

EN BILLEDANALYSE UDEN BILLEDER  
Depression og reparation som motiver hos malerinden Ruth Weber

Ole Andkjær Olsen

*Melanie Klein indførte begrebet reparation i 1929 i forbindelse med en analyse af en serie malerier, som hun kun kendte fra en avisartikel af Karin Michaëlis. Kunstnerens virkelige identitet har ikke hidtil været kendt i kleiniansk sammenhæng, men det påvises i artiklen, at det drejer sig om den danske malerinde Ruth Weber.*

Begrebet *reparation* hører til Melanie Kleins mest originale, og det har intet egentligt sidestykke i Freuds teori. Det kom til verden på en noget tilfældig måde. Klein brugte det første gang i en kort artikel fra 1929, hvor hun dels analyserede en opera, som hun kun havde læst en anmeldelse af, dels en serie malerier, som hun kun kendte fra en avisartikel. Reparationsbegrebet sammenkædes med gennearbejdningen af depressionen, et motiv der med årene kom til at spille en uhyre væsentlig rolle i al kleiniansk tænkning. Desuden forbindes det mere alment med kreativitet og åbner derigennem en helt ny indfaldsvinkel til forståelsen af det æstetiske, specielt skabelsesprocessen.<sup>1</sup>

### I. Karin Michaëlis

I Melanie Kleins artikel fra 1929 er det så afgjort billedanalysen, der rummer den vigtigste inspiration til reparationsbegrebet<sup>2</sup>. Kilden til den er dansk, nemlig en artikel, hvori Karin Michaëlis (1872-1950) beskriver en ung kvinde i sin bekendtskabskreds ved navn Ruth Kjær. I Michaëlis' beskrivelse synes denne Ruth at inkarnere selve tilværelsens ulidelige letthed<sup>3</sup>:

»Ruth bestilte ingen Verdens Ting, hun spaserede kun omkring i Verden, købte fine Klæder, spillede (og vandt!) i Monte Carlo, satte Mændene Fluor i Hovedet, og havde styrtende travlt. Var det nu faldet i hendes Lod at skulle fortjene sit Brød som andre Dødelige,

---

Ole Andkjær Olsen, mag. art. i litteraturvidenskab, dr. phil. på afhandlingen *Ødipus-komplekset*; arbejder p.t. på et psykodynamisk leksikon støttet af Statens humanistiske Forskningsråd.

hvad saa? Formodentlig var hun blevet en stor indendørs Arkitekt. Maaske en ypperlig Filmsdiva. Ja, eller en første Rangs Kokkepige.« (Michaëlis 1929).

Denne unge, smukke og rige societydame blev imidlertid med mellemrum ramt af svære depressioner:

»Der var kun et dunkelt Punkt i hendes Liljetilværelse: Midt i den harmoniske Livsglæde, der oftest prægede hende, kunde hun nedsynke i dystert Tungsind. Selvmorderisk Tungsind. Og der undslap hende da Ord som: – Der er ligesom en tom Plet inde i mig, som aldrig bliver fyldt ud!« (Michaëlis 1929/Klein 1929, s. 215).

På et tidspunkt blev Ruth Kjær gift, og hun virkede nu fuldstændig lykkelig.

»Men efter nogen Tid kom de melankolske Anfald paa ny. Det forbigrede tomme Rum stod stadig lige tomt. Livsledens Orm gnavede og bed i hende. (...) Fortalte jeg, at hendes Hjem er en Seværdighed af moderne Kunst! At hun gennem Ægteskab er besvogret med en af Landets ypperste kunstnere, hvis bedste Lærreder pryder hendes Vægge. Men op under Jul henter samme Svoger et Billede, der kun hang paa Prøve. Da man ikke kunde beslutte sig for Køb, har han solgt det til en anden. Paa Væggen opstaar en tom Plet. Denne maa, paa en eller anden Vis, have svaret til den tomme Plet inde i Ruth. Over Vægpletten glemmer hun al anden Skønhed, Lykke, Venner. Der kan anskaffes et nyt Billede, bevares vel, heldigvis, vil blive anskaffet et, men man maa give sig Tid, se sig for, finde det rigtige. Den tomme Plet griner ilde ...« (Michaëlis 1929/Klein 1929, s. 215).

