

Lisa Johannson Skjelbred

SOM OM VI HADDE NOE Å SKJULE

**En psykoanalytisk lesning av Hanne Ørstaviks
*Kjærlighet, Like sant som jeg er virkelig og Tiden det Tar***

**MASTEROPPGAVE I NORDISK SPRÅK OG LITTERATUR
INSTITUTT FOR LINGVISTISKE OG NORDISKE STUDIER
UNIVERSITETET I OSLO
VÅREN 2007**

Innhold

Presentasjon av prosjektet.....	4
Hanne Ørstaviks forfatterskap.....	6
Kapittel 1:	
Psykoanalytisk teori og metode.....	9
1.1 Psykoanalytisk teori om bevisstgjøring.....	11
1.2 Hva betyr språket?.....	12
1.2.1 Julia Kristevas teorier om identifikasjon og melankoli...	13
1.3 Overføring i narrative tekster.....	15
1.3.1 Peter Brooks om den fortellende og fortalte tekst.....	16
Kapittel 2	
<i>Kjærlighet</i>	19
2.1 Under samme tak.....	21
2.2 Jons tause sorg.....	22
2.2.1 Hva betyr Jons fantasier?.....	23
2.2.2 Jon +Vibeke = (u) sant.....	24
2.3 Hvem er Vibeke?	26
2.3.1 Lille speil på veggen der, fortell meg hvor vakker jeg er..	26
2.3.2 Den grandiose Vibeke.....	28
2.3.3 Språkets skjulte mening.....	28
2.3.4 Hvor er Vibekes følelser gjemt?.....	31
2.3.5 Tivoliet.....	32
2.3.6 Når masken faller.....	35
2.4. Jons kvinner.....	35
2.4.1 Spådamen.....	36
2.4.2 Moren.....	37
2.5 Teksten som gjentatt struktur.....	38
2.5.1 Toget.....	39
2.5.2 Jons dødslengsel.....	41
Oppsummering.....	42
Kapittel 3:	
<i>Like sant som jeg er virkelig</i>	43
3.1. Symbiosen mellom mor og datter.....	44
3.1.1. Johannes sorg eller manglende sorg?.....	45

3.1.2. Livssmerten.....	47
3.2 Jeget og kroppen.....	49
3.3 Den hvite sorgen.....	50
3.3.1 Kroppens språk.....	52
3.4 Kroppens historie.....	53
3.4.1. Det falske selvet.....	56
3.4.2 Den andre siden.....	57
3.5 Askepott.....	58
3.5.1 Unni.....	60
3.6 Det låste rommet.....	63
3.7 Oppsummering.....	65
Kapittel 4:	
<i>Tiden det tar</i>	67
4.1 Signes troverdighet som forteller.....	68
4.1.2 Idyllen som brast.....	69
4.1.3 Valgets kvaler.....	70
4.2 Glade jul.....	71
4.3 Kroppens sannhet.....	74
4.3.1 Mor og datter	75
4.4 Signes kjærighet.....	77
4.4.1 Blikket som fallisk natur.....	78
4.4.2 Lille speil på veggen der, fortell meg hvem jeg er.....	80
4.4.3 Se på meg.....	81
4.5 Signe og Alberte.....	83
4.6 Tiden det tar.....	86
4.6.1 Signes fortelling.....	86
4.7 Oppsummering.....	87
Oppsummering og konklusjon.....	89
Litteratur.....	93

PRESENTASJON AV PROSJEKTET

I denne masteroppgaven har jeg valgt å arbeide med tre romaner av Hanne Ørstavik; *Kjærlighet*, *Like sant som jeg er virkelig* og *Tiden det tar*. Disse romanene er tre selvstendige verk med forskjellige handlinger og persongalleri, men de har likevel flere fellestrekk som gjør at de kan leses i lys av hverandre. Ørstavik selv ser på romanene som en ”tematisk triologi, som utfyller og utdyper hverandre” (Ørstavik, Demokraten:1999).

Triologien tar for seg ulike problemer knyttet til relasjoner mellom foreldre og barn. Det er særlig forholdet mellom mødrene og barna jeg vil se nærmere på. Mødrene er ytre sett velfungerende og velutdannede personer, uten at det gir dem innsikt i hvordan deres egne barn har det. Utgangspunktet for meg har vært å sammenligne disse tre romanene og vise hvilke psykologiske mønstre som viser seg på forskjellige nivåer i de tre tekstene. Romanfigurenes savn og manglende kontakt med foreldrene og ikke minst seg selv, viser seg på ulike nivåer i teksten som lengsel etter nærhet, frykt for å bli avvist og en følelse av tomhet. Disse tilstandene fremstår som erfaringer som ikke lar seg representere i språket. Kroppen blir dermed bærer av erfaringer uten språk. Det er disse opplevelsene, slik de viser seg gjennom de fiktive personenes fysiske smerter, drømmer og fantasier som blir det sentrale i denne oppgaven.

Ørstavik fremstiller i sin triologi romanfigurer som sliter med å finne et språk som samsvarer med det de føler og erfarer. Dette blir ofte kalt Ørstaviks språkkritiske prosjekt og går ut på å vise hvordan man med språket kan fortrenge og forvrengte et utsagn. Kritikken av språket eller språket som forvalter av sannhet kommer tydelig frem i triologien ved å vise til motsetningen mellom foreldrenes språk og barnas erfaring. Barna kjenner seg ikke igjen i foreldrenes språk, noe som gjør det vanskelig for dem å finne ut hvem de er eller hva de vil. At Ørstavik knytter kroppen til det sanne og ordene til det som skjuler og vrenger, er et sentralt tema gjennom hele hennes forfatterskap. Selv har hun sagt: ” Det er viktig å finne ord man kan stå for, å finne ut hvilke som har innhold og hvilke som ikke har det. Samtidig har jeg en veldig tro på at språket kan formidle noe som er sant”. Videre sier hun følgende:

Ord som for eksempel kjærlighet og beslektede ord omsettes med en kraft og hurtighet i samfunnet som gjør det vesentlig å sette spørsmålstegn ved innholdet i ordet og om hvem som skal bestemme hva det skal bety. Det er også grunnen til at jeg har valgt nettopp barn- voksenkonstellasjonen: med så ulik tilgang til å forvalte språket er det viktig at noen sier fra om at ”den lesningen av sannheten nødvendigvis ikke er sann”. Som barn befinner man seg i den aller mest sårbare og utsatte posisjonen, og hvordan skal de forholde seg til verden om det språket de får utlevert er falskt (Arbeiderbladet 15. september 1997).

Barna i Ørstaviks romaner er ofre for foreldrenes maktspråk. Språket er en del av foreldrenes maktstrategi som de skjuler gjennom utsagn om kjærlighet, omsorg, ansvar og tillit, men som for barna oppleves som det motsatte. Som leser ser vi gapet mellom den verden som ordene beskriver og den virkeligheten som faktisk er. Foreldrenes ord bidrar i denne sammenhengen til å fortrenge og fordreie barnas erfaringsverdener, dermed klarer de verken å se seg selv eller andre, fordi de ikke vet hvordan virkeligheten ser ut.

I mitt møte med Ørstaviks romaner ble jeg særlig fascinert hvordan hun får fram alle nyansene i romanfigurenes tanker og følelser ved å skildre deres fantasier, assosiasjoner og kroppsfornekkelser. Tom Egil Hverven skriver i en anmeldelse av *Like sant som jeg er virkelig* at styrken i Ørstaviks romaner har å gjøre med at hun ikke blir stående ved det innadvendte språkkritiske, men at bøkene hennes blir sterke fordi de refererer til verden. Han sier videre:

De ber ikke om å bli lest som eventyr eller oppdiktete historier. De insisterer på å bli lest som realisme, som beskrivelser av noe som virkelig har skjedd – og fortsetter å skje. Realismen viser seg ikke i det store, altomfattende samfunnet i det offentlige, men i det lille, sårbare samfunnet i familien (Dagsavisen 17.januar:1999).

Hvis man ser på Ørstaviks øvrige forfatterskap, kan man allerede i de første romanene se den tematikken som kom til å prege hennes senere forfatterskap – nære familierelasjoner som skildrer problematiske forhold mellom foreldre og barn, og Ørstaviks romaner har nettopp blitt sett på som typisk 1990-tallslitteratur med familieproblematikk som grunntema. I en anmeldelse av *Tiden det tar* skriver Øystein Rotten: ”Selvsagt ligger det en utopisk forestilling om en lykkelig, harmonisk familie til grunn for skildringen av sinnsopprivende konflikter mellom kone og mann, barn og foreldre (hvem bærer ikke på en slik drøm)” (Dagbladet 8.november 2000). Slik jeg ser det handler disse romanene også om noe mer enn familieproblematikk.

Min hovedhypotese i denne avhandlingen er at disse romanenes viktigste funksjon er at de tar opp forholdet mellom kroppslig erfaring og språk, men med et ulikt perspektiv i de forskjellige romanene. Romanene viser hvordan man gjennom språket og tankene skaper sin egen virkelighet og viser avstanden, ikke bare mellom mennesker, men også i forhold til seg selv. De viser kompleksiteten mellom språkets forbindelse til en kroppslig reaksjon ved å vise til romanfigurenes skille mellom jeget og den andre, erkjennelse og selvfornekkelse, fantasi og virkelighet. De stiller spørsmål om hvem vi egentlig er, hvordan vi skal leve og hva det koster å måtte velge. Jeg ønsker å finne frem til og avdekke de ulike forståelsesformene som

Ørstaviks romaner formidler når det gjelder romanfigurenes vilkår for selverkjennelse og forholdet mellom foreldrene og barna. Målet mitt er å kunne bidra med en forståelse av disse romanenes psykologiske aspekt. Til dette arbeidet har jeg valgt en psykoanalytisk tilnæringsmåte. Blant annet vil teoretikere som Julia Kristeva, Shoshana Felman og Peter Brooks være sentrale, i tillegg til psykoanalytikere som Donald Winnicott og Alice Miller.

I det følgende vil jeg gi en kort introduksjon av Hanne Ørstaviks forfatterskap. Deretter følger et teorikapittel hvor jeg vil argumentere for at en psykoanalytisk teori vil være egnet til å avdekke den overnevnte hypotesen. Kapittel 2 består av analysen av *Kjærlighet*, deretter følger analysene av *Like sant som jeg er virkelig* og *Tiden det tar* i kapittel 3 og 4. Til slutt følger et avslutningskapittel hvor jeg først oppsummerer og sammenligner analysene og deretter vurderer om jeg har innfridd mine mål med avhandlingen.

Hanne Ørstaviks forfatterskap

Hanne Ørstavik er født i 1969 og vokste opp i Finmark. Hun flyttet til Oslo da hun var 16 år og har studert psykologi og gått på forfatterstudiet i Bø. Ørstavik har til sammen gitt ut åtte romaner og vunnet en rekke priser for sitt forfatterskap, blant annet Sultprisen, P2-prisen og Oktoberprisen. Hun har også blitt tildelt Tanums kvinnestipend og i 2002 fikk hun Amalie Skramprisen for hele sitt forfatterskap.

Et gjennomgangstema i Ørstaviks forfatterskap er de forskjellige romanfigurenes oppgjør med fortiden. Dette kan vi se allerede i Ørstaviks debutroman, *Hakk* (1994), der minner om barndommen krever stor plass i kvinnens tankeverden. I forbindelse med lanseringen av denne romanen sier Ørstavik følgende

Jeg synes det er skremmende når folk sier de aldri tenker tilbake. [...] Ikke bare foreldrenes ord skal brukes for å beskrive tiden som var, for barn må selv – i voksen alder – lete seg frem til sin egen forklaring på hvorfor ting ble som de ble. Barn kan oppleve ting de ikke klarer å sette ord på. Lettelsen ved å bli voksen er at du klarer å bruke ordene (Morgenbladet 9 – 12. september 1994).

Hakk skildrer en ung kvinnes tanker og minner om barndommen, ofte gjennom dystre og makabre bilder. I sentrum står et jeg som forsøker å bearbeide et vanskelig forhold til foreldrene sine og hvordan forholdet til disse står i veien for å etablere nære relasjoner til andre mennesker.

Året etter, i 1995, ga hun ut *Entropi*. Her møter vi en kvinne som en dag blir hjemme fra jobben. Romanen er bygget opp av korte prosastykker som danner en historie. Kroppslig fremmedgjøring er et sentralt tema. Kvinnens blikk registrerer med avstand sin egen kropp på

lik linje med andre ting rundt seg. Etter hvert får vi innblikk en grotesk verden. Er dette en kvinne som beveger seg mot et mentalt sammenbrudd? Skjer hendelsene i virkeligheten eller utspilles de i kvinnens tanker? Dette er ett av mange spørsmål som blir stående åpne gjennom hele romanen.

Disse to romanene er enkle i sin oppbygning. De består av fragmenterte fortellinger, beskrevet i korte setninger, som bindes sammen av gjentakende bilder og motiver. Romanene kan karakteriseres som kortprosaromaner, eller prosa-lyrisk kortroman.

Det var med Romanen *Kjærlighet* Ørstavik fikk sitt litterære gjennombrudd i 1997 og i de neste tre romanene av Ørstavik får forholdet mellom foreldre og barn enda større plass. Her handler det om vanskelige forhold mellom foreldre og barn, der barnet ofte blir beskrevet som forsvarsløst i forhold til foreldrenes dominans og maktspråk. Disse romanene inneholder mer dialog, flere synsvinkler, tydeligere karakterer og en sterkere grad av handlingsutvikling. Balansegangen mellom frigjøring og undergang er et sentralt tema i disse romanene.

Per Thomas Andersen hevder at uro i redet er et gjennomgangstema i norsk 1990-tallslitteratur. Han forklarer dette med at den nye forfattergenerasjonen var født og oppvokst i en tid da kjernefamilien var i forandring. Skilsmisser som økte, samtidig som fødselstallene sank, førte ikke bare til endringer i kjernefamiliens betingelser, men også til kjærlighetens kår. Nye oppvekstmiljøer, forhold mellom kjønnene og også forholdet mellom foreldre og barn kommer i fokus på en ny måte. Dette førte til at både mulighetene, utfordringene og problemene fortøner seg annerledes enn for tidligere generasjoner (Andersen 2001: 562). Han viser videre til Ørstavik som representant for denne generasjonen, med romaner som *Kjærlighet* og *Like sant som jeg er virkelig*. Disse romanene handler om aleneforeldre og deres forhold til sine barn. Disse romanene skildrer, ifølge Andersen, den postmoderne psykologiseringen: "De psykologiserende refleksjoner er ofte fremstilt som et livsforminkende maktspråk som består av klisjeer fra selvutviklings- og selvterapi-litteraturens vokabular" (Andersen 2001:563).

Kjærlighet (1997), er en roman som skildrer en mor og sønn som lever i to forskjellige verdener. Uten en moraliserende forteller blir vi som leser vitne til en mor som ikke ofrer sønnen sin en tanke og de fatale følgende dette får.

Forholdet mellom mor og barn fortsetter i *Like sant som jeg er virkelig* fra 1999. Her er ikke forholdet mellom mor og barn avvisende, slik som i *Kjærlighet*, men heller fullstendig oppslukende. En innelåst jeg-person blir en metafor på et tett klaustrofobisk forhold mellom mor og datter. Slik har Ørstavik med *Like sant som jeg er virkelig* skapt en slags omvendt versjon av *Kjærlighet*.

I *Tiden det tar* (2000) får fortiden en sterkere betydning. Her møter vi Signe som 30 år gammel og som 13-åring. Komposisjonen veksler mellom historien til Signe som barn og Signe som voksen. Ved å følge disse to historiene parallelt skjønner vi hvorfor Signe tar de valgene hun gjør som voksen, samtidig viser teksten hvordan fortid og nåtid er vevd inn i hverandre.

Med *Uke 43* (2002) tar Ørstaviks forfatterskap en ny vending. Denne romanen tar i større grad opp eksistensielle spørsmål. Vi møter Solveig som nyansatt litteraturviter ved en distriktshøyskole. Her får innblikk i Solveigs tanker rundt litteraturen og hennes eget liv. På samme måte som flere av Ørstaviks romankarakterer mangler også Solveig ord til å beskrive hva hun føler. De problematiske forhold mellom foreldre og barn, viser seg også her, gjennom Solveigs vennskap med kollegaen Hilde. Hilde fungerer som et speilbilde på de motstridende følelsene Solveig har ovenfor moren.

I Ørstaviks roman *Presten* (2004), møter vi Liv som er prest i en by i Finmark. Dette er også i stor grad en eksistensiell roman hvor det er Livs erindringer, refleksjoner og erkjennelsestrang som står sentralt. Teksten beskriver Livs refleksjoner rundt dilemmaer som sannhet, godhet, tyngde og letthet. Livs tanker veksler mellom prestegjernen på nåtidsplanet, fortiden som Kristianes venninne i Tyskland og tankene rundt doktorgradsarbeidet som handler om sameoppgjøret i 1852. Fortidens tanker tar etter hvert så mye plass at Liv får problemer med å fungere i nåtiden.

Den foreløpig siste romanen av Ørstavik, *Kallet – Romanen* (2006), er en roman som tar opp spørsmål om liv og erkjennelse. Den handler om en forfatter som ønsker å skrive om sin farmor som reiste som misjonær til Kina på 1920-tallet, men får det ikke til. Hun blir stadig vekk ukonsentrert av en ”kvinne som står ved vinduet med ryggen til”. En ung kvinne som intervjuer jeg-personen belyser spørsmål om skriveprosessen og hva det vil si å skrive og hvem og hva det er som bestemmer.

KAPITTEL 1

Psykoanalytisk teori og metode

Sigmund Freud har med sine teorier dannet grunnlaget for en rekke forskjellige retninger innen psykoanalysen, og mens Freud satte seksualdriften i fokus, er man i moderne psykoanalyse opptatt av kontakt, tilknytning og samspill. En psykoanalytisk tilnæringsmåte, vil med sitt begrep om det ubevisste, være egnet til å avdekke det underliggende meningsinnholdet i en tekst.

Den psykoanalytiske litteraturforskningen retter seg særlig mot tre felt: analyse av forfatter, av tekst eller av leser. I *Skriften mellom linjene* (1985) trekker Irene Engelstad et hovedskille mellom arbeider som er preget av en genetisk metode og de som er preget av en hermeneutisk (fortolkende) metode.

Den hermeneutiske metoden er først og fremst meningssøkende og retter seg helst mot teksten selv. Ut fra denne metoden arbeider en for å avdekke tekstens skjulte budskap, ved å analysere de fiktive personene, tematiske strukturer, og/eller formelle og retoriske grep så vel som fortellerholdning (Engelstad 1985:12).

I arbeidet med romanene av Ørstavik, vil jeg først og fremst ha en hermeneutisk tilnæringsmåte. Den hermeneutiske tilnæringsmåten vil rette oppmerksomheten mot meningen bak den ytre handlingen i en tekst, på samme måte som psykoanalytikeren ønsker å finne den underliggende mening som skjuler seg bak den tilsynelatende oppfatning av et erfaringsuttrykk. I Ørstaviks romaner viser det underliggende meningsinnholdet i teksten seg i hvordan Ørstavik fremstiller språket, kroppen, fantasiene og drømmene hos romanfigurene, noe som åpner for en forståelse av det som skjuler seg bak den ytre handlingen.

Ørstavik ønsker tydeligvis med sine romaner å fremstille fiktive personer som vi som lesere kan kjenne oss igjen i. Dette for, som hun selv sier: ”å synliggjøre den usynlige volden, maktbruken og den språklige umyndiggjøringen” (Dagbladet 10.02.1999). Målet er at romanene hennes skal fungere bevisstgjørende på leserens forhold til egne væremåter og språk, og således får også romanene hennes et realistisk preg. Bruken av indre monolog er gjennomgående i tekstene, med den effekt at det forsterker inntrykket av at tekstene blir gjengitt gjennom romanfigurenes sinn og ikke av en utenforstående allvitende forteller. Fremstillingen konsentreres om samspillet mellom romanfigurene i teksten og deres tankeverden.

I Irene Engelstads doktoravhandling *Sammenbrudd og Gjennombrudd. Amalie Skrams romaner om ekteskap og sinnssykdom* (1992), viser Engelstad til Amalie Skrams

litteraturkritikk. For Amalie Skram var det viktig å få fram forfatterens troverdighet i forhold til sine hovedpersoner. Engelstad skriver følgende om hvordan realistiske og naturalistiske romaner virker inn på leseren:

Den virkelighetsillusjonen som naturalistiske og realistiske forfattere skaper i sine romaner, forutsetter at leseren bruker sine kunnskaper om virkeligheten til å forstå det som framstilles [...] Denne virkelighetsilluderende teknikken spiller på at leseren skal utfylle disse omrissene av fiktive personer med sine egne kunnskaper om hvordan personer handler, tenker og føler i det virkelige livet. Denne mimetiske oppfatningen vil være tilbøyelig til å framheve personenes likhet med virkelig mennesker av. (Engelstad 1992:37, 38).

Engelstad hevder den realistiske beskrivelsen av romanfigurene er et argument for å analysere romanfigurene som psykologiske skikkelser. Videre påpeker Engelstad at selv om disse romanfigurene *virker* virkelige, så kan man ikke bruke erfaringer fra eget liv til å belyse en fortid det ikke er belegg for i teksten. Det er teksten selv som setter grensen for hva som skal belyses i forhold til de forskjellige romanfigurene og forholdet mellom dem. Samtidig kan det være antydning mer om romanfigurene i teksten enn det som umiddelbart trer fram. Ved å analysere drømmer og symboler kan vi få vite mye om de fiktive personene, i tillegg til at en analyse av metonymier og metaforer, som Engelstad skriver: ” er med på å skape betydningssammenhenger og verdier i tekstene” (op.cit: 36 – 40).

I romanene av Ørstavik jeg arbeider med, får vi ikke belyst en fortid hos romanfigurene som går over et lengre tidsrom, og som gradvis avdekker en personlighetsutvikling hos hovedpersonene. I *Tiden det tar* består hoveddelen av fortellingen om Signe som barn, likevel utspiller handlingen seg bare over et tidsrom på to uker før jul. Heller ikke i *Kjærlighet* eller *Like sant som jeg er virkelig* strekker handlingen seg over et lengre tidsrom. I hovedsak kommer fortiden kommer til syne gjennom romanfigurenes tanker, fantasier og drømmer. Ved å anvende en psykoanalytisk teori kan man, med en analyse av tekstelementene nevnt ovenfor, således få viktig innsikt i romanfigurenes fortid og psykologi. For eksempel hos Johanne, i *Like sant som jeg er virkelig*, har de groteske fantasiene stor forklaringsverdi, fordi det viser til avstanden mellom ord og virkelighet, som er et sentralt tema i denne avhandlingen. På den måten vil underliggende konflikter hos romanfigurene synliggjøres, der det ikke eksplisitt kommer frem i selve teksten.

1.1 Psykoanalytisk teori om bevisstgjøring

I tillegg til å tillegge drømmer og symboler stor forklaringsverdi er psykoanalysen også en teori om bevisstgjøring. Siri Gullestad hevder at søken etter selverkjennelse også er forbundet med angst og motstand. ”Refleksjonen over hvilke krefter som betinger denne motstanden og hvordan den skal overvinnnes, representerer et av psykoanalysens viktigste bidrag” (Gullestad 1985:116). Videre sier hun:

Den psykoanalytiske bevisstgjøringsteori gjelder spørsmålet om hvordan individet kan vinne økt autonomi, både i forhold til indre impulser og i forhold til krav fra omverden; hvordan individet kan bli bevisst de repetitive mønstre som styrer dets liv for dermed å kunne bryte repetisjonen (Gullestad op.cit:121).

I *Tiden det tar* blir moren mishandlet, men ingen i familien snakker om det. Som voksen bestemmer Signe seg for å bryte dette mønsteret ved å sette ord på de traumatiske opplevelsene hun hadde som barn. Foreldrene derimot ser ut til å opprettholde fasaden og late som om ingenting har hendt. Gullestad formulerer følgende problemstilling: ”Kan en person ’bestemme’ seg for ikke å vite noe han ’vet’, hvordan er selvbedraget mulig?” Videre spør hun om selvbedraget er noe som skal forstås som noe som *skjer* med personen eller om det er noe som personen *gjør* (Gullestad 1979:67). Gullestad hevder at innen psykoanalytisk teori forstås nevrosen som en

kompromissløsning i en situasjon der ulike krefter strides mot hverandre: Nevrosen er et resultat av en *indre konflikt* mellom det`et (infantile ønsker og fantasier) på den ene side og jeg`et og over jeg`et på den andre [...] Impulser som oppfattes som *uforenelige* med jeg`et og som dermed truer den psykiske likevekt, må *fortrenges* da bevisst erkjennelse av dem medføre skyldfølelse og angst (Gullestad 1979:69).

Romanfigurenes søken etter selverkjennelse på den ene siden og ønske om trygghet og tilhørighet på den andre, skal vise seg å være behov det er vanskelig å forene. Denne ambivalensen kan forklares som ulike krefter som strides mot hverandre. Hverven skriver det er noe fascinerende med følgende tanke: ”All litteratur om familien kan reduseres til lengsler i to retninger. Innover: lengselen etter å bli holdt, sluppet inn, finne tilbake. Utover: trangen til å bli fri, bryte seg ut, komme seg unna. Å bli inkludert eller være uavhengig. Sentripetalkraft eller sentrifugalkraft” (Hverven 1998: 5).

Disse linjene synes jeg er illustrerende for romanene i denne avhandlingen, for selv om de blir sett på som en tematisk triologi, er det likevel viktige forskjeller hos de forskjellige karakterene. Meget enkelt kan man si at Jon i *Kjærlighet* har en lengsel innover, etter å finne

tilbake. Johanne i *Like sant som jeg er virkelig* er ambivalent i forhold til å løsrive seg, mens Signe i *Tiden det tar* er den eneste av disse tre romanfigurene som klarer å bryte ut og leve et selvstendig liv.

I tillegg til elementene jeg har nevnt i det foregående, vil jeg også drøfte hvordan forskjellige former for narsissisme og speilmetaforikk kommer til uttrykk hos romanfigurene. Barns behov for kjærlighet er grunnleggende for at individet skulle bli et selvstendig subjekt, men hva skjer hos barnet når disse behovene ikke blir imøtekommet? Det er gjennomgående for barna i romanene at foreldrene ikke ser dem som de er.

Alice Miller hevder i *Barneskjebner* at barn som ikke ser seg selv i morens ansikt eller får bekreftelse fra foreldrene i sine første måneder, etter hvert utvikler fremmedhet og forakt i forhold til sine egne følelser (Miller 1980:8). Romanfigurene jeg arbeider med er ytre sett, med unntak av Jon i *Kjærlighet*, velfungerende personer. Likevel viser de flere tegn på at de ikke har det så bra. Kan man da, ved å se på de fiktive personenes språk og fysiske smerter, spore tilbake å hevde at grunnen er tidlige narsissistiske forstyrrelser?

I det følgende vil jeg se på Julia Kristevas teorier om primærnarsissisme for å se om det kan åpne for svar på noen av disse spørsmålene. Jeg mener dette området innenfor psykoanalysen er relevant fordi det belyser romanenes tematiske og psykologiske aspekt.

1.2 Hva betyr språket?

Psykoanalytikeren og lingvisten Julia Kristeva er en representant for videreføring av Lacans teorier. Som Lacan hevder også Kristeva at enhver språkteori er en teori om subjektet, som igjen er basert på Freuds teorier om det ubevisste. Kristevas språkteori dreier seg i hovedsak om hvordan mening eller betydning skapes og uttrykkes av subjektet. Hun viser til begrepet primærnarsissisme for å påpeke den utvikling som, ifølge henne selv, går forut for Lacans speilstadium og Freuds ødipale fase¹.

I "Dissidenten" vektlegger Kristeva moderskapets betydning og hevder at moderskapet er den realiserte menneskelige splittelse og at denne relasjonen burde utgjøre modellen for alle mellommenneskelige forhold. Videre skriver hun at "moderskapet kan i en viss forstand oppheve fastlåste ideer og få i gang omløpet mellom liv og død, mellom meg og den Andre, kultur og natur, partikularitet og etikk, og narsissisme og selvfornektelse". Kristeva mener hvis

¹ Mens Lacan og Freud hevder at tilegnelsen av språket er inngangsbilletten til den symbolske orden, mener Kristeva at signifikasjonens logikk allerede er tilstede i kroppen og kommer til uttrykk gjennom kroppen som toner, rytmer og bevegelse gjennom sitt semiotiske element.

vi klarer å akseptere at den fortrenkte morskroppen alltid vil forfølge oss i tankene, da kan vi også lære å leve med andre. Subjektet er aldri atskilt fra den Andre. (Kristeva 2003:26,27).

På 80-tallet skriver Kristeva tre bøker som handler om de forskjellige aspektene ved primærnarsissismen: Avskyen, idealiseringen og melankolien. Det er særlig *Kjærlighetshistorier (Histoires d'amour)* og *Svart sol* som er relevante å se i sammenheng med romanene jeg arbeider med. Jeg vil i det følgende se nærmere på primærnarsissismens idealisering og identifikasjon og deretter Kristevas begreper omkring melankoli.

1.2.1 Julia Kristevas teorier om identifikasjon og melankoli

Mens avskyen handler om de negative aspektene ved primærnarsissismen som forklarer fascinasjonen mot det avskyelige, tar *Kjærlighetshistorier*² utgangspunktet i primærnarsissismens positive side: identifikasjonen og idealiseringen³, hvor et ufullstendig jeg identifiserer seg med morens begjær for fallosen. Dette "annet" som moren begjærer, kan barnet gjennom idealisering identifisere seg med, som en slags forsmak på separasjonen og symbiosetilstanden med moren. Begjæret trenger ikke å være rettet mot en farsfigur, men kan også være noe annet som moren begjærer, for eksempel kreativt arbeid.

Denne identifikasjonsprosessen, eller overgangen fra det imaginære til den symbolske orden er, ifølge Kristeva, også forbundet med kjærlighet, selv om barnet også kjenner en sorg fordi moren føler et begjær for en annen. Videre hevder hun at såkalte borderlinepsykososer har å gjøre med at jegets første identifikasjon med fallosen ikke har vært vellykket. Hvis for eksempel moren begjærer barnet og ikke fallosen, kan barnet fanges i en symbiose med moren uten mulighet til identifikasjon med "noe annet". Resultatet av dette er at disse tilfellene mangler et grunnlag eller ståsted for sin egen subjektivitet. Bak språket til disse tilfellene skjuler det seg et tomrom i stedet for subjektet. Denne indre tomheten kan forklares som en meningsløshet ovenfor tilværelsen.

Svart sol handler om melankoli og depresjon. Her tar Kristeva utgangspunkt i moderne fransk depresjonsteori⁴. Hun hevder at depresjonen eller melankolien skjer i overgangen

² Det er Toril Moi som har skrevet innledningen til den norske utgaven av *Svart sol* og det er denne innledningen jeg tar utgangspunkt i når jeg refererer til *Kjærlighetshistorier*.

³ I motsetning til Freud og Lacan som hevder at det er kastraksjonsangsten som er avgjørende for barnets inntreden i den symbolske orden, mener Kristeva at separasjonen ikke bare er smertefull, men også lystbetont. Freud og Lacan hevder at paternalske trusler gjør språket til eneste erstatning for psykosen, Kristeva hevder at barnet trer inn i den symbolske orden og tilegner seg språket også på grunn av faderlig kjærlighet.

⁴ Den freudianske klassiske depresjonsteorien hevder at jeget sørger over tapt kjærlighet, samtidig som det hater den som har blitt borte. Dette fører til depresjon, fordi de ikke er klar over denne aggresjonen, dermed vender de dette hatet mot seg selv. I moderne fransk depresjonsteori ser man depresjonen som et uttrykk for et tidlig narsissistisk sår. Jeget ser seg selv som ufullstendig fra fødselen av og føler en sorg over det nødvendige tapet av moren. Sorgarbeidet kan starte hvis barnet klarer og idealisere seg med en farsfigur.

mellom den semiotiske og symbolske orden fordi identifikasjonen med farsfiguren av en eller annen grunn ikke har vært mulig. Barnet vil da henge fast ved tapet og har ikke et språk som dekker over sorgen. Affekter som angst, fryd, frykt og glede får ikke et uttrykk. Melankolien er en erstatning eller en forsvarsreaksjon mot det tapte, fordi melankolikeren nekter å godta tapet. Depresjonen viser seg i språket som fremstår som vilkårlig eller meningsløst.

