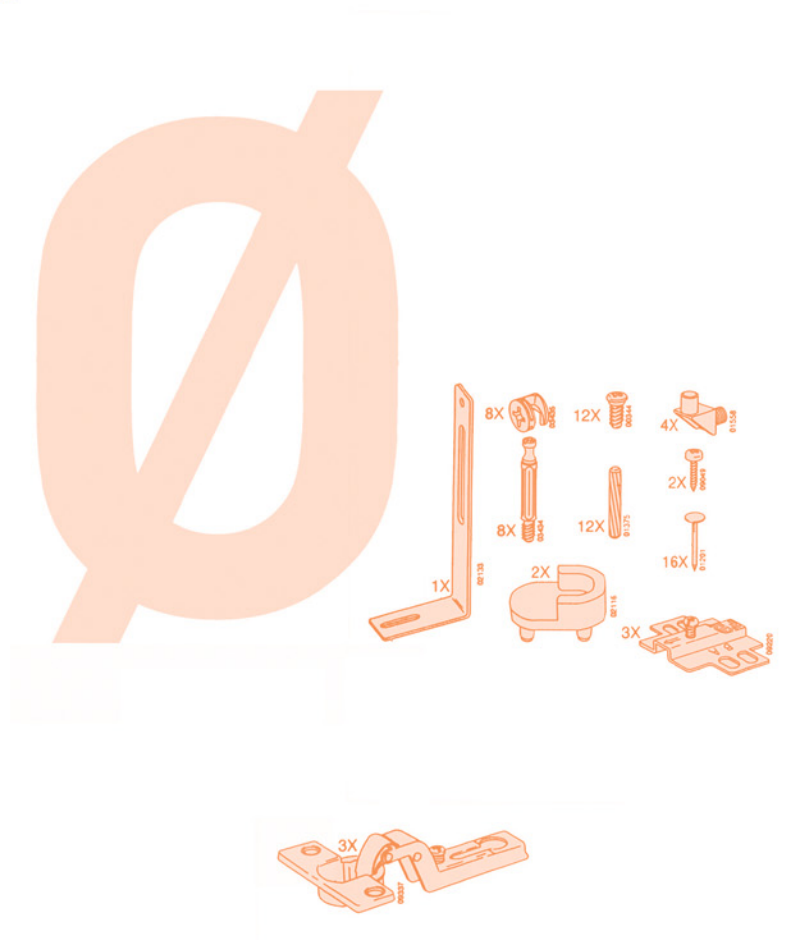


plutselig, virkelig

- om språk, erkjennelse og identitetsproblematikk
i to nyere, norske romaner



En analyse av *Like sant som jeg er virkelig* av Hanne Ørstavik
og *Plutselig høre noen åpne en dør* av Trude Marstein

AV ELLEN JOHNSEN, LITTERATURVITENSKAP HOVEDFAG, VÅREN 2004

Takk til...

Erik Bjerck Hagen for
ideer og grundige
lesninger.

Oktober Forlag for
velvilje og god hjelp.

Anita Vigeland for fin
forside.

Siv Elin Ånestad og
Sveinung Helgesen for
korrektur og inspirerende
innspill.

Gerda og Ragnar Johnsen
(eller mamma og pappa
som jeg liker å kalle dem)
for tålmodighet, lesning,
oppmuntring, midler...

Og til slutt Ellen Kjeld
Thorstensen for
opplysende samtaler og
diskusjoner – og i det hele
tatt for å være den
smarteste og mest
inspirerende bestemoren
man kan tenke seg!

Innhold

1.	Innledning	s.2
2.	Plutselig	
2.1	Først	s.10
2.2	Språk, <i>språk</i> , "språk – om språket som problem	s.13
2.3	Spilleren	s.23
2.4	If you can't beat them – join them	s.34
2.5	Monstermor	s.39
2.6	Avsluttende kommentarer	s.48
3.	Virkelig	
3.1	Først	s.51
3.2	Frykten, plikten og skammen	s.54
3.3	Om det feige språket	s.61
3.4	Tømming	s.68
3.5	Fortelleren som <i>tiffelle</i> – avsluttende kommentarer	s.78
4.	To nyere norske romaner – en sammenligning	
4.1	Tanker om litteratur og modernitet	s.83
4.2	Om distanse og troverdighet	s.85
4.3	Alternativer	s.92
6.	Litteraturliste med forfatterbibliografi	s.96

1. Innledning

Jeg har lett etter et godt uttrykk eller sitat som kunne åpne denne oppgaven. Det skulle si noe om personers personlighet. Om forholdet mellom språk og identitetsforståelse. Om identitet som tema i kunsten. Om moderne identifikasjonsprosesser slik de kommer til uttrykk i det moderne kunstuttrykket. Men jeg fant ikke det jeg lette etter. Problemet var ikke egentlig å finne *noe*. Det var å finne det *rette*. Det var at det finnes altfor mange bilder, bøker, sangtekster, andre tekster, dikt og tunge teorier om emnet. Og alle er like dekkende – og ingen passer. For identitet er et like mangfoldig begrep som det finnes identiteter, og personlighetens grunnlag like mangfoldig som det finnes livshistorier. Alt som handler om kunst, kommunikasjon og virkelighetsoppfatninger kan også sies å handle om identitet.

Grunnen til at jeg ville finne et slikt oppsummerende sitat, er at det er dette denne oppgaven skal handle om: Identiteter og identiteters vilkår. Det er denne tematikken, slik den belyses i de to nyere norske romanene *Like sant som jeg er virkelig* av Hanne Ørstavik og *Plutselig høre noen åpne en dør* av Trude Marstein, som er mitt analytiske utgangspunkt. Jeg vil undersøke hvordan de to personene fortellernes identitetsforståelse blir problematisert gjennom deres forhold til språket som virkelighetsreflekterende system og uttrykk for individuell erfaring. Og hvordan dette påvirker deres kommunikative evner, både som fortellere og som personer i fiksjonsuniverset. Det er altså ikke identitet generelt, men de to hovedpersonenes identitetsforståelse spesielt jeg skal skrive om. Og derfor var det så vanskelig å finne et sitat som passet, for selv om problematikken er allmenn, er de to romanenes behandling av den særegen.

Språk og identitet

Det språk og de tegn man uttrykker seg gjennom, viser både hvem man er, vil bli sammenlignet med, vil knyttes til og ta avstand fra. Alt fra en avis under armen til menneskene man omgir seg med, sender signaler som bidrar til identifisering av ens person. Og hvordan andre oppfatter de signalene vi sender ut (og det vi forsøker å skjule) bidrar igjen til å påvirke vår oppfatning av oss

selv. Samtidig har vi kanskje en personlighet som ikke endres av ytre påvirkning – en slags kjernepersonlighet? Det vesentlige i sammenheng med mine analyser av de to romanene er at for å formidle et ”jeg” må man ta i bruk et språk (tegn, handlinger), enten man bevisst går inn for å virke på et bestemt vis, eller man er ubevisst det man uttrykker. Det er fortellernes fremstilling av seg selv – som ”selv” – som er mitt hovedanliggende.

Språket er grunnlaget for denne kommunikasjonen. Men kommunikasjon er sjeldent entydig, og det er blant annet problemer med å finne de riktige uttrykkene, klare å formidle mening og tolke andres utsagn og oppførsel *Plutselig høre noen åpne en dør* og *Like sant som jeg er virkelig* handler om – og viser frem. Hva skjer når man er så opptatt av språklig kontroll at man glemmer språkets vesentlige funksjon – å kommunisere? Og på den annen side; hvordan er meningsfull kommunikasjon mulig når man ikke kan omdanne erfaringer til et eget språk? Hva gjør en person til det den er, hva er selvfølelse og hva er identitet? Inntar man roller bevisst eller ubevisst (eller begge deler)? Hva slags rolle benytter man seg av i hvilke situasjoner? Hvordan konstitueres makt gjennom språk, for eksempel gjennom definisjoner av virkelighet? Eller hvordan kan man si at maktrelasjoner avsløres ved analyse av språklige uttrykk? Og ikke minst: Hvordan problematiserer en fiktiv fortellerrolle det overnevnte, når den gir et tilsynelatende ærlig, tilsynelatende ubegrenset inntrykk av en person, men samtidig begrenses av fiksjonens forutsetninger og fortellerens mulige upålitelighet?

Både i form og innhold problematiseres forholdet mellom hvordan fortellerne ser på seg selv og hvordan de virker for utenforstående, både i og utenfor fiksjonen. For gjennom den direkte formidlingen kan man si at *deres* inntrykk av seg selv kommuniseres, men samtidig er det i begge romanene mulig å avsløre en uoverensstemmelse mellom dette inntrykket og de ”faktiske forhold”. Og dette tyder på et kommunikasjonsnivå over fortellerpersonene – nemlig en kommenterende implisert forfatter. Det er gjennom analyser av disse narrative kommunikasjonsnivåene i tekstene at jeg finner grunnlag for å si noe om personene de handler om – som først og fremst er fortellerne selv.

Mitt analyseperspektiv

Hanne Ørstavik og Trude Marstein er blant det mest markante og anerkjente unge forfatterne i Norge i dag. De er begge relativt kjente navn i den litterære offentligheten og har begge vunnet en rekke priser for sine utgivelser¹. Romanene og tekstsamlingene de to har utgitt har fått relativt god respons, både hos publikum og hos kritikere. Dette plasserer dem i en interessant posisjon i forhold til mye annen kritikerrost samtidslitteratur som ofte ikke oppnår publikums gunst. Særlig har Hanne Ørstaviks ”familietriologi” klart å nå ut til et publikum som er de færreste unge samtidsforfattere forunt.

Min interesse for disse forfatterskapene er et resultat av en jobb i et bibliotek. Jeg vet ikke om jeg hadde blitt så interessert i nyere norsk litteratur dersom jeg ikke til stadighet hadde lagt plastomslag på disse bøkene. I en periode leste jeg det meste jeg la kontaktpapir på, og mye ble raskt forbigått, men noe festet seg. Blant annet glemte jeg ikke Marsteins og Ørstaviks bøker, og interessen for deres forfatterskap ble til et ønske om å finne ut av hva som fascinerte meg. Og dét igjen ble tema for denne oppgaven. Særlig deres fremvisning av språklige problem i et samtidig godt og passende romanspråk imponerer meg. Deres tilnærming til klisjéene som omgir oss er både spennende og urovekkende, og gjør bøkene deres interessante også som kommentarer til samtidens språkkultur. Dette vil jeg komme inn på avslutningsvis i oppgaven: Etter først å ha analysert de to romanene hver for seg, vil jeg foreta en kvalitativ sammenligning av de to tekstene, da særlig med tanke på personenes troverdighet og romanenes evne til å skape innlevelse, og kanskje også til å påvirke.

Både Marstein og Ørstavik har ytret et ønske om å vekke leserne med bøkene sine. ”Jeg tror ikke jeg kan forandre verden med bøkene mine. Men jeg er fornøyd hvis jeg kan være med å forandre folks tenkemåte” sier Trude Marstein i et intervju med bladet *Familien* (nr. 12/00). Hennes beskrivelse av den ekstremt selvsentrerte og språkopptatte moren i *Plutselig høre noen åpne en dør* kan synes å inneholde samme oppfordring til leseren som Ørstavik har uttalt i forhold til *Like sant som jeg er virkelig*, nemlig å ”bryte ut av forestillingenes og klisjéenes verden” (*Dagbladet*,

¹ Forfatterbibliografi samt oversikt over priser og nominasjoner i litteraturlisten.

10.02.99). Selv om både utgangspunkt og metode er forskjellig, er dette en vesentlig likehet mellom de to romanene. De kan kanskje sies å være språkkritiske med en hensikt. Eller sagt på en annen måte: De tematiserer språk som identifiseringsfaktor slik at ikke språket i seg selv blir objektet, men instrumentet personene har problemer med å bruke. Dette er også Tom Egil Hverven inne på i forhold til Ørstavik når han kritiserer den *ensidige språkkritiske* lesning av Ørstaviks romaner. Jeg mener dette også er passende i forhold til Marsteins bok *Plutselig børe noen åpne en dør*:

Man kan opplagt knytte nittitallets litterære honnør-ord ”språkkritikk” til Ørstaviks romaner. Men jeg mener styrken i hennes litteratur har å gjøre med at hun ikke blir stående ved det innadvendt språkkritiske, slik nokså mange minimalistiske punktromaner det siste tiåret gjør. Hennes to siste bøker [*Kjærlighet* og *Like sant som jeg er virkelig*] blir sterke fordi de referer til verden, og fordi de forteller overbevisende historier.”²

Det er *språkebrukerne* romanene handler om. Hvordan språket blir et vesentlig element i identifikasjonsprosesser og maktspill. Og hvordan makt og maktesløshet kan konstitueres i språket. Og i dette kan det også ligge en føring i teksten, et forsøk på å kommunisere en melding til leseren om å ta tak i sitt eget språk – om nødvendigheten av en språklig bevissthet for å unngå fellene de to fortellerne faller i. Etter min mening er den ene romanen vesentlig bedre enn den andre. Dette har mye med min opplevelse av en slik ”leserledende” stemme i verkene, og distansen mellom de narratologiske instansene i teksten, som jeg oppfatter som svært ulik. Etter hvert som jeg har lest de to romanene flere ganger har jeg fortsatt ikke taket på den ene av dem. Den andre derimot opplever jeg som en mer lukket tekst, og dermed også mindre spennende og appellerende. Med bakgrunn i analysene vil jeg forklare denne oppfatningen, for til slutt kort å komme inn på om min lesning kan ha noe med det forfatterne selv har sagt om tekstene. Kanskje min leseridentitet har reagert på forfatternes uttalelser og igjen påvirket min lesning?

²Tom Egil Hverven: ”Åpning mot verden”, *Å lese etter familien*, s.95

Inspirasjoner

En av dem som har påvirket meg i mine lesninger av *Plutselig bore noen åpne en dør* og *Like sant som jeg er virkelig* i forhold til identitet som tema, er Per Thomas Andersen. Selv om jeg ikke refererer til den i særlig grad i teksten, var hans bok *Tankevaser – om norsk 1990-talls litteratur* med på å gi retning i arbeidet med oppgaven. Det er ikke skrevet mye om disse romanene i teoretisk-analytisk forstand, og derfor var det til stor inspirasjon da denne boken kom ut i fjor. Hans syn på de to romanene, slik det presenteres i *Tankevaser*, tilførte meg svært mye, og trolig vil man finne igjen denne påvirkningen i mine analyser, også der jeg ikke bruker ham direkte.

Forholdet mellom språk, erkjennelse og identitet er som sagt tema for denne oppgaven. Men mitt mål er ikke å diskutere og problematisere selve identitetsbegrepet. Jeg ønsker å vise hvordan romanene *selv* tematiserer identitetsproblematikk og forholder meg slik først og fremst til de to tekstene, uten å teoretisere problematikken i særlig grad. Som hjelp til lesningene har jeg brukt tekster av sosiologene Richard Jenkins og Erving Goffman, samt psykiateren Finn Skårderud. Dette betyr *ikke* at jeg påberoper meg en grundig gjennomgang av deres teorier. Det betyr at jeg fant det de hadde å si om emnet interessant og inspirerende i forhold til romanenes tematikk. Det samme gjelder Friedrich Nietzsches tanker om menneskets forhold til språk som jeg bruker i analysen av *Plutselig bore noen åpne en dør*. For å si det med Andersen:

Det er selvsagt ikke noe poeng å få skjønnlitterære verk eller litterære figurer til å likne på teorier, i hvert fall ikke noe godt poeng. (Andersen:26)

Jeg er helt enig med Andersen om at å lese skjønnlitteratur i den hensikt å få teksten til å passe innenfor bestemte teoretiske rammer er ganske poengløst. Å tilnærme seg tekst med et bestemt resultat for øye er en brutal lese måte som potensielt frarøver teksten kvaliteter som faller utenfor de allerede definerte rammene. Enkelt kan man si at teksten bør komme først.³ Men

³ Andersen har selv fått kritikk for sin tilknytning til psykologien og sosiologien. I sin anmeldelse av *Tankevaser* i *Morgenbladet* (18.07.2003) kritiserer Frode Helmich Pedersen Andersen for å analysere romanpersonene han tar for seg som mennesker, etter sosiologiske og psykologiske termer. Pedersen mener den litterære analysen slik kommer i skyggen av en slags terapeutisk virksomhet: "Det kanskje mest oppsiktsvekkende ved denne boken er hvor lite det snakkes om de omlag tyve romanene som presenteres. Ofte minner teksten mer om en forelesning i moderne sosiologi, og noen steder om en innføring i hovedtrekkene ved den postmoderne psykologi."

som Andersen fortsetter, er det heller ingen grunn til at teori om virkelige mennesker ikke i noen grad skulle kunne anvendes i forhold til romanenes fiktive personer:

På den annen side er det heller ingen grunn til å insistere på at troverdige litterære skikkelser burde være uten forbindelse med den menneskekunnskap og de erfaringsformer som fins utenfor den skjønnlitterære teksten. (26)

Jeg har analysert fortellerne som *personer*, og selv om jeg i siste del av oppgaven diskuterer deres troverdighet i forhold til nettopp dette, har jeg som Andersen ingen betenkeligheter med å anvende teorier basert på virkelige mennesker på litterære tekster – så lenge man ikke diagnostiserer.

I analysen av *Plutselig høre noen åpne en dør* leser jeg hovedpersonens forhold til sitt eget uttrykk med bakgrunn i noen av Goffmans og Jenkins tanker om identitet og roller. Hun er en ”spiller”, hun iscenesetter seg selv, men har problemer med dette spillet fordi hun lengter etter noe autentisk, noe umiddelbart og naturlig. Men kanskje denne følelsen av at spill er et onde, bare er et uttrykk for hvordan hun tror man bør være. Kanskje hun ikke ser at alle faktisk iscenesetter seg selv? Med bakgrunn i Dag Solstads artikkel ”Nødvendigheten av å leve inautentisk” (*Vinduet* nr.3/68) vil jeg forsøke en alternativ lesning av hovedpersonens ”spill”, ikke som et onde, men som en nødvendighet. Kanskje hovedpersonen hadde følt seg mindre ufri (i forhold til språk og roller) om hun ikke hadde strittet i mot rollene hun spiller?

I kapitlet om Hanne Ørstaviks *Like sant som jeg er virkelig* bruker jeg et kapittel av Skårderuds bok *Uro – en reise i det moderne selvet*, til en lesning av Johannes livsholdning som et uttrykk for en grunnleggende skamfølelse. Videre i denne analysen kommer jeg inn på Christine Hamms lesning av Ørstaviks romaner som melodramatiske. Hamm forsøker i artikkelen ”Tåreperse eller språkkritikk” (*Vagant* nr 2/3-01) blant annet å forklare Johannes vanskelige forhold til språket som et av flere melodramatiske trekk ved romanen. Dette språklige problemet kommer jeg inn på også i forhold til min egen vurdering av tekstens kvaliteter der jeg også trekker inn Ingrid Nilsens kritikk av romanen hentet fra nettutgaven av *Vinduet* (21.04.99).

Et utelatt perspektiv

Romanene har begge nære familieforhold som setting og en del av tematikken. De handler altså om mennesker som konvensjonelt *skal* ville hverandres beste. Det *skal* herske en slags hengivenhet og uforbeholden kjærlighet mellom de sentrale skikkelsene i disse romanene. Mor *skal* elske datter, familiemedlemmene *skal* kjenne hverandre bedre enn noen andre, og de *skal* ofre seg selv for den andres beste. Disse selvsagthetene ved formen *familie* utfordres i de to romanene, og selvenes problemer med slike stereotypiske føringer vil jeg i vesentlig grad komme inn på i mine analyser.

Selv om begge romanene altså har problemer mellom nære familiemedlemmer som dramatisk utgangspunkt, mener jeg at å ensidig fokusere på familieproblematikk i lesningen er å begrense dem mye. I sitt essay ”Kjære familie, det finnes ingen familie” (1999) gjør Tom Egil Hverven Ørstavik til fremste representant for ”den nye litteraturen” der familiens oppløsning etter hans mening er det sentrale tema. Det er først og fremst *Kjærlighet*⁴ han tar for seg i dette essayet om nittitallets litteratur, og han leser romanen som ”ensidig opptatt av motsetningsforholdet mellom foreldre og barn”(74). Jeg vil påstå at denne boken, i likhet med *Like sant som jeg er virkelig*, ikke egentlig tematiserer familien (den oppløste). Man kan heller si at det særegne forholdet som nødvendigvis eksisterer mellom familiemedlemmer, skaper en spesiell og intim ramme rundt temaer som individuell opplevelse, makt og avhengighet, noe som også er tilfelle i Ørstaviks siste ”familieroman” *Tiden det tar*⁵.

I et intervju i *Dag og Tid* (19.02.99), i forbindelse med utgivelsen av *Like sant som jeg er virkelig*, forklarer Hanne Ørstavik selv at fraværet av fedre i de to første romanene hennes hadde bakgrunn i et ønske om å ”komprimera dei problemstillingane” hun tok opp (DT, 18. 02.99). Dersom man gir forfatteren selv en viss rett til å uttale seg om meningen i sin egen tekst, vil dette altså si at familien (den oppløste og problematiske) er irrelevant som tema i seg selv, den er rett og slett oppløst av praktiske årsaker. Der finnes ikke fedre fordi forfatteren ville ”visa noko

⁴ Ørstavik (1997)

⁵ Ørstavik (2000)

som det har vore skrive lite om; korleis kvinner er djevlesk gode til å manipulera med språk” (DT 18. 02.99) og da ville kanskje andre stemmer være forstyrrende.

Språkmakt, erfaring og identifisering er også sentralt i Trude Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør*. Også her møter man en liten brutt (“komprimert”) familiær setting, og også her er det meningsløst å lese oppløsningen som det sentrale. Man kan snarere si at Ørstaviks beskrivelse av sine egne romaner er gyldig også for denne boken, eller rett og slett at det er i de nære relasjonene at de største spenningene ligger.

Ingen av de to tekstene er perfekte (selvfølgelig!), de er kanskje heller ikke blant de som kommer til å bli husket om 10 – 20 – 30 år. Dette vil jeg ikke engang forsøke å mene noe om. Til det er jeg selv som leser for nært knyttet til den samtiden romanene beskriver. Det er mulig det som beskrives her bare har betydning for meg *nå*, ikke den jeg er senere, eller for et nytt publikum om mange år. Samtidig er kanskje den brede mottagelsen romanene har fått i samtiden, hos flere lesergenerasjoner et uttrykk for at disse sier noe om allmenne samhandlingsstrukturer som også er relevant utover deres egen samtid. Men dette vites selvsagt ikke, jeg vet bare at de begge har, og har hatt, relevans for meg, i min samtid.

2. Plutselig

2.1 Først

Historien i Marsteins roman fortelles av hovedpersonen selv. Hun er hovedfagsstudent og mor, og til tider venninne, elskerinne og kjæreste. Hun bor sammen med datteren Sara som er fire år gammel og går i barnehage. Historiens handling utpiller seg over det siste halvåret før innlevering av hovedfagsoppgaven hennes og er så å si blottet for virkelig dramatikk. Det eneste som kan sies å strukturere historien, er nettopp denne hovedfagsoppgaven, fortellingen opphører nemlig like etter at denne er levert. Jeg sier at den *oppbører* fordi det er det inntrykket fortellingen gir meg som leser. En dag tar den til, og en dag, omtrent ett halvt år senere, slutter den. I mellomtiden skriver hun på oppgaven, henter og leverer Sara i barnehagen eller til barnefaren, Henning, går ut med diverse menn og snakker med moren på telefonen. Man får verken vite navnet hennes, hvor gammel hun er, hvor hun bor eller hva hun studerer. Denne ytre anonymiteten er med på å understreke inntrykket av hvor personlig fortellingen faktisk er. Historien er fortalt i presens og fremstår som usammenhengende eller halvtente tanker med svært privat tilsnitt. Slik får man inntrykk av ikke egentlig å lese en historie, men snarere å få innsikt i en persons opplevelse av seg selv og sitt eget liv i en viss periode. Slik det ble nevnt innledningsvis, er også tittelen med på å understreke denne noe tilfeldige ”motivasjonen” for fortellerhandlingen, man får *plutselig* innsikt i hovedpersonens tanker og følelser. Denne innsikten kan høres både kjedelig og pinlig ut, for hvem er vel interessert i en hvem-som-helst og hennes hverdagstanker når alt kommer til alt? Men gjennom den tilsynelatende udramatiske fortellingen avsløres hovedpersonens (sykelige?) behov for kontroll og hennes vanskeligheter med å takle selv de vanligste, mest hverdagslige situasjoner på grunn av dette behovet. Og det er dette som er det interessante ved historien. For hvorfra kommer dette kontrollbehovet, og hvordan arter det seg? Og til slutt: er det så helt unormalt når det kommer til stykket, slik å søke kontroll over sin egen virkelighet? Kan det være at dette bare virker ekstremt fordi vi i

denne fortellingen får presentert tanker vanligvis kun forbeholdt det innerste og uuttalte i en selv?

I det følgende skal jeg vise hvordan dette kontrollbehovet, som særlig manifesterer seg i en språklig overbevissthet, har nær sammenheng med identitetsproblematikken. Gjennom en analyse av sammenhengen mellom romanens tematikk og de narratologiske grep, vil jeg undersøke hvorvidt denne kan sies å kommentere noe utenfor seg selv, nemlig noe allment om forholdet mellom språk og identitet.

Det som kanskje er mest spesielt med Marsteins roman, er alt som er så *vanlig*. Ytre sett synes det som hovedpersonen fungerer fint i samspill med andre. Det virker som om omgivelsene finner henne beundringsverdig intelligent, relativt pen og rimelig harmonisk. Det virker aldeles ikke som om dette skulle være en person hvis indre konflikter skulle kunne interessere andre. Men det er nettopp denne vanligheten som utfordres på alle plan i teksten, gjennom den formentlig fullstendig utleverende fortelleren. Hun formidler tilsynelatende store sannheter side om side med tanken på hvilket pålegg som bør handles inn til helgen. Ingenting er sensasjonelt, alt er øyensynlig like viktig for henne og slik understrekes hennes detaljstyring av seg selv. For gjennom sin fortelling viser hovedpersonen frem sin egen kamp for å undertrykke den ufysiske naturligheten slik at en mer genuin naturlighet kan fremvises. Språket må kontrolleres, slik at ordene får tilbake sin ekthet. Hun selv må kontrolleres, slik at hun ikke fremstår som uekte. Omgivelsene må forsøkes ordnet, slik at de kan reddes fra det latterlig tilgjorte. Dermed blir alt det vanlige på underliggjørende vis akkurat uvanlig nok til at det blir uhyggelig. Som å høre en pen sang bryte ut i det uhyggelig nesten-falske.

Dette på-grensen-til-det-nomale understrekes av det språket fortellingen føres i. Det er påtagelig hverdagslig. Selv om det er nesten pratsomt i sin detaljrikdom, er ikke detaljene poetiske i seg selv, men som romanspråk fungerer det underliggjørende i sin nøkterne normalitet. Og gjennom denne lange og monotone fortellingen avdekkes en abnormalitet

man som leser blir fanget inn i på en nesten kjedsom-suggererende måte. Man lurere på *hva* som skal skje *når*, irriterer seg over hovedpersonens tilsynelatende selvgodhet og datterens vansmekt. Man ser for seg et dramatisk oppgjør der hun må ”ta seg sammen”, uten at dette noen gang skjer, og dette er kanskje det mest uhyggelig virkelighetsnære ved romanen. Også i dette er den på grensen til det normale, for det er ingen ”historie”, det er ikke noen egentlig konflikt, og dermed ender det verken godt eller dårlig. Vi er kanskje bare vitne til et skjevt blick på virkeligheten, subtilt presentert av en tilsynelatende ikke-tilstedeværende forfatter.

Denne analysen handler først og fremst om hovedpersonen i Marsteins roman, og mesteparten av analysen omhandler henne som *person*, slik hun selv fremstiller seg som forteller. Det er i brytningen mellom hennes egne tanker og de handlinger hun formidler at man finner grunnlaget for å si noe om hennes identitet og identitetsforståelse. Jeg vil peke på hennes vanskeliggjorte forhold til språk som instrument for å formidle erfaring og hvordan dette henger sammen med den for henne evig tilstedeværende ambivalensen mellom kontroll og mangel på kontroll. En ambivalens som kanskje får de største konsekvenser i samspill med andre mennesker, der den språklige problematikken videreutvikles til hennes problemer med roller og rollespill. Som person problematiserer hun forholdet mellom kultur og natur ved å være stadig bevisst og stadig fortvilt over dette skillet hos seg selv. Dette skillet blir tydelig i forholdet til datteren og til hovedfagsoppgaven, som nettopp representerer henholdsvis natur og kultur.

