

## Terapeuten og vampyren En læsning af Tove Ditlevsens roman *Man gjorde et Barn Fortræd*

### 1. Indledning

Tove Ditlevsen (1917 –1976) var en af de mest folkekære forfattere i det 20. århundredes danske litteratur. Hendes romaner, noveller og digte fik et stort publikum langt uden for de litterære kredse. Et særligt tag fik hun i de kvindelige læsere, der kom fra de uuddannede samfundslag. I årtier er hendes romaner, noveller og digte blevet læst og analyseret i den danske folkeskole. Da undervisningsministeriet i 2004 offentliggjorde en kanon for litteraturlæsningen i danskundervisningen, stod Tove Ditlevsen på den anbefalede liste for folkeskolen sammen med forfattere som Christian Winther, Jeppe Aakjær, Benny Andersen og Halfdan Rasmussen. Forskningen i Tove Ditlevsens forfatterskab har koncentreret sig om hendes prosa, særligt erindringerne og romanerne. I denne sammenhæng er det bemærkelsesværdigt, at debut- og gennembrudsroman *Man gjorde et Barn Fortræd* fra 1941 har lidt den besynderlige skæbne, at den har status af litterær klassiker og samtidig aldrig rigtigt har fået litteraturkritikernes bevågenhed. Da romanen udkom, blev den pænt modtaget, men siden begrænser behandlingerne af den sig til diverse litteraturhistoriske signalement. En af de mest præcise karakteristikker giver Mette Winge i sin præsentation af Tove Ditlevsens forfatterskab i *Danske digtere i det 20. århundrede* (1982). Hun lægger vægt på, at romanen godt kunne være

”skrevet efter et dybt indblik i Freuds mere populære teorier, for hovedpersonens hele færd er et forsøg på at trænge ned i en begivenhed, som er blevet fortrængt, og som giver hende store problemer i forhold til mænd” (Winge 1982: 248). Anne-Marie Mais og Stig Dalagers kortfattede signalement i *Danske kvindelige forfattere* (1982) peger på, at den ”intellektuelt dannede mand [står] som et attraktivt modstykke til arbejdsmiljøets seksuelle praksis. [...] Han er den forstående, trofaste trøster” (Mai og Dalager 1982: 119). I *Køn og kultur* (2005) følger Anne Birgitte Richard disse spor og hæfter sig særligt ved arbejder(pige-)barnets møde med og oplevelse af seksualiteten.

Egentlig dybdeborende undersøgelser af litteraritet og tematikker i Tove Ditlevsens debutroman lader stadig vente på sig trods indsigtfulde læsninger af den. Her er det hensigten at give *Man gjorde et Barn Fortræd* den behandling, den fortjener som en af dansk litteraturs klassikere. Min undersøgelse sætter fokus på den strukturelle sammenhæng mellem litteraritet og køn i romanen. Med henblik på at konkretisere denne relation søger jeg at trænge ind i relationen mellem det psykoanalytiske plot og den rolle, manden indtager i det.

Afsættet for undersøgelsen er en karakteristik af romanens litterære modus. Susanne Knudsen siger i *Imellem – skidt og skrift* (1989) om Ditlevsens romaner, at de er ”skrevet i forlængelse af en naturalistisk skrivemåde” (Knudsen 1989: 177). Dette er også tilfældet med *Man gjorde et Barn Fortræd*. Den traditionelle beretning er erstattet af en ”halvdramatisk form med dialog og sceneri, og dermed beslægtede former som den ”indre monolog”” (Kristensen 1968: 30). I opløsningen af beretningen spiller synsvinklen en central rolle. Den alvidende fortæller lader begivenhederne passere gennem skiftende personer. Da fortællerstemmen ofte trænger igennem via en farvning i de berettende passager og direkte kommentarer til begivenhederne, personerne og deres handlinger, må romanens skrivemåde snarere karakteriseres som impressionistisk subjektiv end som naturalistisk objektiv.

De teknikker, som romanen henter fra naturalismen og impressionismen, gestalter en heterogen verden, hvor der ingen samlende orden og sandhed er. Der er kun subjektive ofte modstridende ver-

sioner af virkeligheden, som også kan variere fra begivenhed til begivenhed. Når Ditlevsens debutroman ikke bliver helt kaotisk, er det, fordi hun i kraft af plotmatricer, kønsstereotyper og fortællerposition skaber de rammer, inden for hvilke romanens uorden udfolder sig.

## 2. Plottet

*Man gjorde et Barn Fortræd* udspiller sig i mellemkrigstiden. Miljøet er det københavnske Nørrebro. Her møder læseren foruden hovedpersonen, den nittenårige Kirsten, et lille udsnit af bydelens arbejderbefolkning: arbejdsmanden, tjeneren, rengøringskonen, kontordamen og den hjemmegående husmoder. *Man gjorde et Barn Fortræd* kan karakteriseres som en individuationshistorie. I korte træk handler den om, hvordan Kirsten, der er plaget af en stærk angst, ved hjælp af selvanalyse finder årsagen til sin angst og gennemlever den for til sidst at få en ny identitet.

Kirstens helbredelse ledsages af en stigende bevidsthed om samfundet og de betingelser, arbejderbørn lever under. I begyndelsen af romanen identificerer hun sig med arbejderklassen – i slutningen har hun et reflekteret og distanceret forhold til den.

Kirstens højnede bevidsthedsniveau er nøje knyttet til en forandring i hendes personlighed. Hvor hun i begyndelsen karakteriseres som viljesvag eller helt uden selvstændig vilje, er hun ved slutningen en viljestærk person. Forandringen i personligheden slår også igennem i det ydre. Den blege pige forvandles i kølvandet på sin helbredelse til en sund voksen kvinde.

Den forvandling Kirsten gennemgår, ligner heltens i det 20. århundredes dannelsesroman. Som dannelseshelten træder hun i romanens begyndelse ind i verden, idet hun konfronteres med de erotiske forventninger, der stilles til hende. Hun bevæger sig frem imod en tilstand, hvor hun har et afklaret forhold til verden. At hun har det, viser sig ved, at hun efter en periode med psykiske kriser og konflikter med sine omgivelser når frem til den selvindsigt, at hun nu forstår mønstret i sit liv og sin fremtidige rolle i livet (jf. Fjord Jensen 1986: 14). Også på det konkrete gestaltede niveau føl-

ges skematikken fra dannelsesromanen. Læseren møder hende første gang hjemme hos forældrene, før hun træder ind i (erotikkens) verden, og sidste gang hjemme hos dem, hvor de konflikter, der tvang hende ud i verden, er elimineret. Med de stærke affiniteter til dannelsesromanen er det nærliggende at konkludere, at *Man gjorde et Barn Fortræd* blot er en dannelsesroman maskeret som case story, men så enkelt er det ikke. Det psykoanalytiske erindringsarbejde udgør den proces, der fører Kirsten frem til det punkt, hvor hun kan gennemgå en forvandling. I forlængelse heraf er det tesen, at *Man gjorde et Barn Fortræd* struktureres af elementer og matricer fra både den psykoanalytiske fortælling om sygehistorien og om den psykoseksuelle udvikling.<sup>1</sup>

### 3. Psykoanalytiske plotmatricer

*Man gjorde et Barn Fortræd* følger i generelle træk skemaet og proceduren for den psykoanalytiske sygehistorie,<sup>2</sup> således som Freud beskriver det i *Dora* (1905) og "Erindren, gentagen og gennemarbejden" (1914) (Freud 1984: 30f.; 1914: 151ff.).<sup>3</sup> I *Dora* karakteri-

1 De psykoanalytiske antagelser, der inddrages i det følgende, opfatter jeg som systematiseringer og begrebsliggørelser af udbredte historisk og kulturelt specifikke forestillinger.

Når jeg i det følgende inddrager Jacques Lacan og Julia Kristeva, er det ud fra den holdning, at deres teorier er læsninger, udvidelser og korrektioner af Freud, snarere end egentlige kritiske opgør.

2 Med afsæt hos Schafer og Spence identificerer Lis Møller i *Den psykoanalytiske fortælling* (1994) tre typer fortællinger eller narrative niveauer i psykoanalysen. Hun skriver: "For det første den psykoanalytiske proces som narrativ proces; den terapeutiske fortælling som en genfortælling og omarbejdning af patientens fortælling. For det andet den psykoanalytiske sygehistorie, case story'en, der ikke blot genfortæller patientens historie og analytikerens genfortælling af denne, men tillige – i større eller mindre grad – fortæller om selve analysens forløb. Og for det tredje hvad man kunne kalde den terapeutiske eller fortolkningsmæssige metafortælling: fortællingen om principperne og grundlaget for det psykoanalytiske arbejde. Til denne gruppe hører såvel metapsykologien som skrifterne om teknik: beretningerne om den psykoseksuelle udvikling" (Møller 1994: 162f.).

I det følgende skelner jeg mellem de tre niveauer, dog med de forbehold som også Lis Møller tager. Hun siger: "De tre typer af fortællinger er distinkte, men samtidig viklet ind i hinanden. I praksis kan det således være ganske svært at holde dem ude fra hinanden. (...) frem for alt er det vigtigt at pointere, at de forskellige fortællinger gensidigt betinger hinanden" (Møller 1994: 163).

