

Erik Svendsen

'GRAVIDITETSÅNDEN

EN TIDSEL AF RØGT, ET VANVID'

refleksioner over Olga Ravns *Mit arbejde* og
Tine Høegs *Sult*

Altomfattende kriser er blevet 'the new normal'. I *Information* den 15. juli 2022 er der fx en længere artikel om nyudklækkede studenter, der alle har det til fælles, at de taler ud fra en klar bevidsthed om, at store samfundsmæssige kriser er en del af deres bagage. "De eneste overskrifter, vi har set de seneste tre år, er klimadød, coronadød og krigsdød" som Anker Bach Ryhl citeres for at sige (Wang 2022: 5). Journalisten Laura Friis Wangs artikel indfanger dog også ungdommelig optimisme og en tro på at der på den anden side vil vise sig nogle muligheder. Som Carl Gustav Garth-Grüner siger: "Verden er lidt nederen lige nu. Men sådan jeg klarer det bedst, er ved ikke lige at tænke så meget på det. Vi skal nok klare den" (Wang: 6). Vel at mærke med en udtalt bevidsthed om at kriserne ikke er til at se bort fra. Det fortrængte vender altid tilbage.

I samme avis er der dagen efter en leder om sommerens intense hede-bølger rundt omkring i verden, og skribenten Jørgen Steen Nielsen gør opmærksom på, at de aktuelle politiske tiltag (fx genåbning af kulkraftværker i Tyskland, nye olieefterforskninger i Den Mexicanske Golf) peger i den forkerte retning i forhold til at bekæmpe klimakrisen.

Kognitiv dissonans er en måde at benægte fundamentale kriser på. Men på længere sigt er det næppe en farbar vej.

På makroniveau har vi klimakrisen som har et globalt omfang, ligesom globaliseringen ikke længere ser ud til at kunne løse de økonomiske og politiske kriser, som følger med modernitetens kapitalisme i alle dens afskygninger, fra polariserede vestlige demokratier til autokratiske styre. Energi, klima- og økonomiske kriser synes at gå hånd i hånd og afløse hinanden som dagsordensættende. Uligheder har mange måder at manifestere sig på. Spændingerne mellem nord og syd, mellem de gamle kolonimagter og de afkoloniserede dele af verden har ændret karakter men er også blevet endnu mere komplekse. På europæisk niveau ved vi, at EU ikke besidder politisk kapital til at løse allehånde økonomiske-politiske-sociale og klimatiske problemer, selv om der er positive tiltag (der bliver modarbejdet af nationalistiske tiltag). Politiske polariseringer er karakteristiske

for såvel landene imellem (fx Polen og Ungarn vs. resten af EU) som for enkeltlande. Det gælder således også for Danmark, hvor blot nogle af de enerverende modsætninger ligger mellem provins vs. storby-centralisme (fornylig gentematiseret af Danmarksdemokraterne) og mellem partier, der satser på en stram indvandrerpolitik (værdipolitik), og partier, der snarere satser på en mere retfærdig indkomstpolitik. Bemærk at denne modsætning ikke er lig med den klassiske modsætning mellem rød og blå blok; også hvad angår det danske politiske landskab er radikale forandringer ved at være hverdagskost.

Ulrich Becks risikosamfund er kommet for at blive, og det betyder de facto at samfundsmæssige kriser i alle mulige afskygninger er blevet uafviselige kendsgerninger, som individerne må tage bestik af. Fra krig ikke langt fra de danske grænser, over uoverskuelige energi- og finanskriser til en global klimakrise som potentielt skaber millioner af klimaflugtninge oven i de politiske flygtninge, der har domineret indtil videre, for slet ikke at tale om truslen om nye virale sygdomme på niveau med covid-19. De mange (stor)politiske kriser udgør det bagtæppe, som vi hver især agerer i forhold til.

Moderskabet i opbrud

Med dette brede samfundsmæssige perspektiv in mente vil jeg nærme mig de krisesymptomer, som det følgende vil dreje sig om. De adskiller sig fra de storpolitiske og globale kriser ved at være centrede om et fænomen, man kunne rubricere som eksistentielt: reproduktionen, dette at blive gravid og etablere familie med to voksne og et barn. Men også i det familiære rum har krisetænkningen meldt sig som en ubuden gæst. Traditionssamfundets konservatisme udstikker ikke længere retningslinjerne for modernitetens dansker.

Jeg har valgt at se nærmere på to nyere danske romaner, der tematiserer individuelle-psykologiske-sociale og familiære kriser, vel at mærke set med en kvindelig optik, nemlig et fertilitetsforløb i Tine Høegs dagbogsroman *Sult* (2022) og Olga Ravns collageroman *Mit Arbejde* (2020), der handler om, hvordan det at få et barn ændrer snart sagt alverden for et par. Høegs roman skildrer kampen om at erhverve moderskabets erfaringer, mens Ravns tekst snarere drejer sig om de konflikter som det moderne moderskab afstedkommer. Begge romaner tematiserer en kultur og et samfund i krise i og med, at den basale reproduktion trækker en række konflikter med sig. Individets selvforståelse er ingenlunde givet, og fællesskabet om barnet

har svære betingelser. Alt er til forhandling, men forhandlingerne er gået i hårdknude.

Begge tekster tematiserer historisk specifikke kvindelige livsforhold og har blandt andet derfor fået en stor læserskare, der kan spejle sig i de mange dilemmaer, der oprulles. Begge romaner gør op med det eksisterende arbejdsbegreb; hos Tine Høeg er det et arbejde at forsøge at blive gravid, at forsøge at være reservemoder for de to børn som kæresten bringer med sig, men det er også hendes arbejde at skrive om fertilitetsforløbet og kampen med og mod den nye familiekonstellation. Også hos Olga Ravn spiller den skriftlige (re)gestaltning af det menneskelige drama en helt afgørende rolle. Jeg'et synes at være nødt til at opfinde et alter ego i form af Anna, der skriver om sine familiære oplevelser, som har påfaldende fællestræk med jeg'ets.

For begge tekster udgør skriften, metalaget og det (selv)refleksive en afgørende modvægt til det elementære og opslidende menneskelige drama, som reproduktionen er lig med. Teksterne opererer dermed med to parallelle eller modstridende skabelsesbegreber: et humant og et kunstnerisk.

Det affektive og performative arbejde

Ravns roman peger helt ud i titlen på en omkalfatring af arbejdsbegrebet, der skal vristes løs fra industriarbejderen, historiens store subjekt ifølge marxismen. I stedet lyder tesen, at den kvindelige hovedperson (og hendes spejlingsfigur!) og hendes mangfoldige arbejde med at passe hjemmet, pleje det affektive arbejde radikalt må udvide forestillingen om hvad arbejderlitteratur er for en størrelse: ”at stå til rådighed for kommende fostre, for børn, der vil løftes, babyer, der vil ammes og mænd, der vil elskes, hvis dette er Annas arbejde, er hendes skrift om egen krop og husholdning så netop ikke arbejdspladslitteratur?” (Ravn: 243). Tine Høegs fortæller vil anerkendes for de smerter som fertilitetsbehandlingen afstedkommer på krop og sjæl (ikke blot hos kvinden men også hos hendes kæreste), mens Olga Ravns to fortællere vil anerkendes for at arbejde med det mentale kaos, som familieførøgelsen resulterer i.

Såvel *Sult* som *Mit Arbejde* har således flere politiske agendaer: De skildrer et moderskabsbegreb i opbrud, de anfægter arbejdsbegrebet, men de konsoliderer samtidig skriften, dette at skildre et menneskeligt drama som en sublimerende måde at fatte det hele på. Metabevidstheden bliver en måde at finde en form på det formløse og udflydende, grænseoverskridende.