Men som formidler av denne personligheten har hun enda en rolle, nemlig fortellerens. Det er på grunnlag av det hun sier/skriver man får anledning til å undersøke henne som person. Avslutningsvis i oppgaven vil jeg se nærmere på hvordan Marsteins hovedperson fungerer som instrument i teksten. Hvordan fungerer hun som iscenesatt forteller i forhold til ytre relasjoner i det narratologiske landskapet? Hvilke bakenforliggende strategier er hun ”utsatt” for? Hun blir for eksempel ofte ufrivillig morsom i sin selvhøytidlighet, noe som avslører en ironisk distanse i teksten som vitner om en godt skjult, men svært distansert og

ironisk implisert forfatter. Dette kommer jeg også inn på avslutningsvis i kapitlet, der jeg vil diskutere min oppfatning av romanens kvaliteter mot Erle M. Stokkes anmeldelse av romanen i Morgenbladet, med tanke på de narratologiske grepene Marstein har tatt i bruk.

2.2 Språk, *språk*, "språk" - om språket som problem

Fortelleren i *Plutselig bore noen åpne en dør* har et svært bevisst forhold til språk og språkbruk.⁶ Hennes fremstilling av seg selv viser både stilistisk og innholdsmessig hennes til tider ekstreme språkkritiske holdning. Dette kommer til uttrykk i hennes fortelling om seg selv (tekstens innhold), hennes måte å fortelle om seg selv på (tekstens uttrykk) og gjennom den impliserte forfatterens ironisering over henne som fortellerperson.

Hovedpersonen synes å ha en oppfatning om et altomfattende språklig forfall som frarøver det dets gode kommunikative funksjon. Det vil si at hun fortviler over dårlig og lite gjennomtenkt språkbruk, over ubevisst bruk av lån og klisjeer og til slutt over språkets egen utilstrekkelighet som uttrykk for individuell erfaring. Det kan virke som om hun har en romantisert idé om språkets evne til å uttrykke noe personlig som har blitt forpurret gjennom en kollektiv ubevissthet, og som det er hennes lodd å gjenopprette gjennom "å insistere på ordenes opprinnelige betydning"(78). Men gjennom sin egen fortelling viser hun selv umuligheten ved å fullstendig individualisere noe som i sitt vesen er kollektivt. Og det som i utgangspunktet er et prisverdig prosjekt, nemlig å mane til en selvkritisk holdning hva språkbruk angår, antar umulige proporsjoner når hun ikke makter å skille mellom situasjoner hvor denne språkkritikken er formålstjenelig, og hvor språkets allment kommunikative funksjon bør få forrang.

Marsteins fortellers stil er repeterende og lite poetisk, hverdagsligheten beskrives inngående og uromantisk, noe som viser hvor gjennomanalysert hennes forhold til alt rundt seg er. Likevel får dette språket som romanspråk en nesten underliggjørende effekt, ikke

⁶ Dette forholdet kan sies å utvikle seg etter hvert, dette kommer jeg inn på i 2.5 "Monstermor".

gjennom bruk av metaforer, men nettopp det motsatte. Det hverdagslige er så presist beskrevet at man både kjenner igjen og ser dette på et nytt vis, fordi ting man vanligvis tar for gitt fortelles, forklares og analyseres. Hennes beskrivelse av tanker og handlinger er pakket inn i ”verdiløse” observasjoner som ”Pc-en suser”, ”kjøleskapet durer”, ”Saras leker ligger strødd”, ”stearinlyset blafrer/blafrer ikke” og så videre som viser hennes konsentrasjon om detaljer. En konsentrasjon som får historien som helhet til å fremstå som en slags fortelling om ekstremnormalitet der alt er like viktig og enkeltepisoders betydning nivelleres.

Dette behovet for kontroll har ført til et språkkritisk⁷ prosjekt som antar store etiske proporsjoner for henne. Hun vemmes ved både egen og andres språklige utilstrekkelighet når det kommer til det å uttrykke seg adekvat, både i kommunikasjonssituasjoner og når følelser skal bevisstgjøres gjennom språk. Folks ubevisste omgang med overdrivelser, metaforer og overflatisk ironi har ført til nesten alt blir gjennomskubart og uoriginalt:

Jeg har flyttet for meg selv, sier han. Å, sier jeg. Det ble litt vel sosialt i bofellesskapet, sier han. M-m, sier jeg. Jeg liker å være alene, sier han. Han ser meg intenst inn i øynene mens han sier det, på en måte som gjør meg i tvil om han mener det, eller om han er klar over hva det gjør, det å stirr noen inn i øynene slik, samtidig som man sier noe sånt. Jeg tenker at kommunikasjonen forringes når ikke begge parter er bevisst på betydningen av ord og gester og mimikk. Av og til er jeg ekstremt asosial, sier han og smiler. Jeg trekker munnvikene opp til et raskt overbærende smil og tar en slurk vin. ”Ekstremt” ”asosial”, tenker jeg, hva er det? frustrasjonen og irritasjonen vokser i meg, jeg tenner en røyk. Noe som virkelig begrenser språkets muligheter, sier jeg, er misbruk av sterke ord. (48)

Den overordnede bevisstheten hun fremviser, tyder på at hun har et velutviklet blikk for hvordan verden rundt henne virker. Hun er stilistisk sett veldisiplinert, og hun virker tross alt svært intelligent, og hovedoppgaven hun skriver blir antageligvis meget god. Men denne disiplinen synes også å være en byrde for henne. Når det kommer til menneskelig samhandling og egne følelser virker det som hun er *for* bevisst. Hennes ufordragelige oppførsel i møtet med Mikkel (en tidligere flamme) i sitatet ovenfor viser dette. Hun fremviser et så stort behov for kontroll at det kan sies å hindre henne fra å oppleve noe

⁷ I denne sammenheng snakker jeg om språk i utvidet forstand – som det tegn vi kommuniserer via.

spontant. Eller som Per Thomas Andersen sier: ”Det gjennompsykologiserte selv blir fanget i selvovervåkningens permanente pes” (Andersen:143). Denne psykologiseringen skaper en avstand til verden, livet, seg selv som gjør hovedpersonen ute av stand til innlevelse, mener han: ”Hun har ingen ild i hjertet. Hun er cool. Den narsissistiske selvovervurdering er i virkeligheten en fatal livsforminsking”(145).

En underliggende bevissthet om denne ”livsforminskingen” kommer også til uttrykk i fortellerens tanker. Hun lar seg sjeldent overraske eller rive med, men viser samtidig at dette faktisk er noe hun savner. Hennes mange og korte forhold til menn kan tyde på dette. Hun kokketerer stadig med at hun ”nok ikke er skapt for langvarige forhold”, mens det er tydelig at hun ikke takler at noen kommer for nært innpå henne, fordi det betyr å oppgi kontroll over seg selv og sin egen tid. Dette lar hun gå utover dem som er og blir avhengige av henne, som datteren Sara og kjæresten Johan. Sistnevnte blir fort litt for husvarm, og hun gjør det slutt nesten før det har begynt. Når han ikke reagerer i nevneverdig grad, blir hun derimot litt sentimental og innrømmer litt desperat for seg selv at ”jeg vil ikke dette”(146). For da er det plutselig *hun* som er den avviste – en ubehagelig følelse. Hun skåner seg selv fra å bli involvert, med den potensielle faren for å oppgi kontroll og bli såret dette innebærer, bare for å oppdage at det slår tilbake på henne selv. Men det tar ikke lang tid før hun har følelsene under kontroll igjen noe som kan tyde på lang tids øvelse i å beskytte seg selv:

(...) jeg husker at jeg en gang hadde så god kontroll over følelsene mine at jeg oppsøkte ting som kunne vekke dem, for å teste meg ut, manipulerte mine egne følelser for liksom å føle mer når jeg syntes jeg følte så altfor lite. (146)

Samtidig viser preteritumsformen her at hun kanskje har falt for sitt eget grep. Hun har beveget seg fra ”god kontroll over” til ”frykt for” følelsene sine. Og dermed har hun ikke lenger denne kontrollen. For følelsene har blitt borte og hennes patetiske forsøk på å vekke dem til live igjen, fører bare til ubehag:

Jeg gleder meg til å dra hjem i morgen, tenker jeg at jeg er på randen av et eller annet. Jeg prøver å tenke at jeg har vokst opp her, at barndommen og alle forutsetningene ligger her. Jeg skjelver nesten, av en

ekstrem følsomhet, men tror ikke jeg kjenner følelser. Følsomheten innbiler sinnet følelser, tenker jeg, og ser på rundkjøringa der og den bensinstasjonen, jeg tenker vekk noe i meg noe annet enn tungsinn og ubehag; jeg ser på dem som helt alminnelige ting, men hjertet mitt dunker og jeg puster fort. Og den der ”snøen” og ”iskrystallene i lufta, tenker jeg, alt er dekket av ny hvit snø, fjellet ”i det fjerne” er ”fabelaktig”. Jeg grøsser, jeg er på gråten og tror ikke jeg kan føle noe virkelig. Så grenseløst mottagelig for inntrykk! tenker jeg. Jeg er kvalm til halsen av følsomhet. (172-173)

”Kultur” og ”natur”

Hovedpersonens insistering på ordenes opprinnelige betydning, detaljrikdommen i formidlingen og hennes kritiske holdning til egen og andres fremferd, kan altså oppsummeres i hennes behov for den trygghet følelsen av kontroll gir. Og dette igjen kan kanskje spores tilbake til en fornektelse av det tilfeldige og naturlige. ”Jeg liker ikke å tenke på sex rett etter en orgasme, blir nesten småkvalm, tenker at enhver rus må etterfølges av en bakrus” (110), sier hun, og avslører en vemmelse ved for et lite øyeblikk å ha oppgitt kontroll.

Det er slik med sult, det er noe udelikat og uverdigg ved de biologiske fysiske behovene i motsetning til de kulturelle, som alkohol og kaffe og røyk. (51)

Kroppens funksjoner er ubehagelige, sult er en foraktelig følelse fordi den ene og alene er betinget av naturen. Slik er også tilfeldig og ukontrollert språkbruk et uttrykk for ukultur og bevisstløshet, noe hun misliker å bli minnet på. Å avstå fra det klisjébefengte er hennes måte å insistere på kulturen på. Det kan virke som hun føler et behov for rasjonalitet, noe som bare kan oppnåes gjennom å avdekke det automatiserte. Språkforståelsen blir i slik forstand utvidet til de tegn vi kommuniserer via, og like mye som hun avskyr automatikken i språkbruk, avskyr hun det gjennomskubare i de signaler som sendes ut. Hun er ikke bare språkkritisk, hun er ”tegnkritisk”:

Det er på en måte nesten litt rart å treffe deg igjen, sier Mikkel. Skjorta hans er *påtatt slitt og utvasket*. Han nøler litt, sier, eller, ikke akkurat rart, men litt, han tar en ny pause før han sier, merkelig kanskje. Jeg teller seks modifiseringer. (47, min uth.)

Den forakten hun fremviser over Mikkels bevisstløshet og gjennomskubarhet, kommer av at det minner henne om det naturlige. Det at han forsøker å imponere henne er ikke mer

kultivert enn dyrenes forsøk på forplanting. Vel er hans fremstilling av seg selv noe pretensios når han forsøker å gjøre seg interessant som ”Einstøing”, men neppe nok til å fortjene den grenseløse uhøfligheten hovedpersonen lar ham bli til del ved direkte å irettesette språket hans. Denne forakten kan synes paradoksal, for det at hun gjennomskuer noe, betyr jo nettopp at hun har makten, og dermed også kontroll. Men det å gjennomskue og kontrollere andre mennesker er ikke det samme som å ha kontroll over seg selv og sin egen virkelighet. Hun sier selv at hun liker at ting ikke ”henger sammen”, og mener med det at hun liker at ting ikke er umiddelbart forståelige.

Det som ikke henger sammen fascinerer og skremmer meg. Etter lang tid hang Henning sammen. Ivar hang sammen fra første stund. Etter pinlig kort tid henger Johan sammen. Alt henger nok sammen, men det er ikke alltid jeg får umiddelbar oversikt. Tore er det mest usammenhengende mennesket jeg har møtt, jeg gjennomskuet aldri ham. (139)

Hun tiltrekkes av det som for henne er mystisk (uforståelig), noe som ikke er særlig spesielt. Det som er spesielt, er hennes bevissthet omkring hva som gir følelsen av å ”henge sammen”, og hennes gjennomtenkte strategier for selv ikke å fremstå som sammenhengende og umiddelbart forståelig. Det at hun så sterkt motsetter seg klisjeer, er trolig et utslag av dette:

Jeg tilbyr aldri Tonje te. Å være i et bilde av to venninner som utveksler betroelser over store kopper te på hver sin side av et kjøkkenbord kan jeg ikke holde ut. (82)

Slik tar hun kontroll over sitt eget uttrykk – hun kultiverer seg selv – og det er trolig derfor hun ikke liker å bli minnet på det ukontrollerbart naturlig ved seg selv og sin egen kropp. Også andres mangel på bevissthet og kontroll blir en påminning om det ubehagelig naturlige, for de som makter å bruke klisjeer uten avstand, er enkle mennesker, de har et naturlig forhold til sitt eget uttrykk.. Hennes ”insistering på ordenes opprinnelige betydning” blir slik en insistering på bevissthet, og dermed kultur, for det er klisjeene som for henne er knyttet til det naturlige.

Dette kan synes som et paradoks, i og med at det ikke finnes noe slikt som språkets eller ordenes ”opprinnelige betydning”. Nietzsche skriver om språkbruk at ”vi tror vi vet

noe om tingene selv når vi snakker om trær, farger, snø og blomster, enda vi ikke besitter annet enn metaforer for tingene, metaforer som overhodet ikke svarer til tingenes opprinnelige vesen” (Nietzsche:333) Dermed kan språket i seg selv sies å være en klisjé, i og med at disse metaforene må sies å ha stivnet. For gjennom lang tids bruk har det oppstått en enighet om disse vilkårlige overføringene av ideer til ord som har gjort språkbrukerne i stand til å kommunisere nettopp på grunn av manglende bevissthet og problematisering av språkets opprinnelse.

”Tingen-i-seg-selv” (som nettopp ville være den rene virkningsløse sannhet) er selv for språkbyggeren ganske ufattelig og ikke verd å etterstrebe. Han betegner kun tingenes forhold til menneskene og tar i bruk de dristigste metaforer for å uttrykke disse forholdene. (334)

Noe slik som et ”opprinnelig” eller individuelt språk finnes altså ikke – og er dermed, som Nietzsche sier – ikke verdt å etterstrebe.

Når språket er i veien

Marsteins hovedpersons ønske om en språklig bevisstgjøring kan kanskje ikke leses som et reelt ønske om å søke en sannhet *bak* språket. Hennes problematisering av språkbruk kan sies å være et forsøk på å gjenoppdage selve språkets *originalitet*. Likevel blir hennes språketiske prosjekt vanskeliggjort, og noe krampeaktig, når hun selv ikke helt klarer å skille mellom språklig bevissthet og overbevissthet om språkets natur. Hun har en rekke gode poenger i sin kritikk av dårlig språk, og er som forteller presis i fremvisning av det tilgjorte og tåpelige. Men på samme tid er hennes egne problemer med å uttrykke følelser at den sunne språklige bevisstheten har gått for langt:

Jeg vil si noe, noe hevet over klisjeene, jeg føler meg så hjelpsløs, vil jeg si, men tenker at det høres ut som det er jeg som trenger hjelp, jeg føler meg ubehjelpelig, tenker jeg, men det er et ord jeg aldri bruker, det vil lyde kunstig, hva med utilstrekkelig, tenker jeg, jeg kjenner på det, sier inni meg, jeg føler meg så utilstrekkelig, det ligner farlig en klisjé, men det får duge, det er ikke annet å si, jeg går gjennom ordene en gang til; hjelpsløs, ubehjelpelig, utilstrekkelig, for å være sikker på å velge det riktige. Hva med inkompetent, tenker jeg, jeg føler meg inkompetent, nei tenker jeg, det blir for teknisk. Jeg føler meg veldig utilstrekkelig, sier jeg. (Marstein:145)

Hun ønsker å beskrive ”tingen-i-seg-selv”, som er hennes personlige følelse, og føler ubehag ved at dette er en umulighet. Hennes språklige bevissthet er estetisk sett verdifull; hun gjenoppdager språkets mangfold ved å være seg dette bevisst. Men samtidig undergraver hun dets opprinnelige funksjon, som nettopp er å kommunisere; noe hun vanskeliggjør ved å ta avstand fra det allmenne og gjenkjennbare i enhver situasjon. Hennes ønske om å kontrollere språket slik at det strippest for jåleri og klisjeer, har ført til at klisjeene heller har tatt kontrollen over henne.

Du har høye standarder, sier han. Jeg har kvalitetssans, sier jeg. Det er vel noe av det jeg liker ved deg, sier han. Måten du oppdrar smaken min på, legger han til. Jeg ler, og plutselig avløses latteren av en grusom tomhetsfølelse. (127)

Denne ”grusomme tomhetsfølelsen er kanskje et uttrykk for en selvinnsikt, eller selvkritikk, men det kan også leses som et mindre bevisst uttrykk for den ensomme posisjonen hun har plassert seg selv i gjennom denne ”kritiske sansen”. Hun ønsker egentlig bare å kommunisere med andre på et nivå der mening ikke forpures av språkets begrensinger. Men det tragiske for hennes del er at dette sjeldent lar seg gjøre når hun selv er den som ødelegger potensielt gode kommunikasjonssituasjoner ved sin overfokusering på nettopp disse språkets begrensinger.

Jeg tenker at det er så mye lettere for Tonje enn for meg å ”sette ord på følelser”, å ” snakke om ting”, når hun har et så uanstrengt forhold til det sentimentale og hele spekteret av klisjeer tilgjengelig. (21)

Det er som om man kan spore en viss misunnelse over det å kunne uttrykke det man tenker og føler uten sensur. Som Terje Holtet Larsen skriver i sin anmeldelse: ”(...) jeg-fortellerens forestillinger om det ekte livet minner faktisk mest om en satirisk versjon av akademikerens forestillinger om anleggsarbeiderens naturlige lykke” (*Bokfakta*, 12.03.00). Denne vage misunnelsen er forståelig når man merker at hun søker etter de sterke følelsene selv, men ikke engang i sin indre monolog klarer å uttrykke inderlighet uten en viss ironisk distanse:

Sara gråter med åpen munn, som om hun har tatt all verdens elendighet innover seg. Det er en så ”bunnløs fortvilelse” og ”altomfattende håpløshet” tenker jeg, at jeg blir skremt og vet ikke hva jeg skal ta meg til. (Marstein:46)

Dette kan ha sammenheng med at inderligheten hun faktisk forsøker å formidle, er klisjeer. Det kan nesten virke som om hun ikke eier et eget språk for å beskrive nære situasjoner i annet enn kliniske termer, og de uttrykkene hun tar i bruk blir dermed ganske latterlige, opplagte lån. ”Vi ser på hverandre, og plutselig kjenner jeg en trang til å *smelte mitt øye inn i hans*”(68). Kursiveringen viser at hun er klar over lånet og at det ikke er noen videre god beskrivelse av nærhet. Men det at hun ikke heller forsøker å bruke egne ord kan kanskje tyde på at hun ikke har slike uttrykk i sitt vokabular. Og dette igjen kan tyde på at hennes rasjonaliserte univers ikke egentlig har plass for slike følelser i det hele tatt. Dette virker det ikke som hun er seg selv bevisst, og dette ”tragiske” trekket ved henne kommer først og fremst frem gjennom humor på hennes bekostning, nettopp i situasjoner der konsekvensene av denne språklige og følelsesmessige ”defekten” er størst:

Det blir mer og mer intenst og jeg tror jeg forveksler det med tungekysset, hvor munnene så å si går inn i hverandre, men jeg er ikke sikker. Jeg tror jeg prøver så langt jeg kan komme å la øynene fysisk oppsluke hverandre, selvfølgelig uten større forventinger enn at øyevippene mine skal streife øyevippene hans, og ikke en gang det får jeg til uten at det blir unaturlig, og jeg gir opp, diskret, kysser øyelokket hans uten å fortrekke en mine. Og så stirrer jeg igjen. Så blir øynene tørre og jeg må blunke hardt. (68)

Det denne komiske beskrivelsen egentlig viser, er en fatal manglende evne til å føle uten forklaring, til å forklare følelser uten å låne dårlige medierte klisjeer og til å bruke klisjeer uten samtidig å ironisere over dem. Hennes rasjonelle og kontrollerte virkelighet blir dermed et tragikomisk trekk ved henne som person. Hun forteller oss noe om seg selv, helt uten avstand, og dermed antydes en ironisk implisert forfatter i teksten.

Komikken i romanen kommer altså først og fremst av at hun er så selvhøytidelig i sin fortelling og blir aller tydeligst de gangene hun er bevisst sin egen bevissthet:

En ung kvinne i rød anorakk og selbuaktig pannebånd reiser seg fra setet, hun kaster noe i søppelbøtta; et kvikkklunspapir; det doble i plast som dekker over to kvikkklunsj, og appelsinskall fra minst én appelsin hvis ikke to. Så setter hun seg sammen med en mann. De kaster det i søppelbøtta som en helt naturlig

ting, tenker jeg, uten å veksle et smil, uten å se seg selv utenfra, ”se nå kaster jeg restene etter de typiske tureffektene”. Helt uten distanse, tenker jeg.(116)

Hun oppdager aldeles ikke det patetiske i å legge merke til og kommentere andres fullstendig naturlige mangel på distanse i hverdagen så detaljert (skallet fra minst én appelsin!). Det gir i stedet grobunn for en videre selvtilfreds analyse av hvordan hun klarer å takle den klisjeen det er å være på søndagstur med kjæresten og datteren idet hun fortsetter:

Mens vi, for eksempel da vi kranget om hvem som skulle ha den grønne og hvem som skulle ha den gule koppen, ikke på noen måte kunne ta det seriøst, selv om jeg rent faktisk ville ha den grønne koppen, det kjentes *viktig for meg*, og jeg tror det var det for ham også; likevel spilte vi liksom et skuespill, spilte rollene som egoistiske barn, og med jevne mellomrom lo vi av vår egen humor, som for i tilfelle det var nødvendig å utslette enhver tvil om hvorvidt dette var spøk eller alvor. (116)

Til slutt trekker hun seg selv langt inn i det parodiske ved å kommentere, i fullt alvor, for seg selv, at det ”finnes absolutt bedre sjokolader enn kvikklunsj”. Slik blir hennes forakt for og frykt for klisjeer i seg selv en latterlig klisjé. Hun fremstilles som bildet på 90-tallsironikeren som er så opptatt av å ikke være som alle andre, ikke falle i ubevisste feller, at hun sikkert hadde kjøpt en annen sjokolade selv om nettopp kvikklunsj var favoritten.

Den latterliggjorte fortelleren

Hun mangler evnen til å skille mellom der den akademiske distansen er et gode og der den bare er forstyrrende. Effekten av dette blir at hun fremstår som noe patetisk, og øker leserens distanse til *henne*. Samtidig blir den impliserte leseren tydelig som den instansen som latterliggjør henne, for den komikken som oppstår virker som noe av det eneste hun *ikke* er seg bevisst. Hun vil aldri kunne ta del i denne innsikten, for hun ser slike kontroll- og sensurmekanismer som nødvendige for å overleve i det sosiale i det hele tatt. Og med mindre hun på mirakuløst vis skulle klare å løsrive seg fra denne sirkelen av dårlig selvtilit (som dette trolig bunner i), mekanismer som skal skjule denne følelsen av å ikke strekke til i ”naturlig tilstand” og behovet for å forbedre disse mekanismene ved å bli enda mer

selvkritisk, kommer hun aldri til å le av seg selv, men bare fortsette med slike selvhøytidelige tåpeligheter.

Denne ”ufrivillige” komikken kan man lese som manglende selvinnsett hos fortelleren som person. Men samtidig må det altså kunne sies at fremstillingen av henne selv i så måte er såpass overdrevet, at det blir vanskelig å se bort i fra at dette er et uttrykk for en implisert forfatters ironisering over fortelleren som figur. Det at hun fremstår så snobbete og overbevisst i interpersonale relasjoner i historien, og samtidig som forteller bretter ut sin egen hverdag som om hver detalj skulle være av overordnet betydning, bidrar til å understreke dette inntrykket. Denne diskrepansen mellom det hun sier og det hun viser, får henne til å fremstå som komponert og ”spisset” som tekstintern størrelse. Slik er det også med det som utelates i fortellingen, som det påtagelige fraværet av gjenfortelling av de ”gode hendelsene” i livet hennes. For eksempel blir man nærmest overrasket over at hun sier hun jobber dårligere med oppgaven etter at hun traff Johan. Hun påstår endatil at hun er forelsket, men hennes kommentarer om ham er lidenskapsløse. Og det hun forteller om møtene deres, gir ikke *inntrykk* av at hun er så forelsket at hun til og med gir opp kontroll og sakker ned på tempoet i arbeidet med hovedoppgaven, slik hun sier at hun gjør. Når det går dårligere i forholdet, derimot, får man referert de ”intetsigende” samtalene og de ”irriterende tingene han gjør” i minste detalj. Dette kan selvfølgelig leses som et uttrykk for den tidligere nevnte kritiske sansen hos hennes som person, der bare det som bør forbedres, fortelles, men det bærer i større grad preg av at hun som narrativ instans vinkles for å understreke og forenkle en historie, der hun som virkelighetsfjern forteller er hovedpersonen.

2.3 Spilleren

Holberg om maskerade:

Man kand (...) sige, at den sædvanlige Stand, som vi leve udi, er en bestandig Mascarade, efterdi Regjering, Moder og Sædvaner paalegge os Masker, hvilke vi ved saadan Leeg ligksom nedlegge, og at vi egentligen ikke ere ret maskerede, uden naar vi gaæ med blotte Ansigter.

Som Holberg har jeg som utgangspunkt i det følgende at vi alle i det virkelige liv er maskerte, eller kanskje heller, at vi alle spiller roller, når vi opptrer sammen med andre mennesker. Slik er det også med hovedpersonen i *Plutselig høre noen åpne en dør*, og det er de ulike rollene hun inntar og den samtidige motstanden mot å la seg klassifisere på et slikt vis, jeg skal undersøke her.

Først og fremst er det henne som person i møte med andre personer innenfor fiksjonen jeg vil undersøke. Hva hun gjør for å avgi bestemte inntrykk til andre, og hvordan disse strategiene fungerer, vil være det første jeg kommer inn på her. Dernest er det hennes rolle som formidlingsinstans i fiksjonen som skal undersøkes. For det er på grunn av fortellerteknikken som er benyttet i denne romanen, at jeg har mulighet til å undersøke henne som person og avsløre hva det er som styrer hennes oppførsel i møte med andre. I forlengelsen av dette vil jeg til slutt komme inn på den virkning romanen har på meg som leser, nettopp på grunnlag av de strategier for menneskelig samhandling som den avslører. Jeg er ikke alene om å mene at boken er *ubehagelig*, denne karakteristikken går igjen i det meste som er skrevet om romanen. Dette har kanskje å gjøre med at den viser frem problemer med rollespill som i en viss grad også er aktuelle også utenfor dette fiktive universet.

Sosiologen Erving Goffman skriver i innledningen til sin bok *Vårt rollespill til daglig* (1992) at ”når en person kommer sammen med andre, har han mange grunner for å forsøke å kontrollere det inntrykk de får av situasjonen”. Dette kan synes som en selvsagt innsikt, men er ikke dermed mindre viktig å vektlegge. For det er selvfølgeligheten ved at alle forsøker å kontrollere det inntrykk man avgir, og forsøker å avlese av andre hvilke strategier som ligger bak deres handlinger, som her er det vesentlige. Som vi så i første del av dette kapitlet, er

hovedpersonen i Marsteins roman svært opptatt av de strukturer som ligger *bak* menneskelig samhandling. Hun er en mistenksom tolker av andre menneskers kommunikasjonsstrategier, slik hun også er mistenksom til språkets erfarings- og kommunikasjonspotensial. Også her er hun ekstremt opptatt av å kontrollere det inntrykk hun gjør på andre mennesker, og hun er like skeptisk og nedlatende til de inntrykk hun får av andre mennesker, og de roller de spiller eller forsøker å spille. Slik hun i møte med andre mennesker kritiserte dem for deres språkbruk, er hun også forbløffet over den mangel på selvkritikk og innsikt disse fremviser ved å opptre som de gjør. Slik føler hun kanskje at hun får et overtak på omgivelsene, mens hun heller blir ute av stand til spontanitet, og til å la seg overraske og oppleve nye perspektiver, ved å forsøke å unngå det uforutsette. Og dermed blir også hun et lett offer for sin egen kritikk, når ikke alt går som det skal.

Det at alle spiller ulike roller i ulike situasjoner, betyr ikke at alle er like bevisste på disse rollene til enhver tid. Og det at man spiller med på andres roller og godtar at det foregår et spill, betyr for de fleste ikke mer enn at man som sagt innordner seg de rammene språk setter for kommunikasjon. Som Goffman, Holberg og som vi skal se, Nietzsche, hevder, er rollespill en del av det å være menneske: Vi forstiller oss, velger hvilken type vi vil fremstå som i visse situasjoner, og forsøker å fremheve noe og skjule noe annet ved våre personligheter.

