Camilla Schwartz

GIFTIG MASKULINITET, SPRÆNGT REPARATION OG KLASSEREJSE

Om Carl Frode Tillers *Begyndelser* og Glenn Bechs *Farskibet*

Senmoderniteten bliver ofte refereret til som "et klasseløst samfund". Påstanden er baseret på en forestilling om, at de traditionelle klassedefinitioner og klassekampe i senmoderniteten er blevet udvandet som konsekvens af blandt andet globalisering og teknologisering (Lovell 2004: 37). Til trods for denne diagnose bliver der i disse års danske og nordiske litteratur skrevet på livet løs om netop klasse, og særligt mere eller mindre selvbiografiske værker om at *vokse op* i både arbejderklassen og underklassen. Centrale eksempler er forfatterskaber som Morten Pape, Yahya Hassan og Thomas Korsgaard. Også økonomer, sociologer og litterater har i disse år fået øjnene op for klassebegrebet. Særligt i lyset af økonomen Guy Standings *Prekariatet* (2017) læses disse værker ofte, og med rette, med interesse for værkernes vilje og evne til at fortælle os noget om velfærdstatens eller måske snarere konkurrencestatens klassesamfund: Se fx *Precarity in Comtemporary Literature and Culture* (Hogg & Simonsen (red), 2021) og særnummeret af *Scandinavica* med overskriften *Precarity in Scandinavian Literature* (Haarder og Simonsen (red), 2020). I det hele taget læses samtidslitteraturen ofte med interesse for litteraturens opråb til og dialog med velfærdstatens værdier og institutioner. Dette gælder ex. Tue Andersen Nexøs *Vidnesbyrd fra velfærdsstaten* (2016), Lasse Horne Kjældgaards disputats *Meningen med velfærdsstaten. Velfærdsstatsdebat og dansk litteratur 1950–1980* (2017) og Anne-Marie Mais *Galleri 66 – en historie om nyere dansk litteratur* (2016).

Denne orientering mod samfundets institutioner og diskurser har også betydet at litteraturen og litteraturforskningen i en længere periode har været relativt uinteresseret i psykoanalytiske læsestrategiers fokus på individpsykologiske og ødipale konflikter (Nexø 2016: 13). Men de individ- og dybdepsykologiske problemstillinger er måske på vej tilbage. I hvert fald er Glenn Becks *Farskibet* (2021) og Carl Frode Tillers *Begyndelser* (2018, norsk udgave 2017), som nærværende artikel vil tage udgangspunkt i, mindre optaget af velfærdsstatens amputerede institutioner, og mere optaget

af hvilke følelser, der er forbundet med at vokse op i underklassen eller arbejderklassen – hos Tiller med en psykisk syg mor og hos Bech med forskellige varianter af giftig maskulinitet. Med andre ord forbinder Bech og Tiller klasseperspektiver med mere psykosociale motiver. Fælles og centralt for begge romaner er desuden deres narratologiske eksperimenter med at fortælle og erindre det sårede barn, og derved forskellige forsøg på, gennem skrive og erindringsprocessen, at reparere og rumme barnet. Begge romaner tager samtidig udgangspunkt i beskrivelser af, hvordan barnet i klassemæssig forstand "groomes", især hvordan en særlig "toxic masculinity" eller "giftig maskulinitet" knyttes til klasse. Begge romaner beskriver, hvordan denne klassebetingede prægning eller patruljering af kønnet gives videre i arv – ikke bare fra far til søn, men også fra mor til søn. Idet værkerne her tager afsæt i erindringspsykologien, vil jeg i min komparative læsning fokusere mindre på de klassebetingede institutionelle forbindelser og mere på de psykologiske forbindelser mellem køn, affekt og klasse. Dette valg er, som påpeget, funderet i værkernes psykosociale forankring og deres læsning af det ødelagte barn. Det betyder bestemt ikke, at de individpsykologiske forbindelser i værkerne ikke har en større social slagside. Som Glenn Bech selv påpeger i et interview til *Information*: "altså, jeg er jo derude, hvor jeg tænker, at giftig maskulinitet er skyld i klimakrisen, i verdens ulighed" (Moestrup 2021). Også her forbinder de to værker sig, idet Tiller ligeledes med sin roman forbinder den individpsykologiske krise med den store krise (her klimakrisen). De to romaner forbinder sig også ved, at Tillers mandlige protagonist bliver en tydelig, nærmest karikeret repræsentant for de maskulinitetsidealer, som Bech med *Farskibet* gerne vil nedbryde. Det betyder samtidig, at hvor den sårede stemme, vi møder i *Begyndelser*, er domineret og betinget af resignation og gentagne forsøg på at beskytte en tilknappet og følelsesløs hegemonisk maskulinitet, er *Farskibet* omvendt vendt mod en åbning af kønnet og en åbning mod verden.

At nå barnet

Både *Begyndelser* og *Farskibet* har afsæt i forsøget på via skriveprocessen at erindre og forstå barnet. I begge tilfælde er der tale om en art freudiansk "nachträglichkeit", hvor, som Lilian Munk Rösing skriver i *At læse barnet* (2001), "fortidens begivenheder i lyset af et nyt perspektiv får betydning, som de ikke havde på oplevelsestidspunktet; deres betydning opstår efterlods" (Rösing 2001: 12). Samtidig er der tale om en art forsøg på nedbrydning af denne "nachträglichkeit", idet begge romaner forsøger

