

Kønskritik

*Af professor emerita, Roskilde Universitet, Anne Birgitte Richard. Udgivet på metodebogen.dk
2017. © Forfatteren og Forlaget Dansksiden.dk, 2017.*

Indholdsfortegnelse:

Abstract	2
Historie, teori og metode	4
Kønskritikken synliggør blinde pletter	4
Verden og litteraturen er kønnet	4
Kønskritik af og i litteratur	5
Første fase: Den litterære forhistorie og identitetspolitisk læsning	6
Emancipationsparadigmet	7
Kønskritikken var metodisk flerfoldig	8
Anden fase: Kvindelig krop og skrift. Fra den franske linje til identitet som proces	9
Luce Irigaray: Fallos er en konstruktion	11
Hélène Cixous: Kvindelig skrift er en biseksuel kreativitet	11
Julia Kristeva: Det poetiske sprog er et kvindeligt tegnsystem – tilgængeligt for både kvindelige og mandlige digtere	12
Écriture féminine	13
Écriture feminine er også et modsprog	13
Historieskrivningen om kvindelige forfattere	14
Tredje fase: Kvinder fødes ikke. Den performative vending	15
Judith Butler queerlæser en roman	18
Kønskritikken – en bevægelig og uafsluttet historie	19
1970'erne frigørende litteratur	19
Kvindelitteratur(historie) og litterær kanon	20
Det kvindelige poetiske sprog	21
Diskursiv queerteori	21
Materiel feminisme	21
Foreløbig kønskritisk konklusion	22

Tekstanalyse: Tab og erobring.....	23
Ditlevsens 'To piger'	23
Læsning 1: Psykoanalytisk frigørelseshistorie	23
Læsning 2: Naturen og det poetiske sprog.....	25
Læsning 3: To kvinder og en 'mærkværdig' trekant.....	26
Crip og krop. Caspar Eric.....	28
Nike: Illusionen om det perfekte menneske	28
Avatar: Selvmordet – en syg normalitet.....	30
Litteratur.....	31
Sekundær litteratur:	32

Abstract

Den litterære kønskritik tog sit afsæt i 1970ernes feminisme og dens praksis i kvindebevægelse og kvinde- (og mande)litteraturen samt dens teoretiske beskæftigelse med køn i litteraturen. Artiklen gennemgår de foreløbigt tre faser i den kønskritiske tilgang/metode (1970erne, 1980erne og 1990erne og frem). Det understreges, at selv om kønskritikkens udvikling især forholder sig kritisk over for det første tiårs både prøvende og nogle gange skråsikre tilgang, så er der også tale om vigtig viden og erfaringer fra den periode, som ikke blot skal kasseres.

I **første fase** er læsningerne dels rettet mod litteraturhistorien og dens tavshed om kvindelige forfattere, dels mod kvindernes skrifter med fokus på deres fremstilling af kvindelige undertrykkelse og vejen mod frigørelse og emancipation. Derudover er den optaget af kvinders erfaringer, som gerne skal kunne deles mellem læser, forfatter og kritiker. Kritikken kan derfor også blive normativ og skuffes i sine krav til litteraturen om at vise løsninger.

Kønskritikkens **anden fase** tager udgangspunkt i den forrige fases søgen efter en særlig kvindelig tradition og et kvindesprog og inspireres her af en række franske, psykoanalytisk funderede teoretikere, der med udgangspunkt i en forestilling om en særegen kvindelig psyke kommer med udkast til en kvindeskrift (*écriture féminine*). *Écriture féminine* er en kvindelig skrift, et poetisk sprog, der udspringer af barnets erindring om moderen, og som dermed bryder faderloven (jf. Freuds Ødipuskompleks og Lacans fallosbegreb). Det er dog en pointe, at skriften ikke opfattes

som forbeholdt kvinder. Hermed åbner kønskritikken sig mod *den performative forståelse af køn*, som kendetegner kønskritikkens **tredje fase**.

At forstå køn og identitet som performativer er at opfatte køn og identitet som noget, der bliver til i kraft af ens handlinger. Køn og identitet er ikke noget, vi har eller er - men noget vi gør (performer).

Kvindens skrift, hævder den amerikanske filosof og sociolog Judith Butler, er ikke en kønsbestemt autentisk skrift, der kommer 'indefra', som den tidlige kvindebevægelse argumenterede for. Et subjekts autonomi kan nemlig aldrig være absolut. Individ og identitet bliver til i en stadig forhandling med kultur og opdragelse, der også sætter grænser for vores tænkning og opfattelse af verden. Forestillingen om en kønsidentitet, om opdeling i klart afgrænsede køn, er en illusion, der ikke hviler på et fast grundlag, men bygger på gentagne normbestemte handlinger. Både køn og krop er noget uafsluttet, en stadig proces.

Den performative teori er oftest også *queer*. At være queer er ikke synonymt med at være homoseksuel, selvom det er et af ordets betydninger. Queer er alle de 'mærkværdigheder' (jf. en anden af ordets betydninger), der skaber ballade i forhold til den normative konstruktion af kroppen, kønnet, seksualiteten og hele den måde, vi lever på.

En queer litteraturlæsning fokuserer netop på 'forkerte' måder, hvorpå personer performer/udfører deres køn og seksualitet - og også deres race, familieformer og f.eks. kropslig sundhed (*crip-teori*).

Artiklen forklarer og diskuterer løbende begreber og de tre faser og inddrager desuden de relativt nye litteraturhistorier, som har været væsentlige for den litterære kønskritik.

I sidste del af artiklen eksemplificeres kønskritiske synsvinkler og metoder ved at anvende dem i en analyse og fortolkning af Tove Ditlevsens novelle 'To piger' (1948) og i tekstanalytiske bemærkninger til Caspar Erics to digtsamlinger *Nike* (2015) og *Avatar* (2016).

Historie, teori og metode

I sin indledning til *Crip Theory* bemærker Robert McRuer, at det er en almindelig praksis i queer-teorien at understrege heteroseksualitetens usynlighed (McRuer 2006: 1). Det normale, den sunde krop, det heteroseksuelle begær, er usynligt, netop fordi det er normen. *Crip*-studier og queer-studier er ikke blot rettet mod at omvurdere den homoseksuelle eller den ikke-raske krop, men også mod at synliggøre, hvad normen skjuler, f.eks. at vi alle, hvis vi lever længe nok, vil bebo en krop, der ikke er sund og kompetent, *able*, som det hedder på engelsk (smst.: 30).

Kønskritikken synliggør blinde pletter

Historien om kønskritikken er historien om synliggørelse af blinde pletter i læsningen af litteraturen og derudover af alle de tekster, der er med til at skabe vores forståelse af verden. Den blinde plet i litteraturhistorien var op til 1970'erne, at næsten alle forfattere var mænd. Kønskritikkens historie starter med bestemmelsen af forfatterens køn og undersøgelsen af deres fremstilling af helte og heltinder. 1883 udkom Georg Brandes' skelsættende bog om *Det moderne Gjennembruds Mænd*. 100 år senere og 10 år efter, at Nynne Koch, grundlæggeren af forsknings- og formidlingscentret KVINFO, var blevet udnævnt til fagreferent i det nye forskningsfelt feminologi på Det Kongelige Bibliotek, udkom Pil Dahlerups disputats *Det moderne gennembruds kvinder*, der polemiserede mod Brandes' negligering af de kvindelige forfattere. Brandes skriver og taler om gennembruddet som et nybrud for litteratur og tænkning generelt, men i virkeligheden, siger Dahlerup, handler det i hans optik om mændenes emancipation. Mændene var normen og Brandes' blinde plet, og han var mindre hjælpsom i forhold til de nye kvindelige forfattere, der henvendte sig til ham; derimod, føjer Dahlerup til, skrev han gerne deres nekrologer. Også senere tiders litteraturhistorie var tavse om kvindernes forfatterskaber. At glemme og fortie kvinderne er en fejl, men også en uretfærdighed: sådan var de første tiårs argument for beskæftigelsen med kønnet i litteraturen. At forfatteren var en mand var en sådan selvfølgelighed, at hans køn blev usynligt, fordi det var selve normen.

Verden og litteraturen er kønnet

Litteraturforskningen kombinerer ofte den litterære tilgang med et tema, f.eks. litteratur og natur, by, kvinder eller arbejdspladser. Kønskritikkens afsæt er ikke blot litteratur og køn, men en forståelse af, at det er et fundamentalt vilkår i verden og litteraturen, at den er kønnet.

Spørgsmålene, som vi skal følge, er, hvad det så betyder, hvilken rolle det har for forståelsen af litteraturen, for læsningen af teksterne, for litteraturhistorie, kanonisering og vurdering af litteratur.

Hvad der i 1970'erne starter med et blik og et engagement bliver de næste tiår fulgt af teorier, der har komplekse forståelser af, hvad køn er, hvordan køn bliver til i en tekst, og hvordan kønnet agerer sammen med f.eks. race, klasse, ikke heteroseksuelle begærsformer og kroppe, der ikke er raske.

Kønskritikken har også fulgtes med politikken. I de første tiår med kvindebevægelser (til dels også mandebevægelser), var der en opfattelse af, at litteratur kunne bruges til at få indsigt i og som argument for ligestilling eller emancipation. Det kritiske blik er der stadig, idet kønskritisk læsning interesserer sig for, hvordan litteratur undersøger og stiller spørgsmål til vores opfattelser og fordomme om køn.

Kønskritik af og i litteratur

Den kønskritiske læsning havde i 1970'erne bl.a. fokus på litterære værkers fremstilling af køn. I 1972 tog en arbejdsgruppe (et universitetshold, som Pil Dahlerup underviste) de første skridt, da de i tidsskriftet *Kritik* (nr. 22) undersøgte repræsentationen af kvinder hos Villy Sørensen – og interviewede to af danskfagets mandlige lærere om deres syn på de kvindelige studerende. Antologien *Kønsroller i litteraturen* (1975) diskuterede kønsroller i et bredt spektrum af tekster, fra Gamle og Nye Testamente over det moderne gennembrud og frem til Klaus Rifbjerg.

