

Seksualitet og identitet:

- En psykoanalytisk lesning av Jelineks roman *Pianolæreren*



Martin K. Gjervik

Mastergradsavhandling i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen
Høstsemesteret 2007

Takksigelser

Jeg vil takke min dyktige og profesjonelle veileder Atle Kittang for hans faglige innspill og tålmodige lesning av mine utkast. Jeg vil også takke Helene A. Reksten for mange gode diskusjoner i kantinen og på kafé i løpet av tiden som student. Jeg ønsker også å takke mine foreldre for deres oppmuntrende ord, og deres uvurderlige økonomiske bistand i sommermånedene som har gjort det mulig for meg å levere i september. Jeg ønsker også å rette en stor takk til min gode samboer og kjæreste, Tonje Nilsen, som har tilberedt uttalige gode middager til meg, og som også har hjulpet meg med korrekturlesning og fått meg opp av senga om morgenen. Til slutt vil jeg takke Noah som har inspirert meg til å ferdiggjøre oppgaven så raskt som mulig.

Martin Gjervik

Bergen, 27.08.07

Bildet på forsiden er en kopi av den østerrikske kunstneren Werner Horvaths maleri "Elfriede Jelinek - Die Klavierspielerin". Bildet ble overrakt Elfriede Jelinek i anledning utdelingen av Nobelprisen i litteratur.

There is no such thing as a moral
or an immoral book. Books are
well written, or badly written. That
is all. (Wilde: *The Picture of
Dorian Gray.*, s.xxxiii)

Innhold

| | |
|---|-----|
| Takksigelser | 2 |
| 1 Innledning: Om Elfriede Jelinek | 5 |
| 1.1. Biografi og verker | 5 |
| 1.2. Litteraturhistorisk påvirkning | 7 |
| 1.3. Resepsjon | 8 |
| 1.4. Presentasjon av romanen | 13 |
| 1.5. Problemstilling | 14 |
| 1.6. Teoretisk introduksjon | 15 |
| 2 Erika: Seksualitet og identitet | 21 |
| 2.1. Sommerferie | 23 |
| 2.2. Erikas perversjoner | 26 |
| 2.3. Erikas narsissisme | 30 |
| 2.4. Moren er loven | 34 |
| 2.5. Destruksjonsdrift | 38 |
| 2.6. Selvskading | 39 |
| 2.7. Masochismens logikk | 41 |
| 3 Frihetens lenker og låsesmedens ankomst | 44 |
| 3.1. En dannelsesroman? | 45 |
| 3.2. Det uavklarte ødipuskomplekset | 46 |
| 3.3. Fortolkningsnøkler | 56 |
| 3.4. Kvinneforakt i kulturen | 62 |
| 3.5. Den patriarkalske lov | 64 |
| 3.6. Klemmer | 67 |
| 3.7. Formørkelse i Schumanns C- dur fantasi | 70 |
| 3.8. Erikas brev til Klemmer | 76 |
| 4 Mytologisk verdensbilde: Gresk, kristent | 83 |
| 4.1. Det profane og det sakrale | 84 |
| 4.2. Epilog | 93 |
| 5 Avslutning | 96 |
| 6 Bibliografi | 100 |

1. Innledning: Om Elfriede Jelinek

Elfriede Jelinek er en kontroversiell forfatter fra Østerrike som debuterte som lyriker i 1967 med diktsamlingen *Lisas Schatten*. Siden har hun opparbeidet seg en omfattende bibliografi innen ulike sjangere som romaner, skuespill, radiohørspill, essays og lyrikk. Hennes litterære stjerne har steget i takt med hennes publikasjoner og hun har blitt tildelt en rekke prestigetunge litterære priser som Heinrich Böll- prisen i 1986, Georg Büchner- prisen i 1998, Berlin Theater- prisen i 2002 og Stig Dagermann- prisen i 2004 (for å nevne noen). Til tross for at hun siden slutten av 80-tallet har vært en meget kjent forfatter i tyskspråklige land ble det dannede nobelpublikum svært forbløffet da leder av akademiet Horace Engdahl utropte Elfriede Jelinek til vinner av Nobelprisen i litteratur for året 2004. Omkvedet blant et samlet pressekorps var: "Jelinek? Who?"

1.1. Biografi og verker

Elfriede Jelinek ble født 20.oktober 1946 i Mürzzuschlag i Styria som er en provins i Østerrike. Hun vokste opp i morens fødeby Wien hvor moren var oppdratt i en velstående, østerriksk katolsk familie. Jelineks far var en tsjekkosllovakisk jøde med sosialistisk arbeiderklassebakgrunn.¹ Store deler av Jelineks oppvekst var preget av farens psykiske helsetilstand og morens høye ambisjoner på datterens vegne. I ung alder ble Jelinek introdusert for musikkundervisning i ulike instrumenter som for eksempel piano, orgel og blokkfløyte. Hun danset ballet, tok fiolin og orgeltimer og studerte både ved universitet og på det anerkjente Musikkonservatoriet i Wien. I tenårene ble allikevel presset hun opplevde fra moren i kombinasjon med den stadig forverrede helsetilstanden til faren en for sterk belastning for henne. Den unge Jelinek var flere ganger nært sammenbrudd og begynte å gå i psykoterapi. I 18 års alderen kulminerte Jelineks psykiske problemer i et fullstendig

¹ Jf. Allyson Fiddler: *Rewriting Reality. An introduction to Elfriede Jelinek*, Oxford 1994, s. 1-2

nervesammenbrudd. Hun isolerte seg fra omverden og begynte å eksperimentere med skrijving som en del av terapien. Etter ca. ett års tid rekonvalesens begynte Jelinek ofte ledsaget av sin mor å bevege seg utendørs.²

Jelinek studerte kunsthistorie, teatervitenskap og språkfag i seks semester ved universitet i Wien. Hun fullførte ikke graden, men ble senere uteksaminert som pianist ved Musikk Konservatoriet i Wien i 1971. I løpet av studietiden ble Jelinek politisk aktiv, og i fra 1974 til 1991 var hun medlem i det kommunistiske partiet i Østerrike. Da hun var i tjuårene omkom hennes far som på det tidspunktet var innlagt på et mentalsykehus i utkanten av Wien. Etter å ha tilbrakt noen år i Berlin og Roma tidlig på 70- tallet giftet Jelinek seg med Gottfried Hüngsberg. Siden det har hun delt sin tid mellom sin ektemann og sin mor i to. Halvparten av året oppholder hun seg med Gottfried i Berlin og det andre halve året tilbringer hun i selskap med sin noen og nitti år gamle mor hjemme i Wien.³

I et intervju har Jelinek kommentert hvordan den problematiske familiebakgrunnen på godt og vondt har fungert som en katalysator for hennes språklige talent:

I was the only child in an extremely oppressive situation, the catalyst of a disastrous familial constellation. Consequently, I carried in my soul the burden of my parents' conflict. This, of course, happens fairly frequently; what made my case unique was my ability to make something productive out of my misery. But this step was a function of my upbringing. Had I not been so intimately exposed to art nor encouraged so explicitly to be extraordinarily creative, I doubt whether I would have chosen writing as a way out of my miserable condition.⁴

På nåværende tidspunkt har Jelinek publisert ti romaner, nitten skuespill, nitten radiohørespill, en diktsamling og diverse essays. To bøker er blitt filmatisert: *Die Ausgesperrten* i regi av Franz Novotny (1982) og *Die Klavierspielerin* i regi av Michael Haneke (2001). Hun har også oversatt bøker av Thomas Pynchon, George Feydeau og Eugene Labiche. For tiden arbeider hun med sin ellefte roman som har den foreløpige tittelen *Nied*.⁵ I henhold til Jelinek-