at undslippe det fortællende jegs låste selvfortællinger. Begge romaner indledes med selvmordet som begivenhed. I *Begyndelser* har romanens jeg-fortæller forsøgt at begå selvmord, og han ligger bevidstløs i en hospitalsseng omgivet af slanger og apparater. Livet passerer revy, og vi bevæger os langsomt baglæns i erindringen, tilbage mod Terjes tidligste barndom. I *Farskibet* er det jeg-fortællerens far, der begår selvmord, da jeg-fortælleren stadig er et lille barn. Romanen indledes med følgende sætning, der står helt alene på en ellers blank side: "Med dit selvmord slog du barnet, jeg lige havde været, ihjel." (Bech, 10). Sætningen er meget sigende for begge romaner, De tager begge afsæt hos børn, der er blevet tvunget til at blive voksne alt for tidligt, og som derfor også har fortrængt store dele af deres barndom. Begge romaner leder gennem erindringen og ved hjælp af skriften efter forklaringer på selvmordet, men den fortællemæssige praksis er forskellig. Hvor *Begyndelser* er kendetegnet ved en stram og kontrolleret orden, der målrettet og sammenhængende forsøger at samle sit jeg gennem en utraditionel baglæns konstruktion, er *Farskibet* kendetegnet ved en kaotisk, hakkende og fragmenteret, spørgende og undersøgende skrive- og erindringsproces; en proces, der er langt mindre formfuldendt og ordnet end fx Karl Ove Knausgårds *Min kamp* (2009-2011), der også handler om Knausgårds forhold til sin afdøde far (Schwartz 2016). Bech, som i øvrigt selv er uddannet psykolog, forklarer i et interview, at han med sin sprængte form har ønsket at vise, hvordan erindringsprocesser tager sig ud for ham:

> "Nu vil jeg ikke disse Knausgård," siger han og smiler et lille smil, "men det der med at læne sig tilbage i stolen og så bare beskrive tingene, sådan som de var, helt skråsikkert og uden selvkritik eller tvivl og tøven … Eller ideen om linearitet, om tid der foregår herfra og hertil, og så kan man bare fremskrive det – den strategi afspejler slet ikke min oplevelse af tid eller minder" (Moestrup 2021).

Det betyder også, at *Farskibet* er en krævende tekst, der giver los for de terapeutiske muligheder i sprog og skrift og derved synes mindre optaget af at "please" sin læser. Siderne er skiftevis tomme eller halvtomme og alt for proppede og speedede, og giver læseren en fornemmelse af både fravær og ekstremt nærvær. Den pendulering afspejler jegets ambivalente forhold til FAR, en figur som manifesterer sig på alle sider og alligevel på mage måder er absolut fraværende. *Farskibets* sprængte form går således imod Judith Gammelgaards forestilling om, at psykoanalysens fortælling organiserer og ordner det kaotiske, i stedet splintrer og ødelægger *Farskibet* alle de ensporede veje og kaster fortælleren ud på et mangesporet

motorvejsnet. På mange måder passer dette med Lilian Munk Rösings beskrivelse af, hvad den psykoanalytiske fortælling kan:

> Gammelgaards narrative psykoanalyse er en ordning af erindringerne: den bevæger sig fra oplevelsens kaos til fortællingens organisering. For mig at se er psykoanalysens bevægelse snarere den modsatte: en åbnen op for det ubevidste kaos, så analysanden må opgive sine sammenhængende selv-fiktioner og give plads til et langt mere kompliceret netværk af betydninger (Rösing 2001: 15).

Farskibet er en terapeutisk roman på flere måde. Den er dialogisk opbygget omkring en vedvarende samtale mellem det fortællende jeg og det fortalte jeg, der både imiterer forholdet mellem psykolog og analysand og forholdet mellem forældre og barn: Den, der lytter, spørger og beskytter, og den, der nu pludselig bliver lyttet til. Barnet kommer ikke til syne i en samlet, justeret og ordnet erindring, men kommer via værkets sprængte form helt ucensureret og derved også fragmenteret til orde. Bech forklarer selv, at han i romanen på den måde "er både skibet selv og havet også". Det fortællende jeg henvender sig mest nænsomt til barnet ("Glen, hvad ser du?"), drager omsorg for barnet ("giv du bare dig selv et kram") og forsøger at genopleve "alt det som barnet har forsøgt at fortrænge". Romanen er i tråd med denne terapeutiske strategi optaget af at nedbryde afstanden mellem det fortalte og det fortællende jeg (barnet og den voksne) og dette i praksis ved at insistere på, at fortiden ikke tilbagelægges, men foregår her og nu. Dette falder det fortællende jeg umådeligt svært og derfor må han hele tiden rette sig selv fra datid tilbage til nutid. Her blot et eksempel:

> " Sagde alle de voksne –
> Siger… alle de voksne" (21)

Erindringsromaner placerer ofte det fortællende (og derved skrivende) jeg i terapeutens rolle og derved også i rollen som den, der ligger inde med mere viden og sandhed om jeget, men i begge romaner er det modsatte faktisk på spil. Både *Farskibet* og *Begyndelser* er interesseret i forsigtigt og med snilde at nærme sig barnets perspektiv, som her også, i terapeutisk forstand, må forstås som udgangspunktet for allehånde fortrængninger. Det er derfor barnets ufiltrerede og skrøbelige tilgang til verden, som efterspørges og tilbagekaldes. Det er derfor Tillers roman er optaget af "begyndelser" og går baglæns og ikke forlæns, som der ellers er tradition for i selvfortællingen, og der er derfor, Bech på alle tænkelige måder faciliterer, at barnet kan komme til orde. Begge romaner er interesseret i det

presserende spørgsmål: ”Hvordan blev jeg egentlig sådan?” (Tiller: 38), men begge med afsæt i forsøg på at nå frem til barnet, ikke kun erindre barnet fra afstand.

Giftig maskulinitet

Både *Farskibet* og *Begyndelser* undersøger via erindringen, hvordan giftig maskulinitet fremelskes i mødet med fraværende og/eller voldelige omsorgspersoner. Giftig maskulinitet – *toxic masculinity* på engelsk – refererer til et sæt af kulturelle regler, diskurser og værdier, som typisk knyttes til det mandlige køn. Særligt gælder det, at mænd skal skjule eller holde følelser tilbage. Dette gælder særligt følelser som sårbarhed, hjælpeløshed og angst, men også følelser som omsorg og håbefuldhed. Følelser som vrede og aggression er dog tillladte, idet de forventes at være forbundet med maskulin handlekraftighed og magtudøvelse. Dertil forventes relationer at være territoriale, dvs. præget af konkurrence og magtkampe. Begrebet må betegnes som et modeord, der har været diskuteret meget i medierne de seneste år i forbindelse med nye feministiske bevægelser, herunder MeToo. Begrebet henviser ikke til en modvilje mod mænd som sådan, men imod de hegemoniske diskurser og værdier, der historisk har været bærende for konstruktionen af maskulinitet. Som Emma Ellegaard skriver på KVINFOs hjemmeside:

> Når nogle forskere og debattører taler om giftig maskulinitet, eller *toxic masculinity* – en maskulinitetsform karakteriseret blandt andet ved misogyni og homofobi – det er altså ikke mænd, der er 'giftige', men derimod specifikke maskulinitetsnormer [sic]. Og de er også giftige for mændene selv, fordi det [sic] holder mænd fast i nogle låste roller og adfærdsmønstre, der gør det svært for dem at handle anderledes og søge andre veje, end hvad 'en rigtig mand' ifølge normerne bør (Ellegaard 2019).

