen af misforholdet mellem det Anna burde være, og det hun er, tegnes forbindelseslinjen til Tove Ditlevsens forfatterskab, som ofte beskæftigede sig med samme tematik. En tematik, som Ravn reflekterer over i sit efterord til digtsamlingen *Der bor en ung pige i mig, som ikke vil dø* (2017): en genudgivelse af en lang række af Ditlevsens digte, som er udvalgt af Ravn. Efterordet hedder også netop ”Det jeg burde være og det jeg er” og beskæftiger sig med den dobbelthed, som Ravn gennem samlingen har ønsket at vise, var central i Ditlevsens forfatterskab. I udgangen af efterordet skriver Ravn: ”Og jeg har villet vise,

frem for alt, hvordan forfatterskabet blotlægger en kvindes kamp mellem *det hun burde være og det hun er*” (Ravn 2017, 146).

Samfundets snærende bånd

Om end der er mange tematiske ligheder mellem *Mit Arbejde* og store dele af Ditlevsens forfatterskab, er det på formsiden ikke på samme måde muligt at spore fællesstræk mellem de to forfattere. Ditlevsens digte tog oftest form efter traditionel, romantisk digtning i versemål og med enderim – til stor provokation for mange af tidens modernistiske forfattere, som kritiserede hende og omvendt (Schou 2007; Ravn 2017, 142). Som Ravn beskriver det, er Ditlevsens lyrik, digte som: “[...] skrives frem i en form, der ikke søger det originale udtryk, som ikke vil *make it new*. Hvad vil de så? De vil reaktualisere det af traditionen bortkastede, de poetiske brokker på møddingen” (ibid., 144).

I efterordet reflekterer Ravn over den kritik, som Ditlevsen modtog af tidens modernister, blandt andet Klaus Rifbjerg der udtalte: ”Hun skrev jo rimede digte, som var velformede og velformulerede, men altså med et vist korset på, hvor hun ligesom havde proppet sig selv ind i [...]” (ibid., 142). Ravn fastslår, at hans billede med korsettet – ”de snærende og kontrollerende beklædningsgenstand” (ibid., 143) – egentlig er rammende, men at hans idé om, at hun har proppet sig selv ind i korsettet, vidner om en manglende forståelse for det ståsted, som kvinden måtte skrive fra i Ditlevsens tid:

Men måske havde Ditlevsen ikke samme mulighed for at være *fri*, som Rifbjerg havde, [...]. Og man kan spørge sig selv, om de erfaringer, Ditlevsen skriver om, har noget med frihed at gøre. Har mange af disse digte ikke netop med ufrihed at gøre?

(ibid.).

For Ditlevsen kan de faste, korsetlignende former, altså meget vel være et bevidst valg netop for at få udtrykket til at afspejle indholdet i sin litteratur. Ditlevsen havde som kvinde ikke friheden til at gøre, hvad hun ville og tematiserede som nævnt ovenfor netop denne evige konflikt mellem hendes inderste ønsker, og det hun forventedes at gøre ud fra samfundets normer. Det traditionelle sprog var:

[...] en arbejderdigters fuck you til de fine høj-modernister og samtidig [...] en måde at genoplive det bortkastede sprog. Med det bortkastede sprog kan man få mulighed for at udtrykke en erfaring, som ellers ikke kan italesættes i de gældende former.

(ibid., 144).

Derfor kan Ditlevsens faste lyriske former – ligesom Ravns sprængte former – læses som et modsprog til det gængse magtsprog, som i Ditlevsens tid var udgjort af modernismen. Et eksempel på Ditlevsens traditionelle skrivestil ses i det berømte digt ”Der bor en ung pige –”, hvor to af stroferne lyder:

Du havde en pigelig drøm om et barn og en mand,
og du fik, hvad du pegede på, men var stadig alene,
så blev du tilbage i barndommens undrende land,
mens jeg går omkring og er til i en verden af stene.

Og det er din styrke og trøst, at du ikke er død,
men lever et sted som en spinkel og vigende skygge,
endskønt jeg har solgt dine drømme for hus og for brød,
og trukket dig ned i en smerte, der minder om lykke.

(Ditlevsen 1955).

Digtet beskæftiger sig med det komplekse i at drømme om moderskabet (og det borgerlige liv) men ikke føle sig forløst af dette. Digtet behandler altså samme oplevelse, som Ravn fremstiller i *Mit Arbejde*: den lykkelige fortælling om hus, barn og ægteskab stemmer ikke nødvendigvis overens med virkeligheden for digterjeget – og for Anna: ”Ingen havde fortalt Anna, at der i partnerskabet med børn var sådan en stor ensomhed” (Ravn 2020a, 216). Digterjeget oplever ligesom Anna ensomhed i familielivet og føler sig delt i to: hun er den unge pige, hvis drømme man har solgt for et borgerligt liv, og hun er den voksne kvinde, der lever i smerte i ”en verden af stene”.

