

# Postmoderne flaneurisme

## Køn og klasse i Therese Bohmans *Aftenland*

Laura Kjær Larsen

### Abstract

Keywords:

class, gender, flaneurism, post-modernity, sociological criticism

In this article, Therese Bohman's *Aftenland* (2017) is analyzed with a focus on the presentation of the post-modern Scandinavian class society – a theme that has been widely neglected in Danish literary criticism. The novel takes place in contemporary Stockholm, but at the same time it contains nostalgic references to a modern fin-de-siècle literature, most clearly represented in the protagonist's role as a flaneur. The point of departure of the article is the assumption that the modern flaneur as a literary figure conveys the bourgeoisie's gaze on the proletariat. Using the gaze as an analytical tool along with Beverley Skeggs's sociologically based class theory, it is shown how the use of a postmodern flaneur in the novel similarly conveys the middle class gaze on and devaluation of the working class. Finally, the article argues that the post-modern flaneur of the novel differs from the modern flaneur through a more ambiguous representation of class differences, which the article explains with post-modern society's constant demand of self-realization, which is connected to an ever-expanding market. The novel shows that the nature of consumption in this market has evolved to also apply to cultural appropriation between classes, which ultimately contributes to maintain class structures.

### Resume

Keywords:

klasse, køn, flaneurisme, postmodernitet, litteratursociologi

I denne artikel analyseres Therese Bohmans *Aftenland* (2017) med fokus på romanens fremstilling af det postmoderne skandinaviske klassesamfund, et tema, som ellers har været negligeret i dansk litteraturkritik. Romanen tilhører postmoderniteten, men indeholder samtidig en nostalgisk dyrkelse af en moderne flanørlitteratur, tydeligst repræsenteret i protagonistens rolle som flanør. Artiklen begynder sit argument med antagelsen om, at den moderne flanør som litterær figur formidler bourgeoisiets blik på proletariatet. Ved hjælp af henholdsvis blikket som analytisk greb og Beverley Skeggs' sociologisk funderede klasseteori vises det, hvordan en postmoderne flanørfigur i romanen på lignende vis formidler middelklassens blik på og devaluering af arbejderklassen. Slutteligt argumenterer artiklen for, at romanens postmoderne flanør adskiller sig fra den moderne flanør gennem en mere flertydig fremstilling af klasseforskelle, som artiklen forklarer med det postmoderne samfunds konstante krav til

individets selvrealisering, hvilket hænger sammen med et stadigt ekspanderende marked. Romanen viser, at forbrugets karakter på dette marked har udviklet sig til også at gælde kulturel appropriation mellem klasser, der ultimativt bidrager til at fastholde klassestrukturer.

### Indledning

Hvis man beskæftiger sig med litterære skildringer af byen som sted, kan man næsten ikke undgå at støde på flanøren. En figur hvis navn lægger sig tæt op ad verbet 'at flanere', som betyder 'at drive omkring'. Ved en hurtig billedsøgning af flanøren på google ses han gerne gående med sin spadeserestok i noget, der ligner Paris i 1800-tallet, eller siddende ved et af byens mange cafeborde, måske påvirket af 'hashish' – en af denne tids yndede stimulanser. Men på trods af disse bedagede associationer tyder noget på, at flanøren er fulgt med byens og ikke mindst tidens udvikling, og at figuren stadig genkendes på sine vandringer gennem nyere litteratur.

Dette argumenterer litterat Katherine Gantz i hvert fald for i sin artikel fra 2005 "Strolling with Houellebecq: The Textual Terrain of Postmodern "Flânerie"". Her peger hun på, at der i Michel Houellebecqs forfatterskab optræder en postmoderne flanør, som på mange måder ligner den moderne flanør fra det 19. århundrede, men samtidig fremstår med en række specifikt postmoderne karaktertræk. En lignende flanør findes i Therese Bohmans forfatterskab, ikke mindst i samtidsromanen *Aftenland*, der foregår i Stockholm, som jeg i denne artikel vil analysere med henblik på yderligere at nuancere den postmoderne flanør, særligt i forhold til betydningerne af køn og klasse. Denne nuancering har til formål at bygge videre på Gantz' definition af flanøren:

A worldly urban stroller, the *flâneur* moves among the crowds, watching, participating, but never entirely assimilating; ultimately, his exploits become the stuff of his writing, destined for a more refined and less venturesome readership. *La flânerie* necessitates a careful straddling of class divisions in which the working class most often serves as spectacle and, by way of the *flâneur's* narrative, the more affluent classes become their spectators. (Gantz 2005, 150)

I Gantz' teoretiske behandling af flanøren er nuanceringen fokuseret omkring de kulturelle forandringer mellem modernitet og postmodernitet med Baudelaire som repræsentant for det første og Houellebecq for det sidste. I forlængelse af Gantz vil jeg samle op på den tråd, hun her i citatet har fat i angående betydningen af klasseforskelle i flanørlitteraturen. Samtidig vil jeg i mit bidrag forholde mig til flanøren som kønnet eller ikkekønnet figur. Dette valg er dels motiveret af *Aftenlands* protagonist, som både er flanør og kvinde, en kombination, der traditionelt har været gensidigt udelukkende. Og dels af at jeg i artiklen skriver ud fra en overbevisning om, at køn og klasse ikke kan adskilles, hvilken jeg deler med sociologen Beverley Skeggs.

I 1997 udgav Skeggs det klasseteoretiske værk *Formations of Class & Gender*, der undersøger, hvordan arbejderklassekvinder producerer deres identiteter gennem sociale og kulturelle relationer. I denne tekst anfægter hun den manglende interesse for klasse i akademisk teori, hos blandt andre sociologerne Anthony Giddens og Ulrich Beck, hvis interesse begrænser sig til en middelklassesubjektivitet ifølge Skeggs (Skeggs 1997, 7). En lignende anfægtelse af den danske litteraturkritik er formuleret af Nicklas Freisleben Lund i artiklen ”De fremtidsløse tager ordet: klasse, prekariat og velfærdskritik i dansk samtidsprosa” (2016), hvor han peger på en tilbagetrækning fra klassetænkning gennem 00’erne med nedslag i bl.a. Anders Fogh Rasmussens kommentar om valgsejren herhjemme i 2001 som ”et opgør med klassekampen” (Lund 2016, 27). Selvom økonomen Thomas Piketty med *Kapitalen i det 21. århundrede* (2013) påviser en stigende ulighed på globalt plan, og The World Economic Forum fremhævede ”income disparity” som den største trussel mod politisk og økonomisk tryghed i 2015, gør denne interesse sig dog ikke gældende i den danske litteraturkritik, som ifølge Lund nok er optaget af det politiske, bare ikke når det kommer til klassebegrebet (Lund 2016, 27).