For at gøre en længere historie kort sker der det, at behovet for at udfylde den tomme plet mirakuløst gør Ruth Kjær til maler. I en pludselig beruelse fremskaffer hun pensler, farver og lærreder. Sit første billede, der forestiller en nøgen negerkvinde, skitserer hun ifølge Michaëlis direkte på den bare væg, dér hvor svogerens maleri havde hængt. Da maleriet er færdigt, tilkaldes svogeren, så han kan give sin vurdering. Han tror længe, at det er en joke, inden han lader sig overbevise om, at Ruth er maleren. I den kommende tid følger andre malerier, herunder to portrætter af søsteren. Det næste billede forestiller en gammel, udslidt kvinde på gravens rand:

»Hendes Aasyn er mærket af Tid og Sorg. Rynket er Huden, vissent Haaret, falmet de blide blaa Øjne. Hun ser frem for sig med Alderdommens trøstesløst resignerede Smil, der stumt siger: Bryd jer ikke om mig, min Tid er snart omme!

Det er ikke just det Indtryk, man faar af Ruths sidste Billede, forrestillende hendes irsk-kanadiske Fru Mama. Den Dame har langt igen, inden hun skal tømme Forsagelsens bitre Pokal. Som hun staar dér, myndig, slank, udfordrende med et valmuefarvet Sjal slængt over Skulderen à la Carmen, virker hun som en prægtig Urtidskvinde, der, den Dag i Dag, med sine to blotte Hænder roligt vilde binde an med en vild Bjørn. Hvilken hage! Hvilken kraft i det bydende overmodige Blik! - - Den tomme Plet er fyldt ud.« (Michaëlis 1929/Klein 1929, s. 217).

Hendes billede udfylder ikke alene den tomme plet på væggen, men også den tomme plet, hun havde indeni.

## II. Melanie Klein

Hos Melanie Klein (1882-1960) sættes den tomme plet i forbindelse med det destruerede moderbillede. Ligesom børn ødelægger deres legetøj som udtryk for vrede mod forældrene, ødelægges det indre forældre-billede som led i barnets frigørelse fra forældrene. Det gør det til en universel opgave at genoprette billedet som forudsætning for et godt forældreforhold senere i livet. Psykodynamisk forstået bunder depression i, at opgaven ikke er lykkedes, og i anfald af depression reaktualiseres billedødelæggelsen. I Ruth Kjärs tilfælde formidler det grimme moderbillede infantile hævnfølelser, mens udførelsen af det smukke moderbillede udtrykker en vilje til reparation. Klein udlægger det således:

»Det er indlysende, at ønsket om at foretage en reparation, at op-hæve den psykologisk udførte beskadigelse af moderen igen og også at restaurere sig selv, lå bag den tvangsmæssige trang til at male portrætter. Portrættet af den gamle kvinde på tærsklen til døden synes at være udtryk for det primære sadistiske ødelæggelsesønske. Datterens ønske om at ødelægge sin moder, se hende gammel og udslidt, er årsagen til hendes behov for at fremstille hende i fuld besiddelse af styrke og skønhed. Ved at gøre dette kan datteren dæmpe sin egen angst og søge at reparere sin moder og forny hende gennem portrættet. I analyser af børn ser vi hele tiden, når repræsentationen af destruktive ønsker efterfølges af et udtryk for reaktive tendenser, at det at tegne og male bruges som middel til at restaurere mennesker. Ruth Kjärs tilfælde viser klart, at denne angst hos den lille pige er af største betydning for kvinders jeg-udvikling og er en af drivfjedrene til store præstationer. Men på den anden side kan denne angst også blive årsag til alvorlig sygdom og mangfoldige hæmninger.« (Klein 1929, s. 218).