Ifølge Kristeva er innbildningskraften grunnleggende melankolsk. Fantasien er melankolsk fordi den skaper nye måter å representere moren på. Kristeva hevder moderskapet har betydning for den kreative prosessen. Hun ser på melankolien som kunstens drivkraft fordi den lindrer tapet av morskroppen (Moi 1994:11 – 16).

Kristeva forklarer melankoli som en sorg der man ikke vet hvorfor man sørger. Jeg finner både *Kjærlighetshistorier* og *Svart sol* av Kristeva relevante for mitt prosjekt fordi de tar opp de underliggende konfliktene som er knyttet til språket og evnen til å sette ord på det man føler. Flere av romanfigurene jeg arbeider med føler en indre tomhet de ikke kan sette ord på, men å forklare denne tilstanden er likevel ikke helt enkelt, for som Kristeva spør i *Svart Sol*: ” Er humøret et språk?” (Kristeva 1994:35). Videre hevder hun følgende:

Tristheten kan ikke reduseres til sine verbale eller semiologiske uttrykk, og er (som alle affekter) den *psykiske representasjonen av energetiske forskyvninger*, framkalt av ytre eller indre traumer. Den eksakte status for disse psykiske representantene for de energetiske forskyvningene er fortsatt svært uklar både i den psykoanalytiske og semiologiske teorien: ingen konseptuell ramme å gjøre tilstrekkelig rede for denne tilsynelatende svært rudimensjonerte representasjonen, som er både før tegn og før språk. Det ”triste” humøret utløst av en energetisk opphisselse, spenning eller konflikt i en psykosomatisk organisme, er ikke et *spesifikt* svar på en utløsende faktor [...] Humøret avtegner seg i *hele* atferdsmønsteret og alle tegnsystemene (fra muskelmotorikken til ytringen og idealiseringen av disse) uten å identifisere seg med dem eller å forstyrre deres organisering (op.cit.:35).

Kristeva beskriver melankolien som et fenomen der det ser ut til at språket er atskilt fra sine affekter. Men fordi affektene ligger så dypt i bevisstheten at de representerer en førspråklig tilstand, lar det seg ikke så lett forklare. Kristeva forsøker å gjenopprette forbindelsen mellom språket og kroppen ved å se disse sfærene, ikke som motsetninger, men som to sider av samme sak. Betydningsprosessen er avhengig av begge elementer for meningsdannelse.

Romanfigurenes meningsløse språk kan likevel gi mening ved å se det i sammenheng med *opplevelsene* av kroppslige erfaringer, i tillegg til at rytmer, klang, ulogiske sammenhenger eller brudd i teksten, kan danne en forbindelseslinje tilbake til et førspråklig stadium.

I det følgende vil jeg se nærmere på begrepet ”overføring” i litterære tekster i lys av teoretikere som Soshana Felman og Peter Brooks. Innenfor psykoanalysen er overføring en terapeutisk situasjon hvor pasienten overfører psykiske konflikter til terapeuten. På denne måten kan konflikter spilles ut og også gjentas på et mindre farlig sted enn den opprinnelige traumatiske situasjonen. Freud så på denne forskyvningen som helt grunnleggende for den psykoanalytiske prosessen. Med overføring kunne pasientens problemer gjenfortelles og dermed også kureres.

1.3 Overføring i narrative tekster

I artikkelen ”Turning the Screw of Interpretation”, fra 1977, benytter Felman seg av overføring for å se på forholdet mellom forteller og hovedperson i litterære tekster. Hun tar utgangspunkt i en tolkning av Henry James fortelling ”The turn of the screw”.

Felman hevder en fortelling blir til fordi det i finnes noe som ikke kan leses, som er ubevisst. ”There is a story *because* there is an unreadable, an unconscious. Narrative, paradoxically, becomes possible to the precise extent that a story becomes *impossible* – that a story, precisely, ‘wont’ tell” (Felman 1977:43). Felman mener det er det som ikke blir fortalt, det fortellingen ikke vil fortelle, som er fortellingens drivkraft. I *Tiden det tar* viser allerede tittelen at noe er skjult. Hva er det som tar tid? Fortellingen skapes slik i forskyvningen av det den ikke forteller og driver handlingen fremover.

Overføring er som sagt en form for forskyvning, og i den narrative strukturen skjer det, ifølge Felman, flere overføringsprosesser.

[...] all stories and all narratives imply a transferential structure, that is, a love-relation wich both organizes and disguises, deciphers and enciphers them, turning them into their own substitute and their own repetition [...] The love-relation, i.e., the acting out of the unconsius through a relation of performative interpretation, seems to inhere in , and to govern, the relationship between the addresser of the narrative (‘author’ or narrator) an its addressee (listener-receiver or reader-interpreter (op.cit:133).

Felman hevder alle fortellinger impliserer et overføringsforhold. Hun kaller det et kjærlighetsforhold som organiserer og skjuler og gjør fortellingen til en erstatning av seg selv. Overføringsforholdet viser seg i teksten mellom fortelleren og leseren, fortelleren og hovedpersonen, og også mellom romanfigurene i teksten. Fortellerens forhold til hovedpersonen, etterligner romanfigurenes forhold til hverandre. Romanfigurene kan leses som en gjentagende struktur, hvor de inngår som både likhets – og nærhetsrelasjoner i forhold til hverandre.

I Ørstaviks tekster foreligger det et ambivalent forhold mellom forteller og hovedperson som skjuler et overføringsforhold. Denne overføringssituasjonen kan leses som en gjentakelsesstruktur av de kompliserte forholdene mellom foreldrene og barna i romanene. Bruken av indre monolog gjør som sagt at det kan virke som om teksten blir beskrevet gjennom romanfigurenes øyne. Fortellerinstansen forblir skjult gjennom hele teksten. Vibeke i *Kjærlighet* skjuler sitt egentlige jeg bak de klisjéfylte ordene hun bruker og er mentalt fraværende i Jons liv. Slik kan man se på forholdet mellom Jon og Vibeke som en repetisjon eller erstatning av forholdet mellom forteller og hovedperson.

Psykoanalytisk teori vil slik kunne være en del av den tematiske analysen i denne avhandlingen, men også når det gjelder selve handlingsforløpet vil denne teorien kunne anvendes. I det følgende vil jeg argumentere for dette synet ved å se på Brooks teorier om overføring i narrative tekster.

1.3.1 Peter Brooks om den fortellende og fortalte tekst

Peter Brooks skriver i ”Psykoanalyse og historiefortelling” at forholdet mellom fortellingen og historien som ligger bak fortellingen, er interessant for narratologien på grunn av Freuds gradvise oppdagelse av overføringsfenomenet. Han hevder

det set i gang den dynamiske gjensidige påverknaden mellom den som framfører ei forteljing og den som hører på, eller mellom en tekst og leseren av teksten. Det utløysar det dialogiske tilhøvet mellom skapningen av forteljinga og tolkninga av henne (Brooks 1989:135).

Videre mener han at overføringsaspektene i fortellinger kommer klarest fram i det som kalles rammefortellinger. Dette er fortellinger som har en annen fortelling innfelt i seg. Brooks henviser til Freud og hans omarbeidelser av den tidlige versjonen til analysen til ”samtalekuren”, hvor han blant annet er opptatt av hukommelsen. Han ser blant annet personers evne til å bearbeide hendelser i fortiden som mer kompleks enn tidligere. Evnen til å huske innebærer at man gjentatte ganger konstruerer og rekonstruerer hendelser fra fortiden, samtidig som man bearbeider de virkningene som skriver seg fra utsettelse og tilbakegrep i handlingen, det vil si at de blir fortalt før eller etter den plassen de har i kronologien i historien. Senere tolkninger reagerer da på tidligere hendelser.

Spørsmålet i forhold til romanene jeg arbeider med, er hvordan romanfigurenes fortidfortelling forholder seg til nåtidfortellingen. Overføringsaspektene kommer særlig fram i *Tiden det tar*, men også i en viss grad *Like sant som jeg er virkelig*. Disse romanene har en

nåtidsfortelling med en jegperson som forteller en historie, hvor fortiden får form på grunnlag av rekonstruering fra hovedpersonene, to kvinner, som sliter med mange av de samme problemene. Det romanfigurene i disse to nevnte romanene av Ørstavik er ute etter, er ikke først og fremst å gjenvinne fortiden, men mer å konstruere og kontrollere fortiden i en fortelling i nåtiden.

Brooks hevder at arbeidet med å tolke og forstå er knyttet til Freuds begreper om overføring. Han hevder overføringen kan si oss noe om forholdet mellom de forskjellige nivåene i teksten, og at ”overføringa er tekstleg fordi ho framstiller fortida i symbolsk form, i teikn, og dermed som noko som ”eigentleg” ikkje er til stades, men likevel er til stades i, i teksten. Dette må da få form gjennom tolkningsarbeidet som både forteljaren og tilhøreren må utføre” (op.cit.: 138). Analysen, arbeidet med å finne og konstruere mening, sammenligner Brooks med forholdet mellom analytiker og pasient. Freud fremstiller den psykoanalytiske overføringssituasjonen som en konfliktfylt prosess, og Brooks mener at forholdet mellom forteller og tilhører er preget av samarbeid og konflikt på samme tid. Samarbeidet består i å skape en sammenhengende og forklarende tekst, men problemet og konflikten er hvordan man skal tolke teksten og tekstens struktur. Målet er en forståelse av det som virker som meningen bak det fortellingen tilsynelatende sier. ”Teikna endrar ikkje fortidshistoria, men dei skriv om den diskursen ho har i nåtida og førebur såleis ei endra framtid” (op.cit.:149). Spørsmålet i forhold til romanfigurene jeg arbeider med, er i hvilken grad disse fortellingene fører til selverkjennelse og økt autonomi i nåtiden.

Den psykoanalytiske formidlingssituasjonen er likevel ikke helt enkel i forhold til litterære tekster. Spørsmålet er om den litterære overføringen åpner for en forståelse av de forskjellige nivåene i teksten som andre teorier ikke ville gjort? Fortellingens betydning for meningsdannelse er blitt behandlet av mange, blant annet skriver Paul Ricoeur i *Time and narrative* (1988) om narrativ identitet. Med dette mener han at mennesket gjennom biografien, ved å fortelle om seg selv, danner sin egen identitet. Psykologen Jerome Bruner hevder i *Acts of meaning* (1990), at selvet er et produkt av at vi forteller. Han mener at mennesket gjennom fortellingen om seg selv, danner sin egen identitet.

En litterær tekst er ikke det samme som en analytisk situasjon, blant annet fordi overføringspersonen ikke finnes. Det er ikke aktuelt i denne sammenhengen å se på Ørstaviks egne ubevisste motiver for å skrive disse romanene. Dette er heller ikke en resepsjonsteorisk oppgave som vektlegger leser eller tilskuerreaksjonen. Mitt utgangspunkt er å konsentrere meg om selve teksten. Likevel vil jeg ikke forlate leserreaksjonen helt. De to nevnte romanene av Ørstavik har visse likhetstrekk som kan minne om en analysesituasjon. For det første har de en

rammefortelling hvor en jegperson forteller en historie som kan sammenlignes med en ”samtalekur”. For det andre er det interessant å se på spenningsforholdet mellom den fortellende og den fortalte tekst. Romanfigurenes søken etter selverkjennelse er også forbundet med motstand, spenningsforholdet ligger i hvordan vi som leser ser den avstanden mellom den virkeligheten romanfigurene beskriver og den virkeligheten som faktisk er, og dermed ”fyller” de tomme hullene. Slik kan også leserinstansen fungere som en tenkt lytter eller analysand.

Ørstavik er også, som nevnt tidligere, ute etter å bevisstgjøre sine lesere og krever dermed at man som leser må bruke egne erfaringer fra sitt eget liv for å kunne forstå teksten (se Engelstad 1992:37). Teksten får slik mening gjennom overføringssituasjonen mellom de forskjellige nivåene i teksten. Mellom det fortellende jeg og det fortalte jeg og med leseren som en usynlig tilhører.

I arbeidet med denne avhandlingen er jeg som litterær analytiker, selvfølgelig i en helt annen situasjon enn i en terapeutisk praksis. Psykoterapi er et forhold mellom pasient og terapeut, der målet for pasienten er å sette ord på og forstå sine ubearbeidede problemer. Når det gjelder Ørstaviks romaner er det den underliggende konflikten som er knyttet til språket og evnen til å sette ord på det man føler, som skaper spenningsmønsteret i teksten. Det ”skjulte” hos romanfigurene, er det som etter min mening, skaper spenning i disse tekstene. Med et utgangspunkt om hvordan den tidlige barndom har betydning for individets senere liv, kan man fra en psykoanalytisk synsvinkel anta at problemene hos de fiktive personene har sin bakgrunn i tidlige erfaringer som har nedfelt seg i kroppen som smerter, drømmer og fantasier. Spørsmålet blir hvordan disse opplevelsene viser seg i teksten. Er de bevisst sine traumer og hvordan retter de sine ubearbeidede konflikter mot seg selv eller andre?

Med psykoanalysen kan man vise hvordan behovet for selverkjennelse samtidig motsetter seg denne erkjennelsen. Gullestad skriver: ”Psykoanalysen er en teori om myndiggjøring, samtidig som den med sitt begrep om det ubevisste representerer en systematisk refleksjon over de krefter som hindrer selverkjennelse” (Gullestad 1985:109).

Min hypotese er at en psykoanalytisk tilnæringsmåte vil føre meg nærmere tekstens underliggende meningsstruktur. Det er etter hvert blitt skrevet flere avhandlinger om Ørstavik, målet er likevel å kunne gi et bidrag til forståelsen av disse tre romanene som kan fungere som et supplement til andre lesninger.

KAPITTEL 2

Kjærlighet

Hva betyr egentlig ordet ”kjærlighet”? Ørstavik selv karakteriserer boken [...] ” som et naivt forsøk på å fange opp en kjærlighetsrelasjon mellom leseren og boken” (Arbeiderbladet 15. september 1997). Denne romanen kan selvfølgelig brukes til å si oss noe om hva kjærlighet er, eller kanskje det er mer riktig å si hva kjærlighet *ikke* er, for i romanen møter vi den selvopptatte alenemoren Vibeke, som bare har tanke for seg selv og svikter sin sønn, Jon. Slik ser vi den typiske tematikken fra 1990-tallet med en oppløst familieform, narsissistiske aleneforeldre og et forsømt barn som grunntema. Men går man bak den ytre handlingen i teksten er det mer som viser seg. Jons fantasier, hvordan han husker gjennom magen og blinking med øynene og svake minner om faren. I tillegg til språkkritikken kommer dette til å være en viktig del av denne analysen.

Romanen *Kjærlighet* handler om Vibeke som er alenemor og sønnen Jon som nettopp har flyttet til et lite sted nordpå. Vibeke har fått jobb som kulturkonsulent i kommunen og Jon går på skole og er med i det lokale idrettslaget. Det er dagen før Jon fyller ni år, og vi følger disse to på hver sin ferd en iskald kveld – og natt. Jon går ut for å selge lodd til idrettslaget, han vil legge alt til rette for at moren skal få forbrede bursdagen hans i fred, men Vibeke tenker på helt andre ting enn å lage kake til sin sønns bursdag. Om hun har tenkt til å bake en kake eller allerede har gjort det får leseren aldri vite. Det leseren får innblikk i er en onsdags ettermiddag og kveld som vi skjønner er representativ for de fleste kvelder. Ved hjelp av en iterativ fremstilling presenteres en dag i deres liv, men denne dagen er sannsynligvis ganske lik alle dager hjemme hos Jon og Vibeke. Jon *venter* på Vibeke, de *pleier* å spise pølse med lompe og de deler *alltid* den siste pølsa. Slik kan denne dagen leses som et bilde på eller en repetisjon av alle dager hjemme hos Jon og Vibeke.

Likevel skal det vise seg at det ikke blir en helt vanlig dag. Fordi det er dagen før Jon fyller ni år, vil som sagt Jon la Vibeke få fred til å bake kake, derfor går han ut. Vibeke går også ut for å levere tilbake bøker hun har lånt på biblioteket, noe hun pleier å gjøre på lørdager. Der ute i kvelden og natten kommer de begge opp i situasjoner som ikke hører hverdagen til.

Det er en gjennomgående skummel stemning i *Kjærlighet*. Som leser har man hele tiden på følelse av at noe forferdelig skal skje og så å si hvert eneste utsagn er ladet med dobbel betydning. Da Jon selger lodd til den gamle mannen rett over veien og han inviterer han inn, er det ingen grunn til å tvile på mannens gode hensikter. Det er iskaldt ute og mannen ber Jon

komme inn i varmen og kjøper alle loddene hans. Likevel føler man som leser en stigende uro som forsterkes da mannen spør han om han vil være med å se på noe:

Hva da spør Jon. Han prøver å la være å blunke [...] Mannen går bort til ei dør, åpner den og slår på en bryter. Det kommer lys i ei pære som er skrudd rett i veggen. Jon ser at det går en trapp der ned til kjelleren [...] Jon går etter ham ned trappa. Den er bratt, den gamle mannen tar ett og ett trinn, det henger et tykt tau til gelender [...] Mannen fortsetter bort til hylla, trekker en kasse midt i hylla halvveis ut, stikker hånda ned. På en krok ved døra henger et hundehalsbånd i lær og en annen lenke i metall (s. 17,18).

Denne situasjonen står i sterk kontrast til Vibeke som samtidig er hjemme og pleier seg selv i badekaret. Hvorfor skal de ned i kjelleren og hva er det med hundehalsbåndet og lenken i metall? Da den gamle mannen trekker fram et par gamle skøyter han vil vise Jon, kan både leseren og sannsynligvis også Jon puste lettet ut. Det viser seg at mannen ikke har noen skumle hensikter og at beskrivelsene ovenfor ikke var forbundet med noen fare.

Etter at Jon har vært hos den gamle mannen går han hjem igjen for deretter å gå ut igjen mot sentrum i bygda. På veien møter han to jenter som går på skøyter. Litt senere blir han med en av dem hjem. Møtet med denne jentas hjem og ikke minst moren skal vise seg å være en kontrast til Jons eget hjem og Vibeke, noe vil jeg utdype nærmere under kapittel 2.4.2.

Da Jon går fra jenta er klokka over elleve om kvelden, den stigende uroen viser seg nok en gang da en bil kjører sakte forbi oppkjørselen utenfor huset hans og en mann ruller ned vinduet og ber han hoppe inn i bilen. Det viser seg at mannen er en dame som jobber som spådamme på tivoliet. Engelstad skriver følgende om spådamen som er kledd i hvitt: ” Den hvite damen tangerer det spøkelsesaktige, som passer godt med den skumle situasjonen da Jon trer inn i hennes bil, en scene som kunne passe i en krimroman eller en thriller” (Engelstad: 2002: 179). Den uhyggelige stemningen i romanen kan leses som fortellingens drivkraft eller utsettelse av det som *ikke* skjer og dannes slik i forskyvningen eller gjentagelsen av hendelser frem til avsløringen og det endelige svaret ved romanens slutt.

Teksten opererer også med en motsetning mellom Jon som vi tror er i fare ute i den iskalde natten og Vibeke som er inne og pleier seg selv i det varme badekaret. Etter at Vibeke har badet drar hun til biblioteket, men da dette er stengt, oppsøker hun det omreisende tivoliet som er på besøk i byen, her møter hun Tom som jobber på tivoliet. Hun blir med han til campingvogna hans for å drikke kaffe og deretter drar de til en bar i utkanten av byen. Da han senere kjører henne hjem, blir hennes egen bil stående utenfor biblioteket. Vel hjemme tror hun Jon ligger og sover og uten å se etter, går hun og legger seg. Da Jon kommer hjem litt senere

og ikke ser morens bil, legger han seg ned i snøen for å vente på henne. Den siste setningen lyder ”Han venter på henne her” (Ørstavik 2001:111). Slutten er åpen, vi vet ikke hva som vil skje med Jon, likevel kan vi trekke den slutningen at han fryser i hjel og dør i den iskalde vinternatten.

2.1 Under samme tak

Det er ingenting i teksten som sier at Vibeke gjør eller sier noe med overlegg for å skade Jon. Det er heller i fraværet av oppmerksomhet det fatale skjer. Hverven skriver: ”Det er nesten bare et sammentreff av uheldige omstendigheter som fører til katastrofen. Nesten. Dersom hun (Vibeke) på et avgjørende punkt i fortellingen bare hadde hatt ørlite omtanke for sønnen, hadde alt gått bra” (Hverven 1997:6). Jon og Vibeke lever under samme tak, men vi skjønner fort at de lever i to forskjellige verdener. Perspektivet veksler hele tiden mellom Jon og Vibeke og fraværet av en moralsk eller sentimental fortellerstemme bidrar til at vi kommer tett inn på tankene til disse to, og slik får vi innblikk i relasjonen mellom mor og sønn.

Kryssklippeteknikken gir oss den hjerteskjærende innsikt i hvordan Jon ustanselig tenker på moren, mens hun knapt ofrer han en tanke. Det at teksten er skrevet i presens og er samtidig med leseren, bidrar til å øke nærheten mellom leseren og teksten.

Vibeke og Jon lever i hver sin forestillingsverden som splitter seg i to historier, nesten uten berøringspunkter, bare i en scene, under middagen tidlig på ettermiddagen, har de en samtale. Dette er den eneste gangen leseren opplever et møte mellom Jon og Vibeke i romanen. Møtet bærer preg av at Jon ønsker kontakt med Vibeke, mens hun helst vil være i fred. Denne samtalen viser hvordan Vibeke gjennom språket og tankene bygger opp sin egen virkelighet, samtidig som det viser avstanden til Jon. Ett eksempel som ofte blir brukt for å vise denne avstanden, og også Vibekes egoisme og selvopptatthet, er da hun stryker Jon over håret og sier:

Jon [...] aller kjæreste Jon. Hun gjentar bevegelsen, ser på hånden sin. Hun har lagt på en ny beige neglelakk med litt rosa i, hun liker å være diskret på jobben. Hun kommer på det nye settet som fortsatt må ligge i vesken, plomme eller var det vin; mørk, sensuell lebestift og lakk i samme nyanse. Utstyr som matcher en mørk, brunøyd mann tenker hun med et lite smil (s.13)⁵.

Denne tankeforskyvningen av oppmerksomhet gir et bilde av en kvinne som bare tenker på seg selv og ikke ser sitt eget barn. Samtidig som hun kjærtegner sønnen, vender hun oppmerksomheten tilbake mot seg selv og sitt eget utseende og velvære. Det er altså kontrasten

⁵ Jeg refererer til Ørstavik bare med sidetall

mellom Jon og Vibekes tankeverdener som kommer til syne i teksten. Spørsmålet er hvordan man skal gå fram for å tolke forholdet mellom Jon og Vibeke når det er fraværet mellom dem som dominerer i teksten?

I *Kjærlighet* finnes det ingen tilbakeblikk eller rammefortelling som kan belyse noen fortid hos romanfigurene. Vi får innblikk i Vibeke og Jons tankeverden og hva de gjør og sier i forhold til de andre personene i teksten. Fortellerinstansen er skjult gjennom hele fortellingen og romanfigurenes fortid er ikke eksplisitt tilstede i teksten. Det kan leses som tekstens skjulte budskap og en erstatning eller identifikasjon i forhold til fortellerinstansen. Det er som sagt den manglende kommunikasjon mellom Jon og Vibeke som dominerer teksten, dermed må vi tolke tekstens budskap for å si noe om forholdet mellom dem. For å belyse enn fortid der det ikke kommer frem av selve teksten kan vi, som nevnt tidligere, se på fenomener som i utgangspunktet er skjult og ikke til stede på annen måte ”enn som symptomer og lidelser, fantasier og bilder, illusjon og fiksjon” (Engelstad 1985:23).

I det følgende vil jeg se nærmere på Jon, og deretter hans fantasi og drømmeverden, for går man bakenfor disse bildene kan det kanskje åpne for en forståelse av forholdet mellom Jon og Vibeke.

2.2 Jons tause sorg

Peter Brooks hevder i *Body Work. Objects of Desire in Modern narrative at kroppen i litteraturen* forteller sin egen historie. Han kaller det for en semiotisering av kroppen og hevder det er interessant i litterære tekster fordi den fysiske kroppen er førkulturell og førspråklig. Brooks ser på kroppen som et meningsbærende element som forteller sin egen historie, blant annet fordi språket ikke kan uttrykke smerte. Dermed kunne ikke disse historiene blitt fortalt uten å tillegge kroppen betydning i en litterær tekst (Brooks 1994:5-6).

Jon har flere symptomer på at han ikke har det så bra. Han har tics, en nervøs blinking. Et eksempel på dette er da han blir med jenta fra skøytebanen hjem. ”Hun spør hvorfor han gjør sånn med øynene hele tida. Jon svarer at han ikke vet. Han snur seg mot henne, han sier at han prøver å la være, men han får det ikke til” (s.27). Dette trenger i seg selv ikke å være noe som helst annen enn et nevrologisk symptom, men det kan også være en antydning på at noe er galt. Det kan virke som om Jon blunker med øynene i situasjoner hvor han føler seg utrygg. Blant annet viser det seg da han blir med den gamle mannen ned i kjelleren ” Han prøver å la være å blunke” (s. 17). Jon husker også med magen. Han sier det er magen hans som husker lyden av Vibekes bil.

Lyden av bilen. Når han venter på at den skal komme, kan han ikke huske den i hodet. Jeg har glemt den, tenker han. Men så kommer den, ofte når han har tatt en pause i ventinga og ikke tenker på det. Da kommer hun og han kjenner lyden igjen, han hører den med magen, det er magen som husker lyden, ikke jeg, tenker han (s.5-6).

Jons kropp er bærer av følelser han ikke kan uttrykke med ord. Hvis han er redd blunker han med øynene fordi han ikke har språk til å forklare redselen. Det kommer også tydelig frem av teksten at Jon skiller mellom jeget og kroppen. Kroppen signaliserer det jeget forsøker å fortrenge, og viser seg gjennom magen. Fordi Jon venter på Vibeke skulle man tro at han gledet seg til å se henne, men da hun endelig kommer hjem, blir han på rommet sitt og fortsetter å tenke på henne, i stedet for å møte henne. Hvorfor gjør han det?

2.2.1 Hva betyr Jons fantasier?

Alice Miller hevder den beste måten å få et innblikk i det skjulte og ubevisste forholdet mellom mor og barn er en analyse av perversjoner og tvangsnevroser. Hun hevder videre at de mennesker som lider av tvangsnevroser, egentlig lider under morens avvvisning som kommer til uttrykk i noe annet (Miller 1980:83).

Jons tanker kretser som sagt stadig rundt forskjellige former for tortur og ulykker. Da han tidlig på ettermiddagen spiser middag med moren forteller han om et torturbilde han har sett i et blad: "En mann som henger like over gulvet med en hette over hodet. Armene er festet med et tau i en stang, han henger så lenge at armene nesten løsner fra kroppen, sier Jon"(s.13). Han forteller også en vits han har funnet på om en mann som kaster seg ut av et vindu og aldri treffer bakken. Vibeke synes ikke vitsene hans har noe poeng. "Det er fint at du tenker på de som har det vondt – hvis alle gjorde det så kanskje verden ble litt bedre" (s.13). Som leser får vi vite hva hun tenker, men ikke sier: "Kan du ikke bare gå, tenker hun. Finn på noe å gjøre, lek littegrann" (s.13). Et annet eksempel er hvordan Jon prøver å sette seg inn i hvordan det er å bli torturert, å kjenne hvordan det er å henge slik som han har sett på bildene. Da Jon er i bilen med tivolidamen og de kjører under gatelysene, holder Jon pusten så mange lys han kan og sier til seg selv " for hvert gatelys han holder pusten slipper tusen mennesker å bli torturert" (s. 79). Jon setter seg også i torturistens sted ved å vise hvordan man utfører torturhandlinger "Man holder hodet i en bøtte med iskaldt vann og så tar man strøm på tunga" (s.79).

Jons tanker rundt tortur kan være et tegn på at han ønsker å gjøre seg tydelig for seg selv og andre. Ifølge Brooks kan som sagt ikke språket uttrykke smerte. Jon prøver å identifisere seg med andre som lider for å kjenne på sin egen smerte, men den smerten Jon bærer er taus. Tankene rundt tortur kan være at Jon idealiserer noe fremmed. Han finner andre

måter å representere Vibeke på ved å hele tiden lete etter situasjoner i fantasien som kan veie opp den smerte han føler, men ikke har ord til å beskrive.

Jons tanker rundt tortur og ulykker, betyr sannsynligvis ikke, slik som Vibeke tror, at Jon uttrykker en omtanke for andre mennesker. Dette er Jons ubevisste forsøk på å fortelle hvordan han har det. Jon ønsker kontakt med Vibeke og vil at hun skal forstå han ved å fortelle disse historiene. Miller hevder at det barnet som ikke finner sitt eget speilbilde i morens ansikt, ”kommer resten av livet til å lete etter dette” (Miller 1980:39). Videre viser hun til gjentakelsestvangens positive side og hevder ”den er språket når barnet er blitt stumt, den eneste uttrykksmulighet” (op.cit:76). Problemet er at Vibeke, som kunne ha hjulpet Jon til å sette ord på det han føler, avfeier han, uten å tenke på at han lider. Vibeke er ikke i stand til å se Jon som den han er, i stedet erstatter hun hans uttrykk med sine egne. Hvordan hun også forventer at han skal forstå hennes fraser viser seg i hva hun sier i forbindelse med at han er mørkredd: ”*Nå lukker jeg døra, du er jo stor gutt. Mørket er ikke farlig. Det du er redd for er inni deg. Du må velge Jon, hva du vil gi energien din til. Hvis du vil være redd, så er du det. Hvis ikke, er det bare å la være. Nå lukker jeg døra. God natt*” (s.92,93)⁶. I stedet for å bli beroliget av disse ordene, erfarer nok Jon bare avstanden mellom ord og virkelighet. Vibeke krever at Jon forholder seg til verden slik som Vibeke forholder seg til verden, problemet er at han aldri får noen bekreftelse på sin og har ingen forutsetninger til å forstå hennes. Jon og Vibeke kommuniserer ikke fordi deres erfaringsverdener er så forskjellige. Jon prøver å nærme seg med Vibeke ved å tilpasse seg hennes behov, men hun stenger han ute.

Det er også gjennomgående i teksten at Jon føler seg truet. Et eksempel er blant annet at han til stadighet tenker på invasjoner fra verdensrommet ” Han bøyer seg ned i setet, han legger hodet mot knærne. Han gjør det fort, nå er det invasjonskrig og lysstråla er kombinert med laser som dreper” (s. 98). ” Han later som han akkurat har landa på jorda. Alle mennesker som bor her er døde. Stråla i hjel” (s.107). Er dette et uttrykk for at Jon føler seg truet, eller er det slik at det er forholdet hans til Vibeke som er truet?

2.2 Jon + Vibeke = (u) sant

Jon er en gutt som er meget knyttet til sin mor, han tenker på henne hele tiden og har hele tiden oversikt over hva hun gjør og sier.

Hun kler av seg, tenker han, han ser henne for seg i gangen foran speilet, at hun henger

⁶ Når Jon gjengir noe Vibeke har sagt, står dette i kursiv

frakken opp på knaggen foran speilet. Hun er sikker sliten, tenker han. Kanskje han skal gi henne en ansiktsmassasje, tenker han, massere pannen hennes, kinnene, de har lært det i gymmen, det skal være bra (s. 6).

Her ser vi hvordan Jon tenker på Vibeke og hennes behov. Men betyr det at han kjenner henne? I en drøm han har, kommer det frem at han kanskje ikke gjør det likevel. Han drømmer at han har vært ute og spilt fotball og skåret mange mål, han vil fortelle det til Vibeke, men da han ser henne

[...] smiler hun så rart at han snur seg for å gå ned trappen til rommet sitt. Rett rundt hjørnet i trappa står en kvinne som ser akkurat ut som Vibeke. Hun hvisker lavt til ham som om hun forsøker å lokke ham til seg. Når han er i ferd med å lene seg inntil henne, kommer en tredje kvinne opp trappa. Kanskje er det hun som er Vibeke. Han blir stående helt stille (s. 10).

Engelstad bruker dette eksempelet for å vise at Jon egentlig ikke vet hvem Vibeke er, fordi drømmen viser til noe kjent som ikke lar seg identifisere. (Se Engelstad 2002:175). Jon tror Vibeke tenker på han hele tiden, noe hun ikke gjør. Kanskje Jon egentlig er klar over dette, men fortrenger det og dermed forestiller seg et forhold til Vibeke.

