

Senmoderne identitet og kjærlighet

En analyse av Hanne Ørstaviks roman *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux*

Camilla Helene Schäffer



Masteroppgave i Nordisk, særlig norsk
litteraturvitenskap (NOR 4390)
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2018

Senmoderne identitet og kjærlighet

En analyse av Hanne Ørstaviks roman *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux*

© Camilla Helene Schäffer

2018

Senmoderne identitet og kjærlighet. En analyse av Hanne Ørstaviks roman *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux*

Camilla Helene Schäffer

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne avhandlingen er en analyse av Hanne Ørstaviks roman *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux* (2013), der sentrale temaer er identitet og kjærlighet. Hovedpersonen er på reise i Bordeaux for å holde en kunstutstilling. Mens hun oppholder seg der har hun en rekke tilbakeblikk på kjærlighetsforholdet hun er i. Denne relasjonen er preget av hans alkoholkonsum og avhengighet av fetisjisme og av at han ikke klarer å ha fysisk kontakt med henne. Jeg vil finne ut om romanen tematiserer samtidens, påvirkning på individet, og på måten det forholder seg til kjærlighetsforhold, Dette har eg undersøkt ved hjelp av teori av sosiologene Anthony Giddens og Zygmunt Bauman. Disse har skrevet flere verk om hvordan nåtidens kvinner og menn blir påvirket av tiden vi lever i. Anthony Giddens kaller denne perioden senmoderniteten, og beskriver den som en dynamisk periode der forandringer skjer raskere og er meir dyptgående enn noen gang før. Zygmund Bauman kaller vår tid for den flytende modernitet. I tillegg har jeg brukt to artikler av Frederik Tygstrup. I *Det litterære rum* redegjør han for romdimensjonen i romaner og i *Affekt og rum* forklarer han hvordan affekter i noen tilfeller kan knyttes til situasjon, fremfor person og hvordan dette kan undersøkes.

I analysen har jeg blant annet undersøkt om hovedpersonen kan leses som et karakteristisk senmoderne individ og om kjærlighetsforholdet mellom henne og Johannes kan det.

Forord

Først og fremst vil jeg takke Gitte Mose, som har satt av tid til mange inspirerende samtaler, og som til tider har vist en beundringsverdig tålmodighet og forståelse, når ting ikke gikk helt som planlagt. Tusen takk! Det har vært en lang prosess, og jeg hadde neppe klart dette uten deg.

Jeg vil også vært omgitt av fine mennesker som har vist støtte, og som har trodd på meg når jeg ikke har gjort det selv mens jeg skrev denne oppgaven: mamma, som alltid har oppmuntret meg til å tro på meg selv, min sterke, inspirerende søster, Emilie, som alltid gir en hjelpende hånd når jeg trenger det, Jan Alex, Helena, Marcus, Mathias, Alf Ivar.

En ekstra takk til Anne, som har lest korrektur, hjulpet og støttet meg hele veien.

Takk for at dere har vært der!

Camilla Schäffer

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Presentasjon av prosjekt og problemstilling.....	1
1.2	Hanne Ørstavik.....	3
1.2.1	Forskning på tidligere verk.....	3
1.3	Teoretisk utgangspunkt.....	6
1.3.1	Begrunnelse for prosjekt og avgrensning.....	7
1.3.2	Disposisjon.....	8
2	Teori.....	9
2.1	Anthony Giddens.....	9
2.1.1	Individet I senmoderniteten.....	10
2.1.2	Kjærlighet i senmoderniteten.....	15
2.2	Zygmunt Bauman.....	18
2.2.1	Individet i den flytende modernitet.....	19
2.2.2	Kjærlighet i den flytende modernitet.....	22
2.3	Frederik Tygstrup.....	25
2.3.1	Det litterære rum.....	25
2.3.2	Affekt og rum.....	27
3	Analyse.....	32
3.1	Formelle trekk.....	32
3.1.1	Komposisjon, forteller og språk.....	32
3.1.2	Tittelen.....	36
3.2	Ruth som senmoderne individ.....	40
3.2.1	Selvets refleksive prosjekt.....	40
3.2.2	Eksempler.....	42
3.2.3	Kropp, språk og erkjennelse.....	43
3.2.4	Søken etter et fast punkt i en flytende modernitet.....	50
3.2.5	Kjønn.....	55
3.3	Kjærlighet i senmoderniteten.....	61
3.3.1	Det eksistensielle møtet.....	61
3.3.2	Romantisk kjærlighet.....	62
3.3.3	Tillit.....	64

3.3.4	Utvisking av forskjeller	65
4	Avslutning	69
	Litteraturliste	74
	Vedlegg	77

No table of figures entries found.

1 Innledning

1.1 Presentasjon av prosjekt og problemstilling

Romanen *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux* kom ut i 2013, og kjærlighet og identitet er to av hovedtemaene.

De fysiske omgivelsene er byen Bordeaux i Frankrike. Hovedfokuset legger forfatteren på den store åpne plassen, Grande Place de Bordeaux, som også er nevnt i tittelen på romanen. Hovedpersonen, som også er forteller, kommer til Bordeaux for å holde en kunstutstilling, der publikum skal inviteres til å gå mot et annet menneske. Dette konseptet minner om det som skjer i livet hennes ellers. Handlingen er preget av at hun reflekterer mye over livet sitt, både over sin egen væremåte, og over forholdet til kjæresten, Johannes. Via analepser og stadige tankesprang, forteller hun en historie om forholdet til ham. Dette forholdet er preget av at han har en del problemer med alkohol, og sex. Hun føler at hun ikke kommer nær nok, og han virker uinteressert i henne. Innimellom skifter perspektivet over til andre bipersoner i boken. Lily og Ralf er nyforelskede, og har et forhold som står i kontrast til Ruths. Hjemme hos Ralf sitter moren hans og gruer seg til han blir voksen. På galleriet møter Ruth Abel, en kvinne fra Sør-Amerika, som forteller historier fra sitt eget liv, og hun blir med Abel ut på byen. Vendepunktet kommer når Johannes sender henne en MMS med bilde av en stripper. Da forlater Ruth utestedet hun er på med Abel og går på strippeklubb. På vei tilbake til hotellet går hun seg vill, og når hun endelig er tilbake er hun utslitt. Dagen etter er noe forandret, og hun føler seg lettere. Likevel ender ikke boken med at hun forlater Johannes.

Det jeg vil finne ut er om romanen tematiserer samtidens, påvirkning på individet, og på måten det forholder seg til kjærlighetsforhold. I oppgaven vil jeg derfor analysere romanen, med vekt på måten Ruth og Ruths forhold til Johannes fremstilles, ved å bruke sosiologisk teori om senmoderniteten. Sosiologen Anthony Giddens har skrevet boken *Modernitet og selvidentitet*, der han beskriver hvordan individet påvirkes av senmoderniteten, og om hvordan denne perioden påvirker kjærligheten i *The Transformation of Intimacy*. Zygmunt Bauman har beskrevet den samme perioden i boken *Flytende modernitet*, og i *Liquid Love* har han skrevet om kjærlighet. I tillegg har jeg valgt å bruke artikkelen «Affekt og rum» av

Frederik Tygstrup. Han forklarer hvordan affekter i noen tilfeller bedre kan forstås hvis de knyttes til sosiale situasjoner enn til individuelle sinnstilstander, viser hvordan man kan undersøke den affektive komponenten i rommene vi er omgitt av. Hans teori viser hvordan menneskers sinnstilstander blir påvirket av ideer, sansninger, ting og forestillinger. På den måten blir det enklere å vise hvordan senmoderniteten virker inn på identitet og relasjoner mellom mennesker, og min hypotese er at dette tematiseres i romanen. Derfor har jeg valgt problemstillingen: Hvordan tematiserer romanen *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux* senmoderniteten? Problemstillingen har to underpunkter:

Kan fremstillingen av Ruth sies å være en karakteristisk fremstilling av et typisk senmoderne individ?

Og Kan den typen kjærlighet som fremstilles i romanen sies å være en karakteristisk fremstilling av kjærlighet i senmoderniteten?

Etter et søk på bibsys, fant jeg ut at det ikke har blitt skrevet noe særlig om denne boken før. Peder Kjøs har omtalt den i et essay som handler om tre av Ørstaviks bøker, inkludert denne. I dette essayet som heter *I bjørnens rike* (2014) analyserer han kvinneskikkelsene i bøkene *Hyenene* (2011), *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux* (2013) og *På terrassen i mørket* (2011), tre bøker som han leser som en trilogi. Han mener grunntemaet i disse tre bøkene er frykt for ensomheten og hvordan den bare kan unnslippes ved å knytte seg til noen (2014). Jeg har brukt noen av observasjonene hans i min egen argumentasjon. Anders Skare Malvik har også skrevet en artikkel som omhandler tre av Ørstaviks romaner, deriblant *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux*, der han argumenterer for at Ørstaviks litterære stil er utpreget ekfrastisk, siden hun dveler mye ved det visuelle, og hans artikkel heter «Ekfrasen som erkjennelsesmodus i digital mediekultur. Om Hanne Ørstaviks ekfrastiske stil». (2015). Denne artikkelen har jeg brukt endel. Malvik bruker ekfrasebegrepet i en utvidet betydning, slik at grunndefinisjonen, «en verbal beskrivelse av ett eller flere bilder» (10) inkluderer virkelige, fikive, mentale og konkrete bilder. Siden Ruth refererer til kjente kunstverk, var dette et interessant begrep.

1.2 Hanne Ørstavik

Hanne Ørstavik ble født 28. november 1969, og vokste opp i Tana i Finnmark. Foruten forfatterstudiet i Bø, har hun studert fagene psykologi og fransk sosiologi (Korsvold, 2013). Hun har utgitt tretten romaner, et lesestykke, og boka *Der alt er klart* (2008) i samarbeid med Pierre Douba. I tillegg har hun gjendiktet *Overskuddet – fabrikken* av Leslie Kaplan og oversatt *Stedene av Marguerite Duras*. Romanene hennes er oversatt til over 20 språk, og hun har mottatt en rekke priser for sitt forfatterskap, blant annet Brageprisen, Sultprisen, P2-lytternes romanpris, Doblougprisen, Oktoberprisen og Amalie Skram-prisen. Hun fikk Aschehougprisen for hele forfatterskapet i 2007, og ble valgt ut som Festspilldiker i 2010. (Oktober u.å.).

Debutromanen *Hakk* ble utgitt i 1994 og etterfulgt av romanen *Entropi* i 1995, før gjennombruddsromanen *Kjærlighet* kom ut i 1997. I denne skildres et forhold mellom en mor og sønn som lever hvert sitt liv. Den viser spesielt hvordan de bygger opp sin egen virkelighet gjennom språket. Ved å gjøre dette skaper de en avstand til seg selv, og en avstand mellom hverandre, noe som får fatale konsekvenser (Oktober forlag, u.å.). I følge Per Thomas Andersen, innleder sistnevnte verk en tematisk trilogi som, sammen med de to neste romanene *Like sant som jeg er virkelig* (1999) og *Tiden det tar* (2000), omhandler familiebasert som ikke fungerer og foreldrefigurer som svikter, såkalt «uro i redet». Den neste romanen, *Uke 43* (2002), innleder en ny fase i forfatterskapet der andre nære relasjoner er like viktige som de familiære (Andersen, 2015, s. 659). Denne ble etterfulgt av *Presten* (2004), *Kallet – romanen* (2006), *I morgen skal det være åpent for alle* (2007), *Der alt er klart* (2008), *48 rue Defacqz* (2009), *Hyenene* (2011), *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux* (2013), *På terrassen i mørket* (2014) før hennes foreløpig siste roman *Over fjellet* ble utgitt i 2017 (Oktober u.å.).

1.2.1 Forskning på tidligere verk

Hanne Ørstaviks tidligere verk har vært gjenstand for en god del forskning. Hans Hauge og Kristin Ørjasæter skriver i innledningen til sin antologi *Åpninger. Lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*, at hun «[...] har preget den norske samtids litteraturen med en insisterende og egenartet stemme og et kompromissløst alvor» (Hauge og Ørjasæter, 2008, s.

8). Den sårbare, intense fortellerstemmen utfordrer leseren til å investere seg, og gjør det vanskelig å lese med distanse, noe som irriterer enkelte kritikere og fascinerer andre. Hun kan leses på flere måter og innen flere tradisjoner. På en side kan hun leses som en forfatter som jobber med å utvikle et rom for å utforske den litterære bevisstheten, samtidig som kropp og gester gjerne er meningsbærende, samtidig som hun setter søkelys på mellommenneskelig kommunikasjon. Hun er åpenbart inspirert av den danske religionsfilosofen K.E. Løgstrup, som mener at lesing er en etisk handling, og av Henrik Ibsen og hans opptatthet av livsløgnen og ideale fordringer. I tillegg kan hun leses som en moderne forfatter innen den poetiske realismen, der litteratur skal måles ut fra etisk-estetiske kriterier (Hauge og Ørjasæter, 2008, s. 7-8).

Språk og virkelighet er et gjennomgående tema hos Ørstavik. Per Thomas Andersen mener at hun i sine tidligste verk, ved hjelp av blant annet selvutviklingsterminologi, reklamespråk og religiøse klisjeer, setter fokus på hvordan inautentiske diskurser skaper en falsk bevissthet og manipulerer subjektet. I senere romaner skildrer hun søken etter et språk som er autentisk og sant. Hun er opptatt av problemstillinger knyttet til en spesiell inderlighetsestetikk, og skriving er forbundet med en subjektiv sannhetssøking (Andersen, 2015, s. 658).

I likhet med Andersen, ser Ane Farsethås også språktematikken som et sentralt element i Ørstaviks verk, og mener at hun ofte stiller spørsmål om hva som skal til for å gjøre ordene vi bruker til virkelig kommunikasjon. Farsethås leser forfatterskapet som en serie språkfilosofiske refleksjoner, som hun deler inn i tre faser der den såkalte familietrilogien utgjør den første, *Uke 43*, der krisen i forholdet mellom språk og verden når sitt klimaks, utgjør vendepunktet, mens senere verk kommenterer denne krisen (Farsethås 2014, s. 178). Trilogien om familien, handler i stor grad om maktutøvelse ved hjelp av språk, mens det skjer et brudd i *Uke 43*, der hovedpersonen forsøker å finne veien til et mer autentisk språk, noe hun mislykkes i da dette språket viser seg å være et privat språk for bare en.

Hovedpersonene fra og med *Uke 43* står utenfor den språklige undertrykkningen og blir observatører som potensielt kan avsløre den (Farsethås, 2014, s. 202). Ordene skal være forpliktende i Ørstaviks bøker, og det ligger et kompromissløst alvor i bunnen for oppgjøret med tidens overfladiske og lettvinde omgang med ord. De truer hele tiden med å bli uekte og overfladiske, slik at de dekker til sannheten og forhindrer virkelig kommunikasjon. Hun skildrer en leting noe hinsides en verden der alt flyter, etter et fast holdepunkt, og hun har en tendens til å søke dette holdepunktet i mellommenneskelige relasjoner (Farsethås, 2014, s.

205-206). I analysedelen har jeg brukt Farsethås' gudsbegrep. Hun mener at Gud settes som et tegn på en mangel i samfunnet, et ønske om noe fast i en verden der alt flyter (211).

Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy har foretatt en romlig lesning av Ørstaviks gjennombruddsroman *Kjærlighet*. I boken *Være hos hverandre ganske stille. Kronotoper og romlig fremstilling i Ørstaviks roman Kjærlighet* viser hun hvordan forfatteren utnytter fremstillingen av tid, rom og ulike romlige nettverk i romanen. Jeg har brukt litt fra denne analysen i min egen argumentasjon.

Sara J. Paulson viser hvordan tivoliet i *Kjærlighet*, teaterforestillingen i *Uke 43* og dukketeateret i *Presten* fremstår som en alternativ kultur, en motsetning til virkeligheten, og tar utgangspunkt i Mikhail Bakhtins teorier om karnevalet i sin analyse av teateret som motiv og metafor i Ørstaviks verk. Karnevalet står i en mellomposisjon mellom kunsten og livet, og kan potensielt virke fornyende og hjelpe deltageren å oppnå erkjennelse, men deltagelse er en forutsetning for dette. Paulson viser hvordan karakteren inntar ulike holdninger til karnevalet, og dermed ulike muligheter til å dra nytte av dets fornyende potensiale (64). I min lesning av Ruths performanceutstilling, har denne analysen vært aktuell. En performanceutstilling kan sies å fungere på omtrent samme måte som et karneval, og jeg syntes det var interessant at Ruth ikke ville delta i utstillingen selv.

Kjersti Bales analyse av *Kallet – romanen* viser hvordan kroppen er tett knyttet til språk og erkjennelse hos hovedkarakteren som er forfatter. Både leser og forfatter må erfare ordene for at teksten skal kunne gi den fornyelsen den har potensiale til. Hovedkarakteren mislykkes i dette, men lykkes i den ordløse kommunikasjonen (Bale, 2008, 91). I *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux* er kroppen et sentralt motiv, og Johannes kan sies å ha problemer med den ordløse kommunikasjonen.

Erik Østerud viser hvordan hovedkarakterene i *Kjærlighet* forsøker å viske ut forskjellene mellom seg selv og andre. Dette gjør at forholdet mellom dem og andre ikke blir likeverdig, for et eksistensielt nærvær mellom to mennesker forutsetter at forskjellene mellom de to trer frem. Jon lar seg invadere av den Andre og forsvinner. Det kan virke som Ruth gjør det samme i forholdet til Johannes, og jeg har drøftet dette i analysen (Østerud 2008, s. 47).

1.3 Teoretisk utgangspunkt

Begrepene «senmodernitet» og «flytende modernitet» er begge betegnelser på vår samtid, og på den tiden handlingen i Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux utspiller seg i. Flere teoretikere har beskrevet særtrekk ved denne perioden, og jeg skal ta for meg hvordan sosiologene Anthony Giddens og Zygmunt Bauman har gjort det. Begge disse har blant annet beskrevet hvordan denne perioden skiller seg fra tidligere perioder, og hvordan disse forandringene virker inn på individet dets forhold til andre mennesker.

Giddens teorier om senmoderniteten beskriver hvordan moderne institusjoner virker inn på selvidentiteten. Moderniteten er kjennetegnet av en gjennomgripende refleksivitet, en tilbøyelighet til konstant revisjon på bakgrunn av ny viten. Denne refleksiviteten påvirker også selvet, som skal utforskes og konstrueres i en refleksiv prosess der personlig og sosial forandring forbindes (1996, s. 46). Selvet skapes i den aktive prosess av individet selv, og er dermed ikke en samling egenskaper. Det er noe individet begynner å skape allerede på spedbarnsstadiet når det reagerer på de tidligste erfaringenes sosiale kontekst. Det skaper etterpå hele tiden sin egen identitet ved kontinuerlig refleksiv aktivitet, og fortolker den refleksivt, på bakgrunn av sin egen biografi. Erfaringene fra den ytre verden, integrerer det, slik at det skaper en forestilling om hvor det kommer fra og hvordan det har blitt som det har blitt. Identiteten ligger i en persons evne til å stadig holde sitt eget selvs fortelling gående. «[...] selvet som det refleksivt forstås af personen på baggrund af vedkommendes biografi» (68).

Giddens skriver også om hvordan intimiteten har forandret seg som følge av forandringene i det senmoderne samfunnet. Det har dukket opp nye typer kjærlighet. En av kaller han konfluent kjærlighet, som ofte er et godt utgangspunkt for det han kaller «rene forhold». I denne relasjonen må partene sette til side ideene om å være «den eneste rette», og at forholdet skal vare evig. De kan når som helst bryte opp relasjonen når den ikke er tilfredsstillende lenger. Til gjengjeld stilles det et gjensidig krav til intimitet og åpenhet (Giddens, 2008, s. 61). Han setter konfluent kjærlighet opp mot andre idealtyper, som for eksempel romantisk kjærlighet og samavhengige forhold.

Bauman legger i likhet med Giddens også vekt på denne periodens dynamiske natur. Han kaller imidlertid denne perioden «flytende modernitet», og ikke senmodernitet, som Giddens. Metaforen «flytende» begrunner han med at individet beveger seg mer enn før ved å skifte

arbeid, partner, bosted. Alt som tidligere holdt oss på plass og bandt oss fast er fjernet, slik at mennesket har en uendelig rekke valgmuligheter. Mennesket er fritt og uten tilhørighet, forpliktelser og faste bånd. «Den flytende moderniteten er distanseringens, unnvikelsens, den lettvinne fluktens og den håpløse jaktens epoke», sier han (Bauman, 2006 s. 149).

Bauman mener at individet er fanget i en konstant moderniseringsprosess der det stadig forbedrer og forandrer seg. Det at det kan omskape identiteten som det vil gjør den ustabil, og til tross for at alle søker en fast identitet, er det umulig å se den slik innenfra på grunn av den biografiske erfaringen. Det å bytte identitet innebærer også å oppheve forpliktelser og å bryte bånd, noe som gjør at båndene må være løse og lette å knyte opp, også båndene mellom mennesker. Derfor har kvinner og menn et ambivalent forhold til kjærlighet. På en side lengter de etter trygghet, men samtidig vil de ikke ha så sterkt knyttede bånd at de ikke kan løse dem opp når de måtte ønske. Kjærlighet i senmoderniteten er preget av løse forbindelser, i likhet med forholdet mellom Ruth og Johannes der det ved første øyekast ikke virker som de har mange forpliktelser overfor hverandre.

Frederik Tygstrup forklarer at det finnes to måter å karakterisere følelser på: som noe man har, eller som noe man er i. Den første forklaringen er den tradisjonelle, følelsene finnes i et individ, og utgjør bestemte egenskaper med dette individet. Den andre måten å forstå følelser på, er følelser som affekt, noe som er relatert til kontekst og begivenhet. For å analysere hvordan affekt fungerer, tar han utgangspunkt i at affekter er «relasjonelle, situasjonelle og kroppslige» (23). De kan derfor ikke knyttes til et bestemt virkelighetslag, men må ta utgangspunkt i teorier om rom, som definerer rommet som relasjonelt, og det levde rom er en deltakelse i et nettverk av relasjonelle strukturer (26).

1.3.1 Begrunnelse for prosjekt og avgrensning

Min interesse var i utgangspunktet nysgjerrighet på hvordan tiden vi lever i påvirker oss til å bli den vi er. Hva gjør det med vår selvforståelse at vi er omgitt av bilder fra media, valgmuligheter, mangel på normer? Hva gjør det med de relasjonene vi går inn i? Kjærlighet er komplekst og vanskelig, det er et tema det sannsynligvis er vanskelig å bli utlært på. Det er ikke uten videre uproblematisk å plassere en romanfigur inn i en samfunnsvitenskapelig

ramme, men Som Tygstrup viser, er vi omgitt av nettverk av historiske, symbolske, materielle komponenter som alle bidrar til at vi tenker og handler som vi gjør.

I teksten har jeg noen få ganger trukket i Ørstaviks roman *På terrassen i mørket*. Historien er svært lik *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux*, og kan leses som en oppfølger til denne. I arbeidet med analysen fant jeg noen berøringspunkter som var aktuelle å trekke inn i analysen. Dette har jeg ikke fokusert på, siden min interesse lå et helt annet sted, men det ble likevel nyttig å trekke inn litt i tolkningen.

1.3.2 Disposisjon

Denne oppgaven består av fire kapitler inkludert innledning og avslutning. Kapittel en er innledning

I kapittel 2 presenterer jeg teorien jeg har valgt å bruke i lesningen av denne romanen, teorier av Anthony Giddens, Zygmund Bauman og Frederik Tygstrup. I 2.1 forklarer jeg hvordan Anthony Giddens beskriver senmoderniteten, deretter, i 2.1.1 hvordan dette virker inn på individet før dette delkapittelet avsluttes med hans teorier om kjærlighet i 2.1.2. Neste delkapittel, 2.2 handler om Bauman, og der har jeg gjort det på samme måte: først forklarer jeg hva han legger i begrepet «flytende modernitet», deretter utdyper jeg hva dette har å si for individet i 2.2.1, og til slutt et delkapittel om Baumans teorier om kjærlighet i 2.2.2. Siste delkapittel, 2.3, handler om Tygstrup og artikkelen Affekt og rum.

Analysekapittelet innledes med en formell analyse av teksten. Der går jeg først gjennom de formelle trekkene ved verket, før jeg skriver de kapitlene som omhandler motiv og tematikk. Disse er forsøkt sortert etter hvor relevante de er med hensyn til problemstillingene.

Siste kapittel er oppsummering og konklusjon.

2 Teori

2.1 Anthony Giddens

Anthony Giddens bruker begrepet «modernitet» i en vid betydning. Det refererer til de institusjoner og adferdsformer som ble etablert i det post-føydale europeiske samfunnet, og som i løpet av det 20. århundre fikk stadig større betydning for resten av verden og menneskene der (Giddens, 1996, s. 26). Senmoderniteten, den nåværende utviklingsfasen de moderne institusjonene befinner seg i, er preget av at disse grunnleggende trekkene er radikalisert og globalisert (278). Disse endringene påvirker alle aspekter av individets hverdagsliv, og endringer på institusjonelt nivå fletter seg sammen med individets tilværelse slik at det også virker inn på selvet (9). De moderne institusjonene skiller seg fra tidligere epoker blant annet ved en ekstrem dynamikk, sosiale forandringer skjer fortere og er mer omfattende og mer dyptgående enn i noen tidligere historisk epoke (28).

