

Det fremmede barn i Lars Saabye Christensens *Modellen* og på Stian Holes forsideillustration

Det fremmede barn er et udbredt motiv i børne- og voksenlitteratur. Harald Bache-Wiig analyserer i "Det fremmede barnet. En aktuell barndomshistorie?" (2001) figurens funktion i et modernitetshistorisk perspektiv. Med moderniteten og civilisationen adskilles barnets og den voksnes verden. Barn og barndom bliver den voksne "fremmed", men den voksnes "uciviliserede" side kan ikke undertrykkes. Den dukker op i litteraturen som forestillingen om det fremmede barn, et barn man både frygter og længes efter. Barnet er vildt og naturligt, i stand til at opføre sig ufornuftigt og skadeligt, men også fuld af leg og fantasi. Barnet kan fremstilles som et vidunderbarn, et cirkusbarn, et forsømt barn, osv. I enhver tekst gælder det dog om at se, hvad barnet står i modsætning til. Historier om det fremmede barn "spiller alltid på motsetninger som natur og sivilisasjon, skole og lek, fantasi og fornuft," skriver Bache-Wiig med en henvisning til Bettina Kümmerling-Meibauer (Bache-Wiig 2001, 104). Og Bache-Wiig konkluderer med, at de fremmede børn repræsenterer "sivilisasjonens og modernitetens pris" (ibid.); de er i et freudiansk perspektiv et symptom på "ubehaget i kulturen" (96); og de kan betragtes som "fortattede uttrykk for en forkrøpling som er barns allmene skjebne i vår kultur. En kultur som bygger på utskilling av barndommen som et annet sted, et sted der barn er dømt til å bo i 'ett främmande land', skremmende og underfullt på samme tid" (104). Det fremmede barn viser altså til et smertepunkt, hvad gælder social så vel som individuel integritet.

I denne artikel tager jeg udgangspunkt i Bache-Wiigs artikel for at trække ideen om det fremmede barn ind i en globaliseringstid, hvor det fremmede barn ofte er "fremmed" i den forstand, at det tilhører en anden nation. Det drejer sig om et udenlandsk barn, der skaber ubehag på en måde, der kan være skræmmende og underfuld på samme tid. Lars Saabye Christensens *Modellen* (2005) er et glimrende eksempel – ikke kun fordi romanen fremstiller et fremmed (estisk) barn simultant som en romantisk inspirationskilde og et forsømt barn udsat for overgreb, men fordi barnet fungerer i begge roller, samtidigt, vis-à-vis samme (norske) person. Den, der forgriber sig på barnet, er også den, der bliver inspireret. Situationen kompliceres yderligere ved at flere kunstnerfigurer forholder sig til barnet på hver sin måde, medialt, tekstuel så vel som etisk. Hvor Bache-Wiig for eksempel diskuterer den europæiske presses 1700-tals interesse for vilde børn – opvokset i skoven, udenfor civilisationen – som kunne fungere som "prøvesteiner for tidas pædagogiske idealer" (Bache-Wiig 2001, 97), fungerer barnet i Saabye Christensens tekst som en prøvesten for tidens *etiske*

idealer. Det er en *moralsk skrækfortælling* med metapoetiske dimensioner, rettet mod den *voksne* som et etisk og æstetisk sammensat menneske.

Læseren støder første gang på det fremmede barn på *Modellens* forside hvor Saabye Christensen og hans illustratør Stian Hole mødes i det, der kan kaldes en omvendt ekfrase. Det drejer sig om en illustration – en konstrueret montage – inspireret af romanens beskrivelse af et fotografi af det fremmede barn. Fotografiet eksisterer (mig bekendt) ikke andet end i Saabye Christensens fantasi. Det antydes i fiktive ekfraser, læst af Hole, som så producerer det fiktive kunstværk. Hole har som illustratør længe ladet sig inspirere af Saabye Christensens tekster;¹ hans opgave med *Modellen* er dog specielt interessant fordi han som billedkunstner risikerer at møde sig selv i døren, det vil sige i teksten. Han står overfor det paradoks, at *Modellen* er en kunstnerroman, der omhandler den *uetiske* billedkunstner og maler Peter Wihl, som i løbet af romanen afbilder netop det motiv, Hole vælger at gengive på forsiden. Romanens kritiske holdning til kunstneren vil med andre ord hurtigt kunne slå tilbage på illustratoren. Hvad er det egentlig, der skulle gøre den ene billedkunstner mere etisk end den anden? For at besvare det spørgsmål vil jeg med udgangspunkt i Jacques Derridas *Marx' spøkelser* (orig. Spectres de Marx, 1993) vurdere en såkaldt ”spektropoetik” (en spøgelsesæstetik, som jeg vil uddybe nedenfor) på tre niveauer: som et afgørende aspekt 1) ved Christensens roman, 2) ved hovedpersonen, Peter Wihls, malerier, og 3) ved Holes illustration. Sammenligningen involverer altså tre diegetiske niveauer og tre kunstformer: romanen, maleriet (her fiktivt) og fotomontagen, der i varierende grad afspejler hinanden. Fortløbende vil fokus være på hvordan man etisk og æstetisk forholder sig til det fremmede barn.

