

Fra voksenfobi til moderskab i dansk samtidslitteratur

I begyndelsen af 00'erne og 10'erne kredsede mange (særligt) kvindelige forfattere om angsten for at miste ungdommen og derved også om modviljen mod det voksne, kønnede moderskab (f.eks. Olga Ravn, Hanne Højgaard Viemose, Christina Hagen, Asta Olivia Nordenhof og Stine Pilgaard). Hovedparten af disse forfattere eksperimenterede med forskellige former for selvfremsstilling og skrev således med afsæt i egne erfaringer om modvilligt at blive voksen. Tendensen kan i en feministisk optik knyttes til den bevægelse, Jack Halberstam kalder "gagafeminisme" (2012) og i en æstetisk optik til den gurleske æstetik (Huang 2015). I et tidligere studie af denne tendens har jeg selv foreslået begrebet "voksenfobi", som adskiller sig fra det gurleske ved, at denne livsform og æstetik udfolder sig senere i livet, samt at den dækker over en mere gennemgribende subjektivitetserfaring og kan forstås som et mere ontologisk greb, der bygger bro mellem det æstetiske og den sociale og kulturelle kontekst, det æstetiske optræder og skabes i (Schwartz 2017/2021). Den voksenfobiske tendens er stadig fremherskende i dag og dominerer hos danske forfattere som Ida Holmegaard (2019), Laura Ringo (2020), Johanne Bille (2018), Molly Balsby (2018), Stine Pilgaard (2020), Cecilie Lind (2019, 2020) og Veronika Katinka Martzen (2019) og norske forfattere som Linnéa Myhre (2015, 2019), Marie Aubert (2020) og Lotta Elstad (2018). Men i løbet af de sidste fem år er flere af de forfattere, som startede denne tendens, blevet mødre og har parallelt hermed gjort litteratur om moderskab til et ultrapopulært motiv i litteraturen (Ravn 2020a, Viemose 2019, Pilgaard 2020, Lind 2020) – et motiv, som indtil nu har været underbelyst i en dansk litterær sammenhæng. Hidtil har det faktisk været betragtet som dårlig smag at skrive og læse om moderskab (Ravn 2020b), og motivet har stået relativt uberørt hen siden Dea Trier Mørchs bestseller *Vinterbørn* (1973).

Denne overgang fra voksenfobi til moderskab har samtidig ændret den feministiske agenda. Den amerikanske kønsforsker Andrea O'Reilly har påpeget, at "motherhood is the unfinished business of feminism" (2010), og nærværende artikel forfølger netop forestillingen om, at den stigende interesse for moderskab blandt

andet hænger sammen med en generel reorientering i de dominerende feministiske bevægelser og tænkemåder og dertil et meget eksplicit ønske om, fra de konkrete forfatteres side, at færdiggøre dette foretagende ved at sætte moderskabet på den politiske og litterære dagsorden. I en feministisk sammenhæng bevæger vi os imellem de to strategier, fra en mestendels lighedsfeministisk “reclaiming” af pigen til en mestendels forskelsfeministisk “reclaiming” af moderfiguren.¹ De to strømninger, som jeg her refererer til som henholdsvis voksefoblitteratur og moderskabslitteratur,² må i den optik forstås som forbundne qua deres feministiske sigte, og der er ofte overlap mellem den ene og den anden strategi – både tematisk og æstetisk.

For at forstå denne bevægelse, altså fra en queered gagafeminisme (Halberstam) til en mere kropsorienteret forskelsfeminisme, er det centralt at forstå, hvordan den stigende interesse for moderskab forbinder sig til en generel interesse i samfundet for feminisme og den optagethed, der igennem de sidste ti år litteraturteoretisk har været for det materielle. Her taler Lilian Munk Rösing og Elisabeth Friis om en “en ny kropslighed” / “en kropslig vending” (Friis 2012, Rösing 2013), og Tobias Skiveren og Martin Gregersen døber denne bevægelse “den materielle drejning” (2016). Den materielle drejning peger både på samtidslitteraturens (re) orientering mod økokritikken og på den kønnede menneskekrops biologiske funktioner og affekter – og her særligt en krop, der er “umægørlig”, og som trods den menneskelige vilje.

I denne optik udgør moderskabet også – både diskursivt og biologisk – en tabsfortælling. Tab af ynglingekrop, tab af ungdom, tab af frihed og ikke mindst tab af lighed (med manden). Denne tabsoplevelse knytter sig til de feministiske forskydninger, idet det er qua moderskabet, at kvinden mister evnen til at lege med køn og masker – at være lidt det ene og lidt det andet. Med moderskabet bliver kvinden definitivt (biologisk og kulturelt) kvinde, og moderskabet kan således føles som en art fuldbyrdet vokseværk – dvs. en slags afsluttet kropslig og emotionel vækstspurt mod det voksne, kønnede liv. Den amerikanske forfatter Rachel Cusk, som flere samtidige danske forfattere er inspireret af, skriver i *A Life's Work* (2019), at moderskabet føles som “a slide into deeper patriarchy” (s. 11). Kvinden mister – både biologisk og diskursivt – sin ungdom og sin potentialitet med moderskabet, og den gravide, fødende og ammende krop skaber samtidig, fra et voksefobisk perspektiv, en (mestendels) uønsket kønsforskæl. Og dette “kønsmærke”, som diskursivt forventes at udmønte sig i en lykkelig aktualisering af kønnet, bliver faktisk en forhindring for anerkendelse i en ungdomsdyrkende tid, hvor potentialitet, omskiftelighed og mobilitet synes at være idealet.

Psykoanalytikeren Juliet Mitchell peger på, at moderskabet historisk set omvendt har fungeret som et *sted* for anerkendelse: “Until now, in nearly all cultures, motherhood has been perceived as a place of recognition for women. It may thus provide a sufficient sense of a place in the world to allow the woman not to have to overassert her identity” (Mitchell, 2000). Men sådan forholder det sig ikke mere, for i et ungdomsdyrkende konkurrencesamfund tilbyder moderskabet ikke længere på samme måde “a place of recognition”. Kamilla Jensen Husen skriver i sin ph.d.-afhandling *At blive kvinde. Kvindelige udviklingsfortællinger i moderne dansk litteratur 1970-2018* om centrale dannelsesromaner i perioden 1970-2018, at moderskabet

ofte i en eksistentiel optik er drevet af længslen efter “at blive til en, som nogen har brug for” – ikke i praktisk forstand, men “at føle sig uundværlig i en ren eksistentiel forstand” (Jensen 2020, 173). Men det eksistentielle behov for at være uundværlig kolliderer i samtidslitteraturen med behovet for og kravene om ligestilling i forældreskabet. Derfor bliver moderskabet også en slags dødvande.

