

TRAUMER OG KUNST

ET PSYKOANALYTISK BLIKK PÅ MARA LEES *LADIES*

BIRGITTE SUSANNE HEIMEN

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Forord

Først og fremst vil jeg gjerne takke veilederen min Unni Langås. Tusen takk for kunnskapsrik veiledning, og for mange gode tips og fine samtaler. Takk for stor faglig inspirasjon.

Tusen takk til Frode for usvikelig støtte.

Til slutt vil jeg også takke Arne Aronsen for at han vekket min entusiasme for norskfaget.

Kristiansand

Vår 2010

Birgitte Susanne Heimen

Innhold

Forord	1
Del I Innledning	5
Utgangspunkt.....	5
Psykoanalytisk perspektiv	6
Kritiske refleksjoner rundt den psykoanalytiske metoden.....	7
Del II Traume som litterært motiv	10
Traumet som en fusjon mellom det personlige og det politiske.....	10
Den menneskelige sårbarhet og litterære sjangere	12
Traume, kropp, psyke og litterære metaforer	15
Reaksjoner på traumer og narrative forløp	16
Traumer, mottakelighet og melankoli	17
Traumatisert av kjærlighet og begjær	18
Traumenarrativer og samfunn	21
Oppsummering	22
Del III Innledende analyse	23
Mara Lee.....	23
Chick lit?.....	23
Romanen som helhetsverk og resepsjon.....	24
Narratologisk analyse	25
Fortelleren	26
En kjønnet fortellerstemme?	28
En forteller på tvers av konsensus.....	30

Plott, personer og synsvinkel	31
Komposisjon og tidsrelasjoner mellom historie og diskurs	32
Oppsummering	34
Del IV Hoveddel. Analyse av romankarakterer	35
Melankoli, tap og traume – portrett av Laura Magnusson	35
Kjærlighetstraumet.....	40
Å være besatt av traumet og sublimering	47
Kunst og perversjon – portretter av Siri Conradsson og Jean Ekström.....	52
Kvinnelig restituerende perversjon	53
Mannlig sadisme og voyeurisme	58
Narsissisme og den iskalde havfruekvinnen – portrett av Lea Nord.....	60
Leas mange møter med kunsten.....	65
Overinvestering i fallos – portrett av Mia Styrén	70
Apatisk konsum	73
Den litterære representasjonen av traumer og den litterære representasjonen av kvinner. Kommentar til analysene av romanpersoner	76
Skön som en död dröm. Analyse av Lauras poetiske tekst	77
Kommentar	82
Del V Kunsten – lidelse og skjønnhet som industri.....	84
Kunstens motstridende dobbelthet.....	84
Kjærligheten til grusomhet	85
Kunstneren og kunstens etiske aspekt.....	86
Kunstneriske allusjoner	90

Den lille havfruen	91
Kunstneren og hans modell.....	91
Oppsummering	94
Avslutning	97
Litteratur.....	99
Sammendrag.....	103

Del I Innledning

Utgangspunkt

Beautiful people

Beautiful girls

I just feel like it's the end of the world

- PJ Harvey

Det innrømmes at det var med skepsis jeg første gang begynte å lese den rosa romanen som senere skulle bli objektet for min masteroppgave. Men Mara Lees roman om kvinner ble raskt usedvanlig fascinerende. Jeg ble fengslet av Lees språk, av fortellerstemmens rå kynisme, og av alle romanens eksesser. Romanens komplekse vekslinger mellom det kjente og forutsigbare, og det undergravende og overdrivende gir den en spesiell drivkraft og ambivalens. Mara Lee er virkelig en svært interessant, nordisk samtidsforfatter, og jeg ville se om dette kunne synliggjøres gjennom min lesning av *Ladies*.

Mitt fokus vil være konsentrert rundt tre hovedproblemstillinger:

Kan psykoanalyse av persongalleriet i *Ladies* fortelle oss noe om hvilke komplekse temaer og spørsmål Lee forsøker å belyse i sin roman? Hvordan fungerer traumet som litterært motiv i romanen? Brukes traumemotivet som strategi for samfunnskritikk?

Min hypotese er at grundig psykoanalytisk nærlesning av romankarakterer vil plassere *Ladies* tematisk innenfor sjangeren traumenarrativer. I en roman med rik tematikk, skiller traumet seg ut som svært sentralt. Traumet som motiv vil ha tvetydige og mangetydige konnotasjoner og betydninger i teksten som helhet og hos den enkelte fiksjonelle personlighet, men samlet leser jeg traumemotivets hovedfunksjon som det ultimate bildet på menneskelig sårbarhet. Videre vil analysen vise at eksessen av traumatiske bilder viser frem og stiller spørsmålsteget ved mange gjeldende sosiokulturelle og politiske diskurser. Dette indikerer en fusjon mellom det personlige og det politiske. Lees roman dveler i ubehaget og viser et moderne, narsissistisk samfunn som produserer mange bærere av sår og mange utøvere av inhumane handlinger.

Jeg vil argumentere for at dette er en svært interessant og relevant lese måte. *Ladies* har

likevel ikke ett eneste, og stabilt budskap, men er mangetydig og bærer også preg av mange tekstinterne selvmotigelser og gåter.

Del I av oppgaven redegjør for tema og problemstilling, i tillegg gir den et kort riss av den valgte faglige og teoretiske tilnærmingen. I del II gir jeg en mer grundig gjennomgang av ulike traumeteorier og traumet som litterært motiv. Dette danner en bredere analyseramme for oppgaven. Del III er en innledende analyse, her gis en kort presentasjon av Mara Lees forfatterskap, av resepsjonen av *Ladies*, og også en kort diskusjon av forholdet mellom romanen og den såkalte chick lit sjangeren. Videre gis en kort narratologisk analyse av romanen, med vekt på fortellerstemmen. Hoveddelen, del IV, består av en psykoanalytisk nærlesning av fem sentrale romankarakterer. I den femte og siste delen konsentrerer jeg meg om kunsten og noen av kunstens mange betydninger i *Ladies*. Gjennom de ulike delene tydeliggjøres tematiske sammenhenger, det vises hvordan traumemotivene fungerer litterært i teksten, og det blir tydelig hvordan de ulike bildene og metaforene samlet sett blir en kraftfull kritikk av sosiokulturelle forhold.

Psykoanalytisk perspektiv

Over a century ago, the very foundation of modern psychiatry was laid with the study of consciousness and the disruptive impact of traumatic experiences (Van der Kolk/Van der Hart 1995:158).

Dette sitatet er hentet fra Van der Kolk og Van der Harts artikkel ”The Intrusive past – the flexibility of memory and the engraving of trauma”, og viser den nære forbindelsen mellom teorier om traumer og psykoanalytisk teori. Freud bygde videre på arbeidet til blant andre Jean-Martin Charcot og Pierre Janet, som i sitt arbeid ved Salpêtrière hadde en særlig interesse for hvordan minner lagres, og hvordan enkelte minner ga pasienter plagsomme symptomer. Freud skal senere etablere link mellom traumer, hysteri og kvinnelighet. Freud knytter på slutten av 1800-tallet kvinnelige hysterisymptomer til traumer av seksuell art, først og fremst til incest. Senere skal han gå bort fra dette, kanskje særlig på grunn av det Deborah Horvitz kaller ”patriarchal backlash” (Horvitz 2000:3), med det resultat at det blir en vending i psykoanalysen bort fra ’ytre’, reelle seksuelle traumer, til et fokus på indre fantasier og begjær. Når menn utviser lignende symptomer etter første verdenskrig, skal det vanskeliggjøre forbindelsen mellom forbudte ønsker, kvinnelighet, seksualitet og traumer. Katastrofale, menneskeskapte traumatiske hendelser, og da særlig holocaust, fører senere til at interessen for og kunnskapen om traumer øker.

Nyere teorier om traumer fokuserer først og fremst på den traumatiske opplevelsen, og det som skjer under og etter denne. Men problemer i den psykoseksuelle utviklingen kan være traumatiserende i seg selv, og medføre økt sårbarhet, derfor er denne prosessen også viktig i forståelsen av traumer. *Ladies* omhandler tematisk nettopp også traumer av medfødt og tidlig karakter, og dette er et argument for bruk av psykoanalytisk teori i tillegg til teorier som eksklusivt omhandler traumer, da psykoanalysen legger stor vekt på barndommens og seksualitetens betydning for menneskets utvikling og sosialisering. Psykoanalysen tilbyr derfor en mulighet for å analysere hvordan kjønn, seksualitet og personlighet frembringes i en sosiokulturell kontekst, og hvordan slike (trange) rammer siteres og 'arves'.

Freuds arbeid har utvilsomt påvirket og inspirert flere generasjoner tenkere, og i min forbindelse er han særlig fascinerende av grunner som Harold Bloom bemerker: "Freud's peculiar strength was to say what could not be said, or at least to attempt to say it, thus refusing to be silent in the face of the unsayable" (Bloom 1995:113). Det er nettopp dette som er på spill også i litteratur om traumer. Traumenarrativer er et forsøk på å symbolisere det usigelige. Jeg knytter meg metodisk til en psykoanalytisk retning som vektlegger språkliggjøringen av 'det freudianske'. Jeg vil bruke teorier fra Lacan, med en særlig interesse for *det reelle*, og velger å trekke inn synspunkter hos Julia Kristeva, med vekt på hennes teorier om det abjekte og om melankoli, da disse er relevante for analysen av *Ladies*.

Foruten at teori om traumer altså svært ofte er inspirert av, og i slekt med, psykoanalysen, egner det psykoanalytiske begrepsapparatet seg til refleksjoner omkring begjær, seksualitet, blikk, sorg, tap og kreativitet, altså svært mange av de motivene som er til stede i mitt analyseobjekt.

Kritiske refleksjoner rundt den psykoanalytiske metoden

Psykoanalysen er som kjent omdiskutert og kritisert. Jeg vil ha som positivt premiss, tanken om at psykoanalysen har gitt viktige impulser til moderne litteraturteori. Det er likevel viktig å ha i mente at det ikke kan sies å finnes noen konsekvent og motsigelsesfri psykoanalytisk teori om litteratur.

Leserens interesse vil være styrende for om det er handling eller karakterer det legges mest vekt på i analysen. Mitt psykoanalytiske perspektiv går sammen med en interesse for karakterene, for deres indre, av og til ubevisste, motivasjoner og følelser. Det går et grovt skille mellom såkalt 'flate' personer, enkle typer som ikke framstår som enestående individ, og komplekse individer som er unikt framstilt, og som gjennomgår en personlig utvikling

gjennom den episke fortellingen. Typene er bare brikker i handlingens system. Dette vil være sammenfallende med semiotisk teori, der karakterene bare ses på som tekstelementer. Mimetisk teori går derimot ut fra at litteraturen er et forsøk på en realistisk speiling av virkeligheten 'slik den er'. Mimesis-diskusjonen går langt tilbake. Disse to måtene å nærme seg litteraturen på, er ikke nødvendigvis gjensidig utelukkende. I min narrative tilnærming, blir karakterene betraktet stort sett som ledd i handlingen. Men når teksten oppleves av meg som lesers, blir personene til en viss grad 'virkelige' for meg. I den psykoanalytiske tolkningen vil jeg arbeide ut i fra tanken om at karakterene kan sammenlignes med levende, komplekse mennesker, innenfor de rammene teksten setter. I dette vil det kanskje likevel være et paradoks, da psykoanalysen selv postulerer et gåtefullt forhold mellom psyke og realitet, og legger vekt på det som ligger nettopp utenfor den empiriske virkeligheten.

Jeg vil vise at flere personer i romanen formidles som sammensatte karakterer, med psykologisk dybde, der også et ubevisst nivå skildres. Psykoanalytisk teori vil kunne forklare ulike sider ved personene slik de er framstilt i teksten, for eksempel Lauras melankoli og haltende forsøk på å kontrollere virkeligheten, og Leas narsissisme. Videre framkommer det at personene ofte handler ut fra motiver, konflikter og følelser de ikke til fulle er klar over. Dette indikerer en underbevissthet, et lag hos karakterene som er skjult for dem selv. Denne tilnærmingen vil dermed knytte karakterene til ulike temaer i romanen, og virke utfyllende på forståelsen av disse. Det er likevel viktig å huske på at det finnes gode innvendinger mot bruken av denne metoden, noe for eksempel Kittang synliggjør her:

Spørsmålet om hvorvidt det er rimelig å mene at fiktive personer kan ha noe "ubevisst" som lar seg fortolke, er imidlertid en kinkig innvending mot slik kritikk (Kittang m.fl. 2004:36).

Det er åpenbart en del problemer knyttet til å lese og tolke symptomer som romankarakterer manifesterer, og vi bør med rette være forsiktige i vår diagnostisering av oppdiktete personligheter. At symptomene varierer for eksempel hos traumepasienter, fra mange, klassiske symptomer, til få symptomer gjør at lignende variasjoner kan forekomme hos fiktive personer. De samme blokkeringer som hindrer forståelse av opplevelser hos et offer for traume, eller et melankolsk subjekt, kan finnes også i det oppdiktete univers. En forståelse av en tekst som en traumenarrativ, og av en fiktiv karakter som traumatisert, må derfor forankres i en helhetsforståelse og helhetstolkning av teksten.

Narrative eksesser i forhold til symptombildet hos romankarakterer kan forhindre gjenkjennelse hos leseren, og gi en følelse av at et slikt menneske ikke er mulig. Men selv om

man ikke kjenner noen som framviser slik symptomatisk overflod og slik smerte, betyr det ikke nødvendigvis at noe slikt er helt umulig. I virkeligheten har man jo ofte bare tilgang til fasade, overflate og adapterte fortellinger hos andre. Og, som vi har vært inne på, tjener overdrivelser ofte til å understreke og klargjøre tematiske sammenhenger i teksten.

Psykoanalytisk tilnærming til romankarakterer er til tross for dette en vanlig form for psykoanalytisk verksfortolkning. Jeg vil hevde at romanen selv innbyr til psykoanalyse som en mulig lesning. Dette fordi den implisitt psykologiserer. *Hvorfor* karakterene gjør som de gjør, er viktig og vektlagt. Foruten helt tydelig psykoanalytisk tematikk, der en lett kan hevde at Lee nettopp har brukt psykoanalytisk tradisjon for å konstruere både plott og personer, tematiserer romanen i seg selv, på et dypere nivå, ikke overflate, men et ønske om å produsere en forståelse av noe dypere, noe som ligger *under* huden:

Att under huden fanns en pärla, en aldrig så liten pärla. 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, helt til benet (Lee 2007:176).¹

¹ Sidetallshenvisingene referer til den svenske førsteutgaven av *Ladies* fra 2007, og henvisninger til primærverket vil heretter bare være angitt som sidetall.

Del II Traume som litterært motiv

Mara Lees roman *Ladies* utforsker traumer fra nærmest alle tenkelige muligheter og perspektiver. Det kroppslige, skrikende såret beskrives. Det psykiske, sjokkartede traumet undersøkes. Også de medfødte, tidlige og primære traumatiske erfaringene som medfører en økt sårbarhet hos karakterer, framvises og eksponeres. Til og med den som *påfører* traumer, overgriperen, den eller de som har til hensikt å skade og skape tilstander av frykt og hjelpeløshet hos offeret, skildres og problematiseres. Handlingsmessig er det store, traumatiske hendelser som danner kjernepunktene i romanen og knytter romankarakterene sammen. Det fortelles om sjokkartede begivenheter som totalt endrer livet til de involverte. Romanen spiller på aspekter ved traumet som noe psykologisk og individuelt, men også på traumer som sosiokulturelt fenomen. Fiksjoner kan tillate seg slike eksesser. Litteratur er utforskning, overskridelse, overdrivelser, utprøving og kritikk. Nettopp slik undersøkes og eksponeres interessante aspekter ved den menneskelige tilværelsen.

I denne delen vil jeg gjøre et forsøk på gi en mer grundig framstilling og en litt dypere gjennomgang av hva traumer er, og hva slags litterære funksjoner motivet traume har. Jeg vil holde fast ved hovedinteressen for traumet først og fremst som litterært motiv, og tesen: at traumet er det ultimate bildet på menneskelig sårbarhet. Målet er å skape en analyseramme for resten av oppgaven, og drøfte enkelte, interessante og relevante aspekter ved både psykoanalytisk teori og teorier om traumer. Disse overlapper og utfyller hverandre på flere nivåer, av årsaker jeg har vært inne på.

Traumet som en fusjon mellom det personlige og det politiske

I følge Deborah Horvitz i boken *Literary Trauma – sadism, memory and sexual violence in American women's fiction* er det en del elementer som 'kvalifiserer' en tekst som en (personlig) traumenarrativ. Jeg mener vi kan finne igjen alle disse kjennetegnene i *Ladies*. Først og fremst peker Horvitz på hvordan disse tekstene oppfyller dogmet til "the second wave of the Women's movement in the West" (Horvitz 2000:2), nemlig fusjonen mellom det personlige og det politiske. Videre tematiseres i disse tekstene ofte kjønns- og/eller raseproblematikk eller vold mot kvinner. Dessuten innehar traumenarrativer svært ofte en nysgjerrighet omkring intrapsykiske prosesser, særlig rundt erindringer og den menneskelige hukommelsen. Den feministiske tankegangen om at det personlige er politisk, tok som kjent

utgangspunkt i at personlige problemer var politiske problemer.

Jeg mener traumet er et kraftfullt bilde på menneskelig sårbarhet og påvirkelighet og dermed den perfekte scenen der opplevelser som er både personlige og politiske, møtes i *smerten*, og knytter meg til Horvitz's tankegang når hun skriver at: "In trauma, the borders separating "political" from "psychological" become blurred, penetrable, and eventually disappear" (op.cit.4).

Lee plasserer seg innenfor denne tradisjonen når hun skriver en roman som forteller om traumatiske opplevelser som er gjennomtrengende sosiokulturelle men som på samme tid oppleves og tolkes av individet som noe dypt personlig. Gjennom personlige, psykologiske historier om sår og smerte kritiseres altså implisitt den sosiokulturelle konteksten som skaper, bevarer og viderefører traumer. Traume ses som et multikonktextuelt sosialt problem, hos Lee først og fremst som et resultat av vold (i andre narrativer kan dette være resultater av for eksempel krig, kolonisering og så videre). Vold av typen incest og seksuell brutalitet er ikke bare 'privat', og Lee tematiserer de maktstrukturer, det vil si de sosiale, politiske og økonomiske strukturer som reproducerer mønstre for dominans og makt.

Kunst reflekterer over, og reflekterer seg selv i relasjon til, den historiske og sosiale kontekst den fungerer innenfor, på mangfoldige måter. I boken *Æstetik og politik* hevdes det at:

Der er i diskurser om sammenhengen mellom mennesket og samfundet meget stor forskel på, hvor stor substans det menneskelige tillægges, ligesom det er afgørende for arten af det kritiske potentiale, om mennesket betragtes i sin eksistensielle, biologiske væren eller som et kulturelt sammensat væsen (Nielsen/Simonsen red. 2008:14).

Hva styrer altså mennesket? Hvordan skapes menneskelig begjær? Hvordan utvikles menneskelig identitet? Hos Lee er ikke svaret helt entydig. Hun tematiserer både iboende (biologiske) og kulturskapt strukturer. Begjærene og ønskene blir uansett svært *kraftfulle drivkrefter som fanger romankarakterer i sirkler av repetisjon*.

Lees roman undersøker det Horvitz kaller "the intensely destructive dynamic of sadomasochism" (Horvitz 2000:4). Individuelt, personlig eller psykologisk traume, kan man ofte si at er sadomasochistisk vold mot et bestemt offer, som kjenner sin overgriper. Traumet er altså ikke bare et *menneskeskapt* traume, men også et personlig, og offeret står 'ansikt til ansikt' med overgriperen. Men i motsetning til de litterære verk som inkluderes i litterære analyser av traumenarrativer av for eksempel amerikanske litteraturforskere som Deborah Horvitz og Laurie Vickroy, innehar Lees roman også kvinnelige karakterer som er sadistiske.

Og dette er ikke kvinner som bare har sadistiske tanker eller fantasier, men som *aktivt* søker tilfredsstillelse gjennom å skade andre. Empati med det skadede offeret, eller tilstedeværelsen av skyldfølelse, er nærmest ikke-eksisterende. Romanen portretterer altså også kvinner som forårsaker traumer hos andre, både hos kvinner og menn. Lee oppretter dermed en link også for kvinner, mellom andres smerte, og seksuell nytelse. Dermed våger hun seg inn i et svært tabubelagt område, nemlig kvinnelige uttrykk for sadisme. Videre re- eller dekonstruerer hun derfor mange av de forventede kjønnsrollene i den sadomasochistiske dynamikken, hvor menn forventes å være aktive overgripere, og kvinnene passive ofre. Slik tematiseres grenser for, og årsaker til, menneskelig grusomhet og ondskap, men *på tvers av kjønn*:

”true political change is impossible without a metamorphosis in which those desires and wishes considered unspeakable – certain sexual, aggressive, even sadistic feelings – become a deliberate part of public, as well as private, discourse” (op.cit.18).

Et annet aspekt som gjør *Ladies* til en genuint politisk roman, er flere brudd med tradisjonell sosialrealisme. Romanuniverset er en egoistisk og urettferdig verden, men fortelleren framstiller *ikke* karakterene med åpenbar sympati, noe jeg vil komme nærmere tilbake til i analysen av fortellerstemmen. Dermed er ikke romankarakterene redusert til viljeløse ofre og tapere i ’maktens harde spill’. De beskrives med alt sitt grums, all sin vrede, alt det som finnes under huden. På den måten nekter Lee å bidra til en ideologi av sosiale stereotyper som låser de underkuede fast i en bestemt identitet og en umyndig offerrolle. De marginaliserte, traumatiserte kommer til uttrykk også med sine avvik, sitt infantile tross, sitt sinne og sine destruktive tendenser. Den sanselige delingen som Lee byr på innebærer derfor kanskje større motstand, mindre gjenkjennelse og medfølelse. Teksten peker dermed også på en gjensidig avhengighet, og påvirkning, mellom makthavere eller systemene og individet.

At Lees roman ikke direkte oppfordrer til sosiale eller politiske endringer, men snarere er gåtefull, subtil og motsetningsfull, gjør den kanskje desto mer interessant som samfunnskritikk. Det kritiske potensialet er en av faktorene som hever romanen over ’sentimentalt melodrama’.

Den menneskelige sårbarhet og litterære sjangere

I møtet med traumatiske hendelser er vi i ytterkantene av oss selv og vår virkelighet. Vi har ikke lenger kontroll, og både kropp og psyke kan rammes. Vi tvinges dermed til å møte vår

egen sarthet og vår dødelighet. Jeg mener traumer er møter med Lacans *det reelle*, på flere enn en måte. Lacan står for en nylesning og videreutvikling av Freuds teorier. Jeg har brukt René Rasmussens *Lacans psykoanalyse – en indføring* fra 1994 som kilde til forståelse av viktige poenger hos Lacan. En vesentlig og ny antagelse er at det menneskelige ubevisste er strukturert *som* et språk.

Mennesket er skapt ømfintlig. I følge en lacaniansk forståelse er alle mennesker født premature, på grunn av vår totale avhengighet av andre den første levetiden. Det innebærer nærmest et traume i seg selv å bli født inn i verden. Barnet er dårlig forberedt på den enorme strømmen av stimuli både kropp og sinn utsettes for straks det er ute av mors liv. Individet er trefoldig splittet hos Lacan: mennesket utsettes for fødsel, Ødipuskompleksets kastrasjon og fremmedgjøring i språket.

Hos Lacan er det tre betydningsfulle kategorier eller ordener: det imaginære, det symbolske og det reelle. De danner et essensielt grunnlag for Lacans ideer om subjektet. Disse begrepene viser til utviklingsstadier, men også til 'sider ved mennesket'. I det imaginære utvikles subjektets identitet ved å speile seg i den Andre (oftest moren). Speilstadiet preges av både identifikasjon og fremmedgjørelse, da subjektet jo er ulikt den Andre. Den imaginære identitet innebærer et ønske om å være morens, den Andres, unike begjærsobjekt. Men den ideelle mor-barn-dyaden umuliggjøres alltid av den Tredje. Den Tredje kan være far, men er ikke nødvendigvis det. Med begrepet den Tredje flytter vi oss over i den symbolske orden, da det er denne som virker regulerende på den imaginære dyades tendens mot å lukke seg om seg selv. I det symbolske tilegnes språket, og subjektet innordner seg Farens lov. Språket er en nødvendighet for det menneskelige subjektet, men samtidig splittes subjektet av språket. Språket skaper subjektet, men dette medfører samtidig blant annet en distanse til egen kropp. Det reelle vedrører det ubegripelige og umulige. Det reelle er det som motstår en absolutt symbolisering. Det symbolske avgrenser og strukturerer realiteten, men det finnes altså en siste rest som ikke nås. Det reelle viser seg både i den fysiske verden og i den psykiske, for eksempel ved døden. Vi kan ikke gripe det tapte, den avdøde, selv om vi fastholder minner og følelser for vedkommende. Det er ikke mulig å forklare døden. Møtet med tap og død, som dukker opp i det reelle, kan skape angst.

Mennesket er gjennom det symbolske underkastet språket. Man kan si at menneskets grenser er språkets grenser. Hva kan, og hva kan ikke, uttrykkes i ord? Men språket er likevel bare en del av vår virkelighet. Resten er kropp, drift, nytelse – det reelle – det som faller utenfor språket. Når språket er i oppløsning og våre forsøk på å kontrollere vår verden, gjøre den stabil og forståelig med språk, brister, kan det skape uro og angst hos subjektet.

Her kan man begynner å lete etter svaret på hvorfor traumatiske hendelser fortsetter å hjemsøke offeret. Hvorfor blir noen opplevelser fiksert og repetert til stor skade for den som lider under det? Hvorfor integreres, forstås og glemmes de ikke? Nøkkelen ligger delvis i den menneskelige fysiologi og hukommelse. At mennesket innehar ulike typer hukommelse kan føre til problemer. En type hukommelse, den såkalt *implisitte*² har mennesket felles med dyrene. De minnesporene som finnes her, er ikke organisert språklig. Her er erfaringer altså ikke lagret som ord, men i stor grad som sansninger. I motsetning til dette står den *narrative* eller semantiske hukommelsen. Her kan opplevelser gis sammenheng og mening. Her kommer også et sosialt aspekt inn, og fortellingen kan tilpasses og endres. Den narrative hukommelsen er avhengig av språket, og dermed er den noe unikt menneskelig. Mange sider ved traumatiske opplevelser lagres kun i den implisitte hukommelsen. De kan være oppbevart her som smerter, lyder, lukter eller lignende. Disse minnene kan vanskelig deles. De oppleves i ensomhet, og er ikke fleksible. Traumatiske repetisjoner er tilstedeværelsen av usymboliserte og uintegrerte opplevelser. Dette samsvarer i høy grad med Lacans reelle, som altså er de menneskelige opplevelser som motsetter seg *absolutt symbolisering*. Menneskets dyriske, instinktive side og vår dødelige kropp finnes her. Jeg finner et nærmest sammenfall mellom den implisitte hukommelse og det reelle. Her finnes alle de menneskelige opplevelser, de sansninger, som på godt og vondt faller utenfor språket.

Litteraturens forløsende, katarsiseffekt på traumer, ligger nettopp i *ordene*. Det er språket som kan føre den traumatiske opplevelsen over fra den implisitte hukommelsen og over i den narrative. Her kan redselen og følelsene gis mening, forstås og bearbeides. Litteraturen og psykoanalysen har denne muligheten felles. Å kunne sette ord på den traumatiske opplevelsen, gjør at den kan knyttes til tid, og kan 'glemmes', eller i alle fall erkjennes og integreres, og dermed slutter den å hjemsøke offeret.

Traumenarrativer forsøker å gi leseren adgang til traumatiske opplevelser, og til hvordan mennesker lever med de sår som rammer oss. Men hvordan kan traumer representeres eller gjengis i fiksjonelle verker, når traumer oftest består av tilbakekomsten av en *ordløs* redsel?

Sammenhengen mellom episk litteratur og narrative minner er kanskje mest åpenbar. Traumat kommer begge steder til uttrykk som fortelling. Her gis det en tid, gjøres til fortid,

² Teorier om implisitt og narrativ hukommelse kan man lese mer om for eksempel hos Varvin i boken *Flukt og eksil* fra 2003.

gis sammenheng og 'fortelles'. Men som vi var inne på, her kommer et sosialt og et subjektivt aspekt inn. Fortelleren bestemmer i stor grad historiens mening, og står mellom lytter eller leser og det fortalte. Overflaten kan pusses på, gjøres mer akseptabel eller sosialt akseptert. Enkelte former for representasjon står altså i større fare for å forkludre og fordreie erindringen og gjengivelsen av den traumatiske begivenheten. Kan disse menneskelige erfaringene komme best til uttrykk i tekstuelle ellipser, i nettopp det *usagte*, 'mellom linjene'? Slik kan leseren få en sanseopplevelse, kan sanse traumet, og ikke bare forstå en historie.

Er poesien spesielt egnet til å sette ord på traumatiske hendelser og forstyrrelser? Poesiens sanslige karakter synes å ligge nærere det kroppslige eller det som Kristeva kaller 'det semiotiske'. Poesien kan også være helt løsrevet fra lineær tidsakse. Den implisitte sansningen, som trigges av indre krefter, har ingen tid, ingen 'mening', intet sosialt aspekt. Kanskje er derfor poesien det nærmeste man kommer en symbolisering av sansning som *ikke er narrativ*.

Hva med bilder? Hva slags minner som knyttes til mentale bilder, er vel avhengig av om de er knyttet til en meningsfull narrativ, eller om det er kun det sanselige som kleber ved den indre avspeilingen. Det samme kan sies om hva bildene kan make å formidle. Både visuelle uttrykk og poetiske bilder kan være forsøk på å uttrykke ordløse erfaringer. Men alle tekster om traumer formidler kanskje først og fremst nettopp det vanskelige i å sette ord på og dele slike opplevelser. Det gåtefulle og tause som preger hendelsene og som ikke *kan* deles, og elementene, motstanden, som vanskeliggjør forståelse, som benektelse, skam og dissosiasjon. Lee undersøker de ulike menneskelige mulighetene for å kommunisere det reelle og det traumatiske. Romanen selv er et eksempel på formidling av en traumennarrativ, i episk form. Lauras poesi er et forsøk på en sanselig, lyrisk ytring av opplevelser. Bildene til Siri er nærmest et visuelt skrekk-kabinett, en samling av traumer og angst i form av fotografier. Leas teater og 'rettsaken' er dramatiske scener der traumer utspiller seg og rystende hendelser siteres gjennom skuespill og melodrama.

Traume, kropp, psyke og litterære metaforer

Traume var opprinnelig en betegnelse for skade påført kroppen. Nå er det like ofte forstått som skade eller forstyrrelse påført den menneskelige psyke. Dette ukjente penetrerer kroppens eller psykens grenser, bryter ned forsvarsbarrierer og invaderer offeret. I motsetning til stress, som er av pågående, mer langvarig karakter, er traumet oftest et 'slag', som treffer uventet, raskt og enkeltstående. Hva er sammenhengen mellom kropp og psyke i forhold til fenomenet

traume? Traumatet befinner seg i selve skjæringspunktet mellom de to. Derfor tematiserer traumatet i seg selv dikotomien mellom det indre og det ytre. I sin bok *The Body Remembers* diskuterer Babette Rothschild forholdet mellom sinn og soma, og legger til grunn følgende premiss for traumatiske opplevelser:

Trauma is a psychophysical experience, even when the traumatic event causes no direct bodily harm (Rothschild 2000:5).

Selv om den traumatiske opplevelsen bare er av psykisk karakter, er symptomene og reaksjonene som traumatet framprovoserer, av kroppslig karakter. Rasjonell tankegang kan ha liten virkning på kreftene, affektene, som raser i kropp og nervesystem. Dersom den traumatiske hendelsen har forårsaket skade på både kropp og sinn, leges oftest den ytre kroppen raskt, dersom skaden ikke involverer permanent tap, som for eksempel ved amputasjon. Psyke og nervesystem kan det derimot ta lengre tid å restituere.

