

Jeg kommer ikke ut:

En intertekstuell og interdiskursiv lesning av Hanne Ørstaviks Like sant som jeg er virkelig

Ida Amalie Svensson



Masteroppgave ved Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

15.9.2014

© Ida Amalie Svensson

År: 2014

Tittel: «*Jeg kommer ikke ut* : En intertekstuell lesning av Hanne Ørstaviks *Like sant som jeg er virkelig*»

Forfatter: Ida Amalie Svensson

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Grafisk Senter AS, Oslo

Sammendrag

Oppgaven er en analyse av Hanne Ørstaviks roman *Like sant som jeg er virkelig* fra 1999. Formålet er å undersøke hvordan romanens mor–datter-tematikk settes i tale og spill gjennom intertekstualitet og interdiskursivitet. En slik undersøkelse vil samtidig utgjøre et forsøk på å skape en ny inngangsport til teksten og peker bort fra den psykologiske fortolkningsrammen som teksten tidvis har blitt plassert innen. Oppgaven hviler på en Bakhtinsk forståelse av språk, litteratur og ytringer som fundamentalt dialogiske og referensielle av natur.

I oppgavens andre kapittel drøfter jeg begrepet intertekstualitet og skaper en lesestrategi for å identifisere og analysere tekstens intertekstuelle forbindelser, inspirert bl.a. av Mikhail Bakhtins begrep om *hybridisering*, Roland Barthes' forståelse av skrivbare tekster og teorier om diskurs og interdiskursivitet hentet fra Michel Foucault og Norman Faiclough. Deretter foretar jeg en lesning av fire utvalgte tekstplasser fra romanen, med formålet å kartlegge noen av de intertekstuelle forbindelsene som settes i spill. Jeg kommer frem til at de i hovedsak kan knyttes til fem diskursformasjoner: eventyr, Bibelen, psykologi, gotikk og feminisme.

I de tre neste kapitlene undersøker jeg hvordan diskurser fra disse formasjonene bidrar til å konstituere henholdsvis moren og datteren i romanen, samt forestillingen om fellesskapet mellom mor og datter og i romanen for øvrig. Analysene viser hvordan intertekstualitet og interdiskursivitet indirekte italesetter det fortelleren ikke makter å uttrykke gjennom sine egne ord. Jeg konkluderer med at *Like sant som jeg er virkelig* er en polyfon og paradoksal tekst: fremfor å være lukket og ugjennomtrengelig, peker den ut over seg selv og sitt eget univers og rommer åpninger mot andre tekster og diskurser. Utsagnene som finnes i fortellerens diskurs er ikke homogene, men mangefasetterte, motsetningsfulle og nyanserende: akkurat som virkeligheten fortellerjeget søker å få grep om.

Takk

Mitt navn er Legion; for vi er mange.

Matt. 5:9

Først og fremst ønsker jeg å takke min eminente veileder Anne Birgitte Rønning. Hennes kyndige, empatiske og skarpe vurderinger, innspill, tålmodighet og tro på prosjektet har vært uvurderlige for arbeidet mitt.

Takk til Hedda R og Hedda L for studieturer med åpent program, adspredelse og inspirasjon.

Takk til Marte, Mari, Hedda L og Silas for korrekturlesning.

Takk til Celin, Pia og det øvrige lesesalskollektivet på ILOS for kaffepauser, oppmuntring, samhold og samvær.

Takk til Eileen for metasamtaler om oppgaven og for samtaler om alt annet *enn* oppgaven.

Takk til Tina Blattmann, som har lite til felles med Johannes mor.

Innholdsfortegnelse

| | | |
|-----|---|----|
| 1 | Innledning..... | 1 |
| 1.1 | Hanne Ørstavik og <i>Like sant som jeg er virkelig</i> | 1 |
| 1.2 | Kritisk og akademisk respons..... | 1 |
| 1.3 | Valg av undersøkelsesområde og tilnæringsmetode | 3 |
| 2 | Teoretisk ramme..... | 7 |
| 2.1 | Om intertekstualitetsbegrepet | 7 |
| 2.2 | Mikhail Bakhtins dialogisme..... | 9 |
| 2.3 | Roland Barthes' lesestrategi for «skrivbare» tekster | 10 |
| 2.4 | Michel Foucaults diskurs og Norman Faircloughs interdiskursivitet..... | 13 |
| 2.5 | Lesestrategien i oppgaven | 15 |
| 3 | Nærlesninger av fire kapitler..... | 17 |
| 3.1 | Introduksjon..... | 17 |
| 3.2 | Ved middagsbordet (kapittel 4, s. 17-21) | 18 |
| 3.3 | Etter kinobesøket (kapittel 13, side 68-73)..... | 22 |
| 3.4 | Møte på badet (kapittel 22, s. 109-111)..... | 26 |
| 3.5 | Samtale på kjøkkenet (kapittel 26, s.127-129) | 28 |
| 3.6 | Diskursive formasjoner..... | 30 |
| 4 | Diskurser om moren | 33 |
| 4.1 | Eventyrdiskurser | 33 |
| 4.2 | Gotiske diskurser | 36 |
| 4.3 | Bibelen..... | 39 |
| 4.4 | Feministiske diskurser | 41 |
| 4.5 | Morens diskurs om seg selv – offeret..... | 46 |
| 4.6 | Avslutning | 47 |
| 5 | Diskurser om datteren | 49 |
| 5.1 | Psykologiske diskurser | 49 |
| 5.2 | Eventyr..... | 54 |
| 5.3 | Gotiske diskurser | 56 |
| 5.4 | Bibelen..... | 59 |
| 5.5 | Moren i Johannes tale – hybridisering og misandriske diskursformasjoner | 62 |
| 5.6 | Avslutning | 63 |

| | | |
|-----|---|----|
| 6 | Fellesskapet | 65 |
| 6.1 | Eventyrdiskurser | 65 |
| 6.2 | Bibelen..... | 68 |
| 6.3 | Psykologiske intertekster og –diskurser | 71 |
| 6.4 | Feministiske diskurser | 75 |
| 6.5 | Avslutning | 78 |
| 7 | Konklusjon: Intertekstuell og inter-diskursiv italesettelese av romanens mor–datter-tematikk..... | 81 |
| | Litteraturliste | 86 |
| | Vedlegg 1 | 89 |

1 Innledning

1.1 Hanne Ørstavik og *Like sant som jeg er virkelig*

Hanne Ørstavik debuterte i 1994 med romanen *Hakk - Entropi*. Hun utgir sin 14. roman i september 2014 og har mottatt en rekke priser, både for utvalgte romaner og for forfatterskapet som helhet. Gjennom en særegen kombinasjon av stilistisk stramhet, språklig minimalisme og en spesiell evne til å formidle mellommenneskelige relasjoner, individuelle følelsesliv og eksistensielle problemstillinger har Ørstavik markert seg som en betydningsfull stemme i norsk samtidsliteratur. Hun er særlig kjent for den tematiske triologien *Kjærlighet*, *Like sant som jeg er virkelig* og *Tiden det tar*, som skildrer familiesituasjoner der foreldreinstansen – og særlig mødrene – svikter.

Like sant som jeg er virkelig er Hanne Ørstaviks fjerde roman. Hovedperson og fortellerjag, psykologistudenten Johanne, bor sammen med moren sin i en leilighet på Frogner. Johanne stiller høye krav til seg selv, tar aktivt del i studentmenigheten og er opptatt av å ta ansvar for menneskene rundt seg gjennom å bære sin egen vekt. Romanen åpner idet Johanne oppdager at hun er låst inne på soverommet sitt, samme morgen som hun skal reise til USA med sin første kjæreste. Flyet går om noen timer. Handlingen veksler sømløst mellom nåtiden i det låste rommet og de foregående ukene. To uker tidligere har Johanne møtt Ivar, en jevnaldrende kantinemedarbeider og musiker, som hun innleder sitt livs første kjærlighetsforhold til. Johannes mor er skeptisk. På det låste rommet tenker Johanne vekselvis tilbake på de siste to ukene, utviklingen i forholdet til Ivar og moren og den fastlåste situasjonen hun nå befinner seg i. I fortellerhandlingen reflekterer hun over psykologi, trosspørsmål og relasjonene til andre mennesker; særlig moren og Ivar. Romanen ender samme ettermiddag, da moren kommer hjem og låser opp soveromsdøren. Johanne forsøker å kjenne etter når moren spør om hun er sint, men «føler ingenting» (149)¹.

1.2 Kritisk og akademisk respons

Romanen utkom i 1999 til gode kritikker og ble tildelt P2-lytternes romanpris. Samme år mottok Ørstavik Gyldendals Sult-pris for forfatterskapet. Under prisutdelingen omtalte

¹ Jeg har valgt å vise til sider i romanen med sidetall i parantes, som over.

professor Atle Kittang romanen som: «(...) prikkfri i sine tekniske grep, djupt-loddande i sin psykologi. (...) Situasjonen som romanen er bygd opp i kring, er nesten genial i sin enkelhet.»² Anmeldelser og omtaler vektlegger romanens stramme, stilistiske komposisjon som en av dens store styrker. Dette fremheves særlig i sammenheng med Ørstaviks «språkkritiske prosjekt» - utforskningen av effekten et mangelfullt, utilstrekkelig og upersonlig språk har for individets erfaring av verden.³ På den annen side har noen anmeldere, som Ingrid Nilsen i *Vinduet*, betraktet romanspråket og fortellerstemmens tetthet som en risiko for at leseren opplever å bli stående på utsiden av en lukket romantekst, som «innløser seg selv» (1999).

I tillegg til fokus på språk og språkkritikk, vektlegger anmeldelser og kritikk gjerne familietematikken som finnes i *Like sant som jeg er virkelig*. I essayet «Kjære familie, det finnes ingen familie» beskriver Tom Egil Hverven familiens oppløsning som et sentralt tema i romanen (1999). Dagbladets anmelder, Øystein Rottm, kontekstualiserer *Like sant som jeg er virkelig* i en samtidig, litterær tendens: «Mor - datter-forholdet er et motiv som er blitt endevendt i nyere norsk litteratur. Det har handlet om løsrivelse, om et oppgjør med den omklamrende morsskikkelsen. De[t] gjør også Ørstaviks roman (...)» (*Dagbladet*, 1999). Mari Lending advarer på sin side mot «en overdrevent tematisk orientering [som truer med å] (...) redusere god litteratur til slapp sosiologi», samtidig som hun ikke kommer utenom morens sentrale plass i romanteksten, når hun anmelder *Like sant som jeg er virkelig*. (*Aftenposten*, 1999).

Romanen har tidligere vært oversatt og utgitt på albansk, dansk, finsk, fransk, hebraisk, nederlandsk, tsjekkisk, tysk og svensk. Sommeren 2014 ble romanen lansert på engelsk i Storbritannia, med anerkjennende kritikker. Anmelder Nicholas Lezard hos *The Guardian* vektlegger også mor–datter-relasjonen i *The Blue Room*, som er romanens engelske tittel:

[Johanne's mother is] a very strong entrant in that sub-category of fiction called "novels with creepy mothers in them". Devout Christians, she and her daughter live in Oslo, sharing a tiny loft flat partitioned only by curtains – except, crucially, for Johanne's door. As a metaphor for an intrusive matriarchy, one could hardly do better (...). (2014)⁴

² Kittangs tale siteres i Camilla Halseths hovedoppgave (2003, 56). Halseth mottok en skriftlig versjon av talen etter henvendelse til Gyldendal forlag (3.2.2003).

³ Se blant annet Øystein Rottems anmeldelse «Virkelighet i vranglås» i *Dagbladet* (1999).

⁴ Jeg ønsker å balansere hensynene til språklig flyt og etterprøvbarhet, og det har vært en vanskelig vurdering å bestemme en gitt oversettelses- og siteringspraksis i oppgaven som helhet. Siteringer tilnærmet *verbatim* som overstiger tre linjer vil finnes på originalspråket, uthevet med innrykk fra oppgaveteksten. For øvrig vil jeg

Innen akademia har *Like sant som jeg er virkelig* vært gjenstand for flere oppgaver på hovedfags- og masternivå, men relativt lite annen forskning. Noen enkeltstående artikler finnes, men av disse vil jeg primært benytte den danske litteraturforskeren Hans Hauges artikkel «Religionens tilbakekomst» fra antologien *Åpninger: lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap* (red. Hauge og Ørjaseter, 2008). I skrivende stund har sju norskpråklige hovedfags- og masteroppgaver romanen som en fremtredende bestanddel av undersøkelsesområdet. Seks av disse oppgavene er innenfor litteraturvitenskap eller nordisk språk, hvorav fire har benyttet psykologisk og psykoanalytisk teori som sentrale utgangspunkt for tekstanalysen.⁵ En sjuende oppgave er skrevet ved psykologisk institutt ved Universitetet i Oslo og anvender fortellerstemme og hovedperson Johanne som et fiktivt kasus for psykologisk intersubjektivitetsanalyse (Grøtting og Kjøningsen, 2008).

1.3 Valg av undersøkelsesområde og tilnæringsmetode

Hensikten med denne oppgaven er å undersøke hvordan mor–datter-tematikken i *Like sant som jeg er virkelig* settes i tale og spill gjennom intertekster og interdiskurser. Tematikken har tidligere blitt undersøkt i flere tidligere hovedfags- og masteroppgavene om romanen; noe som også speiler dens åpenbare plass i romanteksten. Hvorvidt romanens *hovedtema* kan sies å være mor–datter-relasjonen, eventuelt forholdet mellom foreldre og barn, ønsker jeg ikke å ta stilling til. I min lesning av romanen står imidlertid mor–datter-tematikken helt sentralt. Familieforholdet fungerer, slik Ellen Johnsen påpeker i sin hovedfagsoppgave, som en intim ramme rundt temaer (2003, 8). *Like sant som jeg er virkelig* handler også om selvstendighet, selvinnsikt, valg, språk og virkelighetserfaring, men fortellerhandlingen og fortellerjeget har like fullt sitt utgangspunkt i forholdet mellom mor og datter. Tematikken og forholdet ligger som en ramme – og for fortelleren, som premiss – for utforskingen av de øvrige temaene og kan etter min mening sies å innkapsle dem. Fokuset på mor–datter-tematikken tillater meg i så måte å undersøke flere viktige, tematiske aspekter, samtidig som den er så interessant i seg selv, at den kan sies å fortjene nok en undersøkelse i form av en masteroppgave.

etterstrebe språklig flyt gjennom parafrauseringer og egne oversettelser, med opprinnelige sitat i fotnoter der jeg anser dette som nødvendig.

⁵ Se vedlegg 1: «Liste over tidligere hovedfags- og masteroppgaver om *Like sant som jeg er virkelig*»

Flere tidligere oppgaver har undersøkt mor-datter-tematikk i *Like sant som jeg er virkelig* fra et psykoanalytisk ståsted. Det var også min hensikt i idéfasen av dette prosjektet.

Psykoanalytisk litteraturteori og øvrig psykoanalytisk teori fremsto på dette punktet for meg å være en fruktbar, nesten selvfølgelig, inngangsport til romanteksten. Underveis i mitt eget arbeid med å finne en psykoanalytisk-tematisk vinkling som kunne bidra med nye perspektiver på mor-datter-tematikken i *Like sant som jeg er virkelig*, oppdaget jeg den allerede nevnte antologien *Åpninger: lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap* (red. Hauge og Ørjaseter, 2008). Om psykologiske tilnærminger skriver Hans Hauge:

Ørstavik legger bevidst op til en psykologisk *mistolkning*. (...) Der psykologiseres ikke i denne roman om psykologi, og det er på det nærmeste gjort umuligt at psykologisere dens personer. Den dekonstruerer hele psykologiens historie. Den hævder dermed en sandhed og virkelighet hinsides psykologiens område (...). (2008, 196)

Konsekvensen av en psykologisk lesning vil, ifølge Hauge, altså være å havne i en fortolkningsfelle som Ørstavik med overlegg har konstruert. Jeg mener ikke – verken da eller nå – at oppgavene som benytter psykologisk teori i møte med romanen nødvendigvis er *mistolkninger*. Samtidig krystalliserte Hauges essay tvilen jeg følte omkring retningen jeg planla å ta: et psykologisk analyseperspektiv på mor-datter-relasjonen passet da mistenkelig godt? Videre skriver Hauge: «*Like sant som jeg er virkelig* er strukturert som en komedie. Den er også en campus-roman. Og den har eventyr-træk. (...) Johanne er «the mad woman in the attic». (...) Og endelig er der bibelske paralleller (...)» (2008, 194). Psykologien er unektelig en viktig diskurs i romanteksten, men den er heller ikke den eneste.

Dette bekrefter Jorun Tangen i sin hovedoppgave (*Umulige valg : Hanne Ørstaviks romaner Kjærlighet, Like sant som jeg er virkelig og Tiden det tar i et grotesk-estetisk perspektiv* (2003). De 19 sidene som spesifikt omhandler *Like sant som jeg er virkelig*, tar for seg hvordan romanen har visse eventyrlignende trekk og hvordan moren og datterens tale konstitueres av diskurser som er delvis eksterne for romanteksten. Dette er problemstillinger som ligger tett opp mot problemstillingene i denne oppgaven, da jeg ønsker å gjøre en utvidet analyse av hvordan tematikken mor-datter konstitueres gjennom romanens intertekstualitet og interdiskursivitet. En psykoanalytisk lesning av den samme tematikken står i fare for å utestenge disse aspektene ved romanteksten.

I sin hovedfagsoppgave om romanen påpeker Ellen Johnsen hvordan hovedperson og forteller Johanne ikke fremstår som en troverdig *person* (78-82), og at dette er et svakt punkt i romanen. For å underbygge Johannes manglende troverdighet, peker Johnsen på

fortellerstemmens språk, som er preget av referanser, klisjéer og plapring av andre karakterers antatte virkelighetssyn. Der min kollega ser en svakhet, ser jeg et praktisk eksempel på hvordan en psykologisk lesning kan fungere begrensende og reduserende – paradoksalt nok, ettersom det nettopp er begrensningen og reduksjonen av det fiktive individet som disse psykologiske analysene gir seg i kast med. Psykologi og psykoanalyse passer utvilsomt på teksten, men det er mulig at den passer *for* godt: «[T]idvis fremstår [Johanne] som et *tilfelle* - skapt for å passe inn i psykologiske teorier.» (Johnsen 2003, 53) En psykologisk tilnærming vil stå i fare for ikke å vise tilstrekkelig hensyn til det faktum at fortelleren er en retorisk konstruksjon, og at denne slett ikke er forpliktet til å passe inn i noen plausibel, psykologisk forklaringsramme – ei heller trenger fortellerstemmen å representere et forsøk på gjøre nettopp dette.

Jeg ønsker ikke å gå bakenfor fortellerens tale for å oppdage et opprinnelig traume, eller finne noe *egentlig*. Jeg vil jeg forsøke å åpne rammene som romanen tidligere har blitt lest innen og vise hvordan teksten rommer langt mer enn et opplagt psykologisk kasus: dialogisme, intertekstualitet, lek med interdiskurser. Der de psykoanalytiske og psykologiske lesningene leser *med* teksten for å analysere det fortellende og fortalte *jeget*, vil jeg lese *mot* teksten for å analysere fortellerjegets *stemme*, dets *diskurs*, på *tekstens* egne premisser. Intertekstene og interdiskursene som finnes i fortellerstemmen befinner seg *i* teksten, ikke skjult bak den, men de er samtidig i dialog og i spill med hverandre. Jeg vil se hvordan dette skjer og studere brytningene mellom dem for å se hvordan tematikken mor–datter skrives frem. I stedet for å slå enda en ny ring rundt de eksisterende fortolkningsrammene, vil jeg forsøke å vise hvordan *Like sant som jeg er virkelig* kan leses som en paradoksalt tekst; en tekst som i realiteten sprenger grensene som den hevder å operere innenfor. En lesning som vektlegger tekstens tilhørighet og deltakelse i en intertekstuell vev, vil søke å låse opp det stengte rommet som fortelleren befinner seg i, og som teksten tidvis plasseres i. Anmeldere og lesere som opplever å møte en lukket og selvinnløsende romantekst har, etter min mening, oversett tekstens grunnleggende polyfone natur, som uttrykkes med subtil og sømløs finesse. Nøkkelen til leserens realisering av teksten ligger i dens intertekst. Intertekst og interdiskurs i *Like sant som jeg er virkelig* skaper brytninger og nyanseringer i fortellerens tale og tanker, setter tekstens tematikk i spill og komplementerer det stramme, knappe og tette språket med meningsfylde.

2 Teoretisk ramme

To interpret a text is not to give it a (more or less justified, more or less free) meaning, but on the contrary to appreciate what plural constitutes it.

Roland Barthes, *S/Z* (2002, 5)

I dette kapitlet presenterer jeg et teoretisk og metodisk rammeverk for oppgavens analysedel. Jeg gjennomgår sentrale teorier om intertekstualitet og interdiskursivitet og fremhever perspektiver som vil benyttes videre i oppgaven. På bakgrunn av dette formulerer jeg en lesestrategi som legger grunnlaget for de innledende nærlesningene i neste kapittel, og de videre analysene i kapittel 4, 5 og 6.

2.1 Om intertekstualitetsbegrepet

Forekomsten av forbindelser mellom litterære tekster er et fenomen like gammelt som litteraturen selv. Begrepet *intertekstualitet* er likevel relativt nytt, og slett ikke entydig og ukomplisert. Siden introduksjonen av begrepet, har teorier om intertekstualitet forgrenet seg fra skjæringspunktet mellom strukturalisme og poststrukturalisme og videre til nye litteraturteoretiske felt. Ulike forståelser av begrepet finnes innen dekonstruksjon, postkolonialisme og feministisk teori. Begrepsforståelsen er heller ikke entydig innen de enkelte fagfeltene. I *Intertextuality* beskriver Graham Allen begrepstilstanden slik:

Intertextuality, one of the central ideas in contemporary literary theory, is not a transparent term and so, despite its confident utilization by many theorists and critics, cannot be evoked in an uncomplicated manner. (...) uncovering a fundamental definition of the term (...) [is] a project [that] would be doomed to failure. (2011, 2)

Tvetydigheten i begrepet fordrer presisering av hvordan *intertekstualitet* som begrep vil anvendes videre i denne oppgaven. Følgelig gir jeg en kort presentasjon av begrepshistorikk, og noen sentrale teorier knyttet til begrepet som blir relevante i denne oppgaven.

Begrepet *intertekstualitet* oppsto i overgangen mellom strukturalisme og poststrukturalisme på slutten av 1960-tallet, i kretsen rundt den franske litteraturtidsskriftet *Tel Quel*, der blant andre Julia Kristeva, Roland Barthes og Michel Foucault var fremtredende bidragsytere. Fransk litteraturkritikk på midten av 60-tallet var under sterk innflytelse av Ferdinand de Saussures lingvistiske teorier, herunder idéen om det arbitrære tegnet, todelt og bestående av

signifikant (bilde – lyd – skrift) og signifikat (konsept), langue (det tilgjengelige språkssystemet) og parole (ytringer innen språkssystemet). Disse ideene utgjorde hjørnesteiner i den teoretiske retningen kjent som *semiotikk*, som forfektet et objektivt studie av språk og litteratur som system (Allen 2011). Bidragsyterne i *Tel Quel* beskjeftiget seg både med semiotisk kritikk og, i stadig økende grad mot slutten av 60-tallet, med kritikk av semiotikk.

I et forsøk på å kombinere Saussures lingvistikk, og den russiske litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtins idéer, oppstod begrepet *intertekstualitet* i Julia Kristevas essay; «Word, dialogue and novel» (1980)⁶. Særlig Bakhtins *dialogiske prinsipp*⁷ – tanken om at språket består av relasjonelle, kontekstbundne *ytringer* fra talende subjekter, som både foregriper og refererer til andre ytringer – står som et utgangspunkt for Kristevas videre arbeid med intertekstualitet, og reflekterer den intertekstuelle dimensjonen i Bakhtins litteraturteori. Bakhtins talende subjekt står i diametral motsetning til Saussures objektive lingvistikk, der språket fungerer som et stabilt, objektivt system, uavhengig av sosial kontekst. I «Word, Dialogue and Novel» skriver Kristeva frem brytningen mellom disse idéene, i kombinasjonen av kritikk rettet mot strukturalismens objektivitet på den ene siden, og bruken av strukturalistiske skjemaer på den andre. I et slikt skjema identifiserer Kristeva en kode for intertekstualitet på bakgrunn av Bakhtins dialogiske prinsipp, og det Kristeva velger å kalle *ambivalence*⁸:

[The] horizontal axis (subject-addressee) [dialogue] and vertical axis (text-context) [ambivalence] coincide, bringing to light an important fact: each word (text) is an intersection of word [sic] (texts) where at least other word (text) can be read. (...) any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double. (1980, 66, mine klammer)

Kristevas intertekstualitetsbegrep viser til det uunngåelige ved at tekster krysser hverandre og utsettes for gjensidig påvirkning. Et annet prinsipp i hennes intertekstualitetsbegrep er hvordan litterære tekster og de kulturelle og sosiale tekstene består av samme materiale, og derfor ikke kan skilles fra hverandre. Dermed blir det meningsløst å studere tekstens

⁶ I *Desire in Language* opplyses det at essayet ble publisert for første gang i 1969 (1980, 64).

⁷ I forordet til Cappelens 2003-oversettelse av *Latter og dialog*, skriver Audun Johannes Mørch følgende: «Dialogismen er (...) i utgangspunktet en språkteori som alltid betrakter språklig praksis som kontekstbundede ytringer. Enhver ytring peker bakover til tidligere ytringer som den vil besvare, og den peker fremover mot fremtidige ytringer, som den vil foregripe» (14).

⁸ *Ambivalence* beskriver historie og samfunn som deltagende i litterær tekst, og i tur den litterære tekstens deltagelse i historie og samfunn. Kristeva utleder begrepet med bakgrunn i Bakhtins begreper «heteroglossia» og «hybriditet» Allen (2011, 41).

intertekstuelle dimensjoner som rene innflytelser eller kilder (Allen 2011, 35-6). De litterære tekstene vil speile samfunnets dialogiske konflikt over hva ord skal bety og tilbyr ingen stabil og endelig mening.

2.2 Mikhail Bakhtins dialogisme

Selv om Bakhtin åpenbart aldri benyttet begrepet *intertekst* selv, må hans teorier kunne betraktes, slik Kristevas anvendelse av dem også antyder, som grunnleggende intertekstuelle i natur (Allen 2011, 16). Der lingvister i Bakhtins samtid benyttet setningen som syntaktisk og strukturelt avgrenset utgangspunkt for sine studier, studerte Bakhtin selv ytringenes fundamentalt relasjonelle natur (Bakhtin 2003, 14). Hos Bakhtin er alle ytringer dialogiske, og deres mening og logikk avhenger av tidligere ytringer, i tillegg til den aktuelle ytringens adressivitet⁹ (Allen 2011, 19). Alle ytringer plasserer seg i et nettverk av både fremtidige, samtidige og fortidige ytringer, og står i relasjon til disse. Dette er et språklig og intertekstuell perspektiv som utgjør en grunnleggende del av mitt teoretiske fundamentet i denne oppgaven.

Nært forbundet med Bakhtins dialogisme ligger begrepet *polyfoni*. Polyfoni refererer til symbiosen av ulike stemmer (det vil i Bakhtinsk forstand si, *de litterære subjektene* bak ytringene) som representerer og formidler sitt unike verdenssyn innenfor rammene av en tekst, og med premisset om at ingen av disse stemmene har noen objektiv forrang. En polyfon roman vil dermed fungere som en «fremvisning av språkets og litteraturens dialogiske natur» (Allen 2011, 19).

Dialogisme oppstår ikke bare gjennom polyfoni i en litterær tekst; den kan også forekomme på ytringsnivå hos én enkelt karakter. Bakhtin kaller dialogisme på ytringsnivå *hybridisering*: «[T]he mixing, within a single concrete utterance, of two or more different linguistic consciousnesses, often widely separated in time and social space.» (Allen 2011, 221) Hybridisering er et begrep jeg anser som særs aktuelt og nyttig for denne oppgaven, ettersom det fanger inn et retorisk grep som ofte forekommer i «Like sant som jeg er virkelig»: fortellerens etteraping av andre stemmer, både intra- og intertekstuell. Som nevnt innledningsvis har noe av kritikken rettet mot romanen pekt på fortellerstemmens tetthet, og mangel på rom for leseren. I løpet av denne oppgaven vil jeg vise hvordan fortellerstemmens

⁹ Adressivitet: Bakhtins forståelse av enhver ytring som rettet mot én eller flere mottakere, og betydningen dette har for utsigelsen og mottagelsen av, samt naturen i, den aktuelle ytringen. Se blant annet Allen (2011, 19-21).

bruk av hybridisering motvirker lukkingen av teksten, og i stedet skaper en form for polyfoni som står sentralt for meningsproduksjon og meningsfylde.

2.3 Roland Barthes' lesestrategi for «skrivbare» tekster

Bakhtin og Kristevas delte idéer om teksters relasjonelle natur, i tillegg til mangelen på isolert, stabil og entydig mening i språket og litteraturen, kan gjenfinnes som grunnleggende prinsipper i Roland Barthes' poststrukturalistiske arbeider. Gjennom verket *S/Z* demonstrerer Barthes en form for intertekstualitet som forkaster forfatterens rett til å fastslå et litterært verks mening, fremhever den litterære tekstens pluralitet og fristiller leseren til å fungere som en *producent* av teksten under lesningen (2002, 4). Tekstbegrepet hos Barthes begrenser seg ikke til litteratur eller skriftlig tekst, og enhver litterær tekst betraktes som en del av en større tekstlig vev, knyttet til den allmenne, kulturelle og sosiale teksten.¹⁰ Barthes motsetter seg samtidig praksisen av å simpelthen spore opphavet fra kulturell tekst til litterær tekst for å si noe konkluderende om den litterære teksten; målet er å synliggjøre tekstens pluralitet, og dens tilhørighet i et uendelig nettverk av tekst (2002). Likevel finner Barthes rom for å påpeke intertekstuelle relasjoner, slik han demonstrerer i sin egen lesning av Honoré de Balzacs novelle *Sarrasine* i *S/Z*. I analysen trekker Barthes frem helt konkrete referanser til andre tekster – litterære, eller sosiale og kulturelle. Målet er ikke å *fortolke*, men å *åpne* teksten uten å søke entydighet (2002, 14).

