

# Cut! - det udtrykte undertrykte HBO-serien *Sharp Objects* læst med Merleau-Pontys fænomenologi

*Amourose Langer*

## **Abstract**

Keywords

visual culture, HBO, phenomenology, cutting, psychoanalysis, Merleau-Ponty

This article examines HBO's *Sharp Objects* viewed through the lens of Merleau-Ponty's writings on the ideal painter and the phenomenology of the 'self-body.' By applying Merleau-Ponty's theories to the main character, Camille's, act of cutting other people's words of judgment into her skin, the article demonstrates how this may be read as the manifestation of a fundamental isolation: Camille's skin, the physical barrier between 'self' and 'outside of self,' is where the judgement of the outside world is imprinted in the flesh of the self-body. Thus, Camille's cutting constitutes the violent and painful clash between 'self' and 'the other's gaze upon the self' – a clash which cutting renders both bodily and literal. Furthermore, the article shows how *Sharp Objects* as well as its main character become places for the exploration of suppression and trauma by stylistically echoing each other: Camille's cutting is viewed as analogous to the use of cuts in the series: Abrupt, short-lived clips along with quasi-concealed elements lurking in the background, are, like Camille's cutting and scars, signs of the most significant, but also tantamount imperceptible, emotions and traumas. In this regard Camille's hidden scars, like the style of the series, demonstrates the distinctive appearance of the suppressed: the (nearly) hidden.

## **Resumé**

Keywords

visuel kultur, HBO, fænomenologi, cutting, psykoanalyse, Merleau-Ponty

Denne artikel undersøger HBO's *Sharp Objects* set gennem fænomenologen Merleau-Pontys teorier, nærmere bestemt fremstillingen af den ideelle maler samt fænomenet 'egenkroppen.' Ved at læse både seriens stilistik og hovedpersonen, Camilles, cutting med Merleau-Ponty viser denne artikel, hvordan denne cutting kan læses som manifestationen af en fundamental ensomhed: Camilles hud, den fysiske grænse mellem 'selv' og 'ikke-selv,' bliver stedet hvor

omverdenens domme og blik indskrives i egenkroppens kød. Camilles cutting er det voldelige sammenstød mellem Camille og den omverden, der volder hende smerte. Dette sammenstød mellem 'selv' og 'andres blik på selv' bliver, gennem cutting, gjort kødeligt og bogstaveligt. Endvidere viser artiklen, hvordan selve værket *Sharp Objects* og hovedpersonen Camille begge bliver undersøgelsessteder for fortrængning og traume ved at spejle hinandens udtryksform. Camilles cutting fremstår som en pendant til selve seriens cutting: Abrupte og korte klip samt de gedulgte elementer i scenernes baggrund udtrykker, ligesom Camilles ar, de stærkeste, mest betydningsfulde, men også umiddelbart utilgængelige følelser. På denne måde viser både Camilles krop og seriens korpus det fortrængtes særegne måde at komme til syne på; i det (næsten) skjulte.

\*

“She’s the dead elephant in the room no one can face.”<sup>1</sup> Sådan skriver kulturskribent Jess Joho om HBO-serien *Sharp Objects*<sup>2</sup> (2018) fremstilling af hovedpersonens døde lillesøster. I adskillige scener er hendes flertydige skikkelse at finde i baggrunden, uden at hendes tilstedeværelse på nogen måde anerkendes. Jeg vil i det følgende vise, at denne figur blot er et blandt mange eksempler på seriens gennemgående håndtering af fortid, af underbevidsthed og af traume. Med ordet traume henviser jeg her både til selve den traumatiserende hændelse og det efterfølgende, internaliserede traume - arret i sjælen - som det optræder i traumbegrebets gængse definition: “Rystende oplevelse der (ubevidst) virker skadeligt på en person længe efter at begivenheden er indtruffet; et ar i sjælen” (Den Danske Ordbog, n.d.).

I *Sharp Objects*, der er baseret på Gillian Flynns roman af samme navn fra 2006, følger vi journalisten Camilles modvillige tilbagekomst til barndomsbyen Windgap, hvorfra hun skal rapportere om en serie barnemord. Undervejs bliver vi som seere først vidne til Camilles årelange cutting, og senere erfarer vi, at Camille mere specifikt skærer ord ind i sin hud. Ord, der ser ud til at være hentet direkte fra andre menneskers udsagn om Camille. Vores hovedperson indprenter omverdenens dom i sit eget kød. En anden erkendelse, som skal indtræde, både for os og for seriens hovedperson, er, at Camilles søster, der døde som barn, måtte lade livet som følge af Münchhausen by proxy, altså for sin moders hånd, snarere end som først antaget – igen, af os såvel som Camille – af naturlig sygdom.

Fokus i denne artikel vil dog ikke være på krimiplottet, men derimod på Camilles cutting, som et udtryk for, hvordan Camille forholder sig til sin omverden. Fænomenologien

---

<sup>1</sup> Jess Joho, <https://mashable.com/feature/sharp-objects-ghost-dead-sister/?europa=true>. Tilgæet 26. marts 2021.

er som filosofisk retning velegnet til at undersøge forholdet mellem verden og krop. I min analyse inddrager jeg derfor fænomenologen Maurice Merleau-Ponty, herunder hans

---

malerbegreb. Maleren, siger Merleau-Ponty, er dén, som lader omverdenen strømme igennem sig og overgiver sig selv og sin krop til og i processen. Noget lignende synes at være på færde hos Camille.

Det forekommer mig endvidere, at Camilles udtryk, hendes cutting, læst med Merleau-Ponty, viser sig at have meget tilfælles med selve seriens 'cuttende' udtryk: Hurtige, svært sansbare klip, og de gedulgte elementer i scenernes baggrund er, ligesom Camilles ar, udtryk for betydningsfulde følelser og begivenheder, der viser sig i det (næsten) skjulte. Camilles krop og seriens korpus viser begge traumets, fortidens og fortrængningens særegne måde at komme til syne på. Til belysning af dette inddrages filosofierne Rajiv Kaushik og Mauro Carbone. Førstnævnte sammenkæder Merleau-Pontys fænomenologi med Freuds tidsbegreb og med traumet, mens sidstnævnte især har fokus på filmmediets forhold til tid og fortid.

Undervejs i analysen af serien *Sharp Objects* identificerer jeg også de forcer, som den, med sit medium, besidder, og som bogforlægget ikke gør. Dette bør ikke forveksles med udpegningen af nogle absolutte begrænsninger for skriften som sådan, ej heller ønsker jeg at fremstille det filmiske medie som generelt overlegent. Derimod viser denne artikel, at adaptionen fra bog til film, i hvert fald i dette tilfælde, har banet vejen for nogle nye lag i fortællingen – særligt hvad angår fremstillingen af traume og fortrængning, der fremmes blandt andet ved brugen af meget hurtige klip. Det er ikke iboende for litteraturen som kunstform, at være så ligefrem i sit udtryk som Gillian Flynns *Sharp Objects* er det, men filmmediet kan klippe sig til flertydighed på en måde, der ikke er sammenlignelig med skriften. Det ville kræve flere ord, og derved længere læsetid, at fremskrive de scener og glimt, der i denne serie vises, sanses og forsvinder på ét sekund – en abrupthed, der i sig selv påvirker oplevelsen af værket og forståelsen af de nævnte tematikker. I adaptionen af denne fortælling gengives altså ikke en eksisterende sansbarhed af traume og fortrængning, for den var ikke tilstede i den oprindelige tekst: Serien skaber denne sansbarhed. Formen har fodret indholdet og derved ændret det.

