

Vedligeholdelsespoetik og patriarkalske fortælleformer

Litterære strategier til synliggørelse af husarbejde i 1970'erne hos Marianne Larsen og Ursula K. Le Guin

1970'erne var på den ene side et historisk åbent øjeblik. Periodens ungdomsoprør og kvindebevægelser havde skabt en bevidsthed om, at alting potentielt kunne se anderledes ud, og et resonansrum, hvor det pludselig syntes muligt at leve på helt andre måder. Samtidig var 1970'erne en historisk periode, hvor det feministiske opgør med tidligere årtiers traditionelle patriarkalske og familiemæssige normer, der ofte naturliggør undertrykkelse af kvindelige familiemedlemmer og usynliggør kvinders krævende arbejde i hjemmet, befandt sig i en ganske tidlig fase. De fleste kvinder i Vesten – både de hjemmegående og de udearbejdende – havde stadig intimiteter med husførelsens evigt krævende arbejde. I 1960 var 60,3% af danske kvinder til eksempel hjemmegående, mens tallet i 1972 var 47,4% (Dalager og Mai, 199). Det er midt i denne historiske dobbelthed, at de to litterære eksempler, som jeg vil analysere, placerer sig.

Jeg vil i denne artikel undersøge, hvordan husarbejdet fortælles i 1970'erne. Det gør jeg ved at analysere to eksempler på en bestemt litterær strategi til synliggørelse af husarbejde fra perioden, nemlig den danske digter Marianne Larsens digt "en intellektuels prøvelser" fra 1974 og den nordamerikanske forfatter Ursula K. Le Guins novelle "Sur" fra 1982. Le Guin og Larsen har det tilfælles, at de begge læses flittigt i det danske litterære miljø i dag. Stadigt nye Le Guin-oversættelser ser dagens lys på små danske forlag, mens mange danske samtidsforfattere lader sig inspirere af Larsens digtning. Også en forskningsantologi om Larsens forfatterskab er i skrivende stund under udarbejdelse. Jeg vil i artiklen argumentere for, at de to værker anvender klassiske heroiske og patriarkalske fortælleformer som analogier for husarbejde. Men i stedet for at afvise denne strategi som en feministisk fejlslutning, interesserer jeg mig for, hvad der sker, når en sådan tøven med at udfordre patriarkalske litterære modeller tages alvorligt. Målet er at lade værkanalyserne belyse litterære konventioners uigennemtrængelighed – ikke kun i 1970'erne – men også i en mere generel forståelse af, hvilke erfaringer der falder udenfor heroiske og patriarkalske fortælleformers mulighedsrum. Samtidig insisterer jeg på, at et samtidigt blik (med alle de forskydninger

der nu engang følger med) rettet mod 1970'ernes æstetiske og aktivistiske arbejder med at synliggøre vedligeholdelsesarbejde tilbyder et væsentligt videnskabeligt bidrag til en litteraturvidenskab, der i 1970'erne såvel som i dag har en sejlvet tendens til at valorisere heroiske narrativer. Når vi vender et litteraturvidenskabeligt blik mod fortællinger, der netop er optaget af husarbejdet, er det ikke bare med til at kortlægge misogyne litterære konventioner og kernefamiliens undertrykkende strukturer, men bidrager også til at kultivere en æstetisk sensibilitet overfor mådeholdende og vedligeholdende modi – som en art reparerende pendant til kapitalismens ekstraherende hærgen. Det er netop denne æstetiske sensibilitet, jeg kalder for vedligeholdelsens poetik.

At vi (som feministiske akademikere) generelt vender os mod værker og tænkning fra 1970'erne lige nu, og at der er en vis bred nyvunden akademisk respekt for perioden, må desuden ses i lyset af en øget femininitetspositivitet – ikke bare med den feministiske kropspositivisme, men også med moderskabsstudier, transfeminismer og dekoloniale feminismer, som de tager sig ud i disse år. Omfavnelsen af traditionelt *kvindelige* domæner og æstetikker resonerer med 1970'erne, som netop har ry for at være en historisk periode præget af en feminisme, hvor krop, seksualitet og natur/miljø var centrale omdrejningspunkter for både kunstnere og aktivister.

Det var netop disse fokusområder, der viste sig oplagte for 1980'erne at se tilbage på med afsmag i denne efterfølgende periodes præferencer for sprog og form over krop og biografi. Inden for kunsthistorien bruges Judy Chigacos *The Dinner Party* (1974-1979) med sine vulvaformede tallerkener som ærkeeksemplet på 1970'ernes krops- og seksualitetsorienterede feminisme, mens Mary Kelleys *Post-partum Document* (1973-1979) og dets insisterende sprogliggørelse af en mor-barn-relation regnes som garant for en typisk 1980'er-feminisme med forkærlighed for sprog og form (Molesworth, 107-108). Et modsætningsforhold, der ikke bare peges på internt i den feministiske reception af perioden, men som også er gældende for et bredere æstetisk historiserende blik på forholdet mellem 1970'erne og 1980'erne. På dansk grund indfanger Dan Turélls bekymring for Vita Andersens 'menstruationslyrik' i begyndelsen af 1980'erne eller Michael Strunges afvisning af Lola Baidel og 1970'ernes 'bekendelseslitteratur' i 1984 meget godt, hvad der var på spil i 1980'ernes blik på 1970'ernes litteratur, som netop havde ladet sig inspirere af tidens politiske og feministiske bevægelser. Samtidig eksemplificerer de ovenfor nævnte danske nedslag også en helt generel modstand i det litterære etablissement mod at lade traditionelt feminiserede erfaringer indoptages i litteraturen og illustrerer ikke mindst, hvilken litterær fordømmelse man risikerer at udsætte sig selv for, når man tør. Disse historiske kontekster og æstetiske domme udgør en vigtig klangbund for min analyse af de to litterære værker, som artiklen nu skal handle om.

