

Pernille Høegh

# Kunstneriske traumer: at fremstille sin egen og andres lidelse

En analyse af Mara Lees *Ladies*

**Desember 2019**

**NTNU**

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

Det humanistiske fakultet

Institutt for språk og litteratur

**Bacheloroppgave**

**2019**





Pernille Høegh

# Kunstneriske traumer: at fremstille sin egen og andres lidelse

En analyse af Mara Lees *Ladies*

Bacheloroppgave  
Desember 2019

**NTNU**

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden



## Indholdsfortegnelse

<b>Sammendrag .....</b>	<b>1</b>
<i>Dansk.....</i>	<i>1</i>
<i>Engelsk .....</i>	<i>2</i>
<b>Indledning .....</b>	<b>3</b>
<b>Traume som litterært motiv.....</b>	<b>5</b>
<b>Del I: Kunst, en måde at behandle andre.....</b>	<b>8</b>
<i>Siri, skønhedens diktator .....</i>	<i>8</i>
<i>Laura, den lidende kunstner .....</i>	<i>10</i>
<i>Et kærlighedstraume .....</i>	<i>12</i>
<b>Del II: Narcissisme og sadomasochisme.....</b>	<b>13</b>
<i>Lea Nord, den narcissistiske model .....</i>	<i>13</i>
<i>Når modellen genvinder kontrollen.....</i>	<i>15</i>
<i>Lidelsens magt.....</i>	<i>17</i>
<b>Del III: Kontrakten mellem kunstner og model .....</b>	<b>19</b>
<i>Gaveregler.....</i>	<i>19</i>
<i>Hvem bruger hvem?.....</i>	<i>20</i>
<i>Det som är botten i dig er botten också i andre: Hvad må gaven koste?.....</i>	<i>22</i>
<i>Tredjepartsaftale.....</i>	<i>24</i>
<b>Afslutning .....</b>	<b>27</b>
<i>At fremstille lidelse: En etisk handling?.....</i>	<i>27</i>
<i>Kunst, en måde at behandle andre (ordentligt) .....</i>	<i>29</i>
<b>Litteratur .....</b>	<b>30</b>
<i>Primær litteratur .....</i>	<i>30</i>
<i>Sekundær litteratur .....</i>	<i>30</i>
<i>Internet.....</i>	<i>30</i>
<i>Egne referencer .....</i>	<i>30</i>

## Sammendrag

Pernille Høegh

Kunstneriske traumer: at fremstille sin egen og andres lidelse

En analyse af Mara Lees *Ladies*

Bacheloropgave i Nordisk og litteraturvitenskap

Fordybning i Allmenn litteraturvitenskap

ved Institutt for språk og litteratur

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Trondheim

Høst 2019

### Dansk

Det kunstneriske udtryk omtales ofte som en måde at sige eller vise det, man ellers ikke har mulighed for at sætte ord på. Kunst kan formidle og læge traumer, men er der måske mulighed for, at den også kan fremkalde dem? I denne opgave har jeg taget udgangspunkt i Mara Lees roman *Ladies* fra 2007 for at illustrere, hvordan kunst potentielt kan bearbejde traumer og tabuer, men også hvordan den kan medvirke til at videreføre disse. Kunsten er muligvis en måde at behandle det usigelige, det sårbare selv, men det er også en måde at behandle andre. Læsningen af Lees roman er dog mangetydig. Derfor har jeg ved inddragelse af Deborah Horvitz' teori om traumenarrativ, Susan Sontags essays om at betragte andres lidelse og Eivind Tjønnelands nærstudie af Karl Ove Knausgård diskuteret nærliggende spørgsmål som, hvem der ødelægger hvem, hvem der bruger hvem og hvis ansvar denne kunstneriske skabelsesproces egentlig er. Lidelse og traumer springer ikke ud af ingenting, måske er kunstneren blot en videreformidler af det som allerede eksisterer, eller også kan kunstneren være den egentlige skaber af traumet, måske er det han eller hun som opfinder lidelsen – for sig selv, for sit objekt, for beskueren? Denne analyse peger også på, hvordan kunsten som kulturel institution er en af mange diskurser som er med til at danne vores virkelighed, eller rettere: en historie om virkeligheden som er til at leve med. Jeg viser gennem denne læsning, hvordan ikke bare kunstneren og dennes model er ansvarlig for produktet, men også hvordan den moderne, til tider apatiske, konsument må tage aktiv del i beslutningen om, hvordan kunsten og dens modeller behandles.



## *Engelsk*

The artistic expression is often referred to as a way of saying or showing what you cannot say in other ways. Art can convey and cure trauma, but is it possible that it can also induce them? Based on Mara Lee's novel *Ladies* from 2007 this assignment illustrates how art can potentially process traumas and taboos, but also how it can help carry them forward. Art is possibly a way of treating the unutterable, the vulnerable self, but it is also a way of treating others. However, the reading of Lee's novel is ambiguous. That is why, with the inclusion of Deborah Horvitz's theory of trauma narrative, Susan Sontag's essays on considering the suffering of others and Eivind Tjønneland's close study of Karl Ove Knausgård, I have discussed obvious questions such as who destroys who, who uses whom and whose responsibility this artistic creation process really is. Suffering and trauma do not come out of nothing, perhaps the artist is merely a communicator of what already exists, or the artist may be the real creator of the trauma, perhaps it is he or she who invents the suffering – for himself, for his object, for the viewer? This analysis also points to how art as a cultural institution is one of many discourses that help shape our reality, or rather: a story of reality you can accept and live with. In this reading I show how not only the artist and his model is responsible for the product, but also how the modern, sometimes apathetic, consumer must take an active part in deciding how art and its models are treated.

## Indledning

Det kunstneriske udtryk omtales ofte som en måde at sige eller vise det, man ellers ikke har mulighed for at sætte ord på. Kunst kan være en arena for at formidle *tabuer* og *traumer* – alt det vi ellers ikke snakker om, men som vi ved eksisterer. Kunsten er mennesket i sin reneste, men måske også mest ødelagte form. Kunst kan formidle og læge traumer, men er der måske mulighed for, at den også kan fremkalde dem?

I Mara Lees roman *Ladies* er kunst og kreativitet et gennemgående tema. De fleste af romanens karakterer er skabende mennesker: Lea ejer et galleri, Siri er fotograf, Laura er digter og har tidligere været model, mens Mia bliver billedet på den apatiske konsument. Desuden optræder forskellige formidlere af kunst, det være sig kunstprofessorer, kritikere, distributører. På den anden side af dette eksisterer modellerne: de levende mennesker bag værkerne. I Lees roman tydeliggøres det, hvordan der mellem den skabende og objektet eksisterer et hierarki, som i sidste ende kan være traumatiserende – måske endda for begge parter. Modellerne reduceres til noget som kan betragtes begæres eller foragtes, som eksistenser uden integritet, uden selvbestemmelse og ude af stand til at kontrollere, hvad som bliver deres skæbne. Dog er læsningen i Lees roman mangetydig: Hvem ødelægger hvem, hvem bruger hvem, hvor kommer traumerne fra – er de der i forvejen og er kunstneren blot en videreformidler af det som allerede eksisterer? Er kunstneren måske snarere den egentlige skaber af traumet, er det han eller hun som opfinder lidelsen – for sig selv, for sit objekt, for beskueren?

Som allerede nævnt kan kunsten være en måde at behandle sårbare problemstillinger. Det man ikke kan sige, kan man måske hellere skrive sig frem til. Gennem f.eks. skønlitteratur kan vi digte en historie om vores eget liv som er til at leve med, for at citerer den franske filosof Paul Ricoeur.<sup>1</sup>

Det kan virke som om det sårbare, det ærlige og det lidende er ganske oppe i tiden. Måske har det altid været det - i kunsten? Udadtil har mennesket en trang til at fokusere på og formidle overflade, skønhed og ultimativ mestring af eget liv, men i det kunstneriske udtryk er der derimod fokus på følelserne, på lidelsen og det *uperfekte*. Det kan måske forstås sådan, at det ydre, den virkelige verden er et udtryk for det rationelle, det sammenhængende og det forståelige, mens kunsten bliver en

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeur behandler bl.a. dette i værket *Time and narrative* (Chicago University Press 1984), hvor han forklarer, at livet i sig selv bare er et biologisk fænomen, indtil det fortolkes. Når vi foretager en fortolkning af vores liv, sker det altid ud fra de narrativer der er tilgængelige i vores kultur. At leve er at søge efter disse narrativer: at finde en fortælling om os selv, fortælle om os selv igen og igen, indtil vi finder en version, som er til at leve med.

diametral modsætning med plads til det sprogløse, det fragmenterede og det følelsesladede? Særlig litteraturen bliver med dens opdigtede narrativer og karakterer et rum for udforskning af det traumatiserende, det marginaliserede og det afvigende, måske ikke bare gennem selve produktet, det bliver også et rum *for* den traumatiserede, den afvigende at udfolde sig, at skabe et sprog og opnå en form for forståelse for sin marginaliserede adfærd? Men som det bliver tydeligt i Lees roman, opererer kunsten i et grænseland, som måske kan forårsage mere skade end gavn i jagten på at skabe og forstå det afvigende og det ødelagte, i jagten på lidelse. Som også forfatteren Vigdis Hjorth udtrykker det i essayet *Ettertanke etter Handke*:

“Hun bedriver en uophørlig selvgranskning med fare for å bli selvopptatt og selvhøytidelig, dissekerer sin tankeverden, sitt hjerte og sine kroppslige fornemmelser på måter som kan ligne selvskading eller selvforelskelse, dissekerer sine omgivelser og sine medmennesker på måter som kan minne om mishandling, utsetter seg for alle slags erfaringer og ødeleggende eksperimenter for å få ny innsikt og vinne over diskrepansen mellom liv og språk.” (Hjorth 2018: 56)

Denne udtalelse illustreres netop gennem Lees roman. Kunstneren (som altså ingen anden troværdighed og professionalisme har end mærkatet *kunstner*) ødelægger både sig selv og andre i forsøget på at skabe god kunst. Dette berører dermed også etiske problemstillinger i det kunstneriske udtryk, for hvad har kunstneren egentlig af særlige rettigheder og evner til at udføre en så sårbar og destruktiv opgave?