### **Cutting som udtryk – Camille er maler**

Ved første øjekast fremstår karakteren Camille uhyre passiv. I mødet med andre menneskers uretfærdige opførsel overfor hende, er Camilles hyppigste reaktion i første omgang stilhed. Når Camille igen er alene, reagerer hun dog med hemmeligholdt selvskade, og netop i

Camilles cutting bliver den umiddelbare passivitet på en og samme tid brudt og understreget. Brudt, fordi Camilles cutting først og fremmest er en aktivitet, nærmere betegnet en fysisk og voldelig handling, der efterlader sig et permanent aftryk. Understreget (og reproducere), fordi Camilles udtryk egentlig ikke er hendes, men i stedet består af citerede udsagn. Dét, der udtrykkes, kommer ikke indefra. De ord, Camille skriver på sin hud (i hvert fald de eksempler, vi får lov at bevidne<sup>2</sup>), er hentet én-til-én fra omverdenens udsagn. Når omverdenen fælder dom over Camille eller på anden vis præger hendes sind, præger Camille bogstaveligt sin krop med dommens – og derved omverdenens – ord. Camilles cutting og de konkrete gloser, der står skrevet i hendes hud, afspejler altså omverdenens indtryk af Camille, snarere end Camilles indtryk af verden. Camille fører pennen, men hun udtrykker ikke *sig selv*. Hun udtrykker *dem*. Det er i kraft af dette forhold til omverden, at vi kan sige, at Camille, når hun skriver, også maler - i Merleau-Ponty'sk forstand: "Indeed we cannot imagine how a mind could paint. It is by lending his body to the world that the artist changes the world into paintings" (2004, 294). Formuleringen "lending his body" om malerens gerning rummer en vis sanselig overgiven sig til verden. Camille går skridtet videre og bruger sin egen krop som kanvas. Hendes gestus er altså både en radikaliserings og en bogstaveliggørelse af Merleau-Pontys pointe om maleren, der overgiver sin egen krop: Camille skænker ikke kun sit legeme som redskab: som det sanseapparat, der indtager verden, eller de muskler, der muliggør penslens bevægelse og derved skabelsen. Hun skænker sit kød og sit blod, og denne gestus er ikke, som for Merleau-Pontys maler, begrænset til den temporære skaberproces: Kroppen er også givet som et element i det permanente skaberværk.

Camilles hud bliver et kanvas, der afspejler den ydre verdens dom snarere end kunstnerens eget indre. Således fremstår Camille nærmest som et passivt medium. I Merleau-Pontys definition af maleriets og malerens særlige ærinde finder vi netop et begrebsmæssigt favntag med det passive og det aktive samt et vist uventet søsterskab mellem de to. Ifølge Merleau-Ponty er malergerningen affødt af, betinget af og beskæftiget med synssansen, som han tilskriver en gådefuld kobling mellem det passive og det aktive. Om "the enigma of vision" hedder det:

Vision is a conditioned thought; it is born "as occasioned" by what happens in the body [...] It does not choose either to be or not to be or to think this thing or that [...] It does not possess its own premises; it is not a thought altogether present and actual; there is in its center a mystery of passivity.

(Merleau-Ponty 2004, 306)

---

<sup>2</sup> I *Sharp Objects*, episode 6 (00.05.34 - 00.05.52), erfarer vi eksempelvis, hvorfra arret "Cherry" stammer.

“Vision” er altså en særlig form for tanke, nemlig den, som ikke er betinget af subjektets intellekt, men i stedet udfolder sig i kroppen (“happens in the body”). Hvis vi applicerer denne anskuelse af synet på sansning og oplevelse mere generelt, ser vi, at vores sansning altid har et sådant iboende passivt element, eftersom vi ikke kan siges at være herrer over, hvad der i første omgang er til stede i verden, som vi så eventuelt kan sanse. Således betragtet fremstår Camilles øjensynlige passivitet ikke længere som en personlig brist, men som en almenmenneskelig omstændighed; verdens kasten-sig mod vores syn. En almenmenneskelig omstændighed, ja, men intensiveret hos maleren, fordi denne i allerhøjeste grad underlægger sig selv verdens sansevæld. Om forholdet mellem maler og omverden (dvs. de ydre objekter) skriver Merleau-Ponty:

[The painter] is obliged to admit that objects before him pass into him [...] It is the mountain itself which from out there makes itself seen by the painter; it is the mountain that he interrogates with his gaze.

(Merleau-Ponty 2004, 298)

Også her finder vi betragtninger, der kan nuancere synet på Camilles ageren. Hendes tilgang til verden er (bevidst eller ej) en malers tilgang: Camilles umiddelbart passive notering af den omgivende verdens ord fremstår i den udstrækning som sammenhængende med den grundlæggende passivitet, som er en del af det at sanse. Endvidere synes selve det at observere verden, “to gaze” i Merleau-Pontys perspektiv, at nærme sig en aktiv handling fremfor en passiv, fordi maleren, som han udtrykker det ovenfor, “forhører verden med sit blik”. Vi præsenteres altså her for idéen om *indtrykket som aktivitet*. På den måde samtænker Merleau-Ponty det passive og det aktive, fordi selve det modtagende – at tage imod indtryk – anskues som aktivitet.

### Camilles objekt

I ovenstående citat findes også endnu en bogstaveliggørelse (og kropsliggørelse) af en af Merleau-Pontys centrale betragtninger om malerens proces: “objects before him pass into him.” Jeg vil her mene, at Camilles objekt består af de ord, den dom, verden sender mod og ind i hende. Camilles objekt bevæger sig da også, gennem Camilles bearbejdning heraf, virkeligt *ind i* Camille – kødeligt og synligt. I denne proces genlyder Merleau-Pontys blik på en specifik maler, Cézannes, udvikling: “Cézanne later conceived painting not as the incarnation of imagined scenes, the projection of dreams outward, but as the exact study of appearances” (2004, 275). Og senere: “it was the objects and the faces themselves as he saw them which demanded to be painted, and Cézanne simply expressed what they wanted to

say” (2004, 285). Her er der ikke tale om kunstnerens egne visioner eller indre billeder, “imagined scenes”, der projiceres ud på lærredet i en indefra-og-ud-bevægelse. I stedet beskriver Merleau-Ponty et udefra-og-ind-forhold, i hvilket omverdenens objekter dikterer kunstnerens ageren. Kunstneren projicerer ikke sig selv ud i den fysiske verden, men lader i stedet den fysiske verden strømme ind i og gennem sig. Denne sansning, som er tilvejebragt af omgivelserne, udgør kunstens initierende begivenhed. Kunstneren fremstilles altså ikke som et uafhængigt skabende udgangspunkt. Omgivelserne, eller nærmere deres tilsynekomst, betinger værket.

