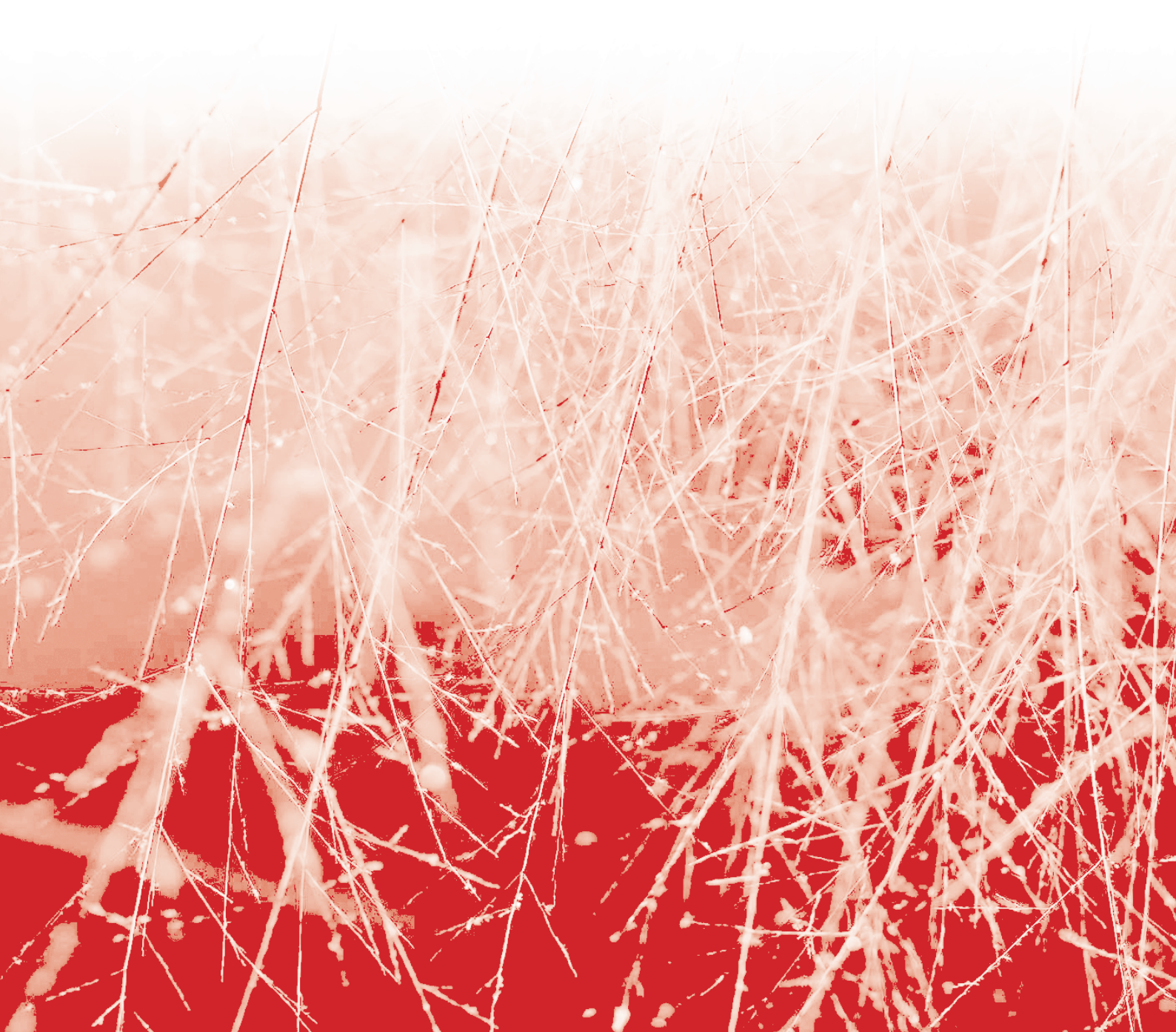




RESONANS #11
December 2017





Redaktionen RESONANS
Aarhus Universitet

Kontakt

redaktionresonans@gmail.com
www.studerende.au.dk/resonans

Peer review

Maria Lundehave
Miriam Nørkjær Holmgaard
Emil Thomsen

Layout

Julie Hægstad Hansen
Linnea Kjellsson
Andrea Brønniche

Redaktion

Anna Rosenkrands Uldall
Andrea Brønniche
Emil Thomsen
Jeanette Sigtenborg Rasmussen
Julie Hægstad Hansen
Linnea Kjellsson
Mathias Bernbom Andersen
Rikke Christensen

Indhold

4 Velkommen

6 Litteraturens navlestreng
af Kirstine SØ Dieckmann

18 Det perfekte sprogs magt
af Anna Rosenkrands Uldall

Velkommen

Kære Læser

RESONANS har fået nyt logo, og vi på redaktionen er glade for at præsentere dig for et fornyet tidsskrift med charme og fordybelse – et essay og en artikel. Læs med om døden, Frankenstein og forfatterens eftermæle i essayet *Litteraturens navlestreng*. Eller trød ind i jeg'ets identitetsdannelse i Christina Hagens *Boyfrind*, et håndskrevet, dagbogslignende værk i artiklen *Det perfekte sprogs magt*.

I RESONANS har vi litteraturen og den fordybede læsning på sinde, og bladet fungerer som en platform for vidensdeling og fagligt engagement. Det skabes for og af universitetsstuderende, og alle er velkomne til at bidrage med artikler og essays, uanset studieretning, og teksterne vil blive peer-reviewet af medstuderende fra hele Aarhus Universitet.

RESONANS vil også gerne invitere dig til en aften på Åby Bibliotek, hvor tidligere skribenter fra RESONANS holder spændende oplæg om litteraturen i mange afskygninger. Vi håber at se dig d. 8. februar 2018, kl. 19.00 på Åby Bibliotek.

Hvis du gerne vil høre mere om, hvordan du bidrager med en artikel eller et essay til tidsskriftet, eller hvis du kunne tænke dig at blive en del af redaktionen på RESONANS, er du meget velkommen til at kontakte os på redaktionresonans@gmail.com – det gælder også, hvis du har øvrige spørgsmål eller kommentarer til tidsskriftet.

Find os på Facebook, hvor du kan følge med i arbejdet og de kommende udgivelser.

Rigtig god læselyst! Redaktionen // **RESONANS**

Litteraturens navlestreng

af Kirstine Sø Dieckmann

Jeg er angst for døden. Jeg er bange for tanken om aldrig at eksistere igen, bange for at jeg vil trække vejret for sidste gang og aldrig tænke en eneste tanke igen. Jeg frygter en uendelighed tilbragt i total uvidenhed – ja, ikke engang uvidenhed, værre end det: uendeligheden tilbragt i absolut, fuldkommen tankeløshed. Jeg frygter døden, fordi døden potentielt betyder, jeg aldrig kommer til at tænke igen. Oftest når jeg taler med andre om dødsfrygt, så deler de den, men af andre årsager. For dem er frygten for døden snarere frygten for at livet fortsætter uden dem, at verden bliver ved med at rotere og at dem, man elsker, langsomt glemmer en. Det er en skræmmende tanke, fordi vi ved, den er sand. Millioner af mennesker har eksisteret, som ingen længere kender navnet på, hvis liv er gået i glemsel. Døden, den fysiske død, er ens for alle, og vi skal alle gennem oplevelsen af, at vores krop og sind går bort. Hvad der sker derefter, er der forskellige meninger om, for nogle er der tanken om himlen eller reinkarnation eller tanken om, at vi lever videre på andre måder, at vi først dør, når den sidste person, der kendte os, også går bort, og vi dermed forsvinder fuldstændigt fra erindringen. Eller at der ud over den første, kropslige død, er en anden, sidste død; det øjeblik, hvor

vores navn siges for sidste gang. Det sidste tidspunkt, hvor vores eksistens artikuleres ved hjælp af vores navn, det, der har identificeret os hele vores liv. Det er ikke uden grund, at der knyttes så stor vægt til navnet, at vi kan se den sidste gang, vores navn bruges, som den sidste død. For uden et navn er man fortabt, man lever en halv eksistens, man kan ikke være en del af samfundet, ikke blive gift, ikke få et job, ikke eje et hus; man er officielt *ingen*.