Den faste form kan, som Ravn fastslår, altså læses som et udtryk for kvindens rolle i tiden, hvor Ditlevsen skrev sine digte. Kvinden havde ikke samme muligheder som i dag og var i højere grad tvunget til at binde sig til en mand. Husmoderrollen forventedes af hende, og jeget i digtet bliver derfor ved med at hige efter lykken i det borgerlige liv. Digtet ender da også med

håb: den unge pige i hende søger ikke længere noget ”hun ikke mere kan finde”, men leder efter det ”der altfor ofte er vært at finde” (ibid.). Gennem digtet skriver det lyriske jeg et håb frem. De faste former kan hun ikke bryde fri af, men måske kan hun indenfor dem finde lykke en dag. Drømmene, der er blevet solgt ”for hus og brød”, kan, hvis man læser digtet som selvbiografisk, læses som Ditlevsens forfatterdrømme, og splittelsestematikken kan læses som Ditlevsens evige kamp for at forene husmor og forfattertilværelsen. Her ses igen en forbindelseslinje mellem Ditlevsen og *Mit Arbejde*, som også skildrer Annas kamp for at give plads til skriften, efter hun bliver mor.

Ravn beskriver, hvordan håbet, der findes i Ditlevsens tidligere digte, langsomt siver ud af forfatterskabet og er endeligt forsvundet i digtsamlingen *De voksne*, hvor versemål og enderim er skiftet ud med ”hårde, slanke digte uden rim” (Ravn 2017, 142). Den unge piges drøm om lykke i et liv, der er splittet mellem husmoderrollen og forfatteren skrift, er slukket: ”[...] ligegyldigt, hvor erfaren og etableret Ditlevsen bliver – som forfatter, mor, kvinde – så finder hun sig aldrig til rette i husholdningen” (ibid.).

”Jeg vil bare skrive og læse”

Splittelsen mellem skriften og (hus)moderrollen skildres også i Ditlevsens roman *Ansigterne* (1968). I romanen følger vi hovedkarakteren Lise Mundus, som, grundet en psykotisk sindstilstand og et tømt glas med sovetabletter, bliver indlagt på den psykiatriske afdeling. I *Imellem – skidt og skrift* (1989) (en titel, der også peger på det dobbelte i de kvindforfatterskaber, bogen behandler) skriver Susanne Knudsen indledende om romanen: ”Hovedpersonen Lise Mundus placeres mellem ”husmor” og ”skribøse”tilværelsen på en sådan måde, at hun fremviser splittelsens dybdepsykologiske konsekvenser” (193).

Lise føler sig underlegen, hvad angår hjemmets og moderskabets pligter, og hendes usikkerhed omkring dette manifesteres gennem hushjælpen Gitte, der er alt det, Lise ikke er. Gitte elsker børnene på en måde, Lise aldrig har kunnet, Gitte er moderne og politisk aktiv (hun har gået på højskole!), hun kan bage franskbrød og holde hjem, og så har hun, ifølge Lise, hvis synspunkt den heterodiegetiske fortæller knytter sig til, et seksuelt forhold til Lises mand, Gert – det har Lise ikke rigtig længere selv. Vi lærer desuden tidligt i romanen, at Lise gennemlever en skrivekrise og ikke har skrevet i flere år: ”Og det skønt hun i over to år ikke havde skrevet en linje” (Ditlevsen 1979, 13). Skrivekrisen hænger i høj grad sammen med en evig følelse af utilstrækkelighed, som antageligvis blev fremprovokeret af Gittes ankomst i familien: også for

to år siden. Lises manglende indsats i hjemmet og som forfatter symboliseres gennem en støvet skrivemaskine, som nærmest håner hende: ”Hun trak vejret dybt og stirrede på sin skrivemaskine, der stod støvet og urørt og bredte sig anklagende på skrivebordet [...]” (ibid., 17-18).

