

REDAKTIONEN

- 3** Forord
Det sentimentale

REDAKTIONEN

- 9** Introduktion til Lauren Berlants "Stakkels Eliza"

LAUREN BERLANT

- 13** Stakkels Eliza

SIMONA ZETTERBERG-NIELSEN

- 59** Romanens sølvnitrat
Det antisentimentale i den danske oplysningslitteratur

SHERILYN NICOLETTE HELLBERG

- 81** Violette Leduc og Tove Ditlevsens sentimentale scener

HEIDI LAURA

- 101** Blød modernisme
En overset emotionel strømning i efterkrigstidens design

DEVIKA SHARMA

- 127** Skandimentalitet
Moral og amoral i skandinavisk privilegiesensibilitet og i *The Square*

STEPHANIE MONTESINOS VOLDER

- 151** Fra sentimental magtesløshed til kolonial rædsel
Litterære skildringer af slaveri og slaveoprør på Jamaica

JONAS ROSS KJÆRGÅRD

- 171** Den prøvede familie
Det sentimentale og det antisentimentale i fiktioner om Den haitianske revolution

CHRISTA HOLM VOGELIUS

- 199** Riis, sentimentalitet og byreform

Anmeldelser

MIKKEL BOLT

219 Kritisk teori uden krise

Anmeldelse af Henrik Kaare Nielsen: *I affekt. Studier i senmoderne politik og kultur*

HENRIK KAARE NIELSEN

227 Kritik i krise

Svar til Mikkel Bolt

CAMILLA MØHRING REESTORFF

233 Forhandlingen af sårbarhed i skandinaviske film af kvinder

Anmeldelse af Adriana Margareta Dancus: *Exposing Vulnerability: Self-mediating in Scandinavian Films by Women*

NIELS WILDE

239 En stridsøkse i gale hænder

Anmeldelse af Benjamin Boysen: *Digtningen og filosofien hos Platon*

TAK

DFF-forskningsnetværket Interventions – Research Network on Humanitarian Politics and Culture har støttet udgivelsen af dette temanummer om *Det sentimentale*.

FORSIDEN

Uncle Tom's cabin (ca. 1899)

30,4 × 42,2 cm

© World History Archive/Alamy Stock Photo

FORORD

Det sentimentale

Det sentimentale er ikke noget rent og enkelt, så meget er der enighed om. Det har der været gennem snart flere århundreders æstetikteoretiske og litteraturhistoriske refleksioner. Allerede Friedrich Schiller definerede i 1795, i sin traktat *Om naiv og sentimental digtning*, det sentimentale som en følelse, der opstår, idet man bliver bevidst om en anden følelse. Hans bedste eksempel er den måde, forældre bliver helt rørte, men også er bevidste om at de bliver rørte, når de ser deres barn blive grebet af en moralsk følelse og spontant handle ud fra den; mens barnet er naivt, er forældrene sentimentale. Langt senere, i 1999, foreslog litteraten June Howard, at det sentimentale "markerer øjeblikke, hvor de diskursive processer, som konstruerer følelser, bliver synlige". Med klumpen i halsen og fyldte tårekanaler mærker vi, at den svulmende stemthed inden i os selv også har karakter af social konvention.

Til det sentimentale knytter der sig noget refleksivt, kort sagt, en bevidsthed om andres følelser, en bevidsthed om at man føler. Til det sentimentale knytter sig en fornemmelse af, at man efterlever et kulturelt krav, en skemalagt følelsesstruktur. Måske er det derfor, det sentimentale igennem litteratur- og kulturhistorien har vakt en enorm, næsten irrationel afsmag. Men det sentimentale er samtidig navnet på en følelsesstruktur,

hvor netop dén bevidsthed ikke svækker følelsens intensitet. Man kan græde over noget sentimentalt og hade sig selv lidt, mens man gør det. Man kan føle sig tvunget til at disciplinere sine egne reaktioner, indtil man tror sig immun.

Den slags disciplinering lykkes overraskende sjældent. Æstetisk rafineret afsmag og irritation er nemlig ikke det samme som immunitet og ligegyldighed. Anskuet som et kulturelt og ikke bare som et æstetisk fænomen er det sentimentale en følelsesstruktur og æstetik, der nok kan føles som en kliché, men samtidig virker i verden. Den har en effekt, den flytter på noget. Uanset hvad er det sentimentale alle vegne i det kulturelle landskab, og er det både i dag og i det historiske arkiv. Det sentimentale løber gennem romanhistorien. Det dukker op i klassiske Hollywoodfilm, det klinger med i nutidige *blockbusters* og popsange. Men det sentimentale dukker også op i reklamer for Tryg Forsikring og kampagner for Red Barnet, det dukker op i patosfyldte, journalistiske fortællinger om hungersnød og flygtningekriser.

Historisk set – det viser Harriet Beecher Stowes *Onkel Toms hytte*, hvorfra dette nummers forsideillustration kommer – har det sentimentale været en voldsom, men også tvetydig politisk kraft, og det især i situationer, hvor privilegerede skal nødes til at føle medfølelse med de ikke-privilegerede og undertrykte. 1700- og 1800-tallets mange kampagner imod slaveri trak ofte og med stor effekt på sentimentale forestillinger. Det tvetydige er så ikke bare, at den plumpe, gennemskuelige appel til noget fællesmenneskeligt også fik datidens æsteter til at rynke på næsen. Det er også, at denne appel bygger – det skriver Lauren Berlant om i artiklen "Stakkels Eliza", som er oversat i dette nummer – på en principiel forenkling af historiske og politiske konflikter. Dens postulat om en fælles menneskelighed kan nok vække medfølelse, men kan også skjule historiske og politiske uligheder og uretfærdigheder. Ikke desto mindre kan det sentimentale bruges til at forandre verden. Alene derfor kræver det mere end vores afvisning.

Med dette nummer af *K&K* har vi sat os for at undersøge det sentimentale igen. Artiklerne i nummeret undersøger mindst fire dimensioner af det sentimentale, som tilsammen synliggør begrebets kompleksitet. I litteratur- og kunsthistoriske oversigter betegner ordet for det første en

strømning, der rammer det europæiske kontinent med fuld styrke i anden halvdel af 1700-tallet og det nordamerikanske i midten af 1800-tallet. I et affektteoretisk perspektiv er det sentimentale for det andet karakteriseret ved den særlige refleksive følelsesstruktur, som Howard og Schiller beskriver – sidstnævnte i øvrigt i et værk, som faktisk forsøger at forstå litteraturens sentimentale strømning i et ånds- og kulturhistorisk perspektiv.

Ud fra en stilistisk betragtning kan man for det tredje iagttage, at det sentimentale, hvad enten vi møder det i Samuel Richardsons brevromaner eller i Hollywoods aktuelle tårepersere, udnytter nogle genkommende fortællelemæssige, visuelle og/eller lydige træk. Det sentimentale har sine motiviske og formelle topoi: Film-soundtrackets strygere, optagetheden af det grædende, uskyldige barn, den stædige insisteren på, at følelsesmæssig intensitet lader sig udtrykke med et "Åh!" eller en akut besvimelse kendetegner i forskellige blandingsforhold den sentimentale kunst og litteratur op gennem århundrederne.

Endelig rummer det sentimentale – for det fjerde – et element af subjektiv domfældelse. Siger man om en film eller bog, at den var sentimental, er det ikke kun en nøgtern beskrivelse, men også en negativ dom. Den dom formår akademiske artikler næppe at ændre hos nogen – sådan fungerer forholdet mellem videnskab og æstetisk smag ikke – men vi håber alligevel, at artiklerne i dette nummer kan være med til åbne læsernes blik for, hvor fascinerende og kulturhistorisk vigtige, de sentimentale strømninger i kulturhistorien, og i os selv, egentlig er.

Målet med dette nummer om det sentimentale har været at fastholde det sentimentales tvetydighed og det på flere akser. Målet har ikke været at afsløre bagsiden eller noget skjult ved det sentimentale, men snarere at undersøge, hvordan det sentimentale virker i værkerne og i verden, og hvor dets grænser går. Målet har også været at holde fast i det sentimentale som en følelsesstruktur, der på én gang berører spørgsmål om æstetisk behag og vores smagsdomme, og berører spørgsmålet om de æstetiske værkers kulturelle arbejde og effekt. Det synes vi er lykkedes med denne samling af artikler, der derudover bevæger sig på tværs af kunstarterne – fra litteratur over film til fotografi og design – og også gennem århundrederne, fra 1700-tallet til i dag.

Flere artikler forholder sig aktivt til de forestillinger om – og ringeagten i forhold til – det sentimentale, der op gennem historien har gennemstrømmet moderne, europæisk kultur. De forholder sig til, hvordan forskellige kunstværker ikke blot har været med til at skabe ringeagten for det sentimentale, men også har måttet navigere kreativt i forhold til forventningen om den ringeagt. Det ser man tydeligt i Simona Zetterberg-Nielsens artikel "Romanens sølvnitrat", der kortlægger det sentimentales, eller snarere det antisentimentales ankomst i det sene 1700-tals danske roman. Før dansk litteraturhistorie havde sentimentale romaner, finder man nemlig romaner, viser Zetterberg-Nielsen, der advarer sine læsere mod det sentimentales overdrevne, verdensfjerne følsomhed. Ser man på den tidlige danske romanhistorie er det sentimentale først og fremmest et skræmmebillede, der skal lære læseren at forvalte sine følelser på den rette, moderate måde.

Det antisentimentale var imidlertid ikke bare et fænomen i 1700-tallets Danmark. Det var det også i det tyvende århundrede, og det især i de former for kultur og kulturkritik, der allierede sig med modernismen – og som en kritik, der især blev rettet mod kvindelige forfattere. Det ser man i Sherilyn Nicolette Heibergs artikel "Violette Leduc og Tove Ditlevsens sentimentale scener". Det er velkendt, at Ditlevsen rutinemæssigt blev klandret for at være en sentimental digter. I lyset af denne reception viser Heiberg, hvordan Ditlevsens tekster – noget lignende gør sig gældende for franske Violette Leduc – meget bevidst søger at navigere uden om sentimentale genre- og stiltræk. Her bliver det sentimentale en æstetisk dom, man som kvindelig forfatter bevidst må arbejde for at undgå: De kulturelle forestillinger om det sentimentale bliver et område, man må styre uden om og positionere sig i forhold til i kampen for at blive anerkendt. Noget lignende, men i et helt andet felt, finder Heidi Laura i sin diskussion af de bløde og blomstrende træk i det tyvende århundredes designhistorie – designere og værker, der typisk er blevet ringeagtet i receptionen som, netop, sentimentale, men som Laura forsøger at retablere som en vigtig del af den danske designtradition. Den sentimentale tradition, med dens ublu forsøg på at få genstandenes brugere til at investere deres følelser i de designede genstande, har noget at sige til os i dag, hvor spørgsmål

om genbrug og holdbarhed – også affektiv holdbarhed – bør være vigtige parametre i design.

På sin vis trækker Devika Sharmas artikel om "Skandimentalitet" denne tradition for skandinavisk antisentimentalisme op til nutiden. Der er i samtidens skandinaviske kultur en særlig mistro mod de spontane, moralske følelser, argumenterer Sharma. Snarere end at svælge i dem, sådan som det sentimentale har det med at gøre, er der en tendens til at blive pinlig over sine egne og andres moralske følelser – en reaktion, der blandt andet viser sig central for forståelsen af Ruben Östlunds film *The Square* (2017), men som kan genfindes i utallige kunstværker og politiske diskussioner i Skandinavien. Også her er det sentimentale virksomt gennem de anstrengelser, man gør sig for at afvise det, kunne man sige.

Andre af dette nummers artikler er mere direkte optaget af det kulturelle arbejde, sentimentale værker kan (og ikke kan) udføre – af det sentimentales politiske tvetydighed. To artikler diskuterer forholdet mellem kolonialisme og det sentimentale. Gennem en analyse af genreblandingen i romanen *Obi, or the History of Three-Fingered Jack* (1800) undersøger Stephanie Montesinos Volder den måde, sentimentale tableauer blev brugt til at synliggøre det koloniale slaveris grusomheder – men også blev brugt til at vise det sentimentales magtesløshed i kampen mod slaveriet. I stedet kommer de undertrykte hævn og handlekraft til syne i et langt mere ambivalent, gotisk register, viser hun i artiklen "Fra sentimental magtesløshed til kolonial rædsel". Jonas Ross Kjærgård undersøger i artiklen "Den prøvede familie", hvordan en af den sentimentale traditions velkendte topoi sættes i værk i to tekster om Den haitianske revolution, og i den proces både afvises og omfunktioneres, så den kan danne udgangspunkt for en ny, på én gang haitiansk og patriotisk selvforståelse.

Lignende spørgsmål – det sentimentale som kulturel og politisk kraft og de sentimentale topois ideologiske indhold – løber gennem Christa Holm Vogelius' diskussion af den danske fotograf Jakob Riis og hans dokumentariske billeder af fattigdommen i New York i slutningen af 1800-tallet. Skønt ofte set som et nybrud og udtryk for en kølig, registrerende dokumentarisme, trækker Riis på en særlig amerikansk sentimentalisme i sine fotografier, argumenterer Vogelius. Han trækker også på en særlig, amerikansk

forståelse af muligheden for det, man kunne kalde en sentimental reform af mennesket – især barnet. En mere nuanceret æstetisk og kunsthistorisk fortolkning af Riis' billeder viser sig altså at åbne for en mere kompliceret læsning af deres latente forestillinger, den viser os, at hans billeder er andet og mere end på én gang kølige og indignerede dokumentarfotos.

På sin vis lægger Vogelius' argument sig i forlængelse af det arbejde med følelsernes socialitet, som den amerikanske litterat og kulturteoretiker Lauren Berlant (1957-2021) har gennemført i en række bøger. Berlant, der med bogen *Cruel Optimism* (2011) blev en førende skikkelse inden for den affektteori, der de sidste ti år har spillet så stor en rolle på de æstetiske fag, skrev igennem hele sit akademiske virke om komplicerede følelsesstrukturer ud fra en antagelse om, at følelser netop ikke er private, men fælles, at vores følelser bliver skematiseret og forformet i "genrer", og at disse fælles følelsesgenrer udfører et kulturelt og politisk arbejde, som det som kulturforsker er værd at afdække.

Berlant gik bort efter længere tids kræftsygdom den 28. juni 2021, kun 63 år gammel. Også derfor føles det rigtigt at introducere dem på dansk nu. Vi er glade for at kunne optrykke en oversættelse af Berlants tidlige tekst "Stakkels Eliza" fra 2008 [1998], nok den tekst, hvor Berlant mest indgående diskuterer det sentimentale som følelsesstruktur og som en etisk og æstetisk kraft i amerikansk kultur. "Stakkels Eliza" er en kompliceret tekst – som vi derfor over de næste par sider giver en kort introduktion til – men det er også en tekst, der viser, hvor frugtbar refleksionen over det sentimentalt nationale som en uren følelsesstruktur kan være. Den viser styrken i en tilgang, der både er åben over for følelsernes kulturhistorie og følelsernes fænomenologi – og hvor produktivt et fokus på det sentimentale er for sådan en tilgang.

God læselyst!

OM LAUREN BERLANTS "STAKKELS ELIZA"

En af de overraskelser, der venter den, der læser Lauren Berlants klassiske tekst "Stakkels Eliza", er, at det sentimentale her beskrives som en *kritisk* æstetik og politik. Det sentimentale forbindes ellers oftest med en følelsesmæssig og moralsk eftergivenhed, men Berlant betragter altså det sentimentale som social kritik. Ja, undertiden er det sentimentale ligefrem en revolutionær retorik, foreslår Berlant, en retorik, som dog pakker sine løsningsforslag ind i et støjdæmpende affektivt materiale – det er ofte underholdningens materiale – så de formummer: "Når det kommer til stykket, er sentimentaliteten det eneste middel til samfundsforandringer, som hverken fremkalder yderligere smerte eller kræver stort mod, til forskel fra anden revolutionær retorik" ("Stakkels Eliza", 53).

Teksten "Stakkels Eliza," som vi her bringer i Peter Borums oversættelse, er det første kapitel i bogen *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, som udkom i 2008.¹ Ærindet i teksten er at indkredse den sentimentale politik og æstetik, som ifølge

1 "Poor Eliza" udkom oprindeligt som artikel i 1998 i tidsskriftet *American Literature*. Vi har oversat fra den senere version.

Berlant har organiseret de nordamerikanske offentligheder siden midten af det 19. århundrede, det vil sige fra tiden før Den amerikanske borgerkrig. Det sentimentale er i denne udlægning en lidelsespolitik, som har sit delte ophav i den abolitionistiske protestkultur og i den konventionelle, masseproducerede 'kvindekultur'. Berlant fokuserer i teksten nærmere bestemt på det vidt forgrenede efterliv, Harriet Beecher Stowes abolitionistiske roman *Onkel Toms hytte* (1852) har haft i nordamerikansk offentlig kultur, herunder i en række Hollywoodfilm, musicals, romaner, tegnefilm og essays. To centrale komponenter, der er på spil i denne *Onkel Tom*-genealogi, er for det første forestillingen om et ikke-hierarkisk, postracialt USA og for det andet forestillingen om, at kunsten og litteraturen kan mobilisere politisk transformation, sådan som det gjorde sig gældende med Stowes sentimentale roman. I Berlants indkredsning af det sentimentalt nationale udgør Stowes roman en slags urtekst, som den amerikanske offentlighed kronisk vender tilbage til, når den vil kommentere på den politiske og æstetiske optimisme, romanen står for: Troen på, at uretfærdige sociale institutioner kan bringes til fald, hvis bare de privilegerede identificerer sig stærkt nok med de underprivilegerede – og troen på, at kunsten og litteraturen kan facilitere den identifikation.

"Stakkels Eliza" er organiseret som analyser af, hvordan *Onkel Toms hytte* citeres i henholdsvis Rodger og Hammersteins musical *The King and I* fra 1951 (Berlant angiver 1949), filmen *Dimples* med Shirley Temple fra 1936, Robert Wallers roman *Broerne i Madison County* fra 1992, James Baldwins forfatterskab og Toni Morrisons roman *Elskede* fra 1987. Disse meget forskellige kulturelle tekster forholder sig ifølge Berlants fortolkning hver især, mere eller mindre udtalt, til en bestemt scene i Stowes sentimentale roman, nemlig den scene hvor den slavegjorte kvinde Eliza flygter med sin lille søn fra en plantage i Kentucky over den halvfrosne Ohioflod til den nordlige flodbred og dermed ind i nordstaten Ohio. Scenen med den flygtende Eliza eksemplificerer ikke alene *Onkel Tom*-formen, men også den sentimentale sociale og æstetiske modus som er Berlants hovedanliggende i bogen *The Female Complaint*: den kvindelige klage. Femininitet er, i Berlants optik, en genre på linje med en æstetisk genre i det omfang, at der til det feminine knytter sig en række konventioner og affektive forventninger – som f.eks.

den forventning, at kvinder, ligesom Eliza, vil risikere deres liv for deres børns skyld. Den kvindelige klage er Berlants navn for kvindekulturens forvaltning af skuffelse, og den er femininitetens primære modus: Klagen er en måde at forholde sig kritisk til patriarkatets sociale institutioner og samtidig holde fast i den normative femininitets konventioner, der ellers igen og igen skuffer, herunder fantasien om romantisk kærlighed og ægte gensidighed. Når Berlant følger Eliza-motivet er det altså, fordi dette motiv peger tilbage på både 'kvindekulturen' og abolitionismen som den sentimentale politiks ophav.

"Stakkels Eliza" er ikke en nem tekst at læse. Teksten åbner ret brat med en analyse af Rodger og Hammersteins musical *The King and I* fra 1951, som foregår i midten af det 19. århundredes Thailand (Siam), og hvori indgår en adaption af scenen med den flygtende Eliza. Berlant nøjes dog ikke med at kommentere selve musicalmaterialet, men inddrager også romanforlægget af Margaret Landon og den selvbiografiske rejsebeskrivelse af den britiske guvernante Anna Leonowens, som er forlæg for såvel roman som musical. Det er Tuptim, en slavegjort karakter i musicalen, der i en koreograferet ballet og sang – med titlen "Onkel Thomas' lille hus" – genopfører scenen med den flygtende Eliza. For Tuptim er *Onkel Toms hytte* værd at *performe*, fordi hun sætter sin lid til vestlig, liberal medfølelse, fordi romanen er skrevet af noget for Tuptim så utænkeligt som en kvindelig forfatter, og fordi Tuptim på samme måde som Eliza vil flygte fra det moralsk uforsvarlige system, der holder hende nede. For *The King and I* er citationen af Stowes roman, foreslår Berlant, en måde at reklamere for demokrati *American Style* samt for kunstens og sympatiens transformative kræfter selv i et tyrannisk kongedømme langt væk.

Mens gennemspilningen af *Onkel Tom*-motivet i *The King and I* er ret eksplicit, kan det ud fra Berlants analyse af *Broerne i Madison County* være sværere at forstå, hvordan den egentlig citerer *Onkel Toms hytte*. Berlant beskriver romanen og dens filmatisering som en del af den 'modsentimentale' strømning, som "Stakkels Eliza" også eftersporer. Berlant finder det modsentimentale i Baldwins forfatterskab og i Toni Morrisons *Elskede* – "oppositionelle tekster", der bruger *Onkel Tom*-formen "imod dens egne grundlæggende påstande" – men altså også i *Broerne*. Det forvirrende ved

analysen af *Broerne i Madison County* er, at forbindelsen til Stowes roman ikke er tematisk. Forbindelserne mellem *Onkel Toms hytte* og *Broerne i Madison County* handler snarere om romanernes følelsesmæssige, nationale og markedsmæssige gennemslagskraft samt om de omfangsrige varesamlinger, som begge romaner har genereret: dukker, fotobøger, cd'er, filmatiseringer, sofabordsbøger osv. Selv om *Broerne i Madison County* kvalificerer som 'modsentimental', undgår den dog ikke, siger Berlant, at genopføre "den hvide liberalismes overherredømme," der så ofte har "vaseline på linsen".

"Stakkels Eliza" er også svær på grund af Berlants skrift og metoderiske tilgang, og det flytter med ind i den danske oversættelse. Det er et vandmærke i Berlants forfatterskab, at skriften er fintmærkende med en for akademisk skrift sjældent kulturel, ja nærmest eksistentiel, præcision, som paradoksalt nok er et resultat af, at Berlants analyser udfolder sig i luftlag, man skal lette lidt for at befinde sig i. Metodisk hæfter vi os ved, at Berlants arbejde med at sammentænke politik med massenormer for følelsesmæssig investering rejser specifikt æstetiske spørgsmål om sådanne normers konventioner. Det er her, Berlants queerfeministiske arbejde tydeligst har fornyet amerikanske Cultural Studies og dette felts interesse for nationalisme, offentlighed, statsborgerskab, massekultur og ideologi: med forfatterskabets beskrivelse af disse fænomeners intime virkemåder og deres æstetisk-affektive konventioner. At beskrive det politiskes intimitet er således fællesnævneren i de tre værker, som udgør Berlants trilogi om national sentimentalitet – *The Anatomy of National Fantasy*, *The Queen of America Goes to Washington City* og endelig *The Female Complaint* – og som demonstrerer det sentimentales fortsatte greb i den etisk-politiske forestillingshorisont i USA.

13 LAUREN BERLANT

1957–2021

Professor i Engelsk, University of Chicago

STAKKELS ELIZA

Sentimentaliteten, den demonstrative opvisning af overdreven og forloren rørthed, er et kendemærke for uærlighed og manglende evne til at føle noget; sentimentalistens fugtige øjne røber hans aversion mod erfaringen, hans frygt for livet, hans golde hjerte; og den er derfor altid tegn på en hemmelig og voldsom umenneskelighed, grusomhedens maske.

—James Baldwin, "Everybody's Protest Novel"

"ONKEL THOMAS' LILLE HUS"

Rodgers og Hammersteins *Kongen og jeg* er et sjældent eksempel på et stykke klassisk americana, som ikke udspiller sig i Amerika. Den overdådige musical foregår, atypisk nok for samtiden (1949), under en krise i forholdet mellem Det britiske Imperium og Siam, der involverer en række forskellige militære og økonomiske intriger, men koncentrerer sig om en kulturalistisk politik.¹ Fra åbningen med Anna Leonowens' ankomst til Siam minder

1 Den britisk-siamesiske-amerikanske trekant er noget, stykket finder på: Margaret Landon og Anna Leonowens fortæller en historie om fransk, og ikke engelsk, imperialisme i området. Se Landons *Anna and the King of Siam* og Leonowens' *The English Governess at the Siamese Court*.

stykket om, at Storbritannien har eksporteret en civilisatorisk pædagogik som en del af sin imperiebygningsstrategi: Leonowens bliver importeret, så hun kan "bringe det gode i vestlig kultur til Siam" (Rodgers og Hammerstein 379). Hendes læresætninger omfatter respekt for "videnskaben" og for anti-despotismen i både den politiske sfære og i paladsets.

Men beskriver man *Kongen og jeg* på denne måde, overser man stykkets sanselige ånd: forestillingen og sangene oversvømmer hele tiden fortællingen og fremviser kongens synligt glatte og muskuløse krop, paladsets overflade af blankt metal og rigt indfarvede stoffer, kvindernes og børnenes yndige eksotisme og den intensitet, der hersker i det erotiske liv og i familielivet i paladsets verden. Stykkets fortælling hjem søges af den kærlighedshistorie, der aldrig udspiller sig mellem den siamesiske "konge" (Mongut) og det britiske "jeg" (Leonowens), og ikke desto mindre anvender den "krigen mellem kønnenes" tragikomiske konventioner til at lade nogle politiske og kulturelle antagonismer komme til udtryk, som her også dukker op i stereotypisk klædedragt som national tragedie og imperial farce.

Scenen for denne krig er Siams indtræden i moderniteten, som kongen har forberedt ved at insistere på, at landets elite skal blive i stand til at afkode de vestlige måder, hvad angår både økonomi, teknologi og rationalitet. Han ender dog med at lære af Leonowens, at det kræver mere end et kultiveret sind at blive moderne – det kræver hjertets dannelse. Men kongens hjerte brister, og han dør, da han er ude af stand til at følge med Siam i landets forvandlingsøjeblik, hvor nationen bliver til en følelsestilstand, og ikke en styreform. Mens stykket tilbyder os det ynkelige syn af kongens falmende virilitet og filosofiske opblæsthed, opstiller det en række organiserende antinomier, ved hjælp af hvilke publikum kan udmåle kongens og landets fremskridt, inklusiv antinomierne Vest og Øst, barbari og civilisation, vulgært og raffineret, folkesprogligt og litterært, elev og lærer, dyrisk og feminint. Øverst finder vi kongens forsøg på at udvikle et organ for *medfølelse*, modsat ideologi eller det, som stykket kalder *filosofi*. Disse forandringer opnås æstetisk (i stykket) og subjektivt (af personerne) gennem en romance, hvis konstellation rummer en tredje term: sentimentalitet, intimitet, demokrati, Amerika.

Sentimentalitetens uafsluttede mellemværende, som dette kapitel eftersporer, involverer dens politiske komponent, der *inden for den politiske tænkning* udvikler en etisk diskurs, som paradoksalt nok nedgør det politiske og hævder at være det overlegent. Denne sentimentale modus genoptager oplysningstidens dannelsesprojekt for subjektet, hvis sjæl skal erhverve sig en dyb og inderlig evne til at legemliggøre dyden, genkende den og anerkende den, samt give den sin sanktion, og den udvider projektet til en medfølelseskosmopolitisme som kollektiv virksomhed, der sætter den affektive anerkendelse i centrum af, hvad der knytter fremmede mennesker til hinanden (Se Cheah og Robbins; Harvey). Og dog vinder følsomhedens universalistiske retorik ikke sin autoritet på det politiske domæne, men nær ved det, imod det og over det: den sentimentale kultur indebærer et umiddelbart alternativt fællesskab af individer, som retfærdiggøres i anerkendelsen af de sande – de ægte, dydige, medlidende – følelsers autoritet i kernen af en retfærdig verden (se Berlant, "The Subject of True Feeling").

De sande følelsers kultur har ingen uomgængelig politisk ideologi. Det er ikke altid, den liberaliserer samfundet og gennemtvinger en højnelse af det politiske felts etiske grundlag ved at afvikle strukturelle former for ulighed eller udvide det formelle omfang af, hvad det vil sige at være borger.² Dens kernepædagogik har været udviklingen af en forestilling om sociale forpligtelser på grundlag af borgernes evne til at lide og tage skade. Denne struktur er hovedsagelig blevet taget i anvendelse blandt de kulturelt privilegerede med henblik på at menneskeliggøre de subjekter, som har været udelukket fra de socialt rummelige og formelle aspekter af, hvad det vil sige at være borger, og som tilsyneladende uhjælpeligt har hængt fast på bunden af de klasse-mæssige, race-mæssige, etniske og kønsmæssige hierarkier. Som en kraft i omvendelsen af de socialt privilegerede har sentimental politik haft en mægtig omdannende indflydelse på, hvilke underordnede befolkningsgrupper der anerkendes som kandidater til at blive indlemmet i det politiske legeme. Men som Baldwin slår fast, langer følsomhedens

2 Til forskel herfra lokaliserer vor tids sentimentale udgave af, hvad det vil sige at være borger, statens medfølelse i løftet om tryghed for dem, der arbejder og øger privatejendommen (Berlant (red.): *Compassion*).

menneskeliggørelsesstrategier altid klichéer over disken og reproducerer personer som ting, og den hengiver sig således, undervejs mod at forsyne de privilegerede med lejligheder til at opføre sig heroisk, til at anerkende, redde og inkludere de marginaliserede subjekter, til at bekræfte de sidstnævnte som en legemliggørelse af *det umenneskelige*.³ Således betragtet mindsker den sentimentalitet, der retter sig oppefra og ned, de risici, som løbes i den privilegerede tilstand, idet pligten til at handle hovedsagelig gælder forbedringer og ikke drejer sig om at ændre på grundbetingelserne for magtens organisering, men om at følge de ophøjede fordringer, der stilles af den årvågne sensitivitet, dyd og samvittighed.

De varer, der har knyttet sig til "kvindekulturen", den første identitetsmarkerede massekulturelle diskurs i USA, har i betragteligt omfang fremmet disse paradokser inden for den liberale følsomhed ved at udtrykke et helt begærskompleks, som om det udgjorde én eneste fordring. "Kvindetekster" er primært kønsproducerende maskiner, som lokaliserer kvindelighedens idealitet i fantasier om konfliktfri subjektivitet inden for en intimsfære, der er organiseret af en fornemmelse af følelsesmæssig genkendelse, anerkendelse, gensidighed og selvbeherskelse, træk, som betragtes som betingelser for, at kvindeligheden, om ikke de faktiske mennesker, kan overleve, idet menneskenes materielle overlevelse og fornemmelse af og for andetheden repræsenterer det realistiske kontrapunkt til de kvindelige sentimentale fantasi-modi, der også udfoldes af disse værker. Den sentimentale *politiske* praksis' akse involverer, at denne scene for den kvindelige sjæls kommunion bliver udvidet med en strålekrans af abstrakte andre, så der indbefattes et ønske om at oprette smertealliancer ud fra enhver tænkelig stilling inden for de amerikanske værdihierarkier: en sentimental politik, der har kvindeligt udgangspunkt, afbilder de strukturelle uretfærdighedens scener og beretninger i overensstemmelse med en formodet ikkeideologisk sårbarhedsneksus, hvor en trussel mod individers liv også hævdes at eksemplificere og udtrykke konflikter i samfundslivet.

3 Den heroiske rednings genre er sædvanligvis melodramaet. Forholdet mellem hvidt overherredømme og den melodramatiske modernitet i USA efterspores i Williams.

Så mens disse følelser er normative (hvis de rangeres i overensstemmelse med kulturelt fremherskende dyder), ligger der i kvindelighedens udøvelse også nogle affektive komponenter, der udstyrer ethvert lokalt drama, som indebærer engageret medfølelse, med en fornemmelse af vigtighed, der rækker videre end til den scene, hvor den vækkes til live, selv om dramaet i personlig skala leverer det register, i hvilket den kollektive scene opleves. Udvidelsen fra det personlige domæne til mere abstrakte domæner konstituerer dommens og kritikens scene. Følelsesmæssig retfærdighed i lille skala gestalter for-erfaringen (*the pre-experience*) af en løsning i stor skala.

Også her består hovedparadokset i, hvor central klichéen og stereotypen er for at etablere en udvidet forståelse af det menneskelige. Den sentimentale politik slår lige netop bro mellem fantasi og realisme, for så vidt de konventionelle tropedannelsers kunstige register står som den tekstlige udøvelse af universaliteten selv. I "kvindekulturen" slår stereotyper og klichéer bro mellem det enkelte livs kompleksitet og en konventionel dialektik mellem en særlig type af subjekt for sande følelser og den almene verden, der må opsuge dette subjekts fordringer.

Sammentræffet mellem politik og massenormer for følelsesmæssig investering rejser derved nogle æstetiske spørgsmål om de konventioner, ifølge hvilke der er blevet opstillet eksemplariske relationer mellem genfortælling af erfaring og forløsning af personlig lidelse og de kollektive omstændigheder, hvorunder disse historier bliver artikuleret som politiske. Dette essays arkiv – *Onkel Toms hytte* og en samling beslægtede værker såsom *Kongen og jeg*, *Dimples*, *Broerne i Madison County* og *Elskede* – indtager mange forskellige stillinger inden for det politisk-sentimentalt æstetisk domæne og det sætter os i stand til at forstå de måder, hvorpå konventionelle følelsesformer og -ideologier siden 1800-tallets midte har øvet indflydelse på konstruktionen og værdisætningen af forskellige emner, subjekter, typer og offentligheder i USA. Ydermere giver det et grundlag for at tale om den ambivalens, som selv antisentimentale kunstnere giver udtryk for og praktiserer, når de snarere end at afvise den sentimentale kontrakt søger at slå en handel af med den: så stærk er normativiteten i den følelsesmæssige humanisme og i de sentimentale utopier, som mætter det

moderne imaginære felt med sin vage definition af det menneskelige.⁴ Anden forskning, der er mere historicistisk, har opstillet et katalog over samtlige omfunktioneringer af *Onkel Toms hytte* (skønt listen bliver længere og længere) (Merish; Staiger; Warhol; Weinstein; Williams)⁵: sigtet med dette kapitel og de to følgende er at fremsætte en model for mødet med en lidelsens og traumatiseringens politik i hjertet af den massemedierede offentlighedssfære i USA, som lokaliserer denne tradition i denne tidlige intime offentlighed. *Onkel Tom*-genealogien iscenesætter altid modsigelserne i den liberale kultur, som de gennemlevs i kroppen, i produktionsforholdene, og i fantasier om det bedre gode liv; den er sentimental i sine tilknytninger, melodramatisk, gotisk og komisk i sit genvalg, men realistisk i ønsket om at lave verden om, og den puster altid nyt liv i spørgsmålet om etikken i den følelsesmæssige universalisme eller sentimentale politik i USA.

Enhver, der har set *Kongen og jeg*, er klar over, at min titel, "Stakkels Eliza", stammer fra den scene, hvor Tuptim, der er sexslave i kongens palads, opfører en teaterversion af det, hun kalder for *Onkel Thomas' lille hus*. Anledningen er en banket, hvor kongen forsøger at overbevise den britiske ambassadør om, hvor sofistikeret han selv og Siam er, og om, at Siam er værdig til at blive betragtet som en politisk, økonomisk og kulturelt ligebyrdig nation. Tuptims stykke leverer den "indfødte" underholdning. Imidlertid er hendes motiv til at opføre *Onkel Tom* et andet end kongens: i det store billede bekymrer hun sig ikke om at afspejle landets berømmelighed, men om at benytte sig af lejligheden til at tale til det eneste sympatisk indstillede publikum, hun nogen sinde vil få. Bearbejdelsen af *Onkel Toms hytte* er en opvisning i hendes tro på den vestlige, liberale medfølelses magt og en afvisning af at tilpasse sig til en amoralsk magt: den er også bare desperat.

Tuptims specifikke klage er, at kongen har dekretet, at hun for tiden skal være yndlingen blandt hans "hustruer". Hun nægtes derved adgang til

4 Angående *Onkel Toms hytte* som en tekst, der på ambivalent vis omsætter regionale, kønslige og racemæssige brudlinjer til sentimentalismens generiske utopi, se Lang.

5 Blandt de senest afdækkede eksempler på romanens blivende kraft er T. S. Eliots aldrig opførte ballet Tom og Bill T. Jones' *Uncle Tom's Cabin* (1990), der ifølge Jones udtrykkelig ønskede at vriste romanens vold fri af kravet om en instinktiv liberal respons (Dent og Thompson).

sin sande kærlighed, Lun Tha, og er både fange i kongens harem og slave af hans seksuelle ønsker. Tuptims forhåbning om at bygge en tilværelse op omkring gensidig kærlighed med familiedannelse i ægteskabelige rammer, snarere end at leve med den kongelige seksualitets autoritære regler, forener den måde, hvorpå den historiske roman traditionelt har ført en kærlighedsintrige i marken for at tillade de politiske dramaer at udspille sig, med en tidstypisk koldkrigerisk tilslutning til en sund heteroseksualitet som sindbilledet på "demokratiske" individuelle friheder i et "moderne" kapitalistisk samfund.⁶ Og dog er *Onkel Toms hytte i Kongen og jeg* langt mere end en reklame for demokrati *American Style*.

I Anna Leonowens' selvbiografiske tekst og dens fiktionisering ved Margaret Landon finder der ingen kongelige opførelser af *Onkel Toms hytte* sted. I *Kongen og jeg* vedrører omtalen af romanen den side af Stowes pædagogik, som i et revolutionært historisk øjeblik opfordrer den amerikanske nation til at tage stilling til fordel for en påtrængende progressiv opgave, hvis den skal bevare sin ambition om at forene godhed med storhed. Omtalen af *Onkel Toms Hytte* gestalter også det æstetiskes centrale placering i massernes politiske liv i USA som et projektionsrum for baner, nationens liv kan slå ind på, men ingen endnu har forestillet sig, eller som ikke er fremherskende. Ligesom romanen fremstiller nogle figurer, der for den individuelle læser skal være eksemplarisk dydige, er dens eksempel blevet til en truisme, et monument over påstanden om, at inspireret kunst kan frembringe et miljø, der muliggør forandringer, som en falden samfundsverden kan aspirere til.

Det er således ikke overraskende, at der i *Kongen og jeg* kommer nogle meget forskellige projektioner i spil, som retter sig mod romanens ikoniske status som et tegn på national optimisme. For kongen er romanens tilstedeværelse ved hoffet ganske rigtigt et tegn på Siams modernitet: en fremmedsproget tekst er blevet oversat, en amerikansk tekst, nogen har

6 Til den historiske romans konvention med at gennemarbejde historisk ængstelse ved hjælp af kærlighedens omskiftelser, se Berlant: *The Anatomy*; Sommer; Chakrabarty. Til fremhævelsen af den sunde heteroseksualitet som et kynisk nationalistisk koldkrigstegn, se Corber.

tilegnet sig og bemestret, en politik er blevet genstand for forbrug og kan bevise, at den siamesiske bevidsthed har nået et oplyst stade. Tuptims beslutning om at opføre bogen fremstår for kongen som blot en handling, der svarer til de øvrige forberedelser, han træffer til begivenheden, såsom det at lære sig vestlig bordskik og anlægge en vestlig klædedragt for at forstærke den "videnskabelige" viden, han har flikket sammen. Derudover er kongens tilknytning til *Onkel Toms hytte* allerede slået fast gennem hans stærke identifikation med både rationalitet og vid hos "Præsident Lingkong", som han har forsøgt at få med på en plan om at sende elefanter til USA, så Nordstaterne kan vinde Borgerkrigen.

Lincolns tilstedeværelse i *Kongen og jeg* repræsenterer en mulig udviklingshorisont for kongen, hvis stemme og krop ellers iscenesættes som en slags generisk asiatisk bronzeansigt både med udstilling af kroppen og nydelsen af det gebrokkne engelsk i noget, et amerikansk publikum kan genkende som *minstrel*-stilen, hvilket yderligere understreger de paradoksale forskelle og forbindelser mellem "deres" form for slaveri og "vores". At kongen er tiltrukket af Lincolns store, enkle klogskab, sætter ham underforstået i stand til at forestille sig, at han kan redde Siam med en lignende selvsikkerhed, mens landet befinder sig i en radikal forandringstid. Og dog er denne selvforståelse en vittighed, som teaterstykket fortæller på kongens bekostning. Han fatter relationen mellem klogskab, storhed og slaveriets afskaffelse, men han erkender aldrig, at haremets seksuelle slaveri har relevans for disse spørgsmål. Hans taler om "Lingkong" iscenesættes som skægge og dumme, selv om den selvmisforståelse, han derigennem afslører, tydeligvis har voldelige følgevirkninger. Men stykket rummer ingen indvendinger mod, at kongen aspirerer til at blive til den amerikanske præsident.

Tuptims identifikation med *Onkel Toms hytte* blander også det personlige med det politiske, men hun konfigurerer de zoner, hvor de overlapper hinanden indbyrdes, på særskilte og inkommensurable måder. Én har at gøre med det at blive forfatter som en udgave af det at være borger. For slaven repræsenterer "Harriet Beecher Stowa" den utænkelige mulighed, at en kvinde kan være suveræn, gå omkring i offentligheden og skrive en bog, især en bog, der udfordrer landets patriarkalske regime, som

pålægger hende hårdt seksuelt tvangsarbejde. Forfattervirksomheden frembringer den form for aflegemliggørelse i den offentlige sfære, som mimer friheden i at være borger, og er et forvarsel om muligheden af at tale om fremmede som del af en følelsesmæssigt ens intim verden. Men Tuptim identificerer sig også med "stakkels Eliza", hvis historie inspirerer hendes egen efterfølgende flugt fra paladset: som Lincoln er et sindbillede for kongen, er Eliza for Tuptim en model for behovet hos slaven for at ugyldiggøre loven, når den er moralsk uretfærdig. Selve historien autoriserer, at man bryder loven, og derfor at man bliver umenneskelig på en måde, som frisætter det gotiskes intensiverede æstetik, Buddhas åndelige supermagt og en overmenneskelig, antinomisk energi. Ligesom Eliza bryder Tuptim den lov, der har brudt sig selv, ved at undvige til et nyt rum og sætte kroppen på spil for at slå bro fra den autoritære verden, hun lever i, til den emanciperede verden med frihed til at elske, som hun søger at få adgang til.

Når *Onkel Tom*-formen citeres, involverer det som regel, at der spørges til, om intimitet mellem racerne er mulig i USA: disse spørgsmål gennemspilles ofte gennem kærlighedshistorier, hvor heteroseksuel intimitet og heteroseksuelle kønsnormer også bliver vurderet som skrøbelige størrelser. Dette placerer den heteroseksuelle forskel og de konventionelle værdihierarkier, der i USA er forbundet med den, som vagt analoge til den afrikanske og den anglo-amerikanske raceforskels scene, hvor synlig kropslig distinkthed på usammenhængende vis bliver forklaret som noget, der emanerer fra artslige og kulturelle forskelle. *Kongen og jeg* supplerer disse konventioner og afslører deres indlejring i de økonomiske og imperiale relationer ved i fantasien at lade kongen og Tuptim træde indenfor i den nordamerikanske borgerkrig gennem Lincoln og Stowe: hvor de optræder, markerer citataktiviteten et ønske om identifikation og oversættelse på tværs af nationer, ordforråd og hierarkiske systemer. Den markerer også, hvordan privilegiernes og underordningens kategorier er bevægelige – for eksempel er kongen sårbar over for imperialismen, men seksuelt set stærk, hvorimod linjerne i Leonowens' privilegier løber modsat. For begge skikkelser involverer en identifikation på tværs af radikalt forskellige verdener en seriøs ambition om at handle modigt, om at lære at blive noget radikalt andet end

det, man er. Men viljen til at tilegne sig forskellen og bebo den for at forklare og forandre sin egen begærs-scene involverer nødvendigvis forvanskning, fejlversættelser og misforståelser. Det er grunden til, at spillet mellem forskellige matricer for taksonomiske "forskelle" i såvel *Kongen og jeg* og *Onkel Toms hytte* som i mange andre sentimentalpolitiske tekster frembringer komik midt i kalamiteterne og gør overlevelseskampen til en slags slapstick, samtidig med at de arbejder i det melodramatiske register, fordi sammenfaldet mellem ekstrem vold og det ganske almindelige fortrænger den almindelige realistiske skalaforfølelse og installerer overdrevne modi som nyrealismen, den realisme, der stammer fra magtens absurde krav, den menneskelige tilknytnings selvmodsigelser i scener med ulighed og simpelthen fra forskellens egen mærkværdighed. Melodramaets og komediens centrale rolle i sentimentale offentligheder udtrykker et ønske om et nyt folkeligt fællessprog, en ny realisme i den dominerende offentlighed: dette vidner om, hvor tyndt et lag, den fælles sunde fornuft udgør. De processer, hvorved der opstår nye folkelige fællessprog, udgør altid kampe om at etablere en konsensus om de termer, i hvilke den ikke-dominante almindelighed kommer til udtryk.⁷

Sentimentalitetens politiske tradition sidestiller i sidste ende det folkeligt fælles med det menneskelige: i dens imaginære fremkalder hjertets og den kropslige værdigheds kriser nogle begivenheder, som kan omstyrte store nationer og andre patriarkalske institutioner, hvis en virksom og forløsende kobling lader sig konstruere mellem de privilegerede og de socialt udstødte. Midlet hertil er det intimt offentlige. *Onkel Toms hytte* udgør en hjælpekilde, som folk søger til, når de ønsker at kommentere den politiske optimisme, romanen står for med hensyn til at forandre uretfærdige samfundsinstitutioner ved at frembringe nye mentaliteter. Selve det at nævne romanen er et tegn på, at et æstetisk værk kan være så mægtigt, at det forandrer de privilegerede folk, der læser den, så deres identifikationsfølelse kommer til at modsige måden, hvorpå de forstår deres egne interesser. Derved udgør den sentimentalpolitiske tekst en radikal udfordring til de kroppe og det politiske legeme, som den anråber. Det vises, at kunstværket

7 Om nye folkelige fællessprogs opståen ["vernacularization", o.a.], se Appadurai.

potentielt er lige så mægtigt som en nation eller som ethvert verdensgestaltende system: det skaber og omskaber subjekter.

Og dog er det lige så sandsynligt, at de forstyrrende kræfter i den følelspolitiske verden, der bringes i spil ved at nævne *Onkel Tom*, vil retfærdiggøre nogle bestående herredømmeformer, som at de vil give form og sprog til modstandsimpulser.⁸ I *Kongen og jeg* fortælles historien ligesom i så mange melodramaer først af lydsporet, og så følger intrigen. Frustreret af kongens bydende facon begynder Leonowens at tænke på ham som en barbar. Men førstehustruen, Lady Thiang, synger til hende: kongen "siger ikke altid/hvad man vil have ham til at sige/men nu og da gør han/Noget vidunderligt" (Rodgers og Hammerstein 403). Fordi han tror på sine "drømme" og ved denne tro gør sig sårbar, antydes det, at han er revolutionær og heroisk – og værd at elske. Han er i den forstand ligesom en kvinde, og ganske rigtigt viser hans autoritære patriarkalisme sig mere og mere kun at være oppustet pral. Som følge heraf antager kongen samme hellige aura som en sentimental heltinde, komplet med offerdøden.

Denne drejning markerer et klassisk moment i den politisk-sentimentale pædagogik. Skønt kongen er en tyrant, kalder hans historie på medfølelse og dernæst medlidenhed hos de kvinder, der omgiver ham. Her bliver de publikums stedfortrædere og bevidner hans død som en dramatisk af-teatraliseringsproces. Som stykket skrider fremad, og kongen bliver "menneskeliggjort" af følelserne og derfor i mindre og mindre grad udstilles som krop, holder fortællingen op med at fokusere på den systemiske vold i kongens handlinger. Volden må taktisk føres ud i kulissen for at frembringe nogle rystende følelsesmæssige kontinuitetslinjer med forvandlingskraft – men her rettes medfølelsen mod de beherskede og hovedsagelig mod den privilegeredes smerte over at være gjort til slave af et barbarisk magtsystem, som han på en eller anden måde er forudbestemt til at blive indfanget i.

8 Denne generelle konklusion om *Onkel Toms hyttes* overdeterminerede politiske historie i *Kongen og jeg*, når Donaldson også frem til i *Decolonizing Feminisms* 32-51. Donaldsons fokus retter sig mere mod produktionen af køn i koloniale relationer end mod strukturen i den sentimentale mekanisme, der virker i stykkets politisk-æstetiske formalisme.

Kongen og jeg opfører og udøver dernæst noget alment, hvad angår de modsigelser, som overlagt eller uundgåeligt vækkes til live, når en sentimental retorik bliver ført politisk motiveret i marken. Heri ligger det paradigmatisk: når politik møder sentimentalitet, kan personlige historier berette om strukturelle virkninger, men derved risikerer de at modarbejde selve forsøget på at lave en retorisk opførelse af en smertescene, som kræver politisk lindring. Fordi de sande følelsers ideologi ikke kan tillade smerten at være andet end universel, kan dens tilfælde af sårbarhed og lidelse ende med at blive byltet sammen i en almenmenneskelig scene, og det etiske imperativ om samfundsforandringer kan ende med at blive erstattet af et passivt og vagt borgerdydigt medfølelsesideal. Det politiske som et sted for handlinger, der er orienteret imod at være offentlige, erstattes med en verden af private tanker, tilbøjeligheder og gestik, som projiceres udefter som en intim offentlighed af privatpersoner, der bebor deres egne affektive forandringer. Lidelser besvares i denne privat/offentlige kontekst med opofrelse eller overlevelse, som dernæst fortolkes sådan, at retfærdigheden er sket fyldest eller friheden virkeliggjort. I mellemtiden går den sentimentale politik oprindelige impuls som oftest tabt, nemlig den at betragte de individuelle virkninger af samfundets masse vold som *anderledes* end årsagerne, der er upersonlige og afpersonaliserende.

Indtil nu har jeg fokuseret på de måder, hvorpå *Kongen og jeg* er typisk for de sentimentale konventioner for tekstuel projektion og identifikation, som de har udviklet sig siden midten af 1800-tallet. Denne politiske pædagogik baserer sig på et sammenfald mellem faste taksonomier og labile følelser, en strategi, som menneskeliggør voldstrategierne ved at lade dem udspille sig i fortællinger, der demonstrerer lidelsens universelle karakter og det forandringspotentiale, som rummes af kærlig medfølelse. To andre indgange til de sande følelsers retoriske konventioner inden for USA's politiske sfære bidrager også til den typisk sentimentale måde, hvorpå stykket legemliggør det strukturelle: dets relation til det kvindelige og til kvindeligheden som levemåde; og dets relation til den kapitalistiske kultur, både i det knudepunkt, hvor abstrakte værdirelationer uddrages, projiceres på og repræsenteres af særlige former for subalterne kroppe, og på det sted, hvor vareformens suverænitæt og samfundsmæssighed (stereo-

typens spejl) placeres som en løsning på erfaringen af social negativitet eller isolerethed.⁹

I Margaret Landons fiktive genfortælling af Anna Leonowens bøger om det siamesiske hof (Landons værk *Anna og Kongen af Siam* er kilde til musicalen) fremsættes der en lignende dominoteori om *Onkel Toms hytte-effekten*: når kvinder skriver bøger, fører det til kønsmæssig værdighed for kvinderne via kvindernes indbyrdes identifikation på tværs af deres racemæssige, klasse-mæssige, sproglige, nationale og kønslige placering. Men i Landons tekst findes den fortælling, som bevæger sig fra slaveriets afslutning til den demokratiske modernitets begyndelse, uafhængigt af enhver kærlighedsintrige. I de historiske tekster er det ikke Tuptim, der gør modstand gennem Stowe (Tuptim har uhjemlede kærlighedsforbindelser, men henrettes for dem).¹⁰ Kongens førstehustru Son Klin indfører Stowe i Siam og antager hende som persona i sin brevskrivning.

Ifølge Leonowens og Landon ønsker Son Klin ikke at flygte hen til en anden mand, men forsøger snarere at identificere en udvej af sin isolation ved hjælp af en homosocial sentimentalitet. *Sentimentaliteten er scenen for hendes utroskab*. Son Klin ønsker at forestille sig en verden, hvor kvinder og konger bare et øjeblik vil bryde med deres privilegier for at afstedkomme et grundlæggende strukturelt skifte i de regeringsmåder, som behersker hende og hendes verden; hun forestiller sig, at man kan få de suveræne klasser til at skifte mening, ikke ved hjælp af principielle argumenter, men fordi de lader sig overbevise om, at de bør adlyde den sorg og skamfølelse, som de burde føle over den skandaløse sociale vold, de har været fuldkommen villige til at betragte som noget ordinært eller nødvendigt eller noget indbygget i det system, de administrerer. De sande følelser angående smerte fremkalder en sfære, der muliggør forandringer, og i relation til dette er også hun et typisk sentimentalt subjekt. Hun er ikke fiktiv, men den fiktive fantasie utopi forvandler hende til en ny slags person.

9 Om stereotypens, vareformens og den normale kvindeligheds intime karakter i den amerikanske sentimentale tradition, se Berlant, "The Female Woman".

10 I den oscarbelønnede film *Anna og Kongen af Siam* (instr. John Cromwell, 1946) bliver *Onkel Thomas' lille hus* ikke opført, og Tuptim henrettes yderst offentligt og synligt.

Det var en sentimentalitet i Harriet Beecher Stowes stil, der gjorde Son Klin i stand til at identificere sig modsat sin egen stillings privilegier, der ikke tilkom andre kvinder inden for kongens domæne. Men dette kunne hun ikke gøre noget specifikt politisk ved, bortset fra at opdage, hvor magtfuld en affektiv pædagogik kan være. På lignende måde bliver herredømmerelationerne nærmest gjort førpolitiske i Rodgers og Hammersteins stykke, hvor de oversættes til en taktisk forskel mellem de lykkelige mennesker, der kender til sand kærlighed, og de ulykkelige mennesker, som ikke er tilstrækkeligt civiliserede til dette. "Stakkels Eliza" bliver af Tuptim udstillet på scenen, så de subalternes ulykke i almindelighed kan afsløres og blive genstand for empati på en måde, der fremkalder følelsen af en verden, som er både retfærdig og lykkelig, længe inden en sådan strukturel overførsel til den politiske sfære er blevet opnået eller er blevet genstand for konkrete forestillinger.

Og dog afmærker *Kongen og jeg*, når dette stykke taler gennem *Onkel Thomas' lille hus*, et rum mellem virkelighedens nation og fantasiens ved at tilpasse opofrelsens sentimentale retorik til stykkets specifikke lokalitet. I *Onkel Thomas' lille hus* er det hverken Kristus eller Lincoln, men Buddha, der befordre nationens forvandling til en passende jubelzone. Tuptims Buddha er ikke identisk med den utvetydige kristne frelser fra Stowes roman: Broadwaybuddhaen synes, han har gjort sig retfærdigt fortjent ved at frelse Eliza og hendes baby, og hiver faktisk en betaling hjem for sin dåd ved at ofre lille Eva. Tuptim: "Det er Buddhas ønske, at Eva skal komme til ham og personligt takke ham for redningen af Eliza og baby. Og så hun dø og gå i Buddhas arme" (Rodgers og Hammerstein 429). *Kongen og jeg* understreger her, ligesom det hele vejen igennem er tilfældet, at den kritisk-sentimentale ideologi har sine omkostninger i skikkelse af kvindernes selvopofrelse, samtidig med at stykket tilslutter sig forestillingen om, at dydig følsomhed kan danne grundlag for en god verden, når den knyttes sammen med ægte kvindelighed.¹¹ Den protestantiske kristendom opsuger

11 For en glimrende oversigt over den langstrakte kritiske debat om sentimentalitetens traditionelle sammenknytning af den kvindelige opofrelse og kvindelig magt, se Wexler; Lang; Samuels (red.) 3-8.

en ahistorisk buddhisme, som Vest opsuger Øst, kvinder opsuger mænd, hvide opsuger ikkehvide og ikke-oprindeligt-vestlige befolkningsgrupper i en lidelsesuniversalitet, der skiller de gode handlekræfter fra de slette.

Heri reproducerer stykket, ligesom på så mange andre måder, nogle konventioner for, hvordan den realistiske kritik sentimentalt kan købslå med en lang række alibier, så det i alt væsentligt svarer til en ceremoni, der genbe-kræfter en forpligtelse på to intimsfærer, den heteroseksuelle og den kvinde-lige. Heteronormativiteten lever af relationen mellem disse to ikke-identiske og punktvis antagonistiske identifikations- og erfaringsdomæner. På én og samme tid leverer de genrer, hvori heteronormativiteten iscenesætter smerte og lidenskab, en pædagogik for den rigtige kvindelighed, opvurderingen af en racemæssigt og kønsligt hegemonisk normalitet med samt en kritisk distance til de intime optrin, der fremstilles som erfaringens grund.

SENTIMENTALITETENS UAFSLUTTEDE ÆRINDE

Det er meget forskelligt, hvad der medtages og betones i de forskellige adaptationer af *Onkel Toms hytte*: forskellige momenter af komik og patos fremhæves på mange forskellige måder i de mangfoldige genskrivninger. Men i denne fortsatte historie indtager "Stakkels Eliza" en slående plads: næsten enhver adaptation af romanen rummer en udførlig iscenesættelse af, hvordan Eliza krydser Ohiofloden springende fra isflage til isflage. I selve romanen fylder denne begivenhed under to sider. Den er et magtfuldt sindbillede på den overlevelseshvilje, der er så central for den kvindekulturelle scene, idet den kvindelige handleevne løftes ud af hverdagslivets neddæmpende effekt til en form for suverænitet hinsides magtens materialitet. Eliza elektrificeres af moderens ærefrygtindgydende evne til at få det natursublime til at gå i spand med sin egen suverænitet og bliver forvandlet til en art superperson.

Selv i syntaksen synes dette skue af Eliza at stige ud af historien og teksten og slå ned i skriftens og læsningens nu på én og samme tid:

Tusinde Liv syntes i dette Øieblik at sammentrænge sig i Eliza. Fra hendes Værelse gik en Sidedør ud til Floden. Hun greb sit Barn og fløi ned ad Trappen med det, men Handelsmanden fik hende at see, ligesom hun forsvandt nedenfor Flodbredden,

og kastende sig af Hesten og raabende høit paa Sam og Andy, foer han efter hende som en Hund efter en Hind. I dette dunkle Øieblik syntes hendes Fødder næppe at røre ved Jorden, og strax efter stod hun ved Vandet. Tæt bag efter kom de, og med en Kraft, som Gud kun giver den fortvivlede, sprang hun med et vildt Skrig og et flyvende Hop hen over den rivende Strøm inde ved Land og ud paa Isflaaden på den anden Side. Det var et fortvivlet Spring, umuligt for andet, end Vanvid og Fortvivlelse, og Haley, Sam og Andy gave sig uvilkaarligt til at raabe og rakte Hænderne i Veiret, da hun gjorde det.

Den vældige grønne Isflage, hvorpaa hun kom ned, knagede og bragede under Vægten af hende; men hun tøvede intet Øieblik. Med vilde Skrig og fortvivlet Kraft sprang hun til nok en og nok en Flage – snublende – hoppende – glidende – og springende op igen! Sine Sko har hun tabt, hendes Strømper skjæres fra hendes Fødder, og Blod betegner ethvert af hendes Skridt; men hun seer Intet, mærker Intet, førend hun dunkelt, ligesom i Drømme, seer Ohio Siden, og en Mand hjælper hende op ad Bredden. (Stowe, *Onkel Toms Hytte* 56-57)

Mere end nogen anden forbliver denne scene uforfalsket i adaptationerne af *Onkel Toms hytte* – den kan blive elaboreret, forskønnet, naturaliseret eller kunstiggjort og forvandlet til et ikon —, men den bliver næsten aldrig skrevet ud af teksten, sådan som det ofte er tilfældet med *Onkel Toms* død, eller ophævet igen, som det til tider sker for både *Toms* og *Evas* død. At *Eliza* krydser floden, er med, selv når historien gøres komisk som i tegnefilmen "Felix the Cat in Uncle Tom's Crabbin" (1927), hvor mellemteksten lyder, "Her gør Felix det ud for *Eliza*, der krydser isen", da *Felix* undslipper *Simon Legree* ved at springe på en isvogn.

Hvorfor overlever den bro over rørte vande, som *Elizas* sublimitet danner, de fortsatte genskrivninger af *Onkel Toms hytte* som supertekst? Teater- og filmhistorien viser, at mens hovedformålet er at ægge publikum til at identificere sig med den overvældende kraft i moderens overlevelsesvilje (som i ovenstående afsnit tager skikkelse af *Haleys*, *Andys* og *Sams* efterlignende kropssvar), synes adaptationernes stiltiende hensigt at have været at skabe ærefrygt ved synet af opsætningens eller filmens teknologiske formåen. Eksempelvis får *Edisons* stumfilmsudgave ærefrygten over for kvindens kraft i mødet med de farer, hun må udholde for frihedens, kærlighedens og familiens skyld, til hos tilskueren at smelte sammen med det nye underholdningsmediums tekno-æstetiske magt til at opstille en ny forståelsesramme for virkeligheden og skabe mernydelse og mersmerte

ved det visuelt omsatte skue af sentimentalitetens sublimе genstand. Her smelter den moralske sejr og den økonomiske overlevelse sammen med forbrugerpædagogikken i fortælleintrigerne om sårbare, begærende, dominerede og magtfulde kvinder: og den henrykte forbrugsakt bliver uløseligt sammenfiltret med den moralske identifikationsakt.

Denne akt rummer mange indlejrede scener, hvor nogen er tilskuer eller der finder forvandlinger sted, og hvor det at overvære smerten smelter sammen med det at identificere sig med den; det at forbruge med det at finde nydelse og moralsk selvtilfredshed; og med det at forestille sig, at disse impulser på en eller anden måde vil føre til, at verden ændrer sig. Denne ideologiske, æstetiske, nationale og kapitalistiske klynge står i centrum af den dødsdrevne, smertemættede, terapiserende og ujævnt radikale protestdiskurs, *Onkel Toms hytte* genererer som en central mental og materiel modsigelse i de moderne amerikanske sentimentalitetsmodi. Derudover bliver evnen til at indgyde ærefrygt over den bro, til hvilken Eliza forvandler naturen, både ideologisk og æstetisk set til et tegn på personlig, kulturel og national modernitet. Når vi læser baglæns fra slutningen, kan vi se hendes farvel til slaveriets intensiteter (takket være Kompromiset af 1850 med dets kompromis angående begrebet om ikkeslavestater er der ikke tale om, at hun træder ind i "friheden", førend hun når til Canada) som et skifte fra det regionale til det landsomfattende nationale, fra det arkaiske til det moderne. Jeg vil også tage fat i to bestemte senere citater af netop dette øjeblik: her ønsker jeg at koncentrere mig om måden, hvorpå denne scene slår bro mellem lidelsens funktion som moralsk vidnesbyrd – selve betingelsen for, at læseren kan få lov til at forestille sig at ændre verden – og den varegjorte verden af æstetisk nydelse, underholdning og oplysning, som den kapitalistiske kultur leverer.

DEN BEDÅRENDE LIBERALE RACISME:

SHIRLEY TEMPLES DIMPLES

Med udtrykket "uafsluttet ærinde" vil jeg gerne udpege det specifikke sammenfald mellem adaptation, varegørelse og affekt, der udmærker denne moderne, politisk drejede udtryksmodalitet. Her vil jeg også gerne beskrive den måde, hvorpå sentimentalitetens semiotiske substans er blevet an-

vendt til ikke alene at støbe slaveriets historie ind i de former for privilegerende affekt, som gennem lang tid har udmærket smertens, nydelsens, identitetens og identifikationens måder i den amerikanske kulturindustri, men også til specifikt at få øje på, hvordan alle disse vanemæssige følelsecitater reviderer den amerikanske histories betydningsfelt på to måder. For det første fremfører sentimentaliteten, som Ann Douglas og mange efter hende har vist, et ønske om forandring, der smøres med følelsesmæssig velbehagelighed og i USA også med de definitioner af magt, personlighed og konsensus, som opbygger værdiernes scene i den politiske offentlighed, således at enhver redegørelse for sentimentaliteten må være en redegørelse for forandringen og for en forandringsideologi, hvilket da må omfatte forklaringer på, hvad der får lov til at tælle som historiske forandringer, og hvilke slags aktiviteter der falder uden for de fremherskende definitioner. For det andet har følsomhedens omfunktionering genereret sit eget arkiv af følelsesmæssig gestik, strukturer og identiteter, proteser og kommentarformer, som ender med at betegne en metakultur, et sted, hvor "tilpasning" som en form for herredømmeforhold, fantasi og nødvendighed udarbejdes og hvor der samtykkes til den.

At sentimentaliteten altid betegner en overgangsaktivitet og en ideologi om tilpasning til nødvendigheden, betyder, at de tegn på mernydelse, mersmerte eller sublimitet, som gives på vegne af det sentimentale subjekt, for hvilket forfatterne forestiller sig den virkelige verden på ny, også vil knytte det overvældende pres for at overleve hverdagen sammen med det overvældende ønske om at bebo et imaginært rum, hvor identiteten er transcendent, og hvis afspejling af det dagligdags tillader et intimt møde mellem det praktiske og det utopiske, og det i en tekst, man kan købe, og som vil give én en erfaring, som man på det tidspunkt ikke kan få andetsteds. Denne remedierende æstetik kunne vi kalde for den overlagte *des-interpellations* (*dis-interpellation*) eller selv-miskendelses rum (*self-misrecognition*), fordi det er nødvendigt at forestille sig selv med andres stress, smerte eller ydmygede identitet for at kunne nyde godt af den sentimentale diskurs' terapeutiske løfter; den mulighed, at man aldrig vil blive den samme igen efter at have identificeret sig med andetheden, forbliver den radikale trussel og det store løfte i denne affektive æstetik.