Da Melanie Klein nogle år senere udarbejdede sin teori om den depressive position, fik reparationen sin tydelige placering. Der er tale om en udviklingsmæssig problemstilling, som børn er tvunget til at arbejde for at blive voksne. Alle psykoanalytikere har beskæftiget sig med eftervirkningerne af barnets adskillelse fra og tab af moderen, herunder sorg og depression, men Klein konkretiserer depressionen i billedet af en moder, der er blevet offer for barnets sadistiske angreb. Når barnet i sin fantasi har gjort noget ondt mod den svigefulde moder, bliver også den gode del af moderbilledet beskadiget. Det er for Klein den vigtigste kilde til de depressive følelser, der knytter sig til det uafrystelige indre billede af den sårede, lemlæstede, døende eller døde moder. Denne depression er altså ikke som hos Freud alene en følge af at have mistet – eller være blevet svigtet af – den eneste elskede, men udspringer af oplevelsen af selv at have gjort den pågældende ondt, og den normale og fremadpegende reaktion er ikke som hos Freud et *sørgearbejde*, der blot konfirmerer tabet, men et *reparationsarbejde*, der formidler barnets erfaring af, at det med sin egen kærlighed, dvs. med et forbrug af sine egne »gode objekter«, kan ophæve virkningen af planlagte eller virkeligt udførte sadistiske handlinger.

I den børneanalytiske praksis viser reparationstendensen sig ved, at barnet med alle tegn på skyldfølelse prøver at reparere sit ødelagte legetøj, eller ved at det med den største alvor tilbyder sine kæreste ejende som gaver til personer, det tidligere har gjort uret<sup>4</sup>. At reparationen drejer sig om *moderbilledet* viser sig netop ved, at den som sit primære medium vælger tegningen og maleriet, hvor moderkroppen altid er grundmatrix. Dette er særligt tydeligt i Kleins store behandlingshistorie om Richard, hvis lange serie af abstrakte farvelagte tegninger netop lader sig tolke som forsøg på at bringe fantasibillederne af de sammenfiltrede kropsdele, der optræder i den paranoid-skizoide position som angstbesatte partialobjekter, frem til den depressive position og herefter at hele det ødelagte moderbillede (Klein 1945 og 1961).

En af Melanie Kleins elever, Hanna Segal, har i et foredrag fra 1947 (publiceret 1952) fremsat en mere omfattende teori, ifølge hvilken kreativitet helt generelt udspringer af reparationsønsket, og hun har ved at psykoanalysere kunstnere ofte haft held til at finde og frisætte deres blokerede kreativitet. Segal forfølger den tankegang, at kunstneren ikke imiterer – ikke mimetisk efterligner – en allerede given virkelighed, men i sit arbejde søger at genskabe en tabt virkelighed. Udgangspunktet for skabelsesprocessen er et objekttab, som ækvivalerer med barndommens tab af moderen. At arbejde denne tabsoplevelse er en universel opgave knyttet til den depressive position, men kunstneren evner i tilgift at delagtiggøre sit publikum i arbejdsprocessen, dvs. at levendegøre såvel tabet som den efterfølgende reparation. Modeleksemplet herpå hentes fra litteraturen, nemlig Marcel Prousts romancyklus om den tabte og genfundne tid:

»Ifølge Proust bliver en kunstner tvunget til at skabe af sit behov for at genfinde sin tabte fortid.« (Segal 1952, s. 130-31).

Alle kender Prousts erfaringer med Madeleine-kagen, der da den opløstes i lindete pludselig vækker en fjern erindring om længe glemte barndomsoplevelser. Pointen er ikke, at man skal lære at sætte et sådant erindringsarbejde i system for derved at kunne generobre barndommens tabte land direkte, men tværtimod, at man kun skal fastholde disse glimtvisse erindringer for derigennem at kunne gennemleve tabet og acceptere en evig adskillelse fra den verden, man depressivt har været bundet til med en stærk ubestemt længsel. Kunstneren formår at bruge depressionen kreativt ved at genopbygge en erstatning for den tabte verden i sin kunst, dvs. skabe *en ny virkelighed* med almen gyldighed i stedet for de private barndomsrerindringer.