² Jf. Tobe Levin: "Introducing Elfriede Jelinek: Double agent of feminist aesthetics" i *Women`s Studies Int. Forum*, Vol 9, No. 4, 1986, s. 435

³ http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/bio-bibl.html (20. august 2007)

⁴ Levin: *Op.cit.*, s. 435

⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Elfriede_Jelinek#Werke (7. august 2007)

kjenneren Allyson Fiddler kan hennes produksjon inndeles i tre forskjellige kronologiske stadier. I den første bolken inkluderer Fiddler verkene som er skrevet før 1975. De kjennetegnes av en tydelig eksperimentell stil og benytter i utstrakt grad avantgardeteknikker. Dette utvikler seg etter 1975 til en mer konvensjonell fortellerstil, mer avgrenset og strukturell, med et integrert plot. Den tredje og siste fasen begynner med hennes roman *Oh Wildnis, Oh Schutz vor ihr* (1985), hvor Jelinek vender tilbake til en mer krevende og innfløkt stil, skrevet i et kompakt språk og med færre synlige ordspill, hvor hennes metaforiske munterhet er tonet ned i sammenligning med foregående verker.⁶

1.2. Litteraturhistorisk påvirkning

Jelineks samfunnskritiske posisjonering og hennes eksperimentelle språkstil har vært tilstedeværende elementer allerede i hennes første litterære tekster. Ofte beskrives disse som inspirert av Wiengruppen⁷, men strengt tatt går hennes litterære røtter tilbake til en annen gruppering kalt Grazergruppen. Denne gruppen ble etablert mye senere enn Wiengruppen, på midten av 60-tallet, og står i gjeld til sistnevnte gruppering både i orienteringsretning og profil. Wiengruppen var ikke en offisiell klubb, men bestod av en vennegruppe med ulik teoretisk og kunstnerisk bakgrunn. De var opptatt av avantgardeteknikker hvor språklig eksperimentering i møte med mer tradisjonelle stilarter skulle skape en ny og mer spennende litteratur. Grunnen til Wiengruppens oppløsning skyldes i stor grad etterkrigstidens kulturpolitiske strømninger i Østerrike hvor avantgardegrupperingers motstand mot

⁶ Jf. Fiddler: *Op.cit.*, s. 7-8

⁷ Wiengruppen ble etablert i etterkrigstiden og hadde sin base i Wien. Dens mest kjente medlemmer var Oswald Wiener, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Fredrich Achleitner og H. C. Artmann. Wiengruppen var opptatt av å skape en ny form for litteratur, samtidig som de ønsket å markere avstand til den nasjonalistisk- sosialistiske litteraturen som preget tiden under 2. verdenskrig. Til dette ærend benyttet medlemmene forskjellige typer teknikker så som montasje og kollasj. De eksperimenterte i sin diktning med å benytte ulike typer dialekter og ved å benytte seg av kjente karakteristikk fra eldre tradisjoner som stammet fra Wiens folketeater, eller barokk litteratur og eventyr. Men de kunne også sammenblande disse eldre tradisjonene med moderne og hverdagslige fenomener. (Fiddler: *Ibid.*, s. 20)

konvensjonell estetikk ble brakt til taushet.⁸ Men det som splittet Grazergruppen var mangelen på felles ideologi og stil.

I Jelineks forfatterskap er det flere likheter til Grazergruppens ulike teknikker og deres bruk av formelle karakteristikk, men viktigst er hennes syn på kunstens muligheter til å forandre samfunnet. Dette temaet ble innad i Grazergruppen hovedgrunnen til at gruppen delte seg i to leirer. Innad i Grazergruppen eskalerte fascinasjonen for Ludwig Wittgensteins språkfilosofi i retning av å bli problemets kjerne,⁹ og i polemikken posisjonerte Jelineks sympatier seg i retning av en marxistisk sosialkritikk. Sammen med skribenten Peter Scharang kritiserte hun den andre fløyens naive tro på kunstens samfunnsinnvirkning og insisterte på at kunsten som politisk verktøy var ubrukelig. Istedenfor påpekte Jelinek at kunsten kan stimulere til politisk aktivitet, men at det er først og fremst er politisk handlekraft som kan forandre samfunnet, og ikke kunsten i seg selv.¹⁰ Innvielsen i kunstneriske, teoretiske og filosofiske debatter internt i Grazergruppen har vært av avgjørende betydning for Elfriede Jelineks personlige overbevisning om kunstens rolle i samfunnet og således implisitt påvirket retningen Jelinek har tatt i sitt forfatterskap.

1.3. Resepsjon

En litteraturvitenskapelig resepsjon av Jelineks tekster har frem til begynnelsen av nittitallet vært ganske begrenset. Til midten av åttitallet kan Jelinek trygt plasseres i båsen med forsømte progressive forfattere, og senere da hun er blitt bedre kjent har hun i stor grad blitt lest innenfor en feministisk kontekst. Det aller meste som er sagt og skrevet om Jelinek er

⁸ Fiddler: *Ibid.*, s. 20f.

⁹ For mer informasjon om polemikken rundt Wittgensteins språkfilosofi i Grazergruppen, se Fiddler: *Op.cit.*, s. 23 og f. eks Mixner, Manfred: "Ausbruch aus der Provinz. Zur Entsehung des Grazer 'Forum Stadtpark' und der Zeitschrift 'manuskripte'", i Peter Laemmle and Jörg Drews (eds), *Wie die Grazer auszogen, die Litteratur zu erobern*, München 1979, s. 14-15

¹⁰ Se Fiddler: *Op. Cit.* s. 24-25

også blitt gjort innenfor en tyskspråklig sfære.¹¹ I Norge og Norden for øvrig finnes ingen resepsjonshistorie om Jelinek i skandinavisk språkdrakt overhodet.

I kontrast til en nærmest forsømt litteraturvitenskapelig resepsjon har Jelineks verker blitt omtalt i en økende stabel av aviser og magasiner. I stor grad har kritikken delt seg i to ekstreme ytterpunkter hvor en finner de som er svært entusiastiske for hennes verker og de som fordømmer det med henvisning til hennes vulgaritet, pessimisme og manglende respekt for det moderne Europa, og i så måte spesielt det østerrikske samfunn.¹² Interessant med tanke på de som av ulike grunner ikke liker vinklingen og tematikken i hennes verker, er at mange av dem samtidig roser Jelinek for hennes språklige ferdigheter. I en norsk anmeldelse av romanen *Pianolærerinnen* beskriver Tom Egil Hverven Jelineks språkbruk som tankevekkende formuleringer som på sitt beste gir assosiasjoner til Georg Johannesens evne til å finne såre, gode språklige paradokser.¹³ Og av den norske Jelinek- kjenneren Elin Nesje beskrives hennes ordkunster som en tett språklig vev, hvor uttrykk fra reklame og ukebladjournalistikk smelter sammen i et poetisk komplisert språk, gjerne ispedd intertekstuelle referanser til verdenslitteraturens store diktere.¹⁴ I Nobelkomiteens begrunnelse er det også nettopp Jelineks språklige formuleringer som vektlegges sterkest og som utgjør hovedgrunnen til at Jelinek ble tildelt prisen: I konsise ordelag uttrykte nobelkomiteen sin begeistring for ”hennes musikaliska flöde av röster och motröster i romaner och dramer som med enastående språklig lidelse blottar de sociala klichéernas absurditet och tvingande makt”¹⁵.