Problemet for fortelleren i *Plutselig høre noen åpne en dør* er ikke at hun, som alle andre, inntar roller til stadighet. Det er den ekstreme kontrollen hun søker å ha over det inntrykk hun gir, som blir hennes problem. Hun vil ikke at andre skal tolke henne annerledes enn det som er intendert, og samtidig motsetter hun seg voldsomt tradisjonelle roller. Hvis noen oppfatter henne bare som Mor (og det er det viktigste ved hennes person i den gjeldende sammenhengen) irriterer det henne at de ikke ser at hun er så mye mer. Og selv om ingen andre enn hun og Tonje er til stede, kan hun ikke, som vi så i første del av kapitlet, inngå i den ensidige rollen som Venninne, som en tekopp ville ha understreket. Det er når motstanden mot slike allmenne tegn som hun mener å ha avslørt, er altomfattende, at problemene oppstår.

”Jeg har en verdighet som er dødstung å bære. Ingen setter verdigheten så høyt som jeg, ingen har så mange regler å følge”(Marstein:197), sier hun selv når hun ikke engang kan tillate seg å ha litt kjærlighetssorg. For hun må hele tiden være på vakt for ikke å plassere seg i en slik klisjébefengt bås, og en slik kontroll er selvsagt ganske slitsom å opprettholde.

Strategier

Det virker ikke som om hun fremstår tilgjort og kunstig overfor andre personer. Og det er ikke slik at hun alltid *har* kontroll over sin egen fremferd, men hun forsøker kanskje hardere enn andre, og det gjør at hun fremstår som ekstremt selvopptatt. ”Jeg slappet ikke av et sekund i går”, tenker hun etter at hun har vært ute med det som skal vise seg å bli den nye kjæresten sin, Johan. ”Jeg overvåket meg selv hele tida, prøvde å konstruere et bestemt bilde. I bestemte situasjoner overvåker jeg ikke meg selv, tenker jeg; når jeg leser eller skriver, av og til når jeg har sex, og en sjelden gang i samspill med Sara, inntil jeg ser hvor fint det er og ødelegger det fine”(82). Det er her problemet hennes kan synes å ligge. Hun *ødelegger det fine* når hun blir det bevisst. Hun krasjlander i overvåkningen, men kan ikke hjelpe for det, for når hun ikke har kontroll blir hun nesten fysisk dårlig. Derfor har hun ikke tid til å oppfatte andre mennesker skikkelig, hun blir tvunget til å generalisere og forenkle dem fordi hun er så opptatt med å kontrollere seg selv. Hennes tanker om andre mennesker blir slik begrenset til hvordan de *virker*. Det er sjeldent det hun formidler viser innsikt og kunnskap om hva de *er* og hva de *føler*.

Bakgrunnen for kontrolltrangen kan det virke som om kommer fra et svært dårlig selvbilde. Hun stoler ikke på at hun i ukontrollerte situasjoner er nok verdt, og dermed blir hun ekstremt selvopptatt. Overbevisstheten hennes om seg selv blir slik en ond sirkel der hun på grunn av dårlig selvbilde ikke egentlig tar til seg det som kunne bygd dette opp. Hun er så opptatt av å avsløre baktanker og strukturer i det andre sier, at hun ikke kan få seg til å tro at disse er i stand til å uttrykke ekthet. Og hun er så redd for å havne i samme syrelutede bås som

dem at hun nesten ikke kan opptre i noen sammenhenger uten å understreke at hun ser de potensielle klisjeene i dem, at hun er klar over hvilke konnotasjoner dette kan gi. Hadde det vært henne som skulle kaste appelsinskall og kvikklunspapir i søpla, hadde hun nok gjort det med distanse gjennom et flir eller en kommentar. Det at dette setter henne i den kanskje best kjente og mest tåpelige av alle moderne ”identitetsbåser”, *individualisten* eller *ironikeren*, ser hun ikke ut til å vurdere overhodet.

Måten hun møter andre mennesker på, med nedlatende analyser av deres oppførsel og utseende i situasjoner der hun selv er ukomfortabel kan tyde på det. Som beskrivelsen hennes av Hennings nye kjæreste Eva, som hun møter for første gang da hun skal feire nyttår hos dem. Hun kjenner ingen og har nettopp gjort det slutt med Johan, så hun har ingen å støtte seg til, og gruer seg til festen. Man forstår også at hun ikke liker tanken på at Henning har ”gått videre”, etter bruddet med henne. Inntil han traff Eva har hun hatt kontroll over ham og brukt ham som næring for selvtilliten, mens hun nå er helt på sidelinjen. Og ubehaget hun føler overføres til en voldsom nedvurdering av Eva:

Her er det, sier Henning. Et ”lite koselig hus”, tenker jeg. (...) en kvinne med tjukk, brun pannelugg står i døra, kommunefarget hår, tenker jeg, hun feker med armen, og hun gaper, og mimer eller roper hæææj. Hun ser ut som selve livsbejaeren, selve ressursstyrken, tenker jeg. Likevel er håndtrykket dvaskt og hånda tynn og myk på en ekkel måte. Hun har tunge bryster og ikke bh på, det provoserer meg. Jeg har gledet meg sånn til å treffe deg, sier hun med en tynn inderlighet og beveger hodet sakte men liksom bestemt opp og ned. Øyeeplene stikker ut fra øyehulene og hun har underleppa trukket ned, ansiktet har et uttrykk av ekstrem vennlighet og total oppmerksomhet, hun utstråler en åpenhet mot verden og alle mennesker som er langt over grensa til det troverdige og ser ut til å ville signalisere at hun har en altomfattende mottagelighet for hva som helst. Hun er ikke egentlig stygg, jeg lurar på om jeg virkelig ønsket hun var det, jeg tenker at det spiller ingen rolle og vet ikke om det er sant.(118)

Hun leter med lykt og lupe etter feil, men må tross alt innrømme for seg selv at Eva ikke egentlig er så stygg som beskrivelsen skulle tilsi. Men faktene hennes kan hun i det minste rakke ned på, og måten hun kler seg på, og dette kan hun selv heve seg over, for å gjenvinne likevekten. Og hun mener å ha avslørt Eva som *type*. Den vennlige og entusiastiske ”Livsbejaeren”, med kommunegrått hår, som går uten bh, gir et lett gjenkjennelig inntrykk av den ”ustilige idealisten”. Så langt i fra den spesielle, flotte og kvalitetsbevisste kvinnen

hovedpersonen selv ønsker å fremstå som. Og førsteinntrykket Eva har gitt henne, blir understreket av det boligen sier om hennes personlige preferanser:

Det er umalt trepanel på gulv, tak og vegger. (...) Utvaskede filleryer ligger utover gulvene, det er grønne planter i terrakottakrukker overalt. (...) Møblene er også av tre, selv sofaen er femti prosent tre. Hele stua lyser av nei til EU og Natur og ungdom. Sånn ville jeg ha det da jeg var tjue, tenker jeg. (185)

Med det er Eva fullstendig nøytralisert. Hun er ikke mer utviklet enn fortelleren var i tyveårsalderen og dermed et laverestående individ. Denne karikerte motpolen til hovedpersonen er lett gjennomskubar og ufarlig. Hun er en enkel motspiller å forholde seg til, og representerer dermed ingen fare for det bildet hun har planlagt å presentere av seg selv denne kvelden; som ”suverent uberørt og stolt, i den svarte kjolen, vakker, moderlig på en tiltrekkende måte” (183).

Det er tydelig at for hovedpersonen kan samhandling i større grad karakteriseres som en *kamp* enn et *møte*. Uten videre sammenligning for øvrig, kan både Nietzsche og Goffman sies å være inne på det samme. Nietzsche skriver at det som betegner mennesker er dets erkjennelse, og at det med denne erkjennelsen og sansingen er forbundet et hovmod som ”legger seg over menneskenes øyne og sanser, slik at de narres til å feilvurdere tilværelsens verdi.”(Nietzsche: 332) Han mener at ethvert erkjennende vesen vil oppvurdere sin betydning i verden fordi dette hovmodet ”bærer i seg den mest smigrende vurdering av nettopp denne erkjennelse”. Og videre at ”den allmenne og største virkning av hovmodet er bedraget”. For at mennesket skal kunne leve i villfarelsen om sin egen viktighet, bedrar det og lar seg bli bedratt, mener han:

Som middel til opprettholdelse av individet, utfolder intellektet sin hovedkraft i forstillelsen. Og da de svakere og mindre robuste individer mangler både horn og rovdyrtenner i kampen for tilværelsen, er nettopp forstillelsen det middel hvorved disse holder seg oppe. (332)

Erving Goffman på sin side peker på et eksempel fra skolelivet, der en lærer hadde gitt uttrykk for viktigheten av ”en god start”, som for ham bestod i å få kontroll fra første øyeblikk: ”Du må ikke la dem få noe tak på deg, for da er du solgt”, mente han. Dette klinger nesten som et

credo for Marsteins forteller, bortsett fra at for henne gjelder det tilværelsen, det gjelder alle hun møter, og krever dermed mye av hennes opptreden. Men det er ikke bare negativt: I og med at den innsikt om førsteinntrykk som Goffman formidler, og den rå kampen for tilværelsen som Nietzsche beskriver, synes å være innkorporert i hovedpersonens bevissthet og handlingsmønster, har hun ofte et fortrinn i møte med mennesker.

Det er usikkert hvorvidt Eva merker fortellerens holdning til henne. I det minste direkte. Det fungerer mer som en intern, psykologisk strategi for å opprettholde den rollen hun går inn for å spille. Trolig fremstår hun også for ”motspillerne” slik hun har planlagt. Hun er tross alt en dyktig spiller. Som oftest holder strategiene hennes mål, og hun plasserer seg dermed høyt oppe på rangstigen i samfunnet, men da er også fallet desto lengre, og angsten større, når hun mister kontrollen. Dette skjer på nyttårsaften, da hun ganske pinlig blir voldsomt full, skjeller ut Henning og kliner med en mann hun ikke har møtt tidligere. Den angsten hun føler dagen etter står dårlig i sammenheng med den kritikken festdeltagerne har fått i hennes stille sinn dagen før: ”De bruker ikke språket, tenker jeg, ingenting de sier betyr noe, da klarer jeg heller ikke selv å si noe av betydning og holder meg taus” (188), og hun fortsetter med å kritisere de enkelte (særlig kvinnene) ved måten de snakker på og hvordan de ser ut. Hun vemmes ved å være omgitt av disse menneskene, til og med datteren blir gjenstand for forakt når hun gjør seg til: ”Hun koketterer, smiler skjelmisk og beveger øynene i øyehulene uten å bevege hodet, hun ser latterlig ut, forstår hun ikke hvor kunstig hun ser ut. Jeg bestemmer meg for å miste kontrollen, drikke meg full”(Marstein:190).

Men det er ikke når hun drikker seg full hun mister kontrollen, den har, på tross av hennes strategier på forhånd, allerede glippet. Hun fikk ikke den oppmerksomheten hun hadde planlagt, den indre nedvurderingen bærer snarere preg av å være en overlevelsesmekanisme enn noe hun egentlig mener, for hun føler seg helt klart utenfor, men vil ikke engang innrømme for seg selv at det er det hun gjør. Hun skylder på de andres mangel på intelligens når hun i første omgang forholder seg taus (og sikkert fremstår som den

kjedeligste festdeltageren), og det samme skjer når hun tar avgjørelsen om å miste kontrollen. Kanskje denne siste bestemmelsen til og med er et desperat forsøk på å gjenvinne kontroll, ved å klare å delta i det lystige laget slik som de andre?

Spilleren som forteller

Bakgrunnen for at jeg som leser kan avsløre hovedpersonens strategier i spillet, har å gjøre med den viktige dobbeltrollen hun spiller i fiksjonsuniverset. Ved å være både forteller og hovedperson gir hun et innblikk i sine strategier som man ikke har tilgang til når det gjelder de andre personene i romanen. Trolig har de lignende, om kanskje ikke så ekstreme strategier for å hevde seg i ”kampen”, men disse har man bare fortellerens manglende innsikt i. Og ikke mist er fortellerteknikken med på gi et farget inntrykk av de andre personene, gjennom fortellerens ensidige og svært subjektive formidling. Hun selv fremstår som en komplett *person* – som man får eksklusiv tilgang til å analysere både gjennom handling, tanke og følelse. De andre derimot, som for eksempel Eva, ser man bare glimtvis, gjennom motviljens briller.

På den annen side er det interessant at man tror man vet så mye om fortelleren. For selv om man kjenner henne godt ut fra handling og tanke, aner man ikke hva hun heter, hvor hun bor, hvor gammel hun er, hva hun studerer og ikke egentlig hvordan hun ser ut. Det betyr at vi kjenner henne bare på bakgrunn av sekundære gjenkjenningfaktorer, det R. Jenkins kaller ”primary identities” har vi bare liten kjennskap til.

Individual identity formation has its roots in our earliest processes of socialisation. Recent post-Pagetian understandings of learning in infancy and childhood allow the development of cognition and the development of identity to be located side-by side in primary socialisation. This further suggests that identities which are established this early in life – selfhood, human-ness, gender, and, under some circumstances, kinship and ethnicity – are primary identities. (Jenkins:21)

Jenkins skriver også at disse identifiseringsfaktorene, som er grunnlagt tidlig i livet, er mer resistente mot påvirkning senere i livet, og de påvirker stadig den forståelse man har av verden. Men i tilfellet med hovedpersonen i *Plutselig bore noen åpne en dør* er det vanskelig å etablere en forståelse av den hun har blitt på bakgrunn av disse ”primary identities”. De få opplysningene

hun gir om seg selv bærer preg av å være assosiasjoner til situasjoner hun opplever i nåtiden. De er ikke dramatiske minner, det virker snarere som en underbygging av det svært normale ved henne. Hun har vokst opp på et lite sted, med mor, far og broren Petter. Hun har ikke spesielt god kontakt med broren, men det er mer som om de har vokst fra hverandre enn at det er noen dramatik bak det hele. Faren er død og moren irriterer henne, slik mødre ofte gjør, men hjelper henne og trøster henne også når hun tillater seg å være litt svak. Det virker som om hun kommer fra en helt normal familie og har hatt en helt normal oppvekst, i den grad det finnes noe slikt. Men, som jeg allerede har vært inne på, ser jeg ikke noe poeng i å lete videre etter tegn på en dysfunksjonell familie som grunnlag for hennes person i romanens nåtid, det er tross alt forholdet hennes til hverdagen *i nåtiden* som er hovedpoenget i romanen, og da må man holde seg til den hun har blitt, er og kanskje også blir gjennom historiens gang. Dette får man kjennskap til gjennom hennes oppførsel og tankene hun gjør seg om disse, noe vi har nærmest ubegrenset tilgang til.

Gjennom sin fortelling avslører hun de innerste og mest private tanker om seg selv som person. Det jeg har vært inne på tidligere, om at hun ikke *vil* bli sett eller avslørt blir en bekreftelse på at hun faktisk er en ærlig forteller. Slik står romanens form og dens innhold godt i forhold til hverandre fordi hun som forteller avslører det hun innenfor fiksjonen holder så godt skjult overfor andre personer – hemmelighetene bak handlingene sine. Disse flommer derimot over i fortellingen, og dette er sammen med fortellerstilen med på å understreke det tilfeldige ved at vi som lesere får tilgang til disse tankene. Og dermed er de eneste løgnene man kan regne med at hun vil servere, hennes egne livsløgner. Og slik blir kanskje fortellerrollen er den eneste rollen der hun oppnår den etterlengtede autentisiteten hun streber etter.

Tilskuere

Som lesere kan man si at vår rolle blir å ”iaktta den ikke iakttatte iakttager” som Goffman skriver om. Han forteller om en kvinne som brukte denne strategien for å finne ut hva en person *egentlig* mente om en annen:

Når (...) kvinnen skulle finne ut hva én bekjent (A) ”egentlig” mente om en annen bekjent (B), pleide hun å vente til B kom sammen med A, men i samtale med en tredje person (C). Da studerte hun i smug A’s ansiktsuttrykk når han så på B i samtale med C. Da A ikke var i samtale med B og ikke ble direkte iakt tatt av ham, hendte det at han lot de vanlige hemninger fare og åpent tilkjennega hva han ”egentlig” mente om B.” (Goffman:16)

Men mens vi har god tilgang til A’s meninger om både B og C, er den vi iakttar A, og hennes meninger om seg selv. Da må man skille mellom hennes egne meninger, og måten hun avslører at disse samsvarer/ikke samsvarer med den virkeligheten hun lever i.

Hovedpersonens iakttakelse av andre mennesker er, som vi har sett, med på å avsløre mye om henne som person, og slik er det også med det hun forteller om sine egne følelser i forhold til hvordan hun for eksempel handler. Eller hvordan hennes følelser eller tanker er motstridende og foranderlige, og slik viser hvordan hun forandrer seg i forhold til ulike situasjoner. Og nettopp det kan man kanskje si er en viktig del av en persons identitet, nemlig foranderligheten. Det at det er vanskelig å si ”slik er jeg”, ”slik er du” eller i dette tilfellet; ”slik er hun”, er noe vesentlig nettopp ved selve begrepet ”identitet”. Man burde kanskje heller snakke om menneskers (hovedpersonens) identiteter, slik Jenkins gjør. Hans hovedpoeng er at identitet er dialektisk, i den forstand at slik man ser seg selv har med hvordan andre ser på en, og dette igjen påvirker hvordan man handler i sosiale sammenhenger. Og man kan også gå ut fra at man er ulik i ulike sosiale sammenhenger, men at rollene man påtar seg ikke bare er roller, men blir ulike identiteter.

Marsteins hovedperson har mange strategier for å oppnå at andre skal forstå henne slik hun vil bli forstått. Den tidligere nevnte ”kvalitetssansen”, hennes insistering på at samtaler må

være ”gode” og ”viktige”, og det at hun nekter å ty til fraser og løssnakk for å unngå pinlige situasjoner, er eksempler på dette.

Det er lenge siden jeg bestemte meg for at stillhet er behagelig; at jeg er taus fordi jeg *liker* stillhet, at jeg *trenger* det, og som regel gjør det meg til den trygge, overlegne. (Marstein:77)

Slik ønsker hun å fremstå som spesiell, fattet, mystisk og smart, og stort sett fungerer disse strategiene, særlig i sammenhenger der hun er alene med en mann. Sitatet over er en tanke hun gjør seg når hun er ute med Johan for første gang, og ved å være seg bevisst denne holdningen forsterker hun sin egen holdning og fremstår sikkert som uberørt over den potensielt pinlige pausen i samtalen som har oppstått. Slik spiller hun rollen sin godt i denne sammenhengen. Hun handler overbevisende og i samsvar med sin egen bestemmelse. Hun har også bestemt seg for ikke å snakke om Sara fordi dette umulig kan interessere motparten og ”dessuten er det noe sentimentalt og patetisk over en kvinne, en *alenemor*, som snakker om ungen sin til en mann hun nettopp har møtt” (77). Siden vi har tilgang til hennes egne uttalelser om sine strategier er vi altså i stand til å se om, og hvordan de eventuelt fungerer. Og i denne situasjonen er hun suveren. Hun slapper tilsynelatende av (selv om hun selv innrømmer at hun ikke slappet av i det hele tatt under dette møtet), hun snakker om interessante ting (det vil si: Hun vurderer hva som *ikke* kan være interessant, og lar pauser i samtalen være uanstrengte og ”meningsfulle”) og hun oppnår også å være annerledes og spesiell ved å ta avstand til en rolle som er velkjent (alenemoren). Hun har full kontroll over situasjonen. Ved å innta den tilbaketrukne rolle får hun også et overtak i å tolke motpartens oppførsel.

(...) kunsten å gjennomskue en persons bestrebelse på velberegnet utilsiktethet synes å være bedre utviklet enn vår evne til å sjonglere med vår egen adferd, så uansett hvor mange trinn man har passert i opplysningsleken, er det sannsynlig at tilskueren har et overtak på den handlende. (Goffman:17)

Det Goffman mener om tilskuerens overlegenhet, kan virke som en innsikt hovedpersonen også forholder seg til. Hun er stort sett flink til å analysere situasjoner og handle deretter, og hun synes svært bevisst det faktum at hun har tilskuere som er ute etter å avsløre henne når hun er i aksjon. Dette siste er kanskje det som er spesielt ved henne, og som gjør at jeg føler at

hun er en litt ubehagelig person. Selvpptattheten hennes, som blir til selvhøytidlighet og fremvises i gjennomtenkte og ekstremt kontrollerte *liksomnaturlige* handlinger, er skremmende lesning fordi jeg griper meg selv i å lure på om folk flest er slik i virkeligheten. Men det kan vel de færreste håndtere, slår jeg meg til ro med, for det er hardt arbeid hun fremviser. Hun er nemlig ikke bare tilskuer til andres oppførsel, hun overvåker seg selv konstant og er tilskuer til sitt eget liv, og blir dermed både regissør og kritiker av sitt eget skuespill:

Først sier han, du kler den genseren. Deretter sier han, så pen du er. Jeg kjenner en skjelving gjennom brystet og magen, jeg hiver etter pusten. Og jeg vet, og husker, at jeg har gjort det mange ganger før idet jeg med en liksom ukontrollert kroppsbevegelse som kunne komme av sjenanse eller moderat nervøsitet, og et spesielt tonefall, får ham til å le og til tydelig å synes jeg er sjarmerende. (Marstein:78)

Men som episoden fra nyttårsaften viser, slår av og til de gjennomtenkte strategiene feil. Den talende tausheten hennes ble i denne situasjonen tolket helt annerledes av omgivelsene, enn intendert. Og selv om hun forstod dette selv maktet hun ikke å rette opp det dårlige førsteinntrykket. I stedet gjorde hun det enda vanskeligere for seg selv. Slik feilslått rollespill mener Goffman kan være pinlig for alle de involverte i interaksjonen. ”Den person som har fremstilt seg selv feilaktig, kan (...) bli skamfull, mens de andre tilstedeværende kan føle seg ille til mote, rådville, pinlig berørt”, skriver han (Goffman:20). Denne reaksjonen har bakgrunn i at en persons fremtreden i sosialt samvær har form som et slags *løfte*. Når dette løftet ikke innfris kan det altså bli pinlig for alle parter. Slik blir det, når hovedpersonen som i utgangspunktet virket så behersket og rolig, skifter rolle så totalt som hun gjør i løpet av denne kvelden. Jeg tror ikke den overveldende skamfølelsen hun føler dagen derpå, utelukkende kan karakteriseres som klassisk fylleangst. Jeg tror grunnen til at hun føler seg så ille til mote, er at strategiene hennes slo feil, noe som for henne må bety en brist i karakteren. Ikke bare mistet hun kontroll over seg selv og situasjonen, men hun mistet grepet om andres reaksjon på henne, og det er nok det som virker så sterkt. For hennes trygghet i tilværelsen er nemlig den velutviklede evnen til å forutsi situasjoner og å handle deretter. Å feilslå situasjoner blir derfor fatalt.

2.4 If you can't beat them - join them

Roller kan altså i en viss forstand sidestilles med Jenkins' begrep om sosial identitet.

Forskjellen mellom begrepene oppstår hvis man snakker om roller som noe man kun *ikler* seg, med bevissthet til rollen og dens forutsetninger og begrensinger, ikke som noe man *blir* i denne situasjonen, uten avstand til sitt eget spill. De problemer hovedpersonen i *Plutselig bore noen åpne en dør* har i sosiale sammenhenger, oppstår kanskje nettopp i skillet mellom disse måtene å betrakte sitt rollespill på. For når hun helt bevisst spiller håndterer hun situasjonen godt, mens når hun forsøker å "være rollen sin", eller snarere gir slipp på det bevisste spillet, og glir over i det ukontrollerte, faller hun gjennom. Som jeg har vært inne på tidligere, kan man si at alle sosiale sammenhenger bærer preg av et spill. Dette har, som ved språkbruk, å gjøre med at man tilpasser seg det forståelige, noe som er nødvendig for at kommunikasjon skal kunne finne sted. Og som vi har sett, motsetter fortelleren i Marsteins roman seg slike tilpasninger, som gjør at hun blir begrenset av forhåndsdefinerte forståelseshorisonter. Men samtidig kan man si at hun, de gangene hun spiller godt slik som ved det overnevnte restaurantbesøket, utfordrer rollene *innenfra*. Hun sier selv at hun ikke vil være den typiske alenemoren, men samtidig vet Johan at hun *er* alenemor, og i en viss forstand gir hun ikke inntrykk av noe annet, hun gir bare inntrykk av at hun er en *annerledes* alenemor. Dermed har hun faktisk klart å utvide dette begrepet, ikke bare for seg selv, men også for samtalepartneren.

Gjennom dette eksemplet forsøker jeg å nærme meg hovedpersonens forhold til rollespill, autentisitet og identitet på en ny måte, nemlig via en tanke om at autentisitet i samhandling bare er et falskt begrep – en umulighet – og at hovedpersonen vår dermed fremviser brytningen mellom en vellykket spiller og en person hvis utopiske autentisitetstrang vanskeliggjør møter med andre mennesker. Denne idéen har jeg hentet fra Dag Solstad anno 1968 og hans artikkel "Nødvendigheten av å leve inautentisk" (*Vinduet*, 3/68). I en analyse av den polske forfatteren Witold Gombrowicz' forfatterskap kommer han frem til den

konklusjon at ”mennesket ikke kan, ikke bør, være identisk med den han gir seg ut for å være” (Solstad:191).

Dette kan leses som en spissing av Goffmans syn på menneskelig samhandling og roller. Han mener det ikke er noe poeng *å la være* å spille:

Vanligvis vil de forskjellige definisjoner av situasjonen som fremkastes av de tilstedeværende, være såpass i samklang med hverandre at åpne motsigelser ikke trer frem. Det er ikke dermed sagt at det vil råde samme form for samstemmighet som når hver person åpent uttrykker hva han virkelig føler og ærlig samtykke i de følelser de andre tilstedeværende gir uttrykk for. En slik harmoni er et optimistisk ideal og er i alle fall ikke påkrevet for at samfunnet skal funksjonere. (Goffman:17)

Mens Solstad (og etter hans mening Gombrowicz)⁸ mener at den harmonien Goffman her snakker om er helt umulig, og at det dermed bør være et ideal *ikke* å tilstrebe autenticitet.

Solstad bruker begrepet Form for å beskrive ”alt det menneskene manifesterer seg gjennom; handlinger, ansiktsuttrykk, språk, institusjoner, bevegelser, kropp, idéer m.m.”, og mener at denne formen ”varierer for hver situasjon et menneske opptre i” (Solstad:190) Solstads formbegrep kan altså sammenlignes med det vi tidligere har omtalt som rolle, og dermed kan analysene av hovedpersonen i *Plutselig høre noen åpne en dør* og hennes rollespill sammenholdes med Solstads meninger om Form. Han mener at et menneskes form i en gitt situasjon betinges av situasjonen selv, og dermed noe utenfor personen som tar på seg denne formen. Dermed blir man uansett ikke herre over sin egen form, og bør derfor heller ikke etterstrebe å bli det, men snarere være seg denne avstanden bevisst:

Og dette – at vi aldri er identisk med oss selv – er ikke utlukkende et beskrivende utsagn, der er også (...) et verdiutsagn. Det betyr at vi ikke skal identifisere oss med vår form, våre manifestasjoner, våre idéer, vår måte å være på. Det betyr at de som virkelig identifiserer seg fullt ut med det de gjør, lever et liv uten innsikt og følgelig også et løgnaktig liv. Vår eneste mulighet til å leve et etter omstendighetene menneskeverdige liv ligger i å opprettholde en distanse til den måten vi opptre på. (191)

Tanken er nemlig at ”den som identifiserer seg fullt og helt med det han gjør, mangler forståelsen for det han gjør”, og dette er farlig, mener Solstad for ”oppstillingen av umulige mål tar siktet vekk fra de mulige” (191). Og det mulige er å påvirke innenfra, som eksempelet

⁸ Jeg skiller heretter ikke mellom det Solstad refererer fra Gombrowicz, og hans fortolkning av dette. Jeg forholder meg til artikkelen kun som et uttrykk for Solstads meninger, og ikke til Gombrowicz, verken som forfatter eller til hans syn på litteraturen, annet enn gjennom Solstads fortolkning i denne artikkelen.

fra *Plutselig høre noen åpne en dør* over viser. Solstads mål var nok i 1968 (og kanskje fremdeles) å utfordre det politiske system, det er ikke min mening å kommentere hvorvidt dette er den rette strategien i så henseende, jeg vil her nøye meg med å undersøke om, og hvordan, hovedpersonens forhold til roller kan sies å passe inn i Solstads inautentisitetetsbegrep.

Inautentisitet og kommunikasjon

Vi har sett at fortelleren fremviser en svært bevisst holdning til sine og andres roller. Vi har sett at hun også ofte motsetter seg disse, og at hun kan bekjempe dem og utfordre dem innenfra gjennom et inautentisk spill. Men betyr det at hun er en inautentisk helt etter Solstads hjerte? Den inautentiske helt er en helt som ”neker å identifisere seg med formen” sier han, og dette er kanskje hennes problem hvis man har dette som ideal. For hovedpersonen i denne romanen jobber *mot* de rollene hun spiller. Hun kommenterer ofte sitt eget spill i negative ordelag og synes å ha det naturlige som ideal. Som vi så tidligere er hun sin egen største kritiker, og blir med det tilskuer til seg selv på en måte som gjør at hun lurert på sitt eget spill. Hun har et ambivalent forhold til spillet i seg selv, ikke bare til rollene. Noen ganger irriterer det henne at hun ikke klarer å skjule følelsene og spille bedre, mens andre ganger irriterer hun seg over det at hun er nødt til å spille i det hele tatt. Hun lander altså i et ingenmannsland, der hun kanskje er inautentisk som person (i forhold til sine egne følelser), men for lite av en spiller, eller en for dårlig spiller i møte med andre.

