

Lise Busk-Jensen

Moderkærlighed

En kilde til kvindelig kreativitet

I

I mellemkrigstiden, da kvindelige forfattere ikke længere var noget udsædvanligt, men heller ikke rigtig havde fundet deres plads i den litterære institution, skrev Virginia Woolf bogen *Eget værelse* og en række essays, hvis emne var den kvindelige kreativitet. Hun havde selv uhindret kunnet tage det litterære håndværk op og blive en del af en stor tradition, den engelske litteraturs historie, men inden for denne hovedsagelig mandlige tradition følte hun sit køns ensomhed, og herfra udsprang et behov for at finde årsagerne til hæmningen eller ødelæggelsen af kvindekønnets skabende evner. Overvejelserne førte til den konklusion, at individuel og social frigørelse er betingelsen for kunstnerisk arbejde. Kvinder må have penge til at købe sig fri tid og et eget værelse som et frit rum omkring sig, desuden må de gøre op med det gamle kvindeideal og dræbe "husets engel", kvinden der lever i og for hjemmets mandlige medlemmer, hvis de skal kunne skabe et kunstværk. Denne personlige frihed havde Woolf selv opnået både som en arv fra sit intellektuelle familiemiljø og som et resultat af sin lyst og vilje til at skrive. Alligevel drejer hendes overvejelser sig ikke kun om andre kvinders eller kønnets generelle problemer. Hun mente, at der også i hendes forfatterskab var en mangel, noget betydningsfuldt og definitivt hun ikke havde kunnet udtrykke.

I essayet 'Professions for Women' forsøger hun at anskueliggøre oplevelsen af denne mangel ved hjælp af et billede. Forfatterinden er som en fisker, hendes tanker afsøger ubevidste egne i sindet, ligesom fiskesnøren driver rundt om sten og klippespalter under vandoverfladen. Men hun fanger aldrig de fisk, som går på det dybeste vand, i stedet glider snøren hende af hænde. Den store fangst er en metafor for det ukendte og ubevidste i det kvindelige, som Woolf mente var bundet til de kropslige erfaringer "om de lidenskaber som det var upassende for hende som kvinde at tale om". Hun forbinder således den kvindelige kreativitet med bevidstheden om og styrken til at udtrykke det specifikt kvindelige, som

hun altså mener ligger uden for den traditionelle kvinderolle, den hun bedst kendte fra sin egen mor, uden for det moderlige. "Hvad er en kvinde?", spørger Woolf og svarer: en krop, et begær der ikke kan udtrykkes - endnu! "Jeg tror ikke, det er lykkedes for mit at fortælle sandheden om mine egne kropslige erfaringer. Jeg tvivler på, at det er lykkedes for nogen kvinde indtil nu."

Modstillingen af kvinderolle og kvindelighed er central for al feministisk teori, men samtidig uhyre abstrakt, så man nødvendigvis altid må spørge efter en nærmere konkretisering. Hos Woolf er kvinderollen det samme som hustruen og moderen, den borgerlige, victorianske husmor der levede i evig tilgængelighed og afhængighed med mand og børn. Over for denne husmor sætter Woolf en ny kvindelighed, som hun kun kan fundere i kvindekroppen og erfaringerne om den, en slags rensset biologi og bevidsthed uden for de socialt bestemte, mandligt styrede krav til arbejdsmæssige og følelsesmæssige ydelser. For så vidt som hun selv erkendte, at det ikke var lykkedes hende at udtrykke denne ny kvindelighed, må man sige, at den for hende var en utopi.

Jeg har fremhævet disse synspunkter hos Virginia Woolf, fordi jeg synes, hun beskriver den utopi tidligere og klarere end de fleste. Samtidig vækker det til eftertanke, at kvindelige kunstnere nu halvtreds år efter stadig arejder hen imod denne utopi, ligesom kvindeforskningen stadig bygger på tilsvarende modsætninger. Jeg tror, det er nødvendigt at undersøge modstillingen af kvinderolle og kvindelighed nærmere for om muligt at ophæve den tragiske uforløsthed, der hviler over den, og som også pinte Woolf.

Der er i hendes egen fremstilling, som jeg har refereret den, en mærkelig selvmodsigelse. Hun gør aflivningen af den indre engel til betingelsen for sin kvindelige kreativitet. Den indre engel er identisk med moderbilledet. Datteren vil altså frigøre sig ved at opgive enhver identificering med moderen. Imidlertid er netop forholdet til moderen udgangspunktet for de kropslige erfaringer, og moderens kvindeidentitet er kønnets spejl. Hvis datteren afskærer sig fra moderens krop og væsen, kommer hun til at mangle brugbare forestillinger om den kvindelighed, der er hendes eget jugs kerne. Kvinders livscyklus er indrammet af moderligheden: mor-datter-kvinde-hustru-mor. Jeg tror ikke, det er muligt at bryde ud af denne identitetsskabende cyklus, den må arves, før den kan omformes.