Omvendt kan litteraturen selv også rumme kønskritik og kønsteori. F.eks. kan Naja Marie Aidts novellesamling *Bavian* (2006) læses som litteratur, der forstyrrer læserens opfattelse af køn, familierelationer, seksualitet og opfattelsen af, hvad det vil sige at være menneske. Læs f.eks. 'Tur i bil', hvor en sammenbragt familie (hvor mange af børnene er manden egentlig fader til?) kører i sommerhus til akkompagnement af en uvillig teenager, de voksnes begær efter hinanden, der fører til, at de er på nippet til at mase det yngste barn mellem sig, og på afstand, men dog tæt på, kvindens mor, hvis død afslutter novellen. Novellernes disharmonier og indimellem voldsomme forløb skaber et ubehag hos læseren, der ikke blot kan isoleres til fortællingerne, men rammer vores opfattelse af, hvad der er passende følelser, opførsel og begær.

Et andet eksempel er Kirsten Thorups roman *Baby* (1973). Romanen fortæller om et persongalleri, hvis skæbner flettes ind i hinanden, bl.a. i en række kærlighedsforhold. Titlen peger på personernes umodenhed, men derudover er både deres kønstræk og deres seksuelle relationer ofte flydende og tvetydige, samtidig med at de undviger traditionelle kategorier, selv hvor der er tale om kærlighedsrelationer mellem personer af samme køn. Et eksempel er transvestitten Daisy Jolly, som fortælleren omtaler som 'hun', mens Daisy Jolly henviser til sig selv om en mand (jf. Maja Bissenbakker Frederiksen læsning i *Begreb om begær* (2005)).

Første fase: Den litterære forhistorie og identitetspolitisk læsning

Kønskritikkens første fase indledes i de tidlige 1970ere. Den havde et dobbelt afsæt. På den ene side læste man de mandlige forfattere med henblik på deres fremstilling af mænd og kvinder: der blev talt kvinder i Villys Sørensens fortællinger. På den anden side søgte man efter glemte kvindelige forfattere. 1970ernes danske kønskritik var i sit udgangspunkt **feministisk** og rettede i første omgang sit søgelys mod det moderne gennembruds kvindelige forfattere, den norsk-danske Amalie Skram (1846-1905), den svenske Victoria Benedictsson (1851-1888) og mindre kendte danske forfattere som Adda Ravnkilde (1862-1883) og Erna Juel-Hansen (1945-1922). Formålet var flerfoldigt: at bringe gode kvindelige forfattere ind i litteraturhistorien, at undersøge deres æstetiske former og at finde kvindebilleder i historien, som kunne understøtte 1970ernes kvinders forståelse af, hvad kvinder var og kunne være. Der var tale om et politisk, et litteraturpolitisk, et litterært og et identitetspolitisk projekt, der viste sig både at lykkes og mislykkes. Projektet åbnede for de næste årtiers stadige og stædige læsning af de sidste 1000 års kvindelige forfattere, og det faldt i tråd med 1970ernes boom af kvindelige forfattere, der blev læst i kvindegrupper og anmeldt af tidens nye kvindelige kritikere. Men det stødte på det problem, at især Det moderne gennembruds kvindelige forfattere hverken i deres værker eller deres liv var umiddelbart anvendelige som forbilleder for et moderne kvindeliv; deres heltinder mislykkedes, de begik selvmord, de blev sindssyge, og samme skæbne ramte en del af forfatterne.

På den ene side åbnede 1970erne for **en politisk læsning**, ikke kun i køns- og kvinde, men også andre sammenhænge. På den anden side var der samtidig en tendens til, at politiske tilgang lukkede sig om et **moralistisk krav** til kunsten om at vise positive løsninger: "De kræver af kunsten, at den skal give folk brugsanvisninger på, hvad de skal tro og hvordan de skal leve, at den skal være en ny politisk autoritet, en blanding af en sutteklud og en fadererstatning", (Rex 1978: 73) skrev billedkunstneren Jytte Rex, for hvem 1968 blev afsættet for en feministisk kunstnerisk praksis i samarbejde med andre kvindelige kunstnere. Hermed siger hun også, at teori og praksis ikke fulgtes ad, at kvindebevægelse, kunstnere, politiske partier og teoriudviklingen også ofte var på konfrontationskurs. Det nye kritikerlaug ledte efter et narrativ, der bevægede sig fra **tematisering af undertrykkelse over bevidstgørelse og til emancipation**. De nye kvindelige forfattere¹ var også optaget af at fortælle om kvindernes liv, at bringe det på skrift og gøre det synligt, men i en mangfoldighed af æstetiske former og uden faste normer for deres undersøgelse.

Emancipationsparadigmet

Emancipationsparadigmet, der blev lanceret af den nye kritik og teori, var ikke kun begrundet i et moralistisk krav til forfatterne, men i en ny opfattelse af litteratur som et demokratisk medie, hvor læserne og forfatterne er fælles om et erfaringsrum, hvor læserne samtidig er potentielle skribenter. Litteratur var ideelt set et fælles projekt for forfattere, læsere og kritikere. Her var et radikalt krav om forandring af den litterære offentlighed, der skulle gøre den litterære skrift tilgængelig for alle. Projektet rettede sig ikke kun mod at skabe grobund for kvindelige forfattere, men mod en anden forståelse af, hvad litteratur er. Litteratur skulle kunne bruges. Men med begrebet 'brugslitteratur' blev en del af kvindernes udgivelser samtidig forvist til det føræstetiske rum, dvs. den ikke-professionelle æstetik, som kvinder altid havde beskæftiget sig med gennem broderier, brevskrivning, vuggeviser og meget andet. Erobringen af litteraturen blev derfor ikke en entydig succes, fordi den også førte til en marginalisering af 1970ernes kvindelitteratur. Marginaliseringen skabte en blindhed for diversiteten og kvaliteten i de gode forfatterskaber, der bl.a. omfattede Jette Drewsen, Vita Andersen, Jytte Borberg, Dorrit Willumsen, Kirsten Thorup og Dea Trier Mørch, forfattere, der på ingen måde kunne forveksles med hinanden. Var kvindelitteratur rigtig litteratur, eller var den, med undtagelser som Karen Blixen, kvindelitteratur?

¹ Jf. Richard (1996): 'Litteraturhistorie som erindring – en pinlig erindring', der diskuterer spændvidden i 1970ernes kvindelitteratur og kvindekultur.

Vanskeligheden var, at kvinders litteratur blev synlig som netop kvindelig, en litteratur, der efterforskede kvindelige erfaringer og kvindelig subjektivitet, men at den netop herved stod i fare for ikke at blive opfattet som *rigtig* litteratur.

Denne første fase i kønskritikken demonstrerer, hvor vanskeligt det er at komme hinsides blindheden i forhold til normen, den såkaldt rigtige litteratur. Den radikale feminismes erobringer af markedet, af de kvindelige læsere, det nye kvindelige kritikerlaug og en aktiv kvindebevægelse, der skabte dønninger i den brede offentlighed – selv ugebladet *Søndags BT* havde et temanummer om kvinder den 2. januar i kvindeåret 1975 – havde sin bagside. Men den gødgede jorden for de næste årtiers kvindelige forfattere, der blev den første generation af kvinder, hvis litteratur regnedes for normsættende og nybrydende, som repræsentativ for dansk litteratur.

Kønskritikken var metodisk flerfoldig

1970ernes kønskritiske læsninger var metodisk flerfoldige: de var feministiske, de undersøgte fremstillingen af det kvindelige erfaringsrum, gerne med ønsket om et emancipatorisk sigte, de genlæste kvindelige forfattere, der kun sporadisk eller slet ikke var del af den litteraturhistoriske kanon, de ville ændre den litterære offentlighed dels gennem flere kvindelige kritikere, dels ved at ville demokratisere både litteratur og andre kunstarter, de var politiske og identitetspolitiske og befandt sig i et – konfliktfyldt – kredsløb mellem den nye teori, kunstnere, kvindebevægelse og de mange kvindelige læsere. Læsningens teori trak på strukturalismen og dens tematiske læsning, dernæst på teori om den politiske og litterære offentlighed, på sociologi og familieteori og psykoanalysen, der blev læst, kritiseret og omformuleret. Den ville omstyrte patriarkatet. Målsætningen var at få litteraturen til at deltage i en gentænkning af, hvad kvinders liv var og kunne blive til. Den tænkte pegede mod fællesskabet, men også mod forestillingen om en kvindelig subjektivitet, der både var præmis og målsætning, måske ligefrem en særlig kvindelig essens, funderet i kroppen, psyken og erfaringerne. Den pegede mod en kønsopfattelse, der var binær, dvs. var sikker på opdelingen af køn i kvinder over for mænd. Kønskritikken stiller ikke en enkelt metode til rådighed, men åbner snarere for et katalog, der rummer spørgsmål til teksternes fremstilling af forholdet mellem kønnene, af kvindernes særlige erfaringer, dens normer og værdier, dens mulige forståelse af emancipation og mulighed og til forfatterens placering i den litterære offentlighed og litteraturhistorien.

Den litterære forskning kunne være normativ, men var også og med nødvendighed søgende efter læsningsmåder, der kunne bygge bro mellem traditionel litteraturforskning, tidens baggrundsteori inden for forskning i psyke (Sigmund Freud), familie, samfund (Karl Marx) og offentlighedsformer (Jürgen Habermas) og en dialogisk, spørgende vej ind i teksten. Det gælder f.eks. Tine Andersen og Lise Busk-Jensens bog *Mathilde Fibiger – Clara Raphael* (1979), der analyserer Fibigers brevroman fra 1850, hvor hovedpersonen satirisk kritiserer det sociale miljø, hun befinder sig i som guvernante, og erklærer sin tilslutning til en emancipation af kvinderne, der kun kan finde sted, hvis hun giver afkald på et traditionelt ægteskab, der implicerer et seksuelt forhold mellem ægtefællerne. Analysen bygger på et solidt teoretisk fundament, men inddrager også hverdagslivets historie og spørger til, hvorfor Fibigers utopier ikke kunne bruges af den borgerlige kvindebevægelse. Formålet med analysen er at nå frem til en nuanceret forståelse af romanens tilsyneladende sære utopi, og dens grundlag i samtidens forhold.