Hvad der i det freudianske univers er en *genfindelse af objektet*, er i det kleinianske univers således en *genskabelse* af det. Dette forudsætter ikke blot et tab, men en aktiv frigørelse fra eller destruktion af objektet. I Freuds optik rettes den ødipale aggression mod rivalen, der får skylden for objekttabet, og over-jeg'et grundlægges omkring inddæmningen af aggressionen og bindingen af de aggressive følelser i over-jeg'ets tidløse skyldberedskab, som specielt i tvangsneurosen kan udarte til hele ceremonier af absurde handlinger med det formål at indfri gælden symbolsk (jvf. specielt rottemandens sygehistorie). Klein udfolder dette på en anden måde. Da tabsoplevelsen knyttet til Ødipus-komplekset er placeret så meget tidligere end hos Freud (ikke i 3-5 årsalderen, men i det første leveår), er det ødipale persongalleri mindre differentieret. Barnet mister ikke begærsobjektet til en rival, men har som udgangspunkt selv tilintetgjort det gennem sine egne aggressive fantasier. Barnets første objektrelation til moderen som totalobjekt eller som hel person skabes ud af den paranoid-skizoide problemkreds, og moderbilledet bærer derfor fra begyndelsen sporene af barnets forfølgelsesangst og destruktive angreb.

I den kleinianske tankegang er det vigtigt at være opmærksom på, at der kan lægges låg over den depressive oplevelse uden at den løses. Det sker, når tabet fornægtes – så er oplevelsen netop en indholdsløs tomhed –, eller når det overkommes gennem maniske eller magiske reaktioner: en tro på, at ønskets styrke og tankens almagt alene kan ophæve moderens lemlæstelser, og en tro på besiddelse af evner til at udføre mirakler uden omkostninger. Kun reparationen er ægte, fordi den foreskriver en ny mellemmenneskelig økonomi, hvor subjekt og objekt er adskilte væsener med hver sit liv, og hvor der er omkostninger i form af lidelse og afsavn forbundet med at genskabe objektet og gøre det levende.

I den kreative proces ses Ruth Kjærs billede af den udslidte kvinde som en symbolisering af de følelser, der er til stede i den depressive position, mens først billedet af den unge og livskraftige moder viser processens

anden halvdel, nemlig reparationen. En overvindelse af depressionen kræver, at den både erkendes, bearbejdes og fremstilles:

»Kunstneren finder stadig nye midler til at afsløre en fortrængt og fornægtet depression. Publikum sætter alle de forsvarsmidler, de har til deres rådighed, ind mod det, indtil de får mod til at følge den nye kunstner ned i hans depressions dybder, og til sidst til at deltage i hans sejr.« (Segal 1952, s. 149).

Segal påpeger et yderligere aspekt af dette, nemlig at en fornægtelse af døden gør livet tomt. Livet kan kun leves i en stadig kamp med døden. Forstået på et meget højt abstraktionsniveau udspilles den kreative proces som en kamp mellem dødsdrifter og livsdrifter.

En anden Klein-elev, Wilfred Bion, har generaliseret de to positioner som to typer af formale operationer, ethvert psykisk indhold kan underkastes. Formlen  $Ps \leftrightarrow D$  (forkortelse for den *paranoid-skizoide* position i vekselvirkning med den *depressive* position) angiver en ideal ligevægts-tilstand, som kun realiseres ved stadige bevægelser frem og tilbage. Den udløsende faktor for bevægelsen fra D tilbage til Ps er en intens følelsesmæssig oplevelse af, at det eksisterende grundlag for personligheden ikke er holdbart, kort sagt oplevelsen af en *katastrofe*, hvorunder de eksisterende væsentlige psykiske sammenhænge går i stykker. Den efterfølgende reorganisering sker omkring det, Bion med matematikeren Poincarés udtryk kalder *det udvalgte faktum*, dvs. et element, som er egnet til at fungere som det arkimediske punkt i genopbygningsprocessen. Den ikke-patologiske tilbageglidning i Ps adskiller sig fra den patologiske ved ikke samtidig at aktualisere de almagtsforestillinger og dertil knyttede forsvarsmekanismer, der hører sammen med den psykotiske symptomatologi. Endelig gælder, at det en tid at kunne udholde spaltning og disintegration uden brug af forsvarsmekanismer er et væsentligt kendetegn ved den kreative proces. Bion sammenkæder fortsat kreativiteten med den depressive position, men tilføjer som dens forudsætning regressionen til den paranoid-skizoide position (jvf. Bion 1963).