¹¹ Da jeg ikke behersker tysk har det vanskeliggjort mitt arbeid med Elfriede Jelineks roman, og jeg har derfor i stor grad måttet støtte meg til den engelskspråklige litteraturen som er tilgjengelig i artikler og bøker. Dette får den konsekvens at mitt arbeid med masteroppgaven i stor grad har vært basert på min personlige lesning av romanen kun støttet til en begrenset vitenskapelig resepsjon. Positivt i så måte er at analysen jeg vil presentere får større bevegelsesfrihet enn en analyse som må manøvrere seg mellom en mer omfattende resepsjonshistorie av tidligere litteraturvitenskapelige arbeider.

¹² Se Fiddler: *Op.cit.* s. 26, 27

¹³ <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/4969906.html> (27. august 2007)

¹⁴ http://www.aftenposten.no/kul_und/article886507.ece (27. august 2007)

¹⁵ http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/press-s.html (27. august 2007)

Typisk for kritikken som har fulgt Jelinek siden begynnelsen av hennes forfatterskap er beklageligvis den manglende erkjennelsen på forskjellen mellom forfatterens autentiske mening og holdningene som blir uttrykt gjennom de fiktive karakterene som inngår i de ulike romanuniversene. Selv har Jelinek i årevis uttrykt stor fortvilelse over at hun er en misforstått forfatter. De kritiske stemmene hun formidler i et til tider frastøtende språk har blitt forvekslet med henne selv, og resultatet har blitt at katolske prester nærmest har bannlyst henne, og at Jörg Haiders høyreekstremistiske parti (Frihetspartiet) har spottet henne i valgkampene sine. Avisene i hjemlandet har også uttrykt et direkte hat mot forfatteren, stemplet henne som ”Østerrikes statsfiende nummer en”, og beskyldt henne for skittkasting mot eget land.¹⁶

Lesningene avspeiler et total fravær på forstand for hva Nykritikerne på midten av 50-tallet forfektet som *det intensjonale feilgrep*. Med det menes at en ikke måtte forveksle et diktverks mening med forfatterens mening. T. S. Eliot uttrykker denne oppfatningen slik: ”Det poeten erfarer, er ikke poesi, men poetisk materiale; det å skrive poesien er en ny erfaring for ham; og når poesien leses, av poeten eller av andre er det igjen noe helt annet.”¹⁷ I et slikt perspektiv er Jelineks meninger altså ikke identiske med de meningene karakterene ytrer. Men det vil allikevel ikke si at det ikke finnes spor etter Jelineks politiske holdninger i hennes tekster, men det innebærer at søket etter hennes autentiske meninger gjøres på vaklende grunn da tekstmaterialets litteraritet gjør det riktigere å antyde enn å bombastisk fastslå at med dette sitatet avslører Jelinek hennes egentlige mening.

Men Jelineks tekster har også blitt til del en litteraturvitenskapelig resepsjon som har lest hennes samfunnskritiske forfatterskap, hennes satire og ironi, inn i en veletablert østerriksk tradisjon hvor hennes forgjengere utgjør anerkjente forfattere som Johann Nepomuk Nestroy, Karal Kraus, Öden von Horváth, Elias Canetti, Thomas Bernhard og den

¹⁶ <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article889350.ece> (27. august 2007)

¹⁷ Thomas Stearn Eliot: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge 1933, s. 118

allerede nevnte Wiengruppen.¹⁸ Litteraturkritikeren Matthias Konzett plasserer f. eks Elfriede Jelinek i bås med Peter Handke og Thomas Bernard, og påviser videre at deres forfatterskap på forskjellig vis projiserer et kritisk portrett av den østerrikske kultur. Om Jelineks tekster skriver han følgende:

Through her critical textual montages, in which language is meant to expose its latent ideologies, Jelinek brings persistent ethnic, gender and social prejudices in the commodity discourses of Austria's leisure and high culture industry to the foreground. Her critique of consumer culture as an almost inescapable maze of culturally illusions aims, an initiation of including that of literature.¹⁹

Mange kritikere uttrykker seg som Konzett i begeistrete ordelag for Jelineks samfunnskritiske blikk, når hun i flere av sine tekster skildrer volden som møter individet på det individuelle og det mellommenneskelige planet og på samfunnsnivå. I flere av verkene sammenblender hun høykultur og lavkultur på en oppsiktsvekkende måte som kan lede tankene i retning av Roland Barthes bok *Mytologier*, der han forsøker å vise hvordan ”det mytiske representerer tilslørede strukturer.”²⁰ Av Jelinek-kjenner Fiddler karakteriseres Jelineks realismebegrep som fortettet eller som en form for *superrealisme*.

It is almost as if Jelinek were using a particular kind of lens when regarding the world about her, one which detects the ugliest, most cruel and brutal aspects and which blows these up to oversize proportions, thus distorting the picture, but attracting attention to things which are often deliberately concealed or reinterpreted by the ruling ideology in the interest of its own safety and continued power.²¹

Men mange kritikere finner også Jelineks realismebegrep høyst problematisk. Hun kritiseres for å være for negativ, pessimistisk og dekadent i sine skildringer. Mest høylytt i sin kritikk må i så måte litteraturprofessor Knut Ahnlund være, som i protest mot nobelprisvinneren meldte seg ut av nobelkomiteen. I Svenska Dagbladet la ikke Ahnlund skjul på sin harme og uttrykte følgende kommentar som ble gjengitt i flere toneangivende aviser verden over:

”Nobelpriset 2004 till Elfriede Jelinek har ödelagt utmärkelsens värde för överskådlig framtid.

¹⁸ http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/bio-bibl.html (27. august 2007)

¹⁹ Matthias Konzett: *The Rhetoric of National Dissent in Thomas Bernard, Peter Handke, and Elfriede Jelinek*, Rochester 2000, s. 4

²⁰ Roland Barthes: *Mytologier*, Oslo 2002 s. XII

²¹ Fiddler: *Op.cit.*, s. 31

Det rör sig om ett monomant och enkelspårigt författarskap, en textmassa som synes hopskyfflad utan spår av konstnärlig strukturering.”²² Videre karakteriserte Ahnlund Jelineks realismebegrep slik:

Jelineks kritik av mänskliga och maskulina oarter är en underlig skvader: satiren som utbasnas som hennes vapen och ärende opphæver sig sjælv og blir till ren efterhærmning av det som skulle hånas. Hon skriver på den avskydda men för henne oemotståndligt lockande porno- og skræckgenrens egne villkor: hela böcker är i stora stycken en på en gång kvidande og olustfyllt våldsporno.²³

I en artikkel av Beatrice Hanssen, som er skrevet før Ahnlund fremmet sin kritikk, imøtekommer hun på enkelte områder kritikken som Ahnlund har sluttet seg til. Hun skriver at Jelineks tekster kan tendere mot å fremme det den har til sikte å gjendrive. Om Jelineks estetikk har hun innkretset følgende dilemma:

Often accused of writing pornographic texts and adopting the register of sexual violence, her work has provoked reactions of outrage and indignation, fuelled by the graphic representations of voyeurism, sadomasochism, anthropophagy, vampirism, and the catalogue of other perversions that constitute the contested hallmark of her writing . Insofar as her work enlist one form of violence to combat another, it may seem haunted by a double spectre: the mimetic re-enactment of sexual violence, which risks subjugating women a second time around, and the return of the *Ungeist* of German history in the form of the very irrationalism and violence that her writing seek to ward off. ²⁴

Hennes forslag til å forstå Jelineks selvmotsigende estetikk er å ikke redusere Jelineks forfatterskap til et enhetlig prosjekt som kun er opptatt med ”krigen mellom kjønnene”, eller å fremme en allianse mellom Jelineks kjønnspolitikk på den ene siden og hennes språkpolitikk på den andre, men derimot å rette oppmerksomheten mot vesentlige og poststrukturalistiske posisjoner som er innvevd i hennes arbeid.