Barthes' fremferd står i kontrast til strukturalistiske tilnærminger i hans egen samtid, ettersom disse gjerne tilbyr en metode for klassifisering og plassering av intertekst i henhold til overordnede skjema, i tillegg til muligheten for å tilskrive teksten et stabilt og endelig meningsinnhold.¹¹ Barthes utvikler riktignok sitt eget kodifiseringssystem i *S/Z* og lesningen av *Sarrasine*, men dette gjør han med formål om å påvise tekstens iboende meningspluralitet, og *umuligheten* av stabil mening, heller enn å foreta en strukturalistisk, objektiv analyse.

I *S/Z* formulerer Barthes en teori om lesbar (*lisible*) og skrivbar (*scriptible*) tekst. Denne teorien er ikke ment som et middel for å klassifisere den enkelte teksten; teorien beskriver leserens *produksjon* av den teksten hun leser. En lesbar tekst er en tekst som

¹⁰ Barthes benytter Kristevas begrep *genotekst* for å omtale denne større veven av kulturell, historisk og sosial tekst. Se Barthes' artikkel «Tekstteori» (1973) i Kittang et al. (1993) *Moderne litteraturteori. En antologi*.

¹¹ Se blant annet Genette og Riffaterre i Allen (2011).

kjennetegnes av konnotasjon og denotasjon; den viser tilbake til seg selv, til språket, og er selvkonstituerende. En skrivbar tekst *produseres* av leseren, som må etterstrebe åpenhet for «pluraliteten i tekstens innganger, åpningen av nettverk, språkernes uendelighet» (2002, 5) (min overs.). En skrivbar tekst er altså en tekst der leseren unngår å søke etter noen endelig mening og forblir åpen for tekstens pluralitet. Barthes idé om den ideelle teksten, altså en skrivbar tekst, beskrives slik:

[T]he networks are many and interact, without any one of them being able to surpass the rest; this text is a galaxy of signifiers, not a structure of signifieds, it has no beginning, it is reversible; we gain access to it by several entrances, none of which can be authoritatively declared to be the main one (...) (ibid.).

Barthes' motstand mot stabil mening i teksten, og fremhevingen av leseren som *produsent* av teksten i sin egen lesning, leder an til nye spørsmål: Hvem har autoritet til å fortolke en tekst og dens mening? Hvem har autoriteten til å påvise intertekstualitet i tekst? Har det intertekstuelle spillet sitt ankerfeste i leseren, forfatteren, fortelleren, *teksten*? Gir det mening å snakke om dannelse eller realisering av intertekstuelle relasjoner? Hvem er det som danner eller realiserer forbindelsene; er det i vårt tilfelle Hanne Ørstavik, fortellerstemmen, leseren? I forlengelse av Roland Barthes' teorier tar jeg utgangspunkt i idéen om at verken forfatter eller leser har noen reell fortolkningsautoritet i møte med et gitt verk. I denne oppgaven er det overveiende sannsynlig at jeg vil gå glipp av eller overse flere intertekstuelle forbindelser. Det er også sannsynlig at jeg vil lese forbindelser ut av teksten som Ørstavik ikke nødvendigvis har plantet med overlegg. Jeg forbeholder meg retten til å gjøre begge deler, samtidig som det åpenbart er nødvendig å finne belegg i selve romanteksten for forbindelsene jeg trekker frem, i henhold til Barthes' teori om lesbare og skrivbare tekster.

For å produsere en skrivbar tekst, stykker Barthes i *S/Z* teksten opp i vilkårlige, tilstøtende fragmenter av varierende omfang (ord, setninger, fraser, hele avsnitt): «The tutor signifier¹² will be cut up into a series of brief, contiguous fragments, which we shall call *lexias*¹³, since they are units of reading.» (2003, 13) Ifølge Barthes fungerer *lexia*ene som «små jordskjelv», siden oppstykkningen av teksten forstyrrer dens lesbare dimensjon – som i sin tur åpner for utvidede fortolkningsmuligheter i tråd med den ideelle skrivbare teksten (ibid.). Inndelingen av teksten i *lexier* skjer på bakgrunn av signifikanter; analysen dreier seg om signifikatene Barthes avdekker innen hver enkelt *lexia*. Disse signifikatene grupperes i

¹² *The tutor signifier*: altså den litterære teksten, *Sarrasine*. Se Barthes (2002, 13)

¹³ Barthes definerer *lexia* som en leseenhed. Ordets etymologiske opprinnelse kan spores til gresk; egentlig tale, eller ord, og latin; leksjon, eller lesning. Videre i denne oppgaven omtaler jeg en enkelt *lexia*, og flere *lexier*.

henhold til fem koder, og lexiaen tilordnes en kode i henhold til hvilken kode som er mest fremtredende innenfor lexiaen. De fem kodene er: den hermeneutiske (HER), den semantiske (SEM), den kulturelle (REF), den proairetiske (ACT), og den symbolske (SYM) (Barthes 2002, 19).

Kodene fra *S/Z* blir ikke relevante i denne oppgaven, men jeg lar meg imidlertid inspirere av Barthes' metode: å dele teksten opp i lexier, og undersøke meningspluraliteten som finnes i disse leseenhetene. Denne strategien tillater meg å velge ut tekstpartier av et omfang som er mulig å studere på et inngående tekstlig nivå. Som tidligere nevnt, er et av målene med denne lesningen å lese på fortellerdiskursens premisser, ikke *fortellerens* eller *tekstens*. Dermed fremstår det som en nødvendighet for meg å komme så tett på selve teksten som overhodet mulig. For det andre liker jeg Barthes' praksis med å velge ut et stykke tekst basert på signifikanter, og undersøke hvilke signifikater som gjør seg gjeldende i stykket av tekst. Jeg mener at dette er en god metode for å undersøke intertekstualitet som er implisitt, så vel som eksplisitt, i romanteksten.

Der Barthes simpelthen merker kodene og går videre, samler jeg trådene jeg finner i lexiene i kapittel 3. Jeg undersøker disse videre i kapittel 4, 5 og 6. Selv om det åpenbart finnes mange dimensjoner i lexiene jeg vil velge ut, ønsker jeg å begrense fokus til deres intertekstuelle aspekter. Utvalget av lexier vil dermed begrense seg til leseenheter der jeg mener å se en intertekstuell fylde. Begrepet *lexia* vil benyttes som en betegnelse på *et utvalgt stykke tekst*, en *leseenhet*. Retoriske figurer som hybridisering, eksplisitt intertekst, og spor av interdiskursivitet vil i kapittel 3 primært påvises innenfor rammene av lexier.

Barthes' og Bakhtins idéer om intertekst som et nettverk av tekst, der all tekst (i Barthes' utvidede tekstbegrep), utgjør intertekst, er et perspektiv jeg sier meg enig i og tar med meg inn i oppgaven. Samtidig ønsker jeg en klarere presisering av hvilke former for intertekstualitet som gjør seg gjeldende – eksplisitt eller implisitt – i romanteksten. Dermed vil jeg benevne én eller flere faktiske intertekster i romanen som, nettopp, *intertekst*. Det finnes samtidig intertekstuelle relasjoner og forekomster i *Like sant som jeg er virkelig* som ikke dekkes av et slikt begrep. I det følgende undersøker jeg hvordan disse forekomstene kan dekkes og analyseres med bakgrunn i et nært beslektet begrep: interdiskursivitet.

2.4 Michel Foucaults diskurs og Norman Faircloughs interdiskursivitet

Undersøkelsen av ulike, deltagende diskurser i *Like sant som jeg er virkelig* vil utgjøre en betydelig del av denne oppgaven; herunder hvilke diskurser som inngår i fortellerjegets egen diskurs. Innen litteraturvitenskap knyttes begrepet *diskurs* ofte til narratologi; da i betydning av hvordan hendelsene i en tekst formidles og fremstilles av fortellerinstansen, uavhengig av hendelsenes diegetiske, kronologiske rekkefølge.¹⁴ I vårt tilfelle, er hovedpersonens, fortellerinstansens og romantekstens *diskurs* én og samme. Denne formen for diskurs vil jeg betegne som *romanteksten, fortellerstemmens* diskurs, eller *Johannes* diskurs. Samtidig kommer jeg også til å snakke om andre, intertekstuelle diskurser som *inngår i* romanteksten, og i disse tilfellene benytter jeg et annet diskursbegrep som har sitt opphav i den franske filosofen og idéhistorikeren Michel Foucault sine arbeider. Det er vanskelig å finne noen entydig definisjon på *diskurs* som begrep hos Foucault selv, ettersom han primært undersøker hvordan diskurser fungerer og opererer, fremfor å studere begrepet per se. Selv bemerker han, i *Archaeology of Knowledge*¹⁵:

... I believe I have in fact added to [the term's] meanings: treating it sometimes as the general domain of all statements, sometimes as an individualizable group of statements, and sometimes as a regulated practice that accounts for a number of statements. (Siteret i Mills 2004, 6)

I *Discourse* analyserer Sara Mills det overstående sitatet (2004, 6). I den videste, mest abstraherte og teoretiske forstanden av begrepet, kan *diskurs*, ifølge Mills, vise til totaliteten av utsagn og tekster som har mening og effekt i verden. *Diskurs* kan også vise til grupper av utsagn som deler visse fellestrekk, i form av egenskaper eller regler som er styrende for de aktuelle gruppene. En tredje definisjon, er en *praksis* som regulerer en gruppe utsagn – fokuset hviler altså på *reglene* som styrer utsagnene, fremfor utsagnene i seg selv (ibid.). *Diskurs* er dermed et flytende og variert begrep – også innenfor rammene av Foucaults eget arbeide. Når jeg videre, i analysedelen av oppgaven, snakker om diskurser som overskrider den narratologisk forstanden av ordet, er det særlig den andre av Mills tolkninger – diskurser som grupper av utsagn med visse fellestrekk – jeg arbeider med.

Med tanke på intertekstualitet i *Like sant som jeg er virkelig*, er Foucaults diskursbegrep og diskursanalyse relevant på flere nivå. Vi kan anta at romanens

¹⁴ Se for eksempel Jakob Lothes *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse* (1994).

¹⁵ Originaltittel: *L'archéologie du savoir*. Utgitt for første gang på fransk 1969.

intertekstuelle forbindelser vil peke mot ulike diskurser; kulturelle, litterære, historiske. Videre kan fortellerens diskurs – med andre ord, romanteksten – sies å ta opp i seg et utvalg av andre og større diskurser. Diskursene i Johannes tale og tanker bidrar både til å konstituere hennes posisjon som fortellende subjekt, og i flere tilfeller, til å understreke en *manglende* subjektivitet. Nettopp dette er et sentralt moment i Foucaults diskursanalyse: Hva har man lov til å snakke om fra en gitt posisjon, eller i en gitt situasjon? Hva har man lov til å tenke, mene og si? Hvilke mekanismer bidrar til å kontrollere diskurser, og hvem har kontroll over disse mekanismene? Dette er spørsmål som vil dukke opp gjentatte ganger i oppgaven. Slik vil jeg studere hvilke intertekster og diskurser som inngår i fortellerstemmens egen diskurs, samt *hvordan* disse intertekstene og diskursene skriver frem mor–datter-tematikken i romanen.

I lys av Mills' betegnelse av diskursbegrepet som grupper av utsagn med visse fellestrekk, kan de ulike diskursene jeg peker ut i romanteksten sies å inngå i større, diskursive formasjoner, som ikke er tekstinterne. Mills definerer diskursive formasjoner som en gruppe diskurser som synes å ha likhetstrekk med hverandre, enten i innhold eller funksjon.¹⁶ Som analysene i kapittel tre vil vise, finnes det flere og ulike diskurser om samme emne i *Like sant som jeg er virkelig* (for eksempel bibeltekst, TenSing-låter og bønner til Gud, som kan knyttes til en religiøs eller bibelsk diskursformasjon). Jeg benytter begrepet *diskursformasjoner* for å snakke om ulike diskurser som kan sies å dele likheter med hverandre, i innhold og funksjon. Ettersom verken diskursformasjoner eller diskurser er tekstinherente, er interdiskursivitet et nyttig begrep for å betegne diskursene som gjør seg gjeldende i *Like sant som jeg er virkelig*.

Som intertekstualitet er *interdiskursivitet* et begrep som vanskelig lar seg definere helt presist og brukes i ulike betydninger. Sosialantropologen Norman Fairclough tar utgangspunkt i fransk diskursanalyse – særlig Foucaults arbeider – når han gir en viss form for intertekstualitet betegnelsen *interdiskursivitet*. I *Critical Discourse Analysis* definerer Fairclough interdiskursivitet som *konstitueringen* av en tekst fra ulike diskurser og sjangre.¹⁷ Nok en begrepsdefinisjon som ligger nært inntil min forståelse og videre anvendelse av begrepet finnes i Patrick Charaudeau og Dominique Mainguenaus *Dictionnaire d'analyse du discours*, der interdiskurs er for diskurs slik intertekst er for tekst.¹⁸

¹⁶ På engelsk: «A group of discourses which seem to bear similarities to one another, either in content or function» (Mills 2004, 145).

¹⁷ På engelsk: «The constitution of a text from diverse discourses and genres» (Fairclough 2010, 96)

¹⁸ På fransk: «(...) l'interdiscours est au discours ce que l'intertexte est au texte» (2002, 324)

Interdiskursivetsbegrepet rommer mulighetene for å identifisere diskurser med teksteksterne opphav i en litterær tekst, på en konsis og oversiktlig måte. Når jeg, videre i denne oppgaven, snakker om *interdiskurs* og *interdiskursivitet* – eksplisitt eller implisitt – henviser dette til at *en eller flere teksteksterne diskurser* kan gjenfinnes, eller gir gjenklang, i romanteksten. I *Like sant som jeg er virkelig* inngår litterære, kulturelle og sosiale diskurser i fortellerens tanker, tale og fremstilling av nåtid og fortid, samt i fortellerens gjengivelse av andre personers tale, og tar del i ulike, diskursive formasjoner. Interdiskursene kan dessuten sies å fungere konstitutivt for romanens struktur og tematikk.

De aktuelle interdiskursene er ofte ikke direkte uttalt eller henvist til i *Like sant som jeg er virkelig* sin romantekst, men de fungerer likevel ofte som utgangspunkt eller forutsetning for det som *faktisk* sies der de ikke bidrar til indirekte italesettelse. Ved å identifisere og studere interdiskursene vil jeg se på hvordan interdiskursivitet bidrar til å italesette mor–datter-tematikken og gir *Like sant som jeg er virkelig* en karakteristisk og ironisk meningsfylde – i tråd med Bakhtins tese om språket og litteraturens relasjonelle og dialogiske natur.

2.5 Lesestrategien i oppgaven

I analysen av romanen vil jeg benytte meg av utvalgte begrep og tilnæringsmåter hos Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Michel Foucault og Norman Fairclough. Det finnes noen fellesnevner hos disse: tanker om litteratur som en hendelse i en sosial, historisk og kulturell verden og den tilhørende umuligheten av å betrakte én tekst som en fullendt selvstendig meningsbærende enhet. Bakhtins dialogisme – tanken om at enhver ytring alltid speiler en annen for- eller fremtidig ytring – er nært beslektet med Barthes' tanker om teksten som del av den kulturelle veven teksten inngår i. Foucaults idé om diskurser som en over-individuell ytringsmodus, der subjektposisjonen *skapes av diskursen*, vil også spille en viktig rolle med tanke på at teksten tar del i andre diskurser, og fortellerstemmens diskurs, på sin side, konstitueres av andre diskurser – noe som fremgår av oppgavens tre analysekapitler. Foucaults diskursbegrep utgjør ankerfestet for Faircloughs definisjon av interdiskursivitet, som vil benyttes for å peke ut konstituerende diskurser i fortellerens tanker og tale.

Analysen foregår i to faser. I kapittel tre undersøker jeg intertekstualitet og interdiskursivitet i fire utvalgte romankapitler. Funnene knyttes til visse diskursive formasjoner, som et strukturerende grep. I kapittel 4, 5 og 6 undersøker jeg så hvordan

intertekst og interdiskurs italesetter tre hovedelementer i mor–datter-tematikken: mor, datter og forestillingen om fellesskapet. Her studerer jeg diskursene formelt og tematisk, deres heterogenitet og deres nyanserende effekt i romanteksten.

For å identifisere intertekstuelle og interdiskursive forbindelser i kapittel 3 har jeg utarbeidet en lesestrategi basert på fire begrep som ble presentert i den overstående teksten: Mikhail Bakhtins *hybridisering*, Roland Barthes' *lexia*, Michel Foucaults diskursbegrep og Norman Faircloughs *interdiskursivitet*. Sammen vil disse begrepene skape rom for å påpeke og navngi intertekstuelle og interdiskursive forbindelser, uten at jeg behøver å plassere romanteksten inn i et forhåndsgitt system. Jeg velger ut leseenheter, lexier, og navngir og studerer aspekter jeg finner i leseenheter, for å undersøke hvordan mor–datter-tematikken skrives frem via intertekst og interdiskurs.¹⁹ Begrepene vil spille sammen og overlape store deler av tiden.

¹⁹ Her ønsker jeg å presisere at mitt teoretiske utgangspunkt nødvendigvis fordrer at all tekst består av lexier, og at jeg følgelig ikke søker å peke ut *alle* meningsbærende leseenheter i teksten jeg analyserer, ettersom dette er prinsipielt umulig. Slik lexiaene som Barthes studerer i *Sarrasine* er arbitrære, er også lexiaene jeg velger ut av teksten i *Like sant som jeg er virkelig*, arbitrære. Mitt fokus er de intertekstuelle og interdiskursive aspektene i hver enkelt lexia som jeg velger fra den øvrige romanteksten, og følgelig vil utvalget av lexier spille dette fokuset.

3 Nærlesninger av fire kapitler

3.1 Introduksjon

I dette innledende analysekapitlet foretar jeg nærlesninger av fire utvalgte kapitler fra *Like sant som jeg er virkelig*. Romanen er inndelt i totalt 32 tekstpassasjer, der alle tar form som korte, unummererte og utitulerte kapitler. Kapitlene som undersøkes i det følgende, har rekkefølgen 4, 13, 22 og 26 i romanen.

Formålet med dette oppgavekapitlet er foreta en kartleggende undersøkelse av intertekstuell og interdiskursiv italesettelse av mor–datter-tematikken. Dette betyr at jeg analyserer *romanteksten*, ikke det fordekte i romanen. Dermed undersøker jeg hvordan intertekst og interdiskursivitet faktisk forekommer og formidles på et tekstlig nivå. Jeg velger ut lexier av teksten, og ser på hvilke intertekster, interdiskurser og forekomster av hybridisering som kan spores i fortellerjegets diskurs. Kapitlene jeg har valgt ut for denne kartleggende analysen, finnes forholdsvis spredt i romanteksten. De er valgt ut på bakgrunn av dette, samt at de deler noen viktige fellestrekk. Samtlige inkluderer fortellerjegets refleksjoner over scener, møter eller samtaler med moren. Samtlige av scenene, møtene og samtalene foregår i nær fortid til handlingen på romanens nåtidsplan. Kapitlene 4, 13 og 22 veksler mellom fortellerens tanker i nåtid, og handlingen på fortidsplanet. Kapittel 26 foregår utelukkende på fortidsplanet.

Før jeg går videre med nærlesningen av de fire kapitlene, ønsker jeg å presisere bruken av betegnelser på romanens hovedperson. Handlingen struktureres igjennom en nåtidig fortellerstemme, som også forteller om seg selv i fortid. Fra og med dette punktet i oppgaven, vil *det fortellende jeget* betegne den nåtidige fortellerstemmen, og *det fortalte jeget* det fortidige jeget som fortelles om. Helheten av disse stemmene betegnes som *Johanne* eller *fortellerjeget*.

Etter nærlesningene vil jeg diskutere visse likhetstrekk ved intertekstene og interdiskursene som kommer til syne i lesningen og drøfte hvordan disse kan knyttes til visse diskursive formasjoner. Avslutningsvis forklarer jeg hvordan den videre undersøkelsen av mor–datter-tematikken vil ta form i kapitlene 4, 5 og 6.

3.2 Ved middagsbordet (kapittel 4, s. 17-21)

Det fjerde kapittelet åpner på romanens nåtidsplan, der det fortellende jeget beskriver utsikten fra det låste soverommet. «Jeg setter meg på huk og kikker ut gjennom nøkkelhullet, jeg ser litt av kjøkkenet (...)» (17). Dette er en *lexia* jeg ønsker jeg å se nærmere på. For det første understreker nøkkelhullet det innesperrede ved Johannes situasjon, og peker mot diskurser – litterære og kulturelle – der *den innestengte kvinnen* tematiseres. For det andre kan utsikten fra nøkkelhullet leses som et bilde på Johannes øvrige *blikk* eller verdensbilde: nøkkelhullet strukturerer synet hennes gjennom trange rammer, og markerer skillet mellom henne og verden, noe som igjen peker tilbake på den kulturelle og litterære diskursen rundt den innesperrede kvinnen. Resultatet som følger innsnevringen av er at Johanne kun ser enkelte bestanddeler av rommet og verden utenfor, en fragmentert virkelighet: «Komfyren, kjøleskapet og et hjørne av bordet, og stolen, mammas plass. Jeg ser for meg at hun sitter der (...)» (17).

Fortellerjeget fortsetter med å forestille seg moren på kjøkkenstolen: «[H]un sitter der, helt stiv, som om noen hadde helt aspik rundt henne, limt fast plater med gelatin.» (17) Denne *lexia*en kan leses som en forbindelse til Johannes egen situasjon: å være fastlåst, innhyllt i en seig masse som hindrer bevegelse, forandring og kommunikasjon. Den kan også peke mot at Johanne på et dypere, kanskje underbevisst, nivå aner at hun og moren deler den samme erfaringen med å bli – eller føle seg – innesperret. *Lexia*en kan selvfølgelig også leses som et uutalt ønske om opprør; et ønske om å pålegge moren de samme restriksjonene som Johanne selv har blitt pålagt.

Fortellerjegets mentale bilde av moren i gelatin glir over i minnet om en tidligere middag de har spist sammen. Minnet inneholder flere intertekstuelle åpninger. For det første; morens reaksjon da det fortalte jeget forteller om den snille, hjelpsomme og kantineansatte Ivar: «Hva studerer han, spurte mamma. Hun var alvorlig, rynket brynene, den skarpe stemmen.» (17) For det andre; morens påfølgende reaksjon da det fortalte jeget innrømmer at han ikke studerer: «Mamma så ut vinduet, vred på hodet, så opp på himmelen. Nå hadde det gjort seg med litt sol, Johanne, en Indian summer, det er det vi vil ha nå, hva?» (17-18) Moren avviser å anerkjenne både kantinemannen og det fortalte jegets opplevelse med ham. Senere i romanteksten står det da også at Johanne og moren har inngått en avtale: «[Mamma] skal godkjenne min framtidige mann. Hennes erfaring skal skåne meg fra å få en mann som ikke har grenser, kontroll og innlevelse.» (37) Sammenstillingen av disse *lexia*ene skaper et ironisk

spill på en patriarkalsk diskurs. Tradisjonelt har familiefaren, som en forlengelse av Gud, innehatt rollen som portvokter for og eneveldig herre over datterens kjærlighetsliv. Denne rollen er det moren som har inntatt i den lille familien. Morens respons på det fortalte jeget nye bekjentskap kan også lignes til eventyrenes onde stemødre, som ønsker å forhindre den kvinnelige protagonisten fra å rømme avgårde med prinsen. Spillet som disse lexiaene danner, peker ikke på intertekst i form av direkte allusjoner til andre litterære verk; heller mot kulturell og litterær interdiskursivitet.

Senere oppstår en pause i samtalen mellom det fortalte jeget og moren, og morens middagstallerken går plutselig i gulvet. «Jeg så på mamma, hun så så liten ut, hun fortsatte å se ut av vinduet, jeg tror ikke hun merket tallerkenen, at hun hørte den gå i gulvet. Alt hun har måttet gjennomgå. Jeg satte meg på huk og begynte å plukke.» (19) Denne lexiaen formidler likheter til to litterære arketyper, som ofte finnes i eventyrene: den onde stemoren, og den gode, selvoppofrende ungpiken. Johanne spør ikke en gang om moren enser at tallerkenen har gått i gulvet – hun reagerer med å plukke opp, glatte over, være snill, fortie det ubehagelige. Tallerkenen-uhellet fremstår i grunn ikke som noe uhell, men det er interessant at det fortalte jeget formidler det slik. Leseren vil imidlertid ha registrert at tallerkenen går i gulvet *etter* at moren har hørt om møtet med Ivar, og kan ane at det finnes en kobling mellom dette og den knuste tallerkenen. Moren straffer Johanne indirekte, med en handling som ligner en ond stemors straff: hun pådytter den gode, selvoppofrende datteren uverdigg og unødig arbeid. Selv blir hun sittende og stirre tomt ut av vinduet, uten å anerkjenne verken det fortalte jeget eller den knuste tallerkenen.

På eget initiativ fortsetter Johanne som den selvoppofrende, gode datteren da hun tilbyr seg å vaske badet, etter å ha ryddet opp porselenskår og matrester, og skitnet til klærne sine i prosessen. Hun finner sin plass på baderomsgulvet, og tar til med å skrubbe bort støvet bak toalettet mens hun synger (20). Situasjonen fremstår nesten karikert i sine eventyrtrekk. Som en slags Askepott²⁰ eller Snehvitt fordriver Johanne tiden det tar å vaske badet med å synge, og velger seg en oppbyggelig Tensing-låt.

Lexiaen som inneholder tallerkenepisoden, rommer også et element av hybridisering: «Alt hun har måttet gjennomgå.» (19) Utsagnet fremstår som en repetisjon av noen andres ord, heller enn fortellerens egne. Dette inntrykket forsterkes av Johannes påfølgende utsagn: «Jeg tenkte at de skulle være snillere med henne på jobben så hun hadde litt krefter når hun

²⁰ Folkeeventyrene som diskuteres i oppgaveteksten forutsettes som allment kjente, og vil ikke henvises til utover eventyrenes tittel i den løpende teksten.

kom hjem. Jeg vet ikke så mye om hvordan det er på jobben hennes.» (19) Det paradoksale i disse lexiaene viser at fortelleren har en klar mening om forholdene der moren arbeider, til tross for at hun ikke vet noe særlig om hvordan det er på jobben hennes. Lignende utsagn om hvordan moren har lidd og gjennomgått vonde ting, finnes spredt utover hele romanteksten, uten at fortelleren på noe punkt i romanteksten formidler *hva* disse vonde tingene var. Slik fremstår disse ordene for leseren som Johannes plapring av morens tale; gjentakelser. Hun adopterer morens språk, og reaksjonen på morens knusing av tallerkenen uteblir. Slik møtes og uttrykkes to litterære bevisstheter i Johannes diskurs.

Sangen det fortalte jeget synger mens hun skrubber badet er en Tensing-låt med tittelen *Aldri alene* (Geir Hegerstrøm 1984). Låten handler om lengselen mot et kristent fellesskap, som kan bøte på ensomhet og isolasjon. Johanne er riktig nok del av et slikt fellesskap gjennom studentmenigheten, men bare på et overflatisk nivå; hun deler for eksempel ikke sine egne svakheter, skuffelser, drømmer eller forelskelser med bestevenninnen Karin. Teksten som siteres direkte av Johanne i romanteksten – «Aldri alene med håpet du bar» – er også interessant i lys av middagsscenen forut. Her forteller Johanne moren om Ivar, hun er håpefull og glad. Moren møter dette håpet med steinkald avvisning og passiv-aggressiv tallerkenknusing. Slik står faktisk Johanne alene med håpet hun bærer, uten et fellesskap, og må vende seg til Gud.

Diktet «DO IT!» av Annie Riis (1982, 35) er en ny, eksplisitt intertekst som nevnes i samme scene: «[J]eg har skrevet av og hengt opp [diktet], det begynner med: Elsk selv, elsk deg gjennom.» (20) I denne lexiaen blir diktets begynnelse feilsitert, til tross for at fortelleren forsikrer leseren om at det er skrevet av. Mellom de to versene som fortellerjeget nevner, står nemlig: «Treng deg inn i øynene på dem, / vis hvem du er, /» (Riis 1982, 35). Et dikt som handler om å tørre å vise hvem man er i møte med andre, blir i fortellerens diskurs et dikt som handler om å være selvberget og utholdende i spørsmål om kjærlighet. I kombinasjon med fortellerjegets negasjon av det insisterende verset om å «vis[e] hvem du er», fremstår det feilsiterte diktet som en allegori på Johannes forhold til moren: utholdenhet, å elske seg gjennom, men ikke vise hvem man er, ikke kreve å bli sett. Dette speiler tilbake på psykologiske diskurser som omhandler samspill i nære relasjoner, og som Johanne gjentatte ganger reflekterer over i romanteksten.