Tag Victor Frankensteins monster (på engelsk dog mere fredeligt kaldet *The Creature*). Frankenstein skaber monsteret i et forsøg på at overkomme den største udfordring, mennesket står overfor: døden. Det er Frankensteins forsøg på at holde udødeligheden i sin hule hånd og eje den eneste ting, mennesket ikke er givet. I hvert fald ikke i fysisk forstand, men Frankenstein ville, hvis hans opdagelse nogensinde kom ud, opnå en anden slags udødelighed for sig selv: berømmelse, ja, mere end det, han ville blive *husket*. Frankenstein ville blive husket som geniet bag opdagelsen af evigt liv og skabningen, der gjorde det muligt? Den vil, unavngjort som den er, kun kunne identificeres ved hjælp af navnet på sin skaber, Frankenstein. Monsteret har ingen identitet udenfor Frankenstein. Det har også været tilfældet i det virkelige liv. Alle kender *Frankenstein*, men nævner man navnet, er det muligt, de fleste ikke tænker på hverken romanen eller Mary Shelley, men i stedet blot ser et billede af monsteret for sig, sandsynligvis Boris Karloffs inkarnation. Der har længe været en tendens til at forveksle monsteret med dets skaber. Det giver sig selv hvorfor; monsteret er langt mere genkendeligt end videnskabsmanden, og bliver oftere brugt i popkultur. Frankenstein-plakater har monsteret og ordene "Frankenstein" på sig – ofte med Victor helt udeladt. Navnet associeres derfor i højere grad med monsteret, og skæbnens ironi vil have det sådan, at det, ganske som i romanen, også i det virkelige liv er monsteret, der opnår udødelighed på Frankensteins bekostning.

Sokrates siger i Platons *Symposium*, at nogle mænd finder kvinder, de kan få dødelige børn med, mens andre i stedet skaber sjælelige børn; børn født af sindet, og disse sjælebørn er udødelige, fordi de er ideer. Der er i denne forstand ingen fædre blandt forfattere, kun mødre. Skabelsesakten er en moderskabsakt, og man bærer sit værk hos sig, til det er modent, og derefter sender man det ud i verden. Ingen ved helt, hvad der bliver af det, hvor det ender, hvad det ser, hvor mange forskellige versioner, det splitter

sig til. Monsteret er, mere end et rigtigt barn, Frankensteins sjælebarn, en udødelig, intelligent skabning; en idé om udødelighed. På engelsk er monsteret også overraskende tæt på at hedde "the creation", men *Frankenstein* er mere end bare en skabelsesmyte, det er en allegori på kunstværket og værkets potentiale til at overskygge skaberen. For monsteret er ikke bare det skabte, men også en skabning med sit eget liv og egen vilje.

Monsterets fysiske udødelighed er en varig udødelighed. Selvom berømtelse kan medføre at et navn huskes i menneskets kollektive erindring efter ens død, hvilken merit har det så reelt at ens navn lever videre, efter man selv er borte? Mit navn er ikke, hvem jeg er, hvem nogen af os er, men uden et navn mangler man en måde at samle sin identitet, det er en måde at sprogliggøre sig selv. At navngive et barn er en af de vigtigste handlinger, man kan foretage som forældre, det er en måde at menneskeliggøre selv det barn, som er dødfødt. Det skal navngives, for det var til, og dets eksistens skal kunne tales om. Det er Frankensteins brøde, ikke blot at lege Gud, men at nægte at påtage sig skaberens ansvar; at nægte skabelsen navnet. Det er til gengæld ikke vigtigt, hvad navnet er, det er trods alt blot en fane, vi samler os selv under. Vi kan skifte navn, hvis vi ikke bryder os om dét, vi er blevet givet, og to personer med det samme navn er ikke ens. Selvom en unavn-given eksistens er en halv-eksistens, et halv-liv, er det dog et liv. På samme måde er et navns overlevelse gennem århundrederne kun et halvt krav på udødelighed, for når den sidste person, der kendte os i live er gået bort, hvad er der så tilbage i navnet? Selvom det gentages dag efter dag af utallige munde, utallige steder, så er det blot en samling af bogstaver. Jeg kan gentage Mary Shelleys navn hundrede gange om dagen, og det vil ikke bringe mig tættere på at have kendt hende, eller give mig minder om, hvem hun var i livet. Jeg vil vide hun var til, ikke *hvordan* hun var til. Og selv hvis menneskeheden huskede Victor Frankenstein som skaberen af evigt liv, hvor tragisk det end endte, er det så noget at sammenligne med monsteret, der stadig går rundt derude, uden navn, men med livet i behold?

*

Odysseen og *Illiaden* er begge værker, der har overlevet indtil i dag og har en fast plads i den vestlige litteraturhistoriske kanon. Vi kender Odysseus

og Achilles, og hvis ikke fra skolen og værkerne selv, så i det mindste fra andre steder (fx filmen *Troy* med Brad Pitt som Achilles). Homer til gengæld? Navnet kender vi, men det er omtrent så langt vores viden rækker. At sige Homers navn er ikke at påkalde sig mindet om en konkret person, det er blot et navn, uden nogen konkret information bundet til det. *Illiaden* og *Odysseen* er, hvad man kan kalde udødelige værker, men forfatteren selv, hvem end han (?) måtte være, er gået bort et sted på vejen. Hans navn fremkalder ikke hans ånd, det er blot en tom kategorisering. Homer er berømt, og på sin vis udødelig, men det er en tom udødelighed. For udødelighed er ønsket om, at personen bag navnet må leve evigt, ikke at navnet i sig selv lever evigt.

Det er for nogle fristende at håbe, at man for evigt vil være kendt som skaberen af sit værk, at et mesterværk vil bære én på berømmelsens bølge ind i historien, hvor man kan bygge sin rede og leve et udødeligt liv. Men det eneste, der er tilbage af en forfatter, der for længst er død, er navnet og værkerne. Navnet er tomt, men værket til gengæld er fuldt af liv, og det gemmer på en hemmelighed: det gemmer på en del af forfatteren, der ikke vil dø. For selvom navnet viser sig at identificere intet mindre end et ansigtsløst mysterium, så er en del af forfatteren, hvem end det måtte være, alligevel bevaret i værket selv. Forfattere skriver ud fra personlige erfaringer, ud fra konventioner, de er bekendte med, ud fra den kultur, de stammer fra, det samfund, de er en del af, med det sprog, de er blevet givet – alle kunstværker udtrykker altså en del af deres skaber. Størstedelen af det, der gør en roman til en roman af en bestemt forfatter, er skjult for os, det er usynligt. Ikke bare fordi vi i så mange tilfælde ved så lidt om forfatteren, men fordi selve det andet menneskes jeg, er skjult for os. Det er en af verdens bedst bevarede hemmeligheder, hvad den anden tænker og har tænkt. Kunstværket indeholder fragmenter af kunstneren, samtidigt med at det er en helhed i sig selv, og nogle fragmenter er større end andre. Marcel Prousts enorme værk *På Sporet af den Tabte Tid* har en så sløret linje mellem fortæller og forfatter, at det er fristende at se den enes tanker som den andens. Det ville ikke engang være helt forkert, alt efter hvilken litteraturkritisk skole man spørger. Biografisterne ville elske at fortælle dig, at værket ikke blot kan, men *skal* forstås ud fra forfatterens eget liv, og hos Proust er det særligt oplagt. Som modsvar på biografismen kom formalismen og nykritikken, der frabad sig at

forstå teksten ud fra forfatteren, men i stedet ønskede at se teksten isoleret fra forfatteren, at forstå teksten udelukkende ved at se på teksten selv. Det er en besværlig situation, for alle tekster er skrevet af *nogen*, men derfor kan vi godt i fortolknings- og læseprocessen stræbe mod at se helt bort fra forfatteren. At afskrive forfatteren som en indflydelseskilde er samtidigt at afskrive det fragment af forfatteren, teksten indeholder, som værende interessant. Forfatteren, hvor meget han eller hun end har lagt af sig selv i teksten, kan i sidste instans fjernes fuldstændigt fra selv samme. Enten af historien, der ikke aner, hvem de virkeligt er, eller af dem, der læser, og som ikke et øjeblik går op i hvem forfatteren er. Et mesterværk uden forfatter er stadig et mesterværk, men en forfatter uden et værk er blot et navn uden betydning. Selvom der er fragmenter af forfatteren skjult i værket, så er det i sidste ende blot fragmenter, ikke en hel person. Den eneste helhed tilbage er værket.