Vi har på dansk Tove Ditlevsens forfatterskab, som netop gennemarbejder denne arve- og omformningsproces mellem mor og datter. Hun har aldrig hørt til feministers yndlingslæsning, var

mindre kritisk over for kvinderollen, havde ingen rigtige utopier. Hendes kreativitet var til gengæld uhæmmet, siden barndommen og hele livet skrev hun om kvinder og fra en kvindelig synsvinkel, og al hendes digtning udsprang på en eller anden måde af forholdet til moderen. Jeg skal i det følgende analysere det første kapitel i erindringernes første bind, *Barndom* (1967). Her beskriver Tove Ditlevsen på fem små sider forholdet til sin mor og dets betydning for forfatterskabet. Teksten rummer både den barnlige bevidsthed, som var det tidlige forfatterskabs udgangspunkt, og den voksnes distance, som førte til nedskrivningen af erindringerne og et brud i forfatterskabet. Jeg vil vise, hvordan netop gennemlevelsen af det traumatiske ambivalente forhold til moderen og den efterfølgende identificering med hendes kvindelighed blev forfatterskabets resultat. Fra debut'en i 1939 og til midt i 60'erne kæmpede Ditlevsen med sin datterrolle, men efter et sammenbrud og under en indlæggelse med psykotiske symptomer på en psykiatrisk afdeling skrev hun de første to bind erindringer og romanen *Ansigterne* (1968), og det betød en omformning af mor-datter forholdet til et kvinde-kvinde forhold. Tove Ditlevsen gav afkald på sin mor, idet hun identificerede sig med hendes kvindelighed.

II

Tove Ditlevsen (1917-76) blev født og voksede op i kvarteret mellem Vesterbrogade og Istedgade, i Hedebygade nr. 40 A o.g. (over gården). Den lille toværelses lejlighed lå på fjerde sal med udsigt til forhuset, gårdskakten og et stykke himmel. Hendes far, Ditlev Ditlevsen, kom fra Jylland og arbejdede som fyrbøder. Han var ti år ældre end moderen, Alfrida Mundus, en københavnerinde der havde været tjenestepige før ægteskabet, men som nu gik hjemme og passede Tove og hendes tre år ældre bror. Denne sociale baggrund var ikke almindelig for tidens danske forfattere, og at komme om ved den har været et måske ligeså brændende problem i Tove Ditlevsens liv og forfatterskab som forholdet til moderen. Samspillet mellem køn og klasse er selvsagt også væsentligt. I analysen vil jeg dog koncentrere mig om kønsproblematikken.

Barndom begynder i denne lejlighed, i stuen hvor moderen og den femårige Tove sidder over morgenmaden, efter at faderen og broderen er gået. Her er hendes barndoms verden, møbleret og administreret af moderen som en ramme om en ordentlig arbejderfamilies

liv. Moderens stræbsomhed rettede sig mod at holde fast i en leve-standard og i samværsformer, der netop kunne hæve sig op over det pjalteproletariske liv i de omkringliggende lejligheder, i gården mellem retiraderne og skraldebøtterne og på gaden udenfor. Kapitlets indledning lyder:

"Om morgenen var håbet der. Det sad som et flygtigt lysskær i min mors sorte, glatte hår, som jeg aldrig vovede at røre ved, og det lå mig på tungen sammen med sukkeret på den lunkne havregrød, jeg langsomt spiste, mens jeg betragtede min mors smalle foldede hænder, der lå helt stille på avisen hen over beretningerne om den spanske syge og Versaillestraktaten. Min far var gået på arbejde, og min bror var i skole. Så var min mor alene, selv om jeg var der, og hvis jeg var helt stille og ingenting sagde, kunne den fjerne ro i hendes underlige hjerte vare, lige til formiddagen var blevet gammel, og hun skulle ud at købe ind i Istedgade ligesom almindelige koner." (s.5)

Moderen behersker Toves verden, hendes stemninger er barnets følelsesmæssige horisont. Den lille begynder dagen med åbent sind, med håbet, vendt mod moderen, som, hvis hun vil, kan fylde hele verden med kærlighed. Håbet sidder som et lysskær i hendes hår, er en del af hendes krop. Barnet vil gerne æde denne moderlige kærlighed, ligesom hun svælger en mundfuld af den med sin grød, men hun tør ikke selv gribe efter den, kærligheden til moderen er allerede hæmmet.