Camilles cutting – som jeg ikke ønsker at romantisere eller at reducere til kunst – kan indenfor værket *Sharp Objects* læses som en radikalisering af Merleau-Pontys betragtninger på adskillige områder: Camille forhører verden ved at gøre sig sanseligt og kødeligt tilgængelig for denne, hun underkaster sig sit objekt (omverdenens dom) og udtrykker, hvad end verden har at fortælle hende. Hendes gestus er en overgivelse til indtryk, og at 'lade sig indtrykke' er ifølge Merleau-Ponty en aktiv handling i sig selv. At Camille på sin egen krop viderefører, hvad omverden siger om/til hende i forholdsvist ufiltreret form, nemlig det direkte citat, understreger og radikaliserer blot denne overgivelse til indtryk. Også i den synliggørende bearbejdning af noget ellers usynligt, de flygtige, auditive udsagn, understreges Camilles malerstatus. Merleau-Ponty skriver:

the smile of a long-dead king [...] It is too little to say that it is there as an image or essence; it is there as itself [...] as I look at the painting. The “world’s instant” that Cézanne wanted to paint, an instant long since passed away, is still thrown at us by his paintings.

(Merleau-Ponty 2004, 300)

Camille skænker netop permanens til det ellers flygtige øjeblik. Hun transporterer verdens udsagn, hendes objekt, fra det auditive og forgængelige til det visuelle og permanente og skænker dem således en ny sansbarhed – og holdbarhed. Derved adskiller Camilles proces sig umiddelbart fra den, Merleau-Ponty har beskrevet, ved at basere sig på et ikke-visuelt objekt: Auditive og forgængelige ord fremfor et visuelt objekt. Dette gør dog kun den synliggørende gestus, som findes i Camilles proces, desto mere potent. Processen bliver som følger: Objektet er først sansbart som lyde. Dernæst er det lydløst, usanseligt og eksisterer kun som et internaliseret ekko i Camille, maleren. Endelig, i cuttergerningen, bliver objektet gjort sansbart igen, denne gang ikke for øret, men for øjet, i det visuelle.

## Egenkroppen som lærred

Camilles transskription af udefrakommende udsagn finder altså allerede sted i paradokser af passivt/aktivt og synligt/usynligt. At denne transskription tillige finder sted *på* Camilles egen krop, *på* Camille selv, gør ikke dette udtryk mindre prægnant eller paradoksalt: For hvad betyder det for vores læsning af Camilles gestus, at lige netop hendes egen krop bruges som lærred for de udsagn, der netop ikke er hendes egne?

For at undersøge det vil jeg først fokusere på kroppen i sig selv. Merleau-Pontys begreb om netop egenkroppen fremskriver en særstatus i forhold til (andre) genstande: “Genstanden er i særdeleshed kun en genstand, hvis den kan fjernes og således helt forsvinde fra mit synsfelt,” skriver Merleau-Ponty (2009, 31). Denne betingelse, potentialet for forsvinding, er selvsagt ikke til stede for egenkroppen. Til gengæld besidder den sin egen form for utilgængelighed eller imperceptibilitet: “Egenkroppen ligger ikke inden for rammerne af en ubegrænset udforskning, den modsætter sig udforskning og fremtræder altid for mig under samme synsvinkel” (2009, 31-32). Merleau-Ponty påpeger i disse passager egenkroppens afvigelse fra andre genstande og sætter således spørgsmålstegn ved, om den overhovedet kan kategoriseres som værende en genstand, når nu den ikke kan fjernes fra *dén*, som sanser den.

Egenkroppen har da også – om ikke som genstand, så i hvert fald som perceptuel enhed – unikke omstændigheder. Egenkroppen er altid kun delvist sansbar, grundet dens bundne nærhed til det beskuende individ, der 'bor i' kroppen. Men egenkroppen er også den eneste genstand, der “modsætter sig udforskning,” fordi den perciperes indefra, underlagt de fysiske begrænsninger, der ligger i øjnenes fastlåsning i kraniet, øjnenes manglende evne til at se sig selv et cetera. Egenkroppen kan ikke sanse egenkroppen, som egenkroppen sanser andre legemer, og egenkroppen kan ikke sanse egenkroppen, som andre kroppe kan sanse *dén*. I egenkroppen undertvinges vi en fysisk betinget og uundslippelig fokalisering. Således fremskrives et sært dobbelt billede af egenkroppen, som *dét*, der på én og samme tid er uhyre nært og samtidig uhyre fremmed – ikke i afstand, men i erkendelsesmuligheder. Merleau-Ponty påpeger endvidere det særegne sanseforhold, som udspiller sig, når en krop berører sig selv:

Min krop [...] kendes på, at den giver mig “dobbeltansninger” [...] Når jeg trykker hænderne sammen, drejer det sig altså ikke om to sansninger, som jeg oplever som én [...] men om en flertydig organisation, hvor begge hænder hver især kan skifte mellem at fungere som berørende og berørt (Merleau-Ponty 2009, 35)

“Dobbeltsansninger” finder altså sted i de tilfælde, hvor subjekt (den instans, der initierer berøring) og objekt (det berørte) bliver ét – fordi de tilhører samme krop. Når MerleauPonty skriver, at “begge hænder hver især kan skifte mellem at fungere som berørende og berørt”, ser vi, hvordan sorteringen mellem sanseindtrykkene (fra subjektets og objektets perspektiv) i netop egenkroppen er en konstruktion. “Berørende” og “berørt” er sprogets ordning af ét tryk mellem to ligestillede dele af samme egenkrop. Når egenkroppen berører sig selv, er der derfor tale om én kropps gensidige berøring af sig selv. Dét, der rører (subjektet), er på den ene side lig med det berørte (objektet), fordi der er tale om én krop – på den anden side er der tale om to forskellige fænomenologiske roller (subjekt og objekt.)

Set i lyset af begrebet egenkroppen nuanceres Camilles gestus yderligere. Ved første anskuelse behandler Camille sin krop som genstand, når hun gør den til kanvas. Men ifølge ovenstående betragtning vil hun aldrig lykkes med at gøre den til genstand, i den udstrækning at genstanden hos Merleau-Ponty netop er karakteriseret ved dels at kunne blive usynlig for egenkroppen dels at kunne blive fuldt tilgængelig for sanserne, når den ellers er til stede. Egenkroppen derimod indebærer som sagt en fastfrysning af perspektiv og er så at sige defineret (begrebsligt afgrænset) netop ved sin begrænsning (af synsvinkel). Det perciperende blik, såvel som hudens sansende overflade, kan ikke bryde ud af egenkroppens fængsel. Det gør sig også gældende, når Camille med den ene arm (ganske vist med et skarpt objekt som mellemlid) skærer i den anden eller lader sine hænder glide henover eksisterende ar. Begge legemsflader berører hinanden ligebyrdigt ('berørende' og 'berørt'). Egenkroppen kan ikke momentært frastøde den ene del og herigennem isolere oplevelsen af enten at berøre eller være berørt. Egenkroppen vil aldrig opleve sig selv *kun* som objekt, fordi den altid vil mødes af et sensorisk tryk den anden vej: Sin egen hud, der gengælder berøringen. Camilles hud bliver aldrig blot et lærred, aldrig blot et objekt. I stedet kunne man sige: Huden er det lærred, der gengælder kunstnerens berøring.