Romanerne er også grænseoverskridende på en anden måde, idet Høegs roman evident trækker på autofiktive komponenter, mens det fiktive dække er mere oplagt i Ravns roman, men fælles for de to forfattere er, at de både før og efter bøgernes udgivelse har været aktive på de sociale medier (fx Instagram og Facebook) for at gøre opmærksomme på deres forfatterskabs virke. Hos Høeg indskrives digte, som hun tidligere har offentliggjort i dagbladet *Politiken*, så man forstår godt, hvorfor Emils børn finder et kælenavn til Mia, nemlig Mimi der er en spejling og kiasme og dermed en forskudt repræsentant for Tine Høeg, hvis kunstneriske strategi er et eksemplarisk udtryk for den performative biografisme (se Haarder 2014). Olga Ravn har udmærket sig ved at være produktiv i forskellige mediesammenhænge (fx med debatindlæg i *Politiken*) og har promoveret sundhedspolitiske synspunkter (:bedre arbejdsforhold for jordemødre og bedre vilkår for de gravide på landets fødegange), som ligger i forlængelse af den tematisering af sygehusvæsenet, man finder i *Mit Arbejde*. I oktober 2020 laver Mødrehjælpen i forlængelse af Olga Ravns debatindlæg indsamlingen Manifest for en #trygfødsel og på Facebook har hun henvist til fx en podcast om smertefri fødsel (17. dec 2020) ligesom Ravn på samme medieplatform har henledt opmærksomheden på et interview med forfatteren selv i *Femina*, der har givet respons fra mere end 600 kvinder. *Mit Arbejde* har givet forfatteren mulighed for at virke aktivistisk.

Anti-autonomi og anti-appropriering

Det giver således ikke mening at læse de to bøger som autonome, de rækker derimod ud mod læseren, har et drag af interaktivitet og udgivelserne er desuden begge eksplicite i deres trækken på det intertekstuelle. Mere åbne tekster end lukkede værker og i særdeleshed refererer begge forfattere til kvindelige kolleger og forbilleder: Tine Høeg henviser direkte til Olga Ravn som et forbillede, og titlen på hendes roman er hentet fra et digt af Suzanne Brøgger. Tilsvarende er den sidste del af Ravns tekst en mindre montage af omtaler af kvindelige forfattere, der fungerer som et kunstnerisk og (køns)politisk netværk som understøtter *Mit Arbejde*.

Inden de analytiske overvejelser må jeg nødvendigvis legitimere mine valg af bøger. En midaldrende mand skriver om to yngre kvindelige forfattere, der decideret fokuserer på kropslige og bevidsthedsmæssige erfaringer som jeg ingen adkomst har til. Dertil vil jeg sige, at det at blive far til et barn er det største og vigtigste, der er sket i mit liv, og jeg har selv strejft nogle af de oplevelser, som er en del af Tine Høegs roman. Det er således med den største sympati, jeg har læst de to bøger, vel vidende

at de kan italesætte oplevelser, som jeg aldrig vil kunne identificere mig med. Af gode grunde kan jeg ikke vide, hvordan det føles at være gravid – derfor inddrager jeg netop ikke værker, hvor graviditeten er omdrejningspunktet (fx Cecilie Lind med *Pigedyr*, 2022). Og selvsagt er ærindet ikke en mandlig appropriering af litteratur, som accentuerer erfaringer som ligger uden for min horisont. Identitetspolitikken rummer mange facetter, men den skulle nødig betyde, at en mandlig kritiker per definition er afskåret fra at forholde sig til kunstneriske værker, der i vid udstrækning bundet i erfaringer, som knytter sig til feminine erfaringsdannelser (se Paulsen 2022).

Med disse forhold in mente vil jeg reflektere over to moderne danske romaner, som åbenlyst er baseret på krisetænkning. Hos Høeg handler det eksplicit om hvor svært det er at blive gravid selv om kvinden (og manden) er aktive i et fertilitetsforløb, og hos Ravn drejer det sig om de tumultariske tilstande som et barn afføder. En problemstilling der accentueres af at den kvindelige figur Anna også har en identitet som kunstner, og *Mit Arbejde* tematiserer således de mange konflikter mellem forskellige identiteter som moder, elskerinde og forfatter. Den oplagte grund til at sammentænke de to romaner er endvidere som allerede antydnet det faktum, at i begge tekster bliver en metabevisthed altafgørende, idet Høegs alter ego Mia har et virke som succesfuld forfatter og *Sult* er en dagbog om fertilitetsforløbet, der samtidig er det stof, som Mia forsøger at konvertere til en roman. Diegesen bliver dermed også en del af diskursen, formen som fortællingen fremstår i.

I Ravns roman har metalaget en anden karakter, idet vi har at gøre med en rammetekst, hvor et navnløst kvindeligt jeg angiveligt modtager et større manuskript forfattet af en jævnaldrende Anna, som vi forstår skal rettes til og senere afleveres til et forlag, som om siderne er skrevet af jeg'et og ikke Anna. Men denne adskillelse mellem de to fortællere forstår vi senere er blændværk, og de to lag i diegesen glider sammen, når jeg'et møder sin litterære gestalt Anna i den lokale Føtex. Har vi at gøre med en splittet fortæller, som har to gestalter i henholdsvis jeg'et og Anna og er Anna dermed en projektion af jeg'et?

Meget apropos handler en del af romanen om et psykiatrisk forløb, og det er ikke noget tilfælde, at romanen også er et studie i mental sygdom med en kvindelig optik, der tilmed skal suppleres med en kunstnerisk optik, fordi frihed til at skrive kommer til at fungere som en modvægt til det psykiske og familiære konfliktfyldte. Olga Ravn har ved flere lejligheder fremhævet Tove Ditlevsens forfatterskab som inspirationskilde og ikke mindst *Ansigterne* (1968) har i sin skildring af en kriseramte forfatter, som kæmper med indre stemmer og kønsroller, flere træk til fælles med *Mit Arbejde*.

Men inden analysen er det nødvendigt at afklare et overordnet problem som de to romaner rejser, nemlig hvorvidt Tine Høegs og Olga Ravns tekster repræsenterer et nyt arbejdsbegreb. Det betyder, at vi skal følge en omvej, hvor lønarbejdet og værdiskabelse har til huse.

Er menneskelig omsorg et lønarbejde?

At føde er et transhistorisk fænomen men omvendt er det givetvis sådan, at hver generations kvinder selv må opleve og erfare hvad det vil sige at føde og blive moder. Olga Ravns roman giver en historisk specifik skildring af de trange vilkår på landets fødegange, ligesom den skildrer hvor uventet oplevelsen af at blive moder kan være. Netop derfor har romanen, gætter jeg på, haft stor gennemslagskraft hos kvindelige læsere på alder med Ravn. Et symptomatisk udtryk for hvor chokerende moderskabet kan opleves, finder man i en kommentar af Karolina Bro Næss i *Information* (d. 24. juli 2021). ”Da jeg blev mor, begyndte en dyb vrede at vokse i mig” hedder det blandt andet, fordi moderen med ét mistede både social kontrol og kontrol over sit eget liv, tendentielt sin egen krop og kom til at hade det cykliske liv som den første tid med spædbarnet nødvendigvis resulterede i. Modernitetens menneske bliver radikalt udfordret ved at skulle flytte centrum i eget liv hen til barnet og væk fra en selv.