Denne låsthed er særligt markant i *Begyndelser*, hvor den mandlige protagonist, Terje, dækker sig ind via den giftige maskulinitet, der her også repræsenterer en mere generel psykologisk beskyttelsesstrategi, som sikrer subjektet en fornemmelse af usårlighed, men som også medfører selvudslettelse, ensomhed og tomhed. Hvor Tillers jeg forsøger at fastholde sin stolte maskuline følelsesløshed, insisterer Bech omvendt på at nedbryde den.

Vi begynder hos Bech. *Farskibet* er, som titlen antyder, en roman som tager sit afsæt i det voksne barns forhold til far, ikke kun den biologiske far, men også de (sted)fædre, der træder ind i familien efter farens selv-

mord. I første del af romanen forsøger Glen at sætte sig i barnets sted og erindre sin far i de små bitte brudstykker, der bliver tilgængelige, men det viser sig at være vanskeligt at komme tæt på barnet via *sproget*, som faktisk kommer til at stå i vejen for den sanselige erindring af FAR: "Når sproget jeg skriver om min far i, er et sprog, der vil en 'afstand' der igen vil 'trygheden'… er det så 'selvbedraget', jeg vil?... Jeg mener: Når sproget, jeg skriver om ham i, slet ikke er sproget, jeg føler ham i?" (Bech: 142). Barnets erindring låser sig som følge heraf i sanselige knudepunkter eller fixpunkter (som fx synet af McDonalds, en bestemt friturebrand hos naboen, at hente cola i kælderen til farens begravelse), men også i bestemte sætninger som har fæstnet sig i erindringen. Det mest centrale måske moderens kommentar om at: "GODT! … vi fik René, har Mor tit sagt, så du heldigvis også nåede at få dig 'din dreng' –" (69) som trækkes frem (kun en anelse omformuleret) flere gange i romanen. Denne kastrerende udmelding (forestillet mellem mor og far) viser også, at det er vanskeligt at adskille barnets blik på verden fra, i dette tilfælde, moderens blik på verden. Citatet henviser jo ikke til forholdet mellem far og barn, men til hendes blik på Glen og den konstatering, at hun synes, at han kommer til kort som dreng. Derfor er den giftige maskulinitet, som citatet jo henviser til, ikke et udtryk for farens forventninger (eller skuffede forventninger) men snarere moderens reproduktion af sine egne forventninger til Glen.

Giftig maskulinitet bevæger sig således i romanen ikke kun mellem (sted)far og søn, men også mellem mor og søn (og selvfølgelig alle mulige andre steder). Dette bliver endnu mere tydeligt gennem det fortællende jegs udpegning af, at moderen i sit kærlighedsliv selv frivilligt opsøgte og erotiserede den giftige maskulinitet: "Jeg siger dig, Mor: Det var bestemt ikke kun 'dine børns bedste', du udvalgte dine mænd på vegne af" (262). Den giftige maskulinitet udspiller sig og udstilles på flere niveauer i *Farskibet*. Først og fremmest via stedfaren Sørens monologer (flere tilsyneladende transskriberet fra en video fra en charterferie på Kreta), beskrivelser af stedfaren Eriks voldelige adfærd, som nævnt via moderens forventninger og ikke mindst via Glens internaliserede selvhad, som patruljerer over den giftige maskulinitet. Som han hånligt råber til sig selv, imiterende sin stedfar Søren, da han som ung bliver bekymret for sin mor: "Wah! – Wah! – Waaah… sæt dig dog ned! Sønnemand – Bund din vin! – Send strygerne ud! Skål!... for helvede (…)" (30).

I *Begyndelser* følger vi Terjes liv baglæns, og vi oplever, hvordan han bevæger sig fra den øvre middelklasse til den urolige opvækst i underklassen med en far, der tidligt forlader ham og søsteren alene med deres psykisk syge mor. Fordi man som førstegangslæser først kender til Terjes barndom ved romanens slutning, undrer man sig over de massive psykologiske

forsvarsmekanismer, som præger Terjes sociale voksenliv. En anmelder skriver, at Terje som voksen er "ekstremt beregnende" (Bastkjær 2018), og her refereres der særligt til en passage, hvor Terje indynder sig hos sin kone, angiveligt med det ene motiv at få sex: "Jeg stillede spørgsmål […] ikke fordi jeg var interesseret, men fordi jeg vidste at det at vise interesse kunne lønne sig når vi gik i seng" (Tiller: 174). Det er væsentligt at forstå, at Terje her, i henhold til den giftige maskulinitets regler, spiller kynisk eller fremstiller sig selv som kynisk, ikke så meget med henblik på at få sex, men for at kunne se sig selv som den overlegne og mindst sårbare i forholdet. Dette er nødvendigt i denne situation, hvor han frygter en mulig afvisning. Denne passage eksemplificerer, hvordan Terje hele tiden fremstår dobbelteksponeret i det sociale og i sit følelsesliv: hvordan han både befinder sig i den givne situation og svæver over den og analyserer og vurderer, hvilken vej det sociale bevæger sig.