Ved sin udgivelse afstedkom *Onkel Toms hytte* straks en hel industri med småting og legetøj, der så ud til at omsætte denne fascinerende tekst om smerte og overlevelse i nye former for pædagogisk nydelse, der omfattede at lege med slaveriet. Thomas Gossett kan fortælle, at "romanen inspirerede en helt ny souvenirindustri med hovedfigurerne. Entreprenante fabrikanter ilede med at fremstille stearinlys, legetøj, små figurer og brætspil på grundlag af den. I et af spillene skulle spillerne kappes om at genforene medlemmerne af slavefamilier" (Gosset 164).

At denne kappestrid om at få kontrol over nationalmodernitetens tidsånd blev et aftentidsfordriv i 1850'ernes borgerlige Amerika, mindsker ikke vigtigheden af *Onkel Toms hytte* som billede på magten hos en vare til at chokere sine forbrugere, så de drives ud i en samtidskrise for både landets viden og magtforhold; bogens evne til at chokere er virkelig blevet en bævne, der tændes igen og igen som vidnesbyrd om, hvad samarbejdet mellem kapitalisme og æstetik kan gøre for at ændre historiens gang, magtens praksis, sårene efter en dominans over ens egen identitet, eller fantasiens forandrende virkninger. Dens status som grundhenvisning, både i sin egen skab af skattet nationalhelligdom og af et stykke banalt americana, har alt at gøre med den måde, hvorpå den rækker ved de normative afstande, der beskytter en vis fornemmelse af privathed i offentligheden. I legetøjsform bringer romanen politikken lige så meget ind i hjemmet, som romanformen gjorde, men denne gang er den bevidsthed, den fremkalder, nødt til at kunne deles og være ukontroversiel og kræver derfor en gruppekonsensus, der er en del af den melodramatiske konvention om, hvad det betyder at sejre, hvor ondskaben har hjemme, og hvordan de forskellige dødsfalds moralske betydning skal aflæses. (Atkin; Glickman).

Den genlyd, som romanen vakte både æstetisk og i offentligheden, medvirkede til at gøre den til et semiotisk felt af fantasimæssige identifikationer, og dette skete allerstærkest inden for amerikansk teater. Her kunne Stowes nærmest nietscheanske interesse for at fastholde det frastødende ved sin samtids amerikanske samfundsliv i et dramatisk billedskue, der kunne brænde samvittighedsfulde følelser ind i sjælen hos de chokerede, men velvillige, læsere, stå til rådighed for et legemliggjort skues formidlinger. Samtidig er selve det konventionelle aspekt af det at citere i stand til at

gøre citatet let og henkastet, til en undtagelsestilstand, man har for vane at vende tilbage til, som om det sublime skue af en forvandlet sjæl svarede til det at destabilisere et modtageligt publikum. Det vil sige, at *Onkel Toms hyttes* supertekst, som er eksemplarisk for magten til at omstøbe verden og forandre den, selv er en teknologi, der retemporaliserer bestemte historiske kriser og fremkalder detaljeret historicistiske planer og samtidig hermed forskydninger henimod figural akroni i scener, som adlyder den sentimentale følsomheds diktat om at materialisere en verden, der endnu ikke er til, imens selve udførelsen af disse forskydninger giver anledning til æstetisk nydelse.

Som mange forskere har bemærket, har denne tendens til, at det sentimentale mangfoldiggør sig i mindeudgaver lige fra legetøj til fortættelser, helt fra begyndelsen været karakteristisk for *Onkel Toms hytte*. George Aitkens teatermelodrama fra 1852 blev indledningen til hundredvis af populære adaptationer; der er lavet mere end ti spillefilm over *Onkel Toms hytte* (og mange flere, hvis man medregner delopsætninger som i *Dimples* og *Kongen og jeg*), foruden adskillige tegnede versioner og nyudgaver på tryk. Den historiske desartikulering, der er affødt af protestantiske typologiske og allegoriske modi, og den teknologiske forskydning, som er affødt af massemedieformernes evne til at intensivere et skue, bliver ligeledes gentaget i den episodiske opdukken af genrer med ekstrem affekt. Jeg har bemærket, at *Onkel Toms hyttes* egen realisme er bundet op på gotiske og komiske episoder (Cassies anvendelse af spøgelseshistorier; Sam og Andys dialektale løjer; de talrige indskud i fortællingen), som om den vold, teksten tvinger læseren til at overvære, krævede noget af en teaterforestilling for at kunne fastholde det traumatiske tværs over hele spændvidden af æstetiske responsformer – samtidig med at vi lige så godt kan se i øjnene, at det absurde giver anledning til både underholdning og lettelse.

Tilstedeværelsen af slavernes musik er i hele dette spand af ønskede effekter central i forhold til at vise graden af surrealisme i et ordinært møde mellem slaven og magten.¹² Helt fra Thomas A. Edison og Edwin S. Porters

12 Her følger det større arkiv, hvorudfra jeg drager mine konklusioner angående *Onkel Toms hyttes* filmhistorie: Thomas A. Edison, Edwin S. Porter Production:

filmatisering i 1903 afbildes slaverne for eksempel konstant i færd med at danse. Men betydningen af deres dans er elastisk og betegner enten, at slaverne er menneskelige – dansen som den eneste kulturelle frembringelse og det eneste nydelsespunkt, slaverne er i besiddelse af —, eller et maksimum af ynkelighed i herrekulturens øjne – som når slaverne danser på auktionsplatformen, eller når lille Harry danser sig vej ind i slavehandleren Haleys hjerte i Pollards filmatisering fra 1927.¹³

Introduktionen af dans, musik og optræden i den spektakulære identifikationsscene i *Onkel Tom*-arkivet blev endnu en bro mellem de private og offentlige fortællinger om politisk smerte, der blev en hel underholdningsindustri i årene efter, at *Onkel Tom* havde forandret den måde, hvorpå folk betragtede det potentiale, som kunne ligge i fiktionen som virkningsfuld bevisførelse i den radikale tænkningens øjne. De formler med sort/hvid, slave/fri, syd/nord, der blev bragt i spil af ”periodefortællingen”, leverer paradoksalt nok et akronisk billede af selve den nationale taksonomi, som andre former for kulturel dominans siden er afbildet efter. I deres *Onkel Tom*-form optræder race og nation monumentalt, i en tragisk/utopisk tid, et tidsrum, hvor betydningerne adskilles fra deres dagligdags cirkulation, imens de bliver til fælles folkelige citater med overordentlig referentiel stabilitet.

Et yderst spektakulært eksempel på den massekulturelle proces, hvorved den historiske specificitet via *Onkel Tom*-formen (fejl)oversættes til et uforanderligt følelsesrum, der svæver rundt om historien, blev produceret i 1936, da Shirley Temple, så æterisk som Eva og så komisk som Topsy, antog denne form i *Dimples*. Som med samtlige Temples barnefilm gennemspiller

Uncle Tom's Cabin or Slavery Days (1903); *Uncle Tom's Cabin*, uden producentangivelse, instr. Robert Daly (1914); United Artists: *Topsy og Eva*, instr. Del Lord (1927); Universal, prod. Carl Laemmle: *Onkel Toms Hytte*, instr. Harry A. Pollard (1927); E. A. Hammons, Paul Sullivan: ”Felix the Cat in Uncle Tom's Crabbin” (1927); samt Tex Avery: ”Uncle Tom's Cabaña” (1947). Der findes også en betydelig tradition for at indsætte scener fra *Onkel Toms hytte* i film, som foregår på andre tidspunkter, hvoriblandt Shirley Temple-filmen *Dimples* (instr. William Seiter, 1936); Abbott og Costello: *De glade halvfemsere* (1945); og *Kongen og jeg* (instr. Walter Lang, 1956).

13 Ang. racefyldsporet af sentimentale tekster i *Onkel Tom*-traditionen, se kapitel to om *The Show Boat* [Berlant henviser til andet kapitel i sin bog *The Female Complaint*, red.].

Dimples både private og offentlige katastrofer, der ligger forud for selve historien, som går ud på at frelse Temple og hendes nærmeste fra den onde skæbne, der venter dem. I den historiske romances klassiske modus ville heltindens forløsning have været ufuldstændig, hvis ikke verden forløstes sammen med hende: *Dimples* indrammes i flere omgange af fortællinger om krise og kulturkamp, som peger på flere domæners ustabilitet: storbyen, nationen og Temples særlige publikum. Filmen åbner med præambelen: "Det lille gamle New York var hverken gammelt eller lille i 1850... det var en storby på en halv million indbyggere, hvor anstændige folk var begyndt at tolerere, at der blev spillet teater, og hvor den frisindede ungdom talte imod så respektabel en institution som slaveriet."

Teaterets, abolitionisternes og ungdommens oprør imod forældrenes sømmelighedsfølelse på randen af en nært forestående storslået national modernitet: denne konstellation af genlydsgivende forandringer kendetegner *Onkel Tom*-formens sentimentale genealogi. Og dog er den historie, som *Dimples* hovedsagelig fortæller, historien om et hvidt barn, der sælger sig selv til en barnløs hvid kvinde for 5.000 \$. Dette gør "*Dimples*" (Temple) for at holde sin svindler af en bedstefar ude af fængslet – ikke fordi han har bedraget nogen, men fordi han selv har ladet sig bedrage af folk, der har overtal ham til at "investere" i et similiur, som menes at have været en kærlig gave til Napoleon fra Josephine. Professoren (Frank Morgan) er både sårbar over for dette svindelnummer, fordi han er sårbar over for kærligheden, og fordi "*Applebyslægten*", hvis overlevende patriark han er, skal gå for at have en god og sikker smag. Disse modsigelser gør, at han potentielt kan opdrages inden for den sentimentale pædagogik, men kun lige netop. Forud for svindelnummeret har Professoren, mens Depressionen når sit lavpunkt, tjent til dagen og vejen ved at lære *Dimples* og hendes venner at synge og danse på gaden, mens han tømmer publikums lommer.

Filmen åbner da også midt under en af deres forestillinger med en bevægelse fra nærbilledet af den yndige Temple, der synger sammen med en raceblandet flok af gadedrenge, til afsløringen af Professoren som slyngel og tyv. Den loyale *Dimples* kan ikke tro, at han er i stand til at være så fordærvet, eftersom han er en "aristokrat". Ligesom kongen i *Kongen og jeg* har *Dimples* kun en begrænset, folkelig og uskyldsren forståelse af den sociale

form, hun beundrer så meget. Samtidig understreger filmen i en sådan vit-tighed de anførselstegn, den sætter rundt om den aura af demokratisk og kosmopolitisk lighed, der følger med den ironiske fortælling om nationale fremskridt, som den også frembyder: den folkelige fetichering af aristokratiets smag parodieres ligeledes i Stepin Fetchits optræden som Professorens "kammertjener", eftersom der hverken er penge eller mad og de bor sammen i et skur. Fetchit må affinde sig med forfærdelige overfusninger, men Professoren bliver selvfølgelig grundigt afsløret som det største fæ. Også dette viser sentimentalistsens ambivalens over for classesamfundet. I et system, som dekorerer den strukturelle ulighed med morsomheder om velhavende og kultiverede mennesker, der lever blandt de fattige som småfuskere, mens det opvurderer den pseudo-demokratiske aura ved klasseblandet kosmopolitisk forbrug af folkelige forlystelser, vises den aristokratiske skikkelse fortsat ærbødighed og beskyttes som en bedårende arkaisk ældre generation. Bedårenhed leverer et alibi for alle slags uretfærdighed i *Dimples*.

Ligesom med *Kongen og jeg* er et af *Dimples'* motiver for at citere Onkel Tom at omdanne rammerne for en af borgerskabets nydelser – den rumlige erfaring af en adskillelse mellem "offentligt og privat". Filmbilledet krænker uundgåeligt denne fantasi om velafgrænsede territorier, der tematisk set kun er holdbare, når der ikke finder nogen overraskende udvekslinger sted mellem hjemmet og verden udenfor, hvilket vil sige aldrig nogen sinde eller i det højeste uden for billedrammen. I en tid med økonomisk smalhans kan alle mennesker trænge ind i alle rum. Aristokraterne er ensomme og ure-produktive og byder gadeknægtene indenfor for at revitalisere velhavernes spildte kræfter, og på gaden hutler folk sig igennem mellem slapstick og tragedie. Kun den anstændige og respektable middelklasse har tilstrækkeligt med disciplin til at organisere en ukaotisk storbytilværelse og repræsenterer således her opfyldelsen af et nationalt utopisk løfte: når de går i teatret, er det en Matthew Arnold'sk oplevelse, der skal gavne og fornøje. Eftersom teateret i *Dimples* står for offentligheden, bliver populærkulturen generelt det rum, hvor personer fra enhver social position kan blive identificeret som et respektabelt medlem af det normative samfund: de inklusionsaffekter, som frembringes i forbruget af disse varegjorte identifikationer, spiller underforstået en grundlæggende rolle for landets demokrati.

Der er generiske og ideologiske spor af det politisk-sentimentale overalt i filmen. Filmens åbningskrise med den dannede Professors finansielle uhæderlighed (med et anstrøg af *Den vide, vide verden*) placerer den i det rum mellem feminisme og konservativ kvindelighed, som den kvindelige klage bebor: men her er klagen næppe hørlig, som når Dimples til sin fremtidige ejer, enkefru Caroline Drew, siger, "Somme tider tænker jeg på, om mændene virkelig er alt det besvær værd, som vi har af dem." Dernæst bruger filmen resten af tiden på at vise, at det er de ikke, men i sidste ende er det lige meget, når først *Onkel Toms hytte* har omsat et racemæssigt, økonomisk og kønsligt inkommensurabelt publikum til en fælles masse af empatiske følelser. Disse intimiteter spejles af den måde, hvorpå stykket *Onkel Toms hytte* bliver interPELLeret ind i filmen. I det spejl, som stykket implicit gør fordring på at levere, bliver slaveriets opdelinger både i nationen som helhed og i hjemmet opløst af sårbarheden hos dydige borgere af enhver rang; og i mellemtiden afstedkommer den dobbelte omdannelse af historien til en roman og af romanen til en vare på teateret en læsemåde, der kan gøre passende sentimentale borgere af ethvert publikum.

I *Dimples* bliver teaterstykket *Onkel Toms hytte* på sin vis sat ganske ligefremt op med Onkel Tom og Topsy i blackface og Temple helt æterisk i Lille Evas dødsscene: men hele vejen igennem er der tale om en slapstick med politiet løbende hen over scenen og Professoren, der har forklædt sig som Onkel Tom for at gemme sig for politiet og nu følger efter den "rigtige" falske Onkel Tom ind på scenen, hvilket fører til en standardkomisk forvekslingsscene. Ikke desto mindre lægger alle disse grinagtigheder og overdrivelser en endnu stærkere negativ ramme omkring selve fortællingens uafbrudte sentimentalaura. Kriser overalt i hele filmens intrige finder deres løsning gennem netop disse tårer, undtagen selvfølgelig de racemæssige og kønslige af slagsen, som ikke har noget at gøre med nogen som helst handleevne, der bliver fremvist på lærredet.

Dermed er den værdikritik, *Dimples* byder på, ikke i første række kønslig, racemæssig eller økonomisk: den ender som en kritik af slemme folk, og når intrigerne organiseres omkring kriser i forhold til livet med racehierarkier, økonomiske hierarkier og kønshierarkier, er det en pseudoafklarende afledningsmanøvre i forhold til mindre synlige kriser i de sociale relationer. Fil-

mens store spørgsmål angår den relative værdi af en kapitalisme, som oprettholder en aristokratisk rangorden og mentalitet, sat over for en kapitalisme, i hvilken klassemobiliteten gør dagligdagsdemokratiske erfaringer til en plausibel fantasi. Filmen lægger ikke skjul på sit demokratiske tilhørsforhold: den er imod familier og slægtslinjer og går ind for forbrugers identifikationer, det vil sige for middelklassen, som må genopfinde familien. Der findes ingen mødre i filmen, og slet ingen Eliza, og derfor ingen til at redde barnet; ej heller findes der nogen fædre. Alle markante voksne kvindeskikkelser er idioter, ondsindede, autoritære eller snæversynede dominatrixer, alt imens mændene i bedste fald er uduelige. Stykket slår hånden af sentimentalitetens familiegrundlag og erstatter det med intimiteten hos de forbrugere, der har haft de samme bevægende oplevelser, mens de så stykket. Kvinderne græder, og mændene skal lige synke en gang.

Filmens argument for markedsdemokrati placerer dens intrige i forskellen mellem to former for optræden: en optræden på den legitime scene, som udøver en sentimental pædagogik for at få den opstigende middelklassens passive liberalisme til at fæstne sig, og en optræden på gaden, hvor børnene simpelthen underholder den blandede forsamling af forbipasserende uden at gøre krav på at belære nogen eller appellere til mere ophøjede værdier. Når disse to handlingsgange blandes i opsætningen af det skuespil, hvor Shirley Temple spiller Eva, citerer *Dimples Onkel Toms hytte* for at knytte metoderne til at overleve på gaden og i dagligstuen sammen med en æstetik, der kan omsætte de statiske statushierarkier i forbindelse med race, rang og køn til demokratiets mobile og labile improvisationer, hvilket filmen nyder helt enormt at gøre hele tiden. En af disse improvisationer finder sted lige efter stykket, da den første minstrelforestilling, der nogen sinde er blevet givet i Nordstaterne, skal forestille at blive opført i filmens sidste minutter med *Dimples* som solist foran et raceblandet mandskor i blackface, der synger sangen "Miss Dixiana", mens de danser ligesom Bill Robinson, som om Sydstaterne allerede i 1850 var blevet reduceret til det landskab af mindre, arkaisk og uhyggebefængt kultur, som Nordstaterne lige siden har brugt som legetøj og som sin eksternaliserede dårlige samvittighed. At blive anakronistisk er at stille sig til rådighed for det bedårende; det hvide økonomiske overherredømme, der var rangsamfundets voldelige

fundament, bliver til underholdning, en fortidig fornøjelsesstil, som nu er blevet reddet fra sin produktionssammenhæng.

Hvis det ikke var underholdning nok med denne samling af repræsentationer, hvor det historiske eftertryk lægges forskelligt, må vi heller ikke glide uden om en anden samtidig drivkraft bag det forhold, at *Onkel Tom*-formen anakronistisk føres i marken i *Dimples*: den økonomiske depression. Lige efter den tekst, der præsenterer stedet, hvor filmen skal foregå, panorerer kameraet gennem filmens åbningsindstilling i en radikal dobbeltbevægelse af moderne æstetik og moderne racepolitik over på et skilt med ordene "Stem på Pierce som Præsident! I 1852 skal han nok få os ud af depressionen!" Charles Eckart har hævdet, at Shirley Temple og hele den industri med kommercielle Shirley Temple-dukker, der opstod omkring hende, udgjorde en afgørende ideologisk form, som kunne forskyde og forvinde arbejderklassen på landets fantasmatisk scene, der trængte til at blive revitaliseret på grund af den Store Depressions ødelæggende indvirkninger på den moderne amerikanske ideologi om verdensomspændende ekspansion og politisk, økonomisk og kulturel imperialisme (Eckert). Alle Shirley Temples film fra de tidlige 1930'ere viser hende som en skikkelse, der står uden for de konventionelle familieformer, de borgerlige konventioner og pengenes verden, og de placerer alle sammen hendes sympatier og taktiske sejre solidt på de marginale kulturers side, som står uden for de nordøstamerikanske storbyers glamourøse praksis og ditto aspirationer. Hun kom til at repræsentere en massefantasi om at besejre Depressionen, som kunne bistå med at få en spektakulær og ordinær fornøjelse tilbage med ind i overvejelserne over, hvordan man skulle overleve en umulig hverdag i den tilstand af almindelig økonomisk udsathed, hvor ingen amerikaner kunne have sikkerhed for at få noget at spise eller at have tag over hovedet eller for helbred og værdighed uanset stilling i statushierarkierne. Det er også det spor, hun tager med sig ind i Toni Morrisons *Blå blå øjne*: hendes ikoniske ansigt lider, samtidig med at det ikke synes at være begrænset af økonomien, så der emanerer en fortryllet evindelighed og usårlighed fra det. Således fremstår depressionen af 1850 også her som en historie om at kunne overvinde historien, en historie om slaveri, fattigdom, kønnet herredømme og rang. Kun underholdningskulturen bliver præsenteret som demokratiets

økonomiske og affektive grundlag, da den er en tilstrækkeligt sund økonomisk maskine til at kunne forskyde melankolien og mindske forskellen mellem legetøjsspenge og rigtige knaster, skaffe mad på bordet overalt og prikke smilehuller i hver en kind; den er stedfortræder for det projekt, som det samtidige Amerika gerne vil udsættes for én gang til.

Her, såvel som andetsteds, tjener det at citere *Onkel Tom*-formen både til at opføre og forskyde jeremiaden med en politisk kritik, der fremsættes i magtens sprog; den aspirerer til at forvandle den offentlige sfære gennem den fæstnede massefølelses kraft, og den peger frem imod, at nye frihedens riger kan bringes ind i repræsentationen, ved at forvandle teatergang til en dyd. Den underforstår, at så længe det sentimentalt-sociale problemteater forbruges, vil dyden i almindelighed sejre. Fornøjelsen ved at lade sig højne moralsk gennem sit forbrug forøges kun af slikposen med episoder som den arkaisk bedårende Dixie-sang, eller når der synges og danses lettere sexet, samt andre former for oplivende (men uoplyst) forbrugerunderholdning. Intet af alt dette tages alvorligt i *Dimples*: den ønsker at tilbyde eskapisme. Hvis personen her defineres ved sin sårbarhed over for ydmygelser, er sejrene i bedste fald personlige. Forbrugerne kan arbejde i det indskrænkede handlingsrum, som leveres af intimitetens individualiserede verdener; i mellemtiden består underholdningskulturens moralske arbejdsopgave i at komme de nationale traumers scene imøde og i at nære de rette følelser med hensyn til, hvad der er i vejen med denne, så den voldelige histories lette og luftige rester lader sig forbruge som en anden marengs, desserten lavet på luft og sukker samt et par ituslåede æg.

DET ER (IKKE) NOGET AT FORTÆLLE VIDERE

Inden for den genealogi, vi har eftersporet, bliver de sentimentale modi anvendt taktisk til at frembringe politiske verdener og borgersubjekter, som bliver reguleret af den naturlige retfærdighed, der genereres af lidelser og traumer. Men *Onkel Tom*-formen har også været ophav til et parallelunivers af tekstlig modstand – mod selve *Onkel Tom*-formen. Først og fremmest nægter denne konstellation af oppositionelle tekster at reproducere den fascinerede respons af typen nydelse/vold, der på så spektakulær vis er støbt

ind i den hvide og nordamerikansk identificerede erindring om slaveriet, selv når denne erindring bruges reparatorisk til at udtrykke hvid skyld eller fremsætte nationale undskyldninger. *Onkel Tom*-formens anvendelse imod dens egne grundlæggende påstande involverer en afvisning af at hæve den personlige selvopofrelse, lidelse og sorgs etik over en vilje, baseret på politiske "interesser", til samfundsforandrende handling; og den afviser tendensen til at bruge selvfrikendende retoriske distraktioner, såsom slapstick, romancer og tragedier, til at trække en selvkritisk grænse mellem en "oplyst" nutid og en uheldig fortid.

Når en forfatter eller en tekst afviser at reproducere de subalterne kampes sublimering til den følsomme tilfredsheds og forløsningsfantasiernes konventioner, kan vi kalde det "modsentimentalt", et strejf af modstand på sentimentalitetens område. Inden for denne modus er fortællingens knude ofte draget mod idealet om "folkets enhed", som kan bruge de sande følelser som en svamp, der opsuger enhver forskel og kamp. Den liberale empatis metakulturelle ideal er så indlejret i den etisk-politiske fantasis horisont, at alternative modeller – der for eksempel ikke lodder retfærdigheden ud fra nogen subjektiv målestok – kan forekomme umenneskelige, hule og uden relevans for de måder, hvorpå folk til hverdag oplever optimisme og magtesløshed.

De modsentimentale fortællinger sønderslides af ambivalens: de kæmper med deres egen tilknytning til det løfte om en slags konfliktløshed, intimitet og fælles tilhørsforhold, hvormed den amerikanske sentimentale tradition begaver sine borgere og indbyggere, hvad enten de politisk set er udmattede, har fået kynisk henstand eller simpelthen bare er usikre. De fortællinger, som skal eksemplificere begreber om retfærdighed og frihed gennem beretninger om personlige skæbner, hvor folk i sidste ende "føler rigtigt", domineres af tableauer med slagkraftig pædagogik i hjemmet, en moralsk praxis og ren og skær fredfyldthed. Spørgsmålet bliver, hvordan man afprivatiserer politikken og adskiller fremvisningen af lidelse fra opfordringen til retfærdighed uden blot at dæmonisere den fantasitilstand, som liberalismen foreslår.

Det særlige ved disse kritiske tekster er de forbløffende måder, hvorpå de kæmper med at møde *Onkel Tom*-formen uden at reproducere den, som

nægtede de at betale arveafgift. Det modsentimentale involverer ikke ødelæggelsen af den kontrakt, sentimentaliteten opstiller mellem tekster og læsere om, at ordentlig læsning også fører til en mere dydig og medfølelse følsomhed og dermed til et bedre jeg. Det der forandrer sig, er gentagelsens sted i denne kontrakt, en krise, der ofte tematiseres formalæstetisk eller som noget generationsmæssigt. Det sentimentale bringer i sine traditionelle og politiske modaliteter løfte om, at der i en retfærdig verden *allerede vil være ekspressiv konsensus om*, hvad der udgør materiel fremgang, forbedringer, frigørelse og alle de andre horisonter, mod hvilke empatien retter sig. Identifikation med lidelse, det etiske svar på den sentimentale intrige, leder hos publikum til en eller anden udgave af en mimetisk gentagelse og dermed henimod et alment synspunkt om, hvilke forandringer der kunne afstedkomme det gode livs eksistens.

Den antagelse, at betingelserne for konsensus går på tværs af tid og sted og af enhver forskel, fordi sande følelser er noget, der deles, kan delvis forklare, hvorfor følelser, og især de smertelige af slagsen, er så centrale for den sentimentale alliances verdensopbyggende aspekter. De modsentimentale tekster trækker sig ud af den kontrakt, som tager tilslutningen til identifikationens og medfølelsens konventionelt ønskede resultater for givet. Hvad med anonymitetens og andethedens demokratiske fornøjelser, for slet ikke at tale om den suveræne individualitet? Er sentimentaliteten i sidste instans suverænitetstjendisk, en disciplinering af kroppen, så den kan påtage sig et universelt svar? Begæret efter en *følt* konfliktløshed kan meget vel anspore til at ofre enhver overraskende tænkning for at tage hensyn til den sentimentale verdens emotionelle normativitet, som om betydningen af de følelser, der slår bro over uligheden, såsom medfølelse og kærlighed, ikke også havde sin egen politiske økonomi.

Hvad, om noget, lader sig opbygge med den forskelligartede viden og de forskelligartede erfaringer, der findes, om ikkeherskende folks smerte? Hvordan kan man ønske at afvise, at ens egen fortælling om historiens ydmygelser skal blive viklet ind i de narrative lidelsers konventioner under troskab mod den almindelige undertrykkelses kendsgerninger og affekter? Som vi skal få at se, er det nødvendigt at drage ambivalensen frem i forgrunden, hvis man vil ophæve arveforholdet men stadig vedgå

arv og gæld. Snarere end at kritisere menneskets empatiske tilknytning som sådan problematiserer den modsentimentale modalitet den position, som litteratur og historiefortælling er kommet til at indtage i forhold til normaliseringen af den følelsesmæssige humanismes gestik i USA over en periode på næsten to hundrede år.

Tre momenter i denne genealogi, der er lige så forskellige indbyrdes, som de er fra de troskyldige citater fra *Onkel Toms hytte*, vi har set i *Kongen og jeg* og *Dimples*, kommer her til at markere et vist potentiale inden for det arkiv, der modgår sentimentalitetens gentagelsestvang. Jeg nævner ikke denne modstand og afvisning for at tage parti for påstanden om, at sentimental politik skulle være amoralsk "åndløs", men for at påvise de former for ambivalens, som sentimentalitetens liberale paternalisme afføder hos dem, dens æstetik taler om, til og for på måder der blander definitionerne af menneskeligt og umenneskeligt fuldstændig sammen.¹⁴

Dette essay begynder med et berømt citat fra James Baldwins "Everybody's Protest Novel", et ofte citeret essay om *Onkel Toms hytte*, som sjældent virkelig bliver læst, fordi det anvender et kraftfuldt rasende sandsigersprog, der på forhånd må kaste skam over ethvert ønske om at hævde, at lidelse og sorg skulle være taktisk virkningsfulde i kampen for at forvandle USA til en modracistisk nation. Det er Baldwins påstand, at forbindelsen mellem menneskelighed og lidelse faktisk indskrænker det menneskelige til en absolut passiv modus, som etisk set er ude af stand til at inkarnere det menneskelige som helhed.

Baldwins mellemværende med Stowe i dette essay skal ses i lyset af en sand bølge af protestromaner, problemfilm og film noir i efterkrigstidens Amerika: *Mand og mand imellem*, *Postbudet ringer altid to gange*, *De bedste år*. Værker som disse, siger han, "viser sig som det, de er: et spejl for vores

14 Der fandt også en nyopsætning sted af *Onkel Toms hytte* i den sydafrikanske by Johannesburg i 1934: Loren Kruger argumenterer for, at der var tale om en grundlæggende ambivalent gestus, hvor en teateropførelse af amerikanske slavesange, Stowes roman og taler af Abraham Lincoln og Frederick Douglass kunne omgå begrænsningerne på enhver offentlig prøve på antiracisme under det koloniale apartheidregime og *samtidig* udtrykke missionsvirksomhedens pensum af "liberal paternalisme". Se Kruger.

forvirring, uærlighed og panik, fangne og ubevægelige i den amerikanske drøms solbeskinnede fængsel" (Baldwin, "Everybody's Protest Novel" 31). Komplexiteten i menneskenes motiver og selvforståelse skærer de til, så den bliver "overskuelig", ved at foretrække "en løgn, der er mere spiselig end sandheden", om hvordan den liberale optimismes pædagogik socialt og materielt påvirker eller ikke påvirker "menneskets" evne til at frembringe en verden med autentisk sandhed, retfærdighed og frihed (Ibid. 29).

"Sandheden" er Baldwins vigtigste nøgleord. Den definerer han som "en hengivenhed over for mennesket, dets frihed og fuldstændiggørelse; en frihed, der ikke kan lovgives om, en fuldstændiggørelse, hvis kurs ikke lader sig udstikke" (Ibid. 28). I modsætning hertil insisterer Stowes totalitære religiøsitet på, at subjekterne må "købslå" om den himmelske forløsning i bytte for deres egen fysiske og åndelige dødgørelse, og den tillader en grundlæggende ydmygelse af samtlige personer, især af de sorte, som bærer sjælens nattemørke udenpå, synlig for enhver. Ydermere hævder Baldwin, at *Onkel Toms hytte* er et eksempel på en tradition, hvor nationens skæbne gøres afhængig af en falsk model af individets sjæl, som man forestiller sig, er fri for ambivalens, aggression eller modsigelser. Her overfor ønsker han ved at plædere for "mennesket" at afvise faste forhåndsidentiteter som sådan, idet han hævder, at ikonernes, typernes og klichéernes krasse enkelthed bekræfter netop de fantasier og institutioner, imod hvilke det sentimentale ellers synes at blive mobiliseret. Denne national/liberale afvisning af kompleksitet er, hvad han andetsteds kalder for "billetprisen" for medlemskab af den amerikanske drøm: som det antydes af *Onkel Tom*-filmen, har de hvide brug for sorte til at "danse" for sig, så de fortsat kan nægte at vedgå hvidhedens omkostninger og spørgsmål, der omfatter en religiøs tradition for selvforagt og en kulturel tradition for at forveksle lykken med noget smertestillende (Baldwin, "The Price of the Ticket" xx.).

Den konventionelle læsning af "Everybody's Protest Novel" betragter teksten som en voldsom afvisning af det sentimentale.¹⁵ Sentimentalitet

15 Se for eksempel Lynn Wardleys oversigt i hendes for øvrigt dejlige essay "Relic, Fetish, Femmage" 206.

forbindes med noget kvindeligt (*Pigebørn*), med en hul og uærlig anvendelse af følelserne (*Onkel Toms hytte*) og med en aversion mod den virkelige smerte, som følger med virkelige erfaringer. "Vi ved godt, at en sag notorisk er en blodtørstig størrelse", skriver han: den politisk-sentimentale roman udnytter som en vampyr lidelsen til at forenkle emnet, hvorved påbuddet om medfølelse gøres sikkert og trygt for forbrugeren af lidelsens skuespil (Baldwin, "Everybody's Protest Novel", 29).

Men der viser sig at være mere i denne historie. I "Everybody's Protest Novel" begræder Baldwin også det sentimentale ved Richard Wrights *Søn af de sorte*, fordi Bigger Thomas, når det kommer til stykket, slet ikke er Onkel Toms homøopatiske anden, men et af hans "børn" og dermed arving til alt hans negative gods.¹⁶ Både Tom og Thomas lever i en enkel relation til volden og dør uden at vide ret meget mere, end de gjorde, før de blev ofret for et hvidt ideal om sjælens enkle renhed, om dens tomhed. Der består med "frygtelig kraft" en afhængighed af denne formel, hvor forløsningen finder sted gennem voldsom forenkling, og det ikke kun for de privilegerede klasser: den konstituerer amerikanske befolkningsgrupper med minoritetsstatus som umenneskelige ved at knytte dem til de mest hadefuldt genstandsgjorte tegneserieagtige udgaver af deres egen identitet; den fremkalder en imitation af det stereotypiske billede hos Amerikas skambelagte subkulturer.

For Baldwin udgjorde fornøjelsen ved stereotyperne og fortællingerne om herskernes revolutionære vold på deres vegne hans egen grunderfaring af de hvides privilegier. Og dog åbnes fortællingen om hans egen dannelse, *The Devil Finds Work*, med en forbløffende afsløring af, hvilken plads *Onkel Toms hytte* indtog i hans barndom:

Jeg havde nærmest tvangslæst *Onkel Toms hytte*, med bogen i den ene hånd og den seneste baby siddende på hoften. Der var noget, jeg prøvede at finde ud af, for jeg kunne mærke, der var noget i bogen, som var af umådelig betydning for mig: som jeg imidlertid godt var klar over, at jeg ikke rigtig kunne forstå. Min mor blev bange. Hun gemte bogen. Den sidste gang hun gemte den, gemte hun den på øverste hylde oven over badekarret. Jeg var vel en syv-otte år gammel. Guderne må vide,

16 *Uncle Tom's Children* var den første bog, Richard Wright udgav.

hvordan jeg klarede det, men jeg kravlede på en eller anden måde op og hev bogen ned. Dernæst var min mor, som hun sagde, "holdt op med at gemme bogen" og begyndte fra da af, skønt med frygt og bæven, at give slip på mig. (Baldwin, *The Devil Finds Work* 565.)

Den selvudviklingsfortælling, Baldwin her fortæller, knytter sig til at skilles fra sine slægtninge og læse en tekst mod hårene. Baldwin får sin følelsernes opdragelse, sådan som det er meningen (erindringen om moderens beskyttelse), og samtidig bruger han protestromanen til at udvikle sin personlige suverænitet og politiske bevidsthed. Sådan som Baldwin fortæller historien, sluttede *To byer* sig hurtigt til Stowes roman i barndommens forestillingsverden. Personerne var hans "venner", skriver han, og på mange måder også – hans bro til en anden verden.

Denne anden verden var affektivt set kompleks. For det første udgjorde romanernes revolutionshistorie som æstetisk andenverden et nydelsens og skønhedens rige uden for familien og hinsides nogen kropsinimitet i almindelighed: Baldwins æstetiske selvopdragelse introduceres lige efter en længere beskrivelse af, hvordan han virker frastødende på sin far, både fysisk og i al almindelighed, idet Baldwin forklarer, at faderen både slog og hånede ham, ikke fordi de ikke var genetisk beslægtede, men skiftevis fordi han var så grim, og bare fordi han var et barn og derfor "lå til last" i al almindelighed (Ibid. 561.). For det andet introducerede disse romaner Baldwin til "revolutionens" sprog, som overalt fyldte den politiske verden, som han var samtidig med – fra den spanske borgerkrig til arbejderbevægelsens agitation i USA. Men, skrev han, "jeg kunne ikke få øje på, hvor jeg selv kunne passe ind i denne formulering, og heller ikke på, hvor de sorte mon kunne passe ind henne" (Ibid. 565.). Den revolutionære historiske roman åbner et usammenhængende sæt af tilknytningspunkter for Baldwin: billedet af underkastelsen under den hvide racisme, kunstnerens suveræne skaberevne, kunstens potentielle forbindelse med revolutionen, følelsernes nydelse, der transformeres ved at lade sig opsuge i et alternativt æstetisk rum, hvorved der gives en for-erfaring af en stoflig verden, der endnu ikke er blevet til. Det er den sentimental-politiske æstetik. Baldwin lærer noget om at stå i en intim relation til fremmede mennesker gennem denne æstetiske forbindelse til

revolutionære forskydninger: han oplever et politisk og affektivt behov for at skrive sorte mennesker ind i historien og afsværger protestromanens form, men fastholder det lovende ved dens afvisning af at lade sig binde af det normativt virkelige.

For Baldwin leverer massekulturens fortællinger og former en uddannelse i alternative verdener: dens magtfulde tekster binder ham ikke til at blive såret ved at relegeres til det umenneskelige, men leverer betingelserne for, at han kan læse som utopist, som korttegneren af nye udtrykskonventioner og videre endnu. Den revolution i den æstetiske følelsessfære, som Baldwin fornemmer er en positiv arv efter den politisk-sentimentale æstetik, dukker hele tiden op på ny: Jared Diamonds *Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*, Larry Kramers *The Normal Heart*, Rachel Carsons *Det tavse forår*, Marjory Douglas' *The Everglades* og Herman Melvilles *White-Jacket eller Verden som et krigsskib* hører til de mange bøger, der nu placeres i analogi til *Onkel Toms hytte* for at påvise "litteraturens evne til at beskæftige sig med den sociale verden og øve en indvirkning på den" (McLaughlin; Lindauer; Green).

"Gennemslagskraften" udmåles sædvanligvis på de overlappende normative domæner, der hedder subjektiviteten, nationen og markedet, når *Onkel Toms hytte* er den forfader, som påkaldes. Eksempelvis gennemkrydser Robert Wallers 1990'er-superbestseller *Broerne i Madison County* kønsforskellens og de etnisk-nationale forskelles rige ud fra konventionerne for skildringen af familiemelodramaer og kvindelivets kriser. Frank Rich var den første til i *The New York Times Magazine* at foreslå, at denne bestseller bedst lod sig forstå som 1990'ernes *Onkel Toms hytte*, skønt romanen ikke selv gør krav på nogen sådan genealogi (Rich afsn. 6, 54.). Men i grunden handler det ikke om temaet, når Rich placerer bogen således: det angår de virkninger, romanen har på sine læsere, som i læsningen gør den til en tekst om at befri sig for den tavshed, der omgiver hverdagens død-i-livet – her den heteroseksuelle intimitets bortgang, for *Broerne* er en kvindes klage. De umiddelbart forestående samfundsforandringer, som altid bebudes, når *Onkel Tom*-formen citeres, blev her også ledsaget af en anden historisk arv efter denne bog, nemlig en samling af varer (en kogebo, romanen selv, en cd, en kalender, sofabordsbøger med fotos af

Madison County, parodier og andre afledte produkter).¹⁷ Men når Rich vækker denne genealogi til live, er det ikke blot et tilfælde af, at tragedien gentager sig som farce. Også *Broerne i Madison County* modsætter sig den sentimentale gentagelse, hvis konventioner gør den forståelig og salgbar, og dét på flere forskellige måder.

Broerne er både *Onkel Toms hytte* og Stowes *The Key to Uncle Toms Cabin* rullet sammen i én bog. En tekst, der kun kan beskrives som et erstatningsprodukt – pseudo-roman, -biografi, -dagbog, osv. – og som ikke desto mindre bruger disse på forskellig vis realistiske genrer til at erklære sig selv for autentisk. Ligesom de elskende selv hævder også romanen at være forsvindingspunktet for alt, hvad der kan forløses historisk. I rammefortællingen skriver forfatteren, Robert James Waller, at han ønsker at beskæftige sig med det forfald og de svigtende muligheder, som for tiden former historien som en opregning af små og store dødsfald (personers, sjæles, kulturers); han ønsker at hjælpe den moderne person med at være andet og mere end en turist på besøg i sin egen tilværelses museer og ubeboelige landskaber. Han ønsker at vise, hvordan man på ny kan forestille sig det sublime møde mellem landets tid og rum og hverdagens overvældende vanskeligheder for mænd og kvinder, som lidt efter lidt tømmes fuldstændig af deres handlingsmodaliteter, abstraktionsmodaliteter, voldsmodaliteter og begærsmodaliteter, i stedet for at disse samles til et vellevet liv. Men *Broerne* installeres ikke alene i *Onkel Toms hyttes* genealogi, fordi Waller ønsker at frigøre individer og hele lande fra den enerverende og dødsnære nutid, de genererer. Han ønsker også – gennem fotografiets idiosynkratiske model – at give sine læsere nogle æstetiske redskaber, der kan hjælpe dem med at aflæse deres egen tilværelse som belæg for en bestemt uundgåelig fremtid. Ligesom det er tilfældet med Baldwins arbejder, gendriver denne modsentimentale tekst tvangsimpulsen til at gentage normative personformer fra den ene generation til den anden og nægter at undlade at vedgå den

17 Blandt de forbrugsvarer, som bærer romanens imprimatur er filmen (nu på video; instr. Clint Eastwood, 1996), kassettebåndet, cd'en *Remembering Madison County*, plus en større samling af krus og t-shirts, som kan fås på nettet. Til et udvalg af bøger i denne forbindelse, se Garret; Hemminger og Work; Hoskinson; Waller.

aggression, som ligger i kernen af intimitetens institutioner, men helliggør en form for revolution. Kærligheden er denne nye videns frigørelsesmiddel. Denne udgave af kærligheden har et nyt arkivbegreb.

Broerne forsøger at gøre dette ved at fortælle om en kærlighedsaffære, der varer i fire dage og begynder på "en varm, tør mandag i august 1965", om den efterfølgende følelsesrevolution og om den arkivmæssige og selvbiografiske arv, som kvinden, Francesca Johnson, har efterladt sine børn, og som vi læsere nu også bliver arvinger til og må formodes at få ansvar for at genoplive som noget i retning af et fællesprojekt. Robert James Waller forandres selv af at skrive *Broerne i Madison County*, fortæller han os, på netop følgende måde:

Forarbejderne til denne bog og det at skrive den har ændret mit verdenssyn og forandret måden, jeg tænker på, og fremfor alt har det reduceret mit kynismeniveau, hvad angår mulighederne på de mellem menneskelige forholds arena. Som jeg gennem min research er endt med at lære Francesca Johnson og Robert Kincaid at kende, er jeg kommet til at synes, at grænserne for den slags forhold kan strækkes meget længere, end jeg før troede. Måske får du samme oplevelse ved at læse denne historie. Det bliver ikke let. I en mere og mere ryggesløs verden lever vi alle med vores eget skjold af følsomhed, der har dannet sårskorpe. Hvor den store lidenskab fortager sig, og det kvalmt sødladne begynder, ved jeg ikke rigtig. Men vores tendens til at gøre nar af selve lidenskabens mulighed og betragte dybe og sande følelser som rørstrømske gør det vanskeligt at trænge ind i det blidhedens rige, som er nødvendigt for at forstå Francesca Johnsons og Robert Kincaids historie. Jeg ved i hvert fald, at jeg selv var nødt til først at overvinde den tendens, før jeg kunne gå i gang med at skrive. (Waller xi-xii).

Nu kan historien i *Broerne i Madison County* ligesom så mange andre politisk-sentimentale tekster måske bedst forstås som noget, der indebærer, at der konstrueres en revolutionær forandring af både verdenshistorien og den personlige historie. Teksten ønsker at gøre forbindelsen mellem person og verden til en levende og sanselig erfaring; dette indebærer en art vild sammenstilling af inkommensurable former for viden, af ting og sager, der må fremstilles som afgørende for at kunne leve, men ifølge meget forskellige skalaer. Eksempelvis er det en del af *Broerne*, at verdenshistorien bliver fortalt gennem det umulige møde mellem moderniteten og to mennesker, som bringes ind i det, Stowe kalder for en "levende, dramatisk

virkelighed" gennem noget emblematisk vitalt, som forårsager et chok eller en forskydning (Stowe, *Onkel Toms hytte* 422). Den mandlige hovedperson, Robert Kincaid, er fotograf og rejser rundt efter de svundne øjeblikke, hvor naturen og menneskelivet sælsomt møder hinanden, og således arbejder han for *National Geographic* og tillader med nogen sorg bladet at banalisere det, han selv mener er det ordinært sublime ved menneskets og naturens organiske eksistens. Den kvindelige hovedperson, Francesca Johnson, er også en jordomrejsende, en italiensk kvinde, hvis drømme om en overdådig tilværelse, fejlagtigt, viser det sig, kondenseres i det, hun kalder for "Amerikas søde løfter". Hun gifter sig efter Anden Verdenskrig med en soldat og kommer til Iowa for at bo der. Men da fotografen og landmandshustruen mødes, bliver de klar over, at deres turisttilværelser ikke har været målet, men begivenheder på vejen ad den sti, som forsynet lader føre hen til deres møde. Det radikale brud, de elskende foretager med deres egen selvforståelse, muliggør, at historien kan genopfindes, efterhånden som fortider, der er blevet lukket af for, bliver til mulige fremtider, hvorved de helt igennem ændrer de pågældende personers videns- og begærsarkiver. Fra det øjeblik Kincaid og Johnson møder hinanden, giver de til sig til at rehistorisere sig selv ved at fortælle historier om, hvor de har været henne, og aflæser deres eget møde som en begivenhed, der er fremkaldt af alverdens evolutionære og civilisatoriske aktivitet, hvorved al deres viden bliver til erindring om kærligheden, hvorved deres viden helliggøres under censur af enhver gåde eller uvished, som kunne true dens sandhed. Øjeblikkelig genererer de artefakter, spor: en lap papir, der bliver gemt, smykker, der udveksles, fotografier, som tages; og senere, efter at de har taget afsked, det nummer af *National Geographic*, hvor Kincaid offentliggør sine fotografier af Madison County, de kameraer, han ved sin død efterlader Francesca, de fåtallige breve, de har udvekslet. Det er, som om de for sig selv skaber deres egen samling af varer omkring sig, ligesom den sentimentale tekst afføder sine egne spinoffs i verden. *Broerne* er ligesom et elskovsspejl fra Middelalderen, et arkiv med teknikker til at udøve og mindes kærlighedens ophøjelse af det ordinære til noget dybt og verdenshistorisk enestående. Denne proces involverer mere end blot en udveksling af ting, som stråler, fordi de har været den elskede nær; det involverer også kærlighedens forvandling til

bevismateriale, der kan nedarves: et arkiv af fotografier, en dagbog, og en særlig æske til at holde det hele hemmeligt.

Men da Francesca dør og efterlader sine midaldrende børn æsken og et forklarende brev, som genfortæller romanens historie, gør hun det umuligt for sit afkom at tage imod historien som noget, der kommer fra *hende*: den mor, de har kendt, er ikke den kvinde, som skriver til dem; deres arv gør dem arveløse, for de tvinges nu til at opfinde en levemåde undervejs. Børnene tager arkivet med til romanens fortæller, og historien bliver igen fortalt. Fortælleren, der beskriver sig selv som efterforsker, forvandles også af det materiale, han finder: han omdanner æsken til en bog og overlader den til sine læsere i håbet om, at de "vil få samme oplevelse af at læse historien", som han har haft, og som er erfaringen af at træde indenfor i kærlighedens arkiv for at aflære, hvad de tror at vide om kærlighedens umulighed, og give slip på deres overlegenhedsfølelse i forhold til den "sødladne" sentimentale historie. Gennem denne gentagne selvarkiveringsproces forsøger fortælleren at lære læserne, hvordan deres begær efter at deltage i en levende historie, som er en historie, der er værd at fortælle, igen kan blive noget, de selv tager i besiddelse. Det er en kærlighedsgenealogi, der fører frem til én selv og specificerer éns deltagelse i verden, så man bliver enestående og samtidig kollektiv og udstrækkes til fremtiden som noget, man lige nu slet ikke kan forestille sig. Det betyder ikke, at det er nødvendigt at forelske sig for at være i live – det betyder, at man i det mindste er nødt til at arve andres historie og forandre sig på grund af det, som den hjælper én med at aflære sig, og dernæst give den videre til endnu andre for at anspore deres aflæringsproces i den privatiserede revolutions modus, et kanonslag i en blikdåse. Det betyder, at den disjunktion, der erfares mellem privatlivet og historien, sætter børnene i stand til på egne vegne at genopfinde moderniteten, hvilket betyder en radikal forvandling af den krop, som er stum i sin affektive forvrængning og bebor en verden af vold og skam, til en genealogisk affekt- og videnskrop, nyligen befriet for sine sårskorper og herefter uvillig til at bebo en dødsdrevne nation eller en familieknude i blod, men kun et "blidhedens rige".

Denne omdannelse, som finder sted i teksten, er den arv, læserne nu også må geninvestere i deres eget liv. Waller minder os om farerne ved den

kyniske fornuft, dette rige af "oplyst falsk bevidsthed", som trivialisere de gængse irrationelle følelser (Žižek 29.); han ønsker at vise os, hvordan en historie, der handler om at overvinde vores egen lærde modstand mod ikkegentagelse, i det mindste et øjeblik kommer til at puste nyt liv i erfaringen af intimiteten, det sociale, erindringen og nationen. Det er, som om Waller havde *Onkel Toms hytte* liggende i skødet, og hans svar på Stowes ikkemarxistiske udråb, "Hvad formår den enkelte at udrette?", ikke bestod i at anvende den sagaform, der tillader de personlige historier at fortælles som sæbeoperaer eller i skikkelse af et epos, altså i den fælles fortællens former. Snarere besvarer han spørgsmålet ved at fortælle det på samme måde, som hun tænker sig sin egen romans formål: Hvad formår den enkelte at udrette? "Det", skriver Stowe, "kan den enkelte selv bedømme. Een Ting kan hver enkelt gøre: at sørge for at føle rigtigt. En Dunstkreds af sympathetisk Indflydelse omgiver ethvert menneskeligt Væsen; og den Mand eller Kvinde, som føler kraftigt, sundt og retfærdigt med hensyn til Menneskelighedens store Interesser, er en bestandig Velgører mod den menneskelige Slægt" (Stowe, *Onkel Toms hytte* 424). Den enkelte er eksperimentets sted; men skal historien om den sentimentale radikalisme fortælles, kommer dette til at bestå i at vise, hvordan det at "føle rigtigt" i modsætning til at "føle kynisk", når det kommer til forandringer, er blevet indlejret i nogle tekstuelle og politiske konventioner, hvis selvmodsigende købslåen med smerten, herredømmet, rædslen og eksilet forbliver et uafsluttet anliggende for det modsentimentale, som nægter at forveksle det at overleve med frihed, retfærdighed eller det gode liv. Men når dette er sagt, forbliver den politiske og offentlige selvtranscendens' pirrende moment begrænset af selve våbenets flygtighed – det er bevidstgørelsen. Den revolution, Walker forestiller sig, går over broen og ikke gennem vandet; som det antydes af romanens utallige badescener under bruseren og i badekarret, er der tale om en revolution, der nægter at grise sig til eller at forblive våd. Francesca umuliggør, at hendes børn kan arve hendes egen stil, hvad angår intimitet, empati, overlevelse og frihed; men Waller modsiger den gestus, han skriver ned for hende, ved at insistere på, at dette i sidste ende er en historie, som skal videregives, en historie om kærlighedens magt til at forandre alt, hvad der er vigtigt i verden. Hans revolution bevarer det sublime ved de

fantasier, som allerede findes, sideløbende med det, vi kynisk kunne kalde for "business as usual".

Når jeg siger *business as usual*, har jeg skrevet den sentimentale åbning, som *Broerne* repræsenterer, som om den undgik den indlejrede historie om raceskel, hvid medfølelse og følelsesmæssig pseudo-universalisme, der ofte præger *Onkel Tom*-traditionen. Men den hvide liberalismes overherredømme med vaseline på linsen gennemvæder ikke desto mindre filmatiseringens kinematografiske betydninger – gennem filmens soundtrack. Clint Eastwood, filmens hovedrolleindehaver og instruktør, havde allerede slået fast, at han var fuldbefaren jazzkender, i *Bird* (1988) og *Lige på kornet* (1993). Filmatiseringen af *Broerne* (1995) rummer et umådelig populært soundtrack, udvalgt af Eastwood (og to cd'er med soundtracket), med værker af de afrikansk-amerikanske jazzsangere Johnny Hartman og Dinah Washington. Derudover omfatter filmen en episode, som ikke findes i romanen, og hvor de elskende tager ud for at høre en afrikansk-amerikansk jazzgruppe – her opføres de elskendes forskydning fra den "virkelige" verden, de lever i, og æstetikken placeres endnu engang som et utopisk rum for følelsernes fuldbyrkelse, som de kan have i erindringen, enten de ændrer på deres materielle liv eller ej. I sig selv er denne indpakning af de elskende i den klassiske jazztradition ikke "blot" et vidnesbyrd om den sentimentale hvidheds paternalistiske ubevidste. Men selve den gestus at forbinde en historie, befolket af hvide, med sorte kulturfrembringelser betyder typisk, at hvidheden skal have lidt mere "soul" (*soulfulize whiteness*), og det betyder det i hvert fald her.¹⁸ Richard LaGrevenese, der skrev manuskriptet, skrev også filmatiseringen af *Elskede* (*Beloved* 1998).

Indtil nu har jeg sigtet mod at artikulere de meget forskellige former for styrke, som *Onkel Tom*-formen har givet til den underholdningsindustri, der vedbliver med at samle sig omkring den: på den ene side for ligesom romanen at forhandle sig frem til at forestille sig verden på en radikalt ny

18 For nylig har et essay om filmen *The Bridges of Madison County* hævdet, at dens fokus på Johnny Hartman ikke udtrykker en blød udgave af det hvide overherredømme, som det ser ud til, men tilføjer, at Hartmans tilstedeværelse også synes at understøtte Eastwood med fallisk ballast. Se Gabbard.

måde, etablere et arkiv med taktikker for at overleve samt bære vidnesbyrd om forskellige former for kritik af de falske påstande om folkelig tilslutning, på hvilke USAs politiske kultur har bygget sin legitimitet, sammen med påstanden om at have skaffet folkelig opbakning til sit herredømme over, hvad der tæller som politisk. Den raseriets og smertens og afmagtens politik, som driver så meget af den sentimentale klage- og protestindustri, har på den anden side været ledsaget af ønsket om for enhver pris at opnå forbedringer. I en vis forstand har den sentimentale købslåen uafbrudt involveret, at fremstillinger af smerte og vold er blevet erstattet med fremstillinger af, hvordan smerte og vold er genstand for sublim selvovervindelse, som ofte helt perverst ender med at frembringe en nydelse, der både distraherer fra lidelsen og tjener som billede på det bedre liv, som dem, der lider under nationens, patriarkatets, kapitalens og racismens regime, burde være i stand til at forestille sig, at de kunne få. Når det kommer til stykket, er sentimentaliteten det eneste middel til samfundsforandringer, som hverken fremkalder yderligere smerte eller kræver stort mod, til forskel fra anden revolutionær retorik. Denne glubende appetit på samfundsforandringer, en tørst efter at få gjort en ende på smerten, har installeret nydelsen ved at blive underholdt, ved stjernesystemet, ved at holde af børn, ved den heteroseksuelle romance, lige der, hvor et politisk sprog, som angik lidelse, måske kunne have været anset som passende. På denne måde dæmpes således også de løsninger, som den sentimentale kritik ofte kan forestille sig, af selve den vægt, der lægges på følelserne, og som også radikaliserer kritikken, eller løsningerne forvrænges og forskydes bort fra de steder, de burde angå.

Baldwins opfordring, skrevet i 1949, til at nægte at videregive den sentimentale liberalismes selvmodsigelser kunne måske genoptages af eksempelvis Toni Morrison: for hvis *Blå blå øjne* placerer Shirley Temple og hendes slags blandt hvidhedens mest ondskabsfulde våben, så forstår *Elskede*, at der ikke findes transcendens nogetsteds, ikke gennem pirrende eller trøstende billeder. Det morrisoniske billede forbinder subjektet med historien, selv i fragmenteret form: det udfører ingen adskillelse af modsigelsen, kompromiset, ambivalensen og uvisheden fra subjektets levede eller æstetiske liv. Vist citerer *Elskede* "stakkels Eliza" i sin konstante tilbagevenden til Sethes overgang over floden. Men den viser, at man ikke

transcenderer Ohiofloden, når man sætter over den; man tager den med sig. En kvinde, der er gået over vandet, eller som nedstammer fra én, der har udsat sig for vandets prøvelse, kan til enhver tid spadsere i græsset, mens hun tænker sentimentalt over den kærlighed og den familie og den fred, hun kunne komme til at erfare engang, når hun får tid og penge og frihed, og pludselig må "hun løfte skørterne, og vandet hun [tømmer] ud [er] endeløst", så en tilskuer kunne blive nødt til at "se hende på hug foran hendes eget lokum i færd med at lave et mudderhul så dybt, at man ikke kunne se det uden at skamme sig" (Morrison, *Elskede*, 59). Eller måske overvældes hun af en sang, "hvor kvindernes stemmer søgte efter den rigtige kombination, nøglen, koden, den lyd der nedbrød ordene. Byggede stemme på stemme til de fandt den og når de gjorde det var det en lydbølge så stor at den lød som havsens bund (...) og hun skælvede som om hun blev døbt i bruset" (Ibid. 274). Eller måske kommer hun i tanker om mellemstykket, mens vandet går, og hun ligger på ryggen i en båd, eller hun tænker bare på regnen og andre slags højtelsket vejr. Hvordan det end forholder sig, så motiverer ønsket om, at en samfundsgruppe ikke længere skal arve de historier, som binder den til gentagelser af en sublim død i tryk og tør lokalunderholdning, romanen *Elskede* til at vise, at det modsentimentale projekt snarere end at søge at transcendere det jeg, der eksemplificerer umuligheden af at stå uden for historien, og snarere end blot at gentage de tragedier, som for længe siden har syntes at udgøre den mulighedshorison, éns identitet har kunnet aspirere til, er et projekt, der vil have os til at nægte at tage den andens historie på os som vores egen virkelighed eller som en løsning i nutiden på problemet med at sætte over vandet.

Sethes syndflod er en udfordring for den sentimentale kulturs tårer, fordi den er lammende, en affekttopvisning uden følelser, en episode med intensiveret opmærksomhed ligesom Elizas flugt. Men hvor den hvide sentimentalitets favn frelser Eliza fra det rum, hvor hun hele tiden mister fodfæstet, genererer Sethe den flod, hun går over, som om den etiske indstilling hinsides den sentimentale forestilling om personen ikke bestod i at efterligne den privilegerede intimitets normative institutioner såsom ægteskabet, men i at indtage stedet for en kropslig egenviden, der plager os og gør erfaringen til noget, som overalt frembringer nye legemer på

usikker muddergrund. Når Morrison anerkender den sentimentale kontakt med følelsesmæssig gennemskuelighed, stopfodrer hun både læserne og romanfigurerne til kvalmegrænsen. Hun imødegår begæret efter et performativt og transparent fællesskab ved at foreslå en arv, som ikke rummer efterligningstvang eller frygt for følelsesmæssig uigennemskuelighed, og hun afviser de normative antagelser og idealiseringer af gennemskueligheden. Men denne syndflod er ikke blot en fornyet legemliggørelse, som en dåb: det er en følelsesmæssig erfaring, hvis følger snart skal legemliggøres i en ufuldendt sætning – Elskede. At ordet hælder mod det begær efter at befinde sig i kærlighedens nærhed, som former kvindelighedens intimpublikum, betyder, at også *Elskede* i det mindste til dels har den affekt, der ønsker sig nye former, med sig som ballast.

På dansk ved Peter Borum.

Lauren Berlant, 1957-2021, var professor i Engelsk ved University of Chicago. Blandt Berlants vigtigste udgivelser er udover *The Female Complaint* bøgerne *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship* (1997) og *Cruel Optimism* (2011)

LITTERATUR

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Atkin, Andrea. *Converting America: The Rhetoric of Abolitionist Literature*. Ph.D. dissertation, University of Chicago, 1995. Abstract in aat 9530712.
- Avery, Tex, instruktør. *Uncle Tom's Cabaña*. Loew's og MGM Cartoon Studio, 1947.
- Baldwin, James. *The Devil Finds Work*. New York: Dial, 1976.
- Baldwin, James. "Everybody's Protest Novel." *The Price of the Ticket: Collected Nonfiction, 1948-1985*. New York: St. Martin's, 1985. 27-34.
- Baldwin, James. "The Price of the Ticket." *The Price of the Ticket: Collected Nonfiction, 1948-1985*. New York: St. Martin's, 1985. i-xx.
- Berlant, Lauren. "The Subject of True Feeling: Pain, Privacy, and Politics." *Cultural Pluralism, Identity Politics, and the Law*. Red. Austin Sarat og Thomas Kearns. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998. 49-84.
- Berlant, Lauren(red.). *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion*. Oxford: Routledge, 2004.
- Berlant, Lauren. "The Female Woman: Fanny Gern and the Form of Sentiment". *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in Nineteenth-Century America*. Red. Shirley Samuels. New York: Oxford University Press, 1992. 265-281.

- Berlant, Lauren. *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2000.
- Cheah, Peng og Bruce Robbins (red.). *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Corber, Robert. *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Counterwar America*. Durham, N. C.: Duke University Press, 1993.
- Cromwell, John, instruktør. *Anna and the King of Siam*. Twentieth Century Fox, 1946.
- Daly, William Robert, instruktør. *Uncle Tom's Cabin*. World Film, 1914.
- Dent, Michelle og M. J. Thompson. "Bill T. Jones: Moving, Writing, Speaking." *The Drama Review*, 49 2, (2005): 48-63.
- Donaldson, Laura. *Decolonizing Feminisms: Race, Gender, and Empire-Building*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992.
- Eckert, Charles. "Shirley Temple and the House of Rockefeller." *American Media and Mass Culture: Left Perspectives*. Red. Donald Lazere. Berkeley: University of California Press, 1987. 164-177.
- Gabbard, Krin. "Borrowing Black Masculinity: The Role of Johnny Hartman in *The Bridges of Madison County*." *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Red. Pamela Robertson Wojcik og Arthur Knight. Durham N.C.: Duke University Press, 2001. 295-318.
- Garret, Thomas. *Building Bridges: The Phenomena and Making of 'The Bridges of Madison County'*. Boston: Commonwealth, 1996.
- Glickman, Lawrence B. "'Buy for the Sake of the Slave': Abolitionism and the Origins of American Consumer Activism". *American Quarterly* 56 4 (2004): 889-912.
- Gossett, Thomas. *'Uncle Tom's Cabin' and American Culture*. Dallas, Tex.: Southern Methodist University Press, 1985.
- Green, Jesse. "When Political Art Mattered." *New York Times Magazine*, 7. december 2003.
- Harvey, David. "Cosmopolitanism and the Banality of Geographical Evils." *Public Culture* 12 2 (2002): 529-564.
- Hemminger, Jane M. og Courtney A. Work. *The Recipes of Madison County*. Birmingham, Ala.: Oxmoor House, 1995.
- Hoskinson, Rob. *Bridges in Time: Keepsakes Celebrating the Covered Bridges of Madison County*. Cambridge, Minn.: Adventure Publications, 1995.
- Kruger, Loren. "Placing 'New Africans' in the 'Old' South Africa: Drama, Modernity, and Racial Identities in Johannesburg, circa 1935." *Modernism/Modernity* 1 2, (1994): 113-131.
- Lang, Walter, instruktør. *The King and I*. 20th Century Fox Studios, 1956.
- Lang, Amy Schrager. "Slavery and Sentimentalism: The Strange Career of Augustine St. Clare." *Women's Studies* 12 (1996): 31-54.
- Lindauer, Sidney. "Commentary." *Red Bluff Daily News*, 9. marts 2005.
- Lord, Del, instruktør. *Topsy and Eva*. United Artists, 1927.

- McLaughlin, Robert L.. "Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World." *symplokē* 12 1-2 (2001): 53-68.
- Merish, Lori. *Sentimental Materialism: Gender, Commodity Culture, and Nineteenth-Century American Literature*. Durham, N. C.: Duke University Press, 2000.
- Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Penguin, 1987.
- Morrison, Toni. *Elskede*. Overs. Inge Ribbjerg. København: Lindhardt og Ringhof, 1999.
- Orleans, Ellen. *The Butches of Madison County*. Bala Cynwyd, Pa.: Laugh Lines Press, 1995.
- Pollard, Harry A., instruktør. *Uncle Tom's Cabin*. Universal Studios, 1927.
- Porter, Edwin S., instruktør. *Uncle Tom's Cabin or Slavery Days*. Edison Manufacturing Company, 1903.
- Rich, Frank. "One-Week Stand." *The New York Times Magazine*, 25. juli 1993.
- Rodgers, Richard og Oscar Hammerstein II: *The King and I. Six Plays by Rodgers and Hammerstein*. New York: The Modern Library, 1953. 371-456.
- Samuels, Shirley (red.). *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in Nineteenth-Century America*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Seiter, William A., instruktør. *Dimples*. 20th Century Fox, 1936.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Sullivan, Pat. *Felix the Cat in Uncle Tom's Crabbin'*. Pat Sullivan Cartoons, 1927.
- Staiger, Janet. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1992.
- Stowe, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin or, Life Among the Lowly*. Red. Ann Douglas. New York: Penguin, 1981.
- Stowe, Harriet Beecher. *Onkel Toms Hytte*. Overs. L. Moltke. København: C. C. Lose & Delbanco, C. G. Iversen, 1853.
- Waller, Robert James. *The Bridges of Madison County: Memory Book*. New York: Warner Books, 1995.
- Wardley, Lynn. "Relic, Fetish, Femmage: The Aesthetics of Sentiment in the Work of Stowe." *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in Nineteenth-Century America*. Red. Shirley Samuels. New York: Oxford University Press, 1992. 203-220.
- Warhol, Robyn. "Poetics and Persuasion: *Uncle Tom's Cabin* as a Realist Novel." *Essays in Literature* 13 2 (1988): 283-298.
- Weinstein, Cindy (red.). *The Cambridge Companion to Harriet Beecher Stowe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Wexler, Laura. "Tender Violence: Literary Eavesdropping, Domestic Fiction, and Educational Reform." *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in Nineteenth-Century America*. Red. Shirley Samuels. New York: Oxford University Press, 1992. 9-38.
- Williams, Linda. *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2002.
- Yarbrough, Jean, instruktør. *De glade halvfemsere [The Naughty Nineties]*. Medvirken af Abbott, Bud og Lou Costello. Universal Pictures, 1945.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 1989.