Men tænker han virkelig det, lige der?

Marianne Larsens digtsamling *Cinderella* fra 1974 er generelt optaget af at undersøge og underminere en særlig magtfuld rationel diskurs, der i digtsamlingen ofte parodierende udøves af mænd. Det er den diskurs, der definerer, måler, vejer og reducerer kvinder, indtil der næsten ingenting er tilbage: "ser dem føre regnskabsbøger

over / hvad der er tilbage af det evigt kvindelige” (s. 22) eller “bange for hvad deres forfædre i traditionelle / og frie rim / har bestemt hendes skønhed til at være” (s. 21). Digtsamlingens modsvar til denne diskurs er at give plads til en mangfoldighed af kvindelige stemmer. Alt fra syvårspigen, den alkoholiserede kassemedarbejder, bartenderen, fabriksarbejderen eller den gamle døende kone. I digtet “en intellektuels prøvelser”, som jeg analyserer i denne artikel, møder vi en intellektuel rejsende, der med sine fyrre kilo tunge kufferter har rejst med toget i to døgn:

“ halvt stående
halvt liggende
klemmt fast mellem rejsetrætte
på det sted i togene
hvor vognene kobles
til og fra
efter at have båret
fyrrekilos kufferter
frem og tilbage
på fremmede landes banegårde
og stationer
udstået dieselmotorers skrig (s. 8)

Det er et udmattet digtersubjekt, vi møder her. Og det er et poetisk subjekt, vi kender til døde. Det er den intellektuelle rejsende, flanøren, den hvide mand, der siden 1800-tallet har rejst rundt i Verden og gransket sig selv under dække af at betragte andre mennesker og samfundsforhold. Det er digtersubjekter, som vi møder dem hos Baudelaire, H.C. Andersen, Poe, Perec og, fordi tropen stadig vedholdent hænger fast i de litterære traditioner, hos mandlige danske samtidsforfattere som Peder Fredrik Jensen eller CYF. Selvom digtet ikke angiver den intellektuelle som en mand, aflæser jeg den intellektuelle som en kønnet størrelse – netop som et billede på en maskulin litteraturhistorie (jf. ovennævnte trope) og på den patriarkalske diskurs som digtsamlingen i øvrigt søger at afmontere. Allerede med digtets titel “en intellektuels prøvelser” er vi som læsere stemt til at møde dette klassiske poetiske subjekt, som vi genkender. En intellektuel mand, der rejser med tog uden noget bestemt formål andet end at være intellektuel – tænke, betragte og beskrive. Mod digtets afslutning står den intellektuelle af toget. Ved stationen finder han en kiosk, køber et illustreret blad og sætter sig udkørt på en bænk, orker ikke andet end at bladre. Og så står der følgende i digtet:

“ tusinde udearbejdende husmødre
slapper på samme måde i det samme øjeblik
af med et eller andet ugeblad:
først nu forstår jeg dem rigtigt
forstår deres ørkesløse træthed
tænker den intellektuelle (s. 8-9)

Det viser sig her, at digtet måske slet ikke handler om den intellektuelle rejsende, men om at fremskrive den følelse af udmattelse, som husmødre står med hver eneste dag. Digtet hedder “en intellektuels prøvelser”, men viser sig egentlig at handle om husmødres slidsomme arbejde. Når den intellektuelles udmattelse sammenlignes med tusinder af husmødres hverdag, må vi forstå, at så udmattede er husmødre, eller omvendt, at så udmattet er denne mand, fordi vi kender husmorens udmattelse. På den måde fremskriver digtet det åbenlyse, velkendte poetiske subjekt – den intellektuelle rejsende – men viser os samtidig, hvor åbenlyst velkendt en husmors udmattelse er. Blot ikke som en poetologisk formel. Jeg vil påstå, at dette digt stiller følgende grundlæggende spørgsmål: *Hvordan kan litteraturen fortælle om husmødre og deres udmattelse?* Og at digtets grundlæggende svar lyder: *Det kan den som udgangspunkt ikke.*

Netop derfor må digtet gå ad en anden vej. Digtet må forbinde sig metaforisk og allegorisk til disse husarbejdende subjekter. Digtet må gøre brug af en litterær formel, vi kender og genkender, og må i sit anslag tale et sprog, som vi forstår og anerkender som poetologisk værdigt. I dette tilfælde ved hjælp af den litterære trope *den intellektuelle rejsende digter*. Det er ved at gøre brug af et velkendt manuskript til at fremskrive en mindre velkendt fortælling, at digtet anvender analogien som form – en art udvidet simili – til at berette om husarbejdet.

Denne brug af analogien peger på, at husarbejdet og husmorens udmattelse er vanskelig at fortælle om, eftersom husmorerfaringen ikke kan udtrykkes via ‘sit eget’ manuskript, men må gøre brug af et poetisk subjekt, vi allerede kender til. For at analogien har den ønskede kraftfulde og parodisk punkterende effekt, må digtersubjektet være et, som læseren umiddelbart kan identificere sig med og fatte empati for. Hvem er mere velegnet til det end den hvide intellektuelle mand? Manden, som ifølge Beauvoir repræsenterer den neutrale absolutte mennesketype (s. 13-14), eller hvis blik på verden ifølge Haraway fremstår objektivt og neutralt (s. 581-582). Hvidheden, som vi ifølge Sara Ahmed blot kan læne os ind i uden at lægge mærke til den som en kategori (s. 150)? Det er netop det, der gør analogien her så virkningsfuld og morsom. Det er digtersubjektets position som et sted, vi ubesværet kan læne os ind i, der giver digtet den her funktion af kidnapning, når det pludseligt viser sig, at digterjeget ikke var den, vi troede. Når vi pludselig får kastet husmorens udmattelse i hovedet, og vi tvinges til at sympatisere med hendes udbrændthed. I sin allermost forsimplede form kan man sige, at digtet bruger en klassisk maskulin analogi til at berette om en kvindelig erfaring. Digtet foreslår på den vis, at det først er via denne litterære form, at husmorens udmattelse bliver synlig.