I tråd med tematiseringen af den giftige maskulinitet viser Terje aldrig det, han føler. Det, han føler, medieres til det, der i den givne situation er passende, og det, der i den givne situation giver ham det udfald, han ønsker, *og ikke mindst* det, der fastholder hans følelse af usårlighed og kontrol. Som han selv udtrykker det: "Det var sjældent jeg undte mig selv at blive rørt" (189). Eller tidligere som et mantra til sig selv: "Nu må du ikke blive sentimental, Terje, mumlede jeg" (42). Følelser holdes per automatik tilbage, og han hoster for eksempel, når han bliver rørt, ler når han er ked af det, eller gaber, når han bliver vred, alt sammen for at skjule sine følelser: "Jeg kamuflerede vreden ved at gabe langt og gå så afslappet jeg overhovedet kunne" (160). Eller her, hvor han bliver såret af sin kone: " Jeg smilede, men jeg kunne mærke jeg var såret" (76). Det ikke at vise hverken glæde, begejstring, sorg eller vrede giver Terje en følelse af kontrol. Han kan med andre ord beherske sig: "ingen er bedre til at beherske sig selv end mig" (137). Beherskelsen leder imidlertid også til en følelsesløshed, som gør ham ude af stand til at udtrykke kærlige følelser – også når han gerne vil det. Som her, hvor han gerne vil trøste sin kone, men simpelthen ikke kan: "Trangen til at sige det jeg vidste hun længtes efter at høre, voksede i mig, men jeg kunne stadig ikke trøste hende. Jeg åbnede munden, men der kom ingen ord ud. Jeg forestillede mig at de var størknet på vej ud, gode ord som blev inde i mig" (179). Det interessante er, at Terje har brug for denne hårdhed og samtidig længes efter at undslippe den. Derfor identificerer Terje sig, ikke uden en vis stolthed, med "misantropen": "Folk som kendte os, havde omtalt mig som misantrop så længe jeg kunne huske, halvt i spøg, halvt i alvor. Jeg havde tilmed omtalt mig selv som misantrop flere gange".

Da hans kone noget uventet udmelder, at "Du er i hvert fald ingen misantrop", bliver han derfor ikke lettet eller glad men snarere utryg, idet

det ikke at være misantrop kan forveksles med sårbarhed og blødhed: "Jeg mærkede behovet for at ironisere komme snigende, det gjorde det altid når jeg blev stillet overfor det pompøse, det sad på rygmarven" (146). Han forsøger således for enhver pris at fastholde billedet af sig selv som tilknappet, hård og kynisk, hvilket måske også kan forklare, hvorfor han forstår sig selv som kynisk manipulerende i førnævnte passage, hvor han gerne vil være intim med sin kone. Terje forlader sin kone af uvisse årsager – han kender dem heller ikke selv – men antageligvis ikke fordi han ikke elsker hende, men snarere fordi han forstår alle relationer som territoriale magtkampe, hvor det er helt afgørende at komme af sted som den usårlige vinder.

I passagen, hvor Terje gør det forbi, har hans kone netop leet af ham, fordi han spøger med, at han har en affære med en anden kvinde. Det, at hun ikke tager den opfundne affære seriøst, men ler af ham, udløser en psykologisk forsvarsmekanisme, som gør, at han bliver nødt til at forlade hende for at genvinde magten. Så det gør han: "Jeg havde en uklar forventning om at føle mig mægtig og måske lidt skadefro da jeg sagde det, og det gjorde jeg også, men det kom næsten lige så pludseligt for mig som det kom for hende, og jeg var mest bange" (79). Terje er altså bange og såret, men reagerer ved at blive kold og ondskabsfuld. Som før nævnt, kommer denne kontroladfærd til syne i tekstens komposition. Det er en streng og kontrolleret tekst som ikke følelsesmæssigt fortaler sig, hvilket står i stærk kontrast til *Farskibet*, som derimod kan læses som en tekst, der giver slip på kontrollen og hengiver sig til følelsesmæssig ambivalens og kaos, og som distinkt netop forsøger at undslippe den giftige maskulinitets principper. Det, som Bech undviger med sin skriveproces, er netop det, som Tiller holder sammen på. På den måde er det to romaner, der spejler hinanden og giver forskellige perspektiver på giftig maskulinitet. Den ene bog beskriver, hvordan maskulin afstumpethed bliver til. Den anden handler om at være barn af den – og måske undslippe den gennem skriveprocessen.

De centrale følelser i begge værker er *sårbarhed* og *vrede*, men i begge tilfælde skygger den ene følelse for den anden. Terje undgår for enhver pris sårbarhed og praktiserer ved flere lejligheder en decideret voldelig adfærd, hvorimod Glenn opsøger og tillader sårbarheden og insisterer på sin ret til at føle i det hele taget. Hos Bech spiller afstanden og dialogen mellem det fortællende og fortalte jeg en central rolle, idet det fortalte jeg råber (her til kusinen Anita): "Hvad fanden tuder du for?" (306), hvorimod det fortællende jeg omfavner barnet i sig selv og påpeger; "Hvad jeg 'nu', mere end 25 år senere, gerne i stedet ville have kunnet fortælle mig selv? At det er okay? Ligesom Tanja at græde, at (…)" (307). Også Terje drømmer om at undslippe sin mekaniske og rigide hårdhed ved for eksempel at blive

fysisk syg, så han ville kunne synliggøre sin indre sygdom: ”et bevis på det jeg faktisk følte” (179), eller ved at blive decideret psykotisk (182). Han fantaserer om at komme i fængsel og slippe ”væk fra forventninger, både de forventninger jeg havde til mig selv og de forventninger andre havde til mig” (172). Flere steder fantaserer han om et decideret sammenbrud: ”Jeg mærkede at jeg længtes efter et sammenbrud, men jeg vidste at det var for meget at håbe på, det lå ikke til mig at bryde sammen” (22). Som han tørt konstaterer: ”jeg sad fast i mig selv” (182). Selvmordet bliver her (som for faren i *Farskibet*) den eneste vej ud af dette psykologiske dødvande.

”Hvordan blev jeg egentlig sådan?”