Handlingsreferat

Modellen handler altså om maleren Peter Wihl, der slog igennem som 25-årig og nu fylder 50. I den anledning planlægger han en jubilæumsudstilling, der skal sætte ham tilbage på samtidskunstkortet. Peter slider dog med inspirationen, og værre bliver det, når han begynder at miste synet. En gammel klassekammerat og øjelæge, Dr. Hammer, lokker med en ulovlig øjetransplantation. Den kræver lidt kapital, lidt diskretion og et menneskeliv. Estiske Samara på seks år må lade livet for at den nordiske kunstner skal kunne gøre *comeback*.

¹ Hole skriver fx i en artikel til Christensens festskrift i anledning af hans 60-årsdag: ”Å lage bokomslag er som de fleste andre håndverk en bevegelse, innøvd gjennom flere år, som går fra øynene til hjernen, videre innom hjertet og ut til fingertuppene” (Hole 125). Men, som Hole skriver, ”det er lang vei inn til hjertet mitt. Det er ikke så mye som når helt inn” (ibid.). Christensen når dog ind, og hans digte og fortællinger ”hører hjemme der, i det innerste rommet, hvor latteren og gråten ligger i lag som kan vendes” (ibid.).

Det groteske ved Wihls succes er ikke kun, at han vælger at se bort fra, at et fattigt barn fra en tidligere sovjetrepublik må dø, for at han og hans kunst skal leve, men at Samara rent faktisk bliver hans model – kilden til inspiration – den *skidne* inspiration, som han selv omtaler det (Christensen 2005, 284; 300).

Genre

Skal man genreplacere *Modellen*, må man ind på flere af romanens undergenrer. Værket er af gode grunde først og fremmest blevet læst som en kunstnerroman, der tematiserer det etiske dilemma, der kan opstå i mødet mellem kunstner og model – kunsten og det levede liv.² Den låner i tillæg mangfoldige træk fra skrækromanen. Der er næsten ikke det motiv beskrevet af Sigmund Freud i ”Det uhyggelige” (orig. *Das Unheimliche*, 1919), der ikke trækkes ind for at understrege uhyggen i det, der ellers må karakteriseres som et realistisk univers. Vi har en E.T.A. Hoffmannsk sandmandfigur, der river øjne ud på børn, flere personer står i fare for at miste synet, kastrationsangsten ulmer, dobbeltgængermotivet er taget i brug, dæmonien råder, afskårne lemmer udstilles, og de døde vender tilbage. Også gennem sine interartielle og intertekstuelle virkemidler fremhæver Saabye Christensen den gennemgående uhygge. Kunst og personer står, som vi skal se, i et uhyggeligt forhold til fotografiet, og romanens thrilleragtige intensitet opstår ikke mindst gennem brugen af Henrik Ibsens *Vildanden*. Læseren er fra første kapitel klar over, at romanen må ende med et barneoffer. Ibsens Hedvig spørger i den intertekstuelle baggrund, og som det udtrykkes i løbet af romanen: ”Det vet jo publikum allerede! Hele verden vet at Hedvig skal skyte seg” (Christensen 2005, 78). Længe tror man som læser, at det er Kaia, Peter Wihls seks-årige datter, der skal dø. Halvvejs gennem romanen tager fortællingen imidlertid en global vending, hvor den estiske, forældreløse pige Samara introduceres – for at blive aflivet.