Ved at læse Bohmans *Aftenland* med henblik på at belyse romanens behandling af klasse- og kønsaspekter ønsker jeg at bidrage til en større opmærksomhed på litteraturens muligheder for at udtrykke erfaringer af køn og klasse i det postmoderne skandinaviske samfund. Ved at bruge flanøren som nøgle i denne undersøgelse ønsker jeg samtidig at bidrage til en teoretisk nuancering af figuren med henblik på at forbinde flanørens historiske forandringer med sociologiske forandringer knyttet til modernitetsbegrebet. For at komme helt tæt på flanøren inddrager jeg i læsningen blikteori, og i undersøgelsen af klasseerfaringer læner jeg mig op ad Skeggs’ Bourdieu-inspirerede klasseteori. De to teoretiske standpunkter supplerer hinanden i den forstand, at jeg forstår repræsentationerne som fremtrædelsesmåder, der manifesterer sig i en adfærd, som set udefra bliver et billede på eksempelvis en hel gruppe mennesker eller en klasse. Repræsentationens karakter af derved at være et billede, der bliver set på, gør det oplagt at nærme sig gennem blikket som analytisk greb. Disse teoretiske overvejelser vil jeg uddybe i de følgende afsnit, som begynder med et forsøg på at forstå flanøren som figur.

### **Hvem er flanøren?**

For at forstå flanøren vender jeg mig fortsat mod Gantz og hendes sammenligning af den baudelaireske og houellebecqske flanør. Flanøren er defineret af sin tid, og Gantz skelner mellem de to overgangsperioder ’turn-of-the-century’ og ’turn-of-the-millennium’ som tidsbestemmende for de to flanørtyper. Med århundredeskiftet henviser hun til overgangen mellem det 19. og det 20. århundrede, den tid vi også kan kalde for modernitet, og med årtusindeskiftet henviser hun til det, vi kan kalde for post-modernitet. Modernitet forstås her som den periode, der tager til i slutningen af det 19. århundrede, og som kendetegnes ved en tiltagende koncentration af den europæiske og nordamerikanske befolkning i byer og industrielle samfund med tiltagende mekanisering og automatisering. Sigende for perioden er en stærk optimisme og en tro på menneskets uendelige fremskridt på den ene side og en angst ved den

hurtige udvikling og de sociale omvæltninger på den anden (Cartwright & Sturken 2009, 449). Postmodernitet forstås som den periode, der efterfølger moderniteten og tager til i slutningen af det 20. århundrede. Også den periode tilhører en tid med store forandringer kendetegnet ved en tiltagende globalisering, digitalisering og en opløsning af nationalstater. Karakteristisk for den postmoderne tidsånd er en skepsis ved de store fortællinger og forestillinger om det autentiske. Perioden sætter spørgsmålstegn ved metanarrativer og ideen om, at enkeltstående beretninger og teorier kan forklare og indkapsle den menneskelige tilstand tilstrækkeligt (Cartwright & Sturken 2009, 454). Gantz forstår i øvrigt postmoderniteten som en periode, der er præget af tiltagende angst og kynisme (Gantz 2005, 150).

Den moderne flanør er for Gantz bedst eksemplificeret i digteren Charles Baudelaires værker, som hun tillægger genrebetegnelsen 'fransk fin-de-siècle dekadence'. Genrens formelle træk består af en kombination af reportagens observerende modus og poesiers æstetiserende stil (Gantz 2005, 150). Af andre væsentlige træk ved genren nævner hun

[...] the pursuit of the new and the subversion of the status quo; a taste for extreme behavior and altered states; a preference for the artificial over the organic, the urban over the natural; and perhaps most significantly, an implicit classism, advancing a belief in the inherent capacity of the elite to determine their own values and to seek pleasure however they see fit (Gantz 2005, 152).

I min analyse af Bohmans *Aftenland* vil samtlige af disse karakteristika tages i brug, men det er allerede nu værd at understrege, at det er den baudelaireiske flanørs implicite klassisme, som er af størst betydning i min undersøgelse af den postmoderne flanør.

Begrebet om dekadence er imidlertid også relevant i kraft af romanens eget ophold ved lignende tematikker. Protagonisten Karolina er kunsthistoriker, og hendes fortrukne periode er manierismen, som i romanen beskrives således:

Manierismen var en storslået og imponerende sidste anstrengelse i en tid, hvor det ikke længere gav mening at tænke på mådehold. Som en buket tulipaners voldsomme forfald, den sidste hæmningsløse fase, inden de visner og dør, når de bliver som karikaturer af tulipaner, ligesom manierismen blev en karikatur af renæssancekunsten (Bohman 2017, 27).

Dekadencen kan forstås i forlængelse af manierisme, som en afsluttende fase, en skumring eller et aftenland. Men hvor manierismen historisk tilhører den sidste fase af renæssancen og dekadencen den sidste fase af det 19. århundrede, tilhører *Aftenland* tiden nu, postmoderniteten, og jeg vil i denne læsning forsøge at bestemme, hvordan dekadencens tilstedeværelse kan forstås i romanens repræsentation af samtiden. Som ledetråde gennem analysen vil jeg på den ene side forholde mig til dekadence som tematisk referenceramme og på den anden side til blikket som analytisk greb. Denne kombination er blandt andet motiveret af dekadencens og blikkets indbyrdes forhold, som Trine Juul i bogen *Kan*

*kvinder se?* (2011) gør opmærksom på:

Typiske konnotationer på termen *dekadence* er ord som forfald, seksuel perversion, unatur og dyrkelse af kunst, sygdom og død. I en forenkling af fænomenet er det muligt at påpege ét bestemt omdrejningspunkt for dekadent litteratur: *kroppen*. Fascinations- og drivkraften i mange dekadencetekster er forbundet med den seksuelle og forgængelige krop, der vækker, ægger og afskrækker som en konstant påmindelse om menneskelivets timelige vilkår. [...] Når øjet er situeret i menneskets forgængelige krop, kan det ikke længere være transcendentalt og atemporalt. I flere dekadente værker repræsenteres dette som et tragisk uskyldstab. (Juul 2011, 96)

Juul peger på den forgængelige krop som omdrejningspunkt for dekadent litteratur. I dekadencen hænger blikket uløseligt sammen med denne krop og således også med det uskyldstab, som Karolina refererer til i romanen: ”Intet er uskyldigt længere. Der findes ingen interesseløs betragtning, efter man er blevet bevidst om døden.” (Bohman 2017, 210). Gantz mener, at modernitetens og postmodernitetens respektive flanørtyper deler formelle træk. De er begge bundet til byens urbanitet, og de er defineret af at tilhøre en klasseposition, som dengang kunne betegnes som bohème og i dag som kreativ middelklasse, men som begge tilegner sig et blik på lavere klasser. Den store forskel på de to flanørtyper består ifølge Gantz i, at den moderne flanør omsætter de lavere klassers udskejelser til en litteratur borgerskabet kan forbruge i sikker afstand, hvor den postmoderne flanør har taget den postmoderne angst og kynisme på sig og reflekterer den postmoderne læsers egne vilkår: ”[...] readers may well find that the decadence laid bare by the Houellebecqian neo-*flâneur* is a well-crafted reflection of their own” (Gantz 2005, 159).