ROMANENS SØLVNITRAT

Det antisentimentale i den danske oplysningslitteratur

Denne artikel vil undersøge, hvordan det sentimentale blev diskuteret, tematiseret og parodieret i romanen i Danmark i 1700-tallet. "Det sentimentale" har ændret betydning siden 1700-tallet og er blevet sammenknyttet med andre begreber som "sansning" og "følelse". Jeg vil derfor begynde med at rammesætte begrebet i den betydning, som de danske 1700-talsforfattere brugte det, nemlig som overspændte følelser eller det sværmeriske. Herefter vil jeg argumentere for, at de danske romanforfattere fører diskussionen om begrebet ud fra, hvordan romangenren skildrer og frembringer det sentimentale snarere end som en del af en bredere følelseskultur. Artiklen vil vise, at de danske 1700-talsforfattere anså det sentimentale for at være en litterær strategi, og at de ville advare læsere imod den.

Diskussionen af det sværmeriske i den danske 1700-talsromankultur foregår igennem parodier på eller med reference til de internationalt mest centrale forfattere til følsomme romaner. Charlotta Dorothea Biehl udgav *Den unge Wartwig* i sin samling *Moralske Fortællinger* (1782), der parodierer læsningen af Johann Martin Millers *Sieghart, eine Klostersgeschichte* (1776), der var en af tidens mest læste, sentimentale romaner. I *Brevveksling imellem fortrolige Venner* (1774) lader Biehl sine karakterer føre en lang

brevudveksling angående Johan Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) med fokus på den skadelige virkning, læsningen af værket kan have. I Knud Lyne Rahbeks to romaner *Hanna von Ostheim eller den kierlige Kone* (1790) og *Eulalia Meinau* (1798, fortsættelsen udkom 1806) bestemmes hovedpersonernes hele liv og skæbne af, hvad de har læst som børn. Mens hovedkarakteren i *Hanna von Ostheim* bliver dannet som et dydigt menneske gennem læsning af Rousseaus *Emile* (1762), får *Eulalia Menaus'* kvindelige hovedperson lov til at læse følelsesfulde romaner, og det gør hende til et overfølsomt menneske med alt for høje forventninger til kærligheden. I 1785 besluttede Charlotte Baden sig for at skrive videre på en roman, der var skrevet af den største engelske forfatter til følsomme romaner i århundredet, nemlig Samuel Richardson *The History of Sir Charles Grandison* (1753), fordi hun syntes, at den endte uforløst. Det blev hos Baden til *Den fortsatte Grandison* (1785). Af en brevkorrespondance, der fulgte efter udgivelsen af romanfortsættelsen, fremgår det, at Baden blev rost for ikke at skrive sentimentalt. Romanforfatterne er enige om, at det sværmeriske ikke bare opstår som følelse eller kommer af påvirkning fra verden, men at det fremkaldes af romanlitteraturen.¹

Jeg forsøger med artiklen at vise, at når de danske forfattere i 1700-tallets slutning beskæftiger sig med det sentimentale, gør de det med en kritisk distance og under indflydelse af et fornuftsideal. Danmark får derfor ikke samme type følsom roman i århundredet som England og Tyskland, men til gengæld en oplysende diskussion om det sentimentale ud fra de største europæiske hovedværker inden for traditionen. Jeg foreslår afslutningsvist, at den afvisning af det sentimentale, der findes i de danske 1700-talsromaner kan have påvirket litteraturen i det følgende århundrede således, at Danmark heller ikke der finder en lige så sentimental litterær strømning som de store nabolande.

1 Biehls og Badens afvisning af det sværmeriske er blevet nævnt af flere i receptionshistorien som hos Anne-Marie Mai i *Nordisk Kvindelitteraturhistorie* (for unge, 465-472).

DEN SENTIMENTALE KULT OG DEN DANSKE MODSTRØMNING

Forsøg på at klargøre det sentimentales oprindelse og brug i 1700-tallet kompliceres både af, at det sentimentale blev brugt i forskellige betydninger og, at det sommetider blandes sammen med beslægtede termer som på engelsk "sentiment", eller "sensibility".² Et eksempel på det sidste er Michael L. Frazers forsøg på – ud fra et perspektiv af moral- og politisk filosofi – at argumentere for, at der findes to oplysninger: den rationalistiske, der svarer til den sædvanlige opfattelse af århundredet som en oplysningens tidsalder, og en "sentimental" der indebærer en opmærksomhed rettet mod følelser, mellemmenneskelig sympati og det sentimentale (4).³ Argumentet om en sentimentalismestrømning i 1700-tallets filosofi, som løber parallelt med rationalismen, indebærer for Frazer, at han placerer nogle af tidens største rationalismetænkere som Immanuel Kant i den sentimentale rørelse. I det eneste eksempel på, at Kant skulle have talt direkte om det sentimentale, *Empfindelei*, bruger Kant imidlertid udtrykket til at betegne en svaghed, hvor passionerne tager over, der hvor viljen burde styre (23). Der er flere andre store oplysningstænkere, der er blevet forbundet med at skrive om det sentimentale, men som i virkeligheden ikke bruger begrebet på den måde, vi forstår det i dag. June Howard udpeger i "What Is Sentimentality?" Adam Smiths *Theory of Moral Sentiments* (1759) som sentimentalitetshistoriens begyndelse, men hendes behandling af Smith viser samtidig, at Smith ikke beskæftiger sig med det sentimentale, men med moralsk følsomhed

-
- 2 Mark Jefferson udpeger i sin artikel "What is Wrong with Sentimentality?" (1983) to vanskeligheder ved den måde, man bruger de engelske begreber på i dag i forhold til dets oprindelige betydning i 1700-tallet. For det første, at det i dag både er et hverdagsligt og et litterært begreb og for det andet, at det anskues overvejende negativt, modsat hvordan det blev brugt i 1700-tallet (Jefferson 519). Den hverdagslige brug af "sentimental" på både engelsk og dansk i dag indebærer en overdreven følelsesfuldhed og tilbøjelighed til at svælge i ømme og vemodige følelser (Hjort).
 - 3 Som det vil fremgå i det følgende, italesætter nogle forskere "det sentimentale", andre "sentimentalisme" og andre igen "sentimental", mens ordene hos flere også bruges synonymt. I min gennemgang af forskningstraditionen bruger jeg de former, de respektive forskere benytter, men anvender i min egen analyse "det sentimentale" på lige fod med "det sværmeriske", "følelsesfulde" og "overspændte", da begreberne er nogenlunde synonyme i dag.

og sympati. Smiths ideal var i stedet det usentimentale (Todd 27). Flere af 1700-tallets tænkere og filosoffer er på den måde uretmæssigt blevet tilskrevet ideer om det sentimentale. Grunden er, at begrebet ofte glider sammen med nærtliggende koncepter som sympati eller moralske følelser. Det vil være mere korrekt at sige, at Kant og Smith var optaget af forholdet mellem følelser og at handle moralsk ud fra medleven og empati, end af det sentimentale, sådan som vi forstår det i dag.

Den glidning, der sker mellem forskellige betydninger af det sentimentale, ligger allerede i 1700-talletsskribenternes brug af ordet. I "From Sentiment to Sentimentality: A Nineteenth-Century Lexicographical Search" har Marie Banfield undersøgt den leksikalske betydning af begreberne "sentiment" og "sentimental", og hun viser, at de i 1700-tallet havde en meget mere fleksibel betydning end i dag. Samuel Johnson definerer i sin ordbog *Dictionary of the English Language* fra 1755 "sentiment" som "Thought; notion; opinion" og altså ikke som følelser (Banfield 1). Locke associerede i *Essay Concerning Human Understanding* "sentiment" med abstrakte, moralske kvaliteter som vid og det, som kan udledes fra sanserne (2). Det er først i *Dictionary of the English Language* fra 1827, at "sentiment" defineres som følelseskategori (2). "Sentimental" og dets derivativer defineres også på meget forskellig vis op igennem 1700- og 1800-tallet. *Comprehensive English Dictionary* fra 1864 definerer "sentimentality" som fine følelser og en delikat følsomhed, mens "sentimentalism" og "sentimentalist" henviser til det moralsk forsmåede (3). Banfield fremhæver Sternes roman *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768) som et emblematiske eksempel på de mange forskellige betydninger, der har ligget i begreberne "sentiment" og "sentimental". Sterne bruger nemlig begreberne i de tre hovedbetydninger, Banfield finder i ordbøgerne: det sanselige, som tanker og som noget følelsesmæssigt (3).

I slutningen af 1700-tallet foreslog Friedrich Schiller, at det sentimentale ikke bare skal forstås som en følelse, men at det knytter sig til en særlig form for digtning. I *Om naiv og sentimental digtning* (1795–6) bestemmer han det som én ud af to hovedstrengene i poesien sammen med den naive digtning. Den sentimentale digter reflekterer ifølge Schiller over de indtryk,

objekterne giver ham og sommetider endda over denne refleksion.⁴ Derfor kan han komme til at idealisere, sværme eller blive overspændt til en sådan grad, at han helt fjerner sig fra virkeligheden og med Schillers ord "krænker den sanselige sandhed" (110-111).⁵ Det danske ord "sværmeri" kommer af det tyske "Schwärmerei" og det er netop det begreb, de danske romanforfattere er optaget af i slutningen af 1700-tallet.⁶ Manfred Engel gennemgår i "Die Rehabilitation des Schwärmers. Theorie und Darstellung des Schwärmens in Spätaufklärung und früher Goethezeit" (1994) den begrebshistoriske udvikling af ordet på tysk og viser, hvordan det sværmeriske i 1700-tallet var forbundet med overtro og blev set som fjende til oplysningens kerneværdi: fornuften (475-478). Den tyske digter Christoph Martin Wieland beskrev i 1775 det sværmeriske som en sjælelig tilstand løsrevet fra en substantiel genstand og rettet mod noget, der slet ikke findes eller mod et aspekt af noget eksisterende, som det ikke besidder (472).⁷ Det var denne forståelse af begrebet, de danske forfattere tog udgangspunkt i, når de angreb de overspændte følelser, som bestemte former for litteratur frembragte.

4 Schillers hovedeksempel på det sentimentale er Klopstock (74-84).

5 Nutidige definitioner af det sentimentale læner sig også op ad denne forståelse. I sin artikel "What is Wrong with Sentimentality?" (1983) adopterer Jefferson, om end han forfiner den, en definition af sentimentalitet som Mary Midgley har foreslået og som lyder: "Being sentimental is misrepresenting the world in order to indulge our feelings" (Midgley 385). Det sentimentale indebærer ud fra denne forståelse, at man lader sig optage af eller svælge så meget i følelserne, at man fjerner sig fra verdenen (385). Midgley argumenterer for, at det sentimentale har to konsekvenser: det forvrænger forventningerne og kan derved gøre det vanskeligt at gebærde sig i den virkelige verden, og som det andet kan det sentimentale overvælde os i en sådan grad, at det kan gøre, vi ikke kan reagere på det, der i virkeligheden burde have aftvunget os følelser (525).

6 Jens Hougaard viser i *Romantisk Kærlighed – 1. bog: Samfund og Ægteskab* (2008), hvordan det at sværme og ordets afledninger som sværmeri og sværmen i 1800-tallet i Danmark blev brugt om den "knap bevidste erotiske berøring" (2008, 231) og var forbundet med koketteriet. Hougaard taler dog ikke om brugen af begrebet i 1700-tallet.

7 Wieland skriver: "eine Erhitzung der Seele von Gegenständen, die entweder gar nicht in der Natur sind, oder wenigstens das nicht sind, wofür die berauschte Seele sie ansieht".

Janet Todd afgrænser i *Sensibility: An Introduction* sentimentalisme som strømning – eller som kult – som hun kalder den, til perioden mellem 1740 og 1770 udfoldet i romaner af Sterne, Mackenzie, Rousseau og Goethe (4-8). De danske forfattere begyndte da først at beskæftige sig med det sentimentale, da den sentimentale kult var slut. I et svar til Charlotte Baden vedrørende hendes *Den fortsatte Grandison* fra 1792 bemærker en anonym brevkorrespondent, at den danske litteratur endnu er forskånet fra det sentimentale (Baden, *tilligemed et Brev* 99). Det sentimentale havde ikke fundet ind i de danske romaner i starten af 1790'erne og kom heller ikke til det senere i århundredet.⁸ Der ses i Danmark i slutningen af århundredet i stedet en antisentimentalisme. Den type roman, der kommer på dansk i slutningen af 1700-tallet deler ikke desto mindre en vigtig præmis med den sentimentale litteratur. Janet Todd skriver sammenfattende, at den sentimentale litteratur bygger på en antagelse om, at litteratur og liv er forbundne, og at den litterære oplevelse kan påvirke livet direkte. Det er ud fra samme præmis, at den moraliserende litteratur advarer om det sentimentale. Forfatterne til den antisentimentale litteratur advarer netop mod det sentimentale, fordi de anerkender fiktionens store påvirkningskraft.

Den moraliserende og opdragende roman i Danmark opstod i 1780'erne og tæller forfattere som Charlotta Dorothea Biehl, Charlotte Baden, Knud Lyhne Rahbek, Christen Henriksen Pram og Emmanuel Balling. De danske romaner, der går forud for den opdragende litteratur, er robinsonader eller anden form for rejselitteratur, historiske romaner og formeksperimenter, der kun i sjældne tilfælde er centreret om, hvordan man begår sig i kærligheds- og ægteskabsforhold i borgerskabet. Den roman, der beskæftiger sig

8 Et af århundredets mest kendte værker Johannes Ewalds *Levnet og Meeninger* (1774-78) kan se ud som en undtagelse. Ewalds retrospektivt fremkaldte fascination af den fraværende Erandse som i værket opløser sig i idéen om kvindens katalysator, kan siges at være sværmerisk i sin optagethed af det, der ikke er til stede. Men den dvælende tanker om det fraværende er hos Ewald skrevet med en ironisk distance til det selvgranskende autobiografiske projekt og gør på Laurence Sternes manér op med idéen om at kunne skrive om det forgangne. Ewald kan altså heller ikke placeres ind i nogen sentimental litterær strømning.

med det antisentimentale, er altså en ny type litteratur om borgerskabet og opdragelsen, som dominerer i de sidste årtier af århundredet. Selve året 1780 blev indledt med et skrift mod det sentimentale i Danmark. Den tyske forfatter J.H. Campe havde i 1779 udgivet afhandlingen *Ueber Empfindsamkeit und Empfindelei in pädagogischer Hinsicht*, der blev oversat til dansk i tidsskriftet *Almindeligt Dansk Bibliothek* året efter. Campe skelner her mellem følsomhed og føleri og mener, at følsomheden er prisværdig, mens føleri er det stik modsatte. Ifølge Campe grunder den sande følsomhed sig i fornuften, mens følerier beror på dunkle følelser, og han advarer mod at give børn og unge mennesker romaner, der kan opildne sådanne følerier. Når Biehl, Rahbek og Baden tematiserer, parodierer og diskuterer det sværmeriske og overspændte, er de på linje med Campe. De afviser på forskellige måder det sentimentale som en overspændt følelse, der gør mennesket virkelighedsfjernet.⁹ Og for dem alle er spørgsmålet om det sentimentale knyttet til læsningen af romaner som det, der kan fremprovokere de farlige, sentimentale følelser.

DET, DER KUN ER TIL I ROMANER – BIEHLS LÆSNING AF TIDENS SENTIMENTALE LITTERATUR

Charlotta Dorothea Biehl var 1700-tallets mest produktive danske kvindelige forfatter og efterlod sig et af de mest omfangsrige forfatterskaber i Danmark i århundredet. Hun skrev inden for alle af tidens store genrer som drama, syngespil, historiske hofskildringer, moralske fortællinger, selvbiografi, breve, roman og oversættelser, mest berømmeligt af Cervantes *Don Quixote* (Alenius 10).¹⁰ I hendes brevroman *Brevvexlinger mellem fortrolige venner* indskrev hun en længere vurderende analyse af samtidens mest berygtede sentimentale roman: Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*. Biehl indleder i *Brevvexlinger* diskussionen af *Werther* med, at brevskribenten Frøken F. (Charlotte) fortæller, at hun ikke bryder sig om værket, og selvom hun roser stilen, kan det for hende ikke opveje romanens slette moral. Hun

9 Se Hakon Stangerups *Romanen i Danmark i det 18. århundrede* (1936) for den udenlandske roman og dens indflydelse på de danske forfattere i 1700-tallet.

10 Se også Alenius og Mais portræt af Biehl i *Nordisk Kvindelitteraturhistorie* (370-380).

beskriver sin oplevelse med at læse værket som en modvillig forførelsesakt, hvor det sentimentale overtager hendes følelser:

Vel kan jeg ikke nægte, at Stilen er saa sød og henrivende, at den paa mange Steder drog Taarene strømmeviis ned af min Kinder, men da de, saa at sige, bleve mig afpressede imod min Villie, siden mig syntes, at hverken hans Lidelser eller Forhold fortiente det, uden at jeg var istand til at gjøre Reede for, hvori det bestod, som var mig anstødeligt, saa aftørede [sic] jeg mine Øine med Misfornøielse (Biehl *Brevvexling* bd. 1, 99)

De lidelser, Werther føler, har ikke en moralsk anstændig grund og derfor fordømmes den form for påvirkning, romanen aftvinger læseren. Biehl fordømmer ikke så meget romanen, fordi Werther begår den kristne synd, selvmordet, men på grund af de falske følelser, den frembringer – på grund af det sentimentale. Charlotte fortæller om sin oplevelse i et brev til Herr G., der svarer, at Goethes roman er en af de "farligste Bøger for unge Mennesker" (Biehl *Brevvexling* bd. 1, 104) efterfulgt af en længere belæring om det farlige ved de romaner, der er som *Werther*. Han advarer mod sværmeriet, der kan fremkaldes ved læsningen af fordævelige romaner. Det er, mener den mandlige brevskriver, især tyskerne, der har en tendens til det sværmeriske. Biehl beskriver igennem Herr G.: "Vore Tidens Sværmere", der "smelte af lutter Følelser; de aande Vellyst ved Naturens Skiønheders Beskuelse, de hæves i Skyerne over Menneskets medfødte Værdighed og sættes i Fyr og Flamme over Uliigheden i de menneskelige Vilkaar" (Biehl *Brevvexling* bd. 1, 107). En afvisning af det sværmeriske fuldt på linje med Wielands og Campes.

Brevvekslingen om *Die Leiden des jungen Werthers* fortsætter over flere sider, og et diskussionspunkt angår det pseudofaktuelle ved Goethes roman – det, at Goethe prætenderer, at værket er en samling af virkelige breve. Herr G. skriver til Charlotte, at *Werther* "er saa meget farligere og skadeligere, som den skiules under den Deeltagelse, vi troe at skyldte andres Lidelser" (Biehl *Brevvexling* bd. 1, 105). Han mener, at selvom værket foregiver at være en samling af Werthers efterladte papirer, kan det ikke være mere end grundhandlingen, der er hentet derfra, fordi stilen afslører, at der er tale om et værk af Goethe (105-106). Der ligger i kritikken, at værket bliver

endnu farligere, fordi det inviterer læseren til at engagere sig i en historie, der prætenderer at være sand og derfor også appellerer til medfølelse på lige fod med levende personer. Det problematiske med *Werther* er, at romanen burde være fremstillet som et skræmmeeksempel, men i stedet beder om læserens sympati. Goethe burde klargøre sin hensigt med værket og det allerede i titlen. Herr G. foreslår da, at: "Die Thorheiten oder Verirrungen des jungen Werthers [havde] været en langt rigtigere og mere passende Titel; thi da den bør berede Læseren til Virkningen, Forfatteren ønsker at frembringe" (Biehl *Brevvexling* bd. 1, 106). Han skriver videre i sit brev: "Hensigten af alle deslige Bøger maae enten være at opmuntre til Efterfølgelse, eller afskrække ved de sande eller opdigtede Personers Afbildning" (Biehl *Brevvexling* bd. 1, 106). Herr G.'s fremsatte syn på romaner svarer til Biehls eget. For Biehl skal det stå skærende klart, hvad der er afskrækkende, og hvad der er fremstillet som efterfølgelsesværdigt. Det er præcis sådan, hver eneste af Biehls prosafortællinger er komponeret. Herr G. sammenligner også *Werther* med filosofiske værker, og Biehl lader sin brevsriver slå fast, at *Werther* er værre end alle disse, fordi filosofiske skrifter kun efterlader et indtryk for et kort øjeblik, der så forsvinder igen, mens "hver en Side af *Werther* er [...] som lapis Infernalis [ætsende sølvnitrat], der æder om sig lige indtil Beenet" (Biehl *Brevvexling* bd. 1, 123). Ifølge Biehl har fiktionen altså endnu større magt end filosofien, fordi dens påvirkningskraft er vedblivende, og der er derfor des større grund til at gardere sig imod dens sværmerier.

Biehls *Den unge Wartwig*, der indgår i *Moralske Fortællinger* (1782), indeholder ikke blot en diskussion af den sentimentale litteratur, men en afprøvning af den sentimentale karakter. Værkets hovedperson, Wartwig, har modtaget en streng opdragelse af sin far, fordi faren har været bange for, at Wartwig ellers skulle blive "qvindagtig" og en "Kierling" [sic] (Biehl *Moralske* bd. 4, 268; 271). Resultatet bliver, at Wartwig ikke har noget filter over for det sentimentale. Han begynder at studere æstetik og køber dertil en mængde romaner blandt andre *Siegwart, eine Klostersgeschichte*, som han læser igen og igen. Da hans opdragelse ikke har gjort ham modstandsdygtig over for sentimental litteratur, og han heller ikke tidligere har været bekendt med at læse, bliver hans indlevelse i romanen så stærk, at han begynder at føle, hvad hovedpersonen føler, indrette sin livsførelse i forhold til

ham og tror, han kan få den Marianne, han læser om i romanen (120). Det bliver en Don Quixotisk historie, da Wartwig tror, han i den første kvinde, han møder, har fundet denne Marianne, som Don Quixote tror han har fundet Dulcinea (128). Ifølge Biehl er det farlige ikke i sig selv det at spejle sig i romankarakterer. Det er hele udgangspunktet for hendes virksomhed som forfatter til moralske fortællinger og romaner, at læseren enten finder karaktererne efterlevelsseværdige eller ser dem som skrækkesejler. Problemet er derimod, når læseren indleder sig på overspændte følelser uden at vide at gardere sig imod deres skadelige virkning.¹¹

Wartwigs gode ven Bertholdt forsøger at tale Wartwig til fornuft, da han ser, hvor følelsesmæssigt oprevet venen er blevet af romanlæsningen. En af hans strategier til at lede Wartwig fra romanens fantasiverden og tilbage til virkeligheden er at kritisere *Siegwart, eine Klostersgeschichte* både ud fra værkets dårlige moral og dets manglende æstetiske kvaliteter. Han insisterer paradoksalt nok på værkets uformåenhed, hvad angår netop den kvalitet, der har virket så stærkt på Wartwig. Bertholdt siger, at der ikke er den mindste lighed mellem romanens personer og virkelige mennesker. Han beklager, at: "Forfatteren ikke har anbragt mindste Sandsynlighed i den", for det er "en Digtets Pligt og største Fortieneste, at bedrage Læseren ved at opvække Deeltagelse hos ham i indbildte Væseners Skiebne" (Biehl *Moralske* bd. 4, 306). Bertholdt mener altså, at romanens mangel på æstetiske kvaliteter gør, at den hverken virker sandsynlig eller livagtig, og at ingen derfor vil kunne leve sig ind i værket. Men romanen har netop haft den effekt på Wartwig, som Bertholdt afskriver. Wartwig har indlevet sig så stærkt i den, at romanens univers er gledet ind i hans liv og er blevet

11 Der var generelt i tiden en frygt for fiktionens påvirkningskraft, og især den sentimentale litteratur. Frygten blev ikke kun artikulert af mandlige, men også af tidens mest kendte kvindelige forfattere som Elisabeth Haywood, Charlotte Lennox, Mary Wollstoncraft og Jane Austen. I Mary Wollstoncrafts revolutionerende feministiske tekst *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) insisterer hun på rationalitet som det, der skal danne basis for en reform for kvinder. Wollstoncraft mente, at romaner kunne indgyde unge piger: "false notions and hopes, teach them affection, and shake their principles by representing love as irresistible" (Citeret fra Todd 137-138).

hans eget. Den gode romanlæser Bertholdt kan altså gennemskue værkets mangler, men Wartwig har hverken fået en tilstrækkelig god opdragelse eller træning i læsning til at vide at skærme sig imod det overfølsomme. Hans manglende opdragelse fra både faren og litteraturen gør, at han hverken kan læse romanerne eller virkeligheden rigtigt. Biehl siger dermed, at den gode læser kan gennemskue den slette litteratur og gardere sig imod den, men at mennesker, der som Wartwig ikke er blevet oplært i at læse, vil falde i med det sentimentale. På den måde bruger Biehl det sentimentale til at italesætte forskellen på fiktion og virkelighed. Den, der ikke er trænet i at skelne, vil lade sig opsluge af fiktionens univers, så det smelter sammen med virkeligheden.

Barthold forsøger at oplære sin ven i at skelne mellem fiktionen og virkeligheden. Han advarer Wartwig imod at tro på den type kærlighed, der fremstilles i romaner, og som ikke hører til i det virkelige liv: "den er kun til i Romaner; og de, som i det menneskelige Liv har vildet beviise denne Drifts Virkelighed, har som oftest gjort sig ulykkelige og elendige" (Biehl *Moralske* bd. 4, 317). Biehl gentager denne pointe i en lang række af sine historier i *Moralske Fortællinger*, hvor hun tematiserer romaner eller romanlæsning og pointerer, at romaner beskriver en type kærlighed, der kun findes i fiktionen, og som man derfor ikke skal stræbe efter i det virkelige liv. Et stjerneeksempel findes i *Pebersvenden*, hvor Fanny kun vil ægte manden, der bejler til hende, hvis han overbeviser hende om, at hans kærlighed *ikke* er så overvældende som i romaner. Hun siger til sin bejler: "min Kierlighed er grundet paa Høragtelse; overbeviis mig om det samme paa deres Side ved at hæmme en Henrykkelse, som kun skikker sig for Romaner" (*Moralske* bd. 1, 26).¹²

Først, da Wartwig finder væk fra romanens drømmeunivers, møder han en ordentlig kvinde at gifte sig med. Biehls morale med historien ekspliteres gennem den erkendelse, Wartwig er nået til:

12 Et andet eksempel findes i *Den Fortvivlede Elsker*, hvor bondepigen Grete roses for ikke at have læst nogen romaner og derfor heller ikke at "være befængt af deres Grillen" (Biehl *Moralske* bd. 3, 22). I *Den Nysgerrige* får den kvindelige protagonist følgende formaning af sin far: "Du ønsker nok at forestille en Roman-Heltinde, og ved at søge en Mand ud, som jeg ikke vil have til Svieggersøn, forskaffe dig Leylighed til at raabe og skrige over Tyrannie" (Biehl *Moralske* bd. 3, 301).

da han af Erfarenheden har lært, at en fyrig Indbildningskraft foreenet med Sandsernes Brusen let kan forleede unge Mennesker fra Pligternes Bane, naar Daarligheder viises dem under et falskt Skin, saa gjør han sig en sand Glæde af at advare andre ved sit Exempel fra et farligt og fordærveligt Sværmerie (*Moralske* bd. 4, 347).

Med disse ord afslutter Biehl *Moralske Fortællinger*. Biehls romaner er opfordringer til, hvad hun anser for det sentimentales modsætning, kultivret dydighed, og hendes middel er at fremvise både efterlevelsesværdige karakterer, der gør brug af deres fornuftige dømmekraft og afskrækkelses-eksempler, der ikke gør. Ved at efterleve hendes eksemplariske karakterer, kan sværmeriet undgås og fremtiden for den enkelte, for ægteskabet og for samfundet sikres.

Helt fra de første anmeldelser i samtiden i *Lærde Tidender* (1786) til Gyldendals nyeste litteraturhistorie *Dansk Litteraturs Historie* (Schack og Mortensen bd. 1, 594-95) er Biehls romaner blevet kritiseret for deres didaktiske pointer, ensartede præg og for at afbillede karakterer, der ligner hinanden til forveksling.¹³ Biehl bruger sine karakterer til at udtrykke en bestemt moralsk eller opdragelsesmæssig pointe snarere end til at udvikle forskelligartede personligheder, og hendes holdning til det sentimentale præger også hendes skrivestil. Hun udtrykker sin modstand mod det sentimentale gennem eksplicitte kommentarer, via karaktererne og gennem et plot, der bekræfter, at fornuftsargumentet sejrer, skrevet i en enkel stil, der befordrer klare, fornuftige pointer i stedet for at frembringe følelser. I stedet for at nedvurdere Biehls værker som æstetisk uinteressante, kan de læses som udtryk for, at de har et andet sigte end andre typer litteratur. Gennem sine romaner forsøger Biehl at lære læseren at skelne mellem sværmeri og fornuft og mellem fiktion og virkelighed uden at indstifte tolkningsmæssige vanskeligheder, men ved at fremlægge klare budskaber og moraler.

13 Biehls selvbiografi er omvendt blevet rost flere gange i nyere tid. I *Dansk litteraturs historie* fremhæves den positivt (Schack og Petersen), og Anne-Marie Mai mener endda, at det er et ud af fire værker fra perioden, der bør stå som et hovedværk i verdenslitteraturen (*Hvor litteraturen*).

FOR TIDLIG ROMANLÆSNING ELLER KUNSTIGE LÆGEMIDLER

I *Wartwig* viser Biehl, at den, der ikke får en opdragelse, som gør ham modstandsdygtig overfor sentimentale romaner, let lade sig forføre af sådanne. I Rahbeks to romaner *Hanna von Ostheim eller den kierlige Kone* (1790) og *Eulalia Meinau* (1798) udspilles en tilsvarende moralsk pointe gennem to spejlfigurer. I *Hanna von Ostheim* bliver Hanna opdraget af sin far, der har ladet sig inspirere af Rousseauske principper om, at barnet skal følge sine naturlige tilbøjeligheder, samtidig med, at hun læser femte bog af *Emile*, der handler om opdragelsen af Emiles kommende kone Sophie (1790, 80). Rahbek beskriver Hannas opdragelse som følger:

hendes Følelser, troede han [hendes far] derimod, maatte paa ingen Maade fremskyndes men Naturens Vink troligen Følges, som først satte Lidenskaberne Tid i de Aar, da Fornuften alt har faaet nogen Styrke og Fasthed. Meget let, holdt han for, kunde man ved at drive Følelserne, og frelse dem i ubetimelig Tid, frembringe Svæmere, hos hvilke Lidenskaberne og Indbildningskraften i de spædere Aar fik et Herredom Over Fornuften, hvilket de aldrig siden lod sig betage. (109)

Denne opdragelse, der skærmer Hanna fra sværmeriske følelser, giver hende en personlighed, der hjælper hende igennem et utal af urimelige situationer og sørger for, at hun ender som en af Rahbeks eneste lykkelige romankarakterer.

Rahbek indleder *Eulalia Meinau* med en erklæring om, at hendes opvækst vil han ikke "dvæle ved at fortælle [om], da man maaskee deri torde fiinde en Gientagelse af, hvad om Hanna von Ostheims Barndom er blevet fortalt" (18). Læseren skal altså forstå, at Eulalia har fået stort set samme opdragelse som Hannah, men den afviger alligevel på ét punkt, og dette punkt "bestemte Eulalias hele tilkommende Skæbne" (108). Forskellen er, at Eulalia får alt for tidligt kendskab til følelserne gennem læsning af sentimentale romaner, mens Hanna først bliver bekendt med følelserne, da hendes fornuft er klar til det. Rahbeks to romaner bliver da spejlingshistorier. *Hanna von Ostheim* illustrerer den form for opdragelse, der følger Rousseaus principper om at dyrke barnets naturlige tilbøjeligheder og som undgår sentimental litteratur, mens Eulalias følsomhed kunstigt aktiveres af sentimentale romaner. Rahbek skriver om den måde, Eulalias far opdrager hende på: "ved tillige at anføre hende til at

læse de Digtere, i hvis Lidenskabelige, rørende Skildringer hans saarede Hierte fandt Næring og Lindring, nedlagde han hos hende den første Grundspire til den digteriske og sværmeriske, der siden gjorde hende saa interessant og saa ulykkelig" (109). Det sværmeriske og følelsesfulde gør interessant, men ulykkelig. Når Rahbek viser, hvordan (pige)barnet skal holdes tilbage fra følelserne, er det i direkte overensstemmelse med Rousseaus tanker i *Emile*, hvor Rousseau skriver, at man bør forlænge tidsrummet, inden børn får kendskab til lidenskaber og følelser (2. del, 4. bog). Det er romanlæsning, der ødelægger Eulalias forestillinger om kærlighed og ægteskab, og senere i hendes liv viser det sig da også, at hendes mand ikke kan leve op til de idéer om kærlighed, hun har fået gennem fiktionen. Rahbek skriver:

[T]il Ulykke er jo næsten al Fruentimmerlæsning eene indskrænket til Imaginations-Værker, som unægtelig er den allerskadeligste Næring for en overspændt Phantasi, der oven i Kiøbet ægges ved Ørkesløshed. For at gjøre det Onde end værre, sendte Hændelsen hende de erotisksværmeriske Skrifter [...] Naturligviis maatte denne Læsning, isteden for at afhielpe den Tomhed, hvorunder hun sukkede meget mere opægge hendes Længsler og Savn, og opfylde hendes sværmeriske Indbildningskraft med Kiærligheds og Lyksaligheds Idealer, som det ikke stod til Meinau [hendes mand] at realisere (124).

I stedet for i sin mand, forelsker Eulalia sig i Dider, der med sin falske optræden imiterer den sentimentale romankarakter. Eulalia forelsker sig i en mand, der opfører sig i overensstemmelse med de idealer om kærlighed, hun har læst om i sine romanerne, men han viser sig blot at være en bedrager, der fører hende i ulykke. Det følelsesfulde bliver altså hos Rahbek som ved Biehl fremkaldt af romanlæsning. Mens Biehl viser, at romanlæsning er farlig, fordi det kan føre til sværmeri, udpeger Rahbek det i oplysningstiden mere overraskende problem, at romaner kan *oplyse* for tidligt. Romaner kan bidrage til, at et menneske oplyses om den kødelige kærlighed for tidligt, og derfra er der ingen vej tilbage til uskyldstilstanden. I Rahbeks teori om romanernes virkningskraft er der imidlertid en interessant undtagelse. Mens han mener, at romanlæsning er fordærvelig for den dydige, kan den for den, der i forvejen er letsindig, have en lindrende virkning. Han skriver i sin roman *Melnek* (1793-1806), at "for vor letsindige, fordærvede, fra

Barndommen af flanende og leflende Ungdom ere de maaskee en tienligste Modgift; dem er det vel ikke ugavnligt, at lære at kiende de Følelser og Lidenskaber selv" (217). De romaner, der vil korrumpere den, der i forvejen har et godt sind, kan altså i nogle tilfælde lære den, der allerede er på afveje, noget nyttigt om følelser og lidenskaber. Rahbek konstaterer endda, at romaner i sådanne tilfælde kan virke som "kunstige Lægemedler" (218).

BALANCEN MELLEM FØLSOMHED OG DET SENTIMENTALE

Mens Biehl diskuterer den sentimentale litteratur skrevet af periodens mest læste tyske forfattere, og Rahbek skriver med udgangspunkt i Rousseaus *Emile*, tager Charlotte Baden fat på den mest berømte af de engelske forfattere til følsomme romaner, nemlig Samuel Richardson. Hun udgav i 1782 *Den fortsatte Grandison* i *Bibliothek for det smukke Kiøn* som en direkte fortsættelse af Richardsons roman *The History of Sir Charles Grandison* (1753). I *The History of Sir Charles Grandison* redder Charles Grandison Harriet Byron, da hun er blevet kidnappet. Harriet ønsker derpå at ægte sin redningsmand, men han har allerede lovet sig bort til italieneren Clementina della Porretta. Da Clementina er katolik og Charles protestant, og ingen af dem villig til at konvertere, forpurrer det imidlertid deres ægteskab, og Charles vender hjem og ægter Harriet i stedet. Men Baden var fortørnet over ikke at have fået svar på, hvad der herefter blev af Clementina. Derfor fortsatte hun romanen på dansk. Til forskel fra Richardson gør Baden ikke brug af forfatterkommentarer, men ellers viderefører hun brevkorrespondancen fra Richardsons brevroman. Harriet og Charles modtager i Badens fortsættelse breve fra Clementine, der fortæller, at hun er gået i kloster efter at have afvist greven Belvedere, der har friet til hende. I klostret får hun en veninde, Peralöse, der imidlertid har søgt ind i klosteret, fordi hun er ulykkeligt forelsket i Belvedere. Harriet og Charles tager til Bologna for at støtte Clementine, der er blevet helt syg af kærlighed, men da ligger hun allerede på sit dødsleje. Clementine når netop at gifte sig med Belvedere, før hun ånder ud foran dem alle. Med sidehistorien om Peralöse indskyder Baden endnu en karakter i fortællingen, og af læserbrevene, hun modtog efter at have udgivet romanfortsættelsen, fremgår det, at læserne mente,

hun havde gjort præcis det samme, som hun havde anklaget Richardson for – hun havde efterladt en karakter uden at fortælle dennes historie til ende.

Brevkorrespondancerne fortæller både om, hvordan Badens værk blev modtaget og hvilke tanker, hun selv havde gjort sig om det. I et af sine breve tematiserer hun følelsesmæssige reaktioner på litteratur og fremsætter sin holdning med udgangspunkt i netop de to romaner, Biehl behandler i *Moralske fortællinger* og *Brevvexlinger*. Baden skriver:

Synes Dem ikke, at man angriber vort Kiøn for meget, ved den Følsomhed, vi beskyldes for at have høstet af en Siegwarts, en Werthers og slige Bøgers Læsning? Og iblant disse er ikke en Grandison undtaget. Visselig: mig synes, vort Kiøn beskyldes uskyldig [...] Paa hvad Maade – mine Herrer, der bebreide vort Kiøn Følsomhed – maatte jeg spørge, skulde man kunne læse en rørende Fortælling med Eftertanke, uden at sætte sig i den lidende Persons Forfatning?" (*tilligemed et Brev* 97).

Baden sammenligner romangenren med skuespillet og spørger, om man kan se Lessings *Emilie Galotti* opført uden at føle med faderen og afsky Marinelli (*tilligemed et Brev* 97). Hun appellerer til en aristotelisk idé om medliden og mener ikke, det er dadelværdigt at sætte sig i de lidende personers sted og føle med dem. Baden går dermed til forsvar for medfølelsen. En anonym mandlig brevkorrespondent svarer på dette offentlige brev. Han skriver, at når nogle mænd kritiserer det følsomme, er det for "at give vore Læserinder Advarsler imod den overdrevne Følsomhed, i Særdeleshed da vi endnu have lidt eller intet derom i vort Sprog" (Baden, *tilligemed et Brev* 99). Skribenten fortsætter med, at der, selvom det følsomme endnu ikke har fundet ind i nogen dansk roman, findes nogen læsere, der er blevet "befængte" især fra læsningen af tyske romaner, og at man må bruge alle hjælpemidler for at "helbrede" disse læsere (99). At der blev skrevet særligt mange sentimentale romaner i Tyskland i 1700-tallet bekræftes af den senere forskningslitteratur som Janet Todds, der viser, at det sentimentale i Tyskland satte sig igennem med megen mere systematik og gennemslagskraft end i andre lande (30). Den overdrevne følsomhed karakteriseres af den mandlige brevskribent som en sygdom, man må søge lægende midler imod. Skribenten understreger, at der er forskel på følsomhed og *overdrevnen* følsomhed, og at Badens skrift holder sig til det første: "Aldrig kunde det falde os ind, at dadle den ædle Følsomhed, som De, Høistærede! her

har behaget at beskrive og som De selv, til Ære for Deres Hierte, besidder" (*tilligemed et Brev* 99). Men skribenten pointerer, at der er en hårfin grænse mellem det følsomme og det sentimentale. Følsomhed er rosværdig, "men da de fleste Dyder kunne overdrives og udarte til Laster", bør gives advarsler "imod den overdrevne Følsomhed, om ikke til dem, som allerede ved fornuftig Læsning havde forhvervet sig sunde, bestemte Grundsætninger; saa dog til de Yngre, som begynde at danne deres Tænkemaade, og som ikke saa letteligen kunne skielne imellem det Sande og Falske" (99-100). Fornuftig læsning kan altså holde sindet på ret køl og opøve læseren i at tage afstand fra det overfølsomme, men for unge og uerfarne læsere er de overfølsomme tekster farlig læsning. Det er helt tilsvarende Biehls og Rahbeks budskab og peger på en generel holdning i tiden.

ROMANEN SOM BÅDE SYGDOM OG VACCINE

Janet Todd forklarer, at den sentimentale litteratur i sin oprindelige form stræbte efter at vise mennesker, hvordan de skulle opføre sig og respondere på livets oplevelser. Den ville være pædagogisk eksempellitteratur, der skulle lære læseren om passende reaktioner i forskellige situationer (Todd 4). Det er det samme, Biehl, Rahbek og Baden vil med deres opdragende romaner og fortællinger, men her er det sentimentale modstanderen, og de er forholdsvis enige om, hvad det skadelige består i. Ifølge Biehls *Wartwig* er det farlige ved det sentimentale, at det kan lede et menneske ind i en anden verden end den reelle og dermed fjerne ham eller hende fra det, der foregår i virkeligheden. Ifølge Rahbek *Eulalia Meinau* kan det give forkerte forestillinger om virkeligheden, og brevkorrespondancen omkring Badens *Den fortsatte Grandison* viser en frygt for, at det i den sværmeriske tilstand er umuligt at skelne mellem det falske og det sande. Romanforfatterne og diskussionerne omkring dem artikulerer dermed den frygt, at den, der lader sig hensynke i sværmeriske følelser, fjerner sig fra den virkelige verden og indhyles i false forestillinger.

Det sentimentale kom for sent til at få nogen indvirkning i Danmark i 1700-tallet. Det er først i 1780'erne, at de danske romanforfattere begynder at diskutere det overfølsomme, og da havde strømmingen allerede været på

sit højeste i udlandet. Den antisentimentalisme, der kom i Danmark, var rettet mod tidens største sentimentale romaner fra Tyskland og England og viser, at romanforfatterne mente, at det var romanlæsning, der afstedkom det sentimentale. Det betyder imidlertid også ifølge de danske romanforfattere, at romaner kan være det sentimentales vaccine. Biehl, Rahbek og brevkorrespondancen omkring Badens *Den fortsatte Grandison* giver udtryk for den holdning, at fornuftig læsning kan gøre læserne immune over for det sentimentale. Det sentimentale kommer af sværmeriske romaner og kan kureres med fornuftslæsning. Hos Biehl er den, der kan skelne mellem de forskellige typer af litteratur den, der har læst megen litteratur. Rahbek skriver, at følsomme romaner måske vil kunne virke som et lægemiddel for den, der i forvejen er fordærvet. Ifølge brevkorrespondancen omkring *Den fortsatte Grandison* kan fornuftig læsning træne læseren i at tage afstand fra det sværmeriske. Det er bemærkelsesværdigt, at de alle bruger sygdoms-metaforer til at beskrive det sentimentale og medicin-metaforer til at karakterisere fornuftslæsning. Det får det sentimentale til at fremstå som en fysisk lidelse. Diskussionen om det sentimentale viser den enorme magt, romanen blev tillagt: den kunne gøre et menneske verdensfjernt, men den kunne også opdrage og skærme mod farlige følelser. Det var det sentimentale som en trussel, der kom inde fra romanen selv, der samtidig fik dens forfattere til at fremhæve genrens virkningskraft.

Måske har den sene ankomst af diskussionen om det sentimentale og den gennemgående kritiske holdning, der ses i slutningen af 1700-tallet, bevirket, at der i Danmark heller ikke det efterfølgende århundrede var en lige så klar sentimental strømning som det eksempelvis ses i England med Dickens som det hyppigst fremhævede eksempel og i Tyskland med Sturm und Drang-bevægelsen. Af de danske litteraturhistorier er det kun F. J. Billeskov Jansens *Danmarks digtekunst*, der inkluderer det sentimentale i sin karakteristik af 1800-tallet. Mellem "universalromantikken" og "romantisme" finder han en epoke, han kalder "nordisk og sentimental romantik" (bd. 3, 56). Men selvom han indleder sin beskrivelse af den sentimentale romantik med strømninger fra Tyskland, fører Billeskov Jansen ikke ideen om den sentimentale digtning videre i dansk kontekst hos de forfattere, han beskriver. De danske 1700-talsforfatters afvisning af det

sentimentale kan have været bestemmende for, at dansk litteratur heller ikke i det følgende århundrede for alvor fik en sentimental strømning som de store nabolande.

Simona Zetterberg-Nielsen, lektor ved Nordisk sprog og litteratur ved Aarhus Universitet. Har udgivet bøgerne *Fiktion* (2018) og *Fiktionalitet i litteratur, sprog og medier* (2019) med Jan Maintz og Henrik Skov Nielsen. Derudover har hun publiceret om bl.a. 1700-tallet, romangenren og fiktionalitet i tidsskrifter som *Narrative*, *Poetics Today*, *Nordica*, *The Living Handbook of Narratology* og *The Oxford Encyclopedia of Literary Theory*

THE LAPIS INFERNALIS OF THE NOVEL

The Rejection of Sentimentality in the Danish Enlightenment

This article explores the possibility of sentimentality in the Danish Enlightenment by investigating the Danish novels of the late eighteenth century. In Denmark, it was not until the 1780s that marriage, upbringing and relationships of love became the focus of the novel. By that time, the European current of sentimentalism had already turned to anti-sentimentalism. Therefore, the Danish novels never embraced the sentimental tendency, but instead discussed well-renowned sentimental novels in order to articulate a morality directed by reason. The article elucidates how Charlotta Dorothea Biehl's collection *Moralske fortællinger* [Moral Tales] (1781-1782) and her epistolary novel *Brevvexling imellem fortrolige Venner* [Epistolary Correspondence between Intimate Friends] (1774), Knud Lyne Rahbek's novels *Hanna von Ostheim eller den kierlige Kone* [Hanna von Ostheim and the loving wife] (1790) and *Eulalia Meinau* (1798, 1806) and Charlotte Baden's *Den fortsatte Grandison* [The Continued Grandison] (1782) discuss some of the most famous sentimental novels of the time: Wolfgang Goethe's *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), Martin Miller's *Siegwart, eine Klostersgeschichte* (1776), Rousseau's *Emile* and Samuel Richardson's *The History of Sir Charles Grandison* (1753). Biehl, Rahbek and Baden used the internationally famous novels as discussion partners, material for parody and as points for continuation, with the aim of warning against sentimentality and promoting a reading practice that facilitated reason and a virtuous living. Finally, the article

suggests that the eighteenth century current of anti-sentimentalism in Denmark might have survived into the next century.

KEYWORDS

- DA: Sentimentalitet; følsomhed; 1700-talsromanen; Charlotta Dorothea Biehl, Charlotte Baden
- EN: Sentimentality; sensibility; the 18th century novel; Charlotta Dorothea Biehl, Charlotte Baden

LITTERATUR

- Alenius, Marianne og Anne-Marie Mai. "Århundredets brevsriver. Om Charlotta Dorothea Biehl." *Nordisk Kvindelitteraturhistorie 1 – I Guds navn*. Red. Møller Jensen, Elisabeth, Elisabeth Andersen, Anne Marie Petersen. København: Rosinante/Munksgaard, 1993. 370-380.
- Alenius, Marianne. *Brev til eftertiden. Om Charlotta Dorothea Biehls selvbiografi og andre breve*. København: Museum Tusulanums forlag, 1987.
- Baden, Charlotte. *Den fortsatte Grandison, i Sexten Breve*. København: Gyldendal, 1785.
- Baden, Charlotte. *Den fortsatte Grandison, tilligemed et Brev til Forfatterinden, hendes Svar, og en Fortælling*. København: Boghandler Mallings Forlag, 1792.
- Banfield, Marie. "From Sentiment to Sentimentality: A Nineteenth-Century Lexicographical Search." *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 4 (2007). DOI:10.16995/ntn.459
- Biehl, Charlotta Dorothea. *Moralske Fortællinger* (bind 1-4). København [u. forlag], 1781-1782.
- Biehl, Charlotta Dorothea. *Brevvexling imellem fortrolige Venner* (bind 1-3). København [u. forlag], 1783.
- Billeskov Jansen, F. J. *Danmarks digtekunst. Tredje bog. Romantik og Romantisme*. (Anden udgave). København: Munksgaard, 1964.
- Campe, Joachim Henrich. *Ueber Empfindsamkeit und Empfinderei in pädagogischer Hinsich*. Hamburg: Heroldschen Buchhandlung, 1779.
- Dines Johansen, Jørgen. "Fornuft og følelser – vellyst og dyd. Et essay om træk af litteraturens borgerliggørelse i 1700-tallet". *1700-tallets litterære kultur*. Red. Andersen, Frits, Ole Birklund Andersen og Peter Dahl. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1999. 14-54.
- Engel, Manfred. "Die Rehabilitation des Schwärmers. Theorie und Darstellung des Schwärmers in Spätaulärung und früher Goethezeit." *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Red. Schings, Hans-Jürgen. Stuttgart: Metzler, 1994. 469-498.
- Frazer, Michael L. *The Enlightenment of Sympathy: Justice and the Moral Sentiments in the Eighteenth Century and Today*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

- Hougaard, Jens. *Romantisk Kærlighed – 1. bog: Samfund og Ægteskab*. Århus: Klim, 2008.
- Habermas, Jürgen. *Borgerlig Offentlighed – Offentlighedens strukturændring. Undersøgelser af en kategori i det borgerlige samfund*. (Oversat af Henning Vangsgaard). København: Informations forlag, 2009.
- Howard, June. "What Is Sentimentality?" *American Literary History*. 11:1 (1999): 63-81.
- Hjort, Ebba, Iver Kjær, Kjeld Kristensen, Ole Norling-Christensen, Lars Trap-Jensen, Sanni Nimb og Henrik Lorentzen. "Ordnets". 19. Januar 2021. <<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=sentimental>>
- Jefferson, Mark. "What is Wrong With Sentimentality?" *Mind*. 92: 368 (1983): 519-529.
- Klitgaard Povlsen, Karen. "1700-tallets europæiske litterære salonkultur". *1700-tallets litterære kultur*. Red. Andersen, Frits, Ole Birklund Andersen og Peter Dahl. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1999. 152-173.
- Mai, Anne-Marie. *Hvor litteraturen finder sted. Bidrag til dansk litteraturs historie*. København: Gyldendal, 2010.
- Mai, Anne-Marie "...for unge og erfarne Personer af mit Kiøn. Om Charlotte Dorothea Biehls moralske fortællinger og Sophia Lovisa Charlottes moralske brevfortællinger." *Nordisk Kvindelitteraturhistorie 1 – I Guds navn*. Red. Møller Jensen, Elisabeth, Elisabeth Andersen, Anne Marie Petersen. København: Rosinante/Munksgaard, 1993. 465-472.
- Midgley, Mary. "Brutality and Sentimentality." *Philosophy*. 54: 209 (1979): 385-389.
- Schack, May og Klaus P Mortensen. *Dansk litteraturs historie. Bind 1. 1100-1800*. København: Gyldendal, 2007.
- Rahbek, Knud Lyne. *Hanna von Ostheim eller den kierlige Kone [1790]*. K. L. Rahbeks samlede Fortællinger bd. 1., 1804. 60-180.
- Rahbek, Knud Lyne. *Eulalia Meinau [1798]*. K. L. Rahbeks samlede Fortællinger bd. 3, 1806. 101-326.
- Rahbek, Knud Lyne. *Melnek [1793-1806]*. K. L. Rahbeks samlede Fortællinger bd. 2, 1805. 125-368.
- Rousseau, Emilie [1762]. *Emilie eller Om opdragelsen*. (Oversættelse Kristen D. Spanggaard). København: Gyldendal, 2017.
- Schiller, Friedrich. *Om naiv og sentimental digtning og om det ophøjede*. (Oversættelse af Johan Johansen). København: Wivels Forlag, 1952.
- Stangerup, Hakon. *Romanen i Danmark i det attende Aarhundrede. En komparativ Undersøgelse*. Doktordisputats, København, 1936.
- Stistrup Jensen, Merete, Bente Liebst og Karen Klitgaard Povlsen. *Hjertets breve – Kvinders brevlitteratur i Danmark, Tyskland og Frankrig 1650-1920*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Todd, Janet. *Sensibility: An Introduction*. New York: Methuen & Co, 1986.
- Thielo, Carl August. *Charlotte eller forunderlige Tildragelser med Frøken von Weisensøe* (bind 1-3, andet oplag.). Sorø: Det Ridderlige Academ. Bogtrykker, 1758.

VIOLETTE LEDUC OG TOVE DITLEVSENS SENTIMENTALE SCENER

Af alle de forventelige grunde er ingen kvalitet mere ihærdigt rost i kvindelitteratur end 'kontrol'. Se også 'behersket' og 'usentimental'.

– Parul Sehgal, *The New York Times'* anmeldelse af
Tove Ditlevsens Copenhagen Trilogy (2021)

Denne artikel beskæftiger sig med to forfatterskaber – Violette Leducs og Tove Ditlevsens – som for tiden oplever fornyet interesse på både originalsproget og i oversættelse, hvilket kan ses som del af de bestræbelser, der findes verden over, for at genudgive og genfortolke oversete klassikere. Artiklen tager udgangspunkt i en tendens til, at disse forfattere roses for deres beherskede og usentimentale sprog, og er et forsøg på at forstå, hvordan Leduc og Ditlevsens værker allerede selv er i gang med at navigere i den kønnede receptionsdyamik, hvorigennem sentimentalitet den dag i dag bliver hæftet på kvindelige forfattere og deres værker. Ved at læse receptionen sammen med værkerne selv kan samspillet mellem et værks opbygning og dets eksterne sammenhæng såvel som den "disidentifikationspolitik", der kendetegner disse forfatteres forhandlinger med følelser, bedre forstås.

Når jeg læser netop Leduc og Ditlevsen sammen, skyldes det ikke kun, at de begge er historisk placeret i Europas mellem- og efterkrigstid, men også,

at de er fælles om det ambivalente forhold til deres kønnede forfatteridentiteter. På hver sin måde kæmper Leduc og Ditlevsens værker med begæret efter at skrive og blive forfatter på den ene side og med angsten for at blive læst som kvindelig forfatter på den anden. I værker som Ditlevsens *Ansigterne* (1968) og *Gift* (1971) og Leducs *La batarde* (1964) og *Thérèse og Isabelle* (1966) gennemspilles en diskussion af den kønnede reception, som kvindelige forfattere er blevet mødt af, hvor de fortsat bliver omtalt, rost og kritiseret på basis af deres fremstilling af følelser.¹ Ved at udfolde Ditlevsen og Leducs datidige og nutidige modtagelse sideløbende med deres "sentimentale scener" – dvs. passager, hvor handlingens fremdrift sættes på pause for i stedet at vige for ikke blot en følelsesmæssig reaktion, men snarere en slags metarespons på den givne følelse – kan deres tids diskursive og affektive normer siges at afspejle sig i nutidens indsats for at opdage og "redde" kvindelige forfattere, idet litterær kvalitet bliver evalueret efter en sammenkobling af køn og affekt.² Jeg vil foreslå, at Ditlevsen og Leduc kun bør læses som kvindelige

1 I Danmark er mange af Ditlevsens bøger blevet genudgivet i løbet af det sidste årti med nye bogomslag, forord og efterord. Genudgivelserne inkluderer bl.a. *Ansigterne* (2015), *Gift* (2015, forord af Dy Plambeck) og *Vilhelms værelse* (2015) samt udvalg som *Samlede noveller* (2015), *Jeg ville være enke og jeg ville være digter: Glemte tekster* (2015, forord af Olga Ravn og Sort Samvittighed), *Der bor en ung pige i mig, som ikke vil dø* (2017, efterord af Olga Ravn). *Barndom, Ungdom, Gift og Ansigterne* er for nylig blevet udgivet på engelsk (2019 og 2021) og er undervejs på 16 andre sprog.

Mange af Violette Leducs værker er blevet genudgivet på fransk og oversat til engelsk og andre sprog i løbet af de sidste år, bl.a. *L'asphyxie* (engelsk, 2020), *Thérèse et Isabelle* (fransk, 2013; engelsk, 2015; spansk, 2015), *La femme au petit renard* (fransk, 2016; engelsk, 2018), *La batarde* (spansk, 2020), *La vieille fille et le mort* (fransk, 2015), *La main dans le sac* (fransk, 2014). På engelsk har bl.a. Deborah Levy, Michael Lucey og Carlo Jansiti skrevet forord og efterord, og der findes flere essays om Leduc i *The Guardian* og *The Paris Review*. I 2013 udkom Martin Provosts biografiske film *Violette* på fransk.

2 I denne forbindelse kunne jeg have fokuseret på en række andre af det 20. århundredes forfatterskaber, som har været genstand for en sammenlignelig reception, bl.a. Clarice Lispector, Françoise Sagan, Unica Zürn, Sylvia Plath, m.m. For at udfolde nuancerne af de enkelte forfatterskaber og tage højde for deres specifikke historiske, kulturelle og sproglige sammenhænge begrænser jeg mig til Ditlevsen og Leduc, selvom de følgende analyser også vil være relevante ift. andre forfatterskaber, hvis reception har været hæmmet af marginaliserende diskursstrukturer. Der kan også

forfattere i det omfang, at deres værker – i deres forsøg på at afkoble køn og affekt – har været med til at dyrke ”en kvindelig disidentifikationspolitik på niveauet af den kvindelige essens” (Berlant, ”The Female Complaint” 253).³

I denne forbindelse er jeg mindre interesseret i *det sentimentale* som en litterær bevægelse eller genrebetegnelse, end i hvordan begrebet bliver anvendt som en anledning til at diskutere æstetisk kvalitet i litterære værker skrevet af kvinder. Som artiklen vil vise, synes især det usentimentale at fungere som en slags ideal: en etiket, der sættes på kvindelige forfattere og deres værker (nogle gange helt bogstaveligt i form af omslagstekst) for at overbevise mulige læsere om værkernes værdi. Jeg trækker på den amerikanske kritiker Lauren Berlants definition af sentimentalitet fra *The Female Complaint* som ”en affektiv transaktion med en verden, hvis ord for anerkendelse og gensidighed der konstant kæmpes om og justeres på” (xi).⁴ Således kan sentimentaliteten knyttes til en større socialhistorisk samtale om de diskursive magtforhandlinger, der strukturerer udtryk af følelser og identitet, samt til en litteraturhistorisk samtale om affekt i litteraturen og litteraturkritikken. Det er med baggrund i denne affektteoretiske tilgang, at jeg argumenterer for, at *sentimentalitet*, især når det gælder receptionen af litteratur skrevet af kvinder, fungerer som en slags tom signifiant, der fastholder kønnede fordomme inden for litteraturstudier og giver modstand til både receptionen og produktionen af litteraturen. Hvis Ditlevsen og Leducs værker kan siges at være (u)sentimentale, er det kun i det omfang, de iscenesætter sentimentalitetens tomme rammer.

HÅBLØST BANALE

Tove Ditlevsen er i stigende grad omtalt som en af de vigtigste danske forfattere i det 20. århundrede, ikke mindst siden enkelte af hendes bøger er

stilles spørgsmål ved det raciale i de tendenser, som skitseres i denne artikel, dvs. om sentimentalitet specifikt er knyttet til hvide forfattere. Se f.eks. Elizabeth Freemans diskussion af sentimentalkultur med henblik på race i *Beside You in Time* (9-12).

3 ”a policy of female disidentification at the level of female essence”.

4 I dialog med en stor forskningslitteratur udlægger Freeman amerikansk sentimental-kultur på en måde, som min egen tilgang til sentimentalitet er i dialog med.

blevet oversat og (gen)udgivet på den engelsksprogede forlagsmastodont Penguin Books og efterhånden har fået anerkendende omtale i bl.a. *The New York Times*, *The New Yorker* og *The Paris Review*, hvor de omtales som et stort fund og en hidtil undervurderet klassiker: "great literature – the Grade A, top-shelf stuff" (Sehgal).⁵ Ditlevsen udgav digte, romaner, noveller, erindringsbøger, essays, m.m., og hendes store og alsidige forfatterskab kan overordnet siges at have sonderet terrænet mellem klasserne, mellem kønnene, mellem den indre og ydre verden, mellem virkelighed og fiktion og mellem de traditionelle genrebetegnelser.

Ditlevsens bøger, navn og ansigt har fyldt meget i den offentlige danske diskurs i løbet af det sidste årti, hvor der er blevet kæmpet ikke kun om, *hvor*-*dan* hendes værker skal læses, men også *hvorvidt* de skal læses. Imens nogle har argumenteret for at Ditlevsen bør læses som "hard core modernistisk" (Klujeff 59), "arbejderforfatter" (Ravn 140) eller "autofiktionens mester" (Ravn og Moestrup), har andre holdt fast i deres tidligere opfattelser af Ditlevsen som "lidt gammeldags!", "pop, men på den ufede måde" (Bukdahl) og helt "ude af det modernistiske projekt" (Midé). Nogle få anmeldere har desuden advaret imod en "identitetspolitisk fjerde-femtebølge-feminisme", som de har set den fornyede interesse for Ditlevsen som symptom på (Zangenberg).⁶

Påstandene om, hvordan (eller om) Ditlevsen skal læses, er ofte knyttet til udsagn om, hvordan hendes værker italesætter følelser. Som Klaus Ribbjerg siger i en dokumentar om Ditlevsen:

-
- 5 De måder, hvorpå Ditlevsen nu bliver omtalt på engelsk, ligner meget den måde, andre forfattere som Leduc, Lispector og Plath er blevet omtalt i forbindelse med deres oversatte udgivelser. Se f.eks. Scholes "Re-covered" og Garmans "Feminize Your Canon", som har fokus på at udbrede "glemt" og "undervurderet" litteratur.
 - 6 Selvom meget er blevet skrevet om Ditlevsen i nyere avisartikler, efterord og forord, findes der få selvstændige akademiske studier af Ditlevsen på dansk. De fleste akademiske tekster om Ditlevsen findes i antologier og referencebøger, f.eks: Wingses "Tove Ditlevsen" i *Dictionary of Literary Biography*, Rodes "Tove Ditlevsen" i *Danske digtere i det 20. århundrede* (1951) og Klujeffs "Tove Ditlevsen" i *Danske digtere i det 20. århundrede* (2001). Da sådanne publikationer har fokus på at give et bredt og tilgængeligt overblik over enkelte forfatterskaber, plejer de ikke at gå i dybden med de enkelte værker. En undtagelse er Stefan Kjerkegaards "Barndommens gade er lang og smal som en kiste" (2016).

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 ... som man jo gjorde i en tradition, der går helt tilbage til ikke bare det forrige, men det forrige-forrige århundrede, dvs. en forlænget sådan, kærligheds-/naturlyrisk, hvor hjerte rimer på smerte osv. osv. Lidt gammeldags! (Midé)

Når Rifbjerg kæder Ditlevsens digte til denne ældre tradition, "hvor hjerte rimer på smerte", sammenfolder han form og følelser til en genrebetegnelse, hvor der til sidst er tvivl om, om det er genren eller Ditlevsen, som han affejer som "lidt gammeldags!". Denne slags forhastet, sentimental læsning har Ditlevsen og hendes skrivende karakterer ofte været genstand for. Især i Ditlevsens senere prosaværker gennemspilles flere refleksioner over det kønnede aspekt af denne reception, samt over hvordan den litteraturhistoriske og litteraturkritiske sammenkobling af form og følelser kan påvirke skriveprocessen hos den kvindelige forfatter.

Et eksempel: Mod slutningen af Ditlevsens *Ansigterne* sidder hovedpersonen og forfatteren Lise Mundus sammen med overlægen Dr. Jørgensen på den psykiatriske afdeling, hvor Lise er blevet indlagt efter et selvmordsforsøg. Hun fortæller om sin angst for at vende hjem, hvor hun forventes at passe de huslige pligter. Dr. Jørgensen forsøger at berolige Lise ved at rose hendes digte: "Efter min mening har De skrevet nogle ganske glimrende digte" (145). Disse ord synes at bekræfte Lise i hendes forhåbning om, at det at skrive kan fungere som en vej udenom samfundets patriarkalske strukturer. Læseren smiler, måske, sammen med hende, men et øjeblik senere trækker Dr. Jørgensen komplimenten tilbage i en sjov, næsten overdrevet intellektualiseret kritik af Lises digte: "De er håbløst banale [...] fyldt med betroelser om, hvad De føler, at De føler, når De føler" (145).⁷ På baggrund af romanens præmisser, herunder Lises ustabile forhold med sine indre og ydre verdener, kan Dr. Jørgensens kommentar læses som en hallucination, et paranoidt udbrud. Men Dr. Jørgensens kri-

7 I min "A Chaos of Faces: Expressions of Despair in Tove Ditlevsen's *Ansigterne*" analyseres den samme passage for at udfolde romanens fremstilling af fortvivlelse, som i artiklen knyttes til en tidligere, europæisk tradition af ekspressionisme og til de kønnede normer, hvorigennem kvindelig identitet og forfatterskab formes.

tik afspejler ligeledes – på næsten parodisk vis – den kritik, som Ditlevsen allerede på det tidspunkt havde været genstand for, og som hun også skulle modtage i fremtiden,⁸ ligesom hans modstridende evalueringer minder om en litteraturanmeldelses vurderende tone ("Efter min mening") og vagt ordvalg ("ganske glimrende").