Det er tre grunnleggende prosesser som bidrar denne dynamikken: adskillelse av tid og rom, utleiringen av sosiale institusjoner og institusjonell refleksivitet. Tiden blir løsrevet fra rommet fordi klokker, kalendere, og andre standardiserte og kontekstuavhengige måter å måle tid på, sørger for at tiden blir målt presis på tvers av sted og lokal kontekst. Dermed kan mennesker samarbeide selv om de er fysisk adskilt fra hverandre (28). Med begrepet utleiring av sosiale institusjoner, sikter Giddens til abstrakte systemer som gjør at sosiale relasjoner løftes ut av lokale sammenhenger og reorganiseres igjen på tvers av tid og rom. For eksempel bruker psykologi, medisin og andre vitenskaper, såkalte ekspertsystemer, teknisk viten som har gyldighet uavhengig av hvilken praktiker eller klient som bruker dem og hvor denne befinner seg. Dermed blir tiden og rommet uvesentlig. Disse ekspertsystemene gjennomtrenger så å si alle aspekter av modernitetens sosiale liv, både maten vi spiser, byggene vi bor i og transportmidlene vi reiser med, og selv de mest intime relasjoner blir invadert av faglig ekspertise fra terapeuter, leger og andre eksperter (30). Det siste elementet er modernitetens refleksivitet, som viser til at de fleste aspekter av sosiale aktiviteter og materielle relasjoner har en tilbøyelighet til å forandre seg hele tiden på bakgrunn av ny informasjon. Tvil er et gjennomgående trekk ved den moderne kritiske fornuften, og alle

vitenskapelige læresetninger og andre påstander er i prinsippet åpne for revisjon i lys av ny informasjon på et senere tidspunkt (33).

2.1.1 Individet I senmoderniteten

Refleksiv oppmerksomhet er et grunnleggende trekk ved mennesker og de fleste har en indre diskurs gående om hva de gjør og hvorfor. Individet integrerer hele tiden erfaringene fra den ytre verden, og velger ut hvilke elementer det tar med i sin fortelling om seg selv. På denne måten skaper det en forestilling om hvor det kommer fra og hvordan det har blitt som det har blitt (70). Giddens definerer selvidentiteten som «[...] *selvet som det refleksivt forstås af personen på baggrund af vedkommendes biografi*» (Giddens 1996, s. 68).

Endringene i de moderne institusjonene gjør at selvet, i større grad, blir en refleksivt organisert aktivitet i senmoderniteten. Selvets refleksive prosjekt er den prosessen der individet skaper sine egen selvidentitet ved å opprettholde sammenhengende biografiske fortellinger som det hele tiden reviderer (14). Psykisk reorganisering har alltid vært nødvendig ved de store overgangene i en persons liv, men i tidligere kulturer ble den forandrede identitet nøye overvåket av kollektivet. I moderniteten må individet derimot utforske og konstruere det forandrede selv i en refleksiv prosess som forbinder sosial og personlig forandring. Denne prosessen begrenser seg ikke til kriser og overganger, men er en kontinuerlig aktivitet hos det senmoderne individ (46). Ethvert menneske må skape sin egen selvidentitet og sitt eget livsløp:

Modernitet er en post-traditionel orden, hvor spørsmålet «Hvordan skal jeg leve?» må besvares gjennom dag-til-dag-beslutninger om, bladt meget andet, hvordan man skal opføre sig, hvilket tøj man skal tage på, hvad man skal spise – et spørgsmål, som også må fortolkes i lyset af den tidsbestemte udfoldelse af selvidentiteten» (1996, s. 26).

I *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux* kommer dette frem i fortellermåten. Ruth stiller hele tiden spørsmålsteget ved sine egne handlinger, og prøver å finne ut hva som ligger bak tanker og følelser. Hun tenker stadig tilbake på hvem hun er og hvem hun har vært før, og hun retter på seg selv når hun oppdager at hun har en oppfatning av seg selv som ikke stemmer med noe hun har gjort.

En forutsetning for skapelsen av selvidentiteten er det psykologen Erik Erikson kaller «fundamental tillit», tillit til andre personers og objektverdens kontinuitet, som individet begynner å utvikle allerede på spedbarnsstadiet. Siden den utvikles gjennom den kjærlige oppmerksomheten barnet får fra omsorgsgiverne, binder den selvidentiteten sammen med andres vurderinger. Vaner og rutiner spiller en grunnleggende rolle i denne relasjonen, og er med på å skape en ramme for eksistensen ved å dyrke en følelse av «væren» og ved å skille det fra «ikke-væren», noe som er avgjørende for den ontologiske sikkerheten (54).

Ontologisk sikkerhet er følelsen av begivenheters kontinuitet og orden, inkludert de begivenheter som ikke befinner seg i nærheten av individet (279). Giddens mener at den tilliten barnet under normale omstendigheter har til sine omsorgsgivere kan fungere som en slags emosjonell vaksinasjon mot eksistensiell angst, som beskytter mot fremtidige trusler og farer slik at personen kan bevare håp og mot i truende situasjoner. Fundamental tillit er med på å skape beskyttende hylster som beskytter den ontologiske sikkerheten. Det gir en følelse av usårlighet som blokkerer for potensielt negative hendelser og gir individet en håpefull innstilling i hverdagen (54). En slik håpefull innstilling, innebærer at man på et ubevisst plan og på et praktisk bevissthetsnivå har «svarene» på de grunnleggende eksistensielle spørsmålene. Dette er spørsmål som handler om tid, rom, kontinuitet og identitet og svarene på dem er så usikre at det å granske dem for nøye, kan utløse kognitiv og emosjonell desorientering (51). Rutinene tilrettelegger for måter å orientere seg på, som på et praktisk nivå gir innarbeidede svar på de spørsmålene som eventuelt kunne komme opp angående eksistensens rammer (52).

Tradisjonen strukturerte tilværelsen innenfor fastlagte rammer, mens moderniteten konfronterer individet med en kompleks mangfoldighet av valgmuligheter, og siden den ikke hviler på noe entydig fundament, kan den ikke tilby noen hjelp til å finne ut hvilke muligheter som bør velges. En konsekvens av dette er livsstilens dominans. En livsstil er et integrert sett av praksiser som individet velger å følge, ikke bare av praktiske hensyn, men også fordi de er med på å forme en spesiell fortelling om selvidentiteten (100). I senmoderniteten er klesvaner, spisevaner og handlemåter refleksivt åpne for forandring siden det finnes et mangfold av ulike livsstilsvalg. Disse valgene dreier seg ikke bare om hvordan man handler men også om hvem man vil være. Jo mer post-tradisjonelt miljøet individet beveger seg i er, jo større grad vedrører livsstilen selvidentitetens kjerne, skapelse og gjenskapelse (101). Livsstilen utgjør en viss enhet, og kjeder de ulike livsstilsvalgene sammen i et ordnet mønster, noe som er viktig

for følelsen av ontologisk sikkerhet. En person som er knyttet til en bestemt livsstil vil nødvendigvis betrakte enkelte muligheter som «feil» (102).

Giddens mener at selvet er kroppslig. Bevissthet om kroppens former og egenskaper er en grunnleggende del av barnets utforskning av verden rundt seg. Virkeligheten forstås ved daglig praksis, og kroppen er en praktisk måte å håndtere ytre situasjoner. Rutinemessig kontroll av kroppen er avgjørende for å opprettholde det beskyttende hylsteret, de fleste av hverdagens interaksjon med omverdenen representerer potensielle trusler og farer, og forutsetter lang erfaring med å konfrontere disse. Samtidig har den en dobbelt betydning i relasjon til handling, for kontroll av kroppen en vesentlig del av det å handle, men også av å bli vurdert som en kompetent agent av andre mennesker: «Regulariseret kontroll med kroppen er et fundamentalt middel til at opretholde selvidentitetens biografi, men samtidig er selvet mere eller mindre konstant «udstillet» for andre på grund af dets kropsliggørelse» (Giddens, 1997, s. 74). Individet må håndtere begge disse kroppsaspekter samtidig, og derfor er kroppens integritet, følelsen av at selvet befinner seg i kroppen, nært forbundet med regelmessige vurderinger fra andre. Følelsen av ontologisk sikkerhet er avhengig av i hvilken utstrekning normal fremtreden blir utført i overensstemmelse med individets biografiske fortelling. Ruth har endret livsstil og vaner etter at hun ble sammen med Johannes.

Giddens refererer til den skotske psykiateren Ronald David Laings teori om hvordan det blir skapt et «falskt selv» hvis diskrepansen mellom aksepterte rutiner og selvets biografiske fortelling blir for stor. En person med et slikt falskt selv kan oppleve at selvet er adskilt fra kroppen, slik at det for eksempel ikke føler lyst eller at det føler at det spiller en rolle. I mildere former er dette et karakteristisk trekk ved det sammenbruddet i den ontologiske sikkerheten som alle mennesker opplever i hverdagens stressede situasjoner. (76). I romanen beskriver Ruth manglende tilstedeværelse, og hun kommer også med formuleringer som tyder på at hun ikke bestandig er til stede i kroppen i løpet av fortellingen.

Selvets refleksivitet og abstrakte systemer påvirker også kroppen og i senmoderniteten blir kroppen nært knyttet til selvet konstruksjon. I et post-tradisjonelt miljø er verken kroppslig opptreden eller fremtreden gitt, og individet står i stor grad fritt til å velge hvordan det vil fremstå. Det moderne samfunns institusjonelle refleksivitet bruker spesielt kroppsregimer til å fokusere på dyrkelsen av kroppen (122). Regimer er betegnelsen på regelmessige og regulerte adferdsmønstre et menneske har utviklet for å bevare eller dyrke kroppslige trekk. Påkledning er en type regime, klærne er en måte å utstille seg selv symbolsk, slik at selvidentitetens

fortellinger får en ytre form. De er alltid delvis formet av kulturen og delvis av individuelle lyster og tilbøyeligheter, og de kan innebære streng kontroll med fysiske behov. Matregimer og seksuelle regimer blir utsatt for press fra organismens fysiologiske karakter, uansett hvilke symbolske elementer de også tillegges. Siden de er rettet mot deprivasjon og tilfredsstillelse av behov er de fokus for motivasjon, og utvikler seg tidlig til å bli ubevisste elementer som styrer adferden og er nøye knyttet til vedvarende motivasjonsmønstre (79).

Regimene er spesielt viktige for selvidentiteten, fordi de kobler vaner sammen med aspekter av kroppens synlige fremtreden (79). Spisevaner påvirker kroppens form og kan antyde noe om personens bakgrunn. Askese, som innebærer faste og annen avholdenhet, kan forbindes med religiøs praksis, men på personlig plan vil det i alle samfunn betraktes som uttrykk for en psykologisk forstyrrelse, på samme måte som overdreven fråtsing. Det samme gjelder seksuelle regimer. Sølibatet, en kroppslig fornektelse som verdsettes i enkelte religiøse samfunn, kan være et uttrykk for psykiske problemer, på samme måte som ulike former for seksuelle besettelser.

Giddens mener at sosialt kjønn også er en type regime, som er forbundet med selvidentiteten, og sosialt kjønn er på mange måter bare en rolle individet spiller. Han mener at sosialt kjønn ikke bare er en forlengelse av biologisk gitte seksuelle forskjeller, men også et resultat av innlæring i å spille en slags rolle. Det er den kroniske kontrollen av kropp og gester som styrer det sosiale kjønn, og det finnes ikke noe enkeltstående kroppslig trekk som skiller menn fra kvinner. Individet bestemmer selv hvordan den styrer fremføringen av rollen som kjønn det har valgt. «Hvad kønsidentitet er, og hvordan den bør komme til udtryk, er i sig selv blevet genstand for en mangfoldighed af valgmuligheder – og drejer sig i dag endog om, hvorvidt en person vælger at vedblive at være det anatomiske køn, vedkommende er født som» (Giddens 1996, s. 80). I romanen er sammenblanding mellom kvinne og mann et motiv som går igjen i Ruths fantasi, og kjønnsidentitet er et tema i Ruths tanker.

Skjebnesvangre øyeblikk er «uttrykk for faser, hvor et forhold «vrides af led» - hvor en givet tilstand pludselig ændres af nogle få viktige begivenheder» (1996, s. 136). Det er tidspunkt der flere hendelser inntreffer samtidig slik at individet blir stående foran en korsvei, eller får opplysninger med skjebnesvangre konsekvenser. Det kan være hendelser som at man gifter seg, får barn eller blir utsatt for en ulykke. Slike øyeblikk innebærer høykonsekvensrisiko. Individet må ta viktige valg med skjebnesvangre konsekvenser, valg som ofte er av irreversibel karakter, og der straffen for å velge feil er hard. I slike faser blir individet nødt til

å forandre mange av de planene og prosjektene det har hatt, og det må også forandre vaner, inkludert vaner som er direkte knyttet til selvidentiteten. Slike øyeblikk utgjør en trussel mot det beskyttende hylsteret som skjerner den ontologiske sikkerheten, siden dette hylsteret, som nevnt, er nært knyttet til hverdagens rutiner. (137). Ruth kan sies å være i en skjebnesvanger fase. Hun drømmer om å gifte seg med Johannes, og forholdet til ham påvirker henne til å forandre vaner og rutiner. Det er særlig to typer eksistensielle spørsmål som ser ut til å plage henne: spørsmål om selvidentiteten og om andre mennesker:

De eksistensielle spørsmålene som angår selvidentiteten, handler om den skrøpelige karakteren som individets selvfortelling har. En person med en stabil følelse av selvidentitet har en følelse av biografisk kontinuitet som hun begriper refleksivt og kommuniserer til andre mennesker. Denne personen har det beskyttende hylsteret som filtrerer bort mange av de farene som kan true selvets integritet og er i stand til å akseptere denne integriteten som noe vesentlig. Individets biografi kan ikke være helt oppdiktet hvis det skal klare å opprettholde den i den daglige samhandlingen med andre, men det må hele tiden organisere hendelsene ubevisst og sortere og velge ut hvilke elementer det skal ha med i selvets fortelling. Derfor er følelsen av selvidentitet skrøpelig samtidig som den er robust. Den er skrøpelig fordi biografien som individet bærer på er kun en av mange historier individet kunne fortalt om hvordan det har blitt som det har blitt, men robust fordi følelsen av selvidentitet som regel er tilstrekkelig fastholdt til å motstå spenninger eller forandringer i de sosiale miljøer individet beveger seg i (2013, s. 62-71).

De eksistensielle spørsmålene som handler om andre mennesker, handler om opplevelsen av andre og om hvordan individet tolker andre menneskers trekk og handlinger. Innlæringen av andres kvaliteter er forbundet med de tidligste oppdagelsene spedbarnet gjør av objektverdenen, og dette utvikler seg igjen til etablerte følelser i selvidentiteten. Den emosjonelle og kognitive «oppdagelsen av andre» er derfor vesentlig i den første utviklingen av selvoppfattelsen. Den tilliten til andre som spedbarnet utvikler ved hjelp av tiltro til omsorgspersonene, blir en generell del av det sosiale livs intersubjektive karakter. I voksenverdenen går tillit og interpersonelle relasjoner hånd i hånd med en overbevisning om tingenes realitet. Den andres respons er nødvendig for at individet skal kunne opprettholde følelsen av en observerbar og forklarlig verden, men samtidig kan det aldri virkelig stole på denne responsen. Den sosiale verden skapes og opprettholdes rutinemessig, ved at aktørene i den opprettholder de sosiale konvensjonene som gjør den trygg og forutsigbar. Likevel kan

denne solide og konstante ordenen når som helst trues av at den andre forandrer ansiktsuttrykk, får en skarphet i tonefallet eller kaster et megetsigende blikk til en annen.

Opplevelsen av skam ofte med kroppen å gjøre siden kroppen er det synlige aspekt av selvet. Stoltheten er forankret i sosiale bånd og er konstant sårbar overfor andres reaksjoner. Skamfølelse bunner i en følelse av personlig utilstrekkelighet og følelsen av å ikke leve opp til jeg-idealet: «Skamfølelsen er direkte forbundet med selvidentiteten, eftersom den grunnleggende er en angst for, hvorvidt den fortælling, hvorved individet opretholder en sammenhengende biografi, er tilstrækkelig» (Giddens, 1996, s. 82). Giddens siterer Helen Lewis, som skiller mellom to typer skam, utilslørt og avledet skam (1996, s. 83). Utilslørt skam refererer til de følelsene et barn kan få når det på en eller annen måte blir ydmyket. Avledet skam består av undertrykt frykt for at selvidentitetens fortelling ikke vil være i stand til å motstå det overveldende press mot dens indre sammenheng eller evne til å vinne sosial aksept. Skamfølelse er relatert til fundamental tillit og bryter ned en fornemmelse av sikkerhet både i selvet og i forhold til det sosiale miljøet rundt. Skam kan ødelegge tilliten, og resultere i at individet mister tilliten til både andre personer og til objektverdenens sammenheng (82-85).

2.1.2 Kjærlighet i senmoderniteten

Seksualitet, kjærlighet og mellommenneskelige forhold i senmoderniteten skiller seg på flere måter fra den typen kjærlighet som har vært karakteristisk for tidligere perioder i historien. For det første har seksualitet blitt frigjort fra kravet om forplantning, noe som har medført fremveksten av det Giddens kaller plastisk seksualitet. Seksualiteten har blitt åpnet opp og gjort tilgjengelig for utviklingen av ulike typer livsstiler, og regnes i dag som et karaktertrekk som kan bearbeides og dyrkes, og derfor er seksualitet også nært knyttet til selvet (2008, s. 2). Dette betyr at den også preges den også av den refleksiviteten som gjennomsyrrer selvet i senmoderniteten, og individets konstante refleksive bearbeiding av selvfortellingene handler også om seksuell identitet. På dette området har kjønnene i stor grad blitt likestilt, og dagens kvinner forventer å oppnå seksuell tilfredsstillelse i like stor grad som menn. De fleste mennesker i dagens samfunn hatt mange partnere før de gifter seg, og et godt sexliv regnes for å være av grunnleggende betydning for et godt kjærlighetsforhold (12).

Seksuell og følelsesmessig likestilling har også en sentral plass i det Giddens kaller «rene forhold». Et «rent forhold» er en idealtipe, en situasjon der to mennesker inngår i et sosialt forhold for forholdets egen skyld, og for det de to får ut av å være i et varig forhold med hverandre, og der forholdet bare varer så lenge begge parter opplever relasjonen som tilfredsstillende nok til å bli værende i (2008, s. 58). Partene i et slikt forhold opplever ideelt sett det Giddens kaller konfluent kjærlighet. Dette er en aktiv og likestilt kjærlighet, som forutsetter at begge parter gir og får tilbake like mye. Begge parter må være innstilt på intimitet, og på å åpne seg og vise sårbarhet for hverandre. På samme måte som det senmoderne individets utvikling er avhengig av konstant selvrefleksjon, er også konfluent kjærlighet avhengig av at partene reflekterer over sitt eget selv, og over forholdet, for å utvikle seg. I tillegg er seksualitet av grunnleggende betydning for forholdet, begge kjønn forventer tilfredsstillelse og seksuelle ferdigheter er noe man jobber med og lærer seg refleksivt gjennom råd og veiledning.

Den romantiske kjærligheten var forløperen for konfluent kjærlighet, men på mange måter er den også det motsatte av dette. Konfluent kjærlighet er aktiv og likeverdig, i motsetning til romantisk kjærlighet, som gjerne har et ubalansert forhold mellom kjønnene. I konfluent kjærlighet må begge partene bidra og vise sårbarhet, og denne sårbarheten har tidligere vært ansett som et lite attraktivt trekk hos en mann. Den romantiske kjærligheten har primært vært noe kvinner opplevde. Mykhet, omsorgsfullhet og kjærlige følelser ble ansett som kvinnelige egenskaper, og som lite attraktive hos menn. Resultatet av dette var at menn satte et skarpt skille mellom følelsene for den trygge hustruen og seksualitet. Lidenskapelige følelser var ofte forbeholdt elskerinner og prostituerte: «For men the tensions between romantic love and amour passion were dealt with by separating the comfort of the domestic enviroment from the sexuality of the mistress or whore» (2008, s. 40). En annen forskjell mellom konfluent og romantisk kjærlighet er at seksualitet er et grunnleggende element i konfluent kjærlighet, og noe partnerne jobber med, mens i romantisk kjærlighet forventes seksualiteten å bli opprettholdt av den sterke erotiske kraften som oppstår mellom paret. Romantisk kjærlighet innebærer også projektiv identifikasjon, partnerne idealiserer hverandre, og føler at de «kjenner» hverandre intuitivt. Konfluent kjærlighet forutsetter at partnerne åpner seg for hverandre, noe som gjør slik idealisering vanskelig å opprettholde (61).

Romantisk kjærlighet springer igjen ut fra lidenskapelig kjærlighet. Den lidenskapelige kjærligheten har en nærmest trollbindende kraft, som gjør at hele verden virker ny og frisk,

men samtidig ute av stand til å fange interessen som er så sterkt rettet mot den utvalgte. Den rykker mennesket opp fra den virkelige verden og får det til å vurdere radikale løsninger. Lidenskapelig kjærlighet er universell, og de fleste kulturer har historier og myter som advarer om hvor farlig det er å forsøke å skape varige bånd av en slik relasjon. I motsetning er romantisk kjærlighet kulturspesifikk og i den forenes lidenskapelig kjærlighet med moralske idealer. (38).

I begge kjærlighetstypene begynner individet å idealisere den andre, og tillegge ham egenskaper det ønsker å tro at han har, men i romantisk kjærlighet har dette en mere varig karakter: «Love breaks with sexuality while embracing it; ‘virtue’ begins to take on a new sense for both sexes, no longer meaning only innocence but qualities of character which pick out the other person as ‘special’» (2008, s. 40). Den andre utfyller en mangel i individet, som det kanskje ikke var klar over at det hadde, og denne mangelen er direkte knyttet til selvidentiteten: «Projection here creates a feeling of wholeness with the other, no doubt strengthened by established differences between masculinity and femininity, each defined in terms of an antithesis. The traits of the other are ‘known’ in a sort of intuitive sense» (2008, s. 61). På sett og vis gjør romantisk kjærlighet individet til et helt menneske.

Giddens setter det rene forhold og konfluent kjærlighet opp mot fenomenet fastlåst forhold. Dette er en type forhold der de to involverte er avhengig av et destruktivt bånd, og av den andres annerledeshet for å føle ontologisk sikkerhet (89). Noen vanlige tendenser i slike forhold er, blant annet mangel på likestilling og kjønnsdiskriminerende seksuelle vaner. De er ofte preget av mangel på tillit og gjensidig støtte. Forholdet er gjerne basert på selvbedrag, partene lytter ikke til sin indre diskurs, og åpner seg ikke opp for hverandre, noe som er en forutsetning for intimitet. Avhengigheten gjør at en av partene begraver selvidentiteten i den andre, ofte har en av dem en ide om at hun skal redde den andre. Intimitet derimot, forutsetter at begge har omsorg for seg selv, for klare grenser er av avgjørende betydning for å opprettholde intimitet:

Intimacy is not being absorbed by the other, but knowing his or her characteristics and making available ones’s own. Opening out to the other, paradoxically, requires personal boundaries, because it is a communicative phenomenon; it also requires sensitivity and tact, since it is not the same as living with no private thoughts at all. The balance of openness, vulnerability and trust developed in a relationship governs whether or not personal boundaries become divisions which obstruct rather than encourage such communication (2008, s. 94).

Den ødeleggende dynamikken i et fastlåst forhold står i veien for refleksiviteten som er grunnleggende for intimiteten som kjennetegner et konfluent kjærlighetsmønster.

Hovedkarakteren i *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux* er i et forhold preget av at han ikke klarer å ha sex med henne på vanlig måte, samtidig som han er svært opptatt av sex og vanker på strippeklubber. I fortellingen fremstiller hun ham som den dominerende parten i et svært lite likestilt forhold, preget av mangel på tillit.

2.2 Zygmunt Bauman

Zygmunt Bauman bruker begrepet «flytende modernitet» om denne fasen, og sammenligner denne fasen med flytende stoffer. I motsetning til faste stoffer, flytter flytende stoffer seg lett og er bevegelige. De kommer uskadd fra møte med hindringer. Samtidig bevarer de ikke sin opprinnelige form i møte med hindringer. Slik bevegelighet er forbundet med letthet og vektløshet, og vi beveger oss lettere og raskere jo lettere bagasjen vi har med oss er. På samme måte er nåtidens samfunn, global økonomi, individer og relasjoner mellom individer «lette», «flytende» og i konstant forandring (Bauman 2006, s. 12). I moderniteten smeltet man det faste og oppløste det etablerte, slik at man kunne «rydde plass for nye og forbedrede faste elementer, for å erstatte et nedarvet sett mangelfulle og defekte faste elementer med et annet sett som var adskillig forbedret og aller helst perfekt, og av den grunn uforanderlig» (Bauman, 2006, s. 13-14). I den flytende modernitet har illusjonen om at moderniseringen skal resultere i et fremtidig idealsamfunn sprukket, og det er ingen forestilling om at samfunnet ender opp med å rettferdig, konfliktfritt til slutt, med det det innebærer.

Det som i størst grad skiller den flytende modernitet fra tidligere historiske samfunn er at den fremstår som en stadig pågående moderniseringsprosess, mener han. Samfunnet er gjennomsyret av en trang til å stadig rydde plass for et nytt og bedre design, forbedre, fornye, ta fra hverandre, trappe ned, slå sammen, og alt gjøres for å fremme produktivitet og konkurransevne (43). Mens Giddens ser de hyppige endringene i samfunnet delvis som et resultat av en refleksiv prosess der gammel viten hele tiden forkastes i lys av ny viten, ser Bauman disse endringene som en prosess der man moderniserer for å modernisere.

2.2.1 Individet i den flytende modernitet

Et annet trekk som skiller den flytende modernitet fra tidligere historiske epoker, er at moderniserende oppgaver og plikter har blitt deregularisert og privatisert. Kollektiv innsats for å oppnå et rettferdig samfunn, er mindre viktig enn hvert enkelt individs rett til å kunne velge og vrake blant ulike livsstiler og modeller for lykke. Enhver står ansvarlig for å bruke sine evner og ressurser for å nå mål og drømmer, og for å hamle opp med utfordringer (44).