*

En familieven satte mig engang ned og tegnede en tegning for mig. Tegningen bestod først af en lille cirkel: "Det her er dine forældre" sagde hun, og så tegnede hun en større cirkel uden om den lille cirkel, "Dette her er dig" sagde hun. Hun forklarede, at jeg altid vil indeholde dele af mine forældre, men også at jeg altid vil være mere, end de nogensinde er, at jeg vil vokse mig større, lære af deres fejl samt mine egne, besidde deres visdom samt min egen. Således forholder det sig også med værket, der altid vil vokse sig større end sin skaber. Lige meget om det er godt, elendigt eller et mesterværk. Platon selv har udtrykt ubehag mod det nedskrevne ord på baggrund af dets autonome karakter. For tekster kommer ikke med en udførlig guide til, hvordan de bør forstås eller fortolkes. Så snart ordene er skrevet ned og sendt ud i verden, så er det op til læserne at bestemme, hvad de gør med det, de har i hænderne. De kan bruge eller misbruge, forstå eller misforstå, fortolke eller fejlfortolke, og hver eneste læser får noget forskelligt ud af teksten. Platon havde ret i at være frygtsom, for teksten kan ikke tæmmes. I litteraturen selv kan frygten findes, som da Frankenstein nægter at skabe monsteret en kvindelig partner. Han nægter ikke ud fra frygten for at skabe endnu et monster, men frygten for at monsteret vil reproducere. At

monsteret vil kunne gå ud og skabe sit eget samfund, et samfund fuldstændigt fjernet fra skaberens selv. Ironien er, at monsteret i det virkelige liv ofte forveksles med Frankenstein. Det overtager hans plads, hans identitet. Skabelsen overskygger og nærmest overtager skaberens plads på alle måder i *Frankenstein*. Der sker en identitetsforvikling og et identitetstab, idet det skabte bliver autonomt. Man kan sige, en del af frygten for det autonome værk er frygten for at blive afsat som skaber, at blive gjort ligegyldig.

*

De fleste forfattere skaber ikke ud fra et ønske om penge eller berømmelse. De fleste forfattere har en vision for deres romaner, de har noget de vil opnå, om så det er et budskab, et ønske om at fortælle en bestemt historie, fortælle den på en bestemt måde, revolutionere form, stil, indhold, eller at sætte samfundsproblematikker på spidsen. Forfatteren skriver, fordi hun har noget på hjertet; noget der absolut må se dagens lys. Men hvad end forfatteren har tænkt med sit værk, så er værket altid mere end det. Forfatteren kan ikke diktere, hvordan værket skal forstås. Så længe hun er i live, kan hun forklare, udrede og afvise fortolkninger og analyser, hun kan sige ”Det var ikke det, jeg mente!”, men ikke alle læsere og alle forklaringer når hendes ører. En dag er hun død, og kun værkerne forbliver, ikke bare som de eneste fragmenter vi, der ikke kendte hende, har tilbage at stykke hende sammen af, men som helheder i sig selv. Hvem ved, hvad vi får ud af det? Værkets potentiale er nærmest uendeligt, det kan blive til hvad som helst i de rigtige hænder.

Det viser sig også, at der i værkets autonomi gemmer sig moderskabs-potentiale: værket kan afføde andre værker. I form af bøger, film, tv-serier, kunst eller videospil. Eller fanfiction, hvor fans af et værk tager personerne, historierne eller verdenen og skriver deres egne historier ud fra dette. Ingen tjener penge på at skrive fanfiction, fans gør det af deres egen frie vilje og lægger det gratis ud på internettet, så andre fans kan læse det. Fans skriver fanfiction af forskellige årsager, det kan enten være fordi, de gerne vil opleve mere af det specifikke univers, eller det kan opstå kritisk, fordi fans er utilfredse med visse aspekter af det originale værk. Det kan være utilfredshed med repræsentationen af minoriteter, såsom for få LGBT-karakterer,

for mange hvide karakterer og for få PoC (people of colour). Fanfiction er mere end noget andet transformativt; det tager én ting og gør det til noget andet, men uden at gøre det uigenkendeligt fra originalen. Fans er bevidste om, at der er en linje mellem det originale værk, som med fanfictionbegreb kaldes "canon", og fanfiction, der ofte indeholder, hvad man kalder "headcanons", der er fans' ideer til, hvad der kan være sandt om en karakter, selvom det aldrig bekræftes eller tales om i det originale værk. Headcanons kan være harmløse, men de er også ofte forsøg på at forklare en karakter dybere. Headcanons udfylder huller, værket selv efterlader åbent. Men fanfiction bliver, inden for det fandom (fandom er samlingen af fans, der kan lide en bestemt ting og interagerer med hinanden og skaberne af den ting) det tilhører, anset som en slags værker i sig selv. Dem, der læser fanfiction, ser fanfiction som værker, der står alene; man er bevidst om, at de er forskellige fra originalen. Det ændrer ikke på, at fanfiction sagtens kan ses som værende lige så værdifuld og have en lige så stor indflydelse på en person.

*

Det originale værk afføder altså hele samfund, der ikke omhandler skaberen af værket på nogen måde, ofte går disse samfund, fandoms, direkte imod forfatterens egne ønsker. *Værket* er det vigtige og ses her som fuldstændigt autonomt. At en forfatter går ud, som fx JK Rowling har en tendens til at gøre, og siger, at "den her karakter er jøde, og den her karakter er homoseksuel" uden at have gjort det til en del af teksten, gør det ikke nødvendigvis mere canon, end hvad fans selv går ud og siger. For fans er det vigtigste værket, som det er udgivet, og som det eksisterer i sin helhed, ligegyldigt hvad forfatteren forsøger at tilføje eller forklare senere. De tager det originale værk og transformerer det til nye værker. Værkets mulighed for at skabe sit eget autonome samfund, fjernet fra sin skaber, er en skræmmende tanke. Som også Frankenstein i realiteten frygter, da han nægter at skabe monsteret en mage, det er ikke blot frygten for, at de skal gå ud og føde flere monstre, men at de vil kunne skabe deres egen civilisation, en civilisation, han ikke er en del af og ikke kan kontrollere. Fanfiction og fandom er en måde for fans at gå i dialog med værket på, og en måde at udleve værkets største potentiale; nemlig at værket kan blive til *hvad som helst*, uden at forfattere har et

ord at skulle have sagt.

Alt er muligt for fanfictionforfattere, ja ikke blot dem, men også for folk, der fortolker værket til film eller skuespil osv. De spørger sig selv ”hvad nu hvis?”, og så skaber de noget nyt. Det originale værk afføder et, ti, hundrede nye værker alle med forskellige dele af originalen bevaret eller omskrevet på forskellige måder. Det er ikke blot forbeholdt fans hjemme i stuerne at genopfinde karakterer og værker på forskellig vis. *Fifty Shades of Grey* var originalt *Twilight* fanfiction, men efter en omskrivning blev det udgivet som sit eget værk. *Game of Thrones* serien er en fortolkning af George R.R. Martins populære fantasy bogserie, og hit-musicalen *Hamilton* er en rap/musicalfortolkning af Alexander Hamiltons, en af USA’s grundlæggeres, liv. Begge ændrer voldsomt i originalmaterialet.

Litteraturens ægte bastard er ikke romanen, der kan indeholde alle andre genrer, men snarere adaptationen, fanfiction og den frie fortolkning; det nye værk født af det gamle. For disse nye værker tager udgangspunkt i originalen, men bevæger sig så meget væk fra den på samme tid, at det nødvendigvis også må anses som sit eget værk. At tage et værk og fortolke det om til et andet medium – eller til det samme medium, men på en anden facon – er at tage værket og gøre det til vores eget; den originale skaber er ikke længere nødvendig. For selvom skaberen spiller en vigtig rolle og er nødvendig for, at værket kan blive til, så må det i sidste ende sendes ud i verden, hvor det kan blive til hvad som helst, hvor det kan opfostres af andre end os selv, hvor det kan opleve verden på tusind nye måder. Hvem ved, hvad der bliver af det? Så snart værket sendes ud i verden, så snart det forlader skaberens arme, så er det uden for rækkevidde, så er det ikke længere altid vigtigt *hvem*, der har skabt det, blot at det er skabt.