Genre-mæssigt gør tematiseringen af forholdet mellem Norden og Baltikum imidlertid at *Modellen* ikke kun er en uhyggelig kunstnerroman, men også en *politisk* roman. Den kan med Derrida læses som et eksempel på de *marxistiske spøgelseshistorier*, der opstår i et nyt Europa. *Modellen* er en post-1989 kollektiv skyldfortælling med fokus på privilegerede versus

² Se fx Morten Abrahamsen, «Djevlelsk smartmaling», VG 02.09.2005 og Turid Larsen, ”Den oplyste uvitenhet”, *Dagsavisen* 31.08.2005 (begge læst via retriever 05.06.2013).

mindre privilegerede nationer, og den udkom i 2005, året efter at Estland blev medlem af NATO og EU i 2004, efter at have været en selvstændig republik siden 1991.³

Derridas spektropoetik

I Derridas terminologi udtrykker *Modellen* altså *marxistisk hjem søgning* i en globaliseret verden, hvor grænsen mellem selvet og ”det andet”/”den anden” i stigende grad er udvisket efter kommunismens fald. Det drejer sig om det, Derrida kalder ”en ny verdensorden” (Derrida 1996, 60) – en neo-kapitalistisk og neo-liberalistisk verden, præget af global uretfærdighed. Spøgelset skal hos Derrida forstås som en figur, der legemliggør og iscenesætter et element af vores forestillingsverden og samvittighed. Det er grundlæggende uhyggeligt (*unheimlich*), samtidig tilstedeværende og fraværende; det overskrider vores forestillinger om tid og rum og etablerer forbindelser mellem fortid, nutid og fremtid. Det repræsenterer og fremkalder skyldfølelser, men fremkalder også håb om kommende retfærdighed ved at kræve oprettelse af forgangen uret. Som spøgelse overskrider det ontologien og repræsenterer i stedet det, Derrida kalder en hantologi – en alternativ forståelse af tid og rum, der insisterer på kontinuitet, sammenhæng og retfærdighed. *Modellen* udtrykker altså en spøgelsesontologi (hantologi) og en spøgelsesæstetik (spektropoetik), for at fremme et *etisk* budskab om ligeværd blandt mennesker – voksne så vel som børn – i en globaliseret verden (jf. Oxfeldt 2014).

Holes illustration(er)

At romanen bygger på flere undergenrer, reflekteres i Holes mange udkast til forsiden, som forlaget har været med til at vælge og vrage blandt. Dette er illustrationer, man som læser normalt ikke ville have kendskab til, men Hole har på humoristisk vis lagt dem ind på bagsiden af det smudsomslag, der omgiver Saabye Christensens festskrift til 60-årsdagen.

Et kort blik på tre afviste omslag indikerer den generiske spændvidde i Saabye Christensens roman. *Modellen* indeholder for det første krimiens skrækelementer: Vi har en forbrydelse, et mord, et offer, en skyldig og en medskyldig. Hovedspørgsmålet er om den skyldige bliver opdaget, og om han – hvis ikke – kan leve med sig selv. Genren indikeres gennem en enkel sort-hvid forside, hvor forfatternavn og titel står med klare hvide blokbogstaver mod en sort

³ Jeg har i en tidligere analyse vægtlagt dette politiske aspekt ved *Modellen* (Oxfeldt 2014). Denne artikels hovedanliggende er derimod at fokusere på barnet, som det fremstilles interartielt på tre kunstneriske niveauer – især Holes paratekstuelle niveau – og at læse dette i et modernitetshistorisk perspektiv, hvor barnet på forskellige måder figurerer som tegn på ubehag i kulturen.