Samtidig har enkeltmennesket en uendelig rekke muligheter å velge mellom, slik at dagens mennesker kan sammenlignes med kundene på et shoppingsenter:

Hvis shopping betyr å vurdere utvalget av muligheter, undersøke, berøre, føle og håndtere de utstilte varene, sammenligne prisene med innholdet i lommeboken eller grensen på kredittkortet, legge noen av dem i handlevognen, og sette andre tilbake på hyllen – da shopper vi utenfor butikkene like mye som inni; vi shopper på gaten og hjemme, på arbeid og i fritiden, i våken tilstand og i drømme. Uansett hva vi kaller det vi gjør, er det en form for shopping, en handling som er dannet i shoppingens bilde. Koden som formulerer vår «livspolitik» er hentet fra shoppingens pragmatikk (2006, s. 94).

Han mener at denne prosessen blir opprettholdt av at vi lever i en verden med for mange valg. Det er alltid et hav av muligheter man ikke har prøvd, ledsaget av en mistanke om at man kan ha gått glipp av noe (82). Samtidig er de fleste mennesker i dagens samfunn forbrukere, ikke produsenter, og livene deres er organisert rundt forbruk, slik at de styres av «[...] forførelse, stadig stigende begjær og flyktige ønsker – og ikke lenger av normative regler» (97).

Når normene forsvinner, oppstår det usikkerhet: «Fravær av normer, eller bare uklarhet omkring dem – anomi – er den verste skjebne som kan ramme et menneske som strever med å takle sine livsoppgaver» (2006, s. 34). Resultatet av et slikt fravær er usikkerhet om andres hensikter og bevegelser rundt en, og en varig valgets kval. Rutiner og mønstre for sosialt samvær som blir pålagt mennesker gjennom sosialt trykk, sparer mennesker for denne usikkerheten. Når den normative reguleringen forsvinner resulterer det i tvil og frykt, og i en slik tilværelse, begynner enkeltmennesket å lete etter visshet, eller eventuelt enkle løsninger som kan fjerne bevisstheten om at det tviler (34).

Som Giddens påpeker, har vaner og rutiner verdi for både sosial praksis og selvidentitet, og professor i sosiologi, Richard Sennett (1978, som referert i Bauman, 2006), mener at «Å forestille seg et liv som består av øyeblikkelige impulser, av kortvarige handlinger som er blottet for bærekraftige rutiner, et liv uten vaner, er virkelig å forestille seg en tankeløs tilværelse» (34). Bauman mener at samfunnet fortsatt ikke har nådd et ytterpunkt som kan gjøre det tankeløst, men helheten er borte. Menneskets handlinger og adferd bestemmes ikke lenger av dets plass i samfunnet, og individet står fritt til å definere sin egen identitet (36).

Individet søker etter en harmonisk, logisk og fast identitet, slik andre menneskers identitet virker når man ser dem fra utsiden. Men fra innsiden oppleves ikke den erfarte identiteten slik. Den biografiske erfaringen, river i stykker det som holder identiteten sammen, og gjør den flytende. Dermed shopper man mer, i håp om å gjøre den fast. Evnen til å shoppe omkring, gir enhver forbruker mulighet til å velge sin egen identitet og beholde den så lenge man ønsker. Dermed blir moten veien til oppfyllelsen av identitetsfantasiene. Tingene vi kjøper er råvarene vi bruker for å skape identiteter, og det gjør identiteten i den flytende modernitet like ustabil som disse tingene (106).

Bildene vi er omgitt av har stor innvirkning på disse identitetsfantasiene. «Livet på skjermen overvelder det virkelige livet og fratår det dets sjarm: Det er det virkelige liv som virker uvirkelig og som kommer til å fortsette å se ut og føles uvirkelig så lenge det ikke i sin tur blir omformet i «severdige bilder»» (Bauman, 2006, s. 107). Når bildene på skjermen setter standarden for virkeligheten, får massemedia stor makt over folks kollektive og individuelle fantasi. I analysen kommer jeg til å vise til en artikkel av Anders Malvik Skare, der han viser hvordan karakterene i romanen blir påvirket av bilder.

Samtidig lever dagens mennesker i en verden preget av stadig skiftende omstendigheter og må være fleksible nok til å kunne bevege seg fritt hvis situasjonen skulle forandre seg. Fremtiden i dag er uklar og fylt med usikkerhet. Arbeidslivet er preget av korttidskontrakter, og verden oppleves som mindre forutsigbar. Derfor blir fremtidsplanene flyktige og ustadige, planer kan ikke være for langsiktige (167). Veksten i samfunnet i den tunge moderniteten var en konsekvens av prinsippet forsinket tilfredsstillelse, som gjorde det mulig å spare opp kapital. Jo strengere man behersket seg og utsatte tilfredsstillelsen, jo større ble gevinsten til slutt, og livets høyeste mål ble å utsette tilfredsstillelsen. Arbeidsetikken erklærte at utsettelsen av gleden var en verdi i seg selv og proklamerte det prisverdige med å arbeide for arbeidets skyld.

Samtidig presset en annen tendens seg frem, forbruksetikken. Det så arbeidet som et rent instrumentelt middel til å oppnå kjøpekraft. I dagens samfunn er utsettingen tatt ut og belønningen må komme øyeblikkelig, noe som igjen fører til at lykken over å ha fått ønsket oppfylt blir kortvarig, og ingen egenskaper ved ting teller, unntatt øyeblikkelig selvtilfredsstillelse. En slik kultur har ikke tid til tradisjon, kontinuitet, distansering og refleksjon. Utsettelse av tilfredsstillelse har tapt sin verdi i dagens samfunn, som preges av en kombinert følelse av usikkerhet, uvisshet og utrygghet (189-193).

Det å bytte identitet, innebærer å bryte visse bånd og å oppheve forpliktelser, og altfor mange muligheter kan skape fragmentering og oppløsning av forbindelser. I siste instans, blir oppgaven med å skape ens egen identitet en kjerne til konflikter, som utløser gjensidig uforenlige drifter. Siden den er felles for alle, og må utføres av hver enkelt under svært forskjellige forhold, vekker den også konkurranse istedenfor samarbeid og solidaritet. Det er opp til hver enkelt å løse sine egne problemer.

I fellesskap med andre, bruker enkeltmennesket først og fremst tiden på å lære av andres eksempler. Slik kan en i det minste forsikre seg om at andre sliter med sine problemer til daglig. Man kan også lære av andre erfaringer om hvordan man skal takle problemer på jobben, bli kvitt en avhengighet eller en partner som ikke lenger gir den tilfredsstillelsen man ønsker. Imidlertid er det først å fremst hvordan man skal overleve den overveldende ensomheten man lærer i samvær med andre, at alles liv er fulle av små og store problemer og farer som de må streve med på egenhånd (51).

Denne fremgangsmåten har bredt seg til andre områder. Når enkeltmennesket trenger hjelp og veiledning henvender de seg ofte til rådgiverne. En rådgiver gir veiledning i livspolitik og gir ofte en konkret illustrasjon på hvordan klienten kan løse problemet sitt. Ved å bli vist et eksempel på hvordan andre mennesker i lignende situasjon hamler opp med sine problemer, lærer man ikke bare å løse konkrete problemer, men ved å se på andre menneskers prøvelser, håper man også å kunne lokalisere årsakene for at man føler seg ulykkelig. Slik kan man sette et navn på den og finne måter å bekjempe dem på.

Talkshowene fungerer etter det samme prinsippet, og er et sted man kan finne eksempler. Vanlige mennesker som er like hjelpeløse som tilskuerne, som strever med de samme problemene, kan være svært lærerike og inspirerende å betrakte, for det de kan gjøre, kan seeren også gjøre. Det er mye å lære av å betrakte andre menneskers nederlag og seiere. I

tillegg fungerer de nærmest som offentlige utdrivelsesritualer: «De gjør at det uevnelige kan nevnes, at det skammelige blir anstendig, og at den stygge hemmeligheten blir noe å være stolt av» (2006, s. 89). Man kan betrakte mennesker som snakker om disse tingene, som en selv trodde var skambelagt, og som man følgelig har holdt skult og lidd i taushet under, og oppdage at dette ikke var noe å skamme seg over i det hele tatt. Abel fungerer som et eksempel for Ruth. Samtalen mellom dem bærer preg av at Abel forteller om sitt liv, og Ruth kjenner seg igjen.

2.2.2 Kjærlighet i den flytende modernitet

Bauman viser hvordan individet i den flytende modernitet har et ambivalent forhold til relasjonene det er i gjennom livet. Siden dette er en tidsepoke med sterk individualisering, der enkeltindividet hele tiden er i forandring og beveger seg, må båndene mellom mennesker nødvendigvis være løse nok til å knyttes opp når det av en eller annen grunn ikke passer å være i forholdet mer (2011, s. viii). Dagens kjærlighetsmarked fungerer som resten av forbrukersamfunnet og tanken om utsatt behovstilfredsstillelse er fremmed for kunder i denne kulturen. Dermed klarer de ikke å gi begjæret den tiden det trenger til å vokse og utvikle seg, så dagens konsumenter kjøper ikke på grunn av begjær, men av ønske. Ønsker er en fordel i dagens spenningssøkende samfunn av flere grunner. De er relativt kortvarige og lite forpliktende, og ved å handle etter ønske unngår dagens kvinner og menn at varige konsekvenser. På den måten kan partneren byttes ut hvis han ikke svarer helt til forventningene, eller hvis en nyere og bedre modell skulle dukke opp senere. Et parforhold som inngås på grunnlag av et ønske, blir betraktet som en hvilken som helst annen forbruksvare, og hvis kunden ikke er fornøyd med produktet, er det bare å bytte varen, istedenfor å forsøke å reparere forholdet (11-13).

Bauman mener at et moderne parforhold kan sammenlignes med en investering i en aksje. Du investerer tid, penger, og får etter hvert også felles eiendom og barn, investeringer du kunne ha plassert andre steder. Du må hele tiden vurdere om verdien vokser eller synker, og om aksjen er verd de pengene du bruker på dem. En av de viktigste verdiene du får for denne investeringen er trygghet av å vite at du kan få nærhet, selskap, og en hjelpende hånd når du måtte trenge det. Bakdelen er at du hele tiden må være på vakt og vurdere om du har gjort en god investering, samtidig som du vet at partneren gjør det samme. Paradoksalt blir man enda

mer usikker av å være i et forhold, og det gjør investeringen så godt som verdiløs, for et parforhold gir ikke stort mer trygghet enn ensomhet gjør (13-15).

Han ser på «rene forhold», etter Giddens definisjon, som eksempel på nåtidens redsel for uforbeholden kjærlighet og forpliktelse. Et rent forhold er skjørt og sårbart, for en uforbeholden forpliktelse innebærer en stor risiko for å bli såret hvis forholdet blir oppløst. Ved å legge sterke følelser i et forhold, og å forplikte deg, blir du avhengig av den andre, og denne forpliktelsen behøver ikke nødvendigvis være gjensidig i et rent forhold, partneren kan når som helst forlate en. Bevisstheten om dette er et dårlig utgangspunkt for tillit, og tillit har heller ikke grobunn i et samfunn som er avhengig av refleksjon (89-91). Hovedkarakteren i *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux* forteller i tilbakeblikk at hun har hatt flere løse forbindelser tidligere. Hun forteller blant annet om en motvilje mot å gå med giftering, fordi det minnet henne på at hun var knyttet til et annet menneske.

Konsumkulturens rasjonelle tankegang gjennomsyrrer også seksualiteten i den flytende modernitet. Seksualitet har tradisjonelt vært uløselig knyttet til andre livsområder, men i den flytende modernitet er den isolert fra andre livsområder, både forplantning og kjærlighet. Seksualiteten er, som Giddens også hevder, autonom, den har en verdi i seg selv og blir kun vurdert etter det nytelsen den gir, noe Bauman mener har ført til frustrasjon og fremmedgjøring. En seksualitet som ikke har noen konsekvenser og som har full returret, er vanskelig å holde på plass i en flytende tid. Mystikken som pleide å gi seksualiteten dens forførende kraft er borte. Seksualiteten har isteden fått et teknisk preg, og blir behandlet som et sett med ferdigheter man må konsentrere seg om å utføre. Den sees på som et rent fysisk fenomen og forbindes med fysiske fornemmelser i kroppen, og dagens sensualitet gir ikke så mye mer enn det. Idealet var at den skulle være fri for overflødige og tungvinte belastninger, men isteden ble den overlesset med forventninger (44-47). Ruth og Johannes har problemer med seksualitet og i hennes fremstilling av ham kan det virke som noe av grunnen er at han er avhengig av fetisjisme.

Kjærlighet i den flytende modernitet er ofte gjentakende og de fleste mennesker i dag, har vært i flere forhold, og elsket flere ganger i løpet av livet. Den romantiske definisjonen av kjærlighet og løftet om å holde sammen «i gode og onde dager» er foreldet, og ikke lenger nødvendig å forholde seg til, mye på grunn av forandringer ellers i samfunnet. Derfor har dagens kvinner og menn lært seg å verdsette kvantitet fremfor kvalitet, og begrepet kjærlighet har fått en utvidet betydning som også innebærer kortvarige affærer. Men ideen om at evnen

til å elske blir bedre jo mer erfaring man har er feil, mener Bauman. Det går ikke an å lære nye knep for triks til senere bruk. Det man lærer av flere kortvarige affærer er å bli fort ferdig med et forhold og begynne på et nytt. Eksperimenteringen og all prøvingen og feilingen fungerer mer som en slags avlæring, man trener seg til å ikke være i stand til å elske. For kjærlighetens verdi ligger ikke i å finne ferdige produkter som ikke trenger noen større anstrengelse for å bruke (4-6).

Kjærlighet handler å skape, det er en kreativ drift, og den er risikofylt, fordi man aldri vet når den kommer til å ende. Og det er denne risikoen, det at man aldri helt vet hva som kommer til å hende i fremtiden, som skaper den magiske mystikken som ligger i følelsen av kjærlighet. Det er åpne seg opp for en usikker fremtid, slik at frykten blander seg med glede, som er å elske. Det kreves mot, disiplin og ydmykhet for å kunne dra nytte av kjærlighetens vesen. Dagens konsumkultur trener individet til det motsatte, kunden foretrekker ferdigprodukter, raske løsninger, øyeblikkelig behovstilfredsstillelse, forsikring og garantier, er det sjelden noen tar seg bryet med å bruke tid på å lære seg kunsten å elske (7). Ørstavik setter opp forholdet mellom Lily og Ralf som kontrast til forholdet mellom Ruth og Johannes. Denne relasjonen preget av gjensidig nysgjerrighet og respekt, og det er interessant at de er helt unge.

En av konsumkulturens største konsekvenser er at den gradvis ødelegger evnen til sosialt samspill. Dette fenomenet blir forsterket av tendensen til å se på andre mennesker som varer. Konsumkulturen påvirker dagens individer til å behandle andre mennesker som objekter, og å bedømme andres verdi utfra hvor mye nytelse de potensielt kan gi. I denne prosessen slutter de å se den andres verdi som enestående mennesker (75-76). Nestekjærlighet er motsatte av å bedømme andre mennesker etter hvor mye glede og nytelse de kan gi, eller at de på en eller annen måte må ha fortjent ens kjærlighet. Den impliserer også at man elsker seg selv. Selvkjærligheten bygges opp av den kjærligheten mennesket mottar fra andre. «Because what we love in our self-love is the selves fit to be loved. What we love is the state, or the hope, of being loved. Of being objects worthy of love, being recognized as such, and given the proof of that recognition» (2014, s. 80). Med andre ord begynner vi først å elske oss selv når andre elsker oss, og det vet vi at de gjør når vi blir lyttet til og respektert, slik at vi forstår at det vi tenker, gjør og vurderer å gjøre er viktig. Andres respekt impliserer at det er noe i en selv som er unikt og spesielt (2011, s. 79-80). I analysen kommer jeg til å vise til et essay av psykolog Peder Kjøs, der han argumenterer for at forholdet mellom Ruth og Johannes er preget av at

han ikke ser henne som et subjekt, men som et objekt han kan bruke til å dekke sine egne behov. Jeg kommer til å vise hvordan dette kommer frem i teksten, og hvordan Ruth reagerer på dette.

2.3 Frederik Tygstrup

2.3.1 Det litterære rum

Litteraturteorien har tradisjonelt lagt vekt på tiden i en tekst og fokusert på hvordan de fremstilte begivenheter ble plassert i tid, fremfor situasjon, hvordan begivenheter ble plassert i et rom, og sammenheng med dette rom. Dermed overså man at det eksisterer et nettverk av relasjoner mellom elementene i en tekst. Det finnes formelle relasjoner mellom de lingvistiske formentene, og semantiske relasjoner mellom de elementene som er implisitt eller eksplisitt fremstilt. Semantiske relasjoner trer frem gjennom skildringer, narrative forløp, fremstilling av mentale prosesser, sansinger, affekter, assosiasjoner og gjennom betydningsmessige nærhetsrelasjoner og tverrforbindelser som etableres i teksten: «Disse relationer er i en tekst som regel organisert med en vis konsistens, de danner et *plan*, som modsvarer en mulig anskuelse af rummet. Relationenes plan danner et rum-billede, som oscillerer mellem det eksplicite og det implicite (Tygstrup, 1999, s. 39).

Teksten har formelle trekk som gjør den romlig. Gerard Genette påpekte at et enkelt språklig valg kun gir mening i forhold til alle andre valg som kunne vært truffet, med andre ord til den bakgrunnen som hele språkssystemet utgjør. Betydningsdannelsen skjer i et paradigme. Dette gjelder også på den enkelte teksts nivå og verkets lokale paradigmatikk aktualiseres på ulike måter gjennom verket. Litterær betydningsdanning skjer ikke bare gjennom forløpet, men også i relasjonen mellom de stykkevis aktualiserte språklige elementer, og de underforståtte paradigmatisk grupper de er tatt fra. Tekstens semantiske organisering er dessuten karakteristisk ved å bygge opp et individuelt nettverk av relasjoner mellom betydningsselementer som er romdannende, tekstens betydningsrom produseres aktivt

gjennom konstellasjonen av konkrete betydningselementer (41). Betydningsdannelsen kan finnes på en rekke nivåer av en tekst, som for eksempel den narrative komposisjons system, subjektive assosiasjoners systemer, sosiale relasjoners systemer og så videre.

«Det levde rom» er en kombinasjon av to perspektiver: en kulturell og en fenomenologisk. For å kunne erfare den sansede verden, er vi avhengige av en forbindelse mellom sansing og forstand, Kant beskrev dette som en type skjemaer som på en side forut-former anskuelsene som dannes i persepsjonen av verden og på en annen side konkretiserer forstandens begreper, sånn at det dannes en forbindelse mellom sansing og forstand. På den måten velger romanskuelsen ut gjenstander og saksforhold som den inndrar i konstruksjonen av rommet og setter dem sammen. Romanskuelsen involverer derfor to grunnleggende komponenter: på en side hvilke sameksisterende gjenstander og saksforhold som trekkes inn i romkonstruksjonen og på en annen side hvilken type av relasjoner som etableres, det vil si hvilke regler som styrer assosiasjonen.

Disse skjemaene er imidlertid ikke konstante, som Kant trodde, men inngår i en foranderlig historisk erfaringshorisont (42). Ernst Cassirer bruker begrepet «symbolske former» for å beskrive slike skjemaer som historisk konstruerte former. Den erfaringen av verden, som utspiller seg i utvekslingen mellom forstandens begreper og den sanselige anskuelse, skjer i en kulturell erfaringskontekst, der seleksjonsprinsippene og forbindelseslinjer i den førbegrepslige syntese av anskuelsens materiale stammer fra de symbolske organisasjonsformer som kjennetegner en gitt kulturell sammenheng. Forståelsen av rommet, det vil si utvelgelsen av elementer og etableringen av sammenhenger mellom dem, bruker et «språk» av de overleverte skjematiseringer som muliggjør anskuelsen. Dette språket er gitt, men modifiseres hele tiden gjennom endringer i den menneskelige livsverden, noe som legger til rette for en latent konflikt mellom kulturell for-forståelse og empiriske muligheter. På en annen side har «det levde rom» også et fenomenologisk perspektiv. Individet forholder seg handlende, og dermed også transformerende til den romlige verden den er plassert i. Rommet er knyttet til eksistensen som lever det, i en stadig svingning mellom det gitte og det skapte (43). Menneskets liv utfolder seg alltid i et rom som er overlevert, men som det modifiserer, og både overleveringen og modifiseringer kan ta mange ulike former. Den skjematisering som enhver romkonstruksjon innebærer, det vil si etablering, utvelgelse og forbindelse av anskuelsesgjenstander, er til stede som et tykt kulturelt lag av handlingsmønstre, vaner, innsikter, affektive mønstre og så videre (44).

Det litterære rom har to distinkte elementer: for det første det formelle betydningsrom, og for det andre har det også romanskuelsens historisk-kulturelle skjema. Betydningsrommet kommuniserer en anskuelse og anskuelsens premisser, og er derfor et medium. Samtidig er det også en modell, fordi den betegner ikke bare anskuelsen, men den konstruerer den i faktiske, eksplisitte forbindelser innenfor det spektrum av muligheter som tekstens semantiske struktur tillater. En tekst kan konstruere et komplekst nettverk av relasjoner som tilsvarer kompleksiteten i konstruksjonen av det levde rom, noe som gjør teksten til et privilegert medium. Det levde rom kan ikke reduseres til en matematisk eller geometrisk konstruksjon, så en representasjon av den må rekonstruere relasjoner på en rekke ulike nivåer, sansemessige, kognitive, emosjonelle, handlingsmessige og så videre (44). Det levde fremstilles ved at forfatteren etablerer et betydningsrom i teksten som motsvarer det levde roms konstruksjon av anskuelsen. Litteraturens rom skapes i en bevegelse frem og tilbake mellom på den ene side erfaringens og anskuelsens rom og på den andre side tekstens betydningsrom (45). I analysen kommer jeg blant annet til å vise hvordan selvets refleksivitet kommer til uttrykk i fortellerstilen, noe som viser at romanens rom romanskuelsens historisk-kulturelle skjema er et element i romanens rom.

2.3.2 Affekt og rum

Tygstrup skiller mellom to ulike måter å omtale følelser på: følelser som noe man «har» og følelser som noe man «er i». Den første modellen beskriver følelser som indre psykologiske fenomener, der følelser er noe som finnes i et «jeg» og som utgjør bestemte egenskaper ved dette jeget (Tygstrup, 2013, s. 18). Dette kan kalles den romantiske måten å tilnærme seg følelser, mens i den andre, den post-romantiske, forskyves fokuset fra individets psyke til situasjonen det befinner seg i, slik at følelser bedre kan beskrives som kontekster og begivenheter. Denne vendingen har vært synlig i nyere tid, der man har sett en økende interesse for affektstudier¹. Her er ikke emosjonelle tilstander noe vi har i oss, men noe vi befinner oss i – ikke i den forstand at det enkelte individ ikke føler følelsen, men at følelsen blir til, trer i karakter og utbrer seg på en måte som overskrider det som kan beskrives med

¹ Et eksempel som bør nevnes er Per Thomas Andersens bok *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi* fra 2016.

utgangspunkt i en strengt individuell, psykologisk forståelse av følelser. Mens følelser er noe man har, noe som tilhører et subjekt, er affekter noe man er i, noe som skaper subjektivitet.

Tygstrup bruker åpningssekvensen i David Simons HBO-serie *Generation Kill* fra 2008 som eksempel på hvordan affekter kan være knyttet til situasjon fremfor individ. Denne sekvensen viser en gruppe unge soldater som kjører i konvoi gjennom den irakiske ørkenen. Soldatene roper til hverandre, fingrer med utstyr og prøver å følge med på omverdenen og hverandre. Det er en emosjonell intensitet i sekvensen, følelser som panikk, frykt og kjedsomhet kommer til uttrykk, men ikke som en følelse knyttet til et bestemt individ. Det er mer presist å si at det hersker en bestemt affekt i kampvognen og at affekten er knyttet til den kollektive situasjonen.

Affektens logikk analyseres dermed ved å ta utgangspunkt i en gitt situasjon, der situasjonen ses som et dynamisk samspill mellom måten individet blir affisert og hvordan det responderer. En ung soldat i en av kampvognene i nevnte konvoi blir affisert ved å være i den bestemte rammen konvoien, oppdraget og gruppen utgjør og tid, rom og forholdet til andre er formatert på en bestemt måte. Samtidig vil soldatens reaksjon bli påvirket av hvilken utdanning, sosialisering, utstyret han er omgitt av og utstyret som er heftet til kroppen hans. Situasjonen en affekt oppstår i kan betraktes på to måter:

På den ene side kan situationen betragdes som et *diagram*, dvs. en art kort over de relationer og gensidige påvirkninger mellom elementer, der er sat sammen på en bestemt måte. Og på den anden side kan den betragdes som en *begivenhed*, hvor disse forbindelser så at sige aktiveres, hvor den intensitet, der udspringer af de konkrete relationelle forbindelser, får noget til at ske. Situationen er på den ene side en sammenstilling eller opstilling af indbyrdes forbudne elementer, og på den anden side en aktualisering af det potentiale, som er investeret i opstillingen (Tygstrup, 2013, s. 21).

I *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux*, knytter Ørstavik Ruths emosjonelle tilstander til situasjoner, som for eksempel samtaler med Abel, inntrykk hun får på steder hun er og selvsagt måten Johannes oppfører seg. Fortelleren formulerer slike tanker selv når hun beskriver utstillingen hun skal holde. Der inviteres publikum til å oppleve en situasjon, et møte, og meningen er å oppleve hvilke følelser, eller affekter, som oppstår som følge av dette møtet.

Ved knytte affekter til situasjon fremfor individ, understreker man samtidig den sentrale rollen kontingens spiller i menneskelige anliggender. Ordet «kontingens» er avledet av det latinske verbet *contingere*, som betyr vedkomme, angå eller berøre, og brukes i logikken om vilkårlighet, det at noe både kan og ikke kan skje i fremtiden (Kontingens, 2017). Affekt er et resultat av kontingens både i den pragmatiske betydningen, berøring, og i den logiske betydningen som handler om tilfeldigheter, og siden affekt skaper subjektivitet, er også produksjonen av subjektivitet knyttet til kontingens, mener Tygstrup.