Er kunsten det rette element for behandling af traumer og afvigelser? Hvilken effekt har egentlig litteraturen, når det gælder forståelse for traumer og det sårbare, ødelægger den mere end den gavner? Dette er vanskelige og vigtige spørgsmål, og der findes ikke noget entydigt svar, særlig fordi det handler om gensidig påvirkning. Litteraturen, kunsten er bare en af mange kulturelle diskurser som er med til at udvikle vores opfattelse af virkeligheden. Desuden indbefatter denne problemstilling ufattelig mange synsvinkler, som det er umuligt at koge ned til de rammer som er sat for denne opgave. Jeg er klar over, at der findes *mange* flere aspekter af denne problemstilling, end det er muligt at undersøge her. I denne opgave vil jeg derfor tage for mig at vise, hvordan kunsten i *Ladies* fungerer som en kulturel institution som potentielt kan bearbejde traumer og tabuer, men som også kan videreføre disse, særligt for de levende mennesker som bruges som modeller for den skabende. Kunsten er muligvis en måde at behandle det usigelige, det sårbare selv, men det er også en måde at behandle andre.

Gennem en analyse af Mara Lees roman *Ladies* og med udgangspunkt i Deborah Horvitz' teori om traumenarrativer samt med inddragelse af Susan Sontags *Å betragte andres lidelse* og Eivind Tjønnelands *Knausgård-koden* vil jeg undersøge kunsten- og kunstnerens behandling af sine modeller. Jeg vil se på, hvordan traumatet kan bruges som et litterært motiv og hvilken effekt det kan have på både den skabende, modellen og konsumenten. Jeg vil undersøge kunstens modstridende dobbelthed samt berører kunstnerens og kunstens etiske problemstillinger i sin omgang med- og behandling af andre, levende mennesker.

## Traume som litterært motiv

“Literature of trauma is written from the need to tell and retell the story of the traumatic experience, to make it 'real' both to the victim and to the community.” (Horvitz 2000:19)

I værket *Literary trauma – sadism, memory, and sexual violence in American women's fiction*, hvor ovenstående citat er hentet fra, gengiver Deborah Horvitz Kalí Tal, pioner inden for studiet af traumelitteratur. Tal fremviser hvordan både behovet for at blive lyttet til og behovet for at fortælle er gennemtrængende i både det skriftlige og det mundtlige vidnesbyrd. Det litterære vidnesbyrd kan være som en forløsende katarsiseffekt, hvor altså forløsningen ligger i ordene – for forfatteren at skrive dem, for læseren at læse dem. Vha. sproget bliver det muligt at transportere den traumatiske oplevelse fra den immanente hukommelse over i et narrativ. Oplevelsen får dermed liv. Med de formmæssige muligheder en litterær tekst (eller andre kunstneriske udtryk for så vidt?) åbner op for bliver det muligt at give følelserne mening. Det bliver lettere at forstå dem, når de foldes ud i et kunstnerisk udtryk. At kunne sætte ord på den traumatiske oplevelse gør, at den kan stadfæstes og dermed erkendes og med tiden måske stoppe med at forfølge offeret. Men traume som et litterært motiv handler ikke bare om den som skriver. Der følger også noget forløsende med læsningen. Et traumenarrativ giver læseren adgang til offerets oplevelse og viser, hvordan offeret lever med de skader som rammer ham eller hende. Det er ikke noget nyt fænomen, at skønlitteratur bruges i behandlingsforløb af mennesker som bl.a. har været udsat for traumer. Efter 1. Verdenskrig knyttede man f.eks. i England de hjemvendte soldater til landets biblioteker, hvor de fik hjælp og vejledning gennem skønlitterære tekster, som de kendte sig igen i. At læse den fiktive fortælling var en slags projicering af egne følelser og oplevelser over i teksten. Gennem andres ord, men gennem egen

læsning, forløstes et traume.<sup>2</sup> De samme mekanismer er beskrevet af Horvitz i ovennævnte værk, hvor hun behandler litteratur skrevet af både voldtægts, krigs- og incestofre. Hun henviser desuden til nogle af de mange undersøgelser som er gjort i forbindelse med Holocaust-litteratur.

Traumenarrativer kan måske nok være en forløsning, men et traume er som med alle andre minder, eller fiktive fortællinger, heller ikke til at stole på: “Since, in the fiction in this study, narrative is inextricably entwined with memory and the process of remembering, the greater one’s ability to ”make story” out of trauma, which is defined differently for each protagonist, the more likely s/he is to regain control of her or his life after that trauma”, skriver Horvitz (2000:6). Her er der altså også tydelig sammenhæng i frembringelsen af f.eks. episk litteratur og narrative minder. I begge sammenhænge kommer traumet, eller “problemstillingen” til udtryk gennem en fortælling om det hændte. Begivenheden gøres til fortid, den sættes i en klar sammenhæng – den *fortælles*. Enhver fortælling tillægges både sociale og subjektive aspekter. To mennesker kan være tilstede under den samme begivenhed og umiddelbart være vidne til nøjagtig det samme, men fortællingen om begivenheden bliver altid forskellig. Dette giver også Lee et eksempel på i romanen *Ladies*:

Som teenagere er nogle af romanens hovedkarakterer Mia, Siri, Jean og Carro indblandet i en alvorlig ulykke. Mia og Carro er bedste veninder, men deres relation sættes på prøve, da Siri og Jean kommer ind i billedet. Carro drages mod Siri og ikke mindst hendes kamera. Mias far står i spidsen for et nyt byggeri, og Mia opholder sig en del på byggepladsen, som er ganske øde og forladt. I jagten på det gode billede overtaler Carro Mia til at give hende og Siri adgang til byggepladsen. Her kravler Carro og Siri op på taget af en bygning, og Mia, der straks indser faren, forsøger at overtale dem til at komme ned. Hun er bange for, at der skal ske hendes bedste veninde noget. Carro lader sig ikke umiddelbart overtale, og i stedet beslutter Mia sig for at deltage i det risikable vovestykke i håbet om at få afviklet denne dristige idé. Hun går op på taget og laver en piruet, mens Siri fotograferer. Dette motiverer dog Carro til også at driste sig yderligere og gør Mia kunsten efter. Men da Carro hverken er ligeså smidig eller har ligeså god balance som Mia falder hun ned fra taget. Mia bliver panisk, men Siri beder hende om at tage hjem. Hun siger, at hun nok skal ordne det. Følgerne af ulykken bliver,

---

<sup>2</sup> Her refereres til den stadigt øgende forskning inden for bl.a. medicinsk antropologi, hvor man undersøger, hvordan narrativer kan bruges i behandling. Dette er f.eks. noget man forsker i v. Syddansk Universitet i Odense ud fra uddannelsesprogrammet *Narrative Medicine* fra Columbia University i New York, der er etableret og ledes af professor Rita Charon (jf. *The Principles and Practice of Narrative Medicine*, 2017).

at Carro ender i rullestol, lam fra livet og ned, Siri får hele skylden for ulykken, fordi det viser sig at være det mest belejlige, og hun sendes til en plejefamilie i Malmö. Mia lever videre med visheden om, at intet af dette var hendes skyld. Det skal dog senere vise sig, at både Jean, Siri og Carro er af en ganske anden opfattelse. De mener tværtimod, at hele ulykken var Mias skyld, hvilket Carro først mange år senere konfronterer Mia med:

“Det här var en helt annan historia, inte Mias, inte den som hon hade varit med om. Hon kände hur det flimrade innanför ögonen, och det gick runt i huvudet, runt runt. Hade allt varit hennes fel? Hade tiden skrivit om historien? Att det således till slut blev Mias fel, alltihop?” (Lee 2007: 398)

Mia har siden ulykken skabt sin egen historie om begivenheden, om mindet: en version som har været til at leve med for *hende*, men da hun bliver konfronteret med andre versioner, må hun forholde sig til disse og ser pludselig sig selv i et helt andet lys. Andre minder, som ellers har været fortrængt, dukker pludselig i kraft af denne nye indsigt op i Mias hukommelse. Efterfølgende fortæller hun veninden Lea om mødet med Carro. For at hjælpe Mia (men mest sig selv, skal det vise sig), overbeviser Lea hende om, at den version Carro har fortalt ikke stemmer. Hun hjælper Mia til at fastholde den version, som er til at leve med, for hende, for dem, sådan at den fremtidige *fortælling* retfærdiggør deres planlagte handlinger om at afsløre Siri og hendes destruktive kunstneriske gerninger.

Det er i stor grad fortælleren som bestemmer historiens mening og udfald. Fortælleren kan tilpasse historien, så den stemmer overens med det budskab han eller hun vil formidle – om den eller de, beretteren ønsker at fortælle om. Enhver genfortælling står i åbenlys fare for at blive fordrejet: af sociale normer, egne grænser, interesser, politiske holdninger etc.: “Each writer, in command of her creative production, asserts that the impact of major traumatic events is never identical on any two people, and that trauma manifests where political and psychological forces fuse,” skriver Horvitz (2000:4). Hun forklarer videre, hvordan protagonisten muligvis ikke er klar over, hvad hendes traume udtrykker, men at forfatteren kan vise læseren noget, *må* på en måde overbevise læseren om, hvad dette traume er et udtryk for og dermed flytte enten politiske eller normative grænser: Fortællingen om traumet må lede til ændret adfærd eller tankegang. Og her er det, at man måske bliver nødt til at stille sig tvivlsom til traumenarrativet. For kommer disse menneskelige erfaringer bedst til udtryk gennem tekstuelle ellipser, gennem opstillede sessioner eller “tilfældigt” knipsede billedlige øjeblikke? Eller rettere: Er det sådan læseren eller beskueren “lærer” bedst om traumet, gennem en

kunstnerisk bearbejdet genkaldelse af et subjektivt minde? Det litterære sprog er måske nok velegnet til at sætte ord på det usigelige, billeder kan være mere sigende end ord, men både kunstnerens/fortællerens udformning og modtagerens perception er subjektive. Modtageren ved ikke, hvad kunstneren har gjort eller ikke gjort for at komme frem til sine "erkendelser", og kunstneren ved ikke, hvordan læseren vil modtage og fortolke det erkendte.