### III. Ruth Weber

Vi har set, at Melanie Kleins lille analyse af Ruth Kjårs malerier har haft ganske vide perspektiver, så det er mærkeligt, at billederne tilsyneladende er ukendte. Det har været vanskeligt at forfølge sporet, da Michaëlis i sin artikel ikke fuldt ud røber venindens identitet. Segal har i et nyere arbejde atter diskuteret Kleins teori, og hun omtaler heri Ruth Kjår som en »svensk maler« (Segal 1991, s. 85). At hun er en nær bekendt af Michaëlis, tyder dog snarere på en dansk identitet, men nogen

Ruth Kjær kan ikke findes i danske opslagsværker (*Weilbachs Kunstnerleksikon* eller *Dansk Biografisk Leksikon*).

Da jeg for nogle år siden første gang gik på jagt efter Ruth Kjærs identitet, foreslog en kender af Karin Michaëlis mig malerinden Kirsten Kjær, for om hende havde Michaëlis i 1930 skrevet en biografisk roman, *Hjertets Vagabond*, en tekst, der fik Kirsten Kjær til at bryde med Michaëlis, fordi hun følte fortrolige oplysninger misbrugt. I romanen optræder hovedpersonen med fornavnet Kirsten, men uden efternavn. Man kunne derfor tro, at Michaëlis i avisartiklen havde benyttet en parallel sløring og beholdt efternavnet, men fordrejet fornavnet. Trods slående lighedstræk mellem artiklens Ruth og romanens Kirsten finder man ikke de detaljer, der definitivt kunne begrunde, at der sættes lighedstegn mellem de to identiteter. Jeg har derfor måttet slå mig til tåls med, at Ruth Kjær sandsynligvis var Kirsten Kjær (og også publiceret denne formodning nogle gange).

Først for nylig kom jeg videre med sagen gennem en henvendelse til Kirsten Kjærs Museum i Frøstrup. Her kunne man heller ikke rigtigt genkende Kirsten Kjær i Melanie Kleins beskrivelse. Til gengæld fandt man i museets arkiv et brev til Kirsten Kjær underskrevet af en vis Ruth Kiær. Gennem brevet forstår man, at de begge maler, og at de har en fælles bekendt ved navn Karin. De to malerinder har med andre ord truffet hinanden hos Karin Michaëlis på Thurø. Nye undersøgelser bragte så den rette sammenhæng for dagen. Der findes faktisk en maler ved navn Ruth Kiær, men efternavnet Kiær stammer fra hendes andet og siden opløste ægteskab, og som maler er hun kendt under sit fødenavn Ruth Weber.<sup>5</sup>



Ruth Weber (1894-1977) fotograferet som ung. Karin Michaëlis giver i sin artikel denne karakteristik af hende: »Hun er køn. Meget køn. Selv Kvinder finder hende smuk! – For blot at nævne hendes Øjne. Ja, hun stammer nu ogsaa baade fra Danmark, Irland og Kanada med vist et Par Draaber sorteste Afrika.« Fotografiet er venligst stillet til rådighed af Tom Alsing.

Den væsentligste kilde til Ruth Webers malerkunst er en biografi skrevet af kunsthistorikeren Herman Madsen (Madsen 1968). Heri findes en række malerier gengivet samt en henvisning til Karin Michaëlis' artikel, der i sin danske udgave viser sig at være trykt som kronik i *Politiken* den 26. april 1929 (jvf. note 1). Ruth Weber (1894-1977) tilhører den kendte Weber-slægt, der havde tjent en formue på kryolitudvinding i Grønland. Som ung færdedes hun hjemmevant i samfundets højeste cirkler. Hun var i sit første ægteskab gift med en senere fremtrædende bryggeridirektør, i det andet med tandlægen Axel Kiær, der var en kendt kunstsamler i det sydfynske. Hendes svoger (i virkeligheden Axel Kiærs svoger), der omtales hos Michaëlis, var maleren Niels Hansen (1880-1946), og han var også medvirkende til at få hendes billeder udstillet. Har man ikke tidligere hæftet sig ved maleren Ruth Weber, kender mange dog sikkert hendes portræt af forfatteren Tom Kristensen, der hænger på Frederiksborgmuseet. Tom Kristensen omtales af Herman Madsen som Ruth Webers ven og sjælesørger og var i sit sidste og længstvarende ægteskab gift med hendes kusine Ingeborg »Bosse« Weber<sup>6</sup>.