3 *Dora* og "Erindren, gentagen og gennemarbejden" hører til to forskellige faser i Freuds forfatter-skab. *Dora* er båret af et ideal om en kohærent og afrundet sygehistorie, hvor Freuds senere arbejder, mest indlysende i *Ulvemanden* (1918), går væk fra dette ideal og alene fordrer, at analysanden går ud af det terapeutiske forløb med en hel og meningsfuld livshistorie. Lis Møller diskuterer denne udvikling i Freuds forfatter-skab i artiklen "Fortællingen i psykoanalysen" (1994).

seres den psykoanalytiske behandling som en proces, hvorigennem symptomerne ophæves, og de hukommelseskader, der følger sygdommen, udbedres. I "Erindren, gentagen og gennemarbejden" inddeles behandlingsforløbet i tre faser, erindren, gentagen, gennemarbejden, der overlapper og griber ind i hinanden. Før analysen overhovedet kan begynde, skal der ikke blot være symptomer på en psykisk lidelse, der egner sig til behandling, analysanden skal også være stærkt motiveret. Selve analysen indledes med en erindren, der principielt kan tage to former. Dels kan der være tale om, at fortrængte oplevelser afdækkes, og dels om en ageren af fortrængte oplevelser og relationer. Med ageren menes der, at analysanden reagerer som i tidligere men fortrængte situationer. Man kan sige, at hun eller han erindrer med følelserne. På baggrund af det fremkomne materiale (re-) konstrueres de traumebesatte begivenheder og til sidst hele livshistorien i en dialog mellem analysand og analytiker. De konstruktioner og opklaringer analytikeren præsenterer, mødes med en modstand, der giver sig udslag som gentagelser af symptomerne. Ofte er der også tale om en overføring, hvor analytikeren indtager modpartens rolle i forhold til analysanden, f. eks. faderens rolle i den ødipale trekant. Gennemarbejdningen betegner en punktvis overvindelse af modstanden. Denne del af processen er karakteriseret af en gentagende ageren, der fortsætter til analysens mål er nået. Principielt er analysens mål en integration af og bevidstgørelse af de fortrængte forestillinger.<sup>4</sup>

Den psykoseksuelle udvikling for henholdsvis mandens og kvindens vedkommende kan også opfattes som plotmatricer. De er to historier, der handler om, hvordan mennesket bliver til et helstøbt subjekt. I disse to grundfortællinger ligger der potentiale til en række andre, der handler om, hvordan et menneskes udvikling kan slå fejl og ende i en uløselig konflikt eller en konflikt, der løses efterlods.

---

4 Når jeg i det følgende hævder, at Tove Ditlevsens roman benytter sig af psykoanalytiske plotmatricer eller dele af dem, er det ikke, fordi jeg mener, at det nødvendigvis er bevidst fra forfatterens side. Hun har hævdet, at hun intet kendte til psykoanalysen før efter udgivelsen af *Man gjorde et Barn Fortræd*. Selv om Tove Ditlevsen ikke per definition er noget sandhedsvidne – hun løj f.eks. om sin alder – er det muligvis rigtigt, at hun var uden kendskab til psykoanalysen, og man må derfor antage, at matricerne er kommet til Ditlevsen af andre kanaler f.eks. forskellige varianter af dannelses-, krimi- og detektivromanen – genrer, der arbejder med et afsløringsmotiv.

Anledningen til romanens psykoanalytiske plot ligger gemt i hovedpersonens generelle utilpassethed. Symptomerne er, at hun føler sig omklamret af forældrenes kærlighed, urimelig irritation over faderens passivitet, moderens altid nærværende bekymring for hende og hjemmets mangel på fortrolighed. Modstykket til hjemmets omklamring er det frie liv med vennerne. Men også det er mangelfuldt. Der er kun tale om en erstatning for noget mere ægte og oprindeligt. Dette oprindelige er skjult og umuliggjort af et dunkelt punkt i hendes sjæl.

Hun elskede at sidde i "Cecilien" med Jørgen og Nina og Egon og drikke porter og citronvand. Hun elskede at danse med Jørgen og føle hans magre fingre glide langs sin rygrad. Hun vidste, at der var noget andet, en større glæde, en renere, men hendes hjerte var så uroligt, og over hendes nittenårige sjæl hvilede en skygge, hvis årsag hun ikke kendte. (Ditlevsen 1977: 8)

Den skygge, der hviler over Kirstens sjæl, intensiveres af samværet med og forelskelsen i den unge læge, Jørgen: "det var hans ven, Jørgen, der i det sidste par måneder havde fået Kirstens hjerte til at banke hurtigere, samtidig med at skyggen i hendes sjæl var gledet helt hen over hendes bevidsthed" (Ditlevsen 1977: 12). Til det dunkle punkt er der knyttet en angst for kropslig kontakt i det erotiske samvær. Da Jørgen gør tilnærmelser til hende, efter at de har kendt hinanden i et par måneder, fremprovokeres en angst, der er bundet til en tidligere, men fortrængt oplevelse:

[...] men angsten havde tag i hende. Den lammede hendes tunge og hendes legeme. Først da hans hånd langsomt gled ned over hendes ben, så hun pludselig op, som havde nogen med et råb vækket hende af søvnen. Hans mund stod åben, øjnene var slørede, over hele hans ansigt var der noget fremmed og grufuldt, der som en mindelse om noget forfærdeligt skar gennem hendes bevidsthed. Hun blev kold og stødte ham fra sig. (Ditlevsen 1977: 12f.)

I og med Kirsten skubber Jørgen fra sig i det øjeblik, han mere end blot udsender erotiske signaler, sætter hun sig uden for den voksne erotik. Fortælleren understreger det, og Kirsten er sig det bevidst:

Hun var som et barn, der står med næsen trykket mod ruden til de voksnes land og gerne ville derind, men af usynlige hænder bliver holdt tilbage. Det bag ruden drog og lokkede hende, men ingen fortalte hende hemmeligheden ved de magter, der lukkede hende ude fra lyksalighedens land. Hun var vred på Nina, og hun misundte hende. Tænk ikke at være bange for nogen ting, ikke at være bange for DET. Om man gjorde sig til herre over det eller lod sig beherske af det, var egentlig ligegyldigt, blot man kunne anerkende det og ikke være bange. (Ditlevsen 1977: 14)

Kirstens motiv for at søge årsagen til ubehaget ved og angsten for det erotiske er dobbelt. Angsten fremstår i sig selv som en motive-ring, men det er forholdet til Jørgen, der udgør den egentlige drivkraft. Det er også ønsket om at fastholde Jørgen, der får hende til at udholde den pinefulde selvransagelse: ”Jeg må igennem det hele, tænkte hun, nu ikke være bange. Jeg vil ikke miste Jørgen, og opgiver jeg dette her, vil både han og alt, hvad jeg i fremtiden griber efter, glide ud af mine hænder” (Ditlevsen 1977: 74).

I overensstemmelse med Freud er Kirstens mål at finde ud af, hvad skyggen dækker over og at eliminere angsten, således at hun kan fungere som en normal voksen kvinde. Allerede i forbindelse med Jørgens erotiske tilnærmelser får Kirsten en anelse om, at skyggen dækker over ”noget”, der har gjort hende ondt. Hvem eller hvad, der har påført hende det, ved hun ikke: ”Hun ledte og ledte efter noget, hun ikke selv vidste, hvad var, og allevegne stødte hun mod en mur” (Ditlevsen 1977: 15).

Selv om Kirsten i udgangspunktet er helt uvidende om, hvad eller hvem der bærer ansvaret for hendes angst, får hun hurtigt en fornemmelse af det. At det har med mænd at gøre, går op for hende, da der bliver ansat en ny korrektør på hendes arbejdsplads. Da hun hilser på Schultz første gang, føler hun en smertefuld genkendelse:

Døren blev langsomt åbnet af en meget smal, hvid hånd med overordentlig lange fingre. Det var denne ejendommelige mandshånd, der først tiltrak sig Kirstens opmærksomhed og fik hende til at hæve øjnene og se på hans ansigt, der et eneste nu gav hende en besynderlig og smertefuld følelse af genkendelse. (Ditlevsen 1977: 45)

I et forsøg på at finde årsagen til ubehaget ved Schultz' nærvær og fornemmelsen af genkendelse, bevæger hun sig tilbage i erindringen og konstruerer så at sige sin egen historie om angsten for mænd og erotik. Hun erindrer tre episoder. Den første episode udspiller sig den dag, hun indskrives i skolen. Da skoleinspektøren bøjer sig over hende og smiler, gribes hun af angst. Den anden handler om, hvordan hun skubber sin elskede veninde Ketty fra sig i tiårsalderen, fordi hun fortæller, at hun "har gjort det med en dreng" (Ditlevsen 1977: 75f.). Den tredje erindring er en episode fra Kirstens skoletid. Hun ydmyges af en elsket skolelærerinde, fordi hun har glemt sit lommestørklæde. Oplevelsen af inspektør Marstrand viser en angst for mænd, der genfindes i en lidt anden form i oplevelsen af Kettys bekendelse. Her er det ikke drengene og mændene, men de potentielle seksuelle relationer til dem, der lægges afstand til. Samtidig antydes en erotisk betagelse af Ketty. Med Kirstens optik har hun sanselige kvaliteter og beskrivelsen har klare erotiske undertoner: "Når Kettys hånd tilfældigt strejfer hendes, jager en ildbølge igennem hende, og hun kan næsten høre sit hjerte slå. Så siger hun: "Hvis jeg var en dreng, ville jeg gifte mig med dig." Og hun har sådan en lyst til at kysse Kettys lille, bevægelige mund, der er så blussende rød" (Ditlevsen 1977: 75). Som helhed indikerer erindringen om Ketty, at Kirsten har vendt sig fra mændene og drengene mod kvinderne og pigerne. Lærerindens ydmygelse af Kirsten afspejler, at relationen til andre kvinder er affektladet. Desuden understreger den, at hendes egen vilje og personlige integritet er fuldstændig undermineret.