## Del I: Kunst, en måde at behandle andre

### *Siri, skønhedens diktator*

En af de centrale karakterer i romanen *Ladies* er fotografen Siri. Allerede som ganske ung oplever hun, hvilken effekt fotografiets kunst har. Efter ganske tilfældigt at have været vidne til en modefotografering i Frankrig som 13-årig begynder hun selv at tage billeder. Hun erfarer, at alt opleves stærkere gennem kameranlinen. Gennem denne levendegøres verden og menneskene på en måde hun ikke har oplevet før, idet hun omsætter dem til kunst. Gennem sit kamera opfanger hun øjeblikke af den rene sandhed. Intet holdes hemmeligt i det øjeblik, billederne tages, og disse siger meget mere end menneskenes egne ord. Det er smerten, det ødelagte, det "forkerte," det der virkelig vækker følelser hos folk, som Siri vælger at portrættere. Måske har det at gøre med, at man gennem kunsten søger alt andet end det umiddelbare og ordinære, men hellere det smertefulde og ødelagte. For hvordan kan *ordinær* være interessant, i hvilken grad er et helt og lykkeligt menneske værd at granske? Meningen med tilværelsen, for nu at blive lidt lomme filosofisk, er vel at flytte grænser, at finde noget nyt, noget anderledes, ikke bare at stagnere, men lede, granske, rode godt og grundigt rundt i det som gør ondt (måske gør det bare ondt, fordi man piller i det?), for hvad skal vi ellers bruge tiden til, mens vi venter på at dø?

En symbolsk tolkning af Siri, som senere skifter navn til Iris, peger på, at hun muligvis kan ses som en ikkeeksisterende karakter, og måske mere som en slags "gud" - som en skildrer af skønheden? Navnet Siri kan henlede til gudinden Siri, som fortaltes at værdsætte den kvindelige kyskhed og jomfruelighed, et billede på fysisk selvkontrol og renhed. Siri i romanen afbilder udelukkende smukke, uspolerede unge kvinder, men som regel forvredet i smerte. Hun tvinger kvinderne ud i mangel på mental selvkontrol, men gennem bizarre positioner viser hun hellere den fysiske kontrol. Siri skifter senere navn til Iris, som kan henlede til gudinden Iris, som var en personifikation af regnbuen, som forbinder jorden og himlen. Iris var himlens sendebud til mennesket. Man kan altså her se romanens Iris som en slags "skønhedens sendebud."

Læsere præsenteres altså først for Siri, som værdsætter kvindelighed, jomfruelighed og det rene, men Siri har også en hang til hurtigt at inddrage det vovede, det bagvedliggende og det potentielt smertefulde. Allerede i beskrivelsen af en af de første portrætteringer Siri gør af Carro, bliver det tydeligt, hvordan Siri i udgangspunktet lægger op til en æstetisk ren og uskyldig fremstilling af Carro i en fin, hvid kjole, men ganske hurtigt, som linsen overtager, forandres stemningen og "budskabet." Siri får Carro til at stå i mere fordrejede positurer og bilder hende ind, at kjolen hun har på vil tage sig bedre ud på billedet, få et bedre fald, hvis hun binder den op bagpå. Carro indskyder modvilligt, at man da vil kunne se hendes bare numse, men Siri forsikrer hende om, at det jo ikke kommer med på billedet, og Carro adlyder. Det som de på dette tidspunkt ikke ved (eller det insinueres nu, at Siri måske godt er klar over det alligevel), er at de har publikum på. Bag en busk, med frit udsyn til Carros bagparti, sidder Jean. Også han har et kamera skal det vise sig, med zoom, og han har dermed fri tilgang til at bruge også de private sider af Carro, som hun ellers ønsker skjult.

Gennem Siri ses kunsten som noget ekspressivt, grotesk og grænseoverskridende. Kameraet ses nærmest som et "Guds øje", som afslører alt det man ellers ikke vil se eller vise, og det er Siri der styrer kameraet. Modellen gøres på billedet til et objekt og fotografen til magthaveren. Det er han eller hun som bestemmer, hvordan modellen fremstilles, og det er det, som driver Siri:

"Deras ansikten förvreds av en plågad kamp, samtidigt som de försökte upprätthålla sina positioner för fotografen. (...) Fotografen hade väckts ur sin blaserade halvdvala och fotograferade nu som i ett rus, med en besatthet. (...) Den skatt som varje betraktare egentligen sökte, som blicken egentligen trånade efter. Det som gjorde att man hela tiden ville se mer, och djupare in: mer hud, in till benet." (Lee 2007:287)

At Siri/Iris måske er lidt af en overnaturlig kraft i romanen, kan også ses ud fra beskrivelsen af hendes atelier: Atelierset ligger på 18. etage og ifølge Leas beskrivelse altså nærmest helt oppe under skyerne. Rummet er stort og hvidt, skinnende, næsten ubehagelig lyst. Da Lea følger med Jean til atelieret og møder Siri/Iris første gang, fortæller hun om hende, at hendes hånd var kold som is. Ifølge Lea har Iris heller ikke noget fast udseende, det skifter hele tiden, det samme gør farven i hendes øjne: "Iris' regnbågshinnor i ett slag hade blivit alldeles mörka och trögflytande som beck." (Lee 2007:299) Til sidst i romanen under ferniseringen, hvor Laura sætter ild til det hele, er det som



om Iris/Siris rolle indtager en alvidende position. Lige før branden taler en skribent kort med Siri og Jean, og Siris eneste ytring er: "Bon Courage" (Lee 2007:613), som om hun ved, hvad der skal ske. Hun er kunstneren, skaberen, den der har magten over sine modellers skæbne.

### *Laura, den lidende kunstner*

Laura er romanens ulykkelige, depressive og selvdestruktive forfatter, som nærmest jagter lidelsen. Hun prøver gennem sine skrivelser at bearbejde sit og Siris forhold, sine tab og sine traumer, men i stedet for at udvikle sig ud over disse virker det hellere som om, hun gennem skriften fastholder dem og vil blive i smerten:

"Den senaste tiden hade hon ofta hamnat här, sent på kvällen, med sina två böcker på magen. Hon brukade bläddra förstrött i dem. (...) Som om hon letade efter något i de där gamla orden som för länge sedan var döda och stelnade. Dessa två böcker var mest av allt ett monument. Ett minnesmonument över Lauras ungdomskärlek – Siri. (...) Den där känslan, att ha blivit övergiven, var den enda kreativa känsla som hon kände till, den enda känsla som fick henne att vilja skriva. Så slog det henne: Var det därför som hon hade meddelat att Stefan och hans familj var välkomna på besök? För att få tillgång till den känslan igen?" (Lee 2007:40)

Måske er der noget i dette med, at kunstneren opsøger det smertefulde, lidelsen for at have noget at skrive om. Som jeg også indledningsvist gengav Vigdis Hjorth, så: "utsetter (kunstneren) seg for alle slags erfaringer og ødeleggende eksperimenter for å få ny innsikt og vinne over diskrepansen mellom liv og språk." Fremprovokerer kunstneren rent faktisk gengivelsesverdige begivenheder for at kunne lave kunst af dem?

Også Laura bliver offer for Siris kunst. De to mødes, da de begge går på gymnasiet, og Siri drages hurtigt af Lauras skønhed. En aften går de: "drivna av ett gemensamt samförstånd, en rastlöshet, en sjudande oro" (Lee 2007:411) ind i en gammel bygning. I bygningens aula er en scene, som de kravler op på, og her udspiller sig en blanding mellem et slagsmål og samleje. Det hele ender dog brat, da Laura falder ud over scenekanten. Laura skriger af smerte, men i stedet for umiddelbart at hjælpe hende op, fotograferer Siri hende, næsten uden at Laura registrerer det, ikke før bagefter: "I utkanten av medvetandet uppfattade hon ljuspunkter, hastiga blixtrar. Hon ville inte förstå. Ville inte se, att Siri fotograferade henne. Det var en smärta som utraderade alla minnen." (Lee 2007:414) Laura vil ikke indrømme over for sig selv, at Siri måske hellere end at ville hende det godt, bevidst har ville skade hende for at skabe god kunst. For *den* historie kan hun ikke leve med. For Laura

føles hele denne episode utrolig ægte, men måske er det bare noget, Siri har iscenesat i et forsøg på at lave god, autentisk kunst? For er den bedste kunst ikke den som føles autentisk, men som i virkeligheden er opsat – som vi egentlig godt ved er opsat, for hvordan skal vi ellers holde den ud? Som Susan Sontag skriver i *Å betrakte andres lidelse*:

“Bildene sier: Dette er mennesker i stand til å gjøre – dette kan de gjøre frivillig, begeistret, selvtrettferdig. Ikke glem det. (...) Det er simpelthen for mye urett i verden. Og altfor mye erindring skaper bitterhet. Å slutte fred er å glemme. For å skape forsoning må erindringen nødvendigvis være ufullstendig og begrenset.” (Sontag 2004:99)

Billeder eller anden form for kunst viser os, hvad mennesker er i stand til, hvordan verden *kan* være. Det må vi *også* forholde os til, men for at kunne leve med det, må vi tilpasse det i en grad, som er til at håndtere, vi må “begrense” erindringen. For på den anden side kan noget alt for autentisk også have den effekt, at vi ganske enkelt ikke tror på det, at man hellere må tillægge det troværdighedseffekter, fortælleverdige detaljer, så det passer ind i både mindet, men også den sociale kontekst. Man må blande oplevelsen - erindringen om oplevelsen - med tilpas mængder sandhed, ægthed og løgn, ellers tror alle jo, at det bare er noget, man har fundet på, ellers bliver det for smertefuldt. Og hvem gider at lide frivilligt, hvem gider at kede sig unødigt? Som jeg gengav fra Horvitz tidligere: “Literature of trauma is written from the need to tell and retell the story of the traumatic experience, to make it ‘real’ both to the victim and to the community.” Horvitz viser videre, at fortælleren gør brug af narrative virkemidler for at sætte traumatet i en sammenhæng, så det passer med det minde vedkommende har, men også den opfattelse, den udenforstående har – de sociale koder. Måske er det samme tilfældet med billeder? At det er billedet i sig selv, det at tage billedet og derefter at se på det, billedet som idé der gør det troværdigt og autentisk, uden at det egentlig er det. For det er jo sat op, med en bestemt hensigt – bevidst eller ubevidst – fra kunstnerens side, og om dette hersker der konsensus mellem afsender og modtager: Kunstneren har altid valgt en bevidst vinkel, et bestemt lys, beskæring, kunstneren har gjort det inautentisk, så det virker autentisk. (På samme måde som der hersker konsensus om en vis “læserkontrakt” mellem forfatter og læser, idet værket f.eks. tildeles mærkatet *fiktion*, på samme måde som forfatteren bruger litterære virkemidler for at gøre det inautentiske jeg autentisk. Men det er selvfølgelig en hel anden opgave...)