Samtidig synes digtet at stille spørgsmålet: *Eller gør den? Kan husmorens udmattelse overhovedet synliggøres?* Til sidst i digtet lærer vi, at den intellektuelle ligefrem “tænker” følgende: “først nu forstår jeg dem rigtigt / forstår deres ørkesløse træthed / tænker den intellektuelle” (s. 9). Men hvorfor skulle den intellektuelle pludselig komme i tanker om husmoren lige der? Hvorfor skulle husmorens erfaring netop blive synlig for digtersubjektet her? Hvad skulle den intellektuelle mand, udmattet efter sin lange togrejse, tænke på andet end sin egen udmattelse? På den måde er citatet, der forsikrer læseren om, at den intellektuelle kan forstå husmødrene, i virkeligheden et udsagn om det modsatte: at han (man) ikke kan forstå dem. Ikke har adgang til deres erfaring.

Husarbejdets umulige fortælbarehed – den usynlige engels fortællerposition

Her er jeg fremme ved det, jeg mener er digtets grundlæggende paradoks, som handler om husarbejdets mulighed (eller mangel på samme) for at blive fortalt. Selvom digtet på den ene side søger at synliggøre husarbejdets slidsomhed gennem den parodiske analogi som stilistisk form, så udforsker digtet samtidig spørgsmålet om, hvorvidt husarbejdets slidsomhed overhovedet kan synliggøres på sine egne præmisser. Et forhold der ligeledes afspejles i digtets fortælleposition. Under læsningen af digtet kommer man som læser – i prosaanalytisk forstand – hurtigt til at tænke den intellektuelle som digtets jeg, selvom den intellektuelle ved nærmere eftersyn fortælles om i tredjeperson. Det kan føles, som om den intellektuelle er digtets jeg, fordi digtet er fokaliseret så tæt på den intellektuelles tanker og færd. Det er bare ikke den intellektuelle, der fortæller digtet. Digterjeget kommer et andet sted fra. Jeg tænker digterjeget som en art usynligt husmor-jeg. Hende, der netop kender udmattelsen. Således er det ikke den intellektuelle, der kommer i tanker om husmoren, men snarere husmor-jeget – det egentlige digter-jeg – der til sidst træder frem i digtet.

Fortælleforholdene spejler på den måde vedligeholdelsesarbejdets position som usynliggjort, og husmorens position som det, Tillie Olsen i det feministiske hovedværk om kvinders litteraturhistorie *Silences* (1978) kalder for “den essentielle engel”. Den usynlige eller essentielle engel er kvindens daglige arbejde i hjemmet, som ingen lægger mærke til, men som er et hårdt og krævende arbejde, der får alting til at fremstå gnidningsfrit for alle andre. Det usynlige husmor-jeg i digtet repræsenterer *den usynlige engels* position. De socioøkonomiske betingelser, der stiller husmødres arbejde i baggrunden af samfundsøkonomiens landskab, rejser selv ind i dette digts stilistiske forhold, når husmor-jeget her står i skyggen af det intellektuelle digtersubjekt. På den måde spejler digtet dels en socioøkonomisk devaluering af vedligeholdelsesarbejde, dels en litterær dynamik, hvormed de heroiske poetikker, som Le Guin har formuleret det i “The Carrier Bag Theory of Fiction” (1986), altid vil indtage hovedrollen.

Digtet rummer altså sin egen grundlæggende erkendelse af ikke at være i stand til at fortælle litterært om husarbejdet ved at fortælle *som* selve husarbejdet. Men at husarbejdet, for at blive synligt, måtte fortælles gennem en velkendt og anerkendt maskulin litterær form. Det er måske ikke tilfældigt, at digteren Marianne Larsen, hvis livslange forfatterpraksis trods alt beskrives som en skriftpraksis, der tager “afsæt i 1970’ernes venstrefløjsideologi” (Stein Larsen, 118), så at sige har overlevet 1970’erne. Selvom Larsen skrev om feminiserede erfaringer i 1970’erne, er hendes digte fortsat blevet læst og kanoniseret i 80’erne og 90’erne. Jeg foreslår med denne artikel, at spørgsmålet om, *hvordan* de feminiserede erfaringer bliver fortalt – altså et formalistisk perspektiv – udgør et væsentligt vilkår for, hvordan kvindelige forfattere, der skrev om feminiserede erfaringer i 1970’erne, er blevet husket. Sammenhængen mellem legen med patriarkalske fortælleformer til at udtrykke feminiserede erfaringer i 1970’erne og en enorm værkproduktion, der fortsat er blevet hyldet i de efterfølgende årtier, er et forhold som Larsen har tilfælles med Ursula K. Le Guin, hvis novelle “Sur”, jeg vil se nærmere på i det følgende.