På den samme oppslagstavlen der «DO IT!» henger, finnes også et annet sitat: «Den kvinnen som er i størst behov av frigjøring er den kvinnen som enhver mann holder fanget i sin egen sjel.» (20) Ettersom fortellerjeget faktisk presiserer at det var hun som hang opp

Annie Riis' dikt, virker dette sitatet som noe moren har valgt ut og hengt opp. Dette er et eksempel på en feministisk diskurs som skriver seg inn i romanteksten. Det fortellende jeget formidler det, men forholder seg ikke til det – sitatet fremstår som hybridisering av morens stemme. Sitatet kan også peke frem mot misandriske²¹ utsigelser som moren ytrer på senere punkt i romanteksten.

I just called to say I love you av Stevie Wonder (1984) er en ny intertekst som nevnes eksplisitt i denne scenen: «Mamma satt i stuen i den kinesiske morgenkåpen med silkefór og filte den harde huden over tåneglene mens hun hørte I just called to say I love you med den blinde negeren som jeg har glemt navnet på. Hun så ikke på meg.» (20-1) I denne lexiaen lytter moren til en sang som handler om å vise et annet menneske kjærlighet, bare fordi man elsker det, og uten å forvente noe igjen. Dette skaper en sår kontrast til fortellerjegets «Hun så ikke på meg». Dette er et av flere punkter i romanteksten der leseren presenteres for en mor som er mer opptatt av å forskjønne eller betrakte seg selv, enn å gi oppmerksomhet til datteren. Disse episodene kan knyttes til den forfølgende, onde stemoren i eventyrene, som over alt ønsker å fremstå som ung, vakker og attråverdig – gjerne på bekostning av datteren.

Kapittelets siste eksplisitte intertekst er Bibelens Salme 77. Johanne nevner denne i en bønn til Gud:

Jeg trenger ikke trøst Far, jeg trenger ikke håp. Bare gi meg ro, Far. Ro til å vente, utholdenhet. Jeg slår opp i skriften med lukkede øyne, så åpner jeg dem og leser, salme 77: Jeg roper høyt til Gud, jeg roper til Gud, og han hører meg. I trengselstider søker jeg til Herren. Om natten strekker jeg ut min hånd, og den blir ikke trett (21).

Denne lexiaen åpner teksten på flere vis. Delen av salmen som det fortellende jeget siterer, handler absolutt om «ro til å vente, utholdenhet». Likevel er Salme 77, i sin helhet, imidlertid en salme som beskriver *fraværet* av ro, og mangelen på trøst. I bibelutgaven 1978/85²² bærer salmen tittelen «Jeg tenker på gamle dager», og skildrer jegets frykt for at den mektige og nidkjære Gud har trukket tilbake sin kjærlighet, og forlatt sitt folk for alltid. Etter Johannes

²¹ Dette fordrer en nærmere presisering av feminisme og misandri som to separate størrelser. I den allment godtatte definisjonen av feminisme – idéen om at kvinner og menn skal ha like økonomiske, politiske og sosiale rettigheter – ligger en åpenbar likeverdstanke. Hos moren settes både feministiske og misandriske diskurser i tale, spill og forbindelse med hverandre. Som vi vil se i løp av oppgaven, forvrenger gjerne moren feministiske idéer og uttrykk for å overbevise Johanne om at menn er farlige, emosjonelt inkompetente og mangelfulle – et syn på menn som må kunne betegnes som mannshatende.

²² Dette er bibelutgaven med størst utbredelse i Norge i dag, og ettersom den samsvarer med sitatene i teksten, er det denne utgaven som bibelhenvisingene i parentes rettes til.

sitering fortsetter nemlig salmen slik: «(...) Min sjel lar seg ikke trøste. / (4) Jeg tenker på Gud og sukker; / jeg grubler og kjenner meg kraftløs. (...) (5) Hele natten holder du meg våken(...)». Johanne slår tilfeldig opp i Bibelen, og finner en salme som handler om synderens ensomhet i Guds fravær. Det forrige kapitlet åpnet med følgende bibelsitat: «Syv ganger sytti skal vi tilgi (...)» (15) (mtt. 18,22). Spørsmål om synd og tilgivelse er viktige for Johanne, og hun er opptatt av å bøte for sine egne synder, så vel som andres: «Jeg liker å tenke at jeg er skyldig i alt. Det gir meg ansvar, og det gir meg i oppgave å forandre. Alt skal bli nytt.» (11-12) Dette forteller noe om Johannes forhold til moren: Dersom alt faktisk er Johannes feil, har hun også muligheten til å forandre seg selv og sørge for at moren har det bra. Denne episoden knytter seg altså til en bibelsk diskurs om nestekjærlighet og selvoppofrelse, samt flere psykologiske diskurser som forekommer i romanteksten, og handler om persepsjon og samspill i nære relasjoner.

I dette kapitlet er det interessant å legge merke til hvordan fortellerjeget forholder seg til andre tekster. Hun deler opp, velger ut, stiller sammen og bruker tekstene på en måte som passer inn i hennes eget verdensbilde, og sitt eget bilde av seg selv. Slik italesetter hun sin egen virkelighet: en montasje av andres utsagn og andre tekster.

3.3 Etter kinobesøket (kapittel 13, side 68-73)

Handlingen i kapittel 13 foregår utelukkende på fortidsplan, tidvis avbrutt av fortellerjegets nåtidige tanker. Åpningsscenen foregår utenfor Gimle kino på Frogner, som Johanne og moren bor i nærheten av. De har nettopp sett filmen *Betty Blue*²³ på Johannes initiativ. Filmen har gjort moren rasende: «Hun skalv på hånden, hun måtte anstrenge seg for å få tent sigaretten. Du er ikke snill, sa hun. Du visste at dette ikke var noe for meg. Hun begynte å gå igjen.» (68)

Deretter beskrives overraskelsen som Johanne opplever over morens sinne: «Jeg visste ikke hva jeg skulle si, hun var aldri sint, kjeftet aldri, hun var en sånn mamma som forsto og hadde overbærenhet med det meste, en god pedagog.» (68) Den siste siterte setningen fremstår som

²³ Fransk drama fra 1986; regissert av Jean-Jaques Beineix. Originalens tittel er *37,2 degrees le matin*. Den impulsive og mentalt ustabile Betty møter forfatteren Zorg, og snur livet hans på hodet. Filmen viser Bettys gradvis forverrede tilstand, som når et høydepunkt etter en innbilt graviditet. I fortvilelse klører Betty ut sitt eget øye, og blir innlagt i en katatonisk tilstand på et sykehus. Ute av stand til å forholde seg til Betty, tar Zorg livet av henne på sykehuset ved filmens slutt.

et eksempel på hybridisering – i dette tilfellet benytter Johanne noe som sannsynligvis er morens tale, som om den var hennes egen. *Pedagog* er et interessant ordvalg i denne sammenhengen. For det første fremstår «en god pedagog» som en inautentisk måte å beskrive sin egen mor på. Om «en god pedagog» er en del av morens diskurs om seg selv, som lærerutdannet kulturdepartementsansatt, eller den psykologiske vitenskapsdiskursen Johanne her benytter, er uklart. For det andre er det tydelig at moren tiltaler Johanne nettopp som et *barn*, i det hun sier: «Du er ikke snill». Dette utsagnet peker også i retning av et annet kjennetegn ved morens diskurs om seg selv: hun konstituerer seg selv som et offer for andre menneskers intensjonelt ondsinnete handlinger. Dermed blir det Johannes oppgave å ivareta og sørge for morens følelser, som den pliktoppfyllende, gode datteren hun ønsker å være. Det fortalte jeget fletter dessuten inn en psykologisk diskurs i tankene, da hun senere reflekterer over konfrontasjonen: det gjelder å finne stimulusen moren trenger for å gjenopprette balansen i forholdet (70).

I kapittel 12, før filmvisningen, uttrykker Johanne indirekte et ønske om å være noe mer enn den gode datteren som ivaretar morens følelser, i følgende lexia: «Jeg tenkte på åpningsscenen i filmen, (...) den beste delen, jeg bare elsker den, jeg tenker at den rasende Betty som hiver alt ut av vinduet og kommer ned trappen med koffertene, klar til å reise, at hun er meg.» (67) Fortellerens fremstilling av interteksten som filmen utgjør, italesetter fortelleres eget ønske om å bryte fri og reise avgårde. I handling er likevel moren den som kommer nærmest å kanalisere *Bettys* energi:

Hun snudde seg rundt og hylte. (...) Vet du hva, Johanne! (...) Hun lagde trutmunn og smalnet øynene, jeg så at hun prøvde å gjøre narr av Betty, men det var som om hun etterlignet meg. Den filmen har et elendig kvinnesyn, sa mamma. Hva er det den jenta har å bidra med annet enn kroppen sin, hun er et speilbilde for mannen, sa mamma (...). (68)

Som intertekst bidrar *Betty Blue* til å skape en ironisk klangbunn i romanteksten. Moren ønsker å markere sin avsky for den melodramatiske Betty, og gjør dette gjennom en offentlig konfrontasjon, en scene, utenfor kinoen – hun skaper sitt eget melodrama. Samtidig trekker moren inn perspektiver fra en feministisk diskurs, og benytter denne i et forsøk på å skape avstand mellom seg selv og den melodramatiske, mentalt ustabile hovedkarakteren Betty. Forsøket har imidlertid et undergravende resultat. På dette punktet i romanen, kjenner nemlig leseren allerede til at moren har et forhold til en gift mann, der den seksuelle handlingen fremstår som relasjonens eksistensgrunnlag. Som antydnet over, inneholder romanen en tydelig diskurs om moren og hennes skikkelse, som både Johanne og moren selv tar del i. Her

beskrives moren som selvoppofrende, selvstendig, sterk og god. *Betty Blue* stiller spørsmålsteget ved - og truer - den dominerende diskursen som konstitueres av utsagn om moren.

Betty Blue fungerer også som et bilde på Johannes ambivalens i møte med frihet og selvstendighet. For Betty hiver riktignok tingene sine ut av vinduet og kommer rasende ut av huset med koffertene, klar til å forlate et liv hun er misfornøyd med, men filmen har ingen lykkelig utgang for hennes del. Hun drives stadig lenger inn i galskapen og utgjør en fare for både sin egen og andres sikkerhet. Fortellerjeget uttrykker gjentatte ganger at hun er avhengig av moren, og ute av stand til å klare seg selv. Som intertekst bidrar *Betty Blue* til å understreke og italesette Johannes frykt for selvstendighet.

I løpet av konfrontasjonen blir det fortalte jeget redd for at forholdet til moren nå har tatt permanent skade. Hun uttrykker bekymring for hvordan konfrontasjonen vil påvirke fremtidsplanene, som kort oppsummert består i å fullføre studiene, og flytte inn i et hus som skal bygges på tunet ved siden av huset der bestemoren ennå bor. I samme kapittel får leseren vite at det opprinnelig er moren som har planlagt å bygge dette huset, og at hennes plan er å bo der sammen med Johanne og den voksne sønnen som studerer i USA (70). På tross av at idéen om tunet i utgangspunktet er morens, er Johanne svært engstelig for at planen ikke skal realiseres:

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 alle de andre jentene. Tunet med de to gule husene og det runde vinduet jeg har i hodet, klematis og kaprifol langs veggen ved kjøkkenet, sol gjennom bladene i de store trærne, flekker av bladsol inn gjennom vinduene på gulvene i rommet. Stillhet, fred og ro. Ingen flere krav, ingen avdrag på lån å betale. Uten tunet blir det for vanskelig. (71)

Denne lexiaen inneholder en rekke eksempler på fortellerjegets hybridisering, som forekommer gjennom å uttrykke adopterte ord, formuleringer og holdninger. «Stillhet, fred og ro. Ingen flere krav, ingen avdrag på lån å betale» er et eksempel på en formulering som fremstår naturlig når den kommer fra en voksen og etablert dame som moren, men lyder fremmed, merkelig og umotivert fra en ung kvinne på Johannes alder. Det er også nødvendig å peke på den manglende tiltroen til egne evner og selvstendighet som kommer til uttrykk i dette sitatet. Fortelleren beskriver seg selv som mangelfull, at det finnes et hull i henne der alle krefter og all energi renner ut; at hun er avhengig av moren for å klare å oppnå målene sine. At en ung og intelligent karakters høyeste ønske er å bo sammen med moren sin på et tilbaketrukket gårdstun, kan leses som et resultat av denne opplevde utilstrekkeligheten. I

disse forholdene finnes flere interdiskursive elementer: Johanne som en passiv og kuet eventyrprotagonist, avhengig av å bli reddet og moren som en ond stemorsskikkelse med stålkontroll over Johannes liv, som emosjonell og økonomisk garantist; hun er den som skal passe på det ufullstendige mennesket Johanne. Det siste aspektet skaper ironi og spill med tanke på moren som bærer av feministiske holdninger: filmen *Betty Blue* har et elendig kvinnesyn, men samtidig betrakter moren Johanne som uansvarlig, uselvstendig og avhengig av rettleiding i alt fra valg av kjæreste (32), til hvordan Johannes hår bør settes opp (64).

Huset på tunet rommer, i seg selv, flere interdiskursive forbindelser. I tidsrommet der romanen foregår, bor Johannes bestemor i et hus på tomten der tunet skal bygges. Moren sender Johanne i sitt eget ærend til bestemoren, som Rødhette, for å sørge for at bestemoren har det moren mener er nødvendig – i Rødhettes tilfelle, mat og vin; i Johannes, en trygghetsalarm. Og både moren og bestemoren kommer med utsagn som uttrykker skepsis til menn; at de er farlige, at man må passe seg for dem, slik Rødhette får streng advarsel om å ikke snakke med noen, eller gå bort fra stien i skogen. Idéen om det fremtidige tunet kan også leses som en eventyrlig kronotop, der moren og barna skal leve i evig fred og harmoni etter at Johanne har fullført studiene.

Johannes manglende tiltro til egne evner, og tvilen på sine egne intensjoner med å ta moren med på filmvisningen, peker på sin side mot en psykologisk diskursformasjon som uttrykkes mer eksplisitt på andre steder i romanen. I denne scenen problematiserer det fortalte jeget psykologiske fagområder som persepsjon, gestaltpsykologi og attribusjonsteori, indirekte, i sin beskrivelse av hvordan hun oppfatter seg selv i konfrontasjon med moren:

Kanskje jeg var helt annerledes enn jeg kunne se selv. [persepsjon] (...) Det er sant, du er et svin, Johanne, et svin, du ruller deg i andres mat og penger. Men hun vil det jo. Hun sier at hun vil (...) at jeg skal bli boende hos henne. [attribusjon] (...) Det gjorde vondt i ryggen, den var stivere enn noen gang, jeg prøvde å tøyne den litt mens jeg gikk, det gjorde vondt og det hjalp ikke [gestalt]. (70, mine klammer)

En psykologisk intertekst som uttrykkes direkte i det fortalte jegets tanker, er John B. Watsons teori om mennesket som en sort boks. Denne interteksten nevnes når det fortalte jeget tenker på hvordan hun skal gjøre moren til lags igjen. Ifølge Watsons teori må hun eksponere moren for en viss form for stimuli for å oppnå ønsket effekt – at moren blir glad igjen.

Kapittelet viser hvordan teksten er et nettverk av diskurser som krysses og spiller på hverandre. Johannes ønsker og tanker fremstår gjerne som ekkoer av moren uttalte ønsker og tanker. Kulturelle og sosiologiske diskurser flettes inn, tas opp, transformeres og forvrenges i den skjønnlitterære teksten.

3.4 Møte på badet (kapittel 22, s. 109-111)

Kapittel 22 åpner på fortidsplanet. Det fortalte jeget kommer hjem etter en kveld hos Ivar. Hun lister seg inn på badet i leiligheten hun deler med moren, og forsøker å unngå å vekke henne. Det knirker i en gulvplanke i stuen, og det fortalte jeget forstår at moren er våken. Mens hun venter på at moren skal nå frem til badet, betrakter hun seg selv i speilet mens hun fjerner øyensminken: «Vekket jeg henne allikevel. Jeg husker en spøkeshistorie hvor du alltid så sannheten bak deg i speilet, det andre menneskets egentlige jeg, et spøkelse, eller djevelen.» (109) Denne lexiaen består av flere interdiskursive komponenter; blant annet speilmotivet. Et speils litterære funksjon er ofte nært forbundet med selverkjennelse, sjel, identitet, og subjektets opplevelse av fremmedgjøring i møte med seg selv. I en gotisk tradisjon har speilet ofte funksjoner i tillegg til de overnevnte: speilet kan, slik det fortalte jeget tenker, avsløre grusomme sannheter om *den andre*, eller fungere som et medium for onde makter. Det er påfallende at morens ankomst dreier det fortalte jegets tanker inn på denne mindre opplagte forbindelsen, til spøkelser og onde makter.

Scenen har dessuten trekk som minner om en gotisk fortelling. Det fortalte jeget fremstår oppriktig *redd* for å vekke moren: «Jeg måtte være stille så jeg ikke vekket mamma, jeg gikk ut på badet, (...) *jeg skalv* da jeg tok bomullsdotten med væske på for å fjerne sminken.» (109, min uthevning) I tillegg til den spente og uhyggelige stemningen, fremstår også moren som spøkelsesaktig og uhyggelig i det hun entrer badet: «Det tok i døren, jeg lukket øynene og snudde meg rundt, holdt dotten over det venstre øyet. Jeg åpnet øynene. Hun hadde på seg en liten, gjennomsiktig kappe. Hun sa ikke noe. Hun så inn i speilet (...)» (109) Den gjennomsiktige kappen, kombinert med den manglende anerkjennelsen av Johanne, har en uhyggelig effekt. Kappen som synliggjør morens kropp, kan kobles til nyere lesninger av gotiske tekster i feministisk litteraturkritikk. Innenfor *The Female Gothic* og *The Matrophobic Gothic* problematiseres den gotiske heltinnens relasjon til morsskikkelsen, inkludert morens

kropp, og heltinnens prøvelser leses som forsøk på å anerkjenne moren, både som *annen* og subjekt.²⁴

Videre i den samme scenen bestemmer Johanne seg for å vokse morens legger, ganske uoppfordret, nærmest som et tilbud om godtgjørelse for den skuffelsen moren forventes å fremvise. Moren godtar tilbudet, passivt og stilltiende: «Hun sa ikke noe, bare satte seg på dolokket, jeg hentet røykpakken og lighteren hennes, en krakk til beina, et rent håndkle hun kunne legge dem på.» (110) Denne lexiaen peker i flere retninger, men to åpenbare intertekstuelle og -diskursive relasjoner er særlig iøyenfallende: en til Det Nye Testamente, og en til eventyrenes onde stemødre.

I Lukasevangeliet finnes historien om den angrende prostituerte som kneler foran Jesu føtter, vasker dem med sine tårer, tørker dem med sitt hår, og smører dem inn med kostbar salve (7,37-8). Selv om det riktignok dreier seg om voksing av legger for Johannes del, er det ikke vanskelig å se denne scenen som en henvisning til den bibelske situasjonen: «Jeg satt på kne på gulvet og smurte voksen så fint og forsiktig utover jeg kunne, jeg prøvde å trøste henne ved å gjøre bevegelsene lette.» (110) Den prostituerte kommer til Jesus som en angrende synder, slik Johanne kneler foran moren med et behov for å sone for noe hun ikke kan fortelle: «Jeg tenkte at alt syntes. Alt jeg hadde gjort, at jeg hadde villet det, alt. At jeg hadde hatt det gøy. Jeg kjente at jeg hadde gjort noe galt, eller at det var noe forferdelig jeg hadde glemt som jeg burde ha husket på.» (109-10). Moren fremstår som en guddommelig stedfortreder, med rett til å dømme det fortalte jeget.

I den samme scenen finnes interdiskursive forbindelser til eventyrenes onde stemødre. Dette skinner gjennom i morens påtatt uinteresserte og avvissende holdning til datteren, som tilbyr henne en tjeneste. Hun lar det fortalte jeget hente håndklær, sin egen røykpakke, og utføre voksingen, uten takk. Dette står i et ironisk spill til morens klager over sin egen mor i samme scene: «Hun gjør det for å straffe meg, sa mamma, hun vil ikke gjøre meg glad.» (110) Det fortalte jeget prøver å glede moren ved å vokse leggene hennes, ved å gjøre bevegelsene lette, men moren legger ikke merke til, og setter ikke pris på, verken de lette bevegelsene eller tjenesten i seg selv.

Det å glede andre dreier det fortalte jegets tanker over på en sosialpsykologisk diskurs om altruisme. Interdiskursen skaper spill i teksten: Tilbød kanskje det fortalte jeget seg å

²⁴ Interdiskursivitet koblet til denne forskningstradisjonen vil undersøkes nærmere i kapittel 4.2. og 4.4.

vokse morens legger kun for å glede moren, eller rommer tjenesten en egennyttig komponent? Og hvor ofte i romanteksten forekommer altruistiske handlinger eller utsagn fra moren?

Kapitlet avslutter i nåtid, der fortelleren forsøker å åpne vinduet: «(...) men jeg får det visst ikke til. Faens teite vindu. Språket, Johanne, pass deg.» (111) Dette er igjen et tilfelle av hybridisering. Leseren kan ane hvordan det fortellende jegets tanker er invadert av en annen diskurs. Denne kan leses som morens formaninger, eller som en del av en kulturell, kristen diskurs.

I kapitlet forekommer hybridisering, det fortalte jegets behandling av moren som allvitende, gudelignende dommer over hennes handlinger, og problematiseringen av altruisme. Disse intertekstuelle og interdiskursive elementene reiser de ubehagelige spørsmålene omkring relasjonen som fortellerjeget selv ikke er i stand til å stille.

3.5 Samtale på kjøkkenet (kapittel 26, s.127-129)

Kapittel 26 omhandler utelukkende romanens fortidsplan, og åpner med at Johanne sitter på kjøkkenet i leiligheten, drikker te og tenker på Ivar før moren kommer hjem fra arbeidet. Det fortellende jeget formidler det fortalte jegets minner: «(...) tankene rant, de var gjennomsluktige, tynne slør, bak dem kom Ivar til syne. Han hadde øving med bandet igjen, han hadde villet at jeg skulle ta nøkkelen og være hos ham når han kom gjem, sove over. Jeg kunne ikke.» (127) Forekomsten av nøkkelmotivet i denne lexiaen er noe jeg ønsker å undersøke nærmere.

Fortellerjeget maner frem minnet om denne samtalen med Ivar, *via* minnet om å sitte på den andre siden av den låste døren, og *mens* hun befinner seg innestengt bak den i nåtid, som også er stedet der fortellerhandlingen utføres. I minnet om samtalen tilbød Ivar Johanne en nøkkel, men hun ønsket ikke å ta den imot. I konteksten av den øvrige romanteksten kan nøkkelmotivet sies å fungere som et symbol på både frihet og ufrihet, og kan dermed også representere personlig ansvar. Gjennom romanteksten sirkler fortelleren inn disse problemstillingene, og faktorene som skaper dem: ønsket om fellesskap, forutsigbarhet og stabilitet, i møte og konflikt med ønsket om frihet. Da Johanne takker nei til Ivars nøkkel, takker hun derfor også nei til et tilbud om frihet og personlig ansvar. Og da hun låses inne av moren, er det de samme tingene som blir nektet henne. Disse forholdene har koblinger til interdiskursene om den innesperrede kvinnen, og den passive eventyrheltinnen.

Den neste lexiaen jeg velger ut av denne scenen, er beskrivelsen av morens hjemkomst: «Jeg hørte skrittene hennes i bakgården da porten gikk igjen, klakkingen mot betonghellene, ytterdøren nede som slo. Lyden av skrittene hennes i trappen.» (127) Som i Kapittel 22, er situasjonen, der moren nærmer seg Johanne, beskrevet i et språk som leder tankene hen på gotisk- eller spenningsfylt litteratur. I kapittel 22 kommer moren glidende inn, nesten lydløst, på badet – kun knirkingen fra en planke og trekket i dørhåndtaket røper ankomsten hennes. I dette kapitlet har lydene tatt en annen form og er harde og høylytte: porten som går igjen, klakkingen av heler, dører som slår – til sist; morens skritt i trappen. Språket er stramt og bidrar til følelsen av spenning.

Felles for kapitlene 26 og 22 er også speilmotivet, og i begge tilfeller studerer moren seg selv før Johannes tilstedeværelse blir anerkjent (109, 127). Et annet fellestrekk i scenene, er morens tilbakeholdelse av kommunikasjon: videre i kapittel 26 forteller moren at hun vil snakke med det fortalte jeget om noe, men ikke hva (127). Moren holder tilbake informasjonen og spiller på Johannes frykt i flere minutter, før hun endelig avslører et tilsynelatende ufarlig ønske om å male stuen. Morens oppførsel – hvor opptatt hun er av eget utseende fremfor datteren, og den kjølige og avvisende måten å kommunisere med datteren på – har diskursive forbindelser til den onde stemorsskikkelsen.

Mens Johanne venter på morens svar, rører hun i grønnsakssuppen hun har laget til middag: «Det sunneste og billigste alternativet, under tyve kroner for to.» (128) I løpet av kapitlet engster hun seg for at moren skal kaste henne ut, at hun må greie seg alene, uten økonomisk støtte fra moren. For Johanne er altså det familiære fellesskapet med moren ikke bare en plass for emosjonell tilknytning, men også finansiell støtte. Hun uttrykker ingen tro på at hun vil kunne klare seg alene uten disse to formene for støtte. Hun er avhengig av dette fellesskapet, og hun vet ikke hvem hun er uten det, slik scenen utenfor Gimle kino viste: «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 alle de andre jentene.» (70-1) Derfor er lettelsen desto større for det fortalte jeget da morens samtale slett ikke viser seg å handle om ruinerte fremtidsplaner, omkring tunet eller det nåværende samboerskapet, men om å male stuen. Disse lexiaene har interdiskursive åpninger som peker mot Johannes – eller kvinnens – avhengighet av fellesskapet for økonomisk og emosjonell stabilitet.

Moren og det fortalte jeget blir fort enige om å male stuen gul: «[D]et måtte være gult, en varm solgul til kalde vinterdager.» (129) Guldfargen er den siste lexiaen jeg undersøker i dette kapitlet. I seg selv behøver naturligvis ikke guldfargen å bety noe mer enn at mor og datter deler preferansen for gult. Likevel er den tenkte guldfargen på veggen, og det tenkte mønstret på de gule putene, steder for meningsfylde, polyfone krystalliseringspunkt der teksten kan hevdes å peke ut over seg selv. Charlotte Perkins Gilmans novelle «The Yellow Wall-Paper»²⁵ er i så måte en nærliggende intertekst. I denne gotiske novellen behandles temaer som ufrihet, psykisk helse og agens, med en gul tapet som bakgrunn. Slik fortellerstemmen i novellen hefter seg fast i det gule tapetets mønster, søker moren å hefte Johanne fast i leiligheten med malejobben – en forpliktelse som vil forhindre henne fra å reise til USA. Moren setter Johanne til å finne riktig nyanse på guldfargen, og de blir enige om at Johanne skal «(...) sy noen nye puter til sofaen også, i forskjellige mønstre med gult i (...)» (129). I «The Yellow Wall-Paper» låses den kvinnelige fortelleren inne på et gultapetsert rom av sin overformynder – ektemannen. I *Like sant som jeg er virkelig* låses fortelleren inne av overformynderen – moren – men først etter at Johanne avslår å male seg selv fast i guldfargen, slik at hun kan gjennomføre reisen til USA. «The Yellow Wall-Paper» fungerer både som en subtil klangbunn for denne scenen, og som en del av det øvrige, interdiskursive spillet som foregår i den totale romanteksten, noe vi skal vende tilbake til i kapittel 4.2 og 5.3.

3.6 Diskursive formasjoner

I dette kapitlet har jeg foretatt nærlesninger av fire kapitler på bakgrunn av lesestrategien i kapittel to. Formålet med å gjøre dette, har vært å undersøke *hvilke* intertekster og interdiskurser som forekommer i fortellerjegets diskurs. Etter nærlesningen av kapitlene 4, 13, 22 og 26, mener jeg at disse kan knyttes til særlig fem diskursive formasjoner.

Eventyrdiskurser er den første av disse fem formasjonene. I nærlesningene fant jeg tilfeller av interdiskursivitet som peker mot topos som den onde stemoren, den gode, vakre og passive heltinnen, og tunet som en kronotop der mor og barn skal leve i fred og harmoni etter at prøvelsene er overstått – lykkelig i alle sine dager.

²⁵ Novellen fra 1892 fortelles av en navnløs kvinne som ligger innelåst på et gultapetsert rom i et herskapshus og/eller sanatorium, med beskrevne symptomer som ligner postpartum-depresjon/psykose. Fortelleren insisterer på at hun ønsker seg frihet og frisk luft, men får beskjed om å spare nervene og holde sengen. Fokuset for fortellerhandlingen er rommets gule tapet, der fortelleren mener å øyne en innesperret kvinne, fanget og krypende bak tapetets gule mønster.

Bibelske diskurser er den andre diskursive formasjonen som peker seg ut. I tillegg til det fortellende jegets sitater fra salme 77 og tensing-låten «Aldri alene», viste nærlesningene at fortellerjeget stadig stiller seg spørsmål vedrørende tro, skyld og soning fra et religiøst ståsted, noe som følger naturlig av at hun er kristen. Nærlesningen av kapittel 22 viste scenen der Johanne vokser morens legger som en parallell til historien om den prostituerte som vasker Jesus' føtter fra Lukasevangeliet.

Også en gotisk diskursformasjon kommer til syne i de fire nærlesningene, som blant annet viste hvordan morens ankomster er beskrevet på en uhyggelig og spenningsfylt måte, og hvordan *den innesperrede kvinnen* forekommer som topos. Forskningstradisjonene *The Matrophobic Gothic* og *The Female Gothic* innen litteraturkritikk er en del av denne diskursformasjonen, og skaper en klangbunn i teksten der det fortalte jeget stilles i møte med morens kropp og moren som *annen*.