I læsningen af *Begyndelser* spørger læseren sig selv, hvorfor Terje er, som han er. Det samme gør Terje selv tidligt (eller jo faktisk sent) i romanen, meget tæt på selvmordet: ”Hvordan blev jeg egentlig sådan?” (Tiller: 38). Det at romanen bevæger sig baglæns, gør, at vi som læsere langsomt, og med en snigende uro, får en fornemmelse af, hvorfor Terjes liv ender her – eller starter her. Kompositorisk er vi henvist til det fortalte jeg, som bevæger sig baglæns, men som læsere får vi en tiltagende fornemmelse af, at det fortællende jeg, som i *Farskibe*t, måske alligevel er til stede i fortællingen, som en usynlig instans, der potentielt advarer det fortalte jeg om den kommende undergang: ”Jeg lagde mig på sofaen og lukkede øjnene. Netop idet jeg var ved at falde i søvn, fik jeg følelsen af at nogen stod og stirrede på mig, og jeg slog straks øjnene op igen. Der var ingen, jeg hørte heller ingen” (Tiller: 50-51). Denne paranoide fornemmelse optræder gentagne gange i romanen og har flere betydninger og effekter. For det første optræder den som en del af Terjes psykologiske profil. Han er *hyper alert* og konstant på vagt, leder detektivisk efter tegn, spor og mønstre i det sociale, for at han kan kontrollere sig selv og andre. Det gør, at hans sanser er skærpede som et dyrs. Som han selv pointerer:

> Jeg havde oplevet det mange gange før, og jeg havde desuden læst om det i Current Biology for et stykke tid siden. Fænomenet blev kaldt ”feeling of presence”, det var udbredt blandt mennesker med psykiske og neurotiske lidelser og blandt mennesker som befandt sig i ekstreme og livstruende situationer […] (151-152).

Men fornemmelsen af en usynlig Anden henviser samtidig til jegets afmagt: at den paranoide tilgang til verden alligevel ikke er nok, at den hyperkontrollerende adfærd alligevel ikke kan forhindre ulykker, tværtimod skaber

han sin egen undergang qua sin paranoide adfærd og sine paranoide tanker. Han kan således aflæse tanker og adfærd her og nu, men kan ikke se det store billede. Derfor kan han eksempelvis ikke forstå sammenhængen mellem hans barndom og hans voksne handle- og tænkemønstre. Ofte bliver det store billede til mudder eller et mørkt hul han falder ned i: "Af en eller anden grund tænkte jeg på mudder, mest på ordet mudder, faktisk" (75).

I *Farskibet* insisteres der via det terapeutiske fortællegreb på en vedvarende dialog og forhandling mellem det fortalte og fortællende jeg, men i *Begyndelser* er der ingen kontakt mellem det usynlige spøgelse (den olympiske instans) og det fortalte barn. Terje har en fornemmelse af at nogen eller noget betragter ham men han kan ikke skabe kontakt til sit fremtidige selv. Alligevel giver spøgelsets tilstedeværelse læseren et hint om, at paranoiaen måske faktisk har et objekt, som dog ikke er det, som det fortalte jeg i sin tilpasningsmani forestiller sig. Jeget er som i Ngais definition af paranoia: "lost on one's own cognitive map of available affects […]" (Ngai 2007: 14) eller fortabt i "a feeling without a clearly defined object […] (Ibid.: 13). Men denne paranoia kan noget og vil noget. Ngai pointerer i *Ugly Feelings* i tråd hermed, at det, at paranoia også potentielt tvinger subjektet på affektive afveje og ikke bare optræder som en symptomatisk affekt, betyder, at der ligger en kritisk værdi eller dynamik i den paranoide følelse. Læseren ved på forhånd, hvor vi ender, men Terje ved det ikke, og derfor advarer det fortællende jeg ham med sin usynlige tilstedeværelse, på samme måde som læseren måske puster Terje i nakken. Han burde lytte til sit spøgelse men han kan ikke.

Denne logik spindes, som jeg siden vil uddybe, sammen med romanens økokritiske motiver. På samme måde som klimakrisen sniger sig ind på os – Terje konstaterer tørt at, vi blot "ommøblerer på et brændende hus" (Tiller: 71) – sniger undergangen sig ubemærket tættere på ham: "[…] når hver dag er dommedag, bliver dommedag hverdag" (71), som han meget sigende formulerer det. Samtidig ved førstegangslæseren ikke, hvor Terje kommer fra, hvilket gør, at noget for både læser og protagonist står hen i mørke. Dette tilfører en detektivisk og paranoid stemning, som forener læser og protagonist.

Både læser og fortæller bliver imidlertid klogere undervejs i takt med, at Terje bevæger sig baglæns i tid mod en barndom, som er præget af omsorgssvigt, og hvor den centrale lektie synes at være at egne og andre menneskers følelser potentielt er farlige. Selvkontrol og kontrol af andre mennesker er essentielt for at overleve. Terje er som nævnt vokset op i underklassen med en psykisk syg, alkoholiseret mor og en ældre søster. Faderen forlader tidligt Terje og søsteren og lader dem alene med den følelsesmæssige ustabile og psykisk voldelige mor. Terje lærer derfor

tidligt at observere og kontrollere moderens adfærd, så han kan forudsige og beskytte sig imod angreb. Som her hvor han kommer hjem fra skole og prøver at lodde stemningen:

> […] så hørte jeg køkkenstolen blive trukket hen af gulvet, og jeg hørte lyden af en tændstik som blev trukket langs siden af tændstikæsken, lyden af mor der tændte en cigaret, og så mærkede jeg lugten af røg, og jeg stod stadig og så ind i køleskabet, og mor spurgte hverken hvordan det var gået i skolen, eller om jeg havde lektier for til i morgen, hun sad bare og var stille, og jeg vendte mig om, og der sad mor og røg og så ud i luften, hun røg hurtigere end hun plejede at gøre, tog sig næsten ikke tid til at puste røgen ud før hun tog et nyt sug, og jeg så at hun ikke havde det godt […] (257).