Erindringsarbejdet kulminerer med, at hun gennemlever et altid tilbagevendende mareridt og genkender mandens ansigt:

Så faldt mindet over hende [...]: Hun er sytten år. Det er aften, og hun er alene hjemme. Hun er bange for mørket. Hun synes, hun hører en lyd fra køkkenet som af en dør, der sagte bliver åbnet, og stivner af skræk. Sidder ganske stille med den ene hånd klemt om struben for ligesom at berolige dens vilde hamren. Sveden løber hende ned over panden. Hun stirrer stift på døren. "Hvis den åbner sig," tænker hun, "og en mand træder ind" - og i vågen tilstand dømmes hun drømmen, der altid kommer igen. (Ditlevsen 1977: 80)



Genkendelsen fører til, at hun fejlagtigt indser, at Schultz ikke er den, der har forbrudt sig mod hende.

”Det var hans ansigt” tænkte hun undrende og næsten lettet. ”Det var hans øjne, der så på mig”. Og det var, ligesom en stor skyld var taget fra hende. Den anden mands ansigt, hun engang havde mødt, og som havde vækket hende til frygtelig bevidsthed, havde hun glemt. Det var altså ikke ham, der havde skyld, tænkte hun, og ikke mig. HAN er på en eller anden måde den eneste skyldige. (Ditlevsen 1977: 82f.)

Da hun har genkendt mandens ansigt, erkender hun sin uskyld. Det er med andre ord ikke hende, der har overtrådt (incest-)forbuddet. Erkendelsen medfører, at hun trækker sig tilbage til et infantilt stadium, hvor den følelsesblokering og selvkontrol, hun hidtil har udøvet, forsvinder.

Noget mærkeligt skete med Kirsten. Hun sank ned til et fuldkommen barnligt standpunkt [...]. En overgang slæbte hun alle sine gamle børnebøger ned fra loftet og kunne sidde en aften lang og læse og finde de steder, hun som barn holdt allermest af, og det mærkelige var, at de påvirkede hende på samme måde nu som for ti år siden, som om de passede i hendes forestillingskreds såvel nu som den gang. (Ditlevsen 1977: 102f.)

Det barnlige stadium Kirsten befinder sig på, antager karakter af en til- og stilstand, hvor hun opbygger en ny identitet. Modsat tidligere isolerer hun sig hjemme hos forældrene. Hun opgiver sit selvransagelsesprojekt, og Jørgen udsættes for de samme idiosynkrasier som andre mænd. Når hun tænker på ham, er det med ubehag, og den angst, der satte projektet i gang, er lagt under låg (jf. Ditlevsen 1977: 104).

Pludseligt og tilsyneladende helt umotiveret bryder Kirsten isolationen og tager imod en fødselsdagsinvitation, der senere viser sig at være adgangsbilletten til hendes livs gåde. Romanen rummer ingen forklaring på bruddet. Hun har skippet Jørgen, og motivet for selvanalysen er væk. Desuden har hun opgivet enhver forestilling om, at der skal være en mand i hendes liv. Hun lever alene for at glæde forældrene (Ditlevsen 1977: 104f.).

Det uforklarede tomrum mellem Kirstens isolation og bruddet med den kan anskues som en tom plads i Wolfgang Iser's forstand.<sup>5</sup> Der er tale om et sted, som læseren kan fylde med mening. Konsekvensen er, at det bliver op til læseren at konstruere, hvad der sker med Kirsten imellem de gestaltede begivenheder. At Kirsten bryder isolationen og bevæger sig ud i verden igen, er en narrativ nødvendighed, idet romanen kun kan nå til en passende afslutning, hvis analysen føres til ende og hendes angstsymptomer forsvinder.

Selv om Kirstens opbrud er umotiveret, er der en række koder, der binder begivenhederne sammen. På grund af kodernes karakter kan der etableres en psykoanalytisk forklaring på Kirstens nyorientering. Fordi Kirsten reagerer på antydninger af og tale om erotik som et barn, for hvem den erotiske verden er ny og tabubelagt, kan regressionen læses som en genoptagelse af ødipuskomplekset (jf. Ditlevsen 1977: 103f.). Fordi erkendelsen successivt efterfølges af regressionen, får erkendelsen af uskylden karakter af en transformationsproces, der fører hende tilbage til udgangspunktet for objektvalget.

Som følge af regressionen bliver det muligt for Kirsten at foretage et positionsskift. Hvor hun tidligere vendte sig fra manden mod kvinden og dyrkede veninden, som barn Ketty og som voksen Nina, vender hun sig nu mod manden (jf. Ditlevsen 1977: 31). Som følge af regressionen til den ødipale fase er den homoseksuelle position undermineret og modstanden mod det mandlige køn som helhed opgivet, og Kirsten er i stand til at indtage en ægte kvindelig position: "I aften ville hun more sig. Hun ville lege en leg. Hun ville få dem allesammen til at tro, at hun var som Nina, erfaren, letsindig og troløs" (Ditlevsen 1977: 123f.). Selviscenesættelsen sætter hende i en ægte kvindelig position, hvor mændene begærer hende. Og det er denne position, der gør, at hun er i stand til at genkende Schultz som manden med øjnene og den, der har overtrådt incestforbuddet.

---

5 Wolfgang Iser skriver: "Mellem de "skematiserede billeder" opstår der en tom plads, fremkommet ved sammenstødet mellem dem. Sådanne tomme pladser åbner da et spillerum for tekstfortolkningen, for, hvordan man kan sætte de forskellige aspekter, som disse repræsenterer, i relation til hinanden. Ud fra teksten selv ville man overhovedet ikke være i stand til at udfylde de tomme pladser" (Iser 1981: 102).

Kirsten vendte sig smilende om - greb så med hånden i struben. Hendes læber bevægede sig, uden at en lyd kom over dem. Hun sad et sekund ubevægelig, uden kræfter, uden tanker, hans øjne sugede dem til sig som en magnet. Sugede al kraft ud af hende. (Ditlevsen 1977: 156)

At Kirsten er i stand til at genkende Schultz, kædes sammen med hendes nye position. Genkendelsen falder sammen med, at hun for første gang aktivt og bevidst indtager rollen som objekt for det mandlige begær. Analogien mellem den første oplevelse af at være erotisk objekt og den anden frivillige oplevelse, står som det, der gør det muligt at genkende den begærende.

Selv om Kirsten skifter position og erkender sin uskyld, lever angsten stadig i hende, ligesom den fortrængte oplevelse endnu ikke er helt afdækket. Hun befinder sig stadig i en fase i det analytiske forløb, hvor gentagelsen dominerer. Hun gribes ikke blot af angst, når hun konfronteres med Schultz, men også når hun er alene f.eks. på gaden om natten (jf. Ditlevsen 1977: 90, 96, 99f.). Da angstsymptomerne bliver for meget for Kirsten, opsøger hun Schultz for endelig at afvryste ham sandheden om den forbrydelse, han begik mod hende. Selve oplevelsen dukker op, da han spørger hende om, hun virkelig ikke ved, hvad der skete den gang.

"Ved De det virkelig ikke?" spurgte han så sagte, at hun mere læste ordene på hans læber end hørte dem. Hun rystede på hovedet, men hans øjne borede sig ind i hendes, sygelige, søgende, til intet i verden eksisterede undtagen de øjne - til erindringen rev hende ind i sin rivende strøm og hans ansigt voksede for hende, til det blev så stort som en mands ansigt er mod et lille barns.

Da sønderreves det forhæng, hun allerede halvt var trængt igennem. Da så hun det og skreg. (Ditlevsen 1977: 199)

Kirstens skrig betegner en sidste gennearbejden. Den sidste modstand ophæves, idet hun genoplever det seksuelle overgreb. Hermed er hendes selvanalyse afsluttet. Hun er både symptomfri og kommet i besiddelse af en hel og sammenhængende livshistorie, således som den kurerede patient er det ifølge Freud. Den tomme plads i hendes livshistorie, som skyggen dækkede over, er fyldt ud med det

seksuelle overgreb. Det eneste, hun mangler, er at glemme. På romanens sidste sider afsluttes Kirstens sygehistorie med, at den glemmes:

Hendes hjerte var endnu en lang tid fuldt af skygger, men de blegnede langsomt, som ukrudt hvis rod er visnet. Også erindringen blegnede. Det var, som om den havde fulgt hende i årevis, kun for at synke i graven i det øjeblik hun havde erkendt den. Ikke sådan at hun glemte - det kunne hun ikke, men det martrede hende ikke mere. Det var, som om det var et fremmed barn, han havde gjort fortræd. Et barn hun havde kendt. Det blev mere og mere fjernet fra hende for hver dag der gik. Hun blev voksen. (Ditlevsen 1977: 215f.)