baggrund. At det drejer sig om tabet af syn og øjne, indikeres subtilt ved at forsiden kan minde om en synstavle (Snellens tavle). Bogstaverne bliver række for række mindre, efterhånden som blikket glider ned ad siden, og under hver række fordobles de i svagt sløret format, således som synstavlen kan forekomme for den, der har svært ved at se (illustration?). På et andet forsideudkast finder vi den *eksistentielle* skyld, skam, frygt og angst illustreret gennem romanens truende hund. En hund angriber i starten af fortællingen datteren, Kaia, i Slottsparken. Peter Wihl bliver stående som paralyseret og ude af stand til at reagere, mens hans kone griber ind og redder datteren. Hunden figurerer gennem resten af romanen som et tegn på fejhed og ondskab og gengives dramatisk på forsidebilledet, hvor den retter sin åbne kæft mod læseren og er farvelagt i knaldrødt op mod en sort baggrund, hvor skriften igen er hvid (illustration?). Det tredje udkast er i blå, hvidt og beige-gråt. Det er et ultranærbillede af et ansigt med fokus på det ene øje. Ansigtet er i beige-grå toner, mens øjet er kraftigt turkisblåt. Fra øjet løber der en blå væske, der i første instans kan tolkes som en tåre, men som efter endt læsning også kan betragtes som en udflydende iris fra et skadet øje. Øjet stirrer ud på læseren, involverer ham eller hende, og inviterer til en refleksion over hvem den blåøjede græder over: Sig selv? Det fremmede barn? Mennesket? Denne forside – med forfatterens navn i sorte blokbogstaver og titlen i brune blokbogstaver – understreger genremæssigt det subjektive perspektiv, der især karakteriserer psycho-thrilleren (illustration?).

Ifølge Gerard Genette er parateksten ej blot til pynt, men har en klar funktion: ”The main issue for the paratext is not to ’look nice’ around the text but rather to ensure for the text a destiny consistent with the author’s purpose” (Genette 1997, 407). Holes opgave er altså – sammen med forlaget – at etablere Saabye Christensens hensigt med *Modellen* og dernæst skabe en illustration, der sikrer at romanen købes, læses og tolkes i tråd med denne hensigt. Her var det Holes konstruerede fotografi af Samara og hendes mor, der blev valgt til bedst at formidle Christensens hensigt med romanen. Det drejer sig om en hvid forside, hvor der ligger et sepiabrunt, slidt ”fotografi”, iturevet i hjørnerne, foldet skævt på tværs, plettet og med kemikalieopløsninger i nederste, venstre hjørne.⁴ Forfatternavn står under med mørke, støvblå blokbogstaver, og under dette figurerer titlen i rød-brune blokbogstaver. Nederst står forlagets navn i en mindre font, i sorte blokbogstaver.

⁴ Interessant nok har Hole udtalt, at set i bakspejlet er han lidt usikker på, om det var rigtigt at konkretisere fotografiet på forsiden af bogen. Måske det hellere skulle have fået lov til at opstå i læserens eget hoved? (personlig korrespondance).

For mig at se udgør dette en vellykket tolkning af romanens tematik, form og grundtone, i den grad det opfanger romanens spøgelsesaspekter; romanens grundlæggende kombination af livsglæde og livstræthed; og til en vis grad også dens intertekstuelle relationer til Ibsens *Vildanden*, hvor fotografiet som bekendt spiller en afgørende rolle. Af de fire udkast til omslag, er det også dette, der bedst opfanger romanens etiske aspekter og det implicite spørgsmål om hvad man egentlig skal stå model til – hvad man som menneske og medmenneske skal finde sig i.

En interartiel sammenligning

Romanens ekfraser lægger grundlag for en interartiel vurdering af Holes fotografi op mod Christensens tekst og hovedpersonen, Peter Wihls, malerier. For hvordan fremstiller de alle det fremmede barn? Romanes første ekfrase er fortællerens tilsyneladende objektive beskrivelse af et fotografi. Konteksten er, at Dr. Hammer kræver, at Wihl besøger en nedlagt transformatorstation udenfor Tallinn, hvor fattige, hjemløse børn har søgt tilflugt. Der skal han tænde lys for børnene, inden han får udført sin ulovlige øjeoperation. Nogle dage i forvejen er søskendeparret Samara og Vova kommet dertil. Lillesøster Samara har blå øjne – ligesom Peter – og er, i anledning af Peters forestående operation, blevet ”hentet” af Dr. Hammers kollaboratører. Broren, Vova, sidder tilbage med et slidt og laset fotografi, som han holder op foran Peter. Fortælleren beskriver fotografiet:

En ung kvinde holder rundt en liten pike som står foran henne, sikkert datteren, piken smiler, ansiktet er smalt, livlig, håret er mørkt og rekker helt til skuldrene, hun ser rett fram, med åpne, uforferdete øyne, blå og glødende, solen kaster skarpe skygger, i bakgrunnen skimtes et pariserhjul, bildet er kanskje tatt i et tivoli, eller en fornøylespark. (229)