Det er imidlertid også dette identitets- og anerkendelsesdødvande, som samtidslitteraturen aktivt og med en feministisk dagsorden forsøger at skrive sig ud af ved at genfortolke moderen som modstandsfigur. Hvor voksenfobilitteraturen mestendels fastholder en queerfeministisk lighedsfeminisme, der forsøger at skabe rum og plads til det nonbinære køn, er moderskabslitteraturen omvendt mere optaget af at insistere på kønsforskellen – måske endda “reclaime” kønsforskellen – og derved modarbejde og nuancere forestillingen om det voksne, modne, ideelle og lykkelige moderskab. Som eksempel er Ida Holmegaard i *Look* (2020) interesseret i følgende, i en voksenfobisk sammenhæng, presserende spørgsmål: “Hvad sker der, hvis man ikke vil forlade det androgyne, når man forlader ungdommen?”, og siden: “hvad hvis man ønsker at etablere et sted uden for de to gensidigt udelukkende køn, som er åbent og mere permanent beboeligt?” (s. 14). Olga Ravn er i sin nyeste roman *Mit Arbejde* (2020) optaget af lignende kønnede overvejelser, men afsættet og konklusionen er en anden, idet hun med de kropslige og diskursive erfaringer fra moderskabet erkender, at hun netop er kvinde og ikke mand eller noget midt imellem: “Hvad jeg først og fremmest lærer nu, i denne galskab, det er at være gravid, er, at mænd og kvinder ikke er lige” (s. 188, min kursivering). Hos Ravn ser vi en mærkbar arv fra forskelsfeminismens grunderfaring, men feminismen har som bekendt en lang historie med skiftende paradigmer, og i litteraturen i dag ser vi ofte en meget eklektisk brug af disse paradigmer. Det betyder, at værker ofte indeholder spor af både forskels- og lighedsfeminismen, og alligevel synes der at pågå en udvikling, som forbinder sig til netop moderskabet, men også til de bevægelser der pågår i kulturen omkring os.

Nærværende artikel vil med afsæt i en sociologisk orienteret læsning af en stribe værker fra den danske samtidslitteratur undersøge, hvordan samtidens moderskabsfortællinger forbinder sig til dominerende feministiske diskurser i den omkringliggende kultur (som er drevet frem af f.eks. MeToo) ved at sætte spørgsmålstejn ved den androgyne identitet, som de 10 års voksenfobiske litteratur har dyrket. Undervejs vil jeg særligt fokusere på voksenfobilitteraturens og moderskabslitteraturens affektive niveauer og på forskydninger herimellem. Artiklens centrale argument er, at moderskabslitteraturen må forstås i forlængelse af og samtidig som et modsvar til voksenfobilitteraturen og ikke som et særskilt isoleret motiv eller fænomen. Artiklens formål bliver derved at bidrage til den eksisterende udforskning af moderskabet i dansk samtidslitteratur (f.eks. Skiveren 2020, Husen 2020), som endnu ikke har haft blik for den voksenfobiske historik, der præger tendensens erfaringsunivers og feministiske agendaer.

Hvad er voksenfobi?

Lad os indlede med at få afdækket, hvad voksenfobi er, og hvordan denne term både dækker en æstetisk, ontologisk og feministisk strømning. Voksenfobi kan for-

stås som en æstetisk og motivisk streng eller strategi i litteraturen, men den er også en særlig tone. Disse litterære træk vender jeg tilbage til om lidt. Men min brug af begrebet voksenfobi henviser også til en række værdier og idealer, som er dominerende i samfundet generelt. I dag er det uden tvivl komplekst at være ung, men det er også attraktivt. Det er det, fordi teenageren i det senmoderne androgynat, og særligt for den unge voksne, repræsenterer alt det tabte: det uspolerede, dramatiske, potentielle, mobile og prækønnede. For teenageren ligger verden åben, hun er trodsig og fræk, men også let og legende. Vi ser f.eks. dette ideal i dyrkelsen af ungdomsserier som *Skam* (2015) og *Stranger Things* (2016-), som både børn og voksne ser; vi ser det i musikken,³ og vi ser det i moden, som idealiserer og feticherer den purunge androgyn yndling og i stigende grad også barnegarderobens farverige og opmærksomhedskrævende hittepåsommelighed. En af de største modetendenser i 2020 var således tegneseriemotiver på alt fra t-shirts til strik og børnestrikkhuen balaclava. Forfatteren Olga Ravn kalder denne tendens for Anne & Lotte core (Femina 2021), og Gucci kalder den ironisk nok for “Grannystyle”. Jeg kalder det “voksenfobi”. Mode er ofte en tydelig indikator på, hvad der er oppe at gå i en kultur, og tøj er derfor mere end bare tøj. Det er også et kostume, man i et performativt perspektiv bærer i det senmoderne teater. Som Ida Holmegaard skriver i *Look* (2020): “Jeg har lyst til at forstå tøj mere som et kostume i den forstand, at man med det kan sætte sig i relation til noget andet. Tøj er altid betydningsbærende, læsbart, i samtale med noget, der kommer før” (s. 48).

Hos Holmegaard er kostumet en del af en performativ leg med kønnet og identiteten, en måde at “blive transformeret” (s. 46). Den androgyn tendens i moden og den farverige og barnagtige inspiration peger i denne queeroptik på en mere generel idealisering af den prævoksne og den kønslegende, der endnu ikke har kvindformer, og som klæder sig i både jakkesæt, tylskørt og gummistøvler. Og gerne for at blive set. I Olga Ravns seneste roman *Mit arbejde* ser vi også en interesse for det materielle, for brug og vævning, men ulig førnævnte eksempel peger brug her ikke mod en performativ, nyfortolkende og androgyniseret maskerade, men snarere mod en (forskels)feministisk optagethed af at opnormere kvindens husarbejde og dertil en ambivalent overgivelse til den kollektive kvindekrop. Her handler brugen af materialet ikke om at blive set på, men om at forsvinde fra det senmoderne spotlight. Her om at vaske tøj: “Jeg tænker på alle de kvinder, der har stået her før mig og udført disse bevægelser. For hver gang jeg har løftet tøjet fra kurven og op mod snoren, mærker jeg disse kvinder [...] og jeg oplever, hvordan jeg, her, ved tørresnoren, usynliggøres for verden, men tydeliggøres for mig selv” (s. 66).

Men tilbage til voksenfobi, for hvordan ser voksenfobi mere generelt ud i litteraturen? Voksenfobi er som antydnet noget, der skrives om, men det er også en måde at skrive på. Særligt mange af de tidlige værker, som havde voksenfobi som deres omdrejningspunkt, var samtidig optaget af den uperfekte og umodne skrift og dermed også modstanden mod den (voksne) modernistiske korrekthed. De skrev ofte sjusket og sprogligt ukorrekt og med manglende tegnsætning. Et centralt eksempel på denne tendens er Christina Hagens forfatterskab, som ofte er skrevet “i hånden”, ofte med trodsig pink skrift, ofte på banalt skoleengelsk med stavfejl, overstrøgninger og uden sidetal. Asta Olivia Nordenhof er en anden central forfatter, som

materielt æstetiserer en barnlig og umoden form blandt andet ved hjælp af bloggen JEGSKRIVERMITNAVNMEDVERSALER, der effektivt udviskede grænsefladerne mellem den fine og den grove æstetik samt de æstetiske og de politiske niveauer i teksterne (Schmidt, 153). Hagens værker *Boyfrind* og *Jungle* gør noget tilsvarende ved i deres materialitet at imitere teenagepigens nussede dagbogsgriflerier, men også den mere eksklusive *coffee table book*.

I en ontologisk sammenhæng handler voksefobi helt grundlæggende om at føle og udtrykke en gennemgribende uvilje mod at blive voksen, men også en generel uvilje overfor *de voksne* autoriteter (hos Hagen: "eliten"), der udstikker diffuse krav og forventninger til det indre barn, der ikke vil tilpasse sig de givne normer. Det er denne modvilje, vi f.eks. møder hos Christina Hagens jeg, når hun proklamerer, at "I didn't expect to write anything in a perfect Danish language again" (Hagen 2014, 80), og hos Asta Olivia Nordenhof, når hun på sin blog understreger, at hun føler "en inderlig ulyst til alt der giver autoritet" (blog, 2013). Voksefobi er principielt et aldersløst fænomen, idet modviljen og den distinkte magtesløshed over for det voksne senmoderne præstationssamfund kan spille en rolle hele livet, men i litteraturen optræder den typisk i overgangen fra ung til voksen (*coming of age*-fiktion), og den udspiller sig ofte på læreanstalter, hvor den nyudklækkede underviser misunder sine studerende deres ungdom (Ørntoft 2018, Høeg 2017, Pilgaard 2020, Ravn 2015). Olga Ravns jeg skriver f.eks. følgende om sine elever i *Celestine* (2015): "det særlige sted mellem barn og druk. De var så udødelige [...]. Jeg var kun et skridt foran dem, men jeg lod til allerede at have tabt noget vigtigt" (s. 51-52). Eller som Tine Høeghs jeg udtrykker det i *Nye rejsende* (2017): "nogle gange kan jeg ikke rigtig forstå hvordan det er sket / [...] at jeg er nogens lærer" (s. 25).