Beatrice Hanssen mener at Jelinek med sitt forfatterskap skriver seg inn i en kontekst hvor estetikk, poetikk, politikk og vold som kjennetegner moderniteten er tatt opp i hennes verker. Således mener Hansen at Jelineks forfatterskap ikke bare har tatt opp i seg et metafysisk eller fascistisk voldsprinsipp, men at hun gjennom sitt forfatterskap historiserer de samme tendensene som har gjort seg gjeldende gjennom en generell feministisk praksis av

²² http://www.svd.se/dynamiskt/kultur/did_10738938.asp (27. august 2007)

²³ http://www.svd.se/dynamiskt/kultur/did_10738938.asp (27. august 2007)

²⁴ Beatrice Hanssen: “Elfriede Jelinek`s Language of Violence” i *New German Critique* no. 68, 1996, s. 80

”kritisk” vold. Beatrice Hansen synes således å mene at Jelineks tekster snarere reflekterer en voldsdiskurs enn at hun skriver seg inn i en.²⁵

1.4. Presentasjon av romanen

I min masteroppgave vil Jelineks roman *Die Klavierspilerin*²⁶ utgjøre det empiriske materialet. Romanen er Jelineks femte og ble utgitt i 1983. For Jelinek representerer romanen et vendepunkt i hennes karriere, da hun med denne publikasjonen går fra å være en ung lovende forfatter til å få status som en av Tysklands mest kjente. Romanen er oversatt til norsk av Elisabeth Beanca Halvorsen og Mons Andreas Finne Vedøy og ble publisert i 2005 med tittelen *Pianolærerinnen*. I henhold til Fiddlers inndeling plasseres romanen i den midterste fasen av Jelineks forfatterskap.

Romanen utgjør en av de mest kontroversielle romanene som ble utgitt på 80-tallet og fikk ifølge Tobe Levin slike overskrifter i tyskpresse: ”’Maternal Apocalypse’, Motherlove as Torture,’ ’Sure Shot with Poison,’ ’On the Heels of Lust,’ Trained for Self-Destruction,’ ’Your Evel Eye, Elfriede.’”²⁷ Overskriftene vitner om at romanen inneholder et mangfold av kontroversielle temaer. Siden utgivelsen er romanen, ikke overraskende, blitt lest på en rekke forskjellige måter. Sigrid Löffler, en østerriksk litteraturanmelder, gir en fortettet versjon av noen mulige lesninger samtidig som han forklarer hvorfor romanen er blitt så misforstått.

It’s got to be shockingly misunderstood. From Penthouse to Playboy, the sex-media industry will sniff out pornography and welcome it; the literary critics will smell an autobiographical rat. Male readers will suspect misandrony, female readers misogyny; mothers will discover the hatred of mothers and feminists, a renegade sister. For how is the ‘awful truth’ – that many women do indeed entertain rape fantasies – to be brought into harmony with campaigns to abolish sexual violence? When the public must be convinced that women do NOT desire to be raped and beaten, how can a feminist novel inscribing these wishes in reality be useful? Such a book will certainly be misunderstood.²⁸

²⁵ Jf. Beatrice Hanssen: *Ibid.*, s. 84, 85

²⁶ Elfriede Jelinek: *Pianolærerinnen*, Skien 2005

²⁷ Tobe Levin: *Op. cit.* s. 436

²⁸ Levin: *Ibid.*, s. 436f.

I korte trekk er Jelineks roman *Pianolærerinnen* delt i to deler, hvor første del først og fremst omhandler forholdet mellom Erika Kohut og hennes kontrollerende mor. Erika er en 35 år gammel pianolærerinne ved Musikkonservatoriet i Wien. Hun deler leilighet og ekteseng med sin mor i en av Wiens drabantbydeler. Denne delen av romanen gir blant annet tilbakeblikk på Erikas tidligere barndomsopplevelser, og er således forklarende for Erikas forhold til musikk og seksualitet. Den andre delen av romanen fokuserer mer på Erikas forhold til hennes mye yngre elev Walter Klemmer. Utviklingen av dette forholdet har nærmest funksjon av en maktkamp hvor de to personene skifter mellom dominans og underkastelse, til forholdet ender i frustrasjon og oppløsning.

1.5. Problemstilling

I et intervju har Elfriede Jelinek uttalt at romanen *Pianolærerinnen* er hennes psykoanalytisk sett mest interessante roman. Videre har hun beskrevet romanen som en individuellpsykologisk, nesten konvensjonell realistisk roman som handler om Erikas forsøk på å kompensere for sin driftsoppgivelse og sin forstyrrede seksualitet.²⁹ I min masteroppgave vil jeg i tråd med Jelineks hint i retning et psykoanalytisk ”nøkkelknippe”, utruste meg med toneangivende psykoanalytiske teoretikere som Sigmund Freud og Jacques Lacan, i mitt forsøke på å åpne døren som fører inn i Erikas psyke. Min overordnede problemstilling er kort og greit å forsøke å gi et svar på hvem Erika Kohut er? Videre vil min analyse uavlatelig komme i kontakt med det problematiske spenningsforholdet som oppstår mellom individ og samfunn, og som til slutt fører til at vår heltinne må resignere ovenfor overmakten. Min analyse har således et dobbelt mål: Den vil tilnærme seg gåten Erika på et individuelt nivå, samtidig som den ønsker å si noe fundamentalt om vår vestlige kultur.

²⁹ Jf. Tuva Korsström: *Berättelsernas återkomst: På spaning efter den europeiska romanen*, Helsingfors 1994, s. 59f.

1.6. Teoretisk introduksjon

Den teoretiske bakgrunnen til min lesning av romanen *Pianolærerinnen* vil i vesentlig grad hente inspirasjon fra teoriene til psykoanalytikerne Sigmund Freud og Jacques Lacan. I min lesning vil jeg vektlegge noen av de aspekter fra deres teorier som angår barnets seksualitet og tilblivelsen av dets kjønnsmessige identitet. Denne utviklingen formes i vesentlig grad gjennom en prosess som Freud betegner som ødipuskomplekset. Gjennom store deler av sitt liv bearbeidet Freud sine ideer om ødipuskomplekset, men med essayet *Das Ich und das Über-ich (Ichideal)*³⁰ fra 1923 gav han en utarbeidet redegjørelse som er blitt stående som en av de mest komplette.³¹ I dette essayet argumenterer Freud for at barnet, i alderen mellom to og fem år, erstatter den dyadeformede strukturen som er mellom mor og barn med en triangulær struktur hvor begge foreldrene er representert. Innenfor den ødipale strukturen og barnets driftsmessige utvikling identifiserer barnet faren som en rival til morens oppmerksomhet. Tidligere har barnet trodd at det selv opptok den viktigste posisjonen i morens liv, men med erkjennelsen av denne nye virkelighetsoppfattelsen forandres innstillingen ovenfor faren: "Identifikationen med fadern får nu en fientlig prägel, den omvandlas till en önskan att undanröja honom och träda i hans ställe i förhållande till moderen."³² Men dette ønske om å ta farens plass og slik innta posisjonen som morens forevalgte objekt er dømt til å mislykkes. I henhold til barnets kjønnsmessige utvikling må hun eller han oppta en posisjon side om side ved hennes eller hans foreldre, og denne utviklingen av det tredelte ødipale mønsteret vil senere danne grunnlaget for alle fremtidige forhold som individet inngår i sitt voksne liv. Til forskjell fra tidligere redegjørelser av