Mor og datter befinder sig i en kvindeverden, som udvides med udsigten fra vinduet og med bevidstheden om den store gade uden for ejendommen. Barnet ser nede i gården en grøn zigeurnervogn og dens to groteske beboere, Fnat-Hans og Smukke-Lili; naboerne er gennem støjen fra trappeopgangen stadig nærværende. Men så længe håbet om moderens kærlighed lever, er lejligheden afskærmet fra den brutale omverden. Moderens hænder dækker avisens katastrofehistorier om krig og sygdom. Barnet er beskyttet mod en virkelighed, det ikke kan overkomme, en beskyttelse der imidlertid udsletter det som person; moderen er alene, selv om barnet er der. Dette stilhedens og identitetens rum er fyldt af kærlighed og skønhed, så længe barnet er som opsuget i moderens ubevidste:

"(...) disse sælsomme og lykkelige morgener, hvor jeg skulle lade hende være fuldkommen i fred. Smuk, urørlig, ensom og fuld af hemmelige tanker, jeg aldrig skulle lære at kende." (s.6)

"Jeg skulle have ladet hende alene længe endnu, så ville hun uden ord have sagt mit navn og vidst, at vi var i slægt med hinanden. Så

ville noget, der lignede kærlighed, have fyldt hele verden (...)" (s.8)

Den lille Tove føler, at moderens hemmelige tanker både rummer hende og lukker hende ude. Så længe hun spejler moderen, er de forenede som i en fælles bevidsthed, hvorved de kender hinanden. Moderens sind er kernen i datterens sind.

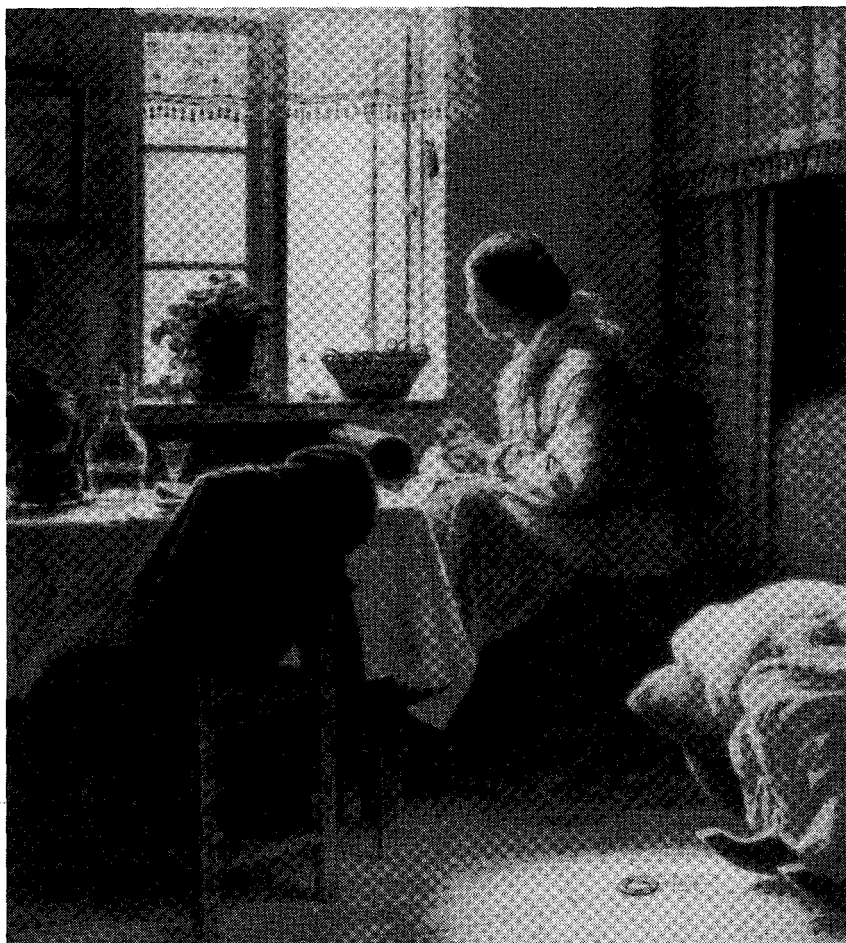
Tove ser solen komme frem som et genskin på zigeunervognen, som om den kommer ud af vognen. Fnat-Hans står med nøgen overkrop og vasker sig. Smukke-Lili rækker ham håndklædet. Deres bevægelser og lyset registreres som plastiske og koloristiske synsindtryk. Når kærligheden fylder verden, bliver disse ynkelige eksistenser som "farvede billeder i en bog" (s.8). Beskyttet af samhørigheden med moderen er barnets verden uden angst, men også uvirkelig. Lejligheden og moderen er det eneste virkelige, uden for vinduerne kører blot en film med scener fra et andet sørgeligt, men fjernt og derfor smukt liv. I dette første kapitel går bevægelsen fra kærlighedens og håbets verden til dens modsætning, en "kold og farlig" (s.8) verden. Bruddet indtræffer, da barnet gør opmærksom på sig selv og sin kærlighed til moderen:

"På det blomstrede tapet bag hende æmoderenå, hvis laser var lappet sammen af min far med brunt klisterbånd, hang billedet af en kvinde, der stirrede ud gennem vinduet. På gulvet bag hende stod en vugge med et lille barn i. Under billedet stod: kvinde venter sin mand hjem fra søen. Sommetider fik min mor pludselig øje på mig og fulgte mit blik op på billedet, som jeg fandt så blidt og sørgeligt. Men min mor brast i latter, og det lød, som om en masse papirposer fyldt med luft blev knaldede på een gang. Mit hjerte hamrede af angst og sorg, fordi stilheden i verden nu var brudt(...)", (s.7)

Billedet på væggen må være N. Halkjærs litografi efter A. Dorphs maleri (1901). Dets rigtige titel er: "Ung Kone venter sin Mand hjem fra Søen", og det hang i mange danske hjem i 20'erne. Det forestiller et interieur, der minder om fru Ditlevsens og den lille Toves morgenbord. Konen er alene med barnet i et trangt, men ordentligt værelse. Hun sidder ved et dækket bord. Tiden er dog århundredskiftet, før verdenskrigen, en tid med en helt anden ro og harmoni end Toves barndomstid.