I fortellerens tanke og tale fant jeg flere tilfeller av teorier og termer som peker mot en psykologisk diskursformasjon. Diskrepansen mellom det feilsiterte diktet «DO IT!» og Johannes samspill med moren, det fortalte jegets indirekte problematisering av persepsjons-, attribusjons- og gestaltpsykologi etter konfrontasjonen utenfor kinoen, Watsons sorte boks og det fortalte jegets tanker rundt altruisme i sosialpsykologien er eksempler på dette.

Den siste diskursive formasjonen som gjør seg gjeldende i nærlesningene, er ulike feministiske diskurser. Disse kommer til uttrykk i morens utsagn etter filmvisningen av *Betty Blue*, i sitatet som henger på oppslagstavlen i leiligheten, og som understrøm i de gotiske og eventyrlige diskursformasjonene som problematiserer selvstendighet, avhengighet og løsrivelse fra det familiære fellesskapet.

Intertekst og interdiskurs knyttet til disse fem diskursive formasjonene forekommer, i varierende og gjentakende grad, i de fire kapitlene jeg har nærlest i tillegg til den øvrige teksten. I dette innledende analysekapitlet var hensikten å kartlegge hvilke intertekster og diskurser som forekom i situasjoner som omhandlet mor og datter i relasjon og samspill. Etter å ha knyttet disse til fem diskursive formasjoner, ønsker jeg å undersøke nærmere på *hvordan* disse setter mor–datter-tematikken i tale og spill, i romanteksten i sin helhet. For å gjennomføre dette, har jeg valgt å dele inn undersøkelsen i tre videre kapitler. I kapittel 4, 5 og 6 går undersøker jeg hvilke diskursive formasjoner som knyttes til og fungerer i konstitueringen av henholdsvis moren, datteren, og det tekstlig postulerte fellesskapet dem imellom. Jeg undersøker hvordan dette skjer gjennom intertekst og interdiskurs som inngår i de fem overnevnte diskursformasjonene.

4 Diskurser om moren

I dette kapitlet vil jeg undersøke hvordan intertekst og interdiskurs som kan knyttes til eventyrlige, gotiske, bibelske, feministiske og psykologiske diskursive formasjoner konstituerer diskursene omkring moren. I hvert av de følgende underkapitlene vil jeg se på hvordan intertekst og interdiskurs med koblinger til de fem diskursformasjoner skrives frem på et retorisk nivå, samtidig som jeg undersøker intertekstuell og interdiskursivt spill på strukturelt nivå. Formålet er å undersøke effekten som italesettelsen av diskursive formasjoner omkring morsskikkelsen har, med tanke på moren som skikkelse, samtidig med et særlig henblikk på hovedtematikken mor–datter.

4.1 Eventyrdiskurser

Eventyrene og deres tilhørende diskurser finnes både åpent i *Like sant som jeg er virkelig* romantekst og undergripende i romanens tematisering av mor–datter-forhold. Nærlesningene i kapittel 3 avslørte flere punkter i teksten der morens handlinger og tale har paralleller til eventyrenes onde stemorsskikkelse. Denne skikkelsen er en velkjent trope i mange eventyr og vi finner henne i blant annet historiene om «Snehvit», «Askepott» og «Rapunsel». I disse eventyrene fungerer stemoren som antagonist: hun forgifter Snehvits epler, hun saboterer Askepotts slottsballplaner og hun låser Rapunsel inne i tårnet. Hun setter protagonisten i farlige situasjoner eller reduserer protagonisten til trell. Innen eventyr- og folkloristikkstudier har blant annet Annti Aarne og Stith Thompson klassifisert eventyr i typer. Stemorseventyr finnes ikke som egen kategori, men skikkelsen har gjennomgående trekk i flere av eventyrtypene²⁶. Også Jorunn Tangen har i sin masteroppgave (2003, 37) påpekt at *Like sant som jeg er virkelig* deler likhetstrekk med eventyr – blant annet «Rapunsel». Ifølge fortellerjeget er nettopp *tårnet* morens kallenavn på leiligheten de bor i: «(...) leiligheten vår [er] høyt oppe så det er nesten bare himmel utenfor, da vi flyttet hit pleide mamma å kalle den Tårnet, som i en borg.» (16). Parallellen til «Rapunsel» er desto tydeligere ettersom fortellerstemmen faktisk er innesperret i «Tårnet».

Eventyrene der stemorsskikkelsen forekommer, rommer gjerne en dikotomi mellom denne skikkelsen og en ung, vakker og kvinnelig protagonist; også i tilfeller der den unge kvinnen ikke lenger er like eksplisitt sperret inne, men holdt som slave av stemorsskikkelsen.

²⁶ Se motivet «stepmother» i Stith-Thompsons «Motif-Index of Folk Literature» (1976)

Stjerneeksemplet er eventyret «Askepott», der en ond stemor har overtatt kontrollen over familien etter farens død. I *Like sant som jeg er virkelig* har Johanne tilsynelatende ansvar for alt husstell; det nevnes ikke at moren bidrar. Når morens tallerken går i gulvet ved middagsbordet, lar hun datteren plukke opp og rydde etter henne, uten så mye som et «tak». Tangen beskriver morens stemorslignende funksjon som ambivalent: den bidrar til å stenge Johanne ute av verden ved å holde henne opptatt med hjemlige sysler, men fungerer også som Johannes «(...) *unnskyldning* for å holde seg unna det som truer med å sprengre grensene for hennes lille verden.» (2003, 37, min utheving). Spørsmålet blir da om dette er en selvvalgt strategi – eller *unnskyldning* – fra Johannes side, slik Tangen hevder, eller heller en naturlig og sirkulær konsekvens av relasjonen til moren. Jeg mener at det blir vanskelig å snakke om hvordan Johanne benytter moren som *unnskyldning*, ettersom det vil forutsette en viss intensjon fra Johannes side. Johannes tale, tanker og handlinger er så gjennomgående preget av moren at det å bruke moren som *unnskyldning* aldri fremstår som en bevisst strategi, men et biprodukt av relasjonen mellom mor og datter.

Moren viser verken ansvar eller interesse for husstell, men er desto mer opptatt av eget utseende og fremtoning. Fortelleren beskriver hvordan moren «filte den harde huden over tåneglene» (20), ser seg selv i speilet (64, 109, 127), «farget håret» (67), går med trange klær (57). Det første moren foretar seg når hun kommer hjem fra jobb, er å se seg selv i speilet fremfor å hilse på datteren. Sammen skaper disse eksemplene et tydelig bilde av en morsskikkelse som er opptatt av å fremstå som vakker og begjærlig; hun er opptatt av *å synes*. Dette behovet gjenkjenner vi i eventyrenes stemorsskikkelse, eksempelvis i «Snehvit», der stemoren foretrekker å myrde stedatteren fremfor å bli forbigått i skjønnhet. På tur i Slottsparken blir det fortalte jeget bedt om å ta et bilde av moren:

Kan jeg plage deg med å ta et bilde av meg, sa hun og kjente etter om håret lå fint i pannen, stilte seg foran Slottet, sa at jeg måtte prøve å få med noe grønt. Jeg spurte hvordan hun ville se ut, om det skulle være alvorlig eller smilende. *Jeg vil bare være vakker*, sa hun. (45, min utheving)

Påfallende nok tilbyr ikke moren seg å ta noe bilde av Johanne. For moren er kun egen skjønnhet interessant, datteren fungerer bare som nok en linse hun speiler seg selv gjennom.

Interdiskursene omkring eventyr og stemorsskikkelsen kan også kobles til en historisk fortolkningstradisjon, der psykoanalytisk fortolkning av motiver og tematikk har stått sentralt. Nettopp dette er grunnlaget for Bruno Bettelheims verk *The Uses of Enchantment: the Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976). I Bettelheims psykoanalytiske studie av

folkeeventyr og deres tilhørende motiver er stemorsfiguren gjenstand for undersøkelse. Bettelheim leser blant annet «Snehvit» som en ødipal konflikt mellom stemor og datter. Innen den psykoanalytiske tradisjonen Bettelheim forholder seg til, er ødipale konflikter i utgangspunktet barnets ensidige opplevelse. I Bettelheims lesning av «Snehvit» er stemoren aktivt engasjert, gjennom sjalusi (og regelrett rivalisering) mot datteren og gjennom frykten for at datteren skal ta hennes plass. Konflikten i stemorens relasjon til Snehvit eskalerer først når Snehvit modnes fra barn til ungdom. Bettelheim beskriver denne typen konfliktutvikling på overordnet, psykoanalytisk nivå:

As long as the child is totally dependent, he remains, as it were, *part* of the parent; he does not threaten the parent's narcissism. But when the child begins to mature and reaches for independence, then he is experienced as a menace by such a parent. (1978, 203)

Som interdiskurs finnes denne forståelsen på et strukturelt nivå i *Like sant som jeg er virkelig*. Leseren registrerer at det fortalte jegets forsøk på selvstendigjøring, gjennom romantisk kjærlighet til et annet menneske, er katalysatoren i den uttalte konflikten mellom mor og datter. Av romanteksten fremgår det også åpenbart at moren både motsetter seg, og aktivt søker å forhindre, den formen for selvstendigjøring som det fortalte jeget forsøker seg på. Så lenge Johanne forblir den jomfruelige datteren, trues ikke morens bilde av seg selv som den attråverdige, selvstendige kvinnen. Frykten for at datteren skal ta hennes plass, aktiveres ikke om datteren forblir knyttet til henne.

Bettelheim beskriver også et typisk paradigme for morsskikkelsen i eventyr: dens splittelse i to polare figurer, en ond (stemoren, heksen) og en god (gudmoren, feen, den gode ånden) (1976, 68). Splittelsen representerer en ødipal konflikt, som i utgangspunktet ikke er kjønnet, som handler om barnets kamp for å forsone seg med at omsorgspersonen ikke alltid er udelt god, snill og tilgjengelig for barnets tilfredsstillelse av behov. Splittelsen peker dessuten mot barnets uvillighet til å føle sinne og frustrasjon rettet mot omsorgspersonen, og dets tilbøyelighet til å projisere vonde følelser over på fantasien om en «uekte» omsorgsperson²⁷. Den gode moren er alltid den «ekte». I *Like sant som jeg er virkelig* ser leseren tilløp til at Johanne aner en slik splittelse i kontrastene som oppstår mellom morens ytringer og handlinger. Leseren vil også registrere at Johanne motsetter seg å anerkjenne den:

²⁷ Bettelheim nevner blant annet et eksempel der en femårig jente forestiller seg at en slem marsboer har inntatt morens kropp hver gang moren skjenner kraftig på henne. Fantasien forsvinner i sju-årsalderen, da jenta er følelsesmessig moden nok til å begripe at moren er i stand til å bli sint på henne og elske henne, likevel (1976, 67-8).

«Jeg visste ikke hva jeg skulle si, hun var aldri sint, kjeftet aldri, hun var en sånn mamma som forsto og hadde overbærenhet med det meste, en god pedagog.» (68) Eller Johanne avviser splittelsen totalt; for det fortalte jeget er det eksempelvis uaktuelt å stille spørsmålet om *hvorfor* moren sender tallerkenen sin i gulvet ved middagsbordet, og tankene glir over i helt andre baner: «(...) så små maiskorn egentlig er!» (19) Splittelsen av morsskikkelsen har ikke inntruffet i Johannes øyne; den negeres og undertrykkes. Bettelheim beskriver hvordan splittelsen kan fungere som del av en modningsprosess for barnet, og at når barnet blir eldre og tryggere i seg selv, finnes det ikke lenger behov for denne uekte, stemoderlige omsorgspersonen. Etersom barnet forstår at det likevel er elsket, er ikke lenger kritikk og skjenn like knusende. Barnet står på denne måten fritt til å forene de to polare skikkelsene mentalt, i én og samme person (Bettelheim 1976, 67-68). Når Johanne opplever kritikk fra moren, oppleves dette fremdeles som en trussel mot fellesskapet de deler og fremtiden de sammen har planlagt, slik nærlesningen av «Etter kinobesøket» i kapittel 3.3 viste. Moren er god i Johannes øyne, ergo kan ikke moren oppføre seg vondt. Derfor trues hele samlivet når konflikter oppstår mellom mor og datter, og konfliktens opphav er, fra Johannes perspektiv, hennes egne utilstrekkeligheter og tilkortkommenheter.

Fortolkningsrammen rundt eventyrene som kan spores i Like sant som jeg er virkelig, muliggjør en lesning av moren som preget av stemorsfiguren i eventyrene. Moren er dominerende, kalkulert og frykter at datterens modningsprosess skal resultere i egen tilsidesettelse og eget forfall. Hun benytter seg av midler hun behersker til fingerspissene for å forhindre at datteren rømmer av sted med prinsen: aktiv og passiv manipulasjon. Slik opprettholder hun datterens bilde av den «gode» moren, samtidig som hun unngår å bli konfrontert med de vonde tingene hun gjør. Med eventyr som interdiskurs oppstår en dikotomi mellom Johanne som den gode jomfruen og moren som den onde stemoren.

4.2 Gotiske diskurser

I kapittel 3 pekte jeg på flere situasjoner der morens nærvær har en truende eller uhyggelig effekt på Johanne og leseren. Særlig i kapittel 13 «Møte på badet», der Johanne og moren møtes foran baderomspeilet om kvelden, kommer disse aspektene ved morens skikkelse frem. Jeg pekte på koblinger til gotisk litteratur, herunder speilmotivet, morens spøkelsesaktige fremtoning, den truende, spente stemningen i teksten når moren nærmer seg Johanne og ubehaget ved synet av morens kropp. I dette underkapitlet ser jeg nærmere på hvordan

elementer som er kjenneteggnende for gotiske litterære diskurser, benyttes for å skrive frem diskursen omkring morens skikkelse i romanen.

Selve romanens grunnsituasjon – en ung kvinne som holdes innesperret på et værelse i et «tårn» eller en «borg» – er, som i eventyrene, et klassisk topos i gotisk litteratur. Antagonisten som sperrer kvinnen inne er helst en eldre, mannlig skikkelse. Det er altså den metaforiske faren som er hovedfienden, som for eksempel i Anne Radcliffes romaner, i eventyret om Ridder Blåskjegg (som, til tross for dateringen av 1659, inneholder en rekke gotiske motiver og temaer), og i den tidligere nevnte novellen forfattet av Charlotte Perkins Gilman, «The Yellow Wall-Paper». Gotiske verk av kvinnelige forfattere som Radcliffe og Perkins Gilman har, innen feministisk litteraturkritikk, blitt lest som uttrykk for kvinners fangenskap i et patriarkalsk samfunn og frykten for den moderlige kroppen og erfaringen som er en del av dette samfunnet.²⁸ I *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* beskriver Sandra M. Gilbert og Susan Gubar hvordan kvinnelige forfattere i det 19. århundre formidlet klaustrofobien og begrensningene de følte i eget liv gjennom litteratur (2000).

Samtidig rommer gotisk litteratur flere eksempler på at kvinnelige antagonister, med moderlige trekk, sperrer inne den gotiske heltinnen. Blant annet i Charlotte Brontës *Jane Eyre* står tittelkarakterens tante, Mrs. Reed, for innestengelsen av den moderløse Jane. Den eldre, mystiske tjenestekvinnen Grace Poole er Rochesters allierte i innestengelsen av hans sinnssyke kone Bertha. Morsskikkelsene i gotisk litteratur kan gjennomgående deles i to kategorier: den gode, avdøde moren og den onde, aktivt tilstedeværende moren. Innenfor tradisjonen av det Ellen Moers kaller *the Female Gothic*²⁹ finnes ofte flere skikkelser med en metaforisk-moderlig funksjon i én og samme historie. Heltinnens oppdrag bunner ofte i jakten på sannheten om en mor- eller morslignende skikkelses død eller forsvinning. Denne morstypen idealiseres og ligner på datteren i utseende og fremtoning. En annen type mor er surrogatmoren, gjerne i form av en god, klok og vakker tante eller annen slektning, som støtter og gir mot til heltinnen under oppdraget. Men det finnes også negative morsskikkelser, da gjerne i form av seksuelt aggressive, normbrytende kvinner, som den gotiske heltinnen må avdekke sannheten om for å kunne modnes.

²⁸Se blant annet kapittel 5 i Ellen Moers' *Literary Women* (1976)

²⁹ «What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic». (Moers 1976, 90)

Morsskikkelsene representerer *den andre*. De ligner heltinnen uten å være henne, og de fungerer som en type dobbeltgjengere. I *Like sant som jeg er virkelig* italesettes disse forholdene blant annet gjennom episoder der mor og datter møtes foran speil, og særlig i en av romanens siste setninger: «(...) øyet hennes, (...) jeg ser refleksjonen av mitt eget speilbilde der inne.» (149) Moren skrives frem som denne *andre*, eller *doble*, som Johanne må avklare sitt forhold til ved splittelse og påfølgende forsoning, eller risikere å bli som. I teksten kan vi ane konturene av at dette er et gjentagende problem på tvers av familiegenerasjonene, gjennom morens konfliktfylte forhold til bestemoren. Bestemoren inkluderes ikke i fremtidsplanene om tunet, moren ytrer at det koster dyrt å forholde seg til bestemoren, og at bestemoren ikke ønsker å gjøre moren glad. Motviljen til å identifisere seg med sin egen mor, funnet i gotisk litteratur, betegnes av Deborah D. Rogers i *The Matrophobic Gothic and Its Legacy. Sacrificing Mothers in the Novel and in Popular Culture* på følgende vis:

What I refer to as the Matrophobic Gothic, which emphasizes the daughter's issues of identification and separation, focusing on inadequately mothered, deluded heroines *who are rescued by maternal reconciliation*. (2007, 15, min utheving)

Men i romanens løp øyner leseren ingen slik åpning for moren. Spørsmålet blir da om muligheten fremdeles finnes for Johanne. Dette vil jeg vende tilbake til i kapittel 5.3.

Problematiseringen av forholdet til den moderlige kroppen er nok et element fra den gotiske tradisjonen. Bilder fra gotisk litteratur, som fangekjellere, krypter og skjulte rom, leses ofte som forbindelser til den moderlige kroppen, noe blant annet Claire Kahane påpeker i essayet «The Gothic Mirror» (1985). Å anerkjenne moren som subjekt rommer også en anerkjennelse av hennes kropp – inkludert de uhyggelige og skremmende sidene ved denne, ifølge Kahane. I *Like sant som jeg er virkelig* er morens kropp og nakenhet beskrevet i flere partier. Situasjonene skriver seg opp mot grensene for intimitet mellom mor og datter. Moren setter inn tamponger i det fortalte jegets påsyn, ikler seg gjennomsiktede nattkjoler, og hun eksponerer det fortalte jeget for sin egen seksualitet via den gifte elskeren. Dessuten bidrar en av fortellerens masokistiske fantasier om overgrep til å antyde traumer knyttet til morens kropp og seksualitet.

I Camilla Halseths masteroppgave *Å bli klar over avgrunnen. En analyse av tema i Hanne Ørstaviks Like sant som jeg er virkelig* (2003) påpeker forfatteren at kun én av overgriperne i Johannes fem fantasier om en asiatisk jente som holdes som sexslave, er kvinne. Overgrepet fullbyrdes i to av fantasiene. Den første overgriperen er en mann som har et konfliktfylt forhold til sitt misbruk av den lille jenta: «kanskje han gråter» (15). Den

kvinnelige overgriperen er derimot aggressiv og viser ingen tegn til ambivalens (134). Halseth viser også hvordan den sistnevnte fantasien er den eneste av fem som bærer preg av å være et uvelkomment og påtrengende mentalt bilde som Johanne faktisk blir negativt affektert av. I de andre fantasiene gir hun inntrykk av å mane bildene rolig frem, undersøke dem og forholde seg til det hun forestiller seg, uten særlig ubehag (2003, 75). Dette inntrykket forsterkes av en drøm som det fortalte jeget formidler på side 113-14:

(...) jeg hørte at det var mammas stønn (...) jeg måtte få dem til å lukke vinduet (...) Jeg så mamma ligge på ryggen på tvers over sengen (...) ankene hennes var bundet fast til srossene i vinduet, det stod en mann ved siden av (...).

Ubehaget forbundet med morens kropp understrekes ved at dette dukker opp i en drøm, der Johanne ikke velger aktivt å mane frem bildet. Halseth mener at: «Det er *ingenting* som tyder på at Johanne selv har opplevd overgrep av den typen fantasiene beskriver.» (2003, 76, min utheving) Jeg leser imidlertid de gotiske interdiskursene i romanen som en synliggjøring av ubehaget, knyttet til morens kropp og seksualitet, som Johanne føler. Gotiske, interdiskursive elementer som knytter seg til moren, italesetter viktige problemstillinger mellom mor og datter, som fortellerjeget ikke makter å uttrykke i sitt eget språk.

4.3 Bibelen

Slik lesningene i kapittel 3 viste, er Bibelen en viktig intertekst i *Like sant som jeg er virkelig*. Bibelen som intertekst bidrar også til å italesette forholdet mellom mor og datter. Under vil jeg se på hvordan dette skjer gjennom å gå nærmere inn i de bibelske tekstene og diskursene.

I kapittel 3.4 analyserte jeg en scene i kapitlet «Møte på badet» (109-111), der Johanne vokser morens legger, og de bibelske elementene i dette bildet. Disse knyttet seg til skam, skyld, soning og tilgivelse, og minner om synderen Maria som vasker Jesus' føtter med tårene og håret sitt (luk. 7,40-50). Møtet på badet forteller noe viktig om forholdet mellom mor og datter: Moren opphøyes til Guds stedfortreder, en rettmessig dommer over datteren. Tangen (2003, 59) illustrerer dette med konfrontasjonen utenfor Gimle kino, der moren understreker følgende: «Gud gjemmer sine handlinger i vårt hjerte, Johanne. Ingen skal få lure meg mer, ikke en gang du.» (69) Her griper moren definisjonsmakten over Johannes intensjoner (som ikke kan sies å bunne i noe ondsinnet ønske om å lure moren), og moren sidestiller sin egen dom med Guds.

Tangen (2003, 58) trekker også frem fortellerens sammenligning av moren med 2. Moseboks brennende busk, Moses' åpenbaring før Israels utgang fra Egypt: «(...) kanskje mamma er min busk, tenkte jeg, at hun er den som bringer meg det budskapet jeg skal høre.» (23) Dette vil innebære at Gud taler til Johanne gjennom moren, og at moren derfor vil rettleder henne om Johanne følger hennes formaninger. Men videre ringer morens gifte elsker på døren, og da hun går for å åpne, begynner Johanne å gråte. Dette kan leses som et uttrykk for utryggheten Johanne opplever, som følge av dissonansen mellom bildet av moren som bringer av Guds budskap og moren som sender datteren ut av hjemmet for å dyrke et seksuelt forhold til en gift firebarnsfar. Assosiasjonen til moren som brennende busk, oppstår for øvrig i teksten på følgende sett, mens det fortalte jeget maler:

I hånden holdt [mamma] en bok (...), *hun måtte ha funnet den i vesken min*, hun (...) ville lese et sitat for meg. Jeg hørte ikke etter, jeg så at *fargene var i ferd med å blande seg på arket, kantene gled over i hverandre*, jeg bestemte meg for å (...) siden streke det opp med bly. Blücher, tenkte jeg, *jeg så for meg en voldsom eksplosjon, det brant i mammas hår*, som den brennende busken (...). (23, min utheving).

Utsagnet er, bokstavelig talt, billedlig for hvordan det fortalte jeget opplever at moren forsyner seg med bøker fra vesken hennes. Fargene blander seg, kanter og grenser glir over i hverandre og forsvinner. Det fortalte jeget bestemmer seg for å trekke nye grenser, streke dem opp med bly. Blyet eksploderer; morens hår tar fyr. Selv om utsagnet uttrykker både frustrasjon og sinne, som kulminerer i en eksplosjon, er det likevel tydelig at det fortalte jeget ikke makter å holde på dette sinnet – flammene i morens hår gjør henne til en brennende busk, Guds sendebud, i stedet for å skade henne. Selv om fortelleren stadig nevner og ber til Gud, fremstår moren i like stor grad som en allmektig og allestedsnærværende kraft.

Den tilsynelatende totale mangelen på grenser som moren viser gjennom oppførsel, står i kontrast til ordene hun bruker: «Mamma sier hun har dyp respekt for andres integritet, at hun for eksempel aldri ville bli i de blå kinabøkene med stiv perm som jeg noterer i.» (82) Likevel har Johanne dårlig samvittighet dersom hun velger å holde noe fra moren:

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 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. (18)

Å holde tilbake informasjon fra moren resulterer i fysiske tics og skyldfølelse hos det fortalte jeget. Hun får ikke ha noen tanker for seg selv – også her trenger morens nærvær seg inn.

Johanne ytrer til stadighet små, hybridiserende korrekser til seg selv, som: «Språket, Johanne, pass deg.» (111) Disse ytringene virker kunstige, adopterte og ligner en forelders tilsnakk til et mindre barn. I morens munn ville de ligge komfortabelt og falle naturlig. Moren er ikke bare hos Johanne når de er sammen, men finnes som en rettesnor, en stemme i fortellerens bakhode, gjennom hele romanteksten. Der Gud glimrer med sitt nærvær, er moren alltid tilstede. Johanne er faktisk «aldri alene». Det er *moren* som er den allmektige og allestedsnærværende kraften i Johannes univers.

Den bibelske historien om søstrene Marta og Maria fra Lukasevangeliet (10:38-40) forekommer også som en direkte intertekst i romanen (79). Der Marta varter opp og tar ansvar for Jesus' besøk, slipper Maria det hun har i hendene for å høre Jesus' ord. Johanne uttrykker sympati med Marta: «Det er så lett å nikke til den fortellingen, at det er Maria som gjør det riktige ved å lytte til Herrens ord (...). Likevel kunne jeg ikke la være å tenke på Martha, hvordan det må ha vært å være henne, alt arbeidet hun gjør, var det verdiløst det da (...).» (76) I fortellingen om moren og Johanne, er Johanne Marta: den som tar ansvar, som ordner opp, som steller i stand. Fortellerens assosiasjon, som for øvrig dukker opp etter at moren har bedt henne om en tjeneste, peker mot at hun på et eller annet nivå er klar over dette. Likevel er moren den som opplever at hun ofrer seg, eller gjøres til offer, noe hun gjerne minner datteren på: «du vet hvor mye det koster meg å dra opp dit» (75), «jeg bare orker ikke mer manipulasjon» (69).

I en bibelsk kontekst er offerrollen positivt ladet og ligner Johannes tanker om ansvar og skyld. Man tar ansvar, både for seg selv og andre, slik Jesus ofret seg for menneskenes synder. I tillegg til å fungere som Johannes brennende busk presenteres moren som romanens offer, både av bestemoren (94), og gjentatte ganger av Johanne og moren selv. De interdiskursive forbindelsene til en bibelsk offertematikk bidrar til å legitimere morens sinne og avvisning, og til å unnskyldes hennes manglende kommunikasjon og empati i samvær med andre, i fortellerens uttalte ord.

4.4 Feministiske diskurser

Interdiskurser knyttet til kjønn er bærende for konstruksjonen av moren i *Like sant som jeg er virkelig*, både på tekstlig og strukturelt nivå. Slik vi så i kapittel 3, finnes spor av feministiske diskurser i morens handlinger og ytringer. I denne delen av kapitlet undersøker jeg diskursene

som ligger til grunn for morens tale, og hvordan både moren og Johanne gir uttrykk for disse, med spesiell vekt på den feministiske diskursen omkring mor–datter-relasjonen.

I *The Mother/Daughter Plot: narrative, psychoanalysis, feminism* undersøker Marianne Hirsch mor–datter-diskurser i feministisk teori og litteratur fra 1970-tallet. I denne perioden mener Hirsch å se en vending fra total avvisning av morsrollen og mot interesse for og utforskning av den. Dette illustrerer hun med følgende sitat av Elaine Showalter: «Hating one's mother was the feminist enlightenment of the 50's and 60's; but it is only a metaphor for hating oneself. Female literature of the 70's goes beyond matrophobia to a courageously sustained quest for the mother» (sitert i Hirsch 1979, 125).

Begrepet som anvendes i sitatet over – *matrofobi* – er ifølge Showalter altså betegnende for feminismen på 1950-, 1960- og delvis 1970-tallet. Begrepet forklares av Adrienne Rich i *Of woman born: Motherhood as experience and institution*, sitert i Hirsch:

Matrophobia can be seen as a womanly splitting of the self, in the desire to become purged once and for all of our mothers' bondage, to become individuated and free. The mother stands for the victim in ourselves, the unfree women, the martyr. Our personalities seem dangerously to blur and overlap with our mothers'; and, in a desperate attempt to know where mother ends and daughter begins, we perform radical surgery. (165)

Matrofobi handler altså om frykten for å identifisere seg med (og/eller bli) en mor som er både offer for og støttespiller til patriarkatets kvinneundertrykkelse. I en matrofobisk feministisk tankegang reduseres dermed moren til et objekt som datteren ønsker å distansere seg fra, eller bryte helt med. Denne interdiskursen er tydelig til stede i *Like sant som jeg er virkelig*. I det følgende ser jeg nærmere på hvordan den kommer til uttrykk i morens ytringer og handlinger.