Kan man så på denne baggrund afgøre, om Melanie Klein i sin intuitivt udkastede billedanalyse uden billeder har ramt plet? Af de malerier, der er medtaget i Herman Madsens biografi i sort-hvide gengivelser, findes fem fra 1928-29, herunder det allerførste, som hos Michaëlis (og Klein) omtales som en nøgen negerinde. Det viser sig at forestille Josephine Baker<sup>7</sup>. Et andet (*Sortklædt dame*, 1929), forestiller ifølge Tove Gether svigermoderen, dvs. Axel Kiærs moder<sup>8</sup>. Der eksisterer ifølge Herman Madsen to versioner af det, og det her afbildede er en lidt senere og formentlig forbedret version af det, som Michaëlis omtaler. Bortset fra damens strenghed og utilnærmelighed kan det ikke kaldes fjendtligt i sit udtryk. Det er damen, der bærer sorg efter at være blevet enke, så Kleins teori om, at det drejer sig om det ødelagte moderbillede holder altså ikke umiddelbart stik, selv om negative følelser jo traditionelt knytter sig til – og let kan projiceres over på – svigermødre. Billedet af Ruths moder, der skulle fremstille en fuldbyrdelse af reparationen, findes ikke, og Herman Madsen oplyser, at Ruth har destrueret det. Det skyldes ifølge Madsen dets »maleriske hårdhed og usikre farveholdning«, men det kunne fra en psykoanalytisk synsvinkel jo også nok ses som et tegn på, at reparationen ikke er lykkedes<sup>9</sup>.

Hvis Kleins analyseforslag således ikke umiddelbart holder stik, optræder modstillingen af en depressiv og en manisk udgave af et motiv til gengæld i to andre billeder fra samme år. Den depressive tematik findes i et billede, hvor fem sørgende kvinder er samlet omkring en grav (titel: *Efter begravelsen*, 1929). Det drejer sig formentlig om svigerfaderens begravelse, idet han døde dette år. Dets modstykke, der forestiller fem nøgne kvinder i færd med at danse og musicere (titel: *Dans og spil*, 1929) har med sit næsten groteske udtryk ikke karakter af en reparation i Kleins forstand, men snarere af en manisk og forkrampet overvindelse af sorgen



eller måske ligefrem en triumferen over og forhånelse af den døde (en dansen på graven). Det raffinerede i kompositionen er, at man skal se de to billeder i sammenhæng for at opdage kontrasten.



Ruth Kiær (alias Ruth Weber): *Sortklædt dame*, 1929. Karin Michaëlis giver følgende karakteristik af den første udgave af dette billede: »Næste Billede viser en gammel Kvinde, klædt i sort, lænet ind mod en gyldenlødet Stol. Hendes Aasyn er mærket af Tid og Sorg. Rynket er Huden, vissent Haaret, falmet de blide blaa Øjne. Hun ser frem for sig med Alderdommens trøstesløst resignerede Smil, der stumt siger: Bryd jer ikke om mig, min Tid er snart omme!«



Ruth Kiær (alias Ruth Weber): *Efter begravelsen* og *Dans og spil*, begge 1929.

Det lader afgjort til, at malerierne skabte sammenhæng i Ruth Webers liv og blev en hjørnesten i hendes personlige identitet. Efter sin skilsmisse fra Axel Kiær i 1947 trak hun sig tilbage som en noget mennesky eneboer omgivet af et helt menageri af katte, men hun holdt fast ved maleriet. Den mørke og depressive tone går igen i de fleste billeder, og et selvportræt fra 1942 hører til samlingens mest knugende og dystre. Personerne er ofte uden egentlige ansigtstræk, mens deres kropsholdning og indbyrdes konfiguration er gjort talende som hos en Edvard Munch. Ruth Webers utilfredshed med sit eget arbejde viser sig ikke blot i den lejlighedsvis destruktion af lærreder, men også i, at hun kunne male på det samme lærred i årevis og tilmed efter afhændelsen mødte op hos ejeren og malede videre. Hun var p.g.a. selvkritik vanskelig at overtale til at udstille noget, selv om hun fik fine anmeldelser og var højt værdsat blandt kunstkere.