I Merleau-Pontys tilskrivning af signifikans til kroppen bliver netop begrænsningen og afgrænsningen af synsvinkel til egenkroppens (og derved også subjektets) konstituerende egenskab: Uden krop, ingen sansning, intet samlingspunkt for indtryk, ingen afgrænset indfaldsvinkel til verden, intet såkaldt jeg, intet subjekt. Det er således forholdet mellem selv og omverden/ikke-selv, der overhovedet betinger selvet.

Hvilke nuancer tilføjer da begrebet om egenkroppen for Camilles gestus? I første omgang komplicerer egenkroppens fastlåshed nærværende teksts hidtidige analyse og afslører visse begrænsninger for den fænomenologiske tilgangsmåde, som den hidtil har været brugt for at belyse Camilles udtryk. Jeg har tidligere bemærket, at Camilles cutting er kendetegnet ved, at hun ikke udtrykker *sig*, men udtrykker *dem*. Egenkroppens definerede synsvinkel, minder os imidlertid om, at Camilles oplevelse ikke desto mindre er subjektivt betinget,

eftersom Camille nødvendigvis kun kan forholde sig til – endog have kendskab til – Camilles opfattelse af de andres opfattelse af Camille.

Dette sammensurium af synsvinkler er imidlertid også en vigtig del af, hvad begrebet egenkroppen bidrager med, når det kommer til at forstå, hvad der er på spil i Camilles gestus. Egenkroppen, der altså ifølge Merleau-Ponty er kendetegnet ved sin uundgåelige sansemæssige refereren-tilbage-til sig selv og ligeledes sin perspektivmæssige situerethed, bliver hos Camille paradoksalt nok til det lærred, hvorpå den ydre verdens dom nedfældes (såfremt vi trods alt antager, at Camille ikke 'hører syner'). Dette forhold gør Camilles gestus til en form for subversion af gængse perceptuelle distinktioner mellem 'selv' og 'de andre' og de dertilhørende perspektiver, fordi der på den enhed (egenkroppen), hvori Camilles indtryk af omverdenen samler sig, indskrives det omvendte beskuerforhold; omverdenens (formodede) indtryk af Camille. Blikkene 'udefra' og 'indefra' støder sammen på huden, som netop er A) den fysiske grænse mellem egenkrop og omverden, og B) egenkroppens både sansbare og sansende del. Med sine transskriptioner overgiver Camille egenkroppen til lige præcis det udefrakommende blik på egenkroppen, som denne ikke selv kan besidde – og til det uretfærdigt dømmende blik, der er med til at anspore hendes selvskade.

### **Camilles samlede gestus**

I *Sharp Objects* fremstår hovedpersons cutting ikke som en anskueliggørelse eller manifestation af et indre liv, men i stedet en serie sammenstød af paradoksale forhold. Det *udsagte* (andres konkrete og eksplicite udsagn) forbindes med det *usagte* (Camilles udeblevne svar på tiltale og manglende verbale tilkendegivelse af smerte). Denne forening af det udsagte og usagte finder sted, når Camille, der kun sjældent udtrykker sig i tale, i stedet reagerer på omverdenens domme ved at indskrive dens nu internaliserede sætninger i sin hud. Således påfører hun sig i én og samme bevægelse dette stigma i en fysisk form, samtidigt med at de ellers internaliserede domme bringes ud af sindet og dernæst ind i kroppen (huden). De ord, der synlig- og kropsliggøres, repræsenterer til sidst et udefrakommende ophav og den indre, sinds-mæssige prægning på én og samme tid. Også denne prægning bliver, gennem Camilles cutting, bogstavelig.

Dommen har altså, når den når Camilles hud, foretaget følgende bevægelse: Først fra det ydre-og-udtalte, videre til det indre-og-*u*dtalte og usynlige – og slutteligt til det ydre, visuelle, synlige. Med denne ude-inde-ude-forplantning ender de skårne udsagn med at besidde en dobbeltstatus, fordi deres rejse frem og tilbage mellem de to verdener giver dem karakter af at være udtryk både for noget, der findes i maleren (dommenes aftryk i hukommelse og sind) og for et indtag af noget, der findes udenfor maleren i dennes omgivende verden.

Om netop forholdet mellem maler og verden skriver Merleau-Ponty “so many painters have said that things look at them [...] As André Marchand says [...] the painter must be penetrated by the universe and not want to penetrate it” (2004: 299). I Camilles tilfælde er der tale om mennesker fremfor “things”, der betragter (og taler til) kunstneren, og netop menneskenes eller omverdenens betragtning og udtale bliver kunstens objekt. Camille bortskænker sin krop til verdens stemmer, når hun (igen i en bogstaveliggørelse af Merleau-Pontys udtryk) lader sig penetrere af verdens blik på hende. I Merleau-Pontys penetreringsbegreb finder vi tillige den ultimative metafor for foromtalte dobbelte bevægelse (udefra-og-ind og indefra-og-ud) i Camilles gestus. For når Camille rent fysisk gennembrøder sin egen hud for at indridse de ord, der både medbringer egenskaben af at være faktiske, sansede ytringer 'i verden' og samtidig fungerer som spejlinger af hendes eget indre (som har indoptaget mindet om disse ytringer), er dette kun muligt, fordi hun først har ladet sig penetrere af verden. Camilles cutting består derfor af to modsatrettede, paradoksale bevægelser: En *udefra-og-ind-bevægelse* for så vidt som der er tale om en refleksion af verdens blik på hende – og en *indefra-og-ud-bevægelse*, for så vidt som de udsagn, der har ramt Camille udefra, alt andet lige er trængt *ind* i hende, først i hendes sanseapparat, herefter i hendes sind, *før* de er trængt ud, er blevet reetablerede i den sansbare verden igen og har taget deres form af fysiske manifesteringer af det ellers ikke fysiske stigma, Camilla er blevet påført af omverdens opfattelse af hende. Denne transporterende udefra-og-ind og indefra-og-ud, medfører en cirkulær status for Camilles endelige udtryk: Camilles krop bliver et billede på andres billede af Camille.

Jeg finder altså, at Camille i sin immersive tilgang, sit blikkets forhør, indtrykkets aktivitet, samt det forhold, at hun lader sig penetrere af og underlægge sig den omgivende verdens blik og dom, fremstår som den dystre udgave af malerens tilgang og ærinde, som de beskrives af Merleau-Ponty. Camilles gestus er således at betragte som en videreførelse, radikaliserende, bogstaveliggørelse og kropsliggørelse af disse fremhævede egenskaber, men med den tillagte egenskab at dette udtryk finder sted på netop huden, der fysisk og symbolsk markerer barrieren mellem egenkroppens sansning af omverdenen og denne omverden.