Heroiske rejsenarrativer genforhandlet

“Sur – En kortfattet rapport om Yelcho-ekspeditionen til Antarktis, 1909-1910” er en novelle fra 1982. Skønt udgivet i begyndelsen af 80’erne er den i mine øjne eksemplarisk for Le Guins “mellempperiode”, som cirka går fra midt-70’erne til midt-80’erne – perioden efter de store romaner med mandlige heroiske protagonister (fx *The Left Hand of Darkness* fra 1969) og før Le Guins forfatterskab for alvor gør op med patriarkalske litterære traditioner med romanen *Altid Hjem* (1985) og essayet “The Carrier Bag Theory of Fiction” (1986) som kerneeksempler på anti-heroiske og anti-lineære poetikker. Novellen handler om en gruppe sydamerikanske husmødre fra hhv. Chile, Peru og Argentina, der i årene 1909-1910 tager på polarekspedition. Ikke fordi de har noget mål om at indtage land, være de første til at nå Sydpolen eller indhøste hæder. Nej faktisk undlader de at fortælle andre om ekspeditionen og benytter sig endda af alibier for rejsen – nogle fortæller, at de tager i boliviansk kloster, og andre, at de rejser til Paris. Det er ifølge fortælleren vigtigt, at ingen skal kende til rejsen, og at de generelt ikke skal sætte nogen spor: “Jeg bruger ingen efternavne for det tilfælde at denne rapport skulle falde i hænderne på fremmede og intetanende ægtemænd, sønner osv., så de kommer i forlegenhed eller ubehageligt vanry” (s. 9).

Med novellens titel, som nøgternt forklarer, at vi nu skal til at læse en rapport om Yelcho-ekspeditionen til Antarktis i 1909-1910, har vi allerede fået slået en helt klassisk genre an: ekspeditionsnarrativet. Vi ved, at polarekspeditioner er noget af det mest krævende, mennesker historisk set har udrettet, at det er her, de allerstærkeste mænd og deres nation kan vise deres overlegne fysiske kræfter, strategiske evner og udholdenhed. Men ret hurtigt finder vi også ud af, at det ikke er erobryngslystne hvide mænd, der skal udholde denne rejse, nej, deltagerne er en gruppe sydamerikanske husmødre uden nogen formel uddannelse: “Fordi jeg var kvinde, kunne jeg ikke tage nogen uddannelse, og derfor ikke føje noget til den videnskabelige viden vedrørende Antarktis” (s. 8). Således fungerer dette traditionelle maskuline ekspeditionsnarrativ som en art referenceramme i løbet af fortællingen – som en analogi, der meget lig Larsens digt sammenligner husarbejdets slidsomhed med polarekspeditionens strabadser. Fortællingen synes nemlig at folde sig ud omkring det analogiske forhold, at hvis du er i stand til at bestride og udholde husarbejdets prøvelser, så er du også i stand til at gennemføre en polarekspedition: “Hvordan kunne man holde husarbejde eller børnepasning ud uden at brokke sig, for slet ikke at tale om strabadserne ved at trække i slæde i Antarktis?” (s. 11). Fordi vi ved, at polarekspeditioner er ekstremt krævende og presser mennesker til det yderste, må vi forstå, at husarbejdet er det samme.

Hvor Larsens digt så at sige tager læseren som gidsel i en klassisk fortælling om en intellektuel rejsende, der først senere og ganske pludseligt viser sig som en parodisk analogi, der effektivt punkterer den velkendte fortælling om det intellektuelle poetiske subjekt, så er analogien hos Le Guin allerede viklet ind i fortællingens præmis fra starten, hvilket i højere grad gør “Sur” til en fortælling, der fra begyndelsen er optaget af at udforske mulighederne for at genforhandle og udvide ekspeditionsnarrativets heroiske impulser.

Tinde bag tinde, bjergkæde bag bjergkæde – en vedligeholdelsens poetik

Som jeg allerede har nævnt, agerer forestillingen om den strabadserende polarekspedition i “Sur” analogi for det krævende husarbejde:

“ Og af de få der delte vores dårskab, var det, da det kom til stykket, endnu færre der kunne forlade deres daglige pligter og binde sig til en sejlads af mindst et halvt års varighed og forbundet med en ikke ubetydelig usikkerhed og fare. En skrantende mor eller far, en ængstelig ægtemand plaget af forretningssorger, et hjemmевærende barn med lutter uvidende eller uduelige tjenestefolk til at tage sig af det: det er ikke ansvar man uden videre kan se bort fra. Og de der ønskede sig at unddrage sig den slags forpligtelser, var ikke de kammerater vi havde brug for til hårdt arbejde, i fare og afsavn. (s. 10)

Der hersker i novellen en forståelse af, at de husmødre – privilegerede i øvrigt – der forpligter sig på polarekspeditionen, er mennesker, der er vant til hårdt arbejde. Og at hvis man er villig til at forlade sine relationelle forpligtelser derhjemme, så er man ikke den person, ekspeditionen har brug for. Dette udgør samtidig novellens grundlæggende paradoks: For hvordan kan man både være helt dedikeret til sit vedligeholdelsesarbejdes relationelle forpligtelser derhjemme og samtidig tage afsted på polarekspedition?

Novellen antyder, at husmødrenes erfaringer og kompetencer gør dem i stand til at gennemføre polarekspeditionen på mere sofistikeret og dygtig vis end deres mandlige forgængere og efterfølgere: “husførelse, det uendeliges kunst, er ikke en håndtering for amatører” (s. 15). Ifølge novellen er kvinderne på Yelcho-ekspeditionen nemlig de første i verden til at nå Sydpolen i 1910, og novellen henviser til, hvordan den historiske faktuelle ekspedition med kaptajn Scott nogle år senere aldrig vendte hjem igen. Der bliver født et barn under ekspeditionen, og kvinderne er tilmed i stand til at skabe kunst under ekspeditionen trange vilkår – som for at pege på, at når kvinder til daglig formår at lave kunst, så er det *på trods* af deres krævende forpligtelser som vedligeholdelsesarbejdere i hjemmet. I “Sur” er kunst og poesi med Audre Lordes ord ikke kun en overflødig luksus (Lorde, s. 26). Et forhold Le Guin eksplicit tematiserer nogle år senere i essayet “The Fisherwoman’s Daughter” fra 1988.