### *Et kærlighedstraume*

Udspringer kunst altid af et traume? Eller, er det det som gør kunsten til kunst, til god kunst, *hvis* den udspringer af et traume? Laura og Siri lærer hinanden at kende i gymnasiet. Deres venskab udvikler sig til et forhold, der vakler mellem kærlighed, begær og Siris higen efter at skildre eller ødelægge det smukke. Laura har som barn haft nogle traumatiske oplevelser med sin fætter Stefan, som på en eller anden absurd måde har forgrebet sig på hende og så alligevel ikke. Det hele minder nemlig om Lauras egen lyst til også at deltage, men samtidig som om hun er blevet dybt krænket: "Den unge kusinen som gång på gång bröt ner henne, och sig själv, på sängen, under täcket, på stranden." (Lee 2007:93) Disse overgrebslignende episoder gentager sig flere gange gennem Lauras og fætterens opvækst, og det virker mere og mere som om, Laura opfatter det som kærlighed. Hun bliver mere og mere forelsket i sin "overgriber," på samme måde som hun senere skal blive besat af Siri.

Som voksen dukker Stefan igen op i Lauras liv, og også her skildres hendes dybe længsel efter ham. Stefan har som ung skåret sine initialer ind i lysken på Laura, og det er som om, der bliver ved med at være ubehageligt "liv" i arret:

"Jag känner ändå inget, utom ärret. Det känns som motsatsen till stumhet. Det känns. Det liksom, hörs och låter. Det talar. Det viskar. Det skriker. Det ropar. Det sjunger. Det klagar. Det gråter. Det fnittrar. Repar och river. Klöser och smeker. Det är outhärdligt. Det känns som om jag håller på att bli galen." (Lee 2007:434)

Laura beskriver dette for Siri og spørger: "Hur ska man tysta ett talande ärr? Hjälper eld mot språk? Hjälper det med knivar?" Lee 2007:437) Bagefter skærer Siri et S oven i det eksisterende ar, og Siri tager dermed magten over Lauras smerte, hun overtager rollen som overgriber:

"I ett töcken av smärta, Laura hann inte med. Hann inte avvärja Siris blick, det närgångna ögat, det där ögat som lät klick, klick, klick." (Lee 2007:438).

Her tydeliggøres det bizarre i Siris skildringer, i hendes metoder for at skabe kunst. På den ene side ser hun det smukke, det nære, hun holder af Laura og vil hende umiddelbart intet ondt, men alligevel er det som om, hun har en trang til at ødelægge dette rene og smukke. At der skal noget voldsommere til for at vække de reelle følelser. Hele deres forhold bygger netop på voldsomme reaktioner og "kærtegn" der minder mere om overgreb end omsorg. Dette kan lede tilbage til tolkningen om

gudinden Siri der værdsætter det skønne og det rene og derefter Iris som sendebuddet, hvis "mission" er at overbringe skildringen af skønheden; det ødelagte og det udpræget anderledes, det som i sin voldsomhed vækker noget reelt, det som får os til at mærke og at huske.

## Del II: Narcissisme og sadomasochisme

### *Lea Nord, den narcissistiske model*

Lea er i Lees roman det ultimative billede på en rendyrket narcissist. Hun ved, at hendes smukke ydre er det kraftigste våben hun er i besiddelse af og dyrker sig selv ganske grundigt, men mest kropsligt og seksuelt. Hun har et særpræget og anstrengt forhold til andre mennesker og indtager allerede som barn rollen som den observerende, den der aldrig rigtig er med, men som blot ser på:

“Hon lekte ofta bredvid de andra barnen, lite på sin kant, och dröjde sig sedan kvar i *bredvidlekandet* också när detta stadium egentligen, enligt den moderna utvecklingspsykologin, borde ha passerats för länge sedan. Hon iakttog sina jämnåriga.” (Lee 2007:6)

Hendes trang til at iagttage frem for at deltage hænger ved. Som voksen bliver hun efter en ubehagelig oplevelse som model, som offer for andres blikke, galleriejer. Det bliver en måde for hende at tage magten tilbage på:

“Så fort hon kom tillbaka till Stockholm hade hon tagit ett beslut: att aldrig mer lägga sitt liv i någon annans händer, varken någon professors eller någon fotografs. Nej. Lea hade lärt sig en läxa, och lärdomen löd att varje människa har en skyldighet att följa sin lust, och sina drömmar. (...) På denna korta tid hade hon hunnit skriva kritik, göra sig ett namn inom konstvärlden, få en position. Men det största av allt var ändå att hon innan årets slut kunde titulera sig gallerist, föreståndare för Galleri Albany.” (Lee 2007:549)

Lea træder ud af rollen som model og gennemfører sin egen frie vilje. Paradokset her bliver dog, at hun i rollen som kritiker og distributør fortsætter magtspillet mellem subjekt og objekt. Hun udlever de sadomasochistiske forhold i kunsten.

Som teenager besøger Lea Louisiana og falder her over Yves Kleins *Blå*. Umiddelbart forstår hun ikke, hvordan en tilfældig blå farve på et lærred kan være kunst, men mens hun står og betragter, sker der noget:

”Hon fick hjärtklappning för första gången i sitt liv. Hon var rasande samtidigt som en nyfikenhet började gro. (...) Raseriet började övergå i något som skulle kunna liknas vid sexuell upphetsning. (...) Här, på Louisiana i den lilla sömniga förorten Humlebæk, fick hon sitt livs första orgasm. Och hon tackade Yves Klein för det – det var första och enda gången som en man lyckades ge henne det.” (Lee 2007:223)

Lea bliver først og fremmest forarget over det hun ser, eller måske hellere, idéen bag det hun ser: At en tilfældig blå farve skal kunne kaldes kunst, at hun skal narres til at tro, at det er kunst. Hvad er det, vi skal tvinges til at beskue, hvad er det vi skal tvinges til at betragte som kunst? Samtidig handler hendes frustration også om mangel på kontrol. Hun oplever, hvordan kunsten (implicit kunstneren) tager magten over hende, over hendes følelser, over hendes krop, og hvordan hun ikke kan andet end at give sig hen.

Som ung flytter Lea til Paris, hvor hun tilknyttede sin mentor, Albany. Lea er på én gang fascineret af sin mentor, men samtidig er deres forhold også præget af, at Lea godt ved, at Albany begærer hende. Dette faktum gør magtforholdet mere tilfredsstillende for Lea. Hun har kontrol i form af sin skønhed, den skønhed som Albany begærer. Lea ser dog også op til Albany. Hun ved at Albany er mere end hende fagligt og socialt. Derfor ligger der også i dette sadomasochistiske forhold en anspændt stemning. Lea bestemmer fuldt ud, om hun vil give sig hen og adlyde begæret fra Albany, men samtidig er det Albany som bestemmer, hvorvidt Lea er en som begæres eller ikke, i hvilket omfang hun giver udtryk for sit begær. For umiddelbart er der tale om et meget langtrukket og tilbageholdent begær. Det udspiller sig bare i form af korte berøringer og akutte øjeblikke, hvor Albany taler over sig. Lea sidder der på restauranten og strutter med sine fordele uden at tilbyde mere end det. Samtidig tvinger hun sig selv til at gå på alle de kedelige, ikkeobligatoriske forelæsninger, som Albany beder hende om for at tilfredsstille hende.

Besættelsen af Albany brydes midlertidigt, da Jean, Siris ven og Albanys søn, kommer ind i billedet. Lea mister i mødet med ham kontrollen til ukendte følelser. Hun føler sig på én gang blændet og forvirret, men samtidig også ført bag lyset af Jeans skønhed. Han påvirker hende på en måde, hun ikke kan kontrollere. Selvom Lea ikke lader sig imponere af især mænd, er der alligevel noget ved Jean, som rykker på hendes antagelser. Da hun sidder og tænker over sit og Jeans bekendtskab, slår en tanke hende:

“Hans lättsinniga rörelsemönster färgade av sig på Lea som överraskade sig själv med att känna sig väl till mods i Jeans sällskap. Som om han var en gammal vän. Men Lea hade inga gamla vänner – var det därför som en bekantskap som gick tillbaka två månader kändes gammal och avspänd för henne? (...) Han hade sett henne sårbar. Alltså *måste* hon känna sig avspänd med honom.” (Lee 2007:506)

Lea har efter en fernisering ladet sig følge hjem af Jean. Hvad som sker i lejligheden, da de kommer hjem, har Lea bare en uklar fornemmelse af. Efter at have gennemgået oplevelsen i hukommelsen kommer Lea frem til, at hun må have onaneret foran Jean. Efter kunstudstillingen er hun blevet opstemt og lader Jean følge hende hjem, men hun undertrykker sine almindelig menneskelige og biologiske følelser og lyster, fordi hun finder det forkert at underlægge sig et andet menneske. Hun ser kærlighed og seksuelle drifter som en svaghed. Det er for hende okay at onanere til en farve eller et kunstværk (eller sig selv), men unormalt at blive opstemt af et andet menneske: At et andet menneske vækker de følelser og lyster i hende, som kun kunst og materielle ting normalt gør.

Når først man slipper kontrollen og viser sine sårbare sider, ændres forholdet mellem mennesker automatisk. Det er en udveksling af tillid, en tillid som Lea ikke er i stand til at vise.