Det tiltrækkende ved billedet, det blide, er den idealiserede moderlighed, der lyser ud af det. Billedets mor er fjern og smuk, en uvirkelig drøm, ligesom Fnat-Hans og Smukke-Lili uden for vinduet, Tove elsker og identificerer sig med denne mor. Da moderen

gennemskuer den barnlige ønskeforestilling, da hun mærker barnets forsøg på aktivt at definere hende som forbilledlig mor, bryder hun situationen op, punkterer drømmen med sin latter og former et



modbillede til det sentimentale på væggen. Hun synger en vise om en tilsvarende situation: moderen sidder ved vinduet, barnet ligger i vuggen, men i visen venter konen ikke på faderen, han er kommet, det er elskereren, der står udenfor.

"Har jeg ikke lov at synge / for min Tulle, hvad jeg vil? / Visselulle, visselulle, visselulle. / Gå fra vinduet bort, min ven, / kom en anden gang igen. / Frost og kulde har bragt / den gamle stodder hjem igen." (s.7)

Bruddet markeres med sætningen: "Når håbet således var knust" (s.8), og moderen reagerer med vrede, irritation, kulde og afvisning. Hun bliver "fremmed og gådefuld" (s.8), og barnet frustreres, mærker ikke længere noget identitetsfællesskab med hende. De rydder ud af bordet og klæder sig på, og imens trænger den brutalitetens og ondskabens uorden, der hersker uden for deres kvindeverden, ind til dem. Moderen ser på barnet med "kold fjendtlighed" (s.9), Fnat-Hans og Smukke-Lili begynder at slås, hadet forplanter sig i hele miljøet og aktiverer al dets latente vold: "straks begyndte ophidsede stemmer fra trappegangen at trænge ind i stuen" (s.8). Moderen slår Tove uden grund og ifører sig sin fruemaske: stram mine og kindrødt for at gå ud.

Verden er blevet spaltet i ondt og godt; den gode og kærlige mor hænger på væggen, mens virkelighedens mor er ond og grusom, en stedmor: "Jeg tænkte mig, at jeg var blevet forbyttet som spæd, og at hun ikke var min mor" (s.8). Spaltningen og frustrationen får et særegent resultat: Tove begynder at digte.

"(...) inde i mig begyndte lange underlige ord at krybe hen over mit sind som en beskyttende hinde. En sang, et digt, noget dulmende og rytmisk og uendelig melankolsk, men aldrig sørgeligt og trist, som jeg vidste, resten af min dag ville være sørgelig og trist. Når disse lyse bølger af ord gennemstrømmede mig, vidste jeg, at min mor ikke mere kunne gøre mig noget, for nu holdt hun op med at betyde noget for mig." (s.9).

Ordene dulmer, fordi de rytmisk genopretter spædbarnets og moderens kropslige nærhed som i vuggesangen, og fordi de suger lyset og det "underlige" indhold fra moderens hjerte til sig. Barnet genskaber hende i fantasien og i sproget, og moderens magt og betydning overføres til fantasibilledet.

III

Tove Ditlevsen indleder altså sine erindringer med at afdække kilden til sin skrivetrang, og i hele forfatterskabets første periode skrev hun over disse erfaringer fra forholdet til moderen, og de sår det havde givet hende. To hovedtemaer blev gennemgående. Det ene kunne man efter titlen på debutdigtet kalde "Til mit døde barn", det andet efter titlen på debutromanen "Man gjorde et barn fortræd".

'Til mit døde Barn' blev trykt i *Vild Hvede* i 1939 og samme år

optaget i debutsamlingen *Pigesind*. I digtet taler moderen til det døde spædbarn, inden det skal lægges i kisten, og det er den gode mor, den lille Toves moderideal, der taler. Al opmærksomhed, alle følelser er samlet om barnet, som moderen ofrer alt for: "og din lille Mund har suget af mit Bryst, / saa der ingen Draabe er tilbage." Barnet er hendes "gyldne, døde Drøm", den lille får silkeskjorte på i kisten. Tonen er patetisk, udpenslende moderens blidt melankolske følelse, som ender i behersket gråd. Siden varieredes denne gode, ideale og i virkelighedens verden så hårdt savnede mor i en lang række digte og prosatekster. Sømandskonen var genopstået som fortæller-jeg og identifikationsfigur for forfatterinden, som derved selv blev en god mor og rådede bod på sin egen mors fallit.