I litteraturen finnes det mange eksempler på skader påført både kroppslig vev og menneskelig psyke. Seksuelle traumer innebærer brudd på integriteten både følelsesmessig og somatisk. Beskrivelser av kroppslige sår eller skader i litteraturen kan være uttrykk for nettopp det og bare det, eller også forstås og tolkes metaforisk som uttrykk for en indre konflikt eller følelsesmessig forstyrrelse hos romankarakteren. Jeg leser dem også i et bredere perspektiv, som et uttrykk for 'ubehaget i kulturen'. I tråd med Rothschilds forståelse må *følelsesmessige sår* nærmest alltid leses i relasjon til kroppen.

Kan traumatet helt enkelt defineres som en opplevelse av 'skadelig' art, som en utelukkende negativ inntrenging i menneskelig liv? Eller er traumer også noe svært menneskelig, og en del av den menneskelige erfaring, som også kan medføre nødvendig endring og utvikling? Det kan virke provoserende på offeret for noe så ødeleggende å antyde at slike opplevelser skulle ha noe positivt islett. Hos Lee er det definitivt et fokus på *smerten*. Det kroppslige såret hos Lee skriker, og det psykiske såret bærer preg av mørk fortvilelse.

Reaksjoner på traumer og narrative forløp

Det er flere faktorer som bestemmer hvordan offeret reagerer på og forsøker å leve med de traumatiske opplevelsene. Strategier som ble benyttet av den skadelidende mens traumatet pågikk, kan ha vært nødvendige for å overleve, men kan også forringe muligheten for helbredelse i ettertid. Dissosiasjon er kanskje en av de mest omtalte strategiene: mens et

traume pågår, kan offeret beskytte bevisstheten ved å mentalt fjerne seg fra situasjonen, og det kan oppstå en *splittelse* mellom det opplevende jeg og det observerende jeg. Dette beskytter til dels, men gjør også at minnene lagres i en del av psyken som er adskilt fra resten (særlig separert fra den narrative hukommelsen), og dette motvirker integrering og forståelse av disse. Dermed oppstår såkalte flashbacks når noe trigger de dissosierte delene av hjernen.³

Man kan litt forenklet dele mulige reaksjonsmønstre inn i proaktive, reaktive og passive. Proaktive handlingsmønstre forsøker å forstå og bearbeide traumet allerede før det kan ha noen betydelig effekt på offerets liv. Reaktiv oppførsel tar til i ettertid, men forsøker å minimalisere skaden eller gjenopprette normaltilstanden. Et passivt handlingsmønster preges av følelsesmessig nummenhet, maktesløshet og en angst for, og ignorering eller fornektelse av, den traumatiske hendelsen. På lignende vis kan romankarakterers reaksjon på traumer være av en aktiv eller passiv karakter. Man kan videre sette dette i sammenheng med 'mulige narrative forløp'. Fiksjonen kan preges av et aktivt forløp eller reaksjonsmønster, som innebærer endring og renselse eller katarsis, traumet løses opp og forstås. Offeret kan friskne til, ny kunnskap er vunnet. Eller, fiksjonen kan i større grad være preget av svartsyn, og ingen mening eller forløsning tilbys. Fiksjoner som tilbyr entydige svar og løsninger på traumatiske opplevelser, kan kanskje kritiseres for forenklinger av et komplekst og gåtefullt fenomen.

Traumer, mottakelighet og melankoli

Ikke alle som opplever en traumatisk hendelse, utvikler ubehagelige symptomer som følge av begivenheten. Hvorfor er noen individer mer sårbare i møtet med disse opplevelsene enn andre? Et svar kan være at grunnlaget for hvordan man takler stress og klarer å skape mening av sine erfaringer, fastsettes når man er barn. Det antas at ulike problemer i oppveksten kan føre til økt sårbarhet, for eksempel omsorgssvikt, fysiske eller seksuelle overgrep, manglende etablering av nødvendige bånd, og individuelle traumatiske hendelser som institusjonalisering, tap av foreldre, ulykker og lignende. Individer som utsettes for 'tidlige traumer', kan altså ha vanskeligere for å takle nye, utfordrende begivenheter. Det er også større sjanse for at en opplevelse oppfattes som traumatisk dersom den som gjennomgår den er sliten, trøtt eller allerede er utsatt for stress.

³ Mer utfyllende beskrivelser av dissosiasjon kan finnes mange steder, for eksempel hos Varvin i boken *Flukt og eksil* fra 2003, s.83.

Melankoli medfører en økt sårbarhet og melankolske, depressive symptomer ligner på, og kan sammenlignes eller forveksles med, symptomer som kjennetegner traumer. I boken *Svart sol* konsentrerer Julia Kristeva seg om sorg- og depresjonserfaringer. Her tar hun utgangspunkt i at melankoli er et uttrykk for et tidlig narsissistisk sår, der tristheten i seg selv er melankoliens eneste objekt. Depresjon er en manglende sorgprosess over tapet av Tingen, en arkaisk, imaginær morssubstans. Således kan mennesket nærmest angripes innenfra, og gjøres sårbart eller traumatiseres uten ytre påvirkning. Melankoli blir en indre, ensom sorg. Tapet er umulig, fordi Tingen ikke egentlig er et objekt, og fraværet kan dermed ikke fylles og heller ikke gripes eller forstås. Det melankolske subjektet aksepterer ikke at dette ugripelige, opphavlige er tapt, og i narsissistisk identifikasjon innlemmes det i selvet. Tingen knytter seg til, og kan sies å være en del av Lacans reelle, da den ikke kan forstås eller symboliseres. Dermed kan både traumer og melankoli sies å være stumme og uintegreerte følelser, og begge 'tilstander' har den samme muligheten for helbredelse gjennom språk. For Kristeva er kunsten nærmest alltid assosiert med tapet av Tingen og den umulige sorgen, og hun mener at estetiske uttrykk oftest er melankolske:

Semiologien, som befatter seg med symbolismens nullpunkt, har uunngåelig kommet til å undersøke mer enn bare den amorøse tilstanden – også dens matte avledning, melankolien, for derved å konstantere at dersom det ikke finnes noen skrift som ikke også er forelsket, finnes det heller ingen imaginasjon som ikke åpent eller i hemmelighet er melankolsk (Kristeva 1994:23).

Traumatisert av kjærlighet og begjær

Kan kjærlighetssorg eller det å bli avvist eller forlatt av en elsker regnes som et traume? Hva kjennetegner egentlig et traume? Tradisjonelt har medisinsk diagnostisering av traumer vært underlagt strenge rammer. I "Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma" peker Laura Brown på hvordan psykiske traumer lenge ble ansett som resultat av "an event outside the range of human experience" (Brown 1995:100). Krig, folkemord, naturkatastrofer og ulykker er typiske eksempler på begivenheter som man antok kunne føre til traumer hos ofrene. Muligheten for traumatisk skade lå i det 'uvanlige' og 'umenneskelige' i slike erfaringer. Slik sett ville mange hendelser falle utenfor rammene for diagnosen traume, mye på grunn av deres status som noe alminnelig, hyppig forekommende, og 'interpersonal' (op.cit. 102). For eksempel ville incest og voldtekt som følge av en slik forståelse falle utenfor de rigide kriteriene for hva som særmerker en traumatisk opplevelse. Men er naturkatastrofer, båtulykker og intime grusomheter utenfor rekkevidden av menneskelig erfaring? Det synes

snarere slik at dette er eksempler på noe genuint menneskelig, selv om den erkjennelsen kanskje er ubehagelig. Dessverre er dette heller ikke eksempler på hendelser av sjelden karakter. Kan grensene for hva som regnes som traume søkes andre steder, og utvides? Jeg vil vende meg til symptomene i forsøket på å finne forståelse, jeg mener det er graden av bestemte symptomer og reaksjoner hendelsen eller forstyrrelsen produserer som bør være avgjørende for om et individ skal oppfattes som traumatisert.

Begrepet (psykisk) traume refererer både til den traumatiske opplevelsen i seg selv og til den skade individet bærer med seg, vonde følelser og flashbacks, og den forstyrrede adferd traumatet fører til i ettertid. Noe kanskje svært plutselig og skremmende griper tak i en person, og skaper et brudd, et liv før og et liv etter traumatiseringen. Dette uhyggelige kan bare delvis, eller ikke i det hele tatt, forstås, representeres eller bearbeides. Traumatet kommer tilbake i repeterende bølger. Igjen og igjen trenger traumatet seg på, og offeret må på ulike vis gjenoppleve den truende hendelsen. Depresjon, søvnevansker, repeterende drømmer, kroniske smerter, skyldfølelse, selvdestruktiv adferd og kronisk angst er noen av symptomene som kan prege den traumatiserte. Henry Krystal peker på to interessante problemer som ofte forekommer post-traumatisk i sin artikkel ”Trauma and Aging: A Thirty-year Follow-up”: *anhedonia* og *alexithymia* (Krystal 1995:81). Anhedonia er en manglende evne til å oppleve glede og nytelse. Evne til å ha glede av sosialt samvær, og nyte for eksempel mat eller seksualitet, svekkes betydelig. Alexithymia er den manglende evnen til å beskrive, sette ord på, en følelse eller en opplevelse.

Jeg mener at når lignende symptomer utvikles som følge av kjærlighetssorg, avvisning av eller tap av et elsket objekt, kan også denne opplevelsen karakteriseres som traumatisk, selv om den er ’interpersonal’, altså et ’kjærlighetstraume’. Tap og traume er nært forbundet. I *Flukt og eksil* skriver Sverre Varvin om sorg:

For alle vil tap av en nær person ha som klangbunn tap av tilknytning til et primærobjekt, og vil dermed kunne vekke følelsen av å bli helt forlatt (Varvin 2003:139).

Traumatet innebærer at dette tapet ikke kan sørges over. I motsetning til vanlig sorg over et tapt objekt, blir fraværet en flytende, udefinert angst, et ’sår’ eller et hull i sjelen, som ikke heles. Tapet sitter i kroppen, hjemsøker offeret, og får ingen forløsning. Selv om objektet ikke har dødd, er det utilgjengelig. Som ved traume, innebærer det å bli forlatt av en elsket, en følelse av hjelpeløshet og svik. Litteraturen er rik på eksempler der romankarakterer opplever tap av, eller avvisning fra, en elsket. Men tidligere har kanskje ikke dette blitt lest eller tolket som

uttrykk for en traumatiserende hendelse. Når Racines Fedra, syk av kjærlighet, ulykkelig og full av ulmende begjær, visner hen og ikke kan føle glede, kan dette leses som anhedonia? Forelskelse og begjær er høyst sårbare tilstander. Det knytter lykke og velvære til et ukontrollerbart element. Kristva hevder at tap av et elsket objekt kan oppleves som en kastrasjon:

Tapet av det erotiske objektet (elskerens utroskap eller svik, skilsmisse osv.) oppleves av en kvinne som et angrep på hennes genitalitet og tilsvarende, fra hennes synspunkt, en kastrasjon (Kristeva 1994:87).

Denne mentale kastrasjonen kan oppleves som et traumatiserende angrep på et menneskes integritet. Men for hvem oppleves et tap av et elsket objekt som en kastrasjon, og ikke som et tap som man kan sørge over? Jeg mener at det først og fremst vil kunne oppleves slik for det sårbare subjektet og for det sykkelig narsissistiske subjektet. For subjektet som tviholder på det 'falliske', og tolker tapet som et tap av kontroll og makt.

Freud skriver i "Instincts and their vicissitudes": "Hate, as a relation to objects, is older than love" (Freud 1999:139).⁴ Hat er en mer primær følelse og har sitt utspring i det narsissistiske egoets ønske om å tilbakevise den ytre verden med dens storm av stimuli. Litt forenklet leser jeg Freud slik at objektskjærlighet ofte oppleves ambivalent fordi det finnes en konflikt mellom egoets interesse for selvoppholdelse og begjær eller kjærlighet for objektet: "If a love-relation with a given object is broken off, hate not infrequently emerges in its place, so that we get the impression of a transformation of love into hate" (Ibid.). Hvis vi vender tilbake til og ser på dette hos Fedra, reagerer hun først nokså aktivt og hatefullt på kjærlighetstraumet, og velger å vende sitt hat mot objektet i form av hevn og forsøk på utstøtelse. Senere vendes hatet (nå også på grunn av skyldfølelse) mot selvet, og hun begår selvmord. For Laura i *Ladies*, som jeg leser som et melankolsk subjekt, medfører kjærlighetstraumet og avvisningen uunngåelig et hat mot selvet hele veien, på grunn av den narsissistiske identifikasjonen. Objektet beholder sin suverene status som begjært og ønsket. Hos Racine er det kanskje først og fremst skjebnen som fører til Fedras tragiske utgang, hos Lee er det som driver Laura, begjæret og melankolien, å finne i mennesket selv.

⁴ "Instincts and their vicissitudes" ble utgitt første gang i 1915.

Traumenarrativer og samfunn

Den narsissistiske, vestlige kulturens ønske om kontroll over tilværelsen, gjør traumet til en voldsom trussel, til noe ensidig negativt, til noe som man må ha herredømme over og undertrykke og forhindre. Man skal være velfungerende arbeider og passelig dysfunksjonell konsument. Traumer og traumenarrativer konfronterer oss uunngåelig med vår egen frykt, for død, for tap og for tap av kontroll. Kulturen ser på individet som noe mektig, usårlig, høyt fungerende. Dette innebærer en avvisning av vanskeligheter, sårbarhet og dødelighet. Kulturen dyrker fornuften. Den er besatt av perfektjon og overflate. ”Jeg er vakker og velfungerende, derfor er jeg.” Den individuelle lykke står i fokus. Kristeva mener at sårbarhet er essensielt i mennesket, og at det må utvikles en ny respekt for ’sårbarhet som ikke kan deles’.⁵ Men hvordan? Kan det reelle politiseres? Når det ikke engang kan gripes eller fullt ut forstås? Kanskje er dette utfordringer av en mer filosofisk karakter, et spørsmål langt utover det politiske.

Det kan synes som om en fornyet interesse for det sårbare ligger i tiden. Etter en periode med fokus på overflate, skjønnhet, mestring, funksjon og fornuft kommer det en reaksjon med fornyet oppmerksomhet mot det indre, det sårbare, forfallet og følelsene. Disse dikotomiene brytes mot hverandre i bølger gjennom hele utviklingen. Det narrative, forståelige, sammenhengende og rasjonelle skaper kanskje en motsetning til det språkløse, fragmenterte og følelsesladde. Men litteraturen, og kanskje særlig poesien, har vel alltid hatt en stor plass til det traumatiserte, det marginaliserte og det avvikende. Makter litteratur dermed å endre menneskelig mentalitet, utvikle toleranse og eventuelt gi leseren fornyet respekt for sårbarhet? Hva er litteraturens ’plass’ når det gjelder forståelsen av traumer og det sårbare? Dette er vanskelige og viktige spørsmål, som jeg ikke kan gi noe entydig svar på her. Litteraturen og kulturen eksisterer vel utvilsomt i gjensidig påvirkning. Litteraturen er en av flere kulturelle diskurser der vi henter og utvikler vår oppfattelse av virkeligheten. Vårt grunnleggende behov for mening og sammenheng gjør at vi vender oss til vårt sosiale og kulturelle fellesskap i et forsøk på å forstå oss selv og andre. I den siste delen av oppgaven kommer jeg tilbake til kunstens funksjon i *Ladies*. Der ser jeg på kunsten i romanen som en ’sosiokulturell scene’ for deling, bearbeiding og kritikk, men også som en kulturell institusjon som potensielt kan videreføre fortellinger, skadelige dominerende idealer og trange rammer, og

⁵ Julia Kristeva-dagene 2009, Høgskolen i Oslo.

fungere som traumefremkallende.

Litterære beskrivelser av hvordan traumet gjennomlevs og overlevs, gir et bilde av samfunnet den traumatiserte lever i, og kan være uttrykk for en kritikk av gjeldende verdier og normer i samfunnet som portretteres. Det sviktede barnet og den kalde, narsissistiske kvinnen kan leses som metaforer for, eller individuelle resultater av, en kultur som bærer preg av kulde og frykt. Slik blir de traumatiske opplevelsene satt inn i et bredere perspektiv. Hos Lee produserer vår moderne, fragmenterte, sykkelig narsissistiske kontekst traumer på flere ulike plan, for individet, i sosiale kontekster, og for kulturen samlet. Brown kaller vår (vestlige) kultur ”a factory for the production of so many walking wounded” (Brown 1995:103). Lees sterke fokus på den individuelle, skadde *kroppen* leser jeg dermed både som et resultat av, og en metafor for, en ’skadet’ sosial organisme.

Oppsummering

Det finnes urolige elementer og en gåtefullhet i fenomenet traume som unnslipper en total forståelse, og som vanskeliggjør en absolutt definisjon og fullstendig kunnskap.

I dette kapitlet har jeg sett på traumer både som psykologisk og sosiokulturelt fenomen, og forsøkt å knytte gjennomgangen av ulike elementer ved traumer til den litterære representasjonen av disse.

Jeg har argumentert for hvordan traumet, såret, er det ultimate bildet på den menneskelige sårbarheten, både hos individet, og som et ’kollektivt sår’ vår arv innprenter i oss alle. Kanskje har vår moderne tids grusomheter gjort dette såret mer åpent og verkende, mer akutt, og ført til et påtrengende behov for å fortelle. Tekster om traumer kan *potensielt* være bearbeidende. Den symboliserende kraften kan omdanne de traumatiske inntrykk som angriper mennesket både innenfra og utenfra, til meningsfulle, forståelige representasjoner. Ubearbeidet, truer alltid faren for at traumet vil reprodusere seg, både individuelt, sosialt og kulturelt. Traumenarrativer kan også eksponere og stille spørsmålsteget ved en sosiokulturell kontekst som utsetter mennesker for så mange traumatiserende belastninger.

I hovedanalysen vil jeg trekke dette med meg, og vise hvordan *Ladies* som traumenarrativ produserer en forståelse der det personlige speiler det sosiokulturelle, og dermed kritiserer de rammer og institusjoner som preger den menneskelige hverdag.

Del III Innledende analyse

Mara Lee

Mara Lee er en svensk forfatter født i Sør-Korea i 1973. Hennes debut *Kom* (2000) kalles av Vertigo forlag for en roman. Sjangeren på dette verket skal ikke diskuteres her, men jeg ville snarere kalle innholdet i *Kom* for prosalyrikk. Det er en svært fortettet poetisk tekst, hvor motivet er en mann og en kvinnes seksuelle møter på en strand, med det man kunne kalle en viss fokusering på oralsex. Sexen er ikke øm, men snarere preget av en tvang og en apatisk automatikk.

I *Hennes vård* fra 2004 handler det også om kropp, kjærlighet, sex og vold. Lees lyriske språk er skarpt, presist og kompromissløst. Kanskje er det litt 'kaldt'. Det er konsentrert, abstrakt og surrealistisk. I Lees novelle "Genre P" fra novellesamlingen *Perversioner* (2003) handler det igjen om kropp og kjønn, og i denne novellen dukker det opp mange motiver vi kan gjenfinne i *Ladies*, som ballerinaen og havet. Mara Lee er en respektert intellektuell i Sverige: hun er aktiv i det litterære miljøet og en anerkjent lyriker og essayist. Hun kjenner den litterære tradisjonen godt. Lee debuterte som 'tradisjonell' romanforfatter på Albert Bonniers forlag høsten 2007 med *Ladies*.

Chick lit?

Ladies har blitt kalt chick lit 'opp', en oppjustering av denne sjangeren. Men på tross av åpenbare 'sjangerlån' eller likhetstrekk, vil jeg påstå at denne romanen *ikke* er såkalt chick lit. Som mye moderne litteratur er også *Ladies* eklektisk. Den låner fra og spiller på mange ulike litterære tradisjoner. I motsetning til chick lit er denne romanen snarere det jeg vil kalle 'feel bad', noe analysene av romankarakterene forhåpentlig vil bekrefte. Lee bruker heller ikke egentlig sjangeren til 'egne formål', men konstruerer en slags kritisk og sarkastisk grimase til den. Hun forsøker å være subversiv fra innsiden, men ikke kun for å undergrave sjangerforventninger innenfra. For der Bridget Jones og Carrie Bradshaw framstår som morsomme, lett forvirrede kvinner det kan være lett å like, gjør absolutt ikke kvinnene i *Ladies* det. Fortelleren benytter en formidlingsform som ikke inngir særlig grad av fortrolighet. Karakterene formidles ikke på en måte som inngir sympati, eller som unnskylder deres svakheter. Jeg vil komme mer tilbake til virkningen av dette i analysen av fortellerstemmen. Det er interessant hvordan Lee leker med denne sjangeren som vanligvis

har blitt sett på som sentimental og useriøs. De personlige erfaringer som har kommet til uttrykk innenfor denne sjangeren har blitt skarpt nedvurdert, og det har skapt en link mellom chick lit, 'kvinnelig melodrama', og anskuelser og fornemmelser som ikke har blitt tatt på alvor. Sjangerbestemmelser- og båser er slik sett en struktur både forfatter og forteller er underlagt, og implisitt kritiserer.

Lees persongalleri byr ikke på seg selv på samme måte som kvinner i tradisjonell chick lit, for dette er trolig ikke kvinner man umiddelbart ville ønske å ha som venninner. Til det er deres intimitet for rå, deres hevntvang for grotesk og infantil, deres begjær for foruroligende. På denne måten vanskeliggjøres leserens gjenkjennelse. Vennekaps- og kjærlighetsrelasjoner er ikke preget av varme, støtte og forståelse i *Ladies*, men av kulde, maktkamp og forsøk på dominans og kontroll. Som 'jentesosialiseringsroman' skiller *Ladies* seg derfor nokså skarpt ut, på sin beske og mørke måte.

Jeg vil påstå at Lee på mange måter fortsetter prosjektet hun hadde i *Vertigo*, bare i en annen sjanger. Hun vil fortsatt vise oss 'ubehaget i kulturen'. *Vertigo* uttaler om sine litterære utgivelser at det de ønsker å gjøre er: "Presenterar texter på avgrundens rand för läsare som inte önskar vända bort ansiktet från vår tids katastrof. Yrsel och illemående, hänförelse och uppenbarelse – läsningens sötma skall vara ett aktivt gift som fräter och undergräver det lata sinnet".⁶ Selv om *Ladies* kan sies å være et brudd med Lees tidligere arbeider, kan man se en sterk tematisk og billedlig kontinuitet. Mange av de samme sterke bildene går igjen. Motiver som er sentrale i hennes diktning, for eksempel stranden, havet, kroppen, begjæret, de psykoseksuelle traumene, volden. Kanskje har Lee noen viktige historier å fortelle, og de utgjør gjennomgangsmotiver i hennes kunst? Jeg mener at hennes uttrykk absolutt har beholdt det sterkt *urovekkende*.

Et annet vesentlig brudd med typisk chick lit er at det i romanen ikke finnes noe håp eller transcendens i heteroseksuell, erotisk kjærlighet. En slags renselse kommer kanskje i form av offer og død, og håpet kommer muligens i form av kjærlighet av en annen type, som det vil framkomme av analysen av romanens slutt.

Romanen som helhetsverk og resepsjon

I tråd med det foregående, vil jeg hevde at bokomslaget på førsteutgaven av *Ladies* også bærer sterkt preg av en ironisk forvrengning. Det er glossy og rosa, og romanen har nok blitt

⁶ Se for eksempel *Perversjoner* fra 2003, side 186. Sitatet jeg har brukt er trykt i flere utgivelser fra forlaget.

lest som chick lit nettopp mye på grunn av denne presentasjonen. Helene Uri kaller den ”glanset i hele sin væremåte”.⁷ Den har også blitt kalt en ’rosa hybris’. Omslagsbildet og fargevalget vil nok avgjort være med på å styre leserens forventninger til romanen.

Overraskende nok har det vært lite som tyder på at de sterke bruddene med chick lit har gitt utslag i mange negative leseopplevelser. Kanskje fordi det lar seg gjøre å lese *Ladies* nokså overfladisk? Teksten bak på romanen gir overraskende god informasjon, blant annet: ”Ladies skildrer en samtid som oroar genom sin besatthet av yta og perfektion. Mara Lees debutroman sneglar både på flärdromanen och på samtidsfilosofin i en berättelse som kretsar kring kvinnors fångenskap i den egna kroppen.”

Selve tittelen *Ladies* kan også gi leseren nøkkelinformasjon. En tittel vil jo tradisjonelt antyde eller symbolisere innholdet i en tekst. Jeg har ved flere anledninger lest at en arbeidstitel på romanen var noe i retning av *De kjølige*. Ved å velge *Ladies* fikk også tittelen mer preg av ironisk satire og en mer elegant, subtil effekt. I følge definisjonen til Språkrådet er en lady en ’stilfull, elegant dame’, og denne beskrivelsen er jo neppe særlig treffende på kvinnene i denne romanen.

Både kritikere og lesere har mottatt romanen på en overveiende positiv måte. Lee har blitt tatt på alvor, kanskje mye på grunn av hennes tidligere utgivelser. De få negative kommentarene jeg har lest, har pekt på at de ikke følte noen sympati med romankarakterene, at det ikke fantes noen ’lun humor’. Dette er kanskje et uttrykk for det lille antallet som reagerer på de bruddene med chick lit som vi allerede har omtalt. Jeg kommer tilbake til én svært krass anmeldelse av *Ladies* i hovedanalysen.

Narratologisk analyse

I denne delen vil jeg gi en kort narratologisk analyse, med størst vekt på de elementene som har mest betydning for hovedanalysen. Jeg har brukt Petter Aaslestads *Narratologi – en innføring i anvendt fortellesteori* og Gaaslands artikkel ”Narratologisk analyse” i dette arbeidet. Videre vil jeg bruke boken til Susan S. Lanser: *Fictions of Authority. Women Writers and narrative voice*, fordi noen av hennes diskusjoner her er relevante og interessante i analysen av fortelleren i *Ladies*. Den innledende analysen vektlegger fortellerinstansen fordi denne i høy grad kan sies å være ’ansvarlig’ for en mer eller mindre troverdig framstilling og

⁷ <http://www.bokklubben.no/SamboWeb/side.do?rom=AK&dokId=541270>

bedømmelse av romankarakterene, og fordi psykoanalytiske portretter av nettopp disse har fokus i hoveddelen.

Fortelleren

Ladies har en allvitende, udramatisert forteller, det vil si at fortelleren har full kunnskap om, og innsikt i, hendelser og persongalleri, men er ikke selv aktør i den fortalte historien. I følge Lanser eksisterer denne typen forteller på et totalt separat ontologisk plan, atskilt fra romankarakterene (Lanser 1992:16). Dette er en interessant tanke, men føles bare delvis riktig. Romanen bærer preg av en indirekte fri stil, enkelt sagt vil det si at den bærer preg av at fortelleren fører ordet, men ofte låner et vokabular og en uttryksmåte som er romankarakterens, og på denne måten 'blandes' stemmene. Når modaliteten er såkalt 'telling', føles riktignok avstanden mellom romanunivers og forteller stor, men når sammensmeltningen blir større, er fortelleren absolutt en integrert del av tekstens univers. Modaliteten sier altså noe om hvor stor grad fortellingen bærer preg av fortelleren. *Ladies* innehar både elementer med sterk mimetisk modalitet, da er den såkalt 'showing', for eksempel ved innslag av redigert, indre monolog, og mange elementer med svak mimetisk modalitet ('telling'), ved for eksempel fortellerens direkte kommentarer, verdidommer og analyser. På denne måten blir karakterene både direkte og indirekte framstilt, og skildringene som vekker leserens eventuelle antipati eller sympati presenteres både gjennom fortellerens redegjørelser, og 'mellom linjene'.

Man kan si at *Ladies* har en veksling mellom tre posisjoner som er karakteristisk for romanen som helhet: Romankarakterene blir dels sett og beskrevet utenfra (1), dels med innblikk i tanker og følelser (2), og skildringene blir også dels filtrert og farget gjennom andre karakterer i romanen (3):

1. Lea Nord hade utrustats med drag och egenskaper som knappast hade något överlevnadsvärde i sig: smala höfter, långa ben, mjukt, vågigt rödblont hår och blek, silkeslen hy (7).
2. Vilken konst som helst som kan väcka en sådan brinnande blick förtjänar att ställas ut på mitt galleri, tänkte hon (10).
3. De var egentligen väldigt söta, Henrik och Fredrik, men Lea fattade inte varför de var sådana idioter, socialt sett (11).

Den allvitende fortellerposisjonen gir altså stort rom for variasjon, og denne konstruksjonen utnyttes til fulle. I tillegg til at aktørene gjøres til gjenstand for både indre og ytre fokusering, skifter framstillingen ofte underveis, fra aural til personal. I del I, underkapittel 2 (Paris - 98), ser vi først Lea utenfra. Den allvitende fortelleren gir oss først et riss av Leas mål, ambisjoner og livssyn. Som nevnt blandes de ulike stemmene, og det er ikke alltid like enkelt å vite om meningene som forfektes er Leas, eller fortellerens: ”Svårast var det för flickorna som var söta ända från födseln. I dessa fall arbetade omgivningen systematisk med att bryta ner deras omdöma – medvetet eller ej” (33). Ved god kjennskap til de ulike stemmene kan likevel denne kommentaren knyttes til fortelleren, som kommer helt entydig, auralt til orde i andre sammenhenger: ”Lea tilhörde världens näst mest privilegerade grupp” (34). Så zoomes Lea mer inn, og perspektivet blir lagt nærmere henne. Og selv om det er fortelleren som formidler Leas bevissthet, ses tidvis også mer personal framstilling, til og med i gjengivelser av såkalt skjult gjengivelse av tanke uten kommentarer: ”Hur kunde en så vacker blomma ha et så fult namn” (39). Metoden er særmerkt for hele romanen, det er altså ofte fortelleren som åpner med nokså lange fortellende innslag, før karakterene slippes gradvis mer til, og etableres ytterligere i fiksjonen.

Lanser klassifiserer en del fortellerkommentarer som såkalt ”extrarepresentational acts” (Lanser 1992:16). Dette gjelder blant annet refleksjoner, vurderinger og generaliseringer ’om verden utenfor teksten selv’, blant annet allusjoner. Jeg refererte tidligere mer enkelt til denne typen elementer som ’telling’. Lanser hevder at disse ikke er strengt ’nødvendig’ for selve fortellingen. Det er vanskelig å avgjøre om elementer kan analyseres som uviktig for handlingen, eller kanskje snarere, for tematikken, i en tekst. Her er et eksempel på en slik ’act’ i *Ladies*:

Det som Lea inte förstod, och som utgjorde det omöjliga i hennes strävan, var att hon ville vara en av dem, *fast lite bättre*, lite snyggare, lite mer speciell. Hon förstod inte att varje typ av grupptilhörighet bygger på ett inordnande och ett visst mått av kompromiss, där man med nödvändighet förlorar något, men förhoppningsvis också vinner något annat (80).⁸

Her starter fortelleren sin utlegning for å gi informasjon om karakteren Lea, men resonnementet utvikler seg til å inneholde en mer ’moralsk’, generell sannhet om tilhørighet og vennskap.

Jeg forstår også Lanser slik at hun analyserer disse elementene som en bevisst strategi

⁸ Kursivert del er gjengitt slik den fremstår i primærverket

for at stemmen skal forstås som en kunnskapsrik, troverdig autoritet. Men jeg leser hennes analyser slik at hun ofte analyserer fortellerstemmen som synonym med forfatteren, og teksten tolkes altså i utpreget grad som forfatterens 'talerør'. Det kan tenkes at dette er riktig. Jeg velger imidlertid å beholde et mer skarpt skille mellom forfatteren og fortelleren, og tolker sistnevnte som en *konstruksjon* på linje med romankarakterene. Fortelleren etablerer en annen dimensjon eller kanskje også 'dialog', men er helt *bevisst* plassert i teksten. Denne anonyme stemmen må ikke ureflektert aksepteres, men må analyseres med tanke på om den er troverdig og sannferdig, eller om den kan sies å være om ikke akkurat en upålitelig størrelse, så muligens et uttrykk for bestemte normer og oppfatninger. Hvilke underliggende samfunnsstrukturer preger altså fortellerstemmen? Hvilke tradisjoner og klisjeer? Fortelleren i *Ladies* framstår utvilsomt som kunnskapsrik, men det varierer om uttalelsene gir autoritet, eller kan oppfattes som for eksempel noe underlige, bastante eller diskriminerende. Likevel er ikke min posisjon helt uproblematisk. Tidligere har jeg hevdet at det er mulig å trekke sammenlignende linjer gjennom Lees forfatterskap, og en slik tankegang om et helhetlig forfatterskap, ville kunne indikere en tettere kobling mellom verk og forfatter. At *Ladies* har så mange innslag av det vi kan kalle 'extrarepresentational acts' gir den et nokså sterkt essayistisk preg, som er et brudd med den klassiske, realistiske romanen, som vanligvis domineres av sceniske faser.