#### 4. Krimi-gyserhistorien

Det er ikke blot dannelsesromanen og den psykoanalytiske case story, som *Man gjorde et Barn Fortræd* har stærke affiniteter til. Også detektivfortællingen findes der aftryk af. Dette kan forekomme indlysende på baggrund af relationen mellem de to genrer (jf. Brooks 1992, Møller 1994).

Lighederne mellem detektivhistoriens og case storyens narrativitet og plot er blevet behandlet med det formål at karakterisere sandhedsværdien af den psykoanalytiske fortælling om sygehistorien. Hvad der derimod sjældent har været accentueret, er opklarings og afdækningens funktion i de to genrer. At detektivhistorien afdækker verden og fortæller sandheden om, hvordan den hænger sammen, mens case storyen (re-)konstruerer et livsforløb hos patienten med det formål at kurere ham eller hende for en psykisk lidelse, er ofte blevet overset, selv om det måske netop er her, en af de centrale forskelle mellem de to genrer ligger begravet. En anden markant, men ikke mindre forskel er, at case storyen udspiller sig i sygeværelset og omfatter subjektets indre, mens detektivhistorien udspiller sig i et mere eller mindre offentligt rum og omfatter de intersubjektive relationer. At de to genrer er båret af konventioner om henholdsvis videnskabelighed og fikcionalitet, udgør en væsensforskelle, der gør mødet mellem dem interessant.

I *Man gjorde et Barn Fortræd* mødes de to genrer i den centrale gåde, der bærer romanens handling. Skyggen, der ligger over Kirstens sjæl, er gåden. Som et tegn uden afkodelig betydning rejser den spørgsmålet: Hvad dækker skyggen over? Gåden etableres af konteksten. Først knyttes den til Jørgen, fordi den bliver stærkere, da Kirsten møder ham. Idet Jørgen gør erotiske tilnærmelser bindes den til det erotiske og en deraf afledt angst. Skyggen forbindes med det mandlige, idet ubehaget ved det erotiske også opleves ved Schultz' hænder, stemme og ansigt. Hermed synes skyggen at etableres som kode igennem en analogisering.

Senere foregår identifikationen igennem brug af synekdoen. Hænderne, stemmen og ansigtet henviser til en person, og som dele af personen repræsenterer de den hele. Manden viser hen til begivenheden, både før og efter at han er identificeret som Schultz. Omvendt viser begivenheden i dens metaforiske form som angst ved det erotiske hen til manden, Schultz. Herved indtager manden og begivenheden skiftevis rollen som tegn for hinanden.

Målet for både den psykoanalytiske og den detektivistiske opklaring er en afdækning af, hvad der egentlig skete. Dette mål nås, idet det afsløres, at Schultz som ung søndagsskolelærer forgreb sig på Kirsten. Da begivenheden er afsløret for Kirsten og i princippet gennemarbejdet, opstår en ny gåde: Hvorfor gjorde han det? Svaret på denne gåde falder prompte. Seksuelt interesserer han sig kun for små piger og endnu uskyldige voksne kvinder. En forklaring på dette begær kommer der derimod aldrig. Selvom man af psykoanalytisk vej kan konstruere sig frem til et motiv, fremstår begæret forsåt som gådefuldt. Det er ubegribeligt og henvises til vanvid:

Der manglede noget i hans forklaring. Han talte heftigt, lidenskabeligt, indtrængende, men det, Kirsten ledte efter, fandt hun ikke. Noget **menneskeligt**.

Noget bag om alt det hæslige menneskeligt. Noget der gjorde det forklarligt, at han dog engang var født af en kvinde og elsket af hende. **Det var der ikke**. Nu, da masken var faldet af ham, så hun det. Han var afholdt på trykkeriet, fordi han var omgængelig, hjælpsom og venlig. Det var fernis, det var løgn. Hun så det nu. I virkeligheden ejede han ingen menneskelige følelser. Kunne ikke græde og ikke le.

Stivnet af gru så hun lige ind i hans abnorme, sindssyge sjæl. (Ditlevsen 1977: 204)

Idet Ditlevsen gør en mand til romanens gåde, drejer hun en af de dominerende figurer i den moderne kultur og litteratur. Peter Brooks siger:

I det patriarkalske samfund fremstår det sådan, at den mandlige krop tilsyneladende er uproblematiseret, fjernet som objekt for nysgerrighed eller repræsentation, og som følge heraf mere gennemgribende skjult. Her er der et åbenlyst paradoks: hvis den mandlige krop i patriarkatet bliver den norm, den standard mod hvilken man måler andethed - og derfor skaber kvindens gåde - ville man forvente at den mandlige krop var mere åbent udstillet og diskuteret. Et øjeblik refleksion tillader os at se, at paradokset er knap så åbenlyst. Præcis fordi den er norm, er den mandlige krop skjult for undersøgelse, taget som agenten og ikke som objekt for viden: Blikket er "fallisk", dets objekt er det ikke. (Brooks 1993: 15)

Hvis Peter Brooks har ret i sin antagelse af, at blikket er fallisk, så indtager Kirsten en fallisk position og manden, dvs. Schultz, bliver objekt. Men her er objektet ikke det traditionelle, begærede objekt, men begærets subjekt. Selv om Schultz udstilles som en kvinde og et ulæseligt tegn, er han ikke en kvinde bag en mands ydre eller en mand, der har indtaget en kvindelig position. Han er en mand, der er sat i en kvindelig position for at blive studeret i sin egenskab af at være mand. Ved at lade en kvinde, Kirsten, placere en mand, Schultz i kvindens traditionelle position som den beskuede, gennembyder Ditlevsen de antiteser, der igennem sproget strukturer verden. Idet modsætningerne mand/kvinde, subjekt/objekt, aktiv/passiv, beskuer/beskuet, kultur/natur, parade/maskerade destabiliseres, undermineres konventionerne om, hvad der er mandligt og hvad der er kvindeligt.

De to genrer er altså fælles om gåden, ligesom de på mindst et punkt er enige om målet: At rekonstruere sandheden om, hvad der skete, hvordan det skete og hvem der var implicerede. Det er derimod forskellige bidrag de yder til gådens opklaring. Deres forskellige roller er bundet til det plan de opererer på; henholdsvis det

indre psykiske og det ydre virkelige. Den psykoanalytiske proces – i dette tilfælde selvanalysen – fremmaner og konstruerer det psykiske billede, erindringen af oplevelsen, mens detektivarbejdet fører frem til den fysiske person og begivenhed. Herved bekræfter detektivarbejdet sandhedsværdien af den psykoanalytiske opklaring, samtidig med at det tilvejebringer den person og situation, der er forudsætningen for, at den fortrængte oplevelse endeligt kan afsløres og gennemarbejdes.

Ifølge Freud og den freudianske psykoanalyses receptionshistorie er case storyen ikke en monologisk fortælling, men dialogisk og principielt aldrig afsluttet (jf. Freud 1992; Brooks 1992; Brooks 1993; Møller 1994). *Man gjorde et Barn Fortræd* rummer dialogiske elementer. Selvanalysen udspiller sig imellem to positioner i Kirstens psyke. En der driver analysen frem ved konfrontation og vilje, og en der yder modstand ved at holde analyseprocessen tilbage med passivitet, angst, fortrængning og fejlanalyse. De to positioner kommer til udtryk som henholdsvis en vilje til frigørelse og passivt forsøg på fastholdelse af status quo. Der synes næsten at blive tale om en kamp mellem Kirstens rationelle jeg og hendes irrationelle og ubevidste overjeg. Når romanen trods de dialogiske elementer ender som en monologisk fortælling, er det blandt andet, fordi de detektivhistoriske elementer bekræfter og fæstner de psykoanalytiske opklaringer i den ydre virkelighed, hvorved der bliver tale om en objektiv sandhed i den forstand, at resultatet kan verificeres.

Selv om de detektiviske elementer får en afgørende betydning for romanens udsagn, bliver case-storyen den overgribende plotmatrice. Den etablerer den transformation af hovedpersonen, der er nødvendig for at dannelsesprojektet kan gennemføres.

For romanens dannelsesprojekt betyder case storyen, at selve dannelsesprocessen trækkes ind i individet. Den konfrontation med den ydre fremmede verden, der i den traditionelle dannelsesroman skaber heltens forvandling, erstattes til en vis grad af en konflikt mellem forskellige psykiske positioner. Konfrontationen med den ydre verden synes at gå igennem en symbolisering i jeget, og dannelsesprocessen forvandles til en indre psykisk proces.