**Cut! – Sharp Objects’ filmiske virkemidler og form** I det foregående har jeg udelukkende analyseret på det intradiegetiske plan, nærmere betegnet karakteren Camilles æstetiske gestus inden for et værk, som i sig selv er en æstetisk gestus. I det følgende undersøges *Sharp Objects* med udgangspunkt i følgende tre tilbagevendende greb: 1. Ultrakorte og sansemæssigt næsten imperceptible klip eller objekter (hyperglimt). 2. Ontologisk ambiguøse personer (spøgelse). 3. Og endelig; hvad jeg har valgt at kalde fabula-sjuzet-subversion. Med sidstnævnte refererer jeg til en struktur, der bryder med seers

forventninger, ikke blot til en kronologisk orden, men også til en hierarkisk signifikanthedsorden, det vigtiges hierarki, således at plotmæssigt centrale scener underspilles, når de udspilles, dvs. deres synlighed formindskes, når en scene til eksempel placeres udenfor seriens 'brødtekst', efter rulleteksternes ophør. I det følgende uddyber jeg de ovenstående greb i deres enkelte dele, før jeg til sidst betragter deres samlede virkning på værkets fremstillende gestus med inddragelse af Mauro Carbones og Rajiv Kaushiks læsninger af Merleau-Ponty og af Freuds tidsbegreb.

### Hyperglimt og spøgelse

Dét, jeg har valgt at kalde *hyperglimt*, består af to elementer: Enten af reelt ultrakorte klip (f.eks. en scene af ét sekunds varighed) eller af en på anden vis svært sansbar tilsynekomst i en scene af længere varighed. Disse elementer, som vi knapt når at ænse, indeholder ofte noget antageligt prægnant, ofte af psykologisk eller meta-kommenterende karakter: Vejskilte optræder med urealistiske advarsler ("Last Exit to Change Your Mind", da Camille kører ind i Windgap (2018, ep. 1: 00.09.12 - 00.09.15)). Ordet "dirt," der med ét står skrevet i støvet på Camilles bil<sup>3</sup> (2018, ep. 1: 00.08.33 - 00.08.44). Og endelig: Hele collager af korte klip, som vi ikke umiddelbart kan forbinde (2018, ep. 2: 00.36.40- 00.37.22, heraf hyperglimt 00.36.51 + 00.37.11). Disse er eksempler på det korte hyperglimt. Som et eksempel på hyperglimtets anden form findes seriens spøgelse (der, som vi senere vil se, også udgør et andet selvstændigt greb). I seriens første afsnit optræder spøgelse som en tilsynekomst, der er af længere varighed, men stadig 'underbelyst' i både overført og konkret betydning. Det konkrete spøgelse er Camilles døde lillesøster, som i flere scener optræder som en figur i baggrunden, som en meget direkte visuel repræsentation af det traume, som altid er til stede, men som ikke (an)erkendes.

Journalisten Jess Joho, der i sin analyse og fortolkning af den døde søsters rolle også perspektiverer denne til sin egen biografiske oplevelse af en søsters død, skriver:

[...] the characters and camera refuse to acknowledge her. She's the dead elephant in the room no one can face. Always in the periphery, the camera keeps her slightly out of frame, poorly lit, never in focus, and quickly cuts away to another scene before you can even be sure of what you saw.

(Joho 2018)

Et af spøgelsens første langvarige, men stadig til-baggrunden-fortrængte, tilsynekomster, er, som Joho pointerer, ikke anerkendt af lys, kamera eller af karakterer – og således måske ikke

---

<sup>3</sup> Først er der ingen ord på Camilles bil, så dukker ordet "dirt" op. I Camilles flashback til samme scene har inskriptionen ændret sig til "dirty"

af seere. Ligesom ord på byskilte og plakater er spøgelset til at begynde med “hidden in plain sight,” og spøgelset bidrager, hvis vi overhovedet ser det, til oplevelsen af at bevidne noget ukendt; noget fortrængt, men betydningsfuldt. Blot ved vi endnu ikke, hvori denne betydning består. Oplevelsen af noget fortrængt bliver altså her meget konkret: Vi er vant til, at kameraet guider vores øjne i retning af det vigtigste. I *Sharp Objects* ser både kamera og karakterer ud til visuelt at fortrænge spøgelsets eksistens.

Hvad angår andre nær-skjulte elementer og surreelle antydninger, herunder ord i baggrunden, er det heller ikke sikkert, vi ænser dem ved første gennemsyn. Ydermere vedbliver både ordenes og spøgelsets status som virkelige eller uvirkelige – minder, forudannelser eller forestilling – ofte med at være uvisse for os. Lilian Munk Rösing har i anden forbindelse skrevet om genfærdet som figur, at denne “ryster de kategorier, vi forstår os selv og verden i, ikke mindst den kategorielle, ontologiske skelnen mellem væren og ikkeværen” (Rösing 2009, 78). Således ryster også lillesøsterfiguren i *Sharp Objects* vores kategorier og forventninger ved ikke at give sig fuldt ud til kende som f.eks. drøm eller erindring. Vores forventning om nogensinde at forstå genfærdets eksistensstatus – og vores forventninger til filmmediet som sådan – udfordres. Endvidere synes det filmiske medie særligt velegnet til at bevare denne ambiguitet med hensyn til ontologisk status. Fletværket af billeder af uvis karakter og betydning samt den enkelte scenes korthed lader sig gøre for serien som visuelt medie. Romanforlægget *Sharp Objects* har da heller ikke samme diffuse, flertydige form. Her bliver et mareidit eksplicit kategoriseret som mareidit, og vi fratages som læsere dels vores fortolkningsarbejde, dels den urovækkende fornemmelse, der kommer af ikke at kende scener og figurers ontologiske status. En sådan holden-i-hånden er selvfølgelig et spørgsmål om forfatterens, Gillian Flynns, stilistiske og plotmæssige valg, snarere end en iboende begrænsning for litteraturen. Ikke desto mindre har filmmediet – i den udstrækning vi kan sanse et visuelt billede hurtigere, end vi kan læse en beskrivelse, der ville male et tilsvarende billede – sine egne formmæssige muligheder for at klippe sig til flertydighed og skabe denne komplekse sammenfiltring af fortid, nutid og ren forestilling.

### **Fabula-sjuzet-subversion**

Seriens fabula-sjuzet-forhold nedbryder som sagt seernes forventning om det vigtiges hierarki. Med fabula henviser jeg her til begrebet om et imaginært virkeligt forløb, i denne sammenhæng særligt den formodede kronologi, der ligger bag et hvert narrativ, mens begrebet sjuzet refererer til måden, fabula forelægges på, altså dét, vi rent faktisk ser, særligt rækkefølgen heraf.<sup>4</sup> Hvad angår sjuzet gælder det for *Sharp Objects* langt hen ad vejen, at det

---

<sup>4</sup> “The syuzhet [...] is the actual arrangement and presentation of the fabula in the film.” (Bordwell 1985: 50.)

væsentligste i første omgang er skjult for øjet. Eller mere præcist: De mest signifikante scener og hændelser findes udenfor den forløbsmæssige ramme, indenfor hvilken vi som seere er blevet opdraget til at lede efter (og forvente) et sjuzet, en fortælling. Seriens afsnit gør nemlig hyppig brug af post-credit-scener af enten stemningsmæssig eller plotmæssig signifikans. Ydermere har disse scener ofte den samme ambiguøse status, som præger resten af værket. Scenernes virkelighedsstatus (eller mangel på samme) i fabula er altså lige så tvivlsom som lillesøsterfiguren.