Moderskabet udfordrer ligestillingen – det tema bliver rigt orkestreret i *Mit Arbejde* – og det udfordrende har også affødt ønsker om en ligestilling der er baseret på økonomisk honorering af omsorgsarbejdet. Mie Storm fra *Kulturkritisk Forum* gør i en artikel i *Politiken* krav på, at det huslige omsorgsarbejde, det reproduktive arbejde som sådan, bliver aflønnet, for som det rigtigt hedder: ”Kvindens usynlige bidrag i hjemmet er selve fundamentet for det, mænd bidrager med” (Storm: 6), samtidig med at det ulønnede, rutineprægede arbejde er forklaringen på, at kvinder har en mindre livsindkomst end mænd har (fordi kvinder har flere sygedage på grund af børnepasning, oftere arbejder på deltid osv.).

I lighed hermed skriver Olga Ravns indignerende Anna om Marx’ lønarbejdere, der under bedre livsomstændigheder kan skrive digte om formiddagen, men ”hvem forestiller han sig så skiftede bleerne imens?” (Ravn: 210). Det er bemærkelsesværdigt, at Ravns jeg taler generaliserende på alle mødres vegne, eller mere specifikt om ”alle kvinderne/ i mig/ deres slid/ op gennem historien” (Ravn 2020: 122), og det sker i kontrast til kæresten, et mandligt du: ”når du bøjer dig/ over barnet/ bærer du ikke/ denne historie/ kvindernes lønløse/ arbejde/ fødslen/ graviditeten” (ibid.) (Andersen 2020).

Leverer man en arbejdsindsats, skal den selvsagt honoreres. Det sker kun i et begrænset omfang, hvis man ser på omsorgsarbejdet. Pasning og pleje af ældre er for længst blevet til et lønarbejde i statsligt, kommunalt eller kommercielt regi, og samme tendens kan til dels spores i børnepasning fra spædbørn til skolefritidsordninger. Størsteparten af dette omsorgsarbejde, uanset om der er tale om private eller offentlige arbejdsgivere, varetages af kvinder, så det afgørende spørgsmål er selvfølgelig, som Mie Storm stiller og som Olga Ravns roman peger frem mod, hvornår det kvindedominerede reproduktive arbejde kan konverteres til regulært lønarbejde? Hvornår vil det hjemlige og humanplejende hverdagslige arbejde blive anerkendt som lønarbejde på lige fod med industriarbejdet? I forvejen eksisterer en lang række varer, der indgår i det huslige arbejde – fra støvsugeren, opvaske-maskinen til takeaway firmaer: Man kan ikke nægte, at den reproduktive sfære ikke er blevet varegjort for længst. Så hvorfor ikke tage skridtet fuldt ud og gøre det reproduktive arbejde til et lønarbejde på lige fod med andre (service)ydelser?

To nye udgivelser, der begge handler om en opdatering af marxismen, kan give et fingerpeg om, om der er en fremtid i lønarbejdergørelsen af det hidtil ulønnede, reproduktive arbejde i familiesfæren. I antologien *Kapitalen på dansk. Marx-læsninger gennem 150 år* kommer to bidrag ind på problemstillingen, begge næppe tilfældigt skrevet af kvinder, nemlig Susanne Possing og Signe Arnfred. Hos førstnævnte finder vi følgende prægnante bestemmelse: ”Kvindekønnet er indskrevet i samfundet gennem to forskellige arbejdsformer, det huslige og det markedsformidlede lønarbejde. Gemt væk i privatsfæren unddrager husarbejdet sig markedets byttelove, det er dermed svært at måle og aftvinger sig ingen offentlig anerkendelse. Hvor kvinden påtager sig hus- og børnearbejde, kommer hierarkiet mellem betalt og ubetalt arbejde den lønnede, mandlige partner til gode. I dag hvor begge har udearbejde må vi medtænke hvordan der tilføjes et yderligere lag af ulighed hvad angår udførelsen af det hjemlige arbejde, i hvert fald i langt de fleste tilfælde” (Possing 2022: 166).

Min anden kilde er Søren Mau, der har begået en imponerende opdateret analyse af marxismens grundideer, *Stum tvang. En marxistisk undersøgelse af kapitalismens økonomiske magt*, og i kapitlet med overskriften ”Kapitalisme og forskel” kommer Mau ind på teorier om den sociale reproduktion. Det essentielle er hvorvidt der findes et arbejde uden for lønforholdet – eller om alt arbejde skal og kan subsumeres under lønarbejdet, dvs. kan blive kapitaliseret som et lønarbejde en arbejdsgiver skal betale for. I så fald ændrer de personlige relationer karakter, idet de bliver erstattet af kontraktforhold, og er det så manden eller den i husstanden, som tjener mest, der skal betale den anden for det huslige og reproduktive arbejde? Eller er

det staten eller kommunen, der skal fungere som arbejdsgiver? Skal staten betale for socialiseringsprocessen, dette at familien opdrager et barn til at indgå i det samfundsmæssige? I velfærdsstaten Danmark har forældre ret til betalt barsel og gratis hospitaler så måske engang i fremtiden?

Søren Mau er imidlertid skeptisk: ”Selv om det i princippet er muligt at forestille sig etableringen af private eller offentlige børnefabrikker, virker det usandsynligt at graviditeter, fødsler samt alle aspekter af børnepasning kan kommercialiseres eller forvandles til en statslig opgave. Hvad vil kommercialisering overhovedet betyde her?” (Mau 2022: 158-159). Marxisten konkluderer, at der ”altid vil være en uopløselig rest af reproduktivt arbejde, der vil være nødt til at blive udført uden for kapitalens eller statens umiddelbare kontrol” (ibid.: 160).

Den udlægning samstemmer med Possings pointering af forskellen mellem et arbejde uden for markedet og et (løn)arbejde, der fungerer efter markedets og bytteværdiens lov. Hvis alt arbejde underkastes markedets logik, forsvinder et vitalt frirum, der rummer andre værdier end kapitalismens varelogik, hvor alt kan sættes på samme formel som en vare, der kan byttes og som skaber merværdi. Prisen for det nødvendige frirum er så åbenbart en vedvarende ulighed mellem kønnene og en konstitutionel manglende anerkendelse af socialiseringsprocessen og den hverdagslige reproduktion af lønarbejdere, som i virkelighedens verden primært varetages af kvinden (se også Lærke Cramon 2022). Uanset hvordan man vender og drejer problemstillingen står den part som primært varetager det huslige, repetitive arbejde svagt.

Oven i det kommer en anden konstitutionel ubalance mellem de to køn i forhold til en familiær forøgelse, hvad enten den sker via kunstig befrugtning eller via det fysiske samleje. Den befrugtedes andel i graviditeten er unægtelig større end den er for den befrugtende. Disse kendsgerninger beklager såvel Mia i *Sult* som Anna og jeg’et i *Mit Arbejde* sig vedvarende over. Også her taber den feministiske agenda.

Hvad de to bøger imidlertid vinder på er deres forskellige måder at regestalte det mentale kaos på og den kropslige udsathed, som bøgernes kvindelige fortællere gennemlever og tekstligt rekonstruerer. Men de gør det vidt forskelligt, og det skal det følgende handle om.

Sandheden om forfatterens indre liv? Tine Høegs *Sult*

Paratekster er som tærskeltekster signalement af selve teksten. Omslaget på *Mit Arbejde* er forstørrede tegninger af planteblade, holdt i artificielle brune og røde farver, og Tine Høegs omslag kan godt minde om Ravens,

fordi vi også her finder en rød grundfarve, her dog mere pink, og det motiv, vi ser, kunne godt ligne et forstørret fotografi af indre celler i et levende væsen. Fælles er således nærbilleder af natur (indre eller ydre), mens man umiddelbart må sige, at Høegs indeksikalske mikroskopi-fotografi virker mere dokumentarisk i sit tilsnit end Ravns ikoniske tegning.