En av Jons drømmer handler også om faren. Jon selv forteller om faren at Vibeke reiste fra han ”fordi hun var for ung til å binde seg”, men i Jons drøm blir det tegnet et annet bilde av en far som vitner om at det kanskje var andre årsaker til at Vibeke reiste. Her er Jons far en person som tar alt de har, at han har på seg uniform kan bety enten at han er i det militære eller det kan relateres til en krigssituasjon som både kan foregå ute, men også i hjemmet.

Engelstad hevder at framstillingen av faren i *Tiden det tar kan* belyse faren i *Kjærlighet*. (Engelstad 2002: 178). Med det mener hun kanskje at erfaringene med en voldelig far i *Tiden det tar* er antydnet gjennom en drøm i *Kjærlighet*. Hvis man ser det på den måten kan drømmen bety at samlivet dem imellom var som en krigssone Vibeke måtte rømme fra for å beskytte seg selv og sønnen. Hvis Vibeke ikke klarer å gi rom for erfaringene med Jons far, men velger å holde det skjult ved å si at hun var for ung til å binde seg, kan opplevelsene Jon har hatt i forhold til dette være traumatisk. Hvis han ikke har fått noen mulighet til å sette ord på følelsene sine i forhold til faren, er det blitt nødvendig for han å fortrenge disse hendelsene.

Flere psykoanalytikere har tolket et barns lek som en symbolsk handling. Freud bruker en slik symbolforståelse om Lille Hans som ikke vil gå ut på gaten fordi han er redd for at en hest skal bite han. Dette tolker Freud som et symbolsk uttrykk. Hesten og bittet symboliserer

noe i ham selv som han vegrer seg for å erkjenne. Symbolet opptrer som et forsøk på å skjule dette. I forhold til Jons fantasi og drømmeverden er det en tydelig sammenheng mellom symbolet og den underliggende mening. Bildene Jon ser kan være et forsøk på å skjule hvordan han egentlig har det. I fantasien kommer det som Jon prøver å fortrenge til syne, selv om det ikke er fysisk tilstede. Fantasiene om tortur kan leses som bilder for smerten Jon ikke kan sette ord på, men som kommer til uttrykk i noe annet. Barns lek er ofte knyttet til å skape fantasibilder, det er noe alle gjør i større eller mindre grad, og trenger ikke være et tegn på at noe er galt. Likevel velger jeg i denne sammenhengen å tolke disse bildene som betydningsbærende fordi kroppen ofte spiller en viktig rolle i Ørstaviks romaner. Mens ord ofte viser til det skjulte hos Ørstavik, speiler kroppen og drømmene det sanne.

I sin tankeverden tror Jon at Vibeke tenker på han, noe hun ikke gjør. Hun er opptatt i sin egen verden, men hvilken verden er det Vibeke ser?

2.3 Hvem er Vibeke?

Vi burde kanskje, på bakgrunn av det overnevnte, se på Vibeke som en umoden og egosentrisk person som aldri burde hatt barn, men samtidig og kanskje uten at vi egentlig vil, kan man ikke annet enn en å bli nysgjerrig på henne. Hvem er egentlig denne kvinnen? Når vi blir introdusert for Vibeke første gang får vi vite at hun elsker å lese. ”Helst skulle hun lest hele tiden” (s. 5). Vibeke leser tre – fire bøker i uka, sannsynligvis trivillitteratur som handler om kjærlighet. Når Vibeke ikke forsvinner inn i bøkens verden er det såpeopera på TV som opptar henne, etterfulgt av tankene på ingeniørens blikk.

Det beste Vibeke vet er å lukke seg inne sammen med bøkene ” suget etter bøker som virker sterkere og mer virkelig enn livet selv” (s.10). Vibekes virkelighetsflukt kan også si oss noe om Vibeke som person. Dagdrømmingen kan bety at hun foretrekker det fiktive univers fremfor den virkeligheten hun befinner seg i. Men kanskje enda tydeligere enn gjennom bøkene, kommer dette til uttrykk gjennom hvordan Vibeke blir fremstilt med narsissistiske trekk. Videre vil jeg drøfte hvordan det viser seg i teksten.

2.3.1 Lille speil på veggen der, fortell meg hvor vakker jeg er

Vi skal ikke lese mange sider før Vibeke fremstilles i forbindelse med speilet og blikket.

Vibeke går ut på badet og ser seg i speilet. Hun ser på helheten i uttrykket sitt at hun har hatt en fin dag. Fornøyd, aktiv. Avbalansert. Ved den høyre nesevingen blinker en ørliten krystall, hun blunker tilbake. Lille lykkestjernen min. Hun griper en børste og bøyer seg fram så det lange, mørke bølgehavet nesten når i gulvet. Hun går først

gjennom det forsiktig for å fjerne knutene, deretter tar hun det i lange, rolige tak fra hodebunnen av. Så kaster hun håret bak. Det skal stå som en sky rundt ansiktet. Hun ser seg i speilet. Nå vil det ikke løfte seg, det striper seg framme ved pannen (s.17).

Før hun gjør seg klar til å dra på biblioteket kaster hun håret bakover og tenker.

Mislykket eller suksess. Helt ok. Hun beveger hodet fra side til side, ser i speilet på håret som svinger lett rundt ansiktet, har fønet det så lenge at hun fortsatt kjenner varmen i hodebunnen. Hun tar nøklene som ligger på det lave bordet, løfter nettet med bøkene og smiler en gang til inn i speilet før hun åpner ytterdøren og går (s.28).

Vibeke retter interessen mot seg selv og sin egen skjønnhet. Hvordan hun kaster på håret foran speilet er som tatt ut av en sjamporeklame. Vibekes tanker rundt mannen med de brune øynene på teknisk etat er gjennomgående i hele romanen. Hun er tydeligvis opptatt av denne ingeniøren, men ser ikke han som person, hun tenker bare på øynene og blikket hans. ”Han mørke med de brune øynene” (s.7), ”de brune øynene som smilte til henne” (s.7). ”Hvordan han så på henne tidligere på dagen” (s. 9). ” De brune øynene. De er alle steder når hun blunker, som flekkene i øynene etter at du har sett mot skarpt lys” (s. 28).

Vibeke er ute etter bekreftelse og å bli beundret. Hun retter oppmerksomheten mot seg selv og sin egen skjønnhet i stedet for å kommunisere med andre mennesker. Også i forhold til tivolimannen spiller blikket en viktig rolle. I campingvogna nyter hun å være gjenstand for Toms blikk.

Han smiler, og lener seg tilbake på putene ved veggen og bare ser på henne, ser og smiler, som om han ikke venter på noe annet enn det som er [...] Hun kjenner blikket hans på seg igjen, som om det er kraft nok i det til at hun løftes litt opp og svever (s.41).

Myten om Narcissus handler om Narcissus som forelsket seg i sitt eget speilbilde slik at han til slutt drukner i det. Nymfen Ekko ble fortært, bare ekkoet var igjen, da hun forsto at Narcissus ikke kunne gjengjelde hennes kjærlighet. Å se paralleller mellom Vibekes selvopptatthet i *Kjærlighet* og den greske myten om Narcissus er blitt tolket og analysert av mange, blant annet i Hvervens artikkel ”Kjære familie det finnes ingen familie”, Andersens essay ”Risiko og Aasta marie Bjorvands hovedoppgave *En reise inn i romanens rom*. Meget forenklet kan man trekke paralleller mellom denne myten i forhold til Vibeke og Jon, hvor vi kan se på Vibeke som Narcissus og Jon som den forsmådde Ekko.

Vibeke er opptatt av ytre ting som utseende, fine klær, design og av å være gjenstand for eget og andres beundrende blikk. Hun har ikke, i motsetning til de andre romanfigurene i denne avhandlingen, smerter i kroppen. Hun er heller opptatt av å pleie sin egen kropp og sin skjønnhet: ” Vibeke såper inn håret med sirkelbevegelser, som hos frisøren. Hun lukker øynene for å stenge av for ytre stimuli” (s. 18). Hvordan skal man da gå fram for å analysere overflaten hos Vibeke som tilsynelatende er helt uten sprekker. Hva er det som skjuler seg bak Vibekes glatte, perfekte fasade. Er hun egentlig så fornøyd med seg selv? Vibeke syn på seg selv kan sammenlignes med grandiositeten. I det følgende vil jeg si mer om hva det innebærer.

2.3.2 Den grandiose Vibeke

I følge Miller er det grandiose menneske en person som ikke kan leve uten beundring fra omverden. Det grandiose menneske beundrer også seg selv, ikke for hvem de er, men hva de gjør og hvordan de ser ut. I forhold til en partner vil også han være gjenstand for å beundre den grandiose, slik hun alltid er ute etter å skaffe seg beundring. Problemene oppstår når følelsen av egenverd faller sammen. Miller sammenligner denne egenverden med en ballong og sier følgende: ” Under gode vindforhold kan et slikt menneske nå de store høyder, men får den det minste hull, ligger ballongen der på bakken som en liten fille. En har ikke utviklet noe av sitt eget selv som senere kunne framby et holdepunkt” (Miller 1980: 45).

Hos Vibeke kommer det grandiose frem i relasjonen med Tom. Vibeke speiler seg i Tom, ikke fordi hun vil ha han, men fordi hun ønsker at han skal beundre henne og bekrefte hennes ytre skjønnhet. Vibekes fokus på det perfekte ytre kan være et tegn på at hun ikke er i kontakt med sitt eget selv. Når hun skal ta seg et bad lukker hun øynene ” for å stenge av for ytre stimuli, vil bare være inni kroppen, kjenne innenfra” (s.18). Vibeke mangler selverkjennelse og lever i sin egen verden.

Andersen skriver i essayet ” Ekko” at ”Menns blikk og speilet gjør henne virkelig”, videre hevder han at ” det katastrofale er naturligvis ikke at Vibeke ser seg i speilet med glede. Det katastrofale er hennes manglende evne til å knytte nære bånd. Hun har et forvansket forhold til omverden og andre mennesker. Hun lever i sitt eget rom. ” (Andersen 2003:110).

I det følgende vil jeg vise hvordan Vibekes manglende kontakt med andre mennesker og ikke minst seg selv viser seg i språket.

2.3.3 Språkets skjulte mening

Vibeke snakker i et språk som er preget av reklamens og ukebladenes populariserte språk, det er preget av klisjeer. Dette viser seg for eksempel da hun etter jobben noterer stikkord for å

finne ut hva man kan gjøre for å få til en mer helhetlig arkitektur, ” Identitet, selvfølelse. Estetikk. Informasjon” (s. 7), i forhold til Tom, tivolimannen, snakker hun om å ”kjenne på grenser” og ”respektere den andre”, hele den populariserte formen om ”Lykke og parforhold”. Slik kan også Vibekes språk leses som både språkkritikk og kritikk av det postmoderne samfunn. Hverven beskriver det slik.

Denne mangedobbelte refleksjonen tilsvarer det enorme gapet som åpner seg mellom Vibekes holdninger og hennes handlinger. Hun intimiserer alt, men er aldri intim. Ingen av referansene til ukebladene eller tabloidene er uttalt i *Kjærlighet*. De ligger der som en form for stum innsikt, som nettopp gjennom sin tause inneforståthet virker nettopp sterkere på en mannlig leser (Hverven 1998:7).

Ut fra en psykoanalytisk tilnæringsmåte er man ikke opptatt av hvordan språket speiler eller kopierer en erfaring, men heller motsatt, hvordan kan vi tolke dette språkets mening som skjuler selve det som unndrar seg språket. Ved nettopp å se på hva Vibeke sier kan det si oss noe om hva hun ikke sier. Vibeke opplever stillheten mellom henne og Tom som naturlig: ” Så deilig, tenker hun, å kunne være sammen sånn” (s.41). [...] ”Jeg må ikke snakke stemningen i stykker” (s. 83).

Slik vi så det hos Jon, skiller også Vibeke mellom jeget og kroppen. Det er kroppen hennes som forteller henne at Tom er riktig for henne. Vibekes manglende kontakt med seg selv, viser seg ved at hun lar kroppen bestemme i situasjoner hun sannsynligvis ikke har kontroll over. ”Hun kjenner hun har en intuitiv følelse av å vite hvem han er. Hva han trenger. Hvor han skal [...] Han er en mann for meg, tenker hun. Kjenner i kroppen at det er sant, en fysisk innsikt. Kroppen er til å stole på” (s.41). Som leser skjønner vi etter hvert at Vibeke verken vet hvordan hun skal opptre eller hva hun skal si. Samværet mellom Tom og Vibeke oppleves annerledes for leseren som ser situasjonen utenfra, og kommunikasjonen mellom dem fremtrer etter hvert som klam og unaturlig fordi de nesten ikke snakker sammen. Det viser seg at i forhold til de virkelige relasjonene mellom mennesker kommer Vibeke til kort, hun opptrer som sosialt usikker, noe hun også er klar over selv. ” Hun har lyst til å si noe mer, men vet ikke hva” (s.33). ” Hun skulle ønske hun kunne finne noe å si som ville føre dem mer sammen, åpne enda mer opp” (s. 42).

Sammen med Tom i campingvogna blir det tegnet et mer nyansert bilde av Vibeke. Her viser hun også sin sårbarhet, hvordan hun lengter etter nærhet til et annet menneske, men ikke får det til. Hun opptrer som ensom og søkende, noe som gjør henne sosialt utilpass. Hun klarer ikke å kommunisere med tivolimannen fordi hun mangler både ord og uttrykksevne. Bak den

grandiose Vibeke skjuler det seg et ønske om en symbiotisk, språkløs tilværelse. Denne sammensmeltingen søker hun i Tom, men i stedet for å bringe henne nærmere han, skjer det motsatte.

Det å kjenne et felleskap gjennom stillhet trenger ikke være unaturlig eller umulig i seg selv, problemet er at denne ordløse tilværelsen som Vibeke ønsker seg sammen med Tom ikke er naturlig fordi den springer ut fra et feil fundament. De har ingen form for kontakt med hverandre, det er i *mangelen* på kommunikasjon at stillheten oppstår, og dermed forblir de også sannsynligvis ukjente for hverandre.

Vibekes sårbarhet viser seg også i en av drømmene til hennes, der en mann på en fest har gitt henne komplimenter og sagt at hun var pen ” Det hadde gjort henne glad [...] Så hadde han gått ut gjennom en svingdør [...] Hun hadde blitt stående og se på seg selv i speilet, smilt. Lykkelig. Det er den gode delen” (s. 19). Aasta Marie Bjorvand bruker denne scenen i sin hovedoppgave *En reise inn i romanens rom* (Bjorvand 2003:62) som et eksempel for å vise til Vibekes selvopptatthet og narsissisme, men leser vi litt lenger kan akkurat denne scenen også fortelle oss noe annet. [...] ”Men så plutselig var festen over og hun befinner seg på et offentlig toalett, det lukter urin, det var kaldt i bare strømpene, og hun skyver bildet fra seg og tenker ´begynnelsen var i hvert fall bra” (s. 19). Det antydes her at noe er skjedd med Vibeke som gjør at hun ikke tør å vise sine egentlige følelser. Det viser seg også i en regle hun siterer som hun kaller for noe ”av det fineste jeg vet” (s.65).

Langt, langt borte ligger et vann,
i det vannet ligger en øy,
på den øyen ligger en kirke,
i den kirken er det en brønn,
i den brønnen svømmer en and,
i den anden er det et egg,
og i det egget...
Hun kjenner at hun nesten holder på å begynne å gråte:
I det egget ligger hjertet mitt (s. 65).

Denne reglen er en intertekstuell referanse til eventyret ” Risen som ikke hadde noe hjerte på seg”. Intertekstuelle referanser etablerer forbindelser basert på likhet eller nærhet til andre tekster. Slik kan vi se på denne reglen som et bilde på hvordan Vibeke har det. I denne reglen ligger det en erkjennelse av at Vibekes hjerte og følelser er gjemt et sted det nesten er umulig å nå. I stedet for som Christine Hamn hevder, at Vibeke i denne scenen ”følger oppskriften på hvordan en skal oppføre seg når en er forelsket” (Hamn 2001:43), tror jeg heller det er riktig å

se på hennes overflatiskhet og egoisme også som et uttrykk for sårbarhet og hjelpeløshet. Det er tryggere å snakke i et språk preget av klisjeer, på den måten holder hun avstand, både i forhold til seg selv og andre. Vibeke tar på seg en maske for ikke å vise sin indre tomhet og dermed sårbarhet. Masken som metafor vil jeg drøfte grundigere under kapittelet 2.3.6

2.3.4 Hvor er Vibekes følelser gjemt?

Julia Kristeva hevder at avstanden mellom språket vi bruker og hvordan vi ser på oss selv, kan relateres til samtidskulturen. Hun mener at i det postmoderne samfunnet har både liv og språk mistet sin mening, fordi samtidens liv har glemt sjelen. Med dette mener hun at samtidskulturen kan relateres til en situasjon der språket er skilt fra sine affekter. Oppfatningen av hvem vi sier vi er og hvordan vi erfarer oss selv er ikke i kontakt med underliggende følelser. Kristeva gir blant annet mediebaserte forestillinger skylden for denne tilstanden, fordi det tilsynelatende virker positivt på tomheten som tapet av mening gir, men i virkeligheten fungerer disse forestillingene kun som en falsk beskyttelse mot et tomt selv (Oliver 2003:47, 48).

Slik jeg forstår Kristeva mener hun at språket som i utgangspunktet skulle fungere som en trøst for å erstatte morstapet og skape mening, i stedet blir en kilde til avstand og tap av mening og dermed blir språket tomt og meningsløst. Mediebaserte forestillinger, med sine falske overflatebilder, bidrar i denne sammenhengen til å opprettholde tomheten.

Ut fra teksten kan det se ut til at Vibeke mangler et fundament for sin egen identitet. Hun dekker over tomheten, som nevnt ovenfor, gjennom det klisjéaktige språket hun bruker. Fordi språket ikke er i tilknytning til hennes underliggende affekter, føler hun heller ingen virkelig mening med tilværelsen, men dekker over denne mangelen ved å flykte inn i romanens verden eller å skape sine egne fantasibilder. Gapet mellom den virkeligheten Vibeke beskriver og kan den virkeligheten som faktisk er kan leses som ulogiske sammenhenger eller brudd eller hull i teksten, noe som ifølge Kristeva kan bety at subjektet ikke er fullstendig integrert i den symbolske orden. Det viser seg i språket ved at ” talen blir brått unnvikende usikker, full av opphold, nesten ordløs” (Kristeva 1994: 55). Grunnen er, ifølge Kristeva: ” den depressive er bundet til sin smerte, totalt ute av stand til å skape sammenheng⁷” (op.cit:47). Videre hevder hun følgende:

Den deprimerte snakker ikke om noe, han har ingenting å snakke om. Bundet fast til Tingen er han uten objekter [...] Avgrunnen som åpner seg mellom subjektet og

⁷ Fornektelse av signifikanten betyr en fornektelse av språket som garanterer inntreden i den symbolske orden.

betydningen objekter, viser seg som en manglende evne til å skape ordsammensetninger. Men et slikt eksil åpenbarer en avgrunn i selve subjektet [...]Fornektelsen av benektelsen fratår språktegnene deres betydning som er å skape mening for subjektet (op.cit:62).

Vibekes fornektelse driver henne til en evig jakt etter tilfredsstillelse for å "fylle" hennes manglende selv. Kan man da si at Vibekes tomhet opprettholdes eller er et resultat av hvordan våre tanker og følelser forflates av mediesamfunnet. Gir Vibekes virkelighetsflukt henne en mulighet til å danne et overfladisk bilde av seg selv for å dekke over hennes manglende subjektivitet?

Vibekes ytre og språk har som nevnt tidligere likheter til reklamefilm, og spørsmålet er i hvilken grad er Vibeke egentlig klar over denne tilstanden? Hvis det er slik at Vibeke fortrenger den manglende subjektiviteten i språket, skulle det, ifølge min hypotese, komme til uttrykk som kroppslig erfaring. Det står ingenting i teksten om at Vibeke har smerter, snarere tvert i mot, det ser ut til at Vibeke nyter sin egen kropp og er opptatt av å pleie og ta vare på den. Betyr det da at Vibeke bevisst bedrar seg selv, eller fungerer Vibekes klisjéfylte språk som beskyttelse fordi hun er redd for å ikke bli forstått? I det følgende vil jeg se på Vibeke i forhold til den melodramatiske kvinnen.

2.3.5 Tivoliet

Christine Hamn sammenligner I "Tåreperse eller språkkritikk? Hanne Ørstavik og den ukjente kvinnens melodrama." (Vagant:3/ 2002), Ørstaviks roman *Tiden det tar* med Amalie Skrams romaner. Hun mener at de begge skildrer unge melodramatiske kvinner, og at Ørstaviks romaner i likhet med Skrams, handler om kvinners utvikling fra avhengighet til selvstendighet. Felles for kvinnene hos Ørstavik og Skram er at de verken vil eller kan benytte et språk som inneholder kriterier de må dele med andre. De tviler på at det dagligdagse språket gjør det mulig for dem å bli forstått. Hun sier videre

Kvinnen i melodramaet drømmer om et perfekt språk, et språk som tillater henne å leve i en slags symbiose med verden. I virkeligheten lever hun i en slags drømmeaktig posisjon utenfor samfunnet. Og språket hennes er preget av klisjeer, det kan virke som om hun siterer fra andre tekster (Hamn 2002: 44).

Hun bruker Signe i *Tiden det tar* som eksempel. Signe vokser opp i en familie som er preget av psykisk og fysisk terror. Moren blir mishandlet av faren, men snakker aldri om det. Ifølge

Hamn måtte moren ha delt mannens språk for å gjøre seg forstått, men hun velger i stedet tausheten og denne tausheten blir også Signes.

Den melodramatiske kvinnen kan også sees i forhold til Vibeke i *Kjærlighet*. Vibeke tar ikke sjansen på å bruke et vanlig dagligdags språk fordi hun er redd for ikke å bli forstått. Hun velger heller det klisjéfylte språket som fungerer som en beskyttelse mot hennes sårbarhet. Fantasiene og dagdrømmene vitner om at hun lengter etter noe annet. Det er tydelig Vibeke ønsker at noe skal skje, en forandring. Ved inngangen til tivoliet sier hun høyt til seg selv ”vår tids karneval” (s. 29). Hva er det hun egentlig mener med dette? Det karnevalske snur det etablerte på hodet og definerer en motkultur til den dominerende kulturen i samfunnet. Vibeke går til tivoliet fordi biblioteket er stengt. Tivoliet kan sees som en kontrast til biblioteket. Mens biblioteket representerer høykultur, har tivoliet en lavere status. Tivoliet forbindes med underholdning av lavere karakter og også noe flyktig som reiser rundt, uten fast tilknytning og tilhørighet. Slik ser også Vibeke seg selv i forhold til Tom ”han ser snill ut, tenker hun. Sikkert en enfoldig kar. Men hvorfor ikke” (s.32). ”ikke tror hun de har noe særlig å snakke om, men hun synes likevel litt synd på han. Det er livet hans, dette, å reise rundt med et tivoli, for et nitrist liv” (s. 33, 34). Vibeke og tivolimannen har ulike bakgrunn og kultur. Vibeke er nedlatende i forhold til tivolimannen og holder sin smak i hevd ved at hun tenker at ”både mannen og campingvogna har potensiale”.

Med noen enkle grep kunne det faktisk, bli ganske fint her inne, tenker hun, en kunne sy trekk til putene i samstemte farger, ta bort det grelle, skrikete gardinene og henge opp noe ensfarget og enkelt med god lysgjennomskinnelighet. Og fått vekk den grusomme plakaten i taket. [...] Han utløser gode bilder i henne: de er på en strand, det er vinter og de er alene der, hun småløper i vannkanten og han ser på henne, han ser alt i henne og er klok og varm (s. 37).

For Vibeke er det konkrete ved tivolimannen tydeligvis ikke stimulans nok til å tilfredsstille hennes estetiske sans. Hun må ta fantasien til hjelp og ved hjelp av bilder ser hun en annen virkelighet enn den som foregår i selve campingvogna. Vibeke er mer opptatt av sine egne fantasibilder enn å stifte nærmere bekjentskap med Tom. I Vibekes fantasier er den konkrete situasjonen forvandlet til en ønskedrøm, her ser hun tivolimannen slik hun skulle ønske han så henne. ”Han utløser gode bilder i henne: de er på en endeløs strand, det er vinter og de er alene der, hun småløper og han ser på henne, han ser alt i henne og er klok og varm” (s. 37). Vibekes drømmeverden er ikke et supplement til det som foregår på det ytre plan. I Vibekes fantasier konkurrerer det mentale bildet med det virkelige. Det betyr at drømmene for henne blir

virkeligere enn den faktiske situasjonen i campingvogna.”. Om tivolimannen ikke *er* den mannen hun i sin fantasi begjærer, iscenesetter hun det slik at han blir det.

Denne virkelighetsflukten gjør at Vibeke sannsynligvis ikke er i stand til å tolke situasjonen med Tom. Etter at hun har avvist hans tilnærmelser skjønner vi som leser at stemningen blir spent, noe Vibeke ikke er i stand til å oppfatte. Hun tenker følgende om situasjonen:

Han skrur av platen mens han ser på henne. Blikket hans får det til å suse i kroppen, gir henne ny energi [...] han kjærtegner henne med øynene og hun tar i mot [...] Hun er rød i kinnene. Hun ler, kjenner seg vakker og glad. Rødmen virker bare opphissende, tenker hun, den legger et grunnlag for senere; han ser at jeg er full av glød (s. 53).

Vibekes begjær i forhold til Tom begrenser seg til hennes fantasier, hun klarer derfor ikke å skille klart mellom hva som er fantasi og hva som er reelle begivenheter. Vibekes fantasier er dermed viktigere enn selve møtet med Tom. Sannsynligvis er Toms blick i virkeligheten ikke annet en blanding av undring og irritasjon over hennes manglende kommunikasjon og tilstedeværelse.

Vibeke falske selv kan sees som en maske hun bærer. Hun skjuler hvem hun egentlig er, likevel kommer hennes sanne selv til uttrykk i forhold til andre mennesker. Vibeke er både klar over og ikke klar over sin utilstrekkelighet i forhold til Tom. Problemet er at det virker som hun verken kan eller vil vedkjenne eller konfrontere seg selv med sine uløste konflikter. Det er ikke gjennom kroppen som smerter Vibekes fortregning kommer til syne. Det er møtet med Tom som vekker til live Vibekes savn og lengsler som har ligget gjemt under hennes glatte overflate. Språket hennes er et selvbedrag som skjuler hennes sanne selv.

Siri Gullestad sier følgende om selvbedraget: ”Selvbedraget er tilsynelatende en paradoksalt tilstand som innebærer at individet både vet om og ikke vet om en ting på samme tid; personen kjenner på en eller annen måte til den ubehagelige sannhet han skjuler for seg selv” (Gullestad 1985:117). Selvbedraget og Vibekes manglende selverkjennelse som skjuler og viser frem på samme tid kan sees i sammenheng med masken hun bærer. I det følgende vil jeg si mer om hvordan den symboliserer en tvetydighet av synlighet og usynlighet, av å vise frem og av å skjule på samme tid.

2.3.6 Når masken faller

Vibeke som bærer maske kan kobles med det jeg mener å være *Kjærlighets* visuelle metafor. Vibekes perfekte fasade kan sees på som synonymt med et rollespill. Det kan karakteriseres som et skuespill, hvor alle hennes fraser og uttrykk er nøye innøvd. Hun søker den mest mulig perfekte illusjon og går opp i bildet av ukebladenes og reklamens verden. For å gå inn i denne rollen har også Vibeke vært nødt til å gi avkall på den hun måtte være bak masken. Likevel kommer hennes egentlige jeg til syne *igjennom* den rollen hun spiller. Dette viser seg som sagt i relasjoner med andre mennesker. Her får vi se den Vibeke hun sannsynligvis vil skjule og gjemme. Bak Vibekes skinnende maske ligger hennes egentlige jeg og ulmer, og før eller senere vil masken revne. Hun er ikke slik man ser det i perfekte reklamer, men heller en som opptrer usikker og sosialt utilpass.

Vibeke er ikke i stand til å vise andre sider ved sitt følelsesliv enn det som er forbundet med det blikket og fantasien begjærer. Likevel får vi gjennom nettopp dette glimt av en helt annen Vibeke, som i fortvilet lengten etter kjærlighet, viser sin sårbarhet og dermed sitt sanne jeg. Vibeke klarer ikke å gi Jon den omsorg han trenger, fordi hun med sin virkelighetsfortrengning ikke er i stand til å se Jons behov. Men hvordan er det Jon forholder seg til og ser på andre mennesker? I det følgende vil jeg se på Jons opptreden i forhold til de andre kvinnene i romanen.

2.4 Jons kvinner

Det er vel ingen tvil om at Vibeke svikter som omsorgsperson i forhold til Jon, men det kan også se ut som Jon ikke forventer noe særlig omsorg fra Vibeke, annet enn toget han ønsker seg eller kaken hun skal bake til bursdagen hans. Men tror han egentlig at han får toget? Han sier ”Vibeke har *garantert* sett lista som han har lagt fram på pulten *sin*” (s.46, min utheving). Er ikke denne skråsikkerheten også forbundet med en usikkerhet? Hvis Vibeke *garantert* skulle sett lista burde han ha lagt den et annet sted. Vi får vite at Jon har begynt å legge seg selv og at Vibeke ikke en gang får komme inn på rommet til Jon for å si godnatt. Da Jon ønsker å spørre Vibeke om noe i forbindelse med bursdagen sin, lar han det heller være. Tør han ikke snakke med henne? Når Jon tenker på moren sin, er det konsekvent Vibeke som blir gjengitt, ikke mamma eller mor. Betyr det at han ikke ser på Vibeke som en mamma?

Jon viser omtanke for Vibeke i form av at han kjenner hennes behov når hun er sliten og vil massere henne, eller han vil servere henne te på togturen han drømmer om, men dette forgår stort sett i Jons tankeverden, og er sannsynligvis ikke noe han gjør i virkeligheten. Det

betyr at Jon er en gutt på nesten ni år som er ganske alene i verden, men hvor kommer Jons sårbarhet til uttrykk eksplisitt i teksten?

I romanen er det tre kvinner Jon har kontakt med; Vibeke, spådamen og moren til jenta han blir med hjem fra skøytebanen. I det følgende vil jeg se hvordan de kan sees som erstatninger eller kontraster i forhold til Vibeke.

2.4.1 Spådamen

Spådamen som jobber på tivoliet er en merkelig skikkelse. Hun er, slik som Vibeke, en som bærer maske og skjuler sin egentlige identitet. Hvem er det som skjuler seg bak de hvite klærne, den lange hvite parykken og hvitpudrete ansiktet? Som leser får vi ikke vite om hun vet at Jon er sønnen til Vibeke fra før, eller om hun skjønner det under kjøreturen. Det vi vet er at hun er interessert i Tom. Er det slik at hun er sjalu på Vibeke og dermed er ute etter å skade Jon?

Teksten åpner for mange fortolkninger av denne underlige skikkelsen, men hvis vi skal se henne i forhold til maskemetaforen, vil hun også bli synlig gjennom rollen hun spiller. Hvordan er det hennes egentlige jeg kommer til syne i teksten? Ansiktet til spådamen er som en maske som skjuler og viser frem på samme tid. Tvetydigheten viser seg blant annet i om hun er mann eller kvinne. Stemmen som er mørk og kraftig og i begynnelsen tror Jon at hun er en mann. Det er først når mannen smiler at han ser det er en kvinne, først og fremst på grunn av tennene som er små og jevne. Likevel er han ikke sikker, for nesa er så stor, og han kan verken se ”noen kul i buksa eller pupper under klærne (s.100).

Da Vibeke kjøper lodd av kvinnen har hun den hvite parykken på, sener da Jon møter henne, er parykken erstattet med kort hår. Jon ser den ligge bak i bilen. Det kan også virke som om Jon er litt redd henne. Da tivolidamen strammer og slipper kjevemusklene gjentatte ganger, gir det Jon assosiasjoner til noen øgler han har sett på et naturprogram på TV. De gjorde samme bevegelse før de angrep byttet sitt. Det er tydelig Jon føler seg truet av spådamen, han begynner å fantasere for å slippe unna situasjonen han befinner seg i. Han sovner riktignok i bilen, men ”våkner av at det kommer varm luft mot ansiktet, det lukter rart og han åpner øynene. Damen med de hvite klærne sitter nesten helt over ham, det er pusten hennes som kjennes varm” (s.84). Hva som har skjedd her sier teksten ingenting om, men igjen får man som leser likevel en guffen følelse av at noe er skjedd eller i ferd med å skje.