Efter denne gennemgang er der særligt to karaktertræk ved flanøren, der bør foldes yderligere ud, nemlig flanørens blik og forholdet til klasseforskelle. For at starte ved blikket, der hos flanøren er defineret ved at positionere arbejderklassen som skue og læseren sammen med flanøren som tilskuer, gør jeg kort rede for teorier om blikket.

### **Blikket som analytisk greb**

Lisa Cartwright og Marita Sturken definerer i deres introduktion til visuel kultur, *Practices of Looking* (2009), begrebet ’blik’ – i den engelsksprogede litteratur *the gaze* – således: “[...] the *gaze* is a term used to describe the relationship of looking in which the subject is caught up in dynamics of desire through trajectories of looking and being looked at among objects and other people.” (Cartwright & Sturken 2009, 442). Når jeg tilslutter mig denne definition af blikket som begreb, og når jeg bruger blikket som analytisk redskab, betyder det, at jeg i læsningen løbende vil holde øje med, hvem der ser. Jeg vil stille spørgsmål som: Hvem og hvad bliver der set på og hvordan? Hvilke følelser knytter sig henholdsvis til det at se og det at blive set på?

I psykoanalysen udtrykker termen skopofili både lysten til at se og lysten til at blive set på: "Freud saw voyeurism (the pleasure of looking without being seen) and exhibitionism (the pleasure in being looked at) as the active and passive form of scopophilia." (Cartwright & Sturken 2009, 459). I Lacans udvikling af blikket som begreb opfatter han barnets tidlige spejlfase som dets første erkendelse af, at det på en og samme tid er sig selv og noget andet: "[...] yet as more whole and powerful. This split recognition form their basis of their alienation at the same time as it pushes them to grow." (Cartwright & Sturken 2009, 449).

Foucault har beskæftiget sig med blikket i en mere institutionel og magtmæssig forstand: "For Foucault, social institutions produce an inspecting, normalizing, or clinical gaze in which their subjects are caught and through which institutions keep track of their activities and thereby control and discipline them." (Cartwright & Sturken 2009, 442).

I 1975 udgav filmteoretikeren Laura Mulvey essayet "Visual Pleasure and Narrative Cinema", hvor hun introducerede termen 'the male gaze', der ved hjælp af psykoanalysen argumenterede for, at der i filmproduktion herskede et ubevidst patriarkalsk blik, der positionerede kvinder som objekter for det mandlige blik begær (Cartwright & Sturken 2009, 124). Denne term er i dag bredt accepteret i kunst- og kulturformidling og rækker langt bredere end filmteori. I denne analyse inddrager jeg 'the male gaze', når jeg undersøger flanørens kønnede blik.

Når jeg bruger blikket som analytisk værktøj, skyldes det i høj grad, at jeg betragter grebet som en oplagt tekstnær pendant til sociologen Beverley Skeggs' teori om klasserepræsentationer. I Skeggs' klasseteori er det eksempelvis middelklassens fremstillinger af – og dermed blik på – arbejderklassen, der bliver definerende for en arbejderklasseidentitet. Men det er også et blik, som ved at fastholde arbejderklassen i de samme repræsentationer gør det muligt for middelklassen at legitimere sin egen magtudøvelse overfor arbejderklassen.

### **Repræsentationer af arbejderklassen**

Skeggs går ud fra den præmis – inspireret af Bourdieu – at det vestlige samfund er et klassesamfund, hvor mulighederne for selvrealisering ikke er lige tilgængelige for alle: "[...] class is a discursive, historically specific construction, a product of middle-class political consolidation, which includes elements of fantasy and projection." (Skeggs 1997, 5). Skeggs udlægger klasse som noget, der er formet af diskurser, og som noget, der er historisk forankret, men også et produkt af middelklassens politiske konsolidering. Altså peger hun på, at middelklassen producerer klasseforskelle gennem blandt andet fantasi og projektioner med det formål at styrke middelklassens egen magtposition. Jeg vil især inddrage hendes teori om middelklassens symbolske vold mod arbejderklassen, herunder teorien om kønnede klasserepræsentationer.

Skeggs er særligt optaget af at vise, hvordan klasser – og især arbejderklassen – bliver repræsenteret i akademisk teori, politiske diskurser og populærkultur. Hvor Bourdieu definerede symbolsk kapital som den kapital, der opstår, når man formår at veksle en anden kapital – økonomisk, social og kulturel – til

magt, er Skeggs optaget af, hvordan denne veksling finder sted. Det er nemlig ikke alle, der har lige adgang til symbolsk kapital, navnlig arbejderklassen:

To convert their cultural resources into symbolic capital would require access to conversion mechanisms, and this is where representations are central, because they attribute value to different people, practices, objects and classifications, thereby enhancing or limiting the potential for exchange (Skeggs 2004, 96).

Og det er nemlig repræsentationer, der bestemmer, hvilke mennesker, praksisser, objekter og klassifikationer der tilskrives værdi og anerkendelse, og hvilke der ikke gør.

Men repræsentationerne går ikke kun en vej. For eksempel findes der i arbejderklassen en udbredt repræsentation af middelklassen som prætentios, nærig og utroværdig, der står i modsætning til en repræsentation af arbejderklassen selv som ærlig, loyal og nede på jorden. Disse positive arbejderklasseværdier vil middelklassen gerne tage til sig, og det kan de netop, fordi de har adgang til konverteringsmekanismer. Det er samtidig et meget konkret eksempel på, hvordan middelklassen udøver symbolsk magt, fordi den alene kan bestemme, hvilke kulturer der er værd at plyndre (Skeggs 2004, 96). Repræsentationer af arbejderklassen bliver nu genfortolket i flere og mere nuancerede billeder, der ifølge Skeggs ikke handler om at skabe et mere nuanceret billede af arbejderklassen for arbejderklassens egen skyld, men om at repræsentationerne

[...] enter and move between different circuits of distribution, and one of their central functions within capitalism is to be dynamic, open out new markets, sell new products (be it consumer goods, ideas or affects), and thereby create new associations between object and value. (Skeggs 2004, 97)

I løbet af teksten opremser Skeggs en række af de måder, hvorpå arbejderklassen repræsenteres i populærkultur: "[...] as excess, as waste, as authenticating, as entertainment, as lacking in taste, as unmodern, as escapist, as dangerous, as unruly and without shame, and always as spatialized" (Skeggs 2004, 99). Disse repræsentationer skal forstås i et modsætningsforhold til middelklassen, der tilskrives værdier som tilbageholdenhed, beskedenhed, rimelighed, selvkontrol og mobilitet (Skeggs 2004, 99).