Som læsere genkender vi fotografiet fra romanens forside og forstår, at den lille pige er Samara. At billedet er taget i et tivoli giver på den ene side associationer til en lykkelig barndom. Måske det også var far, der tog billedet? Måske der engang var en lykkelig familie, der begav sig ud på fornøjelser? På den anden side giver tivolimotivet associationer til litteraturhistoriens fremmede børn, der, som Bache-Wiig påpeger, ofte er knyttet til en gøgler- eller cirkusverden, hvor den spektakulære underholdnings pris kan være det forældreløse, udnyttede barn – som Mignon i Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) og Silas Cecil Bødkers *Silas-serie* (Bache-Wiig 2001, 100; 102).

Holes fotografi er alligevel ikke helt som det beskrevet i teksten, og tre væsentlige forskelle må fremhæves. For det første er det ikke i farver; det viser ikke de *blå* øjne (der for eksempel er det mest karakteristiske træk ved forsiden af den engelske oversættelse – illustration?). Det er derimod gengivet i sepiatoner, der giver fotografiet et ældre, historisk dokumenterende, nostalgisk præg. For det andet har Hole tilføjet naturelementer. I montagens baggrund udgør *træer* på venstre og højre side en ramme omkring tivoliet med det store pariserhjul i centrum. Det fremmede barn placeres dermed i en blanding af to klassiske topoi: det tilhører en gøglerverden, og det tilhører skoven. Bache-Wiigs hovedeksempel på det *litterære* fremmede barn som et skovvæsen er E.T.A. Hoffmans ”Das fremde Kind” (1817) (Bache-Wiig 2001, 101). Hos Hole kombineres de to baggrundstopoi altså, således at barnet repræsenterer både det kunstfærdige og det naturlige. For det tredje fremstår Holes moderfigur gennem en dobbelteksposering som et spøgelse. Hun *er* der, samtidig med at hun *ikke er* der. Man ser på samme tid hendes ansigt og et træ bag ansigtet. Dermed udnytter Hole fotografiets spektropoetiske potentiale. Muligheden for dobbelteksposering gør fotografiet til et medium *par excellence* når det gælder det uhyggelige; som Tom Gunning udtrykker det: ”While both Freud and Rank demonstrate that the double has a long lineage [...] that predates photography, nonetheless photography furnished a technology which could summon up an uncanny visual experience of doubling” (Gunning 2008, 45).

Også intertekstuel giver det mening at fremhæve fotografiets virkelighedsfordrejende potentiale. I sammenhæng med *Vildanden*, forbinder vi fotografiets realisme med den ivrige retouchering, portrætterne udsættes for i Ibsens drama. Vi forbinder det også med udnyttelsen af et barn og den feje fraskrivelse af ansvar overfor de svage. Når Hedvig tilbyder Hjalmar at overtage hans retoucheringsarbejde så han i stedet kan arbejde med sin store opfindelse, tøver Hjalmar, vel vidende at det ikke er godt for hendes øjne: ”Men ikke fordærv øjnene! Hørere du det? Jeg vil ikke ha noget ansvar; du må selv ta ansvaret på dig” (Ibsen 1907, 265). Som *Vildanden* handler også *Modellen* om en manipulering af virkelighedsbilleder og om den uretmæssige ansvarsfraskrivelse, som det egoistiske menneske søger at retfærdiggøre sine handlinger gennem. Gennem valget af det konstruerede fotografi som medium, reflekterer Hole altså Christensens spøgelsesæstetik, intertekstualitet og spektropoetiske budskab. Hole, kan man sige, finder en formel ækvivalens indenfor *sit* medium.

Går vi tilbage til handlingen, finder vi som sagt, at læseren genkender beskrivelsen af fotografiet fra Holes forside og forstår, at billedet er af Samara. Vova vil tvinge Peter til at se sandheden i øjnene, men Peter insisterer på at være uvidende og skubber, sparker og slår til

sidst Vova væk. Han vender tilbage fra Estland med solbriller på – opereret og frisk. ”Men han ble ikke kvitt ansiktet til piken på fotografiet. Samara” (Christensen 2005, 231). Wihl prøver at undertrykke sin viden og sine skyldfølelser, men Samara vedbliver at spøge i hans underbevidsthed, og dermed starter den proces, der skal resultere i Wihls nye kunstnersucces.