Prøv f.eks. at sammenligne Dr. Jørgensens kommentarer med disse udsagn om Ditlevsen fra de sidste par år:

Pigesind og især digtet "Til mit døde barn" gjorde stort indtryk på mig, da jeg i sin tid læste det. Dengang syntes jeg måske, at det var lidt sentimentalt. Når jeg ser på det i dag, så er det ikke sentimentalt, det er bare dybt alvorligt. Og meget stærkt. (Ravn og Moestrup)

Allerede for uhyggeligt mange år siden læste jeg Tove Ditlevsens *Ansigterne* og syntes, at den var fremragende. Jeg læste også nogle digte af hende – og mente, at nogle af dem var sentimentale, banale og ret middelmådige. Begge dele gælder stadig. (Zangenberg)

Hos disse anmeldere lægges vægten ligesom hos Dr. Jørgensen ikke så meget på de enkelte værkers nuancer som på vedkommendes løse opfattelser af Ditlevsen, der begrundes i upræcise adjektiver og gamle minder. I alle tre citater synes en vurderende holdning at blive til en slags sandhed primært i kraft af vedkommendes overbevisning om, hvad det vil sige at være sentimental. Det er måske forventeligt, at en negativ vurdering af en kvindelig forfatter, som Dr. Jørgensens, vil tage udgangspunkt i hendes fremstilling af følelser, men de nyere positive anmeldelser og avisartikler, hvor Ditlevsens litteratur hyldes som modernistisk og klassisk, er ligeledes forankrede i et sjældent, om nogensinde, defineret begreb om sentimentaliteten: "Tove Ditlevsen formår at skrive om hverdagen uden at være sentimental" (Sonne); "Tove Ditlevsens syn på ægteskabet og forholdet mellem forældre og børn

8 Se f.eks. Andersens diskussion af Ditlevsens forhold til Det Danske Akademi og hendes modtagelse i de danske litterære kredse (212-224). Han citerer bl.a. en anmeldelse i *Information* fra 1947, hvor Ditlevsen beskrives, som om hun "åbenbart ikke ønskede at deltage i sin generations stileksperimenter"; "Hendes motiver er ikke altid spændende" (216).

var snarere kynisk end sentimentalt" (Busk-Jensen), "Og selv om hun godt kan gå tæt på patos, finder jeg hende langt mere klar i spyttet, ja, nærmest kynisk, end sentimental" (Ravn og Moestrup). Ved at affeje sentimentalitet fra Ditlevsens værker synes disse anmeldere at tage sigte på at overbevise et publikum om, at Ditlevsens værker ikke – som man ellers kunne forvente – behandler følelser på en klicheagtig måde. Men ligesom Dr. Jørgensens diagnose af Lises digte er disse udsagn mindre baseret på selve teksterne, end de er på vedkommendes egne subjektive indtryk, som igen synes at hvile på en implicit kobling af form og følelser.

Som Lises stilhed i respons til Dr. Jørgensen antyder, er sådanne vage og følelsesbaserede udsagn besværlige, hvis ikke umulige, at argumentere imod. I stedet synes *Ansigterne* i ovenstående citat at iscenesætte, hvordan den kvindelige forfatter indfanges i en diskursiv position, hvor hun og hendes værker bliver genstand for rekapituleringer af denne reduktive sammenfiltrering af genre og køn, hvori det mest påtrængende spørgsmål, når det gælder en kvindelig forfatter, er, om de er sentimentale eller ej. Hvis sentimentaliteten, ifølge Berlant, kan forstås som en "affektiv transaktion med en verden, hvis ord for anerkendelse og gensidighed der konstant kæmpes om og justeres på" (*The Female Complaint* xi), kan *Ansigterne* eventuelt læses som en opsætning af flere sentimentale scener, hvori der gøres opmærksom på de indgroede idéer om form og følelser, som den kvindelige forfatter skal bekæmpe for at kunne opleve "anerkendelse og gensidighed" som forfatter uden hensyn til sit køn.

Sådanne sentimentale scener findes på tværs af Ditlevsens forfatterskab, hvor en indre trang til at udtrykke sig i sprog og skrift gentagne gange bliver mødt af en ydre modstand, som tit bliver vokaliseret af en kritiserende, og ofte mandlig, stemme. I Ditlevsens *Gift*, skrevet et par år efter *Ansigterne*, læser vi eksempelvis om, hvordan Tove – altså fortælleren – har mistet lysten til at gå i seng med sin mand Ebbe efter fødslen af parrets første barn. Det eneste, som efter hendes eget udsagn vækker hendes begær, er at skrive: "det eneste der optager mig lidenskabeligt er at forme sætninger, danne ordstillinger eller skrive enkle, firlinjede vers" (49). For at erstatte den fysiske forbindelse deler hun disse skrifter med Ebbe, selvom han bruger det som en mulighed for at udtrykke sin fortørnelse. En dag,

efter at have vist ham en del af *Barndommens Gade*, hvor en af karakterne ligner ham, bebrejder Ebbe hende for hendes manglende forestillings-evner: "Jeg kan ikke forstå [...] at du ikke kan skabe dine personer sådan som Dickens for eksempel gør det. Du tegner bare virkeligheden af. Det har ingenting med kunst at gøre" (50). Ligesom vi på en måde sad sammen med Lise i Dr. Jørgensens kontor, sidder vi her i køkkenet sammen med Tove og Ebbe som tilskuere til en forestilling af en ikke kun ægteskabelig men også litteraturhistorisk konflikt.

For Ebbes kritik rekapitulerer en omsiggribende idé om, at kvindelige forfattere ikke er i stand til at skrive om andet end deres egne liv og følelser: om "hvad de føler, når de føler, at de føler". I den litteraturhistoriske modtagelse af kvindelige forfattere kan denne idé ses som krystalliseret i den genrebetegnelse, der hedder selvbiografi, som tit er blevet tilskrevet kvindelige forfattere som Ditlevsen. Som den amerikanske litteraturkritiker Susan Lanser har skrevet:

Især når det gælder kvindelige forfattere, selvom det tekstuelle jeg hedder noget andet end forfatteren, har ligheder mellem forfatterens kendte identitet og den fortællende karakters identitet opfordret til tilknytninger: det 19. århundredes litteraturkritikere læste *Jane Eyre* som Charlotte Brontës selvbiografi, ligesom det 20. århundredes litteraturkritikere har læst *Glasklokken* som Sylvia Plaths selvbiografi. (212)

Sådanne selvbiografiske læsninger kan give anledning til nuancerede studier, og der findes flere eksempler på det i forhold til Ditlevsen.⁹ Men oftere fungerer den narrative sammenblanding af fortælleren og forfatteren som en genvej til en genremæssige affejning: Værkerne omtales som selvbiografiske i stedet for modernistiske, som nøgleromaner i stedet for autofiktion, sentimentale i stedet for usentimentale. Ligesom hendes karakterer kritiseres Ditlevsen for, at hun "bare tegner virkeligheden af" eller for at skrive "håbløst banale betoelser om, hvad [hun] føler, at [hun] føler, når [hun] føler". Eller fordi, som der kan læses i en tidligere omtalt anmeldelse af Ditlevsens digte: "Hendes motiver ikke altid [er] spændende" (Andersen 216).

9 Se bl.a. Kjerkegaards ovennævnte artikel samt Brantly og Petersen.

Det, jeg forsøger at demonstrere, er den måde, hvorpå Ditlevsens værker (gen)opsætter de selvsamme receptionsdynamikker, som hendes værker har været genstand for. Både *Ansigterne* og *Gift*, påstår jeg, kan ses som en iscenesættelse og dermed kritik af en kønnet receptionsdynamik. De to bøger synes at blotte de mandlige autoritetsfigurer for Ditlevsens og læserens kritiske blik ved at fremstille sentimentale scener, hvor man kan se, hvordan Ditlevsens skrivende karakterer gentagne gange bliver genstand for ikke-underbygget og ofte spydig kritik fra disse autoritetsfigurer. Men Ebbe og Dr. Jørgensen – som jeg ser det – gør det ikke ud for andre mænd, så meget som de gør det ud for et større publikums kønnede læsetendenser. Sådanne scener kan snarere forstås både i dialog med de skeptiske, maskulinkodede læsere og anmeldere og med de positivt indstillede, femininkodede læsere og anmeldere, som trækker på lignende følelsesmæssige begreber, genrebetegnelser og sprogformuleringer for at promovere og ændre meninger og vurderinger om kvindelige forfattere.

TILSMUDSENDE ORD

Samspillet med og mellem den, der skriver eller taler, og deres publikum fremstiller Violette Leduc tit i sine værker, hvor førstepersonfortællerne synes at være ekstremt, næsten paranoidt, bevidste om deres egne placeringer på de diskursive og litterære scener. Leduc er med sin store produktion en af de mest fremtrædende skikkelser i den franske efterkrigslitteratur, og hun er efterhånden og i stadig højere grad blevet kendt uden for Frankrig for sine legende, ængstelige og genrebrydende skildringer af køn, klasse og seksualitet. Ligesom Ditlevsen og andre forfattere, der skrev i midten af det 20. århundrede – bl.a. Ingeborg Bachmann og Unica Zürn – beskæftiger Leducs værker sig med de sproglige og affektive virkninger, der følger af at udtrykke sig i sprog og i skrift i en kønnet krop. Men hun adskiller sig væsentligt fra Ditlevsen på den måde, at hun er blevet læst og taget op som en slags queer idol i fransk litteratur.

Sammenlignet med Ditlevsens modtagelse findes der eksempelvis talrige akademiske studier af Leduc, som tager udgangspunkt i hendes (og nogle gange hendes karakterers) oplevelser af marginalisering og skam,

eller i Leducs position som en "kvindelig", "queer", "lesbisk" og "arbejderklasse-" forfatter.¹⁰ Interessen for marginalisering ses også i efterord, forord og anmeldelser, der har fulgt nutidige genudgivelser og oversættelser af Leducs bøger, hvor Leduc ofte bliver rost for sine beskrivelser af "kvindelig seksualitet" og "kvindelig lidelse".¹¹ Men som Michael Lucey (*Someone* 184-190) og Elisabeth Ladenson (128) minder os om, kan det være kompliceret at sætte en forfatter eller et værk i marginaliseringsrammer, især når forfatteren eller værket ikke synes at følge sådanne fikserede køns- og seksualitetsbetegnelser.¹² Selvom disse analyser og populære tekster, som tager afsæt i marginaliseringsproblematikker, i bedste fald kan informere om indgroede strukturer og fordomme, som mange ligger under for, risikerer de i værste fald, trods et ønske om det modsatte, at fastholde selvsamme fordomme og strukturer.¹³ I nogle tilfælde kan de ligefrem blive bytte for de indgroede, generiske sammenkoblinger af køn og form, det, jeg ovenfor kaldte "sentimentale læsninger", der ofte sker for især kvindelige forfattere.

Dette ses i et uddrag fra Simone de Beauvoirs forord til Leducs hovedværk, *La bêtarde*:

-
- 10 Se bl.a. Louis, Collette, Fell, Hall, Hughes, Bouraoui samt Luceys *Someone* og "Playing with Variables: Leduc au village".
- 11 Se f.eks. Jansiti: "Her er *Thérèse og Isabelle* præcis, som Violette Leduc har skrevet den med alle dens præcise og skarpe sider, som ikke før er blevet udgivet. Bogens hudløse og voldsomme sprog demonstrerer en frihed i tone, som ingen kvindelig forfatter i Frankrig før Leduc har turdet bruge" (203), og Lucey: "Måske er [Simone de Beauvoir] fascineret af, at én, der kommer fra en så underprivilegeret baggrund, én med en så underlig og besværlig personlighed som Leducs, kunne skrive så imponerende og på en måde, der har medført et nybrud i, hvordan man kan skrive om kvindernes liv og ikke mindst om kvindelig seksualitet" ("Afterword" 215-216).
- 12 Lucey foreslår den lidt bredere og intersektionelle betegnelse "misfit sexualities" i stedet for "queer" for at beskrive, hvordan "seksualiteten hos Leduc er viklet ind i flere faktorer end køn og objektvalg. Den kan indbefatte alder, regional og etnisk identitet, klasse og kulturelle og litterære tilknytninger (heller ikke den liste er udtømmende)" (*Someone* 187-188, 283).
- 13 Som Lucey skriver, kan Leducs sproglige "idiosynkrasier" opklare "de implicitte strukturer, som fører til flere af de sociale lidelser, der kan være forårsaget af positionel sårbarhed" (*Someone* 173).

Erotismen hos Leduc fører ikke til nogle mysterier og dyrker ikke vrøvl. Men den fungerer dog som hovednøgle til hendes verden, det er ved dens lys, at hun opdager byen og landet, nattens tæthed, daggrøets skrøbelighed, det ondsksfulde i de ringende klokker. For at kunne fortælle om den, har hun formet et sprog blottet for sentimentalitet og vulgaritet, hvilket jeg synes er en bemærkelsesværdig præstation. (18)

Beauvoir er selv kendt for at bryde med traditionerne og for sine filosofiske og skønlitterære beretninger om det andet køns seksualitet og undertrykkelse. Når hun her roser den mindre kendte Leduc, fornemmer man til gengæld en bemærkelsesværdig form for konservatisme i beskrivelsen af hendes (ifølge Beauvoir) beherskede erotik. I Beauvoirs næsten poetiske beretning, synes hun at appellere til en projiceret læser, som ellers kunne finde på at afvise Leduc på baggrund af hendes genremæssige og sproglige ustyrlighed – eller alene på grund af hendes køn. I sit varsomme portræt forsøger Beauvoir at bane vejen for Leduc inden for den etablerede litterære kanon ved at affeje alle de fadæser og følelser, som kunne tolkes som femininitetstegn, men af netop denne grund risikerer hendes ellers velmenende forord – på tilsvarende vis som de rosende tekster om Ditlevsen – at rekapitulere de selvsamme receptionsrammer, som Leduc faktisk skriver om og op imod.¹⁴

Beauvoirs indledning til Leduc er bemærkelsesværdig af mange grunde, ikke mindst fordi Leducs værker, herunder *La batarde*, hverken er blotet for sentimentalitet eller vulgaritet – i hvert fald ikke, hvis man følger ordbogen. I Den Danske Ordbog defineres eksempelvis ordet sentimental som "overdrevent følelsesfuld; tilbøjelig til at svælge i ømme og vemodige følelser", og vulgaritet som "forbundet med dårlig smag og mangel på dannelse og raffinement". Ud fra disse definitioner (som selvfølgelig ikke er objektive sandheder, men i sig selv afhængige af kategorier som køn, klasse og smag) er Leducs forfatterskab – også efter eget udsagn – dybt sentimentalt og meget vulgært. Eller måske snarere: Leducs værker er ikke

14 Selvom man kan være fristet til at se Beauvoir som del af den etablerede franske intelligentsia, hun her appellerer til, så kunne man også overveje, om Beauvoir her bliver fanget i de kønnede receptions-kategorier, der på deres måde påtvinger hende at forholde sig til Leducs fremstilling af følelser.

nødvendigvis i sig selv sentimentale og vulgære, men hendes fortællere frygter og yder modstand mod at blive *opfattet* sådan.

I romanen *Thérèse og Isabelle* (1966) – den eneste af Leducs bøger, som er blevet oversat til dansk – forholder hovedpersonen og fortælleren Thérèse sig ængsteligt til sproglige udtryk og især til sproglige følelsesudtryk. Selvom bogen kunne siges udelukkende at handle om følelser, opleves der en gennemgående frygt for at italesætte disse følelser. *Thérèse og Isabelle* er en frenetisk fortælling om et romantisk forhold mellem de to eponyme hovedpersoner. Den foregår på den kostskole, de to elever snart skal forlade. Romanen er ikke opbygget efter en handling, men er løst struktureret af en serie sexscener, der aldrig giver den narrative/korporlige udløsning, som karaktererne/læsere venter på. Bevidstheden om et publikum – om mulige tilskuere og læsere – synes altid at komme i vejen.

På gangen i kostskolen fortæller Thérèse eksempelvis:

Jeg skubbede hende imod væggen, jeg naglede hendes hænder fast med mine håndflader.

Mine øjnevipper slog mod Isabelles.

– Det er fantastisk, sukkede hun.

Mine øjenbryn kærtegnede Isabelles øjenbryn.

– Det er fantastisk som jeg ser dig, sagde hun. (8)

Isabelles udtalte ord virker som flade klichéer. Thérèse er enig:

Vi snakker. Det er snyd. Det, som er sagt, er myrdet [assassiné]. Vore ord, som ikke bliver større, ikke bliver smukkere, falmer i vore knogler.

Jeg dykkede ned i hendes øjne.

– Jeg ... [Je vous...]

Ordene tilsmudser følelserne. [Les paroles flétiront les sentiments.]

Jeg lagde min hånd på hendes mund. Isabelle ville sige mig det:

– Jeg ... [Je vous...]

Jeg kvalte [étouffais] hendes tilståelse. Jeg fjernede min hånd fra hendes mund: hun lod armene synke.

– Vær ikke bange. Jeg siger det ikke. (8-9/fr. 11-12)

Thérèse ”kvæler” Isabelles ønske om at tale – om at bekende, om at italesætte sine følelser og bekræfte deres forhold i ord – med en fysisk bevægelse. Men Thérèses hånd afbryder ikke kun Isabelles forsøg på at fortælle, men også

deres kropslige kontakt: deres flagrende øjenvipper, kærtegnende øjenbryn. Deres uudtalte forbindelse bliver mere og mere rodet af deres ord, af de nye følelser, som disse ord har givet anledning til:

Hun kastede et sørgmodigt blik på himlen i dørens udskæring. Jeg havde såret hende. Vi førtes bort på råbenes bølge.

- Forstår du ikke?

- Jeg forstår ikke, sagde Isabelle.

- Det, du ville have sagt, kommer du til at sige senere.

Hun fjernede sine hænder fra mit liv. Himlen skiftede farve i udskæringen: den skønne himmel med det navnløse blå nedslog os.

- Det er tosset. For et øjeblik siden forstod vi hinanden.

- Nu forstår vi ikke mere hinanden, sagde Isabelle. (9)

Hvad der var, er nu væk, kærlighedens klare vande er blevet tilsmudsede.¹⁵ Frustrerede falder de fra hinanden, trækker sig tilbage til deres respektive kroppe. De forsøger igen – igennem deres ord – at finde tilbage til hinanden og genoplive det, som er blevet "myrdet". En svag flimren i deres fælles opgivelse over for sproget. Eller måske snarere, en fælles lyst til at holde igen på ordene, en fælles frygt for at komme til at ytre sig på en måde, der kunne opfattes som sentimental.

Thérèse og Isabelle har en lidt sær placering i Leducs forfatterskab. Romanen er et uddrag fra den censurerede roman *Ravages* (1955), som skulle have været hendes mesterværk, hvis ikke den var blevet afvist af Gallimard – efter sigende på grund af dens ærlige beskrivelser af sex mellem kvinder og frivillig abort. Romanens indhold minder desuden om et stort kapitel i *La batarde*, hvor en version af Leduc er førstepersonsfortæller.

Når jeg har sammenlignet Leducs værker på tværs af forfatterskabet, har jeg overvejet, om hendes splintrende og feberagtige måde at beskrive kostskoleoplevelsen på – ved flere lejligheder, med navne ændrede og beholdt, og vigtige detaljer og handlingspunkter, som mangler og/eller er blevet påhæftet – kan sammenkædes med forfatterens og fortællernes ængstelige bevidsthed om et publikum, det vil sige med den reflekterende, tilbagehol-

15 Eller "visnede" som det, måske mere sentimentalt og mindre vulgært, hedder i originalen ("Les paroles flétiront les sentiments").

dende måde, som kvindelige forfattere føler sig nødsaget til at skrive på, fordi de (med rette) frygter en kønnet modtagelse af deres ord. Når de tre værker betragtes samlet, kan deres slettede passager og uoverensstemmelser måske ses som en følge eller internalisering af de sociale forhold og normer, som har ført til censuringen af *Ravages*. Eller måske kan de ses som en serie scener, hvor læseren skal lokkes til at få sammenhæng i Leducs fragmenterede og inkonsekvente fortællinger af de samme historier. Når Leducs førstepersonsfortællere vurderer følelser over ord eller tvivler på sprogets evne til at rumme, hvad det vil, giver det læseren den fornemmelse, at værket (eller forfatterskabet) på en eller anden måde er i proces, at der er noget, der arbejdes igennem, det er skiftende, i bevægelse, svært at placere; det søger måske efter at destabilisere en norm eller struktur. Når Thérèse blokerer Isabelles forsøg på at italesætte sine følelser – som det bliver antydnet i originalen: at sige ”jeg elsker dig” – er det ikke kun for at beskytte (og ikke ”myrde”) deres fysiske forbindelse, men også for at undgå en mulig pinlighed. Det hindrer Isabelles ord i at dvæle på gangen eller værre: i skrift, på bogsiden, hvor en bedømmende læser kan finde dem. Hånden lykkes ikke kun med at blokere Isabelles ord, men hindrer også – ligesom Leducs ellipser, gentagelser og tankestreger – en blottelse af en potentielt sentimental udsigelse i romanen. Er det sådanne blokeringer, Beauvoir henviser til, når hun siger, at det er en stor præstation, at Leducs skrifter er blottet for sentimentalitet (og vulgaritet)?

ÆNGSTELSER OVER PUBLIKUM

I en artikel udgivet før *The Female Complaint* – den bog, hvorfra jeg har lånt den ovenstående definitionen af sentimentalitet – trækker Berlant på en teatralisk metafor for at beskrive de kønnede magtrelationer, der plager den ængstelige og genkendelige genre, som hun kalder ”den kvindelige klage” (the female complaint):

Således bliver den ”klage”, som jeg vil diskutere som et paradigme for offentlig kvindelig diskurs, gennemtrængt af ængstelser over publikum, som til dels stammer fra fraværet af et performativt rum, hvori kvinder kan se, opleve og gøre oprør mod deres undertrykkelse en masse, befriet fra magthavernes forbydende eller nedladende blik. (“The Female Complaint” 238)

Feminismen, argumenterer Berlant, reagerer på disse "ængstelser over publikum" ved at konstruere deres egne (mod-)offentlige sfærer og performative rum. Men fordi disse rum – diskursivt og nogle gange fysisk – er fjernet fra den dominerende offentlige sfære, fastholder de "kvindens selvsamme indespærring i en reduktiv og genregivende patriarkalsk fantasi – vulgært sagt, at 'alle kvinder er ens'" (238).¹⁶ Som flere inden for køns- og seksualitetsstudier længe har gjort opmærksom på, kan det at dele diskurs op i identitetskategorier – såsom 'kvindelige' og 'queer' – risikere at opretholde disse gruppers marginalisering, selv når disse markører blive brugt i disse gruppers interesser. Ligesom når Beauvoir – i sit forsøg på at beskytte Leduc fra publikummets kønnende blik – genplacerer hende i sentimentalitetens kønnede rammer, som Leducs værker ihærdigt forsøge at undgå og nedbryde. Berlants forslag er, at feminismen i stedet skal samles om "en kvindelig disidentifikationspolitik på niveauet af den kvindelige essens" (253).¹⁷

Denne *disidentifikationspolitik*,¹⁸ mener jeg, har Ditlevsen og Leducs forfatterskaber tilfælles i deres forhandling af sentimentalitet – som en kønnet affekt og et litteraturkritisk begreb. De to forfatterskaber kan ses – for at låne Berlants metafor – som værende i gang med at konstruere deres egne teatre, som rækker ud mod at være lidt mindre afgrænsede af fikserede idéer om køn, genre og litteratur. Jeg har forsøgt at vise, hvordan Leduc og Ditlevsen opsætter flere scener, hvori forholdet mellem ord, form og følelser forsøges forhandlet uden for sentimentalitetens rammer. Disse tekster, foreslår jeg, er ikke kun i dialog med et mandligt publikums kønnede blik – såsom Ebbes, Dr. Jørgensens og de mandlige anmelderes – men også med et kvindeligt publikums medfølelse blik – som f.eks. Beauvoirs – og med den sammenflydning af disse to strømme i den voldsomme hvirvel af sekundære tekster, hvor sentimentalitet (omend i negativ forstand) fortsat bliver hæftet på Ditlevsen og Leduc.

16 "woman's very entrapment within a reductive and genericizing patriarchal fantasy – vulgarly put, that 'all women are alike'."

17 "a policy of female disidentification at the level of female essence."

18 Siden Berlants artikel har José Muñoz i sin bog *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* udfoldet "disidentification" som en diskursiv teknik i forhold til spørgsmål om race og seksualitet.

Selvom vi nu er i gang med at udvikle endnu flere og mere nuancerede begreber og metoder for at diskutere og analysere forholdet mellem affekt, køn, og seksualitet, synes det alligevel besværligt at undgå denne dynamik, hvori forfattere, der ses som kvindelige, bliver enten rost eller kritiseret på basis af den måde, hvorpå deres værker forholder sig til følelser, og hvor det mest påtrængende spørgsmål synes at være, om de er sentimentale eller ej. Dynamikken er selvfølgelig svær at undgå i de omtalte populære tekstgenrer – anmeldelser, forord, efterord – som tilhører et større kulturindustrielt apparat med egne indgroede fordomme, og hvis genremæssige formål til en vis grad er at sælge avisen, bogen, osv. Den er også svær at undgå i akademiske tekster, når man af hensyn til genremæssige konventioner skal forholde sig til de eksisterende litteraturhistoriske narrativer og analytiske redskaber og begreber. Svaret er selvfølgelig ikke at holde op med at skrive anmeldelser eller artikler om disse forfattere eller at droppe diskussionen om sociale magtstrukturers tilstedeværelse i litteraturen og litteraturstudier. Men måske handler det om at komme lidt væk fra ros/kritik-dynamikken (køb/ikke køb, læs/læs ikke) og i stedet se lidt nærmere på de måder, hvorpå de enkelte værker og forfatterskaber allerede er i dialog med disse tendenser og deres sedimentering i sproget. Måske er Ditlevsen og Leducs forfatterskaber hverken sentimentale eller usentimentale, måske er de både sentimentale og usentimentale, måske giver Ditlevsen og Leducs værker anledning til at gentænke det konstante og kringlede samspil mellem sproglige og litterære udtryk og deres reception og de begreber, opdelinger og rammer, hvorigennem litteraturhistorien også lige nu er i gang med at skabes og forandres.

Sherilyn Nicolette Hellberg (f. 1991) er forfatter og oversætter. Hun har skrevet artikler om nyere dansk litteratur, køns-/seksualitetsteori og kritisk teori, som er blevet udgivet eller er under udgivelse hos *Scandinavian Studies*, *Edda* og *New German Critique*, og hun er i gang med at skrive et nonfiktionsværk med afsæt i Tove Ditlevsens forfatterskab. Hun har en ph.d. i Comparative Literature fra UC Berkeley.

STAGING SENTIMENTALITY IN VIOLETTE
LEDUC AND TOVE DITLEVSEN

This article considers the place of sentimentality in the reception and authorships of Violette Leduc (1907-1972) and Tove Ditlevsen (1917-1976). I take as point of departure the recent revival of both these authors in their original languages and in translation, in which they, even from feminist perspectives, seem to be evaluated in terms of their capacity for emotional restraint. Through close readings of Ditlevsen's *Ansigterne* (*The Faces*, 1968) and *Gift* (*Dependency*, 1971) and Leduc's *Thérèse et Isabelle* (1966), *La bâtarde* (1964) and *Ravages* (1955), I argue that both authors thematize the relationship between affect and aesthetics in ways which speak not only to the gendered contexts of their respective societies and cultural establishments, but also to contemporary efforts of feminist canon revision within literary studies and popular culture. I am particularly interested in the ways in which the relationship between words, form and feeling is dealt with across these authorships, and suggest that focusing on the authorship – in addition to the work and instead of the author – might open a kind of stage on which we might better understand how these texts render and relate to their various "anxieties about audience" (Berlant, "The Female Complaint" 238). The article contributes to existing scholarship on Ditlevsen and Leduc and develops new methods for addressing the relationship between gender and affect in literary criticism and in the ongoing production of literary history.

KEYWORDS

- DA: Sentimentalitet; affektteori; køns-/seksualitetsstudier; Tove Ditlevsen; Violette Leduc
EN: Sentimentality; affect theory; gender/sexuality studies; Tove Ditlevsen; Violette Leduc

LITTERATUR

- Andersen, Jens. *Til døden os skiller: Et portræt af Tove Ditlevsen*. København: Gyldendal, 1999.

- Beauvoir, Simone de. "Préface". *La batarde*. Af Violette Leduc. Paris: Gallimard, 2016. 9-21.
- Berlant, Lauren. "The Female Complaint". *Social Text* 19/20 (1988): 237-259. DOI: 10.2307/466188
- Berlant, Lauren. *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.
- Bourauoui, Nina. "Violette Leduc, l'écriture comme pratique amoureuse". *Le Magazine Littéraire* 426 (2003).
- Brantly, Susan. "The Madwoman in the Spacious Apartment: Tove Ditlevsen's 'Ansigterne'". *Edda* 3 (1995): 257-265.
- Bukdahl, Lars. "Kontroversen: Skt. Tove". *Weekendavisen*. 22. december 2017. Sektion 3 (Bøger): 4. *Infomedia*. 30. januar 2018. <<https://appsinfomedia.dk.ep.fjernadgang.kb.dk/mediearkiv/link?articles=e68da09d>>
- Busk-Jensen, Lise. "Erindringens Labyrint". *Nordisk Kvindelitteraturhistorie*. Red. Elisabeth Møller Jensen. Vol. 3. København: Rosinante-Munksgaard, 1996: 482-493.
- Collette, Frédérique. "Violette Leduc: écrire le corps, écrire la honte". *Postures: Revue Critique Littéraire*, 26 (2017): 131-147.
- Den Danske Ordbog. "Sentimental". Web. 8. januar 2021. <<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?aselect=sentimental&query=sentimentalitet>>
- Den Danske Ordbog. "Vulgær". Web. 23. februar 2021. <<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=vulg%C3%A6r>>
- Ditlevsen, Tove. *Ansigterne*. København: Gyldendal, 2015 (1968).
- Ditlevsen, Tove. *Gift*. København: Gyldendal, 2015 (1971).
- Fell, Alison S. "Literary Trafficking: Performing Identity in Violette Leduc's *La Batarde*". *The Modern Language Review* 98 4 (2003): 870-880. DOI: 10.2307/3737930
- Freeman, Elizabeth. *Beside You in Time: Sense Methods and Queer Sociabilities in the American 19th Century*. Durham, NC: Duke University Press, 2019.
- Garman, Emma. "Feminize Your Canon: Violette Leduc". *The Paris Review*, 9. august 2018. Web. 17. februar 2021. <<https://www.theparisreview.org/blog/2018/08/09/feminize-your-canon-violette-leduc/>>
- Hall, Colette Trout. *Violette Leduc: la mal-aimée*. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- Hellberg, Sherilyn Nicolette. "A Chaos of Faces: Expressions of Despair in Tove Ditlevsen's *Ansigterne*". *Scandinavian Studies* 93 1 (2021): 96-113. DOI: 10.5406/scandstud.93.1.0096
- Hughes, Alex. "Violette Leduc's 'L'Asphyxie': The Double Face of Maternity". *The Modern Language Review* 88 4 (1993): 851-863. DOI: 10.2307/3734419
- Jansiti, Carlo. "A Story of Censorship". *Thérèse and Isabelle*, Violette Leduc. New York: The Feminist Press, 2015.
- Kjerkegaard, Stefan. "Barndommens gade er lang og smal som en kiste: Om ansigtsløshed i Tove Ditlevsens sene litteratur". *Gaden: Ætisk, sprogligt, kulturelt*. Red. Birgitte R. Hornbek, Henrik Jørgensen og Lis Norup. København: Forlaget Spring, 2016.
- Klujeff, Marie Lund. "Tove Ditlevsen". *Danske digtere i det 20. århundrede*. Red. Anne-Marie Mai. 4. udg. 2. vol. København: G.E.C. Gads Forlag, 2001. 55-65.

- Ladenson, Elisabeth. "Editor's Introduction: 'Feminism's Abject Selves'". *Romantic Review* 107 1-4 (2016): 127-135. DOI: 10.1215/26885220-107.1-4.127
- Lanser, Susan S. "The 'I' of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology". *A Companion to Narrative Theory*. Red. James Phelan og Peter J. Rabinowitz. Hoboken, NJ: Blackwell Publishing, 2008.
- Leduc, Violette. *La batarde*. Paris: Gallimard, 1964.
- Leduc, Violette. *Thérèse et Isabelle*. Paris: Gallimard, 1966.
- Leduc, Violette. *Thérèse og Isabelle*. Oversat af Jacques-Louis Ratel og Elsebeth Juncker. København: Hans Reitzel, 1967.
- Louis, Édouard. "Fragments of Future History: On Violette Leduc". *Romantic Review* 107 1-4 (2016): 193-198. DOI: 10.1215/268885220-107.1-4.193
- Lucey, Michael. "Afterword". *Thérèse and Isabelle*. Af Violette Leduc. New York: The Feminist Press, 2015. 215-242.
- Lucey, Michael. "Playing with Variables: Leduc Au Village". *The Romantic Review* 107 1-4 (2016): 199-213. DOI: 10.1215/26885220-107.1-4.199
- Lucey, Michael. *Someone: The Pragmatics of Misfit Sexualities, from Colette to Hervé Guibert*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2019.
- Midé, Marian. *Store Danskere: Tove Ditlevsen*. DR (Danmarks Radio), 3. april 2005. Web. 30. januar 2018. <<https://www.dr.dk/tv/se/seasonjob160913-store-danskere/-/store-danskere-tove-ditlevsen>>
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, ME: University of Minnesota Press, 1999.
- Petersen, Antje. "Tove Ditlevsen and the Aesthetics of Madness". *Scandinavian Studies* 64 2 (1992): 243-262.
- Ravn, Anna Raaby og Mathilde Moestrup. "Autofiktionens mester er en kvinde, som hedder Tove". *Information* 24. november 2017. Web. 20. february 2021. <https://www.information.dk/mofo/auto_fiktionens-mester-kvinde-hedder-tove>
- Ravn, Olga. "Det jeg burde være og det jeg er". *Der bor en ung pige i mig, som ikke vil dø*. Af Tove Ditlevsen. København: Gyldendal, 2017.
- Rode, Edith. "Tove Ditlevsen". *Danske digtere i det 20. århundrede*. Red. Ernst Frandsen og Niels Kaas Johansen. København, G.E.C. Gads Forlag, 1951.
- Scholes, Lucy. "Re-Covered: A Danish Genius of Madness". *The Paris Review*, 9. december 2020. Web. 20. februar 2021. <<https://www.theparisreview.org/blog/2020/12/09/re-covered-a-danish-genius-of-madness/>>
- Sehgal, Parul. "'The Copenhagen Trilogy', a Sublime Set of Memoirs About Growing Up, Writing and Addiction." *The New York Times*, 19. januar 2021. Web. 15. februar 2021. <<https://www.nytimes.com/2021/01/19/books/review-copenhagen-trilogy-tove-ditlevsen.html>>
- Sonne, Jytte. "Kvindesind af Tove Ditlevsen". *Litteratursiden*, 25 juli 2019. Web. 8. januar 2021 <<http://litteratursiden.dk/analyser/ditlevsen-tove-kvindesind>>
- Winge, Mette. "Tove Ditlevsen". Oversat af Tiina Nunnally. *Dictionary of Literary Biography*. Farmington Hills, MI: Gale Cengage Learning, 1999.

Zangenberg, Mikkel Bruun. "Kvindekampen Genoptaget". *Weekendavisen*. Sektion 3 (Bøger): 16. 26. januar 2018. Infomedia 30. januar 2018. <<https://apps-infomedia-dk.ep.fjernadgang.kb.dk/mediearkiv/link?articles=e697a712>>

BLØD MODERNISME

En overset emotionel strømning i efterkrigstidens design

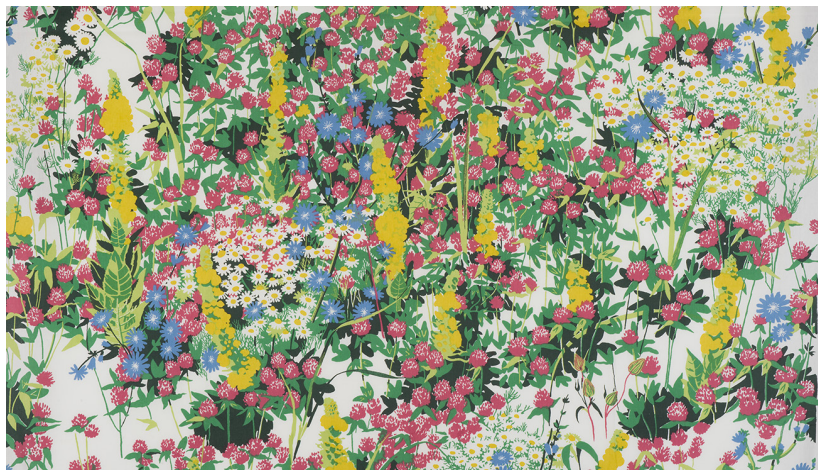
En skovbund fuld af bellis og kløver. Rosa blomster på en grøn eng. Rækker af hyacinter i høje glas. Frodige blomstermønstre på tekstil i inciterende farver, allesammen designet af ingen ringere end Arne Jacobsen, kongen af den strømlinede modernisme. Fra 1943, mens Arne Jacobsen var i eksil i Stockholm, og frem til slutningen af 1940'erne designede han mere end 100 mønstre til tekstiler og blandt dem mange i denne hjertevarmende og naturinspirerede stil. De var populære i samtiden og indgik i mange hjem som gardiner, duge og betræk. Alligevel opleves de i dag som gådefulde: Hvordan kan Arne Jacobsen stå bag noget så følelsesfuldt, pastoralt og dekorativt?

Da hans barnebarn Tobias Jacobsen, som selv er designer, for nogle år siden fandt en kasse med prøver af hundredvis af disse tekstiler på loftet i sine forældres hjem i Vordingborg, var det også for ham forbløffende (Engstrøm). Han kunne godt nok mindes at have set flere af tekstilerne i brug som gardiner og hynder i forældrenes sommerhus, men var stadig forundret over, hvordan dette romantiske udbrud overhovedet passede ind i bedstefaderens univers.

I et interview i *Politiken* i september 2020, da tekstilmønstrene var blevet sat i produktion som tapeter af Borås i Sverige, forklarede han næsten



Arne Jacobsen Eng 1944



Arne Jacobsen Kløver 1944

Fig. 1. Tekstilmønstrene Eng, Kløver og Hyacinter af Arne Jacobsen.
Foto: Arne Jacobsen Design IS



Arne Jacobsen *Hyacinter* 1948

undskyldende, at han syntes, at bedstefaderen håndterede dette blomstrede og romantiske ”med god stil. Det kan hurtigt blive dårlig smag, hvis der er for mange blomster, men han gør det på en måde, så der kommer noget dybde.” (Engstrøm 23). Og derefter fremsatte han den teori, at det måske snarere var Arne Jacobsens daværende kone Jonna Møller, som var kunsthåndværker, der havde stået bag disse tekstiler, som bedstefaderen så havde lagt navn til – absolut en mulighed, i betragtning af, at kvinders design ofte er blevet annekteret af mænd og i dag huskes i mændenes navn. Der er dog generel enighed om, at Arne Jacobsen selv stod bag.

UTILLADELIGT FØLSOMT OG FEMININT

Fornemmelsen af, at disse blomstermønstre stikker ud i Jacobsens værk, fortæller flere ting. Selv når en så anerkendt modernistisk designer som Arne Jacobsen har stået for tekstildesign med figurative og dekorative

mønstre, er de tydeligvis ikke blevet set som en egentlig og legitim del af hans værk i eftertiden. På trods af, at Jacobsens blomstermønstre havde stor folkelig gennemslagskraft, har de kun været kortfattet omtalt i værker om ham og er da blevet set som et udtryk for den botaniske interesse, som var en af inspirationskilderne til Jacobsens organiske udtryk, eller det fremhæves, at blomstermønstrene er så stiliserede, at de danner overgang til hans rent abstrakte mønstre (Thau og Vindum, "Arne Jacobsen" 28, Thau og Vindum, "Tonaliteter" 68). De passer ikke ind i billedet af Arne Jacobsen, og teorien om, at de slet ikke skyldes ham, men hans kone, antyder, at problemet med dem ikke mindst er, at de er for feminine og følelsesladede. Ægte modernistisk design forventes at være rationelt, ærligt, strømlinet og maskulint. Ikke emotionelt, dekorativt, organisk og feminint. For slet ikke at sige: sentimentalt.

Den modernisme, som slog igennem inden for design efter første verdenskrig, erklærede – anført af wienerarkitekten Adolf Loos – dekoration for en forbrydelse. Dekoration og emotionel appel var overfladiske og uægte designfænomener, som måtte vige for funktionalitet og absolut ærlighed i brugen af materialerne, der skulle fremstå med egen tekstur og eget udtryk, ikke med påklistede mønstre og motiver. Den programmerklæring har haft store konsekvenser for hvad, der er blevet inkluderet i bredere designhistorier, museumssamlinger og udstillinger, og hvad man har valgt diskret at overse. Man kan med god grund tale om flere forskellige modernismer og således udskille for eksempel organisk modernisme – der ikke mindst er stærkt repræsenteret af skandinaviske designere som Finn Juhl eller Tapio Wirkkala – og streamline-modernisme, som begge kan siges at have mere sanselige og emotionelle udtryk. Nærværende artikel foreslår, at den klassiske forståelse af modernistisk design som dekorationsløst og materialeloyalt i sit udtryk kan presses yderligere. Som jeg vil vise, blev der rent faktisk i de skandinaviske lande i efterkrigstiden skabt dekorede genstande med emotionel appel, som af designere og producer klarer blev opfattet som bidrag til modernismens designkorpus og til indretningen af modernismens hjem. De passede imidlertid ikke ind i mange samtidiges begreb om korrekt modernisme og har derfor i høj grad været overset.

Den danske tekstildesigner Marie Gudme Leths store produktion af figurative mønstre til tekstiler blev således præcis som Arne Jacobsens set som en afvigelse. "Denne farveglade flugt fra funktionalismens kølige fornuft må vel i nogen grad ses som et naturligt udtryk for en trang til at abstrahere fra krigens grå depression," foreslog arkitekten Arne Karlsen i 1961 i et tilbageblik på 1940'ernes danske design med henvisning til netop designprodukter som Jacobsens eller Gudme Leths tekstiler (Zahle 17). En flugt fra modernismen – det var den eneste mulige tolkning.

Havde Arne Jacobsens og Marie Gudme Leths figurative tekstilmønstre været de eneste eksempler på følsomme indslag i modernismen, kunne det måske slås hen som en ren anomali. Men en rundgang i skandinavisk design og kunsthåndværk i perioden 1940 til 1975 afslører en lang række designere, i hvis værk figurative og følelsesfulde dekorationer spiller en stor rolle. Denne artikel præsenterer en række af de designere, hvis dekorative værker sjældent er blevet underkastet studier og samtidig er underrepræsenterede i både designhistorier og museumssamlinger, og påpeger, hvordan det rørende og emotionelle i stilen siden er blevet identificeret som feminint og useriøst.

Den svenske designer Stig Lindberg nyder stadig i dag stor popularitet for sine sanselige og legende former, og hans enorme mængde af design, som omfatter alt til hjemmet i mange materialer, er enten stadig i produktion eller efterspurgt som vintage. Præcis som Arne Jacobsen er hans værk velkendt og veldokumenteret, men næsten udelukkende med fokus på hans abstrakte udtryk (Brunnström 213). Hos Lindberg er det ikke som hos Arne Jacobsen blot et mindre udsnit af hans værk, som omfatter figurative og følsomme dekorationer. Det er derimod et helt centralt element: Der er stel efter stel med frodige plantemønstre, buttede heste i keramik, vaser og genstande til hjemmet med figurative dekorationer og masser af tekstilmønstre, som ikke blot skildrer natur, men ofte mennesker og natur i lykkelig harmoni.

Det er endnu mere løssluppet end hos Jacobsen: planter vrider sig lykkeligt, mennesker ser mildt på hinanden eller ud på os, som betragter tingene, fra deres univers, hvor alt er idyl. Der danses, spilles musik, bankes tæpper og hviles midt i en vidunderligt vildtvoksende natur, eller



Fig. 2. Fad af Stig Lindberg, Nationalmuseet i Stockholm.

Foto: Nationalmuseum, Stockholm

mennesker favner blidt dyr eller løfter hånden, så en fugl kan lande på den. Lindbergs dekorationer kredser om harmoniske relationer og nye tilknytninger mellem mennesker og en natur, som aldrig er truende, og deres emotionelle ladning kommer netop fra denne betoning af tilknytning. I mange tilfælde synes figurerne at henvende sig til beskueren selv og lægge op til en slags dybere relation mellem beskuer og ting. I tilfældet Lindberg er det ingen hemmelighed og derfor ingen overraskelse, at alle disse emotionelle motiver er en stor del af hans værk – tingene er stadig i brug i 1000 hjem – men alligevel har bøger og udstillinger slået det hen som en del af hans "livfuldhed" og legende stil, nærmest som en form for undskyldelig og charmerende barnlighed.

Søger man i det stockholmske Nationalmuseums beholdning af Lindbergs værker, er det primært stel med abstrakte dekorationer som Terma, Löv, Bohus og Adam, som er blevet indsamlet, men blandt de omkring 5000

genstande findes ikke desto mindre omkring 1000 genstande med figurative dekorationer. Disse er endnu ikke blevet underkastet egentlige studier.¹

Særligt interessant er kredsen af designere tilknyttet Nymølle Keramik i Lyngby i slutningen af 1940'erne. Hele virksomheden blev genopfundet under ledelse af Jacob Eiler Bang, der allerede havde gjort sig bemærket med sit funktionalistiske glasdesign og som kreativ chef på Holmegaard Glasværk. Jacob Eiler Bang og hans bror Arne Bang var ærke-funktionalister, som da også æres og dyrkes som sådan endnu i dag. Bang overtog i 1944 ledelsen af den keramiske del af fabrikskomplekset i Lyngby, hvor de landsdækkende butikskæder Schou og Tatol producerede en stor del af deres varer. Ud af produktionen røg de gamle klassiske porcelænsstel med sirlige blomstermønstre og guldkanter, i stedet introducerede Jacob Eiler Bang enkle, moderne former uden dikkedarer i det billigere fajance, som gjorde det nye udbud af varer mere tilgængeligt for det store publikum. Mange af datidens designere oplevede også den gullige fajance som mere moderne og interessant end den kridhvide porcelæn. Kobbertryk var en ny teknologi, som gjorde det muligt at overføre pennetegninger til fajancen fuldautomatisk og dermed billigt, frem for at dekorationerne skulle males i hånden.²

Bang hyrede tidens mest populære tegnere til at stå for dekorationerne til de nye ting til hjemmet, alle kendt som illustratører i datidens aviser og blade: Paul Høyrup, Hans Scherfig, Ib Spang Olsen, Bjørn Wiinblad – og minsandten også Stig Lindberg fra Sverige. Fra Frankrig hentede man Raymond Peynet, som var blevet et stort hit under Anden Verdenskrig med sine små vignetter af *les amoureux* – et forelsket par, som optrådte i alverdens bedårende små scener, trykt på alt til hjemmet, papirvarer, silketørklæder og champagneetiketter. Og endelig bidrog både Arne og Jakob Eiler Bang selv med dekorationer og design (Laura, *Paradis* 105-113).

-
- 1 Noget tilsvarende gør sig gældende for Vilhelm Kåge, der beklædte posten som kunstnerisk leder af Gustavsberg frem til 1949. Igen er det hans abstrakte design, som primært omtales, trods en stor produktion af genstande med figurative og følsomme dekorationer (Brunnström 112, 120).
 - 2 Omlægningen af Nymølles produktion og stil under Jacob Eiler Bang er dokumenteret i hans arkiv, som i dag findes i Designmuseum Danmarks bibliotek.



Fig. 3. Reklameopstilling med værker af alle de designere, som i 1950'erne var tilknyttet Nymølle Keramik. Foto: Designmuseum Danmark]

Gennemser man kataloger og reklamefotos af Nymølle Keramiks produktion igennem 1950'erne og 1960'erne, kan det umiddelbart være svært at skelne deres streg fra hinanden: Alle dyrkede en detaljeret og ofte slynget stil, hvor dekorationerne breder sig over den taknemmelige fajance.

Et reklamefoto viser en opstilling med værker af dem alle, og selvom enkelte ting har helt abstrakte dekorationer, er de langt mere dominerende motiver kvindefigurer eller små pastorale scener. En opsats formet som en kvinde med blottede bryster og en kurv båret på hovedet er design af selveste Arne Bang, hvilket utvivlsomt vil overraske de mange, som i dag køber hans strengt abstrakte keramik – ultimativ modernisme – til høje priser. Af alle de bidragende tegnere slog Bjørn Wiinblads lystige og idyl- dyrkende streg hurtigt igennem som den allermest populære, og de mange ting med hans dekorationer fyldte lige så meget i Nymølles kataloger, som de gjorde i datidens hjem.

Alle disse fajanceting var udtrykkeligt moderne med deres strømline- de, enkle former og funktionalitet, og også dekorationerne var friske og nye i deres udtryk. De appellerede til de unge generationer, som stiftede hjem i efterkrigstiden og ikke ønskede at kopiere stilen fra deres barndomshjem – og til de allerede stilbevidste, som købte ind i Illums Bolighus eller Den Permanente. Den dekorative stil fra Nymølle Keramik var ikke udtryk for, at man havde vendt sig bort fra modernismens ånd og nu serverede sukret sentimentalitet til den ukultiverede masse. At tingene netop blev solgt i højborge for dansk design og god moderne smag som Illums Bolighus og Den Permanente viser, at dette lige præcis var modernisme og god smag. Men noget skete i eftertiden – langsomt skred denne forening af modernis- me og følsomhed fra at være naturlig og legitim til at være noget forkættet, usmageligt og uforståeligt.

Bjørn Wiinblad er endnu et perfekt eksempel på denne angivelige anomali midt i modernismen. Han slog igennem både i Danmark og inter-





Fig. 4. De drømmende kvindeansigter blev Bjørn Wiinblads signatur og optrådte på alverdens ting til hjemmet.

Foto: Ari Mikael Zelenko

nationalt umiddelbart efter Anden Verdenskrig; først med hans egen unika-produktion af keramik med folkløriske, mytologiske og endda surrelle motiver og en række elskede plakater, derefter med hans uendeligt mange dekorationer til Nymølles fajance og hans design og dekorationer for Rosenthal Porzellan i Oberfranken. Hans dekorationer er ofte små fortællinger, hvor stadig flere detaljer åbenbarer sig, når man ser grundigt på dem, og næsten alle har mennesket i centrum: et harmonisk, roligt og nysgerrigt menneske, som nyder alle livets små glæder – en middag i det grønne, musik, leg – præcis ligesom tingene, de dekorerer, var beregnet til alle efterkrigstidens små nydelsessunder: en brudeaften, et selskab eller selskabelig rygning og konversation. Det er omtrent den perfekte illustration af Hannah Arendts konstatering af samtidens fortryllelse af "de små ting", som tillod småborgeren af finde lykken "med hund, kat og pottedplante" (Arendt 52).

I boligreportager og annoncer i magasiner som *Bo Bedre* fra perioden 1950 til 1970 vil man ofte se brugskunst eller husgeråd af Wiinblad indgå i indretningen – altid blot en ting eller to, som midt i den rene modernisme skaber små øer af dekoration og et varmt og menneskeligt udtryk. Også her står tingene ikke i modsætning til modernismen i boligindretningen, men er en del af dens udtryk.

Wiinblads værker blev selvfølgelig i inderkredsen af dansk design set som en afvigelse fra den korrekte modernisme: "Folk er ved at være trætte af de lærde formgiveres laboratorieøvelser ... det kan blive for trættende. De vil have lov til at more sig lidt, selvom det kan gå ud over kvaliteten," skrev kunsthistorikeren H.P. Rohde i sin anmeldelse i *Ekstra Bladet* af Bjørn Wiinblads store udstilling i Illums Bolighus i oktober 1961 (Rohde, uden paginering). Den bløde stil er altså ren morskab – og den trækker nødvendigvis kvaliteten ned, må man forstå. Ægte stil, derimod, er seriøs og svær. Den repræsenterer det fuldt voksne og udviklede, mens det at more sig trækker i retning af det barnlige univers – jævnfør de vedholdende beskrivelser af både Lindbergs og Wiinblads stil som "legende". Det følsomme hører hjemme i barnets univers, mens den voksne (mand) har lært at mestre sine følelser og i stedet styres af fornuft, så meget at det kan udarte sig til "laboratorieøvelser".

Wiinblad har været umulig at placere i designhistorien og forbigås derfor hurtigt eller helt i større oversigter.³ Helt gennemgående for fremstillingen af ham i udstillinger og biografier er den insisterende beskrivelse af ham som "en ener" og "en fremmed fugl" i dansk design. For overhovedet at gøre Wiinblads emotionelle stil håndterbar, har man måtte udskille ham som den charmerende *freak* i det skandinaviske designlandskab – det er i direkte modstrid med de mange fællestræk med andre samtidige formgivere og kunsthåndværkere, som man kan påvise.

I dag ses Wiinblads univers ofte som sentimentalt i ordets negative betydning, nemlig som overdrevent eller trivialt føleri; at hævde at Wiin-

3 Wiinblad omtales således ganske kort i Lars Dybdahls *Dansk Design 1945-1975* fra 2006 og primært for sine plakater – og slet ikke i Thomas Dicksons *dansk design* fra 2017.

blad rent faktisk er en del af modernismen er for mange rent kætteri. Fra at være en del af det gode designskab i 1950'erne og 1960'erne – og flere gange prisbelønnet for sine design – gled Wiinblads dekorative univers med de næste generationer og deres nødvendige oprør mod forældres og bedsteforældres boligstil over i sfæren af dårlig smag, måske den værste: Den smag, som postulerer at være fin uden at være det, fordi den er for feminin og følelsesfuld. At have Wiinblads ting stående i sit hjem kunne i den stilbevidste middelklasse fra 1980'erne og frem kun lade sig gøre som en ironisk leg med kitsch: En slags humoristisk transgressiv handling rettet mod den herskende gode smag.

RETRO – RETUR TIL DE GLEMTE KVINDER

Efter et par generationers pause er store dele af efterkrigstidens designunivers igen blevet aktiveret det seneste årti, nu som såkaldt retrostil. Begrebet "retro" dækker i enkleste forstand genbrug af designgenstande fra perioden 1950-1980, men bruges også her for at betegne en fri og nyfortolkende omgang med tingene, som ikke kræver en specialiseret viden om dem og deres historiske kontekst (Baker 11-18). Ikke mindst de yngste generationer inddrager den længe nedvurderede bløde modernisme fra perioden 1940-1970 i deres hjem; de forklarer, at de dekorative og figurative genstande taler til dem, netop fordi det er følelsesfuldt og harmoni- dyrkende. De gennemgående motiver af harmoniske møder mellem menneske og natur går i hak med en generation, som har flere potteplanter end nogen før, bekymrer sig om klimakrisen og fremtiden og er vilde med bæredygtighed, taghaver og natur i det hele taget.

Mange af efterkrigstidens ting, som har levet en hengemt tilværelse bagerst i skabene, på lofter og i genbrugsbutikker, er vendt tilbage i brug som skattede brugsting i dagligdagen – og som oplagte indslag i de visuelle historier, man deler på de sociale medier. Det gælder ud over Lindberg og Wiinblad ikke mindst efterkrigstidens store produktioner af ting til hjemmet fra fabrikkerne Stavangerflint og Figgjo Fajanse i Norge, Gustavsberg i Sverige og finske Arabia. Her kommer en stor gruppe af oversete kvinder ind i historien. Inger Waage ledte afdelingen for kunstindustri ved



Fig. 5. Inger Waages modernistiske former dekoreret med selvsikre, stiliserede kvinder.

Stavangerflint og med i staben af designere var Kari Nyquist og Gro Pedersen Claussen; efter fusionen med Figgjo Fajanse blev også Turi Gramstad Oliver tilknyttet.⁴ Alle dyrkede den stil, som nu er bekendt via Lindberg og Wiinblad: følsomme figurative dekorationer på brugsgenstande i strømlinet modernistisk design. Kvindefiguren er central: storøjet, men ikke bly, snarere nysgerrig og flirtende.

Bevæger vi os til Sverige finder vi hos Gustavsberg ud over Lindberg også Mari Simmulson, hvis detaljerede billedunivers flugter perfekt med

4 Nasjonalmuseet i Oslo, som har den største samling af norsk design, rummer fire genstande designet af Inger Waage, ingen af de øvrige.

drømmerierne hos Wiinblad. I det finske dyrkede Esteri Tomula for Arabia først en mere naturalistisk stil med landskaber og byer, ofte nostalgiske, men fra 1960'erne udviklede hun en let psykedelisk og maksimalistisk stil, hvor kvindeskikkelser kan indgå nærmest som svævende ånder i kompositionerne. Samtidig markerede Birger Kaipiainen sig med overdådige, sanselige blomstermotiver, men bevægede sig også jævnlgt over i kvindeskildringer.⁵

Alle arbejdede parallelt med abstrakte former og grafiske dekorationer – figurative og abstrakte dekorationer udgjorde ikke et enten eller, men et indlysende både-og. Det gælder for dem, som det gælder for Lindberg og Jacobsen: Alle er anerkendte og veldokumenterede designere og kunsthåndværkere, men de genstande, som er blevet indkøbt til museums-samlinger eller præsenteret i udstillinger og bøger, er altovervejende værker, hvor disse designere holder sig til et rent abstrakt udtryk. Man kunne mistænke, at den større emotionelle ladning i de figurative dekorationer så at sige har diskvalificeret tingene fra at blive bevaret, beskrevet og brugt som udgangspunkt for at skrive designhistorie. Det har bestemt heller ikke hjulpet, at så mange af disse designs blev skabt af kvinder. Det er karakteristisk for hele den moderne designhistorie, at materialer, der er blevet set som kvindelige, har været genstand for væsentligt mindre interesse og forskning, især tekstiler og papir, men i disse tilfælde er det selve udtrykket, som lader til at være diskvalificerende.

Der er selvfølgelig en række mulige indvendinger imod, at disse mange designs og værker virkelig kan ses som en selvstændig strømning inden for modernisme. Måske var der blot tale om en kommerciel satsning, hvor man lod hånt om den æstetiske kvalitet for at give forbrugerne den – underforstået underlødige – stil, de efterspurgte?

Spørgsmålet blev eksplicit taget op i datiden og førte til lidenskabelige diskussioner, som når Børge Mogensen og Arne Karlsen angreb en designer som Jens Harald Quistgaard for at være for dekorativ og kommerciel, endda på trods af Quistgaards altid rent abstrakte stil (Rygaard Rasch 77). Der foregik en meget aktiv patruljering af den rene modernisme, som en

5 Kaipiainen nævnes kort for især sine store udsmykninger i det offentlige rum i Pekka Korvenmaas oversigtsværk over finsk design, Tomula slet ikke (Korvenmaa 224, 244).

vis gruppe af designere foreskrev.⁶ Andre forsvarede de emotionelle behov, som dekoration og bløde indslag som tekstiler og polstring i hjemmet dækker. Arkitekten Steen Eiler Rasmussen advarede mod "at vrænge ad hyggen som noget aflægs, en overtro, som man nu endelig har opgivet sammen med Klunkerne og Antimakassarne." (Breunig 64) At både hjem og forbrug dækker mere end fysiske behov er en erkendelse, som økonomer som Hermann Gossen nåede frem til allerede i midten af 1800-tallet, men med efterkrigstidens øgede udbud af varer og voksende reklameindsats blev den også operationaliseret (Trentmann 321).

Bjørn Wiinblads og Raymond Peynets fælles chef ved Rosenthal Porzellan i Tyskland, Phillip Rosenthal, forholdt sig direkte til disse spørgsmål om boligindretningens emotionelle betydning i artikler og interviews, hvor han understregede, at moderne ting ikke måtte miste deres "varme", samtidig med at han netop satsede stærkt på strømlinet modernistisk design med den nye afdeling Studio-Line (Rosenthal, 30). Her lancerede man alt til boligen i design af Raymond Loewy, Acton Bjørn, Tapio Wirkkala, Walter Gropius og mange andre, som repræsenterer præcis den seriøse, maskuline stil, vi i dag tænker på som "ægte" modernisme. Det var imidlertid også under mærket Studio-Line, at både Wiinblad og Peynet blev lanceret, altså som en del af Rosenthals modernistiske satsning – ikke som hyggelige indslag i fabrikkens traditionelle linje af blomstermønstrede porcelænsstel i rokoko-stil og art deco-klassikere, som man sideløbende videreførte til gavn for de mere konservative kunder. Med andre ord var figurativ dekoration en væsentlig del af den ambitiøse Studio-Line og noget, som blev nøje indtænkt i udviklingen af sortimentet.

6 En nutidig afklang af disse holdninger findes f.eks. i Per Mollerups forklaring på, at ikke al moderne dansk design dyrker enkelhed: "Enkle brugsting er ikke alles livret. Nogle foretrækker det pyntede, det overvældende og det komplekse. De, der har oplevet økonomiske forhold præget af afsavn, kan have en forståelig trang til at udfolde sig demonstrativt i efterfølgende bedre tider ... Præference for enkelhed i form kan være et udtryk for økonomisk/kulturel modenhed." (Mollerup, 34) Mark Mussari foreslår, at dansk design i særlig grad lagde sig tæt op af de mere puritanske idealer fra Bauhaus sammenlignet med andre europæiske landes design. (Mussari 2, 9, 11)

Inden for Studio-Lines rammer re-versionerede man igen og igen den voksende mængde af stel og designserier med nye dekorationer, hvor man for eksempel cirkulerede et populært stel som Raymond Loewys Form2000 videre til andre tilknyttede designere, så de kunne dekorere stellet i deres egen stil (Laura, *Paradis* 159). Således kom netop det strømlinede Form2000 under wiinbladsk behandling som en af Bjørn Wiinblads allerførste opgaver for Rosenthal i slutningen af 1950'erne – Wiinblad dekorerede de rene, moderne former med små charmerende Harlekin-scener. Omvendt findes Wiinblads Romance-stel med dets karakteristiske buttede og rundede former også dekoreret med både strengt abstrakte mønstre og psykedeliske blomster fra 1970'erne, begået af andre tilknyttede designere.

Præcis som hos Nymølle er princippet tydeligvis, at formgivningingen af genstandene skal være funktionel og stringent efter modernismens principper, men at dekoration derimod ikke er en forbrydelse – heller ikke figurative dekorationer fulde af naturdrømmerier og længsel efter harmoni. Tilsvarende var de mange følsomme designs fra Gustavsberg, Arabia, Stavangerflint og Figgjo Fajanse næppe heller udtryk for æstetisk kapitulation, men derimod for et ønske om at forny den figurative dekoration og bringe den på omdrejningshøjde med modernismen ved at udvikle et nyt, dekorativt formsprog med direkte emotionel appel.

Behovet for at tilføre noget følelsesladet og personligt til en ellers uniform moderne indretning kan kobles til en mere generel ambition om at opdyrke og uddybe sociale relationer. At indrette sit hjem er at skabe en iscenesættelse af det fremtidige liv, man håber på at leve, og ophobningen af signifikante ting ud over det strengt nødvendige korrelerer med et større socialt engagement (Miller 87, 97). Efterkrigstidens trang til dekorative indslag kan oplagt læses som elementer i en re-civilisering af både menneske og samfund.

AMBIVALENSEN VED DET NUTTEDE

Diskvalifikationen af så væsentlig en del af efterkrigstidens design er tankevækkende. Hvad er mere præcist det æstetiske formastelige ved disse ting, som betød, at de måtte forvises fra modernismen? Med modernismen

skiftede idealet for godt design til det funktionelle og idealet for kunstoplevelsen til en kritisk distanceret iagttagelse, en reaktion imod borgerskabets sentimentale tilknytning til de kære ejendele. Rita Felski argumenterer i *Hooked: Art and Attachment* for netop i højere grad at se vores forhold til kunstværker som eksempler på emotionelle tilknytninger, hvor man ikke blot er rationel betragter, men oplever en særlig forbindelse. Hun påpeger, at det at stå i et emotionelt forhold til kunstværker eller ting og at knytte sig til dem er blevet set som problematisk af moderne kunstkritik, og foreslår, at det tættere forhold er problematisk, fordi det griber ind i den mobilitet og fremdrift, som er så afgørende for den moderne tilstand. Der er, med Felskis formulering, noget besværligt "klistret" ved tilknytning (Felski 3). Er det netop også denne klistrethed – tingenes insisteren på en nærmere relation – som hjem søger de dekorative og følelsesfulde moderne brugsgenstande og gør dem problematiske?

Et materiale, som jeg indsamlede via de sociale medier i 2017, belyser specifikt folks negative oplevelse af Bjørn Wiinblads design og kan give et nærmere indblik i disse sensibiliteter: Til spørgsmålet "Hvis du ikke kan lide Bjørn Wiinblads ting, hvad er det så ved hans stil, som du ikke kan lide?" indløb hundredvis af svar fra mennesker i alderen 30 til 65 år, altså børn og børnebørn af de generationer, som i efterkrigstiden ofte gjorde Wiinblads stil til en del af deres hjem.