## 5. Den kvindelige norm

Kønnet er omdrejningspunkt for de afvigelser, der sætter fortællingen i gang og holder den i live. Det kvindelige er utvetydigt romanens centrum og den norm, der sætter udgangspunktet. I slutpositionen besidder Kirsten de egenskaber, der udgør normen: "Hun var ung og fuld af gaver, og en ung mand gik tilfældigt forbi hendes hus og greb de modne frugter, hun rakte ud over vejen. Og hun lukkede ham ind i sit kvindelige hjerte, der var så stort, fordi det havde lidt så meget" (Ditlevsen 1977: 216).

I begyndelsen af romanen formuleres normerne indirekte igennem Kirstens intuitive fornemmelse af, hvad kvindelighed er. Kirsten ønsker sig at blive kvinde: "Hun ville kun så gerne være en sund og naturlig kvinde. Ha lov til at føle sig som kvinde – det var alt, hvad hun ønskede sig" (Ditlevsen 1977: 28). I Nina ser Kirsten den rigtige og ægte kvindelighed: "Kirsten elskede at tale med Nina, fordi hun havde alt det, hun selv manglede: Sundhed, livsglæde, sikkerhed og et vidunderligt kynisk syn på tilværelsen" (Ditlevsen 1977: 28).

Kirsten er selv den afvigelse fra denne kvindelige norm, der er plottets forudsætning. Hun er usund, usikker, grim, uundseelig, ensom og uden erotisk appeal. Og ikke mindst væmmes hun ved mandens begær. Alle mænd har hæsle ansigter, slimede fingre, usunde tilsmudsede drifter (Ditlevsen 1977: 111). Selv Jørgen, som Kirsten er forelsket i, skiller sig ikke ud. Når hun tænker på ham, stiger et *ubehag* op i hende, og hun støder "gysende" hans billede fra sig, fordi der ligger "begær i hans øjne og krav i hans hænder". Kirstens reaktioner på det mandlige kan betegnes som abjektion (jf. Kristeva 1982). Hun oplever manden som et abjekt, det vil sige som et andet, der hverken er menneske eller ikke menneske; subjekt eller objekt, men som noget skræmmende, placeret uden for kulturen. Kirsten oplever ikke blot mænd som væmmelige og ækle, men også som en forskelsløs anden. I en af hendes angstfantasier defilerer tusinde mænd "forbi hendes tørre øjne. De strakte hænderne ud imod hende, sultne og stønnende – og de havde alle HANS ansigt, HANS hænder, og HANS øjne" (Ditlevsen 1977: 178). Når Kirsten således oplever det mandlige som et forskelsløst andet er det, fordi



”alle mænd var i denne ene, hun ikke før havde kendt” (Ditlevsen 1977: 110f.). Årsagen til at alle mænd er denne ene ubekendte, Schultz, ligger lige for. Det seksuelle overgreb har været så angstprovokerende, at det har blokeret for hendes videre udforskning af seksualiteten og som følge heraf spærret for indsigter, der kunne danne et mere facetteret billede af manden. Abjektionsoplevelserne forsvinder, da Kirsten bliver bekendt med ophavsmandens identitet, mens den endimensionale opfattelse af manden først elimineres i og med hendes helbredelse og romanens slutning.

Udviklingen i Kirstens oplevelse af mandens begær modsvarer af en ændring i hendes krop. I hovedparten af romanen fremstilles hendes krop som afvigende fra normen om den kvindelige krop. Pikant grimhed er nøgleordet. Mere differentieret er hun en ”grå og forfrossen gråspurv”, hun har et ”trist, magert og blegt ansigt med alt for fremtrædende kindben og en uren teint, hendes hår er glat, stridt og glansløst”, og hun har krop som en femtenårig (Ditlevsen 1977: 31f., 57f, 122f., 145f.). I det øjeblik, hvor det mandlige begær ikke længere er genstand for hendes væmmelse, forsvinder tegnene fra hendes krop, og hendes krop gennemgår en forvandling til en mytologisk skønhed: ”Og det sås på Kirsten. Alt det ranglede, skræmte og pubertetsprægede gled lidt efter lidt af hende, til hun en dag rødmende steg frem med det tidlige forår, der blæste sin mildhed i alle hjerter” (Ditlevsen 1977: 216). Ændringen af hendes krop synes hermed at stå som et tegn på, at hun placeres i den symbolske orden.

## 6. Manden som terapeut

Det kvindelige sætter ikke kun normen for, hvad der er kvindeligt, men også for hvad der er mandligt. Det mandlige er repræsenteret i lige så stereotyp en dobbelthed som det kvindelige. Men de figurer, der repræsenterer henholdsvis normen og afvigelsen, har andre funktioner i plottet. Jørgen, Kirstens kæreste repræsenterer normen. Først og fremmest er han i stand til at kontrollere sit begær. Da Kirsten afviser hans erotiske tilnærmelser, kommer han hende trøstende i møde og gør ikke siden nye tilnærmelser (jf. Ditlevsen

1977: 13f.). Fra Kirstens synsvinkel er det hans force, at den gensidige respekt sættes over tilfredsstillelsen af begæret. Da de første gang rigtigt taler sammen, bemærker hun: "Sådan havde ingen mand talt til hende før. Hun havde ofte været sammen med mænd, men ikke før med en mand, der tændte lyset og talte til hende, som havde hun været en mand eller en klog og forstående kvinde" (Ditlevsen 1977: 17). Senere en dag, hvor Jørgen følger hende hjem, oplever Kirsten ham som den ideelle mand, der igennem sin omsorg giver sit begær et attraktivt udtryk.

Han hjalp hende frakken på og fulgte hende hjem, venligt sludrende, uden at spørge, hvorfor hun var tavs, uden at spørge om noget som helst. Og hun var ham usigeligt taknemmelig for hans venlighed og omsorg. Den fineste gave, en mand kan skænke en kvinde. Ikke en kærlighed, der kræver og fortærer, ikke en lidenskab, der nedbryder og sønderriver, men en god hånds kærtegn over en feberhed pande, et nænsomt hjertes forståelse og tillid. (Ditlevsen 1977: 71)

Paradoksalt nok er det netop ved at bryde Kirstens norm om det kontrollerede begær, at han aktiverer hendes afvigende kvindelighed og hermed sætter fortællingen i gang.

Ikke blot er Jørgen igangsætter af plottet og i kraft af Kirstens forelskelse i ham en væsentlig faktor i drivkraften bag selvanalysen, han har også en central aktantfunktion. Han tilbyder hende en anden position at se verden og sig selv fra. Som lægestuderende og middelklassebarn, er han i stand til at se kritisk, distanceret og rationelt på såvel Kirsten som det miljø, hun kommer fra og færdes i. De unge arbejderes og kontormenneskers natteliv på diverse danserestauranter, anser han for at være overfladisk og i værste fald fordærvende. De unge morer sig ikke, de fordriver blot tiden, indtil de atter skal på arbejde. For Jørgen er denne øden tiden bort irrationel og en spærre for deres udvikling og muligheder. Desuden er den en destruktiv kraft, der truer med at tilintetgøre den sunde del af arbejderklassen. Han siger: "Og det meste af det du ser her, er døde væv, rådne fisk, længst forsvundet liv og bevidsthed om liv." Hans stemme blev ganske sagte: "Det må du gøre dig klart,

Kirsten, de døde væv stinker, og de smitter i al deres værdiløshed” (Ditlevsen 1977: 68). Målet er for Jørgen en næsten kulturradikal oplysning af arbejderklassen. Han taler om den hæderlige og værdifulde del af arbejderklassen, - dem der ”bestræber sig på at erhverve sig den kultur og viden, der alene kan hæve deres niveau” (Ditlevsen 1977: 62).

Efterhånden tilegner Kirsten sig både Jørgens synspunkter og rationelle indstilling til tilværelsen: ”Men siden Jørgen var kommet ind i hendes tilværelse og langsomt havde åbnet hendes øjne for alt det, hun aldrig før havde lånt en tanke, fordi det var hendes liv og hverdag, var alting blevet anderledes” (Ditlevsen 1977: 59). Den adopterede erkendelse af, at nattelivet er forplumret, fordærvet og overfladisk, gør det muligt for hende at se sig selv, ikke som en man skal have ondt af, fordi hun ikke deltager i det erotiske spil, men som et menneske, der selv sætter grænser.