Jon tenker et sted i teksten at hun ”ser lei seg ut” eller ” ser trist ut når hun smiler” (s. 105). Det viser seg at denne kvinnen tenker og venter, akkurat som Vibeke, på Tom. Jon og spådamen er to ensomme sjeler alene ute i natten og venter på sine kjære. Masken fungerer

som en beskyttelse mot verden. Uten masken, med det korte håret, er hun sårbar og ensom akkurat som Vibeke. Slik trer spådamen frem i et dialektisk samspill mellom mann og kvinne, skummel og sårbar.

Jon er usikker på hvem denne damen er, slik han også er usikker på hvem Vibeke er. Jon må tolke spådamen slik han må tolke Vibeke. Både Vibeke og spådamen er mer opptatt av egne behov enn av Jon. Da spådamen ser at Tom er kommet tilbake til Tivoliet, slipper hun Jon av og lar han gå alene hjem i den iskalde natten, noe som er den indirekte årsaken til at Jon sovner ute i snøen. Hvis hun ikke hadde plukket opp Jon ville han også kanskje møtt Vibeke da hun kom hjem og dermed overlevd. Slik kan man si at en ørliten omtanke, ikke bare fra Vibeke, men også fra spådamen ville hindret det tragiske utfallet. Både Vibeke og spådamen svikter Jon fordi de er mer opptatt av sine egne behov enn av Jon.

2.4.2 Moren

Hjemme hos jenta er det særlig moren hennes Jon retter oppmerksomheten mot. Jon sammenligner jentas foreldre med Vibeke og tenker at de er eldre, tjukkere og at det virker som de har god tid (s.52). Videre ser han på moren.

Moren hennes reiser seg og går bort til benken, fra en plastpose tar hun fram et brød. Hun fortsetter å snakke med mannen sin mens hun skjærer tynne skiver med en brødskjæremaskin. Hun virker glad, tenker Jon [...] Moren legger en haug med brødskiver på en stor tallerken som hun setter midt på bordet. Hun åpner kjøleskapet og tar ut leverpostei og syltetøy og to liter melk.

– Jeg heter Jon, sier han når hun spør. Hun smiler (s. 52,53).

Dette måltidet kan sees som en kontrast til middagssenen mellom Jon og Vibeke. Moren til jenta smiler stadig vekk til Jon. Da Jon ser et bilde av en påfugl på veggen og begynner å fantasere, følger moren han med blikket og begynner å fortelle uoppfordret om eldstegutten som har laget den. Denne situasjonen er en motsetning til middagssenen mellom Jon og Vibeke, hvor også Jon ser på et bilde på veggen mens han spiser pølse, men uten at Vibeke vier det noe som helst oppmerksomhet.

Under måltidet hos jenta opplever Jon en familie som både ler og prater hyggelig sammen. Jon blir både sett og inkludert i dette samværet, noe han også tydelig setter pris på. Da jenta skal gå og legge seg og sier godnatt, tenker han at ”han burde vel gå nå som jenta skal legge seg, men han liker å være der” (s. 57). Siden moren fortsetter å snakke med han, tenker han det er greit at han blir. Jon betrakter moren mens hun legger restemat opp i poser og surrer

strikk rundt. ” Den store kroppen hennes står stille, bare armene beveger seg, rolig og jevnt” (s.57). Da moren går ned i kjelleren med maten, bestemmer Jon seg for å gå hjem, og dermed går han rett inn i moren på vei ut i gangen.

Han kjenner den myke magen mot armene sine og de svære brystene hennes er like ved munnen hans, han prøver å la være å blunke mens han mumler lavt god natt. Når han reiser seg opp etter å ha knyttet på seg støvlene blir han svimmel, han lener den venstre hånda mot veggen. Kanskje han har noe galt med hjertet (s. 57,58).

Her er Jon i nær kontakt med noe som kan kalles en morsfigur. Det er ikke bare Jon som får vondt i hjertet av denne passasjen. Den store, myke kroppen til moren og Jons munn nær hennes bryst tegner et bilde av en liten Jon som sannsynligvis får et smertefullt glimt av hva som er totalt fraværende i hans eget liv; varme og nærhet fra en omsorgsperson. Moren til jenta fremstår som Vibekes rake motsetning og slik kan vi se paralleller og kontraster mellom moren, spådamen og Vibeke. Mens Vibeke og spådamen kan leses som bilder eller erstatninger på hverandre, fremstår moren til jenta som deres motsetning og således et bilde på Jons mangler og savn.

I det følgende vil jeg se på likhets og nærhetsrelasjoner mellom de øvrige romanfigurene i teksten og se om det igjen kan si oss noe om forholdet mellom Jon og Vibeke.

2.5 Teksten som gjentatt struktur

Spådamen er forbundet både til Tom og tivoliet, og til Jon, og dermed den som binder de to historiene i teksten sammen. Denne nærhetsrelasjonen sier også noe om avstanden mellom Jon og Vibeke. Begge to kjører rundt i den iskalde natten med hver sin person som er knyttet til tivoliet. Vibeke og Tom kjører også forbi Jon og spådamen som står parkert i veikanten, men uten at de møtes. I denne scenen befinner Jon og Vibeke seg på samme sted fysisk, men de møtes ikke. Den psykiske avstanden dominerer til tross for det fysiske nærværet.

Parallellhistoriene kan slik sees som et bilde på Vibekes psykiske utestengning av Jon.

Teksten opererer også med romanfigurer som inngår som bilder eller erstatninger i forhold til hverandre. Jon og spådamen selger begge lodd og hvitfargen er karakteristisk for dem begge. Hun med sine hvite klær, ansikt og parykk og Jon med sitt hvite hår og hvite øyevipper. Spådamen er også tydeligvis interessert i Tom, som avviser henne for å rette sin oppmerksomhet mot Vibeke. Forholdet mellom Tom og Vibeke kan leses som en gjentakelse av forholdet mellom tivolidamen og Jon. De blir begge oversett og sviktet av den de ønsker å være nær. Jons sorg er slik et bilde på spådamens sorg som vi igjen kan koble til Vibeke.

Også Jon og Vibeke kan leses som bilder på hverandre. De lukker seg begge inn i sine verdener og forholder seg til sine fantasier, mer enn virkeligheten. Deres tanker er parallelle på den måten at Jon stort sett tenker på Vibeke, mens Vibeke tenker på Tom og ” de brune øynene”.

Slik kan gjentakelsesstrukturen både mellom de to historiene, og også mellom romanfigurene åpne for å se betydningssammenhenger mellom personene i teksten. I det følgende vil jeg se på Jons tanker om toget i forhold til tekstens dynamiske struktur.

2.5.1 Toget

Jons drømmer om tog er gjennomgående i hele teksten. Jon ønsker seg et Märklintog til bursdagen sin: ”Han tenker på lokomotivet han har sett i butikken, i rødt og grått med stål foran på brøyta. Den er til å ta av. De fineste vognene har dører som kan åpnes så folk kan få satt seg inn” (s. 31). ”Han tenker på togsettet. Kanskje i morgen [...] Modelltog står øverst på lista.” (s. 46). Togsettet Jon ønsker seg til bursdagen sin er en konkret leke han har sett i butikken. Tanken på toget ser ut til å forfølge han, uansett hva han tenker på så kommer det et tog kjørende inn i tankene hans.

Men Jons tanker om tog befinner seg også på et annet plan. Jon lengter etter å være sammen med moren hele tiden, han ønsker å dra på en reise med henne som aldri tar slutt. Romanens første setninger lyder slik: ”Når jeg blir gammel skal vi reise av sted med toget. Så langt det bare går an. Se ut av vinduet på fjell og byer og sjøer, snakke med folk fra fremmede land. Være sammen hele tiden. Aldri komme fram” (s. 5). Ønsket etter å aldri komme fram, kan knyttes til en lengsel etter å reise ut av tiden. Det Jon ønsker mest av alt er å få være sammen med moren.

Jon er konduktøren, han har uniform, han hilser på alle og selger billetter. Så er han lokomotivfører, han kjører toget gjennom fjelltunneler, over rødbrune vidder og gjennom trange, grønne daler med tynne blanke bekker. Vibeke står på en av perrongene. Han stopper og tar henne med. Han blåser i fløyta så alle kan høre det. Hun sitter foran sammen med han i førervogna, hun røyker og ser ut på lyset og landskapet. Jon snakker i mikrofonen og bestiller fram litt te (s. 32).

Her er Jon både konduktør og fører av toget og er den som styrer og har kontroll over reisen. Lengselen etter å aldri komme fram kan også leses som en lengsel etter en symbiotisk tilstand med en morsfigur. Jon lengter etter det totale nærvær med Vibeke.

Atskillelsen med morskroppen og inntreden i den symbolske orden, innebærer, som nevnt tidligere, et tap for barnet, som skulle lindres ved hjelp av språket. Problemet til Jon er at

han ikke har noe språk som kan veie opp for tapet av morskroppen. Et sted fantaserer Jon om at han står midt i en skinnegang og et tog med et fem etasjes høyt lokomotiv kommer rett mot han, men i stedet for å bli truffet ”løfter det ham opp, tar ham med. Han sitter i en lomme foran på toget og blir båret av sted, mykt og forsiktig, vinden slår mot øynene men det gjør ingenting for bak seg har han toget og det er som å lene seg inntil et varmt og levende dyr” (s. 30). Toget kan her leses som en metafor på symbiosen med moren og den gang han var en del av hennes kropp. Parallellen mellom toglyden og hjertelyden understreker denne forbindelsen. Toget er slik forbundet med morskroppen.

Da Jon går hjemover den kalde vinternatten fryser han og han er redd. Han tror at noen kan komme og ta han og for å jage bort redselen, lager han toglyder inni seg. Han setter seg foran huset og lytter etter lyden fra Vibekes bil og ser bilen for seg (s. 110). ”Hjulene går på skinner i snøen. Det er et tog, tenker han, det går et tog på veien gjennom bygda, med skinnende rødt lokomotiv. Hun sa jo det, at hun skulle komme med toget, at hun skulle ta ham med. Reise avgårde sammen” (s. 111). For Jon representerer toget tryggheten og det totale opphør og i denne forbindelse døden. Det er ikke noe virkelig tog Jon hører, det finnes ikke så langt nord, i virkeligheten holder han på å fryse i hjel.

Denne passasjen åpner også for spørsmålet om hvem jeget i den innledende monologen er, noe flere har lurt på før meg. Blant annet Engelstad og Bjorvand. Jeg ser det også slik Engelstad og også Bjorvand hevder, den innledende monologen har ikke noen klar avsender, men forestillingene om toget knyttes til Jons tanke og drømmeverden. Det er Jon som drømmer om et samvær med Vibeke og ikke omvendt (Engelstad 2002:180). Den innledende monologen er gjengitt i kursiv, det kan bety at Jon gjengir noe Vibeke har sagt. Da er det som Engelstad hevder at det kan være Vibeke som har lovet Jon en gang, at de skal reise bort sammen å være sammen bestandig (op.cit:181). Kanskje er det denne drømmen som lever i Jon, og slik blir også toget selve metaforen på samværet med moren.

Det kan virke som om Jon har fjernet seg fra Vibeke fordi hun ikke har vært tilstrekkelig tilgjengelig. Han lar Vibeke være i fred i sin tankeverden, slik hun lar han være i sin. Samværet med Vibeke kommer først og fremst frem i teksten som Jons forestillinger og fantasier. Det er i *drømmene* om toget Jon får oppleve morens nærvær, det er i *fantasiene* Jon får oppfylt de ønsker som virkeligheten ikke kan realisere. Jon får toget han ønsker seg til bursdagen sin, ikke som en leke, men som tilfredsstillelse av sin lengsel etter det totale opphør med den Andre. Lydene, den rytmiske toglyden og hjertelyden kan leses som Jons forbindelse tilbake til en førspråklig symbiosetilstand.

Og kan han ikke høre fløyta, en tørr og rullene lyd. Jo, han hører fløyta, så vidt det er. Da varer det ikke så lenge til toget kommer. Han strekker seg ut på magen, finner sovestillingen sin. Inni hodet er det mørkt stort og stille. Han venter på henne her (s.111).

Slik ser vi at toget også danner en forbindelse mellom begynnelse og slutt. Den begynner med en drøm om å reise med toget og den slutter med at han venter på at toget skal komme og hente han. Han venter på Vibeke slik han gjorde det første gang vi møter han i romanen.

Brooks hevder at Freuds driftsteori og særlig hans teori om dødsdriften også kan si noe om narrative tekster, han mener å se en parallell til driften mot døden og det dynamiske prinsippet i en fortelling. I det følgende vil jeg utdype dette nærmere.

2.5.2 Jons dødslengsel

Ifølge Freud er gjentakelsestvangen et uttrykk for en iboende dødsdrift hos alle. Slik som vi streber etter å tilfredsstille våre drifter, drives vi ubevisst mot døden. Brooks hevder det dynamiske prinsippet er styrt av et begjær etter slutten. Gjentakelsestvangen som styrer Jon holder handlingen i gang og fører til slutt til død og opphør av handling.

Nærværet Jon ønsker med Vibeke er en uopnåelig drøm, derfor har han en ubevisst drift mot døden, til det totale nærvær med den Andre, som bringer all lengsel til å opphøre. Jon prøver ikke å ringe på døra da han kommer hjem. Han tar det for gitt at Vibeke ikke er hjemme fordi bilen ikke står der og legger seg ned i snøen for å vente på moren. Det er noe passivt over denne handlingen. Det er som om Jon mangler livsgnist. Hvorfor ringer han ikke på døren, knuser et vindu, går til en nabo. Gjør ett eller annet? Hadde han hatt et sterkt overlevelsesinstinkt ville han gjort alt for å komme seg inn i huset. Jon gripes først av frykt når han ser toget komme. Toget representerer også slik en ambivalens i forhold til døden, men fordi døden med det totale opphør, representerer en gjenforening med den Andre, oppleves den mer fristende enn skremmende. Jon ser også til stadighet ser mot den mørke skogen. ”Skogen bak huset er mørk” (s. 58). [...] ” Skogen rundt dem er mørk og tett av trær” (s. 79).[...] ”det er mørkt overalt, så mørkt at det lyser fra snøen” (s.84) Mørket kan således leses som et bilde på motstridende krefter i ham selv. Jon opplever skogen som skremmende, samtidig som han ikke klarer å la være og se mot mørket.

Slik kan man si med Brooks at slutten kaster lys over hele fortellingen, fordi det tragiske utfallet øker forståelsen av tekstens betydningselementer. Hvis man ser på Brooks’ teorier om forholdet mellom tekstforløp og driftsstruktur, kan man også si at Jons død ikke bare er forårsaket av de ytre omstendighetene som er nevnt tidligere. Det er også indre krefter i

Jon selv som er årsaken til den tragiske slutten. Slutten kan leses som en repetisjon av tekstelementer som fravær, lengsel og død. Slik kan man også si at romanens slutt og Jons død er med på å forklare disse elementene, som dermed gir det mening til verket og innsikt for leseren.

2.6 Oppsummering

I analysen av *Kjærlighet* har jeg tatt utgangspunkt i den manglende kommunikasjonen mellom Jon og Vibeke. I forholdet mellom de to viste avstanden mellom dem seg i hvordan Vibeke definerte en verden Jon ikke kjente seg igjen i, samtidig som hun ikke var psykisk tilstede for ham. Vibekes språk som var preget av klisjeer og fokuset på seg selv og sin egen skjønnhet, kunne leses som språkkritikk og en kritikk av det postmoderne samfunnet. Videre definerte jeg forholdet mellom dem som et fravær og ved å se på Jons drømme – og fantasiverden viste det seg en sår liten gutt som ikke hadde språk til å forklare smerten han bar på. Vibekes manglende omsorg i forhold til Jon kom til uttrykk gjennom fantasier om tortur og truende invasjoner. Jons gjentakelsestvang kunne også leses som et ubevisst ønske om døden. I døden vil Jon få oppleve det han lengtet etter, men ikke fikk; det totale samvær med den Andre.

Vibeke ble først tegnet som en egosentrisk person som kun tenkte på seg selv og forsømte sitt eget barn, men etter å ha vist hvordan nettopp denne narsissismen også var et uttrykk for hennes sårbarhet, ble det tegnet et mer nyansert bilde av Vibeke. Det klisjéfylte språket hennes viste den store avstanden mellom språket hun brukte og hvem hun egentlig var. Hennes manglende identitetsbevissthet viste seg i forhold til Tom, og her kom også hennes sårbarhet til syne. Ved hjelp av maskemetaforen kom Vibekes forsøk på å skjule hvem hun var til syne, samtidig som hun gjennom det skjulte også viste sitt sanne jeg. Forholdet mellom kroppslige erfaring og språk viste seg ikke som smerter i kroppen, men som et manglende selv som kom til kort i nære relasjoner med andre mennesker.

Teksten opererte også med en gjentakelsesstruktur, både når det gjaldt handlingsforløp og driftsstruktur, og også mellom forteller og hovedpersoner og mellom romanfigurene i teksten. Romanfigurene i teksten fungerte som bilder eller erstatninger på hverandre, noe som igjen kunne leses som et bilde på forholdet mellom Jon og Vibeke. Fordi det i denne romanen ikke er knyttet noen selvhistorie til romanfigurene var Brooks teorier om overføring ikke egnet i denne sammenhengen. Derimot kunne jeg se på Jons drømme og fantasiverden som en gjentakelsestvang og et uttrykk for en iboende dødsdrift som knyttet Jons dødslengsel til indre krefter i han selv.

KAPITTEL 3

LIKE SANT SOM JEG ER VIRKELIG

I romanen *Like sant som jeg er virkelig* møter vi Johanne, en ung kristen psykologistudent i 20-åra, som bor sammen med moren. Johanne er en svært flittig student som har klare planer for fremtiden. Hun skal klare grunnfagseksamen med så gode karakterer at hun kan komme rett inn på embetsstudiet i psykologi. Etter embetsstudiene skal hun, moren og broren bygge ”tunet”. Der skal de fortsette å bo sammen og Johanne skal ha sin egen praksis.

Å bo sammen med mamma på tunet, det var min hemmelighet [...] Tunet med de to gule husene og det runde vinduet jeg har i hodet, klematis og kaprifol langs veggen ved kjøkkenet [...] Stillhet fred og ro. Ingen flere krav, ingen avdrag å betale. Uten tunet blir det for vanskelig (Ørstavik 2004:70-71).

Men Johanne møter Ivar, som jobber i kantina på Blindern hvor hun studerer, og blir forelsket. Han spør henne om hun vil være med han til USA og dermed blir Johanne stilt ovenfor et avgjørende valg. Hvis hun blir med Ivar, svikter hun moren og setter ”planen” i fare. Blir hun hjemme, svikter hun sin kjærlighet til Ivar og sitt etter hvert sterke behov for løsrivelse. Johanne bestemmer seg til slutt for å bli med Ivar til USA, men den dagen de skal reise, får hun ikke opp døren til rommet sitt. Den er låst, hun er innestengt og rekker ikke flyet.

Romanen, som har en personal fortellerstemme, har to plan. Et nåtidsplan hvor Johanne sitter innelåst på rommet sitt og et fortidsplan hvor hun gradvis avdekker de to siste ukene av livet sitt. Disse to ukene skjønner vi er ganske typiske for mor og datter, bare med ett unntak; Johannes nye kjæreste.

I nåtidsfortellingen, som utspiller seg i løpet av noen få timer, finner vi henne viklet inn i et laken slik hun er viklet inn i tanker rundt sin egen historie. Det er omverden, sett gjennom Johannes erfaringer, stemninger, tanker og følelser vi møter i teksten. Leseren får på den måten bare innblikk i Johannes versjon av fortellingen. Spørsmålet blir hvordan vi som leser kan stole på at det hun sier er *sant* eller det hun ser er *virkelig*.

Jacob Lothe skriver i *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse* (1994) at inntil teksten eventuelt ”gir teikn på det motsatte, er forteljaren karakterisert ved *narrativ autoritet*”. Innen narratologien skiller man likevel mellom pålitelig og upålitelig forteller. Videre hevder Lothe at grensene mellom disse kan være uklare. Hvilke trekk som kan indikere en upålitelig forteller deler han inn i følgende kategorier:

- Forteljaren har avgrensa kunnskap om eller innsikt i det han fortel om.

- Forteljaren er sterkt personleg engasjert (på ein måte som gjer både framstilling og vurdering påfallande subjektiv).
- Forteljaren synest å representerer eit "verdisystem" som kjem i konflikt med det den samla diskursen presenterer (Lothe 1994:36).

Den viktigste grunnen til at vi kanskje ikke kan se på Johanne som en helt pålitelig forteller ligger i hvordan Johannes skildring, særlig av forholdet mellom henne og moren, men også det kristne miljøet utenfor hjemmet, ofte er mer kompleks og motsetningsfylt enn det Johanne selv får frem i sine egne refleksjoner. Når en forteller av denne grunn blir upålitelig "oppstår det en kommunikasjon direkte mellom den impliserte leseren og den impliserte forfatteren 'over' fortelleren" (Lothe 1994:37). Som leser ser vi gapet mellom den virkelighet Johanne beskriver og den virkeligheten som faktisk *er*. Teksten bidrar således til å skjule og vrenge hvordan Johanne har det, samtidig som det skjulte åpner for en fortolkning fra leseren. En tolkning av det sagte, men også det som skjuler seg mellom linjene og det som kommer frem i drømmer og fantasier vil også være sentralt i denne analysen for å forstå hvilket maktspill som utspiller seg mellom Unni og Johanne.

Romanens første setning "Jeg kommer ikke ut" (s. 5), er treffende for Johannes sinnstilstand. Det viser seg nemlig etter hvert at Johanne er innestengt på mer enn en måte. Hun er låst inne på rommet sitt, og hun er låst fast i forholdet til moren. Ørstavik har med *Like sant som jeg er virkelig* skapt en motsatt versjon av *Kjærlighet*. Forholdet mellom mor og datter er ikke preget av avvisning, slik som i *Kjærlighet*, men derimot fullstendig oppslukende. I det følgende vil jeg se på forholdet mellom Unni og Johanne i lys av Kristevas teorier om primærnarsissisme.

3.1 Symbiosen mellom mor og datter

Både for mannen og kvinnen er tapet av moren en biologisk og psykisk nødvendighet. "Modermordet er vår livsnødvendighet", skriver Kristeva (Kristeva 1994:41). Videre hevder hun at modermordet er vanskeligere, om ikke umulig for kvinner enn for menn, fordi kvinnen også identifiserer seg med moren. Og hvordan, spør Kristeva, "kan man drepe moren når jeg er Henne og Hun er meg"? Resultatet er at hatet mot Henne ikke vil rette seg utover, men lukke seg inne. Dermed eksisterer ikke hatet, men en tilstand som murer hatet inne og gir seg i utslag i bitterhet og tungsinn. (op.cit:41).

I *Like sant som jeg er virkelig* møter vi en mor og en datter som lever meget tett på hverandre. Det ser vi blant annet i beskrivelsen av de manglende grensene mellom dem, ofte

glir de over i hverandre. Johanne identifiserer seg med moren og ser seg selv i henne ved blant annet å sammenligne morens og sine egne fingre. Hun tenker at ”de er som to hender som folder seg og hører sammen” (s.19). Johanne ønsker å viske ut forskjellen mellom moren og seg selv slik at de blir helt like. Moren sier til Johanne at hun har hennes kropp, noe som kan sees i sammenheng med ønsket om at de to skal være *en*. Også personer utenfra påpeker likheten mellom mor og datter og bidrar dermed til å viske ut skillet mellom dem. Moren til Johanne er også stadig å finne med Johannes klær eller andre personlige eiendeler.

Hun sto plutselig bak meg på dørterskelen i et nytt antrekk, det var grått, tights, gråsvart bluse, det nesten blålilla skjerfet mitt stramt rundt halsen. I hånden hadde hun en bok hun holdt på med å lese, det var boken [...] som jeg hadde lånt på SV- biblioteket, hun måtte ha funnet den i vesken min (s. 23).

Her ser vi hvordan Johannes mor trår over grensene for hva som er hennes område og hva som er Johannes. De manglende grensene viser seg også når moren er på do og åpner døren og begynner å snakke med Johanne samtidig som hun dytter inn en tampong, her er også de naturlige skillene for privatliv mellom mor og datter strukket vel langt.

3.1.1. Johannes sorg, eller manglende sorg?

Kristeva hevder at melankolikeren nekter å godta tapet av morskroppen, for Johannes del kan det virke som hun ikke har fått sjansen. Det kommer tydelig frem av teksten at både Johanne og moren ønsker å være en del av den andre. Problemet er at denne sammensmeltningen har fanget Johanne i en symbiose, uten mulighet for andre identifikasjonsobjekter enn moren. Med andre ord har hun ikke hatt mulighet til en narsissistisk identifikasjon med ”noe annet”. Det er som sagt i den primære narsissismen hvor jeget konstitueres. Resultatet er dermed at Johannes identitet er ufullstendig, hun mangler grunnlaget for det som skulle blitt en egen subjektivitet. Hun har likevel inntatt sin plass i den symbolske orden og tilegnet seg språket, men affektene henger likevel fast ved tapet. For å si det med Kristeva: ”Fastholdt i sin funksjon som ideal far eller imaginær far, er den depressive far fratatt den falliske makten, som i stedet tillegges moren” (Kristeva 1994: 57).

Kristeva forklarer melankoli som en sorg hvor man ikke vet hva man sørger over. Tekstens viser også flere steder at Johanne føler noe mangler i henne, uten å kunne forklare hvorfor.

[...] Det er noe som mangler i meg, jeg har et hull i meg hvor alle kreftene bare renner ut, det nytter ikke å sammenligne. Å bo sammen med mamma og siden bo på tunet,

det var min hemmelighet, det skulle hjelpe meg, hjelpe meg sånn at hullet ikke skulle merkes, sånn at jeg ville klare meg like bra som de andre jentene [...] Uten tunet blir det for vanskelig. Jeg klarer det ikke, jeg vil aldri greie det (s. 70-71).

Tomrommet Johanne beskriver kan leses som hennes ufullstendige jeg. Sorgen Johanne bærer på, viser seg også ved at hun ofte gråter, tilsynelatende uten grunn

Plutselig kom det over meg igjen og jeg begynte å gråte, ikke rykninger, bare tårer. Vann, tenkte jeg, det er jo bare salt vann, det falt ned på arket og lagde små, små soler av hvitt [...] jeg forsto ikke hva det var som skjedde i meg. Så gikk det over, som en regnbyge, noe som drar forbi (s. 23).

Gråten kan leses som en sinnstilstand Johanne kjenner, men ikke vet betydningen av. Hun forklarer en tilstand der språket er atskilt fra affektene, men fordi det ligger så dypt i hennes bevissthet, lar det seg ikke representere i språket. Fordi Johannes eget selv er mangelfullt, klamrer hun seg til moren og lever sitt liv gjennom henne.

Johanne har som sag ikke kunnet avvise morskroppen, dermed ser hun heller ikke noe skille mellom moren og seg selv. At de to er *en*, viser seg blant annet etter at hun og moren har vært på kino og sett *Betty Blue*, en film Johanne i utgangspunktet likte svært godt og gjerne vil at moren også skal se. Men Unni deler ikke Johannes oppfatning og etter filmen er hun sint på Johanne fordi hun mener den har et "elendig kvinnesyn" (s.70). Johanne som i utgangspunktet tok med moren på kino for å være snill, begynner å tvile på sine egne intensjoner.

[...] Jeg prøver virkelig å være snill, mamma. Men kanskje jeg ikke var det. Kanskje jeg var helt annerledes utenfra enn jeg kunne se selv. Kanskje jeg var helt forferdelig, et elendig vrak. Et avskyelig kjøttberg, ond og beregnende [...] Du er sleip og utnytter andre, Johanne, hun har rett i at du ikke er snill (s. 70).

Eksempelet viser hvordan Johanne unnlater å uttrykke sine egne tanker om filmen. Hvordan skal hun kunne stå for egne meninger når "Hun er meg og jeg er Henne". Johanne vender sinnet mot seg selv og ender med å betrakte seg selv som slem, ond og beregnende. Johannes sinne er egentlig et sinne mot moren i seg selv. Kristeva skriver: "Fastklistret til morens kropp, uten verbal representasjon, er å være fanget av affektet, av den arkaiske Tingen. Det er nettopp der ambivalensen hersker og hatet til Ting-moren umiddelbart omformes til selvforakt" (Kristeva 1994: 67). I stedet for å forsvare sitt eget syn, slik som moren, deler hun heller hennes syn på seg og blir sint på seg selv.

Johanne har også overtatt Unnis frykt for menn. I forbindelse med at Ivar har ringt, viser Unni sin skepsis ved å trekke inn en tidligere beiler som hun hevder Johanne var lettet over å kvitte seg med. Johanne tenker følgende: ”Jeg klarte ikke svare. Det var ikke sant at jeg hadde vært glad sist, ikke noe av det stemte. Jeg hadde aldri hatt noen kjæreste” (s.37). Her viser Johanne en ørliten erkjennelse i forhold til hvordan situasjonen egentlig var, likevel ender det med at hun overtar morens meninger. ” Plutselig ble jeg ordentlig redd. Kanskje hun (moren) hadde rett. At Ivar var farlig, at han var hard og slem, at han manipulerte og mishandlet. Det blikket, kunne jeg stole på det” (s. 38) [...] ”jeg følte meg plutselig usikker på hele ham, hvem var han egentlig? Kom han til å begynne å drikke, ville han noen gang få en ordentlig jobb”? (s.124). Johanne som liker Ivar, og ikke har noen grunn til å tvile på han, overtar likevel morens angst og bekymring og viser således sin manglende subjektivitet, fordi hun ikke stoler på egne følelser.

Hvis det er slik at Johanne ikke har hatt mulighet til å identifisere seg med begjæret, er hun heller ikke fullstendig integrert i den symbolske orden. Fordi hun ikke vet hvorfor hun sørger, lar sorgen seg heller ikke representerer i språket. Hvor kommer Johannes uforløste sorg til uttrykk i teksten? I det følgende vil jeg se nærmere på hvordan Johanne tenker på, og opplever smerte.

3.1.2 Livssmerten

Johanne er opptatt av smerte. Både livssmerte og fysisk smerte. Både moren og venninnen, Karin, mener, ifølge Johanne, at livssmerten er det viktigste i livet. Det handler om å gi seg hen til livssmerten, og at det er smerten som skaper vekst. Men Johannes fantasier handler om mer enn livssmerte. Under den kontrollerte overflaten skjuler det seg en annen Johanne. Johannes tankeverden viser seg i teksten blant annet som groteske fantasier. Et eksempel er et gjentakende bilde av en asiatisk jente:

Jeg lukker øynene. Det er en asiatisk jente, hun er lenket fast til sengen, hun er tolv år. Det er en jernseng med sprinkler, det er gitter foran vinduet. En gang i timen kommer en feit, svett mann. Han tar av seg shortsene og skjorten, og så må hun gjøre som han vil. Kanskje han vil at hun skal suge ham. Den lille jentemunnen er stram rundt det lille hullet hennes, jenta er spinkel, huden matt og gul (s.15).

Johannes fantasier rundt smerte og mishandling gjelder også henne selv og er gjennomgående gjennom hele romanen. Da hun og venninnen Karin møter Ivar en kveld de er ute og går en tur, fantaserer hun om at Ivar

[...] ville slå meg på kinnet, armene, jeg ville få blåmerker med en gang, han ville kalle meg fitteslikker siden han traff meg sammen med en annen jente, han ville få meg til å gråte og kose med meg og synke sammen i en krok før han begynte å kose med meg og bruke kroppen min. Rød veloursofa og rå musikk, rock, mye bass, så høyt på at ingen ville høre slagene, ropene mine, smellet (s.32).

Et annet sed ser hun seg selv

[...] under et ras av steiner, hvordan kunne det være å bli kastet stein på, jeg lurte på hvordan det kunne være å bli kastet stein på, jeg lurte på hvordan det var å kjenne så stor smerte, om man merket hver enkelt stein og om det var opphold mellom dem, eller om det bare var som et eneste langt ras, at de kom så tett etter hverandre at det ble til en linje av smerte, en eneste sammenhengende strek (s.42-43).