*

Jeg bliver ved med at tale om det originale værk som en helhed i sig selv. Det er dog ikke altid tilfældet, for der findes et væld af bøger og klassikere, der aldrig er færdiggjort af deres forfatter. Oftest fordi denne døde inden, og som venner, familie, redaktører eller andre derfor måtte færdiggøre for dem. Et kendt eksempel er Prousts *På Sporet af den Tabte Tid*, hvis sidste par bind aldrig blev redigeret færdig af Proust selv. Det er ikke ualmindeligt,

utallige værker deler samme skæbne, som fx *The Master and Margarita* af Mikhail Bulgakov, *Processen* af Franz Kafka og den meget nyere *The Pale King* af David Foster Wallace fra 2011. Pludselig handler det ikke (kun) om at tage værket i sin helhed og fortolke det om til noget andet ved at ignorere forfatterens egne tanker, men også at *gætte* forfatterens egne tanker. For ligegyldigt hvor mange noter, beskrivelser eller retningslinjer, forfatteren har efterladt sig, så er værket for evigt ufærdigt. Han har ikke efterladt sig de sidste kapitler, han har ikke nået at redigere bogen, ingen ved med sikkerhed, hvordan værket havde set ud, hvis forfatteren selv havde haft chancen. Arbejdet for dem, som er efterladt, og som ønsker at udgive værket, er at finde en måde at afslutte det på. På *Sporet af den Tabte Tid* udkom med en meget kort version af seriens sjette bind, *Albertine Forsvundet*, da de, der redigerede og udgav den version, mente, at alt det, Proust havde streget over i sine noter, var tekststykker, der ikke skulle inkluderes. Andre har senere ment overstregningerne blot betød, at det skulle flyttes et andet sted hen i romanen. Begge parter har ret, for ingen af os kan vide med sikkerhed, hvilket svar Proust selv ville have givet.

Af selv samme grund er der en usikkerhed ved det ufærdige værk, som det færdiggjorte værk ikke indeholder på samme måde. Færdige værker kan manipuleres med, men oftest vil den korrekte version, den version som forfatteren ønskede, eksistere derude et sted, eller forfatteren vil få mulighed for at gøre skaden god igen senere i livet, som Raymond Carver, der udgav en anden, mindre redigeret version af sin novellesamling *What We Talk About When We Talk About Love*. Det sker selvfølgelig på bekostning af, at der så findes to "rigtige" versioner af værket. Læseren kan ganske vist opdage, at forfatteren foretrækker den nyeste version, men det står dem frit for at ignorere dette, hvis de synes bedre om den første. Men for værket, der ligger ufærdigt ved forfatterens død, er der ingen svar at hente. Alle fortolkninger af værket er tynget af usikkerhed, følelsen af, at lige meget hvad, man kommer frem til, så er det ikke hugget i sten. Forfatteren har i disse tilfælde det sidste ord, præcis fordi hun aldrig fik det sidste ord skrevet ned. Usikkerheden er evig, vi får aldrig svar på, hvordan Bulgakov ville have afsluttet *The Master and Margarita*, eller hvordan en færdig *Processen* ville have set ud. Disse værker er for evigt uden for rækkevidde, og værket i sig selv bliver en fortolkning, en fortolkning af forfatterens intention, et

gætværk, hvor vi forsøger at pusle sammen, hvad der virker mest realistisk, de ville have tænkt. Hvis det færdige værk er et barn, der sendes ud i verden, så er det ufærdige værk forbundet til sin forfatter, det sidder fast som med en navlestreng. For det ufærdige værk vil, som med alle andre værker, stå frit for at fortolke, det er i en vis forstand ude af forfatterens hænder. Men forfatteren har en trumf, en trumf han har taget med sig i døden (sandsynligvis ufrivilligt): han bærer den sidste del af værket i sig. En del, der er utilgængelig for verden, for læzerskaren, for redaktøren. Det ufærdige værk er i sig selv en bastard, da det må fortolkes blot for at afsluttes. Det er en "uægte" version af det værk, det *kunne* have været, havde forfatteren selv afsluttet det. Bare at afslutte værket uden forfatteren er at bedrive en slags fanfiction på det. Kun forfatteren ved, hvad det ville være blevet til.

Forfatteren viser sin autoritet, sin magt og sin styrke ved at være fraværende, ved at tage den manglende del af bogen med sig i døden. Værket kan ses som autonomt, og det er det ofte nødt til, hvis man vil fortolke eller analysere det, men det er samtidigt knyttet til sin forfatter på en måde, som færdige værker sjældent er, hvad enten de er biografiske eller ren fiktion. For der er et åbent led i bogen, et led der, ganske som en navlestreng, leder tilbage til forfatteren og fortæller os, at det aldrig blev bragt til verden, som det skulle. Det er ikke længere forfatterens usikkerhed over eller uvidenhed om, hvad værket vil blive til ude i verden, hvor det ender, eller hvilke former, det vil tage, der er i centrum, men i stedet læserens usikkerhed over, hvad værket kunne have været, havde forfatteren fået lov at leve. Forfatteren får i dette scenarie det sidste ord. Selvom værket sendes ud i verden i forskellige versioner, så vender det igen og igen tilbage til forfatteren. Værket i sig selv, sjælens barn, er et skud mod udødeligheden, en udødelighed, som ganske vist er skrøbelig og ikke nødvendigvis medfører, at forfatteren i sin helhed bliver husket, men forfatteren har med sit ufærdige værk et større krav på at blive husket i sin helhed. Det ufærdige værk er en måde at sige "nu er I nødt til at huske mig, hvordan vil I ellers regne ud, hvad jeg ville med mit værk?".

Udødeligheden er et sværd med dobbeltklinge, måske bliver skaber og skabning husket til evig tid, men man har i sidste ende ingen kontrol over, hvad der sker med ens navn eller ens historier eller hvem, der fortolker dem og genfortæller dem. Igen. Og igen. Og igen. Til sidst er man blot et navn på en forside, mens ens skabninger vandrer på jorden i hundrede

inkarnationer. Er udødelighed at skabe noget, der vil huskes evigt? Eller selv at leve evigt? Måske er der, efter den sidste person, der har kendt os, er død, ikke noget håb for udødelighed, kun genkendelsen af det tomme navn.

Måske er det nok blot at blive skrevet på historiens huskeseddel med sit navn eller sit værk.

Måske ikke.

Det perfekte sprogs magt

af Anna Rosenkrands Uldall



Forsidebillede: http://basilisk.dk/bog/boyfrind_-_u_r_special_edition.htm

En sommerfugl befinder sig i Rådhusparken, men dens viftende vinger kan forårsage en orkan i det sydlige Indonesien. Det vides ikke, om netop dette ene vingeslag er altafgørende, og om det vil skabe forandringer i vejrforholdene. Det er en umulighed at bevæge sig rundt på jordens overflade uden at være anledning til forandring; at du vælger at gå til højre i stedet for venstre kan være årsagen til et tilfældigt møde mellem to ubekendte mennesker. Alle ligger vi under for hinandens mere eller mindre ubevidste magt. Især i et tæt forhold mellem to personer er denne magt fremherskende, hvilket illustreres i Christina Hagens *Boyfrind* (2014). Værket er en sammenblanding af et jeks håndskrevne dagbogslignende tanker, der er skrevet på et ubehjælpsomt skoleengelsk præget af stavfejl og en række fotografier af alt fra prostituerede og blodige hygiejnebind til blomster. Jeget gør sig mange tanker om sig selv, sin omverden og de mennesker, hun møder på sine rejser, men fælles for samtlige tanker er, at de tager udgangspunkt i *Boyfrind*¹. På denne måde bliver jegets identitet og holdninger defineret ud fra *Boyfrind*. Og det er netop jegets identitetsdannelse som et resultat af *Boyfrind*, jeg vil undersøge nærmere gennem en analyse af relationen mellem jeget og verden samt jeget og *Boyfrind*.

Min hypotese er således, at jegets identitet bliver dannet gennem en konstant positionering i forhold til *Boyfrinds* syn på verden samt hans krav til jeget, men at identiteten kommer til at fremstå ustadig og dynamisk, fordi den fremstilles gennem jegets personlige narrativ.