#### *Når modellen genvinder kontrollen*

Leas relationelle forhold eller mangel på samme klarlægges for alvor i den måde hun omgås det mandlige tvillingepar, som udstiller på hendes galleri. Hun beskriver her den indvirkning, de synes at have på hende:

”Hon hade väldigt stor lust att skälla ut dem som två olydiga småglin. De trodde att de kunde uppföra sig hur som helst, bara för att de var ett hett tvillingpar. Ett hett, *manligt* tvillingpar. De låtsades vara blyga och försagda för att i ännu högra grad kunna utöva makt.” (Lee 2007:13)

Lea foretrækker i rollen over for andre at have fat i den lange ende. Hun forbinder sit umiddelbare intellekt og sin forstand på kunst, som en måde at overtage magten på – det er trods alt derfor hun bliver gallerist: For aldrig nogensinde at lægge sit liv i nogens hænder igen, særligt ikke kunstnerens. (Men er det overhovedet muligt, kan man spørge, for går kunstnerne netop ikke bare rundt og iagttager os alle, uden vi egentlig ved det, uden vi har kontrol over, hvad disse iagttagelser bruges til? Det mener jeg i hvert fald både denne roman peger på, men også hele problemstillingen i forhold til, hvordan virkelige mennesker bruges i kunsten. Men dette skal jeg vende tilbage til.) Disse to

flotte og maskuline tvillingers tilstedeværelse synes at provokere Lea og hendes selvkontrol. De rører noget i hende, og hun bliver nærmest angst. Dette vælger hun dog at skjule med vrede i stedet for at give sig hen til det, det måske i virkeligheden handler om: Ganske simpel tiltrækning og underkastelse. For Lea nyder når mændene underkaster sig *hende*. Hun nyder at være den overlegne, den mest intelligente, og den der har kontrollen. Som det f.eks. ses i flg. citat skal ubevidste handlinger klarlægge det ønskede magtforhold:

“Även i dag gick hon en stor lov runt tvillingarna och passade på att klappa den snällaste av dem, Henrik, på hjässan.” (Lee 2007: 12)

Tvillingerne har buste-lignende skulpturer stående af sig selv i udstillingen, og som var det en hund klapper Lea den ene på hovedet, hver gang hun passerer ham.

Lea vil, at folk skal se hende på en bestemt måde, og hun vil opnå noget helt bestemt med hendes umiddelbare skønhed, men det er åbenbart kun hende der kan drage nytte af sin skønhed, ikke mændene – det provokerer hende. Efter de to tvillingers besøg på galleriet overrækker Henrik hende en skulptur af Den Lille Havfrue, men med Lea brugt som “model”. Skulpturen har ingen arme og bærer navnet Lea Nord. Lea ved ikke, hvad hun skal stille op med skulpturen, om hun skal vise den frem eller holde den for sig selv, hvad hun i det hele taget skal tænke om fortolkningen, hvordan hun skal håndtere Henriks blik på hende. Efterfølgende gør hun sig dog også andre tanker om det at blive afbilledet som en gudinde, og disse overvejelser giver et interessant indblik i Leas syn på sig selv og sit forhold til mænd, eller måske mennesker i det hele taget:

“Om hon fick bestämma själv hur hon skulle avporträtteras skulle hon välja bland Olympens gudar: Nike, Athene, Artemis.” (Lee 2007:42)

Den græske gudinde Athene var gudinde for krig og håndværk og datter af Zeus. Zeus spiste sin gravide kone for at undgå, at hun senere ville føde ham en søn, som var spået til at styrte Zeus. Fosteret satte sig i panden på Zeus, og smedeguden Hefaistos måtte kløve Zeus' pande, og ud kom Athene fuldvoksen og bevæbnet. Som symbol fik Athene den vise ugle og er som regel afbilledet bevæbnet, som den magtfulde og stærke. Hendes våben ses som et symbol på at være i stand til at beskytte sig selv, ligesom Lea tager sagen i egen hånd og værner sig mod andres blikke på hende, andres bedømmelse af hende og sørger for at ingen kan “styrte hende.”

Gudinden Artemis var den jomfruelige gudinde for jagt og dyr. Hun symboliserede menneskets frugtbarhed, og var ikke glad for, at folk kom ind på hendes område. Hvis de gjorde, tog hun hævn ved at forvandle dem til dyr. Artemis' kultstatue forestiller hende med mange bryster eller som nogen tolker det, mange tyrestikler. (*Grab 'em by the balls*, som man siger!) Dette kan ses som et billede på både Leas afstandtagen til andre mennesker, ingen skal trænge ind på hendes område, og hvis de gør, så behandler hun dem som "hunde", men samtidig er der noget i denne frugtbarhed, som er interessant. Lea nævner først i romanen, at hun har besluttet sig for ikke at få børn, fordi hun er ud af en ualmindelig grim familie. Det er bare hende som på forunderlig vis er smuk på trods af, at hun er bærer af grimme gener. Hun vil ikke bidrage til mere grimhed i verden, hun kan ikke avle den og tager altså også frugtbarheden i egen hånd.

### *Lidelsens magt*

Det grimme er ifølge Lea et udtryk for ynke, for noget eller nogen man skal have sympati for. Hun udlægger, hvordan den grimme vender sin grimhed til sin fordel, hvordan han eller hun bruger det som et magtmiddel:

“Leas harm var enkel, men oresonlig. Den grundade sig, paradoxalt nog, i en djup känsla av orättvisa. Aldrig skulle Lea kunnat ställa sig på en scen och börja ömka sig själv och sedan förvänta sig att bli älskad, det var bara fula människor som kunde göra så. Den där poeten hade dragit fördel av sin fulhet; det var den som gav orden trovärdighet. Orden vilade helt och hållet på hans ansikte och hans oattraktiva kropp, och om man inte hade fått se honom, så hade orden varit meningslösa och uppfattats som patetiska klyschor. Men när publiken fick se ursprunget till de misslyckade dikterna tyckte de ju självklart synd om honom och fick skuld känslor. Nästa steg var att förväxla dessa skuld känslor med kvalitet: de hade blivit påverkade, skamsna, alltså måste dikten ha varit bra.” (Lee 2007:428)

For at håndtere, at vi sidder der og stirrer på det grimme, for at kunne fortælle en forholdsvis lykkelig og brugbar fortælling om vores ekskludering af det grimme og grufulde, det tabubelagte, så må vi forvandle det til noget godt, til kunst, så *må* vi lytte, så *må* vi se. Måske fordi vi ikke kan lade være, som det her slår Mia:

“Men så fort de började bläddra bland bilderna övergick Mias skuld känslor i en stegrande fascination. Trots att hon hade sett dem så många gånger drabbades hon fortfarande av kraften i dem.” (Lee 2007:420)



Også Sontag er inde på noget lignende. Når billederne viser noget som vækker smerte, skyld, skam i os, når billederne er så grusomme, at vi ikke kan se på dem, tænker vi vel, at det mest etiske ville være at se væk. Den som tager billedet, eller den som udstiller det, kan anklages for at være grusom, grusom fordi han eller hun gengiver den grusomme verden. Så for at dække over, at vi, at verden er grusom, kalder vi grusomhederne kunst, vi giver det, som gør ondt plads, fordi vi synes, vi skylder det eller dem det, fordi vi *må* se?:

“Det kan føles som om det er noe moralsk forkastelig med det utdraget av virkeligheten som fotografiet tilbyr; at man ikke har rett til å oppleve andres lidelse på avstand, der den er løst fra sin rå kraft; at vi betaler en altfor høy menneskelig (eller moralsk) pris for de hittil høyt skattede egenskapene ved synet – det at vi trer tilbake fra verdens råskap og kan observere fritt og vise ting den passende oppmerksomhet.” (Sontag 2004:102)

Det bliver med Sontags ord altså et spørgsmål om, hvad vi bruger andres lidelse til. Også Eivind Tjønneland vurderer dette spørgsmål ud fra et litterært perspektiv i det ferske essay *Kulturradikalismens fallitt* i Klassekampen d. 13.11.2019. Han spørger her, hvilken værdi forfatterens depressive adfærd og selvynk kan have:

“Romanen kan være noe man flykter inn i for å starte på nytt. Romanen som sjanger gir oss en frisk start, eksistensielt sett. Den presenterer et repertoar av livsmuligheter, men beskriver også liv som har gått i vranglås. (...) Hvor jævlig går det an å ha det i verdens rikeste og beste land å leve i? Åpenbart jævlig nok, skal vi tro norsk romanlitteratur. Ofte kan det være vanskelig å finne noe politisk potensial i selvdestruktiviteten. (...) Skulle vi møte fremtidens problemer slik Knausgård har levd livet sitt, er det en meget dårlig idé. Men kanskje vi kan bruke litteraturen som et terapirom: Vi dukker ned i romanens følelsesorgier for å rense oss slik at vi står bedre rustet til å håndtere klimakrisen og høyrepopulismen på en rasjonell måte. Gjennom litteraturens katarsiseffekt unngår vi at pulsen bliver så høy at vi forsterker de problemene vi vil bekjempe ved å hive bensin på bålet.” (Tjønneland 2019)

Forfatterens, kunstnerens eller modellens lidelse bliver altså ikke en afstandtagen, en forråelse, en klagesang eller en bevidst udstilling af andre mennesker, men et terapeutisk værktøj til at håndtere livets dilemmaer som krig, som tortur, som klimakriser, incest og alkoholiske forældre?

I Eivind Tjønnelands *Knausgård-koden* gengiver han et citat, Karl Ove Knausgård har hentet fra Gunnar Ekelöf. Knausgård siger dette i forbindelse med en samtale om forholdet mellem det private og det offentlige. Han citerer: ”Jo lenger du kommer ned til bunnen i deg selv, så er det også bunnen i alle andre.” Videre fortsætter han: ”Det er slik at jo lenger inn i deg selv du går, jo nærmere kommer du andre.” (Tjønneland 2010:21) Så for at forstå andre, må vi også lære at forstå os selv, det er jo lidt af en velkendt kliché. Men det lyder altså her som om, at kunstneren ofrer sig selv, fremstiller sig selv i et forsøg på at forstå andre, dermed at imødekomme andre, og – kan man vel sige – være et bedre medmenneske? Også Vigdis Hjorth har gjort brug af dette Ekelöf-citat. Jeg spurgte hende engang om ansvaret bag kunstnerens fremstilling (af sig selv og andre), og hun kvitterede altså også med dette citat og nævnte derefter, at:

“... enten hun skriver romaner eller snakker fra en scene søker å være så ærlig som mulig, at hun prøver å granske sitt hjerte og sine nyrer for å dele det hun finner (...) når hun deler av sitt eget, kan andre kjenne seg igjen og føle det som en lindring; de er ikke alene - at kunstneren faktisk har sine medmenneskers beste i tankene og ønsker å bidra til at verden blir et bedre sted, - intet mindre - at de både når de skriver romaner eller snakker fra en scene ønsker å gi: Gave.” (Hjorth, privat mailkorrespondance)

Det lyder som en ædel gerning. Kunstneren ofrer sig for sine medmenneskers skyld. Men hvad har den gave kostet, og vigtigst af alt: Hvordan kan man videregive en gave, som ikke udelukkende tilhører én selv - en gave som måske endda var ment for en anden?