En anden forskel er imidlertid mere iøjnefaldende, nemlig at vi på bagsiden af *Sult* ser et nøgenfotografi af Tine Høeg, og det kunne meget passende være taget af Petra Kleis, som vi inde i romanen hører forfatteren Mia (!) har frekventeret, just for at blive portrætteret – dette sammenbrud mellem fiktion og fakta er blot et eksempel på hvordan romanen konstant spiller på modsætningen mellem diegesen og extradiegesen og fletter de to forskellige universer sammen. Læseren møder Høeg i frøperspektiv, og det ene øje er næsten dækket af forfatterens venstre hånd. Fotografiets paratekst lyder: ”En roman om hvad fertilitetsbehandling gør ved et menneske, en kvinde, en kunstner, en kæreste, en krop”, en differentiering der meget præcist angiver forskellige tematiseringsniveauer i teksten.

Der er til gengæld ikke noget forfatterfotografi i omslaget til *Mit Arbejde*. Den ene forfatter toner ikke frem og har valgt en udsigelsesstruktur, der rummer en (personligheds)fordobling og flere sammenbrud i fortællingens diegese, mens Tine Høeg repræsenterer det nøgne look, ligesom hendes roman tilsyneladende primært er bygget op om dagsbogsnotater plus digte, udskrift af dialoger og dokumenter hentet fra fertilitetsforløbet. *Sult* bærer mindelser om reality-tv, fx Petra Nagels reality-docuserie om journalistens graviditetsforløb, og det er oplagt at karakterisere Mias fremtoning med begreber hentet fra den videnskabelig tilgang til reality-fænomenet. Mange informationer kan fx minde om statusopdateringer på de sociale medier, som fx Facebook.

”ingen roman kan per definition afsløre den eneste sandhed, der betyder noget, nemlig sandheden om forfatterens indre liv” siger fortælleren i rumænske Mircea Cărtărescus fantastiske roman *Solenoid* (:197). Udsagnet er paradoksalt nok hentet i en fikcionaliseret fremstilling, men ikke desto mindre er det ganske rammende for Tine Høegs alter ego. Vel at mærke tilstræber romanens form netop at give læseren sandheden om den skrivende forfatters indre liv i og med at store dele af teksten er dagbogsnoter, der genremæssigt konnoterer den skrivendes fortrolige og hemmelige tanker, som i første omgang kun inkluderer Mias kæreste Emil – og senere bogens læsere.

Raffineret nok betyder det, at teksten både opererer med en front- og backstage for nu at bruge Erving Goffmans berømte distinktion, der bruges til at identificere forskellige kommunikationsarenaer i fx reality-produkter (men teorien er ret beset udtænkt i en før-medialiseret æra i 1960’ernes

USA). Men fordi den skrivende konstant pendler mellem at skrive privat til sig selv – men i realiteten selv om det er tidsligt forskudt – også skriver til Emil og videre til allehånde læsere og er bevidst herom – er *Sult* først og sidst mærket af middle region-scene, som det hedder med et begreb hentet fra Joshua Meyrowitz (1985), der har bearbejdet Goffmans kategorier. Det prægnante ved middle region er, at den er en krydsning mellem front- og backstage, og den er blandt andet kendetegnet ved, at performeren er helt klar over, at der kommunikeres i en mediekontekst og vi er et sted mellem det private og det offentlige. Politikeren optræder i *Aftenshowet* og kan både trække på sit politiske image og få credit ved at være personlig i sin performance (Jerslev 2014).

Nøgen og iscenesat

Sult prætenderer med sin dagbogsform at leve op til Cărtărescus ord om at fortælle om forfatterens indre liv, samtidig med at den er alt andet end 'nøgen', fordi den er skrevet med en bevidsthed om at alt, hvad der fortælles eller ytres, er møntet på mange læsere. Genren mimer det private og er en offentliggørelse af indre stemmer, men stemmen ved, den har et publikum, som senere vil gå i dialog med teksten.

Et eksempel på frontstage, der tenderer mod det udstillende kropsligt intime, finder vi d. 1. oktober, hvor Mia promoverer sit projekt om at ville påtage sig alle barnløse kvinders byrde, litterært beskrive skrukkvinden midt i 30'erne: "men jeg vil stille den kvinde foran jer/ se, her er hun/ i al sin eksistentielle uro, sin paniske angst og sin længsel/ her er jeg/ og jeg vil tage imod millioner af hånende blikke, jeg vil tage al den skam/ der kan ligge på mig, jeg vil gå afklædt gennem byen under latterbrøl, jeg/ vil bære alle barnløse kvinders byrde så de kan blive befriet, jeg vil vise/ hele verden mit tomme glitrende skød" (Høeg 2022: 249). Jeg bemærker brugen af fatisk funktion, idet den skrivende decideret inkluderer sine læsere (eller lyttere).

Den (selv)refleksive Mia er permanent opmærksom på, at hendes tekst skal og kan kommunikere med andre uden for teksten (eller i første omgang inden for diegesen, in casu Emil, hvis reaktioner indskrives i forløbet). Et par eksempler på det dialogiske (fra d. 11. oktober): "jeg tror ikke jeg kan skrive uden at skrive til nogen/ men jeg må ikke være bevidst om denne nogen mens jeg skriver/ det er ikke en selvmodsigelse/ Emil og jeg talte om at fiktionisere/ hvordan, hvor meget, om overhovedet/ selv om du ikke laver noget som helst om sagde han/ så er det jo fiktion i det sekund det skrives ned/ du skaber tekst/ stadig kun det tynde blod, hvornår kom-

mer menstruationen?" (ibid.: 265-266). Det sidste dagbogsnotat markerer det dramatiske fertilitetsspor, der er romanens ene narrativ, mens meta-overvejelserne udgør bogens andet spor. I starten er det første spor dominerende, men langsomt men sikkert kommer metasporet til at fylde mere og mere, så de to udgør et spændingsfelt.

Fra samme dato er der formuleringer, der tenderer mod det som medie-celebrity-forskeren P. David Marshall (2010) takserer til transgressive intimate self-kommunikation, dvs. en performance som afsenderen helst ikke så komme men som ikke desto mindre presser sig så meget på, at ytringen, adfærden må realiseres: "og jeg blev pludselig rædselsslagen/ for at alt vil gå i stykker/ for at Emil vil hade mig når han læser det her/ for at miste børnene/ for at blotte mig, sprede mine ben for hele verden" (ibid.: 264). Frivilligt/ufrivilligt byder den skrivende sig til som et seksualobjekt, og hun overskrider egne grænser for det intime, men vil på den anden side ikke forhindre at det sker. En lignende blottelse af det mest private finder man, når Mia skriver følgende selvafløring 7. november: "jeg føler mig til gengæld blottet, skamfuld, talentløs" (ibid.: 342). Der er flere formuleringer af den slags i *Sult*, der ikke er baseret på et heroisk selvportræt af den skrivende Mia (den empiriske forfatters alter ego).

Men reglen er omvendt også den, at hvis der falder en transgressive intimate self formulering modsiges eller suppleres den gerne straks med refleksioner, som viser en kontrolleret skrift. Efter bekendelsen om det talentløse lyder det fx: "det er gift for min skrift at lukke ham ind/ det er gift for mit parforhold ikke at gøre det" (ibid.: 342). Dermed konverteres eller transformeres det pinligt selvaflørende til at være en del af et af de mange paradokser, som Tine Høegs tekst indfanger: På den ene side er der hensynet til det nære menneskelige, parforholdet, kæresten og på den anden side er der hensynet til skriften, Mias 'eget' projekt.

Man kan ikke tjene to herrer; ikke desto mindre er det romanens drøm, som faktisk realiseres i en happy-end, hvor Mia endelig er blevet gravid, og hun nogenlunde samtidig har afsluttet sine (redigerede) dagbogsskriverier, der har varet akkurat ni måneder. Inde i maven på den sultne Mia ligger et 'udruget' manuskript.