En kjønnet fortellerstemme?

Fortelleren i romanen blir aldri direkte identifisert som en kvinne, og den allvitende fortellerteknikken åpner for at fortelleren kan inneha en slik 'kjønnsløs' posisjon. Slik kan fortelleren jeg-et unnsnippe den kjønnede kroppen. Kanskje er det heller ikke viktig å analysere seg fram til hva slags kjønn fortelleren eventuelt skulle representere? Kanskje bør fortelleren få inneha verdi som *individ*, og tilnærmes med dette i mente? Faren når man bruker en kjønnsmerkelapp kan være at fortelleren tvinges til å være representant for en gruppe, for kvinner, når denne gruppen innlysende ikke er homogen. Fortelleren gir nettopp ikke uttrykk for 'kvinner's' (eller menns) meninger, selvsagt heller ikke (nødvendigvis) for Mara Lees meninger; det er en anonym stemmes refleksjoner, analyser og kritiske vurderinger. Kanskje skal fortellerinstansen også leses som like ustabil og polyfon som resten av romanen?

Jeg vil likevel argumentere for at Mara Lee bruker det jeg kaller det 'bitchy' blikket. Dette fordi hun som kvinnelig forfatter opererer med en fortellerstemme som er utpreget kynisk, kjølig og deterministisk. Den danske litteraturkritikeren Zangenberg argumenterer for

at det i moderne dansk litteratur finnes mange strømninger, men to skarpe fronter.⁹ Den ene fronten bærer preg av ansvarlighet og moral, og en tro på menneskets evne til å påta seg forpliktelser, og en menneskelig kjerne av godhet. Den andre kjennetegnes av en oppfatning av at mennesket er ondt, egoistisk, dumt, kynisk og 'dyrisk'. Altså grunnleggende, selv om det kan finnes unnskyldende trekk. I følge Zangenberg våger få kvinnelige forfattere seg inn sistnevnte retning fordi hun da vil bli oppfattet som 'bitch'. For menn er denne posisjonen derimot nærmest sexy fordi den er ukontrollert, overskridende og i tråd med hvordan den grensesprengende mannlige forfatter vil iscenesette seg selv.

Uten at jeg kan si noe sikkert om hvordan dette landskapet skulle se ut i svensk litteratur, vil jeg hevde at Lee virkelig våger seg inn i den kyniske retningen. Hun har, eller rettere sagt bruker, det bitchy blikket. Vi kan også snakke om disse frontene som et rent antropologisk skille. Hva er 'menneskedyret' for en konstruksjon? Hva 'styres' menneskene av? Lee iscenesetter virkelig et moderne, kaldt og håpløst univers, hvor karakterene har et kjærlighetsløst blikk på hverandre, og fortelleren har et desillusjonert blikk på dem alle. Altså i utpreget grad et hardhjertet og hensynsløst perspektiv, i en verden der romankarakterene styres av dyrisk begjær, grådighet og hevntrang, mens de iakttas av dette onde blikket som vandrer kynisk rundt i romanuniverset. Fortelleren står som vi har sett sentralt i *Ladies*. Med klar og skarp stemme kommenteres romankarakterene, og vi får servert en kjølig, distansert versjon av deres personlighet, deres liv og deres meninger fra et tilsynelatende uavhengig ståsted.

Lanser hevder følgende om romanen *History of Miss Betsy Thoughtless* av Eliza Haywood: "but from the first sentence of the novel the narrative voice dissociates itself from the class "woman" by deploring "the sex" for vanity, heartlessness, cattiness and lack of self-scrutiny. Such a narrator reinscribes her identity status as a masculine in spirit if not in name" (Lanser 1992:49). I så fall skulle fortelleren i *Ladies* også være maskulin. Jeg er imidlertid ikke enig i at negativ omtale av kvinner nødvendigvis skulle implisere at ordene og meningene ikke skulle kunne tilhøre en kvinnelig fortellerstemme. Hva med uttrykket kvinner er kvinner verst? Men hvis man velger å analysere og bestemme kjønnet til den allvitende fortelleren, som Lanser gjør her når hun hevder denne må være uttrykk for en maskulin stemme, kan dette selvsagt få tolkningsmessige konsekvenser. Særlig ville dette nok gjelde *Ladies*, som i sterk grad problematiserer feminitet.

⁹ Forelesning på Schæffergården 17.06.09: *Mellem loven og instinktet – nye værdighedsformer i den yngste danske litteratur* av Mikkel Bruun Zangenberg.

En mulighet ved lesning av romanen kunne være å analysere fortelleren som 'en av dem', som nok en kjølig, kjærlighetsløs 'lady'. Eller kan stemmen tilhøre en mer moralsk, lærd kvinne? Hvordan skulle man i så fall si at 'kvinnen' framstiller andre kvinner? Fortelleren i romanen er en krass anklager, en lite tilgivende dommer og tidvis også bøddel. Og hvordan ville dette se ut hvis denne stemmen analyseres som maskulin, ville det påvirke en eventuell tolkning av romanen? Har det konsekvens om romanens samlede verdisyn formidles av en mann eller en kvinne? Alle kvinnene i romanen blir jo, som vi har nevnt, betraktet og vurdert med til dels stor ironi og forakt. Kanskje er det viktigere å lese seg fram til en forståelse av hvorfor fortelleren er et kritisk og utpreget kynisk individ, enn å bestemme om stemmen er 'maskulin' eller 'feminin'? Jeg velger den strategien. Dette onde overblikket innehar et sterkt *kritisk* potensial.

Det bitchy blikket kan leses som nærmest deterministisk i sitt syn på de moderne, kvinnelige romankarakterenes muligheter, med deres forfeilede ødipale utvikling, kastrasjonsfrykt, sykelige narsissisme, og 'hullet' eller mangelen bare en mann kan fylle. Men fortellerstemmen kan som nevnt tolkes ut i fra hvilke normer vedkommende er underlagt. Jeg leser dermed Lees fortellerstemme som et uttrykk for det Deborah Horvitz kaller "institutionalized misogyny" (Horvitz 2000:4). En stemme, et individ, som selv bærer på, identifiserer seg med, og tidvis reproducerer, de psykologisk skadelige projeksjoner som kulturen produserer og påtvinger fra utsiden. I denne kulturen er både fortelleren og de 'moderne, kvinnelige bitch lit karakterene' fanget.

En forteller på tvers av konsensus

Den kritiske stemmen i *Ladies* framstiller altså karakterene med utilslørt antipati. Det er lite vekt på forsonende trekk i skildringen av kvinnene. På denne måten får de heller ingen 'offerstatus' i den kapitalistiske, kanskje krevende, moderne, sosiale sfære som skildres. Selv om forfatteren setter dømmende vaneforestillinger på spill i romanen, gis altså ikke karakterene en umyndig rolle. Fortelleren er absolutt ikke deres unnskyldende talsmann. Lee vrenger på hvordan kvinnelige stereotypier oppfattes. Slik stilles det spørsmål ved mange herskende forestillinger. Videre ses ikke samfunn, system og makt som noe adskilt fra hjelpeløse, uskyldige individer, men disse størrelsene ses på som gjensidig påvirkende. Men de ulike sosiale og sanselige rom som utgjør romanens scener, innehar ikke bare potensiell diskusjon med gjeldene politikk og herskende ideologi. Forvrengningene søker et skritt lenger, mot andre sider av menneskenes sosiale sfære. Romanen har også en mer 'innadvendt

bevegelse', mot det psykologiske, mot kroppen, mot 'naturlover'. Romanen undersøker på denne måten flere av de strukturer det feminine er underlagt. Slik er *Ladies* en granskning av det Lanser kaller "a female body politic" (Lanser 1992:22). Det skapes en underlig ambivalens og uro mellom en slags ansvarliggjøring av individet (kvinnen), og en deterministisk oppfatning av individets (kvinnens) 'frihet'.

Plott, personer og synsvinkel

Ladies er, som tittelen jo også antyder, en såkalt kollektivroman. Det vil si at det er en roman som følger en større gruppe mennesker, i motsetning til å ha en eller få hovedpersoner. I *Ladies* er hovedvekten av disse karakterene er kvinnelige. Romanen har skiftende synsvinkel, de mange aktørene deler på denne. Som regel er det en aktør som har synsvinkelen i en typografisk 'underdel', men av og til varierer dette også innenfor underdelene. På denne måten skapes en collage, en polyfoni, av stemmer. Som nevnt tidligere, veksles det mellom intern synsvinkel, det vil si at sanseapparatet er forankret i en av aktørene på historieplanet, og en ekstern synsvinkel, der sanseapparatet er forankret i fortelleren.

I en kollektivroman er det andre bånd som binder karakterene sammen enn de familiære. Hva binder personene i *Ladies* sammen? De fem kanskje viktigste karakterene romanen sentrerer seg rundt, er fire kvinner og en mann i trettiårene. Den vakre, narsissistiske Lea, kunstviteren og feministen som ikke vil reduseres til objekt. Hennes venninne Mia, den tidligere ambisiøse ballerinaen, som nå er en apatisk, middelmådig konsument. Den traumatiserte poeten Laura, som lever i en klosteraktig tilværelse, en gang vakker, men nå forfallen. Hennes elskede, Siri, fotografen som har tatt kunstnernavnet Iris C, og som har oppnådd berømmelse ved å utstille bilder av vakre kvinner i sårbare, angstfylte og traumatiserende situasjoner. Og til slutt, Siris sjelevenn og partner Jean, som er besatt av motiver av en bestemt type kvinner. I *Ladies* knyttes livene til disse menneskene sammen av felles traumatiske opplevelser. Lees collage av hendelser viser oss møter mellom dem på ulike steder, til ulik tid, på ulike scener.

I åpningen av romanen presenteres vi for begivenheten som også skal prege slutten, Lea og Mias utstilling av Iris C sine bilder, som ikke er en vanlig utstilling, men en hevnaksjon, det Lea kaller 'poetic justice'. Lea og Mias hat mot Siri og Jean har helt ulik årsak. Mia, Siri og Jean bindes sammen av romanens handlingsmessige, fortidige knutepunkt, den traumatiske ulykken i Ormby. Her skades Siri og Mias felles venninne Carro, med dramatiske konsekvenser for alle de involverte. Lea er en av de kvinnene som har blitt utsatt

for Jean og Siris overgrepaktige fotografering. Laura har hatt et erotisk kjærlighetsforhold til Siri, men ble forlatt, en hendelse som har fullstendig traumatisert henne. Det blir tidlig klart at karakterenes fortid er sammenvevd, og nærmest som i en krimroman drives vi stadig videre i en avdekking av hendelser fra fortiden og en uunngåelig framdrift mot et katastrofalt klimaks. Slutten blir svært intens, der Laura utfører et terrorangrep på kunstutstillingen og selv dør. Det blir poetic justice på en annen måte en planlagt, når de hevngjerrige selv blir bitt, både Mia og Lea skades i 'attentatet'. Det er mer i karakterenes hierarkiske forhold til hverandre, og i møtene dem i mellom, og også i det som *ikke* sies, at man ser de mer tematiske, 'klassiske' konfliktene komme til syne, enn i deres individuelle historier isolert sett. Analyser av romankarakterene vil trenge inn i dette, og vise hva disse karakterene har felles på et dypere plan, for eksempel en sykkelig dyrkning av individet, en mangel på dypere tilhørighet, og *begjæret* som en sterk, ubendig drift. Begjæret i mange former; seksuelt, kroppslig, men også som både et sterkt kunstnerisk begjær og et ubendig hevnbegjær. Jeg leser imidlertid begjærsmotivet som *drivkraften* som fører fram til de *traumatiserende* hendelsene, som er de mest betydningsfulle knutepunktene. Kunsten, først og fremst i form av Siris fotograferinger, er et annet viktig sammenførende element.

Komposisjon og tidsrelasjoner mellom historie og diskurs

Ladies har en spesiell typografisk syvdeling med overveiende etterstilt narrasjon. Det vil si at det fortelles om noe som *har* skjedd, og det brukes for det meste fortidsformer av verb. Bruken av preteritum slår fast at de hendelser det fortelles om er avsluttet. De syv delene er igjen inndelt i mindre deler – 'underkapitler', som angir tid og sted for handlingen. Romanen åpner med et underkapittel kalt (Stockholm -06). Del I består så videre av delene (Paris -98), (Stockholm -06), (Yrsjö -84), (Stockholm -06), og (Yrsjö -84). Fortellehandlingen fortsetter på denne måten gjennom hele romanen å flytte seg fra tidsepoke til tidsepoke, fra sted til sted. Dette har den effekten at man føler at 'fortiden rulles opp', det kjennes ut som om man er med på en nødvendig prosess for å finne de riktige elementene som skal til for å forstå historien, en maktpåliggende reise gjennom gamle minner. Vi blir servert små brikker av et større hele, slik at leseren kan utforske de underliggende historiene og gjøre seg opp meninger om dem. Det er likevel to hovedbevegelser romanen konsentrerer seg om, en som rører seg i retning av fortidens ulykke i Ormby, og en i retning mot 'framtidens' katastrofale klimaks. Disse to traumatiske begivenhetene danner dermed romanens to kjernepunkter, både handlingsmessig og tematisk.

Teksten er altså såkalt *anakron*, det vil si at diskursen hopper fram og tilbake i historiens kronologi, både på makro- og mikroplan. De aller fleste narrative tekster har innslag av anakroni, men i denne romanen er dette spesielt komplekst. For det meste er det retrospektiv gjengivelse som stikker om på handlingen. Disse elementene både kompletterer (1), repeterer og mystifiserer (2) ved å hentyde til de fortidige hendelsene.

1. Leas seksuelle debut hade inträffat tidligt, och det var hon som gick som segrare ur händelsen (18).
2. Efter den spektakuläre olyckan i Ormby, som Jean egentligen inte alls hade varit inblandad i, hade hans föräldrar mer eller mindre tagit avstånd från honom (84).

Lee mestrer den retrospektive fortellekunsten, og av og til er overgangene mellom de ulike tidsplanene typografisk markert på makroplan, men altså ikke alltid. Det varierer hvor mange 'underkapitler' som finnes i hver del. Noen ganger følges et klart mønster, andre ganger ikke, selv om det nok kan finnes et tematisk mønster. Del I har 6 slike avsnitt, del II har 9, som alle foregår i Paris, men til ulike tider/med ulike karakterer. Del III består bare av ett, (Stockholm -06), mens del IV har hele 12. Del V har 5 underkapitler, og del VI har 11, her veksler delene etter mønster med annenhver (Stockholm -95) og (Paris -99), rett nok heter siste avsnitt (Stockholm 1995-2006). Del VII har 5 deler, hvorav de to siste er spesielle – kalt Vernissage og Epilog.

Romanen har såkalt in medias res-åpning, det vil si at leseren med en gang føres inn i 'midten av tingene'. Fortellingen begynner direkte med aktivitet fra upresenterte personer, som så gradvis introduseres: "Hon visste det om sig själv: den här skönheten går inte i arv" (7). Her i den første setningen ligger fortellingens nullpunkt. Bruken av in medias res er nokså vanlig. Men den første setningen kan likevel være viktig, det synes som om den muligens gir leseren et tematisk nøkkelord – skönheten. Skjønnheten kan sies å være et av flere ledemotiv, i en roman som er svært rik på motiver. Lea har kanskje en spesiell status i romanen. Det er denne romankarakteren vi først introduseres for, og som i en sirkel er det hun som er i fokus i romanens avsluttende underkapittel, epilogen.

Rytmen, tempoet i romanen karakteriseres ved nokså lange fortellende sekvenser og mindre innslag av scener, det vil si monolog og dialog. Av og til er de fortellende sekvensene sceniske, det vil si at de er detaljerte beskrivelser, der det er sammenfall mellom fortellettid og fortalt tid, mens en del andre steder bærer de fortellende sekvensene preg av personbeskrivelser samt fortellerens kommentarer og analyser, og da er tempoet svært lavt. De mange (fortellende) analepsene gir en dvelende, forklarende effekt, og som vi har vært

inne på, et essayistisk preg. Det aller meste i *Ladies* fortelles i singulativ – det vil si at det fortelles én gang om en hendelse som fant sted én gang. Men noen sentrale elementer – først og fremst ulykken – fortelles det om flere ganger. Repeterende tekster kan stå i fare for å virke kjedelige, men her har dette en forsterkende funksjon. Når to eller flere personer har opplevd det samme, og senere skal gjengi begivenheten, kan fortellingene bli nokså ulike. På denne måten kan det på interessant vis tematiseres det relative og subjektive ved menneskers virkelighetsoppfatning. 'Snakker' de virkelig om det samme? Hvem 'snakker' sant? Og hva var det som faktisk hendte? Og kan man stole på sin egen hukommelse, sine egne minner? Traumenarrativer tematiserer ofte dette. Som jeg var inne på i delen om traumer, danner minnene et viktig utgangspunkt for både forståelsen av og muligheten for helbredelse av traumatiserende opplevelser.

Jeg vil peke på to merkbare brudd med fortelleteknikken. Det ene er en kort sekvens i del I, underkapittel 5 (Stockholm -06), hvor det er en liten del med 1. personsforteller. Laura kommer her til orde som et jeg, og framstillingen er en kort tid gjennomført personal. Det skapes en helt spesiell nærhet til det som fortelles, og vi kan merke at perspektivet blir mer fastlåst. Her benyttes også dramatisk presens, det vil si samtidig narrasjon. Det andre bruddet finnes i del VII, underkapittel 1, her er det et stilbrudd i form av et lyrisk innslag i det episke. Her leser Gunnel Lauras mystiske, poetiske tekst. Først åpenbares en 'rent poetisk' sekvens, deretter følger en prosalyrisk, underlig og eventyrlig fortelling om et par tvillingbrødre kalt Tom og Tim. Det skapes her et brudd i den mimetiske rekken, og jeg kommer tilbake til en grundigere analyse av denne teksten i del IV. Mara Lee lar oss ikke glemme at hun også er en forfatter med en utpreget lyrisk stemme, som legger sterk vekt på det språklige og sanselige.

Oppsummering

I denne delen har jeg gitt en kort presentasjon av Mara Lees forfatterskap, av resepsjonen av *Ladies*, og også en kortfattet diskusjon av forholdet mellom romanen og den såkalte chick lit sjangeren.

I den narratologiske delen har jeg undersøkt noen av romanens viktigste formtrekk, med et særlig blikk på fortellerinstansen. Valg av forteller og det fortellertekniske viser seg som et narrativt element som er tematisk konstituerende.

Videre skal jeg i hovedanalysen gi en nærlesning av romankarakterer i romanen, og knytte lesningen tematisk tettere opp mot psykoanalytisk teori og traumeteori.

Del IV Hoveddel. Analyse av romankarakterer

Melankoli, tap og traume – portrett av Laura Magnusson

Svært mange potensielt traumatiserende begivenheter preger Laura Magnussons liv. Hennes mor dør i barselseng, og hun har et problematisk forhold til sin far. Hun har i barndommen et incestuøst forhold til fetteren Stefan. Hun opplever en kunstutstilling, der hennes kjæreste uten hennes vitende har laget en utstilling som består kun av mer eller mindre seksuelt ladde bilder av henne selv, og ødelegger denne utstillingen i ikonoklastisk raseri. Hun forlattes av sin store kjærlighet. Hun dør nesten av en hjerneblødning. I romanens finale ødelegger hun nok en kunstutstilling, og dør i gjennomførelsen av dette 'attentatet'. Romankarakteren Laura preges av en overflod av symptomer og smerte. Hvilke tematiske sammenhenger understrekes av alle disse eksessene?

Laura er en karakter som blir beskrevet som annerledes og 'asosial' allerede fra barndommen. Gjennom læreren hennes får vi et bilde av henne som barn:

Flickan längst fram, Laura Magnusson, var den som tycktes lungnast. Fröken hade aldrig gillat henne. Ända sedan förste klass hade hon varit så... oklanderlig. Ointagelig och alltför självtilräklig för at någon skulle kunna tycka om henne (58).

Laura blir videre framstilt som et svært vakkert barn, men reservert. Laura omtales allerede tidlig med ord man forbinder med noe uodynamisk, noe forsteinet: kulde, is, ensomhet, ubevegelighet. Frøken setter Lauras annerledeshet i forbindelse med den døde moren. Sorgen over en død forelder gir den som sørger en helt spesiell verdighet, tenker læreren. Det framgår av teksten at morens død har store konsekvenser for Lauras liv, og for hvordan hun oppfatter seg selv:

Laura hadde aldrig sett sin mor i livet. Hon kunde nästen säga: Jag är inte riktigt född. Och därför: Min kropp bär inga spår av en jordisk födsel (i hemlighet: Tro inte at jag kommer från det där otäcka snittet, det där mörka hålet). Det var en kroppslig ordning hon inte ville kännas vid, hon hade sine egna sår, egna betydelsesfulla, identitetsskapande sår- platser som inte stavades KVINNA eller MOR. Nej, Lauras platser het POET och JUNGFRU. Hon hade sitt sår i ljumsken, någon decimeter längre ner än Jesu sår i sidan: det såret som fick Tomas tvivlaren att övertygas om Jesus identitet. Tomas fick se hans sår och såg att han var Gud. Lauras sår sa: inte kvinna, utan poet. Inte mor, men jungfru (151).

Laura har bare sett moren sin på fotografier. Hun beskriver moren som svært vakker, men mener at det var noe underlig med bildene faren hadde tatt av moren. For det er ingen bilder av moren der føttene er med. Laura selv tolker det som at moren ikke var skapt for et jordisk liv, men heller skapt for å sveve eller falle. Antydes det her en slags genealogi, et illevarslende frampek om en vanskjebne videreført fra mor til datter? Det kan hevdes at det å miste moren er Lauras første sår, første traume: ”Smärtan var att ropa efter en mor som aldrig skulle svara” (55). Ved å ikke ha en mor å etablere et forhold til, mister hun det som skulle være det første begjærsobjektet. Laura mister muligheten for den ’naturlige løsrivelsen fra mor’ som Kristeva poengterer som svært viktig for menneskelig utvikling:

Både for kvinnen og mannen er tapet av mor en biologisk og psykisk nødvendighet, det første skrittet på veien til selvstendigjøring. Modermordet er vår livsnødvendighet, et *sine qua non* for vår individualisering, forutsatt at det skjer fullstendig og at det erotiseres: enten ved at det tapte objektet finnes igjen som erotisk objekt (hvilket er tilfelle med den mannlige heteroseksualitet og den kvinnelige homoseksualitet), eller ved at den overføres – ved en enorm symbolsk anstrengelse hvis suksess man må bøye seg for i beundring – og erotiserer den andre (det andre kjønn for den heteroseksuelle kvinnen) (Kristeva 1994:40).

Hos Kristeva medfører det å innta språket og ta del i den symbolske orden, en ugjenkallelig separasjon fra moren, men dette ’mordet’ er altså uunnværlig. Siden forsøker man å gjenfinne morsobjektet i språket. Videre går Laura også glipp av den ”spektakulære identifikasjonen” (op.cit.41) hun skulle følt med moren. Hun begår ikke ’drapet’ på moren, og trenger ikke hate seg selv for dette. Likevel synes Laura å ha store problemer fordi hun ikke kan identifisere seg med moren, og ikke med det å være kvinne. Hun forsøker å avvise speilingen ”jeg er Henne, og Hun er Meg” (ibid.). Laura føler aversjon mot det kvinnelige kjønn, mot morskap og forplantning. Det blir svært vanskelig for Laura å danne en kvinnelig identitet i ensomhet, uten moren som forbilde.

Den type narsissistisk depresjon Laura lider av, trenger imidlertid ikke et objekt (moren) for sin sorg i Kristevas teorier. Tapet av Tingen er en skade som inntraff så tidlig at den ikke kan henvises til noe objekt. ”Tingen er en drømt sol, klar og svart på en gang” (op.cit.29). Den er den avbrutte, arkaiske bindingen som for det fødte menneske har blitt brutt. Dette medfører en *tristesse*, en melankoli der tristheten er det eneste egentlige objektet. Denne tristheten skaper en slags sammenheng for jeget.

Laura slites i barndommen mellom manglende eller ufullstendig idealisering av farsskikkelsen og avsky for det moderlige og kvinnelige. Denne vemmelsen oppstår altså på tross av at hun aldri har kjent noen mor, og hos Kristeva er avskyen et forsvar mot den tomhet

et barn føler ved tapet av moren. Kanskje kan man peke på at hos Laura blir denne tomhetsfølelsen ekstra sterk på grunn av morens død, og avskyen tilsvarende kraftig? I romanen gir Laura ofte uttrykk for aversjon mot alt som har med det fysiske, det reelle, å gjøre. Særlig har hun et problematisk forhold til mat. I romanen tematiseres dette helt direkte, og det settes i forbindelse med moren. Laura selv forkaster diagnosen anoreksi, gitt henne av flere terapeuter, da hun mener at hun aldri har vært besatt av vekt, og forklarer selv sin spisevegring på denne måten:

För vanliga människor som Esther, var ätandet laddat med kärlek, njutning och mening, eftersom maten var för evigt förknippad med en närande och älskande mor. Men om det aldrig hadde funnits någon mor som laddade maten med njutning och mening, om tuggandet inte skyldes av en moders viskande stämma, utan visade seg i all sin råa, djuriska prakt. Var det då konstigt att man hade svårt för att äta? (147)

Maten minner Laura om fraværet. Hun klarer ikke å føle begjær for mat. Hun lever på et minimum av matinntak. Men hennes egen vurdering av at hun aldri hadde vært opptatt av vekt, er nok ikke en riktig selvoppfatning. Tvert i mot synes hun hele tiden svært besatt av egen kropp. Hun har en særegen fascinasjon for 'skinn og bein'. Videre ligger det i dette en implisitt avvisning av det kvinnelige, i det Laura mener at det er i en bestemt type fett, en bestemt forhøyning, at 'kvinneligheten fødes'. På et dypere plan ligger Lauras vanvittige angst og avsky for det reelle. Det rå, dyriske og ukontrollerte, som oppleves som truende mot Selvet. I *Powers of Horror* er mat et av de abjekte elementene Kristeva ser på som potensielt truende for menneskers skjøre identitet:

Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection (Kristeva 1982:2).

I møtet med avsky og vemmelse, i møtet med det reelle, er vi i ytterligheten av oss selv som levende mennesker. En del av det reelle som vi kan møte på, er kroppen. Lacan mener ikke at vi er kroppen vår, men at vi har den, og at vi kan miste den. Dette kan medføre angst og ytterligere distanse til egen kropp. Når maten avvises, kastes opp, fordi den ikke ønskes, ikke assimileres, er det ikke en avvisning av noe Annet, fordi maten ikke kan kalles et objekt. Det er heller en avvisning av Selvet, men samtidig også et forsøk på en etablering og fødsel av Selvet. Altså et ambivalent forsøk på å beherske virkeligheten. For Kristeva er det ikke det som truer helse og renhet som skaper abjeksjon, men det som truer identitet, system og orden. Lauras dysfunksjon i forhold til mat og seksualitet kan også leses som et symptom på traumer, det som tidligere i oppgaven ble beskrevet som *anhedonia*, en manglende evne til å oppleve

glede og nytelse. Laura framstår uansett som en svært sårbar og sart personlighet, en kvinne som ønsker høy grad av kontroll i tilværelsen, men som altfor lett blir følelsesmessig satt ut i møtet med uventede hendelser i livet.

Lauras far er en fraværende karakter. Han beskrives som en kjærlig far som fletter håret til datteren. Men forholdet deres bærer ikke preg av mye fysisk kontakt. Hun er likevel hans prinsesse. Når faren finner en ny kjæreste, skapes ytterligere avstand i deres forhold. Lisa Krabbe tar Lauras plass som dukken. Faren er tydelig krevende for Laura, hun føler ofte at hun svikter han. Han projiserer skam og skyld på Laura når han observerer hennes forhold til Stefan. Denne vonde skammen som Laura må bære med seg videre, er i høy grad en *sosial* følelse. Hvis vi følger Kristevas teorier om tapet av Tingen, er det den fraværende identifiseringen med faren som vil føre til Lauras melankoli. Vi taper alle Tingen, den arkaiske forbindelsen, men det er manglende sorgarbeid som fører til tristesse. Sorgarbeidet kan ikke gjennomføres for Laura, da hun ikke kan gripe faren, og gjennom han få til en nødvendig bearbeidelse. I en terapeutisk samtale lyver Laura og sier at hun ikke var vitne til det første seksuelle møtet mellom faren og Lisa. Men hun så alt: romanen beskriver en datters opplevelse av Freuds 'primal scene'. Selv om denne 'scenen' er gåtefull for barnet, tolkes den ofte som noe voldelig. Det synes som om konsekvensen av dette var ytterligere en hendelse som åpnet et gap mellom Laura og en slags 'kvinnelighet', nå var hun heller ikke lenger prinsesse eller dukke, et 'begjærsobjekt' for far. Metaforisk for dette, er Stefans ødeleggelse av barbie dukken hennes. Den blir kortklippet, besudlet, fornedret. Dukken blir også et bilde på trange rammer og dominerende idealer, særlig når det kommer til kvinnelig skjønnhet, men også til kvinnerollen eller til identitet mer generelt. Laura motsetter seg hele tiden sterkt den kvinnelighet, og den identitet, den 'plass' hun føler tilbys henne innenfor de kulturelle rammene. Hennes mangel på tidlige, nære og gode bånd har ytterligere vanskeliggjort dannelsen av en stabil identitet innenfor kulturen. Lauras mor er altså ikke til stede, kjernefamilien har brutt sammen, og Laura 'higer' heller ikke etter far i vesentlig grad.

Laura lyver også om forholdet til Stefan, hennes "andre sår", til terapeuten:

Jag tror han var betydelsesfull för mig för att han var min enda koppling til min mor, ja han var väldigt viktig. Hon ljög. De växte i munnen på henne, de automatiska lögnerna, den tillrättelagda versionen (47).

Likevel er det kanskje slik, på tross av Lauras egen tolkning, at Stefan blir den første i serien

begjærsobjekter som er et forsøk på en ubevisst erstatning for moren? Laura har et seksuelt forhold til fetteren sin. Trolig har de ikke samleie, da Laura senere kaller seg jomfru, selv om dette kan forstås symbolsk. Laura begjærer tilsynelatende Stefan. Han vekker noe i henne. Han sier at hun hadde lengtet etter han, etter hans hardhet og hans mørke kyss. Hun vet at dette begjæret er noe hun må skamme seg over. Der hun ellers bare er is og kulde i møtet med andre mennesker, får møtene med Stefan henne til å føle og gråte. Stefan fyller Lauras tomrom med sin kalde pust. Lauras andre sår skriver seg også helt bokstavelig inn i kroppen hennes i seansen der Stefan risper henne i lysken med kniv:

Men hon tittade, hon kisade mot solen och när han förde schweizerknivens spets till just den plats där låår övergår i ljumske. Och hon hörde ljudet av knivspetsens karvande. Hon hörde ljudet av hans initialer: SF (55).

Såret han lager rammer hennes kvinnelighet. Han rykker henne også ut av en nummen tilstand, men bare midlertidig. Senere sier hun at hun er ferdig med han. Og etter deres gjenforening, at han nok ikke var viktig nok. Hans bidrag til hennes kunst og hennes liv er forbi. Laura avviser igjen terapeutenes tolkning, som sier at hennes opplevelser med Stefan forårsaket et traume som ladet kunsten hennes med erotikk. Hun vil ikke godta det hun kaller ferdigforpakkede tolkninger. Men ikke desto mindre er minnene om Stefan en viktig inspirasjon i hennes lyrikk:

Hon återvände til talldungen ovanför stranden så många gånger att platsen slutligen tømde på laddning och minnen (59).

Det incestuøse forholdet skal få store konsekvenser for Laura. Laurie Vickroy skriver i sin bok *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*:

A diminished, even shattered sense of self is common in cases of severe trauma of any sort but seems particularly prevalent in accounts of domestic tragedies and sexual abuse (Vickroy 2002:23).