Den kunstneriske proces indbefatter i sin helhed, at Kaia de sidste måneder har siddet model for Peter, men når Peters kone insisterer på at se resultatet, er det pigen på fotografiet – Samara – han har malet. De to piger glider altså over i hinanden i en form for uhyggelig dobbelt-eksponering.

Peter har selv en spektropoetisk forståelse af sin kunst. Han er klar over, at hans kunst transcenderer grænser relateret til tid, rum og identitet, og at den gør det baseret på det fortrængte. Når Kaia for eksempel første gang får lov til at se den skitse af hende, som Peter har arbejdet med, bliver hun tavs. Peter spørger hvad hun ser, og Kaia hvisker: ”Hunden” (Christensen 2005, 41). Her ender kapitel to brat, og læseren får rig anledning til at spekulere over sammenhængen, og om det kan være en ren projektion fra hendes underbevidsthed, eller om der faktisk findes en hund på lærredet – som en projektion af Peters underbevidsthed. Når Peter tænker tilbage på episoden, noterer han at ”vi ser det vi er” (45). ”Vi ser samtidig det vi har sett, alle syn vi har hatt blander seg i hverandre, våre blikk er urene og fra vi åpner øynene, for første gang, er ingenting lenger nytt” (ibid.). Dette er en identitets- og tidsforståelse baseret på glidninger og grænseoverskridelser, der også beskriver hans endelige kunstværk, *Écorché*, hvor elementer fra fortid og nutid blandes sammen. Dermed udtrykker det en spektropoetik.

Peters kunstneriske proces stopper dog ikke med *det urene blik*, idet *alle syn blander sig i hinanden*. Som sidste gest tværer Peter blå maling ud over alle portrætterne: ”kobolt, magan, ultramarin, asur, blå akkorder” (Christensen 2005, 302). Udstillingen består til sidst af portrætter af Kaia, der er blevet til portrætter af Samara, oversmurt med blå. Den blå farve, får vi at vide, repræsenterer et blik: ”Det er ikke øynene som er blå, det er blikket” (ibid.). Blikket er altså blå, naivt og uvidende, og netop noget af det ”urene” fordunkles, romantiseres og æstetiseres gennem den blå farve.

Den blå maling viser sig da også at være afgørende for den overvældende positive anmeldelse af udstillingen: ”Koloristisk knock-out” (Christensen 2005, 317), ”De tolv maleriene kretser alle rundt det samme motiv, piken, barnet, i et landskap, som både er realistisk og mytisk, og hvor vi skimter pariserhjul, mekaniske hester, lanterner, et slags tapt paradys” (318). Som

anmeldelsen antyder, lykkes Wihl gennem brugen af den blå maling i at trække motivet fra et dokumenterende fotografi over mod vores forestilling om det tabte barndomsland. Det bliver som "Neverland", "Oz" og "Landet i fjärran" et sted udenfor tid og rum (Bache-Wiig 2001, 102); "Men nettopp i kraft av sitt fravær, sin uopnåelighet bak berget det blå, er barndomslandet også et kraftreservoar for fantasi, for gjenskaping af den tapte, hele verden" (ibid.). I tillegg finder vi, at hvor Hole har tilføjet træer, har Wihl tilføjet mekaniske heste og lanterner. Wihl træder således ind i en skrækromantisk tradition, hvor det uhyggelige forstærkes. Grebet er hoffmannsk for det første i den forstand at mekanisk legetøj symboliserer et uskyldstab, som når de uskyldsrene børn i "Das fremde Kind" præsenteres for mekanisk legetøj og derefter mister interessen for det naturlige (Bache-Wiig 2001, 101). For det andet er det hoffmannsk i den forstand, at mekaniske heste er en form for automater, der i sig selv virker skræmmende, idet grænsen mellem det levende og det døde – det besjælede og det ubesjælede – overskrides, som i "Der Sandmann" (Freud 1998, 26).⁵

For anmelderen og tilskuerne er Wihls kunst følgelig æstetisk sensationel. For læseren, der kender baggrundshistorien, er den etisk rystende. Læserens reaktion afspejles i Peters kones: "Og Helene snudde seg mot bildene en gang til, så på Peter igjen, på en slik langsom og redselsfull måte, som om en sammenheng hun ikke var forberedt på, plutselig kom til syne" (Christensen 2005, 292). Helenes epifani skyldes selvfølgelig at hun forstår en sammenheng, galleriets publikum ellers ikke har forudsætninger for at forstå. Her viser litteraturen sig som den triumferende *etiske* kunstform. Den verbale kunst kan – i modsætning til den visuelle – indvie folk i den kontekst, det kræver at vurdere et billede ideologisk.⁶