Romanen prætenderer at være ærlig (24. juli: "jeg vil det med alt hvad jeg er": 185), afslørende, men den er sandelig også hele vejen kontrolleret; det transgressive er alt andet end dominerende. En væsentlig del af bogens fascinationskraft er de mange deep back region notater. Et par eksempler: 17. juni: "Kunne ikke knalde med/ benene opad i går, Emil kom for dybt ind, det gjorde ondt" (ibid.: 88) og d. 9. juni "jeg har fortalt mine forældre om behandlingen, måske fortryder jeg det" (82). Disse bekendelser er dog indlejrede som klassiske komponenter i dagbogsgenren.

Det er Meyrowitz, der opererer med deep back region-kategorien, som ikke må forveksles med Marshalls transgressive intimate self, fordi der ikke er noget fatalt over afsløringerne. I mine øjne er følgende statement d. 21. november et eksempel: ”jeg har lyst til at skrike/ ventetiden. Blind og hvid og ulidelig” (ibid.: 358), mens denne næste selvkarakteristik fra d. 23. november måske tenderer det grænseoverskridende (qua den seksuelle karakter – men den kan også udlægges som forskudt kvindelig power, vagina dentata): ”jeg er gravid med onskaben, den vokser i mig/ hyler i livmoderen som en syg hund/ og mit skræv er et gab/ der vil flænse alle som nærmer sig” (ibid.: 364).

Marshall supplerer i øvrigt sin analyse med to andre selvfremsættelsesformer, der i modsætning til det transgressive er helt kontrollerede, nemlig public self og private public self. Den første form er den officielle facade, som denne information om forfatterens kulturelle orientering fra 20. oktober: ”Aften, har lige set *Mit Arbejde* på Husets Teater/ elskede hvert sekund” (ibid.: 294), som samtidig rummer en personlig begejstring, der tenderer den intime, deep back-region.

Mere renlivet private public self er følgende tvetydige selvpositionering 25. august: ”jeg skal optræde på Louisiana i morgen, en kraftanstrengelse at stille sig op, stille sig an, kokettere, underholde. I går formiddags skulle jeg optage en film til Forfatterweb, kamerahold på besøg, lamper og stemmer og flytten rundt på møbler i stuen, jeg malede et ansigt på mig selv med makeup før de kom. Mørkerød læbestift og store armbevægelser/ hvor var det godt sagde de bagefter, så levende og inspirerende” (ibid.: 207). Mia gør gerne opmærksom på, hvor populær en forfatter hun allerede er, og beskrivelsen tillader at indføre en vis distance og afsløre et vist moment af performance. Paradoksalt nok hører det til performance, private public self at operere med en forskel på front og back-scenen. Teksten er mediebevidst, selv i det intime er der (middle region) kamera på, eller skriften emmer af hensyn til såvel en ydre som en indre scene.

Sværger dette er sandt

Hvad der gør *Sult* til en genreafvigelse, er den konsekvente brug af dagbogens realtid, hvilket blandt andet manifesterer sig i en højfrekvent brug af deiksis som her og nu: ”jeg tror ikke folk forstår hvad det her vil sige/ hvor alvorligt det er at være midt i” (233). Angiveligt skal vi tro fortælleren, der hævder, at det, vi læser, er uredigeret, eller Mia ikke har styr på skriften. 8. december: ”Har ikke overblik over teksten,/ den har vokset sig stor og truende” (389). Dertil kommer den udstrakte sceniske fremstilling

med direkte tale, vel at mærke uden brug af citationstegn og med hyppige linjeskift, som var teksten (primært) et langt digt.

Men ingen regel uden undtagelse: Lige så konsekvent opererer teksten (i sidste ende den empiriske forfatter, Tine Høeg) med længere sammenhængende (prosa)afsnit, der har det til fælles, at de har karakter af indskud af refleksioner, historiske tilbageblik eller anekdoter som afbryder flowet, der overvejende er holdt i dagbogens konstruerede præsens, som her 19. juni: ”du klarede det godt siger hun, er du ikke træt nu?/ og så fortæller jeg hende om ægudtagningen, forløbet/ al min længsel/ det vælter pludselig ud/ og så sidder du her siger hun. Min Gud!” (ibid.: 96). Romanens koncept om ikke at eksplicitere redaktionel bearbejdning betyder, at brugen af modalverber eller futurum får en særlig accent; der appelleres til læserens empati og håb om at fertilitetsprojektet vil lykkes som her 9. juni: ”jeg vil være fredfyldt nu. Rolig. Glæde mig. Det kommer til at lykkes/ jeg er flov over alt det mørke jeg har” (ibid.: 81).

Den sceniske præsens kan lejlighedsvis få emfase som 21. juni: ”Klokken 8:33/ de har ikke ringet endnu/ klokken 9:09/ de har ikke ringet endnu/ hvor længe er det morgen?/ går rundt med adrenalin i kroppen./ våger over telefonen som var den/ et spædbarn der ikke må vågne/ ring ikke, ring ikke/ det regner/ klokken 10:20/ de har ikke ringet/ nu tager jeg afsted” (ibid.: 99).

De mange gengivelser af dialoger i præsens (en dramatisk form der i bogens autofiktive regi indicerer ’autenticitet’), som allerede påpeget en klar situeret udsigelse med en massiv brug af tid og stedsadverbierne ’nu’ og ’her’ og den typografiske markering af brug af det præsente via de mange linjeskift giver selvsagt teksten et højt tempo, en art aktualitet som sammenholdt med brugen af deep back-region betragtninger og tendentielt selvoverskridende men også stærke intime bekendelser etablerer en affektiv relation mellem tekst og læser – en logik der forstærkes af den dobbelte læserinstans, fordi Emil er første læser og bogens empiriske læser er den anden i rækken.

Kulminationen af appel til læseren og tiltro til den skrivende får vi 15. december, hvor Mia/Mimi (Tine Høeg?) får den glade besked, at den kunstige befrugtning langt om længe er lykkedes: ”jeg sværger at dette er sandt/ da jeg ventede på bussen foran Hvidovre Hospital/ brød solen pludselig frem samtidig med at det begyndte at regne/ og i samme sekund: lyden af bimplende kirkeklokker/ jeg vil ikke skrive mere i dag, jeg vil ruge på min glæde” (ibid.: 403). Kommer den besværgelse fra fiktiv diegese eller fra den realhistoriske virkelighed som Tine Høeg i sin tid stod i? Teksten undskylder, at det ydre sceneri tangerer klicheen, men hvis vi præsenteres for en virkelighedseffekt, er der vel ingen grund til at undskylde? Finder

vi svaret inden for fiktionens ramme eller inden for en realhistorisk dokumentarisme?

I autofiktionen hersker én gud – forfatteren, der altid får det sidste ord, men læseren har ikke en ærlig chance for at identificere hvor og hvornår der bliver manipuleret. Til gengæld er romanen også en åben tekst, fordi Høeg både før og efter romanudgivelsen skaber tekster, som indlejres i værket, der i sig selv skildrer et forløb, som kan leve videre i virkelighedens verden, hvor Instagrams eller Facebooks brugere kan følge Høegs graviditet og hendes succesfulde performance i medierne. Som sine kolleger bruger Høeg primært de sociale medier til at skabe og understøtte kommerciel opmærksomhed (Svendsen 2021).