Han viser til hvordan Judith Butler formulerer nettopp dette i boken *Frames of War* fra 2009, der hun forklarer at en av kroppens grunnleggende egenskaper er at den hele tiden støter på andre mennesker og situasjoner utenfor sin kontroll. Denne annetheten den støter på kan være påtrengende, men kan også påvirke individet til lydhørhet overfor verden, i form av affekter som for eksempel håp, nytelse, lidelse og sinne. Det er i den konkrete kroppen affektene er lokalisert, og studiet av affekt må derfor begynne med hvordan den enkelte kropp affiseres av omgivelsene og hvordan det igjen affiserer andre i det nettverk av relasjoner det inngår i. Kroppen er en scene for de subjektiveringsprosessene som finner sted i den gitte situasjon.

Tygstrup understreker at Butlers forståelse av kroppen verken er kartesiansk, som en motsetning til bevisstheten, eller tradisjonelt fenomenologisk, som et sentrum for den sansende oppfattelse av verden. Isteden har den mer til felles med den franske filosofen Merlau-Pontys ide om kroppslighet som et refleksivt fenomen. Kroppen er både er en ting blant mange andre i verden, og på samme tid sentrum for handling for selvet som erfarer denne verdenen, den er både objekt og subjekt. Derfor er det å være i verden er alltid en fortløpende bevegelse frem og tilbake mellom disse to posisjonene, og kroppen kan beskrives som «[...] en art *interface*, der viser sig i enhver menneskelig situation, en interface der konstant formidler udvekslingen mellem psykiske og materielle elementer, som rask og umærkeligt oscillerer frem og tilbake over grænsen til den anden» (Tygstrup, 2013, s. 23).

Kroppen kan altså oppfattes som et grensesnitt, et sted der en indre og en ytre virkelighet møtes, overføres på hverandre og veves sammen. Affekten er kroppslig fordi den befinner seg akkurat på dette grensesnittet. Fortelleren i *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux* har en ide om at impulser til handlinger som for eksempel kjærtegn ligger i kroppen. Hun skildrer skam, begjær og andre affekter ved å plassere dem på konkrete steder i kroppen, og viser på den måten den nære relasjonen mellom affekt og kropp.

Affekter er altså både relasjonelle, situasjonelle og kroppslige, og dermed kan de ikke knyttes til et bestemt virkelighetslag, men utgjør en slags atmosfære som svever rundt all menneskelig handling og interaksjon. De er svært aktuelle studieobjekter i kulturvitenskapelig forskning fordi de både springer ut av og griper styrende inn i kulturelle handlingsmåter, slik at de er med på å skape de ideer og forestillinger som i ettertid institusjonaliseres som en del av en felles historisk virkelighet, men siden de har en flytende og vanskelig tilgjengelig karakter, byr det på en del metodologiske problemer å studere dem. Ved å ta utgangspunkt i at affekter er kroppslige, går det an å studere affektens miljø, eller «[...] det felt af relationer som kendetegner spesifikke situasjoner, så vel som de potentialer og muligheter, det understøtter. Eller med andre ord: affektens rumlige eksistens» (Tygstrup, 2013, s. 24). Utfordringen ligger derfor i å utvikle analytiske begreper og verktøy for å beskrive affekter som romlige fenomener, kartleggingsverktøy som kan brukes til å utvide vår forståelse av den romlige distribusjon av affekter.

En slik kartlegging bygger på nyere teorier om rom og romlighet som har bidratt til å gi en utvidet og fleksibel forståelse av rommet, noe som blant annet kommer frem hos geografen David Harvey. Han skiller mellom absolutt rom, relativt rom og relasjonelt rom: Det absolutte rom er det objektive rommet der begivenhetene finner sted, og der alle ting har sine egne entydige koordinater i forhold til hverandre. Begrepet «relativt rom» er det motsatte, det er det rommet som blir til ved å se rommet fra et bestemt perspektiv, og å bruke det på bestemte måter. Problemet med disse to rombegrepene, er at de får oss til å se rommet som enten objektivt og absolutt, eller som subjektivt og relativt, slik at det blir umulig å overskride denne polariteten (25).

Det relasjonelle rom er dermed en oppsamlingskategori for alt som ikke passer inn i de to foregående kategoriene men som fortsatt har en viktig betydning for vår oppfatning av hva et rom er. Erindringens rom er et eksempel på et slikt rom. Ved første øyekast kan erindringens rom sies å være et eksempel på et relativt rom, siden det blir farget av det subjektive perspektivet til den som erindrer, men på en annen side er ikke erindring bare et individuelt fenomen, minner gjenfortelles og sirkuleres ofte rundt i den kollektive bevisstheten. Derfor blir erindringens rom mer enn bare subjektivt, men samtidig heller ikke bare objektivt.

Ideen om relasjonelt rom omfatter altså en sosial og kulturell konstruksjon, en relasjonell distribusjon av ting, ideer, sansninger og forestillinger som til sammen tegner opp et ganske virkelig historisk rom, som ikke kan kartlegges på noen tilfredsstillende måte som verken

relativt eller absolutt rom (26). Det relasjonelle rom retter seg mot en rekke faktiske relasjoner i et gitt miljø og tegner opp hvordan disse organiserer seg i romlig form. Dermed blir det mulig å kartlegge relasjoner mellom elementer som ikke er av samme type, for eksempel påtrengende sansninger, symbolske former, materielle elementer, fragmenter av historiske overleveringer og så videre.

Tygstrup påpeker at denne romforståelsen allerede har blitt fremhevet av den franske sosiologen og filosofen Henri Lefebvre, som understreker at det faktiske historiske rommet, som mennesker lever i, alltid er sammensatt av materielle, symbolske og erfaringsmessige komponenter. Disse komponentene viser ikke til forskjellige former for rom, men er aspekter som inngår i produksjonen av menneskelige rom. Derfor er rommet helt grunnleggende et relasjonelt rom, og det levde rom er alltid menneskelig deltagelse i et nettverk av relasjonelle strukturer som til sammen utgjør rommets realitet (26). For å analysere affekter som fenomener som er mer knyttet til sosiale situasjoner enn til individuelle sinnstilstander, undersøker man derfor den affektive komponenten i de relasjonelle rommene vi er omgitt av. Det er i dette diagrammet av relasjonelle utvekslinger vi mennesker utfolder vår eksistens som romlige vesener, og affekter eksisterer romlig som en virtuell tilstedeværelse der.

De tankeprosessene som settes i gang i løpet av handlingen i *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux* er i stor grad knyttet til de konkrete stedene Ruth befinner seg på. Blant annet blir de indre bildene og sinnsstemningen hennes påvirket av den store åpne plassens dramatiske historie og av former og farger i landskapet rundt seg. Rommet hun skal holde den kommende utstillingen i ligner på en kirke, noe som er et sentralt element i situasjonen hun vil invitere publikum til å oppleve. Ved å skildre hvordan situasjoner og omgivelser utløser affekter, som igjen setter i gang tankeprosesser og andre reaksjoner, viser Ørstavik hvordan affektene eksisterer i det relasjonelle rommet Ruth er omgitt av.

3 Analyse

3.1 Formelle trekk

Originalutgaven av romanen Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux er 215 sider lang, og er delt inn i tjue kapitler, uten overskrift og nummerering, som igjen er delt inn i kortere fragmenter, ofte bare på en linje eller et ord. Omslaget er i grått og gult, bokryggen er gul og både forsiden og bakryggen er dekket med hvert sitt svart-hvittfotografi. Boken er merket med «ROMAN» på forsiden, og der er også forfatterens navn, tittel på boken, navn på forlag skrevet med grå og sorte bokstaver.

Fotografiet på forsiden forestiller ryggen til en naken kvinne som kneler over en seng med hodet i hendene. Bak henne er det en åpen dør ut mot sollyset. Den nakne kvinnen kan knyttes til sentrale motiver som kropp, kjønn, seksualitet, men også til «nakenhet» i overført betydning, siden skam er et sentralt tema i fortellingen. På baksiden er presentasjon av handlingen skrevet med hvite bokstaver. Fotografiet som dekker denne siden er mer uklart, og forestiller en hest med vogn som kan gi assosiasjoner til tidligere århundrer, og til de begivenhetene som utspilte seg på den store åpne plassen som har gitt navn til boken. Ved siden av vognen står det en skikkelse kledd i svart kappe, som minner om en skikkelse som ofte dukker opp i Ruths og andre karakterers fantasier.

3.1.1 Komposisjon, forteller og språk

Rammefortellingen begynner først i kapittel to, når Ruth kommer ut av drosjen i Bordeaux, og varer til dagen etter. Hele kapittel en består av analepser som handler om hvordan Ruth og Johannes møtte hverandre og det første møtet mellom dem. Vendepunktet kommer etter at hun har forlatt Abel for å gå på en strippeklubb, og gått seg bort på vei tilbake til hotellet. Når hun kommer tilbake til hotellet blir hun veldig sliten, og er nær ved å ringe Abel slik at hun kan få henne på sykehus, men hun legger seg til å sove isteden. Når hun våkner er alt

annerledes: «[...] jeg er lettere. Det kjennes lysere. Som om jeg er kvitt noe, fri fra noe, tomt. Er det ham, at jeg har kvittet meg med ham, skyflet ham ut av meg hvor han har tatt for stor plass, rom i meg som jeg trenger, selv» (2013, s. 201). Deretter går hun til utstillingslokalet og legger seg på gulvet i det rommet der hun senere skal holde performance-utstillingen sin og tenker på forholdet til Johannes. Etter en ellipse skildres det som skjedde noen uker etter at hun kom hjem.

Det er Ruth som er førstepersonsforteller av rammefortellingen, men etter at hun møter Abel, tar denne over fortellingen og forteller om sin egen livshistorie. Mens hun snakker kommer datteren Lily inn i rommet, og fokaliseringsspunkt og fortellerstemme skifter til henne. Hun beskriver det hun ser der og da, og dermed blir Ruth for første gang beskrevet utenfra. Denne første overgangen er markert med «Lily:» (63), men senere i fortellingen skifter fokaliseringen stadig over henne, Abel, Ralf eller moren til Ralf på samme måte uten at det markeres på noen måte. Som regel fortelles disse karakterenes opplevelser av en tredjepersonsforteller, med unntak av det første skiftet til Lily, som fortelles i førsteperson.

Det er nærliggende å tro at det er Ruth som forteller historiene om bipersonene, unntatt når Abel forteller Ruth om livet sitt, og at det er hun som lager historier om dem. Litt senere begynner et avsnitt med «Ralf og Lily går mot hverandre på grusgangen» men lenger ned i samme avsnitt fortelles det at «I Venezia, i fjor sommer, før Johannes [...]», og det blir klart at det er Ruth som forteller dette (2013, s. 98). I tillegg kan fortelleren virke usikker på hva som skjer under denne fortellingen, blant annet ved å innlede med et spørsmål, etterfulgt av en korleksjon: «Faller gitaren ut av kassen idet de passerer hverandre, Ralf og Lily, der på veien, gjennom alleen, ved kanalen? Nei, den faller ikke» (2013, s. 111). Siden Ruth ikke kan vite hva de andre karakterene tenker, blir det vanskelig å kalle henne en pålitelig forteller. I tillegg er alt som kommer frem av Johannes' handlinger og adferd beskrevet og tolket av Ruth, som selv er sterkt følelsesmessig involvert i forholdet. Fokaliseringsspunktet aldri hos ham, og leseren kan ikke vite hva han tenker og hvorfor han handler som han gjør. Det kan for eksempel hende han har tanker om at hun har en annen elsker i tillegg til ham, eller at hun plukket opp menn på en nudiststrand, og at motivet for å sende henne bilder av strippersker er knyttet til noe hun har gjort.

Språket virker spontant og direkte. Fortelleren bruker tabubelagt ord på kjønnsorganer og gir detaljerte skildringer av svært intime detaljer om samværet mellom henne og Johannes, seksuelle fantasier og om kropp. Noen ganger er setningene korte, kanskje bare et ord, mens

andre ganger kan de være flere linjer lange, og komma og punktum er ikke alltid naturlig plassert:

Gitt opp så mange ganger, så tidlig, som baby kanskje, som lite barn, som gutt på fire måneder som strekker armene ut, etter noen, etter mamma, men så kan ikke mamma, av en eller annen grunn, kanskje har hun lært at du skal ikke drive og løfte barnet opp, det blir bortskjemt av det, eller hun er opptatt eller ute, borte, i et annet rom, hun hører det ikke, eller hun har begynt å jobbe, og så er det en barnepike, som ser film på tv og ikke bryr seg, egentlig, ikke orker med deg akkurat da, ja uansett hvorfor, det er ikke noen der og svarer det, du får ikke, og så lar du være, slutter å forsøke, kjenner etter hvert ikke lyst til å forsøke mer heller, for det gjør så vondt ikke å få, og så lar du heller være å kjenne at du trenger, at du vil (2013, s. 100).

Denne setningen som går over fjorten linjer uten punktum. Ved å ikke sette punktum vil leseren gå glipp av de naturlige pustepausene i lesingen, noe som øker intensiteten. Det er også eksempler på brudd på rettskrivningsregler. Spørsmål kan for eksempel bli skrevet uten spørsmålsteget, og komma kan være plassert på feil sted. Disse avvikene kan imidlertid markere et sentralt motiv, for eksempel når et avsnitt innledes med setninger, eller deler av setninger, skrevet i versaler. Første kapittel begynner med spørsmålet «VIL DU MØTE MEG» (2013, s. 5). Setningen er skrevet med versaler, men uten spørsmålsteget, og kan knyttes til temaet «møte mellom to mann og kvinne», som er et av hovedtemaene i boken.

Det første kapittelet er preget av tilsynelatende ulogiske skift mellom preteritum, presens og perfektum. Kapittelet begynner i preteritum: «[...] det begynte med at jeg leste en artikkel han hadde skrevet [...]» (2013, s. 5). Mot midten av siden, skifter hun imidlertid til perfektum til tross for at hun skildrer fortsettelsen på den samme hendelsen: «Jeg hadde sett på det lille bildet av ham, bylinefotot ved siden av navnet, og han så så varm ut, syntes jeg, så god og glad med det bustete mørke håret som sto ut og jeg hadde fått lyst til å ta kontakt, hadde tenkt det med en gang» (2013, s. 5). Isolert sett, kan setningen tolkes som en analepse i analepsen, at hun hadde sett på bildet og hatt lyst til å kontakte ham før hun leste artikkelen, men siden resten av fragmentet fortsetter i perfektum, gir det ikke mening å tolke det sånn. Fortelleren fortsetter å veksle mellom preteritum og perfektum i resten av kapittelet, i tillegg til presens. Fortellingen får mer logikk med hensyn til verbtidene fra og med kapittel to, og fortsetter hovedsakelig med presens, unntatt når narrasjonen blir avbrutt av en analepse.

Romanen kan sies å ha en romlig struktur, og fortellerteknikken har en lignende effekt som klippeteknikken i Ørstaviks tidligere roman *Kjærlighet*. Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy

påpeker, om denne, at selv om handlingen i denne romanen er kronologisk, er de hyppige perspektivskiftene ofte ulogiske, og når elementene i teksten ikke er følger hverandre fordi de er bundet sammen logisk, vil leseren lete etter andre forbindelser mellom dem. Det oppstår da romlige forbindelser mellom elementene (2014, s. 65). På samme måte kan det også være vanskelig å finne logiske relasjoner mellom elementene i *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux*. Fortellingen blir ofte avbrutt av pauser i form av blant annet analepser, akronier eller skifte av forteller eller fokaliseringsspunkt, slik at fortellingens tid blir mye lenger enn historiens tid, og det er ikke bestandig noen logisk forklaring på at fortelleren for eksempel skyter inn et avsnitt om Lily og Ralf midt i en samtale mellom Abel og Ruth.

I *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux*, er det semantiske forbindelser mellom Ruths historie og historiene til de bipersonene fokaliseringsspunktet skifter til. Et fellestrekk mellom dem er at de på en eller annen måte er i en situasjon som har likhetstrekk med, eller står i kontrast til, Ruths egen. Både Ralfs mor og Abel er enslige mødre til en tenåring som er omtrent på samme alder som Ruths datter Sofi. I historiene Abel forteller, kommer det dessuten frem at hennes relasjon til faren har fellestrekk med Ruths forhold til Johannes, og forholdet til eksmannen kan leses som en kontrast. Lily og Ralf er, i likhet med Ruth, i et nytt kjærlighetsforhold, men måten de forholder seg til hverandre står i kontrast til måten Ruth og Johannes forholder seg til hverandre. Ralf kan stå som kontrast til Johannes.

Romanen har også en utpreget ekfrastisk stil, fortellingen trer frem gjennom det karakterene ser og ser for seg ting, og beskrivelser av bilder står sentralt, både tematisk og formelt. I «Ekfrasen som erkjennelsesmodus i en digital mediekultur. Om Hanne Ørstaviks ekfrastiske stil» skriver Anders Malvik Skare skriver om hvordan Ørstavik bruker ekfraser for å problematisere elementer ved samtidens mediekultur. En litterær «ekfrase» som er «en verbal beskrivelse av ett eller flere bilder» (2015, s. 10). Et bilde kan være alt fra en litterær karakters erindringsbilde til en detaljert beskrivelse av et kunstverk. Samtidig ligger det i hans definisjon at samtidslitteraturen blir til en moderne mediekultur. Et samfunns mediekultur er en gjensidig vekselvirkning mellom medieteknologier, estetikk, livssyn og adferd, og vår senmoderne mediekultur er preget av at digitale teknologier forandrer måten vi kommuniserer med hverandre, måten vi sosialiseres inn i fellesskap, måten vi forholder oss til bilder og muligens også måten vi ser på. Malvik mener Ørstaviks tekster tar opp i seg de historiske omgivelsene ved hjelp av den litterære stiliseringen av materialet. Han viser til Tygstrup, som i essayet «Stilens taktik» drøfter hvordan de samfunnsaktuelle elementene i en litterær tekst

kommer frem som en vekselvirkning mellom affiliasjon og appropriasjon. Affiliasjon er hvordan teksten bruker bestemt historiske, sosiale, epistemologiske og retoriske mønstre, og appropriasjon er hvordan teksten tar i bruk disse mønstrene. Malvik oppsummerer dette med: «En ekfrase er et stilistisk/retorisk grep hvor en litterær tekst affilierer og approprierer et eller flere bilder (fiktive eller virkelige, mentale eller konkrete)» (Malvik, 2015, s. 14).

Samtidig gjør han oppmerksom på at bildebehandling er et psykologisk og eksistensielt erkjennelsesmodus i Ørstaviks litteratur, karakterene forsøker å forstå seg selv gjennom bildene de ser. Referansene til bilder kan derfor leses som en del av forfatterens utforskning av hvordan subjektet konfronteres med den digitale mediekulturen. Han tar utgangspunkt i en passasje der Ruth beskriver det mentale bildet hun har av utstillingen hun skal lage, altså en fiktiv ekfrase, en verbal beskrivelse av et mentalt bilde, for å viser hvordan Ørstavik bruker ekfrasen. For det første har ekfrasen en psykologisk dimensjon siden det er snakk om et mentalt bilde. For det andre knyttes denne psykologiske dimensjonen til et viktig medieteknologisk forhold: tilgangen på bilder og videoer på internett, for fortelleren har ennå bare sett utstillingshallen i bilder og video på internett, og ikke i virkeligheten. På denne måten viser ekfrasen at sirkulasjonen av bilder på internett er en del av grunnlaget for fortellerens indre bilder. For det tredje presenterer ekfrasen romanens ledemotiv, møtet mellom mann og kvinne, ved å beskrive den kommende utstillingen (15).

3.1.2 Tittelen

Tittelen, *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux*, viser helt konkret til stedet Grande Place de Bordeaux, den store åpne plassen Ruth får øye på idet hun går ut av drosjen, når hun ankommer Bordeaux for første gang. Plass er en metafor som brukes på forskjellige måter i løpet av fortellingen samtidig som det er et viktig motiv i fantasiene hennes, og i Ørstaviks litteratursyn har steder og rom en viktig funksjon. I artikkelen «Streker, linjer, kanter, bånd», forklarer hun hvordan leseren blir påvirket av måten hun fremstiller et sted. Karakterene i en roman, er omgitt av linjer og strukturer, og når hun streker opp disse strukturene, skaper hun et sted, tekstens rom, som det er mulig for leseren å gå inn i og erfare:

For å vise hvordan personen erfarer, for at lesingen av teksten ikke bare skal sees og forstås, men kunne bli virkelig i leseren i lesningen, som leserens erfaring, må jeg vise fram det rommet som teksten skjer i. Det fysiske rommet: Hvordan lyset faller over trærne, over gulvet, skyggene. Men også hvordan blikkene veksles, linjene blikkene lager, også det blir rom. Linjene og kantene er der, overalt. Synlige og usynlige. Dette må bli konkret erfarbart for leseren (2004, s. 112).

Den store åpne plassen i Bordeaux er kvadratisk, der en side vender mot elven, mens det er trær i doble rader langs de tre andre. Midten er tom og dekket av fin hvit grus eller sand. Tomheten på midten gjenspeiler ensomheten Ruth opplever. Det ene mennesket som står alene midt utpå en stor åpen plass er utsatt og har ikke noe å lene seg mot eller søke ly bak.

Den kvadratiske formen på plassen kan også leses som meningsbærende ved å settes opp mot den halvsirkelformende formen på den plassen Ruth går forbi på vei til kunsthallen, Hemicycles des Quinconces. Denne formen er myk, og får henne til å tenke på omsorg: «Jeg vil legge meg ned i bunnen av dem. Strekke meg ut så jeg blir lang og usynlig, det er ikke der på bakken faktisk fysisk jeg vil gjøre det, men inni meg, i formen, jeg vil holdes i en struktur som stryker meg og vugger» (2013, s. 33). Halvsirkelen er med andre ord en form det går an å hvile i. Hun fortsetter med å fortelle at hun har ligget inntil Johannes på samme måte «[...] i ordene, i tanken. I meldingene han har sendt meg, bilder hvor vi har stått sammen og sett ut over havet, vært mann og kone i et Vermeer-maleri, løpt ved siden av hverandre som ulver på snøklede vidder» (2013, s. 33). Den varme halvsirkelen står som motsetning til den harde kvadratiske formen på Grande Place de Bordeaux, der hun er langt unna ham og ikke kan hvile.

Stedet har ikke bare betydning for leserens forståelse, men også for Ruth selv. Hun blir påvirket av stedets atmosfære, noe som bidrar til at hun opplever en bestemt form for affekt. Som Tygstrup skriver, kan emosjonelle tilstander beskrives på to måter: «Følelser er noget, man har, affekt er noget, man er i. Eller annerledes formulert: følelsen tilhører et subjekt, mens affekten producerer subjektivitet» (Tygstrup, 2013, s. 19). Fortelleren gransker hele tiden tanker, følelser og indre bilder hun får når hun er på dette stedet. Plassen er en metafor som brukes på forskjellige måter i løpet av fortellingen, og på samme tid et viktig motiv i fantasiene hennes. Denne betydningen underbygges med Ørstaviks egne ord i innledningen til boken Stedene: «Stedet gir tilgang til noe. Det har med væren å gjøre. Med kropp. VI ER DER. Enten konkret, fysisk eller som bilde. Eller som indre bilde» (Duras og Porte, 2016, s. 8). Ruth får indre bilder og assosiasjoner som hun ikke ville fått ellers, noe som kan åpne opp

for erkjennelse på annen måte enn språket kan. Ørstavik forklarte den psykologiske funksjonen til indre bilder, under en tale på psykologikongressen i 2016:

Bildet er romlig, vi kan bevege oss rundt i det, være nær og langt unna, se detaljer og helheter, vi kan flytte på oss og få øye på nye ting. Vi kan komme tilbake til det og oppdage noe vi først ikke så, men som kommer til syne for oss siden. Et bilde trenger ikke være logisk. Derfor kan bilder være så helende, de kan forene motsetninger på måter som det lineære språket ikke kan (Ørstavik (2016)).

Noen av de indre bildene kan være skremmende og smertefulle, og siden de har visse likhetstrekk med situasjonen hun er i, ser hun sin egen situasjon fra et annet perspektiv.

Det er situasjonen som skaper affekten Ruth opplever, og denne situasjonen er satt sammen av en rekke elementer som påvirker hverandre gjensidig. Blant annet er hun i en vanskelig relasjon med Johannes. Det har også en viss betydning at hun er i Bordeaux for å holde en kunstutstilling som handler om å gå mot et annet menneske, et motiv som er nært knyttet til dette forholdet. Dessuten skal han etter planen komme dagen etter og hun venter på ham. I tillegg har hun lest om stedets historie på flyet, og vet at plassen har vært et rettersted. Stedet er et element i situasjonen som forandrer seg idet hun går ut av drosjen i Bordeaux. Det er i kroppen affektene oppstår, og de oppstår fordi kroppen støter på verden utenfor. Derfor har stedet hun er på stor betydning for hvordan Ruth blir affisert, og det er den kroppslige erfaringen av å være på plassen i Bordeaux som er med på å åpne opp for den erkjennelsen Ruth oppnår i løpet av fortellingen.