Går vi til Holes konstruerede montage, ser vi at hans kunstneriske proces på mange måder afspejler Wihls poetik. Også Hole *ser det han er, alle syn blander sig i hinanden, og blikket* forbliver i den forstand "urent". På samme måde som Wihl blander det familiære og det fremmede – Kaia og Samara – sammen, blander Hole Christensens figurer sammen med sin egen familie. Moderen på billedet er hans egen, og datteren er hans søster, som de engang så

⁵ Freud argumenterer godt nok mod E. Jentsch's påstand om at dukken Olympia er den figur, der primært gør *Der Sandmann* uhyggelig. Dukker og automater kan være *unheimlich*, mener Freud, men fremhæver i dette eventyr sandmanden, der river øjnene ud på børnene, som den mest uhyggelige figur – en figur, han dernæst kan relatere til kastrationsangst (30-31). Ser vi på "Das fremde Kind" finder vi tilsvarende skræmmende, at det mekaniske legetøj og den kunstfærdige dukke begynder at spøge. De forfølger og spotter pludselig børnene, så "den stakkels Kristine var halvdød af skræk" (Hoffmann 1990, 57).

⁶ Som Susan Sontag skriver idet hun sammenligner det visuelle fotografi og den verbale tekst, er det kun teksten, der kan få os til at *forstå*: "In contrast to the amorous relation, which is based on how something looks, understanding is based on how it functions. And functioning takes places in time, and must be explained in time. Only that which narrates can make us understand" (Sontag 1973, 23).

ud (personlig korrespondance). På denne måde viser det sig, at Holes kunst også indeholder en personlig internalisering af Christensens værk og dets budskab. Dette kan ifølge Derridas logik være etisk. Det fremmede fremstår som en del af selvet, og dermed som relevant. Holes illustration er altså som Christensens roman spektropoetisk. Også Hole overskrider grænser i tid og rum, idet han benytter sig af dobbelteksponering og montageteknik, der bringer forskellige elementer fra forskellige steder og tider, det personlige og det fremmede, sammen. Hans montage er ikke radikal – den ligner ved første øjekast et ægte fotografi – men den afsløres blandt andet ved at forgrund og baggrund er i fokus samtidigt. Som hos Christensen står mennesket hos Hole i centrum og vil os noget – både barnet og den halvudslettede moder.

Modsat den uetiske maler Wihl, har Hole ikke skabt et ”koloristisk knock-out”. Blikket er ikke blåt, men det er sepiabrunt. Når Hole vælger fotografi og sepiatoner fremfor blå maling, vægtlægger han et dokumentaristisk, realistisk aspekt ved Christensens fortælling. Samtidig henlægger han imidlertid menneskene på billedet til en forgangen tid. Dermed risikerer han at læseren går i den fælde, at den ”anden” – her det fattige, estiske barn – der spøgelsesagtigt møder os med et krav og håb om retfærdighed, relegeres til fortiden. Dette er et postkolonialistisk point, som blandt andet Homi Bhabha har givet udtryk for.⁷ Vi projicerer den ”anden” ind i fortiden, og nægter at betragte samtidens undertrykkede som en del af vores moderne verden og vores samtidsproblemer. Illustrationen risikerer altså at bygge op under en diskurs, der relegerer den fattige ”anden” til fortiden og dermed ikke erkender denne anden som et aktuelt samfundsproblem – som en del af *vores* modernitet.

Opsummering

Så hvem handler etisk? Lars Saabye Christensen har med *Modellen* skrevet en uhyggelig kunstnerroman med et politisk budskab knyttet til vores globaliseringstid. Han skriver spektropoetisk og benytter sig af intertekstualitet, interart, intermedialitet, motivet ”det fremmede barn” og det uhyggelige til at fremskrive en alternativ, sammenhængende og overskridende forståelse af tid og rum. Hans hovedperson, maleren Peter Wihl, maler tilsvarende spektropoetisk, men tværer til sidst en blå overflade ud over sit sammensatte værk. Den blå farve skaber æstetisk helhed – ”koloristisk knock-out” – og trækker virkeligheden over mod det mytiske – mod det tabte paradys, forstået ikke mindst som den tabte barndom.