Så lyv dog

En roman om et så personligt emne som ufrivillig barnløshed begået af en kendt forfatter afføder stor medieopmærksomhed, som forfatteren i forvejen har banet vejen for ved at være aktiv på de sociale medier. Flere anmeldere, fx Martin Rohr Gregersen i *Kristeligt Dagblad* var glad for romanen, mens et mindretal var mere skeptiske. Det gælder således *Weekendavisens* Linea Maja Ernst. Hendes hovedanke er det enkle, upolerede sprog: ”jeg ville ønske, det havde været mere forfængeligt, at det ville vise sig mere litterært” (Ernst 2022: 3). Kritikeren taler sågar om, at bogen burde være skrevet igennem et par gange mere, om end Ernst indrømmer, at det er intentionelt at ”skriften er umiddelbar og fejlbarlig” (ibid.), hvilket samtidig betyder at ”skriften trænger netop til forfængelighed, til sublimering” (ibid.).

For mig at se læser Ernst Tine Høegs roman som vellykket men alligevel mislykket ærlig; hun bruger formuleringer som ”sårbart, ærlig” og mener, at fejlen er, at teksten bliver mere debat og drama end litteratur i og med at dens ambition er ”at skrive fra et umiddelbart, åbent og ærligt sted” (ibid.). Opfordringen fra kritikeren lyder derfor: ”Sådan er livet i virkeligheden, men selvom det er autofiktion, vi har med at gøre, så lyv dog” (ibid.).

Men hvorfra ved vi, at *Sult* ikke er løgn? Bevares; teksten er spækket med autenticitetskoder, som analysen har vist, og der er sikkert mange lighedstræk mellem henholdsvis Høegs og Mias fertilitetsforløb, men læseren har ikke en ærlig chance for at vide om og i givet fald, hvor forfatteren bag dramaet manipulerer. Selv den, der er besværgende, kan rask væk lyve uden, at vi kan spore usandhederne. Det hedder sig i diegesen, at der ikke bliver rettet alverden i manuskriptet. Forfatterens litterære strategi går netop ud på at sløre disse til- og omskrivninger, hvorfor tekstens altafgørende præmis er dens dokumentariske karakter, dens autenticitet.

Det vinder den på – men den taber også på den strategi, fordi den ikke opererer med en imaginationskraft. Jeg ved ikke om teksten lyver, men sproget – deri har Ernst ret – får ikke lov til at tale i sin egen ret. Og hvis der er noget, som i mediekulturen i dag er postmodernistisk simulakrum, er det akkurat autenticitet (Enli 2015).

Om at længtes efter en hel, fast form, en normalitet.

Olga Ravns *Mit Arbejde*

Der er kunstnerisk mere på spil i Olga Ravns roman, og det manifesterer sig blandt andet i en fordobling af fortællerforholdet. Hvor Tine Høeg svagt tilsløret har opfundet en Mia eller Mimi, der har Ravn som allerede angivet to personager, der på et tidspunkt glider sammen. En fiktiv karakter, Anna, møder sin skaber, jeg'et. Pointen er, at hos Ravn støder de mange forskellige genrer sammen, fordi teksten tilsyneladende ikke har en overordnet, samlende kohærent bevidsthed. En fatal derealisering truer samtidig med at identitetskonstruktionen netop lader sig afsløre som en konstruktion.

På et andet, tematisk niveau, udstiller teksten samtidig to krisetegn i tiden, nemlig dels de pressede vilkår der hersker på landets fødegange, dels et opgør med herskende forestillinger om moderskabet. På mange måder kan *Mit Arbejde* lade sig læse som en dekonstruktion af drømmen om det ideelle moderskab og den perfekte ligestilling mellem de nybagte forældre: ”du siger/ du vil være lige/ med mig/ men vi er ikke lige/ denne søde leg/ du leger/ at vi er ens/ den anden pumpe/ er i hård plast/ gennemsigtig/ med et gulligt skær” (Ravn 2020: 122-123). Kun den ene part kan amme og må ty til at bruge brystpumpen.

Gang på gang pointeres det, hvordan afgørende forskelle mellem de to betyder, at Anna (eller jeg'et) må være den, som vier barnet mest opmærksomhed. På den anden side ser det omvendt også ud til, at den moderlige part næsten klynger sig til den status og vægrer sig imod, at manden kan tage over. Hvis vi ellers kan stole på Anna, er der en god grund til, at hun må takke nej til Aksels huslige indsats: ”med ét forstod Anna, at Aksel havde forestillet sig, at de ville være to mødre om barnet. At Aksel havde tænkt, at han skulle være mor. At han hele tiden havde konkurreret med Anna om at være moderen. Han havde afvist faderskabet, som de så ud, og havde i mangel på forbillede grebet efter moderskabet” (ibid.: 219). Øjeblikket efter kommer en (pervers?) fortaleselse fra Aksels side, der dokumenterer det berettigede i Annas fortolkning: ”Mor!” skreg barnet. ””Det er mig, der er mor”, sagde han og knugede barnet ind til sig, ”Jeg kommer ikke til at dø”” (ibid.: 220). Faderskabet er i krise i *Mit Arbejde*. Det samme

gælder for moderskabet. Den patriarkalske tradition bagud kommer ikke på tale som en redningsplanke, mens det omvendt synes svært for såvel jeg'et som Anna at etablere nye familiemønstre som gør alle tilfredse.

Hvem har egentlig skrevet denne bog?

Hemmeligheden i Olga Ravns roman er i mine øjne, at bogens form, dens mange genrer, dens kaotiske sjuzet, dens komposition og fortællerforhold korresponderer med dens tematisering af det moderne uafklarede, 'for-handlende' moderskab.

Det ufærdige, det processuelle manifesterer sig på mange måder, fx i den originale, akronologiske komposition. *Mit Arbejde* falder i tre dele, men den traditionelle 'dannelsessroman's struktur falder fra hinanden når vi ser på de enkelte dele. Første del består af 13 begyndelser, anden del af 28 stykker og den afsluttende, ikke just afrundende del, rummer ni slutninger. Dertil kommer, at det kræver sit at udrede fabula af sjuzetten, fordi de forskellige tekststykker går på kryds og tværs af tid – og for så vidt også af rum, fordi vi flere gange bliver gjort opmærksom på glidende overgang mellem jeg'et og Anna.

Romanen kan hverken begynde eller slutte, som de genremæssige forskrifter fordrer; i stedet får vi en ahierarkisk, sideordnet fremstilling, som af og til suppleres med en overordnet metaorienteret stemme, der udlægger teksten. Det sidste gælder ikke mindst side 214, hvor Anna i tredje person reflekterer over formspørgsmålet – eller, hvis man tager hele romanen in mente, er det ikke snarere jeg'et, der via Anna overvejer, hvordan de mange fragmenter skal sættes sammen?

Jeg citerer først en passage, der pointerer spændingen mellem form og psykologi, de oplevelser som moderskaber med mere afstedkommer: "Hun følte sig ikke i sig selv fragmenteret, anså ikke sin skrift for at være det. Det var mere, som om at hendes skrift ikke kunne rummes i de for hende tilgængelige former. Så hun blev ved med at slå formerne i stykker, selvom det egentlig ikke var ødelæggelsen, hun ville, selvom alt hvad hun længtes efter var en hel, fast form, en normalitet" (ibid.: 214). Senere på siden skærpes refleksionerne og de munder ud i en dobbeltformulering i og med Anna tilskrives spøgelseskarakter: "Formerne var gamle, stivnede, afpasset til en forældet virkelighed, afpasset kernefamilien, kvinden i hjemmet. Erfaringer, der skulle spærre Anna inde og på samme måde spærre teksten inde i en form, der fordrede en måde at tænke på, der ikke var Annas. En form hvor Anna aldrig ville komme til syne som andet end et spøgelse. En form hvor Anna kunne gå galt" (ibid.).