Vi ser voksefobi hos både tyveårige, trediveårige og fyrreårige, og moderskabet er, som jeg senere skal vise, ikke nødvendigvis enden på voksefobi, men den markerer alligevel et væsentligt skifte. Voksefobi forbinder sig samtidig motivisk og affektivt til det hysteriske, en kønsmodus som tidligere har været særligt fremherskende under det moderne gennembrud (Schwartz 2021). Voksefobi er, i tråd med hysteriets psykologi, kendetegnet ved både *oprør* og *underkastelse*. Oprør mod institutioner og følelsesfællesskaber og underkastelse under selvsamme magtstrukturer. Gennemgående ser vi derfor i den voksefobiske litteratur et ambivalent ønske om både at ville ses og anerkendes af synlige og usynlige magtinstanser og en modstand mod selvsamme autoriteter. Hagens jeg kræver infantil opmærksomhed med sin skrift og leder efter anerkendelse og kærlighed: "I was always longing for normality" (2014, 53-54). Samtidig klager hun over elitens påståede tvang, som hun nægter at indordne sig: "I will not let you normalize me" (s. 9).⁴ En hysterisk gestus, som også er mærkbar hos Nordenhof, der både modsætter sig "eliten" og dens udmattende følelsesfællesskaber, og som samtidig længes efter at passe ind.

Den bipolare tone

Denne ambivalens mellem oprør og underkastelse knytter sig også til værkernes affektive niveauer, idet værkernes tone ofte er hysterisk eller bipolar; ofte både sårbart tynget, kækt drillende og manisk protesterende. Vi kan igen forbinde den ene

side (den maniske tone) til gagafeminismen: en legende, nyskabende og opfindsom barnagtig tone, der idealiserer en præsocialiseret og prædisciplineret position, og som således hele tiden potentielt ønsker at nytænke institutioner, diskurser og værdier, og som konsekvent kalder på nye begyndelser. Som Halberstam skriver i og om *Gaga Feminism* (2012):

“Gaga”, a term newly popularized by the American singer born Stefani Germanotta, is a child word, a word that stands in for whatever the child cannot pronounce. It is also a word associated with nonsense, madness (going gaga), surrealism (Dada), the avant-garde, pop, SpongeBob; it means foolish or naive enthusiasm, going crazy, being dotty; it sounds like babbling or idle chatter [...]. Gaga feminism, I will demonstrate, is a form of political expression that masquerades as naive nonsense but that actually participates in big and meaningful forms of critique [...]. Gaga feminism grapples with what cannot yet be pronounced and what still takes the form of gibberish, as we wait for new social forms to give our gaga babbling meaning. (s. xxv)

Voksenfobien eller hysteriet er i sig selv en art gakket “tone” (Rösing 2012). Nogle steder hører vi tonen som en hektisk tegnefilmslydside på fastforward, andre steder lyder den mere som en legende, uforudsigelig og opfindsom børnesang eller som et gurlesk eventyr (Lind 2020). Viemose har besluttet omskrevet simple børnesange i *HHV, Frshwn* (2019), og Pilgaard aktualiserer på ironisk vis kanoniserede sange fra højskolesangbogen i *Meter i sekundet* (2020). Tonen er ofte manisk og effektueres af den manglende tegnsætning, hvor det læsende øje hele tiden længes efter et punktum at hvile ved. Men tonen i de voksenfobiske værker er ikke kun manisk sorgløs og drillende omskiftelig, men også depressiv og/eller tungsindig, og disse ofte modstridende, bipolare eller ambivalente stemningslejer udtrykkes i mange tilfælde via en konfliktuerende modus mellem det udadvendte og komiske på den ene side og det indadvendte og sorgfulde på den anden, men også via en stemme, der ofte udtrykker sig ironisk og kynisk på samme tid. Den affektive ambivalens knytter sig til det politiske projekt, idet de skiftende stemningslejer både udtrykker modstand og eftergiveness overfor tidens krav. Dette vender jeg tilbage til om lidt.

Benedicte de Thurah Huang peger i sin artikel “Gurleske. Pigethed som æstetik og agens” (2015) på, at den æstetiske dyrkelse af barnet, som hun kalder “det gurleske”, må forstås som en oprørsposition, en art *reclaiming* af “det lillepigede”. Som Linea Maja Ernst også formulerede det i 2014: “Det gurleske kan forstås som en feministisk gestus, at tage det lillepigede på sig og destabilisere det indefra” (Ernst 2014). Også Halberstam henviser med sit feminismebegreb til den subversive gestus ved den barnagtige, maskeradiske og karnevalistiske modus, som han f.eks. identificerer hos sangerinden Lady Gaga. Det, som voksenfobibegrebet omvendt gerne skulle synliggøre, er, at denne subversive del kun er den ene side af sagen, og at dyrkelsen af det infantile, maniske og rodløse også repræsenterer en lydighed eller en eftergiveness over for tidens krav. En lydighed, som den depressive modus henviser til, hvis vi forstår den som en art udmattelse ved hele tiden at skulle være opfindsom. Som Viemoses jeg eksempelvis nærmest undskyldende formulerer det i forbindelse med en psykisk nedtur: “jeg plejer at finde mere farverige reaktioner

på mine sammenbrud” (s. 35). Viemoses jeg er i det hele taget et centralt eksempel. Hun er i konstant i bevægelse (både på de indre og de ydre linjer), hun flytter i flere betydninger fra fremleje til fremleje. Hun befinder sig, som hun selv beskriver det, i “en kronisk tilstand af pakken-ud og pakken-ned” (2019, 192). Hun lever på den måde en kamæleonagtig livsform og pisker sig selv rundt i verden på road trip fra Amazonas til Island. Samtidig er hun emotionelt omskiftelig og rodløs. Hun påpeger flere gange, at hun ikke er psykisk syg, men “udmattet”, og at hun trænger til hvile, og læseren forstår den udmattelse, for hun eller han føler den selv efter endt læsning. Hanne kan ikke finde ro og vil ikke finde ro, og denne problematik forbindes til den voksenfobiske strategi. Den, der ikke vil være voksen, modsætter sig “kulturens store øje” (Ravn 2015, 138), som Ravns jeg formulerer det i *Celestine*, men hylder også en senmoderne dyrkelse af midlertidig nydelse, omskiftelighed og konstant spænding. Og denne dyrkelse imiterer jo faktisk den senmoderne konkurrencestats krav om at tilpasse sig et flydende, dynamisk og omskifteligt marked. Dette gælder også for den maniske modus, som på den ene side opfattes som både patologisk og subversiv, men som samtidig faktisk repræsenterer en idealiseret modus i en senmoderne kontekst. I en affekthistorisk kontekst har vi, som Emily Martin påpeger, bevæget os fra at idealisere det tempererede humør (Platon) til at dyrke passionen og derved også manien: “mania is valuable because of its association with motivation and productivity” (s. 191), og samtidig bliver mani (som hysteri) i dag forbundet med “an unbounded, out-of-control femininity”, som både er “frightening and alluring” (s. 211).