⁷ Bhabha skriver for eksempel i kapitlet «'Race', Time and the Revision of Modernity» om modernitetens temporalitet. Her argumenterer han mod ideen om «the belatedness of the black man» og ”postcolonial 'belatedness'” generelt (Bhabha 1994, 236-7), og fremhæver i stedet ”the disjunctive present of modernity” (250).

Stian Holes konstruerede fotomontage kan til syvende og sidst også betragtes spektropoetisk, og idet illustratoren skaber æstetisk helhed ved hjælp af det sepiabrune, trækker han Christensens verden over mod det autentiske – en historisk reelt eksisterende og fotografisk dokumenterbar verden – men også mod det nostalgiske. Det spøgelsesagtige blik, der møder os på forsiden, er fortidens. Pigen bliver mere Hedvig end Samara, og vores forståelse af den ”anden” – ”det fremmede barn” – der vil os noget, vedbliver at være fortidens – ikke samtidens udnyttede børn fra andre, mindre privilegerede lande.

Når man sammenligner Wihl, Saabye Christensen og Hole, må man selvfølgelig være opmærksom på, at de ikke kun er tildelt forskellige medier, men også forskellige roller. Wihl er Saabye Christensens fiktive skrækeksempel, som da også møder sin straf ved romanens udgang. Christensen besidder dermed den narrative kraft, til at placere den uetiske skrækfigur i et komplekst romanunivers, der genremæssigt bryder mellem kunstnerroman, politisk roman og krimi. Hole er dernæst forpligtet overfor Christensens kunstværk, og skal gennem sin udtryksform opfange og videreformidle Christensens intention. Hans udkast til forsider viser tydeligt, at mulighederne har været mange, og valget af den endelige illustration – den eneste der vægtlægger barnet – indikerer hvor vigtigt netop motivet med det fremmede barn er. Det må forstås som en del af et realistisk, historisk univers, men illustrationen viser, at barnet uvilkårligt *også* benyttes til at skabe et indtryk af en menneskelig helhed, der forbliver en illusion – hos Christensen så vel som hos Hole, og hos Wihl. Dette gør det i en globaliseret verden, hvor det fremmede barn vedbliver at fungere som symptom på ubehaget i vores kultur. Det er et ubehag vi føler overfor vores egen tabte barndom, men også overfor den barndom vi fratager mindre privilegerede børn i andre lande – for at vi selv skal kunne leve som ”hele mennesker”.

Litteraturliste

Bache-Wiig, Harald. 2001. "Det fremmede barnet. En aktuell barndomshistorie?". *Barn* nr. 1: 95-105.

Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.

Christensen, Lars Saabye. 2005. *Modellen*. Oslo: Cappelen.

Derrida, Jacques. 1996. *Marx' spøkelser. Gjeldsstaten, sorgarbeidet og Den nye internasjonale*. Oversat af Karin Gundersen. Oslo: Pax.

Freud, Sigmund. 1998. *Det uhyggelige*. Oversat af Hans Christian Fink. København: Rævens sorte bibliotek.

Genette, Gerard. 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Oversat af Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.

Gunning, Tom. 2008. "Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny". I: Collins og Jervis (red). *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties*. New York: Palgrave Macmillan.

Hoffmann, E.T.A. 1990. *Det fremmede barn*. Oversat af Gert Emborg. København: Dansk lærerforeningen.

Hole, Stian. 2013. "Tvil, tilfeldigheter, forsnakkelser og andre kreative metoder". I: *Soiré, Saabye, seksti*. Oslo: Cappelen Damm.

Ibsen, Henrik. 1907. *Vildanden*. I: *Samlede værker. Mindeudgave* 4. bind. Kristiania og København: Gyldendalske boghandel, nordisk forlag.

Oxfeldt, Elisabeth. 2014. "At være blåøjet: Den globale livsløgn i Lars Saabye Christensens *Modellen*". I: Dingstad, Norheim og Rees (red). *Kulturmøter i nordisk samtidslitteratur. Festskrift til Per Thomas Andersen*. Oslo: Novus.

Sontag, Susan. 1973. *On Photography*. New York: Picador.