Og hun skriver videre: "incest victims are coerced by family or shame to repress (forget) their abuse and betrayal; consequently they employ defenses to feel less pain. However, these defenses also compromises the individual's capacities for remembering, knowing and feeling" (ibid.). Lee rører ved emner som fortsatt er tabu når hun skriver om incest og annen voldelig seksualitet. Teksten tematiserer hvordan seksuelt misbruk traumatiserer barnet, gjennom beskrivelser av det mislikte barnet, det kalde barnet, barnet med de dårlige sosiale evnene.

Barnets utvikling er sterkt såret. Hos Lee blir det traumatiserte barnet metafor for, og individuelt eksempel på, forsømmelse og utnyttelse. I tillegg til skam og skyld, kan det følge seksuelle problemer, hat mot selvet, lammelse og følelsesløshet. *Alle* disse symptomene har Lee skrevet inn i romankarakteren Laura.

Lauras indre, hennes personlighet, er på mange måter negativt framstilt. Hun tenker ofte svært hånefullt om menneskene i sin nærhet, og nærer ikke ofte varme følelser for andre. Som lesere får vi ikke ofte særlig stor sympati for hennes karakter. Laurie Vickroy peker på hvordan: "victims can often act out in disturbing ways or withdraw emotionally from others, causing rift with potential supporters" (Vickroy 2002:19). Et eksempel på dette er Lauras lærerinne, som åpenbart frastøtes av hennes rolige kulde. Hun har hele veien stor mangel på nære og gode relasjoner som kunne ha vært beskyttende og helende.

Kjærlighetstraumet

Alle Lauras traumer har en sammenheng, men det er kjærlighetstraumet som fører til at Laura til slutt velger et liv i isolasjon. Når hun skal begynne andre året på videregående skole, flytter Laura, hennes far og Lisa til Malmö. Etter bare en uke på den nye skolen treffer hun "flickan som skulle förändra hennes liv" (250), Siri. Forholdet deres beskrives som ikke-komplementært, asymmetrisk og haltende helt fra begynnelsen. Siri tiltrekkes tilsynelatende av Laura på grunn av hennes vakre ytre, som hun liker å fotografere. Laura derimot synes at Siri er 'nødvendig'. Siri er den eneste Laura har elsket. Dragningen mot Siri beskrives som en tvang. Også denne pasjonen oppleves som noe forbudt. Deres første seksuelle møte framstilles som voldsomt:

Siris stjärka händer preddade ner Lauras skuldror, drog og slet i hennes skor, i hennes jeans. De fnissade, skrek. Laura råkade knäa Siri i ansiktet så att överläppen sprack, men Siri fortsatta att kyssa henne, täckte hennes axlar, hals och bröst med kyssar, bett (251).

Laura faller ned fra scenekanten de har sex på, og slår hodet sitt. Trolig er det et uhell, men når Siri tilbyr Laura å hjelpe henne opp, avviser Laura dette. Hun skjelver og gråter. Da fotograferer Siri Lauras forpinte situasjon:

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 uttraderade alla minnen (252).

Igjen får opplevelsen et manifest, fysisk uttrykk på kroppen til Laura, da hennes høyreben blir følelsesløst og 'stumt'. Ingen er i tvil om at symptomet hennes er psykosomatisk, og hun blir sendt til en psykoanalytiker. Hun gjentar stadig at det var Siri som dyttet henne. Hva mener Laura med dette? Er det et uttrykk for at hun virkelig, rent fysisk, mener at Siri dyttet henne med vilje? Eller har Siri dyttet henne over en slags grense, som ikke er en reell, fysisk kant, men heller noe som har med det indre å gjøre? Laura glir inn i rollen som pasient. Hun har smerter i beinet, gråter og er urolig. Siri er hos henne, tar vare på henne. Laura sier at hun ikke har noen følelser i beinet, alt er 'stumt', men ikke det levende arret:

Det talar. Det viskar. Det skriker. Det ropar. Det sjunger. Det klagar. Det gråter. Det fnittrar. Repar och river. Klöser og smeker (264).

Er det slik at nye traumer vekker til livet gamle? Kjærlighetstraumet er hos Laura *et ekko av tidligere traumatiseringer*, og traumet reproduseres i hennes kropp. Det kroppslige såret blir hos Lee en svært tydelig og sterk metafor for traumetematikken i romanen. Siri og Lauras kjærlighetsforhold intensiveres og deres forståelse for hverandre øker. Men arret stilner ikke, "Ett gammalt ärr som plötsligt ville göra sig påmint" (266). Tre setninger står for seg selv i romanen, et lite brudd. Er det Lauras tanker?

Hur ska man tysta ett talanda ärr?

Hjälper eld mot språk?

Hjälper det med knivar? (266)

Når Lauras kroppslige sår igjen gjør seg gjeldende, blir dette en framvisning og en repetisjon av hennes smertefulle forbindelser til fortidens traumer. Arret er nærmest personifisert, og det blir et uttrykk for redsler som for en stor del er skjulte og usymboliserte. Den lidende kroppen blir en liten, fokusert scene der forfatteren kan forsøke å gjøre vanskelig tilgjengelige opplevelser og erfaringer mer tilgjengelige for leseren.

I *Unclaimed Experience* videreutvikler Cathy Caruth Freuds tanker om traumer. En romantisk tragedie om helten Tancred som, uvitende om dette, dreper og sårer sin kjæreste to ganger, brukes her som eksempel på det Caruth kaller:

the moving and sorrowful *voice* that cries out, a voice that is paradoxically released *through the wound* (Caruth

1996:2).

Hva er det Lauras sår ikke vil la henne glemme, men som trenger seg fram fra hennes ubevisste? Hvilken gåte er det som hun ikke er helt klar over, men som likevel ikke vil la seg fortrenge? For Caruth ligger det interessante ved traumet i det man ikke helt klarte å gripe ved opplevelsen. Hos Laura vender det fortrengte tilbake i form av et kroppslig symptom. Kroppen, fornemmelsene, legemets uttrykk, vil ikke la seg fornekte, og Lauras 'uavhentede, fortidige traume' trenger seg fram gjennom hennes kroppslige sansinger.

Siri og Laura vil forsøke å fjerne, stilne arret med å skjære det bort. Det lykkes ikke, på grunn av de sterke smertene. Istedet forsterkes S-en. S for Siri? Traumet er bare blitt dypere? Igjen fotograferer Siri Lauras smerte, iakttar hennes lidelser. Hva er det som utløser Lauras pleiebehov og melankoli? Kristeva formulerer:

Ved nærmere undersøkelse virker det dessuten som om skuffelsen jeg opplever her og nå, hvor grusom den enn kan være, er en gjenlyd av gamle traumer som jeg oppdager at jeg aldri har kunnet sørge over. På denne måten kan jeg finne forløpere til mitt nye sammenbrudd i et tap, et dødsfall eller en sorg for noen eller noe jeg tidligere har elsket (Kristeva 1994:22).

Man blir sorgfull av å oppdage "skyggen av et elsket objekt" (op.cit.23) som er tapt, i ansiktet til den vi nå elsker. Det tapte objektet gjenspeilet, men alltid som en erstatning for Mor eller Tingen. Erstatning, eller protese. Laura kaller Siri nettopp for sin elskede protese, og *lilla protes* blir navnet på hennes første lyrikksamling. Hos Kristeva er dette et forsøk på å overleve sorgen over den tapte Tingen, å "klamre oss til en annen oppfattet som supplement, protese, et beskyttende hylster" (op.cit.30). Denne livsdriften er imidlertid preget av ambivalens og utstøtelse. Kan Lauras begjær fikseres til et bestemt objekt? Eller er hun egentlig styrt av et begjær som ligger hinsides andre mennesker og andre kjærlighetsrelasjoner? Siri forsvinner ut av Lauras liv uten å gi noen forklaring. Sorgen er så sterk for Laura:

Det gjorde inte ont. Känseln satt i hjärtat og Siri hade stulit hennes hjärta och därför kände Laura ingenting (268).

Som jeg var inne på i del II, er forelskelse og kjærlighet høyst sårbare tilstander, og Kittang skriver følgende om kjærlighetsdriften i *Freud*:

For det første kan kjærleiken aldri sikre menneska permanent lykke, for kjærleiken inneber ei utlevering til

kjærlighetsobjektet der konsekvensane ikkje lar seg kontrollere: ”Aldri er vi så ubeskytta mot lidingar som når vi elsker, aldri meir hjelpelaust ulykkelege enn når vi har mist den vi elsker eller personens kjærleik” (Kittang 2007:81).

Å elske er å gi slipp på kontroll: ”Sjeldan kan den psykiske og fysiske grusomheten ytre seg så nådeløst og sofistisert som mellom gjerningsmann/-kvinne og offer i eit kjærleiksforhold” (ibid.). For Siri var kanskje ikke Laura ’nødvendig’. Men bar deres kjærlighetsforhold bare preg av en overgriper og et offer? Siri påfører Laura lidelse når hun reiser. Deres forhold var kanskje heller ”en destruktiv ødesdans” (262) de begge tok aktivt del i, slik Lauras lyrikk beskrives i hennes biografi?

Et par år senere bor Laura i Stockholm. Hun studerer og arbeider som modell ved siden av studiene. På grunn av Siri er hun vant til å bli fotografert, og hun trives nærmest bedre når hun kan forestille seg og spille en rolle, enn når hun må være seg selv.

Laura stirrade på sig själv. Hon kände inte igen sig. Men just den känslan, att inte känna igen sig, att vara en annan, var för henne så fundamental att hon därför kända igen sig, och kunde såga att detta är jag (288).

Kommer denne følelsen av å ikke kjenne igjen seg selv, fra følelsen av å ha et utseende der den vakre utsiden ikke korresponderer med den kalde innsiden? Laura har en sviktende identitet, der en uoverensstemmelse mellom det indre og det ytre skaper angst og alienasjon. Laura er ikke beskjeden foran kamera,” hon gick bara in i en roll, blev den som kameran ville att hon skulle bli” (289). Barthes beskriver endringen som skjer når man vet at man blir fotografert:

Og da, så snart jeg føler meg iaktatt av objektivitet, endrer alt seg: Jeg begynner å posere, jeg skaper meg umiddelbart en annen kropp, jeg forvandler meg på forhånd til et bilde (Barthes 2001:20).

Laura omformer seg til den kameraet vil at hun skal bli. På den måten er hun også på bildene både seg selv og likevel ikke seg selv. For Barthes i *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* kleber bildet likevel til referenten. De to kan ikke skilles fra hverandre. Men det enkelte fotografi vil aldri kunne gjenskapes på nøyaktig samme måte. Derfor eksisterer ikke objektet egentlig utenfor fotografiet. I følge Barthes’ fotografiforståelse er fotografiet uttrykk for noe som har funnet sted en gang, og som aldri vil kunne finne sted igjen. Fotografiet er noe som *har* eksistert. Denne tingen er død eller fraværende. Fotografiet kan derfor gi en følelse av

stillstand og tungsinn, da referenten er omgitt av en spøkelsesaktighet. At noe har eksistert, og ikke lenger eksisterer, er et slags vitne på, og en påminnelse om, døden.

Eventyret om den lille havfruen er en viktig intertekstuell referanse og et hyppig brukt motiv i *Ladies*. På en fotoseanse i romanen skal Laura være nettopp en ”sotøgd sjöjungfru” (288). Laura er en vakker havfrue som tenker at hun ser ut som en som er på vei til å drukne eller bli reddet. Nettopp denne jobben skal vise seg skjebnesvanger for Laura, da den fører til en senere, tilfeldig gjenforening med Siri. Laura framstilles som en kjølig person, men ikke nødvendigvis som aseksuell eller uten evne til å forelske seg. Det kan finnes andre konnotasjoner til dette motivet enn den typiske, frigide kvinnen i hennes tilfelle. Senere i livet, i terapi, snakker Laura om dette eventyret:

Det finns en saga, den om sjöjungfrun som blev förälskad i en jordisk prins. För kärlekens skull uthärdade hon helvetets alla kval för att få en mänsklig skapnad. Hon förlorade sin röst, och sina nätta kvinnofötter betalade hon med en evig smärta; för varje steg hon tog på land kändes det som om hon gick på knivar. Men det är inte föttarna som jag tänker mest på. Det är ansiktet. Hur sjöjungfrun sedan håller masken inför prinsen, och framstår som älsklig, behaglig och skön. Jag er övertygad om att *jag* skulle ha förstått hur det låg till. Jag skulle ha sett att något var fel, att något plågade henne. Jag skulle märkt en skiftning i ansiktsuttrycket. Som en veckbildning mellan skönhet och smärta. Jag vet vad som finns där, jag har varit där och rotat (247).

Laura velger også smerten, en pris hun, som den lille havfruen, betaler for å bli forvandlet fra noe dødt til noe levende. Den lille havfruen blir rykket bort fra sitt primitive driftsliv og får ta del i menneskelig kjærlighet og seksualitet. Laura møter og konfronteres også med det reelle, med kroppen og begjæret i sitt forhold til Siri. For både havfruen og Laura innebærer også dette, noe de begge er klar over, lidelse og konfrontasjon med smerte og død. Overskridelse betales med pine. Og de mislykkes i sine overganger fra narsissisme til kjærlighet for sine valgte objekter.

Når Laura og Siri møtes igjen, er Siri nå Iris C, en kjent fotograf. De faller tilbake i begjær og tvang, og finner igjen deres særegne ”frekvens” (302). Siri ber Laura bli med henne til Paris når hun er ferdig med arbeidet i Stockholm. Laura ”skulle ha följt med henne till världens ände” (304), selv om hun føler at Siri sviktet henne tidligere. Deres sterke, ordløse begjær beskrives som en krysning mellom smerte og nytelse. Igjen vekkes Laura til liv og varme. Det tvangsmessige begjæret og møtet med det reelle i seksualiteten begeistrer og vitaliserer. Men er det bare en flukt? Igjen en protese, en erstatning for moren, Tingen, som bare tårer kan løse opp bildene av (301)? Laura er redd for å bli sviktet på nytt, ”för första gången på många,

många år hade hon något att förlora, altså blev hon ännu ängsligare än vanligt” (309). En endring inntreffer. Siri og Laura har en diskusjon om kunst, der Laura synes Siri framstår som kynisk. Laura føler at noe har gått i stykker i Siri.

Revor, repor. Långa, tunna. Som om något slitits isär (316).

Igjen fotograferer Siri Laura når hun er uvitende om det. Når hun er trøtt og blir redd. *Hvorfor* velger Laura Siri? Hva er kilden til det begjæret som driver Laura inn i nedbrytende erotiske relasjoner? Forholdet viser hvordan romankarakterens indre liv, seksualitet og fantasi er plettet av traumet. Deres destruktive dans er en fortsettelse av den sammenhengen mellom smerte og nytelse som har festet seg i Lauras kropp. Siris vold mot Laura kommer sterkest til uttrykk gjennom de overgrepsaktige fotograferingene. Laura inntar en offerrolle, en underordning under kameras vold. Deres seksuelle relasjon bærer også preg av aggressivitet og voldsomhet. Gjør dette karakteren Laura såkalt masochistisk? Har hun en indre *trang* til å bli mishandlet? I så fall, hvorfor? Jeg mener dette er et uttrykk for en kompleks kulturell dynamikk som *erotiserer hjelpeløshet*, og denne har nærmest som gjennom osmose fått feste i Lauras identitet og selvbylde.

Vernissagen blir en voldsom og følelsesladd begivenhet for Laura. Det er først når hun kommer dit, alene, at hun oppdager at utstillingen består bare av bilder av henne. Hun blir rasende for at Siri har gjort dette uten å spørre henne. I billedstormende raseri går hun til angrep på og ødelegger bildene. Men hva er det hun ønsker å rasere i dette 'attentatet'? Er det sin ufrivillige posisjon som lystobjekt? Hun misliker sterkt å bli betraktet og vurdert av menneskene som hun selv ser ned på:

Deres blickar brände över huden, deras föraktfulla og lystna blickar (323).

Jeg vil også trekke inn tanker av Susan Sontag i et forsøk på å forstå betydningen av fotografiene for tolkningen av romankarakteren Laura. Sontag hevder i *Å betrakte andres lidelse*:

Fotografier gjør ting til objekter: de gjør en hendelse eller en person til noe som kan tas i besittelse (Sontag 2004:72).

Er Laura sint fordi hun føler at hun misrepresenteres? At hun misbrukes? Sontag påstår videre: ”Alle bilder som viser overgrep mot en tiltrekkende kropp er til en viss grad

pornografiske” (op.cit.84). Barthes er inne på noe av det samme der han hevder at fotograferingen fratar den avbildede sin egenart og forvandler denne nådeløst til et objekt (Barthes 2001:24). Men kan det være at det som skremmer også stikker enda dypere enn redsel for objektivisering, overgrep, og pornografi? Sontag setter fotografiet i direkte forbindelse med det reelle:

Alle fotografier er et memento mori. Å ta et fotografi er å delta i et annet menneskes (eller en tings) dødelighet, sårbarhet, foranderlighet (Sontag 2004:27).

For å repetere den tidligere nevnte fotografiforståelsen hos Barthes, er et fotografi et uttrykk for noe som har skjedd en gang, og som aldri vil kunne repeteres eller gjenskapes. Fotoet er et vitne på det som ikke lenger er. Det er Lauras møte med det reelle, med det språkløse og med kjærlighet, smerte og ekstase som er avbildet:

Jo, hon hade slitit ut hennes hjärta, placerat det baksom glas och ram för alla dessa okända ögon att stirra på, häkla, begäpa. Det var Lauras hjärta som hängde på väggarna i långa, jämna rader. I mestadels storformat hade hennes tillit, hennes passion och hennes gränslösa kärlek til Siri fixerats i brännande, svartvita bilder (323).

Det kanskje mest skremmende og traumatiske er at øyeblikkene for deres kjærlighet henger der, at de for alltid er over, og at de kun eksisterer i bildenes spøkelsesaktige verden. Ødeleggelsene kan leses som et forsøk på et forsvar mot den grusomme, utholdelige erkjennelsen av dette.

Barthes tolker fotografiet forsøksvis som analogon, det vil si som en fordobling av virkeligheten. Smerten, traumet i møtet med fotografiet, er altså at det er et møte med det reelle, et møte med den virkeligheten det skremmer Laura å være underlagt. Lauras protester er for det meste nokså svake. Men denne ikonoklastiske ødeleggelsen er kanskje hennes mest potente opprør. Ramponeringen av de erotiske bildene av henne selv er en opposisjon både på et personlig og et kulturelt plan. Hun protesterer ikke bare mot Siris svik og overgrep, mot utleveringen av hennes sår og hennes døende kjærlighet, men også mot den status, den rolle, hun gis av kunstinstitusjonen og av den stirrende massen. Denne aksjonen kan ses som en hendelse der hun makter å overskride sine begrensninger og gå 'utover seg selv'.

Her knytter Lee seg til en uttrykksmåte brukt av feminister. I boka *The Female Nude* av Lynda Nead analyseres en hendelse som minner om Lauras attentat i galleriet. Den kjente suffragetten Mary Richardson gikk den 10. mars 1914 til angrep på maleriet Velazquez' 'Rokaby Venus', og Richardson ga først et politisk motiv for handlingen, nemlig å protestere

mot behandlingen av Emily Pankhurst. Senere sa hun at hun var provosert over mennene som stirret på den nakne damen på bildet. Motivet er, som for Laura, altså både politisk, og dypt personlig. Men jeg mener at det som plager Laura er ikke først og fremst beskuelsen av hennes nakenhet, men snarere omgjøringen av hennes lidelse til industri. Traumene rykkes ut av sin rå virkelighet og gjøres til noe som kan estetiseres, betraktes og bedømmes.

Bryter forståelsen mellom Laura og Siri sammen når Siri kommuniserer med bilder, som er et opphør av språk, mens Laura er opptatt av ordene i sin forståelse, sin kontroll av verden? Tidligere i oppgaven framkom det at 'menneskets grenser er språkets grenser', og at det reelle motsetter seg symbolisering.¹⁰ Kan fotografier uttrykke noe i det reelle? Kan fotografiet gripe noe språkløst, kropp, drift, død? Eller kan ikke fotografiet si oss noe som helst?

Å være besatt av traumet og sublimering

Å miste sin elskede igjen, sitt begjærsobjekt, oppleves som katastrofalt og knusende for Laura. Konsekvensen blir at hun stenger omverdenen ute. Hun har ingen tillit til sine medmennesker eller til samfunnet og resultatet er sosial desintegrasjon, engstelse og ensomhet. Kristeva hevder, som jeg har vært inne på tidligere, at tapet av en elsker kan oppleves som en *kastrasjon*. Og når Siri forsvinner igjen, fødes kunstneren, lyrikeren Laura:

Hon hade börjat skriva, uforska ordens märkligt bedövande verkan (334).

Kunstens fungerer altså som en bedøvelse. Konsentrasjon om kunstnerisk produksjon demper og lindrer Lauras smerte. Den svekker behovet for og begjæret etter objektet. Eller tar objektets plass og fungerer som en erstatning. 'Imaginære produkter', som litteratur er et eksempel på, kan i følge Kristeva fungere som et 'sublimt' erotisk objekt. Estetisk produksjon kan være et forsøk på en sublimerende løsning på personlige kriser. Men hos Laura bærer kunsten sterkest preg av en depresjon som bare kraftløst gjentar seg selv. Trofast mot fortiden, i evig repetisjon av det forgangne, låser hun seg inne i skrubben, i "en personlig kjeller uten utgang" (Kristeva 1994:69). Hennes lyrikk bærer preg av gjentakelser og av økonomisering med språket, "repor mellan pornografi och melodram" (262). Lauras 'overjordiske' skjønnhet forfaller gradvis i hennes skapende gravkammer. Selv mener hun at hun skriver seg fram til det utseende hun fortjener. Kristeva beskriver hvordan den deprimerte kan leve i og for det

¹⁰ Side 13.

sublime. Sublimeringen, dette betagende objektet, er likevel ambivalent, og kan være fylt av død fordi:

Skjønnheten er kunstig, den er imaginær (Kristeva 1994:100).

Hos Lee framstår både kroppslig, menneskelig skjønnhet, og kanskje også kunsten, som forgjengelig og potensielt dødbringende. Kan kunsten deles i to, der den ene typen innebærer overskridelse, katarsis og frigjøring fra sorgen, mens den andre, den falske, er fatal og innebærer blindgater og repetisjoner?

Etter adskillelsen fra Siri er det bare rutine som holder Laura i gang: "Hon har slutat tala, slutat äta, hon förde ett skuggliv, och levde på minnet av sin förlorade kärlek" (141). Hun har nok en traumatisk opplevelse når hun har en hjerneblødning, og nesten dør, på et toalett på universitetet. Hun reddes av det som skal bli hennes eneste venninne, Esther. Esther har samme navn som Lauras døde mor, og påtar seg en omsorgsrolle overfor henne. Laura fikk beskjed om at hun kanskje ville få problemer med hukommelsen etter apopleksien: "Vilket konstigt sätt att uttrycka det, tänkte hon, hur kan de säga att jag har haft tur – som inte bara har förlorat min älskade, utan också troligtvis kommer att förlora minnet av henne" (142). Her tematiserer Lee noe som i følge Caruth er et viktig spørsmål i forbindelse med forståelsen av traumer:

Is the trauma the encounter with death, or the ongoing experience of having survived it (Caruth 1996:7)?

Caruth beskriver at en katastrofal opplevelse, et traume, er dobbelt. Det er både en dødens krise og en livets krise. Historien ligger både i det uutholdelige i selve begivenheten og det uutholdelige i det å ha overlevd, tilsynelatende uten skader. Lauras to katastrofer blir overveldende hendelser i livet hennes. Hun får ingen problemer med hukommelsen. Hun velger heller ikke den utveien som kunne gi henne ro og frihet gjennom å glemme. Isteden velger hun å klamre seg desperat til minnet om den fraværende elskede, gjennom repetisjoner: "the history of the traumatized individual, is nothing other than the determined repetition of the event of destruction" (op.cit.63).

Freud beskriver i *Fixation to traumas – the unconscious* pasienter som er fiksert på et traume i sin fortid og derfor er fremmedgjort fra livet:

It may happen, too, that a person is brought so completely to a stop by a traumatic event which shatters the foundations of life that he abandons all interest in the present and future and remains permanently absorbed in

mental concentration upon the past (Freud 1999:276).

De synker så inn i sin lidelse, at de trekker seg inn i en klosteraktig tilværelse. På lignende måte isolerer Laura seg fra en verden hun opplever som kaotisk og truende. Hun forsømmer personlig hygiene, hun klynger seg nevrotisk til sine få rutiner for på et vis å ordne sin tilværelse. Besatt av sin personlige smerte, avskjærer hun enhver mulighet for følelsesmessig, gjensidig tilknytning til andre. Slik er hun avsondret fra omverdenen og gjør seg aldri ferdig med sine traumatiske opplevelser. Tvert i mot, hun nærer seg på dem. Det er kunsten som rettferdiggjør denne livsførselen. Minnene må repeteres for at hun skal kunne skrive om dem. Kunstsynet hennes fordrer også en avholdenhet fra liv og lidenskap, bare slik kan hun være kreativ: ”Hennes barnslige övertygelse var: att avhållsamhet var en förutsättning för det riktigt betydelsesfulla skapandet” (151). Kroppen hennes skal bare avføde ord. Samtidig er Laura tidvis svært redd for dette. Hun tenker at hun ikke bare vil gjenta samme såret, samme traumet. Hun forstår nok at hennes tilværelse, med rutiner, litt skriving, og tidvis terapi, er ”Hopplöst” (280). Imidlertid, som tidligere nevnt, skaper tristessen en slags sammenheng for jeg’et, for selv om dette er en negativ narsissistisk støtte, tilbyr den jeg’et en slags integritet. Er den eneste strategien Laura makter anonymiteten? Gir dette henne en viss, indirekte verdighet, ved å være navnløs, og trekke seg ut av ’systemet’? Men dette innebærer samtidig å nekte å gi slipp, ikke føle på sorgen eller gjennomgå sorgprosessen. Laura har ikke lært andre strategier for å takle tap. Hun makter bare gjentagelsene, anonymiteten, rutinene og askesen. Laura kjemper en hard kamp i ensomhet for at hennes skjøre og fragmenterte identitet ikke skal gå fullstendig i oppløsning.

Et av de mest opplagte uttrykkene for psykoanalytisk tematikk, er Lauras terapi. Hennes terapeut Gunnel framstår som en karakter vi ikke får særlig tilgang til; beskrivelsene av henne filtreres for det meste gjennom Laura. Inntrykket er at Gunnel til en viss grad hjelper Laura å kontrollere tilværelsen med diverse påbud, for eksempel nektes Laura å sjekke e-post mer enn en gang per dag. Laura framstår som svært nervøs og uselvtendig; hun ber terapeuten om råd i selv de mest hverdagslige avgjørelser. Hun forteller mange løgner i terapi. Laura snakker, forteller og til en viss grad rasjonaliserer, men lar ikke ’kropp og affekter’ i særlig grad komme til syne. Terapien virker nokså mislykket? Laura har valgt en terapeut som ikke foruroliger henne, som hun forfører med sine skuespill og sine nevrotiske fortellinger.

Laura våger ikke forholde seg til det reelle, til kroppen, og hun holder dette på avstand med talestrøm og tilsynelatende frie erindringer. Den generelle væremåte, holdning og tanker

som frembringer romankarakteren Laura gjør henne til en nokså utroverdig person. Lauras egne utlegninger blir dermed upålitelige, kanskje i tråd med hennes sviktende identitet. Tilliten mellom pasient og terapeut bryter sammen når Laura oppdager at Gunnel har et bilde av Laura som er tatt av Siri. Lauras reaksjon virker paranoid, og istedenfor konfrontasjon velger hun å flykte fra hendelsen.

På nåtidsplanet er noe i ferd med å bryte inn i Lauras selvvalgte nonnetilværelse. Hendelser vekker uro i hennes system, rokker ved hennes isolasjon. Dette skjer første gang i forbindelse med besøket fra Stefan og hans familie. Siden er det også mange ukjente som ønsker kontakt med henne. Hennes nervøsitet øker mens flere forstyrrende elementer bryter inn i den strengt regulerte hverdagen. Et sterkt bilde på at noe bobler opp, og ikke vil la seg kontrollere, er printeren. Den nærmest bulimiske, urytmiske printeren inne i den livmoraktige skrubben, der ”väggarna slöt tätt om kroppen” (24), lar seg ikke stanse. Insisterende spyr den ut ark som den nervøse Laura først tenker at hun ikke selv har skrevet. Senere innser hun at det er hennes verk, selv om hun ikke kan huske at hun har gjort dette. Inne i hulen sin har Laura skrevet en prosalyrisk tekst om tvillingene Tom og Tim, som gjengis i romanen. Hva betyr denne drømmeaktige og gåtefulle teksten? Er Laura psykotisk når hun skriver disse dunkle tekstene siden hun ikke husker å ha skrevet dem, eller ikke ønsker å vedkjenne seg dem til å begynne med? Noe framtrer fra hennes ubevisste i disse drømmeaktige forsnakkelsene. Et nytt og annet språk? Har hun klart å symbolisere sin sorg, sine mangler? Hun sier selv at tekstene er et spor, men betydningen glipper for henne. Lyrikeren Laura skaper en ambivalens hos romankarakteren. Som kunstneren Laura kan hun til en viss grad sies å være den aktive, det ’snakkende’ og observerende subjektet.

Hun har urolige drømmer. I den ene drømmen som beskrives, fornemmer hun en liten jente som ligner Stefans datter. I den andre drømmer hun om ”indianske mödrar” (278) som først gir henne gaver, men så håner henne. Hvis man forsøksvis skulle tolke drømmene, kommer Lauras sterke begjær og savn til syne i disse drømmene, hvor serien objekter smelter sammen: moren, Stefan og Siri, hennes ’albinoindianer’.

Møtet med Oscar blir avgjørende for Laura. At Siri skal komme til Stockholm, blir svært opprivende for henne. Igjen anes det lille havfrue-motivet, som en foruroligende konnotasjon: ”som om tusen knivar skar under hennes fotsulor” (352). Igjen skal hun konfronteres med sine valg, og med smerten. Hun streifer fornuftsmessig at dette har hun ikke noe med, dette har kanskje Siri fortjent. Men følelsene hennes konstruerer unnskyldninger for Siri, en forståelse for hennes ’elskede monster’.

Laura tar en avgjørelse. Eller også, føler hun det som en dom: ”Allt det som modern hade gått miste om på grund av Laura skulle återkrävas” (361). Men hun dagdrømmer tross alt om en lykkelig slutt. Siri skal si at hun alltid har elsket henne, og de skal være sammen. Tror hun virkelig på dette selv? Eller driver hennes iboende dødsdrift og ubevisste ønske om et liv utenfor livet, henne stadig nærmere egen undergang? Ved denne anledningen blir Laura stolt over å se bilder av seg selv på vernissagen. Laura og Siri treffer hverandre, kysser. Hva som blir sagt, får vi som lesere ikke vite. I denne delen av boka er det David Jonsson, en journalist og kunstkritiker, som har synsvinkelen. Lauras terroraksjon lykkes. Utstillingen ødelegges. Lee bringer død over romankarakteren Laura når hun endelig våger en dynamisk konfrontasjon med det reelle.

Slutten har noe bibelsk apokalyptisk over seg, det brennende treet blir et sterkt symbol:

Trädet rörde sig, och bakom de dansande lågorna skönjde han ett par utsträckta armar, en kropp, en blå parkas, och istället för ansiktet, en skärande ton som kom inifrån eldens öga (374).

Igjen fotograferer Siri Lauras lidelse. En drøm i oppfyllelse for Laura? Journalisten tenker om et bilde av den brennende Laura at det utvilsomt alluderer til Berninis *Den hellige Teresas ekstase*. Sammenligningen mellom Teresa, som ekstatisk venter på at den guddommelige kjærlighetens pil skal penetrere hennes hjerte og Laura, som har ofret seg og dør for sitt elskede og sterkeste begjærobject, er treffende. Hva blir konsekvensene av denne romanbegivenheten? Hennes forsøk på erstatninger har ikke lyktes. Laura blir gjenforent med Tingen, forenes med den sorte solen:

en gjenforening med tristheten og, hinsides denne, med kjærlighet som aldri nås, alltid er et annet sted, som løftene om intet og døden (Kristeva 1994:29).