Selv om hun kjenner igjen plassen fra et indre bilde hun allerede har, og har hatt i snart to år, forandrer dette bildet seg av at hun er der fysisk, slik at sansene blir påvirket: «Det hvite lyset eller er det den lyse sanden, lyset er så skarpt, og varmen er uvant, ny» (2013, s. 13). En overgang fra det kjølige klimaet i Norge til det litt varmere Bordeaux har innvirkning på situasjonen. Det har også byens beliggenhet ved kysten og historien som havneby i en tidligere kolonimakt:

Sola er det klare sterke lyset, den sterke viljen, handlekraft, det som lager og virker, utover, som gjør. Månen er det indirekte lyset, vendt innover, det handler om tro, det som skal vokse og gro, bli latt være, bli tatt imot. Sånn ligger Bordeaux der også, og er begge deler, den er både og, den ligger i sør, mot sola, samtidig som Bordeaux har en halvmåneformet havn, en

gang en kolonial by vendt mot havet, vannet, det flytende og hele verden der utenfor, og alt der utenfra som kom inn, de mørke slavene under dekk i skipene ved kaia (2013, s. 165)

Det skarpe lyset og den overveldende varmen har derfor en symbolsk betydning for Ruth, i tillegg til at den påvirker sansene. Den halvmåneformede plassen, den hun kan hvile i, representerer troen på at forholdet har en fremtid, «Og det har vært helt virkelig i meg. Det har gjort meg mer lykkelig enn alt» (2013, s. 33). På den kvadratiske plassen derimot, er det ikke mulig å hvile, fordi der er solen for sterk og varm.

Dermed forandrer det indre bildet hun allerede har av den store åpne plassen seg av den varme, skarpe solen og omgivelsene. I det opprinnelige bildet går hun ut av en hestedrosje på en stor åpen plass med trær langs tre av sidene. Hun vet ikke om hun er mann eller kvinne, bare at hun er kledd i svarte klær, bukse og skinnsko. Nå, når hun er på plassen, legger hun merke til den delen av plassen som en gang ble brukt som rettersted:

Jeg vet ikke hvorfor det er avlangt, retterstedet. Som om det trengtes en oppmarsj, en markert avstand, fra den ene enden til den andre. Det får meg til å tenke på oppløpet fram til streken for lengdehopp og gropen bak streken, med sand. Eller midtgangen i en kirke, det å gå opp den når alle i benkene reiser seg og står, ved siden av, og ser (2013, s. 13).

Nå knytter hun det indre bildet til plassens dramatiske historie, som hun har lest om før hun kommer, og hun finner likhetstrekk mellom seg selv som går mot Johannes og den dødsdømte som går mot giljotinen. Etterhvert som fantasien kommer tilbake begynner hun å gå mot retterstedet.

Assosiasjonen mellom gangen mot retterstedet og gangen ned midtgangen i en kirke, kan knyttes til møte-tematikken i boken. På en side er kirken stedet for begravelsen, markeringen av overgangen fra levende til død, og assosiasjonen med giljotinen, der man mister hodet og dør, er en metafor for det risikable med forelskelsen. Frykten for å gå mot et annet menneske kan til forveksling ligne angsten en dødsdømt føler når han går mot sin egen henrettelse. Samtidig er kirken stedet der bryllupet foregår, der hun kan gå fra å være enslig til gift. Ruth gir uttrykk for at hun ønsker en «forening» med Johannes, og det kan leses som at hun vil gifte seg. Bevegelsen kommer igjen i kunstutstillingen hun skal holde, der publikum blir invitert til å gå mot et annet menneske, slik at det kan oppleve den kroppslige erfaringen ved å

gå mot noen. Det er en parallell til at hun går mot Johannes i det virkelige liv, og hun håper at han skal begynne å gå mot henne også.

3.2 Ruth som senmoderne individ

3.2.1 Selvets refleksive prosjekt

Det er flere fortellertekniske grep som også får teksten til å bære preg av at Ruth forteller frem et selv. Som Malvik nevner, forsøker Ørstaviks karakterer å forstå seg selv gjennom bildene de ser, og Ruth spør stadig seg selv hva bildene betyr. Etter min mening forsøker hun i like stor grad å forstå seg selv gjennom kroppen. Hun overvåker hele tiden sine egne kroppslige fornemmelser, reaksjoner, tanker, handlinger og innfall: «følelsen jeg har, jeg prøver å gjenkjenne den, gi den navn. Skam, tenker jeg, jeg skriver det ned. Jeg ser på ordet i boka. Og jeg kjenner det i leggene, rundt anklene, når jeg har tenkt det» (2013, s. 16). Fortellingen blir tidvis avbrutt av at hun henvender seg til et «du», gjerne i spørsmålsform: «Holder jeg på med dette, gjør jeg det for å være sammen med deg, ham, du der ute?» (2013, s. 15).

Dessuten skildrer hun i ofte tidligere opplevelser i analepser. Disse analepsene er selvfortellinger, fortellinger om hvem hun er, hvem hun har vært og hvorfor hun har blitt som hun har blitt. Hun forteller blant annet om hvordan hun var i forholdet til datterens far og forholdet etterpå, da hun var avstengt fra seg selv og ikke ønsket nærhet eller å gå med ring. Dette setter hun opp som en kontrast mot måten hun er i relasjonen til Johannes. I andre analepser forteller hun at dette forandret seg rett før hun møtte Johannes, hun kom i kontakt med følelsene og fikk et annet forhold til moren, og dette er en av årsakene bak forholdet til Johannes: «Noe har myknet i meg, så jeg kan slippe henne nær. Og så, like etter det, møtte jeg Johannes» (2013, s. 48).

Det er også ganger der hun retter på sin egen oppfatning i lys av det hun vet nå. Når hun kommer tilbake til hotellet etter at hun har vært på strippeklubben forteller hun i iterativ:

Jeg er aldri for trøtt til å ta vare på meg selv, aldri for full heller, skal jeg til å tenke, men det er ikke sant lenger, med ham har jeg vært fortvilet sanseløst full og glemt alt og lagt meg med sminken på og sendt hakkete meldinger til Sofi midt på natten, tett av feil (2013, s. 199).

Her har hun hatt et inntrykk av at hun er en person som aldri drikker så mye at hun ikke klarer å ta vare på seg selv, eller for å bruke Giddens begreper: når Ruth har blitt konfrontert med eksistensielle spørsmål om selvidentiteten, har et av svarene på et ubevisst og praktisk nivå vært at hun er «en som aldri er for full til å ta vare på seg selv». Denne ideen har vært med på å danne grunnlaget for selvidentiteten hennes, og har vært en så integrert del av hvem hun anser seg for å være at hun har utelukket de episodene fra det siste året der hun har gjort noe som ikke passer inn i dette bildet. Denne kvelden er det imidlertid noe som får henne til å stoppe opp og endre denne oppfatningen, og reflektere over de fortellingene der hun har vært så full at hun ikke klarer å ta vare på seg selv.

Biografien som selvidentiteten er bygget på er svært skrøpelig, skriver Giddens. De fortellingene Ruth har om seg selv er valgt ut blant mange andre historier som kunne ha blitt med i selvets fortelling. Det kan godt være at Ruth har mange historier om kvelder der hun var full og la seg med sminke på før hun traff Johannes, til tross for at hun husker seg selv som «en som aldri er for full til å ta vare på seg selv». Men fordi hun sannsynligvis hadde en relativt stabil følelse av selvidentitet, og et beskyttende hylster som ubevisst filtrerte bort biografiske historier som kunne true selvets integritet, glemte hun disse historiene. Det siste året har hun imidlertid gjort så mange ting som ikke er karakteristiske for henne, og som ikke passer inn i selvets fortelling, at hun får problemer med å holde på opplevelsen av å ha en fast kjerne som er henne: «[...] og jeg som trodde jeg var god, som trodde at jeg visste, noe om meg selv, noe om hvile og å synke og så våkne til en ny dag, at det fantes en kjerne et sted, en bunn, noe innerst, som er godt, som er meg. Jeg vet ikke lenger. Jeg vet ikke hvem jeg er» (2013, s.82-83).

Spørsmål om selvidentiteten er en type grunnleggende eksistensielle spørsmål, som individet vanligvis pleier å ha besvart på et praktisk bevissthetsnivå. Vaner og rutiner sørger for at det holder alle potensielle negative hendelser borte fra bevisstheten, slik at det kan ha en følelse av ontologisk sikkerhet. I noen situasjoner bli imidlertid det beskyttende hylsteret, som vanligvis skjærer denne ontologiske sikkerheten brutt. Mye tyder på at Ruth opplever det som Giddens kaller et skjebnesvangert øyeblikk, en fase der det skjer flere ting samtidig, slik at hun blir stående ved en korsvei. Hun har vært sammen med Johannes et år, og dette

forholdet har fått henne til å endre vaner og rutiner – ikke minst regimer, som for eksempel alkoholkonsum. Hun drømmer om å gifte seg med ham, samtidig som hun har gode grunner til å tvile på at hun bør det. Et skjebnesvangert øyeblikk innebærer å ta viktige valg, og det kan få store konsekvenser hvis hun velger feil. I Ruths tilfelle er det ikke minst forholdet til datteren som står på spill, siden Sofi snart er gammel nok til å flytte hjemmefra. I løpet av året hun har vært med Johannes har hun oppført seg mindre ansvarlig enn hun har gjort før, og dette skyldes i stor grad reaksjoner på problemene i forholdet til Johannes. Dette gjør at Ruth blir konfrontert med eksistensielle spørsmål, særlig spørsmål om selvidentitet og om andre mennesker.

3.2.2 Eksempler

Abel hjelper Ruth ved å fortelle historier fra sitt eget liv som har likheter visse likhetstrekk med Ruths egen situasjon. Som Malvik viser, tar Ørstaviks tekster opp enkelte historiske, sosiale, epistemologiske og retoriske mønstre i sine tekster, de affilierer og approprierer bilder. Etter min mening affilierer teksten også et annet samtidshistorisk mønster, som Bauman påpeker: talkshowene. Dialogen mellom dem er preget av at Abel snakker, gjerne uten at Ruth har spurt henne om noe, mens Ruth lytter. Ruth på sin side, sitter ofte og tenker på sin egen situasjon mens Abel snakker, og det er sjelden hun kommer med innspill. Abel fungerer som et eksempel for Ruth. Hun forteller historier om svært personlige, såre opplevelser, som Ruth kan kjenne seg igjen i og lære av. Ved å lytte til Abel skildre skammen over at faren ikke ville ha henne, blir det lettere å sette fingeren på hvorfor hun selv har vondt. Hun ser sin egen historie i et nytt lys når hun ser parallellene mellom Abels historie og sin egen.

Dette kommer blant annet frem i en historie Ruth ser tilbake på om en fjelltur hun var på med Johannes. Historien gjentas flere ganger i løpet av fortellingen, og forandrer seg litt hver gang. Første gang hun skildrer den har hun nettopp kommet til Bordeaux, og hun har sett en mann i foajeen som ligner litt på Johannes. Hun skildrer en idyllisk tur, der de drakk øl og lå i telt. De snakket ikke sammen, og det var en del av idyllen: «[...] vi bare gikk, det ble en rytme i det, og han tenkte sitt og jeg mitt, og vi var i det store der sammen, stille» (2013, s. 25). Noen timer senere, er hun sammen med Abel. Ruths utstilling får henne til å tenke på

faren, og hun forteller om fjellturene der hun gikk bak faren som ikke snudde seg og så på henne. Da skildrer Ruth den samme fjellturen, men legger på en litt annen måte:

Det Abel sier, jeg ser den lange jentekroppen som går der bak ryggsekken til faren. Jeg tenker på Johannes, på ryggen hans med sekken foran meg på fjellet sist helg, og at jeg ikke har kontakt med meg selv, med verden sånn jeg trodde jeg kjente den, sånn jeg trodde jeg kjente meg selv. Alt annet enn han, der han er, mangler kraft, er uten energi (2013, s. 69).

Ved å se likheten mellom måten både Abels far og Johannes går i sitt eget tempo og ikke snur seg for å se hvordan det går med den som følger etter, begynner hun nå å tolke stillheten mellom dem som et tegn på at han ikke ser henne, og ikke at de var der sammen i en behagelig stillhet. I motsetning til den første skildringen, der hun husket at hun så på ham etter at han hadde sovnet på kvelden og tenkte «[...] der ligger han, tenkte jeg, mennesket mitt», ser hun nå på seg selv som så besatt av ham at alt annet «mangler kraft» (2013, s. 25).

3.2.3 Kropp, språk og erkjennelse

Kjersti Bale påpeker hvordan forbindelsen mellom språk, erkjennelse, følelse og kropp er knyttet sammen hos hovedpersonen i *Kallet – romanen*. Kroppen er utgangspunkt for erfaring av både en selv og verden, og derfor må både leser og forfatter erfare ordene i kroppen og investere seg selv i det for å oppnå den erkjennelsen og fornyelsen teksten kan gi (Bale, 2008, s. 85). I *Kallet – romanen* mislykkes hovedkarakteren i kommunikasjonen med andre mennesker, men den vellykkede kommunikasjonen kommer frem i det hverdagslige, i små gester og ordløs kommunikasjon. Den samme oppvurderingen av ordløs fremfor språklig kommunikasjon kommer frem i forholdet mellom Ruth og Johannes.

Han har et overbevisende språk, og i et tilbakeblikk fra tidlig i forholdet forteller hun at hun hadde sagt at hun ikke ønsket å møte ham igjen, men han klarer å få henne til å ombestemme seg bare ved hjelp av tekstmeldinger: «[...] og det er ingen andres meldinger som kommer så nær, det er ordene hans, så enkle og store og de virker helt sanne, når han sier dem, skriver dem, de når helt fram, helt gjennom til meg, inn» (42-43). Samtidig savner hun små impulsive gester, som at han tar på henne uten at hun ber om det, eller bøyer seg ned for å kysse henne: «Det er som det finnes et åpent rom, det innerste, som skulle vært fylt av praksis, av å gjøre

kjærlighet, elske, kysse. Ta i hverandre, kjenne, stryke. Holde. Det rommet står tomt» (150). Han kommer nær henne med ordene i tekstmeldinger, men ikke fysisk ved kroppskontakt. Ved å bruke ord som «virker helt sanne» får han Ruth til å lytte mer til hva han sier enn hva han gjør. Han sier at han elsker henne, men viser ikke dette ved å for eksempel å besøke kunstutstillingen hennes eller å ta hensyn til at hun blir urolig når han forsvinner i flere dager.

Som nevnt er Ruths performance-utstilling en parallell til måten hun går mot Johannes i eget liv. Der blir publikum invitert til å gå mot en innleid skuespiller, slik at det oppstår et møte når de kommer frem, slik at de kan oppleve følelsen av å gjøre seg sårbar ved å gå mot noen. Ruth skaper med andre ord en situasjon der publikum kommer i affekt:

Det er en situasjon der mange variabler er tatt bort, de tilfeldighetene som bestemmer mange andre møter. Dette er fastlagt, du vet hva som skal skje. På en måte som når du kjøper sex, men dette er uten berøring, bare med avstand, så nærhet, og blick. Men samtidig: Vet du hva som skal skje? Vet du hva som skjer i deg, når du går mot et annet menneske? I hvilken grad våger du å være i deg selv, være til stede, gå mot, bli møtt, bli sett? (2013, s. 57).

I dette sitatet understreker Ruth kontingensens rolle, at det som regel er tilfeldigheter som ligger til grunn for møter. Ved å sammenligne utstillingen med kjøp av sex, som er forutsigbart, man vet hva som skal skje, understreker hun uforutsigbarheten i et kjærlighetsforhold. Samtidig skal det oppstå en følelse i publikummet som går mot skuespilleren. Ruth er bevisst på hvilken rolle omgivelsene spiller. Rommet utstillingen skal holdes i ligner en kirke, noe som skal vekke assosiasjoner til et bryllup. Hun er også enig med Abel om hvor viktig det er at skuespillerne har et nærvær: «En som vet hva hun utstråler, og har kontakt med kroppen sin, at det finnes en tilgjengelighet, og en vilje til å stille seg til rådighet, sånn» (2013, s. 57). Kontakt med kroppen er vesentlig for Ruth. Det er kroppen som skal erfare verket, og erfaringen skal starte en slags erkjennelsesprosess i publikum.

Kunstutstillingens konsept kan minne om Marina Abramovićs performance *The Artist Is Present*, et verk der kunstneren satt stille ved et bord. Publikum ble invitert til å sette seg ovenfor henne og bli sittende i stillhet så lenge de måtte ønske (MOMA, 2010). En forskjell mellom de to er at den som går mot den som venter setter seg ned og blir værende. Der er det først og fremst den kontakten som oppstår når de ser på hverandre som star i fokus. Ruths utstilling handler om det som skjer før man setter seg ned og erkjennelsen av frykt for å ikke bli møtt når man kommer frem. En annen forskjell er at Marina Abramović er til stede selv i

kunstverket og hun opplever det like mye som publikum gjør. Ruth bestemte seg tidlig for å ikke være tilstede, fordi hun ikke vil være opptatt av det som skjer i henne. Hun vil at publikums opplevelse skal være fokus: «Jeg vil at det skal skje i de som kommer. At utstillingen er et åpent sted, som ikke handler om meg lenger, men at det er opp til de som kommer, og det jeg har gjort klart for dem» (2013, s. 57).

En performanceutstilling kan minne om et karneval, og Sara J. Paulsons tar utgangspunkt i Mikhail Bakhtins teorier om karnevalet i sin analyse av teateret som motiv og metafor i Ørstaviks verk. Karnevalet fungerer ifølge Bakhtin en unntakstilstand som er basert på en tvetydig og folkelig latterkultur, og som står i motsetning til den offisielle kulturen.

Karnevalet har en mellomposisjon mellom kunsten og livet, der elementer av begge inngår, men Bakhtin understreker at karnevalet i realiteten er livet selv, formet ut fra et visst mønster av lek. Det er ikke noe liv utenfor mens karnevalet pågår, så det er med andre ord ikke et syn som skal sees, karnevalet er en fornyende tilstand der alle deltar (Paulson, 2008, s. 64).

Paulson mener at tivoliet i *Kjærlighet*, teaterforestillingen i *Uke 43* og dukketeateret i *Presten* fremstår som en alternativ kultur, en motsetning til virkeligheten. I møte med teateret får karakterene i romanene mulighet til å dra nytte av dets potensiale til å gi innsikt og virke fornyende, men denne muligheten avhenger av hvilken holdning og posisjon de inntar til det (61-62). Deltakelse og lek er en forutsetning for å oppnå erkjennelse. Hovedpersonene i *Kjærlighet* velger å bli stående utenfor, noe som belyser deres væren-i-verden. Istedenfor å delta i livet, tyr de til drømmer og fantasier.

Ruth rollen som tilskuer til sin egen performanceutstilling, og på samme måte som Jon i *Kjærlighet*, har hun en tendens til å hengi seg til fantasier. Hun lager historier om menneskene rundt seg, om plassen hun er på og om Johannes. Det kan også virke som at hun har idealisert Johannes før hun kom til Bordeaux, og ikke erkjent den psykiske smerten hun opplever av å være med ham. På en annen side kan det virke som hun i utgangspunktet har et mer reflektert forhold til sin egen situasjon enn Vibeke og Jon. I tillegg gir hun også uttrykk for at bakgrunnen for kunsten hun lager, nettopp er et ønske om komme nærmere seg selv: «Men hva med åpninger inn til meg selv? Hvordan er det mulig å være nær en annen? Være nær meg selv? Jeg vet ikke. Jeg har villet formulere, uttale, gjøre synlig, vise. Samle, gi en form, peke, fokusere. Hvert verk, hver utstilling er et forsøk på det» (2013, s. 37).

Dessuten viser Paulsons tolkning av symbolikken i *Kjærlighet* en litt annen problemstilling enn Ruths. I analysen påpeker hun kontrasten mellom tivoliets lys og varme og det mørket og

kulden Jon befinner seg i, og tolker mørket og kulden som et symbol på måten Jon står utenfor deltakelsen i selve livet, i sin tilbaketrunkne eksistens. Ruth derimot befinner seg lenger sør enn hun bor til vanlig, og det er en kontrast mellom kulden Jon befinner seg i og temperaturen i Bordeaux. På den store åpne plassen, som har gitt navn til romanen, er det for varmt, og lyset er for skarpt, noe som symboliserer «[...] den sterke viljen, handlekraft, det som lager og virker utover, som gjør» (2013, s. 165). Symbolikken viser at Ruths problem snarere skyldes for mye tilstedeværelse enn avstengthet, noe hun også reflekterer over selv: «Er denne smerten SÅRBARHET? Den andre siden av å kjenne så sterkt at det er dette jeg vil, ham» (2013, s. 45).

Paulsons analyse viser hvordan teateret hjelper hovedkarakteren i *Uke 43* å komme til en slags erkjennelse. Når hovedkarakteren Solveig diskuterer et teaterstykke med Hilde, kommer to ulike oppfatninger om hvordan mening oppstår opp. I den autoritære forfatter- og verkorienterte, kommer meningen ovenfra og ned, fra teksten til skuespillerne, mens i den demokratiske oppfatningen, produseres meningen i skuespillernes kropper slik at meningen kommer nedenfra. I denne romanen opplever hovedkarakteren at meningen i teksten, altså ovenfra, ikke hang sammen med det skuespillernes kropper sa, til tross for at begge deler var godt utført. Mangelen på sammenheng fører til en negativ kroppslig reaksjon hos karakteren og setter henne i kontakt med sine egne fortrenge lengsler og drifter (71).

Vendepunktet i romanen kommer etter et besøk på en strippeklubb, som kan tolkes som et slags form for karneval. I stedet for å gå inn i sin egen performanceutstilling, går Ruth inn i rollen som Johannes, og «kler seg ut som» ham. Ved å gå på strippeklubben kan hun være ham, gjøre det han liker å gjøre, få de samme inntrykkene han får og føle det han føler. Ved å sette seg i hans sted, får hun en annen type innsikt enn hun har hatt før, i første omgang hva han går der for:

Lar seg fylle og vugge og flyte i sitt eget innadvendte begjær. Et begjær der jeg ikke finnes, der jeg ikke er. Der han er, helt alene, eller med horene, eller andre damer, ungjenter, studenter, hvem som helst. Bare ikke meg. Han vil jo ikke ha meg. Jeg ser og ser inn i det, den kjensgjerningen, kjenner gjerningen på kroppen, åpenlys, åpenbar, det er jo sånn det er. Og så vil jeg ikke se det (2013, s. 183).

På denne måten ser hun forholdet fra hans ståsted. Hun går inn i hans rolle, opplever det han opplever, og ikke minst ser på den samme typen kvinner som han ser på når han er på

strippeklubber. Hun blir kastet ut, og kommer til en stor plass. Denne plassen er oval, og kan leses som en parallell til plassen Hemicycles des Quinconces, som hadde en form det gikk an å hvile i, på samme måte som hun hadde ligget inntil Johannes «[...] i ordene, i tanken» (2013, s. 33). Det er en mager langhåret hund på plassen, som kan leses som symbol på skam. Tidligere på dagen hadde hun sammenlignet skamfølelsen med en «skabbete hund» (2013, s. 16). Hun har gitt uttrykk for skamfølelse før, og også da er kroppen er stedet der affekten skam er plassert. Ruth beskriver konkrete steder i kroppen der skamfølelsen sitter, når hun tenker på skam: «Og jeg kjenner det i leggene, rundt anklene, når jeg har tenkt det. Som om det viser seg i kroppen, folder seg ut, blomstrer, som flekker, sår, jeg kjenner et søkk i det venstre kneet, som om det er hovent der. Tyngden over skuldrene, som presser meg ned» (2013, s. 16). Hun forteller at hun lurte på om han ville likt kvinner hun møter, som for eksempel Abel, som for øvrig har et utseende som er svært forskjellig fra hennes eget. Siden noe av problemstillingen er at Johannes ikke tenner seksuelt på henne, knytter Ruth sin skam til utseendet sitt: «For Johannes sier han elsker meg, men han vil ikke elske med meg. Det kan sikkert forstås. Men kroppen min forstår det ikke. Den kjenner seg avvist. Uønsket. Ekkel. Stygg» (2013, s. 17). Det er altså kroppen som har denne oppfatningen, det er den som ikke forstår at han ikke vil elske med henne, mens selvet kan forstå det. Kroppen er noe annet enn selvet, det har en egen vilje, og kan ha en egen oppfatning om verden som skiller seg fra den oppfatningen hun selv har.

I tillegg har denne plassen også en kirke midt på, som kan knyttes til håpet hun hadde om å gifte seg med ham: «Vanligvis ligger kirker høyt, tenker jeg, men her ligger den liksom i bunnen, nedenfor bakkene, som om bakkene renner ned hit, jeg ser det går veier ut fra den ovale plassen, som stråler oppover, ut fra den» (2013, s. 196-197). Plasseringen i bunnen av en bakke, istedenfor høyt er meningsbærende. Bryllupet pleide å være noe hun håpet på, men dette forandrer seg nå:

[...] og jeg kjenner jeg har ikke noe der å gjøre, kirken er helt irrelevant for meg, den er ikke en kropp jeg kan gå fram å møte, den er ikke øyne å se inn i, den bare står der, sånn den har gjort i hundrevis av år, og når jeg dør, så står den der ennå, fortsetter. Og plutselig kjennes han like tung i meg som den kirken, like ubevegelig, som en masse, et drass som jeg drar rundt på (2013, s. 197-198).

Parallellene mellom kirkebyggets egenskaper og Johannes er også interessant. De har vært sammen et år, og han har ikke tilpasset seg henne, men har fortsatt den samme livsstilen han alltid har hatt. Hun understreker også at kirken ikke er en kropp hun kan gå mot og møte, som var tema i kunstutstillingen.

Erkjennelsen er knyttet til kroppslige reaksjoner, på samme måte som hos Solveig i *Uke 43*. Når hun kommer hjem fra byen sovner hun, men hun våkner etter noen timer og er dårlig i magen. Mens hun sitter på toalettet begynner hun å skjelve og svette, og hun blir sittende ute av stand til å bevege seg i en halv times tid. Neste dag våkner hun og føler seg lettere og lysere «Som om jeg er kvitt noe, fri fra noe, tømt» (2013, s. 201). Hun oppdager at hun har kontroll over tankene sine:

Ja, det er et trykk som ikke er der mer, det loddet som hang i meg som tvang meg til å tenke på ham hele tiden, det er der ikke. Jeg kjenner hvordan tankene hopper rundt, flakser, ja, danser, sånn kjennes det, fra det ene til det andre, lett. Han suger ikke alt til seg. Jeg lukker øynene, sier til meg selv, som for å teste meg ut: I dag kommer kanskje Johannes. Men tanken blir ikke hengende. Det er ikke det eneste jeg tenker (2013, s. 203).