Jeg tror jeg har uvanlig god kontroll over følelser og reaksjoner og har ikke kontroll i det hele tatt; gang på gang har jeg erfart at den minste detalj kan gjøre et forhold uutholdelig eller felle en potensiell forelskelse; jeg kan ikke kontrollere irritasjonen, et syrelutet møbel uten bortforklaring, overdreven, manglende eller feilaktig respons på en spøk. Jeg kan ikke kommentere kildene til irritasjonen, gang på gang mister jeg respekten for meg selv når jeg gjør det; og besinner jeg meg, sliter jeg så med irritasjonen at jeg spenner meg, biter tennene sammen, durrer, så jeg blir redd for hjerte- og karsystemet og ”ikke vil å være i hus med”. Med Sara er det annerledes, med Sara forsøker jeg å skille mellom adekvate og uadekvate reaksjoner og går inn i meg selv etter de uadekvate. For en del har med oppdragelsen å gjøre. Jeg vil være naturlig heller enn adekvat, men må likevel tenke mer på å være adekvat enn på å være naturlig fordi jeg er av en slik natur at jeg i de situasjonene det er lettest for meg å være naturlig ikke kan være naturlig; nettopp når jeg er sammen med datteren min. (Marstein:138)

Problemet er altså at hun spiller/ikke spiller på feil sted, i følge henne selv. Hun innser ikke at det er hennes oppfatning av omverdenen som gjør møtene med den problematisk. Hun er som sagt flink til å spille når hun velger å imponere, men det kan synes som om troen på sin egen vurdering av rett og galt, bra og dårlig, går foran forsøkene på å skape kommunikasjon i det hele tatt. Og kommunikasjon er selve grunnlaget for å i det hele tatt spille. Både Goffman og Solstad har dette som grunnlag for sine teorier, nemlig at kommunikasjon i utgangspunktet etableres eller forsøkes etablert. De har begge som utgangspunkt at det er snakk om møter mellom mennesker der man påvirker og påvirkes, men hovedpersonen i *Plutselig høre noen åpne en dør* kommer ofte ikke så langt engang. Som hun sier selv, kan en syrelutet sofa uten bortforklaring velte en potensiell forelskelse.

Men en forelskelse som ikke ble veltet, var den i Tore. Han utfordret henne og hun følte seg underlegen, slik at hun hadde noe å overvinne, derfor spilte hun.

Jeg slappet aldri av sammen med Tore, var aldri meg selv, tenker jeg, jeg konstruerte et bilde av meg selv som jeg diskret og dypt konsentrert viste ham, jeg overvåket meg selv kontinuerlig, skammet meg over hver formulering, hver tanke, hver følelse som ikke var nøye gjennomtenkt og kontrollert framført. Jeg følte meg alltid underlegen ham, jeg var av den oppfatning at jeg var heldig som var sammen med ham; det er klart det var ødeleggende. Han hintet om noe sånt, da han avsluttet det og jeg i en plutselig ekstrem ærlighet, fordi jeg tenkte at jeg uansett ikke hadde noe å tape, fortalte ham at jeg hadde ventet på det, at jeg ikke hadde regnet med at det kom til å vare. Han mumlet noe om selvoppfyllende profetier. (15)

Her har hun spilt og ikke fått det til godt nok. Hun har ikke vært overbevisende nok, og dessuten har hun ikke utfordret formen, noe Solstad mener er vesentlig for at utvikling skal finne sted. I stedet kan det virke som hun har blitt fanget av sitt eget spill, og kanskje det er fordi hun følte seg så underlegen at det heller ikke her egentlig var snakk om virkelig kommunikasjon? Man vet ikke hvordan dette så ut fra Tores side, men hans kommentar om selvoppfyllende profeti kan kanskje tyde på noe i den retning. Dermed kan man si at hovedpersonen ikke egentlig er en inautentisk person i den forstand at hun er seg sin innautentisitet bevisst hele tiden. Hun er klar over reglene, over at alle gjør seg til, men, som Goffman var inne på, er det lettere å avsløre andre enn å spille troverdig selv. Hun er ikke

inautentisk i Solstads ideelle forstand, for hun har ikke det som ideal selv. Hennes ideal er kanskje heller det motsatte. Det er bare det at hun har dyrket sin kjennskap til forstillingen hos andre i så stor grad, at hun ikke klarer å la være å bruke denne kunnskapen på seg selv, og å analysere seg selv. Derfor føler hun seg innestengt i de strategiene hun selv avslører. Som Solstad skriver:

Forholdet mellom mennesker som definerer hverandre og er avhengig av hverandre får karakter av spill hvor spillet dels er et spill om hvilket navn spillet skal ha, dels om hvilke regler som skal brukes, hvilke brikke, hvilke brett, et spill hvor de spillende selv er med som brikker uten at de mister sin karakter av spillere, hjerner. Et spill hvor det inautentiske menneskets sjanse kan beregnes etter hvilken grad han er seg sin inautentisitet, sin rolles innhold og grenser bevisst. (Solstad:193)

Det er kanskje riktig å si at hun bare delvis kan passere under denne beskrivelsen. For det er helt klart at hun stadig avslører de strategier hun bruker for å oppnå noe hos andre, og det betyr at hun er nødt til å ha kjennskap til deler av det overnevnte. Og for å ha kjennskap til dette skulle man tro at man også hadde en viss kjennskap til menneskenaturen, og derfor burde være i stand til kommunikasjon. Men romanfigurens problem ligger kanskje ikke på dette nivået i det hele tatt? Kanskje det ligger i den dårlige selvtilliten hun forsøker, og som oftest klarer, å skjule? Og kanskje problemet hennes virkelig ligger i at hun ikke innser at der er et problem i det hele tatt? Og er det egentlig dét? Kan det være at problemet ligger hos leseren, som ikke liker å oppdage omverdenes innautentisitet?

Det er opplagt at romanen handler om en person som setter virkelighetens (utenfor fiksjonen) samhandlingsstrukturer på spissen, men er ubehaget, og irritasjonen man kan føle ved å lese denne romanen egentlig en litt pinlig erkjennelse av egen irrasjonalitet? For hvem har egentlig rett til å sette seg til doms over kvikkunnsj og klisjeer, lutede furumøbler og irritasjon over inderlighet? Og er det egentlig mange som *ikke* gjør nettopp dét? Som vi skal se i neste del er det kanskje denne nærheten til det virkelig menneskelige som gjør at romanen er ubehagelig, og etter min mening god, og kanskje også det som gjør at den motsetter seg forenklete teorier, slik som Solstads idéer legger opp til. For hvem er vel ideell?

2.5 Monstermor?

Forholdet mellom mor og barn er den interpersonale relasjonen som tar mest plass i *Plutselig høre noen åpne en dør*. Mesteparten av handlingen, både fortellerens tanker og de episoder hun beskriver, handler om hva som skjer mellom henne og datteren, i hverdagen. Jeg har tidligere vært inne på hvordan Marsteins roman gir en følelse av vanlighet. Det som underbygger dette mest i interpersonalt sammenheng er at hver minste lille detalj i forholdet mellom moren og datteren er beskrevet. En tannpuss som blir vanskelig, datterens lek og hennes innlevelse i den (eller mangel på), samtaler ved frokostbordet og kafébesøk, alt det normale og vanlige er sidestilt med de mer rystende hendelsene i både moren og datterens liv. Det blir altså vanskelig å sile ut de tingene som kanskje kan karakteriseres som problematiske og som man kan si at vitner om et dårlig og ustabilt oppvekstmiljø for Sara, de drukner i uvesentligheter. Dette er karakteristisk for det inntrykket man får av den unge morens forhold til datteren. Saras behov drukner i hennes stadige tilstedeværelse.

Selv om fortelleren beskriver datteren hele tiden, reflekterer over oppdragelsen og over sitt forhold til henne, gir ikke disse tankene et virkelig inntrykk av forholdet dem i mellom. De synes bemerkelsesverdig automatiserte. Det er mulig at dette er et grep som skal understreke fortellerens selvsentrering, og i en viss grad fungerer det slik, men det hadde kanskje virket sterkere dersom Sara som skikkelse hadde vært tydeligere. Hennes plass i fiksjonen fungerer i stor grad som en understreking av fortellerens låste situasjon. Fortellerens rolle som mor er kanskje den hun møter med sterkest ambivalens fordi den er ufravikelig, men samtidig fremstår dette forholdet som det minst forløste i og med at datteren ikke representerer troverdig motstand mot morens individualitet. Dersom Sara hadde vært levendiggjort i større grad, hadde kanskje fortellerens selvsentrerte blikk hatt sterkere virkning.

På tross av dette har Sara en vesentlig rolle i teksten som ikke kan oversees selv om den etter min mening kunne vært bedre utviklet. Hun er den eneste menneskelige relasjonen

fortelleren må forholde seg til med en viss kontinuitet, og hun understreker sådan vesentlige sider av fortellerens forhold til seg selv og sin virkelighet. Det fungerer godt at hovedpersonen er mor, med alle de forpliktelser og forventinger en slik rolle innebærer, særlig sett i lys av hennes arbeid med hovedfagsoppgaven. Forholdet til datteren (som hun på et vis skaper/har skapt) og oppgaven strukturerer altså fortellingen parallelt, gjennom å representere ytterpunkter i brytningen mellom kultur og natur, kontroll og mangel på kontroll.

Påvirkning

Det hersker et dobbelt maktforhold mellom mor og datter. Moren har i stor grad virkelighetsdefinerende makt over Sara, og hun har den opplagte reelle makten over henne som foreldre har over barn. Men Sara har en ganske vesentlig makt over moren også. Ved sin avhengighet kontrollerer hun morens liv fullstendig. Denne er nødt til å forholde seg til hentetider i barnehagen, middagslaging og andre hverdagssysler, og til og med forholdet til andre blir styrt av datteren. På grunn av henne må hovedpersonen ha kontakt med Henning, Saras far, og hennes tid til andre mennesker begrenses naturlig nok av hennes forpliktelser overfor datteren. Dette er selvsagt ikke spesielt for denne historien eller dette forholdet. Jeg trekker det frem fordi det til en viss grad problematiseres av fortelleren selv. Hennes motstand mot stereotype roller gjelder også de føringer morsrollen gir, men i motsetning til andre roller kan hun aldri legge av seg denne. Samtidig er denne den vanskeligste å spille da hun ikke kan ta avstand til motspilleren, fordi denne er på et annet intellektuelt nivå enn henne selv. Sara blir en påminnelse om alt det ukultiverte og ukontrollerbare. Men samtidig står hun for det rene, ubesudlede, upåvirkede – hun representerer altså både det positive og negative ved naturen.

Vi har sett at hovedpersonen avskyr det trivielle, hun forakter dumskap, som hun etter eget syn er omgitt av. Det virker som om hun mener at selve den menneskelige

kommunikasjon er fordømmende. Den består av dårlig og ufullstendig språk og gjennomskubare påvirkningsstrategier. Det eneste stedet hun ikke innhentes av slike menneskelige svakheter er i arbeidet med hovedfagsoppgaven. Der har hun virkelig full kontroll, nettopp fordi dette ikke er en kommunikasjonssituasjon. Dette blir et sted hvor tanker får utløp i ordnede former, der ingen protesterer eller kommer med dumme spørsmål og intetsigende responser. Slik sett blir hennes tanker om oppgaven interessante i forhold til de hun gjør seg om datteren som person – og hennes oppdragelse. For begge deler er produkter av henne selv, men bare den ene eksisterer utenfor henne. Mens oppgaven bare blir det hun gjør den til, blir datteren mer og mer påvirket av ting hun *ikke* har kontroll over. Det er altså snakk om skapelsesprosesser med motsatt fortegn. Datteren blir mindre og mindre avhengig og mottagelig for påvirkning, mindre og mindre *henne*. Mens oppgaven blir mer og mer et uttrykk for hennes tanker og ideer jo lengre hun kommer i arbeidet med den. Mens datteren blir utsatt for, og påvirket av, den idiotien som fins ute i verden, er oppgaven fristedet der moren kan filosofere fritt, og holde et konstant høyt intellektuelt nivå. Rune Teigen er inne på dette i sin anmeldelse av romanen. ”For S [som han kaller hovedpersonen] er Sara et vesen som lever trivielt, og som holder (henne) fanget i denne trivialiteten” (*Klassekampen*, 18.03.00) skriver han, og peker dermed på det kanskje største problemet mellom mor og datter. Denne brytningen blir illustrert i teksten gjennom de stadig springende assosiasjonene til oppgaven i samvær med datteren, eller motsatt, at Sara, eller tanken på henne forstyrrer moren i skriveprosessen. Slik blir disse to viktigste elementene i livet hennes (utenom henne selv) parallelt forstyrrende. Irritasjonen over dette kan hun selvsagt ikke ta ut over oppgaven, det er det Sara som får gjennomgå for.

Jeg har lest over femti sider i dag, mesteparten mens Sara var i barnehagen, jeg tror jeg vil bruke dette i oppgaven. Sara leker med lego, barne-tv er slutt, hun skal legge seg snart. Jeg setter et kryss i margen, må komme tilbake til dette. Mamma, sier Sara, Markus sier at tanta hans har grønt hår. Sier du det, sa han det? sier jeg. Alt i denne boka er interessant og relevant. Sara kommer bort til meg. Jeg vil ha vafler mamma, sier hun. Nei, jeg orker ikke lage vafler nå, sier jeg. Jo det gjør du, sier Sara. Nei, det gjør jeg ikke, sier jeg. Is da? Sier hun. Du har akkurat spist brødkive, sier jeg. Jeg leser tung teori og tåler ikke så mange forstyrrelser, men Sara fortsetter å mase, jo jeg vil ha is, sier hun. Jeg strekker ut hånda med boka og slår henne i hodet med den, ikke hardt, men hardere enn jeg hadde tenkt, og uansett ikke som en

humoristisk gest. Hun legger hånda på hodet, etter noen sekunder kommer en lav pipelyd. Jeg ignorerer henne, men pipelyden tiltar. Det er ikke en sånn sytete unge jeg vil ha, sier jeg, tenker at det er mer streit og renslig å få vite hvordan moren din vil ha deg, hvordan hun vil forme det, i klartekst, enn å få det indoktrinert på mer subtile måter. Jeg stryker henne på ryggen. Jeg må lese, sier jeg. (Marstein:10)

Hovedpersonens ambivalens i oppdragelsen av datteren blir altså understreket av hennes nesten ensidige glede over produksjonen av hovedfagsoppgaven. Teksten oppfører seg helt som hun planlegger, og dersom noe er dårlig eller galt kan hun bare slette det og skrive det på nytt. Med Sara er det annerledes. Fortelleren uttrykker klare formeninger om hvordan datteren bør oppdras, ”hva slags datter hun vil ha”, og hvilke strategier hun må ta i bruk for å få det som hun vil. Problemet er at hun ikke makter å være konsekvent i forhold til disse forutbestemte strategiene, og hun veksler dermed mellom å være ettergivende og streng, mellom å være behersket og irrasjonell, slik at datteren er nødt til å bli forvirret og langt i fra forstår hvor grensene går. Og moren veksler igjen mellom å godta dette hos seg selv, med unnskyldninger om at hun ikke er annet enn menneskelig, og å kritisere seg selv for å ikke klare å følge sine egne planer: ”Jeg vet det var feil, men jeg vil at hun skal kjenne meg som noe annet enn en perfekt mor som gjennomfører en korrekt barneoppdragelse på siden av sitt eget liv. Hun skal se meg som menneske?”(10), tenker hun etter episoden som er beskrevet over. Mens hun andre ganger analyserer seg selv og sine feilskjær i oppdragelsen med en skremmende nøkternhet:

Jeg er så naturlig når jeg mislykkes i rollen som mor! Når jeg forsømmer mitt eget barn anklager jeg aldri meg selv for å spille, selv om en forsømmende mor i høy grad er en velkjent rolle. Jeg unngår også å overvåke meg selv da, først lenge etterpå, når det er for seint og ikke har noen som helst hensikt, gjør jeg det, i etterkant av overgrepet. (226)

Det er sjeldent hennes oppførsel er av så ekstrem karakter at det egentlig kan klassifiseres som overgrep med alle de ekstreme konnotasjoner et slikt begrep gir. Men den forvirrende modellen av oppbygging/nedbryting Sara blir utsatt for, kan sies å ha karakter av psykiske overtramp som hun gjerne burde vært skånet for. Det ubehagelige ved dette er at hovedpersonen egentlig vil vel. Hun vil at datteren skal bli et harmonisk, velutviklet og intelligent barn. Problemene oppstår når Sara ikke passer inn i teoriene hennes, eller når hun

mister kontrollen over seg selv. Som hun selv sier, tåler hun ikke å mislykkes, ”ingenting vet jeg bedre enn det, ikke i noen henseender”(6), og dette gjelder i høyeste grad også den skapelsesprosessen oppdragelsen av datteren bærer preg av å være. For å oppnå det perfekte barn, må hun være en god mor, og det er en rolle hun kan ta på seg. Hun har ikke tro på at hun kan klare å være en god mor hvis ikke det er en rolle hun spiller:

Jeg ”elsker deg slik du er”, tenker jeg. (...). Jeg vil lære Sara å være naturlig, tenker jeg, lære henne ikke å spille, å være seg selv, men Sara har ikke godt av å se sin egen mor naturlig. Jeg burde egentlig alltid spille roller for Sara, fordi det å være naturlig vil for meg si det samme som å være ukontrollert og temperamentssvingende, og et barn har ikke godt av å se sin mor så ustabil og stadig vekslende mellom irritasjon og munterhet.(11)

Hun evner ikke i det hele tatt å se at datteren også lærer av henne når hun spiller, at hun lærer selve spillet. Det at hun veksler mellom ”morsrollen” og tilstander der hun mener at datteren også får finne seg i at hun er inkonsekvent, som vi så over, gjør at datteren til slutt ikke har noen egentlige regler å forholde seg til, hun blir i stedet veldig flink til å tolke morens reaksjoner og handle ut fra disse. Hun lærer seg altså rollespillet svært tidlig og fremstår etter hvert som et noe ufordragelig og manipulerende barn som et resultat av det. Tidvis fremstår hun som et lite monster, som for eksempel i lek med de andre barna i barnehagen. Moren på sin side har problemer med å forholde seg til dette. På den ene siden berømmer hun nesten datteren når Sara utviser det hun karakteriserer som modenhet i forhold til andre på sin alder:

En av ungene Sara lekte med kommer med forvrengt ansikt, grinende uten tårer, kryper oppi fanget til moren sin, og hun klisser og klenger på ungen sin, det er fælt å se hvordan hun sakte men sikkert kveler ungen i kjærtegn. Den er nesten ødelagt allerede, hun har den avhengig av trøst for hver minste ting til enhver tid slik at den i en alder av tre år er fratatt evnen til et alminnelig sosial liv kanskje for hele livet. Sara står i døråpningen, tankefull. Og jeg betrakter Saras redsel for å ha gjort noe galt gå over i forakt. Hun rister en gang på hodet, snur og går inn på puterommet igjen. Jeg har lyst til å følge etter, si noe fint til henne, gi henne en anerkjennelse, befeste tryggheten på at det ikke var hennes skyld, være enig med henne i at den andre ungen er en sutreunge som ikke tåler noenting, teit idiot. (142)

Andre ganger blir hun redselsslagen når hun oppdager lignende grusomhet hos Sara. Plutselig kan hun gjenkjenne faktorer hos datteren som hun i bruddstykker av selvinnsett innrømmer at kommer fra henne selv:

Jeg ser det i henne, et produkt av alle de irrasjonelle prinsippene og ondskapsfulle særhetene mine, det er så gjennomskiktig, alt jeg avskyr ved meg selv i deg, tenker jeg, at jeg har tvunget på deg alt det der. Det er motbydelig. (223)

Hun blir frustrert over at datteren blir påvirket av henne *alltid*, ikke bare når hun har på seg ”mors- og oppdragerrollen”. Alt som skjer utenfor denne rollen får ikke datteren lov til å ta opp i seg. ”Gjør som jeg sier ikke, som jeg gjør” synes å være hennes holdning, og det irriterer henne at det ikke virker på denne måten.

Virkning

Det er mye som tyder på at datteren ikke har det så godt, og det kan virke som om dette utvikler seg etter hvert som arbeidet med oppgaven skrider frem. Ved fortellingens begynnelse, da det nettopp har vært sommerferie og hun har hatt mye tid til Sara, ”vært mer mor enn på lenge”(5), er Sara nesten det harmoniske og lykkelige barnet moren ønsker at hun skal være. Men utover i romanen blir hun mer og mer krevende, antageligvis som et resultat av at hun blir eldre, men trolig også som et resultat av at moren får mindre og mindre tid og tålmodighet med henne. Hun er stresset og lar det gå utover datteren i ekstrem grad, og denne blir mindre og mindre trygg og krever mer og mer. Slik er de inne i en ond sirkel. Sara begynner å tisse på seg om natten, hun blir slemmere mot andre barn og hun har mer lyst til å være med faren og hans nye kjæreste enn moren sin. Som vi så har hun lært av moren hvordan hun kan såre og manipulere, og etter hvert tar hun også i bruk denne taktikken mot denne selv. Som når hun kommenterer intime detaljer om moren i andres påsyn, slik at det blir pinlig. Hun har blitt en speiling av moren, men som naturlig er, fullstendig uten avstand til de strategier hun har begynt å bruke. Hun har ikke lært seg rekkevidden av sine egne handlinger, bare handlingene i seg selv. Hun evner selvsagt ikke å forstå hva hun gjør, hun bare gjør, og det er kanskje i dette man ser morens negative sider aller tydeligst.

Utover i romanen kan man merke en viss forandring i fortellerens forhold til det vanskelige språket. Hun synes etter hvert å inngå flere kompromisser, både i forhold til andre og i forhold til seg selv, når det gjelder adekvate følelsesmessige uttrykk. Samtidig innrømmer hun at hun ikke makter å kontrollere morsrollen så godt som før. Dette har en klar sammenheng med at presset på henne i arbeidet med oppgaven øker.

Jeg tror Sara denne tida er langt mer harmonisk i barnehagen eller sammen med Henning enn hun er her hjemme hos meg, jeg synes det er vondt og gjør ingenting med det. Jeg har ikke krefter til å gjøre det hyggeligere her, jeg bortprioriterer det. (154)

Denne utviklingen kan sies å underbygge en oppfatning om at hovedpersonens noe ekstreme forhold til omgivelsene er og har vært betinget av en stress-situasjon, nemlig oppgaven. Etter hvert som den konkretiseres blir kanskje *behovet* for kontroll og perfektjon i dagliglivet mindre? Samtidig er det kanskje motsatt. Bevegelsen mot å oppgi den rigide kontrollen, kan også leses som et uttrykk for at oppgaveskrivingen krever så mye av henne i henhold til strukturering at hun dermed ikke "har krefter" igjen til å kontrollere resten. Dette resulterer i en sårhet over at datteren forsvinner for henne, noe som kommer klart til uttrykk i den aller siste delen av fortellingen. Da har hun levert inn oppgaven, og legger ekstra godt merke til at hun holder på å miste det altomfattende grepet over datterens verden:

Jeg ser litt av profilen hennes og håret i bustete hestehale. Hun vil ikke engang snakke med meg lenger, tenker jeg, hun er fraværende eller avvisende når jeg spør henne om hvordan hun har hatt det i barnehagen eller hva hun vil ha til middag. Tida går så fort. Sara vokser, "vokser vekk fra meg". Snart vil hun ha hemmeligheter for meg hun klarer å holde på. Kanskje hun begynner å skrive dagbok, og jeg har ikke lov til å lese den; barn har, allerede som små, krav på et privatliv. En mor som roter i sitt eget barns saker begår en kriminell handling, i følge norsk lov. Jeg vet allerede at jeg ikke kommer til å kunne holde meg; jeg vil lese om alt hun har gjort som jeg har forbudt henne, og kan ikke konfrontere henne med det. (254)

Det er altså tydelig at oppgaven påvirker hennes forhold til omgivelsene, og at den etter hvert blir det eneste "trygge". Noe som igjen kan leses som et uttrykk for motsetningen mellom den kontrollerte kultiveringsprosessen (oppgaven), og det mindre kontrollerbare (datteren, henne selv). Ikke bare føler hun et press om at oppgaven skal være perfekt, men

det kan virke som hun også finner en slags trøst i denne perfektjonen: ”Jeg får det til, jeg har sammenhengen. Jeg ser igjennom det en gang til, magen min skjelver, jeg ler lavt, ler lykkelig for meg selv” (154). Den udelte lykkfølelsen hun her beskriver, uten distanse, uten å måtte ty til klisjeer, uten at noe kan gå i stykker, er en lykke hun bare gir uttrykk for i forbindelse med faglig mestring. Kanskje nettopp fordi oppgaven er statisk, den kan ikke vende seg mot henne eller plutselig fremvise en uønsket reaksjon. Når den er kontrollert, er den perfekt, og ingenting kan ødelegge det.

Saras tilstedeværelse i romanen blir dermed et bilde på motsetningen mellom kontrollerbart og ikke kontrollerbart. Hun blir en påminnelse om roller og rollespill, om at man kan spille ulike roller med ulikt hell, eller at man kan være vellykket på enkelte områder, mens andre langt i fra er like lette å takle. I større grad fungerer datteren altså som et *motiv*, enn hun fungerer som en personlig relasjon, slik de fleste voksne menneskene hovedpersonen møter gjør.

Symbolrelasjoner

Som en videreføring av datteren som bilde, kan resten av familien til hovedpersonen slik den beskrives når de samles i julen, også sies å fungere som et bilde på kontrasten mellom det menneskelig naturlige, og tryggheten i det faglige og rent kulturelle. Denne passasjen i boken er blant de beste, kanskje nettopp fordi bildet av det ensidige og lukkede mellom hovedpersonen og Sara her utfordres av en ny mor-barn konstellasjon, nemlig mellom hovedpersonen og *hennes* mor. Fortellerens ambivalens i forhold til datteren blir her gjenkjennbar i forhold til moren, som hun fortsatt ønsker å tekkes men samtidig gjør opprør mot. Den posisjoneringen av henne som person midt mellom to roller, *mor* og *datter*, blir interessant i forhold til forskyvningen av maktstrukturer som slik fremvises.

Sara spør meg om hun kan ta en marsipankule. Du må spørre mormor, sier jeg. Kan jeg få en marsipan mormor? sier hun. Bare spis, Sara, sier mamma, det er du som har lagd dem. Det holder med én, Sara, sier jeg. Hun blir så oppgiret av mye sukker, sier jeg til mamma. (170)

Her foregår det en stille kamp om innflytelsen over Sara. Gjennom hovedpersonens kommentarer der hun lever seg inn i datterens opplevelse av møtet med mormoren, avsløres en underliggende uvilje:

Du er en god jente, du, sier mamma, og Sara ser storøyd ut i rommet, jeg tenker at hun klemmes så hardt at øynene presses ut av hodet. Jeg tror jeg kan huske, fra jeg var liten, at hun klemte meg og snakket til meg på den måten; usentimentalt, litt voldsomt; nesten aggressivt. (171)

Balansen mellom de to forskyves stadig. Hovedpersonen som har smugrøykt frem til nå, velger å åpenlyst ta seg en røyk og konkluderer med at hun ”i og med denne sigaretten står mer i opposisjon til mamma enn jeg noen gang har gjort”(172). Hun er selv voksten - og mor - og dermed har ikke *hennes* mor mer makt over henne. Samtidig tar moren igjen mot dette opprøret ved å be henne gå ut for å røyke: ”For du vil vel ikke røyke inne sammen med Sara?”, sier hun og kritiserer at hun som *mor* tillater seg å røyke. Fortelleren blir satt på plass og blir igjen en *datter* som må oppnå morens gunst: ”Nei, sier jeg fort, nei jeg gjør aldri det. Og jeg blir stående noen sekunder med *åpne, vennlige* øyne; smisk i blikket.” (172). Dette er en banal kamp om makt, den har ikke noe intellektuelt over seg. På hjemmebane blir hun presset inn i enkle, naturlig betingede roller, som hun ikke føler seg bekvem med. Hun bedømmes ut fra hvorvidt datterens genser er laget av kunstfiber eller ull, ikke ut fra hvor intelligent og oppegående hun er. Det er tydelig at hun føler seg intellektuelt overlegen moren, også her skinner dette gjennom ved en kritikk av *smak*. Hun latterliggjør i fortellingen morens eventuelle angst over å få flekker på ”det fæle syrelutede salongbordet” (169). Men overlegenheten kommer til kort i denne sammenhengen, for premisset for samvær er forskjellige fra settinger der hun *velger* sine motspillere. Slik blir denne episoden en fin forskyving av natur- kontra kultur-bildet som Sara og oppgaven først og fremst representerer. Slik Sara er et produkt av henne, er hun igjen et produkt av *sin* mor, og det gir denne en viss form for makt over jeg-fortelleren. En makt hovedpersonen misliker fordi det kanskje enda sterkere (og mindre tvetydig) minner henne på det naturlige. Det at hun eksplisitt kommenterer at hun lengter hjem til oppgaven understreker dette:

Jeg lengter hjem. På mange måter slik et barn gjør det, selv om et barn hovedsakelig lengter etter et menneske, ikke et sted. (...) Jeg lengter etter leiligheten, senga mi, pc-en, mest av alt pc-en. (...) Nesten hele tida tenker jeg på oppgaven, lengter jeg etter å komme hjem og skrive på den. (169)

Mens andre menneskelige relasjoner i større grad kan sies å fungere som interpersonale motiv i narrasjonen, fungerer familien slik mer som et bilde på den plagsomme menneskelige naturen. Og slik mener jeg altså å påstå at romanen ikke først og fremst handler om et mor-barn forhold, slik de aller fleste synes å mene, men om hvilke elementer i et liv som betinger en persons identitet og muligheten for utvikling av denne.