Et andet eksempel på voksenfobiens dobbelthed er den spiseforstyrrede, der spiller en væsentlig rolle i store dele af den voksenfobiske litteratur. Hos forfattere som Olga Ravn, Cecilie Lind, Laura Ringo og Johanne Kirstine Fall bliver det at sulte sig en måde at afvise kroppens vokseværk og derved en vej ud af voksendommen og ikke mindst den biologiske kvindelighed. På den måde fungerer fasten som en signifikant protest imod den kønsundertrykkelse, som det patriarkalske samfund tilbyder. Som det hedder i Laura Ringos roman *Papirbryllup* (2019): “Jeg tror, at for mig handler det om, at jeg ikke vil være voksen [...] Hoftor og bryster og tykke lår afslører, at man ikke længere er et barn [...] Ja, man er kønnet, og måske er det derfor, jeg allerhelst vil have en krop, der ligner en tynd teenagedrengs” (s. 132). Anoreksi er på den måde den direkte modsætning til graviditet og moderskab. Hvor graviditeten kropsligt peger frem mod kønnet, bliver anoreksien en tilbagetrækning fra kønnet. Alligevel fremgår det, at spiseforstyrrelsen også er sat i scene af en kultur, som netop dyrker og idealiserer den unge, slanke androgyne krop. Som Susan Bordo forklarer: “Paradoxically – and often tragically – these pathologies of female protest [...] actually function as if in collusion with the cultural conditions that produced them” (s. 159). Affekteoretikeren Sianne Ngai henviser i *Ugly Feelings* (2005) på samme måde til, at de grimme følelser og affekter, der ligner oprør og modstand, ofte udspringer af et ønske om at blive set og anerkendt og derfor også dækker over en gennemgribende lydighed og eftergivenhed. At modstandsfølelser som mani og irritation bliver “the very lubricants of the economic system which they originally came into being to oppose” (s. 4).

Igen er voksenfobi altså defineret ved sin ambivalens. Den udtrykker opgør og modstand, men tager også form som blinde, fortvivlede og desperate forsøg på at

imødekomme de krav, der allerede implicit er virksomme interpellationsmekanismer i det senmoderne samfund. På den måde er voksenfobien ikke kun en subversiv genfortolkning af “den perverse pige” (Ernst 2014), den repræsenterer også forskellige desperate forsøg på at få anerkendelse fra en kultur og et system, der netop kræver ungdommelig potentialitet.

Fra voksenfobi til moderskab

Voksenfobi har været en dominerende tendens i samtidslitteraturen siden begyndelsen af 10’erne, og den er det stadig. Parallelt med denne æstetik og dette motiv snor moderskabslitteraturen sig, som i denne omgang havde sin mest synlige debut med Maja Lucas’ *Mor* (2016), som siden, og særligt i de sidste to år, er blevet fulgt af centrale udgivelser (Viemose 2015 og 2019, Plambeck 2019, Lind 2019 og 2020, Ravn 2020, Pilgaard 2020). Moderskabslitteraturen har i udgangspunktet flere træk tilfælles med voksenfobilitteraturen, men den adskiller sig også. Helt grundlæggende har de to motiver det til fælles, at de undersøger og modsætter sig, hvad det vil sige at være og blive kvinde i en senmoderne kontekst – både biologisk og diskursivt. Derved har begge strategier også et feministisk afsæt. Fokus har dog for flere flyttet sig fra før moderskabet til efter moderskabet, og derved har det også forskudt det ydre (samt internaliserede) blik, der kæmpes imod. Voksenfobilitteraturen modsætter sig i udgangspunktet et seksualiseret blik på kvinden ved at forsøge sig i barndommen (f.eks. via spiseforstyrrelsen og den generelle modstand mod synlige kvindeformer), men er samtidig (som barnet også er det) optaget af at blive synlig og få udelt opmærksomhed.

Dette skisma mellem ønsket om usynlighed og ønsket om udelt opmærksomhed fører ofte til skam og selvhad. Som her hos Lind: “helt forbavset og kun ikklædt fjerboa befinder jeg mig altid foran spejlet, og jeg giver mig selv lussinger, så hid-sige kinder har hende der er mig, og hun er så travlt beskæftiget med at hade sig ophøjet” (2020, 42). Moderskabslitteraturen er også optaget af at modsætte sig en patriarkask positionering af kvinden, men har i udgangspunktet et andet projekt, idet det her handler om at splintre det stivnede billede af den milde altopofrende “modergudinde” (Lind), eller kvinden som “statsejet malkepige” (Ravn 2020, 198) og om at skrive om og bearbejde også de negative følelser og de (u)skønne kropserfaringer. Som Olga Ravn formulerer det i et interview til modemagasinet IN:

“ Det lyksaliggørende moderskab er så grundlæggende i vores måde at se verden på [...]. Fra den helt gamle historie om storken, der kommer med en baby, til det pastelfarvede billede af babylykke og idyl, som vi svøber opfattelsen om at stifte familie i, hvor blodige bristninger og problemer med amning udelades, ligesom de ambivalente eller mørke følelser, mange oplever efter fødslen, også er fraværende. Som samfund tror jeg, det er enormt svært for os at se i øjnene, at det at føde børn ikke nødvendigvis er en lykkelig begivenhed. Derfor tror jeg, det er vigtigt, at der er kunst om det. (Ravn 2020c)

Moderskabslitteraturen beskæftiger sig på forskellige måder med den følelsesmæssige og kropslige omvæltning, det er at blive mor. Men den beskæftiger sig også med

det at skulle erkende sin egen dødelighed gennem barnet og derved blive voksen. Og derfor er forbindelsen mellem de to strategier også knyttet til forskellige opfattelser af tid. Hos Pilgaard er det at blive mor som at flytte fra København til Vestjylland. Tingene går langsommere, der er mindre snak, og det er svært at omstille sig til, hvordan man nu skal føle, tænke og gebærde sig. Den lineære maniske tid, som hele tiden retter sig mod det kommende, spændende og nye, ligger udenfor graviditets- og ammeboblen og er afløst af en evig nutid.

Denne omstilling af tiden spiller også en vigtig rolle hos Ravn, hvor graviditet og moderskab forbindes med en tidslighed, hvor alt går i ring, og hvor hun samtidig ved hjælp af sin krop og sin omgang med materielle gøremål formår at forbinde sig historisk til alle de kvinder før hende, som har gennemlevet moderskabet. Hun slipper den maniske modstand mod tidens bevægelse mod døden og indgår "en stille alliance med tingene" (2020a, 174), og voksenfobiens rastløse individualisme afløses delvist af den cirkulære kollektive krop, der gentager sig selv i én uendelighed: "Jeg tænker/ mens jeg pumper/ på alle kvinderne/ der kom før mig [...]. I amningen er jeg ingen tid, og jeg føler intet for barnet. Her er vi ét og samme kredsløb" (ibid. 133). Denne tidserfaring er naturens tid, og den har i litteraturhistorien typisk været forbundet med livet på landet, men den har også historisk, og i en misogyn optik, været forbundet med det kvindelige. Som Camille Paglia skriver i *Sexual Personae* (1992): "The ancients knew that woman is bound to nature's calendar, an appointment she cannot refuse" (s. 10). Denne essentialistiske forbindelse mellem kvinde og natur er mere sjælden i den hektiske urbane litteratur om voksenfobi, hvor kønnet mestendels er legende og performativt, og hvor der pågår en decideret modstand mod denne i udgangspunktet patriarkalske lektie.