Det er just det, der sker; jeg'ets projektive, fraspaltede figur Anna falder mere eller mindre mentalt fra hinanden og gennemgår derfor et terapiforløb, hvor alle de deltagende kvinders egennavn i øvrigt påfaldende nok begynder med A. Dermed antydes et slægtskab, endnu en fordobling, der kulminerer med afsløringen af Anna som en kloning af jeg'et. Hvis det ellers er en afsløring, fordi romanen indledes med et retorisk spørgsmål med meget mere: "Hvem har skrevet denne bog?/ Det er mig, selvfølgelig. / Selvom jeg gerne vil overbevise om det modsatte./ Lad os i dette øjeblik enes om, at det er en anden, der har skrevet den. En anden kvinde, helt anderledes end mig. Lad os kalde hende Anna" (ibid.: 7).

Det intrikate er imidlertid som før angivet, at jeg'et uden for diegesen på et tidspunkt møder den fiktive karakter Anna i Føtex, så den ekstradiegetiske fortæller konverteres til homodiegetisk, samtidig med at jeg'et gør opmærksom på, at det dramatiske møde er fortalt tidsforskudt i retrospektiv: "Anna parkerede oplevelsen med presenningen i sin notesbog og fortalte ikke nogen om den, andre end altså mig, der nu over et år senere skriver den ned for hende, inden vi går i Føtex for at købe ind" (ibid.: 267).

Der stopper legen imidlertid ikke, fordi da dialogen går i gang mellem de to hedder det: "MIG: Det er jo derfor, vi skriver denne bog, er det ikke? For at gøre/ misforholdet mindre, for at gøre det nemmere at blive mor?/ ANNA Men vi er jo allerede mor./ MIG. Jo, men nemmere både fremad- og tilbagerettet" (ibid.: 267).

Den sidste replik giver i mere end én forstand mening, fordi den dels peger tilbage mod romanens første forankrende udsigelsesposition og fortællerkonstruktion, dels fordi den senere bliver taget op. Det sker på side 320, hvor det hedder: "Jeg kan ikke længere skrive i tredje person./ At skrive i tredje person opstod ud af magtesløshed over for erfaringen./ At skrive i tredje person var at skabe en anden, der måtte udstå smerten./ Man opfinder hende. Hun hedder Anna" (ibid.: 320). Forskydningen fra diegesen og det mimetiske, dette at teksten har et emotionelt smertepunkt om moderskabet i nye familiekonstellationer, hen imod det diskursive, dette at et metalag indarbejdes og bliver det reflektive niveau, hvor historien og dens karakterer kan holdes ud i strakt arm, bliver også eksplicit senere i romanen. Det fremgår fx på side 340, hvor jeg'et skaber kiasmen og spøgelseset Anna, der "kun er synlig for mig, i fald jeg indsætter hende som det fremmede i huset, hvor det kun er mig, der kan se det, i så fald vil dette forblive en historie om min ensomhed" (ibid.: 340).

Man kunne sige, at Ravn opererer med en potentielt hullet udsigelse i de store dele af romanen, hvor Anna kobles til en indre fokalisering (om end i tredje person). Et eksempel på forskel i fortællerviden får vi, hvor Aksel, barnet og Anna er på en lille tur i byen: "I samme øjeblik tænkte Anna, at

han havde drømt dem begge til et liv som to sten, samtidig med at de alle tre, bløde i solen, i træets strejf af skygge, var vendt mod hinanden i en lykke, Anna ikke så" (ibid.: 219). Fortælleren har blik for den tryllekreds som familien udgør, mens den involverede i diegesen, Anna, kun oplever en voksende krise om rollerne i familien, der bryder ud et øjeblik efter at det fortryllende parentetiske billede, og Aksel tryglende siger "Det er mig, der er mor" (ibid.: 220).

Det er en vigtig pointe, at der kan differentieres mellem jeg'et og Anna – men det er også en vigtig pointe, at de to også kan være svære at skelne fra hinanden, fordi Anna er en fraspaltning, en ekstrapolering af jeg'et, så der etableres en spænding mellem forskel og lighed mellem de to aktører. En raffineret tvetydig formulering af dette forskudte spejlingsforhold dukker op på side 333, hvor jeg'et reflekterer over sit virke, dvs. sammenkobling mellem at skildre forældreskab og skrive herom: "På den måde hænger bogen og forældreskabet uløseligt sammen. Ikke som billeder på hinanden. Men som to former for skabelse gennem livet. *Mit Arbejde* er at sørge for, at den ene skabelse ikke skygger for den anden" (ibid.: 333). Den sidste sætning er spot on i forhold til tekstens relationer mellem jeg'et og Anna.

Frankensteins søster

Ligeledes gælder det side 352, hvor Anna kobles til jeg'ets fascination af Mary Shelleys "intenderet kunstige" roman *Frankenstein*. Fordoblingen er evident: som Frankenstein er sammensat af kropslige fragmenter og et kulturelt misfoster, er *Mit Arbejde* en sammenskrivning af tekststykker, vidt forskellige genrer (fra citater fra Naturkalender, breve, digte, journaler, citeret monolog, prosa, essay til klimahorror og referater af drømme fx) og fraspaltede drifter, der hjemsøger den borgerlige familiære orden. Spørgsmålet er så, om Anna er en substitut for Shelleys monster, der jo ret beset er et fredeligt væsen, sammenholdt med dets skaber, Victor Frankenstein. Barnet der trygler om kærlighed men ikke modtager den, tager hævn. Det fortrængte lader sig ikke kue (Lykkeberg 2022).

Der er flere dimensioner i Shelleys roman, der ikke forekommer denne læser at blive dækket ind i Ravns roman; pointen er næppe heller at sammenstille et 1:1 forhold, snarere at den ældre inspirationskilde giver adgang til fx at regestalte horror og en mental krise der gør *Mit Arbejde* endnu mere kunstnerisk broget, sammensat og uregerlig. Ud over at Shelleys fordoblingslogik får et nyt varieret udtryk i Ravns roman. Og sidst men ikke mindst tematiserer Shelley, at det at skabe nyt liv ikke nødvendigvis er

den lige vej til lykken: ”Burde man give den vordende moder Frankenstein at læse i stedet?” (ibid.: 355).

Formen er indholdet og omvendt i *Mit Arbejde*. De modstridende følelser, misforhold mellem forventninger og realiteten, mellem forestillet fællesskab, ligestilling og dagligdagen som nybagte forældre med mere kalder på fremstillingsformer, der respekterer den kaotiske og oscillerende bevidsthedstilstand. Derfor ser bogen ud som den gør, og ikke overraskende for det refleksive niveau, som teksten også har rum for, har Anna (der i skrivende stund er ved at opfinde en anden Anna – altså endnu en figurfordobling!) ’selv’ formuleret den æstetik, som den samlede og åbne, spraglede tekst ’selv’ ender med at realisere. I en dagbogsnote (torsdag d. 23. februar 2017) hedder det:

En bog, der ikke kan holde tanken ren, tiden ren. En bog skrevet indeni barnets tid. En opskåret, hakkende bog. En bog med en lang række huller at forsvinde i, som en lang række amninger. En bog fuld af tvivl (...) Ikke en bog, der vil fortælle, hvad der er det rigtige at gøre, at tænke, at være, men en bog, der skaber et rum for smerten, og fra dette rum føder en mulig, fremtidig lykke. / En bog, der kan redde mig. En bog, jeg skriver for at overleve (ibid.: 173).

En mere retvisende karakteristik af Olga Ravns roman finder man næppe.

Er det en skam at skrive om en moders liv?