De nye markeder tilbyder middelklassen at købe ind i dele af arbejderklassekultur, for at middelklassen kan realisere sig selv stadig mere specifikt. På den måde bliver endnu flere aspekter af arbejderklassekultur omvurderet til en vare, som middelklassen kan købe sig adgang til gennem kulturelle produkter, som f.eks. tøj, musik og film, og samtidig kan arbejderklassekulturen først opnå værdi, når den er blevet genfortolket og overtaget af middelklassen: "For Bourdieu, taste is always defined by those who have the symbolic power to make their judgements and definitions legitimate (the conversion of cultural into symbolic capital)." (Skeggs 2004, 107).

Klasseforskelle handler altså i høj grad om, at adgang til konverteringsmekanismer er ulige distribueret mellem det postmoderne samfunds subjekter, og denne ulighed mellem klasser er et

centralt tema i Bohmans *Aftenland*. Dette tema vil jeg synliggøre ved at læse med blikket som analytisk greb inden for Skeggs' teori om klasserepræsentationer, hvor flanørens funktion som middelklasseblik på arbejderklassen bliver det ledende motiv.

### **Flanøren afsløret som mobilt middelkassesubjekt**

Flanøren dukker allerede op i Therese Bohmans tidligere roman *Den anden kvinde* (2016), hvor fortæller-jeg'et er en ung kvinde med arbejderklassebaggrund ved navn Emilie, der stræber efter en akademisk eller kunstnerisk fremtid, og som på mange måder ligner hovedkarakteren i *Aftenland*, Karolina, i en 20 år yngre udgave:

Jeg har tænkt, at jeg vil udleve myten om den mandlige kunstner: sidde på cafeer og barer, ryge og drikke og debattere, se verden, læse alle bøger, se al kunst, høre al musik, føle mig hjemme i ikke at føle mig hjemme, være flanør. Der findes ingen kvindelige flanører. Det vil jeg ikke acceptere. Jeg vil ikke nøjes med noget kedeligere, bare fordi jeg er kvinde, og fordi mænd til enhver tid har taget patent på al det sjove.

(Bohman 2016, 33)

Med *Aftenland* kan man fristes til at sige, at Emilie er blevet voksen og nu portrætteres gennem Karolina, der kommer fra en arbejderklassebaggrund og nu er professor i kunstvidenskab ved Stockholms Universitet. Karolina er nyligt fraflyttet sin overklassekæreste, Karl Johan, og hun har en grundlæggende følelse af ikke rigtigt at høre til nogen steder: ”Hun elskede ikke Stockholm og kom nok aldrig til at elske Stockholm.” (Bohman 2017, 40). Alligevel forlader hun sjældent byen, og ved et sjældent besøg i sine forældres by i provinsen tænker hun: ”Og selvom hun altid ville føle størst loyalitet over for menneskene i det lille samfund og deres liv, kunne hun alligevel aldrig drømme om selv at bo der” (Bohman 2017, 149).

Romanen foregår – ligesom flanørlitteraturen gør det – i byen, og selvom Karolina ikke elsker Stockholm, ser hun ikke nogen reel mulighed for at bo andre steder. Den hjemløshed, som citaterne også er et udtryk for, bliver forstærket i hendes gåture rundt i byen, når tekstens personbundne tredjepersonsfortæller tager læseren med på Karolinas flanerende vandringer gennem Stockholm, ligesom fortælleren gør det i Baudelaire's værker og i Houellebecq's *Elementarpartikler*. Karolinas fysiske mobilitet er, udover at være et karaktertræk ved flanøren, et udtryk for, at hun tilhører den middelklasse, som Skeggs blandt andet definerer ud fra mobilitet. Både fysisk mobilitet, som muligheden for at rejse med henblik på at ekspandere sine kapitaler, og social mobilitet, som evnen til at bevæge sig mellem og begå sig socialt i forskellige samfundssfærer. Hendes fysiske mobilitet bliver især tydelig i de formålsløse vandringer gennem byens gader: ”I et kejtet forsøg på at få noget motion var hun begyndt at gå ture om aftenen.” (Bohman 2017, 183). I denne sammenhæng indtager hun ofte anonyme udkigsposter, hvor hun tilbagetrukket kan betragte mængden omkring sig ligesom flanøren. Her er hun i hotelbaren ved banegårdsstationen:



Sommetider gik hun ind på en hotelbar ved hovedbanegården efter arbejde for at sidde og læse lidt. [...]. Måske sad der en enlig mand ved et bord og spiste middag og fik en øl eller to, sikkert på en eller anden forretningsrejse, nu og da gik nogle konferencedeltagere forbi på vej til et arrangement, tilrejsende fra en mindre by at dømme ud fra deres lidt nervøse pæne påklædning [...].

Hun kunne godt lide at sidde fuldkommen anonym i baren, langsomt drikke et glas vin, mens hun bladede halvhjertet i en bog, benytte det lækre dametoilet og bagefter langsomt spadsere ned mod Sergels Torg, betragte menneskene, der bevægede sig hen over det som myrer [...] (Bohman 2017, 38-39).

Når hun bladrer 'halvhjertet i en bog', er det altså ikke, fordi hun kommer der for at læse, men derimod for at betragte fra en anonym position ligesom voyeuren, der finder nydelse i at se uden selv at blive set. Citatet rummer også et middelkasseblik på lavere klasser, når hun dømmer andre gæster som "[...] tilrejsende fra en mindre by [...] ud fra deres lidt nervøse påklædning" (Bohman 2017, 38-39).