For at afsøge min hypotese vil jeg indledningsvist analysere forholdet mellem jeget og *Boyfrind*, for at afdække hvordan jegets identitet og selvforståelse bliver dannet ud fra *Boyfrind*. Til denne proces vil jeg benytte Michael Bambergs teori, om at enhver identitetsdannelse konfronteres med tre forskellige dilemmaer, der må overkommes. Et af disse dilemmaer indebærer blandt andet det dynamiske forhold mellem den indflydelse jeget har på sin omverden kontra indflydelsen, der udøves på jeget fra omverdenen. Endvidere vil jeg gennem en analyse af værkets forskellige narrative elementer, argumentere for at jegets identitet, der fremskrives gennem de dagbogslignende tanker, er et resultat af *Boyfrinds* tilstedeværelse. Til dette vil jeg benytte Amy Shumans artikel "Exploring Narrative Interaction in Multiple Contexts" (2012). Afslutningsvis vil jeg argumentere for, at *Boyfrinds* dominans over for jeget – og den magt jeget selv udøver på

prostituerede, er sammenlignelig med den herskende rolle et samfunds elite indtager over for samfundets underklasse. I en diskussion af hvilke implikationer disse magtrelationer kan medføre, vil jeg inddrage Sandra M. Gilbert og Susan Gubars begreb *Nobodaddy*, som blotlægges gennem en række af Emily Dickinsons digte i artiklen "A Woman—White: Emily Dickinson's Yarn of Pearl" (1984).

Hvem er jeg?

Fortællingen om en person, der er besat af tanken om at være pligtopfyldende, om at blive betragtet som værende *korrekt*, er ikke ny. Fortællingen findes i mange forskellige afskygninger, og den er ligeledes velrepræsenteret inden for litteraturen. I *Boyfrind* er jegets besættelse af Boyfrind så betydelig, at selv titlen på hendes fortælling antager hans form. Fordi værkets titel netop er jegets mandlige kæreste, fremstår denne karakter som betydningsbærende for læsningen af værket, selvom alle fortællingens aspekter formidles gennem værkets jeg. Og hvem er så dette jeg? Det er oplagt at læse jeget i *Boyfrind* som værende forfatteren, Christina Hagen, selv. I en udgave af *Skønlitteratur på P1*, fortæller Hagen om udgangspunktet for *Boyfrind* – et værk hun selv kalder en *coffee table book*:

Jeg var i et kæresteforhold på det tidspunkt og brugte meget tid på at finde ud af, hvordan jeg skulle være for at være en rigtig kæreste, selvom jeg egentligt ikke var blevet bedt om det [...] Jeg tog ligesom mig selv i at tale om min kæreste hele tiden og næsten leve igennem ham og fik den her følelse af, at jeg havde mistet mig selv. (Hagen i *Skønlitteratur på P1*, 2014)

Som citatet ovenfor viser, har Hagen gjort sig nogle af de samme tanker, som fremstilles af jeget i *Boyfrind*. De mange fotografier af prostituerede der indgår i værket, er ligeledes taget af Hagen selv (Hagen, 2014b: 80), hvilket skaber en forbindelse mellem forfatteren og jeget i det litterære værk. Dette forhold fremtræder endnu tydeligere, da jeget skal have indsat en spiral hos lægen, og det er Hagens nøgne krop, der bliver portrætteret på fotografiet, der viser situationen (Hagen i *Skønlitteratur på P1*, 2014).

Der er altså en tydelig forbindelse mellem værkets forfatter og jeget, der formidler sine tanker. Oplysningerne der peger på denne forbindelse findes

dog udelukkende i hvad litteraturteoretikeren Gérard Genette betegner som epitekster. I det teoretiske værk *Paratexts* (1987) beskrives epiteksten som ”any paratextual element not materially appended to the text within the same volume but circulating, as it were, freely, in a virtually limitless physical and social space” (Genette, 1997: 344). Kilderne jeg har benyttet til at pege på, at der er en forbindelse mellem Hagen og jeget i *Boyfrind* befinder sig på én og samme tid i værket – fordi de i kraft af deres paratekstuelle karakter knytter sig til udgivelsen – og uden for værket, fordi interviewet og artiklen ikke er en del af den fysiske udgivelse. Derfor er det både muligt at betragte jeget som værende en afbildning af forfatteren selv og jeget som en uafhængig instans. Jeg vil i det følgende betragte jeget i *Boyfrind* som en absolut, selvstændig størrelse, for at afdække hvordan dette jeg indgår i et forhold til *Boyfrind*.

Et overgreb på det perfekte sprog

Selvom jeg ikke ønsker at betragte værket som autobiografisk, er det ikke muligt at ignorere skrivestilen; *Boyfrind* fremstår som en selvbiografi eller som en række dagbogsfragmenter. Ydermere er al tekst håndskrevet med forskellige skriveredskaber, hvilket gør fortællingen mere troværdig og personlig. I artiklen ”*Who am I? Narration and its contribution to self and identity*” udtaler psykologiprofessoren Michael Bamberg sig om forholdet mellem identitet og selvbiografien:

[...] a speaker/writer accounts for how s/he (i) has emerged (as character) over time, (ii) as different from (but same as) others, and simultaneously (iii) can account for how s/he views him-/herself as a (responsible) agent. Managing these three dilemmas in concert is taken to establish what is essential to his/her *identity*. Consequently life writing and biography, preferably as autobiography or life story, become the privileged arenas for identity research. (Bamberg, 2011: 14)

I ovenstående citat omtaler Bamberg desuden de tre dilemmaer, som han mener at enhver identitetsdannelse står over for (ibid.: 6). Det første dilemma har menneskets evige foranderlighed som sit omdrejningspunkt. En persons selvforståelse vil højst sandsynlig ændre sig gennem levetiden, hvorved dilemmaet opstår; for hvordan kan jeg betragte mig selv som

værende den samme person, jeg var for 10 år siden, men stadig føle mig forandret? Konfrontationen mellem de forskellige måder at se sig selv på er ligeledes til stede i *Boyfrind*, hvor jeget reflekterer over forholdet mellem hende og Boyfrind: "I now see him as a stranger. Then I will have to try and remember who he used to be to me, recall feelings and talk to him back in time to the person he was then. It will be very confusing. He will answer in recent time as the person he is now [...]" (Hagen, 2014a: 7). Her illustreres det hvordan et menneskes personlighed forandres over tid. Jeget oplever Boyfrind som værende splittet i to kontraster; en fortidig udgave, der for jeget er den oprindelig version, og en nutidig udgave, der ikke længere er den person, som jeget engang stiftede bekendtskab med. Det interessante ved dette eksempel er, at jeget udelukkende fremstiller Boyfrinds foranderlighed – men hvad med hendes egen? Hun betragter i dette citat ikke sig selv som en person, der har forandret sig. Andetsteds fremhæves hendes foranderlighed dog:

I lost my perfect language a long time ago. It is my belief that it happened in a small town in Jutland when BF and I discussed something pretty [sic] harmless. He asked me why I don't like fish. That I used to eat eel almost every day but now I have the feeling that the eel gets stuck in my throat. [...] I therefore do not eat eel or any animal that is related to eel [...] BF was very angry about that. He violated my language. He made me unable. (ibid.: 4)

Skellet mellem en tid hvor jeget besad et "perfect language" og tiden herefter, portrætteres i ovenstående citat. Hendes foranderlighed er et resultat af Boyfrinds indblanding, hvilket fremstiller hendes identitet som en instans, der er afhængig af ham. Ålen, som jeget ikke længere ønsker at spise, kan læses som et fallossymbol, hvorved Boyfrinds vrede er et udtryk for hans utilfredshed over, at jeget ikke vil bekende sig til et patriarkalsk samfund. Men selvom jegets afvisning af ål fremviser hendes modstand mod et mandsdomineret samfund, så er det samtidig denne nægtelse, der er årsag til hendes manglende sprog: "BF was very angry about that. He violated my language." Dette viser, at Boyfrind ikke er i stand til at yde fysisk vold på jeget, men at han kan forgribe sig på hendes sprog.

En personlig livshistorie er, ifølge Bamberg, en optimal kilde at benytte til undersøgelser af identitetsdannelse (Bamberg, 2011: 14). *Boyfrind* fremstår

umiddelbart som værende en personlig livsfortælling, men da *Boyfrinds* overgreb på jegets perfekte sprog ligger til grund for hele fortællingen – hele værket er skrevet i et ikke-perfekt sprog – så fremtræder værket mindre personligt. Fortællingerne der fortælles, og i særdeleshed det sprog der berettes i, eksisterer kun fordi *Boyfrind* ”violated [her] language”. Derfor kan *Boyfrind* udelukkende læses som en uselvstændig selvbiografi, hvor jegets identitetsdannelse kommer til udtryk gennem hendes relation til *Boyfrind*.