Anden fase: Kvindelig krop og skrift. Fra den franske linje til identitet som proces

1970ernes kønskritik tog udgangspunkt i en nogenlunde sikker forvisning om, at der er to køn, men samtidig i et kritisk spørgsmål til forestillinger om de to køns egenskaber eller ligefrem natur. Spørgsmålene førte til en skelnen mellem det biologiske køn (*sex*) og det kulturelle (*gender*), dvs. til forståelse af, at kønnenes måder at agere på ikke var et produkt af biologi. Kvinder (og mænd) findes, men i høj grad som produkter af kultur og opdragelse. Men er det essentialistisk at hævde, at kvinder findes? Skal kritisk læsning med nødvendighed funderes i en forestilling om et fælles kvindeligt subjekt? I hvad man kan kalde **kønskritikkens anden fase** har diskussionen om det mulige eller umulige i at definere et køn været centralt både i den generelle kønsteori og i den kønskritiske litteraturlæsning. Både historiefaget og litteraturfagene genskrev historien som en kvindehistorie, der havde sin egen tradition – i forlængelse af den amerikanske litteraturforsker Elaine Showalters *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977). Det handlede ikke kun om at give kvinderne en plads i historien, men om at vise deres

særlige bidrag til litteraturen, at skabe en **historie om formødre**. Kvinders litteratur var forskellig fra mændenes – men var det en effekt af deres særlige erfaringer, af deres vanskeligheder med at komme til at skrive, ellers et udtryk for deres kvindelighed i al almindelighed? Denne tilgang til kvindelitteraturen er blevet kaldt **forskelsfeminisme**; den udmøntede sig så sent som 1984 i en konkurrence i kvindesprog (resultatet udgivet i *Kvindesprog* 1985), hvor man bad bedømmerne vurdere de indkomne resultater ud fra deres egen fornemmelse for, hvad der kendetegnede en særlig kvindelig æstetik: ”Kvindesprog er brudstykker af det kvindelige tydningsunivers, klædt på i et sprog, der smyger sig om indholdet”, var Nynne Kochs foreløbige definition (Koch 1985: 14).

Eftersøgningen af et særligt kvindesprog, en *écriture féminine*, kunne henvise til gennembruddet af fransk teori i kønsforskningen, der først og fremmest blev repræsenteret af [Luce Irigaray](#), [Hélène Cixous](#) og [Julia Kristeva](#). De tager afsæt i et tæt og kritisk forhold til psykoanalysen, som den udformedes af Sigmund Freud og især Jacques Lacan. I Freuds beskrivelse af barnets udvikling er kardinalpunktet **ødipuskomplekset**, dvs. det stadie, hvor barnet opdager den anatomiske kønsforskel og for drengens vedkommende både identificerer sig med faderen og må afstå fra at identificere sig med ham på et afgørende punkt: begæret efter moderen, der er forbeholdt faderen. Ad denne vej træder han ind i kulturens og lovens verden, mens pigen omvendt opdager, at hun mangler det afgørende organ, penis, og skal affinde sig med denne mangel. Den tidlige feministiske teori sloges med denne fortælling, der hos Freud heller ikke er ganske entydig, fordi han også bekender/erkender, at kvinden for ham er en gåde, et mørkt kontinent ligefrem². Freud ser, lyder kritikken, kvinden som en defekt mand. Lacan kommer til psykoanalysen med lingvistikken i bagagen; han foreslår to afgørende punkter i barnets udvikling; det første kaldes **spejlstadiet**, hvor det 6 måneder gamle barn ser sit spejlbillede, enten konkret eller i form af en anden, som det spejler sig i, og derudfra gør sig forestillinger om et idealbillede af sig selv. Det andet er overgangen fra moderens til faderens verden, der også hos Lacan forstås som **faderlovens**, sprogets og kulturens domæne. Hvor Freud peger på den konkrete krop, er faderloven hos Lacan først og fremmest en sproglig gestaltning af, hvad han kalder den symbolske orden og en indføring i kulturen som en sproglig konstruktion, hvor ikke den konkrete penis, men

² Se forelæsning nr. 33 om 'Kvindeligheden', først udgivet i 1932.

fallos bliver symbol på denne orden. Det betyder også, at sproget (og tænkningen) udfoldes inden for den symbolske orden eller faderloven.

Luce Irigaray: Fallos er en konstruktion

Hvad er det for et idealiseret billede, barnet ser af sig selv, spørger Luce Irigaray, og svarer, at det ideal af et jeg, som spejlet stiller til rådighed, i vores kultur er et mandligt jeg, og hun fortsætter (i *Ce sexe qui n'en est pas un*, 1974), sin kritik af Lacan for at videreføre Freuds blindhed over for det faktum, at der er to køn, og at erstatningen af den konkrete penis med den symbolske fallos ikke ændrer på, at han fastholder en forestilling om loven, kulturen og sproget som grundlæggende og ahistorisk baseret på fallos-figuren. Hun spørger videre: "The first question to ask is therefore the following: how can women analyze their own exploitation, inscribe their own demands, within an order prescribed by the masculine? Is a women's politics possible within that order? What transformation in the political process itself does it require?" (Irigaray 1985: 81). Kvinder er, siger hun, blevet gjort stumme af de mandlige fantasier (imaginationer). Opgaven bliver da at finde en kritik og et sprog, der tager afsæt i kvinders fantasier, og den teoretiske forudsætning er, at den symbolske orden skabt i billedet af fallos, er en konstruktion og ikke eviggyldig.

Hélène Cixous: Kvindelig skrift er en biseksuel kreativitet

Hélène Cixous' måske vigtigste og samtidig vanskelige bidrag er artiklen 'Medusas latter' (1975). Medusa var et kvindeligt monster, en Gorgon, der gjorde mænd til sten, hvis de så hende; hun blev dræbt af Perseus, der lånte Athenes skjold, hvilket gjorde at han kunne se hende indirekte, mens han selv var usynlig. Hendes blod blev til hesten Pegasus, der er billede på den digteriske inspiration. 'Medusas latter' er både en tekstteori, et manifest og et poetisk bidrag til kampen om skriften, og på samme tid en tekst, der både i form og indhold insisterer på at være flydende som en manifestation af en kvindelig skrift og en kvindelig krop.

Det er en skrift, der vil bekæmpe kvinders skam ved at synge, skrive og tale i det offentlige rum. Denne kvinde, hun skriver om og som, er "et universelt kvinde-subjekt" (Cixous 1991: 280), der skriver sig selv i et oprør, der giver kvinder en ny plads i historien, og hun skriver sig selv som en gave og en kærlighedsgestus til andre kvinder i en protest mod den mandlige skrift, som hun karakteriserer som monoseksuel. Men denne mandlige monoseksualitet er, viser det sig, kulturel –

og den kvindelige skrift er ikke kun forbeholdt kvinder; den tilhører potentielt poesien og kommer til udtryk som en biseksuel kreativitet, som Cixous kalder **den anden biseksualitet** (smst.: 289), der er inkluderende og hverken sletter et af de to køn eller forskellen mellem dem. Den er flydende og mangfoldig og radikalt forskellig fra "den fallosentiske representasjonens falske teater" (smst.). Derfor er den heller ikke forbeholdt den kvindelige forfatter, men kan realiseres af mænd også; den tyske forfatter Heinrich von Kleist (1777-1811) er hendes eksempel.

Denne skrift bliver også forbillede for kærlighedsforhold, der bygger på mangfoldiggørelse og ikke udslettelse af den anden part (smst.: 298). Og hvor er Medusa henne i dette oprør? Hun er kun farlig, fordi mænd har forbundet kvinder/feminitet med døden; i realiteten er hun smuk og leende (smst.: 290). Endnu engang vrider Cixous dog betydningen, for denne latter er også omvæltende, og den kvindelige tekst er alligevel farlig: "institusjonernes bygninger skal gå i småbiter, loven skal sprenges i luften, "sannheten" skal vris i latter" (smst.: 293).

Cixous' tekst er ikke for fastholdere, den taler om oprør, ødelæggelse, men også om kærlighed og inklusion. Den henviser til et universelt kvinde-subjekt, særlige kvindeerfaringer med krop og køn og moderskab, men den handler også om subjekter i stadig proces, om en poetisk praksis, der ikke er forbeholdt kvinderne. Det er falloscentrismen, ikke mændene som køn, der skal undermineres, for kvindernes, for poesiens og for kærlighedens skyld.

Julia Kristeva: Det poetiske sprog er et kvindeligt tegnsystem – tilgængeligt for både kvindelige og mandlige digtere

Julia Kristeva navngiver dette andet sprog **det semiotiske**, en form for førsymbolsk kropssprog knyttet til erindringen om barnets forbindelse med moderen; det er altså på samme tid kvindeligt, fordi det refererer til moderen og ikke faderen og faderloven, på den anden side tilgængeligt for både kvindelige og mandlige digtere, da både pigen og drengen bærer på erfaringen at tilhørsforholdet til moderen. Judith Butler summerer i *Kønballade* Kristevas teori op således: "Poetisk sprog er faktisk generhvervelsen af moderkroppen inden for sprogets rammer – en generhvervelse, som har potentialet til at bryde, undergrave og forskyde faderloven" (Butler 2010: 147).