Det eneste, Lise egentlig vil er at skrive og læse: ”Jeg bryder mig ikke om verden. Jeg vil bare skrive og læse, jeg vil bare være mig selv” (ibid., 74), men fordi hendes skyldfølelse over at være en utilstrækkelig (hus)mor blot vokser sig større og større, mister hun modet til at skrive. Samtidig glider hun længere og længere ind i en psykotisk virkelighed: ”Med synsvinklen hos Lise udlægges denne mangel på huslighed som et identitetsproblem, der fører til en skyldfølelse forfølgelsesfantasi” (Knudsen 1989, 193). Lise hallucinerer og hører stemmer, der prikker til hendes usikkerhed. Oftest er det Gittes stemme, der forfølger og nedgør hende blandt andet ved at kritisere hendes digte: ”De er rædselsfulde, sagde Gitte, lige til at brække sig over. Modernismen er aldrig gået op for hende. Ungdommen griner ad hende” (Ditlevsen 1979, 58). I denne forbindelse citerer Gitte Ditlevsens digt ”Alene for dig”, og Ditlevsen leger således med grænserne mellem fiktion og virkelighed, og hun tydeliggør romanens selvbiografiske træk. Ved samtidig at lade synsvinklen følge Lise slører romanen ligeledes grænserne for fantasi og virkelighed internt i fortællingen – nøjagtigt som Ravn gør, for eksempel med mordscenen i *Føtex*, hvor *Mit Arbejdes* hovedkarakter også bliver psykotisk.

I begge værker er det ligeledes skriften, der bliver vejen ud af sygdommen og psykosen. Når Lise, efter lægens betryggende ord: ”Deres bestemmelse er at udtrykke Dem selv [...]” (ibid., 109), genfinder selvtilliden til at skrive, begynder hun samtidig at kunne skelne virkelighed fra psykosen og er derfor klar til at blive udskrevet. Hun ved, at hun skal begynde at skrive igen, men fastholder samtidig ønsket om at blive en bedre husmor: ”Lange sætninger gled gennem hendes opladte sind. I morgen ville hun begynde at skrive og tage sig af sine børn. Herunder var det uhyre vigtigt at lære at bage franskbrød” (ibid., 122). Hun har altså ikke formået at bryde med samfundets forventninger til hende som kvinde men søger mod en tilværelse, hvor hun kan kombinere skriften med hjemmets arbejde – ligesom jeget i ”Der bor en ung pige –”, der ender med et håb om at kunne forlige sig med den borgerlige familietilværelse. Om dette skriver Erik Svendsen i *Dansk Litteraturs Historie*: ”Er hendes ærinde at foregribe en løsning på de familiære og kunstneriske problemer, som hun privat døjede med?” (Svendsen 2007). Svendsen spørger således til, om Ditlevsen med romanens slutning forsøger at nærmest manifestere, at hun selv vil finde ro i tilværelsen som både husmor

og skribøse. Måske fordi Ditlevsen, grundet kvindens rolle i samfundet i tiden hvor hun skrev, simpelthen ikke kunne forestille sig en verden, hvor hun havde mulighed for at afstå fra husmoderarbejdet.

Både i *Ansigterne* og i *Mit Arbejde* tegnes der således et billede af, hvordan kønnede samfundsidealer fastholder kvinder i snærende bånd. Anna har, grundet de halvtreds års tidsforskel, bedre mulighed for at bryde med normerne end Lise. Hos begge kvinder medfører samfundets normer følelse af utilstrækkelighed og psykiske udfordringer, men i *Ansigterne* synes der ikke at være samme politiske, kritiske stillingtagen til de kvindespecifikke udfordringer: Lise vender det kun indad. Slutningen tyder på, at Lise finder en måde at forene skriften og husmodertilværelsen, mens Anna i *Mit Arbejde* i langt højere grad forholder sig til nogle urimelige samfundsforhold for kvinder, eller mere specifikt mødre, som hun ønsker at gøre op med. Gennem *Mit Arbejde* viser Ravn, at selvom samfundets forventninger til kvinder synes bindende, så har kvinden en stemme og mulighed for at løsrive sig fra de snærende bånd, og hun sender dermed en kærlig tanke til alle de kvinder, der før hende – og Anna – ikke havde mulighed for dette i samme grad.

DISKUSSION

I dette afsluttende afsnit af specialet ønsker jeg at reflektere over, hvorfor det i 2021 stadig synes nærmest emanciperende at beskrive moderskabserfaringer, der trods alt er ret udbredte. Hvad skyldes det mon, at de dystre og kødfulde sider af moderskabet i mange år ikke har været berørt i litteraturen, og hvordan kan udgivelsen af *Mit Arbejde* ses som et tydeligt bevis på, at litteratur som denne faktisk har manglet?

”Skønlitteratur om amning, anyone?”