Men omvendt står den cirkulære tid ikke alene i moderskabslitteraturen. Den repræsenterer nemlig reelt en tidslomme eller "en forældet form". "[H]ele moderskabet er indrettet efter en kvinde, der ikke længere findes", som Ravns jeg formulerer det (2020, 209). Paradokserne her er flere, idet dette faktum betyder flere ting i *Mit arbejde*. Dels betyder det, at kvindekroppen kan og vil noget andet (end kulturen) og altså ikke er helt indforstået med, at den i en kulturel optik er "forældet" og gammeldags. Og hermed også en essentiel forestilling, som ligger langt fra lighedsfeminismens forståelse af kroppen som sprog. Hos Ravn betyder det, at hendes moderne mand gerne vil *deles* om barnet (faktisk gerne selv vil være mor), mens hun selv insisterer på at forblive i symbiosen med barnet. Men det betyder samtidig, at kulturen forventer noget helt umuligt af moderen, nemlig at hun både er "modergudinde" og frisat og ligestillet karrierekvinde. Uanset hvad peger *Mit arbejde* på, at det er vanskeligt at få anerkendelse som mor i en tid, hvor husligt arbejde og moderskabserfaringer er uønskede og skamfulde, og hvor dedikationen til barnet og det huslige *samtidig* er et ufravigeligt krav. En art lose-lose-situation. At blive mor er hos samtidens forfattere en affektiv og kropslig oplevelse, men det er stadig også en performance, hvor moderen nu blot forventes at spille en ny rolle, et nyt teater. "Man må genopfinde sig selv", og som i ludo er man som nyudklækket mor "slået tilbage til start", som Pilgaards jeg formulerer det (s. 34). Det at blive mor repræsenterer hos flere en delvis åbning ind til et andet forhold til tiden og et andet forhold til andre, til tingene og ikke mindst til kroppen, men det peger også på en større synlighed af, at subjektiviteten ikke er i

ét stykke. Moderskabet er en overgang: “Noget meget mærkeligt er ved at rinde ud, og jeg har det som om jeg står foran døden” (Ravn 2020, 181), som det hedder hos Ravn, men længslen efter ungdom, frihed, lighed og mobilitet forbliver hos flere den ideelle form, både i værkerne og i det samfund, de reflekterer. Pilgaards jeg lytter stadig til “smølfehits og Britney Spears” (s. 122), når hun er beruset, og som hendes veninde Krisser, helt eksalteret over ungdomsanekdoter, udbryder: “Du skulle have kendt mig, inden jeg blev gravid [...] det er synd, at du må nøjes med resterne” (s. 36). Moderskabslitteraturen tager derfor afsæt i den voksenfobiske position og begræder det, der er mistet med moderskabet, samtidig med at den via sit opgør mod patriarkatet tager afsæt i genfortolkninger af patriarkatets misogyne forsøg på at sidestille kvinden med naturen.

Den affektive ambivalens

Dette sigte er mildest talt ambivalent, og derfor er tonen i flere af moderskabsromanerne stadig vild og hektisk, men den er samtidig blevet mørkere, mere bitter, mere vrede, og i tråd med Sara Ahmeds feministiske “killjoyfigur” mere optaget af at ødelægge den gode patriarkalske stemning. Det betyder også, at moderskabsromanerne er *mindre* gaga. Denne udvikling kan forklares på forskellige måder. Dels er udviklingen formentlig forbundet med en ny moderskabserfaring hos de respektive forfattere og derved et nyt blik på rollen som kvinde. Dels peger udviklingen på større kulturelle udviklinger. I løbet af 10’erne ser vi generelt en stigende interesse for 1970’ernes antikapitalistiske og økokritiske værdier og normer, og efter 2017 (MeToo) en opblomstring af forskelsfeminismen. Modstanden mod patriarkatet skifter, i en affektiv sammenhæng, også tone eller modus fra en “legende og drilende modstand” til en mere “vred” og autoritativ modstand. Det betyder, at der i dag er mere fokus på at modstille sig og afvise det biologisk og kulturelt maskuline end på at imitere det nonbinære.

Flere romaner er dog stadig bipolare eller affektivt ambivalente i deres modus og placerer sig med et ben i hver lejr som f.eks Viemoses *HHV*, *Frshwn* (2019). Viemoses roman lægger sig i forlængelse af den gakkede æstetik via udsigelsens sprængte form, men ligeledes ved at fremskrive et fragmenteret jeg, der ønsker at vælte alle systemer (for sjov), men også længes efter at blive set og påskønnet af selvsamme autoritet(er). I *HHV*, *Frshwn* møder vi dog ligeledes den mere voksne moderlige udgave af jeget, som i en vrede og mere killjoyfeministisk modus kæmper for sine børn, for classesolidaritet og kvindekamp. Der synes særligt at udspille sig en kamp imellem den voksenfobiske stemme, der ynder at leve en “planløs backpackeradfærd for min egen skyld på flugt fra mig selv”, og så den mere voksne stemme, som trænger til at “komme ud af mig selv”, at gøre “noget der kunne gøre en forskel for nogen eller noget i verden” (2019, 58-59). Dette skisma mellem at være “én som nogen har brug for” (Husen 2020, 173) og bare sig selv har en tematisk (opdragelses)funktion, idet det skrivende jeg får læst og påskrevet sig selv undervejs, men peger også som tidligere omtalt på et generelt retningskifte i samtidslitteraturen. Det handler ikke kun om at tilkæmpe sig retten til “frihed” og til at lege, som det gjorde (og gør) for *Hannah* (2011), men også om uselvsk classesolidaritet med (særligt) andre kvinder.

Ligeledes indikerer den skizofrene tone og ditto karakteropbygning, at man som tidligere nævnt aldrig udvikler sig i ét stykke og aldrig skriver i et stykke, men forbliver modstridende og ambivalent skrivende, følende og tænkende fragmenter. Denne lektie går igen hos Ravn, hvor den skrivende i *Mit arbejde* spaltes i to (Anna og jeget), og hvor bogen bliver den samlende beholder for den følelsesmæssige ambivalens, der forbindes med moderskabet: “bogen er det sted, der er den dybe ambivalens, eller netop det mikroskopiske mellemrum, der må findes mellem mig og sygdommene” (s. 261). En forestilling, der i en psykoanalytisk optik ligner Hanna Segals forestilling om kunstværket som en reparation af det spaltede moderobjekt. Her er det bare ikke barnet, der skal samle den indre moder og tåle ambivalensen i Kleins forstand, men moderen der skal reparere sig selv, som værende både god og ond, gennem skriveprocessen (Klein 1988). Denne reparationsproces finder vi også i Linds *Mit Barn* (2019), hvor digterjeget både forstår sig selv som barn og mor, og hvor hun påpeger, at hun faktisk “bliver mere datter af at være mor” (s. 27). Dette hænger sammen med, at hun netop (igen) som mor forventes at gennemleve barnets affektive kaos. Digterjeget hos Lind fremtræder som en rablende ambivalent container af både gode og grimme følelser, hun er kærlig og omsorgsfuld, men også paranoid, ængstelig, vred, rastløs, forpint, lidende, træt, utryk og rasende, og ikke mindst bange for at gøre sit barn fortræd. Men hun er også bange for, at barnet skal æde hendes ungdom og hendes identitet: “barnet æder sig ind på mig [...] jeg ser ham glitre mere end jeg nogensinde har glitret selv” (s. 81). I en voksenfobisk og affektiv optik er Linds jeg både datter og mor og veksler mellem at trække sig bort “som datter” (s. 84) og hade sig selv som ubehjælpelig og ond mor. Hun længes efter den anorektiske prævoksne krop og et mere potentielt og frit sted at placere sig, og samtidig opfatter hun sig selv som grundlæggende “selvforelsket” (s. 105) og derved ude af stand til at yde omsorg for sit barn eller med Kamilla Husen Jensens udtryk at blive “én som nogen har brug for” (Husen 2020, 173). Her gives der ingen eksistentiel forløsning, og hun ser sorgfuldt tilbage mod det tabte og ser samtidig døden foran sig: “jeg har tabt mig selv ned i et barn [...] et varsel om at jeg må dø” (s. 75).