Modsætninger mødes

Ved at betragte kærlighedsforholdet mellem jeget og *Boyfrind* anes endnu et dilemma, som Bamberg har opstillet for værende en del af identitetsdannelsen: ”The second dilemma, attempting to view the self as special and unique vis-à-vis others in the face of being the same as everyone else, is equally relevant for answering the who-am-I question.” (ibid.: 8) Dette dilemma omhandler jegets tilhørsforhold til sociale grupperinger; for hvordan kan jeget opretholde en følelse af at være unik og partikulær, men samtidig tilhøre sociale kategorier, der per definition stiller fællesskabet og enheden over individet? Bamberg mener ydermere, at identiteten dannes gennem en positionering: ”I-am-who-I-am’ owing to my alignment – or better: *positioning* with regard to – others.” (ibid.) De personer, der interageres med, har altså en indflydelse på identitetsdannelsen. Jeget i *Boyfrind* interagerer stort set ikke på en personlig facon med andre end *Boyfrind*, hvorved hendes positionering i forhold til ham, må kunne bidrage til en undersøgelse af hendes identitetsdannelse.

Relationen mellem jeget og *Boyfrind* fremstår i begyndelsen af værket som været præget af modsætninger, som det dog er jeget selv, der opstiller. Allerede her positionerer jeget sig selv i forhold til *Boyfrind*:

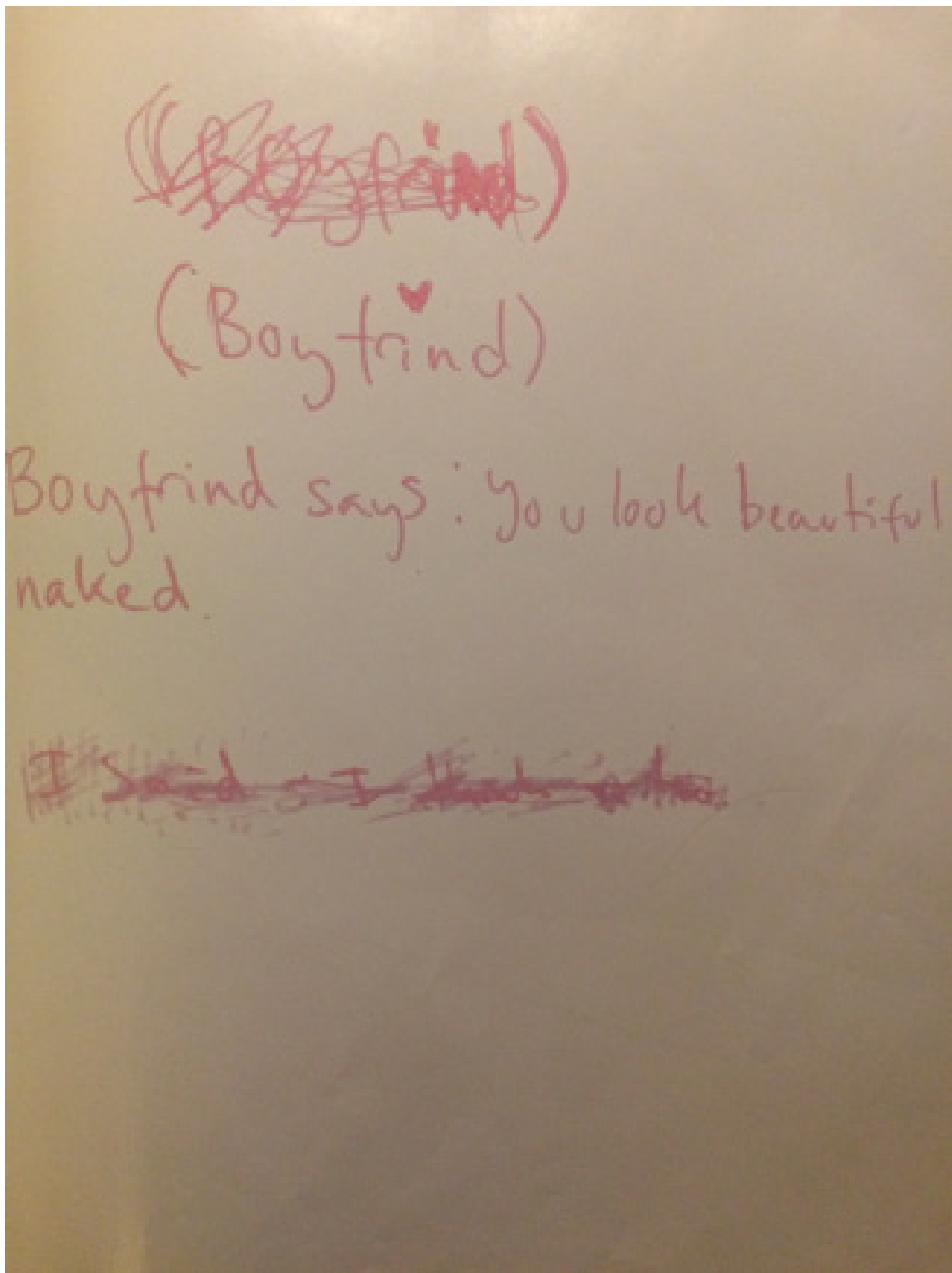
I like women who undress and turn out to be way too fat to get any noble guy’s honest attention. I like their fat and their tacky underwear. Boyfriend is nothing like that. He is educated. He is educated. He is educated and he knows so many things, Boyfriend. He knows how to speak and get their attention. (Hagen, 2014a: 5)

Jeget beskriver her sig selv som værende en person, der drages af lidt for tykke kvinder og ”their tacky underwear”, hvorefter hun fremstiller *Boy-*

frind som værende en direkte modsætning til denne tankegang: "Boyfriend is nothing like that." På denne måde kommer jeget til at fremstå som en uuddannet person, fordi hun sætter sig selv i modsætning til den uddannede Boyfrind. Jeget beskriver altså sig selv ved at fremstille Boyfrind på en bestemt måde, for derefter at sætte sin egen person i modsætning til dette. Det ses ud fra citatet, at relationen mellem jeget og Boyfrind bygger på kontraster, men deres interne magtforhold kommer også til syne; Boyfrinds dominerende magt ses, idet jeget positionerer sig selv som værende Boyfrinds underlegne.

Den overlegne rolle Boyfrind derfor nødvendigvis må besidde bliver tydeliggjort, da hans stemme og vilje dukker frem som indirekte tale formidlet gennem jegets skriftsprog: "Boyfrind says: you look beautiful naked." (ibid.: 1) I artiklen "Exploring Narrative Interaction in Multiple Contexts" undersøger engelsk-professoren Amy Shuman blandt andet, hvilken effekt indirekte tale kan have i en historiefortælling. Om brugen af indirekte tale konstaterer hun: "Reported speech not only replays a situation, doing what Goffman (1974) described as 'running through a strip of already determined events' (p. 508), it also shifts authority from the narrator to the person quoted (Bakhtin, 1981, pp. 342-242)" (Shuman, 2012: 136). Når jeget inddrager Boyfrinds udtalelser på en så direkte facon, så overtager hun den autoritet, som han ifølge hende selv, er i besiddelse af.

Sætningen: "Boyfrind says: you look beautiful naked" er samtidig værkets første sætning, der står under titlen på det indledende afsnit: "(Boyfrind)". Under sætningen står en anden sætning, der er streget over (se figur 1), men som stadig kan læses: "I said: I think so too." (Hagen, 2014a: 1) Dét at sætningen, hvor jeget udtrykker sine egne tanker, er streget over, indikerer at jeget sætter Boyfrinds holdninger over sine egne. Ligeledes understreger det, at jeget betragter sit syn på sig selv som underlegent, mens den uddannede Boyfrinds syn på jeget er hvad, der betragtes som havende nærmest sandhedsskabende karakter. Det er for jeget ligegyldigt om hun er enig i, hvad Boyfrind mener om hende, for Boyfrind dikterer, hvad der er sandt. På denne måde positionerer hun sig selv som den underlegne i forhold til den overlegne Boyfrind. Samtidig viser overstregningen af jegets egne tanker en tydeliggørelse af at hendes identitet – og identitetsdannelse – er bygget op omkring Boyfrind. Hun frakender sig sine egne personlige tanker, og hun hviler derfor udelukkende på hans holdning til hende.