Da Olga Ravn i 2016 blev mor for første gang, efterlyste hun skønlitteratur med amning som fokus på sin Facebookprofil med ordene: ”Skønlitteratur om amning, anyone?” (Søgaard 2016). Efterspørgslen kom som et udtryk for, at Ravn følte, der manglede litteratur at spejle sig i: ”Jeg er overbevist om, at hvis jeg havde mødt mere litteratur og kunst om det tidligere, så var jeg ikke blevet ligeså syg. Jeg manglede nogle at spejle mig i” (Ravn 2020h). Til Ravns efterspørgsel foreslog mange Dea Trier Mørch moderskabsklassiker *Vinterbørn* (1976) – en roman der giver et dybdegående indblik i moderskabet, men hvis indhold også tydeliggør, at erfaringen af at blive mor er enormt generationsspecifik. Om dette udtaler litterat Julie Paludan Müller i et interview for Kristeligt Dagblad:

Dea Trier Mørch går ind i nogle følelser, som er fuldkommen universelle og forbinder kvinder på tværs af alle skel. Men når man læser ’Vinterbørn’ i dag, står det klart, at moderskab også er kulturbestemt, og at holdninger til, hvad en vordende mor kan og skal, har ændret sig radikalt (Søgaard 2016).

Selvom *Vinterbørn* er vigtig og læseværdig, så danner den – og ligeledes andre tidligere værker om moderskab – ikke et fyldestgørende billede af de erfaringer, der møder nybagte mødre i samtiden.

Forfatteren Merete Pryds kommenterede desuden Ravns Facebookopslag med et glimt i øjet: ”Du må skrive den, der mangler! Du har trods alt otte timer om dagen, hvor du bare sidder og gør det” (ibid.) – og det gjorde Ravn så! Allerede i 2016 skrev hun digtsuiten *Heavy Metal*, der netop handler om amning, og som nu – med modificeringer – indgår under titlen *Sjette*

Begyndelse i den monstrøse, svangerskabsrealistiske *Mit Arbejde*. Efter udgivelsen af romanen, hvor amme-erfaringerne er suppleret med de mange andre sider og oplevelser af moderskabet, har Ravn modtaget bunkevis af henvendelser fra mødre, der, ligesom hun selv, oplevede stærke efterfødselsreaktioner, men som ikke fik den hjælp, de havde brug for: ”Siden min bog udkom, er jeg blevet oversvømmet af personlige vidnesbyrd fra kvinder, der har oplevet at blive tabt eller møde et sundhedspersonale, der gerne vil hjælpe, men enten ikke ved hvordan eller ikke har ressourcerne” (Ravn 2020e). At det vækker genklang hos så mange kvinder, tydeliggør, at der er nogle generationsspecifikke udfordringer ved moderskabet, som på trods af, at de er ganske udbredte, stadig synes tabubelagte og i høj grad er uberørte i samfundets diskurser.

I *Mit Arbejde* fremstilles den mørke og ambivalente moderskabserfaring også netop som en ensom erfaring, men i virkeligheden er Anna og Ravn langt fra ene om disse oplevelser. At det siden 70’erne først for nyligt er blevet et centralt emne i litteraturen, kan derfor synes bemærkelsesværdigt. Maja Lucas, der i 2016 udgav romanen *Mor – en historie om blodet*, som ligeledes behandler moderskabets mørke, fastslår i et interview med Michelle Arrouas fra Zetland, at den manglende repræsentation af disse erfaringer i samfundet, skyldes et ur-tabu i os: “Vi vil kun høre om kærligheden, ikke om de mørke sider, i alt fald ikke, når det handler om forældrekærlighed, og slet ikke om moderkærlighed. Det er et ur-tabu i os alle sammen” (Arrouas 2019).

Et frigørelsesprojekt

I samme Zetland-artikel ”Mødre har pludselig fået en stor plads i litteraturen”, der med dens udgivelse i 2019, er fra før udgivelsen af *Mit Arbejde*, bekræfter Elisabeth Friis Lucas udtalelse og udtrykker i forlængelse heraf sin manglende forståelse for, at litteratur om moderskab i vores samtid *stadig* er et led i en frigørelsesproces:

Den bølge, vi ser lige nu, fortæller os, at der er behov for et opgør [...]. At det stadig er et frigørelsesprojekt at skrive om moderskabet, siger jo ganske meget om vores samfundsnormer. Tænk, at det i 2019 kan chokere og være dybt fascinerende, at man kan have komplekse, mørke sider som mor.

(ibid.).

At det netop stadig er et tabubelagt emne, og at værker om moderskab, graviditet, fødsel og amning desuden ofte bliver læst som politiske bøger, viser således, at der er behov for dem. Vi

skal nå et sted hen, hvor der ikke er noget chokerende eller emanciperende i at beskrive bristede underliv og fødselsdepressioner: for det er faktisk helt normalt.