Hos Lind vil digterjeget samtidig gøre alt for at bytte plads med barnet: “også jeg vil være som et barn/ pur/ kun skide fordøjet mælk ud/ kun leve af mælk” (s. 24). Denne længsel efter at resignere til barndommen gælder også i forholdet til den elskede:

“ min elskede gør rent efter mig, sætter tusind glas med bund af cola i opvaskemaskinen, tager mig tæt ind til sig og er det roligste siger såså såså lille skat lille lille lille som om det var mig der var barnet og det er det næsten. (s. 46-47)

Hvis vi anskuer den affektive ambivalens i en kleiniansk optik, bliver voksenfobien – og derved længslen efter den tabte frihed – repræsentant for “det onde bryst”. Det

onde bryst, der vender sig bort fra barnet. Selvforglemmelsen og den cirkulære tid derimod repræsenterer “det gode bryst”, der retter sig intuitivt mod barnets behov.⁵ I den enkelte pågår der en indre kamp mellem de to positioner, men også, via skriften, et forsøg på reparation af spaltningen. Moderen reparerer så at sige sig selv og giver plads til, at hun selv kan rumme sine egne ambivalente følelser og affekter. Skiveren noterer sig en lignende ambivalens i sin læsning af Maja Lucas’ *Mor*. Her påpeger han, at “raseriet” eller “vreden” må betegnes som en “ekspansiv affektiv stemning”, der “har moren i sit greb” og således ikke “en emotionel vrede, som moren retter mod barnet” (Skiveren, 175). Det er således hos Skiveren kroppens ulydighed, der igangsætter denne “ambivalente tilstand, hvor impulsen til at tage sig af barnet og sikre dets velbefindende konstant slår om i impulsen til at skubbe barnet fra sig” (ibid. 176). Dette minder om Paglias ide om, at: “The more woman aims for personal identity and autonomy, the more she develops her imagination, the fiercer will be her struggle with nature – that is – with the intractable physical laws of her own body. And the more nature will punish her” (s. 10).

Fra queerfeminisme til forskels- og kropsfeminisme

Moderskabslitteraturen adskiller sig tydeligt fra voksenfoblitteraturen på særligt to punkter. For det første dukker længslen efter (kvindelige) fællesskaber og kvindelig solidaritet op på nye måder og forbinder sig til en reorientering mod forskelsfeminismen. I voksenfoblitteraturen møder vi også en interesse for den Anden, men den er, i tråd med den hysteriske modus, overvejende af symbiotisk og derved infantil karakter. Vi møder ligeledes ensomhed, men vel at mærke en ensomhed, som primært retter sig mod anerkendelse fra den autoritære Anden eller en symbiotisk anden. I voksenfoblitteraturen drejer det sig derfor, i en hysterisk optik, mest om barnets ønske om at få forældrenes opmærksomhed og udkonkurrere eventuelle konkurrenter. Som Mitchel skriver om hysteriets psykologiske baggrund:

“ It is the catastrophic awareness that one is not unique which triggers the onset of hysteria, in which the displaced child regresses to produce the Oedipal and the pre-Oedipal stages and also the terrors of the traumatic helplessness of the neonatal infant. (s. 20)

Denne modus er stadig nærværende mange steder i moderskabslitteraturen. Hos Pilgaard er jagten på en faderfigur, der kan udstikke regler og rammer, nærværende på trods af moderskabets komme. Som jeget påpeger: “Jeg undrer mig over, hvor de skråsikre autoriteter bliver af, når man endelig skal bruge dem. Jeg ønsker mig befalinger og brugsanvisninger i stedet for et lille barn, der kigger afventende på mig” (2020, 50). Men i moderskabslitteraturen rækkes der også ud efter andre kvinder på nye måder, og det bliver centralt at få og dele anerkendelse med andre kvinder og derved etablere et fællesskab, der kan bidrage til en nytænkning af moderrollen. Dette gælder særligt hos Ravn og Plambeck, hvor det skrivende jeg spejler sig i og samtaler med andre kvindelige forfattere og derved bringer dem frem i lyset – hos Plambeck på bekostning af den mandlige patriarkalske skrift, blik og krop.⁶ Men udgangspunktet for moderskabslitteraturen er faktisk det

modsatte, idet langt de fleste skriver fra et meget ensomt sted, hvor de forestiller sig, at andre “rykker tættere sammen” i fællesskaber, mens de selv står alene og forvirrede tilbage: “selv har jeg en oplevelse af at blive skubbet længere væk, ud over en kant, ud over en afgrund af ensomhed”, som det kvindelige jeg hos Pilgaard påpeger (s. 70).

I det hele taget er fællesskabet, der søges, ofte noget tvivlsomt i praksis. Hvor Dea Trier Mørch i *Vinterbørn* gjorde kvindefællesskaber på tværs af alder, klasse og etnicitet mulige og realiserbare, er samtidens moderskabslitteratur generelt noget mere pessimistisk og sorgfuld i sin skildring af en senmoderne anerkendelseshungrende mig-tid, hvor konkurrencen også – og især måske – udspiller sig mellem kvinder. I *Mit barn* f.eks. afspejler digterjegets oplevelser med moderskab en SoMe-tid, hvor den enkelte har det svært med fællesskabet, fordi de førmtalte individuelle behov for anerkendelse trumfer længslen efter de dybe fællesskaber, vi f.eks. finder i *Vinterbørn*. Dette illustreres allerede i titlerne (*mit barn* versus *vinterbørn*) og i fortællestilen: kollektivroman versus autofiktion. Men forskellen er også mærkbar på det affektive niveau. I *Mit barn* er jeget alene, ensom og skamfuld, og samvær med andre kvinder minder hende kun om, at hun har glemt at barbære sin bikini-linje, eller at hun er en dårlig mor. Der optræder derfor ingen mødregrupper eller andre kvindefællesskaber, og den anden kvinde repræsenterer en usynlig forestillet fjende: “jeg kan ikke rumme andre mennesker/ jeg ønsker ikke at møde nogen jeg kender/ jeg ønsker ikke at vække genkendelse” (s. 87). Modsat *Vinterbørn* hvor en gruppe kvinder finder hinanden på tværs af klasser og etnicitet, ser Linds jeg “så langt øjet rækker: en ørken af søstre i opløsning” (s. 90).