Nok et sentralt element i feministisk diskurs på 1970-tallet er, ifølge Hirsch, en lengsel mot et kvinnelig søsterskap som har sitt opphav i det pre-ødipale båndet mellom mor og datter.³⁰ I arbeidet til psykoanalytisk-inspirerte teoretikere som Julia Kristeva, Luce Irigaray og Nancy Chodorow står dette båndets utvikling sentralt i subjektdannelsen hos datteren. Det vektlegges til fordel for den freudianske idéen om *splittelsen* fra moren som utslagsgivende for subjektdannelsen. Disse teoriene har hatt stor innflytelse på feministisk tenkning og diskurs. I Nancy Chodorows teori dannes datteren som subjekt i spennet mellom lengselen mot en pre-

³⁰ Se blant annet Julia Kristeva, Luce Irigaray og Nancy Chodorow i Hirsch (1979, kapittel 5)

ødipal mor–datter-symbiose og behovet for de-identifisering med moren, ettersom moren representerer patriarkalske maktstrukturer og kvinnelig undertrykkelse. Slik forkastes fellesskapet med moren (og menn, som representerer patriarkatet) til fordel for en søken mot det pre-ødipale, kvinnelige båndet innenfor et søsterskap med andre kvinner. Dette fellesskapet eksisterer på utsiden av et familiært og patriarkalsk hierarki. Moren forblir et objekt, i rollen som offer, representant, og viderefører av patriarkatet, og dette er nødvendig for datterens subjektdannelse. Ifølge Hirsch fører denne konflikten til en feministisk diskurs som etablerer seg på siden av diskursene omkring moderskap, og henstiller moren – ironisk nok – i rollen som «den andre» (1979, 163). Morens posisjon som (patriarkalsk) objekt vanskeliggjør en feministisk diskurs som rommer positivt ladede moderskapsdiskurser. Hirsch peker på endringer i disse forholdene mot slutten av 1970-tallet, men understreker at spor av det fremdeles finnes i feministisk retorikk på slutten av 1980-tallet (ibid.). Morsrollen måtte først avvises, og deretter gjenerobres som noe selvvalgt heller enn en tvungen, patriarkalsk norm, for å fungere som et positivt ladet aspekt i en feministisk diskurs.

Disse diskursene finner vi spor av i *Like sant som jeg er virkelig* gjennom morens ytringer og handlinger. Moren unngår å identifisere seg med sin egen mor. Som nevnt over er ikke matrofobi frykten for *mor*, men for å *bli som* sin mor – et objekt – og det er denne rollen moren kan sies å tendere bort fra. I romanteksten ser vi moren ta avstand fra sin egen mor gjennom ønsket om å unngå å besøke henne. Det er også påfallende at bestemoren ikke har blitt tildelt noen plass i morens fantasi om et gårdstun der hun skal bo sammen med de to voksne barna sine – og det er i tillegg *bestemorens* tomt dette tunet skal bygges på, noe som potensielt vil innebære å rive bestemorens hjem. Moren planlegger altså å overta bestemorens tomt, rive huset, og reise sitt eget hjem på den samme tomten.

Moren unngår også å identifisere seg selv *som* mor ved å styre unna klassisk moderlige gjøremål som ivaretagelse av huset, følelsesmessig ivaretagelse for datteren og overlattelsen av disse rollene til henne, slik at dynamikken mellom disse rollene blir snudd på hodet: «Det lå fortsatt mye salat igjen på tallerkenen. Du burde spise salaten, mamma, sa jeg. Du er så streng, sa hun og tok opp pakken med sigaretter» (19).

Moren forkaster ikke bare morsrollen, men også reelle kjærlighetsforhold til menn. Hennes grunnleggende mistro til menn kommer tydelig til uttrykk i romanteksten: «Det er noe som... som har gått galt i dem. (...) Menn er så enkle. De styres av kjønn og makt. Som en robot, sa hun.» (47) Denne mistroen adopteres til en viss grad av Johanne, som trekker den inn i sitt eget forhold til Ivar, ved å forestille seg at han vil bli mishandlende og at han ønsker

å lure henne eller tvinge henne til å gjøre noe hun ikke ønsker. Som en motpol står moren, som for fortelleren fremstår som selve garantien på trygghet og sikkerhet – den som kjenner Johannes beste. Slik opprettholdes symbiosen mellom mor og datter, uten at den kan karakteriseres som særskilt moderlig fra morens side. I morens moderskapsdiskurs forkastes tradisjonelle familieroller og menn utestenges til fordel for et feministisk søsterskap der rollene mor og datter sammenblandes og likestilles (så lenge vi ser bort fra den faktiske morens åpenbare manipulasjon av den faktiske datteren): «vi hører sammen, som to hender som folder seg» (19). Morens feminisme har ikke rom for en positivt ladet moderskapsdiskurs, og rommer heller ikke et akseptert feministisk manssyn, ettersom menn betraktes som defekte og robot-aktige heller enn likeverdige.

I forlengelsen av morens avstandstagning fra morsrollen kan vi se på hvilke kjønnsdiskurser hennes handlinger og ytringer i stedet velger å delta i. Når moren forkaster morsrollen, velger hun i stedet en annen rolle: *femme fatale*. Interteksten i scenen utenfor Gimle Kino, *Betty Blue*, handler om en *femme fatale* som snur den mannlige protagonistens liv på hodet. Hun er seksuelt aggressiv, psykisk ustabil, og filmen ender med at den mannlige protagonisten tar livet hennes etter at hun hospitaliseres, i en vedvarende, katatonisk tilstand. Filmen vekker sterke reaksjoner i moren. «Den filmen har et elendig kvinnesyn, sa mamma. (...) hun er et speilbilde for mannen (...).» (68)

Moren bruker perspektiver fra en feministisk diskurs for å skape distanse mellom filmens kvinnelige hovedperson og seg selv. Samtidig forstår leseren at morens reaksjon beror på en viss gjenkjennelsesfaktor. I konfrontasjonen med Johanne fremhever moren forskjellen mellom sex og kjærlighet, men hennes eget forhold til en gift far er primært basert på førstnevnte. Johanne beskriver moren i vendinger som formidler at moren ønsker seksuell oppmerksomhet fra menn, ved måten hun kler seg og oppfører seg på. Under en gudstjeneste i slottskapellet er moren for sent ute og ankommer under tekstlesningen:

Mamma. Jeg så mot inngangen, hun hadde farget håret. (...) Hun hadde tatt på seg den irrgønne fuskepelsen, den lyste mot den kobberaktige hårfargen. Blikket hennes var vendt mot alteret. Helt fra hun kom til syne hadde hun sett opp dit. Hun så på presten. Hun stirret på ham. Jeg hadde sagt til henne at hun skulle være mer diskret, men hun hørte ikke på meg. (57)

Etter den samme gudstjenesten går moren for å oppsøke presten. Moren vet å kle seg på en måte som tiltrekker oppmerksomhet, og hennes fikserte blick mot presten idet hun skrider opp

kirkegulvet understreker det seksuelt aggressive ved hennes egen oppførsel. Morens ytringer og handlinger skriver seg inn i en diskurs om den dominerende *femme fatale*-en.

I *Motherhood and Representation: the Mother in popular culture and melodrama* undersøker E. Ann Kaplan melodramatiske representasjoner av morsrollen i film og litteratur fra det 20. århundre, i lys av psykoanalytiske og historiske diskurser. I en studie av morsskikkelsene i filmene *Now Voyager* og *Marnie* tar Kaplan for seg de kulturelle diskursene som ligger til grunn for representasjonen av moderskap i disse filmene (1992, 107-123). Begge kvinneskikkelsene blir beskrevet som representasjoner av paradigmet om en «fallisk» mor, og Kaplan benytter Melanie Klein og Karen Horneyes psykoanalytiske arbeider for å undersøke dette paradigmet. Om sistnevnte skriver Kaplan:

Horney observes that such mothers often develop an over-attachment to the *daughter* similar to that which other mothers feel towards their *sons*. The result may cripple the daughter's capacity to establish normal relations with men, since she in turn has developed an overattachment to *her* mother. Horney tells us that such mothers desire to control the girl-child absolutely by prying in to her affairs relentlessly. (...) Such mothers will be particularly disapproving of any evidence of sexual interests on the part of their daughters. (1992, 109)

Den falliske moren har klare forbindelseslinjer til *femme fatale*-skikkelsen. Begge skikkelsene og diskursene som tilhører disse, skrives frem av en melodramatisk uttrykksform. Morens kritikk av den melodramatiske Betty utenfor Gimle kino kan i høyeste grad karakteriseres som sådan. Samtidig er den falliske moren en melodramatisk skikkelse, ettersom hennes tilsynelatende ondskap og narsissisme er absolutte. Mens *femme fatal*-en bruker sitt kjønn til å forføre og kontrollere menn, tar den falliske moren andre komplett avstand fra menn. Opphavet til disse uttrykksformene er også det samme: Kvinnens forsøk på å gjøre seg forstått i et patriarkalsk språk driver henne inn i melodramatiske uttrykksformer. Dette har forbindelseslinjer til offerdiskursen – å være misforstått, å være offer for et språk som ikke er dekkende. Moren ordlegger seg i melodramatiske og klisjépregete vendinger, som Johanne, og dette understreker den opplevde umuligheten av å finne et språk som passer sin egen erfaring, som romanen tematiserer. Feministiske diskurser omkring morsskikkelsen tematiserer balansen mellom offerrollen og selvoppofrelse, moderlighet og frykten for å bli som sin mor, frihet fra og fangenskap i morsrollen.

4.5 Morens diskurs om seg selv – offeret

Også morens egen diskurs om seg selv – både i morens og Johannes ytringer – er konstituerende for mor–datter-tematikken. Morens utsagn og handlinger absorberer kulturelle og sosiale diskurser, som gjennomgått ovenfor, og i sin tur bidrar dette til å konstituere hennes egen diskurs. Denne diskursen er polyfon, men preges samtidig særlig av én spesifikk form: fortellingen om offeret. Ulike offerroller finnes på tvers av kulturer og historiske perioder og i deres tilhørende diskurser. I vestlig kultur snakker vi eksempelvis om voldsofferet, det kristne offeret og den selvvalgte offerrollen. Flere av disse diskursene inngår i den samlede diskursen som danner morsfiguren i *Like sant som jeg er virkelig*. I det følgende ser jeg på hvordan moren konstruerer en slik diskurs omkring seg selv, og hvilke interdiskurser som benyttes. For å undersøke dette, leser jeg både morens egne ytringer og de som kommer til uttrykk gjennom Johanne.

Selvoppofrende nestekjærlighet er et bibelsk ideal som teksten trekker inn og spiller på i fellesskapet mellom Johanne og moren. Benevningen av at moren har gjennomgått noe vondt og har det slitsomt på jobb er både Johannes og morens bevis på sistnevntes selvoppofrelse. Fortelleren hentyder flere ganger til at moren har vært utsatt for noe vondt, men aldri til hva som faktisk har hendt: «Stakkars mamma, jeg tenkte på det hun hadde vært gjennom, jeg ville være snill med henne, passe på.» (128) Offerdiskursen tilfører diskursen omkring moren en ny dimensjon, og ettersom det er denne som fortelleren og Johanne bygger sine relasjoner til moren på, står den sentralt i konstruksjonen av mor–datter-tematikken.

Som nevnt, deltar moren aktivt i å konstruere en offerdiskurs omkring seg selv. I kapittel 3.4 viste lesningen av «Møte på badet» hvordan moren velger å forholde seg til sin egen mor i en konfliktsituasjon: «Hun vil straffe meg, sa mamma, hun vil ikke gjøre meg glad.» (110) I dette tilfellet oppleves bestemorens uenighet omkring en trygghetsalarm som personlig, urimelig; som straff. At bestemoren selv ønsker å bestemme om hun behøver en trygghetsalarm eller ikke, blir et angrep på moren. At et annet menneske har egne ønsker som går på tvers av morens egne, reduserer henne til et offer i egne øyne. I utsagnet over finnes forbindelseslinjer til den matrofbisk-feministiske diskursen jeg undersøkte i forrige delkapittel, ved at moren unngår å anerkjenne sin *egen* mor som et selvstendig individ, med egne ønsker og behov.

Den øvrige situasjonen må kunne betraktes som en selvvalgt offerrolle, noe som gir et ambivalent skjær til totaliteten av offerrollen som knyttes til moren. Gjennom Johannes tale og tanker formidles moren som en selvoppofrende, god mor som har vært gjennom noe

vanskelig – den lidende, den som ofrer seg for bestemoren og jobben i kulturdepartementet: «Stakkars mamma, hun fortjener å ha det stille og få slappet av.» (15) Dette står i sterk kontrast til Johannes egne tanker om seg selv – hun må være selvgående, mens moren får lov til å være selvmedlidende. Ambivalensen som oppstår når moren selv velger å gjøre seg til offer for andres godartede handlinger, bidrar også til å stille denne øvrige offerrollens legitimitet i tvil.

4.6 Avslutning

Ulike intertekster og –diskurser bidrar til å konstituere morsskikkelsen i *Like sant som jeg er virkelig*. Hun er den onde stemoren, den mystiske *andre*, Guds stedfortreder, offeret, en misandrisk *femme fatale*, den ukjente kvinnen. Hun er fortellerens motstykke og doble. Den retoriske konstruksjonen «moren» oppstår i spenningsfeltet mellom disse intertekstuelle forholdene og i spenningsfeltene som finnes innad i hvert av dem. Sammen skaper disse forholdene en dikotomi mellom den onde og gode moren som fortelleren aldri uttrykker direkte, men samtidig formidles i intertekstuelle og interdiskursive forbindelser.

5 Diskurser om datteren

5.1 Psykologiske diskurser

Johannes psykologistudier står sentralt i *Like sant som jeg er virkelig*. I store deler av romanteksten er fortellerens tankereferat preget av psykologiske begreper, teorier og diskurser. Under ser jeg nærmere på noen av intertekstene og -diskursene med psykologisk innhold; både fra utdragene i kapittel 3 og i romanen for øvrig.

I sin masteroppgave diskuterer Camilla Halseth hvordan de psykologiske referansene i Johannes tale kan tolkes (2003). Halseth peker ut fire psykologiske temaområder som de ulike referansene kan plasseres i: Hvordan vi tolker og oppfatter omgivelsene våre; behovet for nærhet og kommunikasjon; personlighetsutvikling, utviklingspsykologi og personlighetsforstyrrelser; og forhold mellom tanke og følelse, sjel og kropp (2003, 63). I gjennomgangen av de psykologiske diskursene i romanteksten velger jeg å fokusere på psykologiske fagområder fremfor tematisk tilhørighet, ettersom intertekst og interdiskurs står i fokus i denne oppgaven. Jeg mener at særlig fire slike fagområder peker seg ut: gestaltpsykologi, utviklingspsykologi, og attribusjonsteori og kognitiv psykologi. I den følgende teksten ser jeg på hvordan disse psykologiske diskursene bidrar til å konstituere det fortellende og fortalte jegets diskurser om seg selv, og relasjonen til moren.

Gestaltpsykologien er et av de første fagområdene som dukker opp i det fortellende jegets stemme. I «Psykologisk Leksikon» beskriver Henry Egidius retningens grunntanke på følgende sett: «[S]jelevivet er (...) aktivt gestaltende i sin oppfatning av omverdenen. De objekter, hendelser, situasjoner osv [sic] som vi mener å se i omverdenen er egentlig resultat [sic] av psykens aktive strukturering av den strøm av inntrykk som sansene mottar.» (2000, 176) Fortellerjeget, på sin side, greier ut om gestaltpsykologiens opprinnelse og grunntanke på denne måten:

Gestaltpsykologien begynte med spredte lysglimt sett gjennom et togvindu av en ung jøde i Tyskland i 1913. *Hun* så lysglimt gjentatte ganger og la merke til at dersom de kom med korte nok intervaller, så karte *hun* ikke å skille dem, da ble de til en strek i hodet. En strek av lys (...) sammen med tre andre unge jødiske *kvinner* ... utviklet *hun* en grunnleggende teori om at hjernen fungerer isomorft, at vi i hjerne har et «identisk spor» etter tingene, etter det vi sanser, og at dette sporet tenderer mot helhet og harmoni. (112-13, min utheving)

«Psykologireferansene er det ingen ting å utsette på, (...)» skriver Halseth (2003, 60). Det er imidlertid interessant å legge merke til at fortelleren refererer til fire unge kvinner som gestaltpsykologiens opphav. I forskningslitteraturen krediteres Max Wertheimer, i samarbeid med lærlingene Kurt Koffka og Wolfgang Köhler, med grunnleggelsen av gestaltpsykologien som psykologisk retning (Egidius 2000, 175-6). Den psykologiske interteksten i det overstående tekstutdraget, skaper et ironisk spill i romanteksten. Fortellerjegets utsagn kan leses som et av flere eksempler på hvordan Johanne unngår å identifisere seg med menn. Det ironiske spillet understrekes i så måte ytterligere av den faglige materien i utsagnet: at hjernen trekker slutninger og fyller inn tomme punkter, på en måte som tenderer mot helhet og harmoni, som for Johannes del er identifikasjon med andre kvinner. Dette vil drøftes nærmere i kapittel 6.4.

Den gestaltpsykologiske tesen om det identiske sporet, som tenderer mot helhet og harmoni i menneskers persepsjon, løper som en rød tråd gjennom romanteksten. Den kommer til syne når fortelleren beskriver holdningene til sykdom i den lille familien: «Alt er psykisk, hvis du er dårlig så er det fordi du trenger mer oppmerksomhet og omsorg enn du har fått.» (79). Eller når Johanne forestiller seg hvordan det føles å bli steinet: «(...) jeg lurte på om man merket hver enkelt stein og om det var opphold i mellom, 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.» (43) Fortellerens refleksjoner rundt perseptuell harmoni og helhetssøken, slik den finnes i en gestaltpsykologisk tankegang, relaterer til hvordan Johanne forholder seg til omverdenen og menneskene rundt seg. Hun tenderer mot å tilpasse seg selv til omgivelsene for å oppnå harmoni i relasjon til andre mennesker, og anser seg selv som en del av en større helhet, der helheten alltid har større betydning enn de enkelte komponenter (mennesker): «Vi rømte unna kveldsmaten etter messen og satt på kafé, det var dårlig gjort, for vi hadde medansvar for det sosiale miljøet der nede (...). Jeg kjente meg rampete, litt slem.» (28) Behovet for å oppfatte virkeligheten som helhetlig og harmonisk går foran Johannes egne behov og skaper vansker med å i det hele tatt identifisere disse behovene.

Perspektiver fra gestaltpsykologien overlapper delvis med to andre psykologiske fagfelt som dukker opp i fortellerens diskurs: kognitiv psykologi og attribusjonsteori. Som gestaltpsykologien, beskjeftiger også kognitiv psykologi og attribusjonsteori seg med persepsjon, oppfatning, tolkning og sansing på ulike sett. Egidius definerer attribusjonsteori som en: «Psykologisk teori som brukes når man ønsker å forstå og forklare menneskers reaksjoner dersom man kjenner til hvilke egenskaper de tilskriver seg selv og omverden.»

(2000, 49) Kognitiv psykologi handler om å ta imot inntrykk (persepsjon), hukommelse, læring, tenkning, refleksjon og informasjonsbearbeiding (2000, 261). Fortellerjeget reflekterer over disse prosessene på flere steder i romanen. Fortellerjegets diskurs internaliserer attribusjonsteori og kognitiv psykologi og gjengir flere tankereferater og situasjoner som ironisk spiller på disse fagområdene. Et eksempel på dette er det fortalte jegets opplevelse av å komme for sent til en forelesning: «[J]eg tenkte at [foreleseren] irriterte seg over folk som kom for sent og forstyrret, han var midt inne i noe om kognitiv dissonans og attribusjonsteori.» (9-10) Her gjør Johanne seg ansvarlig for foreleserens krasse fakta; hun *attribuerer* årsak, skyld og ansvar for dette til seg selv, *samtidig* som foreleseren doserer om det samme fenomenet.

Et mer subtilt eksempel er det fortalte jegets attribusjoner i venninnen Karins reaksjon, i det de to tilfeldigvis treffer på Ivar: «Karin så rart på meg, jeg tenkte at hun beskyldte meg for noe. Jeg begynte å tenke på hva jeg skulle svare når hun kom med anklagene. At jeg sviktet henne, holdt henne utenfor.» (32) I en forstand har attribusjonen noe for seg, siden det fortalte jeget holder både moren og venninnen Karin delvis i mørket om forelskelsen i Ivar. Samtidig er reaksjonen Johanne forventer fra Karins side temmelig usannsynlig og urimelig på dette punktet i fortellingen. Det fortalte jeget refererer igjen til attribusjonsteori når hun sykler hjem fra besøket hos bestemoren:

[A]ttribusjonsteori; om du er redd eller ikke avhenger av hvordan du tolker situasjonen. Det ble gjort et eksperiment på femtitallet som var ment å skulle underbygge det at følelsene styres av tanken, at du tenker før du føler, at tankene styrer deg. (...) Jeg måtte tenke annerledes, tenkte jeg, jeg måtte tenke at vinden var varm, da ville jeg ikke merke noen kulde. (96)

Det å tenke annerledes for å tilpasse seg omgivelsene er styrende i fortellerjegets forhold til moren. *Fortellerjeget* må tilpasse seg – tenke annerledes – da vil hun ikke kjenne noe ubehag. Fagfeltet utviklingspsykologi representeres også i det fortellende og fortalte jegets diskurs; blant annet av referanser til psykologene Harry Harlow, Jean Piaget og John B. Watson. Utviklingspsykologiens fokus på tilknytning, barnets utvikling og relasjonen mellom barn og foreldre trekkes inn i teksten og skaper spill i relasjonen mellom mor og datter. Harry Harlows separasjons- og isolasjonsforsøk med aper på spedbarnstadiet³¹ nevnes på to ulike

³¹ I *Psykologisk leksikon* skriver Egidius: «[Harlow] lot apeunger vokse opp med ståltrådsdukker som forestilte apehunner. Det viste seg da at ungene valgte å klenge på den som var kledd i myk frotté, selv om de fikk mat ved dukken som ikke var tøybekledd. Dette ... var sensasjonelt på [1930-tallet] da den dominerende teorien innen psykologien var at vi og dyrene lærer oss til å like det som tilfredsstillende våre sterke drifter som sult og kjønnsdrift» (2000, 190, mine klammer).

steder i *Like sant som jeg er virkelig*. I begge tilfeller dukker assosiasjonen opp hos det fortalte jeget etter avvisning fra moren. I det første tilfellet har moren sendt Johanne ut av leiligheten for å kunne være alene med Sven: «Ute i bakgården satt katten til naboen. Den fikk meg til å tenke på Harlows apeforsøk, jeg tenkte at det forsøket ville ikke vært mulig med katter (...)» (25). Siden sitter moren og Johanne på kafé og skal hygge seg sammen, men moren velger å ta frem avisen fremfor å snakke med datteren. Assosiasjonen til Harlow dukker opp som en observasjon det fortalte jeget ønsker å dele med moren for å dra henne bort fra avisen og inn i en samtale: «[H]ver gang jeg blar gjennom utviklings-psykologiboken og kommer til Harlows bilder av apeungen, så tenker jeg at dette er ikke vitenskap, det er kunst. (...) at det er bildene man husker; det lille apeansiktet med de store øynene og dette frottétøystykket av en mor.» (46)

Som Halseth har påpekt, kan disse assosiasjonene leses som det fortalte jegets respons på den manglende emosjonelle kontakten med moren (2003, 65-7). At det fortalte jeget kjenner trang til å gråte etter assosiasjonen i det siste eksemplet, spiller tilbake på den kognitive, attribusjonsteoretiske tankegangen som det fortellende jeget uttrykker på et tidligere punkt i teksten: «Til syvende og sist er det tanken som avgjør, det er tanken som erkjenner. *Det fysiske kan indikere, men det er tanken som må gjøre jobben og si.*» (11, min uthevning) Både tårer, rykninger i øyebryn og vond rygg indikerer viktige problemstillinger i relasjon til moren, men jegets tanker er ikke klare for verken å erkjenne eller *si*.

John B. Watsons sorte boks er et velkjent psykologisk begrep. For behavioristen Watson er menneskesinnet en sort boks; det er meningsløst og umulig å studere dens innhold, og psykologer bør begrense seg til å studere stimulus og respons. Watson publiserte også boken *Psychological Care of Infant and Child* i 1928, der han advarte mot konsekvensene av at mødre gir barn for mye oppmerksomhet og kjærlighet: en respektfull og lett emosjonelt distansert relasjon til barnet var å foretrekke.³² Denne diskursen skriver seg inn i Johannes relasjon til moren. Etter konfrontasjonen utenfor kinoen tenker det fortalte jeget over hvordan hun kan gjenopprette balansen i relasjonen til moren: «Jeg tenkte på Watson (...) og den svarte boksen (...) Det gjaldt å finne den stimulusen mamma trengte. En lav, mild stemme, og en stor klem. Forsikringer.» (71) Moren er den sorte boksen; tankene hennes er utilgjengelige

³² Se blant annet Kathryn M. Bigelow og Edward K. Morris' artikkel, «John B. Watson's Advice on Child Rearing. Some historical context» (2001). Tilgjengelig på <http://www.baojournal.com/BDB%20WEBSITE/archive/BDB-2001-01-01-026-030.pdf> (lastet 25.8.2013)

for det fortalte jeget, og dermed har jeget kun makt over hvilken stimulus hun eksponerer moren for.

Jean Piaget var kognitiv utviklingspsykolog, og er særlig kjent for å kategorisere kognitiv utvikling i skjemaer som representerer ulike stadier i utviklingsfasen (Egidius 2000, 173-4). Det fortellende jeget nevner Piaget når hun ser tilbake på en studieøkt i utviklingspsykologi: «Piaget er kjedelig, jeg tror på grunntanken hans, om assimilasjon og akkomodasjon, likevektstanken (...) Jeg liker ikke det skjematisk oppsettet, rubrikkene. (...) [H]adde jeg hatt sjansen ville jeg spyttet på ham for det han gjør med livet. *Streke det opp, kutte det til.*» (82-3. Min uthevning) Det fortellende jegets dom over Piaget rommer en enorm ironi: forut for disse tankene har hun nettopp forklart hvordan studiene og livet etterpå representerer to diametrale motsetninger; frihet og ufrihet. Når Johanne fullfører studiene, da er hun *fri*. Livet strekes opp i før og etter studiene.

Det fortellende jeget er derimot positivt innstilt til Piagets tese om at kognitive strukturer utvikler seg gjennom adapteringsprosesser bestående av assimilasjon og akkomodasjon; tilpasning av hendelser til eksisterende tankesett, og tilpasning av tankesett til hendelser, respektivt. I fortellerjegets diskurs finnes naturligvis eksempler på både assimilasjon og akkomodasjon, som henholdsvis attribusjonen til Karins ansiktsuttrykk, og forsøket på å tenke at den kalde vinden egentlig er varm. I relasjon til moren representerer akkomodasjon at fortelleren tilpasser sitt tankesett for å oppnå en opplevd likevekt i relasjonen, slik den overstående teksten viser flere eksempler på.

Den overstående, psykologiske diskursformasjonen bidrar til å konstituere Johanne som fortellende og fortalt jeg. Johannes fagkunnskap, og de stadige referansene til denne, skaper et interdiskursivt og ironisk spill i teksten: romanens hovedperson har alle forutsetninger for å oppnå en dypere, psykologisk erkjennelse av forholdet til moren innen rekkevidde, men erkjennelsen uteblir likevel. Johanne peker på ulike psykologiske retninger, fagfelt og teorier som skaper dypere lag av mening i romanteksten, men om disse formidles til leseren, har de ingen forløsende funksjon i hennes eget liv. Dermed hevder fortellerjeget, slik Hans Hauge som nevnt peker på, en sannhet og virkelighet utenfor psykologiens område i sin egen diskurs. (2008, 196)

5.2 Eventyr

I kapittel fire undersøkte jeg intertekster som bidrar til å skrive frem diskurser omkring moren, og hvordan disse tekstene bidrar til å sette opp en dikotomi mellom den onde, stemorslignende morsskikkelsen, og den gode, hjelpsomme datteren. I denne delen av kapitlet ser jeg nærmere på hvilke intertekster og diskurser som konstituere sistnevnte av disse typene, ved bruk av elementer fra eventyr. I *Åpninger. Lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap* skriver Hans Hauge om *Like sant som jeg er virkelig*:

[Romanen] har eventyr-træk. Der er den onde moder og jomfruen, der bliver lukket inde, så hun ikke kan blive bortført af prinsen. (...) Det er en Askepot- og Tornerose-fortelling. Johanne har rødt hår som Rødhætte eller Pippi, og vi har den matriarkalske fortellingen om datteren, moderen og mormoren, der bor alene ude i skoven. (194)

I kapittel fire undersøkte jeg morens diskursive paralleller til eventyrene, der stemoren er den onde, aktive og handlende part. Prinsessen, som Askepott, Rapunsel eller Tornerose, er en passiv heltinne. Dermed er det desto mer interessant at Hauge trekker Astri Lindgrens Pippi inn i beskrivelsen av eventyrparalleller til Johanne. Pippi er en aktiv, ukonvensjonell heltinne med uutslettelig tro på seg selv. Hun er en lojal og ansvarlig venn, men Pippis integritetsfølelse og selvspekt sørger for at hun aldri vil kunne gå på akkord med seg selv for å tilfredsstille andre. Etter det røde håret og ansvarsfølelsen ovenfor menneskene de bryr seg om, stopper likhetene mellom Pippi og Johanne. Fortellerjeget minner i langt større grad om de tradisjonelle eventyrprinsessene Hauge nevner.

De tre eventyrprinsessene Tornerose, Askepott og Rapunsel har klare fellestrekk. For det første er de, naturligvis, vakre. For det andre er de utpreget passive og hjelpeløse: Tornerose kan ikke annet enn å stikke seg på teinen, falle i søvn og bli der; Askepott må assisteres av en fe før hun kan dra på slottsballet, og Rapunsel forsøker aldri å forlate den onde heksen på eget insentiv; det er prinsens idé. Et tredje fellestrekk er innestenging og fangenskap. Tornerose ligger fanget i trollbundet søvn i 100 år; Askepott holdes som slave og hushjelp under stemorens regime, og Rapunsel er innelåst i et tårn. Det siste fellestrekket er prinsen som redningsmann: det er prinsen som vekker Tornerose fra søvnen, det er prinsen som tilbyr Askepott et liv ute av stemorens klør, og det er prinsen som leder Rapunsel ut av ødemarken og inn i aristokratiet etter at heksen har støtt henne ut av tårnet.