Udover mobilitet besidder hun en rimelig mængde af de kapitaler, som placerer hende i middelklassen. Hendes høje mængde af social og økonomisk kapital bliver tydelig, idet hun ikke bekymrer sig om at akkumulere mere af nogen af delene. Tværtimod udtrykker hun en irritation og en ugidelighed ved de praksisser, der muliggør en sådan akkumulation. Hun brokker sig over de unges "[...] forsøg på at skabe nye kontakter [...]" (Bohman 2017, 83) til receptioner og netværksmøder, og hun forholder sig ligegyldigt overfor en sikring af en lige fordeling af økonomien efter bruddet med sin kæreste af den grund, at hun ikke orkede "[...] noget besvær eller modstand [...]" (Bohman 2017, 232). Karolina har allerede karrieren, og hun har den økonomiske og sociale kapital, som placerer hende i en mobil og urban middelklasseposition, hvorfra hun frit kan bevæge sig mellem andre klasser, såvel som den udgør betingelserne for hendes virke som flanør og hendes til tider dekadente livstil, som jeg uddyber i næste afsnit.

### **Postmoderne dekadence**

Karolina besidder altså på den ene side et blik, der tilhører et mobilt middelklassesubjekt. På den anden side kommer det hurtigt til udtryk, at hun ikke altid har tilhørt denne klasse. Ved et besøg hos hendes forældre i den lille provinsby Gusum viser det sig, at: "De var begge to pensionerede, hendes far havde haft et job som sælger hos et elektronikfirma, hendes mor havde været dagplejemor ligesom flere andre mødre i kvarteret." (Bohman 2017, 145). Karolina har altså været på en klasserejse, som har ført hende fra den provinsielle lave middelklasse til den urbane kreative middelklasse.

Men rejsen har efterladt hende i en splittelse, som hun dulmer med forskellige stimulanser. I Gantz' artikel om Houellebecq skriver hun om flanørens (mis)brug af stimulanser: "In place of the celebrated Baudelarian remedies of wine and hashish, the postmodern urban wanderer narcotizes his frustrations with food and pornography." (Gantz 2005, 153). Karolina udviser en hang til vin som den moderne flanør, men også til mad og porno som den postmoderne flanør: "Hun gik ned ad

Hamngatan, gennem Kungsträdgården og videre ad Skeppsbron langs kajen, smuttede ind på McDonald's ved Slussen og købte to cheeseburgere, som hun spiste, mens hun betragtede udsigten fra Katarinavägen." (Bohman 2017, 40). Citatet understøtter desuden flanørtekstens stilistiske brug af stedsspecifikke navne, som i Skeggs' klasse-teori også spiller en rolle i forhold til klasserepræsentationer: "Another way of signifying unmodernity is through spatial fixity, through not being mobile. We have seen how, in political rhetoric, the word class is not mentioned but alternative references [...]" (Skeggs 2004, 112). Alternative referencer i romanen er eksempelvis det indre Stockholm som stedrepræsentant for den kreative middelklasse og Gusum som stedrepræsentant for den provinsielle lavere middelklasse.

Ligesom Houellebecq's flanør har Karolina også et forbrug af porno, her på kontoret i arbejdstiden:

Hun åbnede et nyt vindue i browseren og skrev adressen på en af de pornosider, hun sommetider besøgte. [...]. På startside n lå de nyeste film, *Ebony honey gets it deep*, *Mature lesbian licking*, *Chubby teen swallows it all*. Hun ville have slået sig til tåls med hvad som helst; bare det føltes forbudt [...]. (Bohman 2017, 102)

Udover vin, fastfood og porno nyder Karolina endnu en stimulans af en særlig postmoderne karakter, der foregår i det glitrende stormagasin, hvor buddet om nydelse og forbrug er på sit højeste:

I Åhléns kunne hun stå i parfumeafdelingen så længe, at hun næsten mistede tidsfølelsen, [...]. Derefter kunne hun stå i et prøverum lige så længe med tøj, hun egentlig ikke havde tænkt sig at købe. [...] Hun sank ind i en tranecignende tilstand, lodden og behagelig, befriet fra enhver tankevirksomhed, ud over hvilket stykke tøj der fik det bedste frem i hendes figur, eller hvilken farve neglelak der var pæneste. (Bohman 2017, 60)

Hvor den baudelaireske flanør forfaldt til vin og hash som kreative stimulanser, bruger den postmoderne og postmoderne flanør mad, porno og shopping som bedøvende stimulanser.

Det er i øvrigt sigende for forholdet til ekskæresten Karl Johan, at det er ved et af disse besøg i stormagasinet, at Karolina erkender at "[...] den lodne følelse af ro slet ikke var lykke, men blot et savn af lykke." (Bohman 2017, 60). Det står hurtigt klart, at hun på trods af deres 11 år sammen aldrig rigtig har næret varme følelser for ham. Men hvor Karl Johan ikke har været realiserende for Karolina i en emotionel og kærlighedsbetonet sammenhæng, har han til gengæld været det i en materiel og klasse-mæssig sammenhæng. Karl Johan har en betydelig stilling i auktionsbranchen og er en blanding af 'old money' – han kommer fra et hjem med antikviteter "[...] i en herregårdslignende villa lige uden for Uppsala." (Bohman 2017, 153) – og snu middelklassekapitalist, der forstår at konvertere alle sine kapitaler, økonomiske såvel som kulturelle og sociale:

Han elskede at lære velhavende mennesker at kende og benyttede enhver chance til at gøre det, altid med en

forhåbning om, at det ville føre til et eller andet: alt lige fra at støde på seks gustavianske stole til en god pris, og som ovenikøbet bare stod og fyldte på et loft, til at smigre sig ind på dem, blive inviteret med til deres sammenkomster og på den måde få endnu flere kontakter (Bohman 2017, 43).

Karolina, som selv kommer fra et hjem med "[...] en hyggelig og nøjsom blanding af IKEA og arvegods, men ingen antikviteter [...]" (Bohman 2017, 153), er i begyndelsen af forholdet fascineret af Karl Johans verden "[...] af vip-omvisninger i auktionshuse med østers og champagne, ferniseringer og selskaber, antikmesser, indvielser og jubilæer [...]" (Bohman 2017, 30).