Tanken på Johannes fremstår som en infeksjon som kroppen har tømt seg for, som om kroppen har en egen vilje: «Nok, sier den, nå holder det, og så er det ikke noe å tenke mer, å ville eller velge mer, det bare er, og det som er, er at den har drevet ham ut av meg» (2013, s. 203). Hun er sint, og hun har sluttet å idealisere ham. «Men han kommer ikke, sier bare, gjør ikke, det blir ikke. Og jeg kjenner at jeg venter ikke på ham mer, heller, lytter ikke med en del av meg etter skrittene hans, klar til å snu meg mot ham, se ham, nei, det gjør jeg ikke» (2013, s. 204).

Noen uker etter at hun kom hjem, er hun hos Johannes og de er fortsatt sammen. Hun tenker på det indre bildet hun hadde fra plassen, og forteller at hun hadde håpet at sammenblandingen betydde at mannen og kvinnen skulle ha samleie, men det hadde ikke blitt noe av, og mannen var alene og kvinnen var bortgjemt, tenker hun:

Hvor har det blitt av meg? Jeg tenker på utstillingen, å gå over det store gulvet, og møte noen midt på, se inn i øynene. Johannes. Og jeg går ut i gangen til speilet som henger der og prøver å se meg selv inn i øynene, men jeg ser bare et ansikt, jeg ser øyne, nese munn, håret over, den lyse kjolen, jeg ser tilbake mot øynene, ser inn i dem, det er ingen der» (2013, s. 214).

Kontakt med kroppen, og ikke minst mangel på kontakt med kroppen, er et tema Ruth kommer tilbake til flere ganger. Følelsen av at selvet befinner seg i kroppen er nært forbundet med andres vurderinger, mener Giddens. Tillit blir utviklet sammen med omsorgspersonene og derfor kan opplevelsen av skam, som bunner i spedbarnets redsel for å bli forlatt, true tilliten. Dessuten har Ruth endret livsstil og vaner etter at hun ble sammen med Johannes, og følelsen av ontologisk sikkerhet er avhengig av i hvilken utstrekning normal fremtreden blir utført i overenstemmelse med individets biografiske fortelling.

Når Johannes overser henne begynner Ruth å tvile på den oppfatningen hun har av sin egen verdi, og på den måten, truer skamfølelsen den tilliten hun har til sin egen selvfortelling: «Når vi er sammen, blir jeg usynlig for meg selv for han bekrefter meg ikke, er ikke et speil, ingen reflektor, det jeg sier kommer ikke tilbake til meg så jeg kan se det. Han sier ikke Så fin du er! Legger ikke merke til meg» (2013, s. 120). Hans oppfatning av henne river i stykker hennes egen, og siden skam er så direkte knyttet til selvidentiteten, resulterer det i at hun føler at hun blir «usynlig» for seg selv.

I et tilbakeblikk fra kunstbiennalen i Venezia året før, ser Ruth på en film der prostituerte blir intervjuet. Det kommer et ektepar og setter seg ned, men når kvinnen oppdager hva filmen handler om, reiser hun seg og sier «nei» før hun går ut av rommet. Ektemannen blir da sittende alene igjen med Ruth, og hun merker at han ser på henne innimellom. Den fremmede mannens blikk får henne til å tenke på den andre mannen hun går til, han som sier at han elsker henne. Hun beskriver senere i fortellingen at hun dro på en nakenstrand en gang Johannes hadde vært på fylla så lenge at han hadde sluttet å svare på meldinger. Det kan leses som at hun forsøker hardere å bli sett jo mer Johannes overser henne. Hun beskriver inngående hvordan hun merket at hun ble sett av mennene der, og forteller at det var som «å ta på seg en rustning. Gå dit og kle meg naken og bli synlig for andre menn og se på andre, var det en rustning? Gjøre meg usårbar? Men jeg gjorde meg jo sårbar. Jeg var jo sårbar» (2013, s. 137). Det å bli sett av andre menn gjør henne mindre sårbar overfor Johannes avvisning.

Filmen viser små videointervjuer av prostituerte. Det bemerkelsesverdige var at intervjuobjektene aldri blir vist, filmen viser bare utsikten fra forsetet på en bil som kjører sakte rundt i bygatene, mens kvinne etter kvinne svarer på de samme spørsmålene: «Hvordan jobber du, inne eller ute og hvor mye, og er du fornøyd med og hvordan tar du vare på kroppen din» (Narušytė, 2013, s. 41). De prostituerte kvinnene svarer på spørsmål om

kroppen sin, om de er fornøyd med den, om hvordan de tar vare på den. Det de snakker om er i realiteten den masken de bruker for å tiltrekke seg oppmerksomhet fra menn, som om hun ikke har noen kropp før hun blir sett eller ser seg selv i øynene til en annen. Det er det de prostituerte har til felles med de andre kvinnene i Siibs filmer og bilder: «Surrounded by things, women present their textured surfaces to the camera, their selves hidden under the protective layer of make-up, colourful clothes, uniforms, jobs, professions» (Narušytė, 2013). Feministisk teori beskriver maskeraden som kvinnens måte å skape distanse til selvet på. I et mannsdominert samfunn, må kvinnen bevise at hun er feminin og bære en maske slik at hun skaper avstand til selvet. Narušytė påpeker hvordan Siibs filmer oppløser denne maskeraden i filmene sine, ved å fokusere på det taktile i kvinnenes bevegelser. Når hun plasserer seg selv inn i det allerede trange rommet der kvinnene baker, sørger for at publikum opplever følelsen av å være innestengt, og blir fratatt muligheten til å ta et skritt tilbake for å få avstand til de arbeidende kvinnene. Ved å fokusere på måten kvinnene beveger seg på, blir publikum styrt til å identifisere seg med kvinnene gjennom berøringssansen. Kroppens bevegelser og sosial interaksjon gir kvinnene tilstedeværelse i filmene, og på den måten trer de frem som individer med tredimensjonale liv, og det er ikke lenger mulig å se dem som objekter.

3.2.4 Søken etter et fast punkt i en flytende modernitet

Det er i den ordløse kommunikasjonen at det Ane Farsethås kaller «Det guddommelige i ordet» kommer til uttrykk. Den er guddommelig i form av et mystisk, ordløst nærvær i mellommenneskelig kommunikasjon: «[...] i noe uutsigelig mellom mennesker. Det forståelsesfulle blikket, der man møter hverandre hinsides ordene, er kanskje det fasteste punktet vi finner i Ørstaviks bøker» (Farsethås, 2015, s. 206). Gudsbegrepet er nært knyttet til mellommenneskelige forhold i Ørstaviks verk, Gud en slags «sosialterapeutisk Gud» som trøster og knytter menneskene sammen i et fellesskap de kan lene seg på (209-210). Verkene skildrer en søken etter et fast punkt i tilværelsen, «[...] en leting etter noe hinsides en verden av versjoner der alt flyter [...]» (Farsethås, 2015, s. 206). Dette kommer til uttrykk i et ønske om forpliktelse, blant annet i det strenge kravet til at ordene skal være forpliktende, noe Farsethås betrakter som en slags form for «protestantisk etikk» (205). Flere av samtidens forfattere stiller seg kritisk til samtidens relativisme og mangel på grunnleggende orden. Disse bruker ofte Gud som et tegn på en mangel i samfunnet, og uttrykker en lengsel etter en

grunnleggende orden som oppfattes som tapt (211). Ørstavik bruker en del religiøse symboler i fortellingen, både det tidligere nevnte kirkemotivet og fordi flere av karakterene har bibelske navn.

Ifølge Bauman er fravær av normer et sentralt trekk ved nåtidens samfunn. I den flytende modernitet står blir ikke individet definert av hvilken plass det har i samfunnet, men står fritt til å velge sin egen identitet. Dette kan skape usikkerhet og handlingslammelse, for det har uendelig mange valgmuligheter, og som Giddens nevner, sørger vaner og rutiner for at individet på et praktisk nivå har innarbeidede svar på grunnleggende eksistensielle spørsmål, deriblant spørsmål og selvidentitet. Ruths handlinger har imidlertid vært regulert av at hun er mor. Sannsynligvis er det noe av grunnen til at hun hatt et relativt ansvarlig forhold til alkohol, og ikke drukket for mye til å ta vare på seg selv. Det samme gjelder seksualitet: «Da jeg var på alder med de jentene hadde jeg allerede fått Sofi og så giftet jeg meg og rekkehus og lukket enhver åpning i meg mot det Johannes har fortapt seg i hele denne tiden, alle disse årene siden før han var tjuefem, trykket i ham, det som driver ham ut og bort fra meg og av gårde, det ville og sterke i ham, i kjønnnet i ham, i øynene» (2013, s. 169). I Ruths tilbakeblikk kommer det frem at hun var relativt kontrollert frem til en kort stund før hun traff Johannes, blant annet hadde hun aldri vært i en sex-butikk før hun ble sammen med ham.

Roller som mor kan med andre ord ha hatt en viss innvirkning på det sett med vaner og orienteringer som til sammen utgjorde hennes livsstil. Giddens påpeker at livsstilen knyttes nærmere selvidentiteten, jo mer post-tradisjonelt samfunnet blir fordi den gir form til en spesiell fortelling om selvidentiteten. Ruths identitet er derfor sterkt knyttet til morsrollen, og til relasjonen mellom henne og datteren. Dette kommer blant annet frem i navnesymbolikken. Datterens navn Sofi er en avledning av Sofia, og i jødisk visdomslitteratur er Sofia personifiseringen av visdom, og i tidlig kristen tradisjon var denne visdommen et aspekt ved Jesus. I gnostisismen er det Sofias rolle å gi mennesket sjel, slik at det kan bli et tenkende vesen (Seim, 2018). Navnesymbolikken knytter derfor Sofi til sjelen, til selvidentiteten.

Som nevnt, er Abel og moren til Ralf i samme situasjon, og gjengivelsen av deres tanker kan tolkes som Ruths egne. Derfor er det verd å merke seg hvordan motivet «åpen plass» kommer frem når tankene Ralfs mor har om sønnen sin gjengis: «Og snart skal han bli borte fra henne, ikke komme hjem mer. Det er sånn det er. Hun vet ikke hva hun skal gjøre med tiden, da. Det er som den tiden, når han ikke er hos henne mer, er som en stor flate, en åpen plass, som hun må vandre over, alene, hver eneste dag» (2013, s. 190). At barnet skal flytte er også et tema

når Abels tanker gjengis. Denne gjengivelsen ender med: «Hun tenker ikke på det, flyttingen, er ikke klar over at hun tenker på det i hvert fall» (2013, s. 206). Både Ralfs mor og Abel har det til felles med Ruth at de er alenemødre med et barn i midten av tenårene, og gjengivelsen av deres tanker kan leses som Ruths refleksjoner over sin egen situasjon. På samme måte som Abel, er ikke Ruth heller klar over at hun gruer seg til datteren skal flytte, men det kommer frem når hun lever seg inn i de to kvinnene og i form av impulsive tanker, som når hun kommer tilbake fra strippeklubben og plutselig blir redd for at datteren «[...] ikke vil ha meg mer» (2013, s. 196).

Peder Kjøs skriver i innledningen til sitt essay «I bjørnens rike» at grunntemaet i mange av bøkene til Ørstavik er «frykten for ensomheten, og erkjennelsen av at den selvfølgelig bare kan unnlippes ved å knytte seg til andre på en helt avgjørende måte» (2014, s. 976). Bortsett fra datteren, nevner ikke fortelleren noen nære venner eller kollegaer i historien. Hun har vært enslig mor i mange år, og det hun beskriver fra livet som ikke handler om Johannes, handler om datteren. Ruth beskriver denne ensomheten selv, og forteller at hun ser seg selv stående langt unna de andre på en åpen plass: «Og før har jeg kjent meg låst i dette, for selv om jeg var redd for at de andre skulle bli borte, så har jeg heller ikke orket å ha dem nær» (2013, s. 38). Det forandrer seg nå: «jeg ser at den åpne plassen er et sted på kroppen min, et sted i meg selv. Det er det såre feltet foran på brystet, over hele foran, og at det må være noen inntil der, kjenner jeg, det må komme varme» (Ørstavik, 2013, s. 38).

Etter min mening skal den kristne symbolikken tolkes som et ønske om et fast punkt i tilværelsen, ikke i form av Gud, men i form av et kjærlighetsforhold. Som Refsum skriver i innledningen til boken *Kjærlighet som religion*, formidler samtidens litteratur og film en nærmest religiøs tro på kjærligheten. I det sekulariserte Vesten, der *Bibelen* har tapt nesten all sin tidligere autoritet, står fortsatt Det nye testamentets kjærlighetsbudskap sterkt, og kjærligheten er den overordnede verdien i stadig flere menneskers liv. I tillegg er det mange som forventer at kjærligheten skal gi dem den meningen med livet som religionen engang ga (Refsum 2016, s. 10).

Navnet «Johannes» kan vise til flere ulike personer i Bibelen, men i denne romanen er det nærliggende å knytte det til forfatteren av Johannesevangeliet, som man tradisjonelt har antatt var identisk med apostelen Johannes. I dette evangeliet samles hele Jesu etiske undervisning i at vi skal elske hverandre, og derfor har han fått tilnavnet «kjærlighetens apostel» (Kvalbein, 2018). Det er også en parallell mellom Johannesevangeliet og romanen i måten Ruth

formulerer seg på når hun på romanens første side skildrer hvordan hun ble tiltrukket av ham på grunn av en artikkel han hadde skrevet: «[...] den holdt tankene så klart fram med ordene, som hadde han ordene i hånda, eller at ordene var hånd, var ham, så sterkt til stede» (2013, s. 5). Evangeliet etter Johannes innledes med «I begynnelsen var Ordet. Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud» (Joh 1,1). Ruths formulering «ordene var [...] ham» er en liten omskriving av setningen «Ordet var Gud». Dette kan tolkes som at Ruth sidestiller sin egen tro på hans ord med et kristent menneskes tro på Bibelen, som i kristendommen anses for å være Guds ord.

Forbindelsen mellom kjærlighet og religion kan sees i måten Ruth knytter kirkemotivet til møtet på. Etter at Ruth går seg vill på vei tilbake til hotellet, etter å ha vært på strippeklubben, kommer hun til en kirke. Den får henne til å tenke på at innsiden av kunsthallen også ligner på en kirke. Hun tenker på at hun har gått mot Johannes det siste året, og spør seg om hun noen gang kommer til å møte ham. I tilbakeblikk forteller hun at hun har kjøpt en brudekjole, «For han pleide å spøke med det, vi burde gifte oss, kunne han si [...]» (2013, s. 49). Et bryllup er et løfte om å være sammen resten av livet, og følgelig en måte å unngå å bli forlatt: «hvert øyeblikk som helst kan han forsvinne» (2013, s. 157). Bryllupet blir en konkret måte å gjøre ordene forpliktende, ved å vise kjærlighet ved hjelp av handling fremfor ord.

For Ruth handler denne foreningen også om overgivelse, om å «Være bevegelse og varme og lyst og overgivelse» (2013, s. 46). Bruden og brudgommen gir et løfte om å elske hverandre til en av dem dør. Når Ruth reflekterer over sitt første ekteskap, så hun på ringen som et tegn på «[...] at jeg hang sammen med en annen, ham» (2013, s. 46). Et ekteskap er i streng bibelsk forstand et løfte om å overgi seg til et annet menneske. Ifølge Paulus skal kvinnen «[...] underordne dere ektemennene deres som under Herren selv» (2011, Efeserne 5:22). Samtidig skal mennene elske konene sine «slik Kristus elsket kirken og ga seg selv for den» (2011, Efeserne 5: 25).

Navnet Ruth kan symbolsk knyttes til temaet overgivelse. Det er hentet fra Ruts bok i *Bibelen*, som handler om Rut som elsker svigermoren så høyt at hun legger sine egne behov til side og overgir seg til henne. Historien om Rut begynner i Moab, og handler om Rut, en moabittisk kvinne som er giftet inn i en jødisk familie. Ruts ektemann dør omtrent samtidig med sin far og bror, og enkene deres blir sittende igjen etter dem. Siden svigermoren No'omi ikke har noen mulighet til å tjene til livets opphold, bestemmer hun seg for å reise tilbake til sitt hjemsted, Jerusalem. Rut ber om å få være med svigermoren, til tross for at hun selv ikke hadde slekt der, og dermed ikke kom til å ha noen slags trygghet. I tillegg hadde hun som

moabitt, etterkommer etter sønnen Lot fikk med sin egen datter, en bakgrunn som ble sett på som svært skammelig blant jødene, og hun visste at hun kom til å bli sett ned på i samfunnet. No'omi bønnfaller henne om å dra tilbake til moren, slik at hun kan finne seg en mann (Fuller, s. 252). Rut har imidlertid bestemt seg og svarer:

Ikke tving meg til å forlate deg og vende tilbake, for: Dit du går vil jeg gå, og hvor du bor, vil jeg bo. Ditt folk er mitt folk, og din Gud er min Gud. Der du dør vil jeg dø, og der vil jeg begraves. Måtte HERREN la det gå meg ille både nå og siden hvis noe annet enn døden skal skille meg fra deg! (Rut 1,16-17).

Det kan sies å være en parallell mellom hovedkarakteren Ruth og *Bibelens* Rut i måten begge setter sine egne behov til side av kjærlighet til et annet menneske. For å være med Johannes, må Ruth tilpasse seg ham, og hun kan sies å ta over hans livssyn, hans «Gud» blir hennes «Gud», i den forstand hun tilpasser seg hans seksuelle preferanser som i utgangspunktet er svært forskjellige fra hennes egne. Siden Johannes har problemer med intimitet og er avhengig av fetisjisme, har Ruth gått med på blant annet analsex og trekant. I et tilbakeblikk forteller hun at det gjorde vondt i dagevis etter at de hadde hatt analsex, men at hun likevel gikk til en sexleketøysbutikk for å kjøpe en strap-on etterpå.

Som nevnt hadde hun vært mindre utprøvende seksuelt før hun traff ham, noe som delvis var knyttet til livsstil. Seksualiteten regnes i dag som et karaktertrekk som kan bearbeides og dyrkes, og derfor er seksualitet også nært knyttet til selvet, mener Giddens. Siden det er viktig for følelsen av ontologisk sikkerhet at livsstilsvalgene utgjør en slags enhet, kan valg som ikke passer inn i en persons livsstil true denne følelsen. I tillegg er seksuelle regimer knyttet til tilfredsstillelse av behov, og er derfor fokus for motivasjonsenergier. Slike adferdsvaner er ubevisst betinget og nært knyttet til vedvarende motivasjonsmønstre. Hun antyder hvor vanskelig dette er blant annet når hun lurer på om hun ville likt å ha trekant med Johannes og Abel: «Når jeg tenker på det er jeg to. Jeg er en som hadde villet», tenker hun, for en del av henne fantaserer om å være med Abel, men på en annen side mister hun seg selv: «Men hun andre jeg er, hun bare gråter. Hun står der ved siden av, og ser. Hun er ingen mer» (2013, s. 80-81).

Malvik beskriver en ekfrase som han mener viser hvordan Ruth har tatt over Johannes pornografiske fortolkningskjema. Ruth får et indre bilde av to unge jenter kledd i undertøy

på et fortau i New York. Hun får det for seg at de er prostituerte, men er ikke sikker på hvorfor, for det er ingen ting i bildet som skulle tilsi det. Han viser hvordan de to karakterenes yrker kan knyttes til romanens bildeproblematikk: «Det kan faktisk se ut som om Ørstavik spiller bevisst på et kjønnnet paragoneforhold i utlegningen av romanens bildeproblematikk. Det er en klisjé: Johannes er kunsthistoriker – ekfrastiker, så og si – jobben hans er å beskrive og fortolke bilder. Han knyttes dermed til skriften» (2015, s. 15). Samtidig har Johannes et fetisj-drevet pornografisk begjær, et pervertert forhold til bilder, og han beskriver ofte seksuelle ting han har prøvd og vil prøve for Ruth. Hun er på sin side billedkunstner, knyttet til bildet, og det virker som om hun blir smittet av Johannes pornografiske forhold til bilder. På en annen side kunne dette bildet like godt vært hentet fra en reklameplakat fra Hennes og Mauritz eller Cubus. Bildestrømmen i vår tids mediekultur er allerede pornografisert. Denne ekfrasen viser dermed både til Ruths kommunikasjonsproblemer med Johannes og til en bildeproblematikk som er knyttet til sirkulasjonen av bilder i samtidens mediekultur.

3.2.5 Kjønn

Siden Ruth har fantasier der hun er mann, eller der hun ikke vet hvilket kjønn hun har, kan det være aktuelt å stille spørsmålstegn ved kjønnsidentitet. Giddens mener at kjønnsidentitet på mange måter bare er en rolle vi ha lært å spille. Samtidig er sosialt kjønn en type regime og siden regimer og identitet er et gjennomgående motiv ellers, er det naturlig å fokusere på Ruths identitet som kvinne. Bortsett fra de nevnte fantasiene, er hun svært bevisst på sin egen kvinnelighet. Hun har en del tanker om denne kvinneligheten og om hva «kvinnelighet» er. Blant annet er sårbarheten knyttet til kvinnelighet, noe som gjenspeiles i at «Kvinnekroppen ser gjerne mer sårbar ut, fordi den oftest er spinklere, mindre» (2013, s. 19). Menn skjuler sårbarheten bedre, og evnen til å skjule dette, ligger også i kroppsfasongen: «Men jeg har sett sårbarhet hos menn òg. Ligger den lenger inne? Armmusklene, de brede skuldrene, de sterke lårene. Alt er større, mindre underhudsfett, mer tydelig» (2013, s. 19). Feminine og maskuline egenskaper er dessuten knyttet til motsetningsparet fornuft og følelser. I refleksjonene rundt arkitektur, setter hun den moderne arkitekturens klare, rette linjer og rene snitt opp mot følsomheten i kunsten «Det slår meg at så mange av de kjente arkitektene er menn. Mens kunsten har et hav av kvinner» (2013, s. 174). Det rasjonelle og funksjonelle i bygningene, har en skjønnhet som ikke ligner den skjønnheten hun ser i kunsten, for kunstens skjønnhet

ligger ikke i det rasjonelle, men i det som unndrar seg og som er mer. Det er en ømhet i kunsten «[...] det er tanken som erfart form, og alt det formen er som er mer, og noe annen, enn tanke» (2013, s. 151).

Samtidig er denne kvinneligheten en egenskap hun har fått nylig, kort tid før hun møtte Johannes: «Før jeg møtte Johannes var jeg kvinne for første gang i mitt liv, sånn hadde det kjentes, jeg kunne kjenne mitt eget kjønn, kjenne lysten brenne, ville ta en mann inn til meg, inn mot meg, inn» (2013, s. 213). Forandringen, gikk ut på å bli mykere, mer kjærlig, mer åpen og til stede i kroppen. kom spesielt godt frem i forholdet til moren, som hun aldri hadde forstått eller identifisert seg med. Ruth beskriver hvordan hun hadde pleid å se for seg moren på en sykkelferie hun hadde vært på i Frankrike: «på lang avstand, hele tiden hele bildet, landskapet rundt, og så mamma midt i» (2013, s. 34). Men etter den store forandringen så hun for seg moren på en annen måte: «Bildet åpnet seg og alt kom nærmere, jeg kunne se de grønne stråene langs veikanten, de kraftige stilkene og de gule kronbladene på solsikkene, flettekurven og det smale sykkeldekket mot asfalten, ansiktet til mamma, nesa, porene, de store øynene, litt fuktige» (2013, s. 34-35). Hun hadde ikke pleid å tenke på henne som en som følte glede ved å gjøre ting, slik at hun kunne glede seg på hennes vegne, men nå så hun for seg at moren smilte. Hun har kommet nærmere moren, og ser henne ikke bare utenfra, men klarer å leve seg inn i situasjonen hennes.

Problemene er samtidig knyttet til denne tilstedeværelsen, noe som blir tydelig i et tilbakevendende indre bilde som hun også får på den åpne plassen: at hendene hennes er bundet med et tau som er festet bak på en vogn, slik at hun blir trukket etter denne vognen. Karakteren overgir seg fullstendig til indre drifter, i så stor grad at hun ikke opplever at hun mister kontrollen. Ved å ikke ha kontakt med sine egne drifter, som tilbakeblikkene viser at hun ikke hadde, hadde hun kontroll over dem, men ved å erkjenne dem tok de kontroll over henne. Etter hvert gjorde dette at hun mistet kontakten med dem igjen, fordi dragingen mot ham, var så sterk at den overskygget andre drifter. Mot slutten av fortellingen, tenker hun tilbake på første gang hun besøkte ham, og forteller at hun var klar over at hun ikke kom til å få et godt forhold til ham: «Jeg husker jeg sa til meg selv Du trenger ikke gjøre dette. Og jeg visste hva det dreide seg om: Gå inn i det, ham, oss, dette ødslige» (2013, s. 202). Hun medgir for seg selv at hun hadde et valg, men når hun skal forklare hvorfor hun likevel valgte det, trekker hun nærmest tilbake det utsagnet. Hun beskriver en slags kraft som tiltrakk henne «Og la seg over meg, og kom inn i meg, og fylte og tynget meg. For det var ikke lett. Men jeg ville

det likevel. Sånn har det vært. Jeg forstår det ikke. Sånn har det vært, hele dette året, som om jeg ble ødelagt og ikke ville noe annet, ikke kom meg ut av det» (2013, s. 202-203).