Med disse konstante analogiske sammenligninger mellem ekspeditionsrejsen og husarbejdet peger “Sur” på, at husarbejdet rent faktisk rummer heroiske kvaliteter. Novellen demonstrerer, hvordan husarbejde kræver højt kultiverede færdigheder og rummer en masse viden, som officielle videnskaber ville drage gavn af. Således tegner novellen et billede af videnskabsdiskurser som grundlæggende patriarkalske og af at husmødrenes vedligeholdelseskundskaber ikke kvalificerer sig til de formelle strukturelle rammer, som gør viden til viden(skab). Men hvor fortællingen på den ene side bruger en klassisk heroisk og maskulin analogi til at synliggøre husmødrenes kundskaber og viden, så er novellens andet hovedærinde at udfordre dette klassiske narrativ. Dette andet spor i novellen handler om, hvordan kvinderne i stedet for at indtage land og afrapportere fund bevæger sig hensynsfuldt gennem landskabet, og hvordan novellen herigennem radikalt genforhandler rejsen som klassisk litterært topos. Vi ved, at kvinderne på ekspeditionen ikke har tænkt sig

at aflægge rapport – ingen kommer til at vide, at de var de første i verden til at nå Sydpolen. Vi har allerede lært, at kvinderne ikke kan føje noget til den eksisterende viden vedrørende Antarktis, fordi de ingen formel uddannelse har. Det betyder samtidig, at gruppen, fordi de er kvinder, ikke har nogen magt til at navngive steder på rejsen. Yelcho-ekspeditionen finder løbende på navne til de steder, de orienterer sig efter, men deres navngivninger bliver aldrig officielle: “Vi gav disse bjergtoppe navne, ikke særlig alvorligt da vi ikke forventede at vores opdagelser ville komme til geografers kendskab [...] På landkort bærer denne gletsjer selvfølgelig det navn Mr. Shackleton gav den, Beardmore” (s. 23-24). På den måde kommer kvinderne heller aldrig til at fiksere det land, de rejser igennem. Novellen peger således på, hvordan det at navngive et sted også er en form for erobring. Da Yelcho-ekspeditionens båd når til området med pakis, beslutter de sig for at sejle rundt omkring isflagerne i stedet for at bryde direkte igennem isen, som ellers er den normale praksis. Det viser sig, at gruppen når forbi pakisen langt hurtigere end tidligere skibe, der ofte har været nødsaget til at vende om. Yelcho-ekspeditionens kvinder glider forbi isflagerne som vand i stedet for at penetrere isen, og scenen bliver endnu et eksempel på kvindernes måde at bevæge sig flydende igennem landskabet på: ydmygt, nænsomt og uden at sætte aftryk.

Som kontrast til denne (skal vi kalde det feminine) måde at bevæge sig gennem landskabet på beskriver novellen Mr. Shackletons ‘sorte blafrende prik’:

“ en blafrende sort prik, uendelig lille under bjergtinderne og de regnbuerandede skystriber [...] et flag på en bambusstang, bare en las af tyndslidt stof – en tom oliedunk – og enkelte fodaftryk der stod et par tommer over isen. (s. 22)

Flaget stammer fra Mr. Shackletons ekspedition, der måtte give op og vende hjem 180 km fra Sydpolens nulpunkt. Og alt emmer af maskulinitet og besejring. En sort oliedunk og det sorte flag, der sætter sit mærke i det ellers umarkerede og uendelige hvide snelandskab. Her viser “Sur”, hvordan det klassiske ekspeditionsnarrativ viderefører en lang imperialistisk tradition, der handler om at opdage noget “nyt”, nå et mål først, beskrive, navngive, erobre og sætte sit aftryk på land. Det er netop denne liste af associationer, som novellen forsøger at genforhandle. Novellen ønsker at skrive rejse-toposet ud af sine imperialistiske konnotationer og vise, at (ekspeditions)rejsen kan se kvalitativt anderledes ud. I stedet for navngivning og erobring af land, i stedet for sorte prikker kan rejsen være uoptegnet, navnløs og åben. Eller som novellen selv beskriver det med sin i øvrigt mest præcise metafor for den daglige vedligeholdelse: “For hver dag vi rykkede fremad, kom flere store, navnløse bjergtoppe nemlig til syne i vest og sydvest, tinde bag tinde, bjergkæde bag bjergkæde, bar klippe og sne i den endeløse middagstime” (s. 24).

Det er hermed ikke bare det maskuline og heroiske ekspeditionsnarrativ, der i novellen udgør en analogi for husarbejdets strabadser. Det samme gør dette alternative “åbnende” rejsenarrativ skitseret ovenfor, som netop forsøger at kvalificere husarbejdets æstetiske og poetiske potentialer – og som rummer sin helt egen poetik. Der er altså to analogier på spil her. For ligesom det åbne landskab er oprydning, rengøring, husarbejde og omsorgsarbejde endeløst, og ligesom bjergene vil

stadig nye opgaver altid komme til syne bag det forudgående. “Støvet vil altid samle sig igen”, sådan som den danske forfatter Olivia Levison beskriver husarbejdets kvaliteter i 1885: “Hver Dag det samme Arbejde; hver Aften er man lige vidt. Man har tørt Støvet af, og det har samlet sig Igjen” (Levison, 167).