2.6 Avsluttende kommentarer

Hovedpersonen har mange karikerte trekk. Men hun fremstår samtidig som en troverdig skikkelse innenfor fiksjonen, det karikerte forsterker bare enkelte trekk som dermed blir ubehagelige. For det som forsterkes er det som i størst grad kommenterer den virkeligheten vi som lesere kjenner, hovedpersonen blir på samme tid en ”vanlig” person og en kommentar til mennesker i den samtiden romanen beskriver. For et sentralt poeng i romanen er nemlig beskrivelsen av individets kamp for sin egenart i en individualisert omverden. Når alt er individualistisk, originalitet et kommersielt mantra og egenart viktigere enn samspill slik **man kan** si den norske samtidige samfunnsnormen synes å være, blir en roman som i så stor grad peker på konsekvensene av slike føringer for en enkeltperson interessant også som samfunnsanalyse.

Romanen kan, gjennom sin ekstreme subjektivitet, slik kan leses som en oppfordring til å ikke la seg fange av de ”nye klisjeene” som *individualiteten* kanskje er den fremste representanten for. Hovedpersonens innbitte kamp mot de opplagte klisjeene fører bare til at hun selv etableres som en ny klisjé. Det at fortelleren på et vis latterliggjøres, er mitt grunnlag for denne påstanden, og jeg vil her diskutere mitt syn på denne mulige lesningen av romanen opp mot Erle M. Stokkes anmeldelse i *Morgenbladet* (10.03.00). For henne blir alt det

gjenkjennbare og vanlige ved *Plutselig høre noen åpne en dør, for* vanlig til at hun helt makter å ta den alvorlig:

Jeg har kjent for mange hovedfagsstudenter med pleieassistenterfaring, sittet for mange timer med en surrende pc mellom kneippbrødsmuler og legoklosser, drukket for mange kaffekopper og opplevd for mange barn bryte sammen foran sjokoladehyllen på Rimi til at jeg leser detaljtunge skildringer av dette med særlig entusiasme. (M 10.03.00)

Stokkes hovedankepunkt mot romanen er at den er for lang. For Marstein er en dyktig skribent nettopp i det at hun makter å beskrive hverdagsligheten med nærmest grotesk presisjon, men denne kvaliteten kommer klarest til uttrykk i korttekstformat, etter Stokkes mening. Og dette igjen er mitt hovedankepunkt mot *henne*. For etter *min* mening er nettopp romanens lengde, dens dermed repeterende og hverdagslig-kjedsomme utjevning av vesentlig og uvesentlig, et formmessig trekk som underbygger hovedpersonens retningsløse kritiske holdning til seg selv og alt hun omgir seg med. Og dette igjen viser konsekvensene av å la seg fange i en kvasikritisk livsholdning der sunn kritisk holdning til samhandlingsstrukturer og et mediert språk fullstendig druknes i en svært usunn *kritikk av alt og ingenting*.

”Dessverre får jeg store problemer med å skrive om denne romanen uten å få den også til å høres ut som en klisjé”, skriver Stokke, og mener med det at romanen med sin formmessige lengde og dagligdagse innhold nesten bærer preg av et bevisst ønske fra forfatterens side om å skrive en ”90-tallsroman”: ”Tittelen høres for eksempel ut som den norske novellesamlingen som kommer hvert eneste år, den der det skjer så lite at allverdens store innsikter velter inn når en dør åpnes” (*Morgenbladet* 10.03.00). Det er riktig at Marsteins roman har mange likhetstrekk med 90-talls litteraturen som tidstypisk, der de store gjerningene, de store handlingene og historiene erstattes av det intime og innvendige. Som vi har sett i analysen er handlingen i romanen uten vesentlig dramatikk, og innsiktene som formidles er dagliglivets problematikk. Men som vi også har sett, er det gjennom det overdrevne fokuset på dette at det tematiske blir belyst, og dette er nettopp innsikten romanen formidler. Jeg tror at mye av denne utflatingen av poenger, at ”allverdens innsikter velter inn”, er nettopp grunnlag for å lese romanen som en kommentar til både 90-tallsromanen og 90-tallsmennesket generelt.

Og det er gjennom overdrivelsen at denne kvaliteten ved boka etableres. Marstein ”drar det hele for langt, både i parodisk retning og tekstomfang”, som Stokke påpeker, og drar det hele dermed ut av 90-tallsklisjeen og inn i et metaunivers.

En korttekst med dette innholdet ville plassert den godt innenfor de skoleflinke rammene til 90-tallslitteraturen der man pirker i sårskorpen på mellommenneskelig handlig⁹, mens i *Plutselig høre noen åpne en dør* blir dette pirket så omfattende at den overskrider disse rammene. Og det er nettopp i overskridelsen og forflatningen at jeg finner den største samstemmigheten mellom form og innhold i romanen og som etter min mening gjør den god. Dette suggererende anonyme og kjedsommelige gjør at de potensielle overgrepene, klisjeene og gode hendelser utjevnes til å bety nøyaktig like mye, og i dette ligger en kommentar til den virkelige verden. For også her foregår det en utjevning. I vår medierte hverdag er det å ha de riktige buksene, og å stemme på det riktige partiet ved valget, nøyaktig like viktige valg i livet. Det å være individualist, og samtidig å spille roller, er like uforenelig som hovedpersonens forhold til de rollene hun blir plassert inn i. Likevel er individualisten den kategorien de fleste velger å plassere seg i, i tro på at dette gjør dem originale. Slik kan man si at de aller fleste på et vis ligner hovedpersonen i Marsteins roman, og derfor bør berøres av denne. Personifiseringen av offentligheten og det sterke fokus på individets behov i samtiden, kan sies å ha ført til en utjevning der det er vanskelig, og dermed desto viktigere, å skille mellom vesentligheter og uvesentligheter, både i sitt eget liv og i samfunnet generelt. Og gjennom den nærmest parodiske holdningen man får til hovedpersonen i *Plutselig høre noen åpne en dør* får man en slik vekker. Irritasjonen man føler over henne, er samtidig en viss gjenkjennende irritasjon over at man selv kan bli fanget på det samme navlebeskuende bevissthetsnivået, og denne irritasjonen er en sunn irritasjon.

⁹ Dette gjør Marstein i *Strek sult, plutselig kvalme* (1998), som er en korttekstsamling om møter mellom unge menn og kvinner. Stokke synes å mene at hun burde fulgt opp det prosjektet hun antydte der.

3. Virkelig

3.1 Først

”Jeg kommer ikke ut. Noe må ha skjedd med låsen. Jeg må vente til mamma kommer hjem fra jobben så hun kan hjelpe meg.” (Ørstavik:5)

Slik åpner Hanne Ørstaviks roman *Like sant som jeg er virkelig* (1999). Allerede her vises hovedmotivet i fortellingen: det å være innestengt. Den personale fortelleren Johanne er innestengt på rommet sitt, og dette er det dramatiske utgangspunktet for historien. Hvorfor er hun innestengt? Hva betyr det at hun må vente til moren kommer hjem? I løpet av fortellingen avsløres det at det faktisk er moren som har låst henne inne, og at dette er for å forhindre datteren i å dra til USA med den nye kjæresten sin, Ivar, som planen var denne dagen.

De tre innledende setningene kan sies å oppsummere hovedproblematikken i romanen. Johanne lever i en usunn symbiose med moren, som har nærmest total definisjonsmakt over datterens virkelighet, noe som stenger henne inne i dennes snevre og tidvis psykotiske verden. Tredje setning i åpningen etablerer dermed paradokset hvori romanens spenningsfelt ligger: Johannes tilknytning til moren, hennes tro på at ”mamma kan hjelpe meg”. Den faktiske innestengtheten som Johanne er offer for her, er nemlig bare den fysiske manifestasjonen av en psykisk innestengthet hun har vært (latt seg bli) offer for i lang tid, der moren er hovedaktør i motstanden mot Johannes individualitet.

Johanne er en ung, kristen psykologistudent som har planene for fremtiden klare:

Embedsstudiet, bo hos mamma mens jeg studerte, så jeg slapp å ta opp studielån, og så etter hvert tunet, det tunet mamma snakket om å bygge rundt huset til mormor, hvor hun og broren min og jeg skulle bo.
(26)

Men det skal vise seg at det nettopp er disse planene som er Johannes problem, for de synes ikke egentlig å ha utspring i en realiserbar virkelighet. Tunet er ikke så fint som hun drømmer

om, broren har flyttet hjemmefra og kommer neppe tilbake, og ikke minst: Det ikke plass til fremmede elementer i denne drømmen. Derfor blir Johannes møte med Ivar forstyrrende, han passer ikke inn. Ivar tilhører en virkelighet utenfor den trange, trygge familiære sfæren Johanne og moren har kapslet seg inn i. Gjennom Ivar oppdager Johanne at det finnes andre sannheter om verden enn dem hun så lenge har tatt for gitt, noe moren oppdager og motsetter seg. Denne brytningen mellom virkelighetsoppfatninger kommer til uttrykk gjennom en kamp om språket, der det blir tydelig at den psykologiske innestengtheten Johanne har vært utsatt for, er så grunnleggende at den har fått forankring i hennes eget språklige uttrykk. Hun har adoptert drømmer, følelsesuttrykk og definisjoner fra moren og synes å være frarøvet evnen til å uttrykke seg personlig. I møte med en annen virkelighet (og delvis sin egen personlighet) skyves hun derfor inn i et annet forhåndsdefinert språk – det medierte, klisjeene.

Historiens utgangspunkt er som nevnt den dagen Johanne skulle tatt det endelige steget bort fra moren. Den psykiske løsrivelsesprosessen som startet to uker tidligere, da hun møtte Ivar, får man fortalt retrospektivt og episodisk av Johanne den dagen hun tilbringer innelåst på rommet. Slik kan selve fortellerhandlingen leses som den egentlige frigjøringen, da den har karakter av en bevisstgjøringsprosess. Fra den innledende troen på at moren kan hjelpe henne, blir Johanne gradvis klar over at det er moren som har forhindret henne i å dra. Som vi skal se i første del av kapitlet, er dette en innsikt Johanne motsetter seg. Fortellingen bærer nærmest preg av å være ubevisst upålitelig i så måte, for som forteller forsøker Johanne å unnskyldes og å dekke over det smertefulle faktum at det er moren som begrenser hennes erfaringshorisont. At dette går opp for leseren mye tidligere fremviser dermed en intrikat narratologi der man står overfor en personal forteller, uten distanse til det fortalte, men likevel med begrenset innsikt i det hun forteller om. Dette skaper en dialog mellom narrative instanser utenfor fortelleren som kanskje forstyrrer inntrykket av henne som person. Sett i sammenheng med den strenge og velstrukturerte

komposisjonen og det ekstremt referanserike språket, kan man si at fortellerpersonen i en viss grad kommer i skyggen av hennes *funksjon* som forteller. Johanne som instrumentet som formidler en historie, er så velorgansiert at den Johanne fortellingen handler om blir karikert og forsvinner i den nesten upersonlig ordnede fremstillingen. Avslutningsvis i kapitlet skal jeg diskutere hvorvidt dette er et problem eller en kvalitet ved teksten. I denne sammenheng vil jeg også komme inn på den overpsykologiseringen jeg mener at Johanne har blitt utsatt for, der hun tidvis fremstår som et *tilfelle* – skapt for å passe inn i psykologiske teorier.

Mitt hovedanliggende i denne analysen er å vise frem og analysere forholdet mellom språk og erkjennelse, som jeg anser som den vesentlige tematikken i romanen. I forlengelsen av dette vil jeg kommentere hvordan Johannes selvfølelse og dermed hennes identitetsforståelse har sammenheng med og utvikler seg gjennom hennes forhold til språket. Johannes språk vitner om at hun inspireres av psykologien hun leser, samt av gudstroen og den stiliserte virkeligheten man blir presentert for i ulike medier. Dette er overfladisk og lite gjennomtenkt og brytes bare av dypere psykologiske ”gulp” av grotesk karakter, der hun fantaserer om mishandlede mennesker, som oftest blir utsatt for sadistiske seksuelle overgrep. Det kan være flere grunner til at disse bildene dukker opp i Johannes bevissthet, og det er ulike måter å lese disse på. Jeg vil forsøke en tolking av denne delen av Johannes person ved å se på sammenhengen mellom hennes behov for trygghet og kontroll og begreper som skam, skyld og plikt. I denne sammenheng vil jeg ty til en del av psykiater Finn Skårderuds bok *Uro – en reise i det moderne selvet* (1998) for en mulig forklaring.

Også i dette kapitlet kommer jeg inn på Erving Goffmans teorier om roller og rollespill i sammenheng med interpersonale relasjoner. I motsetning til Marsteins forteller synes Johanne helt ubevisst dette spillet, og dermed har hun heller ikke det forsvarsverket vi så fremvist i forrige kapittel. Det kan virke som om denne manglende bevisstheten for Johannes del fører til en like alvorlig fremmedgjøring som det vi så var tilfelle for hovedpersonen i *Plutselig høre noen åpne en dør*. Men i dette tilfellet har fremmedgjøringen sitt

utspring i manglende språklig forankring, og dermed manglende motstand mot de roller og språklige bilder hun blir utsatt for. Johanne kan dermed kanskje sies å fungere som et slags speil for omgivelsene, der hun blir det de ser henne som i så stor grad at det ikke engang finnes en kjernepersonlighet igjen.

Denne fremmedgjøringen – det at hun rømmer inn i klisjeenes stiliserte verden og at hun ikke evner å fungere som et handlende subjekt i sin egen virkelighet – kan forklares ved hjelp av en egen sjanger – melodramaet. I en diskusjon om romanens kvalitative karakter vil jeg komme inn på Christine Hamms artikkel ”Tåreperse eller språkkritikk” (2001) der man kan si at et interessant alternativ til lesning av Ørstaviks ”familietriologi” presenteres. Dette vil jeg holde opp mot andre lesninger, særlig Ingrid Nielsens anmeldelse av romanen ”Når romanen selv sitter med nøklene” (*Vinduet* 21.04.99), som kan sies å representere et heller negativt syn på romanens erkjennelsesmessige potensial.

3.2 Frykten, plikten og skammen

Det ordet som best passer til å beskrive Johanne er *plikttoppfyllende*. Hun fører et spartansk liv og synes toppen av utskielse er å kjøpe en kopp kaffe i kantinen. Hver dag i uken står hun opp grytidlig, sykler til universitetet, leser både før og etter forelesning, sykler hjem og lager middag til moren, eller er innom mormoren for at moren skal slippe denne byrden. Lørdag går hun og mamma på kafé, søndag er det gudstjeneste. Det er hennes ansvar at moren har det bra, at miljøet i studentmenigheten er godt, at hun kommer seg velberget gjennom studiene slik at drømmen om Tunet kan realiseres, at familieøkonomien går i budsjett.

Denne overveldende ansvarsfølelsen henger trolig sammen med en alltid tilstedeværende skyldfølelse: ”Jeg liker å tenke (...) at jeg er skyldig i alt. Det gir meg ansvar, og det gir meg i oppgave å forandre. Alt skal bli nytt” (18). Men hva er det hun skal forandre? Hva skal bli nytt? Dette forblir uklart, for den egentlige forankringen er ikke dette udefinerte målet, men plikten og ansvaret skyldfølelsen gir. Det synes som om Johanne søker trygghet og ro, og i

rutinene og reglene finner hun dette. Gjennom et omfattende sett av bordsøvelser, får hun en viss fred.

Men hvor kommer uroen fra? Johannes skyld henger nært sammen med forholdet til moren. Det er så intimt at det best kan karakteriseres som overlappende, med en internt forskjøvet ansvars- og rollefordeling. De to knyttes sammen av et gjensidig avhengighetsforhold der målet er deres trygge fremtid i fortsatt fellesskap. For å oppnå dette må Johanne unngå lån, slik at hun har råd til å åpne egen praksis når den tid kommer. Derfor lever hun på moren mens hun studerer. Denne økonomiske avhengigheten kan sies å legge grunnlaget for det dysfunksjonelle forholdet mellom mor og datter som beskrives så bevisstløst av datteren selv. Den uforpliktende kjærligheten man regner med at skal herske mellom nære familiemedlemmer er borte, og i stedet har det utviklet seg en intern økonomi mellom mor og datter, der Johannes "vare" er henne selv og de tjenestene hun kan tilby: Hun fungerer som venninne, klagemur, selskapsdame og hjemmehjelp for moren som på sin side står for det økonomiske underhold og dermed nøkkelen til fremtiden.

Denne gjerningsbaserte økonomien kan sies å ha infiltrert Johannes forhold til alt rundt seg. Hun synes å være av den oppfatning at uforbeholden kjærlighet, vennskap eller til og med bare positiv oppmerksomhet, ikke fins. Dermed skylder hun alle mennesker i livet sitt noe, inkludert den fremtidige Johanne – henne skylder hun det å forsake seg selv *nå*. Men denne forsakingen har ført til at hun er helt utvisket som person, hun er bare det hun gjør mot/for andre¹⁰. Hun har blitt et speil for omgivelsene der alt kan gjøres vakrere, bedre, mer verdifullt hvis hun bare gir enda litt mer. Når noe likevel går galt, som når hun tar med moren på en film denne ikke liker, og moren i en opprivende episode beskylder henne for å ville manipulere henne, synker hun inn i en selvfordrende kontemplasjon som gir grobunn for enda større skam og skyld som igjen må rettes opp ved enda bedre oppførsel.

¹⁰ Dette kommer til uttrykk på alle nivå i livet hennes. Hun skylder Gud noe, hun skylder Karin noe, hun blir forvirret når hun ikke skylder Ivar noe, og ikke minst skylder hun moren ALT.

Dette på tross av at hun vet at intensjonene var gode. Det hjelper ikke, hun ”burde forstått at det ikke var en film for henne”(69).

Det Johanne her avslører om seg selv, minner mye om en av Finn Skårderuds pasienter A., slik han beskriver henne: ”Hun var flink og ansvarsfull, men skapte normer for dyktighet – og særlig for effektivitet – som var umulige. Hun var et forbilde for seg selv hun aldri kunne realisere” (Skårderud:136). I dette umulige ligger kjernen til den evige onde sirkelen A. og tilsynelatende Johanne beveger seg inn i. I skuffelsen over å ikke kunne leve opp til seg selv, blir skyldfølelsen eller skammen fornyet. ”A. var radikalt selvrefererende. Hun brukte alle sine negative erfaringer i saken mot seg selv” (143), skriver Skårderud og gir med det samme en dekkende beskrivelse av Johannes språklige understreking av egen utilstrekkelighet:

Jeg prøver virkelig å være snill, mamma. Men kanskje jeg ikke var det. Kanskje jeg var helt annerledes utenfra enn jeg kunne se selv. Kanskje jeg var helt forferdelig, et elendig vrak. Et avskyelig kjøttberg, ond og beregnende. Det er jo beregnende av meg å utnytte mamma, leve på henne sånn. Planen min, hele livet mitt var beregnende, og selv når jeg skulle dø regnet jeg med å komme til himmelen. Du er sleip og utnytter andre, Johanne, hun har rett i at du ikke er snill. (Ørstavik:70)

Den stadige oppofrelsen og tilhørende skammen og selvkritikken A. utsatte seg for omtaler Skårderud som en form for ”stormannsgalskap”. Kanskje det er tilfelle med Johanne også? ”Når hun tilskriver seg selv all skyld – og andre absolutt ingen – ligger det i det en nedvurdering av andre” (Skårderud:144). Og selv om dette ikke kommer direkte til uttrykk i Johannes fortelling, kan plikt- og skyldfølelsen hun utviser i det minste sies å uttrykke et forvrengt og forstørret syn på hennes ansvar for, og evne til, å påvirke andres lykke.

Jeg leser likevel ikke Johanne, slik hun fremstiller seg selv, som en person med et *oppvurdert* selvbylde. Hennes syn på seg selv er snarere *forstyrret*, slik Skårderud beskriver ”tilstanden” hos A.:

Grandiositeten er en kompensasjon for skammen. I den alvorlige narsissistiske forstyrrelsen, som A.s plage godt kan kalles, er skammen selve grunnfølelsen. Men hennes skamopplevelse nærer seg også av grandiositeten. (144)

Igjen handler det om ”den onde sirkelen”. Som A. flyter Johannes selvfølelse i en ambivalent tåketilstand mellom oppvurdering av ansvar og nedvurdering av handling. Og dette er to gjensidig forsterkende negativer.

Tilknytning

Når man leser *Like sant som jeg er virkelig* blir man grepet av selvfølgeligheten Johanne uttrykker i sin fortelling om hennes og morens forhold. Hun spør seg sjeldent om berettigelsen i morens oppførsel mot henne, og dette er grunnen til at jeg omtaler forholdet deres som en symbiose. Johanne synes ikke å være seg bevisst hvor unormalt intimt forholdet dem i mellom er på det fysiske plan. Slik de bor, rutinene deres og morens invadering av datterens privatliv er opplagt ødeleggende for Johannes individualitet. Moren henter det hun vil i datterens vesker og på rommet hennes, hun banker aldri på før hun kommer inn på badet eller på rommet hennes, o.s.v., og mangelen på reaksjon fra Johannes side, viser at dette er et veletablert og automatisert forhold dem i mellom.

Mamma åpnet baderomsdøren med buksen nedpå ankene. Det var noe jeg tenkte på, sa hun, hun tok plasten av en tampong mens hun snakket. Hva da, sa jeg. Hun stakk tampongen inn mens hun så på meg. (s.66)

Den mindre åpenbare, men desto mer alvorlige, følgen av denne grenseløse intimiteten som Johanne så fullstendig godtar, er at hun ikke motsetter seg morens påvirkning og invasjon av tankene hennes. Hun synes å mene at samlivet deres baserer seg på enighet og rettfærdige avtaler, mens det er helt opplagt for leseren at disse ”samlivskompromissene”, er morens krav til datteren som ingen av dem mener at skal gjengjeldes. Som når moren får besøk av elskeren sin Svern, og signaliserer til Johanne at hun vil være i fred ved å legge penger i en konvolutt i gangen, slik at Johanne skal ”slippe å gå ute”. Dette ikke bare godtar Johanne, hun skammer seg til og med:

Hundre kroner. Jeg lurte på hvorfor det var så mye. Det var snilt av henne. Jeg hadde lyst til å åpne dørene og si at hun ikke trengte å være så snill. Men jeg trengte pengene, så jeg lot være. Du er til salgs, du Johanne. Prinsipplos. Umoralsk. (25)

Det umoralske ved at morens elsker er gift og har fire barn, vurderer hun overhodet ikke. Hun mener moren fortjener å ha Svenn. ”Jeg tror han er snill”, tenker hun, og det er det viktigste. At moren har det godt er et mål i seg selv. Det vites ikke hva morens opplevelser i fortiden egentlig er, men både ved hennes egne uttalelser og Johannes tanker om henne, antydes det at hun har vært utsatt for vold.

Mamma, sa jeg. Jeg åpner baderomsdøren og hun ligger forslått der inne, bevisstløs, noen har lugget ut dotter av håret som ligger på den lilla matten, blåmerkene på halsen er svarte og ovale etter tomlene. (66)

Om dette er et bilde av fri fantasi eller et minne fortelles ikke, og det er i for seg uvesentlig i forhold til datterens opplevelse av frykt, som dette er uttrykk for, og som moren stadig bidrar til å underbygge:

Hun sa at det var farlig å innlede noe med fremmede menn. Tenk hvis ikke vi bodde sammen og du hadde tatt ham med det hjem, Johanne. Å ta med seg menn hjem, det er som å inngå en kontrakt og love dem noe. Tenk hva han kunne gjort med deg. Flere menn enn du skulle tro er farlige, Johanne. Farlige for kvinner når de tror de kan forvente seg noe. Det er også derfor vi har alarm, ikke sant? Men når du først har tatt dem med inn i leiligheten, så er det lite du kan gjøre. Tenk om han hadde bundet deg fast. Hatt en kniv i jakken. Han kunne gjort hva han ville, skjønner du? Absolutt alt, Johanne. Absolutt hva han ville, kunne han gjort. Jeg ble så redd av det hun sa, det rant kaldt ned under armene. Jeg var så lettet over at ingenting hadde skjedd. Tenk hvis vi hadde gått tur i parken. I flere dager tenkte jeg på alt som kunne ha skjedd (...)Jeg vet ikke hvordan jeg skulle klare meg uten mamma. (50-51)

Denne frykten for det fremmede og morens offerrolle knytter Johanne til henne på et unaturlig vis. Det er plikt og frykt som gjør at Johanne ikke tror hun kan klare seg alene og at hun, dersom hun holder seg til planen, kan sikres en trygg fremtid sammen med moren. Hvorfor moren gjør dette mot datteren, vet man ikke, men konsekvensene er at Johanne ikke styrer seg selv på noe vis. Hun har ikke sitt eget liv, personlighet eller språk og skal heller ikke behøve dette. Radikal blir overtagelsen av Johannes identitet når Johanne ikke engang skal erfare selv:

Vi har en avtale, mamma og jeg, om at hun skal godkjenne min framtidige mann. Hennes erfaring skal skåne meg fra å få en mann som ikke har grenser, kontroll og innlevelse. (37)

I en slags økonomisk livsholdning skal Johanne forskånes for negative erfaringer den ene av dem allerede har vært utsatt for, slik skal veien mot målet bli følelsesmessig sett mindre kostbar.

”Den dype skammen er smerten ved å se seg selv som en som ikke fortjener å bli elsket”, skriver Skårderud (131). Og gjennom det Johanne forteller om hennes og morens forhold kan det virke som om dette er tilfelle for henne. Det enorme ansvaret for hennes og morens felles fremtidige lykke kan virke som en kompensasjon for frykten hun føler over å skulle være alene.

Vi strekker oss alle etter gjensidighet og respons. Skam er affekten som vokser ut av den uteblitte responsen. Skam er blottstillelsen av en selv som den uelskete og elendige – fantasert eller virkelig. [min utheving] (Skårderud:131)

Johanne forsøker altså å bøte på den frykten eller skammen som er etablert i henne ved uselviske og gode gjerninger. Men hun får ingen respons. Moren gir henne bare mer dårlig samvittighet. Bare sjeldent viser moren at hun setter pris på det Johanne *gjør*, og dette kan ikke kompensere for Johannes tydelige mangel på forståelse og innlevelse slik moren gir uttrykk for. Som da Johanne ikke *forstod* at moren ikke ville like filmen de så sammen. Dette er i følge moren uttrykk for en følelsesmessig ignoranse som grenser mot ondskap. Slik holdes Johanne fanget i sin dårlige samvittighet, for hun har selvsagt ingen mulighet til å forstå morens tanker intuitivt, og kan bare bøte på denne ”mangelen” med ytterligere gjerningsbasert oppofrelse. Fortvilelsen over denne manglende responsen uttrykker hun ikke direkte, men når hun sammenligner seg med Martha fra Bibelhistorien kan dette leses det som et uttrykk for savnet om anerkjennelse:

Det er så lett å nikke til den fortellingen, at det er Maria som gjør det riktige ved å lytte til Herrens ord, hun slipper det hun har i hendene og kommer til ham. Likevel kunne jeg ikke la være å tenke på Martha, hvordan det må ha vært å være henne, alt arbeidet hun gjør, var det verdiløst det da, hennes måte å vise hengivenhet på, gjennom det konkrete måltidet, den fysiske omsorgen, skal ikke det telle, tenkte jeg. Jeg skulle stå i døren inn til det skyggefulle murhuset. Hei, Martha, skulle jeg si. Så godt det lukter av brødet ditt. Ja, takk, jeg vil veldig gjerne ha litt suppe. Vi skulle sette oss ved langbordet. Martha skulle smile

forsiktig til meg. Jeg ville fortelle henne hvor fin hun var, jeg måtte få Karin til å lære meg hebraisk. Så kunne Jesus og Maria bare sitte der. (76)

Siden det er moren som er nøkkelen til fremtiden, er Johanne nødt til å fortsette å forsøke å blidgjøre henne. Hun må forsikre seg om at hun fortsatt fortjener morens oppmerksomhet og kjærlighet, for denne planen henger i en tynn tråd. Det er mye som må klaffe, ikke bare de praktiske forutsetningene, det vesentligste er at moren skal *ønske* å dele fremtiden med datteren. Og dette er noe Johanne ikke helt tør å stole på, for hvorfor skulle *noen* ønske å være med henne? ”Jeg (...)snudde meg mot speilet, (...) jeg prøvde å finne konkrete grunner der inne til at noen skulle vær glad i meg”(38). Denne fundamentale usikkerheten er helt opplagt en psykisk konsekvens av morens manipulering. Ikke bare har moren fått henne til å tvile på at hun fortjener å bli elsket, men ved å dyrke frem en grunnleggende frykt i datteren, har hun gjort denne fullstendig avhengig av hennes beskyttelse, samtidig som grunnlaget for ”frykten” er morens dårlige erfaringer, som også gjør *henne* til et offer som må tas vare på. Slik har hun forsøksvis stengt alle utveier for datterens selvbevissthet og individualitet ved å knytte henne til seg gjennom frykt, plikt og skam.