³⁰ Sigmund Freud: "Jaget och överjaget (jagidealet)" i "Jaget och detet" i *Bortom Lustprincipen*, Stockholm 1995, s. 184-196

³¹ Bennet Simon og Rachel B. Blass: "The Development and Vicissitudes of Freud's Ideas on the Oedipus Complex" i *The Cambridge Companion to Freud*, Cambridge 1991, s. 166

³² Freud: *Op.cit.*, s. 188

ødipuskomplekset insisterer Freud i dette essayet på viktigheten av barnets biseksualitet som har avgjørende betydning for kjønnsbestemmelsen og seksualiteten barnet vil utvikle.³³

Freud skiller mellom de to kjønnes avvikling av ødipuskomplekset.³⁴ For gutten innebærer en vellykket utgang av ødipuskomplekset at han må oppgi det nære båndet til moren (som kjennetegner den tidligste tiden av barnets liv) og istedenfor identifisere seg med faren.³⁵ I henhold til Freud vil en normal utvikling av et guttebarns seksualitet være utfallet etter de mekanismene som følger *kastrasjonskomplekset*. Med kastrasjonskomplekset menes at guttebarnet innehar en ubevisst frykt for at faren vil kastrere ham hvis han prøver å oppnå seksuell kontakt med sin mor. Derfor oppgir guttebarnet sine ødipale ønsker i forhåpning om senere å kunne innta samme posisjonen som innehas av faren. Guttebarnet ønsker således å erverve seg både farens maskuline status og over tid å utvikle seg til et kjærlighetsobjekt for en fremtidig kvinne som likner hans mor. ”Genom ödipuskomplexets undergång har alltså manligheten i pojkenes karaktär blivit förstärkt.”³⁶

Freud påpeker i essayet at en slik skjematisk versjon av ødipuskomplekset som ble gjort rede for ovenfor, forekommer relativt sjeldent og at det langt oftere inntreffer i hans praksis at barnet grunnet sin biseksuelle tilbøyelighet føyer seg inn i hva Freud kaller *det fullständiga ödipuskomplexet* hvor utfallet kan bli en positiv eller negativ løsning:

Det innebär att pojken inte bara har en ambivalent inställning till fadern och ett kärleksfullt objektval av moderen, utan också att han samtidigt betar sig som en flicka, han visar en kärleksfull, feminin inställning till fadern och den svartsjukt fientliga inställningen till moderen som svarar mot den.³⁷

Freud påpeker at konflikten mellom et positiv eller et negativ utfall av komplekset vil bestå i individets personlighet og føre til utviklingen av hva Freud kaller et *over-jeg*. Utviklingen av et *over-jeg* er således hos Freud en direkte følge av at individet har klart å løse sitt

ødipuskompleks:

³³ Freud: *Ibid.*, s. 189

³⁴ Senere i analysen av romanen vil jeg gjøre rede for hvordan Freud forestiller seg at kvinnens avvikling av ødipuskomplekset går til.

³⁵ Freud: *Op. cit.*, s. 188

³⁶ *Ibid.*, s. 188

³⁷ *Ibid.*, s. 189

Jagidealet är alltså arvtagare till ødipuskomplekset och därmed uttryck för de mäktigaste impulserna och viktigaste resultatet av detes libidioutveckling. Genom att upprätta jagidealet har jaget bemästrat ødipuskomplekset och samtidig underkastat sig detet. Medan jaget i alt väsentligt är representant för yttervärlden, realiteten, uppträder øverjaget mot det som en advokat för den indre världen, detet.³⁸

Øverjaget bevarer i stor grad faderens karakter og gjør seg gjeldene i individets psyke gjennom påbud og forbud. Dermed er *øverjaget* hos Freud også kilden til menneskehetens utvikling av religion, moral og høyere kunstarter.³⁹

I Lacansk teori inntreffer ødipuskomplekset noe tidligere enn hos Freud, etter ca. atten måneder, men hos Lacan er det en nødvendig forutsetning at subjektet før det kan inntre i den ødipale prosessen har gjennomgått hva Lacan betegner som speilstadiet⁴⁰. Med speilstadiet mener Lacan at subjektet gjennomgår en komplisert libidiøs fase som fører til en ontologisk strukturering av individets virkelighetsforståelse.⁴¹ Denne transformasjonsprosessen mener Lacan påbegynnes omtrent etter ca. seks måneder og tar til i det barnet identifiserer sitt eget speilbildet. Speilbildet karakteriserer Lacan videre som et *imago* som i spedbarnet fremkaller en triumferende gledesfølelse, ikke minst på grunn av at barnet innvendig føler seg fremmedgjort og urolig. Samtidig som barnet identifiserer seg selv med dette speilbildet skapes en subjektivitet ut ifra identifikasjonen av den andre.⁴² Denne begynnende erkjennelsen blir således for barnet en link mellom seg selv som organisme og virkeligheten. Eller uttrykt med Lacan: “The function of the mirror-stage [...] is to establish a relation between the organism and its reality – or as, they say, between *the Innenwelt* and *the Umwelt*.”⁴³ Men til tross for at barnet identifiserer seg selv og sin kropp med sitt *imago*, er det allikevel først idet barnet trer inn i ødipuskomplekset (etter ca. 18 måneder) at det blir klar over sin kjønnsmessige identitet.

³⁸ *Ibid.*, s. 192

³⁹ *Ibid.*, s. 191-193

⁴⁰ Jacques Lacan: “The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience” i *Écrits: A selection*, s. 1-8

⁴¹ Lacan: *Ibid.*, s. 2

⁴² *Ibid.*, s. 2,3

⁴³ *Ibid.*, s. 4

Lacans versjon av ødipuskomplekset følger i omtrentlige termer de samme retningslinjene som er gjort rede for ovenfor, men den største forskjellen fra Freud til Lacan er at sistnevnte importerer innsikter fra strukturalismen⁴⁴ til Freuds opprinnelige ødipuskompleks.⁴⁵ I Lacans teori om ødipuskomplekset følger ett nytt begrepsapparat som supplerer Freuds tidligere psykoanalytiske vokabular. Viktige begreper er den allerede introduserte *imaginære sfæren* som jeg gjorde rede for ovenfor i anledning speilstadiet, og to andre distinkte faser som Lacan kaller *det symbolske* og *det reelle*. For Lacan innebærer avslutningen av *den imaginære fasen* at barnet trer inn i sitt ødipuskompleks. Og ødipuskomplekset løses ved at barnet kapitulerer for den patriarkalske loven som hos Lacan er den loven som styrer og bestemmer språket, og således kulturen. *Den reelle fasen* er derimot vanskelig å uttrykke noe konsist om, da den ligger utenfor språket, og verken speilbildet eller skriften kan reflektere *det reelles* sanne natur.⁴⁶ I Elisabeth Wrights beskrivelse av *det reelle* påpeker hun at Lacan med begrepet ikke mener en verdslig virkelighet, men kategoriserer det i retning av hva hun kaller det udiffereiserbare: "By the real he does not mean mundane reality. The real is the body as part of an undifferentiated nature."⁴⁷ For det frembrytende nyfødte subjektet inngir konfrontasjonen med den jordiske tilværelsen en opplevelse av uro, oppløsning og splittelse. Samtidig som barnet i sin psyke menes å minnes at det i en fortidig situasjon befant seg i tilstand preget av harmoni. Disse ambivalente følelsene av utilstrekkelighet og splittelse får således konsekvenser for individets søken etter å tilfredsstille sitt begjær.