Det andet tema: det stakkels barn som bliver undertrykt, mishandlet og såret af en ond omverden var længe forfatterskabets bærende. Her varierede Ditlevsen strukturen med den lunefulde, grusomme hersker over for den våbenløse, sårbare underkastede, som hun kendte fra sin datterlige underkastelse under moderen. I de første år var synsvinklen den unge piges, det værgeløse offer for familien, vellystige mænd eller samfundet. Siden blev det hustruens over for den troløse ægtemand. I *Tove Ditlevsen om sig selv* (1975) analyserer hun både sit liv og sit forfatterskab som en stadig gentagelse af det katastrofale forhold til moderen. Hun elskede hende, skriver hun, på en "primitiv og umiddelbar måde" (s.49), men hendes kærlighed var altid parret med frygten for ikke at være genelsket, og denne frygt overførte hun på alle sine efterfølgende kærlighedsforhold. Hun forelskede sig i mænd, som lignede moderen, og hvis karakter hun derfor bevarede en usvækket interesse for at udforske i sit forfatterskab. "Det var bare en nødvendighed helt på samme måde, som det engang havde været det at prøve at fatte årsagen til min mors stemningssvingninger" (s.67).

Tove Ditlevsens erindringer og den store litterære produktion fortæller om en vedvarende lyst ved ord og skrivning hele livet igennem og en pågående ihærdighed med at få det skrevne offentliggjort. Som ung tænkte hun kun på at finde en mand, der ville snakke om digte med hende, og som kunne hjælpe hende til at få hendes egne trykt. Den første tidsskriftsredaktør, der antog et af dem, regnede hun det for sikrest straks at gifte sig med, selv om han var tredive år ældre end hun. Hendes bøger solgte altid godt, og pressen var opmærksom fra begyndelsen. Det store publikum kendte hende for at have givet det moderlige og det ungpigede en litterær stemme, men mere kritiske læsere havde af samme grund en tendens

til at betragte forfatterskabet med en vis overbærenhed. Hendes synsvinkel virkede ofte fastlåst i disse positioner, som mindede om kvinderollens klicheer: den passive, masochistiske, stedvis selvmedlidende kvinde. I realiteten havde hun heller ikke de første mange år større præentioner om at give en mere hel kvindelig identitet udtryk, således som f.eks. Woolf forsøgte det. Ditlevsens skrivarbejde var en melankolsk reaktion mod den uforløste moderbinding (og et adgangskort til et socialt bedre liv). Offentligheden forventede imidlertid intet andet, og Tove Ditlevsen lod sig villigt rette til efter dens behov af mænd og forlæggere. Hun fortæller i erindringernes andet bind, *Ungdom* (1967), at hun sendte sin første redaktør, Viggo F. Møller, tre digte, og at han svarede, at de to mildt sagt ikke var gode, men at han ville tage 'Til mit døde Barn'. Hun rev straks de to 'mildt sagt ikke gode' digte i stykker og kastede stumperne i papirkurven (s.134).

Ved siden af de to hovedtemaer rummede forfatterskabet dog fra begyndelsen to undertemaer, som man kunne kalde "det spaltede jeg" og "evig ensomhed", og de invarsler den sene periode. Allerede i *Pigesind* står ved siden af digtene om blide mødre og døde børn digtet 'Erkendelse', hvor jeg'et vedkender sig sin sadisme. Det holder en vase, hjemmets klenodie, mellem hænderne og slipper den med vilje: "Nu bliver Verden ond og uden Glæder. /Ti tusind Skaar kan aldrig mere heles". Destruktiviteten mod moderen (vasen) vedgås, forfatterinden viser sig selv at have den frygtede (moderlige) ondskab i sig. I 'Der bor en ung Pige' fra *Kvindesind* (1955) er jeg'et spaltet i den voksne kvindes jeg og den unge piges, barnet med de "skrøbelige" drømme som fortsat lever inden i kvinden. Overgangen mellem barn og voksen er foregået ved, at "virkeligheden" er brudt ind i den unge piges hjerte, da jeg'et solgte hendes drømme for "hus og brød". Drømmene lever nu videre i deres ungpigelige form inden i kvinden, så længe denne vedkender sig slægtsskabet imellem dem. Digtet viser en kvindelig identitetskonflikt, men det holder kvinde- og ungepigebilledet sammen i en helhed, hvor jeg'et er spaltet i et real-jeg omkring et isoleret og drømmende egentligt jeg. Spaltningen medfører en stadig følelse af ensomhed, selv i den tætteste omfavelse som i digtet 'Du spørger - ' fra *Kvindesind*, hvor kun elskeren er lykkelig, fordi han kan glemme "et par sekunder, at vi dog er to", altså evigt adskilte og alene.