Écriture féminine

Écriture féminine er teorier om kvindesprog – og så alligevel ikke. Ganske vist kritiserer de tre teoretikere forestillingen om faderloven, den symbolske orden og dens sprog som noget uafvendeligt og gør det med henvisninger til kvinders krop og erfaringer, f.eks. som mødre, men de sætter ikke et særligt kvindesprog i stedet: derimod peger de mod flydende og ustabile grænser mellem køn og sprogformer. De danner grundlag for en litteraturteori, der bliver opmærksom på litteraturen som en sproglig praksis, der rummer sin egen magtkritik ved at underminere et stivnet sprogligt regime. Det digteriske sprog kan derigennem også åbne for en åben og dialogisk forestilling om køn. Med Kristevas ord: "Hvor tegnet og rytmen, repræsentationen og lyset, det symbolske og det semiotiske mødes, taler kunstneren på den plads, hvor hun ikke er, hvor hun ikke ved." (Kristeva 1991: 307). Det er en skrift, der tager sit afsæt i kvinders psyke, krop og nydelse, men også vil være en ny teori om skriften og poesien som mulig kritik af et sprog og en lov, der er blevet til i skyggen af fallos.

Écriture feminine er også et modsprog

De næste ti års stærke koncentration omkring performativitet og queer-læsninger (jf. næste afsnit om kønskritikkens tredje fase) er ofte kritiske over for forestillingen om écriture féminine, fordi den synes at pege på et muligt oprør før eller uden for (fader)loven. Er det ikke loven selv, der producerer fantasien om noget, der er udenfor, spørger f.eks. Judith Butler. Men man kan også se de flydende og brudte poetiske former som et modsprog, der ikke nødvendigvis placerer sig uden for den symbolske orden, men kritisk, drillende og fantasifuldt eksperimenterer med former, der fejlciterer og underløber det konventionelle sprog.

F.eks. arbejder Olga Ravn i sin digtsamling *Den hvide rose* (2016) med minimalismen og gentagelsen, så poesiers repertoire af temaer som kærlighed og tab og kærlighedsbilledet over alle, rosen, vendes og drejes og får ny betydning, også gennem tilføjelse af knap så poetiske billeddannelser. Digtene er variationer over et tema, der er under stadig forvandling, et eksperiment i relationer mellem 'rosen', 'den syge', 'kærligheden' og 'plejeren', i form af 160 strofer, hver på 5 linjer, hvor enkelte linjer blot markeres med et 'x', dvs. 160 variationer over et tema, dets muligheder og det poetiske sprog. De mange forskydninger skaber en stor variation i

billedannelsen, der står i kontrast til det både stramme og genkendelige afsæt i rose og kærlighedstab. Digtene skal læses i deres helhed, men her er et enkelt eksempel på, hvordan Ravn både gentager og underløber en konventionel billeddannelse:

12

Hvide roser bærer
natten i deres handsker
mit hjerte er en klud
der ønsker at prostituere sig

Rosebilledet er så kendt, at det nærmer sig klicheen, men ved koblingen af rosen og hjertet til prosaiske ting som klud og prostitution bliver konventionen både bekræftet og forvredet. Den poetiske traditions faste repertoire får nye betydninger.

Historieskrivningen om kvindelige forfattere

Et endnu uafsluttet og vigtigt projekt er historieforskningen. Den handler elementært om at finde og genlæse kvindelige forfattere, som ikke eller kun rudimentært er blevet beskrevet i gængse litteraturhistorier, og gerne i kapitler for sig selv. Det startede med naturalismen, men forgrenede sig siden hen til omfattende studier i f.eks. romantikken (Lise Busk Jensens disputats *Romantikens forfatterinder*, 2009) og mellemkrigstiden (Anne Birgitte Richards disputats *Køn og kultur*, 2005). Litteraturhistorieforskningens flagskib er *Nordisk Kvindelitteraturhistorie* (bind 1-5, 1993-1998), der blev tilgængelig i digitaliseret form i 2012³ og er opdateret med artikler om den nyeste litteratur. Det ambitiøse projekt involverede kvindeforskere fra hele Norden, og opgaven var ganske kompleks. Dels ville man skrive en samlet nordisk historie, dels ville man skrive en litteraturhistorie over 1000 års digtning udelukkende med kvindelige forfattere, vel vidende, at kvinderne i det mindste de første 900 år havde vanskeligt ved at komme til og få lov til at skrive. Og endelig foregik processen i samspil med en teoriudvikling, der konstant udfordrede ønsket om at indordne værket under ét samlet synspunkt. Det hjalp ikke, at der samtidig i den litteraturhistoriografiske debat blev stillet store spørgsmålstejn ved muligheden af overhovedet at skrive litteraturhistorie⁴, dog med den beroligende tilføjelse, at genren muligvis ikke holder vand

³ Se <https://nordicwomensliterature.net/da/>

⁴ Se David Perkins (1993): *Is Literary History Possible*.

teoretisk, men dog er nyttig ved at bringe teksterne frem i lyset og foreslå grupperinger, læsninger og forklaringer.

Det nordiske projekt forsøgte at fastholde en feministisk tilgang uden at reducere historien om kvinderne til en glørværdig fortælling om vejen fra undertrykkelse og marginalisering til frigørelse og ligestilling. Det blev til en historie om forskelle og mangfoldighed i kvindernes tilgang til litteraturen, forskelle, der jo havde deres grund i sociale og ideologiske forhold, men også i kvindernes egne interesser og brug af det litterære medie.

Mens værket blev skrevet, blev det tydeligt, at forskelle ikke blot eksisterer mellem kvinder og mænd, men at også kvinders engagement og tilgang til litteraturen er et stærkt differentieret felt. Det universelle feminine subjekt, som Cixous peger på, er en række subjekter i proces i livet og i skriften. Spørgsmålet bliver da, om kvinder kan have en fælles målsætning, hvis deres vilkår er så forskellige? Giver det stadig mening at skrive om 1000 års kvindelige forfattere, hvis de ikke kan håndteres som en samlet flok? Et foreløbigt svar var og er, at kvinder jo stadig eksisterer som en socialt og juridisk velafgrænset gruppe, selvom de er mere end deres køn, og selvom deres køn både set historisk og set globalt giver dem yderst forskellige vilkår. Kulturerne er langt fra enige om, hvad 'kvinde' er, men nok om at kvinder findes. Og selv uden et fast afgrænset subjekt, kan målsætningen sagtens være at skabe universelle lige rettigheder for forfattere og for kvinder. Teoretisk og metodisk balancerer den store litteraturhistorie mellem blikket for forskellene og en insisteren på eksperimentet at skrive 1000 års litterære historie som en fortælling om nordiske kvindelige forfattere.

Tredje fase: Kvinder fødes ikke. Den performative vending.

Kvinde er ikke noget man er, men noget man bliver, skrev Simone de Beauvoir i *Det andet køn* (1949), en filosofisk og historisk klassiker inden for feministisk teori. Men hvis kvinde er noget man

bliver, hvordan kan man så garantere, at den, der bliver kvinde, er af hunkøn, spørger Judith Butler i den bog, der skulle blive kønsteoriens næste klassiker, *Kønballade* (Gender Trouble, 1990, d.u. 2010), der kan kaldes grundlaget for **kønskritikkens tredje fase**.

Butlers tilgang til spørgsmålet om køn og identitet er **performativ**. Performativitet er et begreb hentet fra sprogvidenskaben, hvor det omfatter sprogets handlingsorientering: vi ikke blot siger ting med ord, men udfører handlinger som at døbe et barn, vie et ægtepar. Den filosofiske-kønsteoretiske performativitetsteori understreger det performative som en gentagelse, og siger, at vi ikke blot udfører handlinger, men at selve den måde vi, hvorpå vi forstår vores identitet som køn, er effekt af en handling i sproget, som vi hele tiden gentager. Identiteten kommer derfor ikke indefra, men er en proces, baseret på repeterende sproglige udsagn; den er **diskursiv**. Den identitet, vi udfører, er, siger Butler, samtidig heteroseksuel. Hun er optaget af at tilføje både teori og også f.eks. litterær tekstanalyse et **queer**-aspekt.

Queer anvendes ofte som karakteristik af homoseksualitet, men betyder også 'mærkværdig' og peger på handlinger, der er normbrydende – og derved synliggør normen, der er baseret på en fast (binær) opdeling i to køn, hvis begær er heteroseksuelt. En queer litteraturlæsning kan fokusere på de 'forkerte' måder, hvorpå personerne performer/udfører deres køn og seksualitet, men også, som vi skal se, deres race og deres familieformer - eller deres krop, jf. **crip-teorien**. Crip-teori kan ses som en udløber af de performative teorier og er som nævnt opmærksom på, hvordan den sunde, hele krop fungerer som en norm, som ingen kan opfylde til fulde – ganske som ingen *gør* (eller *performer*) deres køn og begær helt rigtigt, da der ingen original findes bag alle vores gentagelser og kopier.

Vores identitet er ikke vores køn, men bliver til gennem en række kulturelt indlærte handlinger, der repeteres. Med Butlers ord:

”Handlinger og gestusser, artikulerede og iscenesatte begær, skaber med andre ord illusionen om en indre og organiserende kønskerne, en illusion, diskursivt opretholdt med henblik på regulering af seksualitet inden for den reproduktive heteroseksualitets obligatoriske ramme” (Butler 1990: 227).

Og det er handlingerne, der er med til at skabe forestillingen om, at vi har et jeg og et indre. Hvor den tidlige kvindebevægelse argumenterede for autenticiteten i kvinders skrift og tale med henvisningen til, at den kom indefra, siger Butler omvendt, at hverken jeget, det indre, kønnet – eller kroppen udgør noget fast referencepunkt.

Beauvoir kalder kroppen for en situation, der rummer en skitse til en identitet, herunder et køn. Butler går skridtet videre (smst.: 47) og hævder, at konsekvensen er, at også kroppen er indskrevet i kulturen, at både krop og køn derfor må ses som noget uafsluttet, uden begyndelse og uden endegyldig slutning, en stadig proces.

Hendes tænkning er bl.a. inspireret af den franske filosof Michel Foucaults forståelse af magt som noget, der fungerer uden et subjekt, en identificerbar virkende kraft. Der er altså heller ikke en navngiven instans bag de magtfulde diskurser, der, siger Butler, tilsiger, hvordan køn skal performes og først og fremmest som heteroseksuelt inden for et mønster (en matrice), der opererer med to køn (binært), kvinde og mand. Der findes muligvis en fysisk krop før sproget, men det er det kulturelt kodede sprog, der udpeger specifikke dele af kroppen: bryster, vagina, penis, som kønsdele og derigennem indskrænker de erogene zoner til disse kropsdele, samtidig med at kroppen splittes ad i brudstykker. Det er centralt, at kønnet ikke blot konstrueres som kvindeligt eller mandligt, men som heteroseksuelt.