Den vanskelige kunstneriske forløsning er af Chasseguet-Smirgel (1984) under påvirkning af Segal sat i forbindelse med genitaliteten: at skabe et gyldigt kunstværk er en sublimering af evnen til at føde et barn. Det mislykkede forsøg afslører sig gerne gennem en manisk idealisering af det kunstlede og i visse dekadente kunstnergrupper direkte som afbildning af fækaler. Den ægte kunstner »skaber«, den uægte »laver«, som det udtrykkes med reference til den genitale og den anale fase. Mere positivt kan man også se det fækale smøreri som en vej ud af patologien som hos Ronald D. Laings berømte skizofrene patient Mary Barnes, hvis start som maler bestod i, at hun smurte sine fækaler op på væggen<sup>10</sup>. Denne aktivitet kanaliseredes i en kunstnerisk retning gennem terapeutens bemærkning: det er smukt, men det mangler farver. Ruth Webers mistro til sine egne skabende evner kommer i et brev til udtryk i et udbrud af særdeles bramfri selvkritik, hvor hun også beskriver sin kunst som noget fækalt smøreri:

»Ja – jeg kan ikke undlade at sige (måske er dette ret så afectert) at jeg er rødmende, når jeg ser mine Billeder – hvor sorte de er – og ufuldendte – jeg som så gerne vil se lyst, fordi jeg føler mig lys i sindet, men ikke formår at give Udtryk til det, men jeg må vel ikke kunne gøre det – og kun kan jeg sige *helt* sandfærdigt – jeg begriber ikke nogen synes om mit L-O-R-T – så snart jeg ser det – hos den ene eller anden – derfor gruer jeg for Udstillinger – gruer for min egen i 1964 – og burde af den grund lade være. Nå, men det var dumt at komme ind på de Tanker, som bare gør mig så nervøs, at jeg ikke kan male.«<sup>11</sup>

Denne kamp mod den indre tomhed er måske, som Klein ser det, udtryk for en mistro til det indre moderbillede, den kvindelige identitet, hvoraf livet skabes. At Ruth blev en »kattemor« kan tilsvarende ses som udtryk for en uforløst kvindelig identitet. Hun fik aldrig selv nogen børn, da hun

var blevet steril efter at være blevet smittet med gonorrhé af sin første mand. Som et kuriosum kan det tilføjes, at hun hele livet bar kælenavnet »baby«.

Men der er også tegn, der peger i den modsatte retning. Ruth Weber havde – ifølge Tove Gether – et meget nært og inderligt forhold til sin egen moder, der først døde i 1957, og et portræt af hende fra 1955 er bestemt holdt i en lysere tone end gennemsnittet. Ligesom man ofte kan se moderbindingen fremstillet i renæssancemalerens uendelige række af variationer over motivet *madonna con bambino*, har Ruth Weber faktisk malet denne ideale familie, hvor moder og barn er i fuldstændig harmoni (*De hellige tre konger*, formentlig omkring 1960). Det samme gælder andre billeder med moder/barn-motiv. Navnlig *Mor og datter* (1963) synes at kalde på en kleiniansk tolkning. Moderen, der klart er fremstillet med bryster, dvs. kvindelige attributter, rækker datteren, der ingen bryster har, en skål med tre frugter, symbolske bryster, der kan introjiceres som gaver fra den gode moder, og som kan forsyne datteren med en identitet som kvinde.



Ruth Weber:  
*Mor og datter*, 1963.

Dette har ikke været et forsøg på at foretage en psykoanalyse af Ruth Weber, og der er heller ikke en historie med en egentlig happy ending. Men det motiv, som Klein intuitivt begreb hos denne kunstner, nemlig balancen mellem depression og reparation, synes dog at have været en livslang problemstilling, hvor depressionen indimellem er lettet og kampen med det genstridige medium – helt personligt og uafhængigt af skiftende moderetninger – er lykkedes i form af overbevisende kunstværker.