Gennemgående lød anklagen på utålelig nuttethed: Wiinblads stil er pussenusset, sødladen, tåkrummende naiv og useriøs. "Puttenuttet damekunst," som én udtrykte det. Andre fandt stilen for intens og detaljeret, og nogle hævdede ligefrem, at de fik hovedpine af hans streg. Mange så Wiinblad som udtryk for fattigfinhed: Stilen hos dem, som havde taget den sociale mobilitets elevator opad i samfundet og nu prøvede at demonstrere deres nye status – og blot afslørede deres mangel på smag. Problemet med det følsomme og sentimentale bliver her altså også, at det som udtryk er knyttet til en æstetisk underklasse: De som ikke har mestret ægte moderne stil.

Dette righoldige materiale af umiddelbare reaktioner på Wiinblad i dag siger for det første noget om et dybere skift i mentalitet; fra efterkrigstidens dybfølte og længselsfulde humanisme til nye generationers usikkerhed og mistro over for det følelsesfulde. Arne Jacobsens tekstiler

eller Lindbergs og Wiinblads milde universer kan bedst læses som del af den længsel efter harmoni, som prægede årene under og efter anden verdenskrig og omgangen med dem bliver dermed til en slags re-civilisering og autoterapi. Efter store traumer og et fundamentalt mellemmenneskeligt tillidsbrud kom en ny betoning af menneskelighed, omsorg og ansvar, som igen fødte tanker om videreudviklingen af velfærdssamfundet og det internationale samarbejde. Også eksistentialismen og den humanistiske psykologi er udtryk for denne vending, som måske mere end noget andet afspejles i det store gennembrud af ny litteratur for børn i årene omkring krigen, hvor troen på og kampen for det gode og gensidig omsorg og accept er helt central i klassikere som Peter Plys, Narnia-fortællingerne eller mumitroldenes univers. Den unge Wiinblad indledte faktisk sin karriere som forfatter og illustratør af en række børnebøger, og også Lindberg illustrerede flere bøger for børn. Barnet er per definition troskyldigt, naivt, fabulerende og legende, præcis de træk, som præger den bløde modernismes dekorationer – og som i dag gør dem uspiselige for en del.

Når så mange fremhæver noget påtrængende, kvælende, pussenusset og sukkesødt ved Bjørn Wiinblads ting som et problem, er det oplagt at se i retning af Sianne Ngais genovervejelse af vores æstetiske kategorier og særligt hendes teori om nuttethed, hvor hun udforsker ambivalensen i forholdet til det nuttede. Det nuttede er for Sianne Ngai forbundet med begreber som omsorg, intimitet, hjælpeløshed og den kvindelige sfære: Nuttede ting appellerer til én, de så at sige afkræver én opmærksomhed. (Ngai 4) Man har inden for det bredere felt af *cuteness studies* ikke mindst set på, hvordan nuttede ting imiterer den umiddelbare appel, som småbørn eller dyreunger har: De store øjne, det brede ansigt, selve det at være lille og blød i formen er nærmest fysisk uimodståeligt, som dyreadfærdsforskeren Konrad Lorenz konstaterede allerede i 1942. Nuttede ting afføder ofte en instinktiv fysisk og præ-verbal reaktion: Man krummer sig sammen, ansigtet folder sig i en særlig nuttethedsmimik og man udstøder uarticulerede lyde såsom nåhhhhhr! Det nuttede har med andre ord en slags magt over os, fordi det så direkte aktiverer en trang til at engagere sig i den nuttede person eller genstand – en uhyre praktisk adfærdsmæssig effekt, som sikrer, at børn og dyreunger får den nødvendige opmærksomhed fra de voksne.

Men den instinktive reaktion og denne paradoksale magtfuldhed, som det nuttede rummer, skaber en dobbelthed, påpeger Sianne Ngai. Man føler sig draget af det nuttede, men også tvunget. Måske dækker en del af den udprægede nutte-adfærd ligefrem over, at man forsøger at kontrollere en trang til at kaste sig over det nuttede? Udtryk som "Jeg vil spise dig," henåndet til en nuttet baby eller kattekillung, bliver af Ngai inddraget som eksempler på den ambivalens, som ligger lige under overfladen i mødet med nuttede ting (Ngai 65).

Samme ambivalens er oplagt at inddrage som en del af forklaringen på reaktionen imod emotionelle og sødmefulde udtryk som en legitim del af modernismen inden for design. Det følelsesfulde går igennem vores barrierer og skaber stærke, umiddelbare reaktioner – og kommer dermed i modstrid med fordringen om en rationel, kritisk og funktionsorienteret tilgang til verden. Det følsomme eller nuttede ved tingene betyder også, at man indleder dybere forhold til dem: Man bekymrer sig om dem og føler sig knyttet til dem – en effekt som forklarer designsucceser som den lille, buttede Fiat 500 eller den oprindelige Apple Macintosh-computer. Begge hører til de relativt få designgenstande, som trods deres nuttethed er blevet indlemmet i den vestlige designkanon. Men der er oplagt forskellige sensibiliteter på spil i forskellige kultursfærer.

Asien oplever en stadig voksende popkulturel bølge af ultranuttet æstetik, som slår igennem i alt fra kulturprodukter som manga og anime til boligindretning, tøjstil og en helt ny kategori af små, nuttede ting, som blot er ment til at bære med sig rundt og fingerere som en form for afstressning. Strømningen begyndte i Japan i 1980'erne og er overalt kendt som *kawaii*; spørger man forbrugerne, hvorfor de drages af disse nuttede ting, forklarer 70 procent, at de søger trøst i tingene midt i et travlt og presset liv (Laura, "Nuttetheden", 212). Fænomenet er da også kun vokset i omfang siden den økonomiske krise i 2008 og har spredt sig fra Japan til store dele af Asien og i mindre omfang også Vesten.

Kawaii-figurer som Hello Kitty eller Kogepan har i dag et globalt publikum, men i Japan selv finder man et uendeligt galleri af nuttede figurer, der kan bruges som dekoration på alt mellem himmel og jord. Man udnytter også målrettet effekten af det nuttede til adfærdsregulering: Trafikskilte



Fig. 6. Skandinavisk kawaii: Blød modernisme fra hele Norden er forenet igen i designbutikken Fukuya i Tokyo.

Foto: Ari Mikael Zelenko

eller henstillinger om at vise særlig forsigtighed eller måske omsorg over for vilde dyr tilføjes ofte kawaii-illustrationer, som øger beskuerens villighed til at efterleve dem. Sågar vejbarrierer udformes som nuttede væsner, fordi trafikanterne så i højere grad vil undgå at påkøre dem.

Holder man kawaii-figurer op imod udtrykket i efterkrigstidens bløde modernisme, er der interessante ligheder. Både dyr og mennesker skildres stiliseret med ekstremt brede ansigter, store øjne men ellers diminutive træk, en klar imitation af børne- og dyreansigter. Ikke overraskende har mange af de her beskrevne skandinaviske designere da også et væsentligt publikum i Japan, hvor man ikke på samme måde som i Vesten oplever en modsætning mellem det moderne og det emotionelle i deres stil. I Tokyo kan man således finde butikker, som specialiserer sig i denne form

for skandinavisk retrostil; eller som Yoko Mita, indehaveren af butikken Fukuya i Tokyo-forstaden Setagaya, kalder stilen: skandinavisk kawaii.

Man kan tolke kawaii som en raffineret form for eskapisme og selvterapi: Sødmen og den følelsesmæssige appel ved tingene bliver en medicin imod en tilstand af stress, man ikke kan forandre, kun udholde. Parallelt hermed kan man se efterkrigstidens vestlige dragning mod et blødt og harmonisk univers som udtryk for en sådan affektiv selvstimulering og traumeterapi. Men man kan også anskue kawaii-fænomenet som en reaktion imod modernitetens insisteren på, at man ikke kan stå i et følelsesmæssigt forhold til "døde ting". Ting formodes at være funktionelle, men ellers viljeløse og passive, og tingenes funktion er helt igennem indlagt i dem af mennesket.

Kawaii-fænomenet kan således ses som et modtræk til den moderne nøgterne og kyniske omgang med tingene: Idet tingene bliver nuttede, genbesjæles de så at sige, og dermed åbnes muligheden for en egentlig tilknytning mellem ting og menneske. Det er særligt oplagt i den japanske kontekst, hvor den traditionelle animistiske forestilling om, at enhver både levende eller død ting er besjælet, lever videre midt i det senmoderne samfund; oprydningssgurun Marie Kondo har således skabt opmærksomhed i Vesten med sin stilfærdige kommunikation med "husets ånder" eller hendes teknikker til at vække "sovende bøger", også uden at de på nogen måde behøver at ses som autentisk japansk animisme.

Giver det mening også at se et element af besjæling af tingene i den vestlige efterkrigstidsdyrkelse af en følsom designstil, som skabte emotionelt appellerende genstande til hjemmet? Når samtidens kritikere tolkede alle de følsomme designs som et direkte oprør mod modernismen, der uundgåeligt førte i retning af noget naivt og kvalitetsløst, kan man i denne kritik også se en modstand mod ophævelsen af det nøgterne og kritisk distancerede forhold til tingene. Ting forventes at være noget, man bearbejder, forbruger og til sidst kasserer – ikke noget, man står i forhold til. Mens designere og producenter frem til 1970'erne stadig havde fokus på holdbarhed – både konkret og æstetisk – gik det afkoblede forhold til tingene ind i en ny fase med den stadigt hurtigere omsætning af stadigt billigere ting fra 1980'erne og frem.

Vendingen mod bæredygtigt og cirkulært design de seneste år har skabt et nyt fokus på, hvordan man kan øge tilknytningen til tingene via æstetikken eller såkaldt "følelsesmæssigt holdbart design" (Chapman 18, se også Harper). Den teknologiske udvikling åbner for muligheden for nye og billigere typer af dekorationer, men rejser samtidig spørgsmålet, hvorvidt dekorerede genstande kan have vedvarende appel eller tværtimod øger omsætningshastigheden, og om det er muligt at skabe langtidsholdbar ornamentik (Riisberg 5.2).

Tidspunktet synes rigtigt til en genopdagelse af det dekorative og bløde inden for modernismen. De negligerede kvinder i kunst og design bliver i disse år endelig fremdraget og anerkendt for deres bidrag, og i samme bevægelse bliver det også muligt at se med friske øjne på de kreative mænd, som med deres "kvindagtige" stil har været svære at placere. Men endnu dybere forskydninger synes undervejs i kulturens tektoniske plader: Store dele af samtidskunsten opererer med nye grundforestillinger om altings forbundethed og alle arters gensidige afhængighed, og inden for videnskaben spiller netværksteorier en stadig større rolle. Fokus skifter til forbindelser, tilknytninger, afhængigheder og gensidig stimulation og udveksling, væk fra forestillingen om en verden, hvor individet er i centrum og behersker tingene omkring sig, kritisk distanceret fra alt og alle. Det skift vil helt oplagt også have store konsekvenser for, hvordan mennesker lever sammen med deres ting og for den altomfattende kultur, som knytter sig til forbrug og tingenes signalværdier.

At stå i et dybere forhold til tingene sænker omsætningshastigheden. Tilknytningen til tingene – med alle dens sentimentale konnotationer af moderlig omsorg og barnlig fascination – gør det umuligt at være kynisk i sin omgang med dem og blot udskifte dem. Der kunne sågar ligge en effektiv bæredygtighedsstrategi i at forlene ting med en sådan emotionel ladning, hvorved ejeren umuligt kan få det over sit hjerte at kassere dem.

Heidi Laura, PhD, forfatter og kulturjournalist. Udgav i 2018 bogen *En bid af paradys: Bjørn Wiinblad og hans tid* og arbejder på et projekt om delegitimeringen af art nouveau som modernisme efter første verdenskrig.

SOFT MODERNISM

A Neglected Post-war Wave of Emotional Design

A significant body of mid-century design has remained relatively unstudied and underrepresented in museum collections due to its figurative and emotional decorations. These designs clashed with the reigning conception of modern style as rational, honest, streamlined and masculine, yet also represent a clearly modern approach to decoration, designed to complement the modern home. A range of mainly Scandinavian designs and designers are discussed in the article. Long neglected for their alleged aesthetic audacity, these works offer insight into the hunger for soothing emotional objects in the post-war era and may best be decoded as “cute” objects provoking ambivalent responses.

KEYWORDS

DA: design; modernisme; følelser; hjemlighed; kawaii

EN: design; modernism; emotions; domesticity; kawaii

LITTERATUR

- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Baker, Sarah Elsie. *Retro: Class, Gender and Design in the Home*. London: Bloomsbury, 2013.
- Breunig, Malene. *Den iscenesatte bolig: Fem studier i hjemliggørelse i det 20. århundrede*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2017.
- Brunnström, Lasse. *Svensk Designhistoria*. Stockholm: Raster Förlag, 2010
- Chapman, Jonathan. *Emotionally Durable Design: Objects, Experiences and Empathy*. London: Earthscan, 2005.
- Dale, Joshua Paul et alia. *The Aesthetics and Affects of Cuteness*. Oxford: Routledge, 2016.
- Dickson, Thomas. *dansk design*. København: Gyldendal, 2017.
- Dybdahl, Lars. *Dansk Design 1945-1975*. København: Borgen, 2006.
- Engström, Laura. "En papkasse på loftet afslørede en anden side af stjernedesigneren". *Politiken* 20. september 2020 side 22-24
- Felski, Rita. *Hooked: Art and Attachment*. The University of Chicago Press, 2020.
- Harper, Kristine. *Æstetisk bæredygtighed*. Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2015
- Korvenmaa, Pekka. *Finnish Design: A Concise History*. Helsinki: Publications of the University of Helsinki, 2009.
- Laura, Heidi. *En bid af paradiset: Bjørn Wiinblad og hans tid*. København: Gads Forlag, 2018.

- Laura, Heidi. "Nuttethedens Triumf". *Weekendavisen* 23. december 2016.
- Loos, Adolf. "Ornament und Verbrechen" *Sämtliche Schriften* 1. Wien & München: Herold, 1962
- Miller, Daniel. *Stuff*. Malden: Polity Press, 2010.
- Møllerup, Per. *Dansk Design: Ganske Enkelt*. København: Gyldendal, 2019.
- Mussari, Mark. *Danish Modern: Between Art and Design*. London: Bloomsbury, 2016.
- Ngai, Sianne. *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- Riisberg, Vibeke & Anders V. Munch. "Decoration and Durability: Ornaments and the Appropriateness from Fashion to Design and Architecture". *Artifact*, 2015 3:3.
- Rohde, H.P. "Anmeldelse af Bjørn Wiinblads udstilling", *Ekstrabladet* 3. oktober, uden paginering 1961
- Rosenthal, Philip. "Lochstickerei in Porzellan" *Der Spiegel* 9. maj 1956, side 30-31.
- Rasch, Emilie Rygaard. Jens Harald Quistgaard: *En dansk designer*. København: Politikens Forlag, 2020.
- Thau, Carsten og Kjeld Vindum. *Danske designere: Arne Jacobsen*. København: Lindhardt og Ringhof, 2002.
- Thau, Carsten og Kjeld Vindum. "Tonaliteter – vægtløshed, mønstre, botanik". *Absolut Moderne, Louisiana Revy* 43:1, 2002.
- Trentmann, Frank. *Empire of Things: How We Became a World of Consumers, from the Fifteenth Century to the Twenty-first*. London: Allen Lane, 2016.
- Vihma, Susann. *designhistoria – en introduktion*. Helsingfors: Raster Förlag, 2003.
- Wilson, Kristina. *Mid-Century Modernism and the American Body: Race, Gender and the Politics of Power in Design*. Princeton: Princeton University Press, 2021.
- Zahle, Erik (red). *Hjemmets Brugskunst: Kunsthåndværk og Kunstindustri i Norden*. København: Hassings Forlag, 1961.

SKANDIMENTALITET

Moral og amoral i skandinavisk privilegiesensibilitet og i *The Square*

På en offentlig plads i Stockholm står en *facer*, det vil sige en gadehverver, og spørger de mange, travle folk, der kommer op fra metroen, om de vil redde et liv. At 'face' betyder at se i øjnene, at stå ansigt til ansigt eller at konfrontere, men denne *facer* ser ikke nogen i øjnene, for ingen ænses hende eller hendes appel. Den urbane svenske offentlighed, *faceren* adresserer, er ikke en humanitær offentlighed, for den responderer ikke på det humanitære imperativ *par excellence*: red liv, lindr lidelse, hjælp. Sådan er en af de første scener i den svenske instruktør Ruben Östlunds film *The Square* fra 2017, hvori Östlund interesserer sig særligt for spørgsmål om hjælp, ulighed og privilegiesensibilitet i den skandinaviske velfærdsstat.

I denne artikel beskriver jeg, med afsæt i *The Square*, hvordan skandinavisk privilegiesensibilitet viser sig som en anspændt refleksion over eller kamp om værdien af de noble, moralske følelser, som moralfilosoffen Adam Smith refererede til som "the family of fine sentiment". I skandinavisk samtidskultur er det, foreslår jeg, en følelsesmæssig vane at nære mistro til moralske følelser såsom sympati, medfølelse og medlidenhed, som derfor typisk vil opleves og fremstilles som moralsk pinlige følelser. Det betyder ikke, at skandinavers følelsesmønstre skulle være ens. Det

betyder heller ikke, at skandinaviske offentligheder er følelsesmæssigt afholdende; følelser og moralske følelsesdiskurser er tværtimod alle vegne i de nordiske offentlige rum. Det betyder derimod, at de moralske følelser til enhver tid kan skifte fortegn og blive tegn på noget amoralsk i det følende subjekt, som kan være et individuelt eller et kollektivt subjekt. Privilegiesensibilitet handler om, hvordan vi forholder os til ulighed og til vores egen plads og rolle i denne ulighed, og centralt i denne sensibilitet står en følelsesstruktur, hvor konventionelt gode følelser kan blive grimme, mens konventionelt grimme følelser omvendt kan vise sig nyttige og legitime. "Skandimentalitet" vil være mit navn for denne følelsesstruktur og dens æstetiske former.

Det skandimentale adskiller sig fra *det sentimentale*, som ofte beskrives som en følelsesstruktur, hvori en positiv grundfølelse afføder en positiv metarespons, som f.eks. siger "hvor er det livsbekræftende, at jeg kan føle medfølelse med dem, der har det mindre godt end mig".¹ Denne fordobling af det velgørende er en af grundene til, at det sentimentale som følelsesmodus og som æstetik så ofte bedømmes negativt: Vi forstår gerne sentimental følelsesrespons som selvgod, fordi det velgørende her synes at blive selvvelgørende. I bogen *In Defense of Sentimentality* argumenterer filosofen Robert Solomon for, at denne fordobling af noget velgørende ikke i sig selv bør forstås som selvgodhed. Solomon er enig i, at *tender emotions* såsom medfølelse, medlidenhed og sympati er behagelige at kultivere, fordi "[v]i har det godt med os selv, når vi føler omsorg, og vi har det endnu bedre med os selv, når vi, reflektivt, oplever os som den type mennesker, der nærer den slags følelser" (11-12). Men snarere end selvforkælelse er dette element af

1 De historiske betydningsforskydninger mellem følelsetermer som 'sentimentalitet' og 'sensibilitet' vil ikke spille en rolle i det følgende. Julie Ellison beskriver i bogen *Cato's Tears* et skifte tidligt i det 18. århundredes anglo-amerikanske politiske tradition ikke først og fremmest mellem de forskellige termers indbyrdes betydningsforskelle, men derimod mellem på den ene side en forståelse af følsomhed som noget, der knyttede sig til relationer mellem socialt ligestillede personer, og på den anden side en forståelse af følsomhed som noget, der rettede sig mod "ulighedens scenarier" (6). Mit studie af privilegiesensibiliteten handler i forlængelse heraf om ulighedens affekter.

moralsk-affektiv opløftelse ifølge Solomon simpelt hen et eksempel på den type selvrefleksion, som er forudsætningen for at leve sit liv med omtanke.

Solomon nævner selv Milan Kundera som repræsentant for den udbredte negative evaluering af sentimentale følelser og deres æstetik. I Kunderas *Tilværelsens ulidelige lethed* hedder det sentimentale 'kitsch'. Det sentimentale og det kitschede er begge æstetisk-afektive registre, der indikerer nostalgi, billig konventionalitet, melodrama samt en forbindelse mellem dårlig kunst og dårlig moral. Hos Kundera er kitsch betegnelse for en totalitær politiks æstetik og følelsesdyrkelse, men også uden dette eksplicit politiske element er romanens beskrivelse af det kitschedes logik brugbar som signalement af den gængse forståelse af det sentimentales logik, som jeg gerne vil have frem her:

Kitsch fremkalder lige efter hinanden to bevægede tårer. Den første tåre siger:
Hvor er det smukt, børn der løber hen over en græsplæne!

Den anden tåre siger: Hvor er det smukt sammen med hele menneskeheden
at blive bevæget over børn der løber hen over en græsplæne!

Først tåre nummer to gør kitsch til kitsch. (Kundera 211)

Erstatter vi 'kitsch' med 'sentimentalitet', kan vi sige, at det er det selvforstærkende, refleksive moment, der gør det sentimentale sentimentalt.

For den *skandimentale* følelsesstruktur, foreslår jeg, er de moralske følelser fundamentalt ambivalente for så vidt, at en følelse af omsorg her typisk ansporer en negativ metarespons. I situationer og oplevelser kendetegnet ved skandimentalitet manifesterer det refleksive moment i oplevelsen af et sentimentalt objekt sig ikke som en varm tåre, men snarere som en mistænksomhedens gysen. Denne gysen spørger måske: "Hvorfor falder jeg for dette objekts billige konvention?". Eller: "Hvorfor bliver jeg rørt over min egen impuls til godhed?". Eller mere tøvende: "Jeg er ikke sikker på, jeg bryder mig om implikationerne af scenen foran mig, men jeg føler mig ikke desto mindre overvældet og berørt af den." I modsætning til den positive metarespons, vi forbinder med det sentimentale, siger den skandimentale metarespons grundlæggende "hvor er det egentlig moralsk pinligt, at jeg føler mig moralsk god". På den måde er det skandimentale en kritisk mutation i det sentimentale.

Det er vigtigt at hæfte sig ved, at denne negative metarespons er en funktion af, at subjektet også oplever sig som positivt involveret i det bevægende objekt foran ham. De moralske følelser bevæger sig altså hvileløst mellem noget, det følende subjekt oplever som moralsk rigtigt, og noget, han oplever som moralsk forkert.² Denne usikkerhed angår også, hvad det egentlig er, subjektet fælder en negativ dom over: det bevægende objekt eller sin egen respons herpå? Det er også vigtigt at hæfte sig ved, at denne disponering for negativ evaluering af det moralsk gode ikke er en disposition, der er forbeholdt den akademiske sentimentalismekritik. Der er noget udpræget fælles og genkendeligt over skandimentalitetens scener, selvom 'skandimentalitet' ikke er en term, vi bruger.

Hvorfor de moralske følelser opleves som moralsk pinlige, kan der være forskellige årsager til, men overordnet set er det angiveligt amoralske ved de moralske følelser, foreslår jeg, forbundet med oplevelser af enten skyld eller skam – eller begge dele. Jeg kan f.eks. evaluere min medfølelse med fattige mennesker som moralsk pinlig, fordi jeg samtidig føler mig medskyldig i genstanden for min medfølelse, det vil sige deres fattigdom. Eller jeg kan evaluere min medfølelse med fattige mennesker som moralsk pinlig, fordi jeg oplever den som selvretfærdig og pladderhumanistisk og således skammer mig over mit selvretfærdige og pladderhumanistiske sensorium. Endelig kan man også mene, at de moralske følelser mest er pinlige, når andre har dem. På den måde kan det skandimentale, som vi skal se, udfolde sig henover ret forskellige politiske positioner og attituder.

Læseren vil muligvis spørge til, hvor udbredt dét, jeg betragter som en kollektiv sensibilitet, egentlig er. Her er mit forslag, at det skandimentale er en kollektiv følelsesstruktur, ikke fordi alle føler på samme måde, men fordi selv meget forskelligartede moralsk-affektive erfaringer og ytringer må belave sig på at forholde sig til denne struktur for at være meningsfulde

2 Man kan argumentere for, at denne ambivalens allerede er til stede i enhver dom over et objekt som sentimentalt. Ambivalens forstås almindeligvis ikke som et træk ved det sentimentale, men netop som en domsfældelse synes det sentimentale at forudsætte et refleksivt moment mellem at føle sig rørt af objektet og dernæst føle sig manipuleret af en nu åbenlys sentimental konvention, som afstedkom rørelsen til at starte med.

og acceptable som erfaringer eller ytringer. Skandinavisk privilegiesensibilitet giver anledning til et bredt repertoire af affektive attituder, og det skandimentale er gennemtrukket af politiske inklinationer, klasse-mæssige affiliationer og generationelle dispositioner. At identificere en kollektiv sensibilitet, i dette tilfælde privilegiesensibiliteten og dens skandimentale følelsesstruktur, er således ikke et postulat om, at alle føler det samme i forhold til et givent fænomen, her ulighed og privilegerethed. Det indebærer snarere at udpege et genkommende mønster af moralsk-emotionelle artikulationer i forhold til det pågældende fænomen. I den kollektive, skandimentale følelsesstruktur kan man genfinde elementer af både jantelov og protestantisme, men det skandimentale er en bedre fortolkningsramme, foreslår jeg, fordi dette begreb forbinder sig mere direkte til vor tids spørgsmål om *privilegier* og de æstetisk-kulturelle former, som dette spørgsmål antager.

SENTIMENTAL POLITIK

Generationer af moralfilosoffer og reformivrige intellektuelle har i kulturens sentimentale tekster set en kilde til moralsk forbedring af befolkninger og politisk forandring af samfund på baggrund af disse teksters produktion af sympati og medfølelse i den læsende offentlighed. Omvendt har feministiske analyser siden 1990'erne fokuseret på de asymmetriske magtrelationer, som det sentimentale på én gang forudsætter og gør acceptable.³ Her tænker jeg på amerikanister som June Howard, Julie Ellison, Saidiya Hartman, Hazel Carby, Laura Wexler, Dana Luciano, Lauren Berlant og Kyla Schuller, der på hver sin måde har bidraget til en kritisk forståelse af sentimentalitetens rolle i det 19. og 20. århundredes nordamerikanske offentligheder. For at skitsere den 'sentimentalitetens politik', som det skandimentale som en kritisk mutation forholder sig til, gengiver jeg nedenfor et par af de iagttagelser, der står centralt i denne traditions interesse for sympatiens rolle som medierende faktor i køns-, race- og klasserelationer.

3 Denne tradition starter allerede med udgivelsen af Ann Douglas' *The Feminization of American Culture*, som udkom i 1977.

Lauren Berlant bruger i bogen *The Female Complaint* fra 2008 begrebet sentimentalitet til at beskrive en amerikansk national kultur, der holdes sammen af borgernes, fortrinsvist de privilegeredes, kapacitet for moralske følelser for samfundets underordnede sociale grupper og deres lidelse. Denne nationalkultur, *the culture of true feeling*, som Berlant også kalder den, er sentimental, fordi den anser de gode, sande følelser for at være sjælen i et retfærdigt samfund. I denne kulturs arkiv af sentimentale artefakter fungerer sympati og medfølelse med subalterne karakterer ifølge Berlant som en slags *great equalizers*, der producerer en *fornemmelse af lighed* og enshed, uagtet at sådan en lighed reelt og materielt er ikke-eksisterende.

I kapitlet "Stakkels Eliza", som er oversat til dette nummer af *K&K*, betragter Berlant antislaveriromanen *Uncle Tom's Cabin* af Harriet Beecher Stowe som en urtekst i amerikansk sentimentalisme og analyserer en række senere versioneringer af *Stowe-style* sentimentalitet i nyere litterære og filmiske værker. En af de ting, Berlant genfinder i den amerikanske kulturs mange genopførelser og citationer af *Uncle Tom's Cabin*, er, at de – på samme måde som denne urtekst selv – gør det muligt for både karakterer, læsere og betragtere at identificere sig modsat deres egen privilegerede position, det vil sige nedad i de sociale hierarkier. De sentimentale topoi giver form til socialt marginaliseredes lidelse, og den sentimentale identifikation eller empati med denne lidelse opløser, med tårernes kraft, umærkeligt det følende subjekts eget privilegium. I følelsernes rige kan alle være lige.

For Berlant er sentimentalitet altså en intimitetsform: Sentimental retorik og æstetik skaber forbindelser, der hvor der ellers synes fortrinsvist at være materielle forskelle. I sentimentale offentligheder hersker en slags emotionel universalisme, hvor den enkeltes subjektivitet føles generel, og hvor folk har en følelserproduceret fornemmelse af fællesskab.⁴ Den sentimentale nationale kultur har haft progressive, inkluderende virkninger igennem nationens historie, bekræfter Berlant ("Stakkels Eliza", 15). Men

4 Berlants primære fokus i *The Female Complaint* er nordamerikansk 'kvindekultur', den første identitetsbårne intime offentlighed i USA, som siden 1830'erne har fungeret som en subkulturel sfære, hvori kvinder har kultiveret og repareret deres fornemmelse af at høre til i et samfund, hvori de reelt var og er underprivilegerede. Jeg introducerer til begrebet 'intim offentlighed' i Sharma, "Ny feminisme".

selvom den sentimentale politik har været afgørende for oplevelsen af at tilhøre, eller af at kunne komme til at tilhøre, en national middelklasse, har sentimentalitetens menneskeliggørende strategier samtidig fredet de privilegerede klasser, hvis sentimentale fordring først og fremmest er at føle rigtigt. En sentimentalist er i denne forståelse en, der fokuserer på de følelsesmæssige omkostninger ved uretfærdighed, ikke de økonomiske.

I bogen *The Biopolitics of Feeling* fra 2018 spidsformulerer Kyla Schuller den forbindelse mellem sentimentalitet og racedistinktion, som er antydnet i Berlants "Stakkels Eliza". Ifølge Schuller bidrog de følelsesmæssige rørelser, som den sentimentale litteratur og visuelle kunst vakte i 1800-tallets USA, til formningen af en hvid middelklasesensibilitet, idet den imaginære projektion ind i udsatte karakterers slidsomme liv var med til at skabe et fælles affektivt register for indlevelse og medfølelse i den gryende middelklasseoffentlighed. For Schuller er det afgørende, at hvid følsomhed er skabt på baggrund af forestillingen om sorte menneskers mangel på samme. Sentimentalisme er i denne forståelse en vidt forgrenet biopolitisk diskurs om følelsesmæssig fleksibilitet og sansemæssig smidighed, og det vil mere konkret sige: om nogle befolkningsgruppers følelsesmæssige bevægelighed og andre gruppers følelsesmæssige inert. Sentimentalisme bidrog ifølge Schuller således til det 19. århundredes forståelse af raceforskelle.

SKANDIMENTALITET

Vi savner en sentimentalitetens skandinaviske genealogi på linje med den, amerikanister har kortlagt for det 19. og 20. århundredes USA. I hvilken udstrækning har sentimental retorik bidraget til de politiske og kulturelle diskurser, som de nordiske velfærdsstater historisk har fundet legitimering i, kan vi spørge. Hvilke topoi er gennemgående og måske særegne for nordisk sentimentalitet? Hvilke urtekster vil vi udpege? Hvad er f.eks. forholdet mellem arbejdersentimentalitet og kolonial æstetik i Skandinavien? Social sympati har været væsentlig både for grundlæggelsen af de nordiske velfærdsstater og for deres senere selvforståelse som humanitære stormagter – at føle med og på den måde menneskeliggøre den hjemløse, den enlige mor, den arbejdsløse, udsatte børn samt fattige befolkninger andre steder

i verden – men i dag, er det min hypotese, har vi generelt mindre tiltro til de moralske følelsers politik og æstetik.

Jeg vil foreslå, at vi betragter skandinavisk samtidskultur som skandimental snarere end sentimental. Vi er blevet vant til at se moralske følelsesudsagn som elementer i asymmetriske magtforhold, og derfor fremstår de i dag som fremmedelementer i den skandinaviske egalitære imagination. En skandimental bevidsthed er netop en bevidsthed, der fornemmer, at ulighed er en forudsætning for den sentimentale oplevelse af lighed. Vores historiske moment er et, hvor de nordiske middelklasser har fået en fornemmelse af og et problem med at leve på andres bekostning. Det betyder ikke, at alle skandinaver er tynget af privilegier, men at privilegiets problem strukturerer offentlig kultur i Skandinavien på den måde, at et individuelt eller kollektivt subjekt typisk siger *check your privilege* – med denne formulering både sprogligt og politisk meget variable, nordiske versioner – når en moralsk god følelse tager form og finder et udtryk i offentligheden. En skandimental offentlighed responderer på et moralsk følelsesudsagn med variationer over negativ respons, som grundlæggende siger: "Hvor er det moralsk pinligt, at du fremstiller dig selv som moralsk god."

Privilegiesensibiliteten er en af forklaringerne på, at de moralske følelser dårligt kan opleves som *great equalizers*. Men den skandimentale mutation i det sentimentale har, ligesom det sentimentale selv, vidt forskellige idémæssige og politiske indløb, herunder også aktuelle antihumanitære strømninger. Herhjemme kender vi eksempelvis den tidehvervske kritik af 'godhedsindustrien', af selvretfærdig farisæisme og af dem, der ifølge kritikere bruger deres skyldfølelse til i det mindste at føle sig politisk relevante.⁵ I det skandimentale er det min mening, at vi også skal høre det

5 Som eksempelvis historiker Thorkild Kjærgaard om "falsk koloniideologi", en ideologi, der ifølge Kjærgaard potenserer dem, der føler skyld: "Som historiker har det irriteret mig, at man i dag insisterer på at tale om Grønland som en koloni. Det er noget, der er kommet i 1960'erne som resultat af antiimperialistiske og antikolonialistiske ideer. På det tidspunkt var der politisk potentiale i at påstå, at man havde skyld over for nogen. Derfor opfandt man Grønland som dansk koloni, og inuitterne fik som 'oprindeligt folk' rollen som undertrykte og som nogen, der skulle frigøre sig" (Baeré).

skandaløse, der så nemt klinger med, når vi ønsker at lægge afstand til det, vi oplever som sentimentalt. Søren Krarups kritik af 'gødhedsindustrien' var engang skandaløs. Nu er den snarere skandimental på den måde, at den er gledet ind i privilegiesensibiliteten som én ud af flere komponenter i den kollektive metarespons på de moralsk gode følelser.⁶

Som æstetisk modus er skandimentalitet én ud af flere måder at forholde sig til privilegiets problem på, og det skandimentale har sine egne topoi, som ofte forholder sig eksplicit kritisk til sentimental æstetik. Skandimental æstetik inkluderer privilegiegenrer – sociale og æstetiske genrer, der forvalter oplevelsen af at være privilegeret – såsom nødhjælps satire, delagtighedsbekendelser, donationskritik, produktionssensitiv interventionskunst og hyklerlitteratur. Jeg har i anden sammenhæng bekrævet værker af forfattere som Peter Højrup, Lone Aburas, Kirsten Hammann og Victor Boy Lindholm som eksempler på skandinavisk hyklerlitteratur. Kendeteggende for den litteratur, jeg kalder hyklerlitteratur, er tilsynekomsten af en moralsk bevidsthed, der ser med apati, afmagt eller afsky på sine egne amoralske mulighedsbetingelser. 'Hyklerti' er her den dom, en bevidsthed kritisk fælder over sin egen moralske inkonsekvens. Hyklerlitteratur er en del af det skandimentale, idet den er anfægtet af ulighed og privilegier, men samtidig nærer mistro til relevansen af de gode, moralske følelser. Mindst af alt vil hyklerlitteraturen være sentimental.⁷

Hvis pladsen havde tilladt det, kunne vi i diskussionen af Ruben Östlunds *The Square* fokusere mere indgående på den skandimentale genre, jeg kalder privilegiemontage. Privilegiemontagen er en genre for tilken-

6 Det betyder f.eks., at selv så udtalt sentimentale genrer som humanitære indsamlingsshow hellere fremstår moralsk upassende – ved at omfavne den totale kommercialisering af gode gerninger – end som moralsk passende. I skandimentale offentligheder kan de moralske følelser hurtigt vise sig grimme, men konventionelt grimme følelser af eksempelvis kalkuleret godhed – vi venter med at donere, til vi kan vinde Audi'en – kan omvendt også vise sig helt legitime.

7 Se Sharma, "Privileged, Hypocritical ...". Det, der interesserede mig ved hyklerlitteraturen, var dens undersøgelse af privilegiets selvkritik som kritikgenre. Mit forslag var her at læse hyklerlitteraturen som en refleksion over, hvordan kritik på delagtighedens betingelser kan se ud.

degivelse af viden om de radikalt forskellige og dog indbyrdes forbundne livsvilkår i "den trygge verden" og "den udsatte verden". I skandinavisk samtidskultur er privilegiumontager den mest simple og effektive måde for et kulturelt artefakt at henvise til den globale ulighed og de/vi globalt privilegeredes selvforståelsesmæssige problemer med denne ulighed. I privilegiumontagen er billeder af nød, fattigdom eller vold monteret i billeder af nordisk velfærdsalmindelighed eller omvendt. Nedenfor er et eksempel fra *The Square*, hvor der dog ikke i teknisk forstand er tale om collage (fig. 1).

DET MORALSK UPASSENDE

I 2014 beskrev den daværende svenske statsminister for Moderaterne, Fredrik Reinfeldt, Sverige som en "humanitær stormagt".⁸ Faceren i *The Square* er omvendt konfronteret med en svensk offentlighed, som ikke løfter et øjenbryn ved udsigten til at kunne hjælpe eller til at kunne "redde et liv".⁹ Ingen humanitær interpellation finder sted, ingen vender sig om i genkendelsen af at være et humanitært subjekt: Dette er ikke en offentlighed, der har tiltro til, at deres samvittighed og moral kan ændre verden. Da et desperat råb om hjælp genlyder over den offentlige plads, vender den samme offentlighed igen de døde øren til. Undtagen filmens hovedperson, Christian (spillet af Claes Bang), som vender sig mod den kvinde, der råber så desperat, og forsøger at hjælpe hende. Men det skulle han ikke have gjort. Råbet om hjælp er et *scam*, Christian berøves sin mobiltelefon og må se sig forvandlet til en af dem, der beder om hjælp: Undskyld, må jeg låne din telefon? Filmen udfolder derpå den række begivenheder, som sættes i gang af Christians hovmodigt humørfyldte selvjustits, og som ender med,

8 I den meget omtalte "Öppna era hjärtan"-sommertale, se eksempelvis leder i *Dagens Nyheter* 17. august 2014.

9 Her kunne man argumentere for, at *The Square* registrerer den antihumanitære vending, vi har set i svensk og dansk politik i forlængelse af den såkaldte flygtningekrise i 2015, og som senest er kommet til udtryk i Sverigedemokraternas alliance med den svenske højrefløj om et nyt integrationsudspil. Såvel de antihumanitære som de solidaritære strømninger i forlængelse af 2015 er elementer i den skandinaviske følelsesstruktur, som dog i sig selv har en længere opkomsthistorie.



Fig. 1. Fotograf Fredrik Wenzel. Copyright Plattform Produktion

at han mister sit arbejde som kunstnerisk leder af et museum for moderne kunst i en postmonarkisk, svensk hovedstad.

Ruben Östlund har i et interview udtalt sig om effekten af at se ulighed:

Jeg tror, at vi, som art, bliver meget rystede, når vi ser en ubalance. Når vi ser ulighed; når vi ser fattigdom. Vi bliver virkelig provokerede af det. Så jeg tror stadig, at vi bekymrer os om hinanden, men det er bare ikke sådan, vi opfører byer. Meningen med byer i dag er 'tag herhen, forbrug'. (Utichi)

Som en slags indgangsreplik til *The Square* er dette en på en gang indlysende og overraskende iagttagelse. Indlysende, fordi Östlund med *The Square* selv er betydeligt visuelt investeret i ulighed. Overraskede, fordi karaktererne i filmen ikke bliver spor provokerede af at se ulighed. Det svenske byliv, filmen portrætterer, er fyldt med ulighed, fattigdom og ubalance, uden at

det synes at vække uro hos byens borgere. Tiggere, hjemløse og mennesker, der ubesvaret beder om hjælp, er fast inventar i dette stockholmske bybillede. Östlunds kamera dvæler ved dem, som var de byens ornamenter, men derudover er de ikke genstand for megen opmærksomhed. Filmen er optaget af at fremvise offentligheder, hvor man lader stå stil, passer sit eget, hvad enten det så er af bekvemmelighed, vane, ubehag eller frygt. Dens greb om disse 'ubalancer' er at udstille uligheden ved i privilegimontager at sammenstille billeder af dem, der har, med billeder af dem, der ikke har. Hvorfor hjælper vi ikke mennesker i nød? Hvorfor forbliver vi *bystandere*? Sjældent rejses disse spørgsmål så insisterende som i Östlunds film.¹⁰

Selv synes *The Square* at være splittet. I en sen scene hjemses Christian af en stemme, der råber om hjælp. *Hvem* beder egentlig om hjælp? *Kan* Christian hjælpe og *vil* han? Har han overhovedet *ret* til at *tro*, at han kan hjælpe, og hjælper det i så fald noget eller nogen? Lyder råbene om hjælp blot inde i de privilegeredes hoveder? Filmen ved det ikke. På den ene side *vil* den hjælpen i form af en offentlighed, der handler på baggrund af moralske følelser. På den anden side har filmen ikke et sprog for den moral, den efterspørger. Den sentimentale offentlighed og dens kulturelle former er ikke en løsning, fornemmer man hurtigt. Christian kan ikke frelse de på forskellig vis udsatte karakterer, han konfronteres med: hjemløse, tiggere, uretmæssigt behandlede børn, kvinden til gallafesten. Filmen lader heller ikke sit publikum føle varmt og velgørende for disse karakterer, den satiriserer tværtimod over sådanne måder at skabe en blot symbolsk lighed på. Denne splittelse, som er filmens splittelse, er den skandimentale splittelse.

Når jeg betragter *The Square* som en film i den skandimentale modus, er det for det første, fordi den fremstiller et samfund, hvor de velgørende, moralske følelser intet socialt resonansrum har, sådan som det omvendt er kendetegnende for sentimentale offentligheder. For det andet forholder filmen sig kritisk distanceret til centrale elementer i det sentimentales æstetik, herunder i filmens fremstilling af socialt marginaliserede og ra-

10 Disse grundspørgsmål strukturerer også den berygtede scene, hvor en abeimiterende performancekunstner chikanerer gæsterne til en gallamiddag for det svenske kulturaristokrati – en scene, som i øvrigt ikke vil spille en rolle i det følgende.

cialiserede karakterer. Som et eksempel på det første, filmens beskrivelse af en *skandimental offentlighed*, fremhæver jeg to forløb i filmen, som på hver sin måde reflekterer over skandimentalitetens grundstruktur: at noget umiddelbart moralsk godt, gribende og passende slår om i noget moralsk upassende frem for sentimentalt at akkumulere sin moralske værdi.

Det første forløb har jeg allerede berørt, nemlig Christians gode gerning, da han hører et råb om hjælp, og den gode gernings efterfølgende korrumpning til amoralsk trussel om hævn rettet imod alle beboerne i en 'ghettoblok' om at levere Christians pung tilbage.¹¹ Ellers vil deres liv blive ødelagt, som Christian og hans medsammensvorne medarbejder formulerer det i et trusselbrev. Christian ærgrer sig ikke bare over oplevelsen og melder røveriet til politiet, for i *The Square* er det moralsk godes omslag til noget amoralsk en hovedpointe. Først gøres Christians impuls til at hjælpe til skamme – råbet om hjælp var et *scam* – og derpå degenererer hjælpeimpulsen til amoralsk parathed til kollektiv afstraffelse af en underprivilegeret social gruppe, beboerne i boligblokken. Hvis navnet Christian antyder en kristen moral om at gøre det gode, er det afgørende for filmen at vise denne morals forvitring: Christian kan ikke frelse sig selv ved at frelse andre, han bliver derimod en hævner. Min pointe her er dog ikke, at karakteren Christians følelser fremvises som skandimentale, men at den skandimentale følelsesstruktur fungerer som en matrice for de centrale handlingsforløb i filmen.

Det andet forløb, jeg vil fremhæve som eksempel på filmens portræt af en skandimental offentlighed, handler om titelkunstværket, "The Square", hvis idégrundlag og skæbne kan tolkes som en allegori for *folkhemmet* og den svenske velfærdsstat. En kongestatue foran kunstmuseet X-Royal afmonteres for at gøre plads til en firkantet skulptur i lys og brosten, nemlig kunstværket "The Square", hvis akkompagnerende plattetekst er et løfte

11 Hos Östlund, som i vores historiske virkelighed, er betonboligblokken som billede på velfærdsstatens løfte om rum for alle blevet forrådt, så betonen nu er blevet til 'ghetto' og dermed genstand for den hvide middelklasses frygt og foragt. I en central scene, Tesla-i-boligblok-scenen, spiller *The Square* både med på og imod denne frygt for 'ghettoen'.

om, at den lysende firkant performativt vil udgøre en lighedsskabende social form: "Firkanten er en frizone, hvor tillid og omsorg råder. I den har vi alle de samme rettigheder og forpligtelser." I modsætning til kongestatuen og så megen anden offentlig kunst vil den lysende firkant ikke hylde volden. Den vil derimod være en god, omsorgsfuld og almennyttig social-æstetisk form. Men det kan den skandimentale sensibilitet, som filmen beskæftiger sig med, ikke uden videre godtage. For at have moralsk og kommerciel relevans – de to kriterier viser sig her at være sammenfaldende – må denne form muteres.

Som leder af kunstmuseet har Christian hyret et reklamebureau til at markedsføre "The Square". Reklamefolkene ræsonnerer sig frem til, at de humanitære værdier, som værket bekender sig til, er fine nok, men også for vage til at kunne bære en markedsføringskampagne. Derfor skifter de værkets moralske fortegn: De beslutter i deres videokampagne visuelt at udfordre værkets løfter ved at vise et gadebarn i blealderen, der bevæger sig ind i firkanten – for derinde at blive sprængt i stykker (fig. 2).

Med dette handlingsforløb foreslår filmen to for mig at se vigtige pointer om skandimental sensibilitet. For det første, at den skandimentale mutation af det sentimentale, her i form af skandimental skandale, ikke nødvendigvis registrerer en modvilje mod det kommercielle, forbruget, spektaklet, billedvareformen. I den universelle reklames tidsalder er det skandimentale ikke mindre forbrugervenligt end det sentimentale. Reklamebureauets kampagne udløser nok en mediestorm, men dårlig reklame er, som bekendt, bedre end ingen reklame.¹² For det andet kan vi forstå dette moralsk gode kunstværks skæbne som en af filmens mange kommentarer til den forestilling om kunsten som transformativ begivenhed og terræn for affektiv, moralsk og politisk reform, som er så central for den forgrenede sentimentale tradition, vi med Berlant kan betegne som *Uncle Tom*-traditi-

12 At det spekulativt og spektakulært skandaløse også i virkeligheden kan være en virksom reklamestrategisk måde at adressere en skandimental offentlighed på, har vi set med eksempelvis lagkagefejring af asylstramninger. Denne form for racialiseret nationalisme kan finde legitimitet i den skandimentale følelsesstruktur, som i flere tilfælde synes tryggere ved det moralsk usømmelige end ved det moralsk passende.



Fig. 2. Fotograf Fredrik Wenzel. Copyright Plattform Produktion

onen. Hvis kunstværket "The Square" er sentimentalt på den måde, at det inviterer kunstdeltageren til at føle en god og velgørende verden, som ikke findes endnu, er filmen *The Square* derimod optaget af den skandimentale offentlighed, i hvis hænder denne sentimentale mulighed detonerer.

HVID SKANDIMENTALITET

I et berømt essay om den sentimentale amerikanske protestroman beskriver James Baldwin den dydige sentimentalitet i *Uncle Tom's Cabin* – "en meget dårlig roman" – som et resultat af, at Stowe så konsekvent har rensset sine sorte karakterer for al den djævelskab og synd, som det sorte stod for ifølge Stowes "middelalderlige" moralske grammatik (18). Onkel Tom er ydmyg og enestående tålmodig, skriver Baldwin, "det må han nødvendigvis være;

han er sort; han kan kun overleve og triumfere ved at være langmodig" (17). Den gudfrygtige vilje til at hæge om det milde og rene og uforfalskede i de sorte karakterer er ifølge Baldwin et middel til den sentimentale læser og forfatters frelse.

I *The Square* gør Östlund, hvad han kan for ikke at bekræfte det sentimentale følelsesrepertoire og de klicheer om lidende, uskyldige, ydmyge og tålmodige brune eller sorte karakterer, som dette repertoire og dets følelsesbaserede hierarkier fortsat finder næring i. De ikke-hvide karakterer hos Östlund er således ikke typiske objekter for sentimental sympati. Men de er dog stadig objekter, omkring hvilke en hvid følelsesøkonomis transaktioner udspiller sig: Östlunds interesse er først og fremmest det privilegerede hvide følelsesliv, og dets kvababelser over at være netop dét. I *The Square* er det skandimentale derfor ikke i mindre grad en hvid æstetik og følelsesstruktur, end det sentimentale er det i den sentimentale litteratur og kulturs historie. Lad os her kortfattet se på tre eksempler på filmens skandimentale fremstilling af racialiserede, socialt underordnede karakterer: en kvinde, en mand, en dreng.

Christian møder flere gange en formentlig hjemløs kvinde (spillet af Sofica Ciuraru), som sidder ved en 7-eleven og beder folk om penge. Kvinden er muligvis roma. Ved deres første møde vil eller kan Christian ikke give kvinden penge men gerne en ciabattasandwich fra butikken. Det skandimentale i scenen består i, at kvindens forventede udtryk for taknemmelighed udebliver. Ikke bare er hun ikke taknemmelig, hun er helt uimponeret over gestussen og i øvrigt utilfreds med, at der er løg i ciabattasandwichen. Kvinden er ikke fremstillet som objekt for betragterens sympati, måske snarere for forbløffelse.¹³

The Square interesserer sig for spørgsmål om reciprocitet. Det er ikke kun de andre, der må bede om hjælp, det er også den privilegerede, hvide mand. Som en privilegiesensibel film må den dog samtidig ironisere grundigt over dette forhold. Det er, igen, splittelsen i det skandimentale: på den ene side at abonnere på en emotionel universalisme – vi lider alle, vi har

13 Senere giver Christian kvinden penge, men det er snarere af lettet skyld over at have fået sin pung tilbage end af bevægelse.

alle brug for hjælp og omsorg – og på den anden side en fornemmelse af noget forløjet og urimeligt i denne universalisme og dens skin af lighed og menneskeligt fællesskab. Det er denne splittelse, der er matricen for flere af scenerne i *The Square*. Først sidder Christian på en bænk i et stort varehus med indkøb i dyre poser ved sin side. En fattigtudseende mand (spillet af Copos Pardaliam) beder ham om penge, Christian ryster på hovedet (fig. 1). Dernæst skal Christian finde sine døtre i det store varehus. Han må nu bede manden fra før om hjælp: vil du holde vagt ved mine indkøb, mens jeg leder efter mine børn? Det vil manden gerne, og filmen giver os dermed endnu et privilegiemonteret billede på, hvordan den sentimentale forestilling om det almenmenneskelige på én gang er sand – Christian og manden har begge brug for hjælp – og falsk. Men mest falsk og udnyttende, synes det skandaløst skandimentale billede af manden, der nu vogter de dyre poser, at foreslå os.

Det plotspor i filmen, der gør *The Square* til en skandimental tragedie, handler om Christians konfrontation med en dreng (spillet af Eljandrou Edouard), der bor i den boligblok, hvis beboere Christian med sine trusselbreve har truet med repressalier og beskyldt for at være tyve. Drengen, der muligvis har nordafrikansk baggrund, er ikke tyv, men hans forældre mistænker ham på baggrund af Christians trusselbrev for at være det, og vil derfor ikke lade ham spille PlayStation. Drengen skriver nu et trusselbrev retur til Christian, hvori han truer med at lave kaos i hans liv, hvis ikke han giver en undskyldning til drengen og hans forældre. Her har vi på den ene side et sentimentalt grundtopos: et af en hvid mand uretfærdigt behandlet, uskyldigt og socialt marginaliseret barn. På den anden side har Östlund renset karakteren ikke for al synd, men for al sentimentalitet. Drengen er nok juridisk uskyldig, men han er ikke et typisk objekt for sentimental sympati af den grund. Han er ikke ydmyg eller tålmodig, han kræver larmende sin ret, og hans uskyld er ikke tegn på hjerterens primitivitet: Drengen er ikke uskyldig i den forstand, at han skulle være uberørt af senkapitalismens korrupperende påvirkninger. Hvis han er ærekrænket, er det mest, fordi han vil have sin PlayStation tilbage; han vil ikke have sympati, men en undskyldning. Christian ender med at begå vold mod drengen, som han skubber ned af en trappe. Da Christian hjemmesøges af dårlig samvittighed,

må han lede efter en renere samvittighed, i form af drengens mobilnummer, i en klam bunke skrald.

I en analyse af filmen *Avatar* beskriver Kyla Schuller, hvordan det sentimentale følelsesrepertoire i dag holdes i hævd ikke mindst af filmiske klicheer, der genopfører et allerede eksisterende forhold mellem et velkendt motiv og betragterens depot af rørelsesvaner:

Sentimentale visuelle troper såsom et døende barn, en køn forelsket pige eller en velhavende kvinde, som helliger sig hjælpen til de mindre heldige, træner affektive og legemlige dimensioner af kroppen i specifikke følelsesrepertoier ("*Avatar*", 181).

Det skandimentale følelsesrepertoire opøves også kulturelt, og skandimentale topoi vil typisk fremstå som mutationer af sentimentale motiver og former: Motivkredse, hvor "de mindre heldige" giver anledning til affekt, men hvor affektens sentimentale løbespor saboteres undervejs og i stedet bidrager til sedimenteringen af en kollektiv skandimental følelsesstruktur.

En af Östlunds tidligere film, *Play* fra 2011, blev kritiseret for sin stereotype fremstilling af ikke-hvide svenske drenge som usympatiske, følelsesimmune kriminelle typer: 'indvandrerdreng'.¹⁴ Denne stereotyp er det uskyldige brune barns skyggeside; de to billeder er som sentimentalitetens plat og krone. Som jeg forstår *The Square*, forsøger filmen at vriste sig fri af sentimentalitetens visuelle konventioner inklusive dette specifikke billedpars skiftevis fremkaldelse af frygt-foragt eller sympati-medfølelse. Men som filmen selv reflekterer over med f.eks. kunstværket "The Square", er det en tilbøjelighed i megen skandimental æstetik og retorik hellere at risikere amoralske stereotyper end moralske stereotyper. Jeg har forklaret denne skandimentale følelsesstruktur og dens kulturelle former med den skandinaviske privilegiesensibilitets vægren sig ved det sentimentale.

14 Se eksempelvis Jonas Hassen Khemeris "47 anledningar till att jag grät när jag såg Ruben Östlunds film *Play*" i *Dagens Nyheter*, <https://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/47-anledningar-till-att/>, og Stefan Jonssons "Play missar de andras perspektiv" sammesteds, <https://www.dn.se/arkiv/kultur/play-missar-de-andras-perspektiv/>. Elisabeth Stubberud og Priscilla Ringrose har skrevet om *Play* og dens fremstilling af raceforhold i Skandinavien i artiklen "Speaking Images, Race-less Words: Play and the Absence of Race in Contemporary Scandinavia"

De videre spørgsmål handler om, hvordan og til hvad den skandimentale æstetik bruges.

HINSIDES DET SKANDIMENTALE?

Mit ærinde har i denne artikel været at registrere dette fænomen, det skandimentale, snarere end at vurdere det. Afslutningsvis vil jeg for at antyde den videre betydning af det skandimentale ganske kort inddrage to forskellige udsagn, som på hver sin måde forholder sig vurderende til det sensibilitetsfænomen, jeg kalder skandimentalitet.

I et interview i avisen *Information* i 2018 kritiserede den danske forfatter Theis Ørntoft filmen *The Square* for at beskæftige sig med en politisk-planetarisk irrelevant sensibilitet, nemlig de cirka 45-årige privilegerede velfærdsstatsborgeres eksistentielle problemer.

[D]et, der gør filmen så frygtelig, er, at den for 117. gang optegner det samme satiriske portræt af den privilegerede og elitære Generation X og deres *åh-så-tomme-og-kunstige-luksusliv*. Vi gider ikke se på dem mere. [...]. De tiggere, der omgiver hovedpersonen og forgæves forsøger at råbe den privilegerede verden op, hives aldrig for alvor ind i handlingsrummet. *The Square* foregiver – ligesom så mange Generation X-forfattere – at være moralsk indigneret. Men i virkeligheden er den hypernarcissistisk i sit fokus på, hvad det vil sige at være en postmodernistisk, postironisk 45-årig person. (Ravn)

Ørntofts kritik er på sin vis en privilegiesensibel kritik af en privilegiesensibel film. Filmen foregiver at være moralsk indigneret, men den er i virkeligheden amoralsk narcissistisk, siger Ørntoft – men det ved filmen jo godt og er 'foregivelse' egentlig den rigtige beskrivelse her? At "hive de andre ind i handlingsrummet" er et forholdsvist typisk privilegiesensibelt forslag til at imødegå privilegiesensibilitetens paradokser, men hvordan det lykkes på en hverken sentimental eller paternalistisk måde, kan være sværere at anvise. Desuden er der måske noget vilkårligt over udpegningen af et bestemt tematisk repertoire som privilegeret og planetarisk hævende? Vi har hver vores motivkredse, som vi ikke gider høre mere om, fordi vi oplever dem som forlængelser af den kulturelle *status quo*; nogle vil således have det anstrengt med flere maskuline "antidannelsesromaner"

som Ørntofts egen roman *Solar*. En vigtig overvejelse i Ørntofts kritik er til gengæld det basale spørgsmål om relevans: Hvorfor interessere os for den skandimentale privilegiesensibilitet, som synes at gå så ængsteligt, så handlingslammet, så selvoptaget og så velfærdsstatsnostalgisk på stedet? Mit eget svar ville være, at de/vi privilegeredes selvforståelse og tilbøjelighed til henholdsvis pinlighed, afmagt, vrede, konservatisme, solidaritet og ikke mindst *afgivelse/opgivelse* af privilegier vil vise sig udslagsgivende for forvaltningen af ressourcer i det 21. århundrede – her tænker jeg på ressource- og dominanssystemer som køn, klasse, race, sikkerhed og, tættere på Ørntofts dagsorden, klima. Det kan være en af grundene til at interessere sig for den kollektive privilegiesensibilitet og ulighedens affekter.

En anden type indvending mod den skandimentale sensibilitet giver Paul Gilroy i artiklen "Agonistic Belonging: The Banality of Good, the 'Alt Right' and the Need for Sympathy" fra 2019. Her kritiserer Gilroy forestillingen om, at sympati mest er et imperialistisk fænomen, sådan som det ellers kan fremstå af den akademiske humanitarisme- og sentimentalismekritik. Vi har brug for sympati og medlidenhed i en historisk situation, hvor nye former for racisme og fascisme hjemsøger Europas regeringer, skriver Gilroy og peger på, hvordan den antisentimentale antihumanitarisme i dag misbruges politisk. Som centralt led i sympatiskepsissens senmoderne genealogi peger Gilroy på kulturteori og politisk filosofi efter Anden Verdenskrig:

Blandt radikale og det, der er tilbage af venstrefløjen, er ideen om empati og sympati kommet i vanry. Denne tendens synes særlig tydelig blandt akademikere – hvis moralske og politiske perspektiver i æraen efter kritik har det med at afvise dét, Hannah Arendt beskrev som medlidenhedens politik, og i stedet er blevet hærdet af virkningerne af den antihumanistiske træning, de har arvet fra det tyvende århundredes sidste halvdel. (10)

Akademiske afsværgelser af sympatiens kulturelle politik kan være, og er det måske for ofte, analytisk rigide og teoretisk enøjede, og jeg deler Gilroys fornemmelse af, at mistroen til sympati som offentlig affekt risikerer at tjene den aktuelle antihumanitære politik. Ubehaget ved det sentimentale register har skabt et tomrum, hvor offentligheden savner et sprog at tale om ulighed i, herunder racehierarkiet.

Alligevel griber Gilroy for mig at se for kort ved på denne måde at fokusere på *the usual suspects*. Forholder man sig til de skandinaviske offentligheder, er det tydeligt, at mistroen til de moralske følelser og deres kulturelle former – en mistro, jeg her kalder skandimentalitet – ikke er et venstreradikalt eller et akademisk fænomen. Det skandimentale er dybt ordinært. Oplevelsen af, at de sympatiske følelser er delagtige i et dominanssystem, er *ordinær* og politisk ekstremt divers. Derfor synes Gilroys forslag til, hvordan de europæiske samfund fornyr deres humanistiske grundlag også at hvile på en forkortet analyse. Som middel mod sympatiskepegi peger Gilroy på det enkle og det ligefremme ved godheden, og han konstaterer, at ”anledninger til at eksperimentere med godhedens banalitet er overalt omkring os” (12). Dette er et både ydmygt og løfterigt billede på handling: at bedrive eksperimenter i godhed. Men for hvem kan godhed være banal? Den skandimentale privilegiesensibilitet, som i det foregående har været mit fokus, forstår ikke godhed som noget ligefremt og enkelt. Hvordan kan godhed og medfølelse være banal uden at være sentimental? Det er et af de spørgsmål, den skandimentale mutation i det sentimentale repertoire rejser.

DEVIKA SHARMA er lektor ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Afslutter i 2021 et DFF-forskningsnetværk om humanitær kultur og politik.

SCANDIMENTALITY

Morality and Immorality in Scandinavian Privilege Sensibility and in *The Square*

Looking to Swedish director Ruben Östlund's 2017 movie *The Square*, this article describes the ways in which Scandinavian privilege sensibility makes itself known as a tense reflection on, or struggle over, the value of moral sentiments such as sympathy, compassion, solicitude, and pity. In contemporary Scandinavian culture, it has become an affective habit, I suggest, to be suspicious of the moral sentiments, which will therefore typically be regarded and experienced as morally embarrassing states of feeling. Thus, the moral sentiments are always in risk of becoming signs

of something immoral in the feeling subject, whether an individual or a collective subject. Privilege sensibility indicates to us something important about the ways in which we respond to inequality and to our own position in unequal social fields of relation, and central to this sensibility is, I argue, a structure of feeling according to which noble emotions may turn ugly, while conventionally ugly feelings may, conversely, turn beneficial and legitimate. "Scandimentality" will be my name for this structure of feeling and its aesthetic forms.

KEYWORDS

- DA: Privilegiesensibilitet; moralske følelser; skandimentalitet; Ruben Östlund; *The Square*
- EN: Privilege sensibility; moral sentiments; scandimentality; Ruben Östlund; *The Square*

LITTERATUR

- Baeré, Merle. "Har Grønland været en koloni?" Interview med 5 historikere. *Dagbladet Information*, 10. marts 2018.
- Baldwin, James. "Everybody's Protest Novel". I *Notes of a Native Son*. New York: The Dial Press, 1963 (1949).
- Berlant, Lauren. *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham og London: Duke University Press, 2008.
- Berlant, Lauren. "Stakkels Eliza". Oversættelse ved Peter Borum. *K&K* 132 (2021): 13-58.
- Ellison, Julie. *Cato's Tears and the Making of Anglo-American Emotion*. Chicago og London: The University of Chicago Press, 1999.
- Gilroy, Paul. "Agonistic Belonging: The Banality of Good, the 'Alt Right' and the Need for Sympathy". *Open Cultural Studies* 3 (2019): 1-14.
- Gullette, Christian. *Challenging Swedishness: Intersections of Neoliberalism, Race, and Queerness in the Works of Jonas Hassen Khemiri and Ruben Östlund*. Ph.d.-afhandling. University of California, Berkeley, 2018.
- Ezra, Elizabeth. "Out of Bounds: The Spatial Politics of Civility in *The Square* (Östlund, 2017) and *Happy End* (Haneke, 2017)". *Northern Lights* 18 (2020): 103-113.
- Kundera, Milan. *Tilværelsens ulidelige lethed*. På dansk ved Eva Andersen og Jirir Lichtenstein. København: Gyldendal, 1994 (1983).
- Ravn, Anna Raaby. "Hvis vor tids modkultur bliver ansvar og forpligtelser, så har 68'erne fået noget at tænke over". Interview med Theis Ørntoft. *Dagbladet Information*, 23. marts 2018.

- Schuller, Kyla. "Avatar and the Movements of Neocolonial Sentimental Cinema". *Discourse* 35 2 (2013): 177-193.
- Schuller, Kyla. *The Biopolitics of Feeling: Race, Sex, and Science in the Nineteenth Century*. Durham og London: Duke University Press, 2018.
- Sharma, Devika. "Ny feminisme I. Affekt og følelser". *Ny kulturteori*. Red. Birgit Eriksson og Bjørn Schiermer Andersen. København: Hans Reitzels Forlag, 2019. 519-548.
- Sharma, Devika. "Privileged, Hypocritical, and Complicit: Contemporary Scandinavian Literature and the Egalitarian Imagination". *Comparative Literature Studies* 56 4 (2019): 711-730.
- Solomon, Robert. *In Defense of Sentimentality*. Oxford Scholarship Online, 2004.
DOI:10.1093/019514550X.001.0001
- Stubberud, Elisabeth og Priscilla Ringrose. "Speaking Images, Race-less Words: Play and the Absence of Race in Contemporary Scandinavia". *Journal of Scandinavian Cinema* 4 1 (2014): 61-76.
- Utichi, Joe. "Meet Ruben Östlund". *Deadline.com* 29. maj 2017, <https://deadline.com/2017/05/ruben-ostlund-director-interview-square-palme-dor-cannes-1202103984/>
- Östlund, Ruben. *The Square*. Instruktion og manus. Göteborg: Plattform Produktion, 2017.