⁴⁴ Strukturalisme er en metoderetning i litteraturforskningen som forsøker å forklare strukturene i litterære tekster enten med basis i en "litterær grammatikk", eller ut fra den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussures teori om at meningen til et ord er avhengig av ordets plassering innenfor det totale språkssystemet. (Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo 1999, s. 240)

⁴⁵ Judith Feher- Guerewick: "A lacanian approach to the logic of perversions" i *The Cambridge Companion to Lacan*, Cambridge, s. 193

⁴⁶ Elisabeth Wright: "Psychoanalysis and Language: Lacan" i *Speaking Desires can be Dangerous*, Cambridge 1999, s. 59- 69

⁴⁷ Wright: *Ibid.*, s. 63

I min analyse av *Pianolæreren* vil de omtalte teoriene belyse Erikas driftsutvikling og hennes kompliserte forhold til moren og omverden. I det første kapitlet av analysen vil jeg først og fremst forsøke å skape forståelse for Erikas seksualitet ved å undersøke den i relasjon til Freuds ideer om den infantile driftsutvikling. Videre vil jeg i de to påfølgende kapitlene fokusere på Erikas forsøk på å frigjøre seg fra moren. Sentralt i analysen står Erikas uavklarte ødipuskompleks. Teoriene vil suppleres og utdypes grundigere underveis i analysen.

Og som lovmessig regel er det barnas kjønnsbestemte tiltrekning til foreldrene slår igjennom, sønnens til moren og datterens til faren. Samtidig med at disse tydelig incestuøse fantasier blir overvunnet og forkastet, fullbyrdes en av de viktigste, men også smerteligste psykiske prestasjoner i pubertetstiden, nemlig frigjøringen fra foreldrenes autoritet, og først gjennom denne frigjøring skapes en motsetning mellom den nye og den yngre generasjon som er så viktig for kulturfremskrittet. På hver av stasjonene i den utvikling som individene skal gjennomløpe, blir en del av dem holdt tilbake, derfor finnes det også personer som aldri har overvunnet foreldrenes autoritet og som ikke, eller bare ufullstendig har trukket sin ømhet bort fra dem. Det er oftest piker som på denne måten, til foreldrenes glede, blir hengende fast ved barnekjærlighetene langt utover puberteten [...] De blir kjølige hustruer og forblir seksuelt ufølsomme. (Freud: *Seksualteorien.*, s. 82f.)

2. Erika: Seksualitet og identitet

Erika Kohut er en 35 år gammel pianolærerinne som deler leilighet og seng med sin aldrende mor. De er knyttet sammen gjennom et dobbelt morsbånd som gjør det vanskelig for Erika å løsrive seg. På den ene siden har moren født og oppdratt barnet. I morskjærlighetens navn har hun satt til side sine personlige behov og ofret seg for barnets beste "[...] alt som moren gjør, er motivert av kjærlighet."⁴⁸ Men på den annen side har dette altoppslukende kjærlighetsofferet satt Erika i gjeld til moren, "og barnet blir derfor kun avkrevd lave gebyrer: livet sitt."⁴⁹

Fornavnet har Erika fått fra lyngblomsten. Lyngfamilien er svært utbredt i kalde strøk, og plantene er kjent for å være vedaktige og robuste⁵⁰. Navnets betydning kan kaste lys over Erikas vanskelige oppvekstvilkår og hennes seksuelle ufølsomhet. Etternavnet er en intertekstuell referanse som kan henspille på den amerikanske psykoanalytikeren Heinz Kohut, grunnleggeren av *selvpsykologien*. Kohuts teorier omtaler bl.a. de ødeleggende effektene av et symbiotisk mor/datter- forhold, hvor foreningen med et idealisert objekt forhindrer en suksessfull atskillelse hovedsakelig fra moren. Kohut hevder at i spedbarnsalderen har ikke barnet etablert klare avgrensinger i forhold til sine omsorgspersoner. I utgangspunktet er ikke barnet i stand til å se sine foreldre som uavhengige og selvstendige personer med eget initiativ, men opplever dem snarere som en forlengelse eller utvidelse av seg selv.⁵¹ Jelinek fremkaller denne preødipale bakgrunnen når hun setter premissene for barnets opplevelse av tilhørighet til moren som betingelser også i godt voksen alder. "Mor og datter stikker hodene sammen som om de var ett enkelt menneske".⁵²

Fra fødsel av påbegynte moren arbeidet med å forme barnet i sitt bilde: "Da hun senere betraktet leirklumpen som ble skutt ut av kroppen hennes, startet hun øyeblikkelig og

⁴⁸ Elfriede Jelinek: *Pianolærerinnen*, Oslo 2005, s. 192

⁴⁹ *Ibid.*, s. 26

⁵⁰ <http://no.wikipedia.org/wiki/Lyng> (24.03.2007)

⁵¹ Christian Schlüter og Sigmund Karterud: *Selvets mysterier*, Oslo 2002, s. 41

⁵² Jelinek: *Op.cit.*, s. 115

hensynsløst arbeidet med å få den ren og pen. Bort med litt her, bort med litt der også. Et barn trekkes helt instinktivt mot skitt og lort hvis man ikke river det bort fra det.”⁵³ Gjennom leirklumpmetaforen forstår en at Erika er et produkt av morens dannelsesprosjekt. Men den videre iscenesettelsen av barnets tiltrekning mot egen avføring alluderer til Freuds teori om den infantile seksualitet, hvor han i *Seksualteorien* beskriver barnet som *autoerotisk* eller *polymorf perverst*. Freud definerer den infantile seksualitet ut fra en rekke *partialdrifter*, som er knyttet til ulike kroppssoner (f. eks munnen, endetarmen og kjønnsorganene). Disse partialdriftene eksisterer uavhengig av hverandre, men alle er prinsipielt til stede samtidig. For å utvikle hva som vanligvis forstås med en normal seksualitet, må barnet gjennomgå tre ulike pregenitale organisasjonsfaser (den orale, den anale og den falliske fasen) før det trer inn i den genitale fase. ”Freud forestiller sig, at de prægenitale partialdrifter smelter sammen ved dannelsen af den genitale drift, som derfor kan betægnes som seksualdriften (i entall).”⁵⁴ Det som skaper de suksessive fasene (på det pregenitale forstadiet) er at de skifter på å være dominerende. ”Værdien af faseteorien ligger i dens bidrag til forståelsen af neuroser, psykoser og perversioner samt af fantasier og karaktertyper i almindelighed.”⁵⁵

I barndommens seksuelle latensperiode kommer barnets seksuelle atferd til syne. Dette skjer vanligvis i tredje eller fjerde leveår da barnet er kommet i den anale fase. Det er hendelser fra denne fasen Erikas mor bruker som utgangspunkt når hun angriper sitt endelige mål: For morens arbeid med å holde barnet rent og pent illustrerer ikke bare morens kamp mot barnets *autoerotiske* tilbøyeligheter, men er en eufemisme om å fortrenge datterens kjønnsdrift (libido) overhodet. ”Moren ønsker seg innstendig at barnet hennes mye heller skal ha det hett i moderlige bånd istedenfor i kjelen med sanselig elskov og lidenskap.”⁵⁶

I kompensasjon for seksuallivets gleder skjenker moren i stedet barnet musikken.