Den overvældende modtagelse af og respons på *Mit Arbejde* tyder på, at tabuet er klar til at blive brudt. Jeg har vidnet, at de fleste i min omgangskreds, også dem der ikke normalt holder sig opdaterede indenfor den danske skønlitterære scene, har hørt om *Mit Arbejde* og i grove træk ved, hvad den handler om. Men på overraskende vis har jeg samtidig mødt og hørt om mange unge kvinder, der enten har fravalgt at læse *Mit Arbejde* eller er stoppet midtvejs i læsningen, fordi de enten frygtede eller syntes, den tegnede et billede af moderskabet, der var så dystert, at de ikke kunne rumme det. Denne oplevelse stemmer ingenlunde overens med min egen: jeg fandt bogen befriende og beroligende, fordi jeg gennem den bliver påmindet, at når jeg engang skal være mor, så er der ikke en rigtig måde at hverken gøre det eller opleve det på. At (især) unge kvinder fravælger en roman, der netop afstår fra at romantisere moderskabet og viser det, som det kan se ud fra en mørkere side, synes jeg tydeligt understøtter Friis og Lucas udlægning, at emnet rummer et tabu – som det er på tide, der bliver brudt med.

I min optik er *Mit Arbejde* derfor et vigtigt feministisk manifest, fordi den, uden at lægge fingre imellem, viser udfordringerne ved at være kvinde. Det dobbelte blik, og misforholdet mellem den Anna burde (og gerne ville) være over for den hun er, er vigtigt, fordi det viser, som både Butler, Ahmed og Adichie beskriver, hvordan man som individ kan have internaliseret samfundets forventninger i en sådan grad, at man ikke kan undslippe dem. Jeg mener ikke, at *Mit Arbejde* med dens til tider reaktionære frontfigur modarbejder en feministisk agenda. Tværtimod viser den, at man som kvinde godt kan være feminist og samtidig kæmpe med det komplekse i ”[a]t ville være normal, men alligevel afsky det normale” (Ravn 2020d). Romanen tydeliggør, at på trods af, at kvinder på ligestillingsfronten i dag er langt bedre stillet end for eksempel Tove Ditlevsen var, er der i forhold til moderskabet nærmest sket et ligestillingsmæssigt tilbageskridt, idet den fødendes vilkår er så dårlige, og at moderskabets omvæltende indvirkning og kvindens store bedrift således underkendes. Med udgivelsen af *Mit Arbejde* er Ravn – og hendes medsøstre – med til at udfordre de samfundsnormer, der medfører at fødsler og medfølgende ambivalente følelser stadig er tabubelagte, og hun forsøger således at manifestere en ny normalitet indenfor moderskabet: en ikke-snæver normalitet.

KONKLUSION

Det kan afslutningsvist konkluderes, at Olga Ravns samtidsroman *Mit Arbejde* giver et ærligt og upoleret billede af de mørke sider af moderskabet, som møder hovedkarakteren Anna, da hun får sit første barn. Anna havde forestillet sig, at hun ville gå et liv præget af ukompliceret moderkærlighed og altoverskyggende lykkefølelser i møde, men oplever modsat at blive kastet langt ind i et depressivt og ængsteligt mørke. Efter barnets ankomst føler Anna sig forkert, fordi hun ikke kan leve op til de forventninger, samfundet har til mødre. Først og fremmest fordi hun ikke fra starten mærker kærlighed til barnet men derimod oplever en kropsmaterialistisk og dyrisk tiltrækning, der befinder sig uden for kultur og diskurser. Anna oplever som konsekvens af de psykiske og kropslige affekter, som indtrædelsen i moderrollen udløser, at hun mister forbindelsen til sig selv. Hun kæmper med at bryde med den behagesyge, som hun er opdraget til at have og kæmper i forlængelse heraf med at acceptere, at hun godt kan være en god mor uden at være en *perfekt* mor.

I romanens udformning er denne oplevelse afspejlet gennem en sprængt komposition, der både er et udtryk for, at Anna grundet sygdommen har mistet overblikket, men også for den tidslighed, som et spædbarnsliv genererer. Ligeledes understøtter *Mit Arbejdes* dobbelte udsigelsesforhold den overvældende erfaring, det er at blive mor. Jeget har svært ved at forene sig med de følelser, der rammer hende ved moderskabets begyndelse, og hun opfinder derfor Anna, som for en periode kan bære på hendes sygdom og skam. Dobbeltgængerfiguren afspejler desuden den dobbelthed, der i høj grad præger hovedkarakterens sind, idet hun hele tiden veksler imellem at ville bryde med samfundets normer og samtidig følger dem. Hun er ikke-entydig. Derfor er romanens genre også kompleks, den er både en roman og en ikke-roman, fordi den inddrager adskillige andre genretyper, der udfordrer læserens klassiske opfattelse af romanen. De litterære virkemidler danner ramme om en overordnet diskurs, som er et udtryk for et *écriture féminine* – en diskurs, hvor autoriteten hele tiden undermineres, hvilket tydeliggør, at det er en ikke-patriarkalsk fortælling.