### Del III: Kontrakten mellem kunstner og model

#### *Gaveregler*

I Lees roman udspiller sig en episode, hvor Lea finder på, at hun vil give sin professor Albany en gave. Hun ved ikke, hvad hun skal give hende, og mod hendes vilje bliver Jean indviet i disse gaveplaner. Han kommer med den idé, at Lea skal give hende et portræt af sig selv, et portræt som hans gode ven, Siri kan tage. Lea er skeptisk til idéen, men følger alligevel med til Siris atelier. Hele seancen beskrives som en surrealistisk oplevelse, hvor Lea fuldstændig mister kontrollen over sig selv og det der sker. Efterfølgende, da Jean vil vise hende billederne, nægter hun først at se på dem. Både fordi hun ikke umiddelbart vil virke for optaget af sig selv, men også ud fra erindringen om,

hvordan det oplevedes at få taget billederne. Med én gang Jean er ude af lejligheden ser Lea dog alligevel på dem:

“Hon sprider ut dem på sin säng så att hon, hennes kropp, fullständigt täcker det rutiga överkastet. Det är inte upprördhet hon känner. Hon blir hänförd.” (Lee 2007:483)

Lea bliver så betaget af sit eget billede, at hun højtlydt, længe og gentagne gange onanerer til billederne, til tanken om, hvilken virkning både billederne, men også hendes opstemthed vil have på potentielle beskuere og lyttere til det hendes egen selvtilfredsstillelse. Denne oplevelse af billederne ændrer sig dog markant, da det går op for Lea, at Siri har lavet en udstilling af disse billeder, ikke som en gave til Albany, men som en gave til Jean på hans fødselsdag. Billederne bliver afsløret til Jeans fødselsdagsfest foran alle gæsterne uden Leas samtykke og viden på forhånd. Dette viser tydeligt dilemmaet med ikke bare selvfremstilling, men også fremstilling af andre:

“Det var bilderna som Siri hade tagit, presenten åt Albany, samma bilder som Lea hade njutit av i sin ensamhet, i en perfekt narcissistisk spegling. Dessa bilder hade nu, genom en ondskefull förvrängning, förvandlats till en present åt Jean, samt en bildserie öppen för vilken åskådare som helst att titta på. Lea slöt ögonen igen.” (Lee 2007:544)

Lea er narcissist og dyrker sig selv, onanerer til sine egne billeder, men da de hænges op og udstilles uden hendes samtykke, bliver det for meget for hende. Hun bliver vred og skammer sig. Netop fordi hun ikke selv har kontrol over, hvad som fremstilles om hende.

### *Hvem bruger hvem?*

I Tjønnelands føromtalt pamflet henviser han til, at Knausgård har udtalt, at han på en gang er ekshibitionist, men samtidig sky og ikke vil udtale sig i medierne og den offentlige debat.

“Ett av de mange paradoksene ved Knausgårds posisjon i den litterære offentligheten, er at han hater å utlevere seg selv. Han påstår han skjuler seg bak en maske og aldri sier sannheten, men likevel er han blitt den mest medieeksponerte norske forfatter i nyere tid. (...) Samtidig påpeker han at det gir ham en forløsning å skrive om det han ikke har fortalt noen og det han har skammet seg over. Når hemmeligheten først bekjennes, blir den ufarlig. MK er altså en slags offentlig bekjennelse som skal lette trykket.” (Tjønneland 2010:17)

I *Min kamp* udstiller Knausgård sig selv fuldt ud, men det er på hans egne præmisser. Det er ham som bestemmer, hvad som skrives, hvad som kommer frem. Hvis han skal udtale sig i medierne, så er det journalisten som bestemmer, hvad som kommer frem på hvilken måde. Narcissisten er altså kun ekshibitionist i det omfang han selv kan bestemme, hvad som eksponeres. Når Knausgård skriver om sig selv bliver han selv objektet, et objekt som behandles af kunstneren: ham selv. I *Ladies* behandles Lea derimod af kunstneren Siri og har dermed ingen kontrol over, hvad som kommer frem, hvordan hun fremstilles. Lea fortæller om oplevelsen hos Siri og beskriver det som om, hun ikke ved, hvad der faktisk er foregået, at hun ikke husker, hvordan hun er kommet i de positioner, at hun ikke husker at have taget tøjet af, eller hvorfor:

“Hennes krop i tusen olika poser. Hennes fulländade kropp som Iris blick har vänt och vridit på, krängt fram och tillbaka och ut och in. Är detta verkligen Lea? Hon betraktar den långa slanka kroppen. Det är hon men ändå inte.” (...) Lea tänker; hur det måste kännas att sitta så – hon minns inte – med hela skrevet strävande ner mot marken. (...) Hon kan inte minnas att hon låg ner, att hon pressades ner med skulderbladen mot golvet. Det hon minns är hur hon tvingas titta uppåt. Hur hon nästan vänder sin blick ut och in, så att bara ögonvitorna syns. Det är hennes ögon som är intressanta, inte det som är längre ner, könet och de långa benen, allt det ser ut som överflödigt skräp runt de vita ögongloberna.” (Lee 2007:483).

Dette er en sigende illustration af, hvordan den levende model mister fuldstændig kontrol over sig selv, når kunstneren behandler hende. Ja, Lea har været med på det, det ved hun. Hun har oplevet det, men så alligevel ikke. Det var ikke sådan det var. På billedet er hun sådan, som Siri, som kunstneren har fremstillet hende, ikke sådan som hun selv ser det. Samtidig er det ikke op til Lea at vurdere, hvad som bliver det vigtige i billedet, hvad som er det interessante: Om det er de lange ben, kønet eller om det er øjnene. Det er op til beskueren at vurdere, men også hvad kunstneren vælger at fokusere på. Modellen fratages sin integritet, idet kunstneren behandler hende. Det var vel nogenlunde de samme problemstillinger som blæste op i Knausgård-debatten eller debatten om *Arv og miljø* (Vigdis Hjorth 20016), hvor levende modeller stod frem og sagde kunstneren imod, fortalte en anden version. Som Helga Hjorth, da hun skrev *Fri vilje*. Hun og hendes familie blev behandlet af en forfatter, som udlagde én version. Helga Hjorth udlagde en anden. Det er op til forfatteren at vurdere, hvad som er vigtigt at fremhæve, hvilke dele af historien der skal være fokus på. Fokuserer man i historien på den ulykkelige barndom, på historien om en far som tog en med på fisketur, eller på det uklare minde om

en far der begik incest? Hvis perspektiv fokuserer man på: det forurettede barns, perspektivet til moren som måske, måske ikke vidste hvad der foregik, på den fortvivlede og måske ligeså ødelagte fars perspektiv (“Alle taler om, at Jeppe drikker, men ingen spørger, *hvorfor* Jeppe drikker”!!)?

Knausgård og Hjorths familier blev behandlet af en forfatter. De genkendte sig selv, de *var* der, men de var der ikke. Som Lea beskriver oplevelsen med Siri: Hun ved det er hendes krop på billederne, men hun husker ikke, hvordan dén version Siri fremstiller blev til. Også Laura fortæller om denne følelse:

“Det var bilder som Siri hade tagit, och det var bilder av Laura som modell, poserande i tunna klänningar och höga klackar. Det var inte bilderna i sig som var kränkande, nej, det var själva det faktum att de fanns i Gunnels ägo.” (Lee 2007:464)

Laura ved, at de billeder blev taget, men hun har efterfølgende ingen kontrol over, hvem som kommer til at se dem. Det er det at blive udstillet og miste kontrollen over, hvem som beskuer, hvem sit blik der er rettet mod én, som virker krænkende.

*Det som är botten i dig er botten också i andre: Hvad må gaven koste?*

En af de ting som har været centralt i debatten om hhv. *Min kamp*, *Arv* og *miljø*, men også andre værker (billeder som litteratur), som arbejder ud fra kunstens yderområder er, om de levende modeller må tåle at blive fremstillet, sådan som kunstneren nu engang vælger at gøre det. Ingen har vel patent på en historie, på et minde eller et traume? (sådan som det også viser sig med Siri, Carro, Jean og Mia, at de har hver sin version af, hvorfor Carro endte i den rullestol.) Kan vi bestemme, hvordan andre skal fremstille os, hvilken historie der bliver skrevet om os? Som også Lea fortæller om Siris ”gaveoverrækkelse”:

“Det värsta hade inte varit att alla såg, nej, det värsta var att Siri hade tagit bilderna och gett dem i present åt Jean. Det var ju Leas bilder, som hon skulle ge till Albany, och ingen annan! Och sedan formatet. Hon ville att de skulle vara små, att man skulle bli tvungen att gå nära, skapa en intimitet. Som en läsare inför en bok. Ensamläsning, ensamseende.” (Lee 2007: 546)

Selvom kunstneren muligvis kan have gode intentioner med sin gaveoverrækkelse, med sin granskning af sig selv for også at finde ned til *bunden* af andre – *for* andre, så er der fortsat noget som måske netop bare, som Lea udtrykker det, er ment for “alenelæsning.” Bare fordi der kan blive en

god roman ud af det, fordi motivet tager sig godt ud på et billede, betyder det ikke, at man nødvendigvis *må* vise det frem. For der er noget i det med historiefortællingen, med afsløringen af sig selv, af sine egne og andres hemmeligheder, som handler om langt mere end kunst eller ikke kunst, men om hvordan vi behandler hinanden. Det handler om tillid, som jeg også tidligere har været inde på. Vigdis Hjorth har engang udtalt,<sup>3</sup> at hun gennem sine romaner forsøger at oplyse selv de mørkeste af hjemmets kroge, men man kan da spørge: er det nødvendigvis alle nullermænd som må frem i lyset? Bare fordi man kan se dem, kan man vel godt lade dem ligge? Og endnu vigtigere: Hvad rager andres nullermænd hende?