⁵³ *Ibid.*, s. 23

⁵⁴ Ole Andkjær Olsen, og Simo Køppe: *Freuds Psykoanalyse*, København 1986, s. 376

⁵⁵ *Ibid.*, s. 371

⁵⁶ Jelinek: *Op.cit.*, s. 174

Hennes ubevisste forhåpning er at Erikas seksuelle drivkrefter skal bli avledet fra sine seksuelle mål og henledet til nye mål. ”For Erika velger moren tidlig et i en eller annen form kunstnerisk yrke.”⁵⁷ ”Heller kunstens tinder, enn kjønnets nedverdiggelse”⁵⁸. Mekanikken i sublimeringen er at barnets seksuelle impulser skal oppfattes som perverse og derfor kun fremkalle ulystfølelser. Disse ulystfølelsene skal videre fremkalle motkrefter (reaksjonsimpulser) som effektivt skal undertrykke slik ulyst.⁵⁹

Men morens forsøk på å omforme barnets *autoerotiske*⁶⁰ vesen i sitt anti-erotiske bilde har mot sin hensikt sendt Erikas kjønnsdrift i pervers retning. ”Faktum er nettopp at man til seksualfortrengningen som indre moment” også ”må føye de ytre som i likhet med innesperring, mangelen på et normalt seksualobjekt, farene ved den normale kjønnsakt osv, kan skape perversjon hos et individ som ellers ville forblitt normalt.”⁶¹ Morens iver etter å bidra til Erikas seksualfortrengning legger således premissene for Erikas utvikling av sykelige perversjoner. I min undersøkelse av hva Erikas identitet og seksualitet består i, vil jeg i stor grad dvele ved Erikas oppvekstvilkår, i tråd med Freuds tanke om at den infantile seksualitet er særdeles viktig for individets utvikling.

2.1. Sommerferie

Årstidene kan sees som en analogi til livets ulike faser, der puberteten og ungdomstiden kan forstås som overgangen fra vår til sommer. Overgangen fra barn til voksen oppleves ofte som en sårbar alder, men ses også som en blomstringstid. Av mange, spesielt i den vestlige kultur, blir ungdomstiden forherliget til livets vakreste periode. Slik fortøner det seg imidlertid ikke

⁵⁷ *Ibid.*, s. 23

⁵⁸ *Ibid.*, s. 180

⁵⁹ Sigmund Freud: *Seksualteorien*, Oslo 1966, s. 44

⁶⁰ ”Ved autoerotikk forstås, at individet tilfredsstiller sig selv seksuelt uden at inddrage et ydre seksualobjekt.” (Olsen og Køppe, *Op.cit.*, s. 378)

⁶¹ Freud: *Ibid.*, s. 38

for Erika. I tilbakeblikk fordømmes livet som forsømt, ”og fullstendig forsømt er Erikas ungdomstid, for eksempel det året Erika var atten, som folkemunnen kaller de søte atten.”⁶².

Gjennom analepsen til Erikas sommerferie får leseren del i en nøkkelsekvens som kaster lys over Erikas seksualhemninger og som kan tjene som forklaring på at Erika (lyngblomsten) aldri blomster slik som de andre jentene på hennes alder gjør.

Nøkkelsekvensen har videre en forside og en bakside: Forsiden er Erikas identifikasjon med objektet for sitt begjær, mens baksiden viser at Erika har begrensede kanaler til å uttrykke begjæret igjennom.

Som sedvanlig øver Erika på pianoet, men ”til avveksling er fetteren hennes kommet på besøk og fyller rommet med sitt vitale liv.”⁶³ Fetteren uttrykker med sin sportsinteresse, sin utpregede fysiske form og sitt medisinstudium de maskuline stereotypier: aktivitet, styrke og fornuft. Karakteristikaene underbygger fetterens maktposisjon i møte med det motsatte kjønn og transfigurerer ham til et ideelt objekt for tenåringsjenters begjær.

I sin livsutfoldelse utgjør han en grell kontrast til sin kusine. Fetteren er ute i solen omsvermet av beundrerinner. ”Han rager som en klippe i frådende bølger”⁶⁴ og ”når han er i spesielt godt humør, får jenta som krabber på bakken foran ham lov å kysse hans føtter”⁶⁵.

Fetteren fremstilles som et personifisert fallossymbol, mens kusinen på sin side er innesperret i et symbolsk fengsel.

HUN er alltid der med det ene øret når fetteren arrangerer ståhei med jentene. Hun lytter til at han setter de sunne tennene sine i tiden og sluker den med god appetitt. For hvert sekund blir HUN smertefullt gjort oppmerksom på tiden, sekundene tikker som et ur i fingrene hennes og slår mot tangentene. Vinduene i rommet der hun øver, er slått for med gitter. Skyggen av gitteret er et kors som er forbeholdt det lystige livet der ute, som en blodtørstig vampyr.⁶⁶

De to ulike motivene, med Erika på den ene siden og tenåringsjentene på den andre, markerer på hvert sitt vis barnets inntreden i den genitale fase. Motivet med de flørtende

⁶² Jelinek: *Op.cit.*, s. 173

⁶³ *Ibid.*, s. 36

⁶⁴ *Ibid.*, s. 36

⁶⁵ *Ibid.*, s. 38

⁶⁶ *Ibid.*, s. 38

tenåringsjentene som danser og beundrer det idealiserte objektet (fetteren) representerer den sunne og normale inntredelse til puberteten. Mens Erikas tilfelle markerer at hun er utestengt fra ritualet hvor flørt kamouflert som lek utspiller sin viktige rolle i utformingen av seksuell identitet.

Videre henleder metaforen ”frådende bølger” oppmerksomheten til resultatet av blodets gjennomstrømning til tenåringsjentenes kjønnsorgan. En beskrivelse som i en større sammenheng knytter kjønnsorganet til hovedområde for seksuell nytelse, og således markerer en uproblematisk inntreden i den genitale fase.

I motsetning til de andre tenåringsjentene oppstår det hos Erika ikke noen endelig identifisering med en enhetlig seksualitet. Istedenfor identifiserer Erika sekundene som forflytter seg taktfast. Dermed skapes en dikotomi mellom det naturlige og organiske på den ene siden og Erikas mekaniske system på den andre. Hos tenåringsjentene er det utviklet et kanalsystem der blodet strømmer gjennom årene mot det sentrerte følelsesområdet, altså kjønnsorganet, men hos Erika forblir overgangen til den genitale fase uavklart.