FRA SENTIMENTAL MAGTESLØSHED TIL KOLONIAL RÆDSEL

Litterære skildringer af slaveri og slaveoprør på Jamaica

Litterater og historikere med fokus på kolonialt slaveri har argumenteret for, at den sentimentale litteraturs skildringer af slavegjortes lidelser i Amerika og Caribien fremmede den abolitionistiske kamp for slavehandlens, og senere slaveriets, ophævelse (Carey, *British Abolitionism*; Davis; Ellis). Den sentimentale strategi kan synes særligt effektiv i fortællinger om vestindisk slaveri, måske endda mere end i fortællinger om f.eks. den faldne kvinde, den forældreløse og den fattige. Slaverifortællere argumenterede nemlig ofte for, at de slavegjorte vestafrikanere og deres efterkommere ikke følte særlig meget og derfor ikke led under slaveriet, som hvide mennesker ville gøre under lignende forhold. I den kontekst kunne den sentimentale retorik være en måde at argumentere for den slavegjortes menneskelighed ved at skildre lidelse, indre smerte og sorg som almenmenneskelige følelser. Der er dog diskussion om, i hvor høj grad sentimentalismen egentlig befordrede ideer om sympati og medfølelse på tværs af raceskel. Nyere litteraturforskning på området har nuanceret debatten, men også skabt større rum for uenighed. Uenigheden er særligt stor, når det gælder spørgsmålet om, hvorvidt den sentimentale æstetik muliggjorde medfølelse og solidaritet med de

slavegjorte i kolonierne, eller om sympatien rettere skabte og fastholdt eksisterende hierarkier.

Denne artikel undersøger William Earles i dag næsten glemte brevroman *Obi or, The History of Three-Fingered Jack* (1800). Artiklen vil afsøge, hvordan teksten forvalter følsomhed i sin kritik af kolonialt slaveri gennem gotiske og sentimentale modi. Romanen fiktioniserer historien om Jack Mansong, der ledte en gruppe bortløbne slaver og blev berygtet i den jamaicanske presse i 1780-1781 som "The Terror of Jamaica". Artiklen indledes med en optegning af den kritiske uenighed om den sentimentale litteraturs funktion i skildringer af kolonialt slaveri. Derefter vil jeg definere det gotiske og sentimentale som genrer, der skaber affektive forventninger hos læseren og skildrer protagonisternes rædsel og sympati ved at gøre brug af en række stilistiske og motiviske særtræk. Analysen af *Obi* vil udfordre og diskutere den indledende teoretiske skelnen mellem gotisk og sentimental emotionalitet. I romanen bliver gotiske virkemidler en måde at fremstille det sentimentales magtesløshed og den rædselstilstand, det følsomme subjekt kommer i ved at betragte slaveriets vold og moralske korrupsion. Det sentimentale spiller fallit, fordi den ekstreme følsomhed viser sig at være mangelfuld som middel til social handling. Sentimentalismens sammenbrud markeres af den gotiske modus, der præsenterer det koloniale slaveri som et rædselsvækkende helvede på jorden. Et helvede, der på tragisk vis tvinger de undertrykte ud i lovløshed.

DET SENTIMENTALE, GOTIK OG SLAVERI

Termer som "gotik", "det sentimentale" og "sensibilitet" har været genstand for megen diskussion i litteraturkritikken gennem årene. Jeg vil definere det gotiske og sentimentale i det følgende som forskellige affektive forventninger hos læseren, der knytter sig til måden, de to genrer konstruerer og forvalter følelser. Gennem genkendelige motiver og stiltræk producerer den sentimentale og den gotiske genre intense øjeblikke af medlidenhed og rædsel, både på karakterniveau og i forholdet mellem læser og tekst.

Brycchan Carey har defineret det sentimentale i slaverikritisk litteratur som en retorisk strategi brugt af abolitionister og reformister til at

overbevise læseren om, at "lighed i føleevne beviser alle menneskers lige status" (*British Abolitionism* 86).¹ Dette sentimentale argument imod slaveri var en retorisk manøvre, der underminerede rationel logik og intellektuel bevisføring gennem en emotionel appel til at føle sympati for den andens lidelser. "Sympati" var det ord, samtidens forfattere og samfundsdebattører brugte til at beskrive deres medfølende identifikation med en andens kvaler. Abolitionister brugte, ifølge Carey, sentimentalisme som et retorisk våben i pamfletter, poesi og prosa for at argumentere for de slavegjortes menneskelighed. Carey definerer *aktiv følsomhed* som et særligt forhold mellem det følede subjekt og omverdenen, hvor det sympatiske selv søger aktivt at mindske andres lidelse gennem filantropisk arbejde, velgørenhed og almisse (*British Abolitionism* 18-45).

I tråd med Careys læsning af sentimentalisme som en del af 1700-tallets humanitære følsomhedskultur har Lynn Hunt argumenteret for, at den sentimentale litteraturs udvidelse af empatien var en forudsætning for udviklingen af menneskerettigheder:

Læserne følte indlevelse i karaktererne, især heltinden eller heltens, takket være selve fortællingens virkemåde. Gennem den fiktive brevveksling lærte epistolære romaner med andre ord deres læsere intet mindre end en ny psykologi og lagde i processen grundlaget for en ny social og politisk orden. (38-39)

Det 18. århundredes sentimentale brevromaner lærte læsere at identificere sig med andre på tværs af klasse, køn og nationale skel. Hunt tilføjer også "race" som et af de skel, den empatiske indlevelse overvandt i læseakten. Gennem brevromanens – eller slavenarrativets – fokus på det indre liv, lærte læsere at sætte sig i andres sted. Hunt argumenterer for, at indlevelsen og identifikationen førte til en samfundsomvæltende demokratisering af empatien i sidste halvdel af 1700-tallet, der faldt sammen med revolutionernes tidsalder og den offentlige agitation imod den transatlantiske slavehandel. Hunt argumenterer for at benytte den senere betegnelse *empati*, i stedet for samtidens ordbrug *sympati*, fordi *sympati* i dag dækker over en mere distanceret forståelse af den andens lidelse, der ofte bærer konnotationer

1 Alle citater i artiklen er forfatterens egne oversættelser.

af nedladende medlidenhed (39). Hunt forstår derimod empati som en lighedsskabende og aktiv vilje til at identificere sig med andre, hvor indlevelsen afstedkommer et ønske om at mindske den andens fysiske og psykiske smerte. Jeg vil bruge betegnelsen *sympati* i denne artikel, fordi karakterernes bestræbelser på at føle med andre sjældent leder til konkrete forsøg på at mindske deres lidelse. Sympatiens tvetydige karakter af medfølelse og nedladende medlidenhed er central i *Obi*'s skildring af, hvor let velvillig følsomhed kan forfalskes og manipuleres til egen vinding i den koloniale virksomhed.

Modsat Carey og Hunt har Lynn Festa argumenteret for, at sympatisk identifikation i sentimental litteratur ikke først og fremmest fordrede lighed og solidaritet. De sentimentale følelsesstrukturer skabte en asymmetrisk magtrelation, hvor *sympati* og medlidenhed bevægede sig fra et moralsk overlegent subjekt til et passivt, lidende objekt (Festa 3). Den sympatiske forståelse af andres lidelse deltog i en kulturel og social differentiering. Festa belyser, hvordan den europæiske forestilling om racemæssig og æstetisk overlegenhed blev konstrueret gennem et somatisk hierarki, hvor kropslige reaktioner – rødmen og kaskader af tårer – var tegn på et raffineret følelsesliv og dermed et højere civilisatorisk niveau. Sentimentalitet i fiktion, konkluderer Festa, hjalp med at konstruere imperiale relationer og sløre de koloniale realiteter snarere end at bane vejen for menneskerettigheder. Mit argument i denne artikel er grundlæggende et andet end Festas. Hvor Festa ser de sentimentale koder som medvirkende til at legitimere racialisering og koloniale magtstrukturer, viser min analyse af *Obi*, hvordan følsomhed ofte kommer til kort i litteratur om slaveri. Min tese er, at det gotiske, i en kolonial tekst som *Obi*, markerer et sammenbrud i de sentimentale koder, hvor medfølelsen viser sig at være nyttesløs i mødet med slaveriets økonomiske og politiske logikker.

Min analyse af det gotiske i *Obi* er inspireret af Hannah Hudsons definition af gotik som en tekstmaskine, der driver plottet fremad ved at producere følelser af rædsel og frygt hos protagonister og læsere:

Det gotiske maskineri er et maskineri i narrativ forstand (det overnaturlige apparat, der holder plottet i gang), men måske også i mekanisk forstand: det er en kombination af elementer, der *gør* noget, der frembringer en forudsigelig effekt som følge af

en bestemt gruppering af komponenter. Og hvad producerer det gotiske maskineri? Den gotiske maskine fabrikker følelser – rædsel eller gys [terror or horror]. (168)

Hudson argumenterer for, at den gotiske tekst er en maskine, der både på plot- og karakterniveau producerer forudsigelige følelser af frygt og rædsel. Den gotiske litteratur frembringer både "terror" og "horror" gennem en kombination af genkendelige litterære komponenter. Hudson beskriver de reproducerbare gotiske motiver som "borge", "lænker", "spøgelse" og "støn" (168). Gotiske tekster indeholder typisk elementer af det overnaturlige (nogle gange rationelt bortforklaret til sidst), gamle ruiner og bygninger (middelalderlige borge, klostre, underjordiske gange), scener af bortførelse og indespærring, samt ekstreme øjeblikke af rædsel, hvor protagonisterne står overfor virkelige eller imaginære farer.

Hudson skelner ikke i sin artikel mellem "terror" og "horror" som litterære strategier, men viser derimod, hvordan sentimentale protagonister fra tidens følsomme romaner befolkede det sene 1700-tals gotiske tekster. Det er dog nødvendigt at præcisere, at "terror" og "horror" i samtiden blev anset for at være et produkt af forskellige litterære mekanikker. Den populære gotiske forfatterinde, Ann Radcliffe, skelner imellem "terror" og "horror" i *On the Supernatural in Poetry*, udgivet posthumt i 1826. Terror, skriver Radcliffe, er produktet af det dunkle og uvisse, der knytter sig til den ængstelige anelse af mulige farer og trusler (149-150). Det farlige ekspliciteres aldrig, men antydes i teksten gennem uforklarlige lyde, halve glimt og bange anelser. Der hentydes ofte til det overnaturlige i disse tekster, men de mystiske hændelser får som regel en naturlig forklaring til sidst (Clery 106-114). Hvor terror udvider sindets horisont ved at efterlade plads til fantasiens frie spil, da anskuer Radcliffe horror som et produkt af eksplicite beskrivelser af lemlæstelser, lig, forrådnelse og tortur, der lammer og overvælder forstanden. Radcliffe tilskrev sig terror-traditionen som en måde at lægge afstand til Matthew Lewis' sensationelle og ofte grafiske horror-litteratur. Den radcliffeanske gren af gotisk litteratur synes tættere på samtidens følsomhedskultur end horror-æstetikken. I stedet for de detaljerede beskrivelser af lig i forrådnelse, incest og voldtægt dvæler denne litteratur nemlig ved de følsomme protagonisters emotionelle reaktioner

på den gotiske, middelalderlige verden, de er placeret i. En brutal, ulige og voldelig verden, som de følelsesmæssigt tager afstand fra.

Obi gør både brug af terror og horror i sin skildring af slavehandlens *middle passage* og plantageslaveriet på Jamaica. På den ene side nærmer værket sig terror-traditionen ved at dvæle ved karakterernes følelsesmæssige respons på den koloniale verden og deres udfordringer med at afkode de tvetydige og hykleriske personer, der lever i den. Romanen trækker således på den sentimentale romans skildring af følsomhed og dens ofte opbyggelige, moralske reform af læseren. På den anden side fyldes protagonist og læsere af væmmelse i kraft af detaljerede beskrivelser af fysisk lidelse, tortur og lemlæstelse. Som i den gotiske horror-tradition overvældes protagonisterne i *Obi* af rædsel i momenter, hvor de besvimer, bliver syge og er nær ved at gå til grunde. Før vi kan undersøge romanens brug af rædsel og frygt som litterære mekanikker i sin kritik af slaveri, er det nødvendigt først at beskrive tekstens sentimentale opdragelse af læseren gennem en oplæring i følsomhedens kropssprog.

FØLSOMHEDENS (KODE)SPROG

Obi indeholder to centrale fortællinger: en sentimental romance imellem to unge elskende, og den slavegjorte Jacks historie om sine forældres tilfangetagelse i Vestafrika og hans plan om at ende slaveriet på Jamaica gennem oprør. Min analyse fokuserer på tekstens fortælling om den transatlantiske slavehandel og jamaicansk slaveri. Denne fortælling begynder med historien om kaptajn Harrop, en hvid slavehandler fra Jamaica, der lider et skibsbrud ved Afrikas vestkyst og reddes af Jacks forældre, Amri og Makro. Harrop udnytter afrikanernes tillid til at lokke dem ombord på sit slaveskib, hvor han bortfører dem til Jamaica og sælger dem sammen med resten af sin last. Jacks far dør under søfarten, og den gravide Amri lover at opdrage deres søn til at hævne sit folk. Jack vokser op på en jamaicansk plantage, hvor han forsøger at lede de slavegjorte til at gøre oprør imod slavejerne. Slaveopstanden mislykkes, men det lykkes Jack at bortføre og indespærre kaptajn Harrop. Jack fanges til sidst og parteres drabeligt af kolonimagtens dusørjægere.

De sentimentale følelsesstrukturer ses i *Obi* både på fortæller- og karakterniveau og retter sig begge imod en implicit læser. Denne henvendelse til læseren ses allerede i den indledende paratekstuelle "annonce", hvor William Earle Junior udgiver sig for at være "redaktør" af en samling breve fra en transatlantisk korrespondance, som han tilfældigt er kommet i besiddelse af. Han dedikerer brevsamlingen til den medfølelse læser: "Til ham, hvis hjerte vil sympatisere med [Jacks] ulykker, som vil smile over hans gerninger, samtidig med at han beklager deres årsag" (Earle 68).² Læseren bliver bedt om at indtage rollen som den sentimentale læser, der både vil sympatisere med Jacks lidelser og sørge over hans tragiske skæbne. Genremæssigt skabes her en affektiv forventning hos læseren om, at de følgende sider vil indeholde en række rørende og sympativedkende scener med fokus på den slavegjorters lidelse og kvaler.

Fortælleren i *Obi* er den jamaicansk bosatte George Stanford, der skriver breve hjem til sin ven, Charles, i England. I brevene genfortæller han historien om den legendariske sorte oprørsleder Three-Fingered Jack. I den sentimentale tradition tjente brevformen ofte til at øge læserens oplevelse af at have direkte adgang til stærke følelser. Brevromanens intime henvendelsesform var ideel til at udforske nye psykologiske dybder, som vi ser det i Samuel Richardsons *Pamela* (1740) og *Clarissa* (1748), Jean-Jacques Rousseaus *Julie* (1761), Henry Mackenzies *Julia de Roubigné* (1777) og Fanny Burneys *Evelina* (1778). I *Obi* tjener den sentimentale brevudveksling imidlertid en abolitionistisk agenda. George skriver følelsesladede breve til sin engelske ven og er flere gange så rørt af medlidenhed over de slavegjorters lidelser, at han ikke kan udtrykke sine følelser med ord: "Jeg lagde mere end én gang min pen ned, og mere end én gang flød mine tårer på siden" (Earle 95).³ I tråd med sentimentale konventioner afbrydes Georges fortælling ofte af voldsomme tårestrømme, der vædder papiret og hindrer den sproglige fremstilling. Tårer får i romanen en særlig betydning som

2 "[T]o him, whose heart shall sympathize in [Jack's] misfortunes, who shall smile upon his deeds, at the same time as he laments their cause".

3 "I more than once laid down my pen, and more than once my tears floated on the page".

tegn på følsomhed. George hævder, at den medfølelse har en højere værdi end enhver luksusvare: "Åh! hvor rig er følsomhedens tåre! Ikke alle menneskets forestillede fornøjelser kan svare til hjertets bløde følelser" (Earle 118).⁴ Brevromanens intime henvendelsesform bliver en narrativ rammesætning, der formidler den slavegjortes lidelse på en måde, som det forfinede kunstsprog ikke kan. Brevformens særlige udsigelsesforhold er med til at fremhæve fortællerens spontane følelser, der står i modsætning til den intellektuelle, kunstfærdige argumentation.

Stilistisk skaber den sentimentale følelsesintensitet brud på syntaksen i form af afbrudte sætninger markeret med tankestreger: "Jeg stoppede en hel time og kunne ikke fortsætte – og nu stopper jeg igen. Om end jeg forsøger, vil det ikke lykkes –" (Earle 69).⁵ Fortælleren mimer her det sentimentale argument, hvor hjertets uarticulerede sprog er hævet over den velformulerede litterære fremstilling. Skriftsproget formår ikke på tilfredsstillende vis at viderefremme "hans hjertes kvaler", så tankestregerne, og tårerne, må træde i stedet for brevskribentens litterære formler (Earle 95).

Brevkorrespondancen i *Obi* tjener det didaktiske formål at efterligne den passende affektive reaktion på slaveriets rædsler. Læseren sættes i Charles' sted som modtager/læser af brevene, og idet George beder Charles sympatisere med den slavegjortes lidelse, beder teksten samtidig læseren om at indtage samme sympatiske position. Fortælleren beder Charles om at "rødme" i skam og harme over tilfangetagelsen af Jacks forældre og deres pinsler under transporten til Vestindien: "[L]æs det Charles, og rødme i skam over dine landsmænd" (Earle 103).⁶ Opfordringen til at rødme i skam konstruerer et følelsesmæssigt hierarki, hvor englænderen (og læseren) bliver et følsomt selv i modsætning til den skamløse slavehandler og vestindiske plantageejer, der ikke anerkender de slavegjorte som mennesker. Læseren lærer i *Obi*, igennem fortælleren George som rollemodel, hvad der er de

4 "Oh! how rich is the tear of sensibility! not all the fancied pleasures of man can equal the soft emotions of the heart".

5 "I stopped a full hour, unable to proceed – and now again do I stop short. Try what I may, it will not do –".

6 "[R]ead it Charles, and blush in shame for your countrymen".

passende affektive reaktioner på slaveriets grusomheder: sympatiske tårer og skamfuld rødmen. Ved at læse om de slavegjortes lidelser, medieret af den sentimentale fortæller, skal læseren gennemgå en lignende sentimental opdragelse. Denne følelsesmæssige reform forvanskes dog i mødet med slaveriets infernalske system, hvor slavehandleren bliver den primære gotiske skurk. I de gotiske passager af *Obi* er følsomhed nemlig ikke, som i de mere sentimentale seancer, ensbetydende med en gavnlig sensitivitet. Hvor det sentimentale narrativ ofte involverer moralsk opbyggelige tårer og medlidende forsøg på velgørenhed, viser ekstrem følsomhed i gotisk litteratur sig tit at være skadelig for protagonisternes velbefindende og hæmmende for deres handlekraft. Den gotiske dæmonisering af slavehandlen i *Obi* udstiller sentimentalismens afmagt i mødet med slaveriets ufølsomme logikker. Tekstens produktion af rædsel er desuden med til at tydeliggøre, hvordan følsomhedens passive fordømmelse af slaveriet står i vejen for det nødvendige, aktive opgør med det uretfærdige samfundssystem.

SLAVESKIBET SOM ET HELVEDE PÅ JORDEN

Obi skriver sig ind i tidens debat om slavehandlen, der var kommet under skarp kritik af den abolitionistiske bevægelse i England i 1780'erne og 1790'erne. Debatten om slavehandlens ophævelse var imidlertid ved et lavpunkt i 1800, da *Obi* udkom. Den var sat på pause af Den Franske Revolution og Englands krig med Frankrig, og slavehandlen blev først afskaffet i Det Britiske Imperium i 1807. Earle leverer alligevel i *Obi* en skarp kritik af slavehandlen. Ikke meget er kendt om forfatterens biografiske baggrund, og da han kun har udgivet få værker, er det svært at afgøre, hvordan han forholdt sig politisk til tidens slaveoprør og revolutioner: Den Franske Revolution (1789-1799) og Den Haitianske Revolution (1791-1804). Min læsning fokuserer dog primært på måden, *Obi* gør brug af gotiske og sentimentale registre til at repræsentere det følsomme selvs møde med, og reaktioner på, slaveriet som et uretfærdigt system bestående af vold, undertvingelse og magtmisbrug.

I *Obi* er der særligt fokus på den slavehandlende kaptajn Harrop, der bliver kolonimagtens tyranniske ansigt udadtil. Harrop besidder den suveræne magt på slaveskibet. I et gotisk register dæmoniseres kaptajnen,

og hans arbejde beskrives som "de forbandedes virke" og en "ondsindet handel" (Earle 128). Harrops slaveskib fremstilles som et trøstesløst, gotisk fangehul med lidende slaver og torturlystne bøddler. Jacks mor Amri beskriver, hvordan hun ombord på skibet bliver indespærret i et "afskyeligt fangehul", hvor manglen på luft er ved at kvæle hende (Earle 86). Torturscenerne på slaveskibet stiliseres som rædselseancer i tråd med den gotiske horror-æstetik. Huden på Amris ankel er flænset op af hendes fodlænke, og da hun beder en sømand om at mindske hendes lidelse, griner han djævelsk og gnider salt i hendes sår:

Han bragte noget salt, som han gned min ankel med, indtil jeg, overvældet af ulidelig smerte, besvimede. Da jeg kom til mig selv, fandt jeg ud af, at min besvimelse ikke havde hindret fortsættelsen af hans *arbejde*, for han havde bundet det rundt med et stykke brunt papir og udskiftet fodlænken (Earle 86).⁷

Amris sentimentale bøn om medlidenhed er nyttesløs. Scenen bliver et tydeligt billede på de sentimentale koders afmagt i mødet med den koloniale virkelighed. Amris sorte krop stilles til skue i denne makabre scene, hvor hendes bøn om nåde kun opildner fangevogteren til at udtænke større pinsler. Earle kan ses her at have været inspireret af den tidligere slavegjorte Olaudah Equiano, der i sin selvbiografiske *Interesting Narrative* (1797) beskriver slaveskibet som et helvede på jorden med referencer til John Miltons *Paradise Lost* (1667). Equianos litterære fremstilling af slaveskibet som et jordisk inferno blev et vigtigt våben i den abolitionistiske kamp for slavehandlens ophævelse (Potkay).

I *Obi* beskrives slaveskibet som et miltonsk helvede for at producere rædselsøjeblikke, hvor det følsomme subjekt bliver ligblegt, skælver og besvimer ved at bære vidne til slaveriets tortur, vold og indespærring. I Radcliffes beskrivelse af "terror" som en sindsudvidende erfaring, spiller Miltons digtning en vis rolle. Radcliffe skriver, at det dunkle og ubestem-

7 "He brought some salt, with which he rubbed my ankle, till overcome with excruciating agony, I fainted. When I recovered, I found my fainting had made no alteration in the continuance of his *job*, for he had bound it round with a piece of brown paper, and replaced the iron ring".

melige hos Milton bliver en kilde til det sublime (150). Via det sublime aner sindet en højere moralsk orden. I *Obi* fremstilles slaveskibet dog primært gennem "horror", hvor det følsomme subjekt skimter den tyranniske magts brutale natur og er ved at gå til grunde af frygt. Rædslen består i en utilsløret "horror" snarere end den ængstelige anspændthed skabt af "terror". Den er produktet af konfrontationen mellem et følsomt subjekt og en despotisk magt, der er både nådesløs og suveræn.

I romanen er det som nævnt primært den vestindiske slavehandler kaptajn Harrop, der inkarnerer den suveræne og rå magt. Han tvinger sin nevø, den unge og følsomme William Sebald, til den afrikanske vestkyst som sin ufrivillige lærling. Da William oplever slavehandlens grusomheder og chokeres over sine landsmænds "barbariske foretagender", tigger han Harrop om at få lov til at stoppe sit arbejde på slaveskibet (Earle 127). Men Harrop nægter nevøen det frie valg. Denne magtdemonstration fylder William med rædsel og får ham, karaktertro, til at bryde ud i tårer: "Stakkels William var næsten sønderknust; hans tårer var nyttesløse" (Earle 127).⁸ Williams tårevædede bøn om nåde er nyttesløs i mødet med Harrops ufølsomme dominans. Som følsomt subjekt passer William dårligt ind i den kyniske verden, han bliver præsenteret for i Afrika og kolonierne. Hans passive fordømmelse og stille protester medfører ingen social forandring. Det sentimentales afmagt bliver tydelig, idet Harrop fortæller William, at han vil kidnappe Jacks forældre til Jamaica. Drengen lammes af en rædsel, der fratager ham evnen til at handle: "Williams blod frøs til is i årerne af rædsel, idet Harrop, da de ankom til kysten, informerede ham om hans hensigt, men han havde ikke magten til at ændre sin herres grusomme beslutning" (Earle 128).⁹ Den lammende oplevelse af rædsel – "horror" – i konfrontationen med den uretfærdige, ufølsomme magthaver efterlader William magtesløs. Den intense rædsel ses her at være direkte skadelig for det følsomme selv. De stærke følelser fremprovokeret af synet af vestafri-

8 "Poor William was almost heart-broken; his tears were unavailing".

9 "William's blood freezed with horror in his veins, when Harrop, on gaining the shore, informed him of his intention, but he had not power to alter the cruel resolution of his master".

kanernes brutale tilfangetagelse får William til at synke ned i et "langtrukket sygdomsanfald", og hans sygdomstilstand forbedres først, da skibet ankommer til Jamaica (Earle 128). Williams intense følsomhed gør ham syg og forhindrer samtidig, at han lindrer de slavegjortes pinsler under sejladserne. Hans chok og lammelse vidner om hans sensitivitet overfor slaveriets uretfærdighed, men denne følsomhed gør ham også magtesløs overfor slavehandlerens despotiske magtudøvelser.

Det sentimentales afmagt ses yderligere i en scene, hvor William modsætter sig kaptajnens plan om at tvinge Jacks forældre ombord på slave-skibet. Amri fungerer som jefortæller i passagen, og hendes beretning er gengivet i Georges brevtækst:

William, kaptajnens tjener, faldt på knæ og greb ud efter folden af hans frakke, imens han råbte:

'Herre, vær barmhjertig!'

'Tavshed, slave!' Svarede han tilbage og stampede foden i jorden og slyngede ham væk. Jeg så ham skælve, og hans kind var farvet rød af et ondartet had; hans øjne rullede rasende og gnistrede i vrede.

Makro rejste sig fra sit sæde.

Noget løb gennem mine årer, og mit blod var koldt; en besvimelse greb mine lemmer, og mit hjerte glemte sine sædvanlige pulsslag.

William kom op at sidde og gemte sit ansigt i sine hænder og råbte: 'Umenne-skeligt!' Harrop genvandt fatningen og lagde hånden på panden og erklærede sig utilpas: han omfavnede min mand, som stod ved hans side, med venskabelig inderlighed (Earle 81-82).¹⁰

10 "William, the captain's servant, falling on his knees, and catching at the lappet of his coat, cried:

'Master, have mercy!'

'Silence, slave!' returned he, stamping his foot upon the ground and flinging him away. I saw him tremble, and his check was crimsoned with a malignant hatred; his eyes rolled furiously, and sparkled in anger.

Makro rose from his seat.

A something ran through my veins, and my blood was cold; a faintness seized my limbs, and my heart forgot its usual pulsation.

William now regained his seat, and, hiding his face in his hands, cried: 'Most inhuman!' Harrop recovered himself, and, placing his hand upon his forehead, declared himself unwell: he embraced my husband, who stood by his side, with all the fervor of friendship".

Både Amri og William reagerer stærkt og umiddelbart på Harrops magtmisbrug ved næsten at besvime af rædsel. Teksten skaber en klar kontrast imellem den skruppelløse kaptajn og de følsomme protagonister ved at beskrive øjeblikke, hvor de sentimentale karakterer tager følelsesmæssigt afstand til slaveriets undertrykkelse. Amri ved endnu ikke i denne passage, at kaptajnen vil bortføre hende og hendes mand og sælge dem som slaver. Hendes naturlige følsomhed fortæller hende alligevel instinktivt, at noget er galt. Amri erkender – ikke via rationelle overvejelser, men gennem fysiske fornemmelser i kroppen – at kaptajnen simulerer venskab og følsomhed. Hendes blod fryser i årerne, hendes hjerte banker uregelmæssigt, og hendes krop lammes af svimmelhed. Den kropslige reaktion og sansning får Amri til at gennemskue, og distancere sig fra, Harrops påtagede sensibilitet. Ligeledes tager William følelsesmæssigt afstand ved at skjule sit ansigt i hænderne. Williams affektive reaktion på slaveriets grusomhed er at vende sig væk i rædsel. Denne kropslige distancering konstruerer William som et følsomt selv i modsætning til den nådesløse kaptajn. *Obi* lader den følsomme fortæller, protagonist og implicitte læser opleve slaveriets umenneskelighed som en gotisk rædsel i kroppen, der får hjertet til at banke, blodet til at fryse og blikket til at vige bort i rædsel. Karakterernes kropslige distancering fra slavehandlens realiteter har dog sine tydelige begrænsninger som model for social reform. Sympatisk identifikation med den andens lidelse leder ikke til handling eller forbedring. Imens den sentimentale tradition præsenterede sympatisk identifikation som velvilje i sig selv, skildres intens følelsesfuldhed her i tekstens gotiske passager som ineffektiv i mødet med ekstreme magtforskelle. Den vidner, med andre ord, om det sentimentales sammenbrud.

FALSK FØLSOMHED OG DEN ÆDLE VILDE

Som vi har set, knytter det skrækindjagende i *Obis* gotiske passager sig ikke til det muligvis overnaturlige eller til genkomsten af fortidens synder, som det ellers ofte er tilfældet i den gotiske roman. Det gotiske er derimod den modus, hvormed romanen beskriver det følsomme subjekts sindstilstand, når det står overfor de koloniale autoritetspersoners voldsmonopol og

magtmisbrug. Hvor ufrivillige tårer og rødmen i den følsomme roman var et sikkert tegn på indre følsomhed, da bliver den gotiske skurks ydre tegn ofte tvetydige og svære at afkode. Anne Fastrup og Tue Andersen Nexø har argumenteret for, at ydre manifestationer af følsomhed i den sentimentale roman ofte afspejler en persons indre følelsesliv og moralske beskaffenhed, hvorimod ydre tegn i den gotiske roman giver et mere ambivalent billede af en persons bevæggrunde og følelser (222). Fastrup og Nexø har vist, hvordan den gotiske skurk Montoni i Radcliffes *Mysteries of Udolpho* (1794) netop er kendetegnet ved, at hans indre følelsesliv ikke er tydeligt aflæseligt i hans ydre træk. Ligesom Radcliffes Montoni skjuler Harrop sin kyniske vilje til magt bag et omskifteligt ydre. Selvom Harrop ikke helt har samme skrækindgydende fascinationskraft som Radcliffes antagonist, er Harrop lige så svær at aflæse for romanens karakterer. Som teksten formulerer det: "Harrop var grusom og havde et hævngherrigt, despotisk temperament; men for sin egen vindings skyld kunne han maskere det med det mest kunstfærdige bedrag" (Earle 135).¹¹ Harrop er manipulationens mester, og han forstår at skjule sit lunefulde temperament bag en maske af simuleret følsomhed. Kaptajnens sentimentale følelsesudbrud er performative, og hans tårer er kun tilsyneladende medfølelse. Han fingerer følsomhed for at lokke Jacks forældre om bord på slaveskibet og senere for at retfærdiggøre deres tilfangetagelse: "Således talte monsteret med sirenestemme ledsaget af krokodillens tårer. Åh! havde himlen blot stemplet et advarselsmærke på bedrageriets pande!" (Earle 88).¹² Harrop efterligner følsomhedens ydre tegn, der ikke stemmer overens med hans indre, moralske karakter. Som vi så i den foregående scene på skibsdækket, er kaptajnens følsomhed et teatralisk skuespil. Han foregiver med hånden på panden og den bevægede omfavelse af Jacks far, at han er utilpas over den snarlige afsked med afrikanerne. Slavehandleren simulerer følsomhed for at skjule den økonomiske kynisme bag hans beslutning om at bortføre Jacks forældre.

11 "Harrop was cruel and of a vindictive imperious temper; but, to serve his own turn, he could mask it with the most artful deceit".

12 "Thus spoke the monster, with syren voice, accompanied by the tears of a crocodile. Oh! had heaven stamped an avoiding mark upon the forehead of dissimulation!".

Han forsøger tilmed efter tilfangetagelsen at skjule sin økonomiske egeninteresse bag en påstand om velgørenhed. Han har bortført Jacks mor, som han hævder, for at "kultivere" og "civilisere" hende:

Hun var et vildt, uciviliseret væsen, vokset op i indfødt primitivhed, i Afrikas skød; hun var uvidende, og jeg modnede hendes forståelse; hendes gode hjerte var omkranset af et vildtvoksende ukrudt [...] Jeg har bragt hende til lykkeligere himmelstrøg, ledsaget af hendes hjertes partner; til himmelstrøg, hvor de dyder, der er født i vores bryst, er mere forfinede end i Afrikas barbariske indre (Earle 107).¹³

Harrop beskriver her Amris godmodige hjerte som indfiltret i ukrudtet fra en mørk, afrikansk naturtilstand. Han påstår at "redde" hende til Jamaica som et bevis på sin venskabelige "barmhjertighed" og "velgørenhed" – civilisationsmissionens sentimentale figurer. Kaptajnens efterligning af følsomhedens retorik udgør et eksempel på romanens kritik af det koloniale slaveris påstand om at "civilisere" de slavegjorte. Harrops fingerede barmhjertighed fremstilles i *Obi* som eksempel på det hykleri, der stikker under slaverifortalernes sentimentale argument for slaveriet som en faderlig, civilisatorisk opdragelse. Kaptajnens efterligning af følsomhedens sprog og gestik er samtidig et eksempel på *falsk sensibilitet*, et fænomen, der blev diskuteret i den engelske litteratur op igennem 1700-tallet. Den følsomme roman kritiserede ofte storby- og hoflivet ved at udstille dens pyntesyge kultur, hvor det gjaldt om at gøre en god figur i sociale kredse. Dette ses bl.a. i Mackenzies *The Man of Feeling* (1771), der netop handler om, hvad der sker, når man simulerer følsomhed. Carey har bemærket, at kritikken af falsk følsomhed var særligt udbredt i abolitionistisk litteratur, som det f.eks. kommer til udtryk i Hannah Mores poesi (*Abolishing Cruelty* 94).

I *Obi* bliver kaptajnens efterligning af følsomhedens gestik stillet op som kontrast til tekstens sentimentale stilisering af "den ædle vilde". Ideen

13 "She was a wild untutored being, bred up in native simplicity, in the bosom of Africa; she was ignorant, and I matured her understanding; her good heart was encircled by weeds of a savage growth [...] I have brought her to happier climes, accompanied by the partner of her heart; to climes, where the virtues born in our bosom are more refined than in the savage bowels of Africa".

om den uskyldsrene og ædle vildmand findes allerede i Aphra Behns *Oroonoko: or, the Royal Slave* (1688), hvor den afrikanske prins Oroonoko bliver bortført af en engelsk kaptajn og solgt som slave. I både *Obi* og *Oroonoko* er der fokus på den tragiske splittelse af den afrikanske familie, og fortællingerne centrerer sig omkring royale, noble oprørsskikkelser. Der er også en lighed mellem de to værkers slutninger. Ligesom Oroonoko bliver Jack henrettet og parteret til sidst. I Jacks tale til sine slavegjorte landsmænd ses tydelige paralleller til Oroonokos berømte tale. Begge oprørsledere beskriver slaveriet som dehumaniserende, fordi de slavegjorte handles som dyr (hunde, muldyr, aber). Begge talere fremstiller europæerne som moralsk degenererede og opfordrer til slaveoprør:

Bliver vi ikke behandlet som hunde og brugt som muldyr? Og af mænd, som vi er, der kun adskiller sig fra os i farve – ja, mine landsmænd, lad mig tilføje, i hjertet. De kommer til vores kyster, i Afrika, og vildfører os med bedragerisk tunge [...] Behøver jeg at formane jer til at gribe til våben imod europæerne? (Earle 110).¹⁴

Jack vender her op og ned på ideer om civilisation og barbari. Det er slaveriet som institution, der har fornedret de undertrykte til et dyrestadie – ikke deres egen natur. Jack spørger retorisk, om de ikke alle er frie mænd i hjertet, selvom deres hudfarve varierer. Denne heroiske opfordring til revolutionær handling synes at være et nødvendigt alternativ til Williams tidligere passive fordømmelse af slaveriet. Både Oroonokos og Jacks slaveoprør ender dog med at slå fejl. I *Obi* fejler slaveoprøret, fordi de koloniale autoriteters voldsmonopol tvinger ædle vilde, som Jack, ud i et ustabil liv som lovløse. Den ulige kamp ender tragisk, og Jack parteres sensationelt på romanens sidste sider.

Det sentimentale spiller ikke kun fallit i Earles roman, fordi det følsomme selv står magtesløst overfor det ufølsomme onde i en gotisk, kolonial verden af slaveri, vold og indespærring. Den sentimentale drøm om social

14 "Are we not treated like dogs and worked like mules? and by men, as we are, who vary only with us in color – yes, my countrymen, let me add, in heart. They come to our shores, in Africa, and with deceitful tongue, delude us to their grasp [...] Need I exhort you to take up arms against the Europeans?"

reform mislykkes også, fordi overdreven følsomhed står i vejen for egentlig revolutionær handling. Den sentimentale sensitivitet mistænkeliggøres i *Obi* som effektivt politisk virkemiddel, alt imens denne kritik af den impotente følsomhed kommer indefra den sentimentale tradition selv. Overvældet af sin velvillige medlidenhed kan den sentimentale skribent ikke få ordene ned på papir, og den følsomme protagonist trækker hænderne op for øjnene og vender sig bort i rædsel. Romanen udfordrer således Festas læsning af den sentimentale sympati som en hierarkiserende mekanisme, idet de gotiske motiver i *Obi* snarere udstiller den sentimentale følsomheds mangelfuldhed som model for social handling. Selv når de følsomme jefortællere og protagonister føler medlidenhed for andres kvaler, bliver de handlingslammede tilskuere til slaveriets tortur og undertvingelse. Det sentimentale kommer til kort i mødet med den økonomiske og politiske virkelighed i kolonierne, og det følsomme subjekt går nær til grunde i konfrontationen med slaveriets rædsler. *Obi* bliver således en vigtig kommentar til 1700-tallets diskussioner om følsomhed og fingering af følelser, idet romanen viser, hvordan den sentimentale følsomhed ikke er uproblematisk i skildringer af slaveri. Følsomheden kan nemlig let simuleres for at tildække de koloniale realiteter under et slør af velvilje og velgørenhed. Dette var ofte tilfældet i årtierne efter Earles roman, hvor slavehandlen var blevet ophævet i det britiske imperium, men slaveriet bestod og fandt en del af sin legitimitet i sentimentale litterære skildringer af taknemmelige slaver og godhjertede slaveejere.

STEPHANIE MONTESINOS VOLDER, ph.d.-stipendiat i Litteraturhistorie, Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet. Den trykte artikel ligger i forlængelse af et igangværende ph.d.-projekt om forholdet mellem den gotiske genre og slaveoprør på Jamaica i starten af 1800-tallet.

FROM SENTIMENTAL POWERLESSNESS TO COLONIAL TERROR

Literary Representations of Slavery and Slave Rebellions in Jamaica

The article explores the use of sentimental and Gothic emotionality in William Earle's epistolary novel *Obi or, The History of Three-Fingered Jack* (1800). Literature about colonial slavery challenges previous notions of the rela-

tionship between the sentimental and the Gothic as literary traditions and modes of writing. The sentimental narrative often involves morally edifying tears and compassionate attempts to alleviate the suffering of others. In *Obi*'s Gothic passages, however, extreme sensitivity proves powerless or downright dangerous as tears and prayers for mercy overwhelm the senses of the sympathetic protagonists. In Earle's literary representation of slavery and slave revolt, the Gothic mode demonizes the slave trade and highlights the breakdown of sentimental benevolence and its theatrical codes of emotional display. Thus, Earle's novel complicates Lynn Festa's reading of sentimental sympathy and pity as feelings that construct hierarchical relations of empire. In *Obi*, sentimental emotionality does not support racial inequality but is insufficient, nonetheless, as a model for useful social action.

KEYWORDS

DA: Gotik; kolonialt slaveri; Jamaica; følsomhed; sympati; slaveoprør; abolitionisme
EN: Gothic; colonial slavery; Jamaica; sensibility; sympathy; slave rebellion; abolitionism

LITTERATUR

- Carey, Brycchan. "Abolishing Cruelty: The Concurrent Growth of Anti-Slavery and Animal Welfare Sentiment in British and Colonial Literature." *Journal for eighteenth-century studies* 43 (2020): 203-220.
- Carey, Brycchan. *British Abolitionism and the Rhetoric of Sensibility: Writing, Sentiment, and Slavery, 1760-1807*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Clery, E. J. *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Davis, David Brion. *The Problem of Slavery in Western Culture*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1966.
- Earle, William. *Obi, or, the History of Three-Fingered Jack*. Red. Srinivas Aravamudan. Toronto, ON: Broadview Press, 2005.
- Ellis, Markman. *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Fastrup, Anne og Tue Andersen Nexø. "Alene i en fremmed verden: Følsomhed og gotik i Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho*". *Selvet. Fra sjæleliv til skolestil: Europæisk litteratur 1500-1800*. Bind 4. Red. Christian Dahl og Tue Andersen Nexø. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2021. 211- 233.

Festa, Lynn. *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*. Johns Hopkins University Press, 2006.

Hudson, Hannah Doherty. "Sentiment and the Gothic: Failures of Emotion in the Novels of Mrs Radcliffe and the Minerva Press". *The sentimental novel in the eighteenth century*. Red. Albert J. Rivero. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 155-172.

Hunt, Lynn. *Inventing Human Rights: A History*. New York: W.W. Norton, 2008.

Potkay, Adam. "Olaudah Equiano and the Art of Spiritual Autobiography". *Eighteenth-Century Studies* 27 (1994): 677-690.

Radcliffe, Anne. "On the Supernatural in Poetry". *New Monthly Magazine* 16 (1826): 145-152.

DEN PRØVEDE FAMILIE

Det sentimentale og det antisentimentale i fiktioner om Den haitianske revolution

Den haitianske revolution er en verdenshistorisk milepæl.¹ Hvad der i 1791 begyndte som brandstiftelse på den nordligt beliggende Gallifet-plantage udviklede sig i de kommende år til en revolution, hvor de nu tidligere slavegjorte bekæmpede den franske kolonimagt. Under ledelse af Jean-Jacques Dessalines (1758-1806) oprettede de revolutionære i 1804 nationalstaten Haiti, "verdens eneste selvgjorte sorte republik" (Douglass), og erklærede dermed død over Saint-Domingue, der indtil da havde været kendt som "antillernes perle" og Frankrigs mest lukrative koloni.² Den haitianske revolution omstødte det koloniale verdenskort, ændrede levevilkårene for en halv million haitianere og vakte både frygt og fascination hos iagttagere

1 Især siden 2004, 200-året for Haitis grundlæggelse, er der internationalt udgivet store mængder litteratur om Den haitianske revolution. Se Dubois, *Avengers of the New World* for en velfortalt historisk præsentation og Daut, *Tropics of Haiti* for den hidtil mest grundige diskurs- og litteraturhistoriske redegørelse. Antologien *The World of the Haitian Revolution* (red. Geggus og Fiering) indeholder bidrag af forskere fra forskellige lande og forskellige forskningsmæssige baggrunde.

2 Frederick Douglass' tale er tilgængelig online: <http://faculty.webster.edu/corbetre/haiti/history/1844-1915/douglass.htm>.

fra hele den transatlantiske region, ikke mindst en frygt for, at oprøret skulle sprede sig til andre kolonier.³ I det lys er det ikke overraskende, at skønlitterære forfattere, både glemte og kanoniske, ligesom en lang række politisk engagerede pamfletskrivere og historikere i det tidlige 1800-tal reagerede på begivenheden. Litteraturhistorikeren Marlene Daut skriver ligefrem om "Den haitianske revolutions printkultur", ligesom hun i en digital bibliografi i stadig udvikling oplister flere hundrede fiktionstekster om revolutionen (Daut, *Tropics of Haiti* 3).⁴

Denne artikel sammenligner to værker om Den haitianske revolution, nemlig det sentimentale drama *L'esclavage des noirs, ou l'heureux naufrage* (1792) af den feministiske tænker og forfatter Olympe de Gouges (1748-1793) og Émeric Bergeauds (1818-1858) historiske allegori *Stella* (1859), der regnes for den første haitianske roman.⁵ Der er to grunde til at læse netop Gouges

-
- 3 Befolkningstallet i Haiti i 1804 er meget usikkert. Officielle befolkningsstatistikker rapporterede om 465.000 slavegjorte i Saint-Domingue i 1789, men da plantageejere blandt andet betalte skat efter hvor mange slavegjorte arbejdere, de havde, var der sandsynligvis flere, end statistikkerne vidner om. Til sammenligning var der i hele USA 700.000 slavegjorte i 1790. Tal fra Dubois, *Avengers of the New World*, 30.
 - 4 Dauts bibliografi tæller kanoniserede forfattere som William Wordsworth, Victor Hugo og Heinrich von Kleist, men også glemte navne som J. B. C. Berthier, Maria Julia Young og Thomas Branagan. Mange af listens forfattere er anonyme eller har skrevet under pseudonym, men den rummer dog et betragteligt antal kvindelige forfattere, hvoriblandt Leonora Sansay og Claire de Duras kan fremhæves (min gennemgang tæller 130 værker af mandlige forfattere, 33 af kvindelige og 49 af ukendt ophav). Forfatterne stammer fortrinsvis fra europæiske lande og Nordamerika, men blandt de vigtige haitianske forfattere er Émeric Bergeaud, Ignace Nau og Juste Chanlatte. Som kilde til litteraturhistorieskrivning er listen endelig interessant ved at rumme værker skrevet i vidt forskellige genrer, herunder hyldestdigte, melodramaer, historiske romaner, øjenvindneberetninger, noveller og tragedier. Web: www.haitianrevolutionaryfictions.com.
 - 5 I brødteksten citerer jeg fortløbende fra 1792-udgaven af Gouges' stykke. Stykket blev skrevet i 1780'erne, udgivet i 1788 under titlen *Zamore et Mirza; ou l'heureux naufrage*, opført ganske få gange på Comédie-Française i 1789 under titlen *L'esclavage des nègres, ou l'heureux naufrage* og genudgivet i revideret form i 1792 under titlen *L'esclavage des noirs, ou l'heureux naufrage*. Jeg har kommenteret de forskellige udgaver i Kjærgård 2013, men se også Miller og Dobie. Bergeaud citerer

og Bergeaud sammen. På den ene side antyder deres værker spændvidden i Den haitianske revolutions litteraturhistorie, idet de er vidt forskellige rent genre-mæssigt og derudover forfattet af henholdsvis en hvid fransk kvinde og en brun haitiansk mand. Gouges, der blot et par år efter publiceringen af *L'esclavage des noirs* blev guillotineret som fjende af Den franske revolution, skrev sit stykke fra Paris og på et tidspunkt, hvor ingen endnu vidste, hvordan oprøret i kolonien skulle udvikle sig. For Bergeaud var revolutionen omvendt en historisk begivenhed, som han fra sit eksil i St. Thomas kiggede håbefuldt tilbage imod i sin søgen efter en anden og bedre vej frem for Haiti. Bergeaud var sydhaitianer, velbevandret i den franske kulturhistorie, og han havde forbindelser til miljøet omkring den tidligere præsident Jean-Pierre Boyer (1776-1850). Det gjorde ham til en politisk fjende af den diktatoriske Faustin Soulouque, som oprindeligt var militærgeneral, men senere blev først præsident (1847-1849) og siden selvudnævnt kejser af Haiti (1849-1859) (Dubois, *Aftershocks of History* 144-150; Hoffmann, *Faustin Soulouque*).

Hvis den ene begrundelse for at sammenligne Gouges og Bergeaud således er de historiske, geografiske, genre-, køns- og farvemæssige forskelle imellem dem, så er den anden, at de begge anvender et familietopos, som jeg mener står centralt i litteraturen om Den haitianske revolution. *Den prøvede familie* er mit navn for dette topos, og det bliver udnyttet af de to forfattere til at udvikle (Gouges) og omvende (Bergeaud) den sentimentale stil, som var populær i perioden (Hunt; Denby; Marshall, Howard; Brooks) og som, mere specifikt, karakteriserede både periodens kritiske og affirmative refleksioner over slaveri og kolonialisme (Festa; Dobie; Garraway). Som jeg skal vise, slår dette topos igennem på en række tekstniveauer – det er bestemmende for teksternes persongalleri, hændelsesforløb og sprogtoner – men derudover har det også en historisk-politisk dimension, idet familien bruges som prisme til at forhandle større, eksempelvis nationale og imperiale, fællesskabers grænser og hierarkier.⁶ Mens

jeg fra Editions Zoe: Les classiques du monde-udgaven fra 2009. Hvor intet andet er anført, er oversættelserne mine egne.

6 I en litteraturvidenskabelig sammenhæng er toposbegrebet udfordrende, fordi der er en "mangel på klarhed" i toposdefinitionen hos dets bagmand Ernst Robert

familietoposset altså udstikker vidtforgrene tråde både inde i værkerne og ud i den historiske kontekst, så mener jeg samtidig, at det – navnlig hos Gouges, men i mindre grad også hos Bergeaud – krystalliserer i nogle tableauer, hvor teksternes narrative fremdrift midlertidigt suspenderes for i stedet at fastholde en situation med særlig emotionel intensitet. I andre typer af litteratur kan der opbygges emotionel intensitet i scener, hvor protagonisten er alene (man kan tænke på Marcel, der dypper madeleinekagen i lindet hos Proust eller Dr. Frankenstein, der arbejder manisk i sit laboratorium hos Shelley), men i de familiecentrerede fiktioner om Den haitianske revolution er de sentimentale tableauer kollektive, familiære scener, hvor følelser som sympati, tillid, medfølelse eller kærlighed skal stå deres prøve i tilspidsede øjeblikke.

I det følgende analyserer jeg den prøvede familie som et sentimentalt topos, og jeg gør det ved først at fokusere på Gouges og dernæst Bergeaud. I lighed med litteraten June Howard mener jeg, at termer som følsom eller sentimental for ofte bruges til at fælde en (typisk negativ) dom over litterære eller andre kunstneriske værker (69). Ønsker man, som jeg, at bidrage til en art litterær følelshistorie, må man suspendere sin trang til domfældelse og nysgerrigt spørge, hvordan det sentimentale fungerer i teksten. Som det skal blive klart, kan analysen af det sentimentale her hjælpe til at forstå væsenstræk ved den franske abolitionisme, men også grundene til

Curtius (Meiner og Tygstrup 40). I min forståelse af begrebet henter jeg inspiration hos Michèle Weil, der bestemmer toposset som en "genkommen narrativ konfiguration" (Weil). Den prøvede familie er *genkommende* i fiktionsværker om Den haitianske litteratur, idet vi møder den blandt andet i Charles Pigault-Lebruns *Le blanc et le noir* (1795), Leonora Sansays *Secret History; or, The Horrors of St. Domingo* (1808), Heinrich von Kleists "Die Verlobung in St. Domingo" (1811), Victor Hugos *Bug-Jargal* (1826) og Henrik Hertz' *De frifarvede* (1836). Toposset har et udpræget *narrativt* præg, fordi de mislykkede forlovelser, bortkomne forældre og stridsomme søskende udgør det strukturerende omdrejningspunkt for teksternes hændelsesforløb. Endelig har det med Weil karakter af *konfiguration*, fordi toposset har et begrænset antal konstitutive elementer (genforeningen; misforståelsen; generations- og kønsforskellen; den store koloniale eller nationale fortælling i den lille familiære osv.), som de forskellige forfattere dog kan variere i de respektive tekster. Se artiklerne i *Kultur og klasse* 123: Topos (2017) for yderligere diskussion af toposbegrebet.

at haitianske tænkere og forfattere var tilbageholdende med at overtage dens sprog og værdier.

I begge analyseafsnit fokuserer jeg på tre forskellige typer af relationer, der udspændes i og af det sentimentale topos, særligt når det antager tableau-karakter: (i) På fortællingens niveau fastfryser tableauet valoriserede hierarkier mellem teksternes karakterer. Her drejer det sig om at analysere relationerne mellem de fiktive karakterer, der kan føle sympati, og dem der ikke kan, men også om at forstå forholdet mellem sympatiens subjekter og objekter. (ii) På et historisk-topologisk niveau refererer de følelsesmæssigt intense optrin gerne til diskurser og motiver, som i forvejen cirkulerede i perioden. Det kan være et bestemt faderideal eller en genkommende, racialiseret metaforik (f.eks.: oprørske slavegjorte er som vilde dyr), og på dette niveau består den analytiske opgave i at lokalisere teksternes kulturhistoriske referencer og i at vurdere, hvordan og med hvilken effekt kildeteksternes sprog og billeder varieres. (iii) Endelig mener jeg, at familietoposserne på et receptionsniveau forsøger at vække en bestemt type af emotionel respons. Det er en del af den sentimentale teksts virkemåde, at den giver plads til eller, bedre, anviser en bestemt følelsesmæssig reaktion for læseren. Selv om den konkrete læser naturligvis ikke er bundet til at føle, som teksten anviser, opleves denne anvisning af læseren, og dens påtrængende eller endda manipulende karakter kan, mener jeg, være med til at forklare modviljen mod sentimentale tekster.

Mens jeg er tilbageholdende med at karakterisere hele tekster som enten sentimentale eller usentimentale, vil jeg vise, at Bergeaud, med politiske konsekvenser til følge, forsøger at omvende og negere nogle af de sentimentale stiltræk, som ses i fuldt flor hos Gouges.

OLYMPE DE GOUGES OG SYMPATIENS HIERARKIER

L'esclavage des noirs begynder med et møde mellem to unge par. I håbet om at hun kan finde sin far, som hun ikke har set siden hun var fem år gammel, er franske Sophie efter sin mors død rejst til Vestindien sammen med sin mand Valère. Her lider de skibsbrud, men reddes i land af Mirza og Zamor, der viser sig at være slavegjorte på en nærliggende plantage; en plantage, de

imidlertid er flygtet fra, fordi Zamor har slået en hvid mand ihjel, der ville forgribe sig på Mirza. De to par fatter øjeblikkeligt sympati for hinanden, men situationens idyl afbrydes, da den anonyme plantageforvalter, Indianer, finder og tilfangetager Mirza og Zamor. For at bede om nåde for det tilfangetagne par insisterer Sophie og Valère på at blive ført til koloniens guvernør, der også ejer den plantage, som Mirza og Zamor er flygtet fra. I anden akt skifter fokus til guvernøren, M. de Saint-Frémont, som, efter at have fortiet det længe, nu fortæller sin kone, at han måtte forlade en uægte datter i Frankrig, da han for år tilbage blev sendt til kolonien, fordi aristokratiske fordomme og uretfærdige arvelove gjorde det umuligt for ham at ægte pigens moder. Mme. de Saint-Frémont ytrer medfølelse med sin mand, men deres samtale bliver afbrudt af koloniens dommer, der beretter, at Mirza og Zamor er blevet fanget. M. de Saint-Frémont nærer stor sympati for Zamor og har givet ham en fransk uddannelse. Han er derfor tilbøjelig til at benåde det bortløbne par, men den i kolonien fødte dommer insisterer på vigtigheden af at sætte et håndfast eksempel, ikke mindst fordi der i kolonien ulmer en voksende uro blandt koloniens slavegjorte.

I det følgende skal jeg fokusere særligt på tredje akts sidste scene, hvor dramaets knude løses, mens alle stykkets karakterer er samlet på scenen i en tableauopstilling. Da Sophie hører, at guvernøren er parat til at respektere dommerens krav om at overlade Mirza og Zamor til "lovenes strenghed" (3.10), falder hun om i armene på en gruppe oprørte slavegjorte (les Esclaves), som protesterer mod dommeren. Den gestus får Mme. de Saint-Frémont til at spørge sin mand, om han kan undgå at blive berørt af "den franske kvindes fortvivlelse" (3.13), hvorefter Sophie kaster sig for fødderne af guvernøren, imens hun redegør for sin ulykkelige familieskæbne og beder om de anklagedes frifindelse. På det tidspunkt går det op for guvernøren, at Sophie er hans datter, og den rørelse, som hendes uselviske gestus i kombination med den familiære genkendelse foranlediger, får ham til at spørge forsamlingen, hvad de forlanger af ham. "Deres frifindelse" (3.13) lyder svaret, og guvernøren imødekommer det straks. En major i forsamlingen må forklare de tilstedeværende soldater, at de "ikke skal rødme over denne følelsesmæssige rørelse [mouvement de sensibilité]", da den "snarere rensner end svækker modet" (3.13). Mme. de Saint-Frémont, som vil påtage

sig en moderrolle for Sophie, vil straks i gang med at planlægge Mirza og Zamors bryllup, og guvernøren holder en afsluttende monolog, hvor han adresserer de slavegjorte og aflæser deres oprør ved at minde dem om, at "mennesket i sin frihed stadig har behov for at være underlagt kloge og humane love" og derfor bør undgå "forkastelige excesser for i stedet at fæstne lid til en oplyst og velgørende regering" (3.13).

Der er meget at sige om den på alle måder mærkværdige og sentimentale afslutningsscene, så lad mig kommentere de interpersonelle hierarkier, der kommer til syne i optrinnet, før jeg skifter fokus til først scenens topologisk-historiske og dernæst receptionsæstetiske niveau. Med interpersonelle hierarkier mener jeg ikke kun den magtfordeling, der er tydelig mellem eksempelvis guvernøren og de slavegjorte, men også og især den valoriserede modstilling mellem dem der kan, og dem der ikke kan føle sympati med deres medmennesker. Den sentimentale litteratur, skriver Lynn Festa, "monitorerer og søger at bemestre sympatiens bevægelse af følelse mellem individer og grupper af mennesker" (3). Når sympati er et nøglebegreb for Festa hænger det sammen med, at sympati i 1700-tallets moralfilosofi havde en anden og bredere betydning end i dag. Hos Adam Smith var sympati således ikke et spørgsmål om at værdsætte andre og deres handlinger, men derimod en betegnelse for den kognitive proces, der går umiddelbart forud for vurderingen af andres handlinger. Det vil sige det moment, hvor man opfatter en andens handling, som noget der er foretaget med en hensigt (Haakonssen in Smith, xiv). Anskuet på den måde handler sympati om den umiddelbare evne til at føle om andre mennesker, at de er personer, der handler i egen ret og med en egen hensigt. Betydningen af sympati som den følelsesmæssige evne til at anerkende andre mennesker som individer klinger med hos Festa, når hun skriver om den sentimentale litteraturs følelsesmonitorerende funktion.

I dramaets slutscene sondres der skarpt mellem dem, der lader sig påvirke af Sophies heroiske gestus, og dem der efterlades uberørte af den. I den anden kategori hører dramaets skurk, Dommeren, som insisterer på lovenes strenghed. Man kunne tro, at Dommerens upåvirkelighed var betinget af hans juridiske embede, og guvernørens kritik af "uretfærdige og inhumane [familie]love" (2.5) samt afsluttende besyngelse af "kloge og

humane love" (3.13) viser da også, at stykket forholder sig til den franske revolutionsperiodes fortløbende udvikling af ny lovgivning. Lige så vigtigt er det imidlertid, at Dommeren adskiller sig fra hovedparten af karaktererne ved ikke at være fransk, men kreolsk. Han er født og opvokset i koloniens "klima", og det har per nødvendighed vænnet ham til en hårdfør og nådesløs behandling af de slavegjorte (2.6). Guvernøren udbryder på et tidspunkt: "hvilken magt har ikke de ulykkelige over de følelsesfulde sjæle!" (2.6), og kombinationen af et juridisk embede og en kolonial opvækst har altså gjort Dommeren ude af stand til at reagere emotionelt på de ulykkeliges skæbne. Den familiære genforenings hierarki mellem de følelsesfulde og de følelseskolde får med den fransk-kreolske underkonflikt en kolonial- og nationalpolitisk indlejring, som er karakteristisk for den prøvede families topos.

Grænsedragningen mellem de følelsesmæssigt påvirkelige og upåvirkelige markerer samtidig skellet mellem stykkets gode og onde karakterer. I gruppen af gode karakterer går imidlertid en yderligere skillelinje mellem det, man med Festa kan kalde "følelsens subjekter og objekter" eller mellem dem, der "ejer affekter og dem der giver anledning til dem" (Festa 3). Hos Gouges er det oplagt, at det er stykkets uretfærdigt anklagede og bortløbne slavegjorte, Mirza og Zamor, der giver anledning til affekt, mens det er stykkets hvide karakterer, der føler den. Dermed optegner stykket og særligt det afsluttende tableau et følelsesmæssigt hierarki, hvor de slavegjortes menneskelighed anerkendes emotionelt igennem de hvide karakterers sympatitilkendegivelser samtidig med, at netop dette affektive udtryk stadfæster en uegal subjekt-objekt-relation imellem dem. For yderligere at komplicere optrinnets følelseshierarkier så optræder der i scenen et antal slavegjorte (les esclavages), som ikke har modtaget Zamors franske dannelse, og som forbliver unavngivne medlemmer af en amorf gruppe af frustrerede oprørere, der imidlertid hurtigt kaldes til orden af guvernørens afsluttende handlinger og monolog. I et kønspolitisk perspektiv er det endelig bemærkelsesværdigt, at Gouges, som andetsteds insisterer på kvindens rationalitet og "ret til at bestige talerstolen" (Gouges, "Kvindens rettigheder", 141), her lader sin kvindelige protagonist agere ved at kaste sig på knæ for faderen og ved at dåne først i armene på de slavegjorte, dernæst

i armene på soldaterne – kun afbrudt af et moment, hvor hun støtter sig til sin mand Valère og udbryder: "Ak!" (3.13).⁷

Skifter man fokus fra et diegetisk til et topologisk-historisk niveau, ser man, at oprinnets prøvede familie trækker på en række motiver, som kan genfindes i den bredere kulturelle kontekst, som Gouges' virke er rundet af. Blandt de koloniale motiver, hun trækker på, er dét, som Jean-François Hoffmann med reference til Jean-Baptiste Picquenards *Adonis, ou le bon nègre* (1798) simpelthen har kaldt "le bon nègre" og bestemt som "mesterens trofaste og anerkendte tjener, som han har forstået at behandle humant" (Hoffmann, *Le nègre romantique* 138). Zamor, der er guvernørens yndling, kan oplagt genfindes i denne figur, og det er da også Zamor, der fører den monolog, som foregriber guvernørens afsluttende aflysning af det koloniale oprør.

(Til slaverne, særligt.) Og I, mine dyrebare venner, lyt til mig i min sidste stund. Jeg forlader livet, jeg dør uskyldig; men vogt jer for at gøre jer selv skyldige ved at forsvare mig. Vogt jer især for den partiske indstilling og geråd aldrig ud i exces for at undslippe slaveriet. Vogt jer for at bryde ud af lænkerne med for megen voldsomhed. Afvent det rette tidspunkt og den himmelske retfærdighed. Stil jer side om side med Hr. Guvernøren og hans respektable kone. [...] (*Han kaster sig for guvernørens fødder*) Åh! Min kære mester, er det mig stadig tilladt at kalde Dem sådan? (3.11)

Læst på over to hundrede års afstand er *le bon nègre*-motivets systembevarende og racistiske implikationer tydelige, mens det er sværere at forstå, at *L'esclavage des noirs*, sådan som Gouges anfører i sit forord til stykket, skulle have forårsaget vrede i den koloniale lobby i Paris (2). I en senere pamflet forsvarede hun da også sit stykke imod anklager om undergravende systemkritik: "Men, mine herrer, vi er i Paris. Mit drama skal ikke opføres for negrene, og jeg insisterer på, at det [hvis det skulle blive det] ville anspore dem til underkastelse. Jeg fastholder, at alt i stykket ånder moral og overholdelse af lovene." (Gouges i *Le Hir* 81).

7 I betragtning af Gouges' vigtige kønspolitiske virke er det ikke overraskende, at kønsspørgsmålet er behandlet grundigt i forskningslitteraturen. Se *Le Hir* 78-79; Miller 109-141; Dobie 269-280.

I sit afsluttende tableau og navnlig i portrætteringen af guvernøren M. de Saint-Frémont sammenvæver Gouges to andre tidstypiske motiver på en måde, som er, om ikke undergravende, så i hvert fald stærkt reformatoriske. Det ene motiv omtales gerne som "den gode konge med de onde rådgivere" og cirkulerede navnlig blandt moderate revolutionære i begyndelsen af Den franske revolution og altså på et tidspunkt, hvor kongen af mange stadig blev set som en del af løsningen på Frankrigs massive sociale problemer (Shapiro 44-57). Hos Gouges gennemspilles det motiv i relationen mellem guvernøren og den håndfaste dommer. M. de Saint-Frémont repræsenterer imidlertid også et følsomt faderideal, som litteraten Jean-Claude Bonnet med udgangspunkt i læsninger af blandt andre Rousseau og Diderot kontrasterer med et tidligere tyrannisk faderbillede.