Hos Pilgaard eksisterer forældre-fællesskabet som i *Vinterbørn*, men i en helt absurd og meningsløs variant. Fællesskabet etableres her også på tværs af sociale skel, dog består den blot i resigneret at blive “træt, grim og gammel før tid” (2020, 70). Her dog i en mere forsonlig og humoristisk tone:

“Når man får børn, kommer man med i en klub, og det er fuldstændig ligesom at være ryger. Sammen forlader man festen, går ud i kulden, stiller sig lidt tættere, end man behøver. Man ser indforstået på hinanden, lige inden man tænder, og man ved præcis, hvordan den anden person har det. Sociale lag, politiske tilhørsforhold, alder og køn opløses i en fælles passion, som man ved gør en træt, grim og gammel før tid. (s. 70)

I flere nye værker om moderskab sker der som nævnt også et skifte i måden, hvorpå den modne biologiske kvindekrop fremstilles. I voksefobilitteraturen handler det i tråd med lighedsfeminismens forestilling om kønnet som arbitrært og performativt, om at skjule kønnet (bryster, hofter, menstruation), men hos nævnte forfattere bevæger vi os nu også ud af dette performative rum og omfavner en mere materiel og måske endda essentialistisk fortolkning af kvindelighed, feminisme og moderskab.⁷ Kvinden og her særligt moderen er i en patriarkalsk optik blevet et samfundsanliggende, og det bliver afsættet for romanernes nye blik på kvindekroppen. Dette sker blandt andet (og særligt hos Plambeck og Ravn) ved nysgerrigt at fremhæve og dyrke de dele af kvindekroppen (og særligt dens gevækster og væsker), som tidligere har ligget i skygge af patriarkatets idealiserede, retoucherede og lukkede kvinde-

krop. Kvindekroppen åbnes nu i væsker, ødemer, ar og veer, og hvor kvindens væsker her opfattes som livgivende (fostervand, moderkage, fosterslim), er mandens behåring, sæd og plak ulækkert (Plambeck 2019). Hos Ravn, Plambeck og Viemose bliver kvinden, i tråd med Paglias essentialistiske samstilling af kvindelighed og natur (1991), samtidig forbundet med den mørke natur, idet hun flere steder fremtræder dyrisk, ondskabsfuld og ikke mindst skræmmende: “Mens hun ammer, kan hun mærke, at Aksel er bange for hende. Et sus af triumf strømmer igennem hende med mælken og blodet. Hun er et dyr. Hun er før civilisationen, før skemaet” (Ravn 2020, 95). I tråd med den ambivalente modus skal det nævnes, at Ravns jeg dog også i selvsamme værk lægger afstand til den essentialistiske fortolkning og bliver “forpustet og forbløffet over (sin) min egen tåbelighed” (s. 7). Ligesom forfatteren Olga Ravn selv i flere offentlige sammenhænge modsætter sig essentialismen ved at påpege, at “der findes ikke et medfødt moderinstinkt” (Politiken 2021). Igen peger de modsatrettede følelses- og erkendelsesstrukturer på en tekst og en subjektivitet, der aldrig er i ét stykke. Dyrkelsen af den subversive kvindekrop forbinder sig også til samtidslitteraturens faible for heksefiguren. Josefine Gråbøl, som har været med til at etablere skriftkollektivet Blod Måne Søndag, forklarer, at heksefiguren først og fremmest er knyttet til “en insisteren på at befinde sig uden for systemet, uden for institutionen, og der skabe et modsvar og et modsprog, som ikke ønsker at indordne sig” (Nielsen 2017). Denne karakteristik passer særligt godt på Viemose, hvor kvindekroppen i den seneste roman (2020) også i udpræget grad netop er åben, biologisk, hekset og ikke mindst fertil, moderlig, vulgær og liderlig. Viemose har tidligere, særligt i *Hannah*, modsat dyrket den androgyn krop: “for mig var det en umulighed at forklare, hvordan tilværelsen så ud, efter jeg var begyndt at få bryster, så enhver kunne se, at jeg var hunkøn, og ikke en dreng”, og “mit flade bryst var under forandring. Det var en nedslående opdagelse” (s. 9), men nu forsøger hun at acceptere og omfavne sin kvindekrop. Hun vil ned i kroppen og uden skam være “en liderlig kvinde”:

“ jeg er et menneske med en krop
 et begær
 en seksualitet
 jeg er en liderlig kvinde, siger jeg
 jeg tager mine egne skridt
 i denne voldelige verden
 jeg gider ikke høre på dit pis
 jeg er ikke en engel
 et offer
 et handikappet dyr (s. 79-80)

Udgang

Modsat Julia Kristevas fortolkning af moderskabet (1984) er det at blive mor i samtidslitteraturen ikke kun en skøn og poetisk overgang. Tværtimod tematiserer den nyeste litteratur om moderskab, i tråd med den psykologiske bearbejdning af “det

onde bryst”, alt det grimme og alt det uperfekte ved moderskabet. Dette gælder, som vi har set, i forhold til grimme følelser og affekter, men det gælder også i forholdet til den umulige krop. Moderskabslitteraturen fungerer som et subversivt og væsentligt modsvar til den forestilling om det perfekte moderskab, vi møder i litteratur- og kulturhistorien, og vi møder her en insisteren på at blive anerkendt og elsket for netop det. Derfor er den ikke kun et materielt sted, men også et sprogligt sted, et vanskeligt, men nødvendigt sted at skrive fra. Som Ravens jeg formulerer det i *Mit Arbejde*: “Jeg skriver fra et hjernedødt sted. Uden mål. Uden forbindelse. Uden anerkendelse. Der er galskab her og blottet kød. Det er derfor ingen har villet læse mødres bøger. Ingen ønsker at kende hende. At se hende blive virkelig” (s. 60).

Som nævnt i indledningen har voksenfobillitteraturen og moderskabslitteraturen det til fælles, at de begge udfordrer kulturens og særligt patriarkatets blik på pigen og kvinden, men hvor førstnævnte i reglen insisterer på at holde den kønnede potentialitet åben via det androgyne og derved undslippe både biologien og kulturens køn, er sidstnævnte mere optaget af at omfavne, anerkende og ikke mindst genfortolke rammerne for det *særligt* kvindelige. Projekterne er i udgangspunktet modsatrettede og i en feministisk sammenhæng, potentielt sprængfarlige at sætte sammen. Alligevel udfolder forestillingerne sig ofte parallelt i flere værker og viser os på den måde, for mig at se, hvilket herligt, men også ulykkeligt rod det er at være menneske. Samtidig viser det måske mangfoldigheden og flertydigheden i samtidens feministiske bevægelser, som både peger mod det kønsopløsende og det særligt kvindelige.

Noter

- 1 Med betegnelserne “forskelsfeminisme” og “lighedsfeminisme” henviser jeg til feminismens historiske bølger (her 2. og 3. generationsfeminismen). Hvor forskelsfeminismen, som har sin storhedstid i 1970’erne “ikke kun stræber efter at bringe kvinder på linje med mænd, men betoner kvindens særlige potentialer” (Rösing og Ørum, 15), er lighedsfeminismen eller postfeminismen, som har sin storhedstid fra 1990’erne, omvendt optaget af at forstå kønnet som en performativ maskerade. Hvor forskelsfeminismen er optaget af kønsforskellen som et (positivt) grundvilkår, er lighedsfeminismen modsat opsat på at dekonstruere den binære modsætning mellem mand og kvinde (og hetero og queer).
- 2 Her skal man være opmærksom på, at betegnelserne “voksenfobillitteratur” og “moderskabslitteratur” ikke udelukker værkerne fra også at indgå i andre sammenhænge og mønstre.
- 3 Mø arbejder her med den ikoniske Peter Pan-figur, som i en feministisk kontekst er blevet transformeret til en pige. Her fra videoen til titelsangen: “Do you remember the story of the little girl who would not grow up? That child who ran from her own shadow, who time left behind? Whatever happened to her? Have you seen her? I heard she’s wandering the hills”.
- 4 *Boyfrind* anvender ikke sidetal, og derfor er sidehenvisningerne lavet manuelt af mig selv.
- 5 Begrebet “affektiv ambivalens” henviser til en emotionel tilstand, hvor et menneske på samme tid råder over positive og negative følelser overfor det samme objekt/person. Affektiv ambivalens leder ofte til, at forsvarsmekanismen “splitting” tages i brug. Psykoanalytikerens Melanie Klein knytter begrebet til den tidlige barndom, hvor barnet ikke formår at identificere eller fastholde hverken selvet eller andre som hele objekter, og derfor spalter disse i delobjekter (“partial objects”). Det klassiske eksempel er udspaltningen af moderbrystet: Det gode bryst, som er trygt og nærende,