Med romanens titel tegner Ravn en kritik af den måde vi, som følge af en kapitalistisk tradition, i samfundet ikke anerkender omsorgsarbejdet som et egentligt arbejde, hvilket har den konsekvens, at uligheden mellem kønnene opretholdes, og kvindens store indsats underkendes. Ved at sammenstille det reproduktive arbejde med det egentlige arbejde, skriften,

understreger Ravn på provokerende vis, at kvindens omsorgsarbejde burde anses som et arbejde. Med arbejdsbegrebet sender Ravn en tanke til Tove Ditlevsen, hvis litteratur Ravn betegner som arbejdspladslitteratur, fordi den ligesom *Mit Arbejde* oftest beskæftiger sig med moderskabet og husholdningen og ikke mindst med skriften, som Ditlevsens kvinder ofte har svært ved at give plads, fordi husmortilværelsen skygger for skriften. Misforholdet mellem det Anna burde være, og det hun er, understøtter ligeledes den forbindelseslinje, der er mellem Ravn og adskillige af Ditlevsens tekster, herunder "Der bor en ung pige –" og *Ansigterne*. Ligesom Lise i *Ansigterne* er det først da Anna begynder at give plads til skriften, at hun langsomt formår at hele sig selv. Gennem skriften begynder Anna at acceptere sine erfaringer og ved på samme tid at dykke ned i tidligere værker om moderskabets mørke sider, indser hun, at hendes oplevelse ikke er unormal.

Det tydeliggøres således, at nogle af de erfaringer der knytter sig til både moderskabet og til livet som forfatter ikke er generationsspecifikke, men at der findes et transhistorisk fællesskab mellem kvindelige forfattere og (hus)mødre. Sidst, men ikke mindst, kan det konkluderes, at Olga Ravn med *Mit Arbejde* har formet et feministisk værk, der forsøger at gøre op med de romantiserede og forældede narrativer, der findes om moderskabet, og i stedet har skabt repræsentation for den mor, der ikke passer ind i samfundets snævre normalitetsbegreb: hun har således skrevet det værk, som hun selv manglede, da hun blev mor.

LITTERATUR

- Adichie, Chimamanda Ngozi. 2012. "We should all be feminist". Filmet december 2012 ved TedxEuston. Video fra Ted.com:
https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists#t-1109036 (senest tilgået: 22.05.21).
- Adichie, Chimamanda Ngozi. (2017) 2021. *Brev til en nybagt forælder – et feministisk manifest i femten punkter*. Oversat af Susanne Staun. Gyldendal.
- Ahmed, Sara. 2004a. "Affective Economies". *Social Texts* 79: 117-139.
- Ahmed, Sara. 2004b. "Queer Feelings". *The Cultural Politics of Emotions*. 144-164. Edinburgh University Press.
- Ahmed, Sara. 2010. "Why Happiness, Why Now?". *The Promise of Happiness*. 1-20. Duke University Press.
- Ahmed, Sara. 2010. "Feminist Killjoys". *The Promise of Happiness*. 50-87. Duke University Press.
- Arnfred, Katrine. 2017. "Det er ikke mødrene, der afgør, hvad moderskabet er". *Information*, 8. august, 2017. <https://www.information.dk/debat/2017/08/moedrene-afgoer-moderskab> (Senest tilgået: 28.05.21)
- Arrouas, Michelle. 2019. "Mødre har pludselig fået en stor plads i litteraturen. Og det er ikke på mommy blogger-måden". *Zetland*, 12. september, 2019.
<https://www.zetland.dk/historie/serjP1w5-aOMVBmvY-6515f> (Senest tilgået: 28.05.21)
- Bissenbakker Frederiksen, Mons. 2012. "Styr dine følelser". *Varia*, nr. 9. Red. Mons Bissenbakker Frederiksen og Michael Nebeling Petersen: 4-18.
- Bonde Nielsen, Nanna. 2014. "For det tredje: Queerteori". *Blink: Litterær analyse og metode*. Red. Gorm Larsen og René Rasmussen. 101-120. Aalborg Universitetsforlag.
- Bonke, Jens og Anders Eiler Weise Christensen. 2018. *Hvordan bruger danskerne tiden?* Rockwoolfondens Forskningsenhed og Gyldendal.
https://www.rockwoolfonden.dk/app/uploads/2018/11/Hvordan-bruger-danskerne-tiden.pdf?fbclid=IwAR24I2WyIpGc_Ykj9FNna1aWxcbJnThFjMtV8Wm6hixmesAbbRCG4AIM5Rk (Senest tilgået: 22.05.21)
- Butler, Judith. (1990) 2006. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Taylor & Francis Ltd.
- Collatz, Liv. 2021. "Bøger: Mødrene er kommet ud af skjulet". *Tothemoonhoney.dk*, 16. marts, 2021. <https://tothemoonhoney.com/moedrene-er-kommet-ud-af-skjulet/> (Senest tilgået: 28.05.21)
- Cuddon, J. A. 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. 4. udgave. Penguin Books.
- Ditlevsen, Tove. 1955. "Der bor en ung pige". *Kvindesind*. Gyldendal.
- Ditlevsen, Tove. (1968) 1979. *Ansigerne*. Gyldendal.
- Engelbrecht Andersen, Iben. 2020. "'Alt var blod og intet var lykke': Fødselshorror og evig vedligeholdelse i Olga Ravns Mit Arbejde". *Passage 84*, vinter: 119-123.
- Freeman, Elizabeth. 2010. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press.
- Friis, Elisabeth. 2012. "Den forbandede krop". *Information*, 3. februar, 2012.