Like sant som jeg er virkelig deler fellestrekkene i disse eventyrene. Johanne beskriver seg selv som «rimelig pen» (75) og trekker frem at mange gir henne komplimenter for det lange,

røde, krøllete håret sitt. Moren og venninnen Karin kommer med utsagn som støtter opp under Johannes beskrivelser.

Johanne deler også prinsessenes passivitet. Som vi så i kapittel 5.1., bidrar ulike interdiskurser til å skrive frem et fortellerjag som tenderer mot å tilpasse seg omverdenen og menneskene hun står i relasjon til for å oppnå harmoni og likevekt, på bekostning av sin autonomi og egne behov. Hun rydder, vasker, ordner, stiller opp for moren og bestemoren, og kjenner smerter i ryggen eller muskelsammentrekninger i øyebrynet når hun tenker på noe moren ikke vet om. Å tilstrebe harmoni og likevekt kan visselig sees som en aktiv handling, isolert sett, men i Johannes tilfelle understrekes passiviteten av underdanighet og assimilasjon; særlig i det manglende opprøret på det låste rommet. Hun forsøker ikke å unnsnippe eller rope på hjelp; allerede i romanens tredje setning godtar hun situasjonen: «Jeg må vente til mamma kommer og låser opp.» (5) I *The Uses of Enchantment* identifiserer Bettelheim et tilsvarende trekk i eventyrene, der truslene og konfliktene som protagonisten opplever, godtas uten spørsmål – *de skjer bare*. Bettelheim kommenterer hvordan denne aksepten er oppsiktsvekkende i en voksens øyne (145). For et barn vil det imidlertid fremstå som helt naturlig at en plutselig katastrofe inntreffer – som et nytt krav eller en skjennepreken fra foreldrene – og at barnet *må* forholde seg til det, i kraft av å være avhengig av og prisgitt dets foresatte. Denne fortolkningsrammen muliggjør en lesning av fortellerjegets manglende motstand mot innelåsningen som et uttrykk for manglende selvstendighet, og en opplevd avhengighet av moren.

Fortelleren deler selvsagt også det faktum at hun er innesperret av en eldre, kvinnelig skikkelse med de tre prinsessene. I «Rapunsel» og «Askepott» har denne eldre kvinneskikkelsen en relasjon til heltinnen som kan beskrives som moderlig. Heksen i «Rapunsel» besøker henne hver dag, og er Rapunsels eneste gjest før prinsen kommer inn i handlingen. Askepott lever i stemorens hus. I kapittel fire undersøkte jeg hvordan morens skikkelse formes på bakgrunn av lignende elementer som «mødrene» i disse eventyrene. Johannes mor er heksen, den onde stemoren, som har sperret inne datteren i «tårnet». Idet fortelleren beskriver situasjonen på det låste rommet, er det tydelig at det *kan* være mulig å komme seg ut – eller i alle fall, å gjøre et hederlig forsøk – men dette gjør ikke fortelleren. Situasjonen speiles også i en drøm Johanne har, der det gule huset på tunet befinner seg på havbunnen: hun hører lyden av noen som kommer ridende, og reagerer med å gjemme seg innerst i et skap, med håpet om at ingen noensinne vil finne henne – da slipper hun å velge mellom moren og Ivar.

Det siste fellestrekket er prinsen som redningsmann. I Johannes tilfelle har prinsen tatt form av en kantinemedarbeider som inviterer henne til det magiske landet USA. Ivar representerer Johannes vei ut av symbiosen med moren, og dette forstår hun: «Jeg skjønnte ikke hvordan jeg både skulle kunne dra og samtidig overbevise henne om at jeg var glad i henne. *Jeg skulle ønske Ivar aldri hadde spurt (...).*» (140, min uthevning). Det er Ivar som er katalysatoren og utgangspunktet for den konflikten mellom mor og datter som utgjør romanens handlingsgrunnlag.

Fellestrekkene som *Like sant som jeg er virkelig* deler med de tre eventyrene, setter i gang et ironisk spill i teksten. Johanne er riktignok prinsessen i tårnet, men ønsket om at prinsen skal redde henne rommer i beste fall ambivalens, og hun er heller ikke i stand til å redde seg selv.

5.3 Gotiske diskurser

I kapittel 4.2. så jeg på gotiske diskurser knyttet til morsskikkelsen. Her vil jeg undersøke den samme diskursformasjonen, og hvordan den bidrar til å konstituere skikkelsen Johanne, særlig i samspill morsskikkelsen.

Johanne deler flere trekk med den gotiske protagonisten. Hun er sensitiv, romantisk og naiv. Et annet fellestrekk hun deler med den gotiske heltinnen, er en obskur og mørk familiehemmelighet som må avdekkes før historien kan få en lykkelig slutt. I Johannes tilfelle, dreier dette seg om fraværet av faren og om hva som egentlig skjedde mellom ham og moren, i tillegg til hva Johanne selv har blitt utsatt for. I teksten nevnes faren direkte kun to ganger, og kun en gang av Johanne. I den aktuelle scenen kretser det fortalte jegets tanker om et fotografi fra et menighetsblad, titulert «månedens kirkegjengerfamilie»: «Jeg sitter på en stol ved siden av Edvart, han smiler med den brukne tannen sin, mine fortenner er bare halvveis utvokste, bak oss står mamma og pappa.» (58) Bildet utgjør et sjeldent glimt av det familiære fellesskapet som fantes før Johanne og moren flyttet inn i leiligheten. Edvards brukne tann, koblet med de mange referansene til morens tidligere prøvelser, kan peke mot at samlivet i denne familien var preget av vold. Inntrykket forsterkes av et mentalt bilde noen sider senere: «Jeg åpner baderomsdøren og hun ligger forslått der inne, bevisstløs, *noen* har lugget ut dotter av *håret* som ligger på den lilla matten, blåmerkene på halsen er svarte og ovale etter tomlene.» (66, min uthevning) Tekstutdraget kan leses som et konstruert minne, med bakgrunn i noe som tidligere har skjedd – men det er også mulig å lese bildet som en reaksjon fra det fortellende eller fortalte jegets side. Forut for dette mentale bildet, har

fortellerjeget delt to minner med leseren: ett fra nær fortid, der moren, ubedt, instruerer det fortalte jeget i håroppsetting; og et fra barndommen, der moren avviste det fortalte jeget, som hadde sneket seg hjem fra barnehagen. At voldsutøveren er *noen*, rommer også muligheten for at *noen* er *jeget*. Bildet peker i så fall mot en uvilje mot moren som fortelleren ikke er i stand til å italesette direkte, og tilbake mot ambivalensen omkring hva som skjedde med Johannes familie. Det peker også på den subversive effekten som finnes i det fortellende jegets tale. Teksten er konstruert på en måte som oppmuntrer til å ta Johannes parti, samtidig som fortellerjeget aldri vedkjenner seg at moren behandler henne dårlig. I små glimt, som i tekstutdraget over, avslører fortellerjeget åpninger for en alternativ tolkning av mor–datterrelasjonen og understreker sin egen upålitelighet.

I den gotiske fortellingen er den kvinnelige protagonisten gjerne på flukt fra, eller i konflikt med, en mannlig antagonist – gjerne en farliggende skikkelse. Kvinnelige antagonister med moderlige funksjoner i teksten forekommer også, slik jeg pekte på i kapittel 4.2, men i den gotiske fortellingen, forekommer en morsskikkelse langt oftere som en alliert; en som assisterer den gotiske heltinnens unnslippelse fra den mannlige antagonist. Denne interdiskursen skriver seg inn i fortellerhandlingen. Johanne stoler på at moren skal bistå henne i å velge en snill, god og ufarlig mann: «[mammans] erfaring skal skåne meg fra å få en mann som ikke har grenser, kontroll og innlevelse.» (37)

Utfordringen ligger i at moren unngår å anerkjenne positive kvaliteter i menn – ikke bare i de to romantiske interessene som Johanne nevner i romanens løp, men generelt. Morens egne skremmebilder, advarsler og formaninger om tyranniske menn, kommer til uttrykk i Johannes skepsis i møte med menn – også Ivar. Slik ser vi hvordan Johanne skjuler seg fra en konstruert trussel, og vender seg mot moren. Her ligger en storartet ironi i teksten, ettersom det moren tilsynelatende frykter på Johannes vegne – noen som mangler grenser, kontroll og innlevelse – i stor grad er det samme hun selv utsetter datteren for. Moren er fortellingens gotiske tyrann, som sperrer inne den unge kvinnen. Dette reiser ytterligere spørsmål om hva som egentlig foregikk da kjernefamilien på fire fremdeles var intakt.

Som beskrevet i kapittel 4.2, er kjernen i den gotiske fortellingen ansett å være identifisering og forsoning med, og anerkjennelse av, moren som subjekt hos flere feministiske litteraturteoretikere. I Claire Kahanes essay «The Gothic Mirror», tar forfatteren tak i problematikken som hun hevder er betegnende for *The Female Gothic*: den gotiske heltinnens utforskning av den ambivalente morsrollen, og sin egen individualitet i relasjon til denne (1985). Frykten for den moderlige erfaringen, og for morens kropp, utgjør senteret av

den gotiske fortellingen, mener Kahane – opphavet til terroren i teksten, er heltinnens eget uavklarte forhold til moren eller morsskikkelsen (1985, 337). Deborah D. Rogers undersøker tilsvarende problemstillinger i *The Matrophobic Gothic and Its Legacy. Sacrificing Mothers in the Novel and in Popular Culture*:

This genre emphasizes inadequately mothered, imperiled heroines who are not saved by heroes. Instead, they are *rescued by maternal understanding*. Daughters must simultaneously connect with and separate from their depressed mothers. (2007, 8-9, min utheving)

Disse interdiskursene forekommer i teksten som skriver frem Johannes relasjon til moren. Ved første øyekast ser det absolutt ut som at jeget anerkjenner moren som subjekt: hun respekterer moren høyt, prøver å ivareta morens følelser etter beste evne, og gjør sitt beste for å være omsorgsfull og hjelpsom i samboerskapet ved å ta brorparten av ansvaret i det. Samtidig fremgår det tydelig av teksten at flere sider av moren negeres i Johannes tanker og tale: moren er «en god pedagog» selv om hun hyler til det fortalte jeget utenfor Gimle Kino, og hun er «snille mamma'n min» selv om hun gir det fortalte jeget dårlig samvittighet for å møte Ivar. Når Johanne ikke tar inn over seg at moren rommer flere sider enn å være god og snill, forblir moren et objekt. Å forsones seg med moren som et individ, er i så måte vanskelig. Og når det fortalte jeget først prøver å rette søkelyset mot noe hun er uenig med moren i, avfeies det: «Du er ofte litt fjern, sa jeg. Er det virkelig sant, sa hun. På jobben får jeg stadig høre at jeg er så effektiv og tilstede. Nærværende.» (46) Slik blir det fortalte jeget fanget mellom morens og sin egen versjon av virkeligheten.

Fortellerjegets ustødige virkelighetsfølelse, kombinert med fortellersituasjonen på det låste rommet, peker tilbake mot toposet *den innestengte kvinnen* som har en sentral plass i gotisk litteratur. Tidligere nevnte eksempler er «The Yellow Wall-Paper» og *Jane Eyre*, som representerer to ulike, innesperrede kvinneskikkelser. Fortellerinstansen i «The Yellow Wall-Paper» er selv den innesperrede kvinnen. I *Jane Eyre* er den innesperrede kvinnen fortelleren Janes doble og motstykke. I begge tekster er den innesperrede kvinnen sinssyk. *Like sant som jeg er virkelig* spiller på disse litterære intertekstene, og interdiskursene knyttet til dem: både i formen av det låste rommet og i innholdet som rommer fortellerjegets tankespinn, masokistiske fantasier og flakkende virkelighetsfølelse. Sandra M. Gilbert og Susan Gubar anser Perkins Gilmans navnløse forteller og Brontës Bertha Rochester som bilder på forfatterens fangenskap og frustrasjon innenfor rammene av patriarkalske samfunnsstrukturer (2000, 85-9). De innelåste kvinneskikkelsene kan uttrykke noe som ikke var akseptert i forfatterens egne liv, i form av raseri, opprør, og galskap. I *Like*

sant som jeg er virkelig sitt tilfelle, er det interessant at det fortellende jeget – som deler disse skikkelsenes innesperrethet – ikke gjør opprør eller forsøke å komme seg ut i løp av timene hun tilbringer på det låste rommet. Det er enkelt å forstå Bertha Rochester og Perkins Gilmans navnløse forteller i deres reaksjoner på innestengelsen. Å forsøke å unnslippe det låste rommet, er kanskje den mest forståelige reaksjonen av alle tenkelige. Det fortellende jeget gjør ingen forsøk på å slippe ut. Hun uttrykker heller aldri noen *direkte* bebreidelse ovenfor det faktum at moren har sperret henne inne og spør aldri *direkte* hvorfor. I stedet for å vende aggresjon og bebreidelse mot formynderen – ektemannen hos Brontë og Perkins Gilman, moren i Johannes tilfelle – vendes tankene innover for å finne en årsaksforklaring: hvordan havnet hun i denne situasjonen, og kan hun stole på sin egen opplevelse av den? «Kanskje jeg gjør ting jeg fortrenger, at jeg ikke har full oversikt. Men Johanne, tenkte jeg, det er jo bare spinn. Du vet godt at du er en ordentlig jente», reflekterer det fortalte jeget (99). Hvorfor går Johannes mor til et så drastisk steg som å sperre datteren inne? Kan fortellerjeget stole på det hun opplever og føler? Og kan leseren stole på fortellerjeget? De gotiske interdiskursene åpner mulighetene for å lese Johanne som den gale kvinnen på loftet; en fortellerstemme som avslører sin egen upålitelighet, og mulige galskap.

5.4 Bibelen

I forrige kapittel undersøkte jeg de bibelske diskursene som finnes i morens handling og tale. I dette underkapitlet følger en tilsvarende undersøkelse med det fortellende og fortalte jeget som undersøkelsesgjenstand, og spesielt i forhold til hvordan dette setter relasjonen til moren i spill og tale. Det fortellende og fortalte jegets tro gjennomsyrrer hele romanteksten; både i tanker, utsagn og handling. Under vil jeg ta for meg noen eksempler på henholdsvis eksplisitt intertekst og interdiskursivitet.

Når det fortellende jeget reflekterer rundt tema som synd, skyld, forsoning og tilgivelse, er Bibelen på flere punkter til stede som eksplisitt intertekst. Dette bidrar til en belysning av det fortalte jegets relasjon til moren. Tidlig i romanen refererer det fortellende jeget til to ulike punkter i Bibelen i samme utsagn: «Syv ganger sytti skal vi tilgi, og den som snur seg tilbake blir til stein» (15). Bibelversene som det refereres til, handler henholdsvis om rammene Jesus setter for tilgivelse i Matteusevangeliet, og forsakelse av fortiden ved dommens dag (18,22). Det sistnevnte forholdet illustreres med Lots kone, som Gud forvandlet til en saltstøtte da hun vendte seg tilbake på flukten fra Sodoma og Gomorra (1. mos 19,26 og

luk. 17,31-2). Sammenstillingen av disse bibelske intertekstene kan leses som et uttrykk for det fortellende jegets holdning til situasjonen hun befinner seg i på det låste rommet, og det nødvendige utfallet av denne. Moren må tilgis, og Johanne kan ikke vende seg tilbake og sørge over den tapte relasjonen til Ivar.

I lignende baner reflekterer Johanne over hvorfor hun ble låst inne: «Det er min skyld. Eller kanskje det er straffen for å *bedrive hor*, det er Gud som vil holde meg hjemme.» (28, min uthevning) Denne bibelske formuleringen er påfallende, og viser det fortellende jegets uvilje mot å plassere skyld på moren. Om det faktisk *er* Gud som vil holde henne hjemme – om moren er den brennende busken, som forteller Johanne budskapet hun trenger å høre – står ikke relasjonen til moren på spill.

Straffen for å «bedrive hor» er i fortellerens tanker også på andre steder i teksten.

Assosiasjonen oppstår på nytt hos det fortalte jeget i en situasjon der hun masturberer, men først etter at hun er klar over at moren kanskje befinner seg på naborommet og kan høre henne: «Den av dere, som mener seg å være ren, uten synd og skyld, kast den første sten. Jeg så meg selv under en haug av steiner, hvordan kunne det være å bli kastet stein på, jeg lurte på hvordan det var å kjenne så stor smerte.» (42) Bibelverset som det fortalte jeget refererer til, inngår i historien om hvordan Jesus stanset Fariseernes steining av ekteskapsbryteren Maria Magdalena (Joh. 8,7). Johanne frykter morens dom over henne: Slik vi så i kapittel 4.3, er morens og Guds dom over Johanne sidestilte og overlappende størrelser for både det fortellende og det fortalte jeget.

Felles for de overstående eksemplene er at Johannes gryende seksualitet ligger som en kime til konflikt i relasjonen til moren, noe som også fremgikk av kapittel 4.1 under lesningen av intertekstuelle og –diskursive forhold i eventyr. Moren forholder seg til dette ved å forsøke å kontrollere datteren og hennes relasjon til Ivar. For det fortellende og fortalte jegets del, overføres denne konflikten delvis fra moren, og over på Gud – igjen, for å unngå å sette relasjonen til moren på spill.

I kapittel 4.3. beskrev jeg morens funksjon som allmektig kraft i Johannes liv. Moren har suveren beslutningskraft, retten til å dømme, å bestemme andres intensjoner, å godkjenne andre mennesker *for* datteren – en opphøyet og guddommelig posisjon. Men i posisjonen som moren besitter finnes ikke noe tilsvarende allmektig *ansvar* for konsekvensene av disse bestemmelsene – det er Johannes felt. Det fortellende jeget gir uttrykk for å trives med ansvaret:

Vi kan alltid si at vi er uskyldige, for vi vet ikke når det begynte, vi kan alltid peke på en annen hendelse som starten, bakenfor: Det var ikke meg. Jeg liker å tenke omvendt, jeg liker å tenke at jeg er skyldig i alt. Det gir meg ansvar, og det gir meg i oppgave å forandre. (12)

Johanne er samtidig ansvarlig for og skyldig i alt; forsøksvis allmektig, et frivillig offerlam uten noen reell agens.

Fortellerjegets relasjon til moren er offer- eller martyrlignende: det er Johanne som tar på seg all skam og skyld, mens moren går fri. Dette viser seg eksempelvis i situasjonen der moren vil være alene med elskeren sin, og sender Johanne ut av leiligheten med 100 kr i lomme penger. Slik reflekterer det fortalte jeget over situasjonen: «Jeg hadde lyst til å åpne dørene og si at hun ikke trengte å være så snill. Men jeg trengte pengene, så jeg lot være. Du er til salgs, du, Johanne. Prinsippløs. Umoralsk. Jada, jada. Jeg puttet pengene i innerlommen.» (25) Det ironiske spillet i teksten understrekes tydelig av at det er *moren* som har betalt Johanne for å kunne møte elskeren uforstyrret.

Fortellerjegets relasjon til sin kristne tro i lys av familieroller er også interessant. Hans Hauge skriver følgende: «Når jeg har læst romanen med mine studerende, tager de for givet, at Gud eller Far i bogen er en erstatning for faderen, men de ovjervejer ikke, om faderen er en erstatning for Gud.» (2008, 195) I likhet med Hauge ser jeg at Johannes forhold til Gud definitivt har familie-lignende undertoner, men anser relasjonen som mer innfløkt enn Gud som erstatning for far, eller far som erstatning for Gud. Dette skyldes morens allmektige kraft, slik jeg beskrev den over. I møte med bekjente fra studentmenigheten uttrykker Johanne følgende: «Hvordan vet vi at Gud er mann (...). Det er en del grunnleggende premisser som bare blir tatt for gitt, har dere ingen tradisjon for basal kritisk refleksjon innenfor teologien?» (28) Likevel fremgår det av Johannes tale at Gud, for henne, definitivt har en mannlig essens – Gud og Far overlapper og brukes om hverandre, og utsagnet kan også fremstå som en hybridisering av morens tale. Om Johannes relasjon til Ivar skriver Hauge: «Johanne er typisk Bovaryst. Hun forelsker seg i et bilde af manden, som hun selv har frembragt med litteraturens og filmens – *Betty Blues* – hjelp.» (ibid.) I lys av dette kan Gud/Far leses som et idealbilde av Gud og Far i en og samme størrelse, hvis hovedfunksjon er å fungere som noe *annet* enn moren – men verken Gud eller faren er i stand til å bistå Johanne eller tilby en vei ut av det låste rommet.

Som interdiskurs bidrar bibelen til å skrive frem og igangsette et ironisk spill i relasjonen mellom mor og datter. Moren er tilsynelatende allmektig i Johannes liv, men fratras både

skyld, skam og ansvar i Johannes øyne. Johanne selv er ansvarlig for alt, må stå til rette for alt – et allmektig ansvar – men forblir en synder i egne øyne.

5.5 Moren i Johannes tale – hybridisering og misandriske diskursformasjoner

I nærlesningene i kapittel 3 pekte jeg på flere tilfeller av hybridisering i fortellerjegets tale og tanker. Her møtes moren og datterens bevissthet i en og samme stemme. Fortellerjeget ytrer korrekser til seg selv, benytter ord og formuleringer som har en lånt klang og refererer dessuten til moren ved noen av disse tilfellene. I disse hybridiseringstilfeller dukker det opp diskursformasjoner som har sett finnes i morens tale om seg selv. Disse har gjerne enten en feministisk eller misandrisk natur, men kan også tematisere det å klare seg selv, å være selvstendig. Under vil jeg undersøke hvordan morens diskurs kommer til uttrykk i fortellerjegets tale og tanker, og hvordan disse diskursene i tur bidrar til å konstituere Johanne som skikkelse.

Tankene som Johanne uttrykker om Ivar og forholdet til ham, kan hovedsakelig deles inn i to typer. Den ene typen er utpreget positiv, romantisk og fantastisk, som i følgende tekstutdrag: «Jeg så for meg fortellingen om møtet mellom Ivar og meg som en kronglete skogsvei, den fortaper seg under skyggefulle trær, det lukter tungt av ville blomster og ingen vet hva som hender bak neste sving.» (32) Den andre typen preges av skepsis, frykt og mistenksomhet. Her kommer morens bevissthet til syne i Johannes tanker. «Den sterke, varme hånden [til Ivar] på armen min. *Det er sånn det begynner. Såkalt velmenthet*, tenkte jeg etterpå. *Bare et annet ord for manipulasjon*. Men han er så pen. Han virker så snill.» (88, min uthevning) I tekstutdraget kommer spillet mellom to litterære bevisstheter til syne: morens mistro og det fortalte jegets håp. Ettersom Johanne ikke har hatt noen kjæreste tidligere, er det tydelig at «det er sånn det begynner» ikke er en selvopplevd erfaring og kan være en advarsel fra moren, som indirekte uttrykkes i det fortalte jegets tanker. I en annen scene tenker det fortalte jeget følgende: «Noen narkomane kom bortover fortauet, en mann og en dame (...) Da de hadde gått forbi tenkte jeg (...) at *jeg blir henne hvis jeg ikke passer på*. Ivar blir min hallik. Jeg kjente at jeg ble sint. *Han ville presse meg med på ting*.» (131) Disse ytringene minner om en av det fortalte jegets tanker, tidligere i romanen: «Kanskje [mamma] hadde rett. At Ivar var farlig, at han var hard og slem, at han manipulerte og mishandlet.» (38) Det er

morens frykt som kommer til uttrykk i det fortalte jegets tanker om Ivar. Det fortalte jeget absorberer disse og kommer med nye utsagn som er fundamentert i morens verdisett.

I fortellerjegets fremstilling av samværet med Ivar, gis det ikke noe inntrykk av at han forsøke å presse det fortalte jeget; tvert imot, i det første av de to øvrige tekstutdragene, har han nettopp spurt henne om noe er i veien. I det andre tekstavsnittet inviterer han Johanne til å drikke en øl med kameratene sine og ettersom hun ikke uttrykker noe annet enn aksept ovenfor Ivar, har han ingen forutsetninger for å vite at det fortalte jeget føler seg presset. Hun mener likevel at dette er noe han burde forstå. Fortellerjeget uttrykker også irritasjon, på det låste rommet, over at «(...) jeg synes han kunne ha hjulpet meg mer, han skulle ha hentet meg, laget en sikrere avtale.» (102) På et tidligere punkt i fortellerhandlingen, er det fortellende jeget irritert på Karin: «Jeg tenker at Karin skulle ha stilt mer opp for meg, hvorfor har jeg ingen venninner som er der når det gjelder, jeg får lyst til å slå Karin (...)» (40).

I kontrast til ønsket om at Ivar skal forstå uten at hun forteller og at Karin skal stille opp etter at det fortalte jeget har skjøvet henne bort, står Johannes hybridiserte ytringer som tematiserer det å klare seg selv, selvstendighet og selvgåenhet. Johanne fører et spartansk liv, der å kjøpe kantinekaffe er en potensiell begynnelse på økonomisk ruin (86), og der det billigste middagsalternativet er det beste (128). Tidligere har jeg nevnt hvordan fortellerjeget anser seg selv som avhengig av moren, både økonomisk og emosjonelt. Det fortalte jeget har ingen tro på at hun vil klare å spare opp penger til en egen leilighet (80, 133), og har dårlig samvittighet for det lille hun bruker av morens penger til å handle mat. Hun ønsker ikke å be noen om noe, men å bære sin egen vekt og klare seg selv. (91) Disse tankene står i et motsetningsforhold til tekstpartiene der fortellerjeget formidler sinne og irritasjon, rettet mot mennesker som ikke har forutsetninger for å hjelpe henne; noe som ligner hennes eget forhold til moren. Samtidig med Johannes vektleggelse av selvstendighet og ansvar, blander morens offerdiskurs seg inn i flere av hennes ytringer.

5.6 Avslutning

I dette kapitlet har jeg sett på hvilke intertekster og interdiskurser som bidrar til å konstituere Johannes skikkelse. Fortellerjeget er psykologistudinen uten psykologisk bevissthet omkring relasjonene hun inngår i. Hun er den passive eventyrprinsessen, med et ambivalent ønske om å bli reddet, og hun truer morens selvbylde gjennom sin egen modningsprosess. Hun er en gotisk heltinne, innelåst av en tyrannisk mor, forhindret fra å oppnå forsoning med moren som

individ ved å underkjenne de ubehagelige sidene ved morens væremåte. Hun er den evige synderen, som påtar seg selv et ansvar av bibelske dimensjoner. Fortellerjeget er sin mors datter, i hybridiserte misandriske tanker. Og hun er en polyfon, mangfoldig og splittet stemme, som fortalt og fortellende jeg.

6 Diskurser om fellesskapet

I *Like sant som jeg er virkelig* rommer fortellerjegets tale og tanker flere intertekster og interdiskurser som kan knyttes til idéen om, eller opplevelsen av, et fellesskap. Idéen om fellesskap i form av vennskapet med Karin og deltagelsen i studentmenigheten forekommer i romanteksten, men mer fremtredende er fellesskapet som postuleres mellom mor og datter. I det følgende ser jeg på hvordan dette postulerte fellesskapet italesettes av intertekster og interdiskurser knyttet til diskursive formasjoner omkring eventyr, bibelen, psykologi og feminisme.

6.1 Eventyrdiskurser

Eventyrdiskursene i *Like sant som jeg er virkelig* forekommer, som vi tidligere har sett, oftest på et strukturelt nivå fremfor som eksplisitt intertekst. I de nevnte eventyrene «Rapunsel», «Askepott» og «Rødhette» ligger forholdsvis isolerte kvinnelige fellesskap eller familiestrukturer som felles utgangspunkt for historiene. Johanne er også isolert, til en viss grad – med møtene med Ivar som åpenbare unntak, beskriver hun ingen andre sosiale møter som finner sted uten tilknytning til studentmenigheten (kafébesøket med Karin, som for øvrig gir det fortalte jeget dårlig samvittighet for å forlate studentmenigheten), og for øvrig er hun hjemme sammen med moren. I eventyrene er også de kvinnelige protagonistene knyttet til hjemmet i stor grad. Askepott er bundet til huset der den onde stemoren styrer, og hun isoleres fra sosial omgang utenfor husets vegger. Heksen er Rapunsels eneste kontakt med omverdenen før prinsen makter å ta seg inn i det utilgjengelige tårnet. I Rødhette er tittelkarakteren på vei fra morens hus til bestemorens hus, og hun får ettertrykkelig beskjed om å ikke ta noen avstikkere eller snarveier på ferden. Nærheten til hjemmet og morsskikkelsene – enten de er onde eller gode – er et fellestrekk. I *Like sant som jeg er virkelig* lever Johanne og moren temmelig isolert og sammenfiltret, som eventyrmødrene og deres døtre. Som i eventyrene, kan handlingen først skride i gang når Johanne forlater hjemmet, slik hun til morens store forargelse (98) begynner å gjøre etter å ha møtt Ivar.