Da hun efter en tid tager beslutningen om at opsøge Schultz, har den rationelle indstilling, som hun har adopteret fra Jørgen, sejret. Jørgen er den position i hendes jeg. Selv siger Kirsten: ”Han har lagt noget i min sjæl, der er hans eget [...]. En mindelse om hver plet af hans legeme. Et pust af hans ånd” (Ditlevsen 1977: 172). I selvanalysen er Jørgen den position og stemme i hendes jeg, der gør det muligt for hende at forholde sig rationelt til angsten. Efter at hun har lært Jørgen at kende, bliver hun i stand til at spørge rationelt til angstens årsag. Kort efter det angstanfald hun får, da hun præsenteres for Schultz, er hun i stand til at spørge sig selv om, hvem han er: ”Men det var sket så lynhurtigt altsammen, at hun først nu bagefter undrende og ængsteligt kunne gøre det klart og spørge sig selv: Hvem er den mand?” (Ditlevsen 1977: 48)

## 7. Manden som vampyr

Schultz er Jørgens modstykke i et og alt. Han repræsenterer afvigelsen: den uhammede lystudfoldelse. Men det er ikke nok med det. Han er også pervers. Det er kun muligt for ham at føle seksuel nydelse ved ikke seksuelt indviede kvinder. De små pigers uviden-

hed om seksualiteten og den angst, de udtrykker, når de konfronteres med den, ægger ham. Den vidende og begærende kvinde interesserer ham ikke. Selv siger han:

"[...] Man kan godt være forelsket i et barn. Ved de, børn er så fine, så æstetiske. Jeg har aldrig holdt af voksne kvinder, de er for voldsomme, for vidende, men et lille barn er uskyldigt. Så uskyldigt" - han ledte efter ordene "at det lægger sine små arme om halsen på en mand, der leger med det. Hvis en kvinde gør det, er det beregnet og villet." (Ditlevsen 1977: 202f.)

Han motiverer sine besøg på danserestauranten "Gibraltar", hvor Kirsten har mødt og genkendt ham, således: "Nå, jeg kommer der, fordi jeg kan lide at se de unge piger, nogle af dem endnu i konfirmationskjolen på, danse sig væk fra deres barndom, danse sig erfarne, skyldige og skuffede" (Ditlevsen 1977: 206). Som konsekvens heraf har han et ufuldbyrdet forhold til hustruen. Han kan kun holde hende ud, fordi han ved, at hun er uskyldig. Den eneste fornøjelse ægteskabet bibringer ham er, at han ved at fortælle løgnehistorier om sine eskapader med andre kvinder kan skræmme hende. Voksne og seksuelt erfarne kvinder pirrer ham kun, når han skuffer dem ved at afvise deres opfordringer.

For at skjule perversionen og delvis som et indslag i den opfører Schultz en maskerade. Den skal ikke forveksles med den kvindelige maskerade i lacaniansk betydning, men den har stærke affiniteter til den. Spillet mellem masken og det den skjuler får form i karakteristikken af ham. Alt efter hvilken position betragteren indtager i forhold til Schultz' hemmelighed, fremstår han som en "pæn" og "forførende" mand eller en "djævel". Det pæne og forførende henviser til hans karakter. Han er galant og opmærksom, en venlig og omgængelig mand. Og lejlighedsvis fører han sig frem som den store Don Juan. Disse egenskaber skjuler på en gang hans perversion og lokker ofrene til. Alle kvinder oplever ham som en damernes ven. Frk. Salomon citeres for at have talt om hans "vidunderlige øjne" og "verdensmandsagtige fremtoning" (Ditlevsen 1977: 41). Og Ruth siger: "Er han ikke smart" (Ditlevsen 1977: 159). Fru Schultz ønsker sig, at Kirsten skal træffe ham, "så han kunne be-

sejre hende med sin charme, som han besejrede alle de kvinder, han mødte på sin vej” (Ditlevsen 1977: 193).

Det djævelske henviser til hans perversion og sammenknyttes med hans krop. For Kirsten og fortælleren, der som de eneste kender hans hemmelighed, er han væmmelig og ulækker. Kirsten oplever ham som dyrisk, ækel, afskyelig og hans stemme som ”et ækelt, slimet dyr” (Ditlevsen 1977: 202). Fortælleren giver følgende signalement af Schultz: ”Over natskjortens udskæring afsløres den fede hvide hals, der er fugtig af sved, og der udgår fra hans ånde den samme ramme, syrlige lugt, der altid hænger ved et spædbarn, om det så er aldrig så renvasket” (Ditlevsen 1977: 107). Selve maskeraden udstilles af fortælleren, idet der bag hans pæne overflade afsløres noget ubegribeligt andet, der kun kan få sprog gennem væmmelsens metaforer:

Som han sidder her anspændt bøjet over arbejdet, er vel det lune og godmodige udtryk i øjnene forsvundet, men det er dog et åbent og på sin vis ærligt ansigt, der ikke synes at have noget at skjule. Kun rynkerne i øjenkrogene afslører ubarmhjertigt [...]. Bøj dig [Kirsten] ned, se ham ind i ansigtet [...]. Søg ned til bunden af et blik. Og ser du ikke dør noget blødt og ækelt, noget ubeskriveligt smudsigt. Noget, som får dig til at føle det, som så du et hæsligt lemlæstet, nøgent menneske og ynkes over hans nøgenhed, skønt du selv har revet klæderne af ham. Noget defekt, noget forkert, noget grufuldt stinkende. (Ditlevsen 1977: 93f.)

De følelser og billeder, Schultz vækker i Kirsten, og fortælleren anvender til at beskrive ham med, er af den type, som Kristeva mener, er knyttet til det abjekte. Som nævnt er abjektet et ikke objekt. Til abjekter hører f.eks. liget og fordærvet mad. Ifølge Kristeva stammer abjektionsfølelsen fra en præødipal ambivalens overfor moderen. Moderen og symbiosen mellem hende og barnet er en garanti for barnets overlevelse, samtidig oplever barnet symbiosen som kvælende. Under løsrivelsen fra symbiosen med moderen dannes der en række ikke-sproglige billeder, der har den funktion at sætte moderen i positionen som den anden. Det er disse billeder, der aktiveres, når mennesket senere hen oplever analoge situationer.

Hvad Schultz gør ved Kirsten og fortælleren, er at aktivere oplevelsen af en afhængighedsrelation, der blokerer for individets oplevelse af sig selv som subjekt. Når Schultz vækker associationer til det kvindelige og de abjektionsoplevelser, der er knyttet til det, er det, fordi hans rolle i den imaginære orden er problematisk. Som pervers er han ikke indskrevet i den, men spiller derimod, at han er det via sine attituder, ikke mindst dem, der vækker associationer til Don Juan. Med andre ord er han et ustabil objekt, og det vækker væmmelse.

I romanen er Schultz skaberen af Kirstens afvigende kvindelighed. Han er den instans, der etablerer den spænding, der gør fabulaen til en fortælling, som rekonstrueres igennem selvanalysen. Da han blokerer for Kirstens begær ved at begå det seksuelle overgreb mod hende, skaber han samtidig plottets forudsætning. Han er altså omend indirekte årsagen til plottet, idet det er hendes ønske om at overskride spærringen, der sætter romanen i gang.

Ligesom Jørgen er til stede i Kirsten som en position, er Schultz det også. Hvor Jørgen repræsenterer det rationelle, repræsenterer Schultz det irrationelle. Det er ham, der får hende til at reagere uhensigtsmæssigt ikke blot på andre mænds erotiske tilnærmelser, men også på almindelige dagligdags tildragelser f.eks. frisørbesøg. Hos damefrisøren får hun brændt ørerne, fordi hun ikke tør sige at tørrehjælmen er for varm (Ditlevsen 1977: 119).

Et andet aspekt af relationen mellem Schultz og Kirsten er, at hun (irrationelt) drages mod ham. Hun suges næsten ind i ham:

Og hvilken djævelsk magt på Jorden havde i aften tvunget hende til at bevæge sig herhen i den hensigt at lade hende suge ned i de øjnes grufulde dyb? På tilfældigheden troede hun ikke mere. Hun blev tvunget mod ham som et skib mod det skæbnesvangre skær, og som skibet måtte hun lade sig hugge til splinter eller sejle udenom og resten af sit liv pines ved truslen om påny at blive ført imod det i ly af nattens mørke. (Ditlevsen 1977: 70)

For læseren er det, at Kirsten drages mod Schultz ligeså gådefuldt som for hende selv. At hun skulle tiltrækkes af en mand, der har ødelagt hendes liv og forpester hver dag i det, har tilsyneladende

kun en narrativ forklaring, nemlig at hun skal i kontakt med Schultz, således at hun kan få afdækket sit traume og romanen slutte.

Psykoanalysen kan måske være med til at opklare dette dunkle punkt. Der er to mere eller mindre oplagte indgange til relationen mellem Kirsten og Schultz. Den mest iøjnefaldende er ofrets, og hermed at der er tale om pædofili, der indbefatter en overskridelse af incestforbudet. Kirstens neurotiske symptomer, dvs. at hun er ude af stand til at fungere erotisk i forhold til en mand og lider af angstanfald, bliver herved forståelige.

Den mindre iøjnefaldende indfaldsvinkel, men langt mere givtige, er at betragte relationen ud fra forbryderens synsvinkel, hvorved der fokuseres på perversionen. En sådan vinkel kan i romanen retfærdiggøres af, at Schultz siger om sig selv, at han er pervers, og at han er født sådan (jf. Ditlevsen 1977: 203). Desuden er hans seksualdrift ikke rettet mod den genitale forening, hvilket ifølge Freud kendetegner den perverse (jf. Freud 1984: 242). Lystfølelsen er rettet mod barnets krop og den angstreaktion, den voksnes tilnærmelser udløser hos barnet eller den seksuelt uerfarne kvinde.