Et eksempel på en scene, der er subversiv både for sjuzet og for fabula, findes i seriens næstsidste afsnit. Camille mener at være kommet til den erkendelse, at hendes mor er morderen. Post-credit-scenen viser moderen, som, klædt i hvide, englelignende gevandter, lokker et af barneofrene ind i skoven (2018, ep. 7: 00.42.14 – 00.46.00). Scenen fremstår først som en form for (sand) åbenbaring – uanset om vi fortolker, at vi som seere er ført tilbage i tiden og bevidner det, som sker, idet det sker, eller om vi forstår scenen som en fremstilling af Camilles åbenbaring.

Der er altså tale om både det, jeg her kalder en sjuzet-subversion og en fabulasubversion. Sjuzet-subversionen består i det forhold, at den vigtige scene findes udenfor seriens primære korpus, efter rulleteksterne, hvor vi tror fortællingen er ophørt. Fabulasubversionen derimod består i det forhold, at scenen, der ser ud til at afsløre moderen, efter rulleteksterne, i første omgang virker sandfærdig, men senere ændrer status. Som allerede beskrevet er andre scener mere åbenlyst tvetydige, mens denne post-credit-scene opleves, som havende en vis sandhedsstatus – blandt andet på grund af sin placering. Vi har lige her *ikke* oplevelsen af, at vi ser noget gennem Camilles blik eller psyke, og scenens placering udenfor seriens 'brødtekst,' giver oplevelsen af, at *nu* får vi endelig indblik i sandheden. I seriens følgende (og sidste) afsnit erfarer vi dog, at Camilles mor ikke har begået mordene alligevel. Således ændrer post-credit-scenen med den hvidklædte mor – for dem, der ellers har set den – status fra sand åbenbaring til falsk åbenbaring, og vi ser os nødsaget til retrospektivt at om-kategorisere den som en fremstilling af Camilles fejlslagne forestilling, snarere end vores indblik i noget faktisk hændt – på trods af scenens placering og udtryk. Om denne vigtige del af historien, kan vi altså sige, at A) den finder sted i den uventede udvidelse af sjuzet. Og B) som vi erfarer først til allersidst: Den fandt slet ikke sted i fabula.

Det vigtigste, sandt som usandt, er altså umiddelbart skjult for øjet, hvis dette da er et øje, som forlader sig på de konventioner, der informerer os som om, hvornår vi som seere bør være opmærksomme. Eller blot et øje, der forlader sig på det design, der bevirker, at HBO's streamingtjeneste (med mindre, man aktivt vælger det fra) springer videre til næste afsnit, når rulleteksterne går i gang. Således er flere signifikante begivenheder og scener -

herunder finaleafsnittets post-credit-scene med historiens egentlige dræber (2018, ep. 8: 00.45.53) – uanset disse begivenheder og sceners psykologiske, sandhedsmæssige eller plotmæssige status – formmæssigt undertrykt i værket som et lurende traume.

### Temporaliteten & den arkitektoniske (for)tid

Forholdet mellem dette formmæssigt undertrykte og traumet som tema kan belyses yderligere ved at se på filmmediets – og derved også seriens – særegne muligheder for at fremstille tid og fortrængning. I det følgende redegøres for, hvordan seriens fremstilling af traumet og tiden ekkoer Merleau-Pontys begreb om den arkitektoniske fortid – et tidsbegreb, som netop udpeger fortidens og nutidens simultane eksistens og derved fortrængningens umulighed. Merleau-Pontys arkitektoniske fortid henviser til den forestilling, at fortiden ikke er temporal. Fordi den ikke er temporal, er den heller aldrig overstået, men i stedet uforgængelig og derfor altid til stede: “The Freudian idea of the unconscious and the past as ‘indestructible’, as ‘intemporal’ = elimination of the common idea of *time* as a ‘series of Erlebnisse’ – There is an architectonic past.” (Merleau-Ponty 1968, 243). Implicit i Merleau-Pontys begreb om den arkitektoniske fortid, er altså forestillingen om, at ikke kun *fortiden* er uforgængelig, men tiden i det hele taget (“the common idea of *time*”, skriver han). Tiden er i det hele taget ikke en række af øjeblikke, i hvilken ét øjeblik afløser et andet, som i det samme ophører. Den arkitektoniske fortid hænger uomtvisteligt sammen med denne overordnede tidsopfattelse, der anskuer tiden som noget, der så at sige udfolder sig stedsligt fremfor temporalt, og som jeg derfor kalder den arkitektoniske *tid*. *Sharp Objects* viser os en traumeinficeret verden, i hvilken fortiden aldrig er overstået. I stedet lever fortid og nutid side om side i ét rum: den arkitektoniske tid.

Hvad angår mediets generelle kunnen, så kæder Mauro Carbone i *Flesh of Images* (2015) netop Merleau-Pontys unedbrydelige fortid sammen med filmmediet som sådan: “I think that the mythical time, on which [Merleau-Ponty] reflects [...] is precisely the time at work in the cinematic images” (Carbone 2015, 60-61). Carbone mener tilsyneladende, at filmmediet er særlig velegnet til at udfolde den arkitektoniske tid, ligesom jeg selv i forrige afsnit argumenterede for, at filmens mulighed for at klippe – hurtigere end læsehastigheden tillader – mellem vores vante kategorier af fortid og nutid, udgør en selvstændig force. Carbone fremhæver ligeledes begrebet “involuntary memory” (2015, 60), og jeg vil mene, at vi i *Sharp Objects* bliver vidne til, hvorledes en dystre begivenhed i den arkitektoniske tid optræder som et *involuntary memory* og bevirker en form for re-traumatisering. Ganske vist ser vi også Camille og hendes afdøde søster på barnligt kåde eventyr i scener, der måske, måske-ikke, er for idylliske til at være virkelige (2018, ep. 1: 00.02.18 – 00.02.27), men de fleste glimt af formodet fortid er immervæk dystre, traumatiske, ikke værd at længes efter: Mor omfavner

søster og lukker døren for Camille (2018, ep. 2: 00.34.51), mor afviser Camilles forsøg på kontakt ved søsterens begravelse (2018, ep, 2: 00.11.30, især 00.11.48), Camille samler mors afpillede øjenvipper op fra kirkebænken: det nærmeste hun kommer nærhed (2018, ep, 2: 00.12.08). Disse billeder (som vi trods alt må læse som en form for minder, uagtet deres status som enten objektive eller mere mytiske) synes at trænge sig på, såvel for Camille som for os, og sidestille fortid og nutid. *Sharp Objects* benytter sig af en klippestil, hvor fortidsscener så korte, at de knap kan kaldes scener, afbryder både os og Camille i hvad end der foregår i nutiden. En sådan klipning synes den ideelle måde at både vise og undersøge netop, at tiden ikke er “a series of Erlebnisse”, en lineær række af oplevelser. Den, som har levet disse minder, lever stadig *i* disse minder. Fortiden deler rum med nutiden.