Laura har kommet til den bitre ende hvor hun ekstatisk godtar sin egen skjebne, konsekvensen av det maniske begjæret som har drevet henne. I offer og død finner finnes det for romankarakteren Laura kanskje en viss transcendens? Er hun heltinnen som ofrer alt for kjærligheten? Men i dette realistiske romanuniverset blir døden den endelige slutten. Hvis vi hadde fulgt den lille havfruen til slutten, ender eventyret med at havfruen, gjennom sitt offer, og sin uselvskhet, får nytt liv blant luftens søstre. Hun reddes fra døden og inn i en eterisk tilværelse. Slik sett får havfruens dødsdrift og mislykkede objektskjærlighet en ’lykkeligere’ utgang.

Innebærer Lauras sørgelige endelikt en renselse eller en forløsning? Eller huser romanen isteden et moralsk indikativ der Lauras død er et resultat av en fordømmelse av hennes person, hennes liv og valg? Jeg leser Lauras dødsdrift som et resultat av hennes melankoli og hennes sosiokulturelle omgivelser. Gjennom det sterkt personlige i hennes historie kritiseres altså implisitt den konteksten som skaper, bevarer og viderefører hennes mange sår.

Kunst og perversjon – portretter av Siri Conradsson og Jean Ekström

René Rasmussen skriver i boka *Lacans psykoanalyse – en indføring* at i følge Freud er alle mennesker 'perverse'. Dette fordi vi ikke søker det seksuelle utelukkende for å formere oss. Mennesket er således "et perverst dyr" (Rasmussen 1994:65), men det finnes gradforskjeller. Rasmussen skiller mellom *amatøren*, som ikke (totalt) utelukker muligheten for reproduksjon, mens det har den *profesjonelle* (ubevisst) gjort. Flere ulike typer 'perversjon' slik en freudiansk bruk av dette begrepet har blitt forstått og tolket, forekommer i *Ladies*, blant annet homoseksualitet, ekshibisjonisme og voyeurisme. Den seksuelle nytelsen retter seg for den homoseksuelle mot noen av samme kjønn, mens objektet for voyeuren er på avstand, uten at det finnes noen fysisk kontakt. Ekshibisjonisme karakteriseres som en sykkelig trang til å blotte seg. Hva vil det da si å være pervers? Er det galt å være pervers? Har mennesket en 'naturlig', ikke-sykkelig, seksualitet? Eller er det ingenting naturlig ved den menneskelige seksualitet? Ordet 'pervers' konnoterer oftest unormal, unaturlig.

I sin bok *The Practice of Love – Lesbian Sexuality and Perverse Desire* forsøker Teresa de Lauretis å lese Freud på en ny måte. Hun hevder at Freud selv var usikker på normalitetsbegrepet i forhold til den menneskelige seksualiteten: "For it was Freud who first put the quotation marks around the "normal" in matters sexual" (de Lauretis 1994:8). Likevel kan det nok være at selv om 'pervers' seksualitet ikke ble oppfattet av Freud som noe å skamme seg over, og ikke som en sykdom, men som en *variasjon* (op.cit.20), så var det nok likevel slik at variasjonene (det vil si alle andre 'muligheter' enn heteroseksualiteten), ble ansett som uttrykk for en 'uutviklet' og 'mislykket' seksualitet. Jeg leser også Kristeva delvis i en forlengelse av en slik freudiansk forståelse, når hun 'bøyer seg i beundring' for den kvinnelige heteroseksualiteten.¹¹ I tråd med de Lauretis velger jeg i stedet å knytte meg til tanken om seksualiteten som "the mediation between external (social, parental, representational)

¹¹ Se Kristeva 1994:40

pressures and the internal pressures of the sexual instinct (or the component instincts)” (de Lauretis 1994:22), og ’normal’ seksualitet som:

would name a particular result of the process of negotiation with both the external and the internal worlds; it would designate the achievement, on the part of the subject, of the kind of sexual organization that a particular society and its institutions have decreed to be normal. And in this sense, indeed, *normal* becomes totally coextensive and synonymous with *normative* (op.cit.23, kursivert i verket).

I Lees univers utspilles ’variasjonene’ tidvis med en undertone av en ’foreldet psykoanalytisk forståelse’ og derfor er det viktig å analysere seg fram til hva slags forklaringer teksten selv tilbyr og legger opp til, selv om jeg tidvis leser tekstens analyser og dommer som uttrykk for en undertrykkende og misogyn kultur. Dette kommer jeg nærmere tilbake til.

Jeg vil se på ’perversjon’ som risikabel når den kun kan leves ut på ’bekostning av andres angst’. Disse ’perversjonene’, og da tenker jeg først og fremst på sadismen, er potensielt skadelig og farlig for andre. Rasmussen skriver om ’den perverse strukturen’:

Det, der her forstås som den perverse struktur, er karakteriseret ved en relation til smerten og overskridelsen samt den risiko, der er forbundet hermed (Rasmussen 1994:69).

Siri Conradsson og Jean Ekström har et forbund som bygger på deres felles ’perverte’ begjær: ”De kände varandra så väl, de var närmare än älskande, än syskon” (73). Er Siri søsteren Jean aldri fikk? Han kaller henne sin sjelevenn:

Hädanefter skulle de aldrig kunna identifiera sig med andra människor (202).

De bryter ’anstendighetens grenser’ sammen, og deres blikk utfyller hverandre: ”Och om det var kärlek eller hat till skönheten som ursinnigt drev dem vidare hade de ingen aning om, och var heller inte intresserad av att undersöka – i slutändan var det samma sak” (202). Når de to møtes som tenåringer, har de mye felles: sterk misnøye med foreldre, interesse for det som er annerledes og på grensen, og begjær etter fotografier av vakre, spesielle kvinner.

Kvinnelig restituerende perversjon

Siris oppvekst skildres som kjærlighetsløs. Hun har en syk mor og en alkoholisert far. Nok en gang beskrives en dysfunksjonell kjernefamilie. Mia studerer bilder av Alberte Conradsson,

Siris mor, som på tidlige bilder beskrives som vakker og intelligent, på nyere som plaget av depresjon, panikkangst og skrekk. Igjen skildres en skjønn mor, en som riktignok lever, men som ikke makter omsorgen for sin datter. På en ferie til Normandie er Siris mor 'uvanlig frisk', men er likevel tilbaketrasket og fraværende. Faren svikter også:

Att ha en pappa som ständigt övervakade henne var tillräckligt förödmjukande, men att han dessutom somnade tyckte hon rent sagt var grisigt (173).

Siri venter på at en havfrue skal åpenbare seg, på noe som kan skape endring i hennes liv. Når hun blir vitne til de to japanske modellene som fotograferes, og selv tar noen bilder, har hun funnet sitt 'kall'. Glimtet av noe forbudt har vekket begjæret. Etter 'ulykken i Ormby' plasseres Siri i et kjærlighetsløst og taust fosterhjem. Skal Siris handlinger forstås ut fra hennes oppvekstproblemer? Hvorfor fotograferer Siri? Er det hennes måte å kontrollere tilværelsen på? Eller er det først og fremst et ønske om makt?

Lacan beskriver hvordan det perverse subjektet i overdreven form oppsøker nytelsen, kroppen og objektet. I perversjonen er det overskridelse av Loven som står i sentrum. Loven er nærmest som en motor i ønsket om å 'bryte det tillattes grenser'. Det perverse preges av et problematisk forhold til Faren, til det symbolske og loven, der forholdet til disse elementene ikke etableres skikkelig. På grunn av dette fortsetter det perverse subjektet forsøket på å være morens fallos, selv om det samtidig forakter moren og hennes kjønn. Fallos er derfor det objektet som søkes, ikke hos moren, men alle andre steder. Motstanden mot å innlemmes i det symbolske, kommer av frykten for kastrasjon. Overskridelse av loven representerer et møte med alt det svimlende som er utenfor loven, døden. Derfor er perversjonen også en flørt med det reelle.

Jeg vil forsøke å se romankarakterene Jean og Siri i lys av blant annet disse tankene, men viten om disse mekanismene er usikker:

Den yderligere forståelse af det hemmelige rum i persionen skal ses på baggrund af disse overvejelser, der understreger, at persionene undviger en sikker psykoanalytisk viden og at persionen skaber forvirring omkring sig (Rasmussen 1994:88).

Siris begjær retter seg mot kvinner, eller mot objekter iaktatt gjennom et kamera, begge deler eksempler på seksuell adferd som forhindrer reproduksjon. Som fotograf og kikker tiltrekkes Siri av en bestemt type kvinner:

Samtlige flickor som hade råkat ut för Siri var påfallande vackra. Men det var en speciell typ av skönheter, inte bara snyggingar i största allmänhet. De hade alla en särskild strålgans – Lea hade den, Laura hade den, och Carro hade också haft den. Djärvhet, tänkte Mia, de ser djärva ut, och stolta, nästan högfärdiga ibland (257).

Det sies at Siri tiltrekkes av motstanden. Av hvor langt hun kan gå. Og kanskje har hun et ønske om å tøyle denne djervheten, om å skremme den uredde, for å skape fotografier i grensen mellom stolthet og skrekk? Hun tar bilder av mennesker i et 'estetisk og moralsk' grenseland. Objektet vet ikke helt hvorfor det gjør som det gjør. Det er her hennes kikkertrang blir pervertert, sadistisk, skadelig for andre, når hun inngir dem angst og utrygghet for å skape sitt uttrykk, sin kunst. Men blir dette begjæret opphavet til en viss form for reproduksjon, i form av kunstneriske produkter?

Kameraet kan leses som Siris fallos. Hun oppdager i forbindelse med forholdet til Carro det overtaket en fotograf har, og hvor villig objektet er til å gjøre som hun sier. I følge Susan Sontag er det nær forbindelse mellom fotografering og makt: "Å fotograferer er å tilegne seg den tingen som fotograferes" (Sontag 2004:11). Videre hevder hun at det " ligger en uuttalt aggressivitet i all kamerabruk" (op.cit.15). Et samsvarende syn kommer til uttrykk i *Ladies*: "Makten i den lille apparaten" (194). Under fotograferingen av Lea framstår Siri som nokså skremmende. Hennes underlige utseende og spesielle personlighet er foruroligende:

På nathinnan hade Iris ansikte etsat sig fast; naket, vitt, pulserande. Lea hade aldrig sett något liknande: ett anikte som enbart hölls samman av ett vilt, rasande begär (198).

Kameraet har en dobbelt effekt. Det transformerer, nagler fast og tar objektet, men det omformer også fotografen. I følge Sontag forvandler kameraet personen som tar bilder til den aktive part, til en kikker, til den eneste som mestrer situasjonen. Siri som fotograf synes å være en sammenblanding av blick og sadisme, med en trang til å krenke objektet:

Å fotograferer folk er å begå et overgrep mot dem, man ser dem som de aldri ser seg selv, man får kunnskap om dem som de aldri kan ha om seg selv; det gjør folk til objekter som man kan eie rent symbolsk (Sontag 2004:25).

Likevel er det slik at Siris objekter nyter fotograferingen. De nyter oppmerksomheten, overgivelsen og spenningen. Er fotograferingene bare traumatiserende overgrep? Eller kan de også leses som et svar på dype, kanskje ubevisste behov hos objektene, slik romanen selv også antyder? Ligger det en ambivalens i modellenes ønske om oppmerksomhet, i deres

behov for å bli sett, i deres ekshibisjonisme og lengsel etter å bli 'tuktet'? Siri dytter objektene sine over 'kanter', både reelle (Carros fall og Lauras fall) og psykiske. De gjør ting for og med henne som skremmer, ting som gir dem følelser av skam og angst, men som de samtidig begjærer. Siri ser etter øyeblikkene der objektet gjør noe forbudt og noe overskridende. Får hun fram noe som allerede finnes hos objektene, noe som i hverdagen er utilgjengelig og blokkert? Trenger hun seg på dem? I følge Sontags definisjon er fotografier som visualiserer overgrep mot en tiltrekkende kropp, alltid til en viss grad pornografiske, og i så fall ville Siris bilder falle inn under kategorien pornografi. For Barthes er det pornografiske bildet vanligvis kun en framvisning av kjønnet, et 'ubevegelig objekt'. Det *erotiske* bildet makter imidlertid å sende begjæret 'langt av sted':

Det erotiske fotografiet derimot (og dette er dets betingelse) gjør ikke kjønnet til noe sentralt objekt; det kan gjerne unnlate å vise det; da fører det betrakteren med seg ut over sin ramme, og det er nettopp dette som gjør et foto til noe som lever meg opp og som jeg lever opp (Barthes 2001:74).

Siris fotografier er da erotiske bilder. Men de karakteriseres likevel slett *ikke* av det Barthes kaller det lette, gode begjæret i erotikken. Til det er hennes bilder for sterkt merket av motiver som smerte, lidelse og angst.

En fotograf som det alluderes til i romanen, Nan Goldin, skriver i forordet til *The Balad of Sexual Dependency* litt om hvorfor hun fotograferer:

The diary is my form of control over my life. It allows me to obsessively record every detail. It enables me to remember (Goldin 1996:6).¹²

Goldins visuelle dagbok hviler på en 'besettelse' der hun ikke vil miste minnet av noen, med bakgrunn i en følelse av å ha mistet den virkelige og ekte erindringen av sin døde søster. Barthes ville kanskje sagt at hun 'samler på spøkelser'. Har Lee bygget karakteren Siri etter inspirasjon fra Goldin? Sistnevnte synes å ha en større respekt for objektene hun fotograferer. Hun ser skjønnheten i deres lidelse, forvirring og perversjon. Siri ser lidelse, perversjon og forvirring i skjønnheten? Kanskje er sammenfallet størst i et ønske om kontroll over tilværelsen.

¹² Goldin skiller mellom to måter å skrive dagbok på, skriftlig og visuell. Selv bruker hun begge kategorier, der hennes visuelle er offentlig og den skriftlige privat.

Amazonkvinnen Siri beskrives som nærmest kjønnsløs. Dette kan være en grunn til at Laura tiltrekkes av henne; hun utstråler ingen avskyelig og truende femininitet. Hun beskrives også med tradisjonelt 'mannlige egenskaper', som egoisme, pågåenhet, styrke. Hun har få typisk 'kvinnelige egenskaper' som utpreget empati eller omsorgsfølelse, og hun omtales som en som ikke har så lett for å snakke, bruke språket. Likevel mener jeg det blir for enkelt å hevde at Siri og kameraet hennes smelter sammen til en 'maskulin posisjon'. I stedet for er hun et genuint eksempel på en kvinne der det Kristeva betegner som 'restituerende perversjon' holder sårbarhet og depresjon på avstand. Hun makter å erotisere sin smerte og vende den aktivt utover. Dermed blir hun, som nevnt i delen om traumer, et sterkt bilde på den kvinnelige sadismen. Den 'perverse søken' etter fallos er av *symbolsk* karakter og er derfor tilgjengelig for begge kjønn.

Kan det være at Siri virkelig følte kjærlighet for Laura? Hvis vi ser på hvordan Kittang tolker Freuds kjærlighetsforståelse, kunne man kanskje hevde det:

"Å vere forelska er basert på at det på same tid er til stades direkte seksuelle impulsar og seksuelle impulsar som er målhemma", seier Freud på sin tørre og lite erotiske måte (Kittang 2007:79).

Å elske noen er altså å begjære noen, men også ha en type kjærlige følelser for den utvalgte som ikke har seksuell tilfredsstillelse som mål, for eksempel ømhet og omsorg. Det finnes spor i romanen som tyder på dype følelser hos Siri:

Sanningen var att hon hatade att se Laura plågas. Men Laura förstod det inte (265).

Siri reagerer sterkt på gjensynet med et fotografi av Laura:

Hon var avklädd så när som på ett stort vitt plåster som dolde ene höften. Ansiktet var allvarligt och underskönt (77).

Gjensynet med spøkelset Laura vekker følelser hos Siri: "Hon har inte kommit över henne än, tenker Jean, den enda hon faktisk brydde sig om, den enda hon aldrig kunde glömma" (77). Jean liker ikke denne svakheten. Han tar æren for å ha skilt de to, for å ha fått Siri til å 'ta seg sammen'. Har Jean et maktovertak i deres koalisjon? Blir kjærligheten til Laura ofret for muligheten for å totalt vie seg til kunsten? Trolig kan Siris begjær heller ikke knyttes til et

objekt alene, selv om Laura skulle bety noe spesielt. Siri er nok også redd for gjensidig avhengighet. Laura kan virke som en potensielt krevende partner. Har begge kvinner lite forutsetninger for det som skal til for å ha 'et sunt, normalt' kjærlighetsforhold? Og hvordan skal Siris underlige oppførsel på den siste kunstutstillingen tolkes?

Mannlig sadisme og voyeurisme

Jeans begjær er i følge han selv ikke av seksuell natur:

Fascinationen för flickor var inte i förstone av sexuell natur, det var något annat. Han förstod tidligt att han var en observatör, han iakttog (76).

Jeg leser Jeans voyeurisme som at den er av seksuell natur, han søker nettopp seksuell nytelse gjennom objekter som betraktes på avstand. Som nevnt har 'den perverse' ikke gitt opp muligheten for å være morens fallos. Subjektet forneker kjønnsforskjellen (mangelen på penis hos mor), faren og loven, selv om dette samtidig bekreftes og utfordres. Jean ønsker ikke direkte seksuell kontakt med sine objekter. Men kikkertrangen står ikke alene, og kanskje som en konsekvens av 'jakten på bytter', blander sadisme seg inn i Jeans 'perversjon'. Når Jean tar hardt tak i Lea, holder henne fast og tvinger henne til å se på *Honey on a Razor Blade* mens han visker henne i øret, uttrykkes en trang til å skade, pine og ydmyke en annen.

Jeans bakgrunn forteller også om en sviktende morsfigur. Jeans mor Albany overlot sønnen til faren, Magnus. Jean, som først i voksen alder får høre om sin franske mor, synes å bli ekstremt opptatt av henne. Han bryter all kontakt med sin far. Han har nærmest, som voksen, et begjær etter å være sin mors 'unike begjærsobjekt':

En kvinna som glimrade av intelligens och kylig skönhet, en kvinna som han fortsatt niade. Jean fantiserade om att hon skulle be honom kalla henne för mamma. Jean, kalla mig mamma. När Jean, i fantasin, med respektfull vördnad och rörd til tårar, avböjde för att han var ovärdig, oförtjänt av denne ynnest, kom njutningen i en smärtsam konvulsion som fick honom att kvida (117).

På tross av hennes svik, begjærer Jean morens kjærlighet. Men siden 'gjenforening med mor' er en umulighet, søker han henne i andre objekter. Men den allmektige mor er fortsatt den egentlige partner i den seksuelle nytelsen. Å begjære sin mor, er en klar overskridelse av loven, og denne overskridelsen er forbundet med skyldfølelse og skam, "hans låghet" (118). Jean har altså ikke noe ønske om å berøre eller penetrere kroppene til kvinnene han liker å betrakte. Det synes å være en forbindelse mellom hans blick, hans grusomhet og en slags

impotens i forhold til 'normal' seksualitet. Og, som diskutert, unngår 'den perverse' en seksualitet som innehar mulighet for reproduksjon, for befruktning. Jean er fastlåst i sin private besettelse. Denne manien bærer preg av at han har lagt sin elsk på en bestemt type kvinne og et bestemt type motiv. Jean og Siri synes å isolere seg i sin urbane og anonyme tilværelse, for å leve ut sitt felles begjær.

I en sentral ekfrase¹³ i romanen får vi beskrevet maleriet Jean har forkjærlighet for og som er hans drømmemotiv:

Tavlan föreställde en ung flicka som halvlåg på knä på golvet med armbågarna stödda mot en stolsits. Hon blåddrade i en turkos trycksak, men för övrigt var hele tavlan svagt brunaktig eller sandfärgad, förutom någon röd detalj. Vid fönstret stod en man, konstnären själv, med ryggen mot betraktaren. I tavlans centrum fanns flickans utsökte ansikte, fint utmejslat som en renässansprinsessas. Hennes hår hade den ljuvliga färg som kallas för venetianskt blond – det låg slätt mot hovudet men dekorerades av ett slags flätning (115).

Denne detaljerte beskrivelsen av et maleri av Balthus, *Kunstneren og hans modell*, gir inntrykk av Jeans særegne møte med kunstverket. Hans tolkning av kunstverket er at jenta ligner "en liten hora som väntade på att bli bestigen" (116), og at "den enda perspektiviska djup som skapades i bilden var aningen om klyftan mellan flickans ben" (116, kursivert i primærverket). Siden jakter han på dette uttrykket, og på denne spesielle hårfargen, som romanen sier at Jean føler Lea er en inkarnasjon av. Hva er dette uttrykket? Det synes som at det er en ung jente som personifiserer både den kvinnelige 'hore', og den kvinnelige 'madonna'. Uskyldig, vakker, men også seksuelt utfordrende, tøyete. Føler Jean en underlig blanding av kjærlighet, opphøyelse, forakt og avsky overfor det feminine? Jean samler på disse spøkelseskvinnene i sin seksuelle besettelse. Fotografiet er objektet, ikke Lea selv, som er likegyldig for Jean.

Han jakter på kvinnene og steller i stand til de perverse scenene, men betrakter tilsynelatende ikke selve fotograferingen: "Jean gick, han är så finkänslig, du vet, och han tänkte nog att du skulle bli generad över hans närvaro" (197). Det er likevel ikke utenkelig at Jean er vitne, at han observerer. Tradisjonelt er voyeuren opptatt av å kikke nettopp i hemmelighet, uten at objektet er klar over det. Om han likevel ikke er fysisk til stede, er han uansett deltakende, som Siris andre, som den som bekrefter og er vitne til overskridelsen.

¹³ En bred definisjon av ekfrase kan være at ekfrasen er en verbal representasjon av en visuell representasjon. Jeg kommer grundigere tilbake til *Kunstneren og hans modell* i del V i oppgaven.

Jean er et portrett som representerer 'klassisk mannlig sadomasochisme', men han er kanskje mest av alt en konstruksjon som skal vise hva han er resultat av, nemlig en 'fallisk' karrierekvinne som slett ikke ønsket å være mor.

Lee har kanskje hentet noe av inspirasjonen til romankarakterene Siri og Jean i romanen *Les enfants terribles* eller på norsk: *De skrekkelige barna* av Jean Cocteau, en roman som også Susan Sontag nevner i *Om fotografi*. Den unaturlige nærheten mellom det narsissistiske søskenparet i *De skrekkelige barna*, oppveksten uten grensesetting og deres destruktive adferd er trekk som minner om Siri og Jean. Begge 'søskenpar' isolerer seg for å leve ut sin 'personlige myte' og samler manisk på fotografier.

Siri og Jeans overskridelser innebærer en seksuell nytelse som ignorerer de lover som skal beskytte andre mot lidelse og ydmykelse. De 'samler' på traumatiserte skjønnheter. Det som av andre kanskje oppfattes som frastøtende, er vakkert for dem. Fotografiene transformerer smerten og sårene til noe betagende. Kameraet blir noe mekanisk og inhumant, et blikk uten medfølelse. Vold, sår, frykt og traumer omformes til både samleobjekter og salgsvarer.

Narsissisme og den iskalde havfruekvinnen – portrett av Lea Nord

Sykelig narsissisme er i en freudiansk forståelse en forstyrrelse som utvikles på grunn av en tidlig 'feilsosialisering'. For kvinnen bør det falliske stadiet innebære en forflytning av hennes begjær fra mor eller Tingen, og over på far eller den Tredje. Hun må akseptere kastrasjonen, som i klassisk freudiansk tankegang oftest framstilles som en trussel. I lacaniansk tradisjon skal ikke kastrasjonen forstås negativt, som en lemlestelse, men som en nødvendig forutsetning for å bli et subjekt. Fra å ville 'være' fallos, utvikler jenta et ønske om å 'motta' fallos, det vil si ha seksuell omgang med, og forelske seg i, menn, ved utvikling av heteroseksualitet. Det inngår også i den kvinnelige identiteten en mulig disposisjon som kan gi ønske om barn. Når denne 'normale' utviklingen bryter sammen, er narsissisme altså et mulig og av og til patologisk uttrykk som i følge psykoanalytiske teorier kan oppstå når kvinnen ikke aksepterer kastrasjonen, og ikke assimilerer begjæret etter den Tredje.

Lea Nord er et kunstnerisk portrett av den blendende vakre, men kalde og frustrerte, narsissistiske kvinnen. Romanen gir ved flere anledninger eksplisitt uttrykk for Leas patologi:

Hon mindes en tung känsla av lust, förmodligen framkallad av alkoholen, och för en fullblods narcissist som hon krävdes det åtskilligt mer än en bläcka för at den kroppslige kompassen skulle sluta fungera (111).

Hennes dysfunksjon, hennes patologi, er risset inn i hennes kropp. Hun framstår som en svært usympatisk romankarakter. Selv der Lea har synsvinkelen og er hovedperson, erverver hun lite velvilje fra leseren. Både fortelleren og andre karakterer sørger for en nokså ensidig negativ framstilling av Lea. Hun er den første personen som leseren møter i *Ladies*, og da er hun lenge opptatt av å speile seg selv og reflektere over sin egen fortreffelighet. Speilingen, som følger henne hele veien, går tilbake til selve hjertet i Narkissos-myten. Den ubevisste selvforelskelsen blir Leas følgesvenn. Hun portretteres med en destruktiv og egoistisk trang og hun forvandler menneskene i sin nærhet til offer. I en analepse skildres Leas seksuelle debut, og denne beskrives nærmest som et traumatiserende overgrep:

Efteråt var han rasande, skamsen och förnedrad i all sin skönhet och ungdom. Ja, om han faktiskt inte grät en skvätt (20).

Hun er kjølig kalkulerende; hun er iakttakeren som bare leker ved siden av de andre barna. Det anes en feilslått sosialiseringssprosess hvor Lea fortsatt, i voksen alder, kun er opptatt av 'egen lek'. Hun virker uinteressert i, eller ikke i stand til, å knytte seg til andre mennesker på et dypere plan. Hun lager forbindelser bare med mennesker som kan tjene hennes egne formål og behov. Lea bruker tanker om at hennes egen skjønnhet ikke vil gå i arv, som motivering for sitt eget ønske om barnløshet. Ubevisst bunner nok dette ønsket i en redsel for kastrasjonen, for å innta kvinneligheten og få sitt kjønn bekreftet. Ved et krampaktig forsøk på å holde på fallos, protesterer hun mot objektivisering og en "patriarkal föreställning om kvinnan" (21). På tross av Leas dyrkning av det vakre og hennes dype behov for å bli beundret, kan en tidlig erkjennelse tyde på at kjernen til en annen forståelse likevel er latent hos karakteren:

Det var en kunskap hon hade förvärvat hemifrån: att kärlekens ansikte var fult (22).

Lea føler verken smerte eller nytelse ved seksuell omgang, hun berøres ikke. De menn hun velger, er unge og veike dyrkere av hennes fullendte ynde. Forholdene bærer preg av manipuleringer og utnyttelse. De unge mennene er vakre, som Lea selv. Men de representerer dermed ingen motsats til henne, de er bare narsissistiske speilinger. Begjæret vender seg stadig innover og de menn hun med vilje velger, har ingen potensielt 'grensesettende'

maskulinitet, ingen evne til å representere en lidenskapelig motpol. Lea føler angst for det fremmede i 'den andre', eller kanskje mest riktig uttrykt, i 'den Tredje'. Hun føler seg jo bare hel og trygg nettopp i speilingen, i gjenkjennelsen. Men det betyr selvsagt at hun i siste instans mister evnen til å elske en annen enn seg selv. Den ene elskeren betyr like lite som den andre:

Jens var en i raden av unga, nätta män hon ofte omgav sig med (17).

Romanen, eller Lea selv, forklarer hennes tiltrekning, "fantasmet om *ynghingen*" (17), som et resultat av den tidlige seksuelle debuten, og det framstilles som at denne fikseringen beskytter Lea mot et traume. Jeg leser altså heller Leas tiltrekning til unge, vakre og veike menn som en ambivalent vegring og redsel for fallos og hengivelse, en angst for hva det ville implisere å innta en kvinnelig identitet, nemlig kastrasjon. De menn hun føler seg tiltalt av, blir bare meningsløse repetisjoner, som kan byttes ut når hennes frustrasjon og kulde har nådd et visst punkt. Hennes relasjoner blir med tiden avslørt som overfladiske, tomme og dypt utilfredsstillende.

Tvillingene Knudsen, de danske skulptørene, lager en havfruestatue av Lea. Her blir havfruesymbolet et mer klassisk uttrykk for den underskjønne, men farlige, kalde og aseksuelle kvinnen. Lea liker ikke å bli sammenlignet med den lille havfruen:

inte någon stympad halvmänniska som trånade og dog för en hopplös man (29).

Hennes narsissisme innebærer en ubendig trang til å bli beundret av andre, men denne trangen er ambivalent, da hun samtidig er redd for å være følelsesmessig avhengig av noen. Lea vil ikke lengte etter en elsker. Hun vil ha kontrollen. Hun vil møte Siri "som en man" (29), som bærer av fallos. Ønsket hun har om å ha evnen til å forelske seg, er derfor dypt motstridende.

Fredrik, den ene av tvillingene Knudsen, og Lea har et spesielt møte. Han har skadet hånden og gjør aggressive, seksuelle tilnærmelser til Lea. Hun gjør ikke motstand. Hun er som "förstenad" (15). Lea er også fanget i en kultur som erotiserer hjelpeløshet, og hun makter på tross av sin sterke motstand mot objektivisering i tankene, ikke å forsvare seg mot denne 'somasochistiske kulturen'. Fredrik har tidligere visket til Lea at han kjenner Iris C, og har kommet med nedsettende kommentarer om henne. Hun føler at tvillingparet muligens har 'gjennomskuet' henne, men på hvilken måte blir ikke direkte uttrykt. Lea frykter Fredriks maskulinitet. Hun er redd for hans gjennomtrengende blikk, som bare delvis lar seg distrahere

av tiltrekning til henne. Hans maskulinitet blir for direkte, fremmed, brutal og ukontrollerbar.

Leas intense, narsissistiske drømmer om suksess og framgang driver henne til hennes drømmeby Paris. På narsissistisk vis deler hun menneskene i to grupper: de rike, vellykkede og suksessrike på den ene siden, og de middelmådige på den andre. Hun har angst for å assosieres med sistnevnte, som hun anser som verdiløse, heller enn som gjennomsnittlige. Hun vil være en del av de framgangsrikes verden og helst enda litt bedre. Hennes sterke beundring for professor Albany betyr ikke at hun ser professoren som selvstendig individ, men denne aktelsen utgår snarere fra et ønske om å parasittere på det som Lea oppfatter som en omnipotent kraft som Albany innehar. Albany skal gjøres til en forlengelse av Lea selv. Denne type narsissistisk tilbedelse er ambivalent og innehar ofte en underliggende sterk sjalusi. Lea føler seg raskt truet, dersom forhold hun har tar en vending hun ikke har forutsett, eller dersom vedkommende får henne til å føle seg ubetydelig. Hun blir raskt utilpass hvis hun ikke får være den beste. Lea kan leses som representant for det Lasch i *Culture of Narcissism* kaller en asosial individualisme (Lasch 1979:71), men å lese henne kun som et portrett av moderne forfengeligheit, selvopptatthet og selvbeundring, ville være å se bort fra de psykologiske aspektene ved patologisk narsissisme. Lasch påpeker at narsissisme dypst sett er hat rettet mot selvet, snarere enn kjærlighet. Narsissismen blir et forsøk på forsvar mot aggressive impulser og dødsdrift. Slik beskriver Lasch noen av karaktertrekkene ved sykelig narsissisme:

dependence on the vicarious warmth provided by others combined with the fear of dependence, a sense of inner emptiness, boundless repressed rage, and unsatisfied oral cravings (74).

Kanskje kan Lea leses som et forsøk på en kunstnerisk skildring av både den patologiske narsissisme og den moderne, asosiale, navlebeskuende individualisme. Hennes allmakt er innbilt og avhengig av et beundrende og underordnet publikum.