Lacan fortsætter og videreudvikler Freuds tanker om perversio-  
nerne. Ifølge René Rasmussens udlægning af Lacans teorier i *Lacans psykoanalyse* (1994) er perversionen et forsøg på at undgå den symbolske kastration. Modstanden mod forankringen i det symbolske udtrykkes i fantasmet. Igennem fantasmet søger den perverse at opnå den Andens nydelse via sit offer. Den perverse indtager positionen som begærsobjekt for den Anden, idet fantasmet indtager manglens plads. Ved at udfylde manglen forbinder den perverse sig med den Anden igennem det spærrede subjekt, hvis plads er besat af ofret. Det vil sige at spillet forgår mellem den perverse og den Anden, mens ofret kun er en brik i dette spil.

I relationen mellem Kirsten og Schultz indtager Kirsten det spærrede subjekts rolle. Hun har ikke noget begær, fordi den plads, begæret søger at fylde, allerede er fyldt, dvs. optaget af Schultz. Derimod opnår Schultz en nydelse ved at skræmme Kirsten og andre kvindelige ofre. I kraft af deres angst får han adgang til en væren, der ligger uden for det symbolske. Samtidig får han adgang til den Andens univers. Hvor den Anden almindeligvis er garant for

det symbolske og tegnenes skattekasse, er det for den perverse også stedet for ubegrænset nydelse eller Guds nydelse.

Hvem den Anden er for Schultz og hvori den specielle nydelse består, er ikke prægnant. Den Anden er ikke repræsenteret i kraft af en person. Snarere er den Anden en forestilling – måske (om) Gud. Der kan argumenteres for dette, fordi Schultz har været og måske stadig er religiøs. Antager man, at det er Guds nydelse, Schultz får del i, er det også muligt at specificere nydelsen. Da Gud er garanten for og skaberen af den symbolske orden, kan Schultz' henrykkelse ved at se Kirstens og andre kvinders angst ved den mandlige seksualitet, betragtes som en skaberglæde eller en destruktionstilfredsstillelse. Idet han forgriber sig på de små piger, etablerer han den symbolske orden. Skræmmer eller afviser han de voksne kvinder, omgår han reglerne for relationerne mellem kønnene og hermed indirekte den symbolske orden.

## 8. Stereotyperne og traditionen

Såvel repræsentationen af det kvindelige som det mandlige vender centrale stereotype forestillinger om kønnet om. Forestillinger om det rene sunde kvindelige og det urene og usunde mandlige er en 180 graders drejning af en dominerende forestilling omkring det moderne gennembrud. Mandlige forfattere som Strindberg og Nietzsche så det mandlige som normen, dvs. det rene, kontrollerede, og det kvindelige som det afvigende, urene, usunde, destruktive og ukontrolleret begærende. Ofte knytttes det destruktive begær til proletariats kvinder – og de forbindes med moderniteten. Per Stounbjerg har i artiklen "Modernitetens ånd er kvindelig – sammentænkningen af smuds, modernitet og kvindelighed omkring år 1900" (1985) påpeget, hvordan kvinden hos blandt andet Strindberg og Hamsun opleves som en trussel mod mandigheden. Med sit begær suger hun potensen ud af manden. I dansk litteratur kan man finde parallelle eksempler hos forfattere som Tom Kristensen og Johannes V. Jensen. Den gode, omsorgsfulde og seksuelt set rene kvinde står hos de samme forfattere som den potentielle befrier.

Ved at vende den dominerende figur og forestilling om fortsæt-



ter Ditlevsen en subtradition, der dannes hos kvindelige forfattere omkring det moderne gennembrud. Hos forfattere som Amalie Skram, Victoria Benedictsson og Selma Lagerlöf er normen det kvindelige kontrollerede begær, og manden en afvigelse fra det i kraft af et ustyrligt begær (jf. Hejlsted 1995). Den dannede mand, ofte i lægens skikkelse, bryder figuren og fremstår som et adækvat objekt for det kvindelige begær. Til forskel fra det moderne gennembruds kvinders forestillinger om det mandlige er begæret hos Ditlevsen klassesdifferentieret. Det er både den mandlige og kvindelige proletar, der er underlagt sit begær. Herved bliver omvendingen af figuren hos Ditlevsen på én gang tydeligere og svagere end hos det moderne gennembruds kvindelige forfattere. Manden bliver en omvendning af modernisternes kvindelige proletariske vampyr. Samtidig er de kvindelige proletarer en pendant til de mandlige modernisters forestillinger om den kvindelige vampyr, om end der er tale om en meget menneskelig vampyr.

Hos Ditlevsen er det ukontrollerede begær altså et proletarfænomen, der ikke bindes til kønnet. Og den uddannede mand bliver proletarkvindens mulighed for at undslippe det ukontrollerede begær.

## 9. Fortælleren

Romanens fortæller er en klassisk alvidende fortæller, der kommenterer alt og kender sine personers allerhemmeligste tanker. Først og fremmest kontrollerer fortælleren ikke blot sin fortælling, men også sin læsers begær ved at eksplicitere romanens gåder. Før Kirsten stifter bekendtskab med Schultz, siger fortælleren: "En mands navn var nævnet, men havde endnu ikke nået hendes øre" (Ditlevsen 1977: 25). Og hele romanen foregribes:

Ja, måske kunne han [Jørgen] ved sin godhed og nænsomhed have formået at løse de lænker, der engang havde bundet hende [Kirsten] til angsten og ensomhedens mørke, hvis ikke den mand, hvis navn hun endnu ikke kendte, usynligt havde stået bag hende og kun ventede på, at hendes øjne skulle åbne sig og den store skygge over hendes sjæl vokse til

en gabende afgrund og presse skrig på skrig fra hendes strube. (Ditlevsen 1977: 40f.)

I denne foregribende kode tillægger fortælleren Schultz en forventning om, at Kirsten skal genkende ham og gennemleve sin angst. Selv om Schultz senere udtrykker en forundring over Kirstens manglende reaktion på det seksuelle overgreb, er den venten, der tilskrives Schultz snarere fortællerens. Som den eneste kender fortælleren forbindelsen mellem Schultz og Kirsten og ved, hvad der senere vil hændes.

Fortælleren nøjes ikke med at intervenere direkte i de sammenhængsskabende koder. Fortælleren kontrollerer også fortolkningen fra start til slut. Ved gang på gang at belære læseren om, hvad en rigtig kvinde er, hvad et sundt menneske er, hvordan proletarbørn socialiseres, opbygger hun en slags kollektiv viden og erfaring mellem fortæller og læser, der ligger som et lag hinsides alle brudflader. Den kollektive viden medfører, at fortolkningen lukkes. Læseren bliver med andre ord aldrig i tvivl om, hvilken betydning og rolle en enkelt begivenhed eller handling skal tillægges.

Når der bliver tale om en kollektiv viden og ikke blot en kontrakt mellem fortæller og læser, er det, fordi belæringen har aforismens form. Den er "et klart udsagn om en sandhed eller et dogme; en kraftig generalisering [...]. En vellykket aforisme udstiller og sammentrækker under alle omstændigheder sandheden, og er en oversigt eller en indsigt" (Cuddon 1976: 50). Med aforismens nære tilknytning til ordsproget kan den opfattes som et ideogram til en fortælling (jf. Benjamin 1977: 464). I sin folkelige og anonyme udgave er den som ordsproget efterladenskaber, der står på de gamle historiers plads (jf. Benjamin 1977: 464).

Gennem den aforistiske form etableres to typer viden. For det første rehabiliteres en række arkaiske forestillinger om livet, døden, kærligheden, ungdommen, det mandlige og det kvindelige. Om sønnen hedder det f.eks.: "Ingen sorg er så stor, ingen synd så utilgivelig, at den ikke under sønnens kærtegn bliver løftet fra menneskets skuldre. Ingen kan hade et sovende menneske" (Ditlevsen 1977: 106). For det andet artikuleres fortællerens kritiske opfattelse af samfundet som en uomtvistelig sandhed. Om proletarbørn hedder det blandt andet:

Proletarbørn opdrager hinanden og forfører hinanden, flasket op som de er med erotik. Det bor i et eller to små værelser, hvor man skal være meget heldig for at undgå at blive vidne til forældrenes natlige glæder, og i skolen bliver emnet så grundigt fortiet, at de ikke længe kan være i tvivl om, at det er pikant og farligt. (Ditlevsen 1977: 128)

Når den kollektive viden kobles til personerne, forvandles de til eksempler på eller illustrationer af denne på forhånd givne viden. Det er det, der sker her, hvor Kirstens og fortællerens indre stemme glider sammen i aforistiske formuleringer om det evigt kvindelige. Nina bliver et eksempel på, at alle kvinder har noget, som er særegent kvindeligt.