Det er interessant å nevne Abels androgyne utseende i denne forbindelsen. Abel er et forbilde, en person som har overvunnet lignende problemer som Ruth har. En av de få gangene Ruth stiller et spørsmål er det for å få vite hvordan hun forandret seg: «Gikk i terapi, du vet, sier Abel, årevis. Men til slutt kom dyret mitt, og barnet» (2013, s. 156). Her henviser hun igjen til jungianske arketyper, og dette er en parallell til hovedkarakteren i neste bok. Hun møter en kvinnelig biolog fra Sør-Amerika som tar henne med på en trommereise inn i seg selv. Der møter hun et reinsdyr som hun følger etter, og denne leder henne til en liten jente. Abel har et androgynt utseende og Ruth beskriver henne som «[...] en sterk og diger mørk kvinne, nesten som en mann» (2013, s. 56). Navnet hennes kan brukes på både kvinner og menn. Som kvinnenavn er det en kortform av Abelone som betyr «som tilhører guden Apollon» (Kruken, 2009). Som mansnavn er det hentet fra Bibelens historie om Adam og Evas sønn Abel, som ble drept av broren Kain. I jungiansk teori er det hele og komplette selvet ofte representert som en biseksuell person: «In this form the symbol reconciles one of the most important pairs of psychological opposites – male and female» (Franz, 1968, 216).

I sin neste roman, *På terrassen i mørket*, henviser Ørstavik til Carl Jung og denne kan leses som en oppfølger til *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux*. Hovedpersonen Paula prøver å forstå hvorfor hun ønsker å jobbe som eskorte, og refererer til jungiansk teori om hellig prostitusjon for å forklare dette: «Hvor seksualiteten handlet om å forene det kvinnelige og det mannlige [...]» (2015, s. 142). Kysset mellom Ruth og Abel kan leses som en forening mellom det kvinnelige og det mannlige: «Noe nytt og rent. Åpent, kanskje, overrasket, hensiktsløst? Og det er bare det, jeg presser leppene mine mot hennes, et øyeblikk, og så setter jeg meg tilbake [...]» (2013, s. 148). Hvis romanen skal leses som en oppfølger kan kysset mellom Abel og Ruth være en symbolsk overføring av Abels mannlige egenskaper.

Abel har funksjon som veiviser som tar henne med ut på byen. Ruth har en instinktiv frykt mot å gå ut i natten «Det kjennes som jeg skal falle ned i et svart hull. At natten, dit Abel skal ta meg, er en avgrunn» (2013, s. 115). Hun kan ikke sette fingeren på hva som er så ille med å gå ut i natten, men assosierer det med Astrid Lindgrens karakter Mio fra barneboken *Mio min mio*:

Jeg tenker på Mio og Jum-Jum når de akkurat har sluppet inn i Ridder Katos borg og går oppover den smale vindeltrappen og det er så mørkt at de ikke ser noen ting. Jum-Jum forsvinner og Mio må fortsette oppover alene. Og plutselig tar trappen slutt. Mio faller, men klarer i siste øyeblikk å holde seg fast i det øverste trinnet (2013, s. 115).

Mio er et ensomt fosterbarn som på magisk vis blir forflyttet til Landet i det fjerne, der han får en ny bestekamerat, Jum-Jum, og sammen beseirer de den onde ridder Kato (Bjorvand, 2018). Ruth beskriver en lignende redsel i et tilbakeblikk fra to år før hun traff Johannes. Da reiste hun til Madrid etter å ha blitt inspirert av sensualiteten i filmene til den spanske filmregissøren Pedro Almodóvar. Hun var der for å oppleve denne stemningen, men da hun prøvde å gå inn på en klubb, ble hun redd og gikk ut igjen «Som om det fantes en verden jeg var utestengt fra. Som ikke var for meg. Som var natten, det under, inni» (2013, s. 172). Hun ønsket å utforske denne verdenen, men noe med det ukontrollerbare ved situasjonen skremte henne, og hun klarte ikke å gjennomføre det hun hadde planlagt. Redsel for natten, er knyttet til en intuitiv redsel knyttet til seksualitet.

Når hun kommer ut, er hun mindre redd, og assosierer situasjonen med en annen historie av Lindgren:

[...] som i Allerkjæreste søster, inn under buske og ned stigen og ut på den underjordiske flekken og Abel og jeg skal ri på Gullfaks og Sølvfaks gjennom de grønne engene og rett ut i Landet utenfor, ut dit til dem, de som griper etter oss når vi farer dundrende forbi, men denne gangen skal vi stanse hestene og gå av, og la dem holde oss og ta på oss og rive og slite i oss, i klærne, og vi skal slippe oss, det skal vi, slippe løs noe forferdelig (2013, s. 130).

Denne historien handler også om et barn som reiser til en annen verden, og får en ny venn. Denne gangen er det en jente som finner et hull i bakken under rosebusken i hagen. Ørstavik skriver om denne i Stedene: «[...] og der nede kommer jenta inn i en annen verden, der Ylva-li, som kaller fortelleren «aller kjæreste søster» bor. Og der nede sier Ylva-li at den dagen rosebusken visner, da er hun død. Den dagen er det ikke noe hull i bakken mer. Det indre og det ytre har forbindelse» (Duras, 2013, s. 7). Abel blir med dette en parallell til Jum-Jum og Ylva-li, to karakterer fra en annen verden. Det er derfor mulig å tolke Abel som en arketype, et aspekt av Ruths selv.

I stuen til Abel er det store vinduer ut mot hagen, og mens Abel snakker, ser Ruth ut vinduet på hagen, og hun tenker på den lange veien Abel har reist fra der hun vokste opp og til denne hagen, som hun tenker på som «[...] en hemmelig hage, et sted å hente kraft» (2013, s. 70). Hagen gir henne også assosiasjoner til et av den kvinnelige franske forfatteren, fotografen og performance-artisten Claude Cahuns siste fotografier, som også ble tatt i en hage:

Å se det bildet, Claude Cahun er en gammel kvinne inni alt det grønne, og vite at alt det andre finnes der, der er ikke borte, det er inni, som i lag over hverandre, gjemt. Alle årene før, tyve og tredve-tallet, sammen med sin kjære Suzanne, salongene i Paris, de selv-iscenesatte fotografiene, der er hun skinhead, nymfe, dandy, modell og soldat. Hun er gutt (2013, s. 70).

Claude Cahun er kjent for sine selv-iscenesatte fotografier der hun utforsket identiteten. Ved å kle seg ut i ulike roller viste hun hvordan identiteten bare er en konstruksjon, en rolle vi spiller (Emelife, 2016). Ruth liker bildene hennes og tenker at «I Claudes fotografier er det en stemme, det finnes en skjønnhet der. Ikke skjønnhet som pent, men skjønt som holdning, som måte å være i verden på, som noe mer» (2013, s. 70). Det er der overskridende ved Cahuns lek med roller, som tiltaler Ruth.

Hun fortsetter med å reflektere over hvordan Cindy Sherman flere tiår etterpå lager «fotografier som snakker med Claude Cahun, som henter opp Claudes stemme og legger sin stemme ved siden av» (2013, s. 70). Den amerikanske billedkunstneren og fotografen Cindy Sherman er særlig kjent for sine iscenesatte billedserier der hun kler seg ut i ulike stereotype kvinneskikkelser (Sherman, 2009). Finn Skårderud skriver i sin artikkel om Sherman at «det er tydelig at hun ikke jobber innover, men utover for å fange de bildene som er med å forme våre indre tilstander. Cindy Sherman utforsker de kollektive bildeprosjeksjonene som er sentrale i vårt kollektive fantasiliv» (Skårderud, 2013). Sherman bruker forbrukerkulturens klisjeer, slik de fremstår på TV, YouTube, internett, blader, kunsthistorien og i alle de andre bildene som «bombarderer våre selvbilder» (Skårderud, 2013). Shermans verk kan tolkes som et bilde på hvordan vi langt på vei skifter identitet ved å skifte klær, kropp og sosial maske i den flytende modernitet.

Som Bauman understreker, opplever individet i den flytende modernitet den erfarte biografien som ulogisk og usammenhengende, slik at identiteten oppleves som flytende. Shopping og moter er en måte å kjøpe seg nye identiteter på. I tillegg har massemedia makt over

enkeltindividets fantasi, ved å bombardere det med bilder, slik at bildene vi ser via skjermen setter standarden for hvordan vi vurderer virkeligheten. Samtidig viser Ruths beskrivelse av Shermans selvportrett en positiv holdning til forandring. Hun beskriver et bilde som tilsvarer det tidligere nevnte bildet av Claude Cahun i en hage:

Til slutt går også Cindy Sherman ut i hagen, og står ved parken i parken ved slottet, mellom de store løvtrærne hun har tegnet på veggen, bak, på Venezia-biennalen i fjor. Der var kvinneskikkelsene hennes gått fra å være sekstitallets hjemmевærende husmor eller ikoniserte filmpositurer og lek med andre stereotype kvinnebilder, til å bli satt i bevegelse, som en forsvinning, inn i eventyret. Inn i fabelen og mytene. Der var Cindy i musketeraktig jegerdrakt, hjorten tegnet ved siden av, eller jenta med ryggen til, med en kurv over armen, på vei inn i skogen. Og nå sitter jeg her i Bordeaux, under glasstaket inne ved hagen til Abel (2013, s. 71).

I refleksjonene rundt kunsten til begge de kvinnelige fotografene, fremstilles hagen som det stedet det endte opp. Avsnittet om Claude Cahuns kunst ender med «Og så, til slutt, går hun ut i hagen og lar seg fotografere der» (2013, s. 70). På samme måte tenker Ruth om Abel, og som nevnt tenker hun på Abels hage som et sted å hente kraft. Shermans kvinneskikkelser beskrives i avsnittet over som en reise som ender opp i hagen eller skogen og hun knytter det til fablene og mytene. Trær er et motiv i en drøm Ruth forteller om. Drømmen begynner med at hun ser mot en vegg av trær, mens en vind løfter opp bladene, slik at hun kan skimte en fornøylespark bak dem. Det er ikke meningen hun skal se dette, og det er spennende og hemmelig. Så er trærne borte og landskapet foran henne er øde:

Og det hadde vært to høye trær lenger bak, i drømmen, som ga skygge til der jeg hadde sett meg sitte med en annen, en mann. Fluktstoler, tilbakelent. Det måtte være et varmt sted, der vi var, sol, og en veldig strand lenger ute. De trærne var også borte. Det var ikke noe formildende mer. Sola var gold og sterk. Lyset ble ikke brutt, det landet hardt og flatt på bakken. Det var ikke noen framtid, tenkte jeg senere, da jeg sto på flyplassen ved utgangen og ventet på å gå om bord, jeg sto der med kofferten og tenkte på drømmen og så ut over rullebanen og over mot haugene lenger borte (2013, s. 30).

Tidlig i drømmen hadde hun kunnet skimte noe som var spennende og hemmelig, kanskje en mulig fremtid, bak bladene. Men da trærne var borte så hun situasjonen klart, at solen var for sterk og varm. Solen representerer hennes handlekraft og vilje til å være med ham, og denne var for sterk når det ikke var noen trær der som kunne gi skygge. Forholdet hun er i har ikke

noen fremtid. Hagen er derfor et sted der det er trær som kan gi skygge og hvile. Symbolet kan også knyttes til månen, som ble nevnt i første del av analysen, og som symboliserer et lys som er vendt innover «det handler om tro, det som skal vokse og gro, bli latt være, bli tatt imot» (2013, s. 165). Cahuns og Shermans kunst er en parallell til Abel, som i likhet med dem endte opp i en hage, etter å ha reist «Den lange veien hit, fra der hun vokste opp [...]» (2013, s. 69). På samme måte som dem, har hun vært gjennom mange forandringer og er et eksempel på hvordan mennesket hele tiden er i forandring og skifter identiteter.

3.3 Kjærlighet i senmoderniteten

3.3.1 Det eksistensielle møtet

Det er nærliggende å trekke inn Malviks tolkning av Ørstaviks ekfraser i tolkningen av denne delen av teksten. Malvik viser hvordan Ruths bevissthet blir bombardert av påtrengende bilder, og de fleste av dem er ubehagelige. Hun vil gjerne trenge bak bildene og forstå hva de betyr, men når hun ikke klarer å fortolke dem, kommer hun ikke bak dem: «Det er som om virkeligheten har blitt et bilde eller en skjerm for hovedpersonen, som det ikke er mulig å komme gjennom» (Malvik 2015, s. 16). Ruth beskriver for eksempel Johannes som fanget i et bilde, og uttrykker et ønske om at han skal «[...] komme ut av bildet sitt også» (Ørstavik, 2013, s. 38). Dermed knytter hun bilde- og kommunikasjonsproblematikk sammen, som om bildene står mellom henne og Johannes slik at de ikke kan kommunisere.

Samtidig viser den parallelle fortellingen om Lily og Ralf, som også har bevisstheter fylt med bilder fra mediekulturen, hvordan bildene er et middel til kommunikasjon. De klarer å oppnå et møte der de går opp i hverandre både kroppslig og intellektuelt: «Der hvor hovedpersonen tynges av et slags representasjonens problem, som gjør at hun lengter bakenfor mot det autentiske, er Ralf og Lily forsonet med en mediekultur hvor bildene kanskje ikke først og fremst representerer virkeligheten, men produserer den» (Malvik 2015, s. 18). Et eksistensielt møte mellom to subjekter handler om å ta opp i seg den andres kvaliteter for å produsere nye virkeligheter, på samme måte som Ralf og Lily gjør gjennom gjensidig respekt og nysgjerrighet, og siden ekfrasen er et møte mellom språk og bilde, hvor språket nærmer seg

bildet og kommer så nært det kan uten å miste seg selv, reflekterer romanens forsøk på å beskrive bilder karakterenes forsøk på å møte hverandre.

3.3.2 Romantisk kjærlighet

I løpet av det siste året har Ruth gått mot et annet menneske, på samme måte som publikum gjør i utstillingen, og i løpet av fortellingen spør Ruth seg hvorfor hun har gått mot akkurat Johannes. Tilbakeblikkene viser at det begynte med at hun leste en artikkel han hadde skrevet og ble fascinert av måten han formulerte seg på og tilstedeværelsen i teksten hans. Da hun så på bylinefotoet av ham syntes hun han så varm ut «så god og glad med det bustete mørke håret som sto ut og jeg hadde fått lyst til å ta kontakt, hadde tenkt det med en gang» (2013, s. 5). Fortellingen viser hvordan hun idealiserte ham allerede før hun traff ham. Bare ved å se på et bilde, tilla hun ham egenskaper som «... god og glad ...» og hadde en klar ide om hvordan han var som person.

På samme måte har Lily også en forestilling om Ralfs personlige egenskaper før de treffer hverandre, og hun synes han virker kjent: «Har hun sett ham før? Har hun kjent at det var noe hjemlig ved det lange magre, er det buen som lager et rom, at det er plass for noe annet der, noe mer, inni? At det finnes en romlighet, ved siden av Ralf, i nærheten av ham, som det er mulig å hvile i?» (2013, s. 99). En slik intuitiv oppfatning av å kjenne den andre, er et tegn på projektiv identifikasjon som, ifølge Giddens er et trekk ved romantisk kjærlighet. Ruth idealiserte Johannes og tilla ham egenskaper hun selv manglet, og dette fikk henne til å sende en melding, for så å ta flyet til Bergen for å besøke ham under to uker senere.

Lily og Ralf, derimot traff hverandre på gaten, de var på samme sted, noe som er en viktig kontrast. I Ruths fremstilling av forholdet mellom henne og Johannes, er det som regel hun som beveger seg mot ham. I første kapittel får vi vite at Johannes sendte en melding med spørsmål om hun ville møte ham, etter at de hadde sendt noen meldinger til hverandre, slik at verbet i romanens første setning «VIL DU MØTE MEG» (2013, s. 5) peker tilbake på Ruth. Denne setningen står skrevet med versaler, noe som signaliserer at den er viktig. Den neste setningen som er skrevet med versaler er et sitat av noe Ruth skrev til ham: «KAN JEG KOMME PÅ LØRDAG [...]» (2013, s. 7). I begge setningene peker altså verbet tilbake på Ruth, det er hun som reiser til ham. Det er riktignok han som inviterer henne, men det er hun

som gjør bevegelsen. I en intertekstuell referanse sammenligner hun seg med Astrid Lindgrens Ronja Røverdatter: «Ronja hopper over til ham. Over avgrunnen. Hvis de faller ned, så dør de. Sånn er det, det er avstanden de må overskride, og våge, for å være hos hverandre. Ronja gjør det først. Og så gjør Birk det etter» (2013, s. 106). Det er altså stor fare forbundet med å møte et annet menneske, som de indre bildene av at hun mister hodet i giljotinen også er en metafor for.

Som nevnt kan Abels androgyne fremtreden knyttes til jungiansk teori om seksualitet, der seksualitet handler om å forene mannlige og kvinnelige egenskaper. Dette kan også forklare at hun i fantasien ikke vet om hun er kvinne eller mann når hun går ut av hestedrosjen. Dragningen mot Johannes, kan leses som at hun gjenkjenner en ubevisst mangel hos seg selv, som Giddens mener er «no doubt strengthened by established differences between masculinity and femininity, each defined in terms of an antithesis» (2008, s. 61). Dette viser Ruth ved å ta opp i seg hans egenskaper. Etter at hun møtte ham, har hun endret både livsstil og regimer, og analysen har vist at dette var noe hun delvis hadde et ønske om. Det vil si at det var noe med kontrasten mellom henne selv og ham hun ble trukket mot. Frem til en kort stund før hun møtte ham levde hun et relativt forutsigbart liv der hun ikke drakk for mye og der hun var redd for overskridende seksualitet. Hans liv, derimot var preget av mangel på normer og rutiner. Dette er egenskaper hun overtar.

Det samme skjer med Ralf. Han har blant annet fantasier der han har kvinnebryster, og opplever at han «[...] blir en han ikke visste at han var. Han tenker det ikke, han bare ligger der og lytter. Men noe har forandret seg. Hun har krøpet inntil ham og han har vist seg for henne, og seg selv, som en som holder, som kan» (2013, s. 194). Som Malvik nevner, tar Ralf og Lily opp i seg den andres kvaliteter gjennom gjensidig respekt og nysgjerrighet. Dette skjer ikke med Johannes, og Ruth forklarer dette med en lukkethet i kroppen. Han kysser henne med munnen lukket, og er en mann som «sover med munnen igjen. Som ikke engang i søvnen slipper taket, slipper seg, gaper» (2013, s. 48). Ruths elsker ville strukket seg frem og kysset henne impulsivt, men det er utenkelig at Johannes ville gjort noe slikt «Det ligger ikke i kroppen hans, å bare la det skje» (2013, s. 100). Det er en kontrast mellom ham og Ralf:

Som barna i barnehagen der moren hans vasker, lager mat, hvordan noen av dem kommer bort til Ralf, når han er innom for å snakke med henne, kommer bort og legger hånda si i hans, og står der, og bare holder, en stund. Eller blir holdt. Og det er ikke noe noen snakker om. Ikke Ralf heller. Han tenker ikke på det, det bare skjer. Og han lar det skje (2013, s. 99).

Ruth ser en lignende åpenhet i Gustav Vigelands tidlige arbeider. En skulptur fra rundt 1900 viser et samleie der mannen ligger oppå kvinnen: «hun er klart utformet, men hos ham er trekkene nesten ved å svinne bort. Han har gitt seg hen. Gitt, fortapt seg. Er nær ved å forsvinne. Sånn ser han ut» (2013, s. 36). Etter at han giftet seg med en sytten år gammel modell, tyve år etterpå, mistet kunsten hans mye av intensiteten den hadde, mener Ruth. Den er ikke umiddelbar lenger «Noe har forandret seg. Blitt innkapslet, utilgjengelig?» (2013, s. 37). Johannes har aldri hatt kjæreste før han traff Ruth, men han har pleid å gå til prostituerte. Bauman mener at mange kortvarige affærer fungerer som en slags avlæring, og at alt man lærer med eksperimentering og prøving og feiling, er å bli fort ferdig med et forhold og begynne på et nytt.

3.3.3 Tillit

Noen av de eksistensielle spørsmålene som dukker opp i Ruths bevissthet, handler om opplevelsen av andre mennesker, og om hvordan hun tolker andre menneskers trekk og handlinger. Tilliten til andre er nært knyttet til den ontologiske sikkerheten, og den andres respons er avgjørende for at individet skal kunne opprettholde denne følelsen. Ruth har problemer med å ha tillit til Johannes: «Nærheten er en løgn, han holder meg ikke, hvert øyeblikk kan han forsvinne» (2013, s. 157). Som nevnt, er Johannes flink til å overbevise med ord, men den non-verbale kommunikasjonen mellom dem fungerer ikke. Hun har tanker om at impulser til handling ligger i kroppen, impulsen til å plutselig ville kysse noen kommer fra kroppen, og kroppen til Johannes har ikke denne impulsen: «[...] ømheden som gave, nei, det ligger ikke i kroppen hans, å bare la det skje» (2013, s. 100). Tillit er en forutsetning for den intimiteten som er hovedingrediensen i konfluent kjærlighet, og i et forhold preget av konfluent kjærlighet, har partene tillit til at den andre vil oppføre seg i samsvar med sin natur. Problemet i dette forholdet, er at Johannes' natur er uforutsigbar. Han er svært opptatt av sex og andre kvinner, samtidig som han ikke virker fysisk tiltrukket av Ruth.

Psykolog Peder Kjøs knytter i sitt essay Johannes til det arketyperiske dyret som er drevet av drifter, og som ser på Ruth som et objekt han kan bruke til å dekke sine behov, og som ikke klarer å kommunisere med henne på den måten et subjekt gjør med et annet subjekt:

Hendelsene mellom dem er mekaniske sammenfall av behov han har og muligheter han ser i kroppen hennes, men han evner på ingen måte å kommunisere med henne som et subjekt gjør med et annet subjekt. Han kan godt ha analsex med henne på kjøkkenet 17. mai når begjæret kommer over ham, men når Ruth vil ha mer alminnelig sex, mister han interessen, og griper mobilen (Kjøs, 2014).

På en side er det nødvendig å påpeke at det er Ruth som er forteller og at Johannes' side av saken ikke kommer frem i fortellingen. Samtidig er det mange tilbakeblikk i Ruths fortelling som viser at han ikke bryr seg om hennes behov. For det første venter hun på at han skal komme og se på utstillingen hennes som de har avtalt, og han velger heller å gå ut på byen, og sender henne bilde av en stripper derfra. Han har hatt for vane å bli borte i dagevis uten så si ifra, og det er en del som tyder på at han er med andre kvinner, samtidig som han ikke vil ha sex med henne. Han ser ikke Ruth som en unik person, men som noe han kan bruke ved behov. Hun tenker også dette selv etter hvert som fortellingen nærmer seg vendepunktet: «Han sier ikke Jeg har lyst til å være nær deg. Han sier Jeg har vært ensom altfor lenge. Så det er ham det handler om, hans ensomhet og at jeg lager bunn i den, vegger» (2013, s. 120). Som Bauman nevner viser dagens mennesker en økende tendens til å bedømme andres verdi utfra hvor mye nytelse de potensielt kan gi og behandle dem som objekter. Bauman knytter dessuten seksuelle problemer til seksualitetens løsrivelse fra kjærlighet og Johannes ser på seksualiteten som kun kroppslige reaksjoner, slik at kroppen blir en slags mekanisk innretning, som man må bruke tekniske ferdigheter for å forstå.

3.3.4 Utvisking av forskjeller

I sin analyse av romanen *Kjærlighet*, beskriver Erik Østerud hvordan hovedkarakterene på ulike vis visker ut forskjeller mellom seg selv og andre. En forutsetning for et eksistensielt nærvær mellom to mennesker er at forskjellene mellom de to trer frem slik at de kan etablere grenser og bli tydelig for hverandre, for når grensene utviskes blir ikke forholdet mellom de to likeverdig. Den ene hovedpersonen, moren Vibeke, gjør omverdenen til et speil for sitt eget Jeg, og lar andre mennesker bli absorbert i Jeg-projeksjonene, slik at forskjellen mellom Ditt og Mitt blir borte. Sønnen Jon visker også ut forskjellene på motsatt måte: han lar seg invadere av den Andre og forsvinner (Østerud 2008, s. 47). På samme måte som Jon, kan det virke som Ruth forsøker å viske ut grensene mellom seg og Johannes ved å tone ned sine egne

egenskaper og overta hans. Hun uttrykker det også selv: «Jeg vet ikke hvem jeg er. Det var Johannes' replikk. Nå er det jeg som sier det» (2013, s. 84).

I tillegg til at hun har forandret regimer med hensyn til alkoholkonsum og seksualitet, har hun oppført seg annerledes mot datteren. Da hun traff Johannes pleide ikke Ruth å la Sofi være alene når hun skulle reise bort. I det første kapittelet beskriver hun hvordan hun måtte be moren om å passe Sofi, fordi hun vil reise for å møte Johannes: «Og så ordner jeg med mamma, spør om hun kan være hos Sofi for Sofi kan ikke være alene selv om hun er seksten, eller det er ikke sånn vi har gjort det fram til nå, men mamma stiller opp, sier Ha det fint, gode du, bare dra» (2013, s. 7). Først formulerer hun at Sofi ikke kan være alene, men etter at denne episoden fant sted, har hun forandret syn på hvor mye hun skal passe på Sofi, og nå ser hun situasjonen i et litt annet lys, slik at hun ombestemmer seg og sier: «[...] eller, det er ikke sånn vi har gjort det frem til nå [...]» (2013, s. 7). I løpet av den tiden som har gått fra hun ba moren om å passe Sofi, og nåtidspunktet i fortellingen, har hun altså kommet frem til at det egentlig ikke var noen grunn til å ikke la Sofi være alene, men hun ville ikke la henne være det av gammel vane, og at hun kanskje var litt vel forsiktig den gangen. Senere i fortellingen skildrer hun i et tilbakeblikk fra en stund uti forholdet med Johannes, en episode der hun tok med seg en fremmed mann hjem fra en nudiststrand, og at Sofi ble redd fordi det var en fremmed mann i huset, slik at hun måtte låse døren til soverommet sitt. Kontrasten mellom væremåten i første og andre tilbakeblikk viser hvordan hun har forandret væremåte, og mistet kontakten med verden rundt seg fordi alt som ikke har med Johannes å gjøre, selv forholdet til datteren, har blitt ubetydelig.