- Friis, Elisabeth. 2021. "Svangerskabsrealisme i Olga Ravns Mit Arbejde". *Dansk Noter 1*: 8-11.
- Gregersen, Martin og Tobias Skiveren. 2016. *Den Materielle Drejning: Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur*. Forfatterne og Syddansk Universitetsforlag.
- Gianetti, Carla Rafaella. 2017. "Tove, Tove, Olga". *Udbrud! Feministisk Magasin*. 14. december, 2017. <https://www.magasinetudbrud.dk/2017/12/14/tovatove-olga/> (Senest tilgået: 28.05.21)
- Heede, Dag. 2013. "Køn". *Litteratur: introduktion til teorier og analyse*. Red. Lasse Horne Kjældgaard, et. al. 267-278. Forfatterne og Aarhus Universitetsforlag.
- Knudsen, Susanne. 1989. "'Husmor og skribøse'. Tove Ditlevsens forfatterskab". *Imellem – Skidt og skrift*. 157-223. Gyldendal.
- Knudsen, Susanne. 1989. "En brevveksling". *Imellem – skidt og skrift*. 23-25. Gyldendal.
- Lucas, Maja. 2017. "Maja Lucas: Vores moderbillede splintrer". *Information*, 3. august, 2017. <https://www.information.dk/debat/2017/08/maja-lucas-vores-moderbillede-splintrer> (Senest tilgået: 28.05.22)
- Lykke, Nina. 2008. *Kønforskning - en guide til feministisk teori, metodologi og skrift*. Forlaget Samfundslitteratur.
- Petersen, Simon Lund. 2020. "Olga Ravns 'Mit Arbejde': Når mor er en anden". *POV. International*. 11. september, 2020: <https://pov.international/olga-ravn-mor-er-en-anden/> (Senest tilgået: 28.05.21)
- Plambeck, Dy. 2019. *Til min søster*. Gyldendal.
- Raaby Ravn, Anna. 2015. "Skal staten blande sig i dine æg?" *Information*, 13. oktober, 2015.
- Ravn, Olga. 2017. "Efterord: Det jeg burde være og det jeg er". *Tove Ditlevsen: Der bor en ung pige i mig, som ikke vil dø: Digte i udvalg ved Olga Ravn*. 137-146. Gyldendal.
- Ravn, Olga. 2020a. *Mit Arbejde*. Gyldendal.
- Ravn, Olga. 2020b. "'Jeg var ved at dø af skræk'". Interview af Felix Thorsen Katzenelson. *Politiken*, 29. august, 2020. <https://politiken.dk/kultur/boger/art7898507/Forfatter-m%C3%A5tte-skrive-om-det-umulige-%C2%BBJeg-er-sikker-p%C3%A5-at-hvis-jeg-havde-l%C3%A6st-en-bog-som-den-her-inden-jeg-selv-havde-f%C3%B8dt-s%C3%A5-var-jeg-ikke-blevet-s%C3%A5-syg> (Senest tilgået: 28.05.21)
- Ravn, Olga. 2020c. "Moderskabet opløste Olga Ravn som person – vejen tilbage gik gennem kunsten". Interview af Sarah Iben Almbjerg. *Berlingske*, 8. september, 2020. <https://www.berlingske.dk/kultur/olga-ravn-da-jeg-fik-barnet-op-paa-bryttet-havde-jeg-en-forventning-om-at> (Senest tilgået: 28.05.21)
- Ravn, Olga. 2020d. "Forfatter Olga Ravn: Da jeg havde født, tænkte jeg med det samme 'dårlig mor, dårlig mor, dårlig mor'". Interview af Sara Mathilde Gosmann. *Kristeligt Dagblad*, 08. september, 2020. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kristeligt-dagblad.dk/kultur/olga-ravn-da-jeg-havde-fdt-tnkte-jeg-drlig-mor> (Senest tilgået: 28.05.21)
- Ravn, Olga. 2020e. "Den tid er forbi, hvor vores kroppe og psyker skal ofres for at bringe nye børn til verden". *Politiken*, 02. oktober, 2020. <https://politiken.dk/debat/debatindlaeg/art7943049/Den-tid-er-forbi-hvor-vores-kroppe-og-psyker-skal-ofres-for-at-bringe-nye-b%C3%B8rn-til-verden> (Senest tilgået: 28.05.21)
- Ravn, Olga. 2020f. "Jeg har måttet forvandle modstand til drivkraft". Interview af Bror Axel Dehn. *Vagant*, 14. oktober, 2020. <http://www.vagant.no/olga-ravn-jeg-har-mattet-forvandle-modstand-til-en-drivkraft/> (Senest tilgået: 28.05.21)
- Ravn, Olga. 2020g. "OLGA RAVN: 'Jeg blev nødt til at skrive for at overleve'". Interview af