#### NOTER:

1. For en indføring i kleiniansk teori se mit Klein-afsnit i Andkjær Olsen/Køppe 1996 (s. 444-507) samt Hinshelwood 1989 (navnlig artiklerne »Depressive position«, »Creativity« og »Reparation«).
2. Operaen, der også omtales i artiklen, er Maurice Ravels *L'enfant et les sortilèges* til tekst af Sidonie-Gabrielle Colette. Reparationen er her overtydelig, da drengen, der er hovedperson, er sadistisk ødelæggende over for både ting og dyr, indtil han i slutningen af medlidenhed forbinder et såret egern, mens de forsamlede dyr i kor tilkalder hans moder, som han tidligere i overført forstand har »såret« med sine uartigheder. Den stærke moderbinding skal i øvrigt have været et fæl-lestræk i Ravels og Colettes liv, hvad Klein næppe har været klar over.
3. De i det følgende citerede passager findes i Karin Michaëlis' kronik i *Politiken* d. 26. april 1929 og er taget derfra. Melanie Klein har formentlig læst en tysk oversættelse heraf i *Berliner Tageblatt*, og de citater, hun anfører, kan alle identificeres i den danske kronik, bortset fra efternavnet Kjær. Jvf. nedenfor i afsnit III.
4. Vi skal være opmærksomme på, at det engelske '*reparation*' har en lidt bredere betydning end det danske, herunder at yde kompensation eller give skadeserstatning.
5. For uundværlig hjælp med at finde frem til Ruth Webers identitet takkes i særlig grad Harald Fuglsang (Kirsten Kjærs Museum), Tom Alsing og Tove Gether.
6. Tom Kristensen-portrættet findes i sort-hvid gengivelse i Jens Andersens Tom Kristensen-biografi (Andersen 1993, s. 565) og i farvegengivelse i *Dansk litteraturhistorie*, bd. 4, Politikens Forlag, 1966, ml. s. 48 og 49. Jens Andersen skriver i øvrigt en del om familien Weber, navnlig s. 702-4.
7. Kun fotografiet – samt en skitse, der ejes af Tom Alsing – eksisterer. Ruth Weber har på et tidspunkt destrueret selve maleriet (Paulsen 1968).
8. Det har desuden vist sig, at den gamle dame er chefpsykolog Birgitte Bechgaards oldemoder.
9. Man kan desuden rokke ved Kleins analyse gennem den realoplysning, at svi-germoderen var tyve år ældre end moderen.
10. Ligesom Ruth ifølge Michaëlis udkastede sit første billede direkte på den bare væg.
11. Brev til Tom Alsings forældre dateret 14.11. (året er formentlig 1963).

## BIBLIOGRAFI:

- ANDERSEN, J. (1993): *Dansende stjerne – en bog om Tom Kristensen*. København: Gyldendal.
- ANDKJÆR OLSEN, O. & KØPPE, S. (1996): *Psykoanalysen efter Freud 1-2*. København: Gyldendal.
- BION, W.R. (1963): *Elements of Psycho-Analysis*. London: Maresfield Reprints, 1984.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J. (1984): *Kreativitet og perversion*. København: Rævens Sorte Bibliotek, 1986.
- HINSELWOOD, R. D. (1989): *A Dictionary of Kleinian Thought*. London: Free Association Books, 1991.
- KLEIN, M. (1929): »Infantile Anxiety Situations Reflected in a Work of Art and in the Creative Impulse«. IN: *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-45. The Writings of Melanie Klein I* (s. 210-18). London: The Hogarth Press, 1975.
- KLEIN, M. (1945) »The Oedipus Complex in the Light of Early Anxieties«. IN: *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-45. The Writings of Melanie Klein I* (s. 370-419). London: The Hogarth Press, 1975.
- KLEIN, M. (1961): *Narrative of a Child Analysis. The Writings of Melanie Klein IV*. London: The Hogarth Press, 1975.
- MADSEN, H. (1968): *Malerinden Ruth Weber*. Odense: Nordisk Litteratur Forlag.
- MICHAËLIS, K. (1929): »Den tomme Plet«. Kronik i *Politiken*, d. 26.4.1929.
- PAULSEN, I. (1968): »Pletten, der blev et malerliv«. Artikel i *Fyens Stiftstidende*, d. 11.2.1968.
- SEGAL, H. (1952): »En psykoanalytisk indfaldsvinkel til det æstetiske«. IN: Jørgen Dines Johansen (red.): *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori I. Traditionen og perspektiver* (s. 125-54). København: Borgen, 1977.
- SEGAL, H. (1991): *Dream, Phantasy and Art*. London: Routledge, 1992.