Løsrivelse

Johannes redning fra alt som er skremmende, er altså drømmen om Tunet. Dette er et mål som gjensidig fritar henne fra innlevelse i nåtiden, og forplikter henne til det samme. Gjennom forsakelse og rutiner skal hun gjøre seg fortjent til å bo på Tunet sammen med moren, og da skal livet begynne. Hun er livredd for det som kan forstyrre denne planen, inkludert Ivar. At moren helt klart ikke godkjenner ham, gjør ham til en fare for planen. Samtidig opplever hun at han tilbyr henne noe annet, noe nåtidig. Hennes følelsesmessige ambivalens i forhold til ham, kan dermed leses som et uttrykk for ønsket om å bevege seg bort fra moren, og den samtidige frykten for denne løsrivelsen. Det virker som om moren merker dette, og forsøker å gjenvinne herredømme over Johannes virkelighet ved å spille på

den usikkerheten hun selv har etablert hos henne. Det paradoksale ved ideen om deres felles fremtid, og Johannes ansvar i forhold til denne, er nettopp at det er moren som har lansert ideen. På intrikat vis har moren slik fått sin avhengighet av datterens nærvær til å være det motsatte i dennes bevissthet. Gjennom Johannes fortelling kan det virke som om dette gradvis og smertefullt går opp for henne, og det er trolig den uerkjente bevisstheten om dette som gjør henne i stand til å bestemme seg for å dra til USA med Ivar, dette som utløser den endelige avsløringen av forholdet mellom mor og datter, når moren i desperasjon fysisk forhindrer Johanne i å dra.

Hvordan moren har klart å etablere denne makten over Johannes bevissthet er uvisst, men trolig har Johanne lenge vært sterkt knyttet til moren. Hun forteller bare om én gang hun var borte fra henne, og det er et skremmende minne. Dette er noe hun tenker på som en direkte assosiasjon til tanken på et møte mellom henne og Ivar, og det er nesten overtydelig som bilde på redselen hun føler over å skulle klare seg uten moren.

Jeg husker en påskeferie på fjellet, vi hadde gått oss vill og gikk i flere dager uten å vite hvor vi var, jeg gikk bak en pulk, det var tåke og vind og det eneste jeg kunne se var de trekantete avtrykkene av snø som skituppene mine lagde på baksiden av pulken, jeg tenkte at avtrykkene var fjell vi skulle over, og det kom stadig nye, det tok ikke slutt, jeg var ni år og sikker på at jeg aldri skulle få se mamma mer, at dette var den siste skituren og mamma var ikke med. (106)

Det er påtagelig at hun ikke nevner hvem hun var sammen med her. Som minne er det bare fraværet av moren som har verdi, noe som understreker hvor uoverkommelig det virker for henne å bryte med henne.

3.3 Om det feige språket

Johannes mor har det man kan kalle symbolsk makt over datteren, først og fremst manifestert i språket. For selv om det er Johanne som fører ordet, er det tydelig at hun ikke egentlig formidler sin egen opplevelse av hendelsene fullt og helt. Dette er nemlig en umulighet så lenge hun ikke har et eget språk å formidle gjennom. Hennes opplevelser

formidles i et språk som vitner om en virkelighetsfjern forteller: Forhåndsdefinerte bilder preger hennes bevissthet og farger hennes opplevelse av egne erfaringer.

Som forteller er Johanne riktignok ekstremt selvsentrert¹¹. Fortellingen foregår som en refleksjon over de siste ukenes hendelser der hun selv er formidler, fortolker og hovedperson. Også språket hun fører er konsentrert om henne selv, antallet *jeg* i teksten er enormt. Dette er nok helt naturlig, i og med at fortellingen er en indre monolog fra hennes side den dagen hun er helt alene og avsondret fra verden. Ingen andre impulser forstyrrer henne i hennes refleksjon. Men det er påtagelig at denne selvopptattheten overhodet ikke har sammenheng med *selvinnstekt*. På tross av den selvsentrerte holdningen, virker det ikke som om hun reflekterer over seg selv *på ordentlig*. Det kan virke som om det ville være et for smertefullt prosjekt så derfor holder hun seg på overflaten og unngår slik å komme til den opplagte innsikten at det er moren som har stengt henne inne både fysisk og psykisk. Dette viser seg i det poengløse og klisjéfylte språket hennes, og den ukritiske selvpåleggingen av skyld og ansvar som kommer til uttrykk i det fortalte. Det hun forteller, inneholder sjeldent innsikter utover observasjoner. Hun registrer følelsene sine uten virkelig å ta stilling til dem. I stedet for å føle selv, føler hun gjennom en gjenkjennelig og ufarlig terminologi som for eksempel det kvasispsykologiske hun henter ut fra lærebøkene sine og ukritisk plasserer seg selv i. Gudstroen blir også en slik erkjennelsens følelseskanal. ”Takk, Far, for disse kalde, klare høstdagene. Verden er så uendelig vakker og nådefull” (79). Det ligger ingen lykke bak dette utsagnet, det minner mer om en regle, slik et Fadervår kan høres ut for en som kan teksten uten å tro på innholdet.

Mesteparten av historien er formidlet med bilder og sammenhenger som virker overforklarende og nesten tåpelige, men dette synes ikke Johanne å ta inn over seg overhodet. Hennes forhold til det språket hun tar i bruk, er helt uten kritisk sans og det virker ikke som om hun *virkelig* tenker over det hun formidler som tenkte tanker:

¹¹ Slik A. var ”radikalt selvrefererende”.

Jeg elsker denne blåfargen som jeg har malt med her inne, den er så klar og ren. Jeg kjenner det som om vi hører sammen, at den er min mest trofaste venn. Men kan den kjenne det, vet den at den blir elsket av meg, kan det trøste den? Kan det få den til å føle seg mindre alene? (126)

Slik man ikke helt klarer å tro på at hun synes verden er så uendelig nådefull og vakker, klarer man ikke helt å tro på at hun elsker en blåfarge på en vegg. Personifiseringen synes som et patetisk forsøk på å sette ord på følelsene sine, noe hun, som vi ser, ikke er særlig flink til. Men kanskje hun er nødt til å ty til slike latterlige uttrykk for å forklare sitt omsorgsbehov, siden hun ikke klarer å si til seg selv hva det er hun egentlig savner. At hun projiserer sitt behov for bekreftelse på denne måten leser jeg som det tragiske resultatet av den språklige frarøvingen hun har vært utsatt for. Hun har bare klisjeer igjen.

Avstanden som Johanne får til det hverdagslig kommuniserende språket, kan leses ut fra hovedtemaet i Christine Hamms artikkel ”Tåreperse eller språkkritikk”, der hun sammenligner Hanne Ørstaviks og Amalie Skrams romaner som melodramatiske tekster.¹² Hun setter det klisjéfylte språket hos Ørstavik i en melodramatisk kontekst og mener at denne retorikken er et uttrykk for at de kvinnelige figurene ”verken kan eller vil gi uttrykk for sitt indre i et dagligdags språk” (44). Dette, mener hun, er en måte å ta avstand fra andres virkelighet på: ”Ved å ikke bruke dagligtalen nekter kvinnen i melodramaet å leve i samme verden som andre” fortsetter hun (44). Kanskje Johannes litt tåpelige og dramatiske språk slik er et uttrykk for et ønske om å sette ord på sin egen virkelighet, uten morens innflytelse? Det at Johannes tanker om Ivar ofte er de mest ”melodramatiske” sekvensene, kan dermed leses som et uttrykk for at dette er noe Johanne vil holde for seg selv.

Ivar. Nå står han ved kaffebaren og venter, skjermen viser Go to gate. Flyvertinnen har bøyd den røde lebestiftmunnen ned mot mikrofonen for siste gang og det gjaller i den store hallen, han løper med lange, myke steg over steinhellene og parketten. ”Boarding” blinker det på skjermen, ser du skjermen, Ivar, tenker du at bokstavene der oppe banker mot deg med samme puls som hjertet mitt? (Ørstavik: 34)

¹² Jeg kommer ikke nærmere inn på melodramaets teori i denne oppgaven, jeg tar her kun utgangspunkt i Hamms fortolkning av disse teoriene. Det er heller ikke mitt poeng at denne romanen nødvendigvis er en melodramatisk tekst, men deler av Hamms artikkel tilbyr interessante syn på Ørstaviks romaners behandling av språket som problem.

På den annen side kan beskrivelser som denne være et uttrykk for Johannes manglende erfaring i å sette ord på følelsen av forelskelse. Hun har tidligere sammenlignet seg selv med heltinnen i filmen *Betty Blue*¹³, som ”hiver alt ut av vinduet og kommer ned trappen med koffertene, klar til å reise”(67), og sekvensen over er kanskje et uttrykk for den samme overføringen til noe gjenkjennbart og konkret. Hun har verken erfaring fra rasende frigjøring eller oppslukende forelskelse, men har sett begge deler på film eller lest om det i bøker, og kan dermed låne mediens språk for det hun ikke selv klarer å uttrykke.

En tredje forklaring på Johannes projisering av følelser og drømmer til klisjeer og stereotypiske fremstillinger kan være at dette er uttrykk for at hun innser det utopiske i disse drømmene. Ved å uttrykke sine romantiske ideer, sitt ønske om respons på sin omsorg for moren og hennes ønske om å frigjøre seg i melodramatiske termer, kan man kanskje si at hun poengterer en avstand til realiserbarheten i dette. Hun tror ikke egentlig på muligheten for at moren skal berømme hennes innsats, at det er en fremtid for henne og Ivar, at Tunet og psykologipraksisen blir noe av eller at en psykisk frigjøring skal finne sted – drømmene forblir melodramatiske drømmer.

Motstand

Som nevnt innledningsvis er det i Johannes indre handlingen i romanen finner sted, det er Johannes (selv)bevissthet som er plotet. Vil hun forstå og bryte ut? Kan hun avsløre morens strukturering av livet og tankene hennes? Den potensielle frigjøringen ligger ikke egentlig i om hun kommer seg ut av rommet og rekker flyet. Det er henne selv som har nøkkelen til sin egen frihet, og denne nøkkelen er at hun våger å erkjenne morens påvirkning over hennes oppfatning av virkeligheten. Og det er hvorvidt hun makter å oppnå denne innsikten som er den essensielle problemstillingen i romanen. Men som sagt synes dette som et uoverkommelig prosjekt når hun ikke makter å sette ord på sin opplevelse av virkeligheten.

¹³ Det nevnes ikke eksplisitt at dette er filmen Johanne refererer til, kun at hun sammenligner seg med Betty, og at man i åpningssekvensen av filmen maler en rekke båthus. Dette er altså min kobling til virkelighetens filmreferanser.

Det *er* likevel en gradvis utvikling i det Johanne forteller, mot en slik erkjennelse av egne ønsker, tanker og følelser, og dette har alt å gjøre med Ivar. Den følelsen hun har for ham er reell og bare hennes egen. Selv om hun bruker lånte ord til å beskrive dette, har forelskelsen ingenting med moren å gjøre. Hun forsøker til og med å holde moren utenfor, ved å fortelle minst mulig om ham til henne.

Jeg fortalte om rørleggeren og sykkellåsen og regnet og at en gutt som jobbet i kantinen hadde lånt meg et håndkle, han het Ivar, det var omtenkstomt gjort, ikke sant? Jeg så på henne, hun virket opptatt med maten. Han var så snill, sa jeg. Jeg prøvde å snakke med vanlig stemme. Ivar. Jeg smilte hele tiden mens jeg snakket om ham. Jeg ville ikke at mamma skulle merke det. (17)

Dette er et klart brudd på avtalen dem i mellom, der en potensiell mann i Johannes liv skal godkjennes av moren. Og hun *får* dårlig samvittighet: ”Jeg følte at jeg sviktet henne ved å tenke på noe hun ikke visste om” (18), men holder det likevel hemmelig. Dette er et ikke så rent lite opprør mot morens innflytelse, og må leses som en vag innsikt i egen situasjon: Hun aner naturlig nok at moren ikke vil godkjenne Ivar, slik hun ikke ville godkjent noen som truet hennes dominans over datteren.

Den virkelighetsoppfatningen Johanne har, er nok ikke lik morens, men den er et resultat av morens påvirkning. For selv om Johanne adopterer morens meninger slik denne presenterer dem for henne, er morens oppførsel svært ulik Johannes dydige fremferd. Moren røyker, kler seg utfordrende og har en gift elsker. I sin naivitet antyder Johanne til og med at hun har røykt hasj: ”Det var mørkt og stille i leiligheten da jeg låste meg inn. Det luktet røkelse og noe annet, søtt, rart” (35), forteller hun, uten at hun selv aner hva moren gjør når hun får beskjed om å holde seg unna. Det kan til og med virke som hun ikke ser at Svenn er mer enn en venn av moren. Hun selv sier aldri at de to er elskere, hun kaller ham konsekvent for ”vennen” til mamma, men man har som leser vanskelig for å tro at de to bare prater om kunst, når Johanne sendes av gårde for at de skal få være i fred. Selv får Johanne aldri være i fred for morens påtrengende nærvær. Denne tropper til og med opp i studentmenigheten og legger an på presten der. Selv om Johanne ikke uttrykker sin motvilje

mot denne oppførselen direkte, er hennes beskrivelse av situasjonen avslørende nok. Moren kommer med brask og bram inn i kirken, midt under tekstlesingen, med nyfarget hår og grønn fuskepels – og hun stirrer uavbrutt på presten. Johannes kommentar til situasjonen er ikke sterkt dømmende, men det ligger en negativ vurdering av morens fremferd når hun forteller at hun ”hadde sagt til henne at hun skulle være mer diskret” (57). Men moren hører ikke på henne, og hun ødelegger hele opplevelsen for Johanne. Når moren intenst kommenterer hvor fin hun syntes prekenen var, kan ikke Johanne huske et ord av den. Hun kan ikke ta del i det moren synes er vakkert, da er det plutselig ikke hennes eget lenger. Etter gudstjenesten kommer Johannes motvilje klarere til uttrykk da hun nesten avslører moren i å lyve til Karin:

Unni forteller at hun holder på med et nytt prosjekt på jobben, sa Karin. Om kunst og tro. Ja vel, sa jeg, det har du ikke sagt noe om, mamma. Har jeg ikke, sa hun. Det er et omfattende område, sa hun. Ja? Sa jeg. Hva mener du? Mamma så mot utgangen fra kapellet. Hvordan er det dere tenker om det med kunst og tro, spurte jeg mamma en gang til. Hun snudde seg og så på meg. Det handler om hengivelse, både kunst og tro fordrer hengivelse. Det handler om å gi seg hen til livssmerten. Hun snakket veldig sakte, det virket som hun tenkte mens hun formulerte seg, som om hun sa tankene høyt for første gang. Hvorfor det, sa jeg. Det er smerte som skaper vekst, sa hun. Karin nikket. Men hva menes egentlig med livssmerte, spurte jeg. Vokser man ikke når man er glad? Mamma så på meg, hun virket sint, hun sa ikke noe. (61)

Her tangerer hun grensene for ”god oppførsel”, og det i all offentlighet. Hun begynner å slite i båndene som knytter henne til moren. Det som er beskrevet ovenfor, synes for Karin som et normalt ordskifte, men både Johanne og moren vet at dette er mer. Det at moren ikke har fortalt henne om prosjektet er ganske usannsynlig og dermed er det trolig noe hun har funnet på i øyeblikket, noe fremstillingen også tyder på. Johannes utfordring er dermed et dobbelt lojalitetsbrudd: Hun både truer med å avsløre løgnen, og i tillegg utfordrer hun moren ved å være uenig med henne. Morens tause reaksjon viser dybden i det Johanne har utsatt seg selv for: ”Mamma snudde seg og så på meg, alvorlig, som om hun lette etter et svar i ansiktet mitt, hun skalv litt på hånden”(61). Dette har vi bare Johannes ord for, vi vet ikke om moren egentlig tar det ille opp, men ut fra alt annet som er fortalt, er det grunn til å tro at det ikke bare er Johanne som er av den oppfatning at dette er en alvorlig episode. Og

uansett er dette skjellsettende *for Johanne*. Det er hun som løsriver seg, enten båndene er tenkte eller faktiske.

Selv om slike episoder viser at det er noe i Johanne som vil ut av den innestengende tosomheten, er det påtagelig at hun så å si ikke omtaler moren negativt. I stedet *viser* hun stadig frem morens urimelighet. Hun er en feig forteller. De episodene hun setter sammen, det hun refererer av andres oppførsel og de tankene hun gir uttrykk for, legger opp til en fortolking hun selv unndrar seg å sette ord på. Hun selv har ikke evne, eller mot, til å uttrykke motvilje mot sin egen situasjon, men gjør i stedet dette, indirekte, ved å i det hele tatt fortelle om det.

Denne initiativløse eller feige språklige holdningen kan man med Hamm lese som en forlengelse, eller et resultat av, det å stille seg utenfor dagligspråket, slik hun mener melodramaets kvinner gjør. I dette ligger nemlig et ønske om en språkløs, intuitiv kommunikasjon skriver hun:

Den melodramatiske kvinne ønsker å kunne ha et privatspråk som kan uttrykke hennes sjel absolutt, som kan gripe verdens og andre mennesker indre vesen uten språklig formidling. (44)

Kanskje Johannes *fremvisning* av problemene slik uttrykker et ønske om forståelse? Om frigjøring uten *direkte språklig formidling*? Sett i lys av Hamms artikkel kan også Johannes ambivalens i forhold til løsrivelsen fra moren forklares ved å lese henne som melodramatisk heltinne. I melodramaet er morens nærvær påfallende, skriver hun, og dette har med en sjangerbestemt tidsoppfatning å gjøre:

I melodramaet kan individet ikke slippe fortiden. Nåtiden er i grunnen bare en gjennomlevelse av fortiden, den holder figuren fanget og gjør løsrivelse umulig. (46)

Johannes stadige uklare tilbakeblikk kan slik leses som en manifestering av forholdet mellom henne og moren. Dette inntrykket forsterkes av Johannes omsorg for moren i nåtiden. Hennes repeterende understreking av at moren trenger henne, at moren har ”lidd nok” og at

”hun trenger å ha det stille rundt seg” peker mot en fortid som forblir ukjent for leseren, men som for Johanne i høyeste grad erkjennes som noe som knytter dem sammen.

Jeg så på mamma, hun så sliten ut (...). Alt hun har måttet gjennomgå. (...) Jeg tenkte at de skulle være snillere med henne på jobben så hun hadde litt krefter når hun kom hjem. (...) Jeg skal vaske badet, sa jeg. (...) Hun svarte ikke med det samme. Så snudde hun sakte på hodet og så ned på meg. Det, sa hun, ville være en ren velsignelse. Hun la hodet på skakke. Du er en engel, sa hun alvorlig. Jeg vet ikke hva jeg skulle gjort uten deg. Hun så på meg sånn, lenge, som om hun begynte å tenke på noe annet, men glemte å ta øynene med. Jeg smilte. Hun har rett, tenkte jeg, vi hører sammen, som to hender som folder seg. (Ørstavik: 19)

De to hører sammen, men Johanne lengter (naturlig nok) også etter å fri seg fra den trygge, men trykkende, gjensidige avhengigheten. En slik ambivalens er typisk for melodramaets kvinner mener Hamm, som med bakgrunn i psykoanalytisk språkteori, hevder at deres posisjonering utenfor språket hindrer dem i løsrivelse fra moren: ”Det å ha stemme kan i denne fortolkningen ses som et tegn på at individet eksisterer uavhengig av andre” (46). Samtidig som kvinnene i melodramaet altså selv opprettholder sin avhengighet av moren, mener Hamm at de også uttrykker et ønske om å tre ut av denne symbiosen. Dette vises gjennom ”deres narsissiske kretsing om seg selv” (46), som med bakgrunn i psykoanalysen kan leses som den posisjonen ”individet inntar når det er på vei til å løsrive seg fra moren”(46). Jeg vil ikke påstå om denne sammenligningen gjør Johanne til en melodramatisk heltinne. Men handlingslammelsen hennes kan kanskje forklares ut fra den ambivalente morstilknytningen som her skisseres. Og en slik lesning tilbyr en forståelse av Johanne som kanskje gjør hennes zombie-aktige livsholdning og meningsløse og tomme språk mer forståelig – eller i det minste mindre irriterende.

3.4 Tømming

Johannes forsøk på frigjøring kommer altså indirekte til uttrykk gjennom måten hun forteller sin historie på. Det kanskje klareste bildet på den mentale utviklingen hun gjennomgår er beskrivelsen av den romantiserte drømmen om Tuset. Den ambivalente

følelsen hun gir uttrykk for i dragningen mellom moren og Ivar, viser hun i vekslingen mellom ulike stereotypiske bilder. På den ene siden er idyllen (Tunet), på den andre siden er både skrekken for det innestengte og for det fremmede.

Hun fantaserer stadig om innelåste, mishandlede barn eller kvinner, uten at hun synes å reflektere over hvorfor disse bildene dukker opp i tankene hennes. Man bare aner en sammenheng mellom behovet for å bli reddet fra moren ut fra den sammenhengen hun setter disse bildene i:

Jeg ligger på sengen, på hemsen. Jeg ligger og ser ut av vinduet, det er så lyst, er det alltid så lyst her på denne tiden av dagen? Jeg kan ikke huske at jeg har ligget i sengen på formiddagen før. Dessuten er leiligheten vår høyt opp så det er nesten bare himmel utenfor, da vi flyttet hit pleide mamma å kalle den Tårnet, som i en borg. Stakkars mamma, hun fortjener å ha det stille og få slappe av. Jeg lukker øynene. Det er en asiatisk jente, hun er lenket fast til sengen, hun er tolv år. Det er en jernseng med sprinkler, det er gitter foran vinduet. En gang i timen kommer en feit, svett mann. Han tar av seg shortsene og skjorten, og så må hun gjøre som han vil. (15)

Kanskje disse bildene, som man kjenner igjen fra medierte historier, alle er bilder på den frykten hun møter tanken om ansvar for sitt eget liv med? Hun er allerede i en viss grad klar over det vanskelige og gale i forholdet til moren, og assosierer seg med innestengte mennesker som behøver redning. Hun ønsker ikke selv å bryte ut, det er for radikalt, hun ønsker at noen skal bryte opp for henne. Samtidig vet hun ikke om hun kan stole på noe utenfor innkapslingen, hun vet ingenting om livet bortenfor grensene hun har levd bak, og møter derfor dette med bilder av grenseløse, umoralske, ødelagte liv. Bare tanken på å reise på ferie med ham til USA, får henne til å se seg selv for seg som en forfallen amerikansk husmor som drikker gin midt på dagen på et skittent kjøkken. I en "lekestueaktig" visjon ser hun seg selv i fremtiden. I det ene vinduet det overnevnte bildet, med motsatsen i det andre:

Innefor det andre vinduet, det runde, så jeg den slanke, kloke, vakre kvinnen, hun med en hånd om telefonen og et varmt og ettertenksomt blick ut mot hagen og den neste klienten som kom inn porten under en nyutsprungne bjørkeallé. Jeg lengtet sånn etter henne, hun som er smal og stille, jeg tenkte at hvis jeg holdt grepet om planen så kunne det faktisk hende at hun ble meg. (108)

Langt på vei forsøker hun altså å holde fast på sin romantiske idé om at alt ordner seg – en gang.

Men hvorfor er ”tunet” så viktig for Johanne? Hvordan kan én plan bli av så stor betydning at hun er villig til å forsake så mye for å oppnå den? Det er selvsagt ikke unormalt å ha drømmer om fremtiden, å være målrettet og å legge planer. Men for Johannes del er dette alt, uten denne drømmen har hun ingenting. Hun vil ikke *klare* seg uten den. Hvorfor ikke? Jeg tror dette først og fremst har sammenheng med den overnevnte symbiosen med moren og den alltid tilstedeværende redselen for det fremmede som er et resultat av denne. Hvis ”tunet” blir borte, vil det si at moren også er det, og dermed en viktig del av Johanne. Hun vet jo ikke hvordan hun kan være alene og bestemme over sitt eget liv. Hun kan legge planer for, hjelpe og iredtesette moren, men bare på det praktiske plan. Hun er Martha som handler, men hun kan ikke *føle* selv. Det betyr altså en voldsom risiko å gi slipp på drømmen om tunet. Det betyr det helt uforutsigbare, og er det noe hun ikke klarer, er det nettopp uforutsigbarhet. Hun må ha en viss oversikt. Derfor det asketiske livsmønsteret, det ekstremt vanepregede, derfor har hun et kart under sykkelsetet for alltid å vite hvor hun befinner seg. Hun vet at dette er spesielt, hun sammenligner seg med andre som klarer seg helt fint alene:

Det er som om de besitter en kraft jeg ikke har, tenkte jeg, de har liksom krefter nok til å greie det. Jeg er annerledes, jeg er ikke sånn, det er noe som mangler i meg, jeg har et hull, det er et hull i meg hvor alle kreftene bare renner ut, det nytter ikke å sammenligne. Å bo sammen med mamma og siden bo på tunet, det var min hemmelighet, det skulle hjelpe meg, hjelpe meg sånn at hullet ikke skulle merkes, sånn at jeg ville klare meg like bra som alle de andre jentene. (71)

Det paradoksale er at hullet synes å være moren. Som om hun er en parasitt som bare krever mer og mer, ikke av gode gjerninger, men av Johannes indre - en identitetsparasitt. Derfor må Ivar holdes på avstand, tenker Johanne, fordi moren tenker det. Derfor er det så vanskelig å bli forelsket, for det er det bare Johanne som blir, og det setter i gang en kamp mellom den delen av henne som er lojal til moren og den delen av henne som kjemper i mot.

Når alt forsvinner

Det at hun planlegger å dra til USA med Ivar er ikke rent praktisk en trussel mot fremtidsplanene. Hun har tenkt å studere mens de er der og med hennes selvdisiplin er det ganske sannsynlig at hun faktisk vil kunne klare det. Dessuten er det bare snakk om 6 uker. Likevel er det klart at dette betyr den endelige oppgivelsen av ”tunet”, for det ville være et oppgjør med morens innflytelse. Derfor forsøker Johanne også i begynnelsen å inkludere Ivar i tunet fremfor å oppgi planen helt. Hun forsøker å tilføre noe nytt uten å bryte opp. Hun skulle ønske at hun kunne dele seg i to og gi dem hver sin del, og hun kunne ”beholde ryggplaten som en liten flåte hvor jeg kunne kripe sammen og la meg drive av sted” (141). Hun tenker at moren ikke vil forstå at hun er glad i henne hvis hun drar med Ivar, derfor ville det passe så mye bedre hvis Ivar kunne passe bedre inn i det livet hun allerede lever. Hun skulle ønske at han aldri hadde spurt henne om å dra, at de bare kan være kjærester som før, slik at Ivar kan bli en del av planen. Hun ser ham for seg sammen med henne i fremtiden, men hun merker selv at det begynner å rakne. Hun ser seg selv mer og mer utenifra og merker at det hun tror på, ikke helt henger sammen:

Vær hos meg i natt, vil du det. Ja, sa jeg, jeg vil. Han smilte det fantastiske smilet sitt, men jeg kan ikke. Jeg så at han ble lei seg. Jeg forsto det jeg sa selv, men det virket helt merkelig når jeg skulle begynne å forklare. Innenfra var det helt innlysende, utenfra var det ingenting. Tynt. Borte. Fordi jeg må holde på planen min, sa jeg. Jeg kan ikke begynne å gjøre andre ting, kan ikke begynne å sove borte, det er viktig for eksamenen min at jeg lever regelmessig, sa jeg, men til sommeren kan jeg sove hos deg hele tiden. (140)

Planen er siste skanse, men hun hører selv hvor tynt det låter. Den har allerede begynt å svinne i bevisstheten hennes. Drømmen der hun er selvstendig, vakker og engasjert i psykologipraksisen sin, falmer mer og mer etter som hun kommer nærmere og nærmere Ivar og en løsrivelse fra morens innflytelse. Realitetene går gradvis opp for henne, hun forstår at drømmen om tunet er uforenelig med forelskelsen i Ivar. Og ikke minst innser hun at bildet hun har av Tunet er uforenlig med det lille huset til mormoren:

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

Hun har latt være å fortelle moren om turen, at hun har bestemt seg for å dra. Hun har fortalt at Ivar har spurt og at hun har tenkt å bli med, men det har ikke kommet opp flere ganger. Moren har ikke nevnt det med et ord, og det kan virke som det dermed, etter hennes mening, er ute av verden – et innfall. Grunnen til at ikke Johanne har snakket om turen, er naturligvis at hun vet hvordan moren kommer til å reagere, og derfor ikke ønsker den konfrontasjonen det vil by på. Hun vil jo som kjent bare skape fred og harmoni, og dette er ikke den ”stimulusen mamma trenger”. Og som forventet reagerer moren med å beskyldte Johanne for å være egoistisk.