Også bestemorens hus i skogen har interdiskursive eventyrtrekk; særlig til bestemorens hus i eventyret *Rødhette*. Visjonen om det fremtidige fellesskapet på tunet, som i sin nåværende tilstand har interdiskursive forbindelser til Rødhettes bestemors hus i skogen,

er også tuftet på et eventyrlignende ideal: en utopi der mor og datter kan trekke seg tilbake og leve lykkelig i alle sine dager etter at prøvelsene er overstått og Johanne er ferdigutdannet. Dette kommer til uttrykk i det fortalte jegets tale og tanker omkring tunet: «Å bo sammen med mamma og siden bo på tunet, det skulle hjelpe meg (...) sånn at jeg ville klare meg like bra som alle de andre jentene.» (70) Her er det interessant å legge merke til at fortellerjeget ikke sammenligner seg med de mannlige medstudentene sine. Som jeg har vist, er opplevelsen av fellesskap primært en kvinnelig erfaring for fortellerjeget. Dette bidrar til en ytterligere understrekning av farens fravær i romanteksten og reiser på nytt spørsmål om hva fraværet egentlig skyldes. Johanne og moren bor alene sammen i et lite, forholdsvis isolert fellesskap, et «tårn», i tilsynelatende, men skjør, harmoni. Konflikten tiltar for alvor i det en mann kommer inn i fortellingen: overordnet, på grunn av Johannes forhold til Ivar, men også helt konkret de gangene menn i form av Ivar eller Svenn besøker leiligheten. Dette er også tilfelle i de nevnte eventyrene, der en mannlig skikkelse er katalysator i historiens fremdrift: Prinsen besøker Rapunsel, eller inviterer alle unge kvinner i riket, inkludert Askepott, på slottsball; den slemme ulven forsøker å lure Rødhette til å glemme morens formaninger. Den mannlige inntrengeren truer fellesskapets status quo, både i *Like sant som jeg er virkelig* og i eventyrene. For Johanne representerer Ivar som mannlig inntrenger prinsens skikkelse. Moren betrakter ham som ulv. Denne intertekstuelle forbindelsen muliggjør en lesning av moren fra et annet, perspektiv. Rødhettes mor ønsker å beskytte datteren fra farene i skogen ved å advare henne mot ulven, når hun ber Rødhette om å holde seg til stien. Den interdiskursive forbindelsen åpner for å lese morens advarsler mot menn og den drastiske innestengingen av datteren som et genuint forsøk på å beskytte henne.

I det planlagte fellesskapet på tunet finnes det kun plass til moren, Johanne og broren; til og med bestemoren ekskluderes, siden planen om tunet først kan realiseres etter hennes død. Fantasien om tunet utgjør også en utopi i den forstand at to voksne skal fortsette å bo alene med moren sin i all overskuelig fremtid. I så fall vil Johanne og broren bli værende i en bosituasjon som ligner en slags evig barndom. Interdiskursive forbindelser til eventyrene bidrar til å understreke at drømmen om tunet faktisk *er et eventyr*. Det fortellende jeget nærmer seg en lignende erkjennelse i romanens løp:

«Alt virket så lite, huset, plenen, hagen. Når jeg tenkte på tunet ellers var det alltid svært, trærne var større og høyere, det var lengre å gå fra huset over plassen til plenen der jeg skulle få hjemmet mitt. Plutselig tenkte jeg at det kom aldri til å bli noe av. Jeg hadde mistet det allerede. Tapt» (92-93).

Neste og siste gang Tunet nevnes av fortellerjeget, inkluderes ikke moren i planene om tunet (140). Her beskriver fortellerjeget en fremtidig drøm om å bo på tunet med Ivar, i stedet. Forut for denne fremtidsforestillingen tenker det fortalte jeget på konsekvensene av å reise til USA med Ivar: «Jeg tenkte på mamma, at hun ville bli alene igjen her hjemme, at jeg ikke ville kunne komme tilbake hvis jeg dro. Hun ville tro at jeg ikke var glad i henne.» (139) Johanne har altså valget mellom å bli hos moren, eller velge Ivar.

I *The uses of enchantment* klassifiserer Bettelheim en lykkelig slutt som nødvendig kriterium i de eventyrene barn vil foretrekke (1976, 144). Lykkelige eventyrslutter utgjør en forsikring for barnet: prøvelsene vil gå over, rettferdigheten vil seire og protagonisten vil gjenforenes med menneskene hun holder av. Dette leser Bettelheim som en trøst i barnets tilfeller av separasjonsangst: «There is no greater threat in this life than that we will be deserted, left all alone. (...) Therefore, the ultimate consolation is that we shall never be deserted.» (145) Eventyrene som slutter med gjenforening mellom foreldre og barn, eller foreningen av prins og prinsesse, forsikrer barnet om at det ikke vil forlates, til tross for prøvelsene det måtte oppleve. I forlengelse av Bettelheims teorier, er det enkelt å lese Johannes fastholdelse av drømmen om tunet som en garanti for at hun aldri vil bli forlatt eller vil møte farene som følger med å klare seg selv. Denne interdiskursen skaper spill mellom Johannes trang til å holde på utopien om tunet, og utsagn som dreier seg om selvstendighet og selvhjulpenhet. Dermed fortsetter det fortellende jeget å holde på drømmen om tunet, selv når hun innser at den sannsynligvis aldri vil bli realisert. I utgangspunktet drømmer hun om en vedvarende tilstand av harmoni, uten prøvelser, i samvær med moren og broren: en eventyrslutt i et familiært fellesskap. Etter det fortalte jegets opplevelse av at Tunet allerede er mistet eller tapt (92-3), beskriver den siste fremtidsdrømmen om tunet et annet fellesskap der Johanne og Ivar er Tunets innehavere. Tunet ligger som en trygg ramme for fremtiden.

I kapittel 5.1 viste jeg passiviteten Johanne deler med Askepott, Rapunsel og Rødhette, og Ivars fellestrekk med prinsen eller redningsmannen. På et tidspunkt refererer også Johanne til Hans Christian Andersens eventyr «Fyrtøyet» (1835) i en beskrivelse av Ivar: «Johanne, sa han, kan du ikke åpne øynene og se på meg. Han har groteskt store øyne, som en av hundene i eventyret. Hendene hans og leppene har est ut. Jeg åpnet øynene. Han var som vanlig, bare enda penere.» (104) Hundene med øyne som tekopper, møllehjul og tinntallerkener er sentrale i «Fyrtøyet». En fattig soldat skaffer seg rikdom, innleder et forhold til en vakker prinsesse, unngår offentlig henrettelse, og til sist tar han livet av kongen, ekter datteren og tar over kongeriket – alt via hundenes bistand. Hundene kan betraktes som

middelet til frihet fra autoritetsfigurer, noe sitatet i forrige avsnitt speiler. Ivar er, som en hundene i eventyret, et mulig redskap i Johannes frigjøringsprosess fra moren. Fortellerjegets fantastiske og groteske beskrivelse av hvordan Ivars lepper og hender har est ut, kan i så måte leses som et opplevd ubehag. Ivar representerer en trussel mot fellesskapet hun og moren lever i, og mot den utopiske eventyrslutten Johanne og moren har planlagt for fremtiden.

6.2 Bibelen

Bibelske diskurser har en sentral plass i Johannes tanker og tale, og derfor nødvendigvis også i relasjonene og fellesskapene med menneskene rundt henne. Som beskrevet, betrakter hun seg selv og moren som «to hender som folder seg», og hun undrer seg over om moren kan være hennes «brennende busk, den som forteller meg det jeg trenger å høre» (23). Fortellerjeget inngår også i andre situasjoner der betegnelsen *fellesskap* er nærliggende: hun er medlem i studentmenigheten, hun er med i fagutvalget på psykologistudiet og hun er del av en klasse med studenter som forsøker å komme inn på profesjonsstudiet. I møte med psykologistudentene uttrykker hun: «(...) jeg kjente at jeg var glad i dem, jeg hadde så mye å gi» (12). Denne tanken har forbindelseslinjer til kristen nestekjærlighet. Samtidig fremgår det tydelig av teksten at noe forhindrer det fortalte jeget i å virkelig inngå i disse fellesskapene, å tørre å benytte seg av dem, slik hun senere uttrykker i møte med den samme studentforsamlingen: «den eneste jeg stolte på i denne forsamlingen, unntatt Gud, var meg selv» (90).

En annen scene som rommer bibelske diskurser rundt ulike opplevelser av fellesskap er gudstjenesten i Slottskapellet, som åpner på side 54. Ettersom denne scenen er svært ladet, både av fellesskapstematikk og på stemningsnivå, vil jeg i det følgende undersøke den nærmere i et analyserende handlingsreferat.

På vei inn til gudstjenesten i Slottskapellet møter Johanne vennen Terje. Følelsene i etterkant av samtalen deres beskrives av det fortalte jeget: «Jeg var varm i kroppen etter å ha snakket så fint med ham, nesten som en bror, jeg kjente at det var her jeg hørte til. I min Fars hus» (56). I møte med Terje opplever det fortalte jeget en form for nærhet, der hun føler seg sett og verdsatt. Denne opplevelsen krediterer hun et kirkelig fellesskap, med vennen som bror, innenfor veggene av Gud/Fars hus. Brødre og søstre i Jesus er en bibelsk intertekst. I *Like sant som jeg er virkelig* knyttes erfaringen av Gud, familie og fellesskap sammen i denne interteksten. Den kristne betingingen av fellesskapsopplevelse skrev jeg også om i delkapittel

5.2, der jeg drøftet Hans Hauges idé om Gud som erstatning for Far eller Far som erstatning for Gud.

Ettersom Johannes kristne tro later til å være en viktig betingelse for samhørighetsfølelse i møte med andre, er den følgende hendelsen i teksten desto mer interessant. Det fortalte jeget beskriver opplevelsen av å høre prestens preken i Slottskapellet: «Han er den klokeste presten jeg vet. Jeg kjenner alltid i magen når han preker at det han sier er sant.» (56) Her opplever det fortalte jeget en fysisk fornemmelse av samhørighet, men også av sannhet. Mot slutten av romanen undrer det fortellende jeget seg: «Hvordan kan jeg vite at det jeg føler er sant? Hvordan kan jeg vite hva som er virkelig?» (119) Når Gud står som premiss for opplevd kontakt med andre mennesker, er fortellerjegets kroppslige fornemmelse av *sannhet* påfallende. Samtidig beskriver fortellerjeget en kroppslig fornemmelse av trygghet og varme i møte med presten og Terje. Når presten snakker, føler det fortalte jeget seg viktig og verdifull, som om presten legger en glødende, varmende stein i magen hennes (58). I møte med Terje å bli varm i kroppen etter samtalen (56).

Videre beskriver fortellerjeget en korgutt som synger i prosesjonen: «Jeg ville ta ham med meg hjem og passe på ham. Kanskje han er foreldreløs, tenkte jeg» (57). Fantasien fortsetter, med bilder av Johanne i ulike situasjoner der hun viser korgutten moderlig og fysisk omsorg: de er på stranden, han skjærer seg på et skjell og hun tørker blodet fra såret. Samhørighet og fellesskap har en fysisk komponent som er påfallende fraværende i tekstpartiene som beskriver interaksjon mellom moren og Johanne. Moren avviser ofte Johannes berøringer ved å snu seg vekk, fjerne Johannes hender fra henne, eller ved å ignorere berøringen fullstendig. Om moren først berører Johanne, virker dette motivert i form av at moren ønsker å oppnå noe; berøringene er et middel til et mål.

Scenen i Slottskapellet tar en brå vending i det moren ankommer gudstjenesten. Johannes moderlige fantasi om korgutten avbrytes, og opplevelsen av fellesskap opphører: «Jeg prøvde å glemme at hun var der. Jeg prøvde å huske hva jeg tenkte på før hun kom» (57). Det fortalte jeget vender oppmerksomheten tilbake til prekenen, og beskriver prestens ord som opplevelsen av å ha en «varm, glødende stein» i magen (58). Følelsen forsvinner brått i det moren tar kontakt med henne under nattverden: «Hun tok meg hardt i armen og stoppet meg. Var ikke det en vakker preken, sa hun. Var det ikke det. (...) Plutselig husket jeg ikke noe av det presten hadde sagt, det var helt borte, hodet var tomt, steinen hadde sloknet» (58). Umiddelbart vender det fortalte jegets tanker tilbake til den vante fantasien om den asiatiske jenta som holdes fanget på et bordell, og siden, tilbake til korgutten. Denne gangen

er Johannes uskyldige, moderlige fantasi forvandlet til et grotesk vrengebilde av hvordan korgutten, etter at gudstjenesten er over, bindes fast til en radiator på bakrommet for å voldtas. Han *blir* den asiatiske jenta etter morens ankomst i slottskapellet. Det fortalte jeges tenkte, guddommelig formidlede fellesskap med korgutten ødelegges og forvrenges av morens nærvær.

I løpet av gudstjenesten opplever det fortalte jeget en form for, eller ønsket om et, fellesskap med tre mannlige personer. Johannes kristne tro, og de bibelske interdiskursene vi finner i hennes opplevelse av disse fellesskapene, er premissgivere for disse fellesskapene. Johannes forhold til Ivar er interessant i lys av dette. I fellesskapet det fortalte jeget opplever med Ivar forsvinner de bibelske interdiskursene og beskrivelsen av fellesskap som noe guddommelig formidlet eller betinget. Gud viskes ut, men moren blir likevel igjen.

Scenen i slottskapellet rommer flere dimensjoner der bibelsk interdiskurs formidler opplevelsen av et fellesskap, men dette forholdet forekommer også i den tilbakevendende ideen om Tunet. I tillegg til å ha interdiskursive forbindelser til det utopiske fristedet som ofte finnes ved eventyrenes slutt, har tunet samtidig paralleller til et bibelsk paradisi i det fortellende jegets fremstilling.

[T]unet med de to gule husene og det runde vinduet jeg har i hodet, klematis og kaprifol langs veggen ved kjøkkenet, sol gjennom bladene i de store trærne ... Stillhet, fred og ro. Ingen flere krav, ingen avdrag på lån å betale. Uten tunet blir det for vanskelig. (71)

Johannes belønning for det spartanske livet hun fører i studietiden, og drømmen hun holder på for å komme seg gjennom denne perioden, ligner løftet om Paradis som de gode kristne vil oppnå etter å ha utholdt verdslige lidelser. Tidsperspektivet er også paradisiisk: Tunet er kronotopen der Johanne, moren og broren skal bo i stillhet, fred og ro for tilsynelatende all fremtid, slik den kristne for evig skal bo med sine brødre og søstre i Guds nærhet, paradiset.

De bibelske intertekstene og –diskursene setter tematikken omkring et fellesskap i spill. De peker på Johannes opplevelse av fellesskapet, premissene for fellesskap, elementene i et fellesskap. Johanne gir av seg sely, men forventer ikke å få noe tilbake fra fellesskapene hun inngår i. Når hun først opplever følelser av nærhet og trygghet i møte med vennen, presten og korgutten, saboteres disse følelsene i morens nærvær.

6.3 Psykologiske intertekster og –diskurser

Fellesskapet mellom mor og datter gjennomsyres, i tillegg til eventyr- og bibelske diskurser, av psykologisk intertekst og –diskurs. I denne delen av kapitlet undersøker jeg hvordan *fellesskapet* mellom disse to figurene, og menneskene rundt dem, tar form på bakgrunn av intertekstualitet som tilhører en psykologisk diskursformasjon. Jeg undersøker psykologiske intertekster og -diskurser som omhandler fellesskap, eller mangelen på dette.

En tilbakevendende psykologisk interdiskurs i fortellerjegets tanker og tale, er å tørre å utsette seg for nærhet til andre mennesker: «Bare i nære relasjoner finner utvikling sted, står det i en av psykologibøkene» (49); «Jeg fortalte om det jeg ofte tenker på, det med å utsette seg for nærhet med andre mennesker for at forandring skal kunne skje» (50). I teksten reflekterer både det fortellende og fortalte jeget over denne læresetningen, mens leseren kan observere mangelen på praktisk utøvelse i det fortalte jegets tale og handling. Denne interdiskursen bidrar til å skrive frem mangelen på nærhet til andre mennesker og fellesskapsfølelse i Johannes univers.

Forut for en av flere beskrivelser av distansen Johanne føler mellom seg selv og medstudentene, nevnes tilstanden *visuell agnosi*. I teksten beskrives visuell agnosi blant annet i form av et case: «Pasienten har en ørliten blodpropp i bakre cortex som gjør at *persepsjonen tar veldig lang tid og krever store mengder energi.*» (90, min uthevning). Caset på pensum ligger tett opptil Johannes opplevelse av studiene: det tar veldig lang tid og krever store mengder energi, men bare for henne: «De andre vet ikke hva dette koster» (89). Visuell agnosi er patologisk, og «det gjelder å avgjøre om skaden er organisk». Johanne anser også sin egen håndtering av studietilværelsen som patologisk, ettersom hun anser seg selv for å være mye vanskeligere stilt enn resten av studentmassen. Dette knytter an til ulike steder i teksten der det fortellende jeget gir uttrykk for at noe er galt med henne, at hun har et «hull inne i [seg] der all energien renner ut», og så videre. Studenttilværelsen er – i det fortellende og fortaltes perspektiv – langt mer krevende for Johanne enn for resten av medstudentene, hun relaterer ikke til dem, og hun ser ikke seg selv som en del av et fellesskap som opplever de samme vanskelighetene og frustrasjonene knyttet til kampen om profesjonsplassene. Hun står utenfor og det feiler henne noe. Distansen som Johanne føler til menneskene rundt seg oppleves dessuten så kraftfull, virkelig og uoverskridelig at det fortellende jeget unngår å be om hjelp til å slippe ut av innelåste rommet:

Jeg burde hamre på døren, jeg burde åpne vinduet og rope ut i bakgården så noen burde høre meg. Men hva skulle jeg si? At jeg er låst inne? De ville tro jeg var gal, og så ville de ringe til akuttmottaket på den psykiatriske klinikken i vårt distrikt. Jeg tenker på Kitty Genovese som ble angrepet av en gal mann (...) Trettiåtte av naboene hennes i Kew Gardens hørte ropene og så det hele fra vinduet, men ingen ringte politiet engang, selv om mannen brukte en halv time før hun var død. (60)

Sammenligningen mellom Johanne og Kitty Genoveses respektive situasjoner understreker Johannes motforestillinger mot å be om hjelp: Dersom noen hører henne vil de tro at hun er gal eller ignorere henne. Selv i direkte farlige situasjoner, som hendelsen med Kitty Genovese, kan man ikke stole på at menneskene rundt en kommer til unnsetning - det er med andre ord ikke noe poeng i å rope på hjelp. I kapittel 5 undersøkte jeg Johannes redsel for å dele forelskelsen i Ivar med Karin og hennes forventning om at Karin ville anklage henne og komme med beskyldninger om at Johanne skjulte noe. Både i situasjonen på det innelåste rommet, og i samspill med Karin, antar Johanne at menneskene rundt henne ikke skal være forståelsesfulle, hjelpsomme eller vise omsorg. Hun kan ikke stole på dem eller regne med at de stiller opp for henne. Senere filosoferer hun over altruisme, i en sosialpsykologisk forstand:

«Det med å glede noen får meg til å tenke på altruisme, det er et helt kapittel om det i sosialpsykologiboken. Hvorvidt vi gjør noe til andres beste uten tanke på egne fordeler. Til og med fascister, noen få, skal ha hjulpet jøder under krigen. Avgjørelsen om å hjelpe ble tatt raskt, i pressede situasjoner, og det som syntes å ha vært avgjørende, var at de selv hadde blitt vist omsorg en gang, at det å beskytte var erfart og innlært som en spontan og naturlig reaksjon» (110).

Interteksten om altruisme fra sosialpsykologien bidrar til å italesette at Johanne ikke anser å fortjenende av andres hjelp. Til og med fascistene hjalp jødene under 2. verdenskrig, men naboene vil få Johanne innlagt på distriktpsykiatrisk dagsenter om hun ber dem hjelpe henne. Et avslørende bilde er i så måte Johanne som står foran baderomspeilet på side 38: «Jeg prøvde å finne konkrete grunner til at noen skulle være glad i meg». Scenen foran baderomspeilet finner sted rett etter at moren har forlatt badet.

Sosial arv og gjentakelse er et annet tilbakevendende tema i romanens diskurs, om enn langt mer subtile formidlet enn problematiseringen av nærhet til andre mennesker. Tidlig i romanen refererer Johanne til et synseksperiment med psykologiske implikasjoner, der hun beskriver synseksperimentet med kattunger som plasseres i omgivelser uten horisontale linjer:

«(...) kattungenes evne til å se vertikale linjer (...) utviklet seg [ikke] normalt. Hypotesen var at mangelen på visuell erfaring i sensitive perioder blokkerer utviklingen av viktige forbindelser mellom øyet og hjernen, selv om det genetiske potensialet for å danne forbindelsene er tilstede» (36).

Forut for denne interteksten, har Johanne observert moren lese det vi kan anta er horisontale linjer med tekst i en bok. Etter assosiasjonen observerer moren Johanne foran speilet på badet: «Har du lagt på deg, sa hun. (...) Du har min kropp, sa hun. De brede hoftene, de store knærne. (...) Menn liker det, sa mamma, den brede baken» (37). I møte med teksten understreker interteksten morens vektlegging av horisontale linjer fremfor vertikale, som en metafor på noe verken moren eller Johanne er i stand til å *se*, som følge av en underutviklet evne. Etter at moren forlater badet, står det fortalte jeget tilbake foran speilet og prøver å *se* grunner til at noen skal være glade i henne, uten at hun oppgir å lykkes med det. Det fortalte jegets betraktning av moren under et kafebesøk er i så måte interessant:

(...) Jeg så at fingrene hennes lignet på mormors. Jeg så ned på min egen hånd, jeg tenkte at jeg er for ung, kanskje, men at det ligger gjemt inni den, at en dag vil slektskapet komme til syne i fingrene mine også, det vil komme fram i dem. (...) Jeg så på ansiktet hennes, de grove porene, den slappe huden under haken, de smale leppene. (...) Bare i nære relasjoner finner utvikling sted, står det i en av psykologi-bøkene. Bare i bære relasjoner utsetter vi oss for noe som kan forandre, sette ting i bevegelse. (48-9)

Når det fortalte jeget tar moren i grundig øyesyn, fremheves morens begynnende, aldrende trekk uten noen merkbar ømhet. Det fortalte jeget ser slektskapet mellom sin egen og morens kropp, men finner ingen fortrolighet i det. Hun ser for seg en fremtidig situasjon, der hun gjenkjenner morens hender i sine egne (48). Dette setter henne ut, ødelegger konsentrasjonen hennes; det finnes ingen positiv konstatering av det kroppslige fellesskapet. Hun studerer moren slik hun studerer seg selv i speilet, og finner ingen konkrete grunner til å være glad i noen av dem i noen av disse tekstpartiene. Referansene til nære relasjoner i fortellerjegets psykologibøker står som en sterk, nesten komisk, kontrast. I kapittel 4.1. og 5.1 så jeg delvis på hvordan dette formidles i eventyrdiskursene. I tråd med Bruno Bettelheims lesninger av eventyr, kan diskursene om sosial arv og gjentakelse sies å handle om fruktbarhet og maktforhold mellom generasjonene i en familiesituasjon. Lignende problemstillinger kan knyttes til partiene der psykologisk intertekst italesetter konflikt mellom mor og datter.

Romanteksten inneholder flere eksempler på psykologisk interdiskurs som setter forholdet mellom Johanne og moren i spill. Ett eksempel er partiet Johanne leser i boken om sosialpsykologi om medfødt temperament hos spedbarn - lett, vanskelig og slow-to-warm-up

– og hvordan dette fungerer i samspill med morens temperament. Moren har nevnt at Johanne smilte mye da hun var liten, og Johanne forsøker å forestille seg selv og moren i spisesituasjonen som står beskrevet i sosialpsykologiboken:

Jeg så mamma svinge med hodet, håret gynget foran ansiktet, innimellom kunne jeg se øynene, de var ikke blå lenger, de var grå. Jeg prøvde å se meg selv gapende. Jeg fikk det ikke til. Jeg så jenta ligge fastspent i en seng. Det var sol, hun svettet på brystet, i lysken. Det sto en mann innenfor døren, han var spinkel og hadde langt, rødt hår og ørering. Noe var galt. Jeg visste ikke hva det var. (85)

Johannes mislykkede forsøk på å se for seg en spisesituasjon preget av morens beskrivelse av henne som barn, resulterer i et forstyrrende bilde som kan virke urelatert ved første øyekast. Likevel deler alle tre situasjonene – spisesituasjonen i psykologiboken, spisesituasjonen Johanne forsøkte å se for seg, og situasjonen med jenta og den rødhårede personen i dørkarmen – noen fellestrekk, i form av å sette seg imot tvang. Bildene i sosialpsykologiboken viser i to av tre tilfeller barn som i utgangspunktet, aktivt eller passivt, motsetter seg å spise. Johanne motsetter seg også spisesituasjonen; noe hindrer henne fra å mane frem bildet av seg selv som et smilende barn, og moren som mater henne. Det siste mentale bildet viser den samme jenta fra Johannes tidligere fantasier som ligger fastspent, og ikke har mulighet til å motsette seg den rødhårede personens ønsker. Interteksten fra sosialpsykologiboken peker mot den psykologiske forståelsen av spisebordet som åsted for en av de tidligste maktkampene mellom barn og foreldre. I den neste fantasien om den asiatiske jenta, avsløres den rødhårede personen som en kvinne som tvinger jenta til oralsex. Forbindelsene til munnen, til morens og Johannes røde hår, og til motstanden mot å spise, kobles sammen av de psykologiske interdiskursene.

Den sentrale, psykologiske konflikten i forholdet mellom mor og datter i romanen handler om en splittelse som ligger i emning, men fremdeles ikke har funnet sted. I psykologiske vendinger kan forholdet mellom mor og datter beskrives som *symbiotisk*, noe vi også har sett i de tidligere kapitlene. Store Danske leksikon gir en utfyllende beskrivelse av psykologisk symbiose:

(...) sammensmeltning med moderen i de første levemåneder. (...) Moder/barn-relasjonen er kun symbiotisk fra barnets synspunkt. Det oplever sig selv og moderen som en enhed med en fælles membran til omgivelserne (...). Barnets videre udvikling beror på (...) hvordan spædbarnet lærer at erkende sig selv og moderen som to distinkte væsener i samspil med hinanden. (...) i senere kriser, hvor der optræder frustrationer, er der fare for, at den symbiotiske tilstand gendannes på det psykiske plan.

[Dette] fører (...) til psykiske konstellasjoner, hvor subjektet ikke tager hensyn til den andens individualitet, men forudsætter, at den andens primære opgave er at tilfredsstille dets mindste ønsker.³³

Presiseringen av psykologisk symbiose som *barnets* ensidige opplevelse, er særlig interessant. Dette premisset bryter med opplevelsen av mor–datter-forholdet som kommer til uttrykk i teksten, der morsskikkelsen ønsker å holde på datteren. En betegnende karakteristik av moren som figur finnes i følgende sitat: «Subjektet tager [ikke] hensyn til den andens individualitet, men forudsætter, at den andens primære opgave er at tilfredsstille dets mindste ønsker». Denne interdiskursen bidrar til en åpning av fortolkningsmulighetene i visse av utsagnene der fortellerjeget omtaler forholdet til moren: «(...) jeg ønsket at jeg var (...) et reisverk på et stort stykke papir, gjennomskinnelig og ekte. Så kunne vi legge arkene våre oppå hverandre ... og så kunne vi se hvor strekene skilte seg fra hverandre, og så kunne vi ta et viskelær og rette.» (71)

Verken mor eller datter oppfører seg som i en *relasjon* mellom to selvstendige individer – det er heller snakk om en symbiose der motstridende ønsker og behov regnes som trusler i forholdet, og dette kommer til uttrykk i Johannes tanker. Rollene som mor og barn innehar i symbiosen, slik den beskrives over, kan dessuten sies å være snudd på hodet i *Like sant som jeg er virkelig*: i romanteksten er det moren som forutsetter at barnet vil ta hensyn til hennes minste ønsker, og bebreider og blir skuffet om disse ønskene ikke imøtekommes. Symbiosen kan dessuten knyttes an til interdiskurser som også inngår i andre diskursive formasjoner enn den psykologiske. Vi har tidligere sett hvordan det fortalte jeget, i henhold til en feministisk fortolkningstradisjon innen gotisk litteratur, må anerkjenne moren som subjekt for å oppnå en virkelig gjensidig og sunn relasjon. Og i det fortalte jegets mentale bilde av moren og henne selv som to personer som hører sammen, «to hender som folder seg» (19), utvides fortolkningsrammen fra bibelske interdiskurser til å romme interdiskurs som omhandler psykologisk symbiose.

6.4 Feministiske diskurser

I *Like sant som jeg er virkelig* finnes opplevelsen av fellesskap primært som en kvinnelig erfaring med feministiske og misandriske interdiskurser, med mindre det finnes en kristen

³³Tilgjengelig på Store Danske leksikons nettside:
http://www.denstoredanske.dk/Krop,_psyke_og_sundhed/Psykologi/Psykodynamik,_terapiformer_og_begreber/symbiose (lastet 14.9.2014)

ramme for fellesskapet. Som vi tidligere har sett, har Johanne og moren liten omgang med menn. Feministiske interdiskurser og innslag av misandriske diskurser, begge fra morens tale, påvirker det postulerede fellesskapet mellom mor og datter så vel som de eksterne fellesskapene fortellerjeget forsøksvis inngår i.