Som det fremgår med al tydelighed af citatets parataktiske ophobning af barnets ængstelige iagttagelser, er det i *Begyndelser* ikke så meget voldelige eller fraværende fædre, der udgør problemet, men en depressiv og psykisk voldelig mor. Allerede som barn lærer Terje både at aflæse følelser og skjule sine egne følelser og være på vagt over for det, der potentielt kan skade ham. Han opgiver derfor i en meget tidlig alder sit behov for kærlighed og nærvær, og han hader derfor at blive trøstet, at blive holdt om, "hadede når andre havde ondt af mig […]" (Tiller: 290). Det betyder også, at han hele tiden forventer at andre vil angribe og skade ham, og at han må gøre sig følelsesløs for at klare sig. Denne fornægtelse af sårbarhed hænger samme med gentagne oplevelser af moderens latterliggørelse af det, hun kalder at være "nærtagende" (8). En nærtagenhed, som ifølge moren og siden internaliseret hos Terje synes særlig problematisk hos drenge og mænd. Praktiseringen af den giftige maskulinitet i *Begyndelser* kan således forstås som et forsvar mod den modtagelighed og blødhed, som Glen omvendt søger at forløse i sig selv, men den bliver samtidig kilden til hans undergang.

"Fatter du ikke at det er dig selv du er vred på?

De to romaners tematisering af giftig maskulinitet er forbundet med den klasserejse, som begge hovedpersoner er på. Dette tydeliggøres på forskellige måder og har forskellige funktioner. Ofte optræder klassedistinktioner ved hjælp at tegn og nævnes altså ikke direkte. I *Begyndelser* fremstilles søsteren og moderen i Terjes øjne som dovne, som ulækre, som nassere og som udannede. De er begge i evig konflikt med "jobcenteret" (92),

forlader næsten aldrig huset, og de sceniske beskrivelser inkluderer fyldte askebægere, tomme flasker og gammelt skrald i Rema-poser (80).

I *Farskibet* knyttes klasse særligt til udøvelsen af en giftig og lummer maskulinitet, som de to drenge søges indsocialiseret i. Den er forbundet med et sexistisk mellemværende mellem mænd og knyttet til forskellige forbrugssituationer og steder. McDonalds nævnes ofte, men det mest udfoldede eksempel er fortællerens lange transskription af hjemmevideoerne fra en charterrejse med familien, det vil især sige stedfaren Søren. I begge romaner gives der samtidig udtryk for en grundlæggende væmmelse og/eller latterliggørelse af disse klassespecifikke tegn og værdier. Klassedistinktioner bliver i begge tilfælde et tegnsystem, som sociologen Steph Lawler påpeger: "In a kind of join-the dots pathologization, the reader (or viewer) is left to fill in the picture by understanding that certain kinds of clothing, location and bodily appearance indicate not only a despised class position but an underlying pathology" (Lawler: 149).

Hos både Glen og Terje er der dog forskel på barnets blik og den voksnes blik på underklassen og arbejderklassen idet barnets forsøg på selvopretholdelse divergerer fra den voksnes. Barnet i dem begge værner om barndomshjemmets værdier (og her særligt moderens integritet), hvorimod den voksne på forskellige måder lægger afstand til forbrugsvaner og værdier i den klasse, de er vokset ud af. Denne bevægelse fra beskyttelse til afstandstagen, som udgør en del af klasserejsen, bliver særlig tydelig i teenageårene. Glen forsvarer således moren, når hun kritiseres af de andre børns forældre. Han gør nar af "fisefornemme ordenligheds fanatiker-Gerda" eller "Dukse-Anne, der altid skal tro, hun er så god" (Bech: 279), men forsøger samtidig at opdrage på sin egen mor. Som her i en (konstrueret) samtale om bordskikke: "Glen: Ovre hos Jauer siger man faktisk: "Må jeg be' om, i stedet for: 'Giv mig lige', når man godt kunne tænke sig en kartoffel eller to. Mor: Okay? Glenn: Ja, og det synes jeg også godt, vi kunne begynde på ovre ved os"" (280).

Både Glen og Terje er klasserejsende og bliver i begge tilfælde den første i familien med en akademisk uddannelse, men begge efterlader en bror (Glen) eller søster (Terje): i arbejderklassen for Glens vedkommende, i underklassen for Terjes. Men den relationelle bearbejdning af klasserejsen takles forskelligt. For Terje bliver søsteren den primære projektionsflade for hans eget selvhad. Søsteren er arbejdsløs hjemmehjælper, lettere alkoholiseret, depressiv med kroniske rygsmerter, og modsat Terje bærer søsteren synligt sin sorg, sin smerte og sin sårbarhed, hvilket trigger en voldsom vrede, væmmelse og ødelæggelsestrang hos Terje. Hans vrede er uforståelig for ikke bare læseren men alle omkring Terje. Terje ler hånligt af hendes selvmordsforsøg og nægter kategorisk at yde omsorg: "jeg ville

ikke sige noget som kunne være med til at bekræfte forestillingen om at det var synd for hende, det bød mig simpelthen imod" (92). I barndommen nærer Terje et had til middelklassen, men i takt med, at han selv bevæger sig op i middelklassesegmentet, overtager han dets blik på underklassen. Han indtræder ofte overlegent i sociale situationer med søsteren og moderen, hvor spørgsmålet om klasse er en underliggende dynamik i magtkampen. En af de strategier, han bruger til at lægge voldsomt afstand til søsteren, er netop ved at udstille hende som patetisk, vulgær og doven underklasse. Moderen opfattes på samme måde som ulækker og udflydende. Derved bliver hans egen omnipotens uangribelig. Han fremstår som den voksne handlekraftige *mand*, der modsat de to rygradsløse kvinder formår at trække grænser og handle. Eller som Lawler forklarer: "disgust works to 'push away' others and, in the process, to establish one's own identity as non-disgusting" (Lawler 2014: 157).