Hvordan skal noen kunne stole på deg, Johanne, hvis du ikke ignorerer omgivelsene dine om hva som skal skje. Det er umulig å forholde seg til, du vet hvilke erfaringer jeg har med uforutsigbarhet, sa hun. Sånt går ikke, Johanne, du er et voksent menneske. Mente hun at jeg også var sånn, at jeg var ukontrollert, at jeg var en psykopat? (...)Det var galt av meg ikke å snakke med henne om reisen, men jeg hadde ikke snakket med noen om den, ikke engang Ivar, jeg hadde tenkt at det vare var jeg som kunne først det, alle argumentene for og imot, og at det til syvende og sist var jeg som måtte ta avgjørelsen. (145)

Avgjørelsen om å ikke å snakke om turen viser en innsikt som kanskje er ny for henne. Det kan virke som om hun ikke egentlig har gjort dette bevisste valget om å ikke fortelle det, men rett og slett har latt være for å beskytte seg selv, instinktivt. For det er ikke slik som hun tenker at moren kanskje hadde fortått henne hvis hun hadde fortalt det. Noe også det skritt moren går til dagen etter, viser. Denne handlingen fra morens side er bare en bekreftelse på det Johanne aner, at moren kanskje ville klare å overtale (manipulere) henne til å la være hvis hun hadde uttalt planene sine.

Det siste skrittet moren går til, å låse Johanne inne, er en desperat handling som bare hjelper til å bryte ned aller siste skanse. Det som har ligget som en ulmende innsikt hele tiden, får nå det svaret Johanne har unngått å innse gjennom hele fortellingen, nemlig at moren fullstendig har tatt makten over henne, nå også fysisk. Fra fullstendig bortforklaring, eller uvitenhet i første setning i romanen: ”Jeg kommer ikke ut. Noe må ha skjedd med

låsen.” (5), til den endelige bekreftelsen om hva som har skjedd, går hun gjennom en slags mental renselse. Gjennom fortellingen tømmes hun gradvis for moren. Moren sier selv at hun har stengt henne inne for at Johanne skal få tenke seg om. Det har hun oppnådd, men med motsatt resultat av det intenderte. Ved å stenge henne inne har hun tvunget Johanne ut av vanene sine, ut av automatlivet sitt. Hun sier selv at hun aldri har ligget i sengen på formiddagen før, hun er alltid så opptatt av den dårlige samvittigheten, av skolen, av drømmen, av moren, at hun sjelden har hatt tid til å fullføre de tankene som kunne lede henne inn på en selvstendig vei. Men etter denne dagen, og med den endelige bekreftelsen på hva som har skjedd med låsen, er oppgjøret uunngåelig:

Du er det klokkeste fineste mennesket jeg kjenner, sier hun. Derfor har jeg gitt deg denne dagen, sier hun. Denne dagen, en slags hviledag, så du skulle få tenke deg om. Jeg vet ikke om jeg har gjort det rette, men jeg ber Gud tilgi meg om jeg har gjort noe galt. (148)

Hvis Gud kan tilgi, kan vel også Johanne det, synes å være konklusjonen. Slik har det stort sett fungert mellom dem før. Johanne har aldri hatt samvittighet til å være sint på moren, eller noen andre for den del, hun har alltid bortforklart og unnskyldt, men nå er hun tom: ”Jeg prøver å kjenne etter, men jeg føler ingen ting”(149).

Gradvis oppbrudd

Den avstanden Johanne viser at hun har fått til andre deler av omgivelsene sine, kan man lese som en del av løsrivelsesprosessen. Det kan virke som om hun forsøker å legge av seg den rollen hun har vokst inn i. For å klare det må hun ikke bare ta et oppgjør med bakgrunnen for denne oppfatningen av henne (moren), men også med alt det som bidrar til holde henne i denne, slik som venninnen Karin, og tilhørigheten til menigheten. Dette synes ikke som en overlatt handling, hun velger ikke bevisst å fratze en rolle, og hun gjør heller ikke nevneverdig opprør mot denne ved å handle imot det inntrykk hun tidligere har gitt av

seg selv.¹⁴ Hun forsøker i stedet å ta avstand fra det ”publikum” som kjenner henne som ”snille flinke Johanne”. Dette er kanskje et uttrykk for en viss erkjennelse om det rollespillet som foregår mellom mennesker, men det virker ikke som om dette er henne særlig bevisst. Hennes tanker om hvordan andre oppfatter henne er ikke analytiske, de er preget av den dårlige sosiale selvtilliten hennes og av hennes overbevisning om at hun virker frastøtende på omgivelsene. Og hennes holdning til andres intensjoner igjen er preget av dette. I og med at hun ikke virkelig tror at noen kan like henne, blir hun mistenksom mot mennesker som oppfører seg hyggelig mot henne. Hun har vanskelig for å tro at disse ikke vil ha noe av henne, eller utnytte henne. Hun er nærmest bevisstløs i forhold til de reelle mekanismene hun tar del i. Bare én gang omtaler hun seg positivt som sosialt vesen, og dette bildet er preget av plikt. Hun og Karin går på kafé i stedet for å ta del i det sosiale i menigheten etter en Gudstjeneste. Da har hun litt dårlig samvittighet, fordi de *burde* ha deltatt som ”de blide, ressurssterke jentene”(28) de var. Dette bildet henger dårlig sammen med de tankene hun gjør seg om seg selv. Hun er altså klar over hvilket inntrykk hun avgir for eksempel i menigheten, men vet at dette er en rolle, og denne rollen må hun kvitte seg med hvis hun skal klare frigjøringen fra moren. Igjen er likheten med Skårderuds pasient A. overveldende. Også hun føler seg fanget i en rolle der hun er sterk og flink og snill, mens det hun viser i terapitimene er en ganske annen oppfatning av seg selv.

I en kvart form for psykologisk innsikt så hun at flinkheten var en kompensasjon. Den var en rolle hun levde fordi hun måtte. Og siden den var en rolle, måtte den altså være løgn og falskneri. Og siden hun måtte, hamret hun løs på seg selv for at hun var blitt så avhengig av de positive bekreftelsene som flinkheten gav henne. En mangfoldig felle: Kafkask. (Skårderud:142)

Den Johanne som forteller om seg selv, er en ganske annen enn den som inngår i interpersonale relasjoner i tekstuniverset. Hun blir sliten av å leve opp til det bildet andre har av henne, men synes ikke å finne annen vei ut av rollen enn å ta avstand til det som definerer henne på dette viset. I sine teorier har Goffman som utgangspunkt at alle spiller

¹⁴ J.f. Kap. 2, særlig 2.3 ”Spilleren”.

roller i sosiale situasjoner. ”Noen ganger vil en persons tradisjonelle rolle få ham til gi et velberegnet inntrykk, selv om han verken bevisst eller ubevisst behøver å gå inn for å skape et slikt inntrykk”(Goffman:15). Johanne er tilsynelatende ubevisst ”rollene” hun spiller. Hun er i ett med dem, men det at hun synes å føle et ubehag ved de føringer som ligger i dem, viser at hun samtidig har en viss avstand. Når hun tar avstand til de som betinger rollene hennes leser jeg som et ønske om å avkle seg disse, og dermed som et uttrykk for at hun ikke *er* den rollen hun spiller – det er ikke egentlig en del av hennes ”kjernepersonlighet”. Ivar møter hun med et annet utgangspunkt enn de andre innenfor fiksjonsuniverset. Hun spiller overfor ham også, fortsatt tilsynelatende ubevisst, men innrømmer at hun forsøker å kontrollere det inntrykket han skal få av henne. ”Jeg fortalte ham ikke at jeg var kristen, jeg var redd han ikke ville like det” (Ørstavik:18), sier hun, og avslører at hun også evner å vurdere den rollen hun spiller. Det at hun har problemer med å koble Ivar med moren, Karin, og alt det som tilhører det ”gamle”, er også tegn på dette. Når hun synes å ha valgt Ivar, USA og alt det innebærer, betyr det samtidig at hun må tømmes for alt som tilhører den gamle rollen, for hun makter ikke sjongleringen mellom gammelt og nytt. Hennes paradoksale seksuelle modenhet og frigjorthet i møte med Ivar, blir en understreking av hennes evne til faktisk å leve seg inn i rollene hun spiller. Slik hun tilsynelatende *var* ”snille flinke oppofrende Johanne”. *Er* hun ”sjarmerende, seksuelt frigjorte og voksne Johanne” sammen med ham. Han er den første kjæresten hennes, den første hun har sex med, likevel utviser hun en overraskende kontroll over, og glede ved, det seksuelle i samvær med ham. ”Jeg begynte å åpne beltet til Ivar og dro ned buksene hans. Ikke rør deg, sa jeg. Jeg vet ikke hvor jeg hadde det fra.” (117) Men senere kan hun kalle seg horete og tro at hun er på vei utfor kanten, da er skuespillet over.

Denne vekslingen mellom roller og ulike verdener sliter på henne, og det er kanskje derfor hun rett og slett fjerner seg fra det som kan gjøre denne brytningen enklere. I stedet for å fortelle Karin om Ivar, tar hun heller avstand fra henne. Da Karin reagerer på dette og

konfronterer henne med at hun ikke har svart på telefoner eller møtt opp i Forbundet på lenge, forteller endelig Johanne om Ivar og planene om å reise til USA. Karin som har blitt holdt utenfor denne delen av Johannes liv, reagerer ganske naturlig med bekymring:

Johanne er du sikker på at det er dette Gud vil? Det er jo bare seks uker i Pennsylvania, sa jeg. Jeg tenker på hvor stolt jeg var over å si det så lett, endelig være litt ung og impulsiv. Karin ristet på hode. Jeg føler at jeg er i ferd med å miste deg, Johanne, sa hun. (...) Det virker som du kommer så langt bort, sa hun, fra meg, fra det vi har sammen. (...) det er helt forferdelig å si det, men det virker til og med som du holder på å komme bort fra Gud.(137)

Karin har ingen mulighet til å leve seg inn i og forstå Johannes nye rolle, hun har aldri møtt henne slik, og hun godtar heller ikke denne endringen. Johanne på sin side klarer ikke å sette ord på dette direkte, men viser i sitt sedvanlige billedspråk, at kommunikasjon på tvers av venninnens oppfatning av Johanne og hennes egen virkelighetsforståelse er en umulighet: ”Jeg hadde ikke noe å si. Jeg fant ingen åpning, ikke noe sted å begynne, det virket som hun så alt fra en lukket sirkel hvor det ikke fantes noe sted jeg kunne slippe inn. Og min sirkel så helt annerledes ut” (137). Johanne blir ikke lei seg når Karin går, hun synes hele opptrinnet nesten ble litt komisk i all sin høytidelighet. ”Jeg tenkte at jeg burde føle sorg over å ha mistet en venn, men jeg følte bare lettelse, jeg følte meg fri” (138), forteller hun. Endelig er hun fri for den sosiale delen av den gamle rollen, og samtidig, forteller hun, betyr dette at hun får et nytt forhold til troen sin. Tidligere er denne noe hun har delt med moren, Karin og resten av menigheten, og dermed har den kanskje blitt mer en plikt enn en trøst. ”Denne konfrontasjonen med Karin”, forteller hun, ”det var som den hadde ført til en klargjøring og befestet mitt forhold til Gud”. Kanskje det nå har blitt mer personlig, et valg med færre forpliktelser? Ved å velge bort venninnen har hun samtidig fått mer rom for seg selv.

Lammelse

Men selv om Johanne stenger av for mye av det som hører symbiosen med moren til, og dermed ”klargjør” det endelige bruddet, er hun merkelig passiv når hun merker at hun er innestengt. Etter et par spede forsøk på å riste i døren, legger hun seg i sengen og tenker.

Hun avventer og håper først at moren skal hjelpe henne. Dernest velger hun å legge det hele i Guds hender, og hun lar være å rope på hjelp.

Jeg burde sikkert åpne vinduet, men jeg vil ikke be om hjelp. Å åpne vinduet er å vise at jeg gir meg, da viser jeg at jeg vil ut. Men du vil jo ut, Johanne. Ja, jeg vil ut, men ikke på den måten. Jeg vil ikke be om noe, for da henger jeg fast i det siden, jeg skal klare meg selv. (53)

Sett i betraktning av det slitsomme løsrivingsprosjektet Johanne har gått gjennom, og den gjerningsbaserte økonomiske tankegangen vi har vært vitne til, er likevel denne handlingsvegringen forståelig. Ved ikke å be om hjelp utsetter hun seg ikke for nye tilkoblinger og potensiell ny påvirkning. Samtidig er det et visst usikkerhetsmoment i det om hun virkelig *vil* reise med Ivar. Selv om hun har bestemt seg for å dra, er hun langt i fra sikker på om dette er riktig. Hun er redd for det som er fremmed, og moren har gitt henne all grunn til å betvile Ivars intensjoner.

Denne Ivar, Johanne, er du sikker på at han er noe for deg? Du husker hvor lettet du var sist du kvittet deg med en beiler, det ville vel være dumt å begi seg inne i noe nytt allerede nå, hva? Jeg klarte ikke svare. Det var ikke sant at jeg hadde vært glad sist, ikke noe av det stemte. Jeg hadde aldri hatt noen kjæreste. (37)

Det er lite av det moren forteller Johanne at hun tenker, og har tenkt, som er sant. Dette oppdager Johanne etter hvert, men båndet til moren er så sterkt, at det er vanskelig for henne å innse at det kan brytes. Det at hun da står alene virker skremmende. Etter lang tids ansvarsfraskrivelse i forhold til sitt eget liv, er det naturlig nok vanskelig for henne å se at hun kan klare seg på egen hånd. Likevel *tar* hun avstand til moren, og gir seg selv i oppgave å klare seg selv: ”Det eneste jeg egentlig kjenner, det eneste jeg kan stole på, er min egen styrke, min egen arbeidskraft. Kroppen min er full av muskler, den skal bære meg, jeg er slaven min”(91). Men dette forblir bare en tanke, hun unnlater å virkelig handle når hun blir stilt til vegg. Det at hun lar være å gjøre noe radikalt for seg selv, ”bære seg” selv, når det virkelig gjelder, leser jeg igjen som et utslag av den frykten for verden moren har etablert i henne. Hvis hun faktisk hadde bedt om hjelp, ropt på noen eller forsøkt å bryte opp døren,

hadde hun samtidig gjort et endelig oppgjør med moren, og dette virker det som hun ubevisst forsøker å utsette. I det lengste unngår hun å innse det opplagte, og hun forsøker å tenke seg et kompromiss mellom gammelt og nytt. For løsrivelsen fra moren kan bare skje når hun fullt ut erkjenner dennes makt over henne, og dette henger sammen med viljen til å innse hva som har stengt henne inne. Først når denne innsikten er uunngåelig, når moren selv forklarer fakta, er grunnlaget for virkelig frigjøring lagt. Først da er hun helt tom.

3.5 Fortelleren som *tilfelle* – avsluttende kommentarer

Som jeg var inne på i innledningen, er det mye ved Johanne som forteller i *Like sant som jeg er virkelig* som virker overkomponert. Det er derfor vanskelig å se bort fra en ytre strukturerende instans i teksten, som ordner rekkefølge og utvalg av det som fortelles. Dette behøver ikke nødvendigvis å være et negativt trekk, men, som vi skal se i det følgende, mener jeg at det kan virke forstyrrende på Johannes troverdighet som fortellerperson. Gjennom sin fortelling viser Johanne en manglende kontakt med seg selv og sitt eget språk som setter hennes funksjon i den narratologiske kommunikasjonen i en merkelig posisjon. Den manglende evnen, eller viljen til å innse det opplagte, gjør at leseren lenge før henne selv forstår hva som har skjedd, nemlig at moren har stengt henne inne. Den impliserte forfatteren blir dermed svært tydelig – kanskje *for* tydelig.

I og med at teksten er så velkomponert, opplever jeg det slik at Johannes troverdighet som *person* i en viss grad drukner i de tydelige litterære grepene. Som *forteller* er hun interessant, i og med at hun faktisk formidler innsikter som tilsynelatende er henne selv ubevisst, men denne totale mangelen på innsikt i sin egen situasjon gjør henne samtidig mindre troverdig som skikkelse. I det foregående har vi sett hvordan Johannes identitetstomme virkelighet særlig underbygges av språket hun formidler sin historie gjennom, noe som er effektivt og godt gjort i sekvenser, men til sammen blir hennes ”lidelseshistorie” vanskelig å leve seg inn i nettopp fordi den er så velkonstruert. Johanne

som forteller viser frem sin egen mangel på innsikt så tydelig at man som leser kan få problemer med å tro på at det ikke fører til sterkere reaksjoner, hos henne selv og omgivelsene. Dermed blir også resten av personene i Johannes fortelling mindre troverdige. Deres reaksjoner/mangel på reaksjoner i forhold til Johannes situasjon og oppførsel er merkelige. At moren har makt over Johanne og dermed påvirker hennes virkelighetsoppfatning kan til en viss grad forstås, men at verken venninnen Karin, eller særlig kjæresten Ivar, synes å legge merke til at noe er galt, blir problematisk. Som jeg har vært inne på, kan man si at Johanne bare viser frem en del av seg selv sammen med dem, og slik skjuler det som er problematisk for henne. Dette kan være en forklaring på deres manglende reaksjon. De kjenner henne rett og slett ikke. På den annen side har begge to møtt moren til Johanne, og man skulle tro de ville oppdage det spesielle forholdet mellom mor og datter. Johannes forhold til Karin, er som vi har sett, en slags forlengelse av hennes forhold til moren og kan dermed sies å være en del av den innestengtheten denne representerer for Johanne. Karins reaksjon når Johanne tar avstand, blir slik en understreking av at Johannes mor har klart å "lure" henne også. Men Ivar står jo utenfor denne lukkede forståelseshorisonen, han representerer nettopp bruddet, og Johannes tilnærming til en ny virkelighetsforståelse. At han ikke synes å reagere på morens kontroll over Johanne er dermed snodig. Han kan ikke unngå å merke at Johanne endrer seg i morens nærvær da han er hjemme på besøk hos dem. Johanne som har vært flørtete og morsom før moren kommer hjem endrer fokus fullstendig idet moren kommer inn døren, og tenker at han ikke oppfører seg godt nok til å kunne bli anerkjent av denne. "Ivar og jeg var stille, vi ordnet med maten, han holdt rundt midjen min og ville kile meg og kysse, men jeg lo ikke" (121). Med det samme moren kommer hjem blir alt alvorlig og trykket for Johanne. "Det var som jeg kunne kjenne i ryggen hvor i leiligheten hun var", forteller hun. Moren på sin side må sies å oppføre seg bemerkelsesverdig uhøflig i situasjonen. Det er første gang hun møter Ivar, men hun setter seg likevel i stuen med avisen nesten uten å

hilse, og etterpå, under middagen, stiller hun ham merkelige spørsmål som får ham til å føle seg uvel. Ivar reagerer naturligvis på situasjonen, men Johanne forteller ikke at han reagerer på *henne*. Selvfølgelig er en slik situasjon nervøs, men Johannes anstrengthet overfor moren må jo skinne gjennom som mer enn noe situasjonsbetinget. Johanne referer ikke til samtaler om dette møtet, eller at Ivar noen gang reagerer på hennes nære tilknytning til moren.

Kanskje det at han ikke presser henne er en vag form for forståelse. Han forlanger ikke svar på om Johanne blir med til Philadelphia eller ei, han lar muligheten være åpen, og bidrar dermed, om enn svært indirekte, til å opprettholde Johannes innestengthet. Slik blir dette manglende initiativet fra Ivars side nødvendig for historien, men bidrar samtidig å undergrave skikkelsens troverdighet.

Ørstaviks språklige grep er gode, Johannes manglende erfaring, tro på egen psykologiske innsikt og vrengebilde av sitt ansvar og plikt speiles godt i det språket hun fører. Det at hun ikke direkte omtaler moren negativt, er et godt eksempel på dette. Og hennes tåpelige klisjeer og forestillinger om kjærligheten likeså. Men det tilsynelatende assosierende, men likevel så opplagt strukturerte språket gjør det problematisk å tro på henne som person i teksten. Hun blir så opplagt et tilfelle, en funksjon, og hennes tankesprang er så ordnet at de i litt for stor grad innbyr til tolking. Jeg har selv sammenlignet henne med et psykiatrisk tilfelle, og det faller lett. Johannes fortelling er full av tegn på mental ustabilitet, at hun er offer for manipulering, av overføringer for ubevisste ønsker og redsler. Det er helt klart at hun trenger hjelp, men Johanne har ingen psykiater, bare en leser og en forfatter. Og det er kanskje problemet med denne teksten. Den ”innløser seg selv” som Ingrid Nielsen påpeker i sin anmeldelse av romanen i *Vinduet* (*Vi*, 21.04.99). Hun mener at teksten som helhet er for åpenbar.

Ørstavik [utspiller] en nokså enkel form for romanmessig ironi: Denne ironiske grunnstrukturen setter rammene for leserens forståelse av hovedperson og handlingsforløp. Men ironien har også viktige konsekvenser for selve opplevelsen av teksten. Romanen bekrefter innsikter man som leser normalt allerede bærer med seg – om familiens bindinger, om intimsfærens retorikk, om tvangens psykologi. Tilsvarende rammer ironien Johanne, men setter verken leserens innsikter, språkstrategier eller erfaringsmåter på spill. Endelig bekreftes også leserens overblikk og etablerte forforståelse ved at de tematiske festene i Ørstaviks roman er så åpenbare. (*Vi*,21.04.99)

Hun mener at Johannes ”merkverdige ro” ikke grunner i selvinnsikt, slik Johanne selv synes å tro/mene: ”Tenk hvis jeg ikke studerte psykologi og ikke hadde hatt noen som helst innsikt i ekstreme reaksjoner.” (Ørstavik:6). Det som for Johanne er selvrefleksjon, kaller Nilsen ”pseudokommentarer”. Hun mener dette fungerer ”som en symptomatisk manifestasjon av Johanne som en slags levende død, som et menneske frarøvet evnen til å være til stede i eget liv”(Vinduet, 21.04.99).

På grunn av at man kan avsløre Johanne som ubevisst upålitelig i sin fortellergjerning, kan man tillate det tidvis dårlige og klisjéfylte romanspråket. Det er så tydelig at det er Johanne som gjemmer seg bak de tomme ordene og patetiske frasene, at man ikke et øyeblikk mistenker romanforfatteren for å ha en forkjærlighet for den type språkføring. Nettopp fordi dette er tematisert som sperre for Johannes erfaringshorisont, tillater man at historien er formidlet på denne måten. Men samtidig er dette med på å etablere en avstand til Johanne fra leserens side. I og med at man avslører henne, kan man også ta avstand fra henne. Og i og med at hun fremstår som så virkelighetsfjern, lar man være å assosiere seg for mye med hennes situasjon. Man lever seg ikke inn i Johanne som person, men kanskje i enkelte av de problemstillingene hun står overfor. Slik fremstår kanskje romanen som nettopp det Ørstavik selv har uttalt at er *intensjonen*. Hun har selv sagt at boken er en oppfordring til leseren om å ”gripe tak i sin erkjennelse av virkeligheten og gi den språk”(Vårt Land 11.02.99), for slik å unngå å havne i samme situasjon som Johanne. Hun synes å mene at bare gjennom en bevisst erkjennelse av sin egen virkelighet kan man påvirke og forandre:

Eg ønsker å visa fram dei to barna, Jon¹⁵ og Johanne, og deira tilhøve til språket. Dei greier ikkje å erkjenna korleis deira verd eigentleg ser ut, og dermed vert dei makteslause. Ein må kunna formulera seg for å kunna gripa inn, for å handla og får oversikt over livet.(Dag og Tid 18.02.99)

Men som jeg har vært inne på, kan denne intensjonen ha gjort Johannes misvisende presentasjon for tydelig. Når Johanne så krampeaktig forsøker å føle gjennom latterlige

¹⁵ Ørstavik snakker her om Jon, som er barnet hun beskriver i sin roman fra 1997, *Kjærlighet*.

klisjeer, kan dette virke som en fremvisning av *klisjeene som problem* fra forfatterens side, snarere enn et virkelig problem for Johanne. I hvert fall synes Nilsen å mene at Johannes rolle blir for mye av *instrumentets*. At hun fungerer for sjablongaktig, hun er kanskje litt for mye av en søvngjenger til å virke troverdig:

Men de smertefulle omkostningene denne innkapslingen må innebære, trenger sjeldent eller aldri gjennom som nød i Johannes språk. Det gjennomgående utempererte språket verken revner eller forskyver seg. Vel kan jeg se at dette er en roman som forsøker å bearbeide, flytte på klisjeer. Men bevegelsene blir i sum forutsigbare og lite overraskende slik at prosjektet som helhet truer med å stivne. (*Vinduet*, 21.04.99)

For Nilsen blir avstanden mellom Johanne og den impliserte forfatteren for stor. Hun mener at den ironien som oppstår i brytningen mellom disse to instansene i romanen går for mye på bekostning av Johannes troverdighet, og dermed leserens opplevelse av teksten. Slik kan det virke som om hun mener at Ørstavik undergraver sitt eget prosjekt ved å være seg det for bevisst. Og dette vil jeg til en viss grad si meg enig i. Johanne fremstår kanskje ikke virkelig nok til å *gripe* leseren med kraft. I stedet blir min holdning en murrende irritasjon over hennes manglende grep om tilværelsen. Kanskje en mer *vanlig* Johanne, med flere selvmotsigende trekk, eller en egen stemme i kamp med morens innflytelse, hadde gjort innlevelsen i sterkere?

4. To nyere norske romaner

– en sammenligning

4.1 Tanker om litteratur og modernitet

Når jeg skriver om identitetsproblematikk som tema i to nyere norske romaner, er det da fordi denne tematikken er spesiell for disse to romanene? For moderne litteratur? Eller mer spesifikt, for nyere norsk litteratur? Jeg tror ikke det. Noe radikalt kan man si at identitet er et tema i all litteratur, eller som kunst generelt, behandler. For kollektiv eller individuell selvfølelse og tilknytning kan sies å være grunnleggende for all kommunikasjon – og kunst er på et eller annet nivå kommunikasjon. Men moderne litteratur er stort sett moderne kommunikasjon, og kan slik sies å speile en form for moderne identitetsforståelse, på et eller annet vis. Per Thomas Andersen er inne på dette i innledningskapitlet til *Tankevaser*:

Selvidentitetens vilkår og de livsstrategier som utvikler seg i vår egen tid, blir på en spesiell måte utprøvd, reflektert, kritisert og tolket i samtidslitteraturen. Derfor kan man lese litteratur som en del av senmodernitetens refleksivitet (13)

Særlig etter å ha lest denne boken ble identitetsproblematikk som tema i de to romanene et interessant utgangspunkt for meg. Ikke fordi det er spesielt for disse, men fordi det etter min mening er åpenbart at begge disse romanene problematiserer vilkårene for identitetsdannelse. Og disse vilkårene endres fra person til person, generasjon til generasjon. En vesentlig endring i vår generasjons selvforståelse og oppfatning av samfunnet kan kanskje oppsummeres i moteordet *individualitet*. Dette belastede begrepet henviser til den mye omtalte egoismen hos unge mennesker i dag – behovet for å være original og ekte – og den jungelen av valg og muligheter man har i forhold til sin egen virkelighetsdannelse. Familien har mindre plass som premissleverandør for identitet, mediene større. *Selvrealisering* er nok et moteord som går hånd i hånd med individualitet og identitet, man skal ”finne seg

selv” og gjøre som man lyster. Problemet med slike fraser er at de forblir substansløse når det man skal finne, baseres på kollektive klisjeer om det gode liv, og når det man lyster, er de bruddstykker av andre liv som man serveres i forenklete og medierte sammenhenger.

Dette ”identitetsproblemet” mener jeg både Trude Marstein og Hanne Ørstavik berører i de to romanene jeg har analysert i det foregående. Begge romanene tangerer denne moderne medierte virkeligheten og tar etter min mening opp den uerkjente erkjennelsen som kanskje er typisk for samtiden. Johanne i *Like sant som jeg er virkelig* overfører tanker og følelser til en rekke allment gjenkjennbare bilder. Til og med de groteske visjonene av overgrep og seksuell relatert vold kan sies å få et klisjéaktig preg når de ikke behandles som problemer i Johannes bevissthet. Som rene overføringer får man følelsen av at dette er noe hun kan ha lest om i KK, der ofte den tredje verdens lidende (kvinner) omhandles i featureoppslag. Marsteins fortellers frykt for klisjeene og ønske om individualitet blir på sin side en direkte parodi på ”det moderne mennesket”. Hovedpersonens motforestillinger mot stereotyper og fastlåste roller er ikke egentlig særlig spesielt, det er heller det motsatte – ganske tidstypisk. At hun som ”hovedfagsstudent med pleieassistentfering”¹⁶ er en svært vanlig skikkelse blir slik interessant som en kommentar til det moderne menneskets motforestillinger mot nettopp det vanlige.