Også Erika føler begjæret, men samtidig føler hun seg ”utelukket fra alt fordi hun er utelatt fra alt.”⁶⁷ Hun er innesperret i et slags fengsel hvor skyggen av gitteret tilkjenner et kors. I den kristne religion er korset symbolet på Jesu korsfestelse og dermed på hans soningsdød, den sentrale frelseshandling i den kristne religion. I *Pianolærerinnen* blir denne subtile detaljen et tidlig varsel til leseren om Erikas lidelseshistorie (men korset har også en annen betydning som vi kommer tilbake til i et senere kapitel). Da det nærmer seg middagstid og solen er svakere sviner skyggen av korset hen. Erikas lidelse opphører midlertidig, og hun kan forlate sitt fengsel. ”Vekkerklokken personlig stilt av moren har ringt”, men moren har ikke tatt høyde for at Erika skulle komme løpende ut, ”full av kompliserte ungdomsfølelser”⁶⁸ og slik stå ansikt til ansikt med objektet for sitt begjær.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 36

⁶⁸ *Ibid.*, s. 39

Den røde pakken full av kjønn begynner å dingle, den kretser forførerisk foran øynene HENNES. Den tilhører en forfører som ingen kan stå imot. Hun lener seg mot den et kort øyeblikk, bare med kinnet. Vet ikke selv hvorfor. Hun vil kjenne den én gang, hun vil berøre denne glitrende juletrekule med leppene bare en eneste gang. Et øyeblikk er HUN mottaker av denne pakken. Hun streifer over den med leppene, eller var det haken? Det var mot hennes egen frie vilje. Gutten vet ikke at han utløste et steinras hos kusinen. Hun kikker og kikker. Pakken er lagt til rette for henne som et preparat under mikroskopet. Vær så snill å la dette øyeblikket vare, det er så vakkert.⁶⁹

Identifikasjonen av fallosen som objekt for hennes begjær representerer et ledd i overgangen fra den infantile seksualitet til dets normale form, og kan sees som et forvarsel om det senere voyeurmotiv. Hittil har seksualdriften vært overveiende autoerotisk, men nå finner den seksualobjektet. ”Tidligere fungerte den ut fra enkelte drifter og erogene soner, som uavhengig av hverandre søkte en viss lystfølelse som eneste seksualmål. Nå blir det gitt et nytt seksualmål som alle partialdriftene virker sammen for å nå, mens de erogene soner underordner seg under genitalenes ledelse.”⁷⁰ En slik overgang ble vi vitne til i møtet med de andre tenåringsjentene, men i Erikas tilfelle er det oppstått en forstyrrelse i kjønnslivet, en slags utviklingshemning. For hos Erika faller ikke de strømmingene som er rettet mot seksualobjektet og seksualmålet nøyaktig sammen. Og det er et uunnværlig premiss i utviklingen av en normal seksualitet.

2.2. Erikas perversjoner

I *Pianolærerinnen* utgjør kjønnsforskjellen det tematiske sentrum. Det er den Erika ”kikker og kikker på” og som resulterer i at det utløses ”et steinras” hos henne. Identifikasjonen av fallosen tydeliggjør Erikas mangel, og legitimerer utestengelsen og fetterens maktposisjon. Da Erika vanligvis blir skjermet fra muligheten til å iaktta det erotiske objektet, blir denne identifikasjonen av kjønnsforskjellen enestående. På den ene siden representerer Erikas utestengelse fra det sosiale fellesskap at moren har lyktes i å kastre Erika. Julia Kristeva beskriver slike situasjoner: ”Samme hvor lite kvinnen har en penis å miste, føler hun seg totalt

⁶⁹ *Ibid.* s. 40f.

⁷⁰ Freud: *Ibid.*, s. 67

– med kropp og sjel – fortaapt under kastrasjonstrusselen. *Som om hennes fallos var hennes psyke*, oppsmuldres og trues hele hennes psykiske liv med å tømmes, ved tap av det erotiske objekt. Det ytre tapet er umiddelbart og depressivt opplevd som en indre tomhet.”⁷¹ Men ved identifikasjonen av fetterens fallos vekkes Erikas drifter så smått til live. Dette åpner for en utvikling som kan beskrives slik: ”Interessen i kønsforskellen bliver kilde til nye partialdrifter, dels til synsdriften, der findes i både en aktiv og passiv udgave (voyeurisme og ekshibitionisme) og dels til videdriften, der ytrer sig som seksuell lyst ved videntilegnelse, men som udspringer af barnets grublen over kønsforskellens mysterium.”⁷²

Gjennom romanen oppsøker Erika forskjellige arenaer hvor hun kan ta kjønnsforskjellen nærmere i øyesyn. Hun spionerer på par som har samleie i parken, overværer peepshow og ser pornofilmer på kino. I Praterparken er hun på leit etter prostituerte på jobb. ”Hun er fullstendig øye og øre. Kikkerten er hennes forlengede øye. [...] Så fant hun det [...] Paret puler seg ut fra den vakreste gressletten og inn i Erikas øyepple.”⁷³ Erika sitter på huk, gjemt bak noen busker. Hun er veldig nær og kan høre dem puste og prate og stønne. Erikas øyne er store, ”de er svært følsomme organer”⁷⁴ Når skuelysten blir utelukkende innskrenket til kjønnsorganene, betrakter Freud det som en perversitet.

[...]Den seksuelt betonte beskuelse – er i en viss utstrekning noe de fleste normale gjør [...] Til perversjon blir skuelysten derimot a) når den utelukkende innskrenker seg til genitalene, b) når den er kombinert med overvinnelse av vemmelse (voyeurs, tilskuere til ekskresjonsfunksjonene), c) når den i stedet for å forberede det normale seksualmålet fortrenger det.⁷⁵

Freuds definisjon skiller den normale beskuelsen fra den perverse voyeuriske seksualitet.

Erika tilhører sistnevnte kategori. På peepshowet kommer det eksplisitt frem at Erikas tilfredsstillelse består kun av kikkaing. ”Erika vil ikke delta aktivt, hun vil bare kikke. Hun vil

⁷¹ Julia, Kristeva: *Svart sol. Depresjon og melankoli*, Drammen 1994, s. 87

⁷² Olsen og Køppe: *Op.cit.*, s. 374

⁷³ Jelinek: *Op.cit.*, s. 127f.

⁷⁴ *Ibid.*, s.129

⁷⁵ Freud: *Op.cit.*, s. 27

ganske enkelt bare sitte der og kikke. Se på Erika, hun som ser uten å røre. Erika føler ingenting og kan aldri kjærtegne seg selv.”⁷⁶ Hun er voyeuren par excellence.

Erikas partialdrifter har ikke blitt underlagt den genitale ledelse og hennes seksualitet er fremdeles på det autoerotiske stadiet. Hennes viktigste partialdrift er synsdriften som hun har utviklet både i aktiv og passiv form, altså både i voyeuristisk og ekshibisjonistiske retning. Sine ekshibisjonistiske behov får hun dekket gjennom opptredener ved musikalske tilstelninger. ”I musikken er det noen ganger hun som er den utøvende, andre ganger er hun der som tilskuer og tilhører.”⁷⁷

At Erika ikke er kommet i den genitale fasen, viser seg med tydelighet når hun er på peepshow. I motsetning til tenåringsjentenes ”frådende bølger” rundt ”klippen” forblir Erika tørr mellom bena. Hennes kjønn beskrives som et ”svampete, råttent og ensomt tre i skogen, og råten er i fremdrift.”⁷⁸ Og når hun spionerer på paret gjemt bak noen busker blir Erika opphisset. ”Uten at de to andre vet det, lager Erika en treergruppe. Det er plutselig noen organer inni henne som arbeider dobbelt så fort eller enda raskere uten at hun kan kontrollere det. Et sterkt trykk i blæren, en ubehagelig smerte som alltid kommer når hun hisser seg opp.”⁷⁹ Hun blir opphisset fordi spenningen av å i akta andre uten deres viten er å omgå *Loven*. I Erika oppstår det en spenning mellom på den ene siden å risikere å bli utsatt for Autoritetens straff som igjen forsterker frykten for å bli oppdaget, og på den andre siden