I sin roman *Fri vilje* – modvægten til Vigdis Hjorths *Arv og miljø* - skriver Helga Hjorth om en episode, hvor hovedpersonen Nina er blevet afsløret i at videregive informationer om en professor, som hendes søster Vera er forelsket i. Nina overvejer:

“Alle deler hemmeligheder, tænkte jeg. Alle vet ting om andre som de andre ikke vet at de vet. Jeg prøvde å overbevise meg selv om at det jeg hadde gjort, ikke var så galt, at det egentlig var Veras skyld, siden det var hun som ikke klarte å holde på hemmeligheter.” (Hjorth 2017:122)

Man kan her spørge, hvem som egentlig er den “skyldige”: Den som udfører den slemme gerning, eller den som ikke kan holde mund om det? Det at dele fortrolig information er lim i en relation, i et samfund. Det skaber tillid mellem mennesker. En fælles udveksling af historier er det som skaber relationer mellem os, men den som driver vekselsbrug af miljøet og udnytter situationen står i fare for at blive afsløret. Når en kunstner deler billeder uden modellens samtykke, eller når en forfatter skriver virkelighedsromaner om sin familie, så er reglerne for menneskelig samkvem brudt, tilliden er brudt. Historierne er der selvfølgelig altid, de eksisterer, men når de serveres til nogen som egentlig ikke har noget at gøre i den historie, så opstår der et problem.

Vigdis Hjorth siger, at hun gennem sine romaner forsøger at oplyse hjemmets mørkeste kroge. Hun er kendt for at sige de ting højt, som andre fortier, hun “afslører” os i vores fejlagtige adfærd - f.eks. dobbeltmoralen i *Et norsk hus*<sup>4</sup>, *Lærerinnens sang*<sup>5</sup> etc. - men gør det hende til synderen, at hun siger de ting højt, som andre vælger at fortie? Gør det Siri til en ondskabsfuld person at kaste Lea op på et lærred i forvrængede positurer, når det egentlig bare er sådan, hun ser ud – i Siris øjne? Man

---

<sup>3</sup> Ref. Egne noter fra foredrag med Vigdis Hjorth og Erik Skyum-Nielsen på Schæffergården d. 25.08.17

<sup>4</sup> Hjorth, Vigdis, Cappelen Damm 2014

<sup>5</sup> Hjorth Vigdis, Cappelen Damm 2018

føler sig vel bare truffet, hvis man har noget at skjule, hvis man har noget at skamme sig over. Eller hvad?:

“Hon hörde svaga grymtningar i rummet, männens kommentarer, männens låga kommentarer.  
”Mais c’est toi, non?” viskade Dmitri, ”Men du är ju vacker, herregud, du behöver inte skämmas”,  
fortsatte han. Lea fick inte fram ett enda ord.” (Lee 2007:544)

Er det måske hellere sådan, at det faktisk er ligeegyldigt, om det man gerne vil skjule, er “forkert” eller ej. Det er lige frygteligt at blive fremstillet, hvad end man er smuk eller ej, for det drejer sig om er, at det viser sig, at du ikke kan stole på dit medmenneske. Det er en ret, som den anden må respektere, at man ønsker at have noget i fred, ligeegyldig hvad det så er? Som Helga Hjorth også skriver det i *Fri vilje*, så har det at gøre med: “Sentral utveksling av fortrolig informasjon.” (Hjorth 2017:122) Alle mennesker har behov for at være private. Vi ved, at alle mennesker går på toilettet, at vi har sex, men der er jo en grund til at man lukker døren, der er en grund til, at retten til familie- og privatlivets fred er nedfælt i menneskerettighedskonventionen. Er udgangspunktet for civilisation netop ikke, at man indgår aftaler, og at vi netop kan gøre det, fordi vi stoler på, at disse bliver overholdt? Hvis ikke man kan stole på hinanden, så kan man ikke leve sammen. Dette bliver netop også ekstremificeret i Lees roman, hvor hele denne kamp mellem Lea, Mia, Laura, Siri og deres forskellige versioner, deres tolkning af kunst, af historier, behandling af hinanden, af mangel på tillid og troskab eskaleres i en brand; med ødelæggelse, med undergang:

“När David lite senare på dagen, utmattad men ändå upprymd av allt som hade hänt, på flyget tillbaka söderut ögnade igenom de två kvällstidningarna häpnade han över det stora bildmaterialet. Sida upp och sida ner med bilder från Galleri Albany. Det fanns till och med en bild på det som han först hade trott var ett brinnande träd, gärningsmannen i brand. Skärpan var så skarp, ljussättningen så perfekt och kompositionen alluderade tveklöst på Berninis Den heliga Teresas extas, men här hade fotografens skugga fått ersätta ängelns närvaro och de röda eldslågorna var den osynliga kraft som pekade i en himmelsk – eller helvetisk – riktning.” (Lee 2007:618)

### *Tredjepartsaftale*

Hvordan modellen behandles, er ikke bare kunstnerens ansvar. Det handler vel også om øjnene som ser, om konsumentens deltagelse? I *Ladies* illustreres, som allerede vist, både producentens og modellens rolle i dette magtspil kunstproduktion kan være, men gennem karakteren Mia er det også relevant at diskutere konsumentens plads i denne kæde.

Mia er som barn pligttopfyldende ud over alle grænser. Hvad end hun kaster sig over, fuldfører hun til præcision. Hun er vellidt, men misundt af alle, og hun bruger sine evner til, med nøje overvejelse, at opnå nøjagtig det hun vil; lige indtil Siri overtager hendes bedste veninde Carro, og den føromtalte ulykke indtræffer. Mia lever efter ulykken videre med historien om, at intet af det som skete, var hendes skyld. Hun bliver fraskrevet al ansvar og lever videre i total apati. Hun dropper balletten, dropper skolen, dropper ambitionerne:

“*Bäst* var sedan länge ute ur bilden, och ”*nästbäst*” hade också seglat förbi utom räckhåll. Nej, snarare var det ”under medel”, eller kanske till och med ”näst sämst” som gällde. Och hon stormtrivdes med det.” (Lee 2007:384)

I stedet for at tage ansvar for sine handlinger og for sit eget liv, overgiver Mia sig i stedet til lettilgængelig stimulans og bliver storforbruger af andres produktivitet. Hun konsumerer film, musik, computerspil, mad, sine unge elskere. Hun tager uvirksomt imod, hvad end det er ordre fra veninden Lea, det der sker på TV-skærmen eller kærestens fugtige tunge mellem benene. For det er ikke bare det, at hun spiller computerspil så længe, at hun kommer for sent på arbejde. Hendes ansvarsløshed er at se i hele hendes adfærd: Hun siger aldrig fra over for Lea, heller ikke da det går rigtig galt, hun forholder sig ikke til det som sker, men lader sig bare rive med. Omtalen af hendes samvær med kæresten Oscar er også præget af komplet mangel på initiativ. Hun ligger søstjernefladt på ryggen og tager imod eller accepterer stiltiende, når han bryder aftaler eller tager venner med hjem midt om natten. Hun konsumerer og stimuleres uden at tænke. Og måske er det det som sker, når konsumenten, beskueren udsættes for den vanskelige virkelighed? Man stopper med at tage stilling, man fraskriver sig ansvaret og opfinder i stedet en undskyldning som er til at leve med?

Susan Sontag behandler også spørgsmålet om ikke konsumenten, i mødet med flere og flere grusomme billeder fra krigszoner, bliver apatisk. Sontag mener nej. Måske kommer det an på motivet, måske kommer det an på indpakningen? Måske har intet af dette betydning i det hele taget?

Når man ser på billeder af syletynde modeller på en catwalk i tøj eller sko som umuligt kan være behageligt, kan man tænke at: “ja, ja, de har jo valgt det selv.” Man ser, at det ikke er sådan det burde være, ikke det billede man burde fremstille og fremelske, men igen: Modellen har jo valgt det selv: “det er ikke mig der har taget billedet, jeg ser bare på det som er i bladene, jeg læser bare det



som står i bogen og fnyser lidt af diskussionen om kunstnerens brug af levende modeller. Det er ikke mit ansvar, jeg læser det som en roman, som fiktion, jeg ved, det bare er et billede. Jeg ser på billedet af krig og ødelæggelse, jeg ser de lider, men det er ikke mit ansvar, det er så langt væk.”

“Nej, tänkte Mia, och detta var hennes tröst, hennes enda möjliga sätt att svära sig fri från skulden när hon i eländigare skick än någonsin steg av tåget på centralstationen i Stockholm: Någonstans måste en liten, kanske bara en tusendels decimal, av Carros kropp ha velat utsätta sig. Och det var denna pyttelilla decimal, denna lilla skärva av en vilja, av ett begär, som Siri genom sin kameralins hade sett och gått till mötes. Det var inte Mias fel. Kunde inte ha varit Mias fel. Och här satte hon punkt för tankarna. För om hon hade fortsatt att ifrågasätta Carros version så skulle till slut inte bara Mia stå utan skuld, utan sannolikt också Siri.” (Lee 2007:400)

Det letteste i verden er at finde på undskyldninger for at forsvare- eller skærme sig selv. For at tåle. Man finder altid en historie som er til at leve med. For sig selv. Men hvad med den eller de som den historie går ud over? Idet man “betragter andres lidelse”, idet man læser om den – som fiktion eller som ikkefiktion – så bidrager man til at skabe *én* historie, *dén* historie. Man tager del i ansvaret. Selvom Mia vælger en apatisk tilværelse på sofaen, bliver hun alligevel med tiden tvunget til at tage stilling og til at tage ansvar for sine handlinger. Det er vel også en del af det at kunne stole på hinanden: at vi kan stole på, at enhver tager ansvar for sine handlinger? Selvom Mias tilværelse som sofakartoffel ikke er videre misundelsesværdig, og selvom hun bilder hun sig selv ind, at hun er tilfreds med middelmådighed, ja, det er faktisk en stræben, så viser Lee vel også et eller andet, idet hun bliver nødt til at udsætte sin karakter for virkeligheden? Som jeg skrev tidligere: den som driver vekselbrug af miljøet og udnytter situationen står i fare for at blive afsløret. Mia har hele sit liv ”drevet vekselbrug” af sine omgivelser. Hun har tilpasset- og *fået* tilpasset situationer så det passede bedst ind i noget som var til at leve med for hende, men til sidst bliver hun altså afsløret.