Johannes tanker kretser stadig, på samme måte som hos Jon i *Kjærlighet*, rundt forskjellige former for tortur og mishandling. Jorunn Steensnæs skriver i artikkelen ”Om familien, språket og kroppen” [...] at Johanne viser flere masochistiske tendenser og at masochismen sørger for at Johanne blir i redet med moren (Steensnæs s.102). Johannes tanker rundt mishandling er masochistisk fordi det er drevet ut av et behov for å kjenne smerte. Men fantasiene representerer smerten i henne selv. Ingenting tyder på at Johanne, i forholdet med Ivar, har masochistiske ønsker, eller at hun liker å underkaste seg han. Slik jeg ser det er det heller Johannes tanker rundt mishandling resultatet av symbiosen med moren, men ingen grunn til at hun blir der.

Miller hevder at personer med et falskt selv, som er fullstendig tilpasset omgivelsenes krav, likevel vil ha et sant selv som fortsetter å leve i perversjonen eller tvangsnevrosen (Miller 1994:82). Johanne beskriver kroppen sin som et tomt rom som må fylles for å finnes. Hun tenker blant annet at ”han (veilederen) måtte komme inn i meg for å at jeg skulle kjenne at jeg var til” (s.41). Det tomme rommet kan leses, som nevnt tidligere, som et bilde på Johannes manglende subjektivitet. Fornektelsen av tapet, eller i Johannes tilfelle, manglende mulighet til identifikasjon med en farsfigur, har slik vi så det hos Vibeke, resultert i en evig jakt etter tilfredsstillelse for å veie opp for sorgen hun føler, men ikke kan forklare.

Tankene til Johanne rundt smerte og mishandling kan leses som en sinnstilstand hun forsøker å bearbeide. Å fantasere om smerte og skade kan være et forsøk på å lindre eller hele seg selv. Skårderud skriver ”[...] språket er som en hud. Vi fører vårt eget språk opp mot den

andre. Men språket er ofte så fullt av rifter og mørke felter at det er lettere å holde frem en konkret hud av celler og vev” (Skårderud 1998:289).

Johannes groteske fantasier kan også være et uttrykk for at hun har et fremmed forhold til sin egen kropp. Ved å fantasere om smerte kan det ligge et ønske om å kjenne og erfare kroppen som en del av seg selv. Det kan virke som Johanne uttrykker tanker og ønsker som egentlig ikke er hennes egne. Når hun tenker det andre forventer av henne, blir tankene ofte avløst av ikke fullt så prektige fantasier. Et eksempel er da Johanne tenker på hva hun gleder seg til.

Å klare grunnfagseksamen med så gode karakterer at kom rett inn på embetsstudiet. Å ta embetsstudiet med glans så jeg kunne velge og vrake i jobber [...] Etter hvert når mormor dør og vi får bygget tunet, så ville jeg ha egen praksis der med lyse, delikate lokaler. Ha lange, fine samtaler med mamma. Ha en god, eldre, faglig dyktig veileder i byen som jeg kunne treffe av og til [...] Jeg tenkte på veilederen med stort grovt skjegg [...] Han trakk av meg trusen og holdt meg med store, varme hender rundt hoftene og jeg tenkte meg at det kunne skje sånn, han bøyde seg ned og begynte å slikke meg, jeg lente meg bakover, jeg kjente skjegget hans mellom lårene, barten stakk meg øverst i kjønnet [...] Jeg beveget fingrene over kroppen min, tok på meg selv. Noen sier det er synd å masturbere. I så fall må du tilgi meg, Far. Han trakk seg ut av meg og plukket opp beltet, han fikk et annet blikk, øynene virket sinte, han begynte å slå meg med den venstre hånden mens han kom inn i meg igjen på en hard måte, rå, han løftet hånden med det tykke beltet. Jeg trodde mamma var på badet, hun satt vel på do og røykte, jeg måtte være forsiktig og ikke bråke. Jeg prøvde å få tilbake de gode bildene, alltid når jeg gjør sånt, så er det som det forvrenges og kommer inn på et ubehagelig spor (s. 41, 42).

Her ser vi hvordan Johanne ser for seg fremtiden sin. Problemet er at det sannsynligvis morens ønsker hun tenker. Fantasiene får Johanne til å føle noe *virkelig*, fordi de er en del av henne selv. Utopien om tunet er morens drøm som hun har internalisert i Johanne. Den er ikke Johannes egen. Det samme er det med gleden over de gode karakterene ” Det var vel det mamma husket, gleden over eksamensresultatet. Men det var jo hun som var mest glad for det” (s.38). Johanne skiller også, slik vi så det hos Jon og Vibeke i *Kjærlighet*, mellom jeget og kroppen. Det viser seg blant annet i at hun ikke klarer å ta egne valg. Videre vil jeg vise hvordan skillet kommer til uttrykk i teksten.

3.2 Jeget og kroppen

Johanne lar kroppen ”bestemme” i situasjoner hun synes det er vanskelig å vite hva hun skal gjøre. Blant annet er det opp til Gud om hun kommer seg ut av det låste rommet. ” Jeg har bestemt meg for å overlate det til Gud, legge det i hans hender” (s.6). Det er kroppen hennes

som bestemmer at hun skal gå ned i kantina hvor Ivar jobber: ”Jeg bare sto, og jeg tenkte at jeg fikk vel ta den på alvor da, kroppen, når den ikke ville sitte så var det vel noe annet den ville mer” (s. 85) Når hun skal på konsert med Ivar og har dårlig samvittighet i forhold til moren, er det kroppen som velger. ”Det var ikke jeg som hadde valget, det var som om valget ble tatt et annet sted, i kroppen, i farten og bevegelsene som bare gikk av seg selv” (s. 100).

Johanne lar også Unni definere sine ønsker og behov for seg. Blant annet skal hun godta Johannes valg av kjæreste. ”Hennes erfaring skal skåne meg fra å få en mann som ikke har grenser, kontroll og erfaring” (s. 37). Johannes språk er ikke forbundet til egne affekter, dermed er hun heller ikke i kontakt med sine egne behov, men lar heller moren, kroppen eller Gud velge for henne. Betydningsprosessen er, ifølge, Kristeva avhengig av en forbindelse mellom språk og affekter for å gi mening. I det følgende vil jeg hvordan skillet mellom ord og affekt har innvirkning på Johannes språk.

3.3 Den hvite sorgen

Øystein Rottem skriver i ”Virkeligheten i vranglås”(*Dagbladet* 25.02.99) at det er mulig å lese boka som en ”religionskritisk tekst i kulturradikal ånd, en tekst som viser hvilke følger gudsforholdet får for hovedpersonens personlighetsutvikling” (Rottem: 1999). Slik jeg ser det er det andre årsaker enn Johannes gudsforhold som er årsaken til Johannes manglende selvstendighet. Jeg leser boken mer som en språkkritikk enn en religionskritikk og ser Unnis makt over Johanne som en avgjørende årsak til hennes manglende identitet.

Johanne snakker i et språk som er hentet fra religiøse forestillinger eller fra sin noe ufordøyde psykologiske fagkunnskap. Det er gjennomgående i hele teksten og viser seg blant annet i følgende sitater: ”Jeg har bestemt meg for å prøve å overlate det til Gud, legge det i hans hender” (s. 6) [...] ”Tilgi meg, Far, og vis meg den rette vei, gi meg styrke til å tro uten å tvile (s. 65) [...] ”Jeg er jo kristen, tenkte jeg med et smil, Gud er min lykkepille” (s.99).

Gjennom hele romanen refererer Johanne fra pensum i psykologien som hun kobler sammen med sin egen situasjon: ”Bare i nære relasjoner finner utvikling sted, står det i en av psykologibøkene. Bare i nære relasjoner utvikler utsetter vi oss for noe som kan forandre, sette ting i bevegelse” (s. 49). Denne passasjen kunne hun koblet til relasjonen med Ivar, men i stedet for at Johanne får innsikt i egen situasjon, slik hun selv tror, bidrar språket til å skape en avstand mellom ord og virkelighet. Hennes selvrefleksjoner fremstår heller, for leseren, som det motsatte: ”Tenk hvis jeg ikke studerte psykologi og ikke hadde hatt noe som helst innsikt i ekstreme situasjoner” (s.6). Johannes språk fremstår ytre sett som velutviklet og korrekt, men

som Kristeva skriver. ”Den depressives tale er en maske – en vakker fasade utmeislet i et vakkert språk” (Kristeva 1994:63).

Igjen ser vi den underliggende konflikten som er knyttet til språket og evnen til å sette ord på egne følelser, også er et sentralt tema i denne romanen. Språket dekker over tomheten Johanne føler og fungerer som en erstatning eller en forsvarsmekanisme for det ufullstendige subjektet. Utad fungerer Johanne som en blid og glad jente som har orden og kontroll på livet sitt. Hun spiller med andre ord roller på forskjellige scener, problemet er at hun ikke spiller fra et selvstendig ståsted. Johannes kunstige språk er innlærte fraser uten mening. Hennes ytre er egentlig bare en maske eller et falskt selv som skjuler tomheten i henne selv.

Johanne kan sees i sammenheng med myten om Narcissus, hvor Johanne er den forsmådde Ekko. Nymfen Ekko ble forstenet og redusert til en stemme, nemlig ekkoet. Mens Narcissus er forelsket i sitt eget speilbilde, føler Ekko seg avvist. Skårderud beskriver at beretningen om Ekko kan leses som ”*Speilingens nødvendighet*. Ekko tørster etter bekreftelse, men får det ikke, og ødelegges av det. Hun kan nå bare leve de andres liv og mangler kjernen til å leve sitt eget” (Skårderud 1998: 117).

Johanne føler seg som Ekko avvist og ikke-bekreftet, hun mangler kontakt med seg selv og blir dermed et speilbilde av andres språk og erfaringer. Det kan virke som om Johanne er klar over dette, et sted i teksten beskriver hun følelsen av å ikke ha et eget språk og sin egen identitet:

Jeg ser føttene mine, jeg lurar på om dette er meg, hva er det med meg, hvor begynner jeg, hvor slutter jeg, hendene, er de mine? Ordene? Tankene? Min egen stemme er langt borte, den kommer mot meg fra en annen kant og ler, snakker helt overflatisk (s.135).

Johanne erkjenner her at hun verken kjenner seg selv eller sitt eget språk. Språket hennes er affektløse tegn uten mening, og dermed fratatt sin funksjon som er å skape mening, fordi det ikke er bundet til affektene. Eksempelet kan sees i sammenheng med det Kristeva beskriver som kjernen i den melankolske talen.

[...]meningen hos den melankolske virker... tilfeldig. Selv om han støtter seg til et stort oppbud av kunnskap og viljestyrke, virker talen sekundær, plassert litt til siden for hodet og kroppen til den som snakker [...] ”man” snakker i en overbevisning om at talen er falsk, altså snakker ”man” uengasjert, uten tro på det ”man” sier (Kristeva 1994: 55)

Videre hevder hun at ” Talen er som en fremmed hud; den melankolske er fremmed i sitt eget morsmål. Han har mistet morsmålets mening, fordi han ikke har kunnet miste moren” (op.cit:64). Som leser ser vi gapet mellom den virkeligheten Johanne beskriver og den virkeligheten som faktisk er. Det kan leses, slik vi så det i *Kjærlighet* som ulogiske sammenhenger eller brudd eller hull i teksten, noe som, ifølge Kristeva er et tegn på at subjektet ikke er fullstendig integrert i den symbolske orden. Fordi hun ikke har kunnet miste moren i seg selv, har hun heller ikke et språk som dekker over sorgen og markerer overgangen til den symbolske orden.

I *Uro* viser Finn Skårderud til den franske psykoanalytikeren Andre´ Green som har skrevet om blanke eller hvite psykiske tilstander. Disse tilstandene dreier seg ofte om subjektive erfaringer som indre tomhet (Skårderud 1998:77). Skårderud skriver *den svarte sorgen* er sorgen over traumet. For den *hvite sorgen* finnes det ingen åpenbar historie til å forklare de negative følelsene. Problemet er at de ikke vet (op.cit.57).

Johanne klarer ikke å dekke over sorgen i den verbale representasjonen, fordi hun gjennom språket skjuler det tapte objektet. Ifølge min hypotese skulle erfaringer som fortrenses i språket, også fortrenses i kroppen. I det følgende vil jeg se på Johannes språk i forbindelse med en kroppslig reaksjon i lys av Peter Brooks teorier om kroppens semiotikk.

3.3.1 Kroppens språk

Peter Brooks hevder at begjæret etter kroppen er begjæret etter mening. Videre hevder han at begjæret etter å vite

is constructed from sexual desire and curiosity. My subject is the nexus of desire, the body, the drive to know, and narrative: those stories we tell about the body in the effort to know and to have it, which result making the body a site of signification – the place for the inscription of stories – and itself s signifier, a prime agent in narrative plot and meaning” (Brooks 1994:5-6).

Han sier videre at i litteraturen blir kroppen et sted for selverkjennelse og på den måten er kroppen svaret på gåten som teksten gjemmer. Hvis man gir kroppen språk, vil den bli et betydningsbærende element ladet med mening. (op.cit.: 8).

I *Like sant som jeg er virkelig* kan Johannes smerter i kroppen være av betydning i forhold til fortellingen. Johannes språk bidrar til å skjule og forvrengte hvordan hun egentlig har det. Kroppen bærer på Johannes sorg og kommer til uttrykk som smerte og groteske fantasier. Ifølge Brooks kan som sagt ikke språket uttrykke smerte, hos Johanne viser det seg, som nevnt

tidligere, at hun bærer på en smerte hun ikke kan sette ord på. Når Johanne lever tett sammen med moren har hun ikke vondt, men med en gang hun prøver å løsrive seg, eller hun har dårlig samvittighet for noe, blir ryggen stiv og hodet verker. Ett eksempel er da Ivar vil ha med Johanne til USA.

Hvordan kunne han si det så lett? Hvorfor skulle han være så urimelig? Vi hadde det jo helt fint hjemme. Amerika var bare en fiks ide. Og tre uker med forelesninger var ikke noe man bare gikk glipp av. Ikke hvis man ville videre til embetsstudiet med en gang. Det var som om kroppen skulle rives i stykker, og at ryggen ville skyte seg ut (s.141).

I en annen scene, hvor Johanne merker hvordan moren misliker at hun har invitert Ivar på middag, blir ryggen hennes fullstendig stiv.

Plutselig var det som ryggen låste seg og skulle brette tvers over, at den skulle gå rett av. En liten rask bøy ville være for mye, det gjorde så vondt at jeg ikke klarte å tenke på noe annet. Mamma så ut av vinduet, Ivar så på meg, jeg ville at han skulle se en annen vei, at han skulle greie seg selv og ikke lene seg sånn over (s.121).

Også i forhold til venninnen Karin, viser Johannes dårlige samvittighet seg som smerte når hun føler hun skjuler noe for henne. ”At jeg sviktet henne, holdt henne utenfor. Ryggen var så stiv at det gjorde vondt å gå, å løfte knærne var en pine” (s. 32).

I eksempelet på s.47 viste jeg til en situasjon der morens utsagn ikke samsvarte med Johannes erfaringer. Ambivalensen Johanne føler i forhold til at hennes egen versjon av historien er en helt annen enn det moren sier, klarer hun ikke å uttrykke i ord, men forvirringen viser seg likevel på følgende måte i kroppen: ” Jeg visste ikke hva jeg skulle si til henne, det rotet seg til, det ble tåkete inni hodet. Jeg kjente presset inni pannen, øyebrynet, det var vel trøttheten, en lang leseuke som var forbi” (s. 36).

Johanne er tydeligvis også bevisst på at kroppen forsøker å fortelle henne noe. Hun tenker blant annet: ” jeg prøvde å forstå hva denne stive ryggen betydde, hvorfor det ikke gikk over, hva den ville fortelle meg” (s. 95). Hva er det Johanne så Johannes kropp forsøker å fortelle henne?

3.4 Kroppens historie

I forhold til Brook´s teori er Johannes smerter et semiotisk punkt. Smerten står for erfaringer som blir lagret i kroppen som semiotiske punkter. Kroppen forteller en historie som

konfronterer henne med smerten hun fortrenger i språket. Johannes historie handler om ambivalensen i forhold til å skulle løsrive seg fra moren. Ambivalensen viser seg som smerte, knyttet til situasjoner hvor hun er redd for å miste moren, eller på annen måte setter ”planen” i fare.

Mens Jon i *Kjærlighet* lengtet tilbake til en symbiosetilstand med Vibeke, har Johanne blandede følelser i forhold til dette. Helst ville hun ” [...] ”dele kroppen min på langs, gi mamma den ene delen og Ivar den andre, så kunne begge ha hver sin del og jeg kunne beholde ryggplaten som en liten flåte hvor jeg kunne kripe sammen og la meg drive av sted” (s. 141).

Johanne har tydeligvis problemer med å velge mellom moren og ”tunet” og et liv med Ivar. Behov det sannsynligvis er umulig å forene. Hun tenker blant annet: ” Jeg skjønnte ikke hvordan jeg både skulle dra og samtidig overbevise henne om at jeg var glad i henne” (s.140). Ambivalensen viser seg også i en fantasi der hun ser konsekvensene av å bli med Ivar til USA:

Jeg så for meg et annet kjøkken, jeg var førti år og satt ved et respatexbord, det var en varm og skitten Los-Angeles-dag. Jeg drakk gin, det var midt på dagen, jeg så ødelagt ut, ansiktet mitt hang, under bordet sov en langhåret, svart hund, jeg hadde føttene oppå pelsen, fluene surret, jeg så ut av vinduet på bilene som kjørte forbi. Innenfor det andre vinduet, det runde, så jeg den kloke, vakre kvinnen, hun med en hånd om telefonen og et varmt ettertenksomt blick ut mot hagen og den neste klienten som kom inn porten under en nyutsprungen bjørkeallé. Jeg lengtet sånn etter henne, hun som er smal og stille, jeg tenkte at hvis jeg bare holdt grepet om planen så kunne det faktisk hende at hun ble meg (s.108).

Johanne tror hun er avhengig av moren og ”planen” for å kunne lykkes, dermed ser Johanne Ivar som et hinder på veien til livet hun så nøye har planlagt. ”Jeg måtte forsøke å ikke la han (Ivar) komme for tett innpå meg, jeg hadde planen min å ta meg av [...] Da ville jeg klare meg. Hvis jeg holdt meg til planen ville jeg klare meg” (s.26). Redselen hun føler for å bryte ut og leve et selvstendig liv, lar seg ikke representere i språket, fordi språket ikke har forbindelse med underliggende følelser. Et annet eksempel er da ser hun for seg Ivar og henne i et gammelt hus på landet:

Jeg så oss for meg istykkerskutte av en gjeng ungdommer på flukt. Først voldtok de meg mens Ivar så på. Så skar de av ham alt løst på hodet, ørene, nesetippen, øyelokkene, leppene. Blod, blod. Mens jeg så på [...] Jeg tenkte på mamma, at hun ville bli alene igjen her hjemme, at jeg ikke ville komme tilbake hvis jeg dro (s.139).

Johannes ambivalens er et meget godt eksempel på hvordan søken etter selverkjennelse også er forbundet med angst og motstand. Slik ser vi også hvordan det underliggende

meningsinnholdet kommer til uttrykk i hvordan Ørstaviks romaner uttrykker en mistro til ordene og tiltro til kroppen.

Det er Ivar som kunne fått Johanne til endelig å begynne sin løsrivelsesprosess og finne sitt eget selv. Johanne kunne avvist morskroppen ved å forflytte begjæret til noe utenfor henne selv. Johanne sier blant annet om Ivar: ”Det fantes et separat rom for meg og Ivar, og da, akkurat da var jeg bare der. I det gode rommet var jeg bare lykkelig” (s.72). Begjæret kunne ha hjulpet Johanne til et eget fullstendig selv. I forhold til andre mennesker har hun problemer med å uttrykke hva hun føler, fordi hun mangler språk. Til venninnen, Karin, ” hadde hun så mye å si, det var bare så vanskelig” (s. 138). Med Ivar er det annerledes.

Vi hadde snakket og ledd. Vi hadde så mye å snakke om. I begynnelsen hadde jeg lurt på hva jeg skulle si når vi skulle treffes, jeg hadde prøvd å planlegge noe å snakke om, finne tanker han ville synes var fine. I går kveld bare snakket vi. Sammen med Ivar var det som om jeg tenkte helt nye ting, tanker jeg ikke ante jeg hadde (s.142).

Her er det Johannes eget selv som snakker. Ivar får henne til å lytte til sitt eget hjerte og foreta valg som er i strid med både hva moren, Karin og Gud måtte mene. Vel vitende om at hun sårer moren, kanskje mister Karin som venn og samvittigheten for at hun ikke lengre er så opptatt av Gud, bestemmer hun seg likevel for å være i forholdet med Ivar og bli med han til USA. Men Unni vil det annerledes. Hun låser opp døren til Johannes rom etter at hun har sittet der hele dagen med følgende forklaring:

Jeg har gitt deg denne dagen [...] Denne dagen, en slags hviledag, så du skulle få tenkt deg om. Jeg vet ikke om jeg har gjort det rette, men jeg ber Gud tilgi meg om jeg har gjort noe galt. Hun venter litt. Nå er det i alle fall gjort, sier hun, og det kan ikke gjøres om. Det blir stille igjen (s.148).

Unni fikk det til slutt som hun ville. Johanne er tilbake i symbiosetilstanden med moren. Ryggen hennes føles myk og fin. Hun trenger ikke lenger lure på om hun tok det riktige valget. Det var moren som valgte for henne. De er *en*.

Unni ønsker tydeligvis å opprettholde symbiosen med Johanne, men betyr det at hun ”ser” henne, eller ser hun bare ”den andre i meg”? I det følgende vil jeg se på Objektsrelasjonsteoretikeren Donald Woods Winnicots teorier om hvordan moren spiller en rolle i individets utvikling av et selv.

3.4.1 Det falske selvet

Winnicot hevder i sin teori om speiling at mennesker ”speiler ” hverandre med gester, blikk og ord. Speilingen er viktig i prosessen for å finne og skape et eget selv. Morens rolle i forhold til barnet sitt er å gi tilbake til babyen sitt eget selv. Med det mener han at morens ansikt fungerer som et speil for barnet. Når det betrakter morens ansikt, kan det se seg selv og hvordan det føler seg.

”Den gode nok mor”, er ifølge Winnicot, en mor som har evnen og muligheten til å bekrefte barnets følelsesuttrykk. Når barnet ser morens respons, får barnet bekreftelse på hvordan det har det. Barnets selv blir utviklet gjennom at moren reagerer på barnets spontane uttrykk, og slik blir det ”sett” slik som det er. Videre sier han at hvis en mor ikke ser eller er opptatt av barnets følelsesuttrykk, vil barnet ”glemme” seg selv og bare se hvordan moren føler seg. Hvis moren ikke reagerer, fordi hun for eksempel er deprimert og ansiktet er uttrykksløst, tvinges barnet til å bli oppmerksomt på hennes humør. Barnet begynner dermed å tyde hennes affekter på bekostning av sine egne, og etter hvert tilpasser det seg morens uttrykk. Denne ettergivenheten er det første skrittet til et ”falskt selv”. Barnet utvikler det falske selvet fordi det legger til side sine egne behov og i stedet tilpasser seg morens. ”Det falske selvet” beskytter det ”sanne selvet” gjennom en tilpasning til omgivelsene (Winnicot 1971:118)⁸.

Winnicot er slik jeg forstår det, ikke opptatt av store traumatiske hendelser i et barns liv, men at en omsorgsperson, i denne sammenhengen moren, ikke er i stand til å se sitt barn eller møte dets behov til tross for at hun er fysisk tilstede. I sin alvorligste form kan det bidra til en følelse av uvirkelighet og meningsløshet, men ifølge Winnicot finnes det grader. En mild grad av organisering av et ”falskt selv” kan vise seg gjennom identifikasjoner og etterligninger av andre.

I *Like sant som jeg er virkelig* er det flere eksempler som kan tyde på at Johanne har utviklet et falskt selv. Johanne studerer stadig morens ansikt, ofte i speilet eller vinduet. ”Hun så inn i speilet, som om hun hadde tenkt på noe som gjaldt utseende” (s136) [...] ”øynene var store gjennom brillene, de så engstelige ut” (s 36) [...] ”Mamma hadde en rynke mellom øynene. Det virket som hun tenkte på noe spesielt” (s.37). Johanne tolker morens ansiktsuttrykk og fremstår som ettergivende ved at hun tilfredsstillter og tilpasser seg morens

⁸ Det er viktig i denne sammenhengen å påpeke, som Miller hevder, at det ikke er slik at under det falske selvet, skjuler det seg et sant selv. Et falskt selv er ingen beskyttelse mot det sanne selvet. Problemet til personer med et falskt selv er at de ikke vet hva de skjuler (Miller: 1980:29).

behov på bekostning av sine egne. Et eksempel er da Johanne glad og oppspilt forteller moren sin om det første møtet med Ivar.

Jeg smilte hele tiden mens jeg snakket om ham. Jeg ville ikke at mamma skulle merke det. Vi hadde pai, det er nesten det beste jeg vet, jeg hadde laget det fordi jeg var glad, som om jeg hadde noe å feire. Hva studerer han, spurte mamma. Hun var alvorlig, rynket brynene, den skarpe stemmen. Jeg vet ikke om han studerer, sa jeg, vi pratet nesten ikke, jeg leverte tilbake håndkleet, og så var det noen der som mistet et kar med lasagne på gulvet der inne, og han måtte gå for å hjelpe til. Mamma så ut av vinduet, vred på hodet, så opp mot himmelen. Nå hadde det gjort seg med litt sol, Johanne, en Indian summer, det er hva vi trenger nå, hva? Jeg fikk meg ikke til å fortelle det andre, alle detaljene, vi pratet jo litt tross alt, stemmen hans fortsatte å si de samme tingene inni hodet mitt; navnet hans, måten han sa navnet sitt på, totendialekten, mykt og uhøytidelig, det var som alt åpnet seg og var vidt og langstrakt i den stemmen (...)Mamma sa hun skulle få besøk. Hun så ut av vinduet mens hun snakket. Jeg følte at jeg sviktet henne ved å tenke på noe hun ikke visste om. Jeg burde fortelle henne, holde henne informert. Det venstre øyebrynet mitt strammet seg, jeg måtte gni det med fingeren, mamma snudde seg mot meg og så lei seg ut, jeg ville trøste henne, hun forsto nok at jeg holdt noe hemmelig, jeg hadde lyst til å gjøre henne glad (...) Jeg skal vaske badet, sa jeg (s. 17,18).

Eksempelet ovenfor viser hvordan moren ikke responderer på hva Johanne forteller. Fordi Johanne ikke får noen respons, blir hun i stedet opptatt av å tolke morens sinnstilstand. Hvis hun ser at moren er trist, ”glemmer” hun seg selv og sin egen glede og blir i stedet opptatt av hvordan hun skal gjøre moren glad. Johanne synes synd på moren fordi hun jobber for mye og tenker, ”Stakkars mamma, hun fortjener å ha det stille og slappe av” (s.15), uten å trekke en parallell til at kanskje hun også kunne trenge det samme.

Johanne tolker morens sinnstilstander og tilpasser seg hennes humør: ” Det gjaldt å finne den stimulusen mamma trengte. En lav mild stemme og en stor klem” (s. 71). Johanne klarer ikke skille mellom seg og moren. Hun deler dermed hennes erfaring av verden og gjør det til sine egne. Men hvordan klarer Johanne tilsynelatende leve sitt liv uten å gjøre eller føle det hun *egentlig* ønsker? Videre vil jeg se på Johannes kontroll over eget liv som en beskyttelse for mangelen i henne selv.

3.4.2 Den andre siden

Johanne har sine faste rutiner som hun sjelden viker fra. Hun er oppe halv syv og drar hjemmefra nøyaktig en time etter. ”Tidsskjemaet mitt om morgenen er så presset at jeg ikke har rom til å fortape meg og sveve ut i tanker” (s. 79). Hun er alltid en av de første som

kommer til lesesalen, helst noen minutter før den åpner, for å innta sin faste plass. Hun unner seg selv også svært lite. ”Det er så sjelden jeg tar meg råd til å spise ute at jeg ikke klarer å velge når jeg endelig får lov” (s.48). ”Jeg kunne begynne å spise mindre også, sette av den delen av pengene jeg brukte på mat inn på den kontoen” (s. 79). Hun føler selv at hun hver dag må ”holde kursen stø, det er de små skrittene som teller, rett fram [...] Å gjøre noe annet ville være å ta et skritt til siden. Og så ville nok et lite skritt følge, og nok et, og et til. Jeg ville komme helt ut av balanse, jeg ville aldri bli psykolog” (s.82).

Johanne er tydelig nødt til å legge bånd på seg selv og begjæret og alt annet som kan true den kontrollen hun er nødt til å ha over sitt eget liv, for å dekke over sorgen i seg selv. Likevel viser Johanne et sted i teksten at hun kanskje ønsker en annen tilværelse.

Sene kvelder, venner, hybler og høy musikk. Kanskje kollektiv, å komme inn på kjøkkenet og se ansiktet til noen du kjenner, et smil, latter, sette på te, snakke og snakke. Opprivende krangler med kjæresten, dører som smeller. Dager som bare blir som de blir, helt uten bestemmelse (s.82).

Johanne er fullt klar over at disse menneskene også klarer seg bra, men i motsetning til andre mennesker må Johanne studere flittig og holde seg til ”planen”. Det falske selvet hos Johanne gir oppmerksomhet til moren og studiene, og slik skjuler hun og beskytter den manglende subjektiviteten gjennom en tilpasning til omgivelsene.

Johannes liv kan leses som en symbiotisk tilstand med sin trygghet og stabilitet. Alt som truer denne ordenen er forbundet med smerte. Johannes separasjon fra moren ville vært smertefull, fordi hun ville sørget over den tapte morskroppen, men Unni holder Johanne igjen. Hvorfor klarer ikke Johanne å løsrive seg. Hva er det som gjør at Unni ikke klarer å gi slipp på Johanne og lar henne finne seg selv og leve sitt eget liv? I det følgende vil jeg gå nærmere inn på Johannes mor for å se om jeg i teksten kan finne forklaringer på hvorfor hun handler som hun gjør.

3.5 Askepott

Å gi en grundig analyse av Unni er ikke enkelt. Hvordan vi som leser ser Unni, er skrevet ut fra Johannes perspektiv. Det viktig i denne sammenhengen å påpeke at vi ikke får noen innsikt i Unnis *egne* tanker og følelser og at vi må ta det med i betraktningen i en analyse av henne.

Når jeg leser om Unni får jeg assosiasjoner til den onde stemoren i *Askepott*. Johanne lever som en tjenestejente i sitt eget hjem. Det er hun som gjør alt husarbeidet i form av

handling, matlagning og vasking. Søler moren, er det Johanne som tørker opp. Slik som stemoren ikke lar Askepott gå på ball, lar Unni heller ikke Johanne lov til å gå på konsert. Unnis misnøye med at datteren har et liv utenfor morens kontroll, viser seg i hvordan hun til stadighet kommer med små stikk, klager og hentydninger, som gjør at Johanne får dårlig samvittighet for at hun ikke strekker til og igjen en redsel for å miste henne, noe Unni utnytter ved å passe på at Johanne til enhver tid har nok å gjøre. Hun får henne til å male stuen, finne farger, sy nye puter og besøke bestemoren, i håp om at hun verken skal ha tid eller ork til å møte Ivar. Forskjellen mellom disse mødrene er at mens stemoren i *Askepott* er åpenlyst ond, skjuler Unni ondskaper ved å spille på forskjellige maktstrategier i forhold til Johanne.

Cecilie Hauglund har i sin hovedoppgave *Det var bare ord. Språk kropp og identitet i Hanne Ørstaviks Tiden det tar*, blant annet skrevet om ulike språklige maktstrategier romanpersonene forsøker å oppnå og opprettholde gjennom planmessig bruk av språket. Hun hevder moren i familien bruker tausheten som sin maktstrategi (Hauglund 2003:61). Det samme kan man si om moren i *Like sant som jeg er virkelig*. Johanne opplever Unni som taus og fraværende. Flere steder i teksten beskriver Johanne henne som tankefull og stirrende ut av vinduet. ”Mamma så ut av vinduet⁹, jeg tror hun tenkte på det med jobben, hun tenker mye på jobben, tror jeg” (s.99). Et annet eksempel er når de spiser middag og hun mister tallerkenen i gulvet ” Jeg så på mamma [...] hun fortsatte å se ut av vinduet, jeg tror ikke hun merket tallerkenen, at hun hørte den gå i gulvet” (s.19). Unnis taushet frustrerer Johanne og gjør henne usikker, fordi hun opplever henne som pratsom sammen med andre enn henne. Etter messen beskriver Johanne moren: ” Mamma snakket, hun svingte den høyre hånden i luften, jeg så den venstre lete rundt etter pakken med røyk. Det kan i så fall ta tid, sa jeg og ristet på hodet” (s. 62).