- Karen Dyssel. *Gyldendal.dk*. <https://www.gyldendal.dk/artikler/olga-ravn-mit-arbejde-interview> (Senest tilgået: 28.05.21)
- Ravn, Olga. 2020h. "Jeg ved ikke, hvem jeg ville have været i dag, hvis ikke jeg havde skrevet". Interview af Jo Carlsen. *Jyllands-Posten*, 7. september, 2020. <https://jyllands-posten.dk/kultur/ECE12381911/jeg-ved-ikke-hvem-jeg-ville-have-vaeret-i-dag-hvis-ikke-jeg-havde-skrevet/> (Senest tilgået: 28.05.21).
- Richard, Anna Birgitte. 2017. "Kønskritik". *Metodebogen.dk*. Forfatterne og forlaget Dansksiden.dk. <https://metodebogen.dk/index.php?id=7250> (Senest tilgået: 26.05.21)
- Scott Sørensen, Anne. 2008. "Feministisk litteraturkritik og litterær kønskritik". *Litteraturens Tilgange*. Red. Johannes Fibiger, Gerd von Buchwald Lückten og Niels Mølgaard. 301-326. Hans Reitzels Forlag.
- Schou, Søren. 2007. "Husmor, skribøse, rollemodel for andre kvinder". *Dansk Litteraturs Historie* på lex.dk. https://dansk-litteraturshistorie.lex.dk/Husmor,_skrib%C3%B8se,_rollemodel_for_andre_kvinder (Senest tilgået: 28.05.21)
- Skiveren, Tobias. 2020a. *Kødets Poiesis: Kropumulige kroppe i ny dansk litteratur*. Forlaget Spring.
- Skiveren, Tobias. 2020b. "Et umenneskeligt omsorgsarbejde". *Jyllands-Posten*, 15. september, 2020 <https://jyllands-posten.dk/kultur/ anmeldelser/litteratur/ECE12372381/olga-ravn-skriver-om-barselslivets-umenneskelige-omsorgsarbejde/> (Senest tilgået: 28.05.21)
- Stormhøj, Christel. 1999. "Kønnets regerende dronning: en introduktion til køn og krop i Judith Butlers forfatterskab". *Kvinder, Køn og Forskning 2*: 55-66.
- Svendsen, Erik. 2007. "Bekendelsen som autentisk blændværk – Tove Ditlevsens sene forfatterskab". *Dansk Litteraturs Historie* på lex.dk. https://dansk-litteraturshistorie.lex.dk/Bekendelsen_som_autentisk_bl%C3%A6ndv%C3%A6rk_-_Tove_Ditlevsens_sene_forfatterskab (Senest tilgået: 28.05.21)
- Søgaard, Lise. 2016. "Der mangler skønlitteratur om det største i livet". *Kristeligt Dagblad*, 13. august, 2016. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/der-mangler-skoenlitteratur-om-det-stoerste-i-livet> (Senest tilgået: 28.05.21)
- Vindum, Anne. 2012-. "Olga Ravn". *Forfatterweb.dk*: <https://forfatterweb.dk/oversigt/ravn-olga#anchor5692> (Senest tilgået: 26.05.21)
- Woolf, Virginia. (1929) 2014. *A Room of One's Own*. John Wiley & Sons, Ltd.
- Woolf, Virginia. (1929) 2012. "Kvinder og Fiktion". *Feminisme: Moderne Litteraturteori 10*. Oversat af Mette Olesen. Red. Lilian Munk Røsing og Tania Ørum. 37-48. Forfatterne og Aarhus Universitetsforlag.