Figur 1: *Boyfrind*, s. 1

Verden står for dine indadvendte fødder

I frakendelsen af selvstændighed hos jeget skimtes det sidste dilemma, som enhver identitetsdannelse ifølge Bamberg står over for. Dette dilemma omhandler jegets indvirkning på sine omgivelser kontra den indflydelse, der udøves på jeget (Bamberg, 2011: 9). Bamberg fremstiller spørgsmålet om jegets indflydelse således: "Issues of agency are typically viewed in terms of 'who-is-in-control,' asking whether it is the person, the *I-as-subject*, who constructs the world the way it is, or whether the person, the *me* as undergoer, is constructed by the way the world is, subjected to it." (ibid.) Der er altså to modsatrettede bevægelser til stede i dette dilemma; enten bliver jegets identitet dannet af sine omgivelser eller også konstrueres jegets omgivelser ud fra jegets selv. Dette binære forhold mellem jegets indre og den ydre verden betragtes dog ikke af Bamberg som en fast konstellation, men som "a dynamic process, as one that is situated and continuously in flux." (ibid.) Ifølge Bamberg vil begge bevægelser være til stede, så der opstår en dynamisk identitetsdannelse, hvor jeget både påvirkes af sine omgivelser, men samtidig konstruerer verden omkring sig.

I *Boyfrind* er det tydeligt, hvem der har kontrol over hvem: "Boyfriend talks to me as if I was a slave. He says: Eat. He says: Love your chain. Boyfriend says: Do not see yourself as a prisoner in my house. Boyfriend offers me money, he tells me to go buy a smile." (Hagen, 2014a: 10) Boyfrind fremstår her som en hersker, der dikterer hvordan jeget skal agere og tænke. En person der fremfører sin fortælling kan ifølge Shuman vælge at berette om udvalgte diskursskabende begivenheder, således at jeget konstruerer sig selv som en del af en bestemt diskurs (Shuman, 2012: 139). Jeget i *Boyfrind* fremstiller i ovenstående citat sig selv som en del af hersker-slave-diskurs, hvor hun selv er den underlegne.

Selvom jeget i sidste del af værket rent geografisk bevæger sig væk fra Boyfrind, forbliver han fortællingens omdrejningspunkt og dermed også jegets. Bamberg beskriver, hvordan omgivelserne kan have en indvirkning på et subjekt, men i *Boyfrind* er det mere relevant at iagttage, hvilken indflydelse Boyfrind har på jeget. Han repræsenterer i begyndelsen af værket hele jegets verden, hvorved de omgivelser, der ifølge Bamberg kan have en indflydelse på jeget, udelukkende er konstitueret af Boyfrind. Omgivelserne, hvis påvirkning jeget ligger under for, er derfor indskrænkede og entydige.

Den modsatte bevægelse, hvor jeget påvirker sine omgivelser, er dermed i særdeleshed fremtrædende; i kraft af at *Boyfrind* fremstår som jegets personlige fortælling, så er det netop hende selv, der, gennem sine beskrivelser, frembringer sine omgivelser og positionerer sig selv i forhold til dem. Gennem hendes beskrivelser af den overlegne Boyfrind, konstruerer hun sit verdensbillede omkring ham. Dermed bliver han repræsentant for hendes omgivelser.

Dette forhold, hvor Boyfrind optræder som en slags diktator, forandrer sig dog gennem værket. Da Boyfrind dikterer, at jeget skal have indsat en spiral, har det en uventet følgevirkning: "I went to the hospital late at night some days ago. They took out the thing in my uterus. The doctor said it was like my body did not want it, like it had rejected it [...]" (ibid.: 95). Mens den indre, psykiske del af jeget er besat af Boyfrind, så forkaster den fysiske, instinktive del hans indgreb. Efter denne afvisning af Boyfrinds indflydelse på jeget og hendes krop, sker der en tydelig forandring, som observeres af jeget selv: "I started wondering if I am sick. I'm beginning to react differently to routine, my skin gets red and bumby when Boyfrind tells me to put things in the dishwasher in a different way [...]" (ibid.: 103). Fordi jeget har bygget hele sin verden op omkring Boyfrind, så skaber afvisningen af hans indflydelse en form for sygdom hos hende. Hun bliver nødt til at (gen)skabe en verden, som hun kan positionere sig selv i forhold til og dermed danne sin identitet. Jeget drager derfor ud i verden og gør det eneste hun kan for at skabe en følelse af et selv: hun agerer og tænker som Boyfrind ville have gjort det.

De elitære står for fald

I henholdsvis Madrid, Paris og Thailand køber jeget prostituerede; hun affotograferer dem og ser på dem danse. Men formålet med hendes besøg hos prostituerede er, paradoksalt nok, at komme tættere på Boyfrind, selvom hun geografisk set har bevæget sig væk fra ham:

I don't know what it was. It was like I went to bed hungry every night, needing more. New people, something different. Walking down the street asking anybody to get me a girl who would dance for me, who would do anything for me, who would take me to Boyfrind, who would turn me into Boyfrind. (ibid.: 171)

Det modsætningsfyldte forhold mellem jeget og Boyfrind, som jeg tidligere har peget på, forsøger jeget i dette citat at udviske; ved at nærme sig Boyfrind og ved at være mere som ham fremstår de to karakterer ikke længere som modsætninger. Jeget overtager Boyfrinds identitet, men hun vedbliver at positionere sig selv i forhold til ham: "[...] What would Boyfrind have done, what is he doing now, I have to understand his way of thinking, his ego, his libido, his dick inside of all these women." (ibid.: 129) Selvom Boyfrind er fraværende, så er han stadig den styrende instans, men dét at jeget ønsker at blive som Boyfrind fremstår som et oprør; der kan ikke være to diktatorer i forholdet på én gang. Kvindeligt oprør og undertrykkelse er velbeskrevet i litteraturhistorien, og jeg vil nu vende mig mod en sammenligning af jeget i *Boyfrind* og Emily Dickinson, som hendes position fremstilles i Susan M. Gilbert og Susan Gubars artikel "A Woman—White: Emily Dickinson's Yarn of Pearl".

For Dickinson var tilværelsen som digter ikke blot et erhverv eller en fritidsinteresse; hun involverede sig fuldkomment i sine digte (Gilbert & Gubar, 1984: 583). Dette ligger til grund for at Gilbert og Gubar fremlæser hendes position som kvinde i et mandsdomineret samfund ud fra en række af hendes digte. Dickinson var bevidst om, at dét at være kvinde var begrænsende, og at datidens sociale krav "obliged every woman in some sense to enact the role of Nobody." (ibid.: 588) I en lang af række af Dickinsons digte ses en mandlig karakter, der af Gilbert og Gubar beskrives som værende Nobodaddy. Denne mand er en undertrykkende, men ambivalent instans, der både fremstår som en faderfigur, en forbryder og en idealiseret "Master/Lover" (ibid.: 596). Nobodaddy er hvad der fremkalder kvindens følelse af at være "Nobody", og på denne måde er figuren Nobodaddy sammenlignelig med Boyfrind. Jeget beskriver sin kærlighed til Boyfrind således: "I love him so much, his skinnyness, his elegance, the way he makes me feel like I am absolutely worthless." (Hagen, 2014a: 44) Jeget påtager sig her bevidst rollen som "Nobody".

Hos Dickinson må kvinden påtage sig rollen som "Nobody" og sætte sig i modsætning til "Somebody", som oftest repræsenteres af Nobodaddy. Gilbert og Gubar fremlæser dog en mulighed for et oprør mod Nobodaddy, hvor kvinden påtager sig positionen som "Somebody", hvorved hun bliver indehaver af en identitet (Gilbert & Gubar, 1984: 647). Spørgsmålet er så,

om magtbalancen i *Boyfrind* ligeledes har potentialet for at blive forskudt, og hvilken betydning det har for jeget og dets omgivelser. Jeg har allerede fremvist, hvordan jegets krop afviser Boyfrinds indgreb, og at der som følge af en gevirkning sker en forandring af, hvordan hun agerer over for ham. Men betyder det, at jeget overtager den magt, som Boyfrind oprindeligt var i besiddelse af? I slutningen af værket forlader Boyfrind jeget: "On the night Boyfriend left me the moon was full (go ahead, have his children, he will always be mine). I started dreaming about him that night in a totally different way." (Hagen, 2014a: 190) Efter bruddet betragter jeget Boyfrind på en ny og anderledes måde, hvilket viser, at der er sket en forandring i jegets positionering i forhold til Boyfrind. Men det er ikke jeget selv, der er ansvarlig for denne ændring, da det er Boyfrind, der forlader hende og ikke omvendt. Jeget kan ikke længere betragtes som en identitetsløs "Nobody", fordi hun nu ikke kan positionere sig selv op i mod Boyfrind/"Somebody".