Tove Ditlevsen oplevede sin uudgrundelige mor som absolut god eller absolut ond, og i skriveprocessen indtog hun skiftevis disse positioner, eller hun udforskede virkningerne af moderens gåde-

fulde regeren med hende. I mange år var hun fastholdt i denne tvangsmæssige fascination, som fik hende til at objektivere sig selv i forholdet til den elskede anden, der havde installeret sig i hendes hjerte. I digtet 'Til een' fra *Kvindesind* hedder det: "Udenfor står natten / stor og stjerne klar: / jeg elsker dette hjerte, / som aldrig gir mig svar."

IV

Selvfremsstillingen i erindringerne bryder imidlertid med denne tvangsmæssige fascination af og underkastelse under moderen og de efterfølgende moderssubstitutter. I det hele taget ændrede Tove Ditlevsens produktion helt karakter efter sammenbruddet, som fulgte på adskillelsen fra den højt elskede (gådefulde) ægtemand gennem mange år og et selvmordsforsøg. Forandringen bestod bl.a. i erkendelsen af moderens/ kærlighedsobjektets helhed af onde og gode sider, og i forfatterindens genkendelse af dette sammensatte i sig selv. *Barndom* og især det første kapitel både viser de mønstre, som formede forfatterskabet gennem de første femogtyve år, og demonstrerer Tove Ditlevsens endelige analyse og beherskelse af disse mønstre. Både mor og datter iagttages med det nye overblik distance, og digtningens udspring i kompensatoriske fantasier bliver selve temaet i erindringerne. En nærmere analyse af barnets oplevelse af billedet af sømandskonen kan afdække denne dobbelthed.

Den lille Toves reaktion på billedet er påfaldende: hun finder det blidt og sørgeligt. Når billedet viser den gode mor, moderidealet, hvorfor er det så sørgeligt? Fordi billedet ikke kun rummer det gode og nære forhold mellem mor og barn, men også det sørgelige brud mellem dem, det kan man se ved et nøjere studium af billedet selv, og det kan man få bekræftet i teksten, da billedet nævnes for anden gang i kapitlets slutning.

På billedet sidder barnet ikke med ved bordet, det ligger, drømmende, gemt væk i vuggen bag ved moderen. Bordet er dækket til manden (te og snaps), og moderens tanker er vendt mod ham, hans hjemmeskjorte er lagt frem over stolen, ægtesengen står opredt i højre side. Det er ikke barnet, men moderen der kigger ud af det åbne vindue, hvorigennem lyset strømmer ind som fra den ventede far. Det falder på moderens ansigt og bryst og derfra ned på barnets hoved. Moderen er måske fuld af omsorg og kærlighed, men følelserne er rettet mod manden, spejler hans følelser, som lyser ind

gennem vinduet og næsten trækker hende ud af rummet. Barnet drømmer (om sin gode mor?); med sit lille, afpillede hoved, hvor kraniet lyser igennem, minder det dog mest om en dødning. Billedet viser på een gang moderen som utopi og utopiens illusion.

Det er faderen, der bryder forholdet mellem mor og barn op, 'hans lys' falder ind over dem begge, gør dem til hans kærlighedsobjekter og forhindrer dem i at være objekter for hinanden. Faderen er til barnet, moderen venter ham som mand og elsker, hvilket fru Ditlevsen netop også mindede om med sin sang. Ved synet af den blide sømandskone og datterens naive tro på billedets rørende overflade eksploderer hun i umoderlig seksualitet, begær og egoisme: "Hun skubbede stolen væk, rejste sig og stillede sig op foran billedet i sin krøllede natkjole og med hænderne i siden. Så sang hun med en klar og trodsig ungpigerøst, som ikke tilhørte hende (...)"(s.7). Også i moderen bor der altså 'en ung pige', en trodsig, førægteskabelig kvindelighed, hvis indhold er lyst og begær. Alfrida Mundus havde levet et muntert liv på dansegulvene, før hun mødte Ditlev Ditlevsen, i forlovelsestiden måtte hun engang gemme en barber i sit klædeskab, da Ditlev kom på uanmeldt besøg. Tove kendte historierne og den overgivne stemning fra mosterens besøg; de to søstre kunne sidde og pjanke i timevis ved minderne fra deres ungdom. I *Barndoms* kapitel 6 tænker barnet:

"Jeg får det indtryk, at der var engang, hvor hun var lykkelig og anderledes, men at det altsammen fik en brat ende, da hun traf Ditlev. Når hun taler om ham, er han ligesom en anden person end min far, en mørkets ånd, der knuser og ødelægger alt hvad der er smukt og lyst og muntert."(s.37)

Toves grundfølelse var forladthed, det viser sig allerede i historien om Fnat-Hans og Smukke-Lili. Om sommeren tog de gadens unger med på landet i deres grønne vogn formedelst 1 kr. pr. barn. Som treårig havde Tove været med og var af uforklarlige grunde blevet sat af-vognen: "Så kørte den grønne vogn fra mig og blev mindre og mindre, og inde i den sad min bror, og jeg skulle aldrig se hverken ham eller min mor mere"(s.6). Vi hører ikke, at hun blev samlet op igen og kom hjem. I bogen om sig selv skriver Ditlevsen da også ligeud, at moderen ikke brød sig om børn:

"(...) den store skygge over min barndom - langt større end den materielle utryghed - var min altid gnavnende tvivl om, hvorvidt hun (moderen) gengældte min kærlighed. (...) Sandheden om de moderlige følelser, vi ikke netop blev overvældet med, ligger vel helt enkelt i det gamle ord om, at man ikke kan række andre

noget med en visnen hånd. Min mor var langt fra lykkelig selv, og ydermere manglede hun enhver sans for børn." (s.49f)

Billedet af sømandskonen og omtalen af det i erindringerne fortæller om mor og datters gensidige afhængighed og svigt, kærlighed og had. *Barndoms* første kapitel afsluttes med et dobbeltbundet og utydeligt udtryk for oplevelsen af det fremmede køns indbrud i denne kvindeverden:

"Sømandskonen på væggen så stadig længselsfuldt efter sin mand, men min mor og jeg behøvede ikke mænd eller drenge i vores verden. Vores underlige og uendelig skrøbelige lykke trivedes kun, når vi var alene med hinanden, og da jeg holdt op med at være et lille barn, kom den aldrig virkelig tilbage undtagen i sjældne, tilfældige glimt, som dog er blevet mig så dyrebare, nu da min mor er død, og der ingen længere findes til at fortælle hendes historie, som den virkelig var." (s.9)

I den første beskrivelse af billedet (i teksten s.6, citeret ovenfor i afsnit II) nævntes sømandskonens længsel efter manden ikke. Nu - efter at historien om bruddet mellem mor og datter og om kærlighedens omvendning til kulde og had er fortalt - nævnes længslen netop som det definerende ved billedets følelsesindehold: kvinden længes væk fra barnet og sin moderlighed. Den første beskrivelse gengav den lille Toves registrering af synsindtrykket: sømandskonen og barnet og titlen underneden, og af følelsesindeholdet: det blide og sørgelige. Nu ved kapitlets afslutning udvides perspektivet med den voksne Toves forsøg på at sammenfatte betydningen af moderens og datterens fællesskab. Billedet af sømandskonen er stadig udgangspunktet, men det bruges ikke længere som et ideal, tværtimod understreges det, at mor og datter i Hedebygade ikke længtes fra hinanden, ikke behøvede det andet køn for at nyde den "underlige" lykke i deres kvindeverden. Den skrøbelige lykke trivedes, men kun så længe de var alene, og Tove var opsuget i moderens sind, uden personlighed og jeg-følelse. Siden kan hun genskabe lykken med sine "underlige" ord, en proces som seksualiteten og det kvindelige begær både i hende selv og i moderen sætter igang, men hun mister moderen undervejs.

Det sørgelige tab af moderen kan kun genoprettes ved fuldt og helt at identificere sig med hende, så en del af hende kan leve videre i datteren. Skønt Tove Ditlevsens erindringer i høj grad handler om moderen og hendes fortsatte liv i datteren, så siger forfatterinden altså fra begyndelsen, at der siden moderens død ingen er til at fortælle hendes historie, "som den virkelig var". Den del af mode-

ren, som barnet ikke forstod eller ikke forstod at opsuge, vil forsvinde. Lykken sammen med moderen var "dyrebar", ikke kun fordi den betød en kærlighedsstrøm fra mor til datter, den var også selve kilden til datterens eget ubevidste, til erindringerne om kropslig tilfredsstillelse og identitetsdannelse. Digtenes ordstrøm kan måske erstatte kærlighedsstrømmen, og pigen kan udtrykke sit eget jeg gennem dem, men den direkte forbindelse til det ubevidste kan kun genetableres i "sjældne, tilfældige glimt", når moderens og datterens sind igen smelter sammen til en enhed. Moderen har nøglen til kernen i datterens identitet, hun har en viden om datteren, som denne kun kan få adgang til ved en identifikatorisk spejling af moderen. Med moderens død går denne kilde til viden for altid tabt.

V

Kvindefællesskabets sammenbrud, mor-datter forholdets opløsning, tabet af moderen er sørgeligt, hedder det, men de digte, barnet skrev for at dække bruddet og tabet var netop ikke sørgelige: "En sang, et digt, noget dulmende og rytmisk og uendelig melankolsk, men aldrig sørgeligt" (s.9) kryber over hendes sind som en beskyttende hinde. Forfatterskabet dulmede og forsødede bruddet ved at fortrænge det og tage udgangspunkt i utopien om genforeningen med den gode mor og den gode verdens heling. Tove Ditlevsen undveg også personligt identifikationen med den problematiske mor, måske er det derfor, hun i bogen om sig selv kalder sig for en livsløgner (s.41). Hendes forfatterskab var i den første og længste fase et drømmespind beregnet på at dække den tomhed, den utro mor havde efterladt i hende.