I den hjemlige sfæres enkelhed og frataget alle øvrige attributter bliver den private fader genstand for et overskud af symbolsk interesse, fordi han kommer til at symbolisere naturen: foran [denne følsomme, naturlige fader] forsvinder stænder-samfundets [société d'ordres] distinktioner og privilegier, hvilket åbner for en mere homogen og mere egalitær verden. Igennem faderfiguren forestiller man sig en universalistisk etik og en overgang til en ny tingenes orden. (Bonnet 259)

M. de Saint-Frémont har ikke frasagt sig sit offentlige embede, men han står ikke desto mindre i kontrast til den tyranniske dommer og til sin egen strenge far, som foretrak at sende ham til kolonien i stedet for at lade ham gifte sig med en kvinde af lavere rang. På trods af at det afsluttende tableau stadfæster nogle racialiserede interpersonelle hierarkier, så ser guvernøren (om end noget tvetydigt) en mere egalitær verden for sig, når han til Mirza og Zamor taler om de slavejortes skæbne: "Gid jeg også kunne give alle jeres ligemænd friheden eller i det mindste forsøde deres skæbne!" (3.13). Min pointe er ikke, at guvernøren her træder frem som revolutionær tænkner, men derimod at den reformtænkning, der er til stede hos Gouges, ikke sker på trods af, men – med Bonnets formulering – *igennem* en kritisk gentænkning af faderfiguren og dermed også *igennem* familietoposset. For Bonnet er den følsomme faderfigur i perioden knyttet til et "militant projekt" (Bonnet 259), og hvis det er for stærkt et udtryk i forbindelse med Gouges' drama, så kan de koloniale lobbyisters kritik af stykket dog givetvis

forklares med reference til, at sympatien og den følelsesmæssige rørelse sejrer over det gamle regimes koloniale repræsentanter og spreder sig helt til soldaterne, som lægger våbnene til jorden, da familien og kolonien forsones omkring en blødere og mere "human" paternalisme (3.13).

Når man vender sig mod den relation, der i stykkets afslutningssekvens etableres mellem drama og tilskuer, må det indledningsvis bemærkes, at Gouges trækker på den tableauæstetik, som blev teoretiseret af først Denis Diderot i *Entretiens sur le fils naturel* (1757) og senere af Gouges' personlige bekendte Louis-Sébastien Mercier i *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773).⁸ Mercier giver meget klart, og ret bombastisk, udtryk for det sentimentale dramas evne til vække tilskuerens slumrende sensibilitet.

Hvad er den dramatiske kunst? Det er den, som *par excellence* opøver hele vor sensibilitet og bringer de rige egenskaber, som vi har fået fra naturen, til handling. Som åbner det menneskelige hjertes skatkamre, befrugter dets medynk, dets medlidenhed, og som lærer os at være hæderlige og dydige, thi dyden skal tillæres endda med nogen anstrengelse. Lad menneskets dyrebare egenskaber sove, og de vil muligvis blive udslettet; de vil blive hædede af inerti og af vane. Væk dem, og de bliver smidige, følsomme og medlidende. (Mercier 1147)

Merciers retorik hvirvler en række komplekse begreber op – sensibilitet, natur, medynk, medlidenhed, dyd – men ikke desto mindre resonerer hans *pointe* umiddelbart med slutscenen hos Gouges, hvor det springende punkt er, om guvernørens og soldaternes følelsesapparat påvirkes af Sophies bøn i en grad, som kan gøre den politisk effektiv. Som sådan er der en vigtig parallel mellem stykkets tematik og den *respons*, som det sentimentale drama, i hvert fald i Merciers poetik, ønsker at vække hos tilskueren. I sin bog *Sentimental Narrative and the Social Order in France, 1760-1820* argumenterer David Denby for, at den sentimentale fortælling har en slags reaktion på sit eget narrativ indlejret i sig:

Hvis *sentimentalisme* i første omgang kan defineres som en narrativ struktur, hvor det primære fokus er de repræsenterede subjekters lykke og ulykke, så er det lige

8 I sit efterord til 1788-udgaven af stykket forsvarede Gouges Mercier imod kritikere, jf. Gouges, *Zamore et Mirza*, 98.

så vigtigt at se, at der oven på denne narrative struktur er indskrevet et andet niveau af mening, som kan defineres som en *observations-* eller *perceptionsstruktur*. Udover at repræsentere en virkelighed repræsenterer den sentimentale tekst et observerende subjekts reaktion på den virkelighed, og på den måde er vi vidne til kodificeringen af en art receptionsæstetik. (Denby 4)

Denbys generelle iagttagelse indfanger glimrende sluts scenen hos Gouges. Som karaktererne står omkring Sophie og guvernøren, reagerer de alle, herunder Sophie og guvernøren selv, konstant på den sproglige og affektive udveksling, der finder sted foran dem. Det sker i form af dialogiske replikker, som når Mme. de Saint-Frémont spørger sin mand: "Min ven, [...] kan du undgå at blive berørt?", eller når majoren skal forklare soldaterne, at de ikke skal skamme sig over oprinnets følelsesudbrud. Det sker også gennem ufuldstændige, grammatisk afkortede sidebemærkninger ("*Sophie, til siden. 'Hvilket problem ophidser ham, jo mere jeg ser på ham...'*") og endelig ved regibemærkninger, som forklarer karakterernes fysiske reaktion på det optrin, de bevidner ("*M. de Saint-Frémont, til siden, i den mest levende ophidselse; M. de Saint-Frémont, endnu mere livligt*"). Det, som replikkerne og regibemærkningerne har til fælles, er det, Denby kalder en *observationsstruktur* i den sentimentale fortælling. Stykket nøjes ikke med at portrættere et optrin, men sætter fortællingens fremdrift på pause for i stedet at opholde sig ved eller, med Festa, monitorere karakterernes følelsesmæssige respons på optrinnet.

Denby bemærker videre, at den sentimentale fortælling, og dette særligt når den gør brug af tableauopstillinger, benytter en række "ikke-lingvistiske kommunikationsformer" såsom "gestik, ansigtsudtryk, udeladelser og stilhed", som alle kalder på læserens deltagelse (84). Den type af ikke-lingvistiske kommunikationsformer bruger Gouges i rigt mål, når hendes karakterer dåner, kaster sig for fødderne af hinanden, bliver mere og mere agiterede og må se deres sproglige ytringer reduceret til udbrud som "Åh, min datter! Åh, mit blod!" (3.13). I tråd med Adam Smiths moral-filosofi tænker Denby på "sympati som den egenskab, der tillader identifikation mellem menneskelige subjekter" (84), og dermed må man forstå det sentimentale dramas ikke-sproglige kommunikation, som en slags signal fra karakteren til tilskueren; et signal om et overmåde rigt indre liv,

hvis intensitet springer det kommunikative sprogs grænser og kun lader sig afkode ved tilskuerens aktive emotionelle indlevelse. Sympatien bliver dermed en interpersonel relation, hvor den fiktive karakter udtrykker nogle ekstra-sproglige tegn, som tilskueren ansføres til at reagere på efter mønstre, der allerede er eksemplificeret af stykkets bikarakterer. Tilskueren bliver dermed i kraft af sin sympatetiske indlevelse en deltager i det moralske og følelsesmæssige fællesskab, der konstitueres på scenen, når den prøvede familie endelig genforenes og udstøder de fremmedlegemer, der efterlades upåvirkede af tegnene på lidelse og sympatitilkendegivelser.

I det følgende afsnit skal jeg fortsætte analysen af den prøvede familie og af de følelsesmæssige karakterhierarkier, historisk kontekstuelle relationer og tekst-læser-forhold, som toposset giver anledning til. Jeg forskubber imidlertid fokus fra Gouges' Paris til Bergeauds Caribien, og som det skal blive klart, har det en række konsekvenser.

ÉMERIC BERGEAUD OG DET ANTISENTIMENTALE

Mens *L'esclavage des noirs* er et sentimentalt drama er *Stella* en historisk og allegorisk roman, hvor Den haitianske revolutions vigtigste begivenheder og aktører er blevet fortættede til en kompleks familiehistorie. Bergeaud har selv skrevet om sine karakterer, at de er enten "kollektive væsener", "idealer" eller "abstraktioner" (20), og med navne som Kolonisten, Romulus og Remus har man da også med en endnu mindre individualiseret type af karakterer at gøre, end tilfældet er hos Gouges. I romanen bliver Marie, kort efter hun har født sin første søn Romulus, bortført fra det unavngivne kongedømme i Afrika, hvor hun levede lykkeligt med sin mand. Efter at have overlevet Atlanterhavspassagen sammen med sin søn bliver hun købt og voldtaget af romanens skurk, den unavngivne Kolonist, og føder ni måneder senere den "mahognibrune" (28) søn Remus. Da brødrene er blevet halvvoxne, slavegjorte mænd får Kolonisten en dag sin plantageforvalter til at slå deres mor ihjel, og den urscene, som jeg skal behandle nedenfor, er udgangspunktet for de to sammenvævede plotlinjer, som romanen følger herfra.

I det jeg kalder den dekoloniale plotlinje beskriver romanen de to brøders fælles bestræbelse på at hævne moderens død og, som handlin-

gen skrider frem, samle hele koloniens slavegjorte i en fælles kamp for at overvinde slaveriet og Kolonisten. Det er en årelang kamp, hvor brødrene får støtte af den gådefulde kvindeskikkelse Stella, som de har befriet fra Kolonistens fangeskab og derefter hjulpet på plads i en hule i skoven, hvorfra hun kan tale med både frihedens og naturens autoritet. I den anden plotlinje, nationaliseringslinjen, kæmper de to brødre en kamp mod hinanden om at definere, hvordan opgøret med Kolonisten skal foregå og, i forlængelse heraf, hvilke personer og værdier, der skal være styrende for det fremtidige Haiti. Allerede under revolutionen var der en splittelse mellem det nordlige og sydlige Haiti, som blev stadfæstet, da landet efter mordet på revolutionslederen Jean-Jacques Dessalines blev delt mellem en republik i syd (ledet af Alexandre Pétion) og det, der hurtigt blev et monarki i nord (ledet af Kong Christophe). I *Stella* forklares denne nationale konflikt blandt andet som et resultat af Kolonistens strategiske forsøg på at skabe splid mellem brødrene ved at minde dem om farveforskellen imellem dem (den "ibenholt-sort" Romulus og "mahognibrune" Remus (28)). Med hjælp fra både Stella og en mystisk skovkæmpe lykkes det brødrene at besejre Kolonisten og grundlægge en haitiansk nation baseret blandt andet på de katolske værdier, som Émeric Bergeaud var vokset op med, men som var kommet under pres, da Kejser Soulouque bekendte sig til den afro-haitianske religion Vodou (Ramsey 58). Når jeg her skal koncentrere mig om drabet på moderen, er det, fordi den scene anvender den prøvede families topos og sætter romanens to plotlinjer i gang. Lad mig beskrive scenen i detaljer:

En dag, hvor Kolonisten er ude for at inspicere sin plantage, ser han den ene af romanens to slavegjorte brødre hvile sig under et træ. Han kalder straks på plantagens forvalter for at få straffet drengen, men da forvalteren kort efter løfter sin pisk, kaster drengens mor sig lynhurtigt "for Kolonistens fødder med en gestus så elegant, som den der tidligere havde besejret løven fra Firenze" (34). Jeg skal vende tilbage til den florentinske løve, men her gælder det i første omgang Marie, hvis selvopofrende bøn ikke rører Kolonisten i en grad, så hans vrede slukkes.

"Nåde, min herre, vis nåde. Slå hellere mig i stedet!"

Hvis der findes exceptionelle væsener, som himlen har udstyret med en overlegen

moralsk sans, så findes der desværre andre, som naturen har nægtet disse højere instinkter, og som den i stedet har gjort lavere end selv det vilde dyr [la bête féroce]. Kolonisten var et af disse monstre [ces monstres], og man skal derfor ikke forvente at se ham blive bevæget som løven.

Efter kortvarigt at overveje hvem han skal rette sin vrede imod, beslutter Kolonisten at lade Marie blive straffet, imens brødrene overværer det, og det giver anledning til en voldsom og grammatisk mere abrupt passage.

Pisken slår, slår to timer. Det giver et sæt i ofret, vrider sig, skærer tænder. Hendes mund skummer, hendes næsebor svulmer op, hendes øjne står ud af hulerne. Der er ikke længere noget liv, men materien skælver stadig, og pisken slår endnu for først at standse over et ubevægeligt lig. (34)⁹

Den ekstremt voldelige passage adskiller sig fremstillingsmæssigt, men også både tematisk og topologisk-historisk fra den sentimentale slutscene hos Gouges. For at begynde med det topologiske niveau så var det karakteristisk for *L'esclavage des noirs*, at stykket brugte nogle i konteksten velkendte motiver som model for dramaets karakterer: *le bon nègre* for Zamor, den dårlige rådgiver for dommeren samt den følsomme far og gode konge for guvernøren. Igennem hele *Stella* refererer Bergeaud til værker fra den franske og europæiske kulturarv, men han gør det på en måde, som illustrerer hans tvetydige forhold til den tidligere kolonimagt.¹⁰ Frankrig er på én gang hans kulturelt-sproglige dannelseshorisont og Haitis største geopolitiske trussel, og det gør, ud fra en første betragtning, at der også hos Bergeaud er indlejret en national og kolonial konflikt i hans brug af familietoposset.

I moderens dødscene ses den fransk-haitianske spænding ved, at fortælleren refererer meget specifikt til maleriet *Le lion de Florence* (1801) af

9 I den svært oversættelige franske original lyder passagen: "Le fouet frappe, frappe deux heures. La victime bondit, se tord, grince les dents. Sa bouche écume, ses narines s'enflent, ses yeux sortent de leurs orbites. Il n'y a plus de vie, mais la matière tressaille encore et le fouet frappe toujours pour ne s'arrêter enfin que sur un cadavre inerte."

10 For en mere udførlig diskussion af romanens bearbejdning af blandt andet Rousseaus naturretstænkning, se Kjærgård 2020.



Fig. 1. Nicolas-André Monsiau (1754–1837): *Le Lion de Florence* (1801). Paris, Louvre.

Nicolas André Monsiau for imidlertid hurtigt at negere billedets indlejrede tiltro til selvopofrelsen og sympatiens effekt.¹¹ Monsiaus maleri er i sig selv en melodramatisk gengivelse af en middelalderlig italiensk legende. I legenden er en løve en dag undsluppet fra sit bur i Firenze på grund af en vogters skødesløshed. Mens løven vandrer om i byens gader, griber den fat i et lille barn, men mirakuløst nok bringer den barnet uskadt tilbage til moderen, før den selv vender fredeligt tilbage til sit bur (Kumhera 176). I Monsiaus melodramatiske gengivelse af legenden er det moderens heroiske gestus, der bevæger den potente løve til at aflevere barnet.

Bergeauds Marie gentager den barbrystede mors selvopofrende dåd fra Monsiaus maleri, men i modsætning til den florentinske løve forbliver Kolonisten altså urokkelig i sin "brændende mordtørst [soif ardente de meurtre]" (34).

Siden udgivelsen af *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989) har ideen om forfattere, som fra tidligere kolonier skriver kritisk tilbage mod eurocentriske og racistiske stereotyper været vigtig for navnlig den anglofone postkolonialisme (Ashcroft, Griffiths & Tiffin). Med sin reference til og negering af Monsiaus melodramatiske motiv er *Stella* investeret i den type af tilbageskrivningsstrategi. I en haitiansk kontekst er Bergeaud imidlertid ikke ene om dette. Faktisk opfordrede politikeren og tænkeren Baron de Vastey allerede i sit kampskrift *Le système colonial dévoilé* (1814) sine haitianske medborgere til at skrive tilbage mod den europæiske koloniale lobby "ondsindede bagtallere" (95). I kampskriftet kommer opfordringen i forlængelse af en længere redegørelse for, hvordan "slaveriets venner" (94) i Europa har "nedgjort den sorte mand til et niveau under rovdvirets" (94). I den situation, fortsætter Vastey, ville haitianerne vitterligt være så "uværdige til titlen af menneske, som vores fjender hævder", hvis de undlod at skrive tilbage (95). For Vastey er det essentielt, at

11 I noteapparatet til den engelske oversættelse af *Stella* angiver udgiverne, at løven refererer til "Donatellos berømte løvindenstatue, *Il Marzocco*", men at den muligvis også refererer til "Mediciløverne, to marmorstatuer, der blev fjernet fra Firenze i 1787" (Bergeaud, *Stella: A Novel of the Haitian Revolution*, 191n4). Jeg mener imidlertid, at det ud fra moderens dødsscene er ret oplagt, at Bergeaud har Monsiaus maleri i tankerne.

haitianerne imødegår de europæiske anklager med pennen (og med våben, jf. Vastey 96), fordi pennen repræsenterer kløgt, dannelse og refleksion, hvilket gør skriften til en slags performativ afvisning af anklagen om dyrisk irrationalitet.

Ligheden mellem Vastey og Bergeaud handler ikke alene om, at de begge, om end på forskellige måder, skriver tilbage mod et imperialt centrum, men også om at de begge udfordrer et racialiseret hierarki mellem hvid, europæisk menneskelighed og sort, afro-caribisk dyriskhed. Især rovdysmetaforer går igen i koloniale lobbyisters kritiske pamfletter om Den haitianske revolution. Således hedder det hos en af Napoleons propagandister, Louis Dubroca, at revolutionslederen Jean-Jacques Dessalines er som "de tigere, der bebor det klima, hvori han blev født" (6), og Dessalines' soldater beskrives som en "flok udhungrede og blodtørstige løver" (12) og som en "gruppe af misædere, der minder mere om ubundne tigere end om mennesker" (124). I forordet til *L'esclavage des noirs* anvender Gouges samme metaforik, når hun med adresse til de oprørske slavegjorte skriver: "Hvis den primitive, den vilde mand skænder [loven], da er han skabt til at blive lagt i lænker og tæmnet som rovdysrene" (6).

Hvor Vastey anbefaler skriften og fornuften som modsvar til den metaforiske anklage om dyriskhed, så vender Bergeaud modsætningen mellem det europæiske menneske og det afro-caribiske dyr om i sin roman og i scenen for oven. Bergeauds fortæller hæfter sig ved Kolonistens "mordtørst" (34), men derudover viser hans rovdysradfærd sig ved, at han lader sin plantageforvalter reducere Marie til, hvad et byttedyr er i øjnene på rovdysret: et nedlagt stykke kød – ingen agens, ingen logos, men blot skummende mund og udstående øjne. Andetsteds anvender fortælleren en pastoral æstetik og understreger særligt, at "ikke et eneste farligt reptil, ikke et eneste vilddyr [bête féroce], ikke en eneste fjende skal mennesket strides med i sit lette arbejde for at nå [Saint-Domingues] rigelige frugter" (27). I Saint-Domingue er kolonisterne de eneste rovdys, og det er med en følelse af "ydmyselge", at brødrene senere erfarer, at kolonisten – hvis handlinger her er baseret på General Rochambeaus uhyrlige, men virkelige valg (Dubois 292-293) – har erhvervet sig trænede hunde, som han vil bruge til at jage oprørerne med, som var de dyrisk vildt i en aristokratisk

hundejagt (203). Ligesom Bergeaud på et topologisk niveau inddrager et motiv for straks at negere det (den florentinske løve), så omvender romanen altså også her en diskursiv modstilling mellem det europæiske menneske og det afro-caribiske dyr på en måde, som på romanens diegetisk-tematiske niveau har direkte relevans for det moralske og følelsesmæssige hierarki mellem kolonisten og de slavegjorte.

I *L'esclavage des noirs* havde de hvide karakterers sympatiske indlevelse i Mirza og Zamors skæbne den dobbelte effekt, at de slavegjortes menneskelighed blev hævdet, alt imens de blev positioneret som objekter for Sophie og Valères humanitære medlidenhed. I en læsning af Baron de Vasteys forsøg på at undvige den transatlantiske abolitionismes sentimentale stil præsenterer Doris Garraway en lignende pointe, når hun skriver om sentimentalismen, at den tenderede mod at styrke den asymmetriske magtfordeling mellem "de hvide som velgørende aktører" og "de sorte som lidende, forslåede objekter for medfølelse" (215). Mens hun anerkender, at sentimentalismen var politisk effektiv og central for "mobiliseringen af humanitære kampagner designet til at lette slavernes lidelse" (216), så argumenterer hun samtidig for, at objektivering af de slavegjorte var umulig at forene med haitianernes "krav om legitimt selvforsvar og ret til suverænitet" (216). Vastey befinder sig midt i det paradoks, for så vidt som han i sin pamflet både vil danne transatlantiske alliancer med europæiske abolitionister og opfordre til yderligere haitiansk forening på et tidspunkt, hvor landets suverænitet endnu ikke er internationalt anerkendt og i øvrigt delt imellem et republikansk syd og et monarkisk nord. Rent stilistisk manifesterer det politiske dilemma sig i en pendulering mellem en abolitionistisk sentimentalisme og en anderledes "usentimental stil" (Garraway 227). "I stedet for at betone ofrets smerte og sensibilitet og dermed opmuntre til læserens sympatiske identifikation med det lidende objekt, fokuserer Vastey på overfaldsmandens handlinger", skriver Garraway, før hun fortsætter med argumentet om, at Vastey dermed vil "inspirere til følelser af had og hævn hos sine læsere [...] og promovere den haitianske uafhængighed og internationale anerkendelses sag" (227).

Her vil det føre for vidt at kommentere Vasteys stilistiske valg og fravalg, men jeg mener Garraways forståelse af dels Vasteys splittede posi-

tion imellem et europæisk og et haitiansk publikum, dels denne positions konsekvenser for udviklingen af en blandet sentimental og antisentimental stil kan overføres på *Stella* og scenen, hvor Marie bliver slået ihjel. Hendes dødsscene er nøgtern og reportageagtig i sit fokus på de kropslige konsekvenser af mishandlingen. Selvom både kolonisten og de to brødre er vidner til scenen, rapporteres der ikke om deres reaktioner på den, og dermed har teksten ikke indlejret den observationsstruktur, som afslutningsscenen havde hos Gouges, og som ifølge Denby var central for den sentimentale tekst. Mishandlingsscenen har heller ingen smertes- eller følelsesudbrud, men derimod en abrupt grammatik, der snarere registrerer scenens detaljer (tænderne, munden, næseborene, øjnene), end indhyller den i "blomster og ornamentik", som Vastey skrev om den sentimentale stil, han bevidst fravalgte (Vastey 40; Garraway 228). Den sentimentale teksts observationsstruktur fungerede hos Gouges, hævdede jeg ovenfor, blandt andet som en emotionel model for tilskuerens reaktion på det dramatiske optrin. Med Garraway kan den reaktion beskrives som en aktivt indlevende humanitær velvilje over for passive, lidende slavegjorte. Den observationsstruktur er fraværende hos Bergeaud, fordi den reproducerer et subjekt-objekt-hierarki, som er uforeneligt med ideen om en "selvgjort sort republik" (Douglass, min kursivering). Men det rejser så spørgsmålet, som jeg skal behandle, før jeg afrunder artiklen, om, hvordan læseren positioneres i *Stella*?

I sit forord til romanen giver Bergeaud udtryk for et ønske om at skrive en "nyttig bog" om "vor nationale histories smukkeste træk" (19). Ved hjælp af "fiktionens ornamenteringer" kan romanformen bruges til at tiltrække de "ånder, som ikke ynder at forpligte sig på dybe studier af vore annaler" (19). Som både Hoffmann og Daut har vist, så genoptages spørgsmålet om, hvordan fiktioner kan øve indflydelse på en lytter og læser i romanhandlingen (Hoffmann, *Essays*, 113; Daut, *Tropics*, 416, 420), men her er jeg særligt interesseret i forordets tiltro til "fiktionens ornamenteringer", fordi formuleringen antyder en forskel mellem Bergeaud og Vastey. I Garraways læsning fravalgte Vastey ornamenteringerne, fordi de var beslægtede med den sentimentale abolitionistiske litteratur og dennes reduktion af de slavegjorte til objekter for medfølelse, og som anført mener jeg, at *Stella* i

moderens dødsscene udvikler en antisentimental stil, der svarer til Vasteys. I romanens slutscene anvender *Stella* imidlertid netop de stiltræk, som Denby identificerede med den sentimentale litteratur.

Efter brødrene er blevet forsonede oven på deres mange prøvelser, og efter at Kolonisten er blevet overvundet, bliver den nyudnævnte haitianske nation fejret i et katolsk ritual, hvor lydene af *Te Deum* og kanonsalutter supplerer hinanden (235). Den mystiske *Stella* holder en lang tale, som ledsages af beskrivelser af tilhørernes reaktioner:

"[...] Jeg er Friheden, nationernes stjerne! Hver gang I løfter øjnene mod himlen, vil I få mig at se. Som det ubevægelige himmellegeme, der viser sømanden vej hen over oceanets umådelige strækninger, vil jeg guide jer til fremtidens uendelige muligheder. Bevar jeres tillid til mig, og I vil blive lykkelige!"

De to brødre og folket knælede, levende bevægede. Den henrivende jomfru tiltalte dem med sit ømmeste smil og satte, idet hun foldede sine englevinger ud, af mod himlen. Alle fulgte hende med fugtige øjne indtil det øjeblik, hvor hun forsvandt ud i rummet med en lang guldfure efter sig. (237)

Passagen rummer adskillige af den sentimentale teksts kendetegn: lyk-kens, tillidens og de gode affekters sejr over ondskaben (Kolonisten), en tableauagtig opstilling rig på ekstraverbale følelsesudtryk (karaktererne knæler, smiler og græder) og en observationsstruktur, der giver en emoti-onel model for læsningen af passagen. Men hvis scenen i udpræget grad er sentimental og kan siges at indhulle Haiti i "fiktionens ornamenteringer" (19), så er den samtidig afgørende forskellig fra Gouges' afsluttende tableau, og mest markant er fraværet af lidelse og lidelsesindlevelse. Hvor man som tilskuer til (eller læser af) *L'esclavage des noirs* var positioneret som det medfølende subjekt, der aktivt levede sig ind i både de slavegjortes skæbne og de hvide karakterers sympatiske deltagelse, så knæler man som læser af *Stella* for Haiti og for den tilkæmpede frihed.

Stilen i *Stella* er altså ikke konsekvent antisentimental, men når ro-manen beskriver den lidelse, som var en uomgængelig del af kolonialismen og slaveriet, så er den sentimentale stil fravalgt til fordel for en grammatisk abrupt, rapporterende tone, der ikke lader læseren hvile i en selvretfærdig medlidenhedsfølelse. Når *Stella* omvendt tilvælger den sentimentale stil, er det for at besyngne eller ornamentere nationen og den tilkæmpede frihed.

Dermed er romanen også på et stilistisk og receptionsæstetisk niveau udspændt i det dilemma mellem haitiansk egenart og fransk tradition, som jeg identificerede ovenfor på et topologisk-historisk niveau. Det franske sprog, den franske kultur, den franske religion og altså også den fransk-europæiske abolitionismes stilistik er et uomgængeligt vilkår for Bergeauds roman. Senere haitianske forfattere har kritiseret Bergeaud for hans frankofili og mytologisering af haitiansk historie (se Daut 420), og hvis den kritik på den ene side er forståelig og berettiget, så er det på den anden side vigtigt også at hæfte sig ved romanens aktive forsøg på at omvende racistiske troper og afvise en sentimental tiltro til, at slaveriet kan ophæves alene igennem en europæisk abolitionisme, der beror på sympatetisk indlevelse. Hos Bergeaud er historien om den prøvede familie dermed en historie om, at national selvstændighed skal vindes igennem militær konflikt. Kolonihistorien sætter imidlertid også nogle meget langvarige sproglige og kulturelle spor, som *Stella* nok bearbejder kritisk igennem negeringer og omvendinger, men som ikke desto mindre udgør det topologiske materiale, som romanen er fortalt igennem og ikke kan løsrive sig fra.

KONKLUSION

Hvorfor, kunne man spørge, er den prøvede familie et gennemgående topos i litteraturen om Den haitianske revolution? Hvad er det de forfattere, som i perioden er optaget af revolution, kolonialisme og slaveri kan bruge det sentimentale topos til? Ud fra en umiddelbar betragtning må man gå ud fra, at familietemaet har bidraget med et element af genkendelighed til en række fortællinger, hvis tematik har kunnet fremstå fremmedartet for i hvert fald europæiske læsere, men derudover angiver forskningslitteraturen nogle lidt bredere anlagte svar.

Historikere har vist, at der sker en generel sammenkobling af stats- og familiepolitik i Frankrig navnlig i løbet af 1700-tallet (Blum; Desan; Gerber). "Revolutionen [i 1789]", skriver Suzanne Desan, "ændrede de mest intime forhold og udfordrede det Gamle Regimes patriarkalske familiestrukturer", men – fortsætter hun i en omvendning af logikken –, "at omgøre familien og kønsforholdene var [også] en integreret del af udarbejdelsen af den

revolutionære stat og politik" (Desan 3). I Desans overbevisende læsning er statspolitik og familiestrukturer altså integrerede i hinanden, og det kan periodens forfattere udnytte til at fortælle en stor kolonial og national fortælling igennem en mindre og lettere håndterbar historie om prøvede familier. I et lidt snævrere litteraturhistorisk perspektiv, som naturligvis er knyttet til de historisk-politiske udviklinger, kan man i perioden iagttage en generel opmærksomhed mod intimsfæren også i den litteratur, der intet har med kolonialisme at gøre. Rousseau, Goethe og Richardson var alle optagede af spørgsmål om familiedannelse, og i sit arbejde kæder litteraten Ruth Perry denne optagethed sammen med et afgørende skifte i "definitionen af, hvad der udgjorde den primære slægtsgruppe" (Perry 2). Hvor tidligere generationer havde fundet deres familiære identitet i "blodslinjen", fik sociale og ideologiske forandringer borgere til i stigende grad at investere deres familiære følelser i det "gifte pars konjugale og affinale bånd", og det skifte er litteraturen med sine skildringer af nære familiære relationer optaget af at undersøge (Perry 2).

I Gouges' drama og i Bergeauds roman er den prøvede families topos styrende for teksternes plotudvikling (en familie skal forenes efter at have været adskilt) og persongalleri (far og datter; to brødre). Derudover, og i tråd med Desans pointering af en sammenhæng mellem det stats- og det familiepolitiske, er det for begge teksters vedkommende karakteristisk, at den større koloniale og nationale konflikt er indlejret i de familiære prøvelser. Hos Gouges er det franskmændene, der fremstår heroiske og emotionelt kapable, mens den skurkagtige dommer er født i kolonien og derfor ikke evner at føle medlidenhed. Endvidere indeholder stykket en uforbeholden besyngelse af den franske kong Ludvig den Sekstende ("Oh, Louis! Oh, elskede monark!" (2.6)). Den lovprisning synliggør, at Gouges anvender den koloniale tematik til *også* at kommentere den hastige politiske udvikling i Paris, som i 1792 med jacobinernes fremvækst bevægede sig bort fra Gouges' monarkistiske position; noget, der i 1793 skulle vise sig at blive fatalt for hende. I Bergeauds tilfælde er fortællingen om brødrenes konflikt med og mod hinanden også flettet sammen med en større national historie, denne gang om Haiti og her endnu mere eksplicit end hos Gouges. Det er imidlertid snarere med aktivistens partialitet end med historikerens

ambition om objektivitet, at Bergeaud vender sig mod landets oprindelses-historie. Hans besyngelse af katolicismen, hans franske dannelse og hans betoning af forbrødring mellem brune og sorte haitianere står alt sammen i kontrast til Kejser Soulouque, hvis tidlige eksempel på en militær *noiriste* politik drev Bergeaud i landflygtighed.

Selv om det er meget forskellige nationale fællesskaber, de to værker promoverer, så bruger de begge familiær forsoning som et billede på national samling. Det ligger i familietoposet, i hvert fald som det er udnyttet her, at det promoverer eller forhandler emotionelt funderede fællesskaber, og brødrenes momentvise behov for individuel hæder (Bergeaud) forekommer ligesom dommerens strengt rationelle lovforståelse (Gouges) udelukkende som trusler mod familiernes samhørighed. Indlejret i værkernes portrættering af Den haitianske revolution ligger dermed undersøgelser af – eller i betragtning af de politiserende tekster, vi har at gøre med: postulater om – politiske fællesskabers affektive egenart. Og mens både Gouges og Bergeaud altså promoverer følelsesbetingede nationalfællesskaber ved hjælp af familietoposet, så adskiller Bergeauds tekst sig fra Gouges' ved at omstøde nogle af de systembevarende normer for europæisk agens og caribisk passivitet, som lå indlejret i hendes form for sentimental abolitionisme. Som Garraway skriver i en anden forbindelse, så indeholder det sene 1700-tals sentimentale abolitionisme en passiviserende objektgørelse af de lidende slavegjorte arbejdere, som er uforlignelig med historien om Haiti – “verdens eneste selvgjorte sorte republik” (Douglass).

JONAS ROSS KJÆRGÅRD, f. 1983, ph.d., lektor i litteraturhistorie ved Aarhus Universitet. Har bl.a. udgivet *Reimagining Society in Eighteenth-Century French Literature: Happiness and Human Rights* (2018) og arbejder på en bog om Den haitianske revolutions litteraturhistorie.

THE TROUBLED FAMILY

The Sentimental and the Anti-Sentimental in Fictions of the Haitian Revolution

The troubled family, this article claims, is a recurring topos in the fictions of the Haitian Revolution. Most often, this topos is distinctively sentimental, designed to affect readers emotionally, and authors use the family in trouble

as an emotionally charged political microcosm capable of negotiating the limits and rules of social inclusion and exclusion. In this article, Olympe de Gouges' play *L'esclavage des noirs* (1792), published just months after news of the Haitian revolution reached France, is read alongside Émeric Bergeaud's *Stella* (1859), often heralded as the first Haitian novel. While Gouges' play exemplifies the sentimentalism that characterized much French abolitionist thought (Festa, Dobie), the analysis also emphasizes the inegalitarian subject-object relation between the empathetic Frenchmen and the enslaved colonial workers. Writing from the Caribbean, Bergeaud deselects the standard tropes and stylistic elements favored by Gouges and other sentimental European abolitionists. In his attempt to write a foundational national novel, however, he too invokes the topos of the troubled family.

KEYWORDS

- DK: Den haitianske revolution; Olympe de Gouges; Émeric Bergeaud; Sentimentalisme; Affekt; Topos.
- EN: The Haitian Revolution; Olympe de Gouges; Émeric Bergeaud; Sentimentalism; Affect; Topos.

LITTERATUR

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London and New York: Routledge, 1989.
- Bergeaud, Émeric. *Stella*. Geneva: Éditions Zoé, 2009.
- Bergeaud, Émeric. *Stella: A Novel of the Haitian Revolution*. På engelsk ved Lesley S. Curtis og Christen Mucher. London and New York: New York University Press, 2015.
- Blum, Carol. *Strength in Numbers: Population, Reproduction, and Power in Eighteenth-Century France*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Bonnet, Jean-Claude. "De la famille à la patrie" i *Histoire des pères et de la paternité* (ed. J. Delumeau & D. Roche). Paris: Larousse, 2000: 245–267.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- Dahl, Christian, Knut Ove Eliassen & Michael Høxbro Andersen. *Kultur og klasse: Topos* 123 (2017).
- Daut, Marlene. *Fictions of the Haitian Revolution*. Web: www.haitianrevolutionaryfictions.com. Sidst besøgt: 30.5.2021.
- Daut, Marlene. *Tropics of Haiti: Race and the Literary History of the Haitian Revolution in the Atlantic World, 1789–1865*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

- Denby, David. *Sentimental Narrative and the Social Order in France, 1760-1820*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Desan, Suzanne. *The Family on Trial in Revolutionary France*. Berkeley: University of California Press, 2004
- Dobie, Madeleine. *Trading Places: Colonization and Slavery in Eighteenth-Century French Culture*. London and Ithaca: Cornell University Press, 2010.
- Douglass, Frederick. "Lecture on Haiti" (1893). Online: <http://faculty.webster.edu/corberte/haiti/history/1844-1915/douglass.htm>.
- Dubois, Laurent. *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004.
- Dubois, Laurent. *Haiti: The Aftershocks of History*. New York: Picador, 2012.
- Dubroca, [Louis]. *La vie de J. J. Dessalines, chef des noirs révoltés de Saint-Domingue*. Paris: chez Dubroca et chez Rondonneau, 1804.
- Festa, Lynn. *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.
- Garraway, Doris. "Abolition, Sentiment, and the Problem of Agency in *Le système colonial dévoilé*". I Baron de Vastey. *The Colonial System Unveiled* (red. og overs. C. Bongie). Liverpool: Liverpool University Press, 2014: 211-247.
- Gerber, Matthew. *Bastards: Politics, Family, and Law in Early Modern France*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Gouges, Olympe de. *Zamore et Mirza; ou l'heureux naufrage*. Paris: [np], 1788.
- Gouges, Olympe de. *L'esclavage des noirs, ou l'heureux naufrage*. Paris: [np], 1792.
- Hoffmann, Léon-François. *Le nègre romantique. Personnage littéraire et obsession collective*. Paris: Payot, 1973.
- Hoffmann, Léon-François. *Essays on Haitian Literature*. Washington, DC: Three Continents Press, 1984.
- Hoffmann, Léon-François. *Faustin Soulouque d'Haiti. Dans l'histoire et la littérature*. Avec la collaboration de Carl Hermann Middelanis. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Howard, June. "What Is Sentimentality?" *American Literary History* 11:1, (1999): 63-81. <https://doi.org/10.1093/alh/11.1.63>
- Hunt, Lynn. *Inventing Human Rights: A History*. New York og London: W. W. Norton, 2007.
- Kjærgård, Jonas Ross. "Naturens lov: Slaveri, terror og menneskerettigheder i lyset af Olympe de Gouges' *L'esclavage des nègres, ou l'heureux naufrage* (1789)". *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1, (2013): 67-81.
- Kjærgård, Jonas Ross. "Silencing the Present? Decolonization, Nationalization, and Natural Right(s) in Émeric Bergeaud's *Stella* (1859)." *Arcadia: International Journal of Literary Culture/Internationale Zeitschrift für Literarische Kultur* 55:2, (2020): 181-210. <https://doi.org/10.1515/arcadia-2020-2002>
- Kumhera, Glenn. *The Benefits of Peace: Private Peacemaking in Late Medieval Italy*. Leiden og Boston: Brill, 2017.
- Marshall, David. *The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Diderot, Rousseau, and Mary Shelley*. Chicago og London: University of Chicago Press, 1988.

- Meiner, Carsten & Frederik Tygstrup. "Fra normativ til historisk topos-forskning". *Kultur og klasse* 123, (2017): 37-55. <https://doi.org/10.7146/kok.v45i123.96828>
- Monsiau, Nicolas-André. *The Lion of Florence*. 1801, commons.wikimedia.org/wiki/File:Monsiau,_Nicolas-Andr%C3%A9_-_Le_Lion_de_Florence_-_1801.JPG. Sidst besøgt 30.5.2021.
- Perry, Rush. *Novel Relations: The Transformation of Kinship in English Literature and Culture, 1748-1818*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Ramsey, Kate. *The Spirits and the Law: Vodou and Power in Haiti*. London and Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- Shapiro, Barry M. *Traumatic Politics: The Deputies and the King in the Early French Revolution*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2009.
- Smith, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Vastey, Baron de. *Le Système colonial dévoilé*. Cap-Henry: P. Roux, imprimeur du ROI, 1814.
- Weil, Michèle. "Comment repérer et définir le topos ?" *Topiques: études satoriennes* vol. 2 (2016). Online: <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/article/view/16083>.

RIIS, SENTIMENTALITET OG BYREFORM

I den amerikanske bestseller *The Children of the Poor* fra 1892 beskriver den dansk-amerikanske fotojournalist Jacob Riis en scene: En skolelærer i New Yorks fattige bydel Lower East Side begynder at læse op fra H.C. Andersens "Den lille pige med svovlstikkerne" for at berolige sine uregerlige elever, før de skal på vinterferie:

Mens den ene svovlstik efter den anden gik ud, efter den havde vist barnet billeder af hjemlighed, varme og lys, og hendes rystende fingre ivrigt fumlede med bundtet for at få dem tilbage, blev klasselokalet indhyllet i en åndeløs stilhed, og da historien var slut, og hr. H- kiggede op med tårer i øjnene, så han, at hele klassen var grædefærdig. Dette billede på hjælpeløs fattighed, der var mere bittert og forladt end selv børnene kendte til, var gået lige i deres hjerter og havde smeltet dem. (195)

Riis kommenterer ikke videre på dette sentimentalt beskrevne fællesskabsbillede, men det er et udmærket eksempel på hans reformorienterede fortællestrategi: Han afbildede fattigdommen i New Yorks gader gennem en række populære lysbilledforedrag, som han holdt omkring forrige århundredeskifte. Den fattigdom, han så, udgjorde fundamentet for hans bøger og artikler, og hans beskrivelser fængslede hans publikum, ligesom de vakte

skolebørnenes interesse. Den kollektive fascination, han skabte, og de dertilhørende smeltende hjerter udgør grundlaget for Riis' forståelse af både det at skrive og det at reformere som aktiviteter, der får ord til at trænge ind i læserens krop og sjæl på en måde, der fører til forvandling. Formålet med Riis' arbejde var at få en boligreform med tilhørende byggelovgivning op at stå i USA's forsømte boligområder, og midlet til dette mål – som på en måde også var slutmålet – var at nå ind til samtlige amerikanske hjerter og skabe forandring.

Riis ankom til New York i 1870, efter han var rejst fra Danmark i kølvandet på romantisk forsmåelse og problemer med at finde arbejde. Herefter boede den 21-årige tømrer på må og få i New Yorks arbejderkvarterer i de såkaldte 'tenement districts', en slags boligblokke. Han boede bl.a. på politiherbergerne, hvor datidens hjemløse ofte overnattede. Efter nogle år med sporadiske ansættelser begyndte han at få faste opgaver på forskellige aviser. Han vendte tit tilbage til fattigkvartererne som graverjournalist, hvor han skrev sensationelle historier om mord, ulykker og barslagsmål i 1870'erne og 1880'ernes socialt udsatte boligområder, hvor det ikke skortede på kriminalitet. Der havde været snak om at reformere de betrængte kvarterer siden i hvert fald midten af det 19. århundrede. På det tidspunkt blev boliger, som før havde tilhørt den øvre middelklasse, opdelt i mindre, sammenstuede lejligheder, nogle gange helt uden vinduer, som kunne huse den næste bølge af immigrantarbejdere i byen. Riis' dokumentation af Lower East Side var med til at skabe fornyet synlighed omkring bydelen, stærkt hjulpet af hans nyskabende brug af blitz i sine billeder. Riis var en af de første til at tage velbelyste fotografier af smalle gyder, bodegaer og overfyldte lejligheder. Hans nytænkende fototekster og hans samarbejde med andre reformatorer førte til etableringen af en boliglovgivning, der indeholdt et nyt sæt sikkerhedsretningslinjer for boligbyggerier og ændrede på hele byens struktur i det tidlige 20. århundrede (Buk-Swienty).

Samtidig med at teknisk innovation kendetegner hans fotografiske værker, er reformteksterne præget af en sentimental stil, som allerede i hans egen tid var bedaget, i alt fra hans bestseller-debut *How the Other Half Lives* fra 1890 til det senere værk *The Battle with the Slum* fra 1902, som afslører de fattige beboeres kummerlige vilkår på Lower East Side. Riis' livlige

beskrivelser af de syn, lyde og lugte, der mødte ham i gyder, boligopgange og slumlejligheder førte middelklasselæserne på en opdagelsesrejse gennem bydele, som de ellers aldrig havde besøgt. Oplevelsen blev dermed gjort kropslig og følelsesbaseret samtidig med, at betragteren opretholdt en vis distance, så de immigranter, der primært boede i boligblokkene, blev fastholdt i kategorien 'other half'. Riis' reformtekster indvarsler den moderne tidsalder i en masseindvandringstid med tidlige tegn på globalisering, og i den forbindelse vil nutidslæseren nogle gange afkode sentimentaliteten i hans tekster som et lidt pinligt levn fra fortiden – eller en overflødig apostrof, der er på kanten af at være historisk forældet.

Det at læse Riis' tekster i forhold til den sentimentale tradition fremhæver dog, at hans reformvision er et ekspanderende kredsløb, der begynder med individet og derefter spreder sig ud til den brede befolkning. Riis' nationale og racebevidste reformidéer for immigrantområderne omkring Lower East Side bearbejder som en del anden amerikansk sentimental litteratur fra den tid den udflydende grænse, der adskiller videnskab og følelsesliv. Som Kyla Schuller demonstrerer i *The Biopolitics of Feeling* (2019), var denne sentimentale modus langt mere materialistisk end forskere tidligere har forholdt sig til, idet den forankrede affekt i den fysiske krop, samtidig med at den var direkte påvirket af de fysiologiske videnskaber i dens forståelse af befolkningsstudier og sociale kroppe (3). Schuller fremhæver, at forfattere af sentimentale tekster ofte lod sig påvirke af populære teorier fra det 19. århundrede, som kombinerede Jean-Baptiste Lamarcks og Charles Darwins diskurser med det formål at afbilde personlig og racegenetisk forandring som en proces, der kunne påvirkes i løbet af en enkelt generation ved at ændre på individets miljø. En lang række sentimentale værker har underliggende elementer, der er præget af tidlig racehygiejnisk tænkning, heriblandt de reformhungrende tekster fra midten af det 19. århundrede og starten af det 20., som forsøgte at skabe forandring i Manhattans slumkvarterer, og som Riis var med til at skrive (Schuller 134-171). I sine reformbøger med betragtninger fra Lower East Side bruger Riis metoder fra både det sentimentale repertoire og arvelighedsforskning. Derigennem forsøger han at male et portræt, hvor immigranter – og særligt unge tilflyttere – lever og lider i et skadeligt miljø, der påvirker deres moralske, fysiske og intellek-

tuelle karakteropbygning, hvor de dog samtidig er omstillingsparate og i stand til at tilpasse sig et mere godartet miljø.

Det at forstå Riis som en del af en amerikansk sentimentalitetskontekst åbner derfor for at gentænke målene med den pågældende tidsperiodes boligreformer. Dermed kan man også gå fra at se målene som pragmatiske til at se dem som led i en tankegang, der omhandler alle den tids udfordringer i forhold til immigration, raceskel og forbedringen – eller forringelsen – af den amerikanske befolknings forhold. Når man læser Riis' tekster ud fra en sentimental kontekst, skaber man en ny fortolkningsramme for at forstå hans syn på assimileringen af indvandrergrupper og på datidens forsøg på at amerikanisere tilflyttere. Hans tekster og billeder udviser en grundlæggende tro på, at hans læsere fra både middelklassen og underklassen er sentimentale individer, der kan bevæges og forandres gennem følelsesmæssig påvirkning. For Riis' samtid var det outreret at påstå, at miljøet var den primære faktor, der adskilte hvide amerikanere fra de ofte racialiserede immigranter. På den måde antydede han også, at følelsesmæssig indlevelse var et vigtigt middel til at slå bro over den afstand.

HVAD ER (RIIS') SENTIMENTALITET?

Sentimentalitet som litterær modus karakteriseres ofte ved, at modussen opstod i midten af det 18. århundrede i Europa og dalede i popularitet hen mod slutningen af det 19. århundrede. På trods af det kan man – som kritikeren Lauren Berlant har gjort det – argumentere for, at dens kulturelle indflydelse også har gjort sig gældende, efter denne tidsperiode sluttede. Den bredeste definition af genren i en amerikansk 1800-talskontekst er både følelsesbetonet og fysisk, idet den spejler en dramatisk og kropsliggjort sindstilstand, som deles af den fiktive karakter og læseren. Som Karen Sánchez-Eppler formulerer det, er sentimental litteratur "kropslig handling, hvor en histories succes til dels måles ud fra dens evne til at oversætte ord til pulsslag og hulken [...]. [T]årene betegner en grænseverden mellem historien og læsningen af den, da de tårer, karakterne fælder, igangsætter en tilsvarende fugtighed i læserens øjenkrog" (100). I "What is Sentimentality?" fremhæver June Howard desuden, at sentimentalitet

som en kropsliggjort følelsesmæssig efterligning har sin oprindelse i det 18. århundredes moralfilosofi. Her blev det hævdet, at fantasien var den korteste vej til andre menneskers følelsesliv, til at forstå hinanden og til at udvikle et moralsk kompas (69-71).

Riis' kritikere har dog ved flere lejligheder understreget, at selvom hans tekster er gennemsyrede af det højspændte følelsesvirvar, der af og til kaldes sentimentalitet, så fastholder de også en afstand mellem karakter og læser, der afviger fra Howards definition af den moralfilosofiske sentimentalitet. Nogle Riis-forskere mener, at denne afstand mellem karakter og publikum, som også er grundlaget for Riis' laterna magica-foredrag, placerer hans tekster i samme kategori som det sene 19. århundredes populærunderholdning frem for inden for oprigtig sentimental reformtænkning. Riis indledte sine foredrag med at vise sine fotografier i lysbilledshows, hvilket også gav ham mulighed for at opbygge det materiale, der senere ville udgøre rygraden i hans reformbøger. Foredragene var vældigt anekdotiske og humoristiske, hvilket Daniel Czitrom senere har indkapslet ved at kalde foredragsrækken en "reform-vaudeville" (82). Alan Trachtenberg ser Riis' sentimentale tilgange som "distancebevarende værktøjer – værktøjer med pittoreske perspektiver eller sentimentale plots, som i sagens kerne beskyttede læseren mod at udveksle synspunkter med 'den anden halvdel'" (144). June Howard affejer hans form for sentimentalitet på baggrund af, at den fremstiller byens fattige på en måde, der er "så klichéfyldt som det bliver" (*Form and History* 132). Og Michelle Lamunière fremhæver en udpræget kontrast mellem Riis, der "manipulerede med sit publikums følelser for at fremprovokere frygt for og medlidenhed med den forarmede immigrantskare" og andre samtidige reformister, der "frembragte en anden følelsesmæssig respons – baseret på sympati i stedet for medlidenhed" gennem "det 18. århundredes overbevisning om, at følelse skabte sympati med andre" (138-139).

Debatten om den autentiske og uautentiske følelsesmæssige oplevelse er central for genren og dens placering i den amerikanske litteraturhistorie. Det var først under den såkaldte Douglas-Tompkins-debat i 1970'erne og 1980'erne, at kritikere begyndte at se sentimentalitet som et selvstændigt undersøgelsesobjekt. I Ann Douglas' berømte – og polemiske – værk *The*

Feminization of American Culture fra 1977 nedgør hun genren for at have det, hun kalder en uautentisk emotionalitet, idet hun karakteriserer den som værende "camp" og "falsk" (4-5; 12). Jane Tompkins, derimod, vender værdiladningen i Douglas' argument om uden dog at skille det ad: "Da jeg selv havde taget det konventionelle til mig, kom jeg til et punkt, hvor jeg værdsatte alt det, litteraturkritikken havde lært mig at foragte: stereotype karakterer, sensationsprægede plots, klichéagtige udtryk. Da jeg begyndte at forstå kopiens magt over for originalen, søgte jeg ikke længere efter individet, men efter typen" (xvi). Hun argumenterer for, at den sentimentale "type" måske virker lidt slidt i kanten og klichéagtig, men at den spillede en vigtig politisk rolle i 1900-tallets kulturelle landskab. Senere har Mary Louise Kete argumenteret for, at sentimentalitet var en "utopisk kraft" (xviii), der dog havde visse manipulerende egenskaber. Hun fremhæver forfattere som Sigourney og Longfellow, der anvender "sentimentalitetens retoriske strategier til at få læserne til at følge dem ind i virkeliggørelsen af en fælles vision for Amerika" (8). Riis' sentimentalitet er tæt knyttet til det, Lamunière kalder "manipulation", og som Trachtenberg kalder "distancebevarende værktøjer". Dette betyder imidlertid ikke, at hans brug af sentimentalitet er utilstrækkelig, tværtimod viser det snarere, at den er dybt relevant for større kritiske diskussioner af genren.

Derudover er Riis' metoder – som for eksempel den sympatiserende indgangsvinkel, den afstandsopretholdende rejseguideposition og ekkoet af kristne lignelser – også centrale for andre sentimentale former inden for samme historiske periode, f.eks. den protestantiske gudstjeneste. Gregory Jackson argumenterer for, at Riis' retorik og underliggende strategier, heriblandt brugen af allegoriske figurer og etableringen af scener gennem deltagelsesorienterede "virtual tour"-narrativer, læner sig op ad gudstjenestetraditionen (126), idet han placerer Riis inden for "den protestantiske prædikenkunsts hjemmedyrkede sentimentale tradition", som var "beregnet på at hjælpe de unge med at opleve syndens lidelser uden derved at pådrage sig en sygdom, der førte til moralsk død" (136). Efter at have taget del i det kirkelige miljø omkring Henry Ward Beecher lod Riis sig inspirere af Beechers kristendom, som også efterspurgte sociale reformer. Her fandt Riis en narrativ struktur, der var bygget op omkring det, Jackson

kalder "umiddelbarhedens æstetik" (132), og som tog udgangspunkt i, at fortællerens rigt beskrevne, multisensoriske landskab kunne gøre individet moralsk påvirkeligt og modtageligt.

Dette multisensoriske element ses tydeligt i Riis' tekster. I sin undersøgelse af New Yorks bydele og beboere forankrer Riis hele tiden teksten i situationer, der ofte fører til, at han taler direkte til læseren for at inddrage vedkommende i scenen. I starten af *How the Other Half Lives* fører Riis for eksempel læseren gennem en af trappeopgangene: "Hvad nu, hvis vi kigger ind? [...] Pas endelig på, hvor De går! Gangen er mørk, og De risikerer at snuble over børnene, der spiller mønt derovre." – forbi en kvinde, der står ved hanen for at fylde en spand vand, et fælt værtshus og et hikstende spædbarn, der kommer med et "lille hjælpeløst vræl" (43). Rundvisningen ender i lejligheden med spædbarnet: "Barnet er ved at dø af mæslinger. Hvis det havde haft bare en halv chance, havde det måske overlevet. Men det havde ingen overhovedet. Det var det dunkle sovekammer, der slog det ihjel" (44). Ved at føre læseren igennem en kropsliggjort, multisensorisk rejse gennem bygningen vækker Riis en medfølelse og empati for, hvordan det er at leve i indvandrer kvarterer, omend rejsen fastholder læseren i rollen som besøgende snarere end som deltager.

Selvom Riis gennemgående inviterer læseren med ind i scenerne og gør brug af teknikker, der gør slumkvarterets beboere til kropslige figurer gennem dialog, beskrivelse og fotografisk reproduktion, er resultatet ofte en karaktertype snarere end en individualiseret person. I ovennævnte scene møder læseren boligblokkens lejere, men bliver ikke afkrævet en stillingtagen til dem, og scenens grundlæggende patos beror ikke på, at beboerne bliver selvstændiggjort som individer, men snarere i deres modstand mod detaljeret individualisering. Fortælleren fremstiller scenen med spædbarnet, som om den er et nøje udvalgt stilleben – moderen, der "trøster den pulserende lille krop med rystende hænder", faderen, der sidder ved et vindue "med dyster mine og en tobakspibe i munden" – men samtidig bliver det fremhævet, at scenens funktion er, at den er et eksempel på en kategori eller type: Scenen "er desværre en velkendt historie". Mandens stemme, der "ingen uvenlighed" viser, men heller ikke viser andre følelser, og hans afsluttende spørgsmål "bør vi så klage – sådan som vi er?" understreger

en følelsesvægring, som tyder på, at parrets kummerlige leveforhold har gjort dem ude af stand til at reagere følelsesmæssigt på deres tragedie – og tro på deres ret til en sådan følelsesudladning. Den byrde påhviler i stedet middelklasselæseren som et mere følsomt og sensibelt individ, der netop kan finde en vej ind i disse følelser på grund af vedkommendes relative afstand til scenens elendighed. Riis' tilbøjelighed til at fremskrive karaktertyper og den afstand, han bevarer mellem publikum og karakterer, er centrale sentimentale træk i hans tekster, selvom selvsamme træk også er blevet fremhævet som nogle af hans litterære svagheder. Hvis læseren skal forblive medfølelse og sentimental, skal vedkommende fastholdes i betragterrollen.

Riis' fotografier fremhæver også i højere grad karaktertyper end egentligt genkendelige individer. I det 19. århundrede blev fotografier ofte anset som ubestridelige beviser på begivenheder og omstændigheder, og derfor appellerede de til datidens dokumentarister. Riis brugte en ny, billig trykteknik til *How the Other Half Lives*, som betød, at værket kunne udgives i mange eksemplarer og distribueres vidt og bredt (Yochelsen). På trods af, at mange af billederne zoomer ind på enkeltpersoner eller små grupper, demonstrerer de ikke så meget individualitet, som de viser en idé om, at husenes beboere er underlagt deres sociale miljø. Riis' modeller har ofte lukkede øjne, hvis ikke deres øjne helt er henlagt i mørke. Et tableau i en lejlighed viser en gruppe cigarmagere der sidder bøjet over deres arbejde, så man ikke kan se deres ansigter. Et andet viser et natteherberg, hvor man knapt aner nogle menneskelige konturer under tæpperne, mens de mænd, hvis ansigter er blottede, har øjnene lukket på grund af den blændende blitz (fig. 1). Det tætteste, man kommer på individuelle portrætter i *How the Other Half Lives*, er to 'mug shots', som politiet har taget af nogle gangstere i et område, og som Riis tager under behandling. Med den tilhørende tekst "Typiske bøller (fra The Rogues Gallery)" viser billederne mændenes opsvulmede øjenlåg, der slører ethvert ansigtsudtryk, og ordet "typisk" placerer billederne inden for den tidlige fotografiske genre, hvor man brugte kriminelle og strafferetslige klassifikationer til at afdække udbredte fysiske og frenologiske typer i stedet for at se på individets karakter (228) (fig. 2).

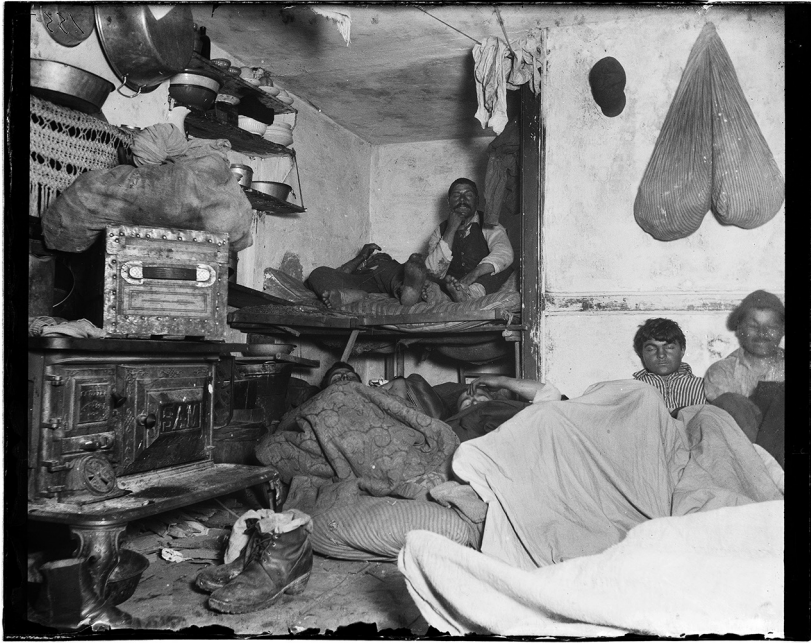


Fig. 1. Jacob Riis, "Five Cents a Spot". Museum of the City of New York, c. 1890.

228 HOW THE OTHER HALF LIVES.

emulates. He begins earlier, too. Speaking of the increase of the native element among criminal prisoners exhibited in the census returns of the last thirty years,* the Rev. Fred. H. Wines says, "their youth is a very striking fact." Had he confined his observations to the police courts of New York, he might have emphasized that remark and found an explanation of the discovery

TYPICAL TOUGHS (FROM THE ROYAL GALLERY).

that "the ratio of prisoners in cities is two and one-quarter times as great as in the country at large," a computation that takes no account of the reformatories for juvenile delinquents, or the exhibit would have been still more striking. Of the 82,200 persons arrested by the police in

*"The percentage of foreign-born prisoners in 1850, as compared with that of natives, was more than five times that of native prisoners, now (1880) it is less than double."—American Prisons in the Twentieth Century.

Fig. 2. "Typical Toughs". How the Other Half Lives, 1890.

Udover brugen af karaktertyper anvender Riis også sentimentalitetens konventioner ved at bruge hjemmets fire vægge som litterær trope. På trods af, at litteraturforskere som June Howard gør ret i at understrege skellet mellem sentimentalitet og 'domestic fiction' – en form for familieorienteret realisme – er det tydeligt, at formerne reelt set overlapper hinanden, ikke mindst fordi den sentimentale roman begyndte at udvikle sig som genre i Storbritannien og Nordamerika omkring samme tidspunkt, hvor middelklassehjemmet blev et moralsk og følelsesmæssigt knudepunkt. De troper, der omhandler hjemmet – ægteskabsbaserede plot og narrativer om familielivet – er en vigtig del af den sentimentale litteratur, Riis vil være stødt på i sin tid. Henry Ward Beechers søster italesatte f.eks. slaveriets rædsler i den sentimentale bestseller *Uncle Tom's Cabin* fra 1852 ved at beskrive en familiesfære, der blev ødelagt, og Elizabeth Stuart Phelps' *The Gates Ajar* fra 1868, som Riis købte og sendte tilbage til sin familie i Danmark i de første år, han boede i USA, frembyder trøst for sørgende sjæle ved at placere den kristne himmel inden for hjemmets fire vægge, hvilket var banebrydende på det tidspunkt (*Ren Kjærlighed*).

I Riis' tekster er fortællerens opmærksomhed ofte rettet mod situationer, hvor hjemmets idyl bliver forstyrret: døende spædbørn, varmeskakter med sovende børn ovenpå, herberger med enlige mænd og arbejdende mødre, som ikke evner at passe deres børn. I sit portræt af 9-årige Katie, som Riis fotograferer til *The Children of the Poor*, dvæler han ved hendes skadeligt omvendte rolle i hjemmet og hendes følelsesforladthed. Moderløse Katie tager sig af hjemmet for sine to ældre brødre og søster, når de arbejder på fabrikken, og hun går i skole, "når husarbejdet tillader det" (60). Som Riis beskriver det, er hun "en af de små mødre, hvis arbejde ingen ende vil tage" (61). Da han gør klar til at fotografere hende, afslører hendes mine en for Riis at se ufølsom pragmatisme, som modsiger hendes alder – "Hun stillede sig bare op, som adspurgt, og lod billedet blive taget uden et spørgsmål og uden et smil" – og hendes svar på Riis' spørgsmål om, hvad hun gav sig til af arbejde, lød som følger: "Jeg skrubber", hvilket er billedteksten til det fotografi, Riis har genskabt på samme bogside (fig. 3). I lighed med mange af Riis' andre karakterer fra boligblokkene kan hun nemmest beskrives ved sin udtryksløshed, og det noget koneagtige og seriøse fotografi, hvor hun

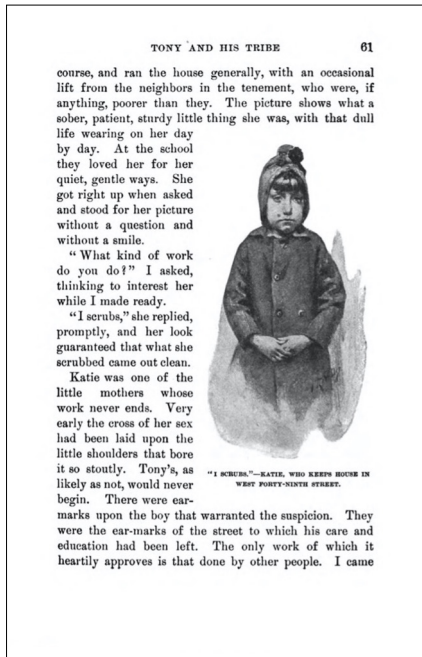


Fig. 3. Jacob Riis, "I scrubs". Children of the Poor, 1892.

står med foldede hænder, spiller ind i hele stemningen omkring passagen, hvor det ydre livs presserende omstændigheder har slukket hendes personlige gejst, inden hun kunne nå at udvikle en. Riis' detaljerede beskrivelse, gengivelsen af hendes stemme og fotografiet blotlægger kun den kvælende effekt, som hendes miljø har haft på hende ved at give hende rollen som "den lille moder". Scenens sentimentale klang udspringer af denne mangel på personliggørelse.

Riis' tekst bebrejder til dels fraværet af privatliv i boligblokkene for forvirringen i familielivet, som ifølge teksten kan føre til kriminalitet og vold. Familier deler ofte lejligheder, og i mange tilfælde er der ikke engang indsat låse, der kan sikre den enkelte families lejlighed. Der er mange flere fællesarealer end privatområder i form af værtshuse, barer, trappeopgange, dørtrin og gader, hvor både voksne og børn opholder sig. Det offentlige rum og dets udflydende natur udgør en trussel for kernefamiliens sammenhængskraft, og ifølge Riis – såvel som andre reformatorer før ham i det 19.

århundrede – kan det medføre alskens sociale dårligheder. I indledningen til *How the Other Half Lives* citerer han et 25 år gammelt udsagn fra den daværende leder af foreningen for fængselsansatte i New York, Samuel June Barrows, som er tydeligt inspireret af familielivet: "Størstedelen – mindst 80 procent – af kriminalitet begået mod ejendom og personer bliver begået af mennesker, som enten helt har mistet tilknytningen til hjemmelivet eller aldrig har haft et, eller hvis hjem ikke længere var tilstrækkeligt adskilte, ordentlige og prisvenlige til, at hjemmet og familien kunne bidrage med den gavnlige påvirkning som de skulle have været i stand til" (2, Riis' kursivering). Eller som Riis formulerer det i *The Battle with the Slum*: "Det farligste overhovedet er enhver ting eller gerning, som angriber hjemmet, for herfra udgår borgernes dyder, og det er kun her, dyderne holder til" (7).