Uoverkommelige vestlige dikotomier – at skrive *om* eller *som* vedligeholdelsen

I erindringsværket *Årene* (2008) beskriver Annie Ernaux 1960'erne som en tid, hvor “moderskabet og åndslivet forekommer hende uforenelige” (s. 89). Også Le Guin beskriver i essayet *The Fisherwoman's Daughter* fra 1988, hvordan hendes forfatterpraksis har været præget af det, hun kalder den victorianske drejebog, som foreskriver, at en kvinde må vælge mellem bøger eller børn: “The received wisdom of course is just the opposite: that any attempt to combine art work with housework and family responsibilities is impossible, unnatural. [...] either books or babies for a woman, not both” (s. 118). Det er ligeledes udgangspunktet for den nordamerikanske kunstner Mierle Laderman Ukeles, der i 1969 skriver *Manifesto for Maintenance Art* som en reaktion på, at hun som en lovende kunststuderende blev gravid og mødte den holdning fra sine undervisere og kollegaer, at det nu ikke var muligt for hende at blive den store kunstner, som hun ellers drømte om (Finkelpearl). Manifestet folder sig ud omkring den tanke, at hvis Ukeles ikke kunne være mor (og dermed vedligeholdelsesarbejder, som hun kalder det) og samtidig kunstner, hvis de to kategorier virkelig måtte være så adskilte, ja så måtte hun prøve at sætte lighedstegn mellem de to og gøre sit vedligeholdelsesarbejde til kunst.

I 1970'erne synes altså en dikotomisk forestilling, der modstiller moderskabet og et kunstnerisk liv, at have været dominerende for de kvindelige kunstnere og forfatteres selvopfattelse. Det er en forestilling, der siden oplysningstiden har domineret vestligt tankegods, når en lang række dikotomier på hierarkisk vis betragtes som overlappende hinanden (Haraway, 2016). “Intellect vs. krop” er en variation over “kultur vs. natur” eller “mand vs. kvinde” eller “form vs. indhold” eller “hvidhed vs. brunhed” osv. At kunstneren skulle være uforlignelig med moderen, har altså rod i en grundlæggende forestilling om, at manden (ligesom hvidheden) tilhører intellektet, mens kvinden (og den gravide/fødende/moderkvinde især) tilhører kroppen. Og eftersom modsætningsparrene anses som modsatrettede og i øvrigt hierarkiske, kan det være vanskeligt at forestille sig kvindemoderen som intellektuel eller *som* kunstner.

Det er midt i denne dominerende dikotomiske verdensopfattelse, at både Larsens digt og Le Guins novelle stiller sig an. Hvor den feminiserede erfaring med husarbejdets udmattelse kan føles komplet uforenelig med et kunstnerisk arbejde – og med de tilgængelige patriarkalske litterære modeller, så ser vi i de to skønlitterære tekster et forsøg på at stille de to diskurser sammen. Men hvor Ukeles' manifest fra 1969 grundlæggende er interesseret i at nedbryde selve dikotomien, idet hun udstiller vedligeholdelsesarbejdet som kunst, så kan det se ud, som om både “en intellektuels prøvelser” og “Sur” i stedet er med til at opretholde dikotomien. Værkerne synliggør de to diskurser (patriarkalsk-heroiske fortælleformer vs. det feminiserede

vedligeholdelsesarbejde) ved at stille dem ved siden af hinanden – men uden at opløse todelingen. De to værker arbejder så at sige *med* dikotomien og bekræfter den hermed også som præmis. Dikotomien spænder med andre ord ben for, at de to værker kan tale *som* eller *med* vedligeholdelsens modus – som ville være den egentlige vedligeholdelsespoetik. I det følgende ønsker jeg dog at udforske, hvordan denne manglende udfordring af dikotomien alligevel bidrager produktivt til en forståelse af, hvor de patriarkalske litterære formsprog kommer til kort, og hvordan nye litterære formsprog kunne se ud.

Litterære strategier til synliggørelse af husarbejdet

Den danske historiker Pernille Ipsen (f. 1972) interviewer i erindringsværket *Et åbent øjeblik* (2023) de syv mødre, hun voksede op med i et kvindekollektiv i 1970'erne. I dette tilbageblik skitseres begyndelsen af årtiet som en tid, hvor en generation af unge mennesker “rykkede ved indgroede forestillinger om, hvordan man kan leve” (s. 7), og som var radikalt åben overfor social forandring. Den nordamerikanske forfatter Marge Piercy ser i forordet (2016) til genudgivelsen af sin roman *Women on the Edge of Time* fra 1976 ligeledes tilbage på 1970'erne som en tid, hvor de feministiske utopier, håb og optimismer levede i bedste velgående. Også Jytte Rex beskriver i forbindelse med genudgivelsen af *Kvindernes Bog* fra 1974, hvordan der i løbet af 1960'erne havde åbnet sig nogle helt nye landskaber, som gjorde 1970'erne til en mere frimodig tid (Nielsen). Alle tre eksempler tegner et billede af 1970'erne som en tid, der på mange måder var åben overfor at tænke sociale former anderledes. Og når både Larsens digt og Le Guins novelle gør brug traditionelle heroiske og maskuline litterære former til at fortælle om husarbejdet, er der unægtelig et spørgsmål, der trænger sig på: Hvorfor er denne analogiske reference til patriarkalske fortælleformer nødvendig? Til det spørgsmål findes der flere mulige svar.