Farskibet er omvendt drevet af gentagne forsøg på at drage omsorg og hjælpe broren René som i en voksen alder er blevet boende hos moren i Horsens og som lider af overvægt, ensomhed og gaming-afhængighed. I stedet for at udstille brorens sårbarhed for derved at hævde sig selv beskytter Glen ham og tager selv sårbarheden på sig. Han undskylder sin opførsel som barn, hvor det, som han siger, "jo for fanden" enten var "dig eller mig", og reparerer sig selv ved at drage omsorg – ikke bare for broen, men ved at række ud efter læseren, som måske også er "blevet tvungen voksen" alt for tidligt. Som Glen skriver, henvendt til læseren: "I må tage jer selv i hånden, i tilløb og ad omveje se at få fortsat videre, videre og videre endnu ud i en verden hvor der ikke længere er krig… Og lad os vise hinanden den verden, hvor der ikke længere er – Krig! […]" (Bech: 156). Glen lægger sine våben, hvorimod Terje hele tiden opruster.

Terjes klasserejse er således psykologisk en del af den generelle emotionelle oprustning, han har arbejdet på siden han var barn. Ved at bevæge sig fra underklassen til middelklassen bliver han mere rustet mod angreb og mere magtfuld, og han kan fremstå overlegen og usårlig i særligt forholdet til sin mor og sin søster. Ved at flytte sig i klassemæssig forstand kan han undslippe andres stigmatiserende blikke og tage defineringsmagten på sig. Som sociologen Beverly Skeggs skriver:

> class is always made by and in the interest of those who have access to power and the circuit of symbolic distribution […] some people can use the classification and characteristics of race, class or femininity as a ressource whilst others can not because they are positioned as them (Skeggs 2004: 3).

Søsteren Anita kan dog godt gennemskue denne usårlighedsmanøvre og forsøger at få ham til at gennemskue sin flugt fra sig selv "Fatter du ikke at det er dig selv du er vred på? Vi er fuldstændig ens, dig og mig og mor, vi udtrykker os bare på forskellige måder, fatter du ikke det? […] det er ikke mig du hader, det er dig selv, du ser dig selv i mig" (Tiller: 206).

"Græd bare"

Begyndelser er i den norske reception ofte blevet læst som en økokritisk roman, men også som en roman som forbinder to forskellige spor, nemlig det psykosociale og det økokritiske. Sindre Hovdenakk peger eksempelvist på at læsningen af naturkatastrofer og klimaforandringer finder "klangbunn i Terjes eget, personlige sammenbrudd" (Hovdenakk 2017). Denne parallelitet vil jeg her bygge videre på.

Da vi introduceres for Terje som midaldrende mand, arbejder han i miljøtilsynet. Han taler om og tænker hele tiden på naturfænomener og virker manisk optaget af at redde naturen. Undervejs sættes denne besættelse i en psykologisk sammenhæng. Ikke af det fortalte jeg, men af den implicitte fortæller og faktisk også af søsteren Anita, som påpeger, at Terjes optagethed af at redde naturen fra klimakrisen fungerer som en følelsesmæssig erstatning for behovet for at redde mor. Det er farligt for Terje at håbe rent: "lidt fordi jeg havde en tendens til at minde mig selv om at medaljen har en bagside" (Tiller: 100). Logikken i det økokritiske engagement er derfor en emotionel afhængighed af at forsøge at redde noget, der *ikke* kan reddes, så håbet og kynismen kan leve side om side: "at kæmpe for noget som under alle omstændigheder ville blive ødelagt", som Terje forklarer (Tiller: 165). Terje både håber, at naturen vil genetablere sig, og pointerer på samme tid, at det er for sent og umuligt, fordi "menneskedyret" er for grådigt. Vi fornemmer tidligt, at disse tankeprocesser er tillært op igennem barndommen, og at det at befinde sig og gebærde sig i orkanens øje er Terjes spidskompetence, men som nævnt også hans akilleshæl. I en passage, hvor han leder efter sprutflasker hos den alkoholiserede mor, der har lovet de voksne børn, at hun nu (igen) er tørlagt, bevæger Terje sig netop i grænsefladerne mellem håb og håbløshed:

> Jeg tjekkede i alle skabe og skuffer, men der var ikke alkohol noget sted, heller ingen tomme flasker. I et lille øjeblik mærkede jeg den blanding af glæde og håb jeg havde mærket i tilsvarende situationer da jeg var teenager. Jeg skyndte mig at fortælle mig selv at hun ville begynde igen før weekenden kom, og det hjalp mig med at genvinde fatningen (92).

Her ser vi netop denne psykologiske logik udspille sig: Håbet og glæden, som Terje føler og i nogle tilfælde giver udtryk for i sit arbejde med naturen, slår nærmest med det samme over i håbløshed og truende undtagelsestilstand. Det er en følelsesmæssig modus, som Terje er vokset op med, og som han derfor er tryg ved. På samme måde finder han ro ved at læse "mørke" bøger: […] sandsynligvis fordi bogen var så mørk at den fik mit eget mørke til at fremstå som lyst"

Naturen har også en anden drivkraft for Terje. Siden han var barn, har naturen været det sted, hvor Terje søger tilflugt, men også det sted, hvor han søger identifikation. Naturens logikker er nemlig også Terjes logikker. Naturen er som en kirke: "den samme ro, den samme fred, i vildmarken var der ingen der dømte, ingen som forventede noget […] her var alle lige meget værd" (244). Her fornemmer vi hos barnet ligeledes en reference til føromtalte klasseproblematik. Naturen kræver ingen social eller kulturel kapital, den er klasseløs. Her kan man derfor undslippe ydmygelsen ved at tilhøre underklassen. Samtidig identificerer Terje sig både som barn og voksen med de dyr og naturfænomener, han møder og undersøger.

I barndommen undslipper han således klasseskammen ved at bebo dyrekroppe og derved overtage deres instinkter og deres kendetegn. Som da han forvandles til en sommerfugl, da han overhører middelklassenaboen tale dårligt om hans mor: "og nu mærkede jeg pludselig smagen af græsset under mig, for jeg var en sommerfugl, en sommerfugl der kunne smage med fødderne […] og jeg løb rundt om hjørnet på huset, løb væk så han ikke kunne se mig, og der kom et vindpust, og vindpustet gav mig et løft, og jeg fløj gennem luften […]" (267-268). Der synes samtidig at være et mønster i de kendetegn, han er optaget af hos dyr og planter. Ofte er hans fascination knyttet til dyrs evne til at omstille sig og tilpasse sig nye omstændigheder, samt deres skærpede sanser og sans for at overleve – alt sammen karaktertræk og forsvarsmekanismer, som Terje selv, som mælkebøttebarn, har udviklet over tid som konsekvens af at vokse op med en alkoholiseret og psykisk syg mor.