At denne vanligheten igjen blir utfordret, og understreket, gjennom det jeg i innledningen til analysen om romanen, kalte en ekstremnormalitet i språket og den hverdagen som beskrives, bidrar til å poengtere den vanskeligheten som ligger i det moderne idealet om individualitet. Det virker nesten som om hovedpersonen (og mange med henne) ser på vanlighet som en fallitterklæring identitetsmessig. Slik blir fortellerens motarbeiding av klisjeer og overdrevne bevissthet om hva som kan bidra til å plassere henne i en slik bås et vesentlig livsprosjekt, som ironisk nok bare bidrar til å holde henne fast i stereotypien.

¹⁶J.f. Stokkes innvendinger mot romanen slik de ble presentert i 3.5 ”Fortelleren som tilfelle”.

Hanne Ørstaviks Johanne er en mindre typisk representant for moderne ungdom. Språket hennes derimot bærer, som vi har sett, en klar referanse til den moderne virkelighetens klisjeer, og blir slik en indirekte kommentar til det upersonlige i å definere seg selv ut fra en uvirkelig virkelighet. Slik kan man på tross av Johannes spesielle situasjon, lese også denne romanen som en kommentar til den moderne virkeligheten utenfor fiksjonsuniverset. Man kan kanskje si at det i forlengelsen av den identitetsproblematikken som behandles i de to romanene skinner gjennom en frustrasjon over det man kan kalle et tomt, mediert *menneskesyn*. Man fores med tanker om individualitet og særegenhet, og insisterer i flokk på vår identitetsmessige uavhengighet. Slik kan man i radikal forstand lese Johannes situasjon som en analogi til alle som unnlater å ta stilling til sin egen situasjon, i virkeligheten, og lar seg forføre og lede av en glossy ukebladsvirkelighet. Ørstaviks egne ord kan i det minste lede tankene i en slik retning:

- Løgn, jåleri og tull. Det forbløffer meg hver dag at mange blindt tror på det som blir sagt! Som om noe er sant fordi folk påstår det! Du kan komme utrolig langt på å være god på selvpresentasjon, og det holder bare ikke. (D 22.07.02)

4.2 Om distanse og troverdighet

I tillegg til det tematiske, er det mange narratologiske likheter mellom *Like sant som jeg er virkelig* og *Plutselig høre noen åpne en dør*. De har begge personale fortellere som har liten eller ingen distanse til det de forteller om. Begge historiene har et nåtidig perspektiv, med tilbakeblikk til nær fortid, og i begge tilfelle er det fortellerens indre som er poenget med historiene. I tillegg møter man i begge romanene en implisert forfatter som kommenterer fortellerens fortelling, og slik viser det konstruerte og komponerte ved begge historiene. Men samtidig som de narratologiske perspektivene i de to romanene ligner på hverandre, er det i disse de største kvalitetsmessige forskjellene ligger. Dette mener jeg har med distanse mellom de narratologiske instansene å gjøre, sammenhengen mellom fortellingenes innhold

og uttrykk og til slutt graden av intensjon og plan som synliggjøres i romanenes litterære grep.

Selv om begge fortellersituasjonene er svært subjektive, er graden av personlighet i historiene ulik. Dette har påvirket mitt inntrykk av fortellerpersonenes troverdighet, som jeg ser på som den største kvalitetsmessige forskjellen på de to romanene. Den ene fortellingen mener jeg er mer overbevisende som fremstilling av et subjekts indre, enn den andre, som snarere gir inntrykk av å vise frem en objektivisert subjektivitet.

I *Like sant som jeg er virkelig* synes det ikke som om Johanne legger skjul på noe i sin fortelling. Hun bedriver en konstant utlevering av sine mest intime tanker og pinlig interne episoder, og virker helt ubevisst på hvilket inntrykk hun gir en eventuell tilhører. Dette, som i utgangspunktet skulle være et grep som poengterer at dette er en usensurert tankestrøm, blir forstyrret av den klare ordningen disse tankene har gjennomgått. Historiens strenge komposisjon undergraver slik fortellerens manglende kontroll som språket skal være uttrykk for. Det blir vanskelig å tro at Johanne som gjennom sin fortelling, og sitt språk, viser en total mangel på innsikt og kontroll over sin egen virkelighet, skulle besitte en slik konstruerende kraft som kommer til uttrykk i de kompositoriske grepene i romanen. Historien går opp på perfekt vis, Johannes tilbakeblikk møter nåtidsplanet akkurat i tide til at moren hjem. Hennes mentale opplysningsprosjekt passer perfekt med det tidsmessige perspektivet og den endelige avsløringen. Dette perfekt komponerte er spennende, men paradoksalt nok er det dette som undergraver fortellerens troverdighet som person. Tilstedeværelsen av en ordnende instans utenfor Johanne selv blir så tydelig hun for meg fremstår som et objekt, også som forteller. Hun *vises frem* som et problematisk tilfelle. For selv problematiserer hun sin egen situasjon i liten grad. Og slik får jeg et inntrykk av at hun er skapt for å presentere en allmenn *problematikk*, snarere enn at hun, og hennes problematiske situasjon, er tema.

Jeg mener ikke med dette å si at dette undergraver romanprosjektet som helhet. Historien er ganske god, fremvisningen av tomt og erkjennelsesløst språk som likevel avslører følelser er imponerende. Men de overnevnte trekkene gjør at den har mindre påvirkningskraft på meg enn hva tilfellet er med Marsteins roman. For meg er det lettere å tro på at fortelleren i denne romanen komponerer sin egen historie. I den bevissthetsstrømmen man her får innblikk i, er de kompositoriske virkemidlene bedre skjult, og det gjør det lettere å tro at hovedpersonen selv står bak sin egen fortelling. Brytningen mellom hennes overbevissthet og opplagte glipp i eget prinsipptrykkeri er det som skaper spenningen i det som fortelles, og dette levendiggjøres av den tilsynelatende mangelen på struktur i formidlingen. Det tematiske henger dermed bedre sammen med formidlingens uttrykk. Fortellingen er strukturert, men dette er mindre opplagt enn tilfelle var med *Like sant som jeg er virkelig*. Med sin episodeiske fremstilling av hverdagepisoder og hovedpersonens tanker, skapes en nesten umerkbar fremgang i teksten. Handlingen foregår tross alt over et halvt år, og man har selvsagt ikke mulighet til å få innsikt i alt hovedpersonen tenker i løpet av denne perioden, men formidlingen flyter på et slikt vis at man ikke blir oppmerksom på alt det som naturligvis utelates av hendelser og tanker. Den tidligere nevnte anonymiteten i forhold til fortellerens plassering av seg selv,¹⁷ videreføres i hennes mangel på spesifikt tidsperspektiv. Man vet ikke hvor mange dager, uker, timer eller minutter det er mellom hver ”episode” eller tekstblokk, og dette fører til at dette heller ikke opptar en i lesningen. Og det at disse avsnittene ikke har noen sammenlignbar struktur; de kan bestå av én tanke, av en eller flere hendelser og er av varierende lengde, gjør at man ser bort i fra at historien er strukturert overhodet. Dette lar hovedpersonens tanker om seg selv, som er hovedpoenget også i denne romanen, dominere leserens bevissthet.

Johannes fortelling består også av en type episoder, men den klare vekslingen mellom indre og ytre, fortid og nåtid, holder leseren svært opptatt av det rent praktiske i

¹⁷ J.f. kapittel 2. Om subjektiviteten i det fortalte som understrekes av det anonymiseringen av fortelleren.

hennes situasjon, nemlig at hun er innelåst. Et motiv som nesten blir overpoengtert, slik at man rett og slett går litt lei av det, særlig med tanke på at Johanne selv viser en slik irriterende mangel på initiativ i forhold til å løse dette opplagte problemet.

Nå er det en helt vesentlig forskjell mellom de to romanene som gjør denne sammenligningen noe urettferdig, for mens begge romanenes vesentlige handling foregår i fortellerens tanker, er den ytre handlingen av fullstendig forskjellig karakter. *Plutselig høre noen åpne en dør* har ingen historie ("begynnelse, midte slutt"). Selv om fortellingen slutter like etter at hovedpersonen har levert hovedfagsoppgaven sin, understrekes ikke dette som strukturerende element i nevneverdig grad. Likevel er oppgaven det eneste som viser til en motivert begynnelse (hun har "bestemt seg for å bli ferdig med oppgaven")¹⁸ og slutt i fortellingen. Ørstaviks roman derimot har en mer klassisk oppbygning. Her fortelles en helhetlig historie, som selv om den har forankring i morens langvarige dominans over datteren, har en klar motivasjon i den ytre situasjonen Johanne er i på nåtidsplanet. En slik fortelling må nødvendigvis "komponeres" i større grad enn en som har mindre klar avgrensing. Og det retrospektive perspektivet tilfører et spenningsnivå som forhindrer en kjedelig forflating som kanskje hadde vært tilfelle dersom historien var fortalt kronologisk.

I tillegg er Johanne et offer. Men gjennom hennes manglende evne til å erkjenne – og til å sette ord på – sin egen situasjon, blir selve fortellingen usentimental på en måte som distanserer fremfor å skape sympati. Det å beskrive et offer slik, uten at offeret selv engang gir uttrykk for bruddstykker av bevissthet omkring sin egen situasjon, kan synes som et uoverkommelig prosjekt. Ikke så å forstå at jeg etterlyser det tåredryppende og sentimentale, men som Ingrid Nielsen¹⁹ etterlyser jeg et "brudd" eller en "nød" i Johannes språk, eller alternativt en viss desperasjon i handlingsuttrykket. Til å være et menneske så blottet for virkelig kontroll over seg selv, utviser hun en bemerkelsesverdig kontroll i fortellingen og i sin vurdering av egen situasjon der hun ligger i sengen og venter; hun *bestemmer* seg som vi så

¹⁸J.f. kap.2, "Innledning".

¹⁹J.f. kap.3, "Johanne som tilfelle"

for ikke å handle. Nå kan det innvendes at dette bare er en tilsynelatende kontroll, slik alt annet i den strengt strukturerte hverdagen hennes er, men samtidig er ikke dette en hvilken som helst dag. Dette er dagen som skulle være det store bruddet med automatlivet, den var i utgangspunktet ikke hverdagslig, og blir det heller ikke når hun blir tvunget til å være på rommet sitt hele dagen. Det er heller ikke en dagligdags situasjon. Til å være en person hvis trygget har syntes å avhenge av rutiner og forutsigbarhet, er hennes takling av det dobbelt uforutsigbare lite troverdig i sin mangel på skrekk, desperasjon, sorg eller fortvilelse.

Slik blir Johanne som offer mindre troverdig som en person i vanskeligheter enn fortelleren i Marsteins roman blir det – som offer for seg selv. Heller ikke her er det snakk om en sentimentalitet, men en uro, som virker sterkere enn Ørstaviks fremvisning av et opplagt problem. Hovedpersonens forsøk på kontroll og stadige glipp virker kanskje sterkere fordi nettopp fordi hennes problemer ikke egentlig er så store som Johannes. Gjennom en forminsking av ”virkelige” problemer (hovedpersonen har ingen opplagte, spesielle problemer) gis det rom for problematisering av det hverdagslige, som igjen kommer til uttrykk med mye større radikalitet for hovedpersonen her enn hva tilfellet var for Johanne. I begge romanene blir språket et uttrykk for problemet, men i *Plutselig høre noen åpne en dør* problematiseres det språklige problemet helt åpenlyst av språkbrukeren selv. I *Like sant som jeg er virkelig* synes det ikke som om det upersonlige og klisjébefengte språket, som fortelleren rømmer inn i, er et problem for henne, noe det kanskje burde vært. Begge romanene behandler det ”tomme språket” som problem. Men i *Like sant som jeg er virkelig* er dette helt overlatt til leseren å fortolke – noe det helt klart legges opp til. Gjennom svært overdreven bruk av medierte referanser, og delvis overpoengtert psykologisk problematisering ber Johanne nesten om å bli forklart: ”Hvor blir det av smerten? Har noen forsket på smerten, er ikke smerten en slags energi? Kan den gjenvinnes? Kan vi bruke smerten en gang til?” (Ørstavik:12) For min del blir denne ”isfjells-teknikken” for opplagt

og gjennomskubar. Jeg blir som leser ironisk distansert i forhold til litteratur som viser retningen så tydelig, men nekter å forklare noe.

I en viss grad faller Marstein også for dette grepet, særlig gjelder dette i fremvisningen av ambivalensen hovedpersonen føler overfor datteren:

Sara skal en gang bli et like omfattende menneske som meg, det er en skremmende tanke. Jeg hviskesynger bøyd over senga i øm mor-positur, "hush now baby baby don't you cry, mama's gonna make all of your nightmares come true, mama's gonna put all of her fears into you". (Marstein:149)

Men likevel skaper ikke fremstillingen samme distanse hos meg som leser, fordi fortelleren selv like etter utdyper situasjonen, og slik latterliggjøres hun innenfor teksten selv. Jeg som leser slipper unna det å påpeke den pinlige overtydeligheten, den undergraves av fortellerens egen latterlige nøkternhet:

Jeg vet at Sara ikke kan engelsk, dessuten sover Sara, men det vågalt, nesten pirrende, som da jeg satt vakt hos en døende på pleiehjemmet og sa, du skal dø, det er kanskje bare minutter om å gjøre. Jeg var rimelig sikker på at den gamle damen ikke hørte det, hun var mest sannsynlig bevisstløs, men tenk om, det var tanken. (Marstein:149)

Selv om Ørstaviks forteller selv ikke kommer med negative kommentarer om det nære forholdet til moren, er det ingen tvil om at det er moren som er kilde til alle hennes vanskeligheter. Og denne opplagte innsikten irriterer meg, jeg skulle ønske jeg var litt mer i tvil. Som jeg viste i analysen av romanen, er det ting som kan tyde på at moren også er et offer, men det hjelper ikke på antipatien man får for henne. Og denne ensidigheten gjør at jeg får mindre sympati for Johanne fordi ensidigheten gjør henne mindre menneskelig og hindrer min innlevelse i hennes vanskelige situasjon.

Intensjon

God litteratur er verken moralsk eller umoralsk, den er amoralsk. Det betyr ikke at forfatteren ikke skal kunne ville noe med boka si, utover det å skape kunst for kunstens skyld, eller at det ikke skal være mulig å tenke seg fram til hva forfatteren vil med boka, men det skal ikke være tydelig og lett synlig, og meningen skal ikke være opplagt og entydige. (Marstein: sidetall?)

Trude Marsteins oppsummerer her i stor grad min opplevelse av intensjonalitet i litteraturen, og samtidig mitt problem med Ørstavik og *Like sant som jeg er virkelig*. For selv om jeg helt klart kan velge å se bort fra hennes uttalelser om sitt eget verk, blir det vanskelig for meg i og med at jeg så lett finner igjen hennes uttalte intensjon i teksten.²⁰ Men selv om jeg ikke hadde visst hvordan Ørstavik ville at teksten skulle forstås, tror jeg at jeg hadde kjent igjen en slik plan ut fra teksten selv, om mindre konkret formulert. For den overnevnte komposisjonen, i sammenheng med den karaktermessige ensrettingen, fører til at jeg tydelig ser for meg en plan bak det hele. Slik jeg var inne på i analysen tenderer Johanne mot å være et psykologisk tilfelle, og dette igjen gir meg inntrykk av at den psykologiske settingen var planlagt på forhånd. Det er mulig at dette også var tilfelle for Marstein da hun skrev *Plutselig høre noen åpne en dør*, men dersom romanfiguren var ”ferdig” på forhånd, synes ikke dette i teksten. Hovedpersonen i Marsteins roman gir i større grad inntrykk av å ha blitt til underveis, noe som også gir henne de menneskelige motsetningene jeg savner hos Johanne.

Dette inntrykket har igjen påvirket utviklingen i mitt syn på romanene. Det mest interessante i arbeidet med dem er, for min egen del, hvordan min oppfatning av deres kvaliteter har beveget seg fra en nesegrus beundring for Hanne Ørstaviks roman, som jeg *ville* skrive om, og et litt mer lunkent forhold til *Plutselig høre noen åpne en dør*, til det nesten motsatte. Ved første gangs lesning mente jeg at *Like sant som jeg er virkelig* var et mesterverk. De litterære grepene betok meg, jeg syntes den var spennende og komplisert. Men som jeg har avslørt i analysene av de to romanene er dette synet radikalt endret. Og dette synes jeg er moro. Ved stadig gjennomlesning har Ørstaviks tekst lukket seg for meg. Jeg synes fortsatt det er en god roman, og at Ørstavik er en dyktig forfatter. Men kanskje dette er problemet mitt. Hun er for *flink*. Og hun har et prosjekt som lukker lesningen ytterligere. Etter at jeg leste hennes uttalelser om romanen hadde jeg store problemer med å se at den var så mye mer enn nettopp et produkt av hennes intensjoner, den gav ikke gjenklang i min

²⁰Jj.f. kap. 3 ”Tømming”

leseridentitet slik *Plutselig høre noen åpne en dør* gjorde – og gjør. Jeg har vært inne på at det kanskje er lettere for meg å leve meg inn i historien til Marstein, men jeg tror ikke det nødvendigvis er den eneste grunnen til at jeg synes dette er en bedre roman enn *Like sant som jeg er virkelig*. Jeg får ikke helt taket på den, jeg oppdager nye ting, nye perspektiver og motsigelser hver gang jeg kikker i den. Og slik virker god litteratur på meg. Jeg har altså forandret meg som leser i løpet av arbeidet, og slik har bøkene forandret seg i min bevissthet. Leseprosessen har vært en dialog med verkene som ikke bare har utviklet mitt forhold til de tema jeg skrev om, men rent praktisk har påvirket meg, og jeg har igjen påvirket oppgaven, og kanskje min lesning igjen påvirker noen andre?

4.3 Alternativer

Det er enkelte analyseperspektiv jeg har tatt avstand fra i mine lesninger. Men selv om jeg for eksempel ikke har skrevet om familien som *tema*²¹ i de to romanene, er familien som *setting* en vesentlig likhet mellom de to romanene. I begge er mor-datter forholdet en sentral figur, der selvsagtheter og klisjeer i forbindelse med denne utfordres. Marsteins forteller fremviser en ambivalens i forhold til datteren som både kan virke grusom og forståelig, og setter dermed *morsrollen* som begrep – med de konnotasjoner man tillegger dette – på prøve. Det samme kan vi kanskje si om Johannes mor i *Like sant som jeg er virkelig*, der vi forstår at denne ikke tilbyr noe av den ubetingede kjærligheten og udiskutable støtten man gjerne regner med foreldre gir sine barn. Selv om perspektivet i de to romanene er forskjellig – den ene historien fortelles av moren og den andre av datteren – kan man si at begge tar opp den definisjonsmakt mennesker som står hverandre nær kan ha i hverandres virkelighet.

Ørstaviks mor-barn beskrivelse blir etter min mening sterkere og sårere enn Marsteins. Dette har helt klart sammenheng med det klaustrofobiske utgangspunktet romanen har – der morens makt er det sentrale poenget ved romanen, mens Sara i Marsteins roman er en

²¹ J.f. 1. Innledning, kommentarer i forhold til Hvervens lesning av Ørstaviks romaner.

bi-figur i jeg-fortellerens fremstilling av seg selv. I hennes fortelling er alle andre personer sekundære, også datteren. Dette er kanskje min største innvending mot Marsteins roman – nemlig at de konsekvenser jeg-fortellerens selvsentrering og tilsynelatende omsorgssvikt nødvendigvis må ha for et barn, er så store at det er påtagelig hvor lite man merker til dem i fortellingen. Som vi så i analysen er det meste av den ytre handlingen sentrert rundt deres samvær, men likevel får man bare et begrenset inntrykk av datteren gjennom morens fortelling. Hennes ambivalens i forhold til sitt eget barn blir dermed mindre tydelig enn hennes ambivalens i forhold til andre personer, som fremstår som mer levende. At familieproblematikken etter min mening blir mer alvorlig og bedre poengtert i Ørstaviks roman har trolig sammenheng med at fortellerperspektivet her er datterens. Datteren i Marsteins roman er naturlig den svake part i og med at hun fortsatt er et barn, mens Johannes avhengighet av moren og dennes selvsentrering på sin side klarere viser maktstrukturene i familieforholdet fordi Johanne er nesten voksen i alder, mens hennes uavhengighet har noe infantilt over seg. Når det da er datterens fortelling vi er vitne til, blir følgene av morens maktmisbruk tydeligere.

Når jeg likevel mener *Plutselig høre noen åpne en dør* er en bedre roman enn *Like sant som jeg er virkelig* har dette med det allerede nevnte analyseperspektivet å gjøre, og det at språk, erkjennelse og identitetsproblematikk som tema behandles mer dynamisk og helhetlig i førstnevnte roman. Ingrid Nielsen etterlyser i sin anmeldelse av *Like sant som jeg er virkelig* ”en solidarisk utprøving av andres stemmer og ståsted” (*Vinduet*, 21.04.99), noe jeg godt kan slutte meg til. For selv om grunnstrukturen i Ørstaviks roman er dette innestengte som Johanne er offer for, og som må sies å understrekes av den ensidige fremstillingen hun står for, blir det tidligere nevnte karikerte ved Johanne forsterket av mangelen på konkurrerende virkelighetsoppfatninger. Johannes tilnærmet bevisstløshet omkring normale samhandlingsstrukturer blir påtagelig når stort sett bare morens syn på henne er det hun referer til direkte. Andre personer som faktisk liker, og til og med beundrer henne, får ikke

komme til orde i fortellingen overhodet. Selv om min lesning av Johannes fortelling viser at hun ser seg selv som en uelskbar person, må man gå ut i fra at andre gir henne positiv respons, både direkte og indirekte, i og med at hun både har en kjæreste og en venninne som bryr seg om henne, men dette gir hun bare indirekte uttrykk for i teksten. Mens man hos Marstein får referert andre personers utsagn om henne som person, noe som skaper et mer levende inntrykk av (mis-) forholdet mellom en persons indre oppfatning av seg selv og andres syn på det samme. Og dermed kan man si at Marsteins roman i større grad sier noe allment i sin behandling av temaet identitetsproblematikk.

Det at Marstein i sin roman problematiserer rollespillet ikke bare rollevegvingen fører også til en utprøving av hovedpersonens fortelling. Gjennom hennes klare bevissthet om samhandlingens strukturer, men samtidige manglende evne til å bruke denne bevisstheten nyansert og konstruktivt, problematiseres hun som spiller. Dette skjer så å si ikke i *Like sant som jeg er virkelig* – og behøver selvfølgelig ikke å skje i alle litterære tekster som tematiserer identitetsforståelse. Men dette fører til at Marsteins roman får en dynamikk i problematiseringen av språk, roller, identitet og evnen til å oppfatte seg selv og sin egen situasjon, som gjør dette mer gjenkjennbart for meg som leser. Gjennom motsetningen i spillet vises det menneskelig irrasjonelle, som etter min mening er lettere å leve seg inn i enn den nesten tomme og trøtte holdningen Johanne fremviser i forhold til de uforståelige samhandlingsstrukturene. For selv om man ikke er seg så bevisst rollene man spiller til vanlig, er de fleste bevisst noen av de tilknytningene man gjør, for å fremheve og dyrke sin identitetsforståelse, og inntrykket andre skal få av denne. Og man er også tidvis bevisst følelsen man kan få av å ha gitt ”feil inntrykk”, eller motsatt, virkelig gitt et godt inntrykk.. Dette gjør at Marsteins hovedpersons ambivalens i forhold til roller blir mer ”menneskelig”, på tross av overbevisstheten, enn Johannes fullstendige neglisjering av slike strukturer. Det skal kanskje understreke hennes virkelighetsfjerne holdning – og gjør det i en viss forstand – men gjør henne som person også så virkelighetsfjern at hun blir vanskelig å leve seg inn i.

I løpet av arbeidet med denne oppgaven har jeg til tider blitt så påvirket av problematiseringen av forholdet mellom språk og erkjennelse at jeg til tider har blitt like overbevisst som hovedpersonen til Trude Marstein. Det er hennes bok som har fått meg til å reflektere mest omkring dette. Men begge romanene har gitt meg et mer bevisst forhold til dynamikken mellom språk, identitet og erkjennelse – også utenfor fiksjonsuniverset.

Litteratur

Andersen, Per Thomas 2003: *Tankevaser, Om norsk 1990-talls litteratur*, Oslo: Universitetsforlaget

Goffman, Erving 1992 [1959]: *Vårt rollespill til daglig*, innledning (s.11-22), oversatt av Kari og Kjell Risvik, Oslo: Pax Forlag

Hamm, Christine 2001: "Tåreperse eller språkkritikk", i *Vagant* nr. 2/3-01, Oslo: H. Aschehoug & Co.

Holberg, Ludvig 1994[1748]: "Forsvar for maskerader" (epistel 347), i *Epistler*, Oslo: Cappelen

Hverven, Tom Egil 1999: "Kjære familie, det finnes ingen familie", i *Å lese etter familien*, Oslo: Tiden Norsk Forlag A/S

Hverven, Tom Egil 1999: "Åpning mot verden", i *Å lese etter familien*, Oslo: Tiden Norsk Forlag A/S

Jenkins, Richard: "Therorising social identitiety" (kap. 4, s.19– 28), i *Social identity*, London: Routledge1996

Marstein, Trude 2001[2000]: *Plutselig høre noen åpne en dør*. Oslo: Forlaget Oktober

Trude Marstein: "Det andre blikket", i "Bokmagasinet", bilag til *Klassekampen* 06.12.2003

Nietzsche, Friedrich 2001[1873]: "Om sannhet og løgn i en utenommoralsk forstand" (Overs. av Kjeld-Willy Hansen), i *Lægreid og Skorgen* (red.), *Hermeneutisk lesebok*, Oslo: Spartacus,

Skårderud, Finn 1999 [1998]: *Uro – En reise i det moderne selvet*, "Skammen/Historien om A." (s. 131 – 147), Oslo: H. Aschehoug & Co.

Solstad, Dag (1968): "Om nødvendigheten av å leve inautentisk", *Vinduet* 3/68, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

Ørstavik, Hanne2001 [1999]: *Like sant som jeg er virkelig*. Oslo: Forlaget Oktober

Anmeldelser/avisartikler/intervjuer

Berg, Anne Kari: "Vrangsiden av morskjærligheten", intervju med Trude Marstein, *Familien*00 (F) nr12/00, 06.06.00

Brattholm, Eva: "Vil avsløre kjærlighet", intervju med Hanne Ørstavik i *Dagbladet*(D), 10.02.99

Fyllingsnes, Ottar: "Mor, barn og djevlesk manipulering", intervju med Hanne Ørstavik i *Dag og Tid*(DT), 18.02.99

Larsen, Terje Holtet: "Med lupe og pinsett om tankens tyranni", anmeldelse av *Plutselig høre noen åpne en dør*, *Bokfakta*, 12.03.00

Lystrup, Marianne: "Sant? Virkelig? Egentlig?", intervju med Hanne Ørstavik i *Vårt Land*(VL), 11.02.99

Nilsen, Ingrid "Når romanen selv sitter med nøklene", anmeldelse av *Like sant som jeg er virkelig*, *Vinduet*(Vi), nettutgave, publisert 21.04.99, <http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=171>

Stokke, Erle M. : "Hverdagsanalyser", anmeldelse av *Plutselig høre noen åpne en dør*, *Morgenbladet*(M)10.03.20

Teigen, Rune: "En usympatisk mors skyldfølelse", anmeldelse av *Plutselig høre noen åpne en dør*, *Klassekampen*(K), 18.03.00

Nett:

Dagbladet.no: nettmøte med Hanne Ørstavik og Eva Brattholm, 25.02.99, <http://www.dagbladet.no/kultur/1999/02/25/158959.html>

Forfatterbibliografi:

(opplysninger hentet fra Oktober Forlags nettsider)

Trude Marstein



Født 1973

Av Trude Marstein:

1998 *Sterk sult, plutselig kvalme*. Roman

2000 *Plutselig høre noen åpne en dør*. Roman

2002 *Elin og Hans*. Roman

Priser:

Tarjei Vesaas' debutantpris 1998

Sult-prisen 2002

Vestfold's litteraturpris 2002

Hanne Ørstavik



Født 1969

Av Hanne Ørstavik:

1994 *Hakk*. Roman

1995 *Entropi*. Roman

1997 *Kjærlighet*. Roman

1999 *Like sant som jeg er virkelig*. Roman

2000 *Tiden det tar*. Roman

2002 *Uke 43*. Roman

Priser/nominasjoner

Tanums kunststipend 1998

Nominert til Kritikerprisen for 'Tiden det tar'

P2-lytternes romanpris 1999

Sult-prisen 1999

Havmannprisen 2000

Oktoberprisen 2000

Doblougprisen 2002

Amalie Skram-prisen 2002