Unnis språk kan også, ifølge Johanne, oppleves som manipulerende. Et eksempel er da Johanne skal på konsert for å se Ivar spille og Unni sier følgende: ” Jeg er oppriktig bekymret for deg, jeg har mor å tenke på også. Du skulle høre mer på hva jeg sier og ikke bare fly rundt på fest” (s. 99). Dette kan oppfattes som en maktstrategi som gjør at Johanne får dårlig samvittighet fordi hun ikke strekker til. Unni projiserer også sin frykt for menn over på Johanne, sannsynligvis ikke fordi hun selv er redd menn, men heller fordi hun ønsker Johanne skal bli det, og dermed bli hos henne.

En annen maktstrategi er hvordan Unni forvalter Johannes økonomi. Johanne har satt studielånet i banken, og de lever begge av morens penger. Johanne føler at hun må hjelpe til

⁹ Vinduet som metafor går igjen i flere av Ørstaviks romaner og kan leses som en metafor på et savn eller en lengsel hos romanfigurene.

fordi hun blir forsørget. At moren forvalter Johannes økonomi kan være en maktstrategi for å ha kontroll over henne. Moren viser makt ved å beskyldte Johanne for ikke å strekke til, mens hun selv fremstår som snill og hjelpsom.

3.5.1 Unni

Det vi ut fra teksten får vite om Unni, er at hun er lærerutdannet, men jobber i Kulturdepartementet. Hun har en elsker, en gift mann med fire barn som hun ser av og til. Når han kommer på besøk, har moren lagt penger i en konvolutt i gangen, et tegn på at Johanne skal ta seg en tur ut og la moren være i fred. Den påfallende avstanden mellom Johannes virkelighetsoppfatning og hvordan vi som leser oppfatter situasjonen kommer til uttrykk i hvordan Johanne ser på morens respekt for andres integritet. ”Det er lov å beskytte seg, skjerm seg [...] Hun må få ha hemmelighetene sine for seg selv” (s.45). Dette står i kontrast til hvordan hun selv føler at hun svikter moren ”ved å tenke på noe hun ikke visste om” (s. 18). Unni selv krever å ha et privatliv, samtidig som hun nekter Johanne å ha det. Da Johanne blir invitert på konsert med Ivar sier hun følgende:

Jamen Johanne, sa mamma, fest en mandag kveld? , [...] De siste dagene har det vært noe med deg, Johanne, sa hun. Skal du snart han mensen? [...] Du virker så rar. Du tar vel ikke noe? [...] Jeg kjenner han ikke ennå, tenkte jeg, kanskje hun har rett, at jeg tar helt feil av ham. Jeg hadde ikke noe å si. Jeg begynte å rydde av bordet, skyllet av tallerkenene, sa at bare skulle la det stå så vasket jeg det opp dagen etter (s.98).

Her reagerer Unni på en måte som gir Johanne dårlig samvittighet. Hun begynner å rydde for å være snill, samtidig som hun blir hun usikker og begynner å tvile på om det er riktig av henne og møte Ivar.

Flere steder i teksten antyder Johanne også at Unni har hatt det vanskelig. ” Alt hun har måttet gjennomgå” [...] ”jeg tenkte de skulle være litt snillere med henne på jobben så hun hadde litt krefter når hun kom hjem” (s.19). ”Stakkars mamma, jeg tenkte på det hun hadde vært igjennom, jeg ville være snill mot henne, passe på” (s.128). Hva Unni egentlig har opplevd sier teksten ingenting om. Faren til Johanne får vi ikke vite noe om, annet enn gjennom drømmer og noen vage minner. Et gammelt fotografi i en avis av moren, faren, broren og Johanne smilende med overskriften ”Årets kirkegjengere” viser at de en gang har vært en familie, men mye kan tyde på at Unni føler seg sviktet og lurt. Hun er til stadighet opptatt av hvordan Johanne behandler henne. ”Ingen skal få lure meg *mer*, sa hun. Ikke engang du” (s. 69, min utheving) I forbindelse med festen Johanne skal på sier hun:

[...] Jeg synes du kan behandle meg ordentlig, sa hun [...] Jeg vil at du skal relatere deg til meg, jeg er et voksent, intelligent menneske, sa hun. Jeg er oppriktig bekymret for deg, jeg har mor å tenke på også, du skulle høre mer på hva jeg sier og ikke bare fly rundt på fest (s.99).

I en drøm Johanne har kommer det frem en annen virkelighet enn hva det smilende fotografiet sier.

Jeg så mamma ligge på ryggen tvers over sengen med en dyne over seg. Anklene hennes var bundet fast til sprossene i vinduet, det sto en mann ved siden av, jeg så han ikke tydelig [...] Nå så jeg munnen hennes snakke. Hun var ikke vant til å bli behandlet som et barn, at hun ville at han skulle behandle henne som et voksent menneske [...] Mamma slo plutselig dynen vekk fra øynene og så på meg, opp ned, gjennom glasset, hun så at det var meg. Så sa hun, gråtende: bare la henne få komme inn, så hun får se hva faren hennes gjør med meg (s. 113-114).

Denne drømmen åpner for flere fortolkninger. Faren fremstår som en utydelig skikkelse og Unni sier også i drømmen at hun vil bli behandlet som et voksent menneske. Freud hevder at en drøm viser til noe kjent som er forvrengt. Kanskje var det faren til Johanne som var bundet i sitt forhold til Unni, og at Unni styrte og manipulerte mannen på samme måte som Johanne, og at han til slutt ikke orket mer og dro.

Unni og Johanne er et eksempel på en kjernefamilie som har gått i oppløsning. Per Thomas Andersen skriver i *Tankevaser* at det som dukker opp i ruinene av kjernefamilien, er det som kalles *nesting*, å bygge et rede. Men det som Unni og Johanne har sammen har ikke noe med en familie å gjøre, men en symbiose. Andersen beskriver forholdet mellom mor og datter på følgende måte:

Drømmen om tunet er en form for *nesting*, mor og datter skal bygge et *rede* sammen. Men dette er ikke et rede eller hjem for en tradisjonell kjernefamilie. Det er et rede for en sammensmeltning, en symbiose [...] Moren gjør bokstavelig talt redet til et fengsel. Johanne blir innestengt i basen (Andersen 2003: 106, 107).

Unni ønsker ikke at Johanne skal løsrive seg. Johanne er det eneste moren har, hun klamrer seg til datteren ved å la henne bo hos henne, under påskuddet av å være en omsorgsfull mor. I virkeligheten er det et manipulerende spill for at hun kan ha kontroll over henne og opprettholde symbiosen mellom dem.

Unnis redsel for å bli forlatt og alene gjør at hun ikke vil gi slipp på Johanne. Hun bruker Johanne for å redde seg selv. Som Vibeke i *Kjærlighet*, har også Unni narsissistiske trekk. Steensnæs beskriver disse trekkene på følgende måte: ” Johanne blir brukt som morens speil – et sted hvor moren søker bekreftelse og anerkjennelse. Johanne blir ikke et objekt

utenfor seg selv, men snarere betrakter moren Johanne som en del av seg selv” (Steensnæs 2002:102).

Mens det i *Kjærlighet* var slik at Vibeke rettet interessen mot seg selv og sin egen skjønnhet og dermed ”glemte” Jon, er Unni fullstendig avhengig av datteren. Her kommer det narsissistiske systems mest prekære punkt til uttrykk, nemlig jeg – ets udødelighet. Freud hevder følgende: ” Det er rørende, i grunden så barnlige forældrekærlighed er intet annet end forældrenes genfødte narcissisme, der i sin forvandling til objektkærlighet umiskendelig afslører sit tidligere væsen” (Freud 2006: 107). Unnis narsissisme viser seg ved at hun kontrollerer Johanne og at hun definerer Johannes behov ut fra sine egne. Finn Skårderud kaller denne type narsissisme for *Den sammensmeltningshungrige personlighetstype*. Det som kjennetegner denne type narsissisme er at de styres av sitt behov for kontroll over sitt objekt. Det er behovet for sammensmeltning som dominerer. Grensene er dermed flytende mellom dem og andre. Den andre er dem selv, og derfor er de truet av den andres uavhengighet og av separasjon (Skårderud 1998:125).

Hvis det er slik at Unni ser Johanne som en del av seg selv, fordi hun med sin kontroll og makt har dressert henne til å bli et speilbilde av seg selv, kan det ikke da hende at hun frykter at Johanne skal trosse morens kontroll og vinne sin selvstendighet? Og er det ikke nettopp en mann som kunne være den utløsende årsaken til at Johanne valgte sin frihet og selvstendighet fremfor henne? Det kommer tydelig frem i teksten at Unni føler seg truet. I forbindelse med at Johanne har truffet en svensk forfatter på en bokkafé, forsøker hun å skremme Johanne, og sier følgende:

Tenk hvis ikke vi bodde sammen og du hadde tatt han med deg hjem, Johanne. Å ta med seg menn hjem, det er som å inngå en kontrakt og love dem noe. Tenk hva han kunne gjort med deg. Flere menn enn du skulle tro er farlige, Johanne [...] Tenk om han hadde bundet deg fast. Hatt en kniv i jakken. Han kunne gjort hva han ville, skjønner du (s. 50).

En mann ville ha forandret forholdet mellom mor og datter. En kjæreste ville ha truet symbiosen mellom dem, hun prøver dermed både å skremme Johanne og overbevise henne om at hun har det best uten en mann, slik kan også symbiosen mellom dem opprettholdes. Omsorgene eller kjærligheten Unni tilsynelatende viser ovenfor Johanne er egentlig en avhengighetsrelasjon.

Unni er som nevnt tidligere sett gjennom Johannes øyne. Vi får ikke innblikk i Unnis egne tanker. Kan vi stole på at bildet Johanne tegner av moren sin er riktig? Johanne selv er

ikke i stand til å se den komplekse situasjonen mellom henne og moren, men omtaler moren som ”sin beste venn” og sier hun ikke kunne klart seg uten henne. Hun ser moren som ”en sånn mamma som forsto og hadde overbærenhet med det meste, en god pedagog” (s.68). Her ser vi gapet mellom den virkeligheten Johanne beskriver og den virkeligheten som faktisk *er*.

Johanne er heller ikke i stand til å se urimeligheten i morens anklager mot henne og dermed verken selverkjennelse eller innsikt nok til å kunne fremstå som en pålitelig forteller. Hun er sterkt personlig engasjert og hennes fremstilling blir slik ”påfallende subjektiv” (Lothe 1994:36) Likevel er det ingen grunn til å tro at det Johanne forteller om moren ikke er riktig. Det er heller hennes manglende erkjennelse i forhold til det hun forteller som er påfallende. Johannes manglende selvinnsikt viser seg i hvordan hun forholder seg til sin egen historie.

3.6 Det låste rommet

I *Like sant som jeg er virkelig* får fortiden form på grunnlag av tilbakeblikk fra Johanne. På et nåtidsplan rekonstruerer hun de siste ukene av livet sitt. Nåtidsfortellingen er skrevet i presens og samtidig med leseren. Hoveddelen består av Johannes historie. Den inneholder flere fortellinger eller analepser hvor hun rekonstruerer episoder eller hendelser i fortiden. Historiene inneholder både hendelser som har skjedd, men også fiktive historier som er en del av Johannes tankeverden. Både tilbakeblikkene og fortellingen i nåtiden har en personal forteller. Oppklaringen ligger i hvordan Johanne bygger opp en fortelling i nåtiden som gir mening til fortiden gjennom å ”skrive om diskursen i nåtiden” (Brooks 1987: 149). Det betyr ikke at det endrer noe av fortidshistorien, men jegfortellingens funksjon i nåtiden er å fremstille sitt eget perspektiv på fortiden. Å oppleve fortiden på nytt, er i følge Brooks, en måte å huske på når fortregning og motstand blokkerer den faktiske virkeligheten (Brooks 1987:152).

Det er det låste rommet som er grunnen til at Johanne forteller sin historie og det er særlig forholdet til moren Johanne rekonstruerer. Hun tar opp igjen og gjennomarbeider fortiden, slik at historien kan føre til at Johanne får et nytt syn på sin egen situasjon i nåtiden. Ifølge Brooks ligger konflikten i hvordan teksten skal tolkes. Som leser tolker vi historien og ser gapet mellom den virkeligheten Johanne beskriver og den virkeligheten som faktisk er. Slik kan fortolkersituasjonen leses som en gjentakelse av Johannes tolkning av egen situasjon og igjen av moren.

Hos Vibeke i *Kjærlighet* var selverkjennelsen forbundet med et selvbedrag som hun både visste og ikke visste på samme tid. Også Johanne både vet og ikke vet, hun vet at noe er galt, men ikke *hva* som er galt. Således vinner hun heller ikke kontroll over situasjonen i nåtiden. Bare et par ganger viser Johanne en slags erkjennelse i forhold til historien hun

forteller. Blant annet når hun tenker tilbake på da hun møtte Ivar. ” Når jeg tenker på det nå, ser jeg at jeg hadde så mye krefter, jeg var så glad!” (s. 20). I forbindelse med at Unni mente hun var glad for å bli kvitt en beiler, tenker hun følgende: ” jeg tror jeg var ulykkelig, det er sånn jeg ser det nå, jeg hadde så mange fine tanker om hvordan det kunne blitt” (s. 37).

Johannes erkjennelser er likevel ikke nok til å fungere bevisstgjørende. Johanne er etter å ha fortalt sin historie fortsatt ikke i stand til å revidere sitt syn på forholdet mellom henne og moren. Forholdet mellom disse to fortellingene er det Dorit Cohn i *Transparent Minds* (1978), kaller *consonant*. Det vil si at fortelleren i nåtiden ikke viser noen form for erkjennelse i forhold til det hun forteller. De to bevissthetene er samsvarige. Denne samsvarigheten i Johannes bevissthet viser seg i teksten i forbindelse med at Johanne og moren skal på kafé og Johanne forteller moren at hun ofte opplever henne som fjern og moren svarer.

Er det virkelig sant, sa hun. På jobben får jeg høre at jeg er så effektiv og tilstede. Nærværende. Hun fikk en rynke mellom brynene, som om hun grublet over det hun sa. Vi begynte å gå igjen. Jeg visste ikke hva jeg skulle si, jeg kjente meg tom i hodet. Det skremmer meg at jeg er så tom i hodet, jeg burde tenke mer, tenkte jeg, jeg burde komme på noe (s.46).

Her ser vi hvordan nåtiden og fortiden er samsvarige ved at tilbakeblikket er skrevet i både presens og preteritum. Når hun tenker ”det skremmer meg at jeg er så tom i hodet”, gjengir hun det samme i nåtiden som hun tenkte om seg selv i tilbakeblikket. Johanne viser ingen form for erkjennelse av det hun forteller. Teksten viser her at det fortellende jegets bevissthet er samsvarig med det fortalte jeget og at ingen selverkjennelse har funnet sted.

Brooks hevder at bare hvis man kan ta på seg de påkjenninger og den risiko som er knyttet til overføringssituasjonen, kan man nå fram til en forståelse av det som er ulikt en selv. Om man nekter eller ikke lykkes med å gå inn i overføringen, dømmer man seg selv til å lese den samme teksten hele tiden. Man får en solipsistisk tolkningspraksis, altså en tolkningspraksis som ikke når ut over egen erkjennelse (Brooks 1987:151).

Hos Johanne er friheten innen rekkevidde, men fordi den skremmer mer enn den tiltrekker, griper hun ikke sjansen når den byr seg. Denne dagen hadde hun mulighet til å bryte symbiosen med moren. Hun kunne ha ropt om hjelp, men gjør det ikke. Motet svikter hos Johanne og det ender i en krise ved romanens slutt. Johannes frigjøringsprosess og veien til et eget selv, kunne startet hvis hun hadde blitt med Ivar til USA, men på nåtidsplanet ved romanens slutt, er Johanne fortsatt like låst i sitt forhold til moren.

Romanen begynner med at Johanne befinner seg innelåst på rommet sitt og slutter med at moren slipper henne ut med følgende spørsmål: ”Er du sint på meg [...] Svar meg ærlig [...] Det hvite i øyet hennes er helt gult, et blodkar har sprukket, jeg ser et spinkelt nett av blod, jeg ser refleksen av mitt eget øye der inne. Jeg prøver å kjenne etter, men jeg føler ingenting” (s.148,149). Dette er et sterkt utsagn som kan bety at Johanne har resignert fullstendig. Slik kan man si med Brooks at tekstens slutt er et metaforisk uttrykk for døden. Johanne føler ingenting. Hun er tilbake i symbiosen med moren og ser seg selv i morens øye. Speilbildet viser at hun er innestengt, både i situasjonen og i symbiosen. Kristeva skriver: ” I sentrum av sitt dødelige hav er den melankolske kvinnen den døde man alltid har forlatt i seg selv, og som aldri kan drepe utover seg selv. Hun er drevet av mental og fysisk selvavstraffelse, noe som ikke egentlig gir henne tilfredsstillelse. Til det endelige slaget som er en forening av den døde med den samme som hun ikke har drept” (Kristeva 1994: 42). Johanne er nok en gang, levende død, sammen med moren hun ikke har kunnet forlate i seg selv.

3.7 Oppsummering

I analysen av *Like sant som jeg er virkelig* beskrev jeg forholdet mellom Johanne og moren, i lys av Kristevas teorier om primærnarsissismen. Forholdet kunne leses som en symbiose. Johanne ikke var i stand til å bryte ut av, fordi hun ikke har hatt mulighet til å ha andre identifikasjonsobjekter enn moren. Resultatet var et ufullstendig jeg som kom til uttrykk som en tomhet. Johanne ikke forsto betydningen av. Den manglende subjektiviteten kunne forklare tomheten. Johanne ga uttrykk for flere steder i teksten, i tillegg til at Johannes språk viste gapet mellom den virkelighet Johanne beskrev og den virkelighet man som leser kunne lese ut fra teksten.

Johannes språk var velutviklet og korrekt, men ga i virkeligheten ingen mening fordi det ikke var i kontakt med underliggende affekter. Språket skjulte i stedet tomheten i henne selv. Fordi Unni så på Johanne som en del av seg selv og ikke så henne, utviklet Johanne et falskt selv. Min hypotese var at det som ble fortrent i språket, viste seg i kroppen som smerte. Hos Johanne kom det til uttrykk som voldsomme fantasier og smerter i kroppen. Hun projiserte slik sorgen hun følte over på noe annet for å gjøre seg tydelig for seg selv. De fysiske smertene hos Johanne viste ambivalensen hun hadde med å løsrive seg. I symbiosen med moren var ryggen fin, når hun var sammen med Ivar eller satte planen i fare ble ryggen stiv. Unnis omsorg overfor Johanne var egentlig en maktstrategi for å ikke gi slipp på Johanne. Slik Johanne trodde hun var avhengig av moren, tror Unni hun er avhengig av Johanne.

Ved å vise til Brooks og overføringsfenomenet kom jeg frem til at Johanne ikke viste noen erkjennelse i forhold til det hun fortalte. Johanne kunne hun bare fortsette å være i symbiosen med moren. Ivar kunne hjulpet henne til å finne hennes sanne selv, men for Johanne vant tryggheten over friheten. Det kunne også forklare hvorfor ikke Johanne grep sjansen da hun hadde den. Hun var ikke i stand til å leve et selvstendig liv utenfor moren.

KAPITTEL 4

TIDEN DET TAR

Mens *Kjærlighet* og *Like sant som jeg er virkelig* handlet om to alenemødre og deres henholdsvis fraværende og invaderende forhold til sine barn, går Ørstavik et skritt videre med *Tiden det tar*. Her møter vi en familie på to voksne, to barn og en hund, en tilsynelatende lykkelig kjernefamilie hvor det i virkeligheten skjuler seg en kamp mellom foreldrene, med barna som hjelpeløse aktører.

Både i *Kjærlighet* og *Like sant som jeg er virkelig* skaper leseren seg et slags bilde av tidligere hendelser, selv om handlingen bare er lagt til en dag i romanpersonenes liv. Tilbakeblikkene i disse romanene kommer til syne gjennom romanfigurenes tanker, fantasier og drømmer. I *Tiden det tar* fortøner fortiden seg noe annerledes. I denne romanen følger vi to julefortellinger parallelt og det er tankene rundt en jul Signe opplevde som barn, som utgjør hoveddelen av romanen.

Tiden det tar består av tre deler. Første og siste del er en nåtidsfortelling, mens hoveddelen består av Signe som ung jente. Her får vi innblikk i hvordan Signe og broren og foreldrene levde sammen som en familie. Tittelen viser som sagt at noe er skjult. Hva er *det* som tar tid?

I nåtidsfortellingen møter vi Signe, en 30-årig psykologistudent som har flyttet på landet sammen med musikermannen Einar og datteren deres, Ellen på fire år. Vi får vite at Signe har tatt en pause i psykologistudiene. ”Det var plutselig helt meningsløst å studere, å bli noe som helst” (Ørstavik 2002:29). Hun har også barbert bort alt håret, ”som et slags forsøk på å bli kvitt noe. Som om noe kunne bli borte” (s.9).

Signe har bestemt seg for at hun ikke ønsker å feire verken julaften eller juledagene sammen med foreldrene sine. Hun vil heller være sammen med sin egen familie. Hun har nådd den erkjennelse at hun har et valg. ”[...] et valg som hadde med alt å gjøre, alt, ikke bare julen”(s.43). Ved å trosse morens forventninger til en familiejul, markerer Signe et brudd med tradisjonene hun er vant til å fungere innenfor.

Signe opplever som ung at faren mishandler moren. Hun er offer for et spill mellom foreldrene, der faren opptrer som voldelig og aggressiv og moren reagerer med taushet og tilbaketrekning. Signe står midt mellom foreldrene og prøver så hardt hun kan å leve etter farens stadige utsagn om at de er en ”familie” og en ”gruppe” som ”må stå sammen og gjøre ting sammen og tro på at det skal gå bra. Vi må ha tillit” (s.68). På det underliggende plan er det en anspent stemning som med jevne mellomrom bryter gjennom og skaper de voldsomme

raseriutbruddene fra faren. Fortellingen skapes slik i forskyvningen av det den gradvis forteller og driver handlingen fremover.

Familien holder jevnlige familiemøter med faren som styreleder. Han fungerer som maktsenteret i familien, og bak den såkalte åpenheten faren snakker om, skjuler det seg både manipulering og maktbruk som kommer til uttrykk gjennom ord som tillit, ansvar og selvstendighet. Som leser ser vi igjen det samme temaet som i de to foregående romanene. Farens ord befinner seg langt fra den virkeligheten Signe befinner seg i, men fungerer i stedet som et middel til å opprettholde makten i familien.

I den siste delen får vi vite at Signe ikke var hos moren 3.juledag. Romanen slutter med et julebrev fra Signes mor til slekt og venner. Romanen slutter åpent og hvordan det vil gå med Signe, får vi ikke vite. Likevel kan man tro at Signe vil klare seg bedre enn Jon og Johanne. Mens Jon trolig dør og Johanne resignerer fullstendig, gjennomfører Signe sin løsrivelsesprosess. Mens Jon lengtet etter det totale samvær med Vibeke og Johannes ambivalens i forhold til å løsrive seg, endte med at hun ble i symbiosen med moren, er Signe dermed den eneste av de tre romanfigurene som klarer å bryte ut og leve et selvstendig liv.

4.1 Signes troverdighet som forteller

I romanen møter vi en jeg-forteller som forteller en historie om en førjulstid for 17 år siden. Det er Signes tanker og følelser vi får innsikt i, og det er gjennom hennes blikk de andre personene er beskrevet.

Jacob Lothe deler, som nevnt tidligere, den personale fortelleren mellom pålitelig og upålitelig forteller. Signes versjon av fortellingen er selvfølgelig ikke objektiv, og moren påpeker også hennes manglende narrative autoritet med følgende utsagn: ” Du forteller din historie, men den er bare halv, husk det. Du mangler femti prosent ” (s. 45). Hun mener sannsynligvis at de andre også sitter inne med sine historier. Likevel er det ingen tegn i teksten som tyder på at Signe ikke er en pålitelig forteller. Den andre delen i romanen forsterker også Signes troverdighet fordi den har en aural fortellerstemme, noe som ifølge Lothe ” er utanfor eller ´over´ denne handlinga, sjølv om han og er *i teksten*. Siden han ikkje deltar i handlinga, får den aurala forteljaren ein ´reinare´ formidlingsfunksjon” (Lothe1994:32). Likevel må vi ta i betraktning at det er hos Signe synsvinkelen ligger og det er hennes egne tanker og følelser hun beskriver.

4.1.2 Idyllen som brast

Da vi i begynnelsen av romanen møter Signe, skjønner vi fort at hun har et problematisk forhold til sine foreldre. Det viser seg da hun like før jul får besøk av sin bror og sine fraskilte foreldre. Moren som ønsker en tradisjonell familie jul, opplever Signes valg som en fornærmelse. I en indre monolog drøfter Signe valget med seg selv og morens skuffelse med følgende utsagn for å få henne til å skifte mening:

Nei, det er ikke så mye å be om, tenkte jeg, jeg visste hva hun mente med Ellen. Skulle hun ikke få se barnebarnet sitt i julen, det eneste barnebarnet hun hadde. Så hvorfor ikke gi etter å dra, gi henne første eller andre juledag, var det så viktig for meg når jeg så hvor mye det betydde for henne? Var det det? Var det virkelig så veldig viktig for meg?
Ja det var det (s.43).

Denne passasjen vitner om en konflikt mellom mor og datter, men hvorfor er det så viktig for Signe å ta dette valget? Vekslingen mellom historiene til Signe som voksen og Signe som ung avdekker gradvis hvorfor Signe tar de valgene hun gjør. Da Signe i begynnelsen av romanen får familien sin på besøk og Signe hører foreldrene trampe av seg snø på trappa, er det som om trampingene skjer inne i kroppen hennes.

Det var som om trampingene var inne i kroppen min, jeg kjente den i magen. Skal det aldri ta slutt, tenkte jeg, det gjorde vondt mellom skulderbladene, knyttenevene vred på seg og det var som om noen hadde sydd fast tunge lodd, der også, altfor stramt (s. 37)

Eksempelet viser hvordan tidligere erfaringer sitter i kroppen selv om det er gått lang tid. Alt virker idyllisk og harmonisk helt til moren ringer og melder sin ankomst. Signes rygg blir stiv og hun blir også sint på Einar, selv om han viser både forståelse og varme i forbindelse med det forestående besøket. Signe projiserer egne ubearbeidede følelser over på Einar, i virkeligheten er det foreldrene og særlig moren hun er sint på.

Slik som Signes humør skifter etter at moren har ringt, forandres også Signes virkelighetsoppfatning. Huset som tidligere ble beskrevet som hyggelig, fremstår plutselig som "[...] et slitt hus i gyselige farger" (s.11). Signe beskriver hjemmet som skittent og fargene på kjøkkenet som den "lysegule pissfargen". Beskrivelsene av hjemmet kan slik leses som et bilde eller erstatning på Signes sinnsstemning.

Signe har altså bestemt seg for å feire jul med sin egen familie, men det er tydelig det ikke er et lett valg for Signe. Ambivalens mellom tilhørighet på den ene siden og

selvstendighet på den andre viser seg i følgende utsagn: ”Hva er det mamma, sa jeg. Jeg bare sa det. Jeg skalv i ryggraden fordi jeg frøs. Jeg hadde aldri sagt noe før, ikke sånn hardt kant mot kant når hun var så langt ute [...] Å konfrontere henne var å dytte i hele systemet, sette det i spill uten å vite hva det kunne føre til” (s. 42). Det skal vise seg at de sosiale mønstrene innen familien ikke er så lett å bryte. I det følgende vil jeg se nærmere på hvordan morens deterministiske holdning viser seg i teksten.

4.1.3 Valgets kvaler

Det kommer tydelig frem av teksten at Signe har vært vant til å fungere innenfor foreldrenes sosiale rammer. Signes valg om å feire jul uten foreldrene, beskriver hun på følgende måte: ”Da jeg første gang hadde tenkt at det var mulig å ha jul for oss selv og slippe de tunge betente dagene, få gjøre det på vår måte, da gikk det opp for meg at det faktisk var mulig, at jeg hadde et valg” (s.43).

Det kan virke som Signe i nåtidsfortellingen har trodd hun skal leve et harmonisk familieliv med mann og barn, og dermed at problemene vil gå over av seg selv. ” Nå var vi her. Jeg hadde vært sikker på at det ville bli bedre bare vi kom hit, jeg ville ikke være så svak, jeg hadde vært helt sikker. Og så bare fortsatte det” (s.16). Da Signe fornøyd antyder at datteren, Ellen, er født uten spor, tenker hun følgende om datterens smilehull:

Jeg husker jeg ble så vanvittig glad for at hun hadde dem, de var et synlig tegn på noe. Jeg tror jeg håpet at det betydde at det hadde begynt på nytt, at det var mulig å være helt uten merke, uten spor. Så kom mamma på besøk og sa at smilehullene var etter pappa, men det er ikke sant, pappa har ikke smilehull, bare smilerynker (s. 7-8).

Her ser vi hvordan Signe ønsker at datteren skal representere en forandring, men fortidsformen ”håpet”, viser at håpet alene ikke er nok. Signe har erkjent at for å vinne sin selvstendighet må hun frigjøre seg fra foreldrenes makt. Videre ser vi hvordan morens deterministiske holdning forsøker å holde henne fast i en tradisjon.

Vet du hva Signe, sa hun – Jeg skal si deg en ting. Jeg trodde jeg skulle etablere gode relasjoner til mine barn. Jeg trodde jeg skulle få til å skape gode måter å forholde seg til hverandre på. Hun smalnet øynene og så hardt på meg. Så gikk hun ut i gangen [...] Du tror kanskje også at du skal få det til, sa hun, – men hvis du ikke greier å snakke med meg, så må du ikke innbille deg at du skal greie å forholde deg til Ellen. – Det henger i, sa hun. – Det fortsetter (s.45).

Det nedarvede kommunikasjonsmønsteret innen familien viser seg ved at alle glatter over og fortrenger de alvorlige overgrepene som skjedde i hjemmet. Som voksen fortsetter moren å være taus i forhold til det familien har opplevd med utsagn som ”Vi hadde jo de tynne gardinene for at ingen skulle se inn, sa mamma, hun lo for seg selv, – som om vi hadde noe å skjule” (s.33). Etter dette utsagnet tenker Signe.

Som om ikke de begge to hadde brukt alle krefter på å skjule alt. Som om vi ikke fortsatte å skjule og skjule der vi satt og lot som alt var bra og det alltid hadde vært det. Hva skulle jeg si? Mamma kunne ha dødd og nå satt hun og sa at det ikke hadde vært noe å være redd for. *Som om vi hadde noe å skjule* (s.34).

Moren blir mishandlet, men ingen snakker om det. Dette mens både moren og faren har jobber hvor de hjelper svake og familier i krise. Et eksempel på morens manglende vilje til å se sine egne barns situasjon er da hun uttrykker bekymring i forhold til en sak hun har på jobben og sier følgende: [...] ” det virker helt umulig å få henne (moren) til å se ting fra barnas perspektiv, å forsøke å forstå hvordan det er for barn å leve under slike forhold” (s. 98). Hva moren tenker i forhold til sine egne barn og hvordan de har det, sier teksten ingenting om. Foreldrene velger tausheten og det viktigste i denne sammenhengen er at denne tausheten også har blitt Signes, men med foreldrenes ankomst innser Signe at hun må sette ord på de traumatiske forholdene hun levde under som barn.

I fortellingen om Signe som 13-åring, blir vi slått av kontrasten mellom Signes glede og forventninger til jul og den traumatiske familiesituasjonen hun faktisk levde under. ”Det kom en ny av varme hver gang hun tenkte på julen, det piplet ut i henne og boblet. Nå har du så mye glede Signe, tenkte hun, at det kommer til å vare uendelig” (s.86). Hvordan er det mulig at Signe kan glede seg til jul. Hvordan kan hun være glad i det hele tatt?