I sin sammenstilling af Merleau-Pontys og Freuds forståelse af tid, fremhæver Rajiv Kaushik, ligesom Carbone, fortiden og nutidens sameksistens: “Merleau-Ponty shares with Freud the thesis of simultaneity between temporal moments. For both thinkers, there is a return of some repressed past into the present” (Kaushik 2011, 92) og “In trauma [...] past events are traumatogenic only afterwards, through *some later scene* that allows the past scene to be recalled. In this sense, trauma is made possible for Freud only on *the basis of a simultaneity of temporal moments* in which the past is not obliterated but generated by the present.” (2011, 91, min kursivering.). Også her ser vi et nedbrud af tidsbegrebet som lineært og kronologisk. I Kaushiks læsning af Merleau-Ponty (med fokus på Freud, som Merleau-Ponty også selv refererede til) bliver fortrængningen og traumat de centrale elementer, gennem hvilke et lineært blik på tiden forstyrres, og den arkitektoniske (for)tid i stedet træder frem (“simultaneity between moments”). Dét, vi kalder nutiden, bliver – i en nødvendig 'samtidighed' mellem 'før' og 'nu' – dét som betinger fortiden og dens traumatiske vægt, fremfor at udlette eller fortrænge den med sit overtag.

Ved således at forstå fortiden og underbevidstheden som “tidsløse og uforgængelige,” ved at forstå fortid som sameksisterende med nutid, fremstår seriens hyperglimt (og klip mellem 'før' og 'nu') netop som en sidestillen af før og nu. De ultrakorte, abrupte klip, de lurende spøgelse, de skjulte beskeder, bliver den formmæssige repræsentation af fortidens trængen sig på, dens banken på nutidens- og på det bevidstes dør. Eller nærmere: At fortid og nutid slet ikke befinder sig på hver sin side af døren. Serien viser os fortrængningens og traumets bo i fortidens og nutidens delte rum. For- og nutid skinner gensidigt på hinanden i rummet, som er; den arkitektoniske, den stedslige tid. Den arkitektoniske fortid udgør altså en fænomenologisk vending, der kaster et bemyndigende blik på den menneskelige oplevelse ved at tage denne alvorligt: Fortiden findes *i* nutiden – fænomenologisk set – fordi det er *i* nutiden, vi oplever eller fornemmer den.

### Værkets objekt: Det skjulte traume

*Sharp Objects* bringer mindelser om Merleau-Pontys fremlægning af Cézannes virke: “What we call his work was, for him, only an essay, an approach to painting” (2004, 273) og “Cézanne discovered what recent psychologists have come to formulate: the lived perspective, that which we actually perceive, is not a geometric or photographic one” (2004, 277-278). Sådanne udsagn må hentyde til, at Cézannes malerier kan læses som kommentarer (essay) på maleriet som sådan, maleriet i essentiel forstand og det mere overordnede ærinde: Hvordan et objekt rent sanseligt kommer til syne for det menneskelige øje, i højere grad end hvad objektet er i sig selv. Med udgangspunkt i Merleau-Pontys udlægning af Cézannes formmæssige bearbejdning som en pendant til *Sharp Objects*’ ditto kan sidstnævnte læses som en kommentar til, hvordan det menneskelige sind tumler med sine *erkendelsesmæssige* genstande fremfor fysiske genstande og objekter. Erkendelser, der, som Merleau-Ponty skriver det om maleriets (Cézannes) objekt, er midt i en afsløringsproces:

it is Cézanne’s genius that when the over-all composition of the picture is seen globally, perspectival distortions are no longer visible in their own right but rather contribute, as they do in natural vision, to the impression of an emerging order, of an object in the act of appearing, organizing itself before our eyes.

(2004: 278)

*Sharp Objects*’ objekt er, fremfor et fysisk objekt i traditionel forstand, et erkendelsesmæssigt objekt fanget midt i “the act of appearing.” Objektet kan læses som en påtrængende fortid, en uønsket erkendelse, der lurder under overfladen, viser sig i glimt og truer med at blotte sig fuldstændigt. Udviklingen af spøgelsesmotivet i *Sharp Objects* kan således forstås som billedet på erkendelsesobjektets gradvise tilsynekomst: Spøgelsets tilsynekomst går fra at være kortvarig eller på anden vis 'skjult' (hyperglimtets form) og tavst til, i seriens sidste afsnit, at være visuelt insisterende og nu også talende. Hvad angår spøgelseerne som netop visuelt *insisterende*, så har Rösing om det ubevidste som objekt for psykoanalysen bemærket: “Måske kan vi ikke bevise, at det ubevidste eksisterer, men vi kan erfare, at det *insisterer* [...] At tage denne erfaring alvorligt, at tage vare på dette “andet og mere”, på denne fremmedhed i vores egen midte, er psykoanalysens etiske fordring” (Rösing 2011, 275). Også med dette in mente kan vi anskue både seriens skjulte skriftlige beskeder og spøgelsesfigurens varsel som noget, der insisterer i sin henvendelse. Uagtet skriftens og spøgelsets ontologiske status kræver de vores, og Camilles, opmærksomhed. Får spøgelsesfiguren den ikke, vil hun blot insistere desto kraftigere, indtil hendes vigtighed erkendes: Når den døde lillesøster, der har luret i baggrunden af scenerne siden seriens begyndelse (2018, ep. 1: 00.27.55) endelig træder

tydeligt frem – ikke længere glimtvist eller i tavshed – men insisterende for vort blik med en eksakt, auditiv advarsel (“It’s not safe here for you” (2018, ep. 6: 00.47.18)), gør hun det som en spirende, uvelkommen erkendelse, der insisterer på at blive hørt og set – netop i den “indestructible” og “intemporal” tid (Merleau-Ponty 1968: 243). Søsteren insisterer på at blive taget alvorligt, hvilket Camille indtil da ikke har været villig eller i stand til at gøre. Dette erkendelsesobjekts gradvise tilsynekomst for bevidstheden er netop den oplevelse, der deles af seriens hovedperson og seriens seere.

Som Cézanne fremstiller objektet som og idet, det viser sig for de menneskelige sanser, således fremstiller *Sharp Objects* altså erkendelsen som og idet, denne erkendelse viser sig i den menneskelige bevidsthed. Som Merleau-Ponty skriver, foregår dette “ikke geometrisk,”<sup>5</sup> det vil sige ikke systematisk. I *Sharp Objects* træder erkendelsen i stedet gradvist frem i glimt, i baggrunden, i flertydige og vage tegn, der, som plottet skrider frem, bliver mere insisterende, bliver tydeligere, råber til os fra sit skjul for til sidst at træde i forgrunden. Erkendelsen træder langsomt og gradvist frem og værkets særegne stilistiske træk, det langsomme og det gradvise, spejler erkendelsens sindige proces.

Merleau-Pontys delkonklusion om maleriets essens kunne lige så vel være ytret om *Sharp Objects*: “Essence and existence, *imaginary and real, visible and invisible – a painting mixes up all our categories* in laying out its oneiric universe of carnal essences, of effective likenesses, of *mute meanings*” (2004, 300-301, mine kursiveringer). Denne samtidige eksistens mellem kategorier som virkelig og ikke-virkelig, synlig og usynlig driver også ind og ud af hinanden i *Sharp Objects* og opløser vores vante skel. Værkets struktur er præget af foruroligende glimt, der i første omgang undsiger sig eksakt kategorisering, og hvis samlede betydning vi – kun efter gentagne konfrontationer med tiden og dens spøgelse – ser i øjnene. Kun langsomt forstår Camille (og vi) endeligt den ubærlige sandhed om søsterens død fra flertydige glimt af minder, forestillinger og spøgelsesagtige advarsler, der hele tiden har trængt sig på.