Det kommer også godt frem i et tilbakeblikk, en ekfrase av video-, foto- og installasjonsverket *A Woman Takes Little Space* av den estiske kunstneren Liina Siib, som Ruth har sett på kunstbiennalen i Venezia året før romanens nåtidspunkt. Ruth beskriver utstillingen, og legger spesielt vekt på et opptak som viser kvinner som jobber i et bakeri:

Det viste gamle avskallede eltemaskiner hvor kvinner helte oppi sekker med mel og sukker og gråhvit væske, melk, måtte det vel være, og gjær. Maskinene eltet deigen rundt med store kroker. Kvinnene så slitne ut, kledd i mørkeblå forklær, hvite på magen av mel. Så var det å velte deigen over i store plastkar og bære karet bort til utbakingsboret, skrape deigen løs, kjevle utover, ha på diverse fyll, sukker og kanel, eller noe rødlig, syltetøy, og så brette deigen sammen og kutte opp, legge bitene over på stekebrett, løfte brettet opp i stativ. Det gikk ikke fort, det gikk jevnt, seigt, det var duren av eltemaskinene, og varmt fra stekeovnene måtte det være, det glinset i ansiktene, det tørket seg over pannen (2013, s. 39-40).

Hun beskriver videre hvordan kvinnene utfører hvert skritt i prosessen med å produsere bakverk, helt frem til de blir solgt av damen bak disken i bakeriutsalget.

Denne ekfrasen er en verbal beskrivelse av et minne, den beskriver et kunstverk som fortelleren husker å ha sett, og har altså en psykologisk dimensjon. Det er ikke en beskrivelse av noe fortelleren ser mens hun forteller, men en beskrivelse av det som har festet seg i hukommelsen, altså det som har gjort størst inntrykk. Samtidig er det en beskrivelse av et svært samfunnskritisk kunstverk som handler om å være kvinne i vår samtid. Tittelen *A Woman Takes Little Space* viser til den frasen som inspirerte Siib til å lage verket. Dr. Agne Narušytė, professor i kunsthistorie ved Vilnius Academy of Arts, skriver at det under en debatt om forskjeller i lønnsutbetaling mellom menn og kvinner, ble sagt at kvinner trengte mindre lønn siden de tok mindre plass. Dette fikk Liina Siib til å begynne å ta bilder av kvinner på arbeidsplassen. Noen bilder viser kvinner som jobber på små, trange arbeidsplasser, noe som bekrefter utsagnet, mens andre viser middelklassekvinner som er hjemmeværende med barna sine, og disse har svært god plass. Narušytė beskriver hvordan kvinnene på Siibs bilder ofte virker overveldet av alle tingene de arbeider med å selge, lage eller reparere: «In a way, they are things among things: they have merged with their environment by accepting the same textures and shapes as objects that surrounds them. They have become part of the space that surrounds them» (Narušytė, 2013).

I avsnittet før ekfrasen tenker Ruth på at hun vil sende melding til Johannes, men er redd for å gjøre det. Hun er redd han ikke vil ha henne, og det å sende en melding er det samme som å gjøre seg synlig, vise at hun trenger ham. Metaforisk prøver hun å gjøre seg «liten», på samme måte som kvinner blir henvist til å jobbe i trange rom, ved å ikke be om noe fra Johannes. I et tilbakeblikk forteller hun at han strøk henne forsiktig med en finger langs ryggraden, noe hun ble voldsomt glad for. Etterpå begynte hun å gråte fordi hun hadde vendt seg til å klare seg med så lite at selv litt ømhet gjorde henne glad. Hun tenker at hun har sluttet å ta på ham når de sover sammen, fordi han klaget over at han ikke fikk søvn, og hun beskriver hvordan hun ligger på siden for å ta så liten plass som mulig i den smale sengen de deler.

Giddens setter rene forhold opp mot fastlåste forhold. Fastlåste forhold er ofte preget av mangel på likestilling og kjønnsdiskriminerende seksuelle vaner. De er ofte preget av mangel på tillit og gjensidig støtte. Forholdet er gjerne basert på selvbedrag, partene lytter ikke til sin indre diskurs, og åpner seg ikke opp for hverandre, noe som er en forutsetning for intimitet.

En av partene begraver selvidentiteten i den andre, ofte har en av dem en ide om at hun skal redde den andre. Intimitet, betyr å åpne seg og vise sårbarhet for hverandre, og konfluent kjærlighet avhengig av at partene reflekterer over sitt eget selv og over forholdet, for at det skal vare. Kjøs mener at Ruth tilskriver Johannes en subjektivitet han ikke har. Ruth idealiserer Johannes, og skaper en fantasi om at han elsker henne like mye som hun elsker ham, og innser ikke selv at dette bare er en fantasi (Kjøs, 2014). Hun klarer ikke å forestille seg at Johannes ikke elsker henne tilbake, og at han kanskje ikke har evnen til å elske, og ved å holde fast i en forestilling om at han innerst inne er en varm og myk person, blir hun også værende, i håp om å trekke ham ut av skallet. Hun reflekterer over hva som ligger bak hans manglende evne til å strekke ut hånden impulsivt for å stryke henne eller strekke seg etter kjærlighet, og ser for seg at han opplevde omsorgssvikt som barn og ikke ble møtt av omsorgspersonene da han strakk seg mot dem. Ønsket om å finne en årsaksforklaring kommer også frem når hun tenker over den hjelpeløsheten hun la merke til hos ham første gang de møtte hverandre: «Hjelpeløsheten som skall, et uangripelig skall. Rundt hva? Det finnes ikke noe annet enn ømhet, innerst. Jeg kan ikke tro noe annet. Det harde trenger ikke et hardt skall. Det er det myke som må beskyttes så kraftig» (2013, s. 11). I et fastlåst forhold pleier gjerne en av partene å begrave selvidentiteten i den andre, ofte har en av dem en ide om at hun skal redde den andre. Samtidig gir uttrykk for at hun har vært fornøyd med å drømme om Johannes frem til nå: «Jeg har elsket ham sånn, der. Langt borte fra meg, som noe jeg må se, leve meg inn i» (2013, s. 37).

4 Avslutning

I denne oppgaven har jeg svart på problemstillingen Hvordan tematiserer romanen *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux* senmoderniteten? Denne vide problemstillingen delte jeg inn i to underpunkter: Kan fremstillingen av Ruth sies å være en karakteristisk fremstilling av et senmoderne individ? Og Kan den typen kjærlighet som fremstilles i romanen sies å være en karakteristisk fremstilling av kjærlighet i senmoderniteten?

Dette gjorde jeg ved først å redegjøre for Giddens teorier om senmodernitetens selvidentitet. Senmodernitetens forandringer gjør blant annet at individets selv blir et refleksivt prosjekt. Selv om refleksjon over selvet foregår hele tiden, er spørsmål om selvidentiteten er en type eksistensielle spørsmål, spørsmål med svar som er så usikre at de kan utløse store emosjonelle problemer hvis de blir gransket for nøye. Derfor har individet en praktisk bevissthet som sørger for at det har innarbeidede «svar» på disse spørsmålene, og kan holde seg i gang i hverdagen uten å bli handlingslammet. Vaner og rutiner spiller en avgjørende rolle for følelsen av ontologisk sikkerhet. Tilværelsen var strukturert innenfor fastlagte rammer i det tradisjonelle samfunnet. Senmodernitetens mennesker derimot, har uendelige valgmuligheter og moderniteten kan ikke tilby hjelp til å finne ut hvilke muligheter det bør velge, siden den ikke hviler på noe entydig fundament. Dette er en av grunnene til at livsstilen er dominerende. Livsstilen blir tettere knyttet til selvidentitetens kjerne jo mer post-tradisjonelt samfunnet blir.

Selvet er kroppslig, av flere grunner. I barnets utforskning av verden rundt seg er vissheten om kroppens former grunnleggende og virkeligheten forstås ved daglig praksis. Det beskyttende hylsteret er dessuten avhengig av rutinemessig kontroll av kroppen, siden hverdagens interaksjon med verden rundt byr på potensielle trusler og farer. Kroppen er det synlige aspektet av selve, og derfor har opplevelsen av skam ofte med kroppen å gjøre. Skamfølelse bunner i følelsen av å ikke leve opp til jeg-idealet, og er nært forbundet med selvidentiteten. Hovedkarakteren i romanen er dessuten på et tidspunkt i livet der flere hendelser inntreffer samtidig, et skjebnesvangert øyeblikk. Hun må ta viktige valg som kan få store konsekvenser, og må endre planer for fremtiden. Slike øyeblikk utgjør en trussel mot det beskyttende hylsteret som skjærer den ontologiske sikkerheten.

Seksualiteten er også påvirket av refleksiviteten som gjennomsyrrer selvet i senmoderniteten og selvfortellingene handler også om seksuell identitet. Seksualiteten har dessuten blitt

likestilt, og kvinner forventer i like stor grad å bli seksuelt tilfredsstilt i et forhold som menn. Konfluent kjærlighet forutsetter dessuten intimitet, slik at begge partene må vise sårbarhet. Intimitet gjør det vanskelig å opprettholde projektiv identifikasjon, som er et trekk ved romantisk kjærlighet.

Bauman legger også vekt på alle valgmulighetene dagens individ møter, og han mener dessuten at vi lever i en forbrukerkultur, slik at dagens mennesker styres av forførelse, flyktige ønsker og ikke normative regler. Dessuten står hver enkelt alene ansvarlig for å nå mål og drømmer og i møte med utfordringer. Mangelen på normative regler er med på å gjøre at individet opplever identiteten som flytende. Dette gjør at moter blir et middel for å oppfylle fantasiene om identitet. Massemedia har også en enorm makt over fantasien til den enkelte. Det å stadig bytte identitet innebærer dessuten å bryte bånd til andre. I fellesskap med andre, får man først og fremst hjelp av å lære av andres eksempler.

Bauman mener at «rene forhold» er et eksempel på nåtidens redsel for uforbeholden kjærlighet og forpliktelse. Hvis forholdet blir oppløst, er det stor risiko for å bli såret hvis man har forpliktet seg uten forbehold. Ved å legge sterke følelser i et forhold, og å forplikte seg risikerer man å bli avhengig av den andre. Denne forpliktelsen behøver ikke nødvendigvis være gjensidig i et rent forhold, partneren kan når som helst forlate en. Og Bauman mener at bevisstheten om dette er et dårlig utgangspunkt for tillit. Dagens kvinner og menn lært seg å verdsette kvantitet fremfor kvalitet, og begrepet kjærlighet innebærer også kortvarige affærer. Det eneste man lærer av kortvarige affærer er å bli fort ferdig med et forhold og begynne på et nytt, det fungerer mer som en slags avlæring. Konsumkulturen påvirker dessuten dagens kvinner og menn til å behandle andre mennesker som objekter, slik at andres verdi bedømmes utfra hvor mye nytelse de potensielt kan gi. I denne prosessen slutter de å se andre mennesker som enestående.

I Det litterære rum forklarer Tygstrup at det eksisterer et nettverk av relasjoner mellom elementene i en tekst. Det finnes semantiske relasjoner mellom de elementene som er implisitt eller eksplisitt fremstilt og formelle relasjoner mellom de lingvistiske formelementene. Slike relasjoner er gjerne organisert med en viss konsistens, de danner et plan som motsvarer en mulig romanskuelse. Det er to elementer i det litterære rom: det formelle betydningsrom og romanskuelsens historisk-kulturelle skjema. Betydningsrommet kommuniserer en anskuelse og anskuelsens premisser. Samtidig konstruerer den faktiske, eksplisitte forbindelser innenfor de mulighetene tekstens semantiske struktur tillater.

Tygstrup skiller mellom to ulike måter å omtale følelser på: den romantiske, der følelser blir sett på som noe som tilhører individet, og den post-romantiske, fokuset flyttes til situasjonen det befinner seg i. Affekter er både relasjonelle, situasjonelle og kroppslige, og kan ikke knyttes til et bestemt virkelighetslag. Det er mer korrekt å definere dem som en slags atmosfære som svever rundt all menneskelig interaksjon. For å analysere affekter undersøker man derfor den affektive komponenten i de relasjonelle rommene vi er omgitt av. Disse rommene er sammensatt av materielle, symbolske og erfaringsmessige komponenter.

I første del av analysen har jeg vist at romanen hadde en utpreget romlig struktur. Fortellingen blir ofte avbrutt av blant annet analepser, akronier, skifte av fokaliseringspunkt eller forteller, uten at det var mulig å finne noen logisk forklaring på disse pausene. Samtidig, viste jeg at det var mange betydningsmessige nærhetsrelasjoner mellom flere elementer. Det er betydningsmessige relasjoner i teksten takket være bipersonene, som gjerne er kontraster eller paralleller til Ruth, symboler som går igjen, intertekstuelle referanser og på grunn av de mange ekfrasene. Vektleggingen av stedet og kroppslighet, viser at verket tematiserer hvordan mennesket påvirkes av det levde rom, og hvordan affekter oppstår.

I del to viste jeg at Ruth er i en skjebnesvanger fase, og at fortellerteknikken tematiserer selvets refleksive prosjekt. Fortellerteknikken kan sies å være en måte å affiliere samtiden på, kommunikasjonen mellom henne og Abel også kan sies å være.

Kropp er et gjennomgående motiv, og i tidligere verk har oppvurderingen av kropp fremfor språk vært knyttet til sannhet, noe jeg i begynnelsen av underkapittel 3.2.3 har vist at det er i dette verket også, siden Johannes lyver med ord, men ikke med kropp. Kropp er dessuten nært knyttet til erkjennelse i teksten, noe jeg viser til analyser av tidligere verk for å belyse. Det er kroppen som skal erfare kunstverket på utstillingen som omtales i denne delen, og erfaringen skal starte en slags erkjennelsesprosess i publikum. Dette klarer Ruth selv å oppnå ved å dra på strippeklubb, slik at hun «kler seg ut» som Johannes. I romanens vendepunkt tematiseres særlig skam, og hvor nært skamfølelsen er knyttet til kropp, og til følelsen av at selvet befinner seg i kroppen. Ruths oppfatning av at hun ikke er der når hun ser seg i speilet etter at hun har kommet hjem, kan skyldes både skam og fordi hun har oppført seg svært annerledes enn hun pleier etter at hun ble sammen med Johannes. Tidligere analyser av blant andre Farsethås viser at Gudsbildet er nært knyttet til mellommenneskelige relasjoner og til mangelen på noe fast i vår samtid, som Bauman beskriver. Ruth er i en litt spesiell situasjon siden hun har en datter som snart er voksen nok til å flytte, og ellers er helt alene. Rollen som

mor er nært knyttet til selvets konstruksjon hos Ruth. Sett i lys av at det var en del kristen symbolikk, og at hun hadde et ønske om å gifte seg, knyttet jeg dette gudsbildet til Refsums påstand om at Kjærlighet har erstattet religionens funksjon. Det er trekk ved forholdet mellom Ruth og Johannes som kan sies å være svært lite likestilte. Hun har overgitt seg til ham, og dette synes spesielt godt når hun snakker om seksualitet. I den siste delen av dette underkapittelet har jeg derfor nok en gang vist til Malvik som viser at hun har overtatt hans pornografiske fortolkningskjema av bilder.

Kjønn er et gjennomgangsmotiv. Jeg har redegjort for Ruths kjønnsidentitet, og tanker om seg selv som kvinne. Hun har riktignok en del fantasier om at hun ikke vet om hun er kvinne eller mann, men det er vanskelig å tolke dette som en forstyrrelse av kjønnsidentitet. I hennes tanker om seg selv og sin egen kvinnelighet er hun veldig bevisst på sin identitet som kvinne. Det er derimot mer naturlig å tolke disse i lys av jungiansk teori. Karakteren Abel kan tolkes på denne måten, som en arketype, et aspekt av Ruths selv. Det neste delkapittelet handler om identitet og roller. Ruth tematiserer dette, og hun har som nevnt gitt uttrykk for problemer med at hun ikke vet hvem hun er. Imidlertid viser analysen av de to ekfrasene om Claude Cahun og Cindy Sherman at Ruth ser på evnen til omstilling som vakkert, en egenskap hun ønsker seg. Et ønske om forandring kom jo også frem i tilbakeblikket fra ferieturen i Madrid.

Siden projektiv identifikasjon er et trekk ved romantisk kjærlighet, passet det å innlede neste delkapittel med dette. Jeg har satt opp Lily og Ralf som kontrast i denne delen, og etter min mening kan denne relasjonen også tolkes som romantisk kjærlighet etter Giddens begreper. Samtidig er intimitet også noe som fort blir lett for dem, og dette er en kontrast til Johannes. Johannes har fortsatt samme livsstil som da han ble sammen med Ruth, mens hun har forandret seg svært mye. I dette kapittelet kommer jeg tilbake til kjønnsdiskriminering, eller en skjevhet i maktforholdet mellom dem. Relasjonen mellom dem er på mange måter en skarp kontrast til Giddens idealtype «konfluent kjærlighet», og dette har jeg kommet inn på til slutt.

Jeg valgte sosiologisk teori for å finne tematikk i denne boken, og det er ikke uten videre mulig å bruke slik teori på litteratur. Likevel synes jeg det er flere trekk ved romanen som viser at Ørstavik tematiserer trekk ved vårt senmoderne samfunn og at romanen er samfunnskritisk på sin måte. Dette argumenterer også Malvik for, når han viser at ekfrasebruken, kan tolkes som en refleksjon over mediekulturen. I tillegg er det naturlig å lese

henvisningen til Lina Siibs verk som en parallell til hennes eget liv, og verket het *Women Take little space*. Forholdet mellom Ruth og Johannes virker kjønnsdiskriminerende. Jeg kunne også tatt med mer jungiansk teori i analysen, men da hadde dette blitt en annen oppgave. Mitt mål var å skrive om identitet og kjærlighet i senmoderniteten og å besvare problemstillingene: Kan fremstillingen av Ruth sies å være en karakteristisk fremstilling av et senmoderne individ? Og Kan den typen kjærlighet som fremstilles i romanen sies å være en karakteristisk fremstilling av kjærlighet i senmoderniteten? Etter min mening er fremstillingen av Ruth en karakteristisk fremstilling av et senmoderne individ, men med tanke på spørsmålet om kjærlighetsforholdet er det, ble det vanskeligere. De passet ikke inn i Giddens idealtipe, noe svært få ville gjort, men likevel er det vanskelig å overse det kjønnsdiskriminerende ved relasjonen mellom dem, og episoder der hun på sett og vis underkaster seg ham.

Litteraturliste

Abramović, Marina. (u.å). *The Artist is Present* [Internett]. Tilgjengelig fra:

<http://www.marinaabramovic.com/solo.html> [Lest 7. november. 2017]

Bauman, Zygmunt (2006). *Flytende modernitet*. [eng. orig. 2000]. Oversatt av Mette Nygård. Oslo: Vidarforlaget.

Bauman, Zygmunt (2014). *Liquid Love. On the Frailty og Human Bonds*. [2003]. Cambridge: Polity Press.

Bjorvand, Agnes-Margrethe. (2018, 5. mai). *Astrid Lindgren*. I Store norske leksikon.

Tilgjengelig fra: https://snl.no/Astrid_Lindgren [Lest 13.06.2018]

Bjørkøy, Aasta Marie Bjorvand (2014). *Være hos hverandre ganske stille. Kronotoper og romlig fremstilling i Ørstaviks roman Kjærlighet*. Oslo: Novus forlag.

Blumberg, Naomi (2016) Claude Cahun. I *Encyclopædia Britannica*. [Internett], Tilgjengelig fra: <https://www.britannica.com/biography/Claude-Cahun> [Lest 01.05.2018]

Cindy Sherman (2009) I *Store norske leksikon*. [Internett], Tilgjengelig fra:

https://snl.no/Cindy_Sherman [Lest 13.04.2018]

Duras, Marguerite og Porte, Michelle, *Stedene: En samtale med Marguerite Duras*. Oversatt fra fransk av Hanne Ørstavik. Oslo: Oktober.

Emelife, Aindrea (2016) BBC. Claude Cahun: The trans artist years ahead of her time.

[Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.bbc.com/culture/story/20160629-claude-cahun-the-trans-artist-years-ahead-of-her-time> [Lest: 14. november 2017]

Farsethås, Ane (2012). *Herfra til virkeligheten*. Oslo: Cappelen Damm.

Franz, M. L. (1968). The process of individuation. I: Jung, Carl, G. og M. L. von Franz red. *Man and his symbols*. New York: Dell Publishing

Giddens, Anthony (2008). *The Transformation of Intimacy – Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. [1992]. Cambridge: Polity Press.

Giddens, Anthony (1996). *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under senmoderniteten*. Oversatt fra engelsk av Søren Schultz Jørgensen. København: Hans Reitzels Forlag.

Kjøs, Peder (2014) I bjørnens rike. *Tidsskrift for norsk psykologforening*, 51 (11), [Internett], s. 974-980. Tilgjengelig fra: http://www.psykologtidsskriftet.no/index.php?seks_id=432618&a=4 [Lest: 14. november 2017]

Kruken, Kristoffer (2019) Abelone: kvinnenavn. I *Store norske leksikon*, [Internett], Tilgjengelig fra: <https://snl.no/Abelone> [Lest 16. april 2018]

Kvalbein, Hans (2018) Johannesevangeliet. I *Store norske leksikon* [Internett], Tilgjengelig fra: <https://snl.no/Johannesevangeliet> [Lest 3. april 2018]

Malvik, Anders Skare (2015) Ekfrasen som erkjennelsesmodus i digital mediekultur. Om Hanne Ørstaviks ekfrastiske stil. *Ekfrase*, 2015 (01), [Internett], s. 5-19. Tilgjengelig fra: [https://bibsyst-almaprimo.hosted.exlibrisgroup.com/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=viewOnlineTab&ct=display&fn=search&doc=TN_idun66778707&indx=1&recIds=TN_idun66778707&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&frbr=&&dscnt=0&scp.scps=scope%3A%28%22UBO%22%29%2Cscope%3A%28SC_OPEN_ACCESS%29%2Cscope%3A%28DUO%29%2Cprimo_central_multiple_fe&tb=t&mode=Basic&vid=UBO&srt=rank&tab=default_tab&dum=true&vl\(freeText0\)=ekfrase%20%C3%B8rstavik&dstmp=1512554003849](https://bibsyst-almaprimo.hosted.exlibrisgroup.com/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=viewOnlineTab&ct=display&fn=search&doc=TN_idun66778707&indx=1&recIds=TN_idun66778707&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&frbr=&&dscnt=0&scp.scps=scope%3A%28%22UBO%22%29%2Cscope%3A%28SC_OPEN_ACCESS%29%2Cscope%3A%28DUO%29%2Cprimo_central_multiple_fe&tb=t&mode=Basic&vid=UBO&srt=rank&tab=default_tab&dum=true&vl(freeText0)=ekfrase%20%C3%B8rstavik&dstmp=1512554003849) [Lest: 14. november 2017]

Narušytė, Agnė (2013). Women take little space. [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://liinasiib.com/women-take-little-space/> [Lest 01.05.2018]

Oktober forlag (u.å.) Ørstavik, Hanne [Internett]. Oslo: Oktober forlag. Tilgjengelig fra: <http://www.oktober.no/Forfattere/Norske/OErstavik-Hanne> [lest 1. november 2017]

Kontingens. (2017) i *NAOB – Det norske akademis ordbok* [Internett]. Oslo: Kunnskapsforlaget. Tilgjengelig fra: <https://www.naob.no/ordbok/kontingens> [Lest 08.06.2018]

Norheim, Marta (2008). *Røff guide til samtidslitteraturen*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Seim, Turid (2018). Sofia: guddom. *Store norske leksikon*. [Internett]. Tilgjengelig fra: [https://snl.no/Sofia - guddom](https://snl.no/Sofia_-_guddom) [Lest 10.04.2018]

Skårderud, Finn (2013) Forkledersken. Kroppens og selvets maskerade. Lek med identiteter. *Tidsskrift for norsk psykologforening*. [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.psykologtidsskriftet.no/pdf/2013/323-325.pdf> [Lest 13.04.2018]

Tygstrup, Frederik (2013). Affekt og rum. *Kultur & klasse*. [Internett], 41, (116), s. 17-32. Tilgjengelig fra: <https://tidsskrift.dk/kok/article/view/15887/13750> [Lest 11.05.2018]

Tygstrup, Frederik (1999). Det litterære rum. *Passage*. [Internett], 14 (31/32), s. 38-49. Tilgjengelig fra: <https://tidsskrift.dk/passage/article/view/3997/154995> [Lest 11.05.2018]

Ørstavik, Hanne (2010). Om skrivingen og mellomrommene. *Samtiden*, [Internett], Nr. 1, s. 46-59. Tilgjengelig fra: <https://www.idunn.no//samtiden/2010/01> [Lest 11.05.2018]

Ørstavik, Hanne (2004). Streker, linjer, kanter, bånd. *Samtiden*, [Internett]. Nr. 3, s.109-117. Tilgjengelig fra: https://www.idunn.no/file/ci/1446740/samtiden_aiyr_2004_aiyr_nr_03_samtiden_materie_3_2004_web.pdf [Lest 11.05.2018]

Ørstavik, Hanne. (2013). *Det finnes en stor åpen plass i Bordeaux*. Oslo: Oktober.

Ørstavik, Hanne (2015). *På terrassen i mørket*. Oslo: Forlaget Oktober.

Østerud, Erik (2008). Entropismer i Kjærlighet. I: Hauge, Hans og Ørjasæter, Kristin. red. *Åpninger. Lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*. Oslo: Forlaget Oktober s. 41-58.

Vedlegg