4.2 Glade jul

I fortellingen om Signe som ung, får vi innblikk i en ung jentes kamp for å dekke over og fortrenge overgrepene familien blir utsatt for. Om den traumatiske familiesituasjonen tenker Signe: ” Hun visste hun ikke måtte snakke om det. Ingen måtte få vite noe”(s.204). [...] ”Folk ville ikke skjønne noe av det” [...] ”Bare moren og faren fikk snakket sammen denne gangen, så ville det bli bedre. Kanskje alt ville bli helt bra” (s. 201).

Signe står mellom foreldrene og forsøker så godt hun kan å avverge konflikter mellom dem. ” Noe hadde hendt og hun hadde ikke passet på, hun hadde bare sovet, og da var moren

helt alene. Signe tenkte at hun måtte lytte bedre så hun kunne våkne i tide neste gang” (s. 101). Det er litt av et ansvar Signe har lagt på sine skuldre, og spørsmålet er: Hvordan er det mulig for Signe å skjule hvordan hun egentlig har det? Ytre sett forsøker hun å virke blid og fornøyd [...] ”Hun spurte med glad stemme, lett, hun smilte til moren” [...] ”Hun prøvde å høres lys ut” (s.131). Her ser vi hvordan Signes språk ikke er i samsvar med underliggende følelser. Det betyr at Signe i språket fortrenger hvordan hun egentlig har det. Signes kropp blir dermed bærer av hennes egentlige sinnstilstand. Under hennes tilsynelatende positive overflate skjuler det seg en ung jente som fryser og kjenner svettedråper renne under armene når hun merker farens raseriutbrudd nærme seg. Sannsynligvis går hun med en konstant spenning i kroppen når hun er sammen med foreldrene. Ute av huset ”kjente hun det ikke i kroppen” (s.85). Kroppen viser at Signe er redd og fungerer som et barometer på hennes *virkelige* sinnstilstand.

Hvis man ser videre på farens stadige raseriutbrudd, kan det også virke som at Signe fortrenger disse ved å forsvinne inn i en fantasi og drømmeverden.

Signe så på moren. Hun satt helt rett i ryggen, det var ikke noe i ansiktet hennes, hun så rett fram på lysestaken med de fire lilla lysene som ikke var tent. Signe så bort på broren. Tårene trillet nedover kinnene hans og ned på genseren. Han så inn i veggen bak henne, det var som han ikke hørte hva faren sa, som om det var en hinne av melk foran blikket. Sånn som noen ganger kommer ut av fisken når man presser langs buken, tenkte Signe, et tynt hvitaktig stoff. Signe hørte farens stemme, på fjellet renses de fiskene og tok av skinnen og la den i sukker og salt i en rød plasttallerken, dagen etter skar faren biter av den som de kunne ha på brødiskiva (s.119).

Eksempelet viser hvordan Signe i språket og tankene skaper sin egen virkelighet. Musikken representerer på samme måte også en flukt. ”Signe kjente seg plutselig så glad, hun smilte ut i lufta, det var som om musikken lovet at noe fint skulle skje, som om den sa at det helt sikkert kom til å hende” (s. 81). [...] På klubben når hun danser, ” På en måte var det godt å være alene med musikken, være inni musikken og bare danse, danse uten å tenke på noen” (s. 126). Gjennom musikken føler hun bare musikken og de rytmiske bevegelsene som en forbindelse til kroppens rytme. Signes flukt inn i musikkens verden kan leses som en forbindelseslinje tilbake til en førspråklig tilstand hvor lydene, rytmene og bevegelsene kommer til uttrykk gjennom sitt semiotiske element. De rytmiske bevegelsene bringer Signe tilbake til en symbiotisk tilstand, og musikken representerer dermed en form for omsorgstilstand.

Signe fortrenger den spente eller truende situasjonen hun befinner seg i ved å spille glad eller å flykte inn i en tankeverden. Tankespillene utgjør små fortellinger eller ellipser i teksten.

Disse handler ofte om turene til sommervann, der faren gjennomgående blir fremstilt som glad og sterk. Det er de samme gjentakende bildene Signe ser. Ofte stiliserte bilder, med nøye beskrivelser av farger og lys, som gjør at de minner om malerier.

Foran gamma var det et bålsted med steiner i en ring, og nedenfor var det et lite vann. Like bortenfor rant elva forbi, den elva de vadene over, den var smalere like ved gamma, og dyp (s. 75). [...] Det var multheblomster på alle tuene, hvite blomster med en kjerne av gult, og grønn mose, mørkerød lyng, brune kvister i lyngen (s.149).

Den manglende variasjonen i Signes drømmeverden gir oss innsikt i at Signe sannsynligvis ikke har så mange gode minner om faren. Fortellingene i Signes drømmeverden inneholder hendelser som har skjedd, mens andre er en del av hennes fantasiverden. Fantasiene kan leses som et bilde på hvordan Signe egentlig opplevde hverdagen hun forsøkte å fortrenge.

Hun tenkte at det var blitt krig og at russerne hadde kommet og alle lå ute på skolegården med ansiktet ned mot snøen og hendene på ryggen mens noen gikk mellom dem og holdt vakt med maskingevær. Akkurat nå var det soldater som løp lydløst gjennom gangene på jakt etter Inga og henne. De ville slå opp døra til gymsalen med ett slag. Det var henne de ville finne. De ville se det med en gang. At det var henne de skulle ta (...) Kanskje de hadde tatt han til fange på skolen, tenkte hun. Kanskje de hadde stengt ham inne i dusjen og fått ham til å kle av seg. Den grønne karakterboka lå ved siden av, våt, på de grå flisene (s.186-187).

Denne fortellingen kan leses som et bilde på hvordan Signe egentlig har det sammen med familien sin. Hun lever i en krigssone, der hun er redd for seg selv, samtidig som hun er bekymret for de andre i familien. Signe forsøker så godt hun kan å fortrenge den traumatiske situasjonen i familien, likevel dukker bildene opp som fantasier som ligner på det som hun forsøker å fortrenge.

Det kan se ut som både Jon i *Kjærlighet* og Signe opplever familielivet som en krigssone. Det gir også mening til, som Engelstad hevder, at faren i *Kjærlighet* kan belyse faren i *Tiden det tar* (Se Engelstad 2002:178). Erfaringen med en voldelig ektemann er det ikke gitt rom for hos Signes mor, slik vi også så det hos Vibeke, likevel kommer det fortrenge til syne hos barna gjennom kroppen og skremmende drømmer og fantasier. Igjen ser vi kroppen som bærer av sannheten, og språket som viser til det skjulte og fordreide også er et viktig tema i analysen denne romanen. Men det er en viktig forskjell i forhold til de to foregående analysene. I det følgende vil jeg se på hvordan den voksne Signe tolker kroppens signaler.

4.3 Kroppens sannhet

Forholdet mellom kroppslige erfaringer og språk viser seg tydelig i teksten ved at Signe reagerer i situasjoner der foreldrenes språk viser til en virkelighet Signe ikke kjenner seg igjen i. Når for eksempel foreldrene snakker om julenattfestene på behandlingshjemmet hvor faren jobbet, og broren forsøker å fortelle hvor redd han var, avfeier faren det med en latter, noe som gir Signe følgende følelse: ”Jeg så på pappa og smilte, det var som om det satt en knyttneve mellom skulderbladene, på hver side av ryggraden, de hadde tatt tak i det som holdt ryggen sammen og vred seg rundt, som om de sakte ville slite det i stykker” (s.31). Et annet eksempel er da Signe forteller hvor redde hun og broren var om natta og faren svarer følgende:

Var dere redde? Hva var dere redde for? Han hadde hodet på skakke, det lille smilet ved munnen, øynene hans var harde og små [...] Jeg kom ikke på noe å si. Tårene sluttet å renne. Alt jeg hadde tenkt forsvant, jeg hørte en høy lys tone, som når det er sterk vind. Jeg så på pappa, jeg kjente hvor kald jeg var (s. 45).

Eksemplene viser hvordan Signe reagerer når foreldrenes språk representerer en idyll som ikke finnes. Kroppen konfronterer henne med farens manglende vilje til å fortelle sannheten.

Spørsmålet er hvordan dette selvbedraget til foreldrene mulig?

Ifølge Gullestad er en selvbedrager en ”person som `overtaler` seg selv til å tro noe *for* å unngå den ubehagelige sannhet” (Gullestad 1979:67). Da kan man vel kalle dette selvbedraget for en livsløgn. Et sitat av Henrik Ibsen er jo som kjent. ”Tar du livsløggen fra et gjennomsnittsmenneske, tar du lykken fra det med det samme”. Ifølge Gullestad velger en person å skjule ting for seg selv fordi han *må*. Videre sier hun at ”han er `nødt til` å gjøre dette for å opprettholde sin trygghet og selvfølelse. Derfor er det nytteløst utelukkende å `stille personen til ansvar for sitt valg`” (op.cit:75). Sannsynligvis skjønner også Signe at foreldrene kommer til å fortsette og skjule, slik de alltid har gjort. ”Det var ikke noe å si, jeg hadde sagt alt, og det var som om jeg ikke hadde sagt noenting. Det spilte ingen rolle” (s.45). Hva foreldrene egentlig tenker i situasjonen sier teksten ingenting om.

Semiotisering av kroppen er i denne romanen, slik vi så det i de to foregående, et viktig tema. (Se Brooks 1993: 5 – 8). I forhold til Brook´s teori kan vi anta at Signes smerter konfronterer henne med opplevelsene hun hadde som barn. Fordi hun ikke har satt ord på traumene, har hun heller ikke integrert dem som en del av seg selv. Signes fortrenge, traumatiske opplevelser ligger lagret i kroppen som semiotiske punkter. Hver gang hun blir minnet på sin fortid, for eksempel når en situasjon som i det overnevnte oppstår, utløses

smerten. Kroppen husker historien Signe har fortrent og forteller hvor redd hun var. Da Signe leser julebrevet fra moren får hun også en kroppslig reaksjon: ” Jeg så at den hadde mammas skrift. Plutselig dunker blodet i halsen. Jeg kjente en kald dråpe som rant under genseren, det var som om kroppen reagerte helt av seg selv” (s. 225). Med brevet forstår Signe at moren trolig alltid vil opprettholde fasaden i forhold til omverden, og Signes kropp reagerer automatisk i situasjoner der foreldrene skjuler sannheten.

Smertene i Signes kropp forteller, slik den også gjorde hos Johanne, om behovet for løsrivelse, men i motsetning til Johanne, leser den voksne Signe kroppens signaler. Hun kjenner betydningen av sine kroppslige reaksjoner og er som voksen bevisst de repetitive mønstre som styrer hennes liv. Ved å sette ord på erfaringene, bryter hun dermed denne repetisjonen. At Signe baker pepperkaker med datteren på nåtidsplanet er sannsynligvis en rituell handling fra hennes side. I fortellingen om Signe som ung kommer det tydelig frem av teksten at dette er noe hun gleder seg til, og også noe foreldrene lover at de skal gjøre, men aldri blir gjort. Slik brytes mønsteret.

Ifølge Kristeva er som sagt betydningsprosessen avhengig av både språk og affekter for å skape mening. Signes språk er ikke skilt fra sine affekter og gir, i motsetning til Vibekes og Johannes, *mening*. Jeg finner heller ingen gap eller ulogiske sammenhenger i teksten mellom den virkeligheten den voksne Signe beskriver og den virkeligheten hun faktisk opplevde, noe som kan leses som at hun har tilegnet seg språket og inntatt sin plass i den symbolske orden. I Johannes og Vibekes språk var det et gap mellom hvem de sa de var og underliggende følelser. Hos Signe ser vi en sammenheng mellom ord og affekter. I *Svart sol* gjentar Kristeva flere ganger hvor viktig det er med ”den *narsissistiske gjenkjennelsen og idealiseringen*” for å tilegne seg et språk som kan veie opp for tapet av morskroppen”. Det vil, ifølge Kristeva ofte bety ”en ny tilegnelse av kommunikasjonen som et parameter for begjæret, konflikten, til og med hatet” (Kristeva 1994:50).

Før jeg går videre med den narsissistiske idealiseringen, vil jeg se nærmere på hvordan Signes konflikt viser seg i teksten. Det kommer tydelig frem at det er moren, Signe har behov for å gjøre opprør mot og strever med å holde på avstand på nåtidsplanet, dette til tross for at også hun var et offer for farens terror.

4.3.1 Mor og datter

Signes mor, som på fortidsplanet er fremstilt som svak og taus, er beskrevet som både sterk og krevende på nåtidsplanet, mens den tidligere maktsyke og brutale faren fremstilles på nåtidsplanet som den svake part. Foreldrene har dermed fått omvendte roller. Det er også

tydelig at Signe ikke søker noen konflikt med faren. Hun vil fortsatt at han skal se henne som ”flink og snill og god” (s. 35). Faren som den voldelige og brutale skikkelse er det ikke gitt noe rom for hos Signe i nåtidsfortellingen. Betyr det at Signe ikke bebreider faren fordi han slo, men i stedet moren fordi hun ikke gikk fra han? I nåtidsfortellingen får vi vite at foreldrene til Signe ikke skilte seg før Signe begynte å studere. Er dette da en roman som handler om forholdet mellom mødre og døtre? Eller er det andre grunner til Signes opprør mot moren?

I fortellingen om Signe som ung beskriver hun ofte moren som fjern og fraværende. ”Moren så på henne som om hun ikke hørte hva hun sa” (s.67). Ofte trekker hun seg også unna Signe og de andre familiemedlemmene. Et eksempel er hvordan Signe ser henne på fjellet: ”Moren satt bortenfor på en stein, hun så ned mot det lille vannet. Hun strikket mens de fisket, hun strikket om kvelden når Signe, broren og faren spilte kort” (s. 103) [...]”Moren satt et stykke bak dem på en stein” (s. 132).

Signe beskriver moren, slik Johanne beskrev sin mor; taus med sin egen familie og pratsom og engasjert utenfor hjemmet. Et eksempel er i kirken hvor Signe ser på henne:

Så begynte moren å snakke, Signe så på munnen hennes, hun snakket fort og bestemt, ikke sånn som hun pleide hjemme med pauser for å tenke, det virket som om ordene bare trillet ut og var helt ferdige og den andre kvinnen så på henne med øynene bak de store brillene, hun lyttet hele tiden (s. 76).

Under kirkebesøket trekker hun seg også vekk fra familien. Morens taushet og tilbaketrekning gjør Signe usikker. Signe viser flere steder i teksten at hun må passe på moren, men også en redsel for at hun skal reise fra henne.” Signe tenkte at hun kanskje var reist, at det var det de hadde avtalt, hun og den kvinnen. Når de kom hjem ville den lille, svarte kofferten være borte og hyllene i skapet være tømt” (s. 173).

Cecilie Hauglund skriver i sin hovedoppgave at ordet ”kant” er gjennomgående gjennom hele romanen både i konkret og metaforisk betydning og at man blant annet kan se på kanten som en tilspissning av en situasjon, særlig i forhold til farens stadige raseriutbrudd, dukker ordet opp¹⁰. Ordet ”kant” kan i tillegg også si oss noe om forholdet mellom Signe og moren, som også blir beskrevet med en kant på håret. ”Den rette panneluggen og håret som hang i en kant under ørene” (s.159). [...] ”Det svingte svakt i håret som hang i en rett linje hele veien rundt halsen” (s. 174). Kant betyr noe som er avsluttet og kanten kan leses som et bilde på avstanden mellom mor og datter. Moren til Signe, er slik vi så det med Vibeke i

¹⁰ Her mangler jeg referanse til sidetall i Hauglunds hovedoppgave. Jeg har prøvd å få tak i den i lenge, men uten hell. Oppgaven har vært umulig å få tak i.

Kjærlighet, fysisk tilstede, men likevel ikke tilstede for barna. Morens taushet og tilbaketrekking gjør henne utilgjengelig, det er ikke plass for Signe i morens liv. Kanten hindrer henne i å komme helt nær.

Slik vi så det i *Kjærlighet*, kan også forholdet mellom Signe og moren beskrives som et fravær. Dermed må Signe tolke morens sinnsstemninger. Signe sier et sted i teksten: ”Jeg hadde alltid prøvd å hjelpe henne da, gjøre som hun ville, beskytte henne på en eller annen måte, på et umerkelig vis ta hennes parti” (s.42), men moren beskyttet aldri Signe, hun hadde nok med seg selv. Og for Signe er kanskje det største sviket at moren aldri så *henne*.

Teksten gir ingen klare svar på hvorfor Signes sinne ikke også er rettet mot faren. De er alle, både moren, broren og Signe ofre for farens terror. Likevel klarer Signe å starte sin løsrivelsesprosess, og slik vinner hun også sin frihet, både i forhold til indre impulser, men også i forhold til foreldrene og særlig morens krav.

4.4 Signes kjærlighet

Signe opptrer som sag beskyttende i forhold til moren, og føler hun hele tiden må passe på henne, likevel viser teksten flere steder at det er faren som er den unge Signe identifiserer seg med. ”Men jeg ligner på pappa, tenkte Signe” (s. 178). Det kan se ut til at Signe ser på faren som et slags kjærlighetsobjekt, til tross for hans brutale fremtreden.

Den svenske psykoanalytikereren Irene Matthis hevder at når en ung jente tar avstand fra moren og i stedet idealiser faren, kan det bety begynnelsen på den fasen som frigjør henne fra den preødipale mor for å tre inn i den symbolske orden. Det viktigste for henne er å oppnå farens kjærlighet som representerer sluttpunktet på barnets utvikling av en kvinnelig subjektsposisjon. Videre hevder Matthis at ”den fraværende far vil tre frem i drømmeprensens skikkelse, i den overidealisererte falliske makten og styrken” (Matthis 1977:44).

Signes overidealisering av faren viser seg blant annet i hvordan hun ser på faren en søndag de er i kirken: ”Signe så hvor pen og klok han var, hun hørte den mørke, klare stemmen hans” (s.76). ”Hun så på mens faren kakket eggene i stekepanna, den brune sterke hånda hans og de små hvite eggene” (s. 66). [...] ”Hun kjente hvor sterk han var, sterk som visste alt dette, som så det og kjente legenes makt, men likevel gikk imot å gjorde som var riktig” (s. 63).[...] ”ordene lyste i den sterke stemmen. Det han sa var sant” (s. 80).

I drømmene om sommervann er det farens blick den unge Signe tenker på. ”Hun så på faren. Han så på henne med de lyse, blå øynene og smilte” (s. 103). ”Hun tenkte på blikket hans utover vannet langt der framme, og han var sterk og stille og alt var bra” (s.200).

I disse bildene kommer farens falliske kraft til uttrykk, og ved å ta faren opp i seg som et bilde på styrke og makt, markerer hun også avstand til moren. I sine raseriutbrudd viser faren både følelser og lidenskap, selv om han på samme tid er både truende og farlig. Signe kan også se på faren som en slags støtte i skuffelsen over moren som ikke ser henne. Som voksen demystifiserer hun ham ved ikke lengre å tro på ordene hans. Han har mistet sin troverdighet. ” Ordene hans hadde ingen mening” (s.47).

Signes idealisering av faren kan leses som at hun er i ferd med å identifisere seg med begjæret. Det betyr at Signe, i motsetning til Johanne, har gått fra en primær til en sekundær identifikasjon. Hun har med andre ord tilegnet seg *språket*. Fantasiene deres kan forklare hvordan de psykologiske mønstrene viser seg på forskjellige nivåer i teksten: Mens Johanne med sine groteske fantasier forsøkte å projisere tomheten hun følte på noe annet som kunne veie opp for det manglende tapet, er Signes drømmer og fantasier virkelige hendelser som kommer til uttrykk i noe kjent som er fortrent. Signes sorg lar seg, i motsetning til Johanne, representere i språket. Signe har vært taus i den forstand at hun ikke har satt ord på traumatiske hendelser i barndommen, men i motsetning til Johanne så *vet* hun hva hun skjuler. Slik kan man meget enkelt si at Signes sorg er den sorte sorgen fordi hun sørger over traumet, mens Johannes sorg er den hvite fordi hun ikke vet hvorfor hun sørger. (se Skårderud 1998:57). Det kan forklare hvorfor Signe, i motsetning til Johanne¹¹, lykkes i sin løsrivelsesprosess. Men veien dit Signe er i nåtidsfortellingen, har sannsynligvis vært lang. I fortellingen om Signe som ung er det som sagt Signes far som satt med makten og med sine verbale ytringer definerte en verden Signe umulig kunne kjenne seg igjen i. Hva har det å si for hvordan Signes ser på seg selv og hennes forståelse av verden? I det følgende vil jeg se nærmere på blikket som falliske natur og hvordan Signe ser eller kanskje mer presist, ikke ser seg selv i farens blick.

4.4.1 Blikket som fallisk natur

I *Tiden det tar* kommer farens fallossentrismen til uttrykk ved at han har plassert seg øverst i et makthierarki som et symbol på makt og styrke. Farens som fallos betyr i denne sammenheng. ”Den mannlige dominans i tegn og betydning og peker på det mannlige betydningsprinsipp som danner den språklige orden” (Litteraturvitenskapelig leksikon 1997:72). Faren som forvalter av sannhet og maktens senter er mulig, fordi det ikke er noen som samtidig motsetter seg hans mening. Farens falliske natur kommer til uttrykk i følgende passasje:

¹¹ Det er ikke relevant i denne sammenhengen å sammenligne med Jon. Fordi han er et lite barn er det ikke meningen at han skal løsrive seg på samme måte som Johanne og Signe.

Hun så på moren, moren så tilbake på henne det var som om blikket sa at hun ikke skjønnte hva Signe holdt på med. Broren så ut av vinduet. Hun så på faren igjen. Han bet tennene sammen, han så på henne. Han ristet sakte på hodet, som om han holdt noe igjen, som om han var skuffet over henne, men prøvde ikke å si det. Han så på henne lenge.

- Jeg trodde vi var sammen om dette, sa han

Signe nikket.

- Ja, pappa, sa hun lavt.

Han lukket øynene. Ingen rørte seg, hun så ned på hendene sine, de lå stille og kalde ved siden av henne i gangen (s. 70).

Her symboliserer farens blick makt og styrke og reduserer også Signe til et objekt, samtidig er farens maktposisjon truet, noe som viser seg som et behov for tolkning av andre. Det overnevnte eksempelet viser nettopp til avstanden mellom Signe og faren. Det finnes ingen kommunikasjon i familien og tolkning er nødvendig der kommunikasjon ikke finnes. Farens tolkende og dominerende blick er gjennomgående i hele fortellingen om Signe som ung:

Han så på henne uten å si noe, han løftet det ene øyebrynet og ristet på hodet, som om han ville spørre henne om noe og gi svaret på en gang.

- Skal du være en sånn som kjører tur, sa han.

Hun svarte ikke. Hun kjente at hun frøs selv om det var varmt der inne, hun kjente huden mot låret, den la seg over føttene hennes.

- Skal du det?

Han tok et skritt mot henne, så sto han der rett foran, han var stor, stemmen ble mørkere, han snakket lavere og hardt.

- Se på meg, Signe, sa han. – Se på meg.

Hun så jo på han hele tiden.

Denne blikkvekslingen får den unge Signe til å begynne å gråte. Signe definerer seg som liten i forhold til faren, hun har et ønske om at han skal se henne som hun er. Problemet til den unge Signe er at hun ikke møter noen anerkjennelse eller kjærighet i farens blick. ” Hun så på faren og kjente at tårene begynte å trille nedover kinnet. Hun så inn i øynene hans og de forandret seg ikke” (s. 91). Når Signe gråter forandres ikke uttrykket i farens øyne. Han reagerer ikke på Signes følelsesuttrykk.

Ifølge Winnicot er morens eller en annen omsorgspersons rolle å gi tilbake barnet sitt eget selv. Signes følelsesuttrykk blir ikke bekreftet fordi hun ikke ser seg selv i farens øyne, hun ser bare farens humør, dermed blir hun opptatt av å tilfredsstille han på bekostning av sine egne behov. Det viser seg i hvordan hun tilpasser seg farens sinnsstemning og irriterer seg over moren og broren som ikke gjør det samme.

– Nå Signe, sa han til slutt, – hva handler dette om?

Han smilte alvorlig.

Det handler om at vi må stå sammen og gjøre ting sammen og tro på at det skal gå bra.

– Vi må ha tillit.

Faren nikkete sakte: så var det brorens tur. Han sa ikke noe [...] Signe ville at han skulle se på faren med en gang, se på faren og være fast i blikket og svare kort og greit, og ikke bare sitte sånn (s. 68).

Her svarer Signe det faren ønsker hun skal svare. Hun viser ettergivenhet i forhold til faren og slik har også Signe utviklet et falskt selv. Hun blir ikke sett som den hun er og undertrykker dermed sine egne følelser for å tilpasse seg omgivelsene. I situasjoner hun merker farens utbrudd nærme seg, forsøker hun å avvæpne raseriet hans ved å spille positiv og glad.

Jeg tror dette er det beste kjøttet jeg har smakt noen gang, sa Signe og så på han (faren i speilet [...]) Signe skulle ønske de kunne ta det om igjen, begynne forfra, ta det fra der de gikk inn i butikken og alt var så bra, og hun skulle gå ved siden av dem å passe på (s.195).

Signe passer på og viser årvåkenhet i forhold til foreldrene ved å stadig studere ansiktene deres. ” Hun så på moren [...] Signe tenkte at når hun satt sånn med den ene armen tett over magen og røyken i den andre hånda og trakk dypt inn, da virket hun redd” (s.116) [...] ”Faren kom inn på kjøkkenet. Signe så på ham, han så rett på moren, han virket sint” (s.102).

Signe passer på foreldrene for å forsøke å unngå konflikt mellom dem, men hvordan ser hun egentlig seg selv?

4.4.2 Lille speil på veggen der, si meg hvem jeg er

Både i *Kjærlighet* og *Like sant som jeg er virkelig* var speilet og narsissismen et viktig element i teksten. Også i *Tiden det tar* har speilet en sentral plass i romanen. Særlig Signe og moren fremstilles til stadighet nær speilet eller vinduet. Signes narsissisme viser seg i hvordan hun betrakter seg selv eller andre i speilet. ”Jeg så rett fram, rett i vinduet, jeg så på meg selv, jeg satt alene ved kjøkkenbordet, jeg hadde ikke noe hår på hodet, det lille hodet virket så tynt i ruta og øynene bak brillene var store” (s. 14). ” Signe så inn i kjøkkenvinduet, hun så på jenta der med langt, brunt hår og briller, jeg er litt tjukk, tenkte Signe, men det var nok bare vinduet som gjorde at man virket større” (s. 98). ”Moren sto foran speilet og ordnet med håret, Signe så på henne i speilet” (s.113).

I *Kjærlighet* og *Like sant som jeg er virkelig* var speilet et uttrykk for en narsissistisk selvkjærlighet hos romanfigurene. Vibeke i *Kjærlighet* søkte konstant etter bekreftelse på seg

selv, Unni speilet seg i Johanne, og så på henne som en del av seg selv. Signes speiling har ingenting med selvkjærlighet å gjøre. Signes speiling av seg selv og andre kan tyde på at hun ikke kjenner seg selv. Eller det kan være at hun forsøker å fortrenge hvordan hun egentlig ser ut. Et annet eksempel forklarer nærmere: ”Hun så ut av vinduet. Hun så seg selv i vinduet. Hun tenkte at hun var en annen som så henne, hun var den mannen som en dag skulle se på henne sånn” (s. 208).

Signes ettergivenhet i forhold til foreldrene har ført til at hun har oversett seg selv og egne behov. Ifølge Miller kan barn som ikke blir sett som den de er utvikle et fremmed forhold til seg selv. Signe er ekspert på foreldrenes sinnsstemninger, men har et fremmed forhold til hvem hun selv er. I tillegg til at farens falske ord bidrar til at hun ikke vet hvordan verden ser ut. Det er som sagt avstanden mellom familiemedlemmene som dominerer i familien. Den manglende kommunikasjonen er preget av et mønster hvor tausheten har gjort tolkning nødvendig.

Olaf Øyslebø skriver i *Ikke verbal kommunikasjon* om menneskets komplekse kommunikasjonsmønstre for å bedre forståelsen i forskjellige forhold mellom mennesker og skape en forståelse av den egentlige meningen i en mellommenneskelig situasjon (Øyslebø 1988:341). I det følgende vil jeg vise hvordan foreldrenes blikk og kroppsspråk inngår i et spill der de stadig forsøker å tolke hverandre med blikket og hvordan faren forsøker å opprettholde sin maktposisjon.

4.4.3 Se på meg

Øyslebø hevder blant annet at betydningen en person tillegger seg selv i en situasjon, har sammenheng med både talers og tilhørers blikk og kroppsspråk. Videre hevder han:

Blikk og kroppsorientering rettet mot en person er to sikre tegn på personens betydningsfullhet i øyeblikket. Blikket er overordnet i kodens regelhierarki. Egentlig meddeler ikke blikket informasjon, det innhenter informasjon, og blir meddeler i og med at det peker ut informasjonskilder. Det å bli sett på med åpent, mottakelig blikk, gir i sin tur taler en følelse av makt. Og motsatt vei. Den lytter som mottar flest blikk fra taler, føler at talen er henvendt til ham spesielt (*Universitetsforlaget* 1988: 341).

Hvis vi ser på denne teorien i forhold til familiemøtene hjemme hos Signe, kan det tyde på at Signes åpne blikk mot faren gir han en følelse av makt. Mens broren ofte ser ned og moren stirrer ut av vinduet, er det også Signe som mottar flest blikk fra faren, det kan, ifølge Øyslebøs teori, gi Signe en følelse av at farens ord er henvendt spesielt til henne, noe som også kan forklare hvorfor hun føler et ansvar for brorens og morens reaksjoner på farens raseriutbrudd.

”Signe ville at hun (moren) ikke skulle, hun skulle sitte vanlig, han ble bare sint av det, skjønte hun ikke det. Han ble bare mer sint”. (s.197). Når faren blikk er rettet mot en person, er det ikke bare for å vise makt, men også for å se hvordan den *virker*. Således får han også tilbakemelding på sin maktposisjon.

I *Tiden det tar* ender familiemøtene ofte i en ordløs kommunikasjon hvor faren fester blikket på de forskjellige familiemedlemmene. ” Han så på henne lenge uten å si noe” (s.89). Et annet eksempel er da faren spør følgende spørsmål: ” Er vi en gruppe, spurte faren moren en gang til, med hard lav, nesten hviskende stemme” (s. 69). Med blikket signaliserer faren makt og styrke ved at han tvinger de andre familiemedlemmene til å svare det han ønsker.

Faren så bort på moren. Hun stirret tilbake på ham. Signe hadde ikke sett henne sånn før, moren hadde munnen åpen, som om hun skulle si noe ¹²men ikke klarte å puste [...] Ingen sa noe først. Signe tenkte at noen måtte svare før han brølte igjen.

- Nei sa Signe. Det virket ikke som faren hørte henne.
- Hva, sa faren, han så på broren.
- Nei, pappa, sa broren.

Faren så på moren. Det virket ikke som han ventet noe svar fra henne, han bare så. Moren så tilbake, hun satt i hjørnet av setet, klemt mot døra (s. 199).

Cecilie Hauglund skriver i sin hovedoppgave, som nevnt tidligere at morens tause møte med farens raseriutbrudd, kan leses som en maktstrategi. Hun hevder at ”moren behersker ikke talen, slik som faren, men kommuniserer stadig med blikket” (Hauglund 2003:66). Hennes taushet viser at hun er redd og undertrykt, fordi hun ikke har noe å stille opp med mot farens fysiske styrke, men fordi faren vet at moren er pratsom når hun er utenfor hjemmet, provoserer hun ham også ved å ikke svare, slik fungerer også tausheten som et maktmiddel. Hauglund skriver følgende: ” Hennes avvisning av farens tilsynelatende forsøk på å snakke med henne, innebærer dermed at hun likevel har makt. Således bør morens taushet i *Tiden det tar* forstås som et opprør mot farens kontroll og retorikk” (op.cit.62).