Lea er gjennom hele romanen svært opptatt av det inntrykk hennes ytre gjør på omverdenen. Hun kler seg med omhu:

Hon klädde sig omsorgsfullt inför mötet, valde att bära neutrala kläder: en svart Dries van Noten-kavaj som hon fyndat i en second handbutik, nästan militärisk i sin enkelhet, och svarta byxor (35).

Videre tar hun ikke på sminke, ikke smykker. Det synes som om Lea nedtoner sin

kvinnelighet? Ved en opptatthet av utseende som er mer krampaktig enn ved vanlig jåleri, forsøker Lea å ikle seg en ideell identitet. Hun gjemmer det lave, dyriske og begjærlige som preger hennes identitet, under et lag av nøytralt og luksuriøst tøy, legger på et skjørt lag av sivilisering og sosialisering og skaper derved et skrøpelig, falskt overjegg. I mangel av en stabil (kjønns)identitet forsøker hun å konstruere en. Hun er selv klar over konstruksjonen, men hun tolker det som en konstruksjon av skjønnhet. Noe hun gjør for betrakteren. Like mye kan det leses som et desperat forsøk på en støping av et mer akseptabelt jeg, en ny 'hud'. Lea har ikke internalisert den farslov som skal undertrykke hennes drifter, men tar altså på seg et kostyme av kontroll som skal skape en illusjon av at hun har herredømme over følelser og drifter. Jeg leser dette også som et forsøk på å selv dekonstruere den påminnelse om sosioseksuelle maktrelasjoner som muligens ligger i en bestemt bruk av klær, mimikk og sminke. Men det er usikkert om Leas iscenesettelser virkelig fungerer som en protest, eller om de i realiteten bare fungerer som en reproduksjon av disse maktmekanismene.

Også hos Lea tematiseres et dypt misforhold mellom det indre og det ytre. Dette uttrykkes tydelig flere ganger. Fredrik formulerer det slik:

Men fråga Lea istället, fråga henne om ytans illusion av en insida, det borde väl hon kunna svara på (14)!

Blomstermetaforen i del I blir et bilde både på dissonansen mellom indre og ytre og på selvforelskelsen, i det metaforen er et bilde på Lea selv. Hva sier likhetsrelasjonen mellom blomsten og Lea om Lea? Hun innehar noen av blomstens egenskaper. Vakker på utsiden, 'stinkende' på innsiden:

Det är en vacker blomma, mademoiselle. Tyvärr luktar den inget vidare, men den är verkligen ståtlig (39).

Hun tiltrekkes av blomstens ynde, den appellerer til flere av hennes sanser, og den får henne til å føle noe. Blomsten blir nærmest noe menneskelig, den kjennes ut som hud, og den blir et objekt Lea kan speile seg i. Når Lea benytter en blomst som et uttrykk for skjønnhet, er dette et svært konvensjonelt bilde, men ved at hun velger denne bestemte, illeluktende blomsten, skapes et lite brudd. Jeg vil komme tilbake til tematikken utvendig – innvendig, da dette kan leses som en del av et dypere tematisk uttrykk i romanen.

Leas mange møter med kunsten

Leas første møte med Jean blir fulgt av illevarslende tegn, og igjen aner vi skyggen av havfruen der det stikker under fotsålene til Lea, ”hon gick som på nålar” (82). Nok en gang skal en mann utfordre denne falloskvinnen, forsøke å frariste henne kontrollen. Han tvinger henne til å se *Honey on a Razor Blade* av Nan Goldin for andre gang. Første gang hadde fotografiene irritert Lea, hun synes de var forutsigbare. Men kombinasjonen av de erotisk ladde, mørke fotografiene og den iskalde, lett sadistiske og bestemte Jean gjør at Lea mister herredømme over seg selv. Hun innhentes av affekter, hun blir sårbar, hun blir kropp:

ett stort, hett och pulserande stycke kött utan vilja och utan kontroll (95).

Selv om tapet av ugjennomtrengelighet skaper skamfølelser hos Lea, blir hun seksuelt opphisset av situasjonen, og hun får troligvis orgasme under opplevelsen. Etterpå føler hun seg nærmest syk, men igjen er følelsene høyst ambivalente. Hun har tanker om Jean etter opplevelsen som kunne tyde på en uønsket tiltrekning til dette objektet som makter å skape liv i hennes kalde kropp:

Varför hade hon inte hört det förut? Att hans röst var silkeslen, en röst av sammet och honung (96)?

Etter middag med Albany, Jean og Bernard, som selvsagt er en bisarr opplevelse for Lea som ikke vet hvordan de øvrige er forbundet, følger Jean den fulle og forvirrede Lea hjem. Her onanerer hun, trolig mens Jean ser på. For Lea oppleves seksuell utfoldelse, overgivelse og orgasmen som noe nedverdiggende: ”Hon hade gråtit av förödmjukelse när hun kom, och sedan hade hon somnat, med de fuktiga häandarna hårt knutna mellan låren” (112). Orgasmen er et tap av kontroll, et skremmende møte med det reelle og det ukontrollerbare. Som narsissisten leter engstelig etter tegn på alderdom og forfall i sitt utseende, sin speiling, i en frykt for tap og død, blir det også umulig å tillate den sårbarhet og kroppslighet som seksualiteten fordrer.

En begivenhet som betegnes som avgjørende for Leas ønske om å bli kunstviter, om å bli et ’blikk’, er en analepse som forteller om en studietur til et kunstmuseum i Danmark når Lea gikk på videregående skole. Ekfrasens motiv er et maleri, Yves Kleins blå. I romanen er denne opplevelsen med moderne kunst beskrevet som årsak til at Lea får en følelse av at hun

kan bestemme *hva kunst er*, dersom dette maleriet er kunst. Denne innsikten opphisser henne. Yves Kleins blå er, som det står i romanen, monokrom. Monokrom betyr at maleriet, fotografiet eller bildet kun innehar variasjoner innenfor én farge. Dette maleriet er altså helt blått. Sansningen av dette objektet utløser en kraftig kroppslig fornemmelse hos Lea:

Lea stannade kvar framför den blå tavlan långt efter att flickflocken hade dragit därifrån. Efter några minuter började något hända med henne. Hon kände sig yr, medtagen, och var tvungen att sätta sig ner på golvet. Kanske hallucinerade hon, men efteråt kunde hon svära på att färgen hade rört sig: Yves Kleins blå rytmt (136).

Opplevelsen blir en sterk, sanselig erfaring. Det hun ser, frigjør tanker om verden. Lea mener å få del av en viten om kunst som skal bli til hennes fordel. Men det blir også et møte med noe nytt, noe som ikke nødvendigvis lar seg kontrollere slik Lea er vant til. Dette objektet trenger gjennom til noe hos Lea, lar henne kjenne på lyst, oppløsning og uorden:

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 (136).

Hun fornemmer noe ukjent og fremmed, noe språkløst gjennom denne opplevelsen. Nok en gang beskrives et sterkt møte med det reelle. Et kunstverk som makter å bryte gjennom Leas forsvarsverker, og inn i noe mer hudløst og kroppslig. Hvorfor denne fargen, blå? Hva er det blå et uttrykk for? Denne blå pulsen, rytmen, som skal følge Leas erotiske liv, hva konnoterer den? I følge fargeteori kan blå være en maskulin farge, en farge assosiert med kunnskap og makt. Blått er fargen for kontroll, for det kjølige, det konservative og det stivnede. Kan det blå på grunnlag av dette leses som en projeksjon av Lea selv? Kan det være at hun identifiserer seg med det blå på bakgrunn av egenskapene til fargen blå, som nok et uttrykk for hennes kontrollbehov og hennes selvforelskelse? Er det derfor denne orgasmen oppleves som noe positivt, noe mindre skremmende? Dette blir selvsagt spekulasjoner, da hva slags konnotasjoner man har til blått vil variere. Blått kan også leses som noe svært dynamisk, som selve livets opphav, som hav og himmel.

I del VI av *Ladies* er det et klart typografisk og tematisk mønster. Her trekkes det paralleller mellom hendelser opplevd av henholdsvis Lea og Laura, Lauras forhold til Siri og utstillingen av bilder av henne i Stockholm i -95, og bursdagsfesten til Jean i Paris i -99. Det bygges opp en spenning og en kontrast mellom deres store ydmykelser, deres avgjørende opplevelser med Siri, og for Lea også med Jean. Det de erfarer har enkelte likhetstrekk. Deres nakne kropp

blir gjenstand for andres blikk, og de blir ofre for knusende objektivisering. Gjennom flettingen kontrasteres begivenhetene, og kanskje spesielt den sterke ulikheten i hvordan de to reagerer på hendelsene.

Objektiviseringen av Lea starter ikke ved 'overgrepene', fotograferingen (i del IV) og framvisningen av bildene på bursdagsfesten, men innledes allerede med Jeans blikk og kontrollerende og sadistiske oppførsel ved det tidligere møtet som jeg allerede har beskrevet. Lea tvinges til å innta den rollen hun kanskje frykter mest, rollen som rent objekt for andres begjær. Hun blir uvillig kastet inn i en situasjon hvor hun plutselig er den svake og maktesløse, totalt underkastet andres vilje. Likevel går hun selv med på fotograferingen:

hon ville verkligen inte bli plåttad, nej, absolut inte. Men varifrån kom då denne varma, behaglige känsla, som smekningar över hela kroppen, och inuti, ja, som om hon blev smekt på insidan? Hela hennes kropp var ett enda stort ja, och hon kände hur hennes mun formade ett långt, leende *oui* (190).

Er det øyeblikkets svakhet som får Lea til å gi etter for narsissismens motstridende ønsker om å være midtpunktet, om å bli sett, som får henne til å glemme angsten for objektivisering? Den indre konflikten blir uløselig. Hun fornemmer kanskje også en passivitetens fortryllelse, eller også tror hun fortsatt at hun kan bruke sin vakre kropp som middel til makt over de blikk som betrakter og begjærer henne. Lea føler seg sårbar og gråter. Hun fornedres til å søke trøst hos en fremmed, men innrømmer like fullt i ettertid å ha likt fotograferingen. Når hun senere blir gitt bildene av seg selv, nyter hun dem i det romanen selv kaller "en perfekt narcissistisk spegling" (330). I fullkommen narsissisme onanerer altså Lea med bilder av sin egne nakne kropp som stimuli. Refleksjonen av det som 'er henne selv og likevel ikke' henfører henne. Hos Barthes uttrykkes det slik: "Det var ikke henne, og allikevel ingen andre" (Barthes 2001:82). Hos Barthes er dette en grusom erkjennelse, da den elskede ikke kan gjenfinnes i en slags helhet, fordi fotografiet ikke makter å fange et menneskes ustabile, flyktige 'vesen'. Men kanskje blir fotografiene for Lea et slags bevis på hennes eksistens, og videre er bildene noe stabilt, noe ubevegelig og evig, i motsetning til Lea selv som er dødelig, foranderlig og har en splittet identitet.

Lea tar med sin nye venninne Mia på festen der hennes fornedring skal bli total. Lea overraskes av framvisningen av bildene, hun krymper seg under mennenes blikk og kommentarer, men innrømmer selv:

Det värsta hade inte varit att alla såg, nej, det värsta var att Siri hade tagit bilderna och gett dem i present åt Jean (331).

Hun er utmanøvrert, har mistet kontrollen, er maktesløs. Opplevelsen kan kanskje sammenlignes med en ufrivillig kastrasjon. Nettopp fordi den frarøver Lea illusjonen om å være allmektig. Hun konfronteres med sin egen begrensning, en grense for sin egen makt. Stadig konfronteres hun med umuligheten av å skulle ha alt, av å skulle ha 'to kjønn'. Lea velger desperat å holde på en viss ytre kontroll, hun tvinger seg selv til å smile og le: "Skammen når hon sedan tvingades le åt Jean, åt Siri, som om hon hade varit med om det" (331). Setter Lee Laura og Leas reaksjoner opp mot hverandre, med det resultat at Lauras reaksjon er kompromissløs, ekte og høster leserens sympati, kontrastert mot Leas reaksjon som er preget av kulde, falskheter og behov for herredømme over seg selv? Eller kan begge reaksjonsmønstre leses som konsekvenser av to like sykelige, skadede kvinnelige identiteter? Det som driver Lea framover etter hendelsen, er et sterkt ønske om hevn. Lea kaller det selv for dikterisk rettferd. Dette er et tema som hyppig forekommer i legender og myter, og er det som skjer når spillet snur og den som biter blir bitt. Utfallet av hevnbegjæret blir alt annet enn det Lea hadde tenkt. For romanens utløsning, den katarsiske brannen, blir skjebnesvanger for flere av de involverte. Slutten kan leses som en utløsning, et tegn på en mulig ny begynnelse, da Leas fancy, italienske persienner heter *Aurora*. Det er nettopp disse som er så brannfarlige, og som lager et inferno av Leas galleri. Aurora er romernes gudinne for morgengry. Morgengryet og brannen kan kanskje symbolisere muligheten for nye sjanser og en mulig renselse. Eller man kan tolke slutten som en 'gudenes vrede' over den moderne kvinnen.

Viktig for tolkningen av slutten på romanen, er Leas møte med 'den lite tiltrekkende poeten' i del V. Hennes besatte, men likevel varierende syn på hva skjønnhet er, settes på prøve i dette intermessoet:

Det var den fulaste man Lea någonsin hade sett (259).

Lea og Mia skammer seg i møtet med mannens ord: "Den fula mannens fruktansvärda uppriktighet träffade dem som når i hjärtat" (259). Lea føler seg hensatt til en annen verden, en verden av 'mislykkede', og hun synes det er ekkelt, men det berører henne åpenbart på flere nivåer. Hun blir underlig nok sint; hun blir sint fordi hun mener poeten drar fordeler av sitt lite tiltalende ytre og at det gjør han troverdig på en måte Lea selv aldri ville kunne være. Hennes dypere følelser rundt situasjonen blir altså undertrykt med aggressive, infantile utfall

som et forsøk på forsvar mot at noe har brutt gjennom hennes kalde overflate: ”Men nånting hos den fula mannen hade tangerat Leas innersta, han hade vidrørt ett hemligt område” (261). Som nevnt, vet Lea at ’kjærlighetens ansikt er stygt’. Det har hun med seg fra sin familie, som beskrives som en samling ’mindre pene’ mennesker, som elsker Lea. Men kanskje har ikke *kjærligheten* vært særlig viktig for Lea? Drifter, ønsker og begjær har jaget henne i andre retninger.

Når vi møter Lea i epilogen, er hun på vandring for å se igjen denne mannen:

Han pratar i någon minut och lämnar sedan över till kvällens första poet. Lea blir varm i hela kroppen. Hans ljusa, gälla röst – samma pekoral som förra gången. Men Lea märker att nu, nu blir hon inte arg. Hon tycker tvärtom att det är roligt. Det bubblar i henne. Hon kastar sig framåt och döljer ansiktet i händerna. Skrattar in i dem (378).

Hva har Vernissasjen og ”kysset av dragen” gjort med Lea? Hva slags utvikling hos karakteren Lea er det Lee forsøker å beskrive? Åsa Beckman skriver i en nokså krass anmeldelse av *Ladies* i DN.se at ”Slutscenerna, som jag inte skal avslöja, är så melodramatiska att det är svårt att ta dem på allvar. Jag kan bare säga att den sköna Lea efter en olycka ser en poet med tjocka glasögon som hon förr tyckte var ful och nu inser är vacker. Den förr så sköna har äntligen förstått. Slutet viser bara: i svaga verk blir aldrig så djupa tankar banala”.¹⁴ Videre har andre lest slutten som at Lea endelig finner kjærligheten og evnen til å forelske seg. Jeg er enig i at slutten bærer preg av melodrama. Effekten av dette er både spenning og sentimentalitet. Jeg har skrevet om dette i delen om Laura, som er den sentrale, dynamiske aktøren i de sluttscenene Beckman peker på. Men jeg leser denne romanbegivenheten i tråd med Lees ironiske forvrengning og ’bruk’ av chick lit sjangeren. Jeg leser ikke slutten som et banalt uttrykk for at Lea er forelsket. Kan hende hun har lært å se mennesker på en annen måte? Kanskje har hun brutt ut av sin sterke narsissisme, blitt mer ydmyk og lagt bak seg sin krigerske ’alle mot alle’ holdning? Et tegn på det er at hun nå lar seg berøre av andre. Det virker som om hun omsider kan se en annen som autonomt individ. Har både Lea og Laura ’inntatt kjærligheten’ som konsekvens av romanens begivenheter, kjærligheten som:

”Love” as self-sacrifice or self-abasement, ”meaning” as submission to higher loyalty... (Lasch 1979:43)

¹⁴ <http://www.dn.se/dnbok/1.574945?rm=print>

Kjærligheten kan her forstås som hos Kierkegaard, som en tilstand som ikke skiller skarpt mellom erotisk kjærlighet og nestekjærlighet. Poenget er å 'befinne seg i kjærligheten', og se andre ikke kun som objekter for vårt begjær, vår kjærlighet, men som selvstendige individer som 'bærer sin kjærlighet i seg'. Hvis en slik endring har funnet sted, og Lea har inntatt kjærligheten, hva var det i Leas tilfelle som bidro til forandringen? Var det den mislykkede hevnen? At hun mistet sitt vakre ytre? Kittang skriver i *Freud*: "Omforminga av driftene, som er egoistiske i sitt vesen, til menneskekjærleg moral, er ein utsett prosess" (Kittang 2007:91). Lea har til nå latt seg styre av sitt sterke narsissistiske begjær. Har det virkelig skjedd en forbedring, en prosess, som har ført til en destruksjon av den tidligere orden, og har karakterene, og eventuelt også leseren, blitt noe klokere?

En fortellerkommentar i epilogen det synes nødvendig å ta tak i, ytrer følgende:

Och i slutänden en brist som enbart kan fyllas av en manlig kropp (377).

Hvordan skal denne påstanden forstås? Er det et sterkt deterministisk syn på kvinneligheten og kvinnelige muligheter som kommer til uttrykk? Jeg vil komme tilbake til dette i sluttcommentaren til analysene av romankarakterene.

Overinvestering i fallos – portrett av Mia Styrén

Kristeva poengterer at psykoanalysen er basert på "et *samtidig nærvær* i utviklingen av tanken og seksualiteten" (Kristeva 1996:5). Det er det falliske stadium som er organiserende faktor for dette nærværet (hos begge kjønn). I dette stadiet oppstår et møte, et kairos, mellom begjæret og meningen, som "besejler menneskets skjebne som et talende og på samme tid begjærende vesen" (op.cit.8). Hvordan dette møtet takles, blir avgjørende for subjektets psykiske 'skjebne'. Hos piken er det i hennes fallisme innskrevet en spaltning mellom "det *sanselige* og det *signifikante*" (op.cit.10). Fallosens fremmedhet medfører for kvinner en sterkere opplevelse av fallos, språk og lov som et spill, som noe illusorisk. Jeg forstår det slik at spaltningen mellom sansning og begjær på den ene siden, og mening og språk på den andre, blir sterkere opprettholdt hos kvinner enn hos menn. Men denne erfaringen kan innebære ulike vanskeligheter. En av disse er en drift som kan føre piken mot en "ekstrem fallisk ambisjon som nærmer seg martyrologien" (op.cit.12), og her kan vi begynne når vi skal rette

blikket mot Lees romankarakter Mia.

Mia Styrén beskriver sin barndom:

hon hade nämligen tillbringat hela sin barndom under en disciplinär press som, när hon idag såg tillbaka på den, utspelades i ett grått, nästan sovjetisk ljus. Varje minut av hennes liv hade varit schemalagd, och det värsta av allt var at hon själv hade velat ha det så. Varken Lea eller Oscar visste vad det innebar att redan som åttaåring vara ett överpresterande monster med tåspetskor och en järnvilja (126).

Med en nærmest sadomasochistisk mani konkurrerer og presterer den falliske piken i sitt forsøk på å fornekte det illusoriske. Hun identifiserer seg med fallos, hun utvikler et fantasme om å kunne gjøre alt, være best. Prestasjonspresset er for Mia overført som en del av en familietradisjon: ”Bengt och Ingrid Styrén hade önskat sig en väloppfostrad, duktig och harmonisk dotter som skulla spegla deres ambitioner *i lagom grad*” (131, kursivert i primærverket). Dessverre blir speilingen for fullstendig. Mia er også ’feilsosialisert’ på et tidlig tidspunkt: ”undersåtar eller fiender, annars fick det vara” (131). Mia er heller ikke som barn interessert i andre som autonome individer, de er bare interessante i fall de kan speile henne eller være en del av hennes maktspill. Det framkommer at Mia nyter å være overlegen sine medmennesker, det blir en tvang: ”tvången att besegra sina medmänniskor, att slå dem: snyggare piruetter, högre hopp, elegantare sträckning, längre hals, smärtare midja” (132). Superjenta oppnår en ’pervers’ nytelse gjennom sin dyktighet, sin fallisme. I et forsøk på å endre sin datter, sender hennes foreldre henne på ballettskole, et sted hun kan få utløp for sitt konkurranseinstinkt.

Når Siri har synsvinkelen beskrives Mia som ”den där prektiga kinesen” (186) og ”Mia Styrén var allmänt ogillad” (186). Adoptivdatteren til Bengt och Ingrid Styrén er den populære jenta, som er venninne med den vakreste jenta, Caroline, men i hemmelighet oppfattes hun altså som overlegen. En hendelse som blir avgjørende for hvordan resten av begivenhetene utfolder seg, er at Mia skader kneet og havner på sykehus for en lengre periode. Mia skal miste kontrollen på sin perfekte og nitidig temmede tilværelse. Det er *kroppen* som svikter Mia, som hun ikke lykkes ha totalt herredømme over. Hun mister grepet om sin venninne Caroline, eller Carro som hun kalles, og hun mister lysten på ballett fordi selv det å ikke være best for en kort periode ville være utholdelig. Sykehusinnleggelsen kan leses som en individuell, traumatisk opplevelse som gjør Mia sårbar.

Mia er en del av triangelet som opplever romanens 'knutepunkt', ulykken i Ormby. Romanen uttrykker: "Det skulle visa sig krävas långt mer än att bara upphöra med dansen for att Mia skulla falla ner från sina höga hästar. Och tyvärr ble hon inte ensam om att falla" (132). Her tolkes hendelsen av fortelleren som en konsekvens av Mias "primitive rovdrift" (207). Mia forhandler med Siri og Carro om å komme ned fra taket, og foreslår at hun skal gjøre en piruett i 'bytte' mot at de kommer ned, en slags ungdommelig 'dare':

Hon sträckte ut armarna, lät tyngden gå över till den främra foten. Så upphörde allting i en bråkdels sekund. Hennes hjärta stannade, blodomloppet slutade att susa, vinden stillnade. Det gick så snabbt – hon svepte in sig i sin egen kropp, virvlade motsols två perfekta varv, och avslutade i exakt samma position som hon hade börjat (224).

Ulykken er et sentralt element i romanen, og det utlegges om denne flere ganger, der ulike romankarakterer har synsvinkelen. Disse gjentagelsene har en forsterkende funksjon. Når to eller flere personer har opplevd det samme, og senere skal gjengi begivenheten, kan fortellingene deres bli nokså ulike. På interessant vis tematiseres det relative og subjektive ved menneskelig hukommelse og virkelighetsoppfatning. 'Snakker' de virkelig om det samme? Hvem 'snakker' sant? Hvor mye er sannhet, og hva er konstruksjon? Og hva var det som faktisk hendte? Det er særlig i forbindelse med karakteren Mia at minnene tematiseres. Når Mia er i fokus, virker det hun gjorde, veloverveid og logisk. Men visste hun innerst inne at dette ville bli sett på som en utfordring? Var hun bare opptatt av sin egen lek, sitt eget falliske teater? "Hon hörde skriket, men såg inte när Carro föll, kände det bara – ett hastigt vinddrag, och hörde det – en klanglös, hård duns" (225). Mia finner i ettertid mange strategier for å ikke ta inn over seg et eventuelt ansvar for ulykken, men dypt i henne ligger intense skamfølelser forbundet med hendelsen. Er vennskapet med Lea et hjelpeløst forsøk på forsoning? Leas utseendemessige likhet med Carro kan tyde på det. Mia taklet ikke å nærme seg Carro, men er villig til å gjøre nærmest hva som helst for Lea. I Mias intense gjenforening med Carro i Ormby blir mange av hennes konstruksjoner satt på prøve. Mia innser at hun gjerne vil ha tilgivelse, men hun får den ikke: "Jag sa nej, Mia, jag förlåter dig inte" (238).

I Carros forståelse er Mia hovedansvarlig for ulykken. Det var hun som provoserte fram ulykken. Det var negativene Mia stjal som beseglet skjebnen til de øvrige, og Mias far som betalte foreldrene til Siri og Jean. Men Carro selv framstår jo ikke som en entydig troverdig romankarakter. Hun er bitter, og har tidligere vært portrettert med både naivitet og

ødeleggende dødsdrift. Likevel skal møtet anspore til skremmende tanker hos Mia:

Någonstans måste en liten, kanske bara en tusendels decimal, av Carros kropp ha velat utsätta sig. Och det var denne pyttelilla decimal, denna lilla skärva av en vilja, av ett begär, som Siri genom sin kameralins hade sett och gått til møtes. Det var inte Mias fel. Kunde inte ha varit Mias fel. Och här satte hon slutpunkt för tankarna. För om hon hade fortsatt att ifrågasätta Carros version så skulle till slut inte bare Mia stå utan skuld, utan sannolikt också Siri (242).

Med språket forsøker Mia å forstå den fortidige hendelsen, det oppvises et stort behov for en forståelig, sammenhengende og ikke minst utvetydig fortelling. Men kroppen betegner spaltningen, den forteller sin egen historie, har sin egen frekvens: ”Carros ord hade satt sig i kroppen”... (242). Mias implisitte hukommelse, hennes sansninger, husker den traumatiske begivenheten annerledes enn hennes narrative, adapterte.

Apatisk konsum

Mia kan også leses som en artistisk skildring av den moderne konsumenten. Det er forbruk som blir ’erstatningen’ for hennes tidligere, tapte ambisjoner. Lasch beskriver kapitalismens krefter, hvor reklame fungerer ”not so much to advertise products as to promote consumption as a way of life. It ”educates” the masses into an unappeasable appetite not only for goods but for new experiences and personal fulfillment” (Lasch 1979:137). Han beskriver forbrukeren nærmest som sykkelig i sin drift etter varer og opplevelser skapt av ’pseudo-needs’. Forbruk skal bøte på ensomhet, sykelighet, seksuell frustrasjon, og på problemer mer direkte knyttet til moderne samtid, som utilfredsstilt karrierejag. Konsum skal fylle den verkende tomheten, slik det også beskrives i romanen:

hela Mias lägenhet var fylld av rester och skräp från deras övermått av konsumtion: dvd-fodral utslängda över soffan och soffbordet, cd-skivor och externa hårddiskar utan lock, mobiltelefonfondral, gamla batterier, flyers, magasin (129).

Jeg synes det i denne sammenhengen er svært interessant når Žižek beskriver forbrukssamfunnet som et post-ødipalt samfunn der forbudet mot nytelse uten måtehold nå er vendt om til et imperativ: Nyt! (Bjerg 2007:106). Ole Bjerg hevder i sin artikkel ”Om narkomani – kapitalisme og den reelle nytelse” at begjær og nytelse i ethvert samfunn er et anliggende for ideologien, og at i samtidens kapitalisme er nytelse altså snarere en dyd enn en last. Nyttelsesobjektene produseres og distribueres i et sosialt system som fungerer etter

bestemte historiske og kulturelle prinsipper. Hos Žižek settes forholdet mellom subjekt, lov, begjær og nytelse som noe samtidig. Begjæret er betinget av forbudet, og forbudet betinget av dets overskridelse. Subjektets ulykke er at det er et begjærende subjekt med en mangel, på jakt etter objekter som kan utfylle mangelen, og gi det nytelse. Men oppnåelse av den totale nytelse, den totale jouissance, er umulig (gjennom kapitalistisk konsum).

Mia og hennes kjæreste Oscar elsker forbruk og populærkultur, og de fråtser i junkfood og godteri. Men objektene som er produsert av det kapitalistiske samfunn, synes å bare reprodusere og øke deres begjær etter stadig flere produkter. Den sanslige hungeren etter nytelse slukkes ikke. Det finnes ingen vare som gir dem total jouissance. Kapitalismen spiller på *fantasien* om nytelse gjennom de varene Mia og Oscar konsumerer, som pirrer sansene deres med sine glitrende, duftende, og stimulerende kvaliteter. Lea kaller det fluktoppførsel. Romanen påpeker at de i mangel av en egen kultur, har inntatt kulturen som ikke diskriminerer: "skräpkulturen" (130): "De var världsmedborgare, helt enkelt, tilhörande arten homo consumiens". Lasch skriver om vår kulturs likegyldighet til vår historie. Mia synes likegyldig til sin personlige historie.

Our culture's indifference to the past which easily shades over into active hostility and rejection – furnishes the most telling proof of that culture's bankruptcy. The prevailing attitude, so cheerful and forward-looking on the surface, derives from a narcissistic impoverishment of the psyche and also from an inability to ground our needs in the experience of satisfaction and contentment. Instead of drawing on our own experience, we allow experts to define our needs for us and then wonder why those needs never seem to be satisfied (Lasch 1979:25).

Ikke bare flykter Mia, og fyller sitt tomrom med skrap, men forkaster hun også både sin nære og sin fjerne fortid? Eller er det en myte at fortiden kan lære oss noe? Lasch ser på fortiden blant annet som et reservoar psyken kan benytte for å hankses med nåtiden. Men Mia velger vel egentlig å ikke hankses med fortiden? Hun har bestemt seg for å kutte den ut, ikke dvele ved 'nostalgi'. Forbruket er også nokså enveis. Konsum fordrer ikke at konsumenten gir noe av seg selv tilbake (annet enn kapital), slik for eksempel kjærighet og vennskap gjør det. Kan oralsex Mia har med sin student knyttes til dette? En boblende nytelse der hun bare mottar 'varen', uten krav om gjengjeldelse? Forbruk kan nytes i apati, uten krav om ydmykhet, kompromiss eller lojalitet. Kanskje har ikke overgangen fra 'krigersk' personlighet til tilsynelatende 'passiv overfladiskhet' utgjort rare forskjellen? I hjertet er begge posisjoner utpreget asosiale. Og kanskje består jakten etter nytelse også av en underliggende, mer skjult, streben etter makt?

Rollen som forbruker er flere steder tematisert i *Ladies*. Vi er med på Leas shopping og blir kjent med hennes utstuderte bruk av mote. Lee tematiserer konsumentkulturen, en kultur som handler om begjær, drømmer og overflate. Spesielt interessant i denne sammenheng er de tankene som Lea, eller fortelleren, gjør seg om professor Albany:

Professorn shoppade inte, det gick inte att föreställa sig henne som en konsument – som om hon någonsin skulle acceptera en sådan position och därmed erkänna sin givna roll i ett kapitalistisk system. Man kunde verkligen undra hur hon införskaffade sin garderob, sine exklusiva Hermès-väskor, silkestunna sjalar och eleganta smycken, men detta var en av hemligheterna bakom den franska intellektuella kvinnliga eliten (70).

Albany har en rolle som konsument, men altså i skjul, ”oantastad av det smutsiga utbyttet av varer” (70). Kapitalismen er altså i fortellerens beskrivelse noe ’skittent’. Mia, på den andre siden, blottstiller åpent og uten skam, sitt begjær etter forbruksvarer. Professoren har ikke så åpent eller fullstendig assimilert imperativet: Nyt! Romanen knytter dette til klassetilhørighet, som Lea som svensk kvinne, ikke forstår. Leas tanke, som framstilles som naiv, skal være at Albany innehar en ”själens förfining”. Men kan dette også settes i sammenheng med feminismen? Og hvordan feminismen henger sammen med kapitalismen? Er det slik at forbruk er en scene for anerkjennelse av kvinnelig begjær, om enn i en triviell form? Eller forsøker Lee å peke på det Lasch kaller ”the pseudo-emancipation of woman” (Lasch 1979:139), der frihet til å konsumere utgis for å være ekte autonomi?

It emancipates women and children from patriarchal authority, however, only to subject them to the new paternalism of the advertising industry, the industrial corporation and the state (op.cit.140).