Fortellereget har vansker for å identifisere seg med menn. I kapittel 5.1. så vi dette komme til uttrykk i utgreiingen om gestaltpsykologiens opprinnelse: det fortellende jeget forklarer opphavet til en psykologisk tese hun relaterer til og tror på, og erstatter de tre opphavsmennene med fire kvinner. For å kunne relatere til og føle på et faglig fellesskap er det nødvendig for det fortellende jeget å identifisere seg med personene i det samme fellesskapet, som nødvendigvis må være kvinnelige. Interteksten – gestaltpsykologiens historie – vrenses og omskrives for å romme muligheten for dette. Vi har tidligere sett hvordan opplevelsen av et fellesskap med menn blir kanalisert gjennom, og er betinget av, en kirkelig og kristen ramme. Menn er ikke individer i Johannes diskurs; de er brødre eller farsfigurer. Mennene som ikke passer inn i disse kategoriene med bibelske undertoner skaper spill og konflikt i teksten, slik Sven og Ivar er eksempler på. Når fortellerjeget bekymrer seg for utfordringer knyttet til studenttilværelsen, og balansen mellom fritid og studiearbeid, sammenligner hun seg med *jentene* på studiet, det er *jentene* hun må klare seg like bra som (71). Slik gjennomsyrrer ideen om et søsterlig fellesskap som foretrukken relasjon flere av romantekstens ulike diskursformasjoner.

Mistroen til menn, og den manglende identifiseringen med dem, kan leses som morens vedvarende invasjon av fortellerjegets tanker og tale. I teksten finnes flere eksempler på at moren skremmer datteren med forestillinger om at menn utgjør trusler for hennes sikkerhet. Eksempelvis, da det fortalte jeget nevner en samtale hun hadde med en forfatter på et litteraturarrangement: «Flere menn enn du skulle tro er farlige, Johanne. (...) Det er også derfor vi har alarm, ikke sant? (...) Han kunne gjort hva han ville, skjønner du? Absolutt hva han ville, kunne han gjort. Jeg ble så redd av det hun sa, det rant kaldt ned under armene.» (50) I det fortalte jegets tanker kommer lignende skremmebilder til uttrykk ved flere tilfeller, og blant annet på et tidligere punkt i teksten, der hun forestiller seg at Ivar vil bli mishandlende og slem (32). Det finnes forbindelser mellom morens advarsler, og måten Johanne forholder seg til, og tenker om menn.

Også den generelle mistroen moren har til menns emosjonelle kapasitet, som eksemplifisert i blant annet kapittel 4.4, kommer til uttrykk i det fortalte jegets tale i hennes møter med menn: «vi lo av de selvhøytidelige unge mennene» (28), bemerker fortellerjeget,

etter et møte med to menn utenfor studentmenigheten. I utsagnet kan spor av morens tale identifiseres, i måten det fortalte jeget betegner «de selvhøytidelige unge mennene» på. Disse unge mennene er Johannes jevnaldrende, og fortellerjegets beskrivelse av dem på fremstår som distansert og inautentisk. Da det fortalte jeget møter vennen Terje og han forteller om et mareritt der han blir slukt av et hull i bakken, gjør hun seg følgende tanker: «Kanskje er det freudiansk, tenkte jeg, kanskje du trenger en kvinne som er øm og lyttende» (55). Det er *kvinnen* som utgjør svaret på Terjes problemer, til tross for at han drømmer om å bli slukt av hullet, som – i alle fall i freudianske vendinger – kan sies å representere kvinnen.

Som jeg har vist, bidrar feministiske interdiskurser til å konstituere morens tale og skikkelse. I morens uttalelser finnes også misandriske undertekster, og jeg pekte på en av morens utsagn på side 47 i romanen: «Det er noe som... som har gått galt i dem. (...) Menn er så enkle. De styres av kjønn og makt. Som en robot, sa hun» (47). Dette ble sagt i en samtale med det fortalte jeget, men samtidig kan leseren ane spor av tilsvarende holdninger hos bestemoren, som er svært bekymret for bygningsarbeiderne i Tåsenveien:

«Der bor det menn, skjønner du. Ja, sa jeg. De går rundt her, sa mormor. (...) de går rundt utenfor her og jeg liker det ikke. Men mormor, sa jeg, de jobber jo med det nye veianlegget. (...) Det kommer piker, sa mormor. Jeg ser piker som kommer, midt på dagen, du vet, utenlandske, og så går mannfolkene inn til dem. Hun så alvorlig på meg. Det fører ting med seg, vet du, Johanne, i et sånt strøk. Hun så på meg lenge, over brillene» (94).

På den forrige siden i romanen, refererer fortellerjeget til noe moren har fortalt om oldefaren: «Mamma sier oldefar var veldig streng, jeg har spurt hva det betydde, om han slo [mormor], jeg har ikke fått noe svar» (93). Johanne deler også morens frykt for menn, slik jeg påpekte i kapittel 5.5. Denne mistroen til, og frykten for, menn går som en interdiskurs i romanteksten, og vi ser at den er knyttet til, og deles av, familiens tre generasjoner med kvinner. Disse interdiskursive elementene kan knyttes til psykologiske interdiskurser om sosial arv og gjentakelse.

I forrige delkapittel beskrev jeg hvordan mor og datter inngår i et fellesskap som ligner en psykologisk symbiose. Dette peker på at moren frasier seg den moderlige rollen som leseren forventer av henne, og kaster den til fordel for noe annet. Dette andre kan, slik vi så i kapittel 4.4, være drømmen om et søsterlig fellesskap med Johanne. Problemet med betegnelsen *søsterskap* er at den impliserer likeverd, lik stand, like rettigheter. Ingen partier i teksten peker på at dette er noe moren ønsker seg for Johannes del; hun profiterer utelukkende på *illusjonen* om et slikt søsterlig fellesskap. Det fortalte jeget beskriver moren som «min beste venn»

ovenfor venninnen Karin. Så lenge fortellerjeget kjøper illusjonen om et slikt vennineforhold, fritas moren fra en rekke oppgaver og konsekvenser ved det å være mor. I lys av psykoanalytisk feministisk litteraturteori om matrofobi, kan morens søken bort fra en tradisjonell morsrolle knyttes tilbake til rollen som barnet i en symbioselignende tilstand med moren. Slik blir søsterskapet og symbiosen sirkulære, og så lenge Ivar holdes utenfor, trues de ikke. Som vi så i delkapittel 6.2. om eventyrdiskurser, kan morens forsøk på å holde Johanne i symbiosen og forhindre henne fra å reise til USA, være et uttrykk for ønsket å beskytte datteren. Å sperre henne inne på soverommet er en ytterliggående handling for å forhindre avreisen. Hvorfor velger moren en slik strategi? Samtalen hun har med det fortalte jeget, kvelden før den planlagte avreisen, er kort og tar ikke opp bekymringer på Johannes vegne. Moren fokuserer på at hun føler seg lurt.

Jeg skal være ærlig mot deg, sa hun, jeg vil være oppriktig mot deg. Ja, sa jeg. Jeg føler meg lurt, sa hun. Jeg klarte ikke si noe. Jeg trodde vi hadde en avtale om at du skulle male her? Ja, sa jeg. Og så driver du og lusker deg inn og pakker midt på natten for å reise avgårde [sic], bare dra fra alt? Ja, sa jeg. (...) Hvordan skal noen kunne stole på deg, Johanne, hvis du ikke informerer omgivelsene dine om hva som skal skje. Det er umulig å forholde seg til, du vet hvilke erfaringer jeg har med uforutsigbarhet, sa hun. Sånt går ikke, Johanne, du er et voksent menneske. (144-45)

Det er ikke vanskelig å lese dobbeltheten i morens ord: dette handler ikke om malingen av stuen, og at det fortalte jeget planlegger å reise fra arbeidsoppgaven, men fra *henne*. Ordene strekker ikke til for å formidle dette, og det fortalte jeget registrerer det heller ikke. Moren kan uttrykke seg i store ord og klisjépregete vendinger, som når hun snakker med datterens venninne Karin om «livssmerte» (61), men ordene er hule og innholdsløse da det fortalte jeget spør henne hva livssmerten *betyr*. Moren uttrykker heller ikke å uttrykke *hvorfor* hun ikke vil at Johanne skal reise i klar tale. Dette peker tilbake mot en feministisk diskurs om melodrama, som problematiserer et utilstrekkelig og mangelfullt språk for kvinners erfaring – både i morens utsagn, og datterens evne til å oppfatte det.

6.5 Avslutning

I Johannes tale og tanker postuleres et familiært, tett felleskap mellom henne selv og moren. Intertekster og interdiskurser bidrar til å sprekke opp fellesskapet, og nyanserer bildet som Johanne presenterer av samlivet med moren. Konflikter som fortellerjeget ikke uttrykker med egne ord, kommer til syne i romanens intertekstualitet og interdiskursivitet. Analysene i dette

kapitlet viser, i tråd med romanteksten, at *hver gang* Johanne og moren møter eller forholder seg til andre mennesker *sammen*, oppstår det konflikter – enten hos mor eller datter, eller mellom dem. De ulike interdiskursene spiller sammen og overlapper når de italesetter det skjøre, symbiotiske fellesskapet mellom mor og datter. I dette fellesskapet finnes ikke rom for andre mennesker, eller uenighet, motstridende ønsker og behov. Gjennom intertekstuelle elementer italesettes et fellesskap som kun rommer mor og datter, og som må gestaltes på morens premisser og betingelser for å unngå eksplisitt konflikt mellom disse skikkelsene.

7 Konklusjon: Intertekstuell og interdiskursiv italesettelelse av romanens mor–datter-tematikk

I denne oppgaven har jeg undersøkt hvordan ulike forekomster av intertekstualitet, interdiskursivitet og hybridisering fungerer i fortellerjegets diskurs. Jeg har undersøkt hva de italesetter i tekstens mor–datter-tematikk. Ved å bruke intertekster og interdiskurser som inngang i analysen, har jeg kunnet studere mor–datter-tematikken slik den fremgår i fortellerjegets tale og tanker, i lys av, heller enn på tross av, fortellerdiskursens tvetydighet. Dette har vært mulig uten å presse en forhåndsgitt forståelsesramme på teksten.

Forbindelsene til eventyr, psykologiske fagtekster, Bibelen, feministiske diskurser og gotisk litteratur setter i gang et spill i teksten. Ved å se på hvordan og når disse forbindelsene trer frem i teksten samt konteksten rundt forbindelsene, har jeg undersøkt Johannes diskurs og det den forteller om mor–datter-forholdet, på et tekstlig nivå så vel som et strukturelt og tematisk nivå. Gjennom intertekst og interdiskurs tematiserer og problematiserer fortellerjeget forholdet mellom mor og datter. Tematikken mor–datter, som kan fremstå som åpenbar, homogen og konsekvent, blir paradoksal og sprekkes opp. Intertekst, interdiskurs og hybridisering bidrar til en nyansering av en fortellerstemme som, i Ingrid Nielsens ord, selv synes å sitte med nøklene (1999).

Jeget har en faglig-psykologisk forståelse av naturen i forholdet til moren helt innen rekkevidde, men tilsynelatende *uten* at hun, i løp av fortellerhandlingen, nærmer seg noen erkjennelse av hvordan forholdet fungerer. En sentral del av romanens appell kan formidles i undringen som tar form underveis i lesningen: *hvordan* kan det skje, og hvorfor skjer det? Johanne bruker og formidler jo aktivt den psykologiske kunnskapen hun har tilegnet seg gjennom studiet, i fortellerdiskursen. I løp av fortellerhandlingen trekker jeget tråder til psykologiske fagtekster, adapterer dem og anvender dem på en måte som hjelper henne å *tilpasse* seg livet med moren; ikke å *erkjenne* som skadelige de forholdene hun selv beskriver at hun lever i. Den psykologiske, faglige diskursen som finnes i fortellerens tale og tanker, tilfører fortellerens egen diskurs og eget språk en ironisk fylde. Leseren blir vitne til at Johanne trekker frem elementer fra en psykologisk diskurs i sin egen tale og tanker, studerer disse, og på denne måten kan hun indirekte navngi og uttrykke konfliktene hun opplever i relasjonen til moren. Samtidig bærer språket i disse partiene preg av å være lånt og inautentisk

– fortellerjeget trekker jo åpenbart forbindelsene mellom psykologiske teorier til forholdet mellom moren og seg selv, men kommenterer aldri forbindelsene – de behandles som innskutt tankespinn i jegets tanker og tale.

Eventyrdiskurser setter i spill en dikotomi mellom den onde moren og den gode datteren. Interdiskursene uttrykker og italesetter problemstillinger i teksten, som knytter seg til fruktbarhet, sosial arv, modning, selvstendighet og agens. Den bidrar til å understreke morens handlinger i møte med yngre kvinner: hun snakker negativt både om Karin og Johannes utseende og er selv svært opptatt av å fremstå som vakker. Datteren er et spill for moren. Samtidig peker eventyrdiskursene mot mønstre og gjentakelser: at moren har opplevd noe vanskelig og at samme skjebne truer Johanne, dersom sistnevnte ikke er forsiktig. Johanne må bryte forbannelsen. Moren er ikke bare en stereotypisk grusom stemorsskikkelse; i lys av eventyrdiskursene kan hun også leses som en morsskikkelse som ønsker å beskytte datteren fra fare. Eventyrdiskursene rommer også paralleller til Johannes funksjon som hjelpeløs prinsesse, fanget i stemorens hjem, nedtyngt i uverdige arbeidsforhold. Samtidig spiller denne diskursen ironisk på seg selv i romanteksten, gjennom ambivalensen Johanne føler mot å bli reddet av prinsen – Ivar. Johanne vil ikke velge mellom moren og kjæresten. Fastlåst mellom to alternativer, finnes det ikke noe «lykkelig i alle sine dager» for jeget.

Gotiske diskurser synliggjør blant annet paradoksene i morens handling med å sperre inne datteren. En kvinne, hvis største frykt er å tyranniseres av menn, låser inne sin egen datter i en tyrannisk gest – for å beskytte datteren fra en mann. Som interdiskurs i teksten retter gotikk også søkelys mot den fortidige gåten som alluderes til i fortellerhandlingen og minner om det skjulte mysteriet i kjernen av en gotisk skrekkfortelling: hva skjedde i familien før moren og datteren flyttet inn i leiligheten på Frogner? Og hvilke overgrep har de tidligere blitt utsatt for? Kan vi stole på at moren har opplevd noe vondt, eller er moren en overgriper, slik datterens masokistiske fantasier bidrar til å antyde? Eller er datteren, den upålitelige fortellerstemmen, gal? Kan leseren stole på Johanne, eller er Johanne den gale kvinnen på loftet, slik Hauge antyder? Fra det matrofobisk gotiske til tematiseringen av kvinnelig galskap, belyser gotisk interdiskurs at Johannes mor er noe mer enn en et tyrannisk monster, og Johanne noe mer enn en dydig heltinne som må kjempe seg gjennom matrofobien. Morens offerrolle kan fremstå som kalkulert, og Johannes mangel på fluktforsøk fremstår som bisarr. Den gotiske diskursen peker dobbeltheten i forholdet mellom moren og datteren og understreker mulighetene for subversjon.

Bibelske diskurser peker på problemstillinger knyttet til ansvar, skyld, straff og forsoning. De italesetter moren som en allmechtig, allestedsnærværende og guddommelig budbringer, og Johanne som offeret; den som må sone gjennom å bære verden på sine egne skuldre, med skyld i, og ansvar for, alt. Det finnes ingen tilgivelse, støtte eller forsoning i Johannes gudsforhold, selv om hun gjentatte ganger ber direkte til Gud om det. På det låste rommet, idet hun ber Gud om trøst, er vinduet den nødvendige barrieren mellom henne selv og det guddommelige – hun vil ikke trenge seg på. Bibeldiskursen bidrar dessuten til å italesette en diskrepans i fremstillingen av moren som synliggjøres i fortellerens diskurs. Moren er på den ene siden Johannes brennende busk, men hun er også Maria Magdalena – ekteskapsbryteren, den som betaler for muligheten til å ha sex, den som lar det fortalte jeget ta seg av huset og hjemmet for å følge sine egne lyster.

De feministiske interdiskursene bærer morens tale frem og peker på morsskikkelsens iboende paradokser. Selvstendighet og uavhengighet er dydene, bestemoren og menn er fiendene; offerrollen og frihetsberøvelse av datteren er handlingene. Morens tale er dessuten sterkt influert av misandriske, generaliserende utsagn om menns defekter og tilkortkommenheter, noe som står i sterk kontrast til hennes feministiske insisterende oppfordringer på å bli tatt seriøst, behandlet og relatert til som et voksent menneske. Vi finner feministiske diskurser igjen i fortellerjegets tilegnelse av morens verdsett, der uttrykkene blir vaklende, og motsetningsforholdene innad i den diskursive formasjonen kommer tydeligere frem enn i morens manipulative uttrykksformer: fortellerjeget ønsker å være selvstendig, selvgående, og ikke skyldige noen noe som helst, men er samtidig overbevist om at hun er ute av stand til å klare seg selv: defekt, slik moren betrakter menn. Og både moren og datterens språk preges av klisjéer og melodramatiske vendinger, i mangel på et tilstrekkelig språk.

Hybridisering, der særlig morens bevissthet kommer til syne i fortellerens tanker og tale, løfter frem en språkkritisk dimensjon i *Like sant som jeg er virkelig* og understreker fortellerjegets vansker med å lokalisere en objektiv sannhet og virkelighet i sitt eget univers. Fortellerjeget stoler ikke på sin egen stemme, og benytter til stadighet både morens stemme, sitering av andre tekster og lånte uttrykk og læresetninger fra sosiale, kulturelle og historiske diskursformasjoner.

Intertekstualitet og interdiskursivitet skaper en polyfon tekst som peker ut over sitt eget område, ut over sannheten romanen hevder og formidler, og ut over sannheten dens intertekster og interdiskurser kan sies å hevde og formidle. Slik viser også teksten

umuligheten av en objektiv og avgrenset sannhet og virkelighet, og vanskene med å finne et språk og et verdensbilde som passer ens egen erfaring. Skal man stole på sin egen stemme, og hvis ikke, hvem eller hva skal man stole på?

Disse spørsmålene utgjør kjernen i romanens mor–datter-tematikk som, mer enn noe annet, kan karakteriseres som motsetningsfylt. Gjennom intertekstualitet og interdiskursivitet ser leseren at mor og datter er paradoksale og heterogene skikkelser, ikke bare i forhold til hverandre, men også i kraft av seg selv. Moren kan fremstå som grusom, men hun kan også motiveres av frykt, kjærlighet, og et verdisett hun oppriktig mener å være tro mot. Johanne kan fremstå som snill, omtenksom og god, men det finnes partier i teksten der hun forestiller seg de skrekkeligste scener. Intertekstene og interdiskursene overlapper, frastøter og spiller mot hverandre i romanteksten, og gjør fortellerjegets formidling av sin egen virkelighet polyfon og paradoksal. Mor–datter-tematikken i romanen preges av denne polyfonien, som italesetter grunnleggende problemstillinger i nære relasjoner generelt: hvordan være *individ* i en nær relasjon? Hvordan balansere sine egne behov med andres, og hvilke behov skal få prioritet? Mor–datter-tematikken besvarer ikke spørsmål, men reiser mange nye. Dermed er det umulig for meg, etter denne lesningen, å være enig med lesere som hevder å møte en lukket og flat romantekst.

En annen, underkjent side ved teksten som bidrar åpninger og meningsfylde, er den subtile humoren som kommer til uttrykk gjennom fortellerjegets diskurs. *Like sant som jeg er virkelig* er en mørk tekst. Samtidig skaper kombinasjonen av den naive fortellerstemmen, intertekstene og interdiskursene tekstpartier som gnistrer av ironi – enkelte ganger direkte komiske, som når det fortalte jeget tar på seg skylden for foreleserens dårlige humør, i en forelesning om attribusjonsteori, og andre ganger såre, som når moren eksploderer mot Johanne i noe som skal forestille feministisk indignasjon, men som leseren er i stand til å gjennomskue. Punkter som disse understreker romanens polyfoniske og subversive språk, og diskursens mange åpninger for en heterogen meningsfylde.

Avslutningsvis ønsker jeg å gjøre noen oppsummerende betraktninger omkring arbeidet med denne masteroppgaven, og hvorvidt lesestrategien jeg valgte som redskap sies å ha fungert på måten den ble tiltenkt. Hensikten med den doble lesestrategien i oppgaven var å undersøke intertekstenes italesettelse av mor–datter-tematikkens tre hovedelementer – mor, datter, forestillingen om fellesskapet – etter først å ha virvlet opp de mest iøynefallende intertekstene og interdiskursene i noen utvalgte tekstpartier, og avslutningsvis vil jeg hevde at

lesestrategien var vellykket. Jeg fikk tak i intertekstuelle strømninger i teksten, uten å kapsle teksten inn i et lukket system, og samtidig som strategien gav meg som leser stor frihet i møte med teksten åpnet det for en tekstnær analyse. Lesestrategien har gitt en fruktbar undersøkelse av hvordan mor–datter-tematikken settes i spill og tale, og selv om diskursene kan sies å inngå i visse formasjoner, bidrar de til en tydeligere nyansering og heterogenisering av romanteksten.

Hva angår målet om å finne en ny vei inn i teksten, mener jeg at lesestrategien har fungert etter hensikten. En lignende metode har ikke blitt brukt tidligere i analyser av romanen. Resultatet av denne lesningen gjør at jeg har vansker med å se hvordan *Like sant som jeg er virkelig* kan betraktes som lukket og selvinnløsende – om leseren da ikke har oversett et fundamentalt element i teksten. For, i forlengelse av å tematisere mor–datter-forhold, tematiserer teksten også umuligheten av en objektiv virkelighetserfaring. Lesestrategien jeg har valgt, og resultatene den har produsert, understreker dette gjennom motsetningene, likhetene, paradoksene, sammenhengene, hybridiseringene, intertekstene og interdiskursene. Lesestrategien og funnene respekterer at teksten unngår å tilby endelige svar eller løsninger på jegets dilemma. Heller hevder mine resultater – og teksten, naturligvis – en sannhet og virkelighet som ligger utenfor sine diskursive områder – inkludert den subjektive erfaringen hos jeget og leseren. Slik blir romanen, i Ingrid Nielsens ord, faktisk sittende med nøklene: «Hvem er da jeg? Hvordan kan jeg vite hva jeg kjenner? Hvordan kan jeg vite hva som er virkelig?» (119) Dette er ikke spørsmål; det er svar.

Litteraturliste

Primærtekst:

Ørstavik, Hanne. 1999. *Like sant som jeg er virkelig*. Oslo: Forlaget Oktober

Sekundærlitteratur om *Like sant som jeg er virkelig*:

Hauge, Hans. 2008. "Religionens tilbakekomst" i *Åpninger. Lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*. Red. Hans Hauge og Kristin Ørjaseter. 2008. Oslo: Forlaget Oktober

Halseth, Camilla. 2003. *Å bli klar over avgrunnen : en analyse av tema i Hanne Ørstaviks Like sant som jeg er virkelig*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Tromsø

Hverven, Tom Egil. 1999. «Kjære familie, det finnes ingen familie» i *Å Lese Etter Familien*. Hverven, Tom Egil. 1999. Oslo: Tiden Norsk Forlag

Jonas, Sophie Grøtting og Ingrid Kjøningsen. 2011. *Like sant som jeg er virkelig : Hanne Ørstaviks roman belyst med psykologisk intersubjektivitetsteori*. Hovedoppgave i psykologi. Universitetet i Oslo

Johnsen, Ellen. 2004. *Plutselig, virkelig : om språk, erkjennelse og identitetsproblematikk i to nyere, norske romaner : en analyse av Like sant som jeg er virkelig av Hanne Ørstavik og Plutselig høre noen åpne en dør av Trude Marstein*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Bergen

Ledning, Mari. «Ubehagelig innblikk i sårbarhet». Anmeldelse av *Like sant som jeg er virkelig* i *Aftenposten Morgen*, 23.02.1999. <http://web.retriever-info.com/services/archive/displayDocument?documentId=020002199902090312&serviceId=2> (lastet 10.9.2014)

Lezard, Nicholas. «The Blue Room by Hanne Ørstavik : Wonderfully creepy». Anmeldelse av *Like sant som jeg er virkelig* i *The Guardian*. Publisert 17.6.2014. <http://www.theguardian.com/books/2014/jun/17/the-blue-room-hanne-orstavik-review> (lastet 10.9.2014)

Nielsen, Ingrid. «Når romanen selv sitter med nøklene». *Vinduet*, nettutgave. Publisert 21.4.1999. Oslo. <http://arkiv.vinduet.no/tekst.asp?id=171> (lastet 24.3.2014)

Rottem, Øystein. «Virkelighet i vranglås». Anmeldelse av *Like sant som jeg er virkelig* i *Dagbladet*, 25.02.1999. <http://www.dagbladet.no/kultur/1999/02/25/158958.html> (lastet 30.6.2014)

Tangen, Jorun. 2003. *(U)mulige valg : Hanne Ørstaviks romaner Kjærlighet, Like sant som jeg er virkelig og Tiden det tar i et grotesk-estetisk perspektiv*. Hovedoppgave ved Institutt for nordisk og mediefag. Høyskolen i Agder

Sekundærlitteratur:

- Allen, Graham. 2011. *Intertextuality* [2000]. London: Routledge
- Aarne, Antti og Stith Thompson. 1966. *Motif-index of Folk-Literature. Revised and enlarged edition by Stith Thompson* [1958]. [Vol. seks, indeks]. Bloomington og London: Indiana University Press
- Bakhtin, Mikhail. 2003. *Latter og dialog. Utvalgte skrifter* [Rus. orig. tittel *Tvortsjestvo Fransua Rable; Problemy poetiki Dostojevskogo*, 1929]. Overs. Audun Johannes Mørch. Oslo: Cappelen
- Barthes, Roland. 2002. *S/Z* [fr. orig. 1973]. Overs. Richard Miller. Oxford: Blackwell
- Barthes, Roland. 1993. «Tekstteori» i *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei s.70-85, Oslo: Universitetsforlaget
- Beineix, Jean-Jaques. (Gaumont) «Betty Blue» [fr. orig. tittel *37,2 degrees le matin*]. Film. 1986.
- Bettelheim, Bruno. 1976. *The Uses of Enchantment: the meaning and importance of fairy tales*. London: Thames and Hudson
- Brontë, Charlotte. 2006. *Jane Eyre* [1847]. Red. Stevie Davies. London: Penguin
- Charaudeau, Patrick og Dominique Mainguenu. 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil
- Egidius, Henry. 2000. *Psykologisk leksikon*. Overs. Johan Rygge og Tone M. Anderssen. Oslo: Aschehoug
- Fairclough, Norman. 2010. *Critical Discourse Analysis* [1995]. Harlow: Longman
- Gilbert, Sandra M. og Susan Gubar. 2000. *The Madwoman in the attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination* [1979]. New Haven og London: Yale University Press
- Gilman, Charlotte Perkins. 1892. «The Yellow Wall-Paper». Novelle publisert i *The New England Magazine*. <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/literatureofprescription/exhibitionAssets/digitalDocs/The-Yellow-Wall-Paper.pdf>. (Lastet 10.9.2014)
- Hegerstrøm, Geir. 1984. «Aldri alene». Hans Espen Giehle og Torunn Christiansen, sang. *Aldri alene. Sanger til håp og trøst*. Master Music. CD
- Hirsch, Marianne. 1989. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, psychoanalysis, feminism*. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press
- Kahane, Claire. 1985. «The Gothic Mirror» i *The (M)other Tongue. Essays in feminist psychoanalytic interpretation*. Red. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane og Madelon Springnether. 1985. Ithaca: University Press. http://www4.ncsu.edu/~leila/documents/ClaireKahane_TheGothicMirror_67561.pdf (Lastet 8.9.2014)

- Kaplan, E. Anne. 1992. *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London og New York: Routledge
- Kristeva, Julia. 1980. «Word, dialogue and novel» [Fr. orig. tittel «Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman», 1969] i *Desire in language. A semiotic approach to Literature and Art*. Red. Leon S. Roudiez. Overs. Thomas Gora, Alice Jardine og Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press
- Mills, Sarah. 2004. *Discourse* [1997]. London og New York: Routledge
- Moers, Ellen. 1977. *Literary Women*. Garden City: Doubleday & Company, INC
- Riis, Annie. 1982. «DO IT!» i *Himlen er de andre : en kjærlighetssatire : dikt*. Oslo: Gyldendal
- Rogers, Deborah D. 2007. *The Matrophobic Gothic and Its Legacy. Sacrificing Mothers in the Novel and in Popular Culture*. New York: P. Lang
- Wonder, Stevie. 1984. «I just called to say I love you». Stevie Wonder, sang og piano. *The woman in red*. Motown. CD

Vedlegg 1

Liste over master- og hovedfagsoppgaver om *Like sant som jeg er virkelig*

Halseth, Camilla. *Å bli klar over avgrunnen : en analyse av tema i Hanne Ørstaviks Like sant som jeg er virkelig*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Tromsø: 2003

Kvaløy, Lise Julie. *Det falske selvet i Like sant som jeg er virkelig av Hanne Ørstavik (1999)*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Oslo, 2002.

Johnsen, Ellen. *Plutselig, virkelig : om språk, erkjennelse og identitetsproblematikk i to nyere, norske romaner : en analyse av Like sant som jeg er virkelig av Hanne Ørstavik og Plutselig høre noen åpne en dør av Trude Marstein*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Bergen: 2004.

Jonas, Sophie Grøtting; Kjøningsen, Ingrid. *Like sant som jeg er virkelig : Hanne Ørstaviks roman belyst med psykologisk intersubjektivitetsteori*. Hovedoppgave i psykologi. Universitetet i Oslo, 2011.

Skjelbred, Lisa Johansson. *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 litteratur. Universitetet i Oslo, 2007.

Tangen, Jorun. *(U)mulige valg : Hanne Ørstaviks romaner Kjærlighet, Like sant som jeg er virkelig og Tiden det tar i et grotesk-estetisk perspektiv*. Hovedoppgave ved Institutt for nordisk og mediefag. Høgskolen i Agder, 2003.

Kallestad, Åse Bjørg Høyvoll. *Da gud kom tilbake i norsk litteratur : En lesning av fire norske romaner fra 1900-tallet*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Bergen, 2003.