Hendes voksne forbrug af vin giver hun delvis Karl Johan og hans verden skylden for: "Mens hun var sammen med Karl Johan, havde hun lært at værdsætte god vin, måske lidt mere end hvad godt var" (Bohman 2017, 29). Det er i det øvre middelklassesmiljø, at Karolina lærer at drikke vin, men hun bliver alligevel afsløret i ikke at gøre det på den helt rigtige måde. Den ensomhed hun oplever, synes at hænge sammen med den splittelse, der er fulgt med hendes klasserejse. Selvom hun er et medlem af den kreative middelklasse, har hun stadig en følelse af ikke at forstå alle de sociale koder, der hører sig til eller af slet og ret at falde igennem. For eksempel da hun en aften mødes med dagbladets kultur-redaktør på en vinbar, og han anbefaler hende deres barbera, tænker hun: "Hun anede ikke, hvad en barbera var." (Bohman 2017, 121). En lignende afsløring finder sted, mens hun står alene foran hylderne i Systembolaget:

Hun rakte ud efter en flaske bourgogne, tog en mere, når nu hun alligevel var der, og så en lille bag-in-box med hvidvin, selvom hun egentlig syntes, det var smagløst med boksvin, men hun syntes også, at der var en særlig tilfredsstillelse i at have en kasse vin i køleskabet, det var ligesom at have et overflødigshorn. (Bohman 2017, 31).

Der er en fin linje, som bestemmer, hvornår noget er overflødigt på en smagfuld måde – champagne og østers – og hvornår noget er overflødigt på en smagløs måde – bag-in-box – som Karolina ikke helt kan navigere i, selvom hun godt selv ved, at boksvinen er smagløs. Hendes adfærd varierer ofte mellem et overdrevent forbrug, der omfatter vin, mænd, sex og hudplejeprodukter til flere tusinde kroner, og et asketisk ønske om simpel renhed, som det er tilfældet med de store, rene, kølige rum på Naturhistoriska Riksmuseet (Bohman 2017, 91) og hendes tomatsovs:

Hun var blevet besat af lige netop tomatsovs, af at hun med enkle og billige råvarer og god tid kunne lave noget, der hverken smagte enkelt eller billigt, og de gange sovsen var blevet rigtig vellykket, havde hun følt noget, det var det tætteste på lykke, hun var kommet i lang tid (Bohman 2017, 31).

Karolina pendulerer mellem to yderligheder af overforbrug og askese, som både er typisk for en misbrugerpersonlighed, men også typisk i det postmoderne samfund. I Karolinas egen definition af

manierismen beskriver hun det som en sidste anstrengelse i en tid, hvor det ikke længere gav mening at tænke på mådehold (Bohman 2017, 27). I det postmoderne samfund derimod er der på den ene side en tendens til overforbrug og ekstravagance og på den anden side en tendens til en ekstrem disciplinering af subjektet og kroppen, som Lilian Munk Rösing forklarer ud fra en psykoanalytisk optik: "Protestantismens arbejdssetos og afkald på nydelse ("du fortjener intet!") var forudsætningen for at kapitalen kunne begynde at akkumulere sig. Og vore dages nydelsesetos ("du fortjener det!") er forudsætningen for at kapitalen kan opretholde sin cirkulation gennem et bestandigt forbrug." (Rösing 2007, 12). Denne pendulering mellem overforbrug og askese bemærker Karolina også i forskellen på beklædning og kropslig gebærden mellem de forskellige klassesfærer, hun bevæger sig i:

I Karl Johans omgangskreds, blandt rige mænd med rige koner, havde hun altid følt sig lidt bleg og slidt, og selvom de evigt solbrændte overklassefruer sommetider så iøjnefaldende unaturlige ud med deres fyldte læber og løftede bryn, syntes hun alligevel, at der var noget tiltalende ved, at de nægtede at lade sig besejre af naturen.

Det var anderledes på universitetet og i kulturens medieverden [...]. På instituttet sjuskede de fleste rundt i slippers og noget tøj, som hun selv ikke ville have på ned i vaskekælderen, slaskede cowboybukser og forvaskede trøjer. En brystforstørrende operation ville for eksempel være helt utænkelig dér.

(Bohman 2017, 82).

Her er Karolina også splittet og identificerer sig hverken med det ene eller det andet. Hun bruger selv dyr make-up: "Hun var parat til at betale dyrt for sine hudplejeprodukter" (Bohman 2017, 81), og hun går med øreringe, som "[...] dinglede og raslede når hun drejede hovedet, og så glamourøse ud på en lidt billig måde, som hun godt kunne lide." (Bohman 2017, 87). I sin klassesplittelse ser hun både ned på "[...] tilrejsende fra en mindre by at dømme ud fra deres lidt nervøse pæne påklædning" (Bohman 2017, 38) og på de unge kvinder på universitetet i "[...] uformeligt sort tøj og store briller, søde på grund af deres ungdom og på trods af deres håbløse tøjstil" (Bohman 2017, 83). Hun finder de evigt solbrændte overklassefruer tiltalende i deres kamp mod naturens gang, men mener også, at de ser iøjnefaldende unaturlige ud med deres fyldte læber og løftede bryn. Citatet kan desuden læses som et eksempel på Karolinas dekadente dyrkelse af det kunstige og iscenesatte frem for det naturlige. En sidste stimulans kan tilføjes til listen. I løbet af romanens handlingsforløb har Karolina flere korte seksuelle forhold til forskellige mænd. Det første forhold, der ved romanens begyndelse allerede er afsluttet, er Anders, som hun møder til en middag på Nationalmuseet. Han "[...] så mandig ud på en måde, der var usædvanlig for kulturverdenen." (Bohman 2017, 44). Og han taler med en "[...] let klingende dialekt nordfra." (Bohman 2017, 44). Allerede her står det klart, at det er Anders' 'andethed', og det at han kommer fra et andet miljø end hende selv, der virker tiltrækkende på Karolina. Dialekten og 'mandigheden' vidner om, at han tilhører et andet klassesegment end hende, hvilket understreges af den

tatoverede krop: ”Hun elskede at ligge tæt ind til ham, hans stærke arme, hvor det øverste stykke var fyldt med tatoveringer, skibe og ankre, der gjorde hende ophidset.” (Bohman 2017, 48).

For Karolina repræsenterer Anders noget autentisk, rent og sandt: ”[...] når hun lå ind til Anders, føltes alting sandt på en måde, som intet før havde føltes sandt.” (Bohman 2017, 48). Han kommer desuden til at stå i et modsætningsforhold til Karl Johan, som ”[...] havde en udstråling, der fik ham til at se evig nyvasket ud, ren og rødmosset, næsten helt uden kropsduft. Da hun indledte sin affære med Anders, blev hun voldsomt ophidset af, at han sommetider lugtede af sved.” (Bohman 2017, 153). Denne forskel mellem den svedende arbejderklassekrop og den renskurede middelklassekrop ræsonerer med Skeggs’ teori om arbejderklassens repræsentationer som væmmelig og erotiseret på samme tid.