Kønsballaden handler også om **queering**: vi bliver ikke blot til mænd og kvinder, men normen implicerer også, at vores begærsretning skal være heteroseksuel og samtidig fokuseres i de dele af kroppen, der er udpeget som køns-dele. At være queer er som nævnt ikke synonymt med at være homoseksuel, selvom det er et af ordets betydninger. Queer er alt det, der skaber ballade i forhold til den normative konstruktion af kroppen, kønnet, seksualiteten og hele den måde, vi lever på, f.eks. i familieformerne.

Naja Marie Aids novelle 'Bulbjerg' (fra *Bavian* 2006) kan eksempelvis fortolkes som en queering, der bevidst underløber vores forventninger til, hvordan personernes indbyrdes familiemæssige og seksuelle relationer udspiller sig i en mærkværdiggørelse af de såkaldt normale forbindelser mellem far, mor og barn. Vi præsenteres i starten for, hvad vi tror er en biologisk familie med far, mor og barn, men senere refereres henkastet til, at barnet er adopteret, og at det er opkaldt efter moderens tidligere bekendtskab? En samlejescene viser sig ikke at finde sted mellem manden og

hans kone, men mellem manden og konens søster. Endelig er fortællerens køn i starten uklart, hvorfor en del læsere gætter forkert. Ligesom personerne farer vild på vej til Bulbjerg, farer læseren vild i afkodningen af tekstens forløb og personernes relationer.

Hvis krop og køn og identitet er en proces af repeterende performativitet, så er der ikke længere et samlet kvindesubjekt, der kan agere feministisk. Men dermed forsvinder kønsforskningens kritiske og politiske potentiale ikke, for hele Butlers projekt er i sig selv en kritik af måden, hvorpå køn og begær sættes i tale og handling i kulturen, og hun peger også på en modstandsform, der bygger på den performative praksis. Gentagelserne bliver aldrig identiske, og kan jo heller ikke vise tilbage til nogen grundform, den helt rigtige måde at gøre køn og begær på. Det er umuligt at gøre kvinde korrekt, at perfektionere rollen – og derfor bliver det også muligt at bringe uorden, ballade, i sin performance. Man kan forstyrre normerne for køn, begær, familie – og race.

Judith Butler queerlæser en roman

I en læsning af Nella Larsens roman *Passing* (1929, d.u. *Dobbeltliv*, 2015) demonstrerer Judith Butler, hvordan hendes tænkning kan anvendes i litterær analyse. *Passing* foregår i Harlem og har i centrum to sorte, men lyshudede kvinder, der kan gå, 'passere', som hvide: Irene, der har valgt at leve med en sort mand i et sort kvarter, og Clare, der har giftet sig med en hvid mand, der opfatter sin kone som absolut hvid. Deres spor krydses i et efterhånden katastrofalt forløb.

Butlers analyse er skrevet i polemik mod Luce Irigarays hævde af, at alt er afledt af kønsforskellen. Hun læser i stedet romanen som en hypotese om, at homoseksualitet og raceblanding mødes i produktionen af heteroseksualitet, og hendes anliggende er da at demonstrere, hvordan race, seksualitet og køn produceres og konstitueres historisk i samspil med hinanden. Der er intet hierarki, der sætter f.eks. kønnet som den vigtigste komponent. Også ambitionen om at få succes gennem et socialt vellykket ægteskab spiller en rolle i romanen. Romanen antyder et begær, der rettes fra Irene mod Clare, men det bliver aldrig sagt eller tænkt af Irene selv, der i stedet er optaget af sin mands mulige interesse for Clare.

Analysen peger på tekstens *queerhed*, dens tematisering af alt det upassende, der ikke kan udtales, vreden, begæret, alt det, der truer med at forstyrre f.eks. den ægteskabelige orden og forholdet mellem racerne. Clares mand morer sig med at kalde sin kone "Nig", så længe han er

overbevist om, at hun er hvid; han producerer, siger Butler, sin hvidhed gennem afstanden til den sorte – men den hvide race findes kun i kraft af den sorte, der er erotisk nødvendig.

Butlers tilgang er både psykoanalytisk, historisk, queer og opmærksom på, hvad man kan kalde de historisk betingede diskurser, den tavshed og benægtelse, der er på færde både mellem personer og i fortællerens tilbageholdenhed, og som kan læses som en konsekvens af, at den er skrevet i 1929.

Hendes demonstration af samspillet mellem produktionen af race, køn og begær kan kaldes **intersektionel**. Denne tilgang blev navngivet af sociologen Kimberle Crenshaw i 1989 og adresserer det forhold, at flere faktorer spiller sammen f.eks. i undertrykkelsen af sorte kvinder. Intersektionalitet ser som analytisk metode på skæringspunktet mellem magtstrukturer, der jo også kan omfatte religion, alder, krop (*able* eller *crib*) og psyke (normal eller gal). Den gør ikke kønnet lige-gyldigt; snarere fokuserer den på skæringspunktet, hvor kønnet kommer til syne, ikke som en almen størrelse, men som del af en specifik kontekst. Den siger, at verden og litteraturen er kønnet, men også at vi er mere end vores køn, og den kan demonstrere kønnets mangfoldige betydninger, der varierer efter konteksten.

Kønskritikken – en bevægelig og uafsluttet historie

1970'erne frigørende litteratur

Er 1970ernes både vrede og spæde skridt mod en feministisk og kønskritisk beskæftigelse med litteratur et overstået kapitel? Årtierne efter havde travlt med at slette sporene efter en essentialistisk forståelse af køn, emancipationsparadigmet, der læste litteratur som en opskriftsbog, og genrer som bekendelseslitteratur og knækprosa. Men både litteratur, kunst og litteraturkritik var mere facetteret end som så. 1970ernes kønskritiske kunst var også eksperimenterende og tværæstetisk som Jytte Rex' *Kvindernes bog* (1972, genudgivet 2014), der blander fotografier og fortællinger fra en række anonyme kvinder om deres liv, der absolut ikke er forløbet efter samme skabelon.

Der var en rig produktion af dokumentarbøger, fiktion, sange, billeder, politik og demonstrationer, hvor paroler og ligeløn blandede sig med kulørte optog af kvinder i parodisk overdrevet kvindeligt udstyr. Her var ingen respekt for grænser, og det var der heller ikke hos den nye generation af kvindelige akademikere, der gik tværvideenskabeligt til litteraturen og blandede redskaber fra den litterære analyse med sociologi, psykologi og historie.

Formålet var at erstatte blindheden med et blik på kønnet og litteraturens kønnethed. Måske blev der søgt efter ét køn, men læsningerne åbnede også blikket for mangfoldigheden i de kvindelige forfatteres livsbetingelse og engagement i mange retninger. Man søgte en rollemodel og et kvindeligt sprog, der kunne udfordre kanon, men fandt en litteratur, der vekslede mellem det alvorlige og det lattermilde, det tragiske og det komiske, og litterære genrer og sprog, der nogle gange godt kunne tilskrives særlige kvindelige erfaringer (emancipationsromanen, guvernanteromanen), men som specifikt historisk producerede former. Man søgte efter *kvindelige* erfaringer, og de blev bragt frem i lyset. Den øvelse har medvirket til, at kønnet, kroppen og erfaringerne for og hos begge/alle køn er blevet en integreret del af den nyere litteratur og litteraturkritik.

Kvindelitteratur(historie) og litterær kanon

De første årtiers helt centrale bedrift er historieskrivningen, en række kvindelitteraturhistorier, der både kan føre til en kritisk diskussion af den såkaldt almene litteraturhistorie og til en opmærksomhed på kvaliteten i en række negligerede forfatterskaber. Den diskussion føres stadig, når kanonlister og pensum skal på plads i skoler, i den læsende offentlighed og på de højere læreanstalter.

Kanondebatten demonstrerer trægheden og magtforholdene inden for den litterære institution, og den handler helt konkret også om vurderingskriterier for god litteratur og kunst. De er hverken absolutte eller absolut relative, men bliver til i en stadig diskussion mellem receptionen (læsere og kritikere) og forfattere. Der er mænd fra Brandes' bog om gennembruddet, der næppe læses i dag, f.eks. Johan Skjoldborg, mens omvendt Herman Bang, der ikke nåede at blive inkluderet blandt Brandes' nye mænd og i sin tid blev anklaget for pornografi og udpeget for sin seksualitet, har oplevet en stigende anerkendelse.

I 2015 blev Tove Ditlevsen optaget i den obligatoriske kanon for gymnasiet – sammen med Henrik Ibsen. Valget af Tove Ditlevsen kan være resultatet af kultur- og kvindepolitiske overvejelser, men det demonstrerer nok også et nyt blik på hendes forfatterskabs æstetiske kvaliteter.

Det kvindelige poetiske sprog

Den franske skole åbnede for en tænkning, der kombinerede psykoanalysen med en teori om et poetisk sprog, der på forskellig vis var forbundet til kvindelige erfaringer med kroppen, moderen, moderskabet og begæret. Dette sprog var ikke forbeholdt kvinder, men rummede en forestilling om en flydende tilgang til kønnet og en vej ud af faderlovens koder.

Diskursiv queerteori

Er det muligt? Spørger Judith Butler, der ikke ser en vej eller verden hinsides norm og magt, men derimod en mulighed for at ryste, fejlцитere og skærpe opmærksomheden på den naturlige verdensordens unatur. De nye flydende positioner i kønsforskningen har skabt et skel mellem tænkning og politik, som muligvis ikke er nødvendigt.