### Konklusion

Som vist i det foregående fremstiller *Sharp Objects* traumatet eller fortrængningens måde at komme til syne på. De tre undersøgte formgreb (hyperglimt, spøgelse og subversion) afspejler og forvarsler dette gennemgående tema, længe før det ekspliciteres i serien. I glimt og tilbageblik bliver vi langsomt bekendte med en oplevelse, der synes at eksemplificere traumbegrebet (som angivet i indledningen); en “rystende oplevelse der (ubevist) virker skadeligt på en person længe efter at begivenheden er indtruffet; et ar i sjælen” (Den Danske Ordbog, n.d.). I traumbegrebets tidsmæssige dimension findes en spejling mellem seriens

---

<sup>5</sup> “Cézanne discovered what recent psychologists have come to formulate: the lived perspective, that which we actually perceive, is not a geometric or photographic one” (Merleau-Ponty 2004: 277-278).

egen æstetiske gestus og hovedpersonens intradiegetiske gestus: Både selve serien og Camille er i gang med en temporalt forskudt bearbejdning af noget allerede hændt, men stadig signifikant og influerende. Og ligeså vigtigt: Camilles cuttergerning fremstår som den fysiske bearbejdning og bogstaveliggørelse af ordbogsdefinitionens sociale stigma, “et ar”. Som en række signifikante scener, objekter eller spøgelse i serien er semi-skjulte (på grund af deres placering i baggrunden, deres næsten usanseligt kortvarige tilsynekomst eller deres placering udenfor et traditionelt sjuzet) således er også Camilles udtryksform inden for værket skjult for de fleste andre karakterer (helt konkret skjult af tøj, af stilhed). Ligeledes finder hendes mest signifikante og voldsomme udtryk sted, hvor det ikke forventes: Udenfor det sociale, udenfor det verbale, udenfor det hørbare. I stedet bevidner vi gennem Camille (i et greb, der minder om selve værkets fabula-sjuzet-subversion): At det mest voldsomme udtryk for den mest signifikante begivenhed er at finde, underbelyst og semi-skjult, situeret hvor vi ikke venter at se det – og hvor vi derfor, måske, overser det.

Værket *Sharp Objects* afspejler, rent formmæssigt, Camilles cutting inden for værket ved at lade det mest voldsomme udspille sig på de mest underspillede, nær-skjulte steder. Serien udgør også en æstetisk fremstilling af erkendelsesmæssige tilsynekomster, der finder sted simultant for seeren af værket og for karakteren indenfor værket. Mens bogforlægget ekspliciterer, forklarer og tager sin læser i hånden, fremstiller serien erkendelsens gradvise indtræden på en måde, som er visuel og semi-skjult snarere end verbal, eksplicit og tydelig. Seriens stil er udtryksbærende på en måde, som bogen ikke er, fordi seriens måde at klippe sig til flertydighed og usynlighed udgør en pointe om traume og fortrængning, som ikke er til stede i bogforlægget. Seriens objekt er et væld af uvelkomne sandheder og undertrykt viden – erkendelsesobjekter – og ligesom de fysiske objekter for Merleau-Pontys maler er også seriens erkendelsesobjekt “in the act of appearing,” det vil sige midtvejs i en gradvis tilsynekomst i den arkitektoniske tids rum: Først til stede næsten usynligt i baggrunden, dernæst synligt, men flertydigt og først i seriens sidste afsnit; synligt og forstået. Som Cézanne viser det fysiske objekts tilsynekomst for sanserne, viser serien altså det erkendelsesmæssige objekts tilsynekomst for bevidstheden. Både værket og værkets hovedperson placerer deres udtryk på uventede, nær-skjulte steder, hhv. i post-credit og i tildækket hud. Dette tildækkede og undertrykte, der kun langsomt siver op til overfladen i *Sharp Objects*, spejler selvskadens hemmeligholdte, ikke-henvendende sprog. Det er et udtryk, som gemmer sig selv. På den måde bearbejder *Sharp Objects* med sine stilistiske greb selve forholdet mellem for- og nutid, vished og uvished, fortrængning og erkendelse og skænker i den udstrækning synlighed til det ellers usynlige. Men selve synligheden viser sig også i flertydighed. I lang tid aner vi ikke, hvilken status, vi bør tilskrive det, vi ser.

Hvad angår Camilles cutting, er den som sagt betinget af et forudgående indtag af omverdenen. Camille udtrykker ikke et autonomt indre, men derimod et internaliseret, udefrakommende, dømmende blik. Hun sanser de eksplicitte, auditive domme, hun internaliserer dem, for til sidst at føre dem ud igen, gøre dem til noget igen-sansbart. Hun reintroducerer altså dette ellers internaliserede udsagn i den ydre, sansbare verden, denne gang i det visuelle i form af mærkerne på kroppen. Det fysiske resultat af denne proces, de udskårne ord, skænker – i en gestus, der spejler seriens gestus – synlighed og permanens til det auditive og flygtige i kraft af Camilles radikaliserende af Merleau-Pontys “It is by lending his body to the world that the artist changes the world into paintings.” (2004, 294).

Ydermere: Når Camille giver krop til det hidtil ellers u-taktile, kropsliggøres og bogstaveliggøres også det symbolske stigma, som dommen pålægger Camille. Stigmaet bliver synligt, kødeligt, bogstaveligt. Kort sagt: Camille gengiver ikke en eksisterende sansbarhed; hun skaber en ny, ligesom serien, som vist, kan siges at give sansbarhed til ellers usynlige, psykologiske fænomener.

### Litteratur

- Bordwell, D. 1985. *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press.
- Carbone, M. 2015. *The Flesh of Images – Merleau-Ponty between Painting and Cinema*. Suny Press.
- Flynn, G. 2011. *Skarpe Genstande*. Jentas.
- Kaushik, R. 2011. *Art and Institution: Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty*. Bloomsbury.
- Merleau-Ponty, M. 2004. *Basic Writings*. Thomas Baldwin, red. Routledge.
- Merleau-Ponty, M. 2009. *Kroppens fænomenologi*. Det lille forlag.
- Merleau-Ponty, M. 1968. *The visible and the invisible*. Northwestern University Press.
- Joho, J. My Dead Sister's Ghost – 'Sharp Objects' and learning to live with loss.  
<https://mashable.com/feature/sharp-objects-ghost-dead-sister/?europa=true> Tilgået 26. marts 2021.
- Rösing, L.M. 2009. Den sene Derrida, eller: Er Claus Beck-Nielsen et spøgelse? *Passage* 61, 75–89.
- Rösing, L.M. 2011. Psykoanalyse. I J. Fibiger et al., red. *Litteraturens tilgange*. Hans Reitzels Forlag.
- Den Danske Ordbog. Traume. *Ordnet.dk*. <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=traume> Tilgået den 21. maj 2021.