Karolina lever således op til flanørens livsbetingelser ved at tilhøre den mobile middelklasse, ved sit dekadente forbrug af stimulanser og ved flere lejligheder at repræsentere middelklassens blik på arbejderklassen. I Gantz’ artikel om Houellebecq som postmoderne flanør skriver hun om Bruno og Michel i *Elementarpartikler*:

Their individual and collective wanderings serve as catalysts of a *flânerie* made popular in *fin-de-siècle* literature, but tempered by the unique influences of millennial anxiety and cynicism. The result is a postmodern hybrid, a futuristic novel which, facilitated by the presence of the almost nostalgic decadent, is simultaneously austere and obscene (Gantz 2005, 150).

I Gantz’ tolkning af Houellebecq er det, hun kalder for den postmoderne flanør en hærdet udgave af fin-de-siècle flanøren. Den postmoderne flanør er hærdet af det 21. århundredes angst og kynisme, som i Houellebecqs roman resulterer i en postmoderne hybrid. I *Aftenland* indtager Karolina på mange måder den samme angst og kynisme, som Gantz fremhæver, både i sit blik på klasseforskelle og den generelle udvikling i verden omkring hende, som hun blandt andet søger væk fra i sin nostalgiske dyrkelse af dekadent og manieristisk kunst og kultur og i sit bedøvende forbrug af vin, cheeseburgere, porno og shopping. Men der er også et væsentligt område, hvor hun adskiller sig fra de flanørfigurer, jeg hidtil har sammenlignet hende med, og det er på hendes køn. Derfor ser jeg i det næste afsnit på, hvad denne forskel betyder for figurens udvikling og for romanens repræsentation af det postmoderne klassesamfund.

### **Den (u)kønnede flanør**

Blikket og evnen til at se har i en lang periode i kunsten udelukkende tilhørt manden. Juul skriver følgende om forholdet mellem det mandlige og kvindelige blik i nordisk litteratur:

Inden for den elitære kunst, som modernitetsbegrebet især har været anvendt på, er kreativitet typisk blevet repræsenteret som en maskulin aktivitet. Kvinden, derimod, er blevet fremstillet som det smukke billede for

det begærende mandeblik, hvilket har været med til systematisk at udgrænse erkendelsen af kvinder som medskabere af kultur og betydning (Juul 2011, 20).

Groft sagt har der siden begyndelsen af det 19. århundrede været en historisk tradition for i kunsten at opfatte manden som det kreative subjekt og kvinden som det æstetiserede og passive objekt.

Denne opfattelse af det mandlige blik kan også kobles til flanørens blik. Som Juul skriver: "Flanøren symboliserer om nogen mandens frihed til at bevæge sig rundt i det offentlige rum. Hans frihed til at botanisere med sit kontrollerende blik uden at interagere, altid på afstand. Datidens flanør inkarnerer *modernitetens blik* par excellence, og det blik er, skriver den feministiske teoretiker Griselda Pollock, både begærligt og erotisk." (Juul 2011, 23). Juul citerer efterfølgende Pollock (2000): "[a]s the Baudelarian text goes on to show, women do not look. They are positioned as the *object* of the flâneur's gaze" (71)" (Juul 2011, 23). Det mandlige blik er altså både kontrollerende, begærende og erotisk, og det har været det dominerende blik i moderne kunst og kultur. Karolina er i *Aftenland* et eksempel på et kvindeligt blik i ny nordisk litteratur, og det er derfor interessant at spørge til, hvilken måde et kvindeligt blik adskiller sig fra et mandligt.

Analysen har hidtil forstået Karolina som postmoderne flanør med et middelklasseblik på arbejderklassen. Hendes blik er imidlertid også optaget af manden som objekt, som en heteroseksuel spejling af den mandlige flanør, som Pollock beskriver ovenfor. Karakteristisk for hendes blik på manden er det begærende, erotiske eller seksuelt perverterede blik. Som da hun i metroen sidder overfor en mand, som hun synes ser hård ud og tænker: "Måske var han en slags sexsadist. Hun spekulerede på, hvordan det ville være at gå i seng med en som ham. Hvad ville han gøre ved hende?" (Bohman 2017, 225).

En mere ambivalent form for begærets dobbeltside bliver især tydelig i relationen til den unge ph.d.-studerende Anton. På den ene side bliver hendes begær udløst af hans ungdom og skønhed, men side om side med de erotiske og æstetiserende betragtninger fantasierer hun om den succes, han kan indbringe hende. Hun lader sig nemlig rive med af Antons akademiske scoop: en sjælden opdagelse, som i sidste ende kan indbringe Karolina den akademiske succes, der hidtil er udeblevet. Hvor blikket på tekstens andre mandlige begærsobjekter især drejer sig om deres autentiske mandighed, tager det sig anderledes ud med Anton: "Solen, der faldt ind gennem vinduet, fik hans hår til at ligne en glorie. Der var noget renaissanceagtigt over hans udseende, især hans smukt udmejslede læber." (Bohman 2017, 172-173). Hvor de andre mænd er tiltrækkende i kraft af deres ukontrollerede kroppe og kropslugte, bliver Anton fastfrosset i et kunstnerisk ophøjet og forskønnet renaissancemaleri:

[...] hun havde glemt at lytte og i stedet betragtet hans ansigt, mens han talte, hans kindben og hage, tydeligt markerede i, hvad der alligevel var et kerubisk ansigt, der var noget ved trækkene der gjorde det blødt, læbernes runding. (Bohman 2017, 167)

I sit blik på Anton mimer Karolina det traditionelle kunstneriske mandlige blik på kvinden. Det er ligegyldigt, hvad han har at sige, hun lytter ikke til ham, men næres og inspireres af hans æstetiske ydre. Hans funktion er som traditionel kvindelig muse, og den succes han kan sikre Karolina, er i sidste ende det virkelige begærsobjekt.

Karolina bruger både blikket til at komme tæt på, når det er erotisk og rettet mod de mænd, som kan realisere hendes forskellige behov. Men hun bruger det også til at distancere sig fra andre klasser og i sidste ende til at dominere verden omkring sig. Og langt det meste af tiden er hendes blik tekstens eneste autoritet, kun afbrudt en enkelt gang: ”Hun kastede et blik over mod Lennart, blot for at opdage, at han allerede sad og kiggede på hende. Det var et helt nyt blik fra ham, og det var så skamløst, at hun blev usikker, måtte slå blikket ned.” (Bohman 2017, 88). I dette citat møder Karolina sit eget blik fra kollegaen Lennart, og det vækker en voldsom reaktion i hende. I Lennarts blik bliver hun mødt af det blik, hun selv retter mod andre. Hendes blik er en form for magtudøvelse, og mødet med det samme blik tvinger hende til at sænke sit eget. Det udstiller både det ubehagelige og overgrebet i blikket, men også den magtesløshed, som den, der er nødsaget til at slå blikket ned, oplever: ”At møde et inviterende blik fra ham fik det næsten til at gyse i hende. Og så blev hun vred: Hvad troede han egentlig?” (Bohman 2017, 90).