- og det onde bryst, som er koldt og afvisende. (Klein 1988, 306-307). Hos Klein dannes subjektet via sin relation til det primære objekt: Moderen, først via "introjektion" og "projektion" og siden ved hjælp af "reparation". Reparationen, som kan betragtes som evnen til kunne gøre det splittede helt igen, er først mulig efter, at barnet via udviklingen fra den paranoidt-skizoide position til den depressive position har indstillet sine spaltende forsvarsmekanismer og har lært at tolerere den affektive ambivalens.
- 6 Plambecks jeg skal skrive et efterskrift om J.P Jacobsen, men ender med at skrive om hans ungdomskæreste Anna, som også var digter, men som blev ødelagt af patriarkatet. Romanens sigte er "at give hende plads for sig selv [...] et sted hvor det handlede om *hende*" (Plambeck, 111).
- 7 Det skal her nævnes, at det også er muligt at læse dele af voksefbilitteraturen i et materialistisk perspektiv. Her anbefaler jeg, at man læser Tobias Skiveren og Martin Gregersen: *Den materielle drejning* (2016).

Litteratur

- Skam (2015). NRK (Tv-serie).
- Stranger Things (2016-). Netflix (Tv-serie).
- Ahmed, Sara (2018): *Killjoy Manifest*, København: Informations Forlag.
- Aubert, Marie (2020): *Voksne mennesker*, København: Lindhardt og Ringhof.
- Balsby, Molly (2018): *Ponyprivilegiet*, København: Basilisk.
- Bille, Johanne (2018): *Elastik*, København: Gladiator.
- Bordo, Susan (2003): *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley: University of California Press.
- Cusk Rachel. (2008): *A Life's Work*, London: Faber & Faber.
- Ernst, Maja Linea (2014): "Det perverse pigeblæk", *Information*, 6. juni 2014.
- Elstad, Lotta (2018): *Jeg nægter at tænke*, Frederiksberg: Hoff & Poulsen.
- Fall, Johanne Kirstine (2017): *Der er altid nogen at befri*, København: Gladiator.
- Friis, Elisabeth (2012): "Den forbandede krop", *Information*, 2. februar 2010.
- Freud, Sigmund (2010): *The Interpretation of Dreams – The Complete and Definitive text [1900-01]*, London: Ingram Publisher Service.
- Gregersen, Martin og Skiveren, Tobias (2016): *Den materielle drejning. Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Husen Jensen, Kamilla (2020): *At blive kvinde. Kvindelige udviklingsfortællinger i moderne dansk litteratur 1970-2018*, ph.d.-afhandling, Odense: Syddansk Universitet.
- Huang, Benedicte de Thurah (2015): "Gurleske. Pigeethed som æstetik og agens", i *Kritik* 215, s. 9-19.
- Hagen, Christina (2014): *Boyfrind*, København: Basilisk.
- Hagen, Christina (2017): *Jungle*, København: Basilisk.
- Halberstam, Jack (2012): *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal*, Boston: Beacon Press.
- Holmegaard, Ida (2020): *Look*, København: Rosinante.
- Høeg, Tine (2017): *Nye rejsende*, København: Rosinante.
- Katinka (2018): *Vokseværk*, PlayGround Music.
- Klein, Melanie (1988): "Love, Guilt and Reparation", i *Love, Guilt and Reparation and other Works 1921-1945*, London: Virago.
- Kristeva, Julia (1984): *Powers of Horror – an Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.
- Lind, Cecilie (2016): *Scarykost*, København: Ovbdat.

- Lind, Cecilie (2019): *Mit barn*, København: Gyldendal.
- Lind, Cecilie (2020): *Den nye spejltrådkaserne*, København: Escho.
- Lucas, Maja (2016): *Mor*, København: C&K.
- Lundt, Simone Augusta (2021): "Olga Ravn: Der findes ikke et medfødt moderinstinkt", i *Politiken*. 28. februar 2021.
- Martzen, Veronika Katinka (2019): *Jeg bruger min krop som et møbel*, København: Gladiator.
- Mitchell, Juliet (2000): *Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria*, New York: BasicBooks.
- Mørch, Dea Trier (2016): *Vinterbørn* [1976], København: Gyldendal.
- MØ (2018): *Forever Neverland*, Columbia Records.
- Myhre, Linnéa (2019): *Meg Meg Meg*, Oslo: Tiden.
- Myhre, Linnéa (2015) *Evig søndag*, Oslo: Tiden.
- Martin, Emily (2007): *Bipolar Expeditions. Mania and Depression in American Culture*, Princeton: Princeton University Press.
- Ngai, Sianne (2005): *Ugly Feelings*, Cambridge: Harvard University Press.
- Nielsen, Mikkel Thulstrup (2017): "Tendens: Heksen er blevet in igen", i *Politiken*, 4. marts 2017.
- Nordenhof, Asta Olivia (2011-2015): JEGHEDDERMITNAVNMEDVERSALER (blog). <http://jeghedermitnavnmedversaler.blogspot.dk>, tilgået d.
- O'Reilly, Andrea (2010): *Twenty-first Century Motherhood - Experience, Identity, Policy, Agency*, New York: Columbia University Press.
- Paglia, Camille (1990): *Sexual Personae*, New York: Vintage Books.
- Plambeck, Dy (2019): *Til min søster*, København: Gyldendal.
- Pilgaard, Stine (2012): *Min mor siger*, København: Samleren.
- Pilgaard, Stine (2020): *Meter i sekundet*, København: Gutkind.
- Risenbæk, Katrine (2021): "Denne vinter skal vi klæde os som ... Anna og Lotte?", i *Femina*. 4. januar 2021.
- Ravn, Olga (2015): *Celestine*, København: Gyldendal.
- Ravn, Olga (2020a): *Mit Arbejde*, København: Gyldendal.
- Ravn, Olga (2020b): *Eurowoman*, september 2020.
- Ravn, Olga (2020c): *IN*, september 2020.
- Ringo, Laura (2019): *Papirbryllup*, København: Gyldendal.
- Ringo, Laura (2020): *Fødedygtig*, København: Gyldendal.
- Rösing, Lilian Munk (2012): "Stemme", i Lasse Horne Kjældgaard et al. (red.): *Litteratur. Introduktion til teori og praksis*, Aarhus Universitetsforlag.
- Rösing, Lilian Munk og Tania Ørum (2012): *Feminisme*, Aarhus Universitetsforlag.
- Schmith, Michael Kallesøe. (2015) "'HER HAR I MIG' Genre og kontekst i Asta Olivia Nordenhofs blog og bogpoesi." I Peter Stein Larsen & Louise Mønster, *Dansk Samtidslyrik*, Aalborg Universitetsforlag.
- Schwartz, Camilla (2021) (in press): "Hysteri på tværs". Gentofte: Forlaget Spring.
- Schwartz, Camilla (2021) (in press): *Voksenfobi og andre kulturelle diagnoser i den skandinaviske samtidslitteratur*, Gentofte: Forlaget Spring.
- Skiveren, Tobias (2020): *Kødets Poiesis*, Gentofte: Forlaget Spring.
- Viemose, Hanne (2011): *Hannah*, København: Gyldendal.
- Viemose, Hanne (2019): *HHV, Frshwn. Dødsknaldet i Amazonas*, København: Gyldendal.
- Ørntoft, Theis (2018): *Solar*, København: Gyldendal.