Terjes sanseapparat er igennem hele romanen voldsomt forstærket som en del af det kroniske alarmberedskab, han har befundet sig i, og stadig befinder sig i som voksen. Som dyret må han hele tiden orientere sig efter fjender og skifte farve og forklædning, så han kan blende ind. Jo længere vi kommer i romanen, og jo tættere vi kommer på barndommen, jo mere tydeligt bliver det, at naturen har denne psykologiske spejlingsfunktion for Terje. Her blot et eksempel blandt mange:

> jeg så på Elins far, og nu hørte jeg den susende lyd af aftershaven der tørrede på hans hud, men hvis hørelse var det, hvis hørelse var det jeg lånte,

> var det hundens hørelse, eller var det måske uglens hørelse, uglens hørelse var så præcis at den kunne høre og fange en lille mus langt nede på jorden selvom det var bælgmørkt, så måske var det uglens hørelse jeg lånte (293).

På den måde bliver Terjes optagethed af natur og økologi dobbelt – det fungerer som en art økoeskapisme, men er samtidig et helle, hvor han netop får mulighed for at føle det, han ellers ikke tillader sig at føle. Her kan han slippe sit forsvar og føle kortvarig glæde eller vemod og sorg: "Jeg så pludselig ironien i at jeg sad her og var vemodig fordi en plante var ved at forsvinde på grund af klimaforandringerne, samtidig med at jeg kørte rundt uden mål og med" (20). Men Terje kan kun kortvarigt opholde sig i sine begejstrede følelser. Han forsøger hele tiden at "dæmpe min egen entusiasme" (126) og opnår således aldrig katarsis. Tværtimod fortsætter han hastigt mod afgrunden. På den måde kan man sige, at den paranoide oprustning og opmærksomhed på det sociale ikke nødvendigvis leder til forstærket selverkendelse, snarere leder den i retning af en tiltagende blindhed på samme måde som den stigende opmærksomhed på klimakrisen, som "paradoksalt nok gjorde os immune og fik os til at fortrænge det som faktisk var ved at ske […] vi har brug for et nyt sprog, hvis vi skal formidle alvoren" (71). Det er måske dette nye sprog, som Bech kommer med i *Farskibet*. Ved at modsætte sig den giftige maskulinitet, som også bliver repræsentant for kapitalismens forbrugssamfund, ved at drage omsorg for sig selv og andre, og ved radikalt at åbne sig og række ud, tillade plads til egen og andres sårbarhed og skrøbelighed – "Græd bare" (Bech: 156) – forløses ikke bare jeget, men også mindet om den døde far, der som Terje vælger selvmordet som vej ud af den giftige maskulinitets fangegreb. Når Glen på de sidste linjer (fordelt på tre sider) skriver: "Kære Far/, som faldt i søvn af sorg/ Hvis bare du kunne se mig nu" (550-552), synes han også at henvende sig til den døende Terje – og man kunne jo håbe at Bechs roman med dens sprængte reparationer peger ind i nye *Begyndelser* for maskuliniteter og køn i det hele taget – hinsides patriarkatet.

Litteratur

Bastkjær, Martin (2018). "Baglæns Brutalitet", i *Information*, 26/10: https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2018/10/baglaens-brutalitet (besøgt 21/6 2021).

Bech, Glenn (2021). *Farskibet*. København: Gyldendal.

Ellegaard, Emma (2019): "Snævre normer for manderoller er så småt på vej væk":

https://kvinfo.dk/snaevre-normer-for-manderoller-er-saa-smaat-paa-vej-vaek/ (besøgt 22/6 2021).

Hogg, Emily og Peter Simonsen (red) (2021). *Precarity in Contemporary Literature and Culture*. London: Bloomsbury Academic.

Haarder, Jon Helt og Peter Simonsen (red) (2020). *Scandinavica. Theme Issue: Precarity in Scandinavian Literature*, 59/2: https://www.scandinavica.net/issue/2716 (besøgt 22/6 2021).

Kjældgaard, Lasse Horne (2018): *Meningen med velfærdsstaten. Da forfatterne tog ordet, og politikerne lyttede*. København: Gyldendal.

Lawler, Steph. 2014. *Identity. Sociological Perspectives*, Cambridge: Polity Press.

Lovell, Terry. 2004. "Bourdieu, class and gender: "The return of the living dead", i Beverley Skeggs og Lisa Adkins (red.), *Feminism After Bourdieu*. Blackwell Publishing.

Mai, Anne-Marie Mai (2018). *Galleri 66 – en historie om nyere dansk litteratur*, København: Gyldendal.

Moestrup, Mathilde (2021). "Glenn Bech: 'Jeg er jo derude, hvor jeg tænker, at giftig maskulinitet er skyld i verdens ulighed'", i *Information*, 5/3: https://www.information.dk/kultur/2021/03/glenn-bech-derude-taenker-giftig-maskulinitet-skyld-verdens-ulighed (besøgt 21/6 2021).

Nexø, Tue Andersen (2016). *Vidnesbyrd fra velfærdsstaten – den sociale vending i ny dansk litteratur*. København: Arena.

Rösing, Lilian Munk (2001). *At læse barnet. Litteratur og psykoanalyse*. København: Samleren.

Ngai, Sianne (2007). *Ugly Feelings*, Cambridge MA: Harvard University Press.

Schwartz, Camilla (2016). "'Å skrive handler mer om å ødelegge enn om å skape': formelle og tematiske splittelses- og reparationsstrategier i *Min Kamp*", i Claus Elholm Andersen (red.): *Så tæt på livet som muligt. Perspektiver på Karl Ove Knausgårds Min kamp*. København: Spring.

Skeggs, Beverley (2004): *Class, Self, Culture*, Routledge

Standing, Guy (2017): *Prekariatet*, København: Informations forlag.

Tiller, Carl Frode (2018): *Begyndelser*, København: Rosinante.