Indtil videre har Karolinas blik ikke vist sig som et særligt kvindeligt blik, men derimod som en direkte spejling af det mandlige blik, hvor rollen blot er byttet om, og blikket stadig er fikserende og objektiviserende. Særligt i tilfældet med Anton kan Karolina siges at indtage det traditionelle mandlige blik i en nærmest parodisk grad. Og helt gennemgående praktiserer hun et erotisk og ikke mindst dominerende blik på de mænd, hun betragter og begærer, der ikke adskiller sig fra det mandlige blik, som kritiseres i feministisk teori. Samtidig argumenterer jeg for det begærende blikets dobbeltkarakter, hvor det erotiske blot er det umiddelbare begær, der dækker over det sande begær efter anerkendelse, autenticitet og andre former for selvrealisering – som også går på tværs af kønnene. I den sammenhæng er spørgsmålet måske nærmere, hvorvidt det inden for romanens egne rammer overhovedet giver mening at tale om et kønnet blik som sådan? Flanøren er hidtil forstået som en maskulint kønnet figur, men Karolina tilbyder ikke et feminint eller særligt kvindeligt alternativ, der adskiller sig fra de maskuline værdier. Hendes blik på lavere klasser og det modsatte køn i et heteroseksuelt begær er lige så – hvis ikke mere – kynisk og selvoptaget end de mandlige flanørfigurer. Den postmoderne flanør fungerer i romanen først og fremmest som et spejl for middelklassens devaluering af arbejderklassen, og den kvindelige flanør kan dernæst tolkes som en lighedsfeministisk insisteren på, at det kontrollerende, begærende og erotiske blik findes på tværs af alle køn.

### Konklusion

Med denne læsning af Bohmans *Aftenland* har jeg ønsket at rette opmærksomhed mod romanens behandling af klasseforskelle, et tematisk fokus som ellers har været negligeret i dansk litteraturkritik. Artiklen er desuden motiveret af romanens referencer til en dekadent flanørlitteratur, som den bliver

fremstillet i Gantz' artikel om den postmoderne flanør i Houellebecqs forfatterskab, og som jeg med artiklen argumenterer for, er dybt forbundet til den førstnævnte klassesematik.

Hvor Gantz har fokus på at vise, hvordan Houellebecq bruger den moderne flanør i en postmoderne konfiguration, har jeg fokus på, hvordan flanørens blik fungerer som middelklasseblik på arbejderklassen. Gantz er selv inde på, hvordan den baudelaireske flanørlitteratur henvendte sig til borgerskabet med sine malende beskrivelser af proletariatets udskejelser og dermed fungerede både som en tilnærmelse og en andetgørelse af arbejderklassen:

Envy – the want of that which belongs to another – stimulates our impulse to look on with the poet, to share his desire, all the while knowing that the greatest advantage to the act of slumming is its impermanence. Once we have had our fill of the *ferveur* and *passion* of the underclasses, we have the freedom to take our leave of their poverty and misery. (Gantz 2005, 156)

Med min analyse af *Aftenland* viser jeg, hvordan Karolinas middelklasseblik som postmoderne flanør foretager den samme tilnærmelse og andetgørelse af arbejderklassen, men hvor tilnærmelsen her i langt højere grad er præget af appropriation af arbejderklassens kultur. Samtidig viser analysen, at Karolina gennem sin klasserejse indeholder flere klassebestemte blikke, hvilket – i modsætning til den traditionelle flanørlitteratur – resulterer i en mere flertydig fremstilling af klasseforskelle. Denne flertydighed, argumenterer jeg for, hænger desuden sammen med det postmoderne samfunds konstante krav til individets selvrealisering, hvilket er gensidigt afhængigt af et stadigt ekspanderende marked. Det betyder, at hvor borgerskabets forbrug i det moderne samfund nærmest var begrænset til at læse om klasseforskelle for underholdningens og opretholdelsen af forskellens skyld, strækker forbruget i det postmoderne samfund sig i højere grad til at omfatte middelklassens tilegnelse af positive arbejderklasseværdier som eksempelvis autenticitet. Ved at vise, hvordan adgangen til denne appropriation, og dermed adgangen til de konverteringsmekanismer, som Skeggs påpeger, er ulige distribueret i det postmoderne klassesamfund, demonstrerer jeg med artiklen, hvordan romanen kan læses som et udtryk for det postmoderne klassesamfund.

Ved at analysere romanen med fokus på blikket, historiciteten og flanørens køn er jeg kommet frem til, at det i kunsten traditionelle og dominerende mandlige blik, som den moderne flanør i høj grad repræsenterer, i romanen fungerer som en magtudøvelse, der ikke er begrænset til at foregå mellem kønnene. Når Karolina optræder som kvindelig flanør, viser romanen os, at det dominerende blik findes alle steder, og ikke mindst mellem klasser. Det leder mig frem til den endelige konklusion, at den postmoderne flanør frem for alt – i hvert fald i denne roman – fungerer som det spejl, der viser os, hvordan magtfulde klasser systematisk devaluerer lavere klasser, og hvordan vi hver især tager del i det forbrug, der fastholder denne segregation i det postmoderne samfund.



### Litteraturliste

- Bohman, T. (2016). *Den anden kvinde*. København: Gyldendal.
- Bohman, T. (2017). *Aftenland*. København: Gyldendal.
- Cartwright, L. & Sturken, M. (2009). *Practices of Looking*. (2. udgave). New York: Oxford University Press.
- Gantz, K. (2005) "Strolling with Houellebecq: The textual Terrain of Postmodern "Flânerie"" i *Journal of Modern Literature*, Vol. 28, No. 3 (2005), s. 149-161. Indiana University Press.
- Juul, T. (2011). *Kan kvinder se?* Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Lund, N. F. (2016). De fremtidsløse tager ordet: klasse, prekariat og velfærdskritik i dansk samtids prosa, I: *Passage: tidskrift for litteratur og kritik*, no. 76 (pp. 27-39).
- Pollock, G. (2000). *Vision and Difference – Femininity, feminism and histories of art*. London: Routledge.
- Rösing, L. M. (2007). *Autoritetens genkomst*. København: Tiderne Skifter.
- Skeggs, B. (1997). *Formations of Class & Gender*. Broughton Gifford: SAGE Publications Ltd.
- Skeggs, B. (2004). *Class, Self, Culture*. London: Routledge.