Boyfrind er Nobodaddy, han er "Somebody" og dermed er han repræsentant for det patriarkalske samfund, som jeget er viklet ind i. Jeget er fanget i en position, hvor hendes kærlighed til ham til tider synes tvungen: "Sometimes he will play the piano while I try to eat but really can't because my love for him is stuck in my throat like an eel." (ibid.: 70) Ålen kan igen læses som et fallossymbol og som repræsentant for det patriarkalske samfund, hvorved jeget begrænser sig selv i sin kærlighed til Boyfrind. Fordi hun konstant positionerer sig selv i forhold til ham, har hun dermed ikke mulighed for at bruge sit sprog fuldkomment, fordi hendes hals er fyldt ud af Boyfrinds og det patriarkalske samfunds normer. Boyfrind kan altså læses som en repræsentant for det samfund, vi ifølge Hagen alle er en del af.

I sin artikel "Det grimme for grimhedens skyld: Det politiske potentiale i Christina Hagens *Boyfrind*" udtaler Camilla Zuleger sig blandt andet om receptionen af værket:

Projektet rettede sig ikke kun mod den litterære virkelighed; det er ikke kun kvindelige forfattere, der oplever verden sådan, skriver Hagen på sin hjemmeside. Kritikken er rettet mod hele samfundet, som *Boyfrind* er rettet mod alle kvinder alle steder. Og det lykkedes hende at få italesat og problematiseret, hvem der får lov til at tale, og ikke mindst, hvem der bliver hørt. (Zuleger, 2015: 86)

Således har jeget i *Boyfrind* udelukkende én stemme, fordi hun taler gennem Boyfrind og dermed ligger under for de normer, som samfundet dikterer; nemlig at kvinden eller personen, der ikke er besiddelse af sit eget sprog, skal være den underdanige, og at manden, eller den elitære person, har en dominerende position. På en af værkets indledende sider reflekterer jeget over elitens position i et samfund:

Why is it so frustrating to me that there is this elite in society willing to discuss anything and is able to make anything sound true and possible? It offends me that Boyfrind is a part of that elite which do not seem to care that uneducated, unintelligent people who have no resources also has an opinion. Is it not arrogant to ignore human animals who doesn't has a language or courage? (Hagen, 2014a: 4)

Citatet ovenfor peger på det skel, der ifølge Hagen er tilstede i samfundet. Hvorfor er det kun eliten, der har en stemme? En anden problematik bliver ligeledes synlig; for er Christina Hagen som forfatter ikke netop en del af den elite, som hun gennem jeget og Boyfrinds kærlighedsforhold kritiserer? Den nuværende samfundsstruktur dikterer, at Christina Hagens værk *Boyfrind* nærmest udelukkende er tiltalende for eliten; det er eliten, der følger med i litteraturdebatten, og det er eliten, der har økonomisk overskud til at erhverve sig Hagens *coffee table book*. Hagens forfatterskab bliver ligeledes genstand for diskussion internt i værket, hvor Boyfrind kommenterer på jegets/Hagens skrivestil: "Boyfrind says he is worried about my writing. He read an interview where I said that I didn't expect to write anything in a perfect Danish language again. BF said it scared him. What would I write then? Who would I write for if not the intellectual elite?" (ibid.: 79) Det bliver her fremsat, at et perfekt sprog er altafgørende for at etablere et tilhørsforhold til den intellektuelle elite. Med dette synspunkt in mente, så har Hagen med sin provokerende udgivelse sat fokus på, at debatskabende og samfundskritiserende litteratur også kan udkomme på et ikke-perfekt sprog.

Konklusion

At danne sin egen partikulære identitet er ikke en simpel proces. Parforholdet mellem jeget og hendes mandlige kæreste i Christina Hagens værk *Boyfrind* fremstiller jegets identitetsdannelse som værende en dynamisk

opbygning, hvor jeget konstant spejler sig i Boyfrinds billede. I værket fremstilles jegets personlige fortælling, som dog ikke er så personlig endda; al teksten hviler nemlig på, at Boyfrind har forgrebet sig på hendes perfekte sprog, hvorved hun udelukkende kan fremskrive sin fortælling gennem et ikke-perfekt sprog. Boyfrinds indvirkning på hendes sprog ligger på denne måde til grund for hele livsfortællingen, som den berettes i *Boyfrind*. Jegets identitetsdannelse sker gennem konstante positioneringer i forhold til den verden, hun er en del af. Men hele hendes verden er bygget op omkring Boyfrind, hvorved han fremstår som en dominerende og herskende instans; han har mulighed for at ændre jegets opfattelse af sig selv, hvis det er, hvad han ønsker at gøre. På denne måde bliver Boyfrind samtidig en repræsentant for den elitære overklasse i et samfund, som dikterer hvem der kan fremsige deres mening, og hvem der lytter.

Hagens *Boyfrind* peger på en problematik i det etablerede normbundne samfund, hvor man skal udtale sig på en bestemt måde, se ud på en bestemt måde og være en del af den korrekte sociale gruppering for at kunne udtale sig om politiske aspekter. Jeget i *Boyfrind* ligger selv under for disse normer; Boyfrind er hendes hersker, og hun er hans slave. I en lignende konstellation kan den elitære overklasse diktere, hvad underklassen med et ikke-perfekt sprog kan, og hvad de ikke kan. Hagen forsøger gennem et forsimplet fremmedsprog – et sprog forfatteren ikke behersker til fulde – at tage andel i den del af samfundet, der ikke er i besiddelse af et sprog. Hagen har bevidst forgrebet sig på sit perfekte sprog, hvilket står i kontrast til Boyfrinds overgreb på jegets sprog i *Boyfrind*. Denne modsætning fremviser netop problematikken, som værket peger på: den elitære overklasse i et samfund kan vælge at frakende sig et perfekt sprog og skrive på et fejlpræget fremmedsprog, mens en person der ikke er en del af den etablerede elite ikke har et valg. *Boyfrind* sætter fokus på at eliten fremtvinger en diskurs i samfundet, hvor én persons sprog er perfekt, mens en andens ikke er det.

Note¹: Jeget i *Boyfrind* beskriver sin mandlige kæreste som ”Boyfrind”, ”Boyfriend” og ”BF”. Jeg har valgt at benytte ordet ”Boyfrind”, når jeg omtaler ham. Dette har jeg valgt for at fremhæve, at han er en karakter i værket.

Bibliografi

Bamberg, Michael (2011): ”Who am I? Narration and its contribution to self and identity” IN *Theory & Psychology*, årg. 21, nr. 1, s. 3-24

Genette, Gérard (1997/1987): *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Oversat fra fransk af Jane. E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan (1984): ” A Woman—White: Emily Dickinson’s Yarn of Pearl” IN *The Madwoman in the Attic*. New Haven/London: Yale University Press

Hagen, Christina (2014a): *Boyfrind*. 2. udgave, København: Basilisk Serie B

Hagen, Christina (2014b): ”Writing in English” IN *Kritik* årg. 47, nr. 210, s. 77-81

Shuman, Amy (2012): ”Exploring Narrative Interaction in Multiple Contexts” IN *Varieties of Narrative Analysis* (red.: James A. Holstein & Jaber F. Gubrium), Thousand Oaks, Californien: SAGE Publications

Skønlitteratur på P1: Ny dansk litteratur, Danmarks Radio, P1, programværter: Klaus Rothstein og Nanna Mogensen, 30. juli 2014 kl. 14.03

Zuleger, Camilla (2015): ” Det grimme for grimhedens skyld: Det politiske potentiale i Christina Hagens *Boyfrind*” IN *Reception* nr. 73, s. 82-87

På gensyn

Har du nydt at læse RESONANS, og har du lyst til at bidrage til næste nummer? Så indsend en tekst på et af de skandinaviske sprog – det kan være en opgave, et essay eller en artikel om netop det litterære emne, du brænder mest for. Deadline for indsendelse af bidrag er den 18. april 2018 og du kan læse mere om de formelle krav til teksterne på www.studerende.au.dk/resonans.

Glædelig jul og på gensyn til sommer, hvor næste nummer af **RESONANS** udkommer.