Og enda dypere, kritiserer hun den utviklingen, der også psykoanalysen kan sies å ha bidratt, som har ført til at de verdier som betyr å leve for andre, ta hensyn og vise lojalitet har måttet vike i kampen for en frihet som også skal innebære umiddelbar tilfredsstillelse av ethvert begjær, enhver impuls? For hva slags feminisme er det Lea først og fremst fronter? Feminismen for henne er en ’krig’ hun vil vinne, og et karrierevalg. Hun synes ikke opptatt av det man kunne kalle ’reell emansipasjon’. Ironiserer fortelleren over denne ’typen’ feminisme, der ”världens näst mest privilegierade grupp” (34) bruker denne bevegelsen, denne teorien, som nok et middel til makt, til oppnåelse av personlige ambisjoner, i et stadig mer konkurrerende, kaldt og individualistisk samfunn? Uttrykker fortelleren en dobbel avvisning av Leas feminisme, der ’kamp’ impliserer et krigersk samfunn, en krigersk individualisme, og ’karriere’ medfører konnotasjoner til kalkulerende strategier for å oppnå overtak og

selvhevdelse? Når det gjelder patologiseringen av forbrukeren og nytelseskulturen, er dette ikke ny tematikk eller kritikk. Flauberts *Madame Bovary* er kanskje det mest 'klassiske' eksempelet på en framstilling av forbruk som sykelig feminin tvang. Latterliggjøringen av både den kvinnelige forbrukeren og forbruksbegjæret, og feminismen, er likevel ambivalent og ustabil i *Ladies*, fordi fortellerstemmen bærer preg av en reproduksjon av 'skadelige projeksjoner', og av ironi og grimaser.

Den litterære representasjonen av traumer og den litterære representasjonen av kvinner. Kommentar til analysene av romanpersoner

*All of my sins are attempts to fill the voids
All of my voids they are filled with sin
All of my demons they are kept within
And all my violence it does not exist
- Manic Street Preachers*

Analysen av romankarakterene har plassert *Ladies* tematisk innenfor sjangeren 'traumenarrativer'. I en roman med mangeartet tematikk skiller traumet seg ut som et viktig sentrum. Traumet som litterært motiv har som hovedfunksjon at det er det ultimate bildet på menneskelig sårbarhet. Dette gåtefulle menneskelige fenomenet viser oppløsningen mellom det ytre og det indre. Sprekkene og sårene viser umuligheten av en perfekt overflate og en total kontroll. Portrettene er en framvisning av hvordan 'alles historier er fulle av det ufullkomne'. Traumet er et potent bilde på menneskelig sårhet og påvirkelighet, og det er dermed den perfekte scenen der opplevelser som er både personlige og politiske, møtes i smerten. Såret blir et lite og konsentrert bilde der Lee forsøker å gjøre traumatiske opplevelser tilgjengelig for leseren.

Den psykoanalytiske nærlesningen av romankarakterene viser hva de har felles på et dypere plan: en sykelig narsissisme, en 'usunn' dyrkning av individet og en overveldende mangel på dypere tilhørighet og mening. Felles er også det sterke begjæret. Begjæret skildres som en sterk og voldsom drift. Det seksuelle, kroppslige begjæret og det sterke begjæret etter et bestemt objekt tematiseres, men også det sterke kunstneriske begjæret og hevnbegjæret. Begjæret leses imidlertid først og fremst som drivkraften bak både de traumatiserende begivenhetene og de traumatiserte posisjonene.

Ladies' mange kvinnelige representasjoner er en utforskning av noen mulige 'feminine posisjoner' i den moderne samtiden. Alle analysene av de kvinnelige romankarakterene framviser kvinner som har en fullstendig manglende forsoning med den feminine identiteten, eller det vil si den feminine identiteten som tilbys dem innenfor kulturen. De gåtefulle, fraværende, sykelige eller døde mødrene, er et bilde på hvordan traumene og 'kjønnskjevnen' videreføres fra mor til datter. De sentrale kvinnene i romanen protesterer alle mot de sosiokulturelle kravene til 'kvinneligheten'. Et eksempel på dette er at alle kvinnene er barnløse, bortsett fra Albany. De velger alle fallos, kanskje unntatt Laura, som likevel eksplisitt tar sterkt avstand fra den kulturelt bestemte feminiteten. Er dette et artistisk uttrykk for en ødipal struktur som er i 'krise'? De sykelige narsissistiske trekkene og den overspente, falliske individualismen kan tyde på det.

Lees deterministiske, pessimistiske bitch lit med den ironiske, beske fortellerstemmen gjør at de artistiske karakterstudiene kan leses som en 'display', eller også kanskje parodi, på demoniserte moderne kvinner. Det kan også leses som en sterk kritikk av de sosiokulturelle forholdene der ødeleggende normer for kjønn sitter i kroppen, der kultur og kropp sammen danner et dobbelt stengsel, et determinert fengsel. Hvorfor utvikler de kvinnelige romankarakterene disse personlighetene? I tillegg til de sosiale og kulturelle forholdene, settes dette også i tekstuniverset i noen grad i sammenheng med kjernefamiliens sammenbrudd, og med de 'fraværende fedre'. Hvilken rolle spiller far, den tredje, for utviklingen av kvinneligheten? Den ødipale far var i freudiansk tid den instans som regulerte lovene for kroppen, kjærligheten og begjæret. Uten denne regulerende instansen er det fritt fram for det grenseløse begjæret, den blinde jakten på nytelsen? Å avvise kjønnets sitt eller ønske en 'kjønnsløs' posisjon leser jeg som en traumatisert posisjon. Lee beskriver et moderne sammenbrudd som alle sanser kommuniserer.

Skön som en död dröm. Analyse av Lauras poetiske tekst

Som nevnt i den innledende narrative analysen, finner vi i *Ladies* et stilbrudd i del VII, underkapittel 1, side 341-343.¹⁵ Her finner vi et lyrisk innslag i det episke, et brudd i den mimetiske rekken. Her leser Gunnel Lauras poetiske tekst, den hun først nekter for å ha skrevet selv. Den skremmende og insisterende printereren har 'spydd ut' en tekst fra Lauras

¹⁵ Av hensyn til leseren, setter jeg ikke inn sidetallshenvisninger på alle mine referanser til Lauras poetiske tekst.

ubevisste. Først åpenbares det man kan kalle en rent poetisk sekvens, deretter følger en prosalyrisk, gåtefull og eventyrlig fortelling om et par tvillingbrødre kalt Tom og Tim. Jeg gjengir her det vi kan kalle de fem første strofene i denne teksten:

Hus avdramatiserer marken

Klickljudet i den våtaste dag. Hur man lær sig att svartna. Samma hus flera gånger. Skön som en död dröm. Oro. Stuckatur. Samma zoom som. Gallargrind och säkerhetslås. Fönstran är husets ögon.

Hur man lær sig att samarbeta. Grym tapet. O klipsk. det finns tyg som imiterar. hus. Nio rum eller fler. Väggarne är grå längst ner, högra upp är de vita. Hele huset är en hall.

Tom og Tims lekar beskriver en överjordisk barndom. Trappstegen blev för korta och för höga. Flygeln skall stå i hallen, hon var mycket bestämd. Pappan grät när han såg den engelska parken. Bums! Iväg! Straffet utdelades i musikrommet, omkullvält över pianopallen.

Han som beskar rosorna samarbetade bara med trädgårdssaxens vassa blad. Fontänen fungerade dåligt. När Tim och Tom smög över de nykrattade trädgårdsgångarna ble rosmannen arg och utkrävde hämnd. Deras bästa gömställe var den hexagoniska paviljongen som låg dold bakom en anlagd skogsdunge. Fastän de hade ställt ut mat till fåglorna förblev marmorfaten fulla. Det enda som saknades i barnens engelska park var äkta fågelkvitte.

Det var Tom som kom först och därför var han äldst, men ändå var det Tims namn som brukade ropas upp först. Båda två tvingas tidligt lära sig hur viktigt det är att ha en tvilling när man bor på internat. Trots att de har varsin säng envisas de med att ligga skavfötters antingen i Tims säng eller i Toms säng. Deres likhet blir på denna plats ett självregulerande system eftersom likheten är deras enda flykt undan varje verklig konfrontation med fienden: korridor föreståndaren, nattvakten, studierektorn. Rädslan uttraderade skilnaderna mellan Tom och Tim (341).

Det er Lauras *ubearbeidede* tekst vi som lesere har tilgang til. Når hun har lest teksten og akseptert at det er hun som har skrevet den, omarbeider hun fortellingen: ”Hon skriver dit nye ord. Fyller i och ut. Først bara några enstaka ord här og där, sedan allt fler. Hon skriver nye stycken, hon skriver flera sider nytt, fortsätter att skriva berättelsen om Tim och Tom” (344). Hva er betydningen bak at vi bare har tilgang til den rå og ubearbeidede fortellingen? Det er nettopp den som gir en autentisk tilgang til Lauras indre. Den kommer urensset og uten modifisering, direkte fra hennes ubevisste. Teksten vi får adgang til har ingen tittel. Jeg vil forsøke å gi en kort analyse og tolkning av Lauras poetiske verk.

Jeg leser denne teksten som et forsøk på en slags kafkaesque parabel eller allegori. Det vil ikke si at den helt stabilt ’betyr’. Det er en gåtefull tekst. En sanselig tekst. Det skjuler seg både latter og fabulering i den. Teksten gir forsøksvis en annen inngang til en forståelse av

subjektet og subjektets erfaring av verden og av seg selv, enn det som romanformen har mulighet til. Men spørsmålet er hvor godt den makter dette. Den prosalyriske fortellingen er derfor en metatekst, fordi den tematiserer det å skrive, og de ulike (litterære) kunstarnes mulighet for symbolisering. Den er også en kommentar til resten av teksten eller også en speiling av den. Slik sett kan den ligne en såkalt mise en abyme, fordi den viser hvordan språket aldri kan gripe en 'virkelighet', eller subjektets følelser, men er fanget av språk, fanget av symboler, som i en slags evigvarende intertekstuell spiral som bare viser til annet og tidligere språk, andre symboler, andre fortellinger.

Kort fortalt handler teksten (fra tredje strofe) om Tim og Tom, som er tvillinger. De bor sammen i et hus omgitt av en park, og er gift med hver sin kvinne, som begge heter Rose. Vi presenteres så for en rekke hendelser og minner, men det episke forløpet er delvis i uorden og bare antydningvis del av en 'større helhet'. Tiden går ubarmhjertig framover, fra barndom mot forfall. Samtidig får vi følelsen av en poetisk tidløshet. Slutten er 'åpen'.

På ett nivå fungerer teksten som et bilde på subjektet Laura. Det poetiske universet bærer sterkt preg av melankoli. Tvillingene er ikke to, men i realiteten en. Tvillingene er et bilde på en splittet identitet. Disse to identitetene er i konstant disharmoni. De er del av et system, men det er ikke et balansert system, de to "bråkar" og "slåss". Laura er på mange måter i utakt med seg selv, hun føler en dissonans mellom sitt indre og sitt ytre, og hun kjemper en stadig kamp for å forhindre at hennes fragmenterte jeg ikke skal gå i oppløsning. På slutten av teksten blir det, slik jeg leser det, helt tydelig at de to er en: "Tim och Tom bekänner inför förgyllerskan: *Hans* första ord var: Pärhyacint, venustempel" (343, min utheving). De flytende subjektsgrensene kommer tydelig til uttrykk når Tim og Tom bytter navn, og det er bare "förgyllerskan" som legger merke til det. Det finnes ingen fast identitet og derfor heller ikke et lyrisk jeg. Dette skaper en noe større distanse mellom personene og det fortalte i den lyriske teksten. Denne 'vendingen bort fra jeget' understreker kanskje subjektets følelse av objektivisering og fremmedgjøring.

Teksten viser Lauras fåfengte opposisjon mot kulturelle normer, som oftest ikke fungerer: "Hur man lär sig att samarbata." Den nevnte frasen gjentas to ganger, om "att samarbata" og om "att svartna". For å delta i den menneskelige virkeligheten må man innordne seg. Laura makter ikke dette: "Trappstegen blev för korta och för höga."

Hagen er som Laura, en skjønnhet i forfall: "Efter många års vanskötsel ser trädgården ut som den förfallna skönhet den var ämnad att bli." Det var ikke et spørsmål om hagen ville forfalle, men *når* den ville forfalle: en forutbestemt skjebne.

Huset er en levende organisme: "Fönstren är husets ögon." Huset er også forfallent. Omgivelsene kan leses som metafor for kultur, eller mer spesifikt 'den moderne tilstand'. Huset er de sosiale og kulturelle omgivelser som Laura er prisgitt. Hun står fast der. "Gallargrind och säkerhetslås" er bilder på de mange stengsler hun opplever. "Samma hus flera gånger" kan leses som repetisjonene, gjentakelsene, de fikserte minnesporene, traumene. De er gjengangere som ikke slipper taket. "Fienden" som tvillingene flykter fra, "korridoröföreståndaren, nattvakten, studierektorn", kan leses metaforisk som de 'forvaltere av kulturen' som Laura føler seg undertrykket av.

Barndommens hage kan leses som et slags paradisi, som 'natur', eller også som en fortelling om 'den narsissistiske hagen'. Hagen, som ikke lar seg disiplinere, og forfaller, kan leses som et bilde på det ukultiverte, det rå. Også hagen er visdom, et fengsel. Her kan man plassere den 'perverse' eller sosiokulturelt uakseptable seksualiteten. Hagen er den 'delen' av Laura, det begjæret, som skuffer hennes far og som inngir henne skyldfølelser: "Pappan grät när han såg den engelska parken." Laura føler seg straffet for sine følelser, de følelsene hun ikke kan kontrollere. Subjektet er ikke direkte forvist fra dette paradiset, men kan bare oppleve det som i en drøm, og paradiset er forvrengt, tomt og stille. Siden hagen *er* delvis tilgjengelig, kan den ikke helt leses som et bilde på den arkaiske morssubstansen eller Tingen. Beskrivelsene har tidvis et sterkt 'botanisk preg': hage, rose, körsbärsträ, kronblad.

Det er mange bilder som konnoterer til det forsteinede og døde i Laura: marmoren som er hard og kald, og de fraværende fuglene som aldri kommer og fyller hagen med liv og sang. Noen ord viser den melankolske og dystre undertonen: svartna, oro, grät, rädslan.

De personer som omgir tvillingene, dualiteten, er fjerne og vanskelige å gripe, slik Laura også opplever menneskene i sin nærhet. Pappan gråter, men spiller en svært distansert rolle i fortellingen. 'Barna' har vokst opp på internat. Det nevnes tidlig en "hon" men denne personen forsvinner ut av historien. Den mystiske "rosmannen" som er sint og hevngjerrig, får identitet i siste strofe: "Rosmannen er pappan". Men det er forvirring om hvem andre er. "Vem är då mamman? Vem är Ros"? Den eiendommelige skikkelsen "förgyllerskan" har 'brødrene' importert fra Amerika. Hvorfor vil hun, eller rettere sagt, hvorfor vil de at hun skal overtrekke deres virkelighet med et tynt lag gull? Hva er målet med denne forskjønningen? Det kan leses som et forsøk på å 'ikle' seg en mer kultivert, mer forfinet, og 'skjønn' identitet.

Man kan si at "de to" gjennomgår en utvikling. I den nest siste strofen gjør de et opprør mot sin tilstand. De innser kanskje det håpløse i "Att gå i cirklar och bita sin egen svans" og er lei

av ”fällan”. Deres tidligere strategi har ikke ført fram: ”Det räcker inte med att byta namn eller flickvänner, eller att byta våningsplan.” Så de knuser speilet. Ødeleggelsene kan vise til Lauras fortidige ikonoklastiske opprør, eller også til hennes framtidige attentat. Men i siste strofe gråter Tim og Tom. Det finnes ingen forløsning.

De to konene, Rose og Rose, viser begjærsubjekter som smelter i hverandre. De har ingen status som selvstendige individ. Dette indikeres av at de bærer samme navn. Som tidligere beskrevet, kan Lauras begjær trolig ikke knyttes til et fast objekt. Målet for begjæret er å finne en erstatning for den tapte Tingen, og dermed et forsøk på å lindre denne umulige, melankolske sorgen. Men dette tapet kan ikke fylles. Lauras melankoli er en fiksering til tapet, og dette tapet er en del av Lacans reelle, og kan derfor heller ikke symboliseres, ei heller i poesien: det er en ”död dröm”, en umulighet. Tiden går uavvendelig framover, kroppen trues av forfall, kjønnet er en skjebne.

Det seksuelle og seksualiteten er på spill i Lauras tekst, kjønnet og begjæret står sentralt.

Strofe 11:

De har lärt sig att allt av sexuell natur är flyktigt. De har också lärt sig att manliga tvillingar väcker en tanke på homosexualitet. Djupt ner i deras hjärtan gömmer sig en gemensam insikt: deras likhet väcker anstöt. När de ser sina spegelbilder tänker de unisont: jävla bögjävel (343).

Her er vi hvordan ’begge sider’ av Lauras personlighet har internalisert de tanker som andre har om naturlig eller riktig seksualitet, og hva som vekker anstöt, i sitt indre. Det har festet seg ’dypt i hjertet’, og det er deres bilde av seg selv hun ser i speilet. At seksualiteten er kortvarig og ustadig, utgår fra hennes egen svikt når det gjelder begjærsoverføringer. På grunn av hennes melankoli er alle hennes relasjoner erstatninger. Gjennom det poetiske språket avsløres hennes begjærstruktur og hennes begjærrelasjoner til andre. ”Venustempel” er ”hans” (Tom og Toms) ”første” ord (egentlig andre). Venus er gudinnen for kjærlighet og skjønnhet. Hun kan kanskje leses som representant for både seksualiteten og det overfladiske, for den ytre illusjonen. Interessant er det at ’Venus Tempel’ også er et sexmuseum i Amsterdam. En beskrivelse av dette museet på nettet formulerer blant annet: ”You will be surprised by the large collection. It shows, that man’s view on sex has changed dramatically through the ages”.¹⁶ Seksualiteten og identiteten er altså noe flytende, og begjær og seksualitet er noe som

¹⁶ <http://www.hotels.nl/info/more-in-amsterdam/museums-in-amsterdam/sexmuseum-venus-tempel-in-amsterdam/>

dannes i dynamiske vekselvirkninger mellom subjektet og de sosiokulturelle forhold som omgir henne.

Overflaten makter ikke holde oppe en fasade, den bukker under som filttøflene: ”spruckit i sömmarna”. Det er såret som i romanen er bildet på traumer, her fungerer sprekke som et slikt bilde. Sprekker og sårdannelser på grunn av kjærlighetstap, identitetsoppløsning og adskillelser. Skjønnheten slår sprekker og forsømmes. Overflaten og fasaden skades og forfaller. Det indre brettes ut, perlen betrakteren vil se, framtrer som den ”indre blomsten”: ”Pärlhyacint”.

Den prosalyriske teksten utgår fra Lauras indre. I denne skapende prosessen omgjøres eller symboliseres forsøksvis hennes opplevelser og følelser. Hun prøver å oppnå kontakt med sitt indre, et håp om at språket skal kunne danne en bro mellom det ubevisste og det bevisste. Dette lykkes i hennes tilfelle ikke helt. Det er en smertefull prosess for Laura å hente fram det fortrenge og uakseptable og møte seg selv i språket. Men fører det noe godt med seg for henne å gi sitt ubevisste språklig form? Man *kan* lese Lauras vei mot det siste attentatet som en endring til å være levende og aktiv i sitt eget liv, men bakenfor denne bevegelsen ligger dødsdriften, en konsekvens av hennes sterke melankoli. Kunsten framviser tapet, men makter *ikke* å kompensere for tapet.

Kommentar

Vi finner igjen mange motiver og temaer fra romanen i den poetiske teksten, for eksempel hevnen, speilingen, samletrangen og homoseksualiteten. På metanivå undersøker altså Lee de ulike litterære formenes mulighet for å uttrykke det reelle, det indre og traumene. Jeg vil si at ingen litterær diskurs kan lykkes fullstendig. Leseren kan aldri få en fullstendig forståelse av traumer gjennom tekst. Den mest åpenbare grunnen er at traume og traumenarrativ selvfølgelig ikke er ’det samme’. Videre finner vi ambivalens og tvil når det gjelder minnene og derfor mulighetene for å gjenfortelle traumatiske hendelser.

Den prosalyriske teksten til Laura er også såpass distansert at den ikke bærer preg av den inderlighet og nærhet som kan karakterisere andre poetiske tekster. Dette kan vanskeliggjøre vår følelse av at den private skjebnen vi blir fortalt om, den lidelseserfaring vi får ta del i, angår oss.

Begge tekster, romanen som helhet og Lauras fortelling, er traumenarrativer, og altså derfor også begge forsøk på å symbolisere ’det usigelige’. De utgjør forsøk på å gripe det umulige.

Begge forteller om den umulige melankolske sorgen som Laura bærer på. Lauras tekst er selv et traume og har derfor elementer i seg av gåtefullhet, av elementer som motsetter seg en absolutt fortolkning.

Både Lee og Laura undersøker grensene for sjanger og språk, for hva et dikt kan være, for hva en fortelling skal bestå av. Tekstene tematiserer forholdet mellom språk og eksistens. De er begge ulike forsøk på å strekke det kjente språket for å symbolisere traumer og få tak i subjektets hemmeligheter og minner. Men begge utprøvingene er usikre og ustabile. Derfor viser de på ulike måter erfaringen av å lide av smerter som ikke kan komme til uttrykk i språket.

Del V Kunsten – lidelse og skjønnhet som industri

Kunst og kreativitet er gjennomgående tematisert i *Ladies*. Flere av romankarakterene er skapende mennesker: Laura er poet, Siri fotograf, og vi møter også skulptører og utøvende kunstnere. Vi finner også representanter for distribusjonen og formidlingen av kunst, Lea driver et galleri, og vi møter kunstprofessorer og kunstkritikere. På den andre siden finner vi objektene, modellene. Det dannes et hierarki som først og fremst konstitueres av *blikket*. Modellene reduseres til noe som kan betraktes og begjæres, mens 'de andre' både betrakter, bedømmer og bestemmer kunstens uttrykk, mening og kvalitet. Men de er alle representanter for kunsten og det skapende. Det alluderes til en mangfoldighet av estetiske diskurser i *Ladies*, og disse spenner seg fra den hverdagslige reklamens eggende appeller til de mest ambisiøse, nyskapende kunstformene. I boka *Æstetik og politik* defineres *kunst* på denne måten:

Kunst betegner heroverfor et specifikt, institutionalisert delområde af den æstetiske praksis, som først og fremmest er defineret ved sit anerkendelsessystem: kunst er de æstetiske artefakter, som den samfundsmæssigt legitimerende kunstinstitution på et givet historisk tidspunkt anerkender som kunst (Nielsen/Simonsen red. 2008:8).

I denne delen vil fokuset ligge på noen av kunstens mange betydninger i *Ladies*, og jeg vil gjøre et forsøk på å se på kunstens funksjon på et høyere nivå.

Kunstens motstridende dobbelthet

Kunsten kan være såkalt uten formål og kritisk søkende, og den kan ha et sterkt frigjørings- eller rensespotensial. Hos Julia Kristeva er det sterk vekt på den overskridende kunstens mulighet for katarsis. I følge henne kan kunsten hele melankoli og løse opp traumer. Den kan innebære mental bearbeidelse, for både kunstner og konsument. Jeg har tidligere vært inne på hvordan denne *muligheten* er felles for psykoanalysen og litteraturen, som et sted hvor redsler, sår og traumer kan få språk og mening, kan bearbeides og gis 'tid'.

Jeg vil hevde at i Lees roman bærer kunsten sterkt preg av en *motstridende dobbelthet*, og at den også kan være *traumefremkallende*. Dette fordi den alltid er blandet opp med andre diskursformer. Kunsten selv består av institusjonaliserte objekter, som er knyttet til sosiale, økonomiske og politiske maktstrukturer. Disse strukturene kan ha et undertrykkende og

traumefremkallende potensial, noe traumene og sårene er indikasjon på, og kunsten er derfor potensielt både utfordrer og opprettholder av disse strukturene.

I *Ladies* er det å skape ofte sammenfallende med det å forholde seg til det reelle, til kroppen og til traumene. Jeg har tidligere vært inne på hvordan Lee utforsker og setter opp mot hverandre de ulike kunstarnes mulighet for å symbolisere 'det usigelige'. Fordi det reelle er gåtefullt og ikke lar seg gripe, oppleves det som ukjent og som en kilde til frykt. Å oppleve gjennom symboler er noe annet enn å sanse en rå virkelighet.

Det finnes flere former for kunst i teksten, og det finnes ulike former for kreativitet. Kunsten er en av de scenene hvor Lee tematiserer dikotomien innside – utside. Begjæret etter skjønnheten tenner begjæret etter mer, man vil se mer, man vil inn 'under huden'. Volden blir instrumentet som åpner veien inn, når kunstneren ønsker å synliggjøre 'innhold' og ikke bare 'form'. Sårene blir bilder på sammenbrudd i rustningen som skal skjermes det indre. Under den kroppslige fasaden skjuler det seg ofte et mørkt og asosialt indre i *Ladies*.

Kjærligheten til grusomhet

Susan Sontag skriver i boken *Å betrakte andres lidelse*: "Lidelsens ikonografi har aner som strekker seg langt tilbake" (Sontag 2004:39). Hun peker på at smerten er et kanonisk motiv i kunsten. Det frastøtende, grusomme eller lidende objektet vekker motvilje eller nytelse hos betrakteren, eller også en ambivalent *blanding* av følelser. Sontag hevder:

Likevel synes det som en god ting i seg selv å erkjenne, å utvide, vår egen forståelse av hvor mye lidelse forårsaket av menneskelig ondskap som faktisk finnes i den verden vi deler med andre. Den som ustanselig lar seg forbløffe over at fordervelse eksisterer, som stadig føler seg desillusjonert (eller vantro) når han eller hun blir stilt overfor bevis for hva slags forferdelige, direkte grusomheter mennesker er i stand til å påføre andre mennesker, har ikke nådd moralsk eller psykologisk modenhet (op.cit.99).

Videre beskriver hun hvordan Platon mener at mennesket innehar en "trang til å se nedverdigelse og smerte og lemlestelse" (Sontag 2004:86). Hun skriver også at moderniteten innebar at det ble lettere å erkjenne at det finnes "en medfødt hang til det grusomme" (op.cit. 86). Leas reaksjon på Nan Goldins fotografier viser at det likevel fortsatt knyttes betydelig skam til å føle begjær og nytelse når man betrakter andres lidelser og ulykker:

När bildspelet övergick till de unga prostituerade pojkarna blev bilderna hårdare, mer explicit kroppsliga – Lea

fick svært at andas. Bilderna var tyngre, starkare, men också mer drabbande – en mycket bekant värma spred sig mellan Leas ben, hon skämdes oerhört och ville inte erkänna det för sig själv, men hon blev fruktansvärt upphetsad (95).

Vi vet at vi er kikkere når den eneste grunnen til at vi betrakter andres ulykke, er vår egen nytelse. Vi skal ikke hjelpe, ikke lindre smerten, bare sanse, konsumere. Et slikt begjær føles lett som et uverdigg begjær og en slik nytelse som en amoralsk og dunkel nytelse.

Kunstneren og kunstens etiske aspekt

Fear. It's the oldest tool of power

- Fox Mulder i *X-files*

I *Ladies* er det *frykt* og *begjær* som brukes som sterke virkemidler for å oppnå makt og kontroll over andre mennesker. Siri blir tidlig klar over begjærets sterke drivkraft. Siri og Jeans første 'offer', Carro, forføres først gjennom objekter hun sterkt begjærer, motemagasinene som Siri stjeler til henne:

Men hon gav bara bort en tidsskrift i taget och aldrig flere än två i veckan – så fungerade nämligen begäret, hade Siri insett – det fick aldrig stillas, aldrig bli mätt, utan måste alltid sukta efter mer (191).

Carro er det første vakre objektet i skrekk-kabinettet. De traumer Lee har skrevet inn i hennes karakter, og som gjør henne interessant for Siri, er den sårbarhet som hefter ved henne på grunn av hennes døde tvillingsøster, og hennes anoreksi og selvdestruktive tendenser. Det er bilder som viser en sammenblanding av traumer, skrekk, angst og skjønnhet som fascinerer Siri og Jean. Bildene av Carro forvrenger hennes vakre utside og framviser en skadet innside. I tilfellet med Laura brukes det sterke begjæret etter et annet menneske som den drivende kraften bak ønsket om å behage.

Begjæret i *Ladies* er flytende, urolig og knyttes ofte ikke til et helt *bestemt* objekt, selv om (det seksuelle) begjæret kan forstås som en lengsel etter noe utenfor subjektet, mot et objekt av en eller annen art. Begjæret er 'motoren' som fører til traumatisering. I *Ladies* kommer ofte begjæret til uttrykk som en rekke intensiteter i kroppen. Begjær dannes og formes som andre følelser, ut av både individuelle erfaringer og sosiale normer. Begjæret er ikke bare 'naturlig' og biologisk, men blir også sosialt konstruert. Også følelser kan formes,

disiplineres og endres. Laurie Vickroy peker på hvordan:

We are told what we are like and ordered to do what *they* want in a way that makes us think it is what *we* want. Such is the process in which our desires are often constructed (Vickroy 2002:39).

Dette gir en mulighet for at individet absorberer eller internaliserer direktiver, for eksempel for begjær, som igjen forsterker mønstre for dominans. Som en del av identitetsdannelsen kan subjektet tilegne seg verdier også fra de som ønsker å dominere. Det er ofte de *uskrevne* reglene, antagelsene og forventningene som har det sterkeste grepet på oss.

Frykten brukes også aktivt for å manipulere og oppnå kontroll. Ved å fjerne offeret fra trygge og vante omgivelser, eller også direkte utsette offeret for skremmende opplevelser, etableres en kontekst der overgriperen er det eneste holdepunktet:

Lea kände sig gråtfärdig. Hon var övergiven, strandad tjugo tunnelbanestationer från sitt parisiska hem. Hon hade låtit sig bortföras av en total främling för at sedan överges i denna märkliga kvinnans händer, dessutom hade hon en ilande huvudvärk och kände sig yr – hon började skada, kunde inte hålla tillbaka tårarna.

”Jag vill hem”, snyftade hon.

Iris strök henne över kinden, slog armarna runt henne. Lea tog tacksamt emot omfamningen som var både mjuk och hård, både kall och varm (197).

Ved å frata offeret det vernet som kjente referanserammer gir, hensettes vedkommende i en situasjon der sperrer lettere brytes, og man gjør ting man ellers ikke ville:

som en alternativ ordning, en laglöshet där allt kunde hända, där härskaren inte längre hette Mia Styrén, utan Siri (223).

Og frykten for å tape ansikt eller måtte vise seg sårbar kan være sterkere enn frykten for fysisk eller psykisk skade. Vi får mer inngående beskrivelser av Siri og Jeans utnyttelse av ’skadede skjønnheter’ mot slutten av romanen. En av historiene som skal fortelles i den kunstneriske og fiktive rettsaken, er Isabelles fortelling:

Siri och Jean hade, trots at de visste at Isabelle hade höjdskräck, tvingat henne att åka hiss upp i Eiffeltornet precis innan det stängde. Sedan hade de lämnat henne där, helt ensam – Siri hade inte plåtat henne, de bare stack iväg. Isabelle hade blivit aldels skräckslagen, kunde inte ens skrika. När vaktarna kom upp och kontrollerade inför stängningen såg de inte att Isabelle låg hopkrupen på en av de avspärrade sektionerna, i trappan (359).

Siri og Jean kommer tilbake neste morgen og fotograferer Isabelle, som er i sjokktilstand. Det stilles spørsmålstegn i romanen om hvorvidt Isabelles påstander er mulige, men poenget her er at også *direkte psykisk vold* utøves i kunstens navn.

Kan kunsten forsvare kunstnerens utnyttelse av nære og fjerne personer? Med hvilken rett 'nærer' kunstneren seg på andre? I hvilken grad skal det tas hensyn til etikk og moral i estetisk produksjon? Kunstneren Bjarne Melgaard 'forsvarte' i TV-programmet *Safari* på NRK den 15.04.09 sine framstillinger av nakne barn blant annet med utsagnet: "Fordi det er kunst kan man kaste all etikk til side." Men kan det være slik at kunsten dermed legitimerer og forsterker enkelte menneskers offerposisjon og traumer? Er kunstnerens blikk fritatt for ansvar?