Der findes ikke et kollektivt feministisk subjekt, siger Butler, bl.a. fordi vores indre identitet og oplevelse af autentiske erfaringer, beror på en internalisering af de koder, vi citerer. Men spørgsmålet er, om det står i absolut modsætning til en universel ligestillingspolitik, der peger på kvinder som en for det meste sociologisk afgrænset gruppe⁵, og også omfatter retten til ikke at være heteroseksuel.

Materiel feminisme

Judith Butler er blevet kritiseret for tendentielt at afskaffe kroppene til fordel for diskurser; den amerikanske feministiske forsker Karen Barad, der også henter sin inspiration fra kernefysikken, især Niels Bohr, foreslår begrebet *entanglement* (sammenfiltring) til beskrivelse af relationen mellem levende og døde fænomener og også kroppe og diskurser: "'Human bodies' and 'human subjects' do not preexist as such; nor are they mere end products. 'Humans' are neither pure cause nor pure effect but part of the world in its open-ended becoming". (Barad 2003: 821).

⁵ Thailand har nu officielt tre køn, det tredje hedder *kahtoe*.

Kroppen kommer altså hverken først eller sidst, men spiller med i al tings stadige tilblivelse. Hendes materielle feminisme skal læses som en videreførelse af den diskursive queerteori, der jo ikke nægter, at der findes en krop. Hvad Barad tilføjer, er understregningen af, at også kroppen agerer og på ingen måde er en blank og passiv tavle, der blot bringes til at performe køn og seksualitet i kraft af de kulturelle diskurser.

Foreløbig kønskritisk konklusion

Opfattelsen af køn, identitet og skrift som proces kan ses som en foreløbig konklusion på den kønskritiske teori. Den rejser også nye spørgsmål til, hvordan et etisk og handlende subjekt bliver til i disse flydende bevægelser, der grundigt kritiserer enhver forestilling om et autonomt subjekt for ikke at tale om et kollektivt subjekt, funderet i et fælles køn. Et subjekts autonomi kan aldrig være absolut. Individ og identitet bliver til i en stadig forhandling med kultur og opdragelse, der også sætter grænser for vores tænkning og opfattelse af verden. Romantikens kvindelige forfattere kunne ikke forestille sig det 21. århundredes ligestillingsdiskurser eller æstetiske formsprog. Når Mathilde Fibiger lader sin heltinde Clara Raphael fravælge den seksuelle del af ægteskabet, er det derimod i hendes sammenhæng en radikal strategi, som både samtiden og senere tiders læsninger har været ved at få galt i halsen. At vi ikke kan melde os ud af vores kultur og kontekst betyder derimod ikke, at vi er afskåret fra erkendelse og ansvarlig handling. Og som jeg har antydnet, kan man også uden et ensartet kollektivt subjekt af kvinder insistere på universelle rettigheder for alle køn.

De nyeste kønsteorier bliver ikke de sidste, og de afløser heller ikke de tilgange, der kom før, og som kan bringes i anvendelse, når de hjælper til forståelse af teksterne.

Jeg vil nu eksemplificere, hvordan kønskritik kan anvendes som litterær metode. Jeg vil først analysere og fortolke novellen 'To piger' fra 1948 af Tove Ditlevsen, og derefter fremføre tekstanalytiske bemærkninger til to af Caspar Erics digtsamlinger, nemlig *Nike* fra 2015 og *Avatar* fra 2017.

Tekstanalyse: Tab og erobring

Ditlevsens 'To piger'

Tove Ditlevsens novelle 'To piger' er fra samlingen *Dommeren* fra 1948. Ditlevsen har på dette tidspunkt allerede en række udgivelser bag sig, digte, noveller og romaner, bl.a. *Barndommens gade* fra 1943. Titlen rejser det første spørgsmål til læsningen, for novellen fortæller om to unge kvinder, den ene gift og med en fødsel af et dødt barn bag sig, den anden med ansættelse ved et blad. Så hvorfor kalde dem piger? Aase og Iben tilbringer tre sommermåneder i et lille hus på landet; de er på ferie eller rekreation efter opfordring fra Aases mand Herbert, der har bemærket, at hun blev "nervøs og irriteret" (Ditlevsen 1948: 57). Det er også hans forslag, at hun skulle invitere Iben med, og man forstår, at det er Herbert, der betaler for opholdet. Fortællingen starter i landskabet, zoomer ind på de to kvinder og følger dernæst Aase, hvis tanker og historie vi får adgang til, mens Iben forbliver ubelyst for læseren, som hun er det for Aase. Langsomt rulles Aases forhistorie op med flashbacks til ægteskabet, mens sommeren går og vejret og landskabet langsomt forandres – og Aase med det.

Læsning 1: Psykoanalytisk frigørelseshistorie

Aases historie handler om tab og frigørelse. Hun har lidt tre tab, der vikles ind i hinanden, tabet af barnet, tabet af kærligheden til manden – og ikke mindst tabet af evnen til og troen på sine evner som kunstner. Hun har giftet sig med en mand, der selv er kunstner og illustratør, og i ægteskabet er hendes egen identitet som kunstner forsvundet, markeret af, at hun fjerner sine tegninger fra væggene. Herbert er kunstneren, men også syg, en diabetiker med "meter på meter af snehvid gaze om sine stakkels hullede ben" (smst.: 55), og Aase har troet, at denne brist så at sige ville ligestille dem i ægteskabet. Han karakteriseres også som bleg, mat og svedig (smst.: 46), og i en dobbeltbevægelse mister hun både glæden ved ham og ved tegningen. Tabet af barnet skildres i få linjer som en smerte, men knap nok en sorg, "bare en blid undren og en urolig følelse af ikke at være de ting voksen, en kvinde kan komme ud for i tilværelsen" (smst.: 55).

Tilsammen får man et billede af en kvinde, der ikke rigtig er til stede i sit eget liv. Hun er som flere andre Ditlevsen kvinder søvngængeragtig, undertrykt ja, men snarest af sin egen psyke. Valget af manden med de sårfulde ben kan også i psykoanalytisk regi læses som et valg af en mand, der er delvis kastreret og mindre truende i forhold til hendes selvstændighed.

1960erne og 1970ernes feministiske nylæsning af psykoanalysen var optaget af en angst og skyld, som - ifølge feministerne - hindrede kvinder i at blive succesfulde (se Chasseguet-Smirgel (1964) og Moeller Gambaroff (1977), begge optrykt i *Kvindelighed* fra 1980). Både angsten og skylden forstår de som effekt af et kompliceret forhold til billedet af moderen og faderen. For det lille barn er selv den bedste moder også en truende og almægtig skikkelse, hvorfor barnet, her pigen, vender sig mod faderen med et ønske om en penis, som Chasseguet-Smirgel *ikke* forstår som et ønske om at blive en mand, men som et ønske om at "frigøre fra sin mor ved at blive fuldstændig, autonom *kvinde*" (Chasseguet-Smirgel 1980: 87). Pigen bliver da fanget i en angst for at blive ødelagt (kastret) af moderen og en skyldfølelse, hvis hun konkurrerer med manden, fordi hun da selv bliver den sadistisk ødelæggende moder.

I Tove Ditlevsens romaner og selvbiografier er der ofte en sådan tvetydig moderskikkelse til stede, der træder ind som del af forklaringsmønsteret bag pigernes psykiske vanskeligheder. Novellen skiller denne forhistorie fra og koncentrerer sig om en række andre trekantsdramaer. I ægteskabet er hovedpersonen Åse både barnet med det "uselvstændige sind" (Ditlevsen 1948: 54) og initialt også den omsorgsgivende moder over for den syge mand. Med barnets død dør også disse relationer, og kvalme og lammelse træder i stedet. Novellens anden trekant er mellem manden, kvinden og kunsten; det er, skal det vise sig, hverken manden eller barnet, der er Aases egentlige lidenskab, men kunsten, som går under i ægteskabets og barnets død. Kunsten er hendes mulighed for at blive voksen, for at realisere sig selv, for frigørelse. Hindringen synes at være skyldfølelsen over for manden – og depressionen.

Her åbner novellen imidlertid for endnu en trekant, der involverer den mørke og tavse Iben, der novellen igennem foretager sig meget lidt, også i fordelingen af de huslige opgaver på sommeropholdet. Iben hviler trygt og gådefuldt i sig selv, mens den lyse Aase i begyndelsen undergår en langsom og senere en hastig forvandling. Den varsles sidst på sommeren: "Men alt er

dog aldrig som før. Smaa skred i sindet gør *det* umuligt nu, som før var det eneste rigtige" (smst.: 53). Så sker der to ting, Iben får et brev, og Aase hidser sig op over Ibens huslige ladhed og sender hende til købmanden – og smuglæser brevets første linjer: "Elskede lille Iben –" (smst.: 61). Brevet er fra Herbert, og gør ikke Aase jaloux, men sætter hende fri, alt er åbent, hun vil igen kunne tegne, hun vil ikke være bange for ensomheden. Tabet af manden bliver til erobringen af verden og kunsten.

Vi har indtil nu fulgt novellens narrativ som en psykologisk frigørelseshistorie. Psykoanalytisk teori har vist sig som en mulig hjælper for en fortolkning, der peger på, at hovedpersonen kæmper med angst, mindreværd, lammelse og modvilje mod sin mand for til slut at se frem til en flerdobbelt frihed: "Livet var mangfoldigt, og ingen nat skulde mere glide forbi hendes ruder med hundrede aldrig tilbagevendende muligheder" (smst.: 65). Fortællingen og læsningen følger her 70ernes forhåbninger til kvindelitteraturen om at vise vejen fra (selv)undertrykkelse over bevidstgørelse til emancipation. Den tavse Iben bliver hjælper for emancipationen ved at være objekt for mandens begær – og omvendt.