De løsninger på fattigkvarterernes problemer, som Riis foreslår, afslører, hvor højt han skatter hjemmet og kernefamilien. Riis lægger vægt på, at der skal være mere sikre rammer omkring hjemmet, men også på, at boliger skal kunne rumme, at familielivet deles op, så der er plads til den personlige udvikling, som han mener, boligblokkenes hårde virkelighed udvisker. Han beskriver sit synspunkt i forbindelse med etableringen af et forbilledligt lejlighedskompleks i Brooklyn: "Dets største fordel er, at det samler tre hundrede ægte hjem, ikke bare tre hundrede familier, under ét tag. Her vil man se, at tre lejere bor sammen over det hele. Hvad angår de resterende tre hundrede, så kommer de måske aldrig til at se eller kende hinanden. Hver har sin egen indgang. Fællesentreen, med alt hvad den indebærer, er helt forsvundet" (*Children of the Poor* 295). Samtidig undgår denne bygningsmodel det, Riis kalder en "institutionsagtig karakter" (295), da den er bygget med den individuelle familie for øje. I *The Children of the Poor*, hvor Riis undersøger New Yorks mange offentlige og private institutioner, som tager sig af fattige, og nogle gange forældreløse børn, er han dybt kritisk over for den umenneskeliggørende og upersonlige facon, han oplever inden for organisationerne:

Man kalder dem 'hjem': Men alt for mange af dem er ikke hjem på nogen frelsende vis. Nogle er halvvejs huse på vej til at blive et ultimativt familiehjem, der skal genskabe det, som barnet har tabt. Hvis det slår fejl, bliver bygningen lavet om til en offentlig udlejningsejendom, som undslipper de fleste af boligblokkens dårlige

egenskaber, selvom det værste sidder fast: Beboerens individualitet bliver kvalt. Han frelses fra at være en bølge ved at blive en automat. (277)

Riis' definition af "individualitet" er her indirekte bundet op på en følelsesmæssig kompetence, hvor modsætningen er den mekaniske automat, der ikke har et følelsesspektrum. Med det tomme blik, opgivelsen og følelsesforladtheden i sit elendige hjem er Katie et eksempel på, hvordan boligblokkene får individualiteten til at smuldre. Riis' reform stræber efter tryk, men også efter, at individet skal vokse og udvikle sig. Derfor har han som sit endelige mål, at fattigkvarterernes beboere skal blive lige præcis det, som hans tekster tit demonstrerer, at de ikke er: sentimentale individer.

"PÅVIRKELIGHED" OG BIOFILANTROPIEN

På trods af Riis' mistænkeliggørelse af kollektivet som en trussel mod individualitet og hans insisterende fokus på slumkvarterernes ofre vidner hans tekster om en gennemgående søgen efter et større socialt perspektiv, hvilket passer med den sentimentale modus. Studier af sentimental litteratur har ofte kontekstualiseret dens individbaserede fokus inden for en større social og politisk sammenhæng. Glenn Hendler ser f.eks. sentimentalitet som "en form for kropsliggørelse, et 'kropsligt bånd', som forbinder karakteren og læseren med hinanden og med samfundet som et socialt organ" (36), og Laurent Berlant mener, at sentimentalitet er en byggesten for den offentlige diskurs, "siden de ægte følelsers ideologi ikke kan anerkende smertens ikke-universalitet" (*The Female Complaint* 41). Denne 'intimoffentlige' (41) sentimentalitet er et formidlende rum, hvor genkendelighed og refleksion får den personlige oplevelse til at udkrystallisere sig i det almene gennem en fælles historisk kontekst og en "følelsesmæssig viden" (viii).

Her argumenterer Kyla Schuller for, at litterære sentimentale former var stærkt påvirket af samtidens evolutionære videnskab, at den populære opfattelse af arternes udvikling et sted mellem Lamarcks og Darwins teorier, og at "arv" typisk blev forstået som noget, der kom både fra ens ophav og ens miljø (12). I tiden før den statiske, strengt darwinistiske opfattelse af arvelighed og genetik vandt indpas i det 20. århundrede, omfavnede den

brede befolkning en forståelse af menneskets udvikling, hvor følelsesmæssig og moralsk sensitivitet, eller modtagelighed, kunne forandre kroppen og sjælen i en sådan grad, at det kunne nedarves gennem generationer. Som tidligere nævnt fremhæver litterære sentimentale former det at læse som en "kropslig handling" (Sánchez-Eppler 100). Hertil hører også begrebet "påvirkelighed", som både gælder forholdet mellem læseren og litteraturen på den ene side, og forholdet mellem karakter og miljø på den anden. Idéen om "påvirkelighed" er nødvendig for at forstå sentimentalitet som modus og for at forstå, hvordan Riis' tekster fungerer i verden: at læsere kan forandres og blive politisk motiveret af de tekster, de læser.

Riis anvender denne forståelse af påvirkelighed i sine tekster gennem den måde, han bearbejder både karakterer og læsere på. Hans byudviklingsprojekt er forankret i det, som Kyla Schuller kalder "biofilantropi". Det vil sige en form for velgørenhed, hvor "eliten og middelklassen forsøger at påvirke arvematerialet i sindene og kroppene af de fattiges børn og andre, der angiveligt skulle være uciviliserede, for at deres arbejdsindsats kan blive indbringende for hele befolkningen" (Schuller 136). Ifølge præsten Horace Bushnell (19) var barnet særligt modtageligt over for miljømæssige påvirkninger på grund af dets "plastiske, passive sjæl", og derfor var barnet centralt for mange idéer om byreformer. USA's mest fremtrædende børnevelfærdsorganisation, Children's Aid Society, er et fremtrædende eksempel på den form for biofilantropi – eller 'biovelgørenhed'. CAS blev grundlagt af Charles Loring Brace, fætter til sentimentalitetens forfatter Harriet Beecher Stowe og til præsten Henry Ward Beecher. Ved udgangen af det 19. århundrede havde CAS etableret adskillige produktionsskoler og opholdssteder i New York. Nu om dage er organisationen mest kendt for sin kontroversielle immigrationsplan, der indebar, at amerikanske tog fragtede 100.000 forældreløse børn med tysk-amerikansk, irsk-amerikansk og italiensk-amerikansk baggrund fra Manhattan til forskellige landsteder mellem 1854 og 1929, hvorefter de blev sat i arbejde. Man gjorde allerede i slutningen af det 19. århundrede opmærksom på de stærkt kritisable forhold, som børnene arbejdede under på disse landsteder (Schuller 135). Mens "forældreløsetogene" kørte, hævdede man dog, at det var nødvendigt at fjerne børnene fra det skadelige bymiljø og sende dem ud på landet, da

de nye omgivelser ville gøre dem godt. Ligesom Riis var Brace en stærk fortæller for at indlemme børnene i familiestrukturer, i stedet for at placere dem i institutionelle rammer som børnehjem og opdragelsesanstalter, da det personlige familiesystem "ville inspirere deres individuelle tro og ånd" (cit. i Schuller 140). I Riis' optik hang det tæt sammen med deres følelsesmæssige udvikling som individer.

Riis donerede overskuddet fra nogle af sine foredrag til CAS, og hans anden bog *The Children of the Poor* må læses som et manifest, der hylder Braces idéer. Her fremhæver fotografen i det første kapitel, at CAS-netværket har haft succes med at begrænse vagabonderen og børnetyveri, og hen mod bogens slutning bruger han et kapitel på at beskrive de angivelige fordele ved Braces immigrationsplan. Samme kapitel indeholder et fornemt fotografisk portræt af Brace (7, 188). Selv hvis man ser bort fra de direkte henvisninger, så læner Riis sig tungt op ad Braces fortolkninger af reformfilosofi og menneskets evolution. Allerede på de første sider gengiver Riis Braces idé om, at "barnet er skabt af sit miljø, af sine muligheder, som børn er alle vegne" (4). Reformatorerne har derfor høje forhåbninger. Ikke til de voksne men til, at man kan "få tag i deres børn, om så alle kræfter skal sættes ind på det, så man får succes og kan vise, hvor let børnene kan formes til det bedre eller til det værre" (57). I andre afsnit forholder han sig mere direkte til spørgsmålet om arvelighed og demonstrerer, at hans opfattelse af arv er præget af Lamarcks idé om, at en generations forvandling kan leve videre i senere generationer:

Hvad der bliver af dette spørgsmål om arvelighed i nutiden eller fremtiden, det ved jeg ikke. [...] Jeg har set mange eksempler på kriminalitet, der tilsyneladende går igen i familier gennem generationer, men det håbløse miljø har altid været en ubekendt i det regnestykke. Jeg kunne ikke finde ud af, om det tog størstedelen af skylden, eller om forandringen af den kriminelle skulle være begyndt med hans farfar. (135-136)

Formodningen om, at "forandringen af den kriminelle" skulle være "begyndt med hans farfar", står i modsætning til kontrasten mellem arvelighed og miljø, da Riis' forståelse af arvelighedsbegrebet kun adskiller sig fra miljøpåvirkning ved at antyde, at farfarens miljø såvel som barnebarnets kan have haft en betydning for den kriminelles ve og vel. Denne noget

flydende opfattelse af arv bliver udhulet endnu mere, da Riis efterfølgende noterer sig, at hans erfaringer med "praktiske filantroper" – heriblandt folk fra CAS – har overbevist ham om, at "arvens bussebøhmand [ikke] er nær så ærefrygtindgydende, som vi halvt har bildt os ind" (136).

Selv hvis man ser bort fra idéen om miljøpåvirkning, er det stadig vigtigt at skelne mellem Riis' forståelse af "modtagelighed" og den fremherskende sociale fortolkning af termen i Riis' samtid. Schuller definerer modtagelighed som "den personlige egenskab, at man let lader sig påvirke, som ofte er racebetonet" (7). Overordnet forstod man langt hen ad vejen menneskets evne til at tilpasse sig biologisk til nye miljøer ud fra et raceperspektiv: Det blev generelt antaget, at man var mere påvirkelig, hvis man var hvid. Asiater, oprindelige amerikanere og afroamerikanere blev typisk kategoriseret som eksempler på ældre racer, der ikke formåede kulturel tilpasning. Denne fastlåsthed flugter med det, Hortense Spillers kalder eksistensen som 'kød', hvor den sorte krop bliver betragtet som et element, der er uden for tid, og som kun er brugbart i kraft af, hvad det kan producere for andre. Den kan også knyttes til det, Sianne Ngai kalder "animerethed" i et forsøg på at beskrive, hvordan asiater og afrikanere bliver afbildet uden individuel handlekraft som enheder, der kun handler i forlængelse af andres vilje (Spillers 67; Ngai 89-125). Den racialiserede krop var en mekanisk krop, der umuligt kunne udvikle sig selv, og som blev udnyttet som billig arbejdskraft. I overensstemmelse med det synspunkt mente Brace, at det var vesteuropæiske børn, som man nemmest kunne påvirke, hvis man placerede dem i nye omgivelser. Det førte til, at CAS prioriterede irske, tyske og til en vis grad italienske immigrantbørn. Afroamerikanske børn og efterkommere af indvandrere med andre baggrunde blev så godt som udelukket fra programmet, da man ikke vurderede, at de var modtagelige nok til, at reformindsatsen kunne betale sig (Schuller 142).

Riis udvikler til gengæld en mere inkluderende forståelse af menneskets modtagelighed, som til sidst også indbefatter afroamerikanske og ikke-vestlige immigranter. Han skriver et kapitel om fonden Fresh Air Fund, der som led i New Yorks biofilantropi-programmer sender fattige bybørn på bondegårdsferier. Her, bemærker han, er der "ikke nogen fordomme over for farvede [colored] børn" (*Children of the Poor* 157). I lyset

af udfordringer som huslejeregulativer og arbejdsdiskrimination slutter han, at afroamerikanerne synes at have "udviklet sig mere og hurtigere end tidligere ventet og at være lige så lovende, med den rette behandling, som resten af os hvidhudede [*white-skinned*] medborgere rettelig kunne forvente" (*How the Other Half Lives* 158). Riis' patroniserende udtalelse bærer tydeligt præg af idéen om "udvikling", som har mere til fælles med datidens afroamerikanske bevægelser end med en fastlåst begrebsdannelse, hvor den racialiserede krop er 'kød'. Denne kulturelle tilpasningsevne er også indlejret i Riis' beskrivelse af racialiserede indvandrergrupper fra f.eks. Kina og Sydeuropa.

Det er vigtigt at skelne mellem datidens overordnede racialiserede billede af forandringsparathed og Riis' forståelse af begrebet, idet Riis' fortolkning har en tydelig indflydelse på målet med hans biofilantropi, som er amerikanisering. Når Riis hovedsageligt fokuserer på indvandrergrupper, bliver begrebet "modtagelighed" ofte sammenblandet med et mere specifikt mål om kulturel assimilation. Hans idéer om visse indvandrergruppers medgørlighed handler på sin vis om gruppernes potentiale for at blive formet i en bedre eller værre retning, men de handler i særdeleshed om deres potentiale for at blive formet til amerikanske medborgere. Fra det synspunkt giver Riis' dynamiske idéer om karakterdannelse og arvelighed plads til et mere transnationalt og transracielt billede af det at være borger i USA. Riis' tro på, at individets natur ikke er fastlagt, men at den er modtagelig, åbner for et USA-perspektiv, der er i flydende bevægelse og konstant forandring. Andre, mere fastlåste opfattelser af genetisk udvikling, som dukkede op i starten af det 20. århundrede, endte med at føre til racehygiejniske strømninger og til videre stramninger af lovgivningen for indvandring til USA.

I Riis' tekster er det sentimentalt modtagelige individ – som både læser og karakter – fællesskabets mindste byggesten, og dets følelser og affekter er tæt forbundet med USA's bankende hjerte. Oplæsningsscenen, som jeg beskrev i starten af artiklen, hvor skoleelever mødes i tårer over en sentimentaliseret beskrivelse af fattigdom, vil muligvis synes fortærsket for den moderne læser. Men den var banebrydende for Riis' tid og sted, idet hans værker foreslår, at etniske minoriteter i New Yorks fattigkvarterer, som

i reformtekster ofte beskrives som følelsesforladte, tomme og udslidte, er i stand til at indtage samme rolle som læserne for derved at blive fuldt formede individer i egen ret gennem historiefortælling og skønlitteratur. Skellet mellem Riis' 'anden halvdel' og hans middelklasselæser er der stadig, men hans forfatterskab forsøger at bygge bro mellem de to.

Artiklen er oversat af Nielsine Nielsen. Det samme gælder for citater, der ikke allerede findes på dansk.

CHRISTA HOLM VOGELIUS er Mads Øvlisen-postdoc på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, hvor hun arbejder på et projekt om litteratur og visuel kultur i forbindelse med byreform; denne artikel er en del af projektet. For nylig har hun skrevet indledningen til en nyudgivelse af Nella Larsens *Passing* (Macmillan, 2020) samt artiklen "Cape Cod's Transnational Bodies" i *Thoreau Beyond Borders* (University of Massachusetts Press, 2020).

RIIS, SENTIMENTALITY, AND URBAN REFORM

This paper examines the work of Danish-American photojournalist Jacob Riis through the lens of sentimentality and racial ethics. While Riis's use of sentimental appeals is often overlooked or dismissed as insignificant by modern critics, these tactics reveal essential aspects of his racial and national reform project. Riis, I argue, is heir to mid-nineteenth century theories of racial evolution that blended Lamarckism and Darwinism, figuring personal and racial transformation as a process that could take place through environmental influence; such pre-eugenic theories were a subtext in a range of sentimental literature, including notably mid-nineteenth century to early twentieth century writing and reform efforts in Manhattan's tenement districts. Riis's reflections on the Lower East Side in landmark works such as *How the Other Half Lives* (1890) and *The Children of the Poor* (1892) are deeply inflected by the conventions of sentimentality, and his writing, like other reform work of the time, frames children as uniquely susceptible to the positive or negative effects of environment, an understanding that shapes his view of the developing American nation.

KEYWORDS

- DA: Sentimentalitet, byreform, fotojournalistik, amerikanske studier, 19. århundrede, 20. århundrede, immigration, New York
- EN: Sentimentality, urban reform, photojournalism, American studies, 19th century, 20th century, immigration, New York

LITTERATUR

- Berlant, Lauren. *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Buk-Swienty, Tom. *The Other Half: The Life of Jacob Riis and the World of Immigrant America*. New York: W. W. Norton & Co., 2008.
- Bushnell, Horace. *Unconscious Influence, a Sermon*. London: Partridge & Oakey, 1852.
- Czitrom, Daniel. "Jacob Riis's New York". *Rediscovering Jacob Riis: Exposure Journalism and Photography in Turn-of-the-Century New York*. New York: The New Press, 2007. 1-120.
- Douglas, Ann. *The Feminization of American Culture*. New York: Knopf, 1977.
- Hendler, Glenn. *Public Sentiments: Structures of Feeling in Nineteenth-Century American Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- Howard, June. *Form and History in American Literary Naturalism*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1985.
- Howard, June. "What is Sentimentality". *American Literary History* 11 1 (1999): 63-81. <https://doi.org/10.1093/alh/11.1.63>
- Jackson, Gregory. "Cultivating Spiritual Sight: Jacob Riis's Virtual-Tour Narrative and the Visual Modernization of Protestant Homiletics". *Representations* 83 1 (2003): 126-166. <https://doi.org/10.1525/rep.2003.83.1.126>
- Kete, Mary Louise. *Sentimental Collaborations: Mourning and Middle-Class Identity in Nineteenth-Century America*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Lamunière, Michelle. "Sentiment as Moral Motivator: From Jacob Riis's Lantern Slide Presentations to Harvard University's Social Museum". *History of Photography* 36 2: 137-155. 10.1080/03087298.2012.658694
- Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.
- Riis, Jacob. *The Battle with the Slum*. New York: Macmillan, 1902.
- Riis, Jacob. *The Children of the Poor*. New York: Charles Scribner's Sons, 1892.
- Riis, Jacob. *How the Other Half Lives*. New York: Charles Scribner's Sons, 1890.
- Riis, Jacob. *Ren Kjærlighed Kan Aldrig Dø: Dagbøger fra Amerika*. Red. Tom Buk-Swienty. København: Gyldendal, 2007.
- Sánchez-Eppler, Karen. "Bodily Bonds: The Intersecting Rhetorics of Feminism and Abolition". *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in 19th Century America*. Red. Shirley Samuels. Oxford: Oxford University Press, 1992. 92-114. <https://doi.org/10.2307/2928475>
- Schuller, Kyla. *The Biopolitics of Feeling: Race, Sex, and Science in the Nineteenth Century*. Durham: Duke University Press, 2017.

- Spillers, Hortense. "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book". *Diacritics* 17 2 (1987): 64-81. <https://doi.org/10.2307/464747>
- Tompkins, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1870*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Trachtenberg, Alan. "Experiments in Another Country". *American Realism: New Essays*. Ed. Eric Sundquist. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.
- Yochelson, Bonnie. "Jacob Riis, Photographer 'After a Fashion'". *Rediscovering Jacob Riis: Exposure Journalism and Photography in Turn-of-the-Century New York*. New York: The New Press, 2007. 121-227.

KRITISK TEORI UDEN KRISE

Henrik Kaare Nielsen

I AFFEKT. STUDIER I
SENMODERNE POLITIK OG
KULTUR

Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, 2021

Det bør være åbenbart for de fleste, at vi lever på et tidspunkt, der kalder på kritisk analyse. De forskellige afskeder med kritik – *pick your name*: Latour, Felski, Sedgewick – fremstår for hver dag mere og mere forhastede, for ikke at sige provinsielle. Ikke nok med at vi har en global økonomisk krise, ifølge Bank of England oplever den britiske økonomi aktuelt sit værste

fald siden 1706, vi er konfronteret med en pandemi, som blot synes at forstærke såvel global som lokal ulighed med Silicon-milliardærer, der kæmper om at komme først ud i rummet, læg dertil en accelererende klimakrise, som bliver mere og mere påtrængende og tvinger flere og flere mennesker på flugt, tilsammen tegner disse kriser et dramatisk billede af en total krise, hvis omfang og dybde det næsten ikke kan lade sig gøre at overdrive. Vi ved selvfølgelig udmærket godt, at den kapitalistiske produktionsmåde er kendetegnet ved genkomne kriser, og at moderniteten kan beskrives som én lang rystelse af

tidligere visheder, men den nuværende situation er nu alligevel ganske dramatisk.

Den nyligt afdøde verdenssystemteoretiker Immanuel Wallerstein forudså kort før sin død i 2019, at det kapitalistiske verdenssystem ville bryde sammen inden for de næste 50 år. Uden at være helt så optimistiske som Wallerstein, kan vi konstatere, at tingene er i bevægelse, og at det går hurtigt. Det er imidlertid ikke særlig tydeligt, hvad der dukker op, det *emergente*, som Raymond Williams ville kalde det, hvad vi er ved at blive til, som Foucault ville formulere det. Det synes mere klart, at der er meget, der er i krise, institutioner, tankeformer og livsstile, og på nippet til at bryde sammen. Vi har måske at gøre med en civilisatorisk omlægning, som Lula lidt storladent har formuleret det. Hvad Marx ville kalde en krise i "den forhåndenværende totalitet". Pointen er, vi har at gøre med omfattende krise, en verdenskrise. Globaliseringen som krise måske. Det er ikke blot en særlig økonomisk politik, vi ofte med en *shorthand* kalder neoliberal globalisering, hvor der sker en frisættelse af markeds kræfter, store dele af velfærdsstaterne privatise-

res eller beskæres, industriproduktion flyttes væk fra kapitalens centrum, alt sammen med henblik på at tilføre de rigeste en større del af en mindre profitproduktion. Det, vi taler om, er mere omfattende. Det er hele det politiske system, der blev introduceret i kølvandet på de borgerlige revolutioner. Højre-venstre-dikotomien og organiseringen med politiske partier i et repræsentativt demokrati er eksempelvis i åbenbar krise. I flere og flere lande er det stadigt sværere at reproducere samfundet gennem de obligatoriske valghandlinger, og mange steder synes det primært at være racisme og xenofobi, der får folk til valgurnerne.

Der er således nok at tage fat på. Den danske kulturteoretiker Henrik Kaare Nielsen leverer et vigtigt bidrag til kritikken af krisen i sin nye bog, *I affekt. Studier i senmoderne politik og kultur*. Som det fremgår af titlen, er anledningen dels den affektive vending i nyere kulturteori, dels den tiltagende rolle og betydning som følelser og affekter antager i hvad Kaare Nielsen kalder "det senmoderne samfund". Det er den anden del, det reelt handler om. Den affektteoretiske vending er mere en anledning

for Kaare Nielsen til at analysere, hvorfor vi alle mere og mere synes at reagere i affekt, og hvad det betyder politisk og kulturelt, hvilke konsekvenser det har.

Kaare Nielsen har ikke meget til overs for de forskellige affektteorier, de er mere et symptom end et egentligt teoretisk nybrud, skriver han. Faktisk afviser han noget nonchalant hele fænomenet som mysticisme. Han skriver, der er tale om en "forsimplende mystifikation", når affektteoriene forsøger at kortlægge før-sociale energier og analytisk skelner mellem et præ-subjektivt og subjektivt niveau, hvad Deleuze og Guattari taler om som det molekylære og det molare. Den slags gider Kaare Nielsen ikke at høre tale om. Det handler om at oversætte affekterne, de skal "bearbejdes" og "kultiveres", som han skriver. De umiddelbare, voldsomme og ofte kontrastfyldte følelser skal ikke bare analyseres, de skal omdannes til politisk fornuft. Dét er Kaare Niensens projekt. Affekterne mangler et "myndiggørende perspektiv", og det kommer Kaare Nielsen med. Vi har således et analytisk set-up, hvor det igen bliver muligt at skelne mellem subjekt og objekt, affekt og for-

nuft. Hvor den kritiske teoretiker kan skelne, vel at mærke.

Det er vigtigt at forholde sig kritisk analytisk til den affektive vending i kultur og politik og ikke mindst til produktionen og medieringen af affekter, men det virker lidt underligt, at løsningen skulle være at genindføre en bedaget Hegeliansk forestilling om fornuft. Det får et lidt karikeret udtryk og fremstår næsten som en ny udgave af det, Ranciére kalder filosofkongen, der vil myndiggøre de uregerlige masser: Som svar på massernes affekt hiver den sociologiske kulturteoretiker fornuft og kritisk selvrefleksion op af hatten. Kulturteoretikeren holder hovedet koldt og skal nok hjælpe de vildfarne masser og få oversat deres *hate speech* og aggressioner således, at de kan indgå i "demokratiske myndiggørelsesprocesser".

Den affektteoretiske vending, om ikke andet den del der trækker på Deleuze og Guattari, er netop et forsøg på at udvide den politiske analyse, således at den også kan analysere begær og følelser, altså forhold der er hinsides intentionaltitet, 'bevidste' beslutninger og vilje. Det handler om at forstå, hvorfor politiske bevægelser gør

noget andet, handler i modstrid med deres "objektive interesser", og i sidste instans, hvorfor politiske bevægelser bliver "kræftramte", som Deleuze og Guattari skriver. I forlængelse af Wilhelm Reich var Deleuze og Guattari interesseret i at forstå, hvorfor kroppe begærer deres egen underkastelse. Det hjælper Kaare Nielsen ikke med, når affektteoriene over en kam bare afvises som vitalisme.

Kaare Nielsen forstår sig selv som kritisk teoretiker i traditionen fra Frankfurterskolen, og bogen er, som alle Kaare Nielsens bøger har været det, et forsvar for kritisk teori og dens relevans i dag. Ikke mindst Habermas og dennes offentligheds- og kommunikationsteori er vigtig for Kaare Nielsen. Det er denne særlige, reviderede udgave af kritisk teori, Kaare Nielsen bringer i anvendelse. Hvor Adorno fastholdt, at behovstilfredsstillelse aldrig kan være andet end en sidegevinst i kapitalismen, der løsnede Habermas relationen mellem nød og undertrykkelse, arbejde og interaktion. Kaare Nielsen følger Habermas og lægger kritikken af oplysningen på hylden. Det handler mere om demokratisk fornyelse end oplysnings- og kapitalismekri-

tik, og der er slet ikke noget forsøg på at finde et subjekt, der kan overvinde kapitalismens upersonlige ufrihed. Det bliver hurtigt et problem i den nye bog. Teorien passer ikke rigtig til krisen, Habermas' reformistiske idéer fremstår ikke særligt relevante. Mens Habermas har haft travlt med at bejæ EU som et kosmopolitisk demokrati, har vi oplevet en genkomst af nationalistisk vold og den næsten fuldstændige sammensmeltning af politik og finans.

Kaare Nielsen skal have stor ros for at forsøge at lave kritiske samtidsanalyser og ikke mindst have gjort det i en periode, hvor en sådan beskæftigelse på ingen måde var *comme il faut* på kunst- og kulturstudierne i Danmark. Desværre er der skruet så meget ned for den kritiske dimension i analyserne, at det efterhånden mere fremstår som efterladenskaber fra en allerede overskredet politisk-akademisk verden, hvor det gav mening ikke at forholde sig kritisk til kapitalen, den store akkumulations-molok, som den kritiske teoretiker Robert Kurz kalder den.

Kritisk teori er kriseteori. En krise er en mulighed for ikke blot at teste sine instrumenter og

begreber, men en chance for at udvikle nye, der er på højde med det nye i krisen. Den chance tager Kaare Nielsen desværre ikke, han gentager blot en analyse, han har skrevet mange gange før i en lang række bøger og artikler. Af-fekterne påvirker eller influerer desværre ikke teorien, det er den samme blanding af Habermas og Giddens, vi får serveret igen-igen. Muligheden for faktisk at bidrage til en fornyelse af den kritiske teori sker derfor ikke.

I stedet hænger Kaare Nielsen fast i en grovkornet, rigid og defensiv 80'er-diskurs, der hver gang zoomer ud og lægger fænomener på plads i en tillempet udgave af Habermas' system-livsverden-model. Den er og bliver matrice for Kaare Niensens analyser, uanset om vi ser på Jimi Hendrix eller De Grønne i Vesttyskland, Yes Men eller Trump. Det er på ingen måde uinteressant, men det er meget abstrakt, og såvel de politiske fænomener og begivenheder som de kulturelle artefakter og kunstværker fremstår substituerbare og analyseres i virkeligheden slet ikke. De fungerer mere som en anledning til at genfremstille halvgamle teoretiske indsigter. I det Habermasianske

univers, Kaare Nielsen lever i, fratages det æstetiske enhver utopisk dimension. Den anarkistiske fantasi, der hele tiden overskrider grænsen mellem kunst og hverdagsliv, er således helt fraværende. Den moderne uddifferentiering er ikke bare et resultat af en historisk udvikling, men antager karakter af et politisk mål: Det æstetiske skal forblive i kunstinstitution, og æstetiske praksisser skal ikke intervenere i og forsøge at omvælte etablerede magtstrukturer. Resultatet er en form for blød kultursociologi sammensat af den mest kapitalaffirmative kritiske teori, tysk psykologi og lidt britisk sociologi.

Der er ikke meget økonomikritik i analyserne, og der er intet om de mange opstande, der har fundet sted siden 2011. De er kun med som reaktionære fænomener. De arabiske revolter glimrer ved deres fravær, og hverken Ferguson- og George Floyd-protesterne eller *Nuit debout* nævnes. For ikke at tale om alle protesterne i Chile, Brasilien, Sudan etc. At skrive en analyse om samtidens kultur og politik uden dem går ikke. De udgør det naturlige udgangspunkt for enhver kritisk samtidsanalyse. En egentlig politisk analyse vil

fokusere på opstandene og kontra-revolutionen.

Og den biosfæriske nedsmeltning. Kaare Niensens tiltro til de eksisterende institutioner er så stor, at han tilsyneladende forestiller sig, at det etablerede politiske system, i Danmark Folketinget, vil være i stand til at gennemføre den radikale omlægning, det vil indebære at tøjle den accelererede ødelæggelse af jorden og alt levende. Klimadestruktionen synes vel snarere at bekræfte Benjamins diktum om, at den modernisering, der skulle fremme velstand og lykke, i virkeligheden er fremskridt mod helvede. At modernisering og oplysning er en del af problemet. De politiske institutioner er i dyb krise. Og venstrefløjen er i ruiner. Men det virker som om, Kaare Nielsen ikke har opdaget det. Venstrefløjen, der historisk prætenderede at være garant for social retfærdighed, er endt med at være et stort fravær. Den eksisterer simpelthen ikke længere. Andet end i en zombie-udgave, der har travlt med at skrue op for eksklusionerne og kæmper om de xenofobiske stemmer.

Kritisk teori er stadigvæk et godt sted at starte, men det er ikke

Habermas, vi skal ty til. Det er snarere den såkaldte værditeori, *Neue Marx-Lektüre* eller den beslægtede *Open Marxism*, som fortsætter den kritiske teori gennem analyser af kapitalismen som en modsætningsfyldt totalitet. Habermas forsøgte at redde den kritiske teori i 1980'erne, da den var udfordret af postmoderne omlægninger og neoliberal konservatisme, men prisen blev en afsked med den kritiske teori som kapitalismekritik. Ikke mindst efter 2008 fremstår det som et problem. Økonomien har løsrevet sig, institutionerne kolliderer eller viser sig fra deres allermost repressive side, men Habermas fastholder sin tiltro til politisk moralitet og demokratiske styreformere. Som Benjamin gjorde opmærksom på for længe siden i forlængelse af nedkæmpelsen af Den tyske revolution, kan staten altid skrue op for volden i situationer af kaos. Det franske politiske fremfærd mod Gule Veste-demonstranter og ikke mindst den kontinuerlige nedskydning af sorte amerikanere i USA får tiltroen til diskursetik og civilsamfund til at se noget ramponeret ud. Men det er ikke desto mindre Habermas, som Kaare Nielsen vælger at følge.

Derfor er det svært at analysere opløsningen. Det er som om, Kaare Nielsen ikke rigtigt har forstået omfanget af krisen. Modsetningerne forbliver overfladefænomener, som det i virkeligheden ikke er så svært at ordne. Borgerne skal bare inddrages lidt mere, vi skal lave borgerråd, så går det nok (Macrons såkaldte *Grand Débat* i kølvandet på De Gule Veste viser klart, hvordan sådanne initiativer fungerer i dag: de viser deltagelse i et allerede ødelagt system og afvæbner kritik). Konfronteret med genkomsten af fascisme-lignende fænomener, hvad jeg vil kalde senfascisme i stedet for den ubrugelige populisme-betegnelse, er det ellers oplagt at gå tilbage til de mange analyser af mellemkrigstidens fascisme, som den kritiske teori udarbejdede. Men det gør Kaare Nielsen ikke, det er stadigvæk 1980'ernes Habermas og lidt Giddens, suppleret med Ziehe og andre socialpsykologer, der skal udgøre de metodiske koordinater for en analyse af de underligt udhulede reaktionære fænomener, vi er konfronteret med. Det er ikke særlig anvendeligt.

Hvis Kaare Nielsen faktisk havde brugt tid på at genlæse Ador-

no om det sande i fascismens løgne, Horkheimer om nazismen som en bande, Benjamin om nazismens formgivning af massen, Marcuse om autoritær liberalisme eller Korsch om kontrarevolution, ville han ikke blot hurtigt have opnået et langt bedre greb om de nye reaktionære fænomener, han ville også revidere sit voldsomt oplysningsbejaende perspektiv. Kaare Nielsen vil møde udfordringen fra *fake news*, Trump, DF og de andre senfascister med en idé om oplysning og fornuft. Som om det hjalp noget som helst i 1920'erne og 1930'erne. Dengang som nu omdanner fascistiske politikere den fragmentariske og individualiserede masse til et fællesskab af had ved at tilbyde den enkelte forbruger et konkret sprog, som udpeger fjenden og udstikker en retning i en situation af kaos. Den revolutionære politik svarer ifølge Benjamin igen ved at opløse lederens aura. Opgaven var lederløs antisuggestion uden for den etablerede parlamentariske offentlighed. Ikke fornuft og borgering som vedhæng til Folketinget.

I dag genfinder vi den eksplisite antifascistiske politik, som Benjamin plæderede for, i de mere radikale dele af protestbevægelserne i

Argentina, Frankrig og USA under betegnelsen destitution. Svaret på de senfascistiske politikeres mobilisering af udhulede politiske offentligheder er ikke at genbe-

folke de tomme politiske teatre, som Kaare Nielsen vil, "borgerråd er løsningen", skriver han. Det er at efterlade dem som de ruiner, de vitterligt er blevet. •

KRITIK I KRISE

Svar til Mikkel Bolt

Mikkel Bolts anmeldelse er en opvisning i fordomme af en ganske særlig karakter. Hvis vi tager udgangspunkt i fordomsbegrebet, som det bestemmes i Gadammers hermeneutik, har vi at gøre med en produktiv størrelse – fordomme udgør selve mulighedsbetingelsen for forståelse. Vores livshistoriske erfaringer og den sproglig-historiske betydningshorisont, vi er indfældet i, udstyrer os med en specifik, struktureret fond af fordomme om verdens indretning, og på basis heraf møder vi tekster eller andre kulturelle fænomener med en mere eller mindre elaboreret forforståelse af deres betyd-

ning og beskaffenhed. Pointen hos Gadamer er nu, at en genuin hermeneutisk proces sætter denne fordomsbaserede betydningsforventning på spil, idet den lader den gå i dialog med den givne tekst. I denne udveksling kan de oprindelige fordomme blive udfordret, og en stadig mere nuanceret forståelse af tekstens betydningspotentiale kan tage form. Her er tale om fordomme på den fede måde, kunne man sige.

Hos Mikkel Bolt (MB) møder vi derimod fordomme på den ufedede måde. Han forskanser sig i udgangspunktet bag en totaliserende globaldiagnose, som forekommer

støbt i beton, og skyder med skarpt på alt, der bevæger sig udenfor. Hans fordomsstruktur sættes ikke dialogisk på spil, men forbliver fra først til sidst monologisk og absolut. Klodens sociale og kulturelle liv reduceres til et katastrofisk krigs- og borgerkrigsscenario, hvor ikke blot kapital og statsmagt, men også modernitet, oplysning, fornuft og demokratiske institutioner figurerer i entydige skurkeroller som agenter for intet mindre end "kontrarevolution", mens disparate oprørsbevægelser retorisk smedes sammen til én revolutionær front, der fremstår som eneste garant for håb. Denne stereotype frontstilling mellem heroiske opstande og kompakt kontrarevolution, der vækker mindelser om 70ernes militante grupperes univers, udgør ifølge MB det uomgængelige udgangspunkt for al samtidsanalyse – og på den baggrund degenererer også hans kritik til forudsigeligt meningsmageri.

Hvis man, som jeg, ikke arbejder med udgangspunkt i dette dikotomiske, stærkt sekteriske verdensbillede, men i stedet bestræber sig på at åbne et felt analytisk og lade læseren danne sig sin egen mening, har man ikke

forstået noget som helst, og ens teorier og analyser er følgelig uanvendelige. Man burde i stedet have skrevet en helt anden bog efter de direktiver, som MB autoritativt udsteder. MBs selvpositionering som verdensånd til hest suppleres af en række skævvredne eller direkte fejlagtige karakteristika af min bog, som får den til at fremstå netop så utilstrækkelig, som MBs monologiske fordomsstruktur har foruddiskonteret.

Eksempelvis tilskriver han mig i citationstegn formuleringen "borgerråd er løsningen". Den sætning findes ikke i bogen, og den er heller ikke dækkende for mit synspunkt. På bogens sidste to sider vender jeg tilbage til et tidligere påpeget grundproblem: at den politisk-institutionelle teknokratiseringstendens har begrænset den menige borgers reelle artikulations- og indflydelsesmuligheder, hvilket kan forstås som en del af baggrunden for den affektproduktion, der kommer til udtryk i form af vrede og hadtale på de sociale medier, og som forskellige politiske og kommercielle aktører endvidere bestræber sig på at slå mønt af. Jeg peger i den forbindelse kortfattet på deliberative borgerråd

som én mulig model for at bringe bevægelse i dette stivnede billede – ikke som den universalløsning, MB lægger mig i munden.

Tilsvarende tager han mærkværdige, idiosynkratiske insinuationer i brug for at så tvivl om værdien af min teoriudvikling. Jeg lever angiveligt i et "Habermasiansk univers", og det fremstår, som om bogen i sin helhed er et ekko af Habermas og Giddens. Disse to herrer er langt fra de primære teoretiske referencer i bogen, men det er korrekt, at jeg tidligere i mit forfatterskab har foretaget en relativt omfattende kritisk reception af dem og har taget visse – indtil videre langtidsholdbare – inspirationer med derfra, herunder Habermas' tese om, at moderniteten er kendetegnet ved et basalt konfliktforhold mellem systemiske og livsverdensmæssige organiseringsformer. Den store styrke i denne modernitetsanalyse er, at den – i modsætning til MBs totaliserende, ensporede analyse – er i stand til både at udfolde en præcis og principiel kritik af kapitalismens og statsbureaukratiets tingsliggørende kolonisering af stadigt større områder af det moderne samfund og samtidig at reflektere immanente modstandspo-

tentialer i livsverdenen, herunder det civile samfunds sociale og kulturelle bevægelser. Men den pointe har selvfølgelig ingen status i MBs revolutionsfantasme – der er tale om en "kapitalaffirmativ" version af kritisk teori.

Denne markering af en uenighed med hensyn til den teoretiske bestemmelse af det moderne samfunds karakter og udviklingsmuligheder er helt reel, men som undertekst hertil insinuerer MB, at det gør min teoriudvikling særligt suspect, at den trækker på inspirationer, jeg tidligere har forholdt mig til. Man skulle mene, at dette repræsenterer en helt normal praksis, og at det afgørende spørgsmål for vurderingen af dens relevans vil være, om man er i stand til at bringe disse inspirationer i en produktiv dialog med de forhold, man analyserer. Semiotikere bruger Peirces tegnbegreb igen og igen i deres analyser af betydningsstrukturer, klassiske marxister henholder sig kontinuerligt til Marx' begreber om kapital, produktivkræfter og produktionsforhold etc. – men Habermas-begreber, nej, dén går ikke: de repræsenterer "halvgamle teoretiske indsigter", som det hedder. MB betjener sig her af det

samme taskenspillertrick, som Anders Fogh i sine velmagtsdage excellerede i: alle argumenter og forslag, som han ikke brød sig om, blev autoritativt kategoriseret som "gammeldags" og dermed automatisk ikke værd at beskæftige sig med. Helt parodisk bliver det, når MB i sin belæring om, hvad jeg i stedet burde have gjort, trækker Adorno, Benjamin, Marcuse m.fl. af stalden som positive alternativer – de er som bekendt en generation ældre end Habermas. Helgammel er åbenbart bedre end halvgammel.

MB bryder sig heller ikke om mine affektteoretiske udredninger, og hans modvilje forvrider også her hans opfattelse af, hvad der står i teksten. Han mener, at min beskæftigelse med den affektive vending blot er en anledning til at udrulle mine sædvanlige kulturteoretiske betragtninger. Det er ikke korrekt. Udgangspunktet for det arbejde, der resulterede i den aktuelle bog, var afgrænset til min tiltagende faglige utilfredshed med den vitalistiske forståelse af affekter, som i de senere år har etableret sig som den dominerende i mange human- og samfundsvidenskabelige kontekster. Kort fortalt fandt jeg det uplausibelt og ufrugtbart at fore-

tage vitalisternes skarpe sondring mellem det menneskelige subjekts bevidste følelser (som ikke påkalder sig teoretikernes interesse) og kroppenes førsubjektive og førsociale intensiteter og egenlogiske kraftudfoldelser (der til gengæld vies stor opmærksomhed: De hævdes at indstifte uudgrundelige, autentiske relationer hinsides subjektet og tilskrives et autonomt, ikke nærmere bestemt frigørelsesperspektiv med lige så ubestemte politiske forandringspotentialer).

Vitalisternes fascinerede fejring af en hovedløs, førsocial livskraft kalder jeg ikke "mysticisme", som MB hævder (det ville indebære, at der var tale om en decideret ideologidannelse, og det er, så vidt jeg kan se, ikke tilfældet), men jeg betegner denne brug af affektbegrebet som en "mystifikation" i betydningen: en positiv opladning af en forestilling, som man teoretisk tilskriver central betydning, men som man først og fremmest fremmaner suggestivt. Videnskabelig teoriudvikling adskiller sig fra suggestiv etablering af nok så fascinerende forestillinger ved at forpligte sig på rationel, analytisk argumentation, og den savner jeg i den vitalistiske affektteori.

Til gengæld pointerer jeg, at den affektteoretiske diskussion italesætter væsentlige problemstillinger i samtidskulturen, som blot kalder på en mere tilfredsstillende teoretisk rammesætning. En sådan forsøger jeg at etablere ved hjælp af viden fra neurofysiologi, udviklingspsykologi og psykoanalyse. Resultatet er, igen meget kort fortalt, en forståelse af affekter som udtryk for en kropslig energi, der er plastisk og kan antage mange forskellige former. Alt efter hvilken konkret udfordring organismen er konfronteret med, kan den affektdynamik, der udløses, organisere sig på et kontinuum, der spænder fra mere eller mindre kraftfulde, ubevidste kropslige reaktioner over ikke-refleksive emotioner og fornemmelser til subjektets bevidst oplevede, refleksive følelsesreaktioner. Hele denne vifte af affektive organiseringsformer er en realitet, et vilkår for praksis, og central for forståelsen af samtidens politiske og kulturelle fænomener.

Det er derfor det rene vrøvl, når MB hævder, at mit ærinde er at omdanne affekter til politisk fornuft. Dette står intetsteds i bogen, og det ville heller ikke være noget efterstræbelsesværdigt mål. Men

den affektive organiseringsform, der er defineret ved subjektets bevidst oplevede, refleksive følelser, *kan bringes i samspil med* kritisk forstandsaktivitet og bevidst viljebildelse, herunder politisk fornuft – uden at det ene reduceres til det andet, men med mulighed for gensidig påvirkning og nuancering. Et sådant samspil opstår ikke med nødvendighed, men det er et potentiale, som demokratisk-empiratoriske interesser kan knytte an til og bestræbe sig på at udvikle. Dette vil kunne bidrage til at styrke individernes evne til myndigt at tage vare på sig selv og hinanden som både fornuftige og affektive væsener samt reflektere deres interesser og behov i forhold til det almene vel. Det videre perspektiv er, at dette samspil kan skabe de erfaringsmæssige forudsætninger i befolkningen for en egentlig demokratisk selvregulering. En sådan opstår netop ikke spontant i regi af blotte kropslige affektudladninger, som MB synes at antage.

Det var først, da jeg havde udarbejdet denne alternative rammeforståelse af affekter, at jeg besluttede mig for at udvide fremstillingen og applicere konceptet på senmodernitetens politiske og kul-

turelle forhold i bredere forstand. Her kommer jeg ganske rigtigt også omkring en række emner og fænomener, som jeg har behandlet før, men det affektteoretiske perspektiv kaster et tilstrækkeligt nyt

lys over dem, til at jeg har fundet det meningsfuldt at gøre det til en bog.

Og så er det i øvrigt Kants fornuftsbegreb, jeg abonnerer på, ikke Hegels. •

FORHANDLINGEN AF SÅRBARHED I SKANDINAVISKE FILM AF KVINDER

Adriana Margareta Dancus

EXPOSING VULNERABILITY:
SELF-MEDIATING IN
SCANDINAVIAN FILMS BY
WOMEN

Intellect, 2019

Anmeldelserne af den danske filmskoles dokumentarafgangsfilm i 2021 var lunkne. *Politikens* anmelder skrev, at "[e]t nyt kuld af dokumentarister skuffer" *Informations* anmelder skrev, at det "føles klaustrofobisk at se dokumentarlinjens afgangsfilm granske diverse intimsfærer" og at "[f]em ud af seks afgangsfilm fra Den Danske Film-

skoles dokumentarlinje gransker unge kvinders indre følelsesliv og kropslige intimsfære. Den slags fortjener selvfølgelig at blive taget alvorligt, men man savner et blik for resten af verden (og humor)" På lignende vis skrev *Ekko*, at det er "som om de unge filmskabere [...] tænker: Jo mere man blottes sig, des bedre" og *Soundvenue* at "[å]rets dokumentarafgangsfilm fra den danske filmskole er alt for private" Anmelderne er enige om, at filmene i for høj grad fokuserer på især unge kvinders seksualitet, og påpeger samstemmigt at filmene ikke formår at flytte fokus fra de nære relationer til et bredere per-

spektiv på verden, selvom de dog anerkender, at covid-19 pandemien har begrænset filmskabernes muligheder for at "gå ud i verden" (Soundvenue).

Selvom anmeldelsernes kritik af den manglende relation mellem det private og et bredere perspektiv på verden kan være berettiget, mangler de også en række perspektiver på filmene. Perspektiver som Adriana Margareta Dancus i *Exposing Vulnerability: Self-mediating in Scandinavian Films by Women* bibringer sine læsninger af en række førstepersonsfilm af skandinaviske kvindelige instruktører. Bogen skildrer nemlig på forbilledlig vis, hvordan kvindelige filmskabere bruger deres egen sårbarhed til at belyse spørgsmål omhandlende race, migration, køn, seksualitet, mobning og psykisk sygdom. Med denne bog in mente kan man spørge, om ikke de senestes års fokus på rettighed på tværs af køn, seksualitet og krop nødvendiggør film, der betragter kvinder og minoriteters liv på nye måder, og om de film som anmeldelserne klandrer for at være navlebeskuende ikke også er en part af en verdensvendt diskussion af netop kvinder og minoriteters liv og muligheder. Anmeldelser-

nes kritik af film som Anna Eline Friis-Rasmussens *Desire* (2021) og Marina Vorobyevas selvportræt *Nu skælver jeg* (2021) overser netop, at disse film indskriver sig i bredere samtaler eksempelvis om, hvordan det er at tilhøre LGBTQ+ i Danmark og hvilke udfordringer livet som forælder medfører. Filmene er i dialog med ikke blot andre film, men også med litteraturen eksempelvis med værker som Olga Ravns *Mit Arbejde* (2020), Dy Plambecks *Til min søster* (2019), Mirian Dues *Vågnet* (2021) og Gry Stokkendahl Dalgas' *Det er herfra jeg vil begynde, disse ord kan finde vej* (2019). Set i denne kontekst er de film, som klandres for at være navlebeskuende, også en del af en verdensvendt samtale med andre filmskabere, forfattere og en bredere offentlighed, der er interesserede i at afsøge spørgsmål omhandlende krop, køn og seksualitet. Dermed indgår filmene i produktionen af "modoffentligheder" (Warner 2002), i den forstand at de ikke blot artikulerer nye måder at forstå blandt andet køn, seksualitet, race og krop på, men også skaber fællesskaber, der er organiseret omkring cirkuleringen af tekster – herunder film – der er sammenvævet med kritiske referencer og med

inkorporeringen af et refleksivt cirkulerende felt af henvendelsesformer (ibid.).

Det kan selvsagt være en legitim kritik af en film, at den ikke formår at skabe en forbindelse mellem det private og en bredere fortælling, og flere af de nævnte anmeldelser fremhæver da også tidligere afgangsfilm, som Phie Ambos *Dykkeren i min mave* (2003), Mira Jargils *Den tid vi har* (2011) og Assa Rytters *Manifest* (2020), som eksempler på ”dybt personlige film, der fortæller noget universelt vedkommende om død, liv, sorg og skam” (journalistnavn xx). Ikke desto mindre er det interessant, at anmeldelserne ikke indfanger måderne hvorpå filmene medierer instruktørernes sårbarhed. De fremhæver films kapacitet til at indfange det universelle, men overser samtidig, at universelle værdier og strukturer altid er udtryk for et sæt af partikulariteter, og at hvad vi ”opfatter som distinkt og universelt anvendelige værdier faktisk kan være tæt forbundet med den historiske materialitet af partikulære situationer” (Baggesgaard og Ladegaard 2011). Med Dancus’ bog in mente bliver det netop muligt at forstå de partikulære situationer skildret i film, der fokuserer

på instruktørernes levede liv, som havende værdi både i kraft af deres partikularitet og i kraft af deres forbundethed med et universelt blik, der blandt opstår i de modoffentligheder, hvori blandt andet køn, krop, race og seksualitet forhandles.

Exposing Vulnerability: Self-mediation in Scandinavian Film by Women indfanger i sine nuancerede og interessante analyser værdien i filmenes partikulære situationer, fordi Dancus fokuserer på kvindelige filminstruktørers selv-medierede sårbarhed. Hovedsubstansen i bogen er dens analyser af syv førstepersonfilm af kvindelige filmskabere: *Flink Pike* (Melkeraaen 2014), *Brødre* (Holm 2015), *Återträffen* (Odell 2013), *Idas Dagbok* (Hanssen 2014), *Min mors hemmelighet* (Lundby 2009), *Familiebildet* (Thomassen 2013) og *Skörheten* (Bashi 2016). At Dancus fokuserer på netop kvindelige filmskabere handler om, at kvindelige instruktører ofte overses i filmforskningen, at den skandinaviske filmsektor siden årtusindeskiftet i højere grad end andre lande har haft fokus på kvinder i film, og ikke mindst at kvindelige filmskaberes eksponering af egen skrøbelighed er en risikabel affære

i en prekær branche. De kvindelige filmskabere, der er bogens fokus, skaber altså førstepersonsfilm, hvad der betyder at de både kan være autobiografiske og, som f.eks. *Idas Dagbok*, være filmet af filmens hovedperson, men produceret af en instruktør, der dermed får råderet over den personlige fortælling der skildres. I den sammenhæng bruger Dancus Alisa Lebow til at argumenterer for, at jeg i førstepersonsfilmene aldrig er et enligt jeg, men altid også adresserer et vi, og altså relationer til fællesskab eller et samfund. Det er netop i denne sammenhæng mellem førstepersonfilmenes partikulære fokus på filmskaberens levede liv, og det "vi" der adresseres, at filmene også italesætter en universalitet og en række modoffentligheder. Filmene er, som Dancus skriver, ikke blot relevante for instruktørerne, for kvinder og skandinaver, men for et bredere publikum, fordi de viser, hvordan kvinder skaber mening i deres liv i harmoni med verden, og ikke isoleret fra den. Filmskabere bruger således deres kroppe til at garantere autenticiteten af deres oplevelser, som de iscenesætter foran kameraet, og dette bruges til at udfordre en række sociale for-

hold relateret til bl.a. køn, krop, seksualitet og race.

Forholdet mellem det partikulære og det universelle er afgørende i Dancus' analyser, fordi de alle både fokuserer på det partikulære – det private levede liv skildret i filmene – og et mere universelt blik, hvori det partikulære udfordrer universelle fortællinger om Skandinavien. Sara Ahmed skriver, at lykke er et løfte der orienterer os imod særlige livsvalg og væk fra andre, og at løftet om lykke gives til dem, der lever deres liv på den "rette måde" I den forstand er løftet om lykke som en måde, hvorpå den enkeltes liv kan reguleres. Dette argument resonerer med Dancus' blik på den selvmedierede sårbarhed, fordi sårbarheden modsætter sig reguleringen af lykke. Den sårbarhed der eksponeres i filmene – hvad end denne handler om racisme, mobning eller psykisk sygdom – handler nemlig også om, at filmskabernes kroppe ikke lader sig regulere. På det globale lykkeindeks er Finland, Danmark, Sverige, Island og Norge alle blandt de syv lykkeligste lande, men via Dancus' analyser af den filmiske anti-hygge bliver det tydeligt, at denne lykke ikke harmonerer med det store

antal unge, der f.eks. selvskader, bliver mobbet eller udsat for racisme. Styrken i Dancus' analyser er således, at de indfanger nuancerne i den selv-medierede sårbarhed og anvender dette som en intim selv-medieret betragtning af de skandinaviske samfund. Dermed bruges eksponeringen af sårbarheden til at udfordre nationale og regionale selvforståelser om det lykkelige, hyggelige og velfungerende Skandinavien.

At bogen indfanger filmenes udfordring af nationale og regionale forestillinger betyder endvidere, at bogen på nuanceret vis reflekterer over filmskaberne, filmenes såvel som seernes etik. Analysens indfanger nemlig ikke blot filmskabernes sårbarhed, men også den sårbarhed man som seer møder, når man betragter filmskabernes eksponering af deres egen skrøbelighed. I analysen af *Brødre* (der følger filmskabernes børns opvækst) skriver Dancus således, at jo mere nærværende kameraet bliver, jo mere modstand mod kameraet viser børnene, og jo mere utilpas bliver seeren. Og i analysen af *Idas Dagbok* vises det, at filmen skjuler, at der var et tæt samarbejde mellem Ida (der har borderline og

selvskader) og instruktøren August Baugstø Hanssen i perioder fra 2009-2013. Dancus argumenterer for, at filmen ved at skjule dette samarbejde mangler en dybdegående refleksion over kameraets ambivalente rolle i dokumentationen og produktionen af smerte, ligesom seerens mulighed for kritisk at reflektere over egen rolle i produktionen og forbruget af smerte blokeres. Dermed italesætter bogen nogle af de etiske dilemmaer, der berører førstepersonsfilm, nemlig etiske refleksioner over filmskabers rolle i produktionen af "spectacles of vulnerability" og seerens rolle som forbruger af de eksponerede sårbarheder.

Bogen giver et grundigt indblik i en række førstepersonsfilm af norske og svenske kvindelige filmskabere. I kraft af bogens fokus på skandinaviske film af kvinder, mangler der desværre overvejelser over, hvad der forstås ved Skandinavien, og hvorfor bogen kun inkluderer analyser af norske og svenske film. Især mangler der betragtninger om forskellen mellem de enkelte skandinaviske landes filmmiljøer. Det fremhæves eksempelvis, at Norge og Sverige siden midten af 2000-tallet har arbejdet

med at adressere kvinders prekære situation i filmbranchen, men det adresseres kun i mindre grad, hvordan den danske filmbranches position er i forhold til dette.

Bogen har et beundringsværdigt engagement med filmhistorien, og dette bidrager med nye og centrale perspektiver på filmene. Dette kan dog til tider også være en svaghed. Filmen *Brødre* (Holm 2015) sammenlignes eksempelvis med den amerikanske *The Kids Grow Up* (Block 2009). Selvom den komparative læsning er interessant, fylder den også for meget, og analysen af *Brødre* bliver mindre tydelig end andre af bogens analyser. Udfordringen er, at bogen på den ene side står stærkt, idet den grundigt indskriver de kvindelige film-skabere i filmhistorien. Men på den anden side kommer dette også til

betyde, at bogen mangler et samlet og komparativt blik på de former for skrøbelighed, der eksponeres i de film, der er bogens primære fokus. Bogen havde stået stærkere, hvis de forskellige former for sårbarhed, som de enkelte førstepersonsfilm repræsenterer, var blevet samlet og udfoldet eksempelvis i en mere grundig konklusion.

Ikke desto mindre er bogens perspektiver på selvmedierede eksponeringer af sårbarhed yderst interessante. Bogens analyser er stærke, ligesom den på interessant vis kobler de anti-hyggelige førstepersonsfilm til en bredere skandinavisk (primært norsk og svensk) kontekst såvel som til filmhistorien. Jeg håber, bogen vil blive læst af alle der interesserer sig for (skandinaviske) film, og for sårbarhed på film. •

EN STRIDSØKSE I GALE HÆNDER

Benjamin Boysen

DIGTNINGEN OG FILOSOFIEN
HOS PLATON
2019

Det gamle hundeslagsmål mellem digterne og filosofferne, der udspillede sig i den arkaiske kultur, handlede ikke blot om retten til at gøre krav på sandheden, men om de stridende parters respektive eksistensberettigelse og fælles ophav. Filosofiens forhold til digtningen har siden undergået forskellige forsoningsforsøg, ambitiøse alliance-dannelser og tvangsadskillelser af prominente tænkere op igennem

historien. Hos Platon finder vi den berømte kritik af den mimetiske digtekunst særligt i tiende bog af *Staten*, hvor Sokrates taler om et principielt modsætningsforhold mellem de to kunstarter. Der er dog også en langt mere positiv side hos Platon, hvor digtningen ikke ses som en modstander og modsætning til filosofien, men som dens mulighedsbetingelse. Det er denne mindre kendte positive dimension ved Platons forhold til digtningen som Benjamin Boysen sætter fokus på i sin seneste bog *Digtningen og filosofien hos Platon*. Boysen peger på, at det netop er i galskaben, at hunden ligger begravet. På den ene

side er galskaben nemlig dét anklagepunkt som begge parter rejser mod hinanden, men på den anden side fungerer den selv samme galskab også som de to stridendes fælles ophav og mulighedsbetingelse.

Boysens forsøg på at rekonstruere forholdet mellem filosofien og digtningen hos Platon er vellykket, stringent og koncist. Bogen indfrier sit løfte fra forordet om at præsentere en analyse der både henvender sig til fagfilosoffer samt almindeligt interesserede læsere, der ønsker et overblik over den negative såvel som positive side ved digtningen hos Platon.

Boysen starter med at beskrive den gamle strid mellem filosofien og digtningen, som Sokrates refererer til i *Staten*. Digterne sammenligner filosoferne med hunde, der gør ad ingenting og anklager dem for både at være moralsk, politisk og kulturelt anløbne tosser, der glimrer i hjernespind og abstraktioner (19-20). Omvendt anklager filosoferne digteren for blot at være et tomt hylster for guden, der besidder og bevæger ham. Denne forrykkelse medfører at han i denne grebthed er ude af sig selv og som en sindssyg må umyndiggøres som passiv tilskuer, der ikke kan

gøre et ejendomskrav gældende i forhold til sandheden (23). Men forholdet er mere broget og nuanceret end som så. Boysen peger bl.a. på *Lovene*, hvor filosofierne nu identificeres med tragediedigterne. Som lovgivere kan filosofierne nemlig siges at forfatte det samme som digterne, men blot på den bedste måde, nemlig en fremstilling af det smukkeste liv, der vurderes til at være den sandeste tragedie (27). Striden er altså en strid mellem kunstrivaler med et fælles anliggende, snarere end egentlige fjender, der begge har rod i galskaben som et konstituerende træk.

Boysen bruger dernæst resten af bogen på at kvalificere, nuancere og diskutere dette ejendommelige forhold. For det første peger han på, at Platon bryder med den klassiske opfattelse af den digteriske *mimêsis* som vi f.eks. finder hos Pindar. Her formår digtningen trods efterligninger dog at afdække sandheden ved at præsentere et perspektiv på verden, som overskrider dens umiddelbare fakticitet. Hos Platon forholder det sig imidlertid omvendt. Den mimetiske digtning gengiver blot tingene uforandret og formår dermed ikke at transcendere og udpege idéen og

enheden bag fænomenernes mangfoldighed (45-47). Foruden denne erkendelsesmæssige impotens, er den mimetiske digtning moralsk afsporet fordi den ophidser og fremelsker den irrationelle eller gale del af sjælen, der retter sig mod nydelse, begær og passion med et erotisk tilsnit af destruktiv karakter (49, 58). Heroverfor står filosofiens rationalitet i første omgang som garant for kontrol og mådehold. I anden omgang opløses denne absolutte modsætning mellem *erôs* og *logos* til fordel for en gudgiven galskab (74-75).

Boysen understreger, at der er tale om to typer af vanvid. Den ene skyldes menneskelige sygdomme og har et kropsligt og farligt tilsnit. Den anden skyldes guden, der rykker os ud af vores vante normer. Sokrates taler således om fire former for guddommeligt vanvid, der alle er forbundet med det filosofiske og digteriske ved at overskride den fænomenale positivitet (77). Det er denne overskridelse, der gør sjælen filosofisk, gal og poetisk eller som Boysen rammende opsummerer det: "Både digtningen og filosofien er musebårne i den forstand, at de bærer et budskab om en virkelighed, der transcenderer dem begge"

(82, 89). De fire former for gudgivent vanvid, dvs. det apollinske, det dionysiske, det musiske og det erotiske, er alle konstitutive for både digtningen og filosofien. Fornuften ville ikke blot være frugtesløs uden inspirationen, men som Boysen understreger med henvisning til Aristoteles' ekko af Platon, så er fornuftens ophav ikke selv fornuft, men noget stærkere, dvs. begrebet forudsætter en grebethe (113, 118). Boysen konkluderer, at filosofien i sit væsen selv rummer et poetisk element, da fornuften nemlig ikke ville være fornuft, hvis ikke den kunne modsiges og overskrides (130).

Boysen har med sin bog demonstreret en klar, præcis og velargumenteret analyse af forholdet mellem digtningen og filosofien hos Platon. Bogen holder således hvad den lover. Boysen formår på elegant vis at præsentere et komplekst problemfelt, der både henvender sig til akademiske fagfæller og almindeligt interesserede, da bogen på pædagogisk vis indfører læseren i Platons tankeverden. Samtidig har Boysen et blik for det oldgræske originalsprog, som guider læsningen uden at fortabe sig i filologiske nørderier, samt en

opmærksomhed både mod den nyere Platon-forskning (f.eks. antologien *Plato and the Poets* redigeret af Pierre Destrée og Fritz-Gregor Herrmann. Leiden/Boston: Brill, 2011), men også mod giganter indenfor feltet og traditionen såsom Heidegger, Gadamer og Nussbaum. Der er ikke tale om en stærk positionering i forhold til etablerede skoledannelser men om en solid præsentation af en forholdsvis underbelyst diskussion internt i Platons værk på tværs af adskillige dialoger. Bogen er således ikke motiveret af en stærk tese og stiler heller ikke mod en generel introduktion til Platon for uøvede, men rummer et klart sigte og en stringent læsestrategi. Trods et kort oprids af den nyere receptionshistorie af filosofiens forhold til digtningen på de indledende sider fra Nietzsche over Heidegger og den analytiske filosofi med Frege til prostmodernismens koryfæer, Derrida, Lacan og Foucault, har bogen primært karakter af et eksegetisk studie. Den korte oversigt fungerer som trædesten, ikke som oplæg, og har til sigte at motivere bogens tematik ved at fastslå ikke blot relevansen, men også styrken ved netop Platons position i denne debat. Spørgsmålet om hvorvidt

tænkningen enten er eller bør være radikalt adskilt fra digtningen eller om det er to sider af samme sag, er således ikke besvaret, men bevaret i sin ambivalens hos Platon.

Bogen kunne med fordel have vendt tilbage til spørgsmålet om filosofiens forhold til digtningen i en nutidig kontekst, diskuteret i lyset af bogens konklusioner. Forholdet mellem digterne og filosofierne beløber sig nemlig ikke kun til en fagintern stridighed. Det er selve rokadens magtbalancen mellem mythos og logos, mellem fiktion og fakta, fortælling og fornuft, digtning og tænkning, der kickstarter den vestlige åndshistorie og til stadighed dominerer i forskellige afskygninger lige fra oplysningens fornuftsideal og modoplysningens kritik til nutidens scientisme på den ene side og Fake News på den anden. Det kunne være interessant at se Platons idéer bragt i spil i forhold til denne historiske udviklingslinje. Fordelen ved det eksegetiske mikro-perspektiv og de værkinterne koordinater, der dominerer Boyssens studie af Platon, er imidlertid at det sikrer en dybde og grundighed i analysen. Ulempen er, at den receptionshistoriske diskussion er

underrepræsenteret og for det meste kun optræder som enkelte citater, der understreger snarere end udfolder pointerne. Til gengæld lover bogen heller ikke en sådan dialog med traditionen. Vi bliver som læsere altså ikke forjættet en dagsorden, der aldrig bliver forløst. De få udblik har snarere den modsatte effekt – de vækker appetitten for at dykke ned i debatten. Netop på grund af sin stringente form og sit velafgrænsede problemfelt har bogen karakter af enten at være en komprimeret version af et større allerede eksisterende studie eller et oplæg til et sådant studie. På Syddansk Universets hjemmeside

de under Boysens profil, kan man læse om planerne for netop sådan et projekt, der har fået arbejdstitlen *The Madness of Thinking*, som spænder bredt over den vestlige idé- og kulturhistorie. Hjemmesiden er sidst opdateret i 2018, så hvorvidt nærværende bog er resultatet af disse planer eller blot det første spadestik, må vi afvente at se. Med Boysens viden om europæisk litteraturhistorie som den kommer til udtryk i nogle af hans tidligere arbejder, der demonstrerer stærke analytiske favntag med svært tilgængelige forfatterskaber såsom Joyces og Shakespeares, kan man kun håbe på det sidste. •