Selvom 1970'erne på mange måder var en tid, hvor det var muligt at forestille sig sociale former helt anderledes, så vidner de to litterære værker også om, at denne mulighed ikke var ubegrænset. Værkerne vidner om, at den dikotomiske forestilling, der holder det feminiserede vedligeholdelsesarbejde og kunstnerarbejdet strengt adskilt fra hinanden, er så dominerende, at den trænger helt ind i de to værker. “Sur” kan tilsyneladende kun gøre husarbejdet synligt og tillægge det værdi, ved at gøre brug af det heroiske ekspeditionsnarrativ, og “en intellektuels prøvelser” må beskrive husmorens udmattelse gennem den velkendte intellektuelle mand på en trættende togrejse. Intentionen om at beskrive husarbejdet på denne måde viser sig da også i værkerne at komme til kort. Eller i hvert fald at udgøre et stilistisk paradoks. I “en intellektuels prøvelser” forekommer husarbejdet grundlæggende ikke fortællebart eller synligt. For hvorfor skulle den udmattede intellektuelle komme i tanker om husmødrenes hårde arbejde? I “Sur” udgør sammenstillingen af husarbejdet med det heroiske narrativ på samme måde et umuligt paradoks. For hvordan skulle kvinderne på Yelcho-ekspeditionen kunne tage afsted på en lang rejse, når de samtidig er dybt dedikerede til deres huslige vedligeholdelsesarbejde? Dikotomien, der placerer vedligeholdelsesarbejdet i baggrunden og det skabende subjekt i forgrunden, er tilsyneladende så dominerende en forestilling, at den ud-

gør selve byggestenene for disse to værker. Det er én mulig læsning af værkerne. At værkerne er vidnesbyrd om en historisk tid, der havde mod på at eksperimenterer med litterære former, men at de heroiske litterære konventioner viste sig så magtfulde, at det var svært at opfinde nye formsprog. I denne læsning fortæller værkerne om en tid, hvor dørene stod åbne, og hvor mulighederne for at gøre noget andet viste sig synlige, men hvor der også var mange fasttømrede strukturer, der skulle overvindes. På lignende vis beskriver Ipsen netop også, hvordan det i 1970'erne var benhårdt arbejde at gøre noget nyt, på trods af at sociale bevægelser havde rykket ved indgroede forestillinger om, hvordan man kan leve: "Den [bogen] handler om, hvor livgivende og svært det er at frigøre sig fra det gamle – selv i en tid, der var så radikalt åben for sociale forandring som de tidligere 1970'ere" (s. 7).

En anden mulig læsning af værkernes brug af de patriarkalske formsprog er, at de anvendes i en anerkendelse af, hvad der har magt i samfundet. I denne læsning betragtes brugen af de maskuline analogier som en strategi til at synliggøre husarbejdet, der ellers ikke ville blive synligt. Vi ved jo, for det har den sociale reproduktionsteori og den feministiske marxisme fortalt os (Mies; Federici; Vergès; Davis; Ferguson & Vogel), at vedligeholdelsesarbejde – kvinders arbejde i hjemmet med at holde mennesker i live – er usynliggjort i både økonomiske og sociale strukturer. Derfor er det måske meningsfuldt at gøre brug af nogle litterære former, som vi ved bliver set, hvis vi gerne vil have, at husarbejdet bliver synligt. Selv Larsens digt bliver i sig selv et symptom på, at husarbejdet ofte forbliver usynligt, da det næppe er den intellektuelle selv, der kommer i tanker om husmødrene, men snarere det egentlige digterjag, den usynliggjorte husmor, der pludselig træder frem i digtet. I dette perspektiv læser jeg brugen af de heroiske maskuline former som en litterær strategi. Her bliver analogien et redskab til at gøre en anden, mindre synlig fortælling synlig. Analogien bliver simpelthen en strategi til at få ørenlyd. Samtidig kan strategien også anskues som en undersøgelse af, hvordan litterære former og genrer tilhører nogle mennesker mere end andre. Dette leder mig til den tredje mulige læsning.

Med 1970'ernes åbning overfor nye horisonter og nye måder at gøre tingene på, åbnedes også muligheden for at udfordre indgroede forestillinger om, hvordan et litterært subjekt kunne tage sig ud. Det er åbenlyst i de to litterære eksempler, som tager et devalueret og usynliggjort subjekt – husmoren – og sætter hende ind i en litterær ramme, som vi allerede kender. Men hvorfor sætte husmoren ind i en velkendt heroisk litterær form? Hvorfor ikke give hende sine egne litterære rammer? Hvorfor ikke udvikle en helt ny slags poetik, som ikke bare genforhandler det klassiske litterære subjekt, men også de traditionelle litterære genrer? Det kan umiddelbart virke, som om de litterære former ikke var til forhandling. Jeg vil alligevel argumentere for, at vejen forbi de konventionelle litterære genrer var en nødvendig undergravende strategi. Det er heri, at den tredje mulige læsning befinder sig. Man kan nemlig argumentere for, at det var nødvendigt for de to litterære værker (og for den feministiske litteraturkritik i det hele taget) først at gå ind i de traditionelle narrativer for at forstå, hvad der egentlig kan rummes i disse litterære modeller, og hvornår de kommer til kort. Hvad kan ikke beskrives inden for disse rammer? Og hvornår er der brug for nye? Det er altså et muligt perspektiv, at disse spørgsmål er nødt til at blive stillet, førend en anden poetik kan sprogliggøres. At de eksisterende,

dominerende litterære strukturer først er nødt til at blive prøvet af. Hvor meget kan de udvides? Hvilke erfaringer kan de rumme, og hvilke erfaringer forsvinder heri? Man kan samtidig argumentere for, at det netop er ved at udforske og udfordre disse dominerende narrative strukturer, at et egentligt engagerende arbejde ligger, fordi en sådan undersøgelse indefra netop forholder sig aktivt til vores egen kulturhistorie. I denne læsning ligger der noget ansvarsfuldt i rent faktisk at gå ind i de former, der har magt i vores kultur og i at undersøge, hvad de patriarkalske formsprog egentlig gør, hvilke muligheder de kan tilbyde, hvad de ikke har plads til, hvordan de er problematiske, og hvem de er problematiske overfor.