Leonardo antyder at kunstnerens blikk bokstavelig talt er uten medlidenhet. Bildet skal avskrekke, og i denne *terribilità* hviler det en utfordrende form for skjønnhet (Sontag 2004:68).

Kunstneren utfordrer og martrer i følge Sontag betrakteren, og utfordringen består i et "makter du å se på dette" (op.cit.43)? Hva slags forståelse kan oppnås gjennom Siris kunst annet enn erkjennelsen av at mennesker alle steder, og til alle tider, gjør grusomme ting mot hverandre?

I sin anmeldelse av *Ladies* i Aftenposten 30.12.07 skriver Maria Alnæs:

Skildringen av kunstneren Siri kan leses som en problematisering av kunstens etiske grenser. I hvilken grad har kunstneren rett til å utnytte mennesker? Om vi skremmes av tidligere offerhandlinger, er kunsten blitt den nye avguden til hvem intet offer er for stort? For i denne boken rives menneskehjertene ut foran kunstens alter, i overført betydning *forstås*.¹⁷

Diskusjonen om hvorvidt kunsten og kunstneren har et etisk eller moralsk ansvar, eller om kunsten er 'hevet over' slike hensyn, er langt i fra ny eller avsluttet. Jeg vil forsøke å sette to divergerende syn opp mot hverandre. I boken *Frykt* skriver Lars Fr. H. Svendsen om hvordan frykt gir verden farge, og om fascinasjonen for det skrekkelige som fenomen. Voldelige og skremmende erfaringer kan være bearbeidende i følge Svendsen, og er de også givende i seg selv, som en 'estetisk nytelse'. Videre skriver han om det etiske som *underordnet* det estetiske. Svendsen siterer fra Jean Genets selvbiografiske bok *Tyvens dagbok*, der den

¹⁷ http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article2170946.ece

franske forfatteren skriver:

Mot min uhederlighet kommer moralistene til kort med sin gode vilje. Selv om de i og for seg klarer å bevise at en handling er forkastelig på grunn av den skade den gjør, er det bare jeg som kan bestemme om den er vakker eller elegant, og jeg gjør det utelukkende ut fra den sang den vekker i meg; det er den som avgjør om jeg skal forkaste eller godta den. Derfor kan heller ingen uforstående bringe meg tilbake til den rette vei (Svendsen 2007:88).

Volden har sin egen tiltrekningskraft, hevder Svendsen (op.cit.93), og jeg forstår han slik at en eventuell etisk dom bare kan tillegges kunstverket av betrakteren eller leseren, ”den estetiske smaken føyer seg ikke nødvendigvis etter våre moralske dommer” (ibid.). Det er altså gammelt og velkjent at vi også kan tiltrekkes av det som også frastøter oss, og at det som er moralsk forkastelig, kan gi estetisk og kroppslig velbehag. Dette samsvarer med det Sontag påpeker, nemlig at mennesket har en ”medfødt hang til det grusomme” (Sontag 2004:86).

Sontag har for øvrig et ganske annet syn på de moralske problemstillingene som kunst som omhandler vold og smerte, reiser. I *Om fotografi* formulerer hun:

Men vår evne til å svelge stadig mer groteske bilder (både film- og stillbilder) og tekster har en høy pris. I det lange løp fungerer det ikke som en frigjøring av selvet, men en reduksjon av det: en pseudo-nærhet til det grusomme forsterker fremmedgjøringen og svekker vår evne til å reagere i det virkelige liv (Sontag 2004:58).

Der Svendsen peker på hvordan avstanden mellom kunstverket og betrakteren skaper en trygghet og en mulighet for å nyte og eventuelt bearbeide grusomheter i ’temmet form’, peker Sontag på hvordan det øker avstanden og reduserer vår evne til empati. Sontag beskriver hvordan kameraet blir et pass som frigjør fotografen for moralsk ansvar overfor objektene (op.cit.59), og dette er hos henne et ubetinget onde:

en ledende tendens i den etablerte kunsten i kapitalistiske land: å undertrykke, eller i det minste redusere, moralsk og sansemessig ømfintlighet. Mye av den moderne kunsten streber etter å senke terskelen for hva som opprører oss (op.cit.57).

Å samle på lidelse, hos Sontag først og fremst fotografier av lidelse, kan virke ødeleggende på et menneskes evne til medfølelse og virke lammende og bedøvende (op.cit.32). Med hvilken *rett* betrakter vi andres sår? Og estetiserer dem? Lignende tanker kommer til uttrykk hos Mitchell:

Why should we have a right to look on this woman and find her fatigue, pain and anxiety beautiful? What gives us the right too look upon her, as if we were God's spies (Mitchell 1994:294)?

Det er svært interessant å se hvordan Sontag stiller opp et ganske skarpt skille mellom de to kunststartene litteratur og fotografi:

Likevel er det stor forskjell mellom fotografens virksomhet, som alltid er villet, og en forfatters virksomhet, som kanskje ikke alltid er det. Den ene har rett til, kan føle seg tvunget til, å målbære sin egen smerte – som i alle tilfeller er vedkommendes egen eiendom. Den andre er på jakt etter andres smerte (Sontag 2004:56)

Dette skulle tilsi en vesensforskjell mellom for eksempel traumenarrativer og bilder av traumer. Sontag skriver videre: "Arbus var ingen dikter som søkte i sitt eget indre for å fremstille sin egen smerte, men en fotograf som bega seg ut i verden for å *samle* bilder som er smertefulle" (op.cit.57). Man kunne lese Siri og Jean på denne måten, først og fremst som samlere og ikke kunstnere. Den private besettelsen fører til en samlemani, et forsøk på å føle *noe* gjennom andres smerter. Andres sår blir også distribuert og solgt, smerten blir salgsvare.

Lees roman er jo også et kunstverk sammensatt av traumer, sår, smerte og vold. Men det fiksjonelle aspektet, og sjangeren litteratur, skulle i følge Sontags tankegang 'forsvare' tematiseringen av sår og vold i romanen.

Kunstneriske allusjoner

Som i romanen selv, er det også i de kunstneriske allusjonene som brukes, ofte kvinner som er på 'display'. Kvinnekroppen og det kvinnelige som språk, bilder og statuer tematiserer samfunnets representasjoner av det kvinnelige.

Det forekommer svært mange allusjoner til kunstverk i teksten, noen er knappe og bare kort nevner verk, andre skildringer er lengre og noe mer utarbeidet, som her:

De gick i tystnad och betraktade den ryska konstnären Erik Bulatovs praktfulla målningar i jättaformat. Jean drog efter andan. Han var mycket imponerad av den denna postsovjetiska kitsch. Kommunisterna kunde det här med propaganda, tänkte han. Faderen däremot stirrade misstroget på de sovjetiska emblemen som ersatt solen, månen och gud. Hammaren och skären svävade vingprydda i skyn bakom molnena i ett romantiskt landskap, och en milt leende Stalin uppenbarade sig på en himmelsk tron omgiven av knubbiga keruber (90).

Beskrivelsene og hentydningene favner mange ulike typer kunst, av både skriftlig, visuell og utøvende karakter. De visuelle uttrykkes av og til som mer omfattende ekfrastiske

beskrivelser. Mangfoldet av kunstallusjoner understreker og utdyper det som blir formidlet på andre nivåer i teksten, og danner en bakgrunn for forståelse av romanen. De kulturelle og kunstneriske scenene utgjør en sentral virkelighetsreferanse. Hentydningene konnoterer til de kunstverk som fyller hele den vestlige kulturen. Dette gjenspeiler igjen det som jeg tidligere har drøftet, nemlig et kulturelt verdisystem som ikke ivaretar alles behov.

Den lille havfruen

Den lille havfruen er et ledemotiv i *Ladies*. Jeg har tidligere i oppgaven sett på hvordan dette motivet fungerer i forhold til den enkelte romankarakter: Havfruen konnoterer i forbindelse med Lea den kjølige, sykkelig narsissistiske kvinnen, når hun mottar en statue som er et havfrueportrett av henne selv. Hos Laura rettes oppmerksomheten mot havfruens kjærlighetstraume, til hennes opplevelser av smerter og begjær.

Havfruen er en god metafor for sammensmeltningen og dualiteten mellom iboende strukturer på den ene siden og kulturelle og sosiale påvirkninger på den andre. Hos Lee dannes subjektet nettopp i skjæringspunktet mellom disse. Som metafor for en kvinne, er havfruen først begrenset og dømt av sin biologiske væren, sin kropp, som hun ikke kan unnsnippe. Når hun senere på magisk vis får en mulighet for å overskride de begrensninger hennes medfødte kropp har påført henne, mislykkes hun. Begjæret resulterer ikke i kjærlighet, og narsissismen brytes ikke.

Eventyrene har hatt sterk kulturell betydning i form av fortellingene de presenterer om det å være menneske. Eventyret er et kultur- og kunstprodukt der rammer skapes og avgrensninger og klisjeer siteres og videreføres. De er med på å skape standarder og forbilder for det menneskelige følelseslivet, for kjærligheten og lidenskapen. Den lille havfruen er også den perfekte konnotasjon for de traumene som vedrører menneskenes mørkeste sider, volden, smertene, sårene og begjæret. I eventyret ligger det et tredje element som bestemmer havfruens tragiske utgang, en høyere skjebne, eller en 'Gud'. Dette finnes ikke hos Lee, men Lauras død og allusjonen til den brennende busken har utvilsomt noe bibelsk over seg.

Kunstneren og hans modell

Jeg har tidligere vært inne på betydningen av allusjonen til Balthus' maleri *Kunstneren og hans modell* i forbindelse med analysen av romankarakteren Jean Ekström, men vil nå gå grundigere inn i en bredere analyse og tolkning av hvorfor Lee beskriver, fortolker og inndrar

dette visuelle kunstverket i sin roman, det vil si at jeg vil tolke *formålet* med denne representasjonen.

I artikkelen ”Fra Billedtale. Om mødet mellom billedkunst og litteratur hos Gunnar Ekelöf, Ole Sarvig og Per Højholt” bruker Annette Fryd begrepet *transformation*, et begrep hun har hentet fra en tekst av Hans Lund, og som passer godt på Lees beskrivelse av maleriet:

I den anden kategori transformation er billedet ikke kombinert med teksten, men teksten refererer til bildelementer, som finnes uten for teksten. Begrepet transformation er valgt, fordi Lund vil betone, at der ikke er tale om direkte oversettelse, bildet tolkes. Et centralt uttrykk for *transformation* er ekfrasen (Fryd 2006:15).

Jeg har tidligere definert tekst-bilde sjangeren *ekfrase* som en verbal representasjon av en visuell representasjon. Litt mer avgrenset er definisjonen Fryd bruker: ”Begrepet blev her innsnævret til at betyde udførlig beskrivelse af visuelle kunstværker” (op.cit.16). Motivet for Lees ekfrase og transformation er altså Balthus’ maleri *Kunstneren og hans modell*, som er et maleri av en ung kvinne og en mann (kunstneren). Det er viktig å påpeke at bildebeskrivelsen ikke bare ’rent’ skildrer hva Jean faktisk ser, mer bærer sterkt preg av hans fortolkning. Definisjonen av transformation tar høyde for dette, når den betoner at det ’ikke er snakk om direkte oversettelse’. Ordene og maleriet er med andre ord selvfølgelig ikke ’det samme’. Mitchell skriver i *Picture Theory*:

A verbal representation cannot represent – that is, make present – its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us the way pictures do. Words can ”cite”, but never ”sight” their objects (Mitchell 1995:152).

Fryd mener at det overordnet sett finnes to retninger for studiet av forholdet mellom ord og bilde: den komparative, likhetssøkende og den forskjellsorienterte (Fryd 2006:22). Hun stiller opp et tredje alternativ: Mitchells ’*kampen mellom kunstartene*’. Selv om Fryd i sin artikkel peker på visse problemer ved Mitchells forståelse av striden mellom kunstartene, mener jeg at Mitchells teorier passer svært godt på Lees tekst, og vil derfor knytte meg til disse i forståelsen av ekfrasens poetikk i romanen *Ladies*. Denne ekfrasen i særdeleshet innbyr med dens nesten overtydelige spill mellom en mannlig betrakter, og et kvinnelig objekt, til nettopp en slik lesning.

Hos Mitchell er altså relasjonen mellom kunstartene en kamp. Hver kunstart har sine fortrinn og ulemper, og konkurransen dem i mellom er først og fremst en maktkamp, og ekfrasen er en kamplass der ulike representasjoner møtes:

The central goal of the ekphrastic hope might be called "the overcoming of otherness". Ekphrastic poetry is the genre in which texts encounter their own semiotic "others", those rival, alien modes of representation called the visual, graphic, plastic, or "spatial" arts (Mitchell 1995:156).

Mitchell peker på hvordan opphøyelse av en kunstart (den verbale) over en annen, ikke dreier seg om reelle egenskaper og kvaliteter ved de ulike representasjonene, men er fundert i blant annet politiske strukturer, og er til slutt også en *maktkamp* mellom kjønnene:

The "otherness" of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the *paragone* of poet and painter) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the "self" is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the "other" is projected as a passive, seen, and (usually) silent object (op.cit.157).

Mitchell går videre: "the image identified as feminine, the speaking/seeing subject of the text identified as masculine" (op.cit.181). Lee tematiserer Jeans forhold til 'den andre'. Hans sansing og fortolkning 'påtvinger' bildet hans begjær. Den unge kvinnes skjønnhet kan nytes, hun er det Mitchell kaller "silent and available to the gaze" (op.cit.163). Beskrivelsen av maleriet føyer seg inn i elementet ved den ekfrastiske tradisjonen som "a genre that tends to describe an object of visual pleasure and fascination from a masculine perspective" (op.cit.168). Her ser vi tydelig hvordan betrakteren (mannen) projiserer en bestemt mening på sitt objekt, det er en fråsing i voyeuristisk og sadistisk begjær, han har den unge kvinnen fiksert og ordløs, og utfører en slags "mental rape" (op.cit.169) på maleriet. Laurie Vickroys beskrivelse av en annen romankarakter passer godt på Jean Ekströms 'begjærsmønster'. Han er:

clearly an example of how many men enjoy domination over emotionally removed and inarticulate women, keeping them childlike and acquiescent (Vickroy 2002:103).

Mannen behersker bildets kvinnelige objekt. Kvinnen transformeres til det ønskede begjærsubjektet.

Den unge kvinnen blir metafor for "the masses, the colonized, the powerless and voiceless everywhere, visual representation cannot represent itself; it must be represented by discourse" (op.cit.157). Lee gir ikke den unge kvinnen på bildet direkte noen stemme. Bildene og kroppene i romanen gis likevel indirekte og metaforisk en stemme, og kommer til uttrykk

gjennom Lees kritikk.

Hos Lee er det på spill både en kamp mellom kunstarter, det vil si at som Fryd skriver, at representasjonsproblemet både tematiseres og presenteres, og en maktkamp i menneskelige relasjoner.

Jeg vil likevel påpeke at det er viktig at lesningen ikke bare har ensidig fokus på en påvisning av 'en kjønnspolitisk undertekst'. Mitchell tar også forbehold for dette når han skriver:

gender is not the unique key to the workings of ekphrasis, but only one among many figures of differences that energize the dialectic of the imagetext (181).

I romanen som *helhet* er det et større fokus på forholdet mellom den som har makt, og den som ikke har det, den som traumatiseres og den som traumatiserer, og ofte er de forventede kjønnsrollemønstre i disse forholdene dekonstruert. Ekfrasen er et litterært grep, og gjennom dette virkemiddelet gjøres leseren oppmerksom på og tilbys tilgang til Jeans sansninger. Hans sanselige opplevelse av *Kunstneren og hans modell* er også i egen rett estetisk interessant. Mitchell påpeker:

The "otherness" we attribute to the image-text relationship is, therefore, certainly not exhausted by a phenomenological model (subject/object, spectator/image). It takes on the full range of possible social relations inscribed within the field of verbal and visual representation. "Children should be seen and not heard" is a bit of proverbial wisdom that reinforces a stereotypical relation, not just between adults and children, but between the freedom to speak and to see and the injunction to remain silent and available for observation (167).

Det er disse stereotypiske relasjonene jeg mener Lee tematiserer. Dette innebærer en indirekte kritikk av dominerende syn på identitet, begjær og marginalisering.

Oppsummering

I *Ladies* lever romankarakterene i en kultur stappfull av bilder, koder og tegn. De opplever sin verden først og fremst gjennom symboler. Kvinnene i romanen ser seg selv i speil, og de speiler seg i kunst. Kvinnenes identitet rammes inn og begrenses av alle de bildene som definerer kvinneligheten i den vestlige kulturen. Men den truende, sårede kroppen utgjør en trussel mot idealene. Som en del av Lacans reelle nekter kroppen og traumene å la seg totalt 'fange av symboler'.

Kunsten har flere sider. Den kan være destruktiv eller bearbeidende. Den kan bryte deg ned eller 'rense' deg, den kan løse opp eller også skape traumer og opprettholde traumeframkallende strukturer.

Kunsten i romanen oppfyller både det skopofile begjæret og fungerer som erstatning eller alternativ til objektsbegjæret. Laura vender sitt begjær mot skriften, noe som viser seg som en fatal løsning i romanens univers. Kunsten kan altså være katastrofal.

Jeg har tidligere argumentert for at *Ladies* er en politisk roman. Da forstår jeg selvfølgelig 'politisk' som noe mer og annet enn den klassiske 'fordelingspolitikken'. I tråd med Foucaults tanker om biopolitikk, tenker jeg meg moderne maktstrukturer som noe i retning av det Camilla Skovbjerg Paldam beskriver slik:

Biomagt er magt over livet, magt, der omfatter kroppen, seksualiteten, reproduksjonen, helbredet og døden, og som er internaliseret i os i en sådan grad, at det er os selv, der virker som kontroludøvere (Skovbjerg Paldam 2008:101).

Lee viser hvordan nettopp kroppen er et høyst politisk 'objekt', en scene for regulering og maktutøvelse. Flere romankarakterer, særlig Laura, motsetter seg den tilbudte subjektsposisjonen og de godtatte måtene å leve på. De opponerer mot 'hegemoniske selvfølgeligheter'. Kunstbeskrivelsene og kroppene i romanen blir noe som peker *utover* diskursen.

Birgit Eriksson skriver i sin artikkel "Æstetik og politik mellem individ og fællesskab":

I et stadig mer komplekst samfund er det ikke mindst gennem omgangen med æstetiske produkter, at vi konstruerer identiteter, sociale relationer, videns- og trossystemer. Kunsten er på den måde i høj grad med til at give mening til verden og vores ageren i den (Eriksson 2008:131).

Jeg knytter meg altså til en slik tankegang. Som vist, brukes kunsten i *Ladies* som både virkelighetsramme og som et eksempel på hvordan vi (også) gjennom estetiske produkter former vår identitet og vår virkelighetsoppfattelse.

Lees romans subversive og dels selvmotsigende trekk kan vanskeliggjøre en slik forståelse av romanen. Laura er jo den romankarakteren som går til grunne. Men at de moralske indikativene, hendelsene eller 'dommene' i *Ladies* skulle være uttrykk for gode eller riktige løsninger og meninger, ville implisere at de fantes innenfor en 'rettferdig' og velfungerende

verden eller kultur, et rettferdig romanunivers, men slik leser jeg ikke teksten. I tråd med analysen av fortellerstemmen, leser jeg romanuniverset i stedet som deterministisk og misogynt. Slik bærer også romanen selv som kunstprodukt på denne motstridende dobbeltheten, i krysningene mellom utfordring, protest og opprettholdelse.

Avslutning

Nærlesningen av de sentrale romankarakterene i *Ladies* viser at den tematisk kan plasseres innenfor sjangeren traumenarrativer. Traumat som litterært motiv framstår som sentralt i romanen. Den mest kraftige metaforen for traumer er det kroppslige såret. Såret viser hvordan traumat er både en kroppslig og en sjelelig smerte. Videre er traumat et bilde på dikotomiene innside og utside. Traumat forstyrrer nettopp grensene mellom indre og ytre, og den menneskelige overflaten framstår som skjør og påvirkelig, og den rammes lett. De enkelte portrettenes ensomme lidelser og erfaringer er ikke bare uttrykk for noe privat; diskursen er deling, en 'sosialt' tilgjengelig størrelse. Videre er etableringen av traumatiserende maktrelasjoner sosiale hendelser, og videre også 'politiske' hendelser. Traumene er en kraftfull og smertefull indikator på undertrykkende kulturelle institusjoner og praksiser, og jeg har lest Lees sterke fokus på den individuelle, skadde kroppen og psyken som både resultat av, og metafor for, en skadet sosial organisme.

Lee knytter seg tematisk til, eller rettere sagt hennes romanunivers framviser, psykoanalysens tankegang om barndommens og seksualitetens store betydning for et menneskes psyke og utvikling. *Ladies* avviker likevel sterkt fra sjangeren 'jentesosialiseringroman', da den våger å tematisere tabu og 'uakseptabelt' begjær, grusomhet og maktkamp. Kvinnenes psykologiske utvikling i romanen er problematisk og bærer sterk preg av det som kan oppfattes som 'feilsosialisering', og den kan avgjort leses som tegn på en 'ødipal struktur i krise'. Men Lee peker hvor sammensatte motivene våre og begjæret vårt er som resultat av både indre og ytre drivkrefter, og hun kompliserer tidvis både de psykiske og sosiokulturelle drivkreftene istedenfor å redusere dem til noe entydig og enkelt. Jeg har sett på begjæret som utfolder seg hos de ulike romankarakterene gjennom teorier fra Freud, Lacan og Kristeva. Det ubendige og grenseløse begjæret fører for de ulike romankarakterene til traumatiserende hendelser og traumatiserte posisjoner.

Den seksualiteten som er 'avvikende fra normen', fører til følelser av sorg og mangel hos romankarakterene. Unntaket er den falliske, sadistiske lesben som makter å erotisere sin smerte. 'Det kvinnelige avvik' som fører til en 'pervers' søken etter fallos, er en psykoanalytisk tanke som siteres i verket, men troligvis ironiseres det også over disse teoriene. Begjæret i *Ladies* er flytende, og kan bare sjelden knyttes til bestemte objekter. Kvinnene bærer preg av en hysterisk opptatthet av den egne kroppen, og en sykkelig narsissistisk 'individualisme'. På flere nivåer tematiserer romanen hvordan begjæret,

seksualiteten og identiteten dannes i skjæringspunktet mellom kropp og kultur, og hvordan man dermed kan oppleve disse som et dobbelt fengsel.

Kunsten er gjennomgående tematisert i *Ladies*. Romanen viser fram både det språk og de bilder som konstruerer romankarakterenes virkelighet. Kunsten i romanen bærer preg av en motstridende dobbelthet. Den kan være rensende og bearbeidende som i Julia Kristevas katarsis-tankegang, eller den kan være traumefremkallende og undertrykkende, som en del av den kultur som er med på å forme og konstruere individet, og regulere grensene for, og bestemme 'retningen' til, for eksempel seksualiteten og begjæret.

Kunsten makter ikke alltid å tette igjen revnen mellom traumene og forståelsen eller erkjennelsen av disse. Kunsten i romanen oppfyller det skopofile begjæret og fungerer som erstatning, men kan også være katastrofal. Jeg har pekt på hvordan Lee tematiserer de ulike kunststartenes muligheter for å symbolisere traumer, kroppen og det reelle. Lee kommuniserer det usigelige også gjennom rytme, poesi, ellipser og gåter i sin tekst. Målet er stadig å gjøre traumatiske erfaringer tilgjengelig for leseren. Ingen av forsøkene kan lykkes helt. Dette fordi 'traume' og 'traumenarrativ' åpenbart ikke er 'det samme'. Det vil alltid være et gap mellom symbolet og det som skal symboliseres, mellom tegnet og tingen. Traumene er en del av Lacans reelle og motsetter seg derfor i enda større grad en 'absolutt symbolisering'.

Mara Lee leker på sin mørke og beske måte med chick lit sjangeren, en sjanger som har blitt nedvurdert og oppfattet som useriøs. Lees forteller, det bitchy blikket, vandrer desillusjonert og hardhjertet rundt i romanuniverset. Jeg leser fortellerinstansen som underlagt de samme undertrykkende mekanismene som kvinnene som er portrettert i romanen. Fortelleren er selv fange i en 'misogyn' kultur og bærer selv på, identifiserer seg med, og reproducerer psykologisk skadelige projeksjoner. Romanens ironiske elementer skaper en 'doppelthet' i verket.

Gjennom å sette ord på emner som fortsatt er tabu, gjennom metaforiske sår og traumer, skaper Lee en viktig kobling mellom det personlige og det politiske. Splittingene og smertene i Lees univers avslører en kultur som ikke er i stand til å ivareta menneskenes (kvinnenes) behov. Hun fortsetter å skrive om og tematisere ubehaget i denne kulturen.

Litteratur

Primærlitteratur

Lee, Mara 2007: *Ladies*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Sekundærlitteratur

Barthes, Roland 2001: *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Pax forlag: Oslo.

Bjerg, Ole 2007: "Om narkomani – kapitalisme og den reelle nytelse" i Hyldegaard/Rasmussen (red.) 2007.

Bloom, Harold 1995: "Freud: Frontier Concepts, Jewishness, and Interpretation" i Caruth 1995.

Brown, Laura 1995: "Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma" i Caruth 1995.

Caruth, Cathy 1995: *Trauma – Explorations in Memory*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore/London.

Caruth, Cathy 1996: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore.

De Lauretis, Teresa 1994: *The Practice of Love – Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis.

Eriksson, Birgit 2008: "Æstetik og politik mellem individ og fællesskab" i Nielsen/Simonsen (red.) *Æstetik og politik – analyser af politiske potentialer i samtidskunsten*.

Freud, Sigmund 1999: "Fixation to traumas – the unconscious" (1917) i *The Complete Psychological works of Sigmund Freud*. The Hogarth Press: London.

Freud, Sigmund 1999: "Instincts and their vicissitudes" (1915) i *The Complete Psychological works of Sigmund Freud*. The Hogarth Press: London.

Fryd, Annette 2006: "Fra Billedtale. Om mødet mellom billedkunst og litteratur hos Gunnar Ekelöf, Ole Sarvig og Per Højholt". Spring: Hellerup.

Goldin, Nan 1996: *The Balad of Sexual Dependency*. Aperture Foundation books: Italia.

Gaasland, R. 1999: "Narratologisk analyse" i *Fortellerens hemmeligheter*. Universitetsforlaget: Oslo.

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

Hyldegaard/Rasmussen (red.) 2007: *Freud og det sociale*. Drift: Århus.

Kittang, Alte (red). 2004: *Moderne litteraturteori – en innføring*. Universitetsforlaget: Oslo.

Kittang, Atle 2007: *Freud*. Gyldendal: Oslo.

Kristeva, Julia 1982: *Powers of Horror. An Essay on Abjection. (Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection 1980)* Columbia University Press: New York.

Kristeva, Julia 1994: *Svart Sol – depresjon og melankoli. (Soleil noir. Dépression et mélancolie 1987)* Pax forlag AS: Valdres.

Kristeva, Julia 1996: *Om fallosens fremmedhet; Om hysterisk tid*. Arbeidsnotat. Senter for kvinneforskning. Universitetet i Oslo: Oslo.

Krystal, Henry 1995: "Trauma and aging: A Thirty-Year Follow-Up" i Caruth 1995.

Lanser, Susan S. 1992: *Fictions of Authority: Women Writers and narrative voice*. Cornell University Press: Ithaca, N.Y.

Lasch, Christopher 1979: *The Culture of Narcissism. American Life in An Age of Diminishing Expectations*. Warner Books: New York.

Lee, Mara 2000: *Kom*. Vertigo förlag: Stockholm.

Lee, Mara m.fl. 2003: *Perversioner*. Vertigo förlag: Lund.

Lee, Mara 2004: *Hennes vård*. Vertigo förlag: Keuru, Finland.

Mitchell, W.J.T. 1994: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press: Chicago.

Nead, Lynda 2009: *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. Routledge: New York.

Nielsen/Simonsen red. 2008: *Æstetik og politik – analyser af politiske potentialer i samtidskunsten*. Klim: Århus.

Rasmussen, René 1994: *Lacans psykoanalyse – en indføring*. Munksgaard: København.

Rothschild, Babette 2000: *The Body Remembers. The Psychophysiology of Trauma and Trauma Treatment*. W.W. Norton & Company: New York.

Sontag, Susan 2004: *Å betrakte andres lidelse. (Regarding the Pain of Others, 2003)* Pax forlag: Oslo.

Sontag, Susan 2004: *Om fotografi. (On Photography, 1977)* Pax forlag: Oslo.

Svendsen, Lars Fr. H. 2007: *Frykt*. Universitetsforlaget: Oslo.

Van der Kolk/Van der Hart 1995: "The intrusive past – the flexibility of memory and the engraving of trauma" i Caruth 1995.

Varvin, Sverre 2003: *Flukt og eksil: traume, identitet og mestring*. Universitetsforlaget: Oslo.

Vickroy, Laurie 2002: *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. The University of Virginia Press: Virginia.

Aaslestad, Petter 2008: *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Cappelen Akademisk Forlag: Oslo.

Internett

Helene Uris korte presentasjon av *Ladies*, sist lastet ned 01.04.10:

<http://www.bokklubben.no/SamboWeb/side.do?rom=AK&dokId=541270>

Åsa Beckmans anmeldelse av *Ladies*, sist lastet ned 01.04.10:

<http://www.dn.se/dnbok/1.574945?rm=print>

Informasjon om Venus Tempel, sexmuseum i Amsterdam, sist lastet ned 01.04.10:

<http://www.hotels.nl/info/more-in-amsterdam/museums-in-amsterdam/sexmuseum-venus-tempel-in-amsterdam/>

Forelesning

Forelesning på Schæffergården 17.06.09: *Mellem loven og instinktet – nye værdighedsformer i den yngste danske litteratur* av Mikkel Bruun Zangenberg.

Sammendrag

Birgitte Susanne Heimen

Traumer og kunst – et psykoanalytisk blikk på Mara Lees *Ladies*

Masteroppgave i nordisk språk og litteratur

Ved institutt for nordisk og mediefag

Universitetet i Agder

Vår 2010

Studieobjektet mitt har vært Mara Lees roman *Ladies*, utgitt på Albert Bonniers forlag i 2007. Min lesning plasserer romanen innenfor sjangeren traumenarrativer. Jeg har valgt å belyse romanen med psykoanalytisk teori, og har benyttet meg av tanker av Sigmund Freud, Jacques Lacan og Julia Kristeva. Videre ses romanen i lys av nyere teorier om traumer og litteratur, av blant andre Cathy Caruth, Deborah Horvitz og Laurie Vickroy.

Mitt fokus har vært konsentrert rundt traumet som litterært motiv. Traumene i romanen er representasjoner av dypt personlige opplevelser. De psykologiske smertene og de kroppslige sårene forteller intime, individuelle historier. Jeg leser traumet som en scene der det personlige og det politiske møtes i smerten. Dermed kan de tilsynelatende private, intime og subjektive fortellingene leses som en kritikk av den sosiokulturelle konteksten som skaper, bevarer og viderefører traumer. Vold av typen incest og seksuell brutalitet er ikke bare 'privat', og Lee tematiserer de maktstrukturer, det vil si de sosiale, politiske og økonomiske strukturer som viderefører maktmønstre og som erotiserer hjelpeløshet. Lees roman dveler i ubehaget og framstiller et moderne, narsissistisk romanunivers som produserer mange bærere av sår og utøvere av inhumane handlinger.

Jeg analyserer også noen av kunstens mange betydninger i romanen. Hos Lee bærer kunsten preg av en motstridende dobbelthet. Kunsten er potensielt bearbeidende eller kritisk, men kan også være traumefremkallende. Traumene og sårene er indikasjon på den institusjonaliserte kunstens mulige undertrykkende eller ødeleggende effekt. Lees *Ladies* undersøker de ulike kunstartenes mulighet for å symbolisere det usigelige, kroppen, traumene, det reelle, men det er prøvende og uten at det legges et absolutt beslag på traumets betydninger.