Læsning 2: Naturen og det poetiske sprog

Emancipationen har imidlertid endnu en medspiller, naturen, der er stedet for de to kvinders sommerophold i lige nøjagtig tre måneder. I huset er de på pause fra hverdag og civilisation – og fra mænd i den grad, at de i slutningen kan opregne de mænd, de har set, til to: postbuddet og en bonde. Det kvarte år bliver sin egen cyklus fra kølighed (hvor Iben låner Aase en sweater) over varme og tilbage til kølighed og sweaterlån. Men cyklussen rummer også forandring; marken er i starten grøn, til slut blæsende og nøgen efter høsten (smst.: 57 og 65). Naturens rytme spiller ind i forhold til Aases forandring, korresponderer med noget udtalt i hendes psyke:

"Vinden tog i det aabne vindue, og der var en underlig spændthed i rummet, som et stort, blødt væsen stod et sted derude og fyldte alting med lys og duft. Gav man sig hen i det, maatte der ske mægtige ting med en" (smst.: 49).

Det er gennem udvekslingen med vinden, natten og himlen, Aase rammes af tanken om, at hun ikke vil tilbage til sin mand (hun ser ordene som "en ildskrift på himlen", smst.), men hun lukker

”forskrækket” døren, trækker sig tilbage til sengen, ser på Iben og mærker ”et sug om hjertet, en tomhed og en længsel” (smst.: 50). Hendes opbrud kommer ikke kun fra den befriende indsigt i forholdet mellem Iben og Herbert, men bliver til gennem oplevelsen af en anden måde at være i verden på, en mulig hengivelse, der står i stærk kontrast til den depression og lammelse, hun mærker i ægteskabet. Dette andet minder om de flydende bevægelser mellem sprog, krop og nydelse, der på forskellig vis beskrives hos de franske feminister. Det er herfra Aase henter de ressourcer til sin forvandling, der også skal føre hende tilbage og frem til den kunstneriske kreativitet. Den bevægelse, hun tager del i, forklares mod novellens slutning med metaforen ”bølger”, først som et billede på den kraft, der vil lukke sig efter hendes ”lille skib” (smst.: 65), dernæst som ”En bølge af god ensomhed” (smst.). Aase lukker ikke længere døren mod naturen og det tomme rum. I stedet for forskrækkelse oplever hun glæde og lykke, for Iben og Herbert – og for sig selv. I stedet for at lukke døren, åbner hun den til ”den blæsende, nøgne mark” (smst.), der står i kontrast til de rum, hun deler, først med Herbert, siden med Iben. Men dette nye rum er ikke blot hinsides, hvad man kunne kalde den symbolske orden, det åbner også for en ny skabende tilegnelse af hendes egen historie: ”Hun vidste, at hun kunde tegne det alt sammen nu” (smst.: 64). Friheden bliver nok en afskæring fra ægteskabet, men også en frihed til skabe sine egne billeder af sin historie. Hvad der først tager sig ud som en eksklusion af hendes gamle verden, bliver til håbet om en inklusion, formidlet gennem kunsten og initieret af den rytmiske udveksling med natur og rum. Kunsten er ikke uden for den symbolske orden; men minderne om og forbindelsen til en anden orden gør det muligt for Aase at tilegne sig og tegne den verden, hun forlader, på sine egne præmisser.

Læsning 3: To kvinder og en ’mærkværdig’ trekant

Novellen hedder ikke Aase og Herbert, men ’To piger’. En performativ og queer tilgang vil spørge til, hvordan de to gør deres køn, hvad deres relation er. En første mærkværdighed er, at de stort set ikke kender hinanden på forhånd, idet Iben af Herbert er inviteret med, for at Aase ikke skal være alene. Det er altså den fraværende mand, der er iværksætteren bag deres samvær: ”Hun er saa redelig, sagde Herbert, en mægtig god kammerat” (smst.: 49), en udtalelse, der klinger sært i lyset af, at de to allerede er elskende, og er det redeligt mod Aase?

Derudover synes de at være kontraster i både udseende og karakter. Aase er lys, har små bryster, er kuldkær, arbejdsom og snaksom. Ibens udseende hører vi mere om, da hun også ses gennem Aases blik: hun er mørk, højere og bredere, har tunge bryster, men et dreungeagtigt ansigt, hun minder om en ko, siger Aase (smst.: 51), hun er rolig, også da hun får brevet, og Aase kan ikke forestille sig Iben forelsket: "De kønne, fornuftige øjne kunde bestemt ikke sløres af ømhed for nogen, og munden, der havde saa svært ved at smile, maatte have ligesaa svært ved at aabne sig i hengivelse" (smst.: 59).

Begge synes på kant med deres køn; Aases spinkelhed peger mod barnet, hendes historie mod vanskeligheder med at gøre/performe den hustru og moder, som hun synes hun skal gøre, og som koster hende evnen til at tegne ("og jo mere de tre fingre på højre haand længtes efter at gribe om blyanten, des heftigere blev hendes uvilje og angst" (smst.: 57)). Iben beklager sig over sine tunge bryster ("man skulde tro, jeg havde faaet otte børn mindst" (smst.: 45)), der minder om et moderskab, hun ikke har realiseret, ligesom hun i Aases optik ikke har realiseret, hvad hun forstår som 'elskende kvinde', men snarest dreng eller ko. Her er en omvending på spil, for det er Aase, der kun svagt erindrer sin forelskelse i sin mand, mens Iben er den egentlige elskende og elskede. Der er endnu en omvending i kvindernes arbejdsdeling; mens Aase i ægteskabet er passiv og lammet, er hun den husligt aktive under sommeropholdet: "Hun led nu engang af den tvangstanke, at man nødvendigvis maa bestille noget for at have ret til at eksistere" (smst.: 51).

Er relationen queer? Forholdet mellem kvinderne spejler den ægteskabelige skæve relation mellem Aase og Herbert; de lever i et husligt samliv, men med Iben som den tavse og lukkede makker, som Aase forgæves søger kontakt med: "Aase blev ensom af det" (smst.). Hvad man kunne kalde et homosocialt fællesskab, bliver ikke indfriet og erstatter ikke Aases isolation i ægteskabet. Iben forbliver uforståelig og utilgængelig for hende, idet hun gør kvinde skævt og usammenhængende med sit drengensigt og sin moderkrop og sin dyrelignende passivitet. Samtidig er det Aase, der i rask tempo melder sig ud af det heteroseksuelle ægteskab, mærkelig forløst af det gensidige begær mellem Iben og Herbert, som hun gennem fortællingen kun vanskeligt ser som elskende eller elskede mennesker.

Hverken Aase eller Iben performer kvinde, som normerne foreskriver – og forbliver måske derfor ”piger”. Heller ikke Herbert gør mand konformt, han er ”den store og anerkendte kunstner” (smst.: 54), men også den syge diabetiker, der passer sin sygdom dårligt med for meget arbejde og ”kunstnersold” (smst.: 56). Den lille trekant er vind og skæv, og nok er Aase den forknytte kvinde, der ser frem mod frihed og kunstnerisk selvrealisation, men novellen fortæller også om former for køn og begær hos tre, der er utilpasse i deres kroppe, i deres sociale roller og i forhold til forudsatte regler for heteroseksuel levevis.

De tre læsninger udelukker ikke hinanden og kan suppleres af flere, f.eks. en socialhistorisk, en indplacering i forfatterskabet og måske også en biografisk, der ser autofiktive træk i den kvindelige forfatters beskrivelse af en kvindes kunstnerkvaler. En kønskritisk læsning kan og må hente de metoder, som teksten kalder på, samtidig med at viden om teori og metode kan kaste nye lys over mange tekster.

***Crip* og krop. Caspar Eric**

”Og du føler dig konstant syg/noget du skammer dig over/ at forvalte din krop/ på en usund og sikker måde” (’The Dark Knight’, s. 2/11 i *Avatar*, 2017).

Caspar Eric’s to digtsamlinger *Nike* (2015) og *Avatar* (2017) kan læses som to tilgange til *crip*-tematikken.

Nike: Illusionen om det perfekte menneske

Nike er et langdigt, en bevidsthedsstrøm, men også en henvendelse til kvinde, der har forladt digtets jeg: ”Knus Caspar/ sendt fra min iPad” (Eric 2015: 88), lyder digtets sidste ord, der refererer til den mediale-digitale verden, som digterjeget tager del i. Det er et stykke autofiktion om en Caspar Eric med cerebral parese forårsaget af en for tidlig fødsel. To billeder af henholdsvis ”Kunstneren som ung cyborg” i kuvøse og et portræt af den voksne digter, der befinder sig på en løbebane, omkranser digtet. Titlen refererer til skomærket Nike, der tematiserer jegets vanskeligheder som idrætsudøver, og til Nike, sejrens gudinde, der hylder vinderen på

idrætsbanen (smst.: 48). Det indledende motto anslår kønstematikken med citeringen af The Cure's "boys don't cry", som jeget hører på repeat i slutningen af digtet (smst.: 87). Jeget har ellers nok at græde over i den strømmende tekst, hvor tabet af kvinden blander sig med refleksioner over kroppens ufuldkommenhed, i den seksuelle akt, men også i konkurrencesporten, som er et sted, hvor man både kan performe *able* krop og succesfuld mand: "men mine knæskaller/kunne ikke holde til det/mere uden at gå af led" (smst.: 27). Digtet kan læses som et biografisk manifest, men det åbner sig også mod en bredere forståelse af det uperfekte menneske. Det viser sig i deklareringsen af babyen som en cyborg, der refererer til filmen *Bladerunner*, hvor "cyborgeren / Rutger Hauer der i virkeligheden / bliver den næstekærlige figur" (smst.: 75). *Crip*/handicap er så ikke længere en term for dem, der halter, er blinde eller sidder i kørestol, det bliver et spørgsmål til både definitionen og valoriseringen af mennesket og det menneskelige. Hvis det kunstige menneske er det, der inkarnerer humanisme og kærlighed, skrider grænserne mellem *able* og *crip*, mellem ikke-menneske og menneske. Og digterjeget har selv været igennem operationer, der gennem forlængelse af akillessenerne skal få ham til at gå – som et menneske. I en anden passus forklarer jeget, hvordan han i sociale sammenhænge gør sig smuk gennem en positionering, der på samme tid henviser til hans besvær med hofterne og til de græske guders positur (smst.: 6). Hvordan skelner man så mellem manden med handicappet og den fuldkomne gud? Der er ironi på færde, når jeget taler om at have en "permanent kontraposto" (smst.); det peger på gudestatuernes kunstighed, at deres idealitet er en illusion, der skal foregøgle en bestemt bevægelse. Den fuldkomne kropslige skønhed og fejlfrihed (*ableness*) viser sig som en fiktion, der mimes af den hofteskæve kunstner, der så at sige ikke kan andet. Så er han måske snarere forbundet med den forkrøblede Hefaistos (smst.: 48), der vogtede over ilden.