Det er netop ved at arbejde indefra ekspeditionsnarrativet, at "Sur" tydeliggør, hvordan det klassiske rejsenarrativ skriver sig ind i en imperialistisk logik, der ønsker at beherske, indtage land og ekstrahere viden. Det er også herindefra, at både "Sur" og "en intellektuels prøvelser" erkender, at de heroiske maskuline former, selvom værkerne forsøger og eksperimenterer med det, har svært ved at rumme de feminiserede vedligeholdelseserfaringer. I begge værker viser dette sig i form af paradokser: I "Sur" ved umuligheden i at tage på ekspeditionsrejse, når man også har vedligeholdelsesforpligtelser derhjemme, og i "en intellektuels prøvelser" ved umuligheden i, at den intellektuelle rent faktisk skulle tænke på husmødre. Men i "Sur" også, fordi fortælleren i det hele taget fortryder, at de tog afsted:

“Jeg ville ønske vi ikke var gået til polen. [...] Men selv da var jeg glad for at vi ikke havde efterladt et tegn der, for en skønne dag kunne der komme en mand der higede efter at være den første, og han ville finde det og vide hvor tåbelig han havde været, og blive syg af græmmelse. (s. 26)

Heltemodet viser sig at være tåbeligt, og analogien viser sig at være tom. Når fortælleren fortryder, at de tog afsted på polarekspedition, foreslår novellen dermed også, at analogien som fortælleform måske slet ikke var nødvendig. De litterære former og genrer betyder altså med andre ord noget. Værkerne, der begge hviler på paradoksale præmisser, viser, at de traditionelle litterære maskuline former har svært ved at rumme vedligeholdelseserfaringen – husmorens erfaring. Og at noget andet er nødt til at træde i stedet.

Litteratur

- Ahmed, Sara (2007): "A Phenomenology of Whiteness", i *Feminist Theory* 8.2, s. 149-168. <https://doi.org/10.1177/1464700107078139>.
- Arendt, Hannah (2005): *Menneskets vilkår*, København: Gyldendal, 2005.
- Badiou, Alain (2006): *Being and Event*, London: Continuum.
- Beauvoir, Simone de (1983): *Det andet køn*, København: Tiderne skifter.
- Carnera, Alexander (2011): "Den lovløse forfatter", i *Le Monde diplomatique*, 31. marts.
- Dalager, Stig og Anne-Marie Mai (1983): *Danske kvindelige forfattere: Udvikling og perspektiv*, 2. oplag. København: Gyldendal.
- Davis, Angela (1986): *Women, Race & Class*, London: Women's Press.
- Ernaux, Annie (2021): *Årene*, København: Gads Forlag.

- Federici, Silvia (2012): *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, Oakland, CA: PM Press.
- Ferguson, Susan og Lise Vogel (2017): "Children, Childhood and Capitalism: A Social Reproduction Perspective", i Tithi Bhattacharya (red.): *Social Reproduction Theory: Remapping Class, Recentring Oppression*, London: Pluto Press, s. 112-130.
- Finkelpearl Tom (2000): "Interview: Mierle Laderman Ukeles on Maintenance and Sanitation Art", i *Dialogues in Public Art*, Cambridge: MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/2399.003.0019>.
- Haraway, Donna Jeanne (2016): *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna (1988): "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", i *Feminist Studies* 14.3, s. 575-599.
- Ipsen, Pernille (2020): *Et åbent øjeblik: Da mine mødre gjorde noget nyt*, København: Gyldendal.
- Larsen, Marianne (1974): *Cinderella*, København: Swing.
- Le Guin, Ursula K. (1968): *A Wizard of Earthsea*, Oakland, CA: Parnassus.
- Le Guin, Ursula K. (1969): *The Left Hand of Darkness*, New York: Harper & Row.
- Le Guin, Ursula K. (1989): "The Fisherwoman's Daughter", i *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York, NY: Grove Press.
- Le Guin, Ursula K. (1989): "The Space Crone", i *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York, NY: Grove Press.
- Le Guin, Ursula K. (1990): *Tehanu: The Last Book of Earthsea*, New York: Atheneum.
- Le Guin, Ursula K. (2002): *The Dispossessed: SF Masterworks*, London: Gollancz.
- Le Guin, Ursula K. (2014): "Sur", i *Outer Space, Inner Lands: The Unreal and the Real: Selected Stories of Ursula K. Le Guin*, London: Gollancz.
- Levison, Olivia (2016): *I udvalg*, København: Gladiator.
- Lewis, Sophie (2022): *Abolish the Family: A Manifesto for Care and Liberation*, London: Verso.
- Lorde, Audre (2019): *Sister Outsider*, New York: Penguin Books.
- Mies, Maria (1998): *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labour*, London: Zed.
- Molesworth, Helen (1999): "Cleaning Up in the 1970s: The Work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles", i Michael Newman og Jon Bird (red.): *Rewriting Conceptual Art*, London: Reaktion Books, s. 107-122.
- Nielsen, Bodil Skovgaard (2024): "Jytte Rex har brugt sit liv på at undersøge, hvad kvinder snakker om", i *Information*, 6. april. <https://www.information.dk/moti/2024/04/jytte-rex-brugt-liv-paa-undersoege-kvinder-snakker>.
- Olsen, Tillie (1978): *Silences*, New York: Delacorte Press.
- Piercy, Marge (2019): *Woman on the Edge of Time*, London: Del Rey.
- Rancière, Jacques (2005): "Statement on the Occasion of the Panel Discussion: 'Artists and Cultural Producers as Political Subjects: Opposition, Intervention, Participation, Emancipation in Times of Neo-liberal Globalisation'", upubliceret præsentation under konferencen "Klartext! Der Status des Politischen in aktueller Kunst und Kultur". Berlin, 14. januar.
- Stein Larsen, Peter (2009): *Drømme og dialoger: To poetiske traditioner omkring 2000*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Laderman Ukeles, Mierle (1969): "MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969! Proposal for an exhibition: "CARE"", Philadelphia.