Med den personlige krise i 60'erne brød denne konstruktion imidlertid sammen. *Ansigterne* handler om sammenbruddet, om de tilgrundliggende følelseskomplekser og om terapiens og helbredelsens udtryk: nedskrivningen af erindringerne. I romanen er forfatterinden Lise Mundus indlagt med svære hallucinationer efter et selvmordsforsøg, som hun følte sig drevet ud i af omverdens uopfyldelige krav. Hendes mand, Gert, foretrækker yngre kvinder, heriblandt Lises datter af et andet ægteskab, Hanne. Husassistenten, Gitte, der er 68-oprører, kræver politisk engagement, kollektiveret følelsesliv og kunstnerisk modernisme. Den truende omverden pacificeres mirakuløst og umotiveret i slutningen, da manden

fyrer Gitte og lover at blive en god ægtemand igen. En så paradisk slutning afslører, at den egentlige konflikt ikke er lagt åbent frem i handlingsforløbet. Psykosen overvindes mere skjult i Lises indre kampe med sine idealer og fantasier.

Lises sidste holdepunkt i psykosen er kærligheden til sønnen, Søren. Stillet over for truslen fra den hallucinerede Gitte om at miste sin egen identitet, 'sit eget ansigt' til fordel for sønnen (som den hallucinerede Gitte vil kaste vitriol i ansigtet på), vælger hun imidlertid sig selv. Dermed opgiver hun illusionerne om sin egen ideale moderlighed, om at hun har genoprettet sin forsømmelige moders fejl. Hun lader den barnlige moderutopi falde og accepterer i stedet sin kvindelige seksualitet, afkaldet sker i orgiastisk vellyst:

"Lises hænder famlede hen over ansigtet, og Sørens desparate skrig skar sig gennem hendes hoved ligesom de raslende og kimen-
de sporvogne. Pludselig fyldtes hun af den samme bedøvende
vellyst som før hun fik krampe. Hendes fugtige ben skiltes (...)
Hun gled bort på en bølge af lykke og angst". (s.116f)

Tilsvarende udløser historien om Gerts betagelse af Hanne, da Lise indrømmer den over for overlægen, en orgasme. Igen opgiver Lise sin moderlighed i forholdet til den unge pige og identificerer sig i stedet med hende og hendes forelskelse i 'faderen':

"Hanne og Gert - Hun tav, for et strålende farvet kalejdoskop
cirklede rundt for hendes højre øje. Det drejede hurtigere og
hurtigere (...) En sanselig vellyst betog hende og udslettede
alt." (s.96).

Overlægens behandling består i at få hende til at skrive igen. Det første hun skriver handler om engang, forældrene gav hende en dukke, hun ikke kunne lide, fordi hendes far havde del i gaven. For den lille Lise blev mor-datter forholdet uudholdeligt, når det var formidlet og styret af faderen. Således opruller *Ansigtterne* forskellige sider af Lises følelseskompleks (også klarere og mere sammenhængende end jeg har mulighed for at vise det her), og helbredelsen består i indsigten i dets mekanismer og i valget af en mere omfattende kvindeidentitet end den luftige moderutopi. Lise overtager den 'egoisme', lille Tove bebrejdede sin mor så hårdt: hun nyder seksualiteten på børnenes bekostning, hun vælger sit eget liv for barnets, hun skriver om sin indre verden i stedet for at forbedre omverdenen. Tegnet på denne endelige identifikation med moderen er Lises efternavn: Mundus, fru Ditlevsens pigenavn.

Da Tove endelig fik sit første digt trykt og blev fotograferet sammen med flere berømteder og fik billedet i avisen, blev forældrene

glade og tilfredse. Moderen mente, at hun måtte have et kunstner-navn: "Du skulle have mit pigenavn" (*Ungdom*, s.149). Nu vedkendte hun sig altså slægtsskabet med datteren, ligesom dengang over morgenbordet: "Jeg skulle have ladet hende alene længe endnu, så ville hun uden ord have sagt mit navn og vidst, at vi var i slægt med hinanden." Faderen holdt dog på, at Ditlevsen var godt nok, og sådan blev det. Billedet fra avisen klippede de ud og satte ind i rammen ved siden af sømandskonen.

Litteratur

Tove Ditlevsen er citeret fra originaludgaverne. Virginia Woolf er citeret fra *Women & Writing*, ed.: Michele Barrett, Women's Press, 1979, London.

Litteratur om Tove Ditlevsen: Jette Lundbo Levy: *De knuste spejle*, 1976; Anne Birgitte Richard: *Kvindelitteratur og kvindesituation*, 1976; Mette Vinge: 'Tove Ditlevsen' i *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, red.: T. Brostrøm og M. Vinge, 1981, Karen Sybergs Tove Ditlevsen - afsnit i *Dansk litteratur historie*, bd.8, Gyldendal 1985.

Billedet af sømandskonen kom jeg på sporet af ved at læse Ulla Haastrups artikel 'Kunst i hverdagen' i *Dagligliv i Danmark i det nittende og tyvende århundrede II*, red.: A. Steenstrup, 1964. Billedet er reproduceret efter illustrationen heri.