”Du” sagde Nina igen ”jeg vil somme tider ønske, jeg kunne blive forelsket i en et ordentligt mandfolk, [...] og blive gift og måske også få børn”. [...] Og Kirsten tænkte undrende på, at i drømmen om manden og i længslen efter barnet skal alle kvinder mødes. Den mest fordærvede kvinde, den rigeste, den skønneste og den farligste er aldrig mere fordærvet, rig, skøn eller fattig, end der på bunden af deres hjerte gror det samme lille skælvende håb. (Ditlevsen 1977: 36)

Igennem koblingerne mellem de aforistiske fortællerkommentarer og personerne, konstrueres en myte om det mandlige og det kvindelige. Mænd og kvinder er grundlæggende sunde og deres begær naturligt. Kvinden vil barnet og manden vil kvinden. Manden er aktiv og kvinden er passiv. De aforistiske, men mere udfoldede kritiske kommentarer til den historiske situation danner en modpol til myten. Maksimerne om f.eks. hvordan arbejderbørn vokser op og indvies i det seksuelle, hvordan en kontordames liv forløber, fremstår som en negation af idealet. Igennem denne modstillingsprocedure artikuleres en kritik af moderniteten som ødelæggende for menneskets oprindelige natur. Hvor kvinden er skabt til at være mor, stivner kontordamen:

For hænder, der er skabt til at kærtegne bittesmå barnefinger, bliver så hårde, når de aldrig møder andet end en maskines hårde kolde jern, og øjne, der fra skaberens hånd bestemtes til at drukne sig fortabt og leende

i et elsket øjenpars dyb - ak, de bliver så kolde og lysende, når de aldrig møder andet end en kontorvægs tomme flade. (Ditlevsen 1977: 96)

Den syntese af modsætningerne mellem det mandlige og det kvindelige, det oprindelige menneskelige og det deformede moderne menneske, som fortællingen opbygger i og med romanens mytificering af Kirstens skæbne, undertrykker modernitetskritikken. Det at hun forvandles til en rigtig kvinde i overensstemmelse med fortællerens idealer, uden at hun som figur er fæstet i tid og rum, medfører, at den kvindelighed, hun repræsenterer, bliver overhistorisk og derfor mytisk. Funktionen af mytificeringen er, at moderniteten blot forvrænger det naturlige, der altid kan fremelskes, hvis viljen er til stede. Syntetiseringen omgår direkte den fatalitet, der producerede romanens spænding, nemlig Schultz. Han er ved romanens slutning dens uløste gåde. Og som figur rummer han materiale til flere fortællinger. Herved er han også en vampyr, der truer med at suge de sidste kræfter ud af romanen.

Den interferens, der er på spil mellem køn og plot i *Man gjorde et Barn Fortræd*, kan genfindes overalt i det efterfølgende forfatterskab. I noveller som "Den fulde Frihed" (1944) og "Dolken" (1963) indtager de mandlige hovedpersoner samme type fatale positioner i forhold til deres kvindelige modparter som Schultz i Ditlevsens debutroman, imens det i romanerne *Barndommens Gade* (1944) og *Ansigterne* (1968) er det de kvindelige hovedpersoners kommen til bevidsthed om sig selv som kønnede individer, der er omdrejningspunkter. Hos Ditlevsen er køn langt fra en kalkuleret performance. Snarere er det et eksistensvilkår. Måske er køn ligefrem det vilkår, der driver selve forfatterskabet.

Den sindrige plotkonstruktion, som Ditlevsen bygger af fusionen af dannelsesfortællingen, case storyen og detektivhistorien, udgør et kardinalpunkt i romanens litteraritet. Når *Man gjorde et Barn Fortræd* aldrig rigtig har fået litteraturforskningens fulde opmærksomhed, er det måske en effekt af dette. Med den amerikanske litteraturteoretiker Peter Brooks formulering "er vi blevet mistænksomme over for plot" (Brooks 1992: xii) og sandsynligvis er det denne mistænksomhed, der har ramt Ditlevsens debutroman.

## ÚTDRÁTTUR

**Þerapistinn og vampíran**  
Greining á skáldsögu Tove Ditlevsen *Barni gert mein*

Verk danska rithöfundarins Tove Ditlevsen (1917–1976) nutu mikilla vinsælda meðal lesenda sem annars létu bókmenntir sig litlu varða. Í þessari grein er fyrsta skáldsaga hennar *Man gjorde et Barn Fortræd* (Barni gert mein) frá árinu 1941 skoðuð og þá sérstaklega tengsl skáldskaparfræða og birtingarmynda kynjanna. Fyrst er athugað hvernig höfundur tvinnar saman frásagnaraðferðir sálgreiningar og sakamálasögunnar. Bæði þerapistinn og skúrkurinn eru staðlaðar karlmanssímyndir en kvenpersónan samþættir hlutverk þerapistans og leynilögreglumansins í huga sér og það verður henni að vopni til að brjótast út úr skugganum sem hvílir yfir lífi hennar. Með því að beita aðferðum karlanna afhjúpar hún glæpinn, þá kynferðislegu misnotkun sem hún var beitt í æsku. Að lokum víkur skugginn og hún verður fær um að lifa innihaldsríku lífi sem kona.

*Lykilord:* Tove Ditlevsen, söguþráður, kyn, kynferðisglæpur, sálgreining, leynilögreglusaga

## ABSTRACT

## The Therapist and the Vampire

### A Reading of Tove Ditlevsen's Novel *A Child was Harmed*

The literature of Danish author Tove Ditlevsen (1917–1976) was highly loved and appreciated by people otherwise unfamiliar with literature. This article is a study of her first novel, *Man gjorde et Barn Fortræd* [A Child was Harmed] from 1941, focusing on the structural coherence between literariness and the representation of gender. The point of departure is an examination of how the author combines the narrative strategies of the psychoanalytic case story with those of the detective story. The therapist and the villain are male stereotypes. The female protagonist, on the other hand, integrates and internalizes the therapist and the detective as mental positions, which function as her tool and strategy to remove the shadow cast on her life. By using the strategies of the therapist and the detective, she reveals the sexual crime that has been committed against her in her early childhood. Finally, the shadow disappears and she is capable of embracing a rich and meaningful life as a woman.

*Keywords:* Tove Ditlevsen, plot, gender, sexual crime, psychoanalysis, detective story

## HENVISNINGER

- Benjamin, Walter. 1977. "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows." *Gesammelte Schriften*, Bd. II (pp. 438–465). Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Brooks, Peter. 1992. *Reading for the Plot. Design and Intension in Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Brooks, Peter. 1993. *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Cuddon, J. A. 1982. *A Dictionary of Literary Terms*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Ditlevsen, Tove. 1977. *Man gjorde et barn fortræd*. København: Gyldendal.
- Fjord Jensen, Johan. 1986. "Sisyfos i labyrinten – Dannelsesromanen og det Postmoderne." *Passage 2*, pp. 7–51.
- Freud, Sigmund. 1983. "Hinsides lystprincippet." *Metapsykologi* bd. 2 (pp. 9–77). Overs. Ole Andkjær Olsen, Børge Kjær og Simo Køppe. København: Hans Reitzel.
- Freud, Sigmund. 1984. *Dora. Brudstykker af en hysterianalyse*. Overs. Lars Arild. København: Hans Reitzel.
- Freud, Sigmund. 1984. *Ulvemanden. Af en infantil neuroses historie*. Overs. Lars Andersen og Hanne Gesang. København: Hans Reitzel.
- Freud, Sigmund. 1992. "Erindren, gentagen og gennemarbejden." *Afhandlinger om behandlingsteknik* (pp. 151–161). Harry Stockholm. København: Hans Reitzel.
- Freud, Sigmund. 1992. "Konstruktioner i analysen." *Afhandlinger om behandlingsteknik* (pp. 225–237). Overs. Harry Stockholm. København: Hans Reitzel.
- Hejlsted, Annemette. 1995. "L'homme fatal." *Ph.d.-Nyt*. Nr.1/95. Odense: Institut for Litteratur, Kultur og Medier. Odense Universitet, pp. 3–24.
- Hejlsted, Annemette. 2000. "Man gjorde et Barn Fortræd." *Dansk forfatterleksikon. Værker* (pp. 189–190). København: Rosinante.
- Iser, Wolfgang. 1981. "Tekstens appelstruktur." *Værk og læser* (pp. 102–132). Ed. Michel Olsen og Gunver Kelstrup. København: Borgens Forlag.
- Knudsen, Susanne. 1989. *Mellem – skidt og skrift*. København: Gyldendal.
- Kristensen, Sven Møller. 1968. *Impressionismen i dansk prosa 1870–1900*. København: Gyldendal.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Leon S. Roudiez. N.Y.: Columbia University Press.
- Mai, Anne-Marie, og Dalager, Stig. 1982. *Danske kvindelige forfattere*, bd. 2. København: Gyldendal.
- Møller, Lis. 1994. "Fortællingen i psykoanalysen." *K & K* nr. 76, pp. 157–171.
- Rasmussen, René. 1994. *Lacans psykoanalyse – en indføring*. København: Munksgaard.
- Richard, Anne Birgitte. 2005. *Køn og kultur*. København: Museum Tusulanum.

- Stounbjerg, Per. 1985. "Modernitetens ånd er kvindelig – sammentænkningen af smuds, modernitet og kvindelighed omkring år 1900." *Profil* 2, pp. 83–93.
- Winge, Mette. 1982. "Tove Ditlevsen." *Danske digtere i det 20. Århundrede* bd. 3 (pp. 241–256). Ed. Torben Brostrøm og Mette Winge. København: Gads Forlag.