En diskuterende sammenfatning

I Olga Ravns roman stiller det reflekterende jeg følgende spørgsmål: ”Belyser fiktionen, som en drøm, det oplevede langt bedre end forfatterens forsøg på en direkte gengivelse af sit eget liv?” (ibid.: 351). Tine Høeg har læst *Mit Arbejde* og hendes roman er et umisforståeligt svar på spørgsmålet, for den kunstneriske strategi i *Sult* er den sidste mulighed. Det vil sige det er ikke ganske tilfældet, for den autofiktive ikklædning betyder, at vi ikke finder en direkte gengivelse, derimod en forskudt. Spejlingsfiguren og tekstens alter ego Mimi ligner til forveksling dagbogens ’bagmand’, og hvor tynd grænsen er mellem fiktion og virkeligheden manifesterer sig fx i genoptryk af tre digte, som Tine Høeg tidligere har publiceret under eget navn i *Politiken*. *Mit Arbejde* er heroverfor langt mere tilsløret og kompleks; hvis man går biografisk til værks, får man ikke mange deep back-region informationer om den forfatter, der de facto har skrevet romanen. Olga Ravn har valgt fiktionen som den mest adækvate måde at gestalte de

mange mentale spændinger og konflikter som teksten gennemløber. På den måde postulerer teksten med et retorisk spørgsmål en inderlig men ikke udfoldet sammenhæng mellem drømme og virkelighed: "Er drømmene ikke også min biografi?". Men hvem jeg er i den virkelige verden, ved læseren til gengæld ikke meget om. Det er næppe heller afgørende for bogens affektive pondus.

Et par andre indlysende forskelle mellem de to udgivelser er Høegs stringente kronologiske fremstilling over for den tidsmæssigt opbrudte akronologi i Ravns roman. Den første er klart situeret i Mia/Mimi, mens grænserne mellem de to iscenesatte og diegetisk forankrede fortællerstemmer, holdt i henholdsvis tredje og første person, er mere flydende. Det er desuden næppe tilfældigt at Høegs roman via Mias tilsyneladende intime dagbogsstemme konnoterer autenticitet, hvorimod Ravns tekst bevidst rummer distanceringsmarkører i forhold til at teksten kan opleves som autentisk.

Der er evident flere fællestræk mellem bøgerne. Begge tematiserer de mentale kampe som graviditet og forældreskabet så at sige automatisk forårsager. At begge om end i forskellige grader også tematiserer muligheden for psykisk sygdom, spidsbelastning af identitetsopfattelsen, er heller ikke tilfældigt. Da vi i begge udgivelser endvidere har at gøre med kunstnerromaner, kommer det at skrive om reproduktionen til at fordoble tekstens skabelsesproblematik. Skabelsens mysterium integreres på to niveauer i romanerne: som et fysiologisk og som et kunstnerisk fænomen.

Jeg læser blandt andet litteratur for at få indblik i sanselige og bevidsthedsmæssige former der ligger uden for min horisont. Både Olga Ravns og Tine Høegs bøger har gjort mig klogere på sider af reproduktionen som jeg ikke har direkte adgang til. Jeg er også på anden vis blevet udfordret under læsningen og vil mene at der kan være præmisser for fremstillingen som ikke holder. I Tine Høegs roman er udgangspunktet at Mia er vild med at få et barn med Emil, mens han har to i forvejen så hans iver efter at få et nyt matcher ikke Mias. Det regnestykke giver god mening, men det betyder ikke, at en mand principielt ikke kan være mindst lige så fikseret på at få et barn som en 'skruk kvinde' kan. Biologiseringen af driften efter at få et barn er problematisk, som om det mere ligger til kvinden at ville sætte børn i verden. Har folk helt glemt, hvad der står i Judith Butlers dekonstruktion af kulturens kønsballader?

Både Ravn og Høeg tematiserer, at der er noget skamfuldt eller underlødigt ved at skrive om moderskabet. Vist så men hvor kommer den skam fra? Litteraturhistorien er langt overvejende skrevet af mænd, og det er den mest oplagte forklaring på en kønsmæssig ubalance, der resulterer i at kvindelige hverdagserfaringer i sig selv er odiose. Men ret beset er det

at underlægge sig en religiøs og patriarkalsk dogmatik at degradere den huslige horisont og tilmed forbinde dens sanselige sider med negative valoriseringer. Det skamfulde ligger i den århundrede lange massive fortrængning af kroppen og det hverdagslige – i vid udstrækning dimensioner i tilværelsen som traditionelt tilskrives det kvindelige fremfor det mandlige – og det er heller ikke skamfuldt at gennemgå et fertilitetsforløb. Det er snarere fast arbejde, og vi ved i dag, at mænds sædkvalitet ikke er hvad den har været, så det er ikke 'naturligt', at det per automatik er kvinden, der er noget galt med, hvis graviditeten udebliver.

Litteratur

- Andersen, I.E. (2020). "alt var blod og intet var lykke", i *Passage* nr. 84. Aarhus, Aarhus Universitetsforlag.
- Arnfred, S. (2022). "Marxistiske spørgsmål, feministiske svar", i Ziegler (red. m.fl.): *Kapitalen på dansk. Marx-læsninger gennem 150 år*. Forlaget Slagmark.
- Beck, U. (2004). *Risikosamfundet. På vej mod en ny modernitet*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Cărtărescu, M. (2015/2022). *Solenoid*. København: Skjødt & Palomar
- Cramon, L. (2022). "Det private er økonomisk". *Information* d. 25. juni.
- Enli, G. (2015). *Mediated Authenticity. How the Media Constructs Reality*. New York: Peter Lang
- Ernst, L.M. (2022). "Barnløs og ordrig". *Weekendavisen*, d. 17. juni.
- Haarder, J.H. (2014). *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København: Gyldendal
- Høeg, T. (2022). *Sult*. København: Gutkind
- Gregersen, M.R. (2022). "Begæret efter at blive mor". *Kristeligt Dagblad*, d.10. juni.
- Jerslev, A. (2014). *Reality-tv*. København: Samfundslitteratur.
- Lykkeberg, R. (2022). "Vi er Frankenstein – og vi er hans dæmoniske skabning". *Information* d. 23. juli.
- Marshall, David P. (2010). "The promotion of self: Celebrity as marker of presential media", *Celebrity Studies* 1 (35-48).
- Mau, S. (2022). *Stum tvang. En marxistisk undersøgelse af kapitalismens økonomiske tvang*. Aarhus: Klim.
- Mau, S. (2022). "Hvad er levende og hvad er dødt i marxismen?" i Ziegler (red. m.fl.)
- Meyrowitz, J. (1985) *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. Oxford: Oxford University Press.

- Nielsen, J.S. (2022) "Liv i fare", *Information*, d. 16. juli
- Næss, K.B. (2021). "Da jeg blev mor, begyndte en dyb vrede at vokse i mig", debatindlæg i *Information*, d. 24. juli.
- Paulsen, A. (red. m.fl.) (2022). *Identitetspolitik, litteratur og kunstens autonomi*, København: U Press.
- Possing, S. (2022). "Kapitalismekritik – med og uden kvinder", i Ziegler 2022.
- Ravn, O. (2020). *Mit Arbejde*. København: Gyldendal.
- Schmidt, G.M. (2022). "Det sværeste er at du ikke kan slippe væk. For det er i gang hele tiden inde i dag". *Politiken*, d. 5. juni.
- Svendsen, E. (2021) "Forfatterne og Facebook. En oplagt alliance – eller?" *Spring* nr. 45.
- Storm, M. (2022). "Jeg vil hverken have kvoter eller øremærket barsel. Jeg vil have løn for den omsorg, jeg yder". *Politiken* d. 5. juni
- Ziegler, M.M. (red. m.fl.) (2022). *Kapitalen på dansk. Marx-læsninger gennem 150 år*. Forlaget Slagmark.
- Wang, L.F. (2022). "Studerne fra 3. x er bekymrede for verden. Og for at blive voksne i den". *Information*, d. 15. juli