Hvis man ikke har forventninger om at få det bedste, kan man selvfølgelig heller ikke blive skuffet, når man ikke får det, men måske er dét ikke at have forventninger, ikke at stille krav også at fraskrive sig et ansvar – over for tilværelsen? Så omvendt: Når vi stiller krav, til hinanden, til kunsten, til den som producerer, den som konsumerer, så er vi med til at skabe en historie, om os selv og om andre, og den historie er det altid muligt at få indflydelse på. Også selvom man har tænkt sig bare at læne sig tilbage og tage imod, også selvom man “bare” anser det for kunst at være (læser det som en *roman*, betragter det som et *billede*), også selvom man vil have hævn, selvom

man går fra at være model til at være distributør, fra at være offer til bøddel, fra lidende til skaberen af lidelse, om man bare *gengiver* verden som den er eller sådan som den kan være: Man har et ansvar, og man har pligt til at stille krav.

## Afslutning

### *At fremstille lidelse: En etisk handling?*

Som tidligere skrevet tyder noget, ifølge Deborah Horvitz, på at det som er særligt fremtrædende i både det skriftlige og mundtlige vidnesbyrd er behovet for både at blive lyttet til, men også behovet for at fortælle. Den som beretter (om sit traume) har brug for at blive troet, og som jeg allerede har været inde på, handler det måske mest om at finde en historie som er til at leve med: for én selv, men også for den der lytter. Historien, fortællingen om mindet eller traumet må være troværdigt, ligeså vel som en roman eller et fotografi må være det, for hvorfor skulle vi ellers lytte, hvorfor skulle vi fatte sympati for nogen, som ikke taler “sandt”? Men hvad handler den om, sådan mere konkret, denne trang til at fortælle om sine egne lidelser og ikke mindst at trække andre med i faldet? Hvori ligger trangen til “at betragte andres lidelse”? Eivind Tjønneland forsøger i den førnævnte pamflet *Knausgård-koden* at forklare trangen hos i hvert fald Knausgård:

“Foreningen av stormannsgalskap og mindreverdighetsfølelse er den sterkeste psykologisk driftkraften bak *Min kamp*-prosjektet,” skriver Tjønneland. Knausgårds psykologiske splittelse mellom mindreverdighetsfølelse og stormannsgalskap kan knyttes til en narcissistisk personlighetstype som er helt grunnleggende for å forstå den intimitetstyranniske offentligheten.” (2010:37)

Videre kommer Tjønneland med bud på, hvordan vi kan forstå dette narcissismebegreb i forhold til Knausgård og tilblivelsen af *Min kamp*. Han henviser her til den danske kritiker Søren Vinterberg, som mener at der i denne forbindelse er tale om: “Narcissisme i betydningen at ville elske sig selv uden at kunne – og desuden elske at beskrive sig selv i denne uelskede tilstand.” (Tjønneland 2010:37). Dette stemmer også overens med en fortolkning af karaktererne Siri, Laura og Lea: med Leas narcissisme, Siris trang til at fremstille det ødelagte, det smertefulde og Lauras symbiose med sit kærlighedstraume. Lea er som før vist ikke i stand til at elske hverken sig selv eller andre. Hun dyrker sig selv kropsligt, overfladisk og seksuelt, hun dyrker andre materielt gennem kunst, men ikke nogen af delene følelsesmæssigt. Hun er ikke i stand til oprigtigt at elske. Siri har gennem hele sin opvækst et anstrengt forhold til sine forældre, hun føler sig malplaceret, ikke tilknyttet den arv hun

bærer (det sammen gør heller ikke Lea.) Som teenager overlader Siris forældre hende til en plejefamilie. Det svigt hun da føler er med til at udvikle en stadig større afstandtagen fra det nære. Hun udskiller sin egen smerte, sit eget traume ved at påføre andre smerte, ved at dyrke og udstille lidelsen. Laura har også som barn været udsat for flere traumer. Hendes mor dør, før Laura kan huske, hendes fætter udsætter hende for overgreb, Siri forlader hende og som hun selv beskriver det, så forsvinder alle de som nogensinde har elsket hende. Det er det hun skriver om, det er denne følelse hun behandler igen og igen og igen i sine bøger. Både Lea, Siri og Laura er altså i en “uelsket tilstand“ og de “elsker at beskrive den.”

Som jeg også var inde på i afsnittet om traume som litterært motiv, så indeholder det litterære vidnesbyrd en forløsende katarsiseffekt, både for den som skriver og for den som læser. Tjønneland skriver i essyet *Kulturradikalismens fallitt* at: “Gjennom litteraturens katarsiseffekt unngår vi at pulsen bliver så høy at vi forsterker de problemene vi vil bekjempe ved å hive bensin på bålet.” (Tjønneland 2019) At læse om andres problemer - og i bedste fald løsninger eller behandling af disse – gør måske, at vi føler, at vi på én måde oplever eller erfarer det selv, gennem teksten, men alligevel ikke behøver at flippe helt ud over det, vi behøver ikke nødvendigvis at erfare *smerten*, *lidelsen* på egen krop. Det holder at læse om det. Samtidig skriver forfatteren om det for at slippe af med det, med lidelsen, eller, som Laura i Lees roman henviser til, fastholder den, fordi det er det eneste hun kender til, fordi det holder hende igang – fordi der kommer god kunst ud af det? Men hvorfor dyrke et traume, hvorfor dyrke lidelse? Som jeg også tidligere har henvist til, skriver Sontag, at det handler om ikke at glemme. At vi må fortsætte at se på de frygtelige billeder af krig og tortur for ikke at glemme, hvad mennesket er i stand til.

Et projekt som f.eks. Karl Ove Knausgårds *Min kamp* viser mere end tydeligt, hvad mennesket er i stand til – både inden- og udenfor værket. Kritikken af projektet viser, hvad *kunstneren* er i stand til, både inden- og udenfor værket. Det samme viser Lee med Lea, Mia, Siri og Lauras skæbner. At kunsten muligvis er en måde at “nå ned til bunden i dig selv og dermed også andre,” men det er ikke nødvendigvis ligeså positivt som både Ekelöf, Knausgård og Vigdis Hjorth vil have det til at lyde, for denne søgen mod bunden kan ligeså vel være kunstnerens undergang, såvel som de mennesker han eller hun behandler.

*Kunst, en måde at behandle andre (ordentligt)*

Jeg er klar over, at dette er en forenklet konklusion, og at problemstillingen indeholder mange flere perspektiver, sikkert mere end hvad det litteraturvidenskabelige felt kan dække. Men det er netop også derfor, som Tjønneland udlægger det i et interview fra Klassekampen d. 26.05.2009: “at litteraturvitenskapen bør ha kontakt med og møte andre fag” (Østrem 2009). Særligt hvis man skal kunne bruge kunsten, disse vidnesbyrd, virkelighedsberetninger og erkendelseslitteratur som et “terapirom”, hvor vi: “dukker ned i romanens følelsesorgier for å rense oss slik at vi står bedre rustet til å håndtere klimakrisen og høyrepopulismen på en rasjonell måte.” (Tjønneland: 2019) Litteraturkritikken, kunstkritikken må strække sig ud over, hvad som er “god” kunst eller ikke. Den må tage stilling til den måde vi behandler hinanden på *gennem* kunst: forholdet mellem subjekt og objekt, mellem kunstner og model, mellem mennesker og lidende halvguder for at udpensle det med en afrundende reference til Mara Lees univers. For selvom kunst muligvis kan være en måde at forløse et traume (for den som skaber eller den som betragter), at sige det usagte, eller en måde for den ellers så indadvendte og stiltiende ekshibitionist at komme til orde, så medfører mærkatet kunst eller kunstner ikke nogen selvfølgelig ret til at behandle andre som man har lyst til – på måder man ellers ikke ville have gjort, medmindre man kalder det for “kunst.”

Med fare for at bevæge mig over i en diskussion der ikke er fagligt belæg for i denne opgave, eller at falde i afgrunden mellem fakta og fiktion, afslutter jeg her med disse ord:

“Where does a writer’s authority come from? Where does my authority come from? Exemplary people, excemplary acts.” (Sontag 1964-1980:357)

## Litteratur

### *Primær litteratur*

Lee, Mara 2007: Ladies. Stockholm: Albert Bonniers förlag, e-pub.

### *Sekundær litteratur*

Hjorth, Helga 2017: Fri vilje. Oslo: Kagge Forlag.

Hjorth, Vigdis 2018: Ettetanke etter Handke. Å tale og å tie. Oslo: Cappelen Damm.

Horvitz, Deborah 2000: Literary trauma – sadism, memory, and sexual violence in American women's fiction. State University of New York Press.

Sontag, Susan 2004: Å betrakte andres lidelse. Oslo: Pax Forlag.

Sontag, Susan: Journals and Notebooks 1964-1980. New York: Farrar, Straus and Giroux 2012

Tjønneland, Eivind 2010: Knausgård-koden. Oslo: Spartacus Forlag.

Tjønneland, Eivind 2019: Kulturradikalismens fallitt. Oslo: Klassekampen A/S udgave fra d.13.11.2019

### *Internet*

Olav Østrem's interview med Eivind Tjønneland om udgivelsen af Knausgård-koden, sidst besøgt d.20.11.2019:

<https://www.klassekampen.no/57518/article/item/null/avmystifiserer-knausgard>

### *Egne referencer*

Egne notater til læsning af Time and Narrative, Ricoeur Paul 1984. Chicago University Press.

Privat mailkorrespondance med Vigdis Hjorth 15.03.2019

Egne notater fra forelæsning om narrativ medicin v. Syddansk Universitet Odense, forår 2018

Egne notater fra foredrag med Vigdis Hjorth og Erik Skyum-Nielsen, Schæffergården 25.08.2017