Morens taushet er en del av morens spill i forhold til faren. Hun nekter å svare på farens truende spørsmål, ofte ser hun ikke på han, men stirrer i stedet ut av vinduet, dermed blir også hans maktposisjon svekket, noe som gjør han usikker. ” Moren sa ikke noe. Signe så på henne i vinduet, men moren så ikke samme sted” (s. 69). Blikket fungerer dermed som et spill der foreldrene provoserer og kontrollerer hverandre, samtidig som Signe må tolke foreldrenes sinnsstemninger. Således kan leseren som fortolker av teksten leses som en erstatning eller forskyvning av romanfigurenes tolkning av hverandre.

¹² Det mangler komma i teksten.

I *Kjærlighet* fant jeg som nevnt tidligere et eventyr som et eksempel på intertekstualitet som lå eksplisitt i teksten. Da jeg leste *Tiden det tar* fikk jeg assosiasjoner til *Alberte og Jakob* av Cora Sandel, men uten at jeg vil påstå at dette har den samme type intertekstuelle referanse som eventyret i *Kjærlighet*. *Alberte og Jakob* kan på mange måter leses som en likhets – eller nærhetsrelasjon til *Tiden det tar*.

4.5 Signe og Alberte

I *Tiden det tar* er det de to siste ukene før jul som er rammen rundt fortellingen om Signe som ung. Likevel kan vi anta at disse to ukene representerer de fleste dager i Signes liv. Det blir fortalt om en avgrenset periode, men forteller oss sannsynligvis hvordan Signe har det til daglig. Handlingen i *Alberte og Jakob* utspiller seg et sted langt nord. Ved å anvende en iterativ fremstilling fortelles det om en spesiell morgen, men er egentlig slik alle morgener er for Alberte. Både i Signes og Albertes barndomshjem preges handlingsmønstrene og samtalene av gjentakelser og fungerer således som et bilde på eller en erstatning av alle dager i deres liv.

Signe i *Tiden det tar* minner meg også på mange måter om Sandels romanfigur, Alberte. Slik som Signe, er også Alberte et offer for foreldrenes emosjonelle terror. I dette rommet skal barna forsøke å finne sin egen identitet. Begge brødrene i romanene bryter ut, Jakob drar til sjøs, Signes bror til USA, mens Alberte og Signe er begge ofre for meglerrollen mellom foreldrene. Disse to familiene lever også på et sted de helst skulle reise fra. Helmer i *Alberte og Jakob* får ikke jobb sørpå. Han tilhører en embetsstand som er forvist til nord. I *Tiden det tar* kan det se ut til at moren drømmer om en annen tilværelse i Oslo.

Moren snakket av og til om Oslo. Hun kunne stå ved vinduet i stua og se ut på den mørke veien og så kunne hun plutselig si,
Vet du hva, Signe?
[...]
– Vet du at nå, sa hun da, med den ene hånda over klokka på den andre armen,
– nå er det fortsatt lyst i Oslo (s.77).

Dette er morens opplevelse av tilværelsen. Hun bor på et sted hun sannsynligvis bare vil reise fra. Ofte blir hun beskrevet som stirrende ut av vinduet, noe som kan leses som at hun ønsker en annen tilværelse. I likhet med Alberte, har Signe ingen ønsker om å dra til Oslo. Ingen av dem har den samme positive opplevelsen av Oslo, slik som foreldrene deres har.

Hun (Signe) tenkte det var forferdelig å flytte herfra. Her var alt, alt man trengte var her, og det var elva og sola om sommeren og alle hun kjente, og trærne og haugene og hunden. Signe tenkte hun aldri ville flytte (s. 77).

Signes livssituasjon knyttes, slik det gjør hos Alberte, til kroppen. Alle Signes livserfaringer er både eksistensielle og kroppslige tilstander. Kroppen er hele tiden et uttrykk for hvordan hun har det.

Signe har også, slik som Alberte, et drømmested, en utopisk sone¹³. Sommeren og turene til sommervann. Sommervann er et sted Signe har hatt det bra og det er hit hun flykter når situasjonen i hjemmet føles truende. I drømmene ser Signe faren, slik hun ønsker at han skal se henne, men selv ikke her får Signe være i fred. Opplevelsene fra barndommen tvinger seg fram som skremmende bilder ”Signe lå i soveposen med ansiktet mot veggen.” Hun så inn i bjørkestammene. Brunfargen. Jord. Hun hørte at faren slo [...] Hun hadde trodd at det ikke kom til å bli slik på gamma, på gamma var alle glade” (s.208). Alberte har det godt på myrvollene, men blir jaget tilbake av fuglene. Både Signe og Alberte blir jaget tilbake fra stedet de forbinder med glede, noe som gjør at de ikke har noe utopisk sted å lengte til. Når mishandlingen også begynner på gamma, mister Signe sitt fristed, både konkret og metaforisk.

Lothe skriver i *Fiksjon og film* at for at en narrativ tekst skal være meningsfull, må man ofte se den i sammenheng mellom tidsbegrepet og det narrative rom. Han skriver følgende: ” I og med at tidsbegrepet er knytt til både den fysiske verda og til mennesket si opplevning av verda, er det også relatert til eit *narrativt* rom, det vil seie det fiktive universet teksten framstiller for oss narrativt” (s.61).

Romanen, *Alberte og Jakob*, kan deles inn i tre hovedsoner eller rom som sier noe om hvordan Alberte har det. Hjemmesonen (husets rom), bysonen og myrvollene. Disse rommene er både konkrete rom, men også metaforiske rom som skildrer en indre stemning hos Alberte. I *Tiden det tar* ser vi også at forskjellige de rommene, forsterker eller underbygger en indre stemning hos Signe.

I fortellingen om Signe som ung er hjemmet og inne, som hos Alberte, forbundet med redsel og usikkerhet, mens ute, for dem begge, representerer spenning og glede. Signe har det bra på skolen og på klubben. Her har hun venner og opplever gryende forelskelser og mens Alberte hadde en venninne, Beda Buck, som hun likte å være hos, er det hos venninnen Inga, Signe trives. ”Hun hørte flere stemmer fra stua, de hadde viss besøk. Det var alltid noen der,

¹³ Utopisk sone har jeg fra forelesninger om Alberte-trilogien med Per Thomas Andersen.

tenkte hun [...] Det luktet vafler. Vaflene til moren var det beste Signe visste om, hun håpet Inga kom til å spørre om hun ville ha” (s.53,54). Ingas hjem står i kontrast til Signes. Når hun kommer hjem er det helt stille og ingen som svarer når hun sier hei.

Ingen svarte. Hun fortet seg av med jakka og slengte den på stolen og gikk opp og inn på kjøkkenet [...] Hun kunne se at moren hadde grått, sminken hadde laget grå striper på kinnene. Broren så ned på maten sin, han spiste fort, de store smale hendene hans med gaffelen og kniven (s.60).

I bilen, sammen med fetteren til Inga, er det varmt og koselig. Bilturene med familien er en motsetning. ”Han (faren) så på moren, litt fram på veien, og så på moren igjen. Det kom en bil mot dem, han svingte akkurat unna, hun så at moren dukket seg ned i setet” (s. 196).

I bilen er det alltid kaldt, faren kjører for fort og moren er alltid redd.

Kulden ser også ut til å være felles for Signe og Alberte, både i konkret og metaforisk betydning. I tillegg til den fysiske kulden som omgir dem, er de preget av forholdet mellom foreldrene. Fedrenes stadige raseriutbrudd og mødrenes avvisning av sine barn, har gjort hjemmet til et kaldt sted å være. Ønsket om varme og nærhet fra foreldrene, samtidig som de har behov for løsrivelse, representerer dermed motstridende følelse hos dem begge.

I *Tiden det tar* beskriver Signe kontrasten mellom uterommet og innerrommet på følgende måte:

Når hun var borte, hos Inga eller bare ute av huset, så var det som om hun glemte alt hjemme, hun kjente det ikke i kroppen, og hun tenkte ikke på det, men hver gang hun så behandlingshjemmet tenkte hun på faren, og så moren, stillheten, og så skrittene over gulvet, stemmene, lydene, det kom tilbake, det hadde vært helt borte vekk (s.85).

På veien hjem fra Inga er Signe glad og lykkelig, helt til hun ser behandlingshjemmet der faren jobber. Møtet med behandlingshjemmet da Signe var ung kan leses som en erstatning eller en gjentakelse av foreldrenes besøk på nåtidsplanet. Julen og pepperkakene danner også en forbindelseslinje mellom de to historiene. Da Signe var ung opplevde hun som nevnt tidligere, rytmene og musikken som en forbindelse til kroppens rytmer. På nåtidsplanet viser begjæret etter Einar seg ved at han kommer ”inni” musikken, ”fregnene hans og den myke, myke munnen, jeg kjente det ned gjennom kroppen” (s. 10). Med musikken danner Signe sitt eget rom, som representerer gode følelser i henne, i begge fortellingene.

Signes kropp fungerer som stemningsbærer, både av positive og negative følelser. Slik kan tekstelementer i nåtidsfortellingen og fortidsfortellingen og også til andre tekster leses som en gjentakelsesstruktur og danner slik en dynamisk forbindelse mellom fortellingene.

4.6 Tiden det tar

Brooks skriver i ”Psykoanalyse og historiefortelling” at man aldri vil huske fortiden annet i den grad den fortsatt eksisterer i nåtiden, i den grad den fortsatt er virksom i nåtiden. (Brooks 1994:141). Signes fortid lever i kroppen og er virksom i nåtiden som smerter. Smertene i kroppen representerer de traumatiske opplevelsene hun hadde som barn. Signes frigjøringsprosjekt består av å fortelle sin historie som vi kan sammenligne med en ”snakkekur”. Hun ønsker med sin fortelling å finne seg selv og leve et selvstendig liv, selv om det kan koste henne forholdet til sine foreldre. Hun har dermed tatt på seg de smerter og påkjenninger som er knyttet til overføringssituasjonen.

Ifølge Brooks ligger oppklaringen i hvordan Signe bygger opp en fortelling i nåtiden som gir mening til fortiden gjennom å ”skrive om diskursen i nåtiden” (op.cit:149). Signes frigjøring er altså mulig hvis hun forteller sin historie, men Signes selverkjennelse ligger, i motsetning til Johanne, i at hun viser en forståelse av egen fortid som er ulikt en selv. Johannes erkjennelse av sin egen situasjon var det Dorit Cohn kaller consonant, altså samsvarig. I det følgende vil jeg se på Signes erkjennelse i forhold til historien hun forteller.

4.6.1 Signes fortelling

I *Tiden det tar* har vi en etterstilt narrasjon. Det vil si at historiehendelsene blir fortalt etter at de har hendt. Historien på nåtidsplanet er et hus på landet, hvor Signe nettopp har flyttet inn med Einar og datteren Ellen. Her lever Signe opp igjen traumatiske hendelser som hendte da hun var 13 år. Distansen mellom nåtidsfortellingen og hendelsene Signe forteller om er 17 år. Forskjellen i narrasjonen i nåtidsfortellingen og i fortidsfortellingen har den effekt at det kan virke som at Signes tanker og følelser er gjengitt av en utenforstående instans. Signe står utenfor seg selv og forteller en historie. Fortellingen om Signe som ung har en tredjepersons aural forteller med synsvinkelen hos Signe. Tredjepersonsfortellingen signaliserer en tolkningspraksis som når utover egen erkjennelse og slik viser hun en autoritet i forhold til det hun forteller. Mens Signe som forsøkte å fortrenge de traumatiske familieforholdene, setter hun som voksen ord på det hun har opplevd. Signe lykkes dermed å gå inn i overføringen ved at hun viser en forståelse som er ulik henne selv.

Både foreldrene og broren er navnløse i hele romanen. Det kan være et tegn på at Signe forsøker å distansere seg fra dem, enten fordi hun ikke føler seg nær dem, eller kjenner ikke kjenner dem. Signe tenker et sted i teksten på broren. På hva han liker og hva han ler av. Hun drømmer også at broren har mistet hånda og ikke kan spille piano. Likevel smiler han og er blid og fornøyd (s.17). Drømmen kan bety at broren ikke tør å vise ekte følelser og at han dermed forblir ukjent for Signe. At familiemedlemmene er navnløse gjennom hele romanen, kan også sees i sammenheng med at hun ser seg selv utenfra. Signe spiller ut og gjentar de traumatiske opplevelsene hun har opplevd, samtidig som hun setter seg selv øverst som en allvitende forteller. Denne fortelleren kan også sees som overføringspersonen Signe spiller opplevelsene utpå. Signe blir således sin egen overføringsperson.

Signe klarer å sette ord på traumatiske opplevelser. Hun vinner sin selvstendighet ved at hun bryter mønstre familien har vært vant til å fungere under. Romanen slutter med julebrevet fra moren. Med brevet forstår vi som sagt at moren trolig alltid vil opprettholde fasaden. Hun skriver blant annet. ” Moren til den blivende psykologen gleder seg over å få nok et vettig menneske med på å dra lasset i helse-Norge [...] Hun har begynt på en oppgave om hva som former vår forståelse av verden. Mor venter i spenning på fortsettelsen” (s. 228). Sannsynligvis gjør hun ikke det.

Og så til slutt. Tilbake til hva *det* er som tar tid. Vi kan vel slå fast at Signes løsrivelsesprosess og oppgjør med fortiden har tatt tid. Med de 17 årene som skiller de to fortellingene skjønner vi at Signes erkjennelse av traumatiske opplevelser har vært en prosess som har gått over lang tatt tid. Men romanen slutter som sagt med julebrevet fra moren. Hvilken betydning skal vi egentlig legge i det. Betyr det at det er moren som fikk det siste ordet? Tiden *det tar* har presensform, som betyr at det er noe ennå pågår. Med brevet fra moren får som sagt Signe en kroppslig reaksjon og skjønner at moren ikke kommer til å forandre seg. *Det* må Signe leve med.

4.7 Oppsummering

I analysen *Tiden det tar* har jeg vist hvordan Signes fortid fortsatt var tilstede i nåtiden i kroppen. Foreldrenes taushet i forhold til traumatiske opplevelser i barndommen var lagret som semiotiske punkter. Smertene kom til syne hver gang foreldrene fortsatte å skjule fortiden. Som barn var Signe offer for den ulykkelige meglerrollen mellom foreldrene. Det kom blant annet til uttrykk i språket som hun tilpasset foreldrenes humør. Slik utviklet hun også et falskt selv. Under hennes positive overflate viste likevel både kroppen og drømmene hennes at hun ikke

hadde det så bra. Farens makt og dominans over familiemedlemmene kom til uttrykk som en forståelse av familien som en gruppe og at de sto sammen. Selv om det motsatte var tilfelle. Det var avstanden i familien som dominerte.

Blikket har en sentral plass i analysen. Først og fremst fungerte blikket som en opprettholdelse av farens maktposisjon. Det viste seg i hvordan faren med blikket tvang familiemedlemmene til å svare det han ønsker, samtidig som han tolket familiemedlemmene for å se hvordan de reagerte. For Signe var farens blick uttrykk for makt og styrke. Det var han som var Signes kjærlighetsobjekt og denne overidealiseringsforklarte jeg som en primærnarsissistisk tilstand som markerte overgangen til den symbolske orden. Det betydde også at Signe hadde tilegnet seg språket som en erstatning for sorg over det psykologiske tapet av moren, men språket kunne også sette ord på hennes traumatiske opplevelser. Det kunne også forklare hvorfor Signe, i motsetning til Johanne klarte å bryte ut av foreldrenes makt. I motsetning til Johanne tar faktisk Signe et valg.

Ved hjelp av Brooks teorier viste jeg hvordan Signe lyktes i sin overføringsituasjon. Signes frigjøring besto i å sette ord på traumatiske opplevelser. Slik brøt hun også sosiale mønstre. Signe som voksen viste en forståelse av seg selv, ulikt den hun hadde som barn. Slik vant hun også sin selvstendighet.

OPPSUMMERING OG KONKLUSJON

Utgangspunktet med denne masteroppgaven har vært å få frem hvilke psykologiske mønstre som viser seg på flere ulike nivåer i de tre romanene. Jeg har ønsket å avdekke de ulike forståelsesformene Ørstavik formidler når det gjelder vilkår for selverkjennelse og forholdet mellom foreldrene og barna. Målet mitt har vært å kunne bidra med en forståelse av romanenes psykologiske aspekt.

Det romanfigurene i denne avhandlingen har felles er at de kan defineres ut fra en mangel eller et fravær, både i forhold til seg selv og andre. De mangler kontakt med foreldrene og de mangler kontakt med sitt eget selv. Den manglende omsorgen fra foreldrene, viste seg hos romanfigurene som lengsel etter nærhet, frykt for å bli avvist og en følelse av tomhet, og fremsto som tilstander som ikke lot seg representere i språket. I stedet fungerte drømmer, fantasier og kroppen som stemningsbærere. En psykoanalytisk tilnæringsmåte åpner for en fortolkning av erfaringer som ikke kommer frem eksplisitt i teksten. Det er det "skjulte" som etter min mening skaper spenning i disse tekstene. Spenningsforholdet ligger blant annet i hvordan vi som leser ser den virkeligheten romanfigurene beskriver og den virkeligheten som faktisk *er*. Målet mitt har vært at en fokus på de overnevnte elementene vil gi en dypere psykologisk forståelse av romanfigurene. Med det mener jeg at en psykoanalytisk analyse av de fiktive karakterene kan gi et mer nyansert og komplekst bilde av romanfigurene.

I analysen av *Kjærlighet* tok jeg utgangspunkt i den manglende kommunikasjonen mellom Jon og Vibeke. I forholdet mellom de to viste avstanden mellom dem seg i hvordan Vibeke definerte en verden Jon ikke kjente seg igjen i, samtidig som hun ikke var psykisk tilstede for ham. Johanne beskriver en tomhet i hennes selv som hun ikke forstår betydningen av og Signe som ung mangler at noen setter ord på traumatiske opplevelser, men i stedet holder den faktiske virkeligheten skjult. Det interessante er altså hvordan de ulike romanfigurene forsøker å fylle dette fraværet eller mangelen. Fraværet av oppmerksomhet fra foreldrene førte til at både Johanne og Signe utviklet et falskt selv, mens Jon forestilte seg et forhold til Vibeke. Både Johanne og Signe var ytre sett flinke og veltilpassede barn og alle barna i romanene viste omsorg for foreldrene. De visste alt om deres behov, men de kjente ikke seg selv.

Spørsmålet var også om tomhetsfølelsen kunne forklares som tidlige narsissistiske sår. Jeg mener jeg Kristevas teori om primærnarsissisme har kunnet åpne for en forståelse av såkalte subjektive opplevelser. Hvordan skal man egentlig kunne forklare en tomhetsfølelse. Vibeke mangler et fundament for sin egen identitet. Hun dekker over tomheten gjennom et klisjéaktig språk. Fordi språket ikke er i tilknytning til hennes underliggende affekter, føler hun heller ingen virkelig mening med tilværelsen, men dekker over denne mangelen ved å flykte

inn i romanens verden eller å skape sine egne fantasibilder. Vibekes manglende omsorg viste seg hos Jon som fantasier om tortur og truende invasjon som kunne veie opp for sorgen. Jons gjentakelsestvang kunne også leses som et ubevisst ønske om døden. Togets rytmiske lyd i sammenheng med hjertelyden kunne leses som en forbindelseslinje tilbake til en symbiosetilstand med moren. I døden fikk Jon oppleve det han lengtet etter, men ikke fikk; det totale samvær med en morsfigur.

I *Like sant som jeg er virkelig* kunne forholdet mellom Johanne og moren beskrives som en symbiose. Johanne var ikke i stand til å løsrive seg fra moren fordi hun ikke har hatt mulighet til å ha andre identifikasjonsobjekter enn henne. Resultatet var et ufullstendig jeg som kom til uttrykk som en tomhet Johanne ikke forsto betydningen av og også ga uttrykk for flere steder i teksten. Johannes manglende identifikasjon med en farsfigur kunne også forklare hvorfor hun ble i symbiosen med moren, mens Signe vant sin selvstendighet.

Signes tydelig idealisering av faren kunne leses som en identifikasjon med begjæret og dermed beherskelsen av språket som en erstatning for sorgen over det psykologiske tapet av moren. Signes frigjøringsprosjekt besto i å sette ord på traumatiske opplevelser. Erfaringene med å vokse opp i et hjem med psykisk vold og mishandling, var noe Signe alltid hadde forsøkt å skjule, både for seg selv og andre. Men fordi hun visste hva hun skjulte, kunne hun også sette ord på erfaringene. Hos Johanne så vi som leser gapet mellom den virkeligheten Johanne beskrev og den virkeligheten som faktisk var. Det kunne leses, slik vi så det i *Kjærlighet* som ulogiske sammenhenger eller brudd eller hull i teksten. Fordi Johannes sorg ligger så dypt i hennes bevissthet og knyttet til en førspråklig tilstand lot det seg heller ikke representere i språket. Det markerer også den viktigste forskjellen mellom Johanne og Signe.

Romanfigurenes meningsløse språk viste seg likevel å ha mening ved å se det i sammenheng med kroppslige erfaringer, samtidig som rytmer klang og ulogiske sammenhenger kan forklares som en forbindelseslinje tilbake til et førspråklig stadium. Dermed kan en subjektiv følelse som tomhet forklares ut fra Kristevas teori.

Min hypotese var at det som ble fortrent i språket, viste seg i kroppen som smerte. Hos Johanne kom forholdet mellom kroppslige erfaringer og språk til uttrykk som voldsomme fantasier og smerter i kroppen. Johannes språk bidro til å skjule og forvrengte hvordan hun egentlig hadde det. Kroppen bærer på Johannes sorg og kommer til uttrykk som smerte og groteske fantasier. Hun projiserte sorgen hun følte over på noe "annet".

Hos Signes reagerte kroppen hver gang foreldrenes språk ikke samsvarte med Signes erfaringer. Kroppen konfronterte Signe når foreldrene opprettholdt sine fasader og skjulte traumatiske opplevelser i Signes oppvekst. Jons kropp var bærer av følelser han ikke kunne

uttrykke med ord. Hvis han var redd blunket han med øynene, eller kjenner det i magen fordi han manglet språk til å forklare redselen. Det kom også tydelig frem av teksten at både Vibeke, Jon og Johanne skilte mellom jeget og kroppen, noe som markerte den manglende kontakten de hadde med seg selv.

Vibeke ble først tegnet som en egosentrisk person som kun tenkte på seg selv og forsømte sitt eget barn, men etter å ha vist hvordan nettopp denne narsissismen også var et uttrykk for hennes sårbarhet, ble det tegnet et mer nyansert bilde av Vibeke. Det klisjéfylte språket hennes viste den store avstanden mellom språket hun brukte og hvem hun egentlig var. Ved hjelp av maskemetaforen kom Vibekes forsøk på å skjule hvem hun var til syne, samtidig som hun gjennom det skjulte også viste sitt sanne jeg. Forholdet mellom kroppslige erfaring og språk viste seg ikke som smerter i kroppen, men som et manglende selv som kom til kort i nære relasjoner med andre mennesker.

Mitt mål med avhandlingen har som sagt vært å vise hvilke psykologiske mønstre som viste seg på forskjellige nivåer i teksten. De forskjellige karakterenes drømmer og fantasier viste seg å ha stor forklaringsverdi. I både Jon, Johanne og Signes fantasi og drømmeverden var det en tydelig sammenheng mellom symbolet og den underliggende mening. Bildene karakterene så kunne være et forsøk på å skjule hvordan de egentlig hadde det. I drømmene kommer det de prøver å fortrenge til syne, selv om det ikke er fysisk tilstede. Blant annet at de begge opplevde familiesituasjonen som en krigssone. I tillegg fantaserte både Jon og Johanne om tortur og mishandling. Disse fantasiene kunne leses som bilder for smerten i dem selv som de ikke kunne sette ord på, men som kom til uttrykk i noe annet. Sorgen eller tomheten Johanne og Jon føler kunne dermed forklares som en forbindelseslinje tilbake til et førspråklig stadium. Hos Signe så vi ingen slike bilder, hennes drømmer representerte en traumatisk familiesituasjon.

Ved å se på Brooks teorier om overføring i narrative tekster kom jeg frem til at Johanne etter å ha fortalt sin historie, fortsatt ikke i stand til å revidere sitt syn på forholdet mellom henne og moren. Det vil si at Johanne i nåtidsfortellingen ikke viste noen form for erkjennelse i forhold til det hun forteller. Hun kunne ikke løsrive seg fra moren, fordi hun ikke var i stand til å forlate moren i seg selv. Signe derimot lykkes med å gå inn i overføringen ved at hun som voksen viser en forståelse av den traumatiske familiesituasjonen, ulik den hun hadde som ung. Hun spiller ut og setter ord på de traumatiske opplevelsene, noe hun gjorde alt for å skule i fortidsfortellingen. Fordi opplevelsene også lar seg representere i språket vinner hun, i motsetning til Johanne sin frihet.

Spørsmålet var også i hvilken grad den litterære overføringen åpnet for en forståelse av romanfigurenes selvhistorier på en måte andre teorier ikke gjorde. Jeg mener bruken av overføringsbegrepet viser, i tillegg til identitetsbevisstheten, tegner et dynamisk forhold mellom de forskjellige nivåene i de forskjellige tekstene, noe som ikke ville kommet like godt frem med andre teorier. Historiene de forteller kan på mange måter minne om en ”snakkekur”. Signe forteller en historie og setter seg selv øverst som en allvitende forteller. Denne fortelleren kan også sees som overføringspersonen Signe spiller opplevelsene utpå. Signe blir således sin egen overføringsperson. Overføringsforholdet kan også leses som en gjentakelsesstruktur eller forskyvning i teksten, både mellom fortolkeren og teksten, fortelleren og hovedpersonen og også mellom karakterene i teksten. Slik oppstår det også et dynamisk forhold mellom de forskjellige nivåene i teksten og også mellom fortelleren og fortolkeren av teksten.

Jeg mener derfor at en psykoanalytisk analyse av *Kjærlighet, Like sant som jeg er virkelig og Tiden det tar* kan fungere som et bidrag til forståelsen av disse romanene, fordi den med sitt begrep om det ubevisste har ført meg nærmere tekstens underliggende meningsstruktur. I Ørstaviks romaner viser det underliggende meningsinnholdet seg i teksten i hvordan hun fremstiller språket, kroppen, fantasiene og drømmene hos romanfigurene, noe som åpner for en forståelse av det som skjuler seg bak den ytre handlingen. Jeg mener jeg i større grad har fått øye på forskjellen i de psykologiske mønstrene hos romanfigurene, noe som igjen tegner et mer nyansert bilde av dem. Ved å anvende en psykoanalytisk teori mener jeg å ha åpnet opp for det ”skjulte” hos romanfigurene og viser dermed også romanens kompleksitet.

LITTERATUR

Primærlitteratur:

Ørstavik, Hanne. 2001. *Kjærlighet*, Forlaget Oktober.

Ørstavik, Hanne. 2004. *Like sant som jeg er virkelig*, Forlaget Oktober.

Ørstavik, Hanne. 2002. *Tiden det tar*, Forlaget Oktober.

Sekundærlitteratur:

Andersen, Per Thomas. 2001, *Norsk litteraturhistorie*, Universitetsforlaget

Andersen, Per Thomas. 2003, "Risiko", *Tankevaser. Om norsk 1990-tallslitteratur*,
Universitetsforlaget.

Andkjær, Ole m.fl. 2006. *Fokus på Freud*, Hans Reitzels Forlag.

Bjorvand, Aasta Marie. 2003. *En reise inn i romanens rom. Rom og romlighet i Hanne
Ørstaviks roman Kjærlighet*, Hovedoppgave, Universitetet i Oslo.

Bratholm, Eva. "Vil avsløre kjærlighet", intervju med Hanne Ørstavik i *Dagbladet* 10.02.
1999.

Brooks, Peter. 1994. *Body Works. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University
Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

Brooks, Peter. 1987 "Psykoanalyse og historiefortelling", s.134-153, *Norsk Litterær Årbok*.

Brooks, Peter. 1996. *Reading for the plot. Design and intention in Narrative*, Harvard.
University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England.

Bruner. Jerome.1999. *Acts of meaning*. Harvard University Press.

Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent minds*, Princeton University Press

Engelstad, Irene. 2002. "Den hvite damen og den hvite smerten". s.171-183, *Kjærlighetens
institusjoner*. Festskrift til Irene Iversen, Unipax, Oslo.

Engelstad, Irene. 1985. "Psykoanalytisk litteraturkritikk i Norge"., *Skriften mellom
linjene. Syv bidrag om psykoanalyse og litteratur*, s.9-24. Pax Forlag.

Engelstad, Irene.1992. *Sammenbrudd og gjennombrudd. Amalie Skrams romaner om ekteskap
og sinnssykdom*, Pax Forlag.

Felman, Shoshana. 1977."Turning the Screw og Interpretation" i *Yale French Studies*, 55/56,
s. 94-207.

Freud, Sigmund.1999. *Drømmetyding*, Bokklubbens Dagens Bøker.

Gullestad, Siri. 1985. "Psykoanalysen som modell for selverkjennelse. En refleksjon over
Sigurd Hoels *Møte ved milepelen*, i *Skriften mellom linjene. Syv bidrag om
psykoanalyse og litteratur*, Pax Forlag.

- Gullestad, Siri. 1979. "Selvbedragets psykologi" s.65-77, *Nordisk psykologi*, 31(2).
- Grønhaug, Kristine. "Utsnitt av fortiden", Intervju med Hanne Ørstavik i forbindelse med utgivelsen av *Hakk*, Morgenbladet 9. – 12. september 1994
- Hamn, Christine. 2001. "Tåreperse eller språkkritikk" Hanne Ørstaviks og den ukjente kvinnens melodrama", *Vagant*, 2-3/2001, s.41-47.
- Hamn, Christine. 2002. "Nytt og gammelt i Hanne Ørstaviks *Uke 43*" i *Vagant*, 3-4/2002.
- Hauglund, Cecilie. 2003. *Det var bare ord. Språk kropp og identitet i Hanne Ørstaviks Tiden det tar*. Hovedoppgave Universitetet i Oslo.
- Hverven, Tom Egil 1999. Kjære familie, det finnes ingen familie s. 55-79, i *Å lese etter familien. Essays*, Tiden norsk Forlag.
- Hverven, Tom Egil. "Insisterende realisme". Anmeldelse av *Like sant som jeg er virkelig*, Dagsavisen 17.1.1999.
- Kristeva, Julia. 2003. "En ny type intellektuell: dissidenten", s. 21-33, *Agora*, nr. 1/2003.
- Kristeva, Julia. 1994. *Svart sol – Depresjon og melankoli*, Pax Forlag.
- Lothe, Jakob. 1994. *Film og fiksjon*, Universitetsforlaget.
- Lothe, Jacob m.fl. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget.
- Matthis, Irene. 1977. "Om kvinnelighetens arkeologi, i *Opprør eller sykdom. Om kvinner og psykiske problemer*, s. 33-45, Pax Forlag
- Miller, Alice. 1994. *Barneskjebner*, Gyldendal norsk Forlag.
- Moi, Torill. 1994. Innledning i *Svart sol* (Julia Kristeva), Pax Forlag
- Oliver, Kelly. 2003. "Kristevas Revolusjoner" i *Agora*, s. 34- 52. nr. 1/2003,
- Ricoeur, Paul. 1988. *Time and narrative*. University of Chicago Press
- Rottem, Øystein. 1999. "Virkeligheten i vranglås", *Dagbladet* 25.2.1999.
- Rottem, Øystein. Anmeldelse av *Tiden det tar* *Dagbladet* 8.2.2000
- Sandel, Cora. 2002. *Alberte og Jacob*, Den Norske Bokklubben.
- Sandnes, Cathrine. "En slags julefortelling". Intervju med Hanne Ørstavik i *Demokraten*, 10.11.2000.
- Sandnes, Cathrine. "Å skape sannhet med skrift". Intervju med Hanne Ørstavik i *Arbeiderbladet* 15.9.1997.
- Skårderud, Finn. 1998. *Uro. En reise inn i det moderne selvet*, Den norske bokklubben.
- Steensnæs, Jorunn. 2000. "Om familien, kroppen og språket i *Like sant som jeg er virkelig* av Hanne Ørstavik, s. 97-111, Norskrift.
- Winnicott, Donald. J. 1971. *Playing and Reality*, London. Routledge.
- Ørstavik, Hanne. 2004. *Hakk/Entropi*, Forlaget Oktober

Ørstavik, Hanne. 2006. *Kallet – Romanen*, Forlaget Oktober

Ørstavik, Hanne. 2005. *Presten*, Forlaget Oktober.

Øyslebø. Olaf. 1988. *Ikke verbal kommunikasjon*, Kunnskapsforlaget.