Nike er et digt om identitet; som i Tove Ditlevsens novelle handler det om tab som forudsætning for overvejelser over, hvad jeget vil og kan, tabet af kærligheden og førligheden. Den sproglige, digteriske refleksion bliver en strategi til gennemprøvning af, hvordan den fysiske krop og dens begrænsninger forstås og tildeles kulturelle betydninger, og den bliver også til en strategi, der fravriste den en entydig betydning. Jeget er fra fødslen dømt til at gøre handicappet mand, men hvad vil det sige? Hvad skal handicappet betyde? Jeget "vil ikke have nogen/medalje for at klare mig bedre/ end som mange andre handicappede" (smst.: 49); han fravælger konkurrencen som målestok, samtidig med at den gennemsyrrer digtet, fra titlen over tematikken og til fotografiet af

digterens overkrop med løbebanen som baggrund. Referencerne til guder og helte og film og science fiction tjener til udvidelse af repertoire for citeringer af en mulig identitet, der forskyder de betydninger af mand med spastisk lammelse, der umiddelbart er til rådighed. For hvad vil det sige at være mand og menneske? Hvis *cyborg* inkarnerer næstekærligheden, hvem er så det hele menneske, og hvem er *crip*? Er digtets jeg sejrende? Det er han i den forstand, at han giver afkald på "at drømme om / det perfekte liv / i en uperfekt krop / det smadrede håb / skal være min / eneste crossfit" (smst.: 87). I stedet vælger jeget at tage smerten på sig og tillade sig at græde i vished om, at perfektionen er umulig. For manden med et handicap i kroppen – men dernæst også for alle, der kæmper for at gøre f.eks. sejrende, gudelignende mand til perfektion. Som Judith Butler gør opmærksom på, er der ganske enkelt ikke en perfekt original at henvise til. Kroppen er, med Barad, til stadighed sammenfiltret med verden, dens materialitet og diskurser i en proces af stadig tilblivelse.

Nike kan læses med en *intersektionel* tilgang, der betoner, hvordan konstruktionerne af mand, af førlighed og menneskelighed krydses. I skæringspunktet bliver det tydeligt, hvordan handicaptematikken synliggør normerne for mandighed og vores forestillinger om det perfekte, konkurrerende og sejrende menneske. En performativ læsning aflyser ikke overvejelser over kønsroller, sociologi, lægevidenskab og psykologi; digtet er også en klagesang, et frustreret livtag med livets smertepunkter og de tilbud og krav, der stilles til, hvordan man(d) kommer overens med sin krop og sine tab.

Avatar: Selvmordet – en syg normalitet

Avatar (2017) er en digtsamling om selvmord, der viderefører smertetematikken, men i et andet perspektiv. I otte digte, alle på elleve sider og med en paginering, der starter forfra ved hvert digt, gennemspilles selvmordtemaet med afsæt i navngivne personers død; de er alle forbundet med medieverden, en forfatter, en hip-hop-sanger, en programmør mv., og alle er unge døde. Her er ingen direkte tematiseringen af *crip* eller køn – og dog. Selvmordsdigtene bliver til en diagnose af et samfund, der skaber afmagt og depression hos den enkelte, sådan at selvmordet også må forstås som et mord: "og hvad enten det så er/ mord eller selvmord/ er det altid også et mord/ at knække et menneske/ på den måde" ('The Dark Knight', 8/11). Pædagogisk opfordrer digteren i

slutningen til "ikke slå jer selv ihjel/ det nytter ikke noget" ('Fortiden er en historie vi fortæller os selv', 7/11). De mange, der tager deres liv og spreder deres død på internettet, er et tegn på en fælles afmagt, i forhold til det politiske, krigene, den globale kapitalisme, men også en manifestation af, hvor vanskeligt det er at være eller gøre menneske. Hvor *Nike* kredser om kravet til perfektionen, taler *Avatar* om ødelæggelsen af det menneskelige, et kollektivt tab af den fundamentale førlighed, der er overlevelsen.

Selv mordet er i *Avatar* både det normale og tegn på verdens sygdom, som de døde synliggør som en syg normalitet. Den hylder ikke selvmordet, men bruger det til kritisk belysning af et samfund og en verdensorden, der dræber mennesket og det menneskelige. Kønskritikken er ikke et eksplicit tema her, men teksterne viderefører grebet ved at pege på det herskende verdensbilledes blindhed for sig selv som norm. Og det er denne blindhed kønskritikken som både litterære tekster, som metode og som teori sætter ind overfor.

Litteratur

Naja Marie Aidt (2006): *Bavian*, Gyldendal.

Tove Ditlevsen (1948): 'To piger', *Dommeren*, Athenæum (genoptrykt i *Samlede noveller*, 1998, Gyldendal (med moderniseret ortografi, idet 'aa' skrives som 'å').

Caspar Eric (2015): *Nike*, poesi, Gyldendal.

Caspar Eric (2017): *Avatar*, poesi, Gyldendal.

Nella Larsen (1929): *Passing*, d.u. *Dobbeltliv*, 2015, Midtpunkt. Samt under titlen *Overgang* i Nella Larsen (2015): *Kviksand & Overgang og novellerne*, Arvid.

Olga Ravn (2016): *Den hvide rose*, poesi, Gyldendal.

Jytte Rex (1972): *Kvindernes bog*, Rhodos, genudgivet 2014 med nyt forord af Jytte Rex og efterord af Naja Marie Aidt, Gyldendal.

Kirsten Thorup (1973): *Baby*, Gyldendal.

Sekundær litteratur:

Tine Andersen og Lise Busk Jensen (1979): *Mathilde Fibiger – Clara Raphael*, Medusa.

Karen Barad (2003): 'Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matters Comes to Matter', i *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol 28.

Lise Busk-Jensen (2009): *Romantikkens forfatterinder*, bind 1-3, Gyldendal.

Judith Butler (2010): *Kønsballade*, Forlaget THP, engelsk udgave 1990.

Judith Butler (2012): 'Passing and Queering. Nella Larsens psykoanalytiske udfordring' (1993), trykt efter *Feminisme*, red. Tania Ørum og Lilian Munk Rösing, Aarhus Universitetsforlag, 2012.

Janine Chasseguet-Smirgel (1980): 'Den kvindelige skyldfølelse', fra *Kvindelighed: en antologi om psykoanalyse og kvindefrigørelse*, red. Tania Ørum, Tiderne Skifter, oprindeligt trykt i Chasseguet-Smirgel (red.): *La sexualité féminine*, 1964, Payot, Paris.

Hélène Cixous (1991): 'Medusas latter' i: Kittang o.a.: *Moderne litteraturteori*, Universitetsforlaget Oslo. Fransk udgave 1975.

Kimberle Crenshaw (1989): 'Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics', *University of Chicago Legal Forum*.

Pil Dahlerup (1983): *Det moderne gennembruds kvinder*, Gyldendal.

En arbejdsgruppe (1972): 'Kønspolitisk litteraturanalyse', i *Kritik* nr. 22.

Maja Bissenbakker Frederiksen (2005): *Begreb om begær. Queering af nyere dansk litteratur*. Syddansk Universitetsforlag.

Luce Irigaray (1985): *This Sex Which Is Not One*, Cornell University Press, Ithaca, New York, oversat efter *Ce Sexe qui n'en est pas un*, © 1977 by Editions de Minuit.

Sigmund Freud (1973): '33. Kvindeligheden', i *Psykoanalyse. Nye forelæsninger*, Hans Reitzel. Tysk udgave 1932.

Luce Irigaray (1985): *This Sex Which is Not One*, Cornell University Press.

Julia Kristeva (1991): 'Moderskab ifølge Giovanni Bellini' i *Køn og moderne tider* (red. Marie-Louise Svana og Tania Ørum), Tiderne Skifter. Fransk udgave 1979.

Kvindesprog (1985), red. Hanne Dam, Nynne Koch, Inge-Lise Paulsen og Ulla Ryum, Forum for Kvindeforskning, Sænummer 4, Forlaget Melusine.

Kønsroller i litteraturen (1975), red. Hans Hertel, Informations Forlag.

Robert McRuer (2006): *Crip Theory : Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York University Press.

Marina Moeller- Gambaroff (1990): 'Frigørelse skaber angst', fra *Kvindelighed: en antologi om psykoanalyse og kvindefrigørelse*, red. Tania Ørum, Tiderne Skifter, oprindeligt trykt i *Kursbuch ,Frauen'* März 1977.

Nordisk kvindelitteraturhistorie bind 1-5 (1993-1998), red. Elisabeth Møller Jensen m.fl., Rosinante. Digitaliseret og opdateret på <https://nordicwomensliterature.ned/da/>.

David Perkins (1992): *Is Literary History Possible*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

Jytte Rex (1978): 'En dør der åbnedes i 1968', Kritik nr. 45.

Anne Birgitte Richard (1982): 'Forskningsoversigt. Dansk litterære kvindeforskning 1970-1981', i *Danske Studier*.

Anne Birgitte Richard (1996): 'Litteraturhistorie som erindring - en pinlig erindring', i: Bernard Eric Jensen, Carsten Tage Nielsen og Torben Weinreich (red.): *Erindringens og glemslens politik*, Humanistisk Historieformidling.

Anne Birgitte Richard (2001): 'Kvindelitteraturhistorie – en humlebi i modvind', i EDDA nr 4, Universitetsforlaget, Oslo.

Anne Birgitte Richard (2005): *Køn og kultur*, Museum Tusulanums Forlag.

Elaine Showalter (1977): *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Virago, London.

© Forfatteren og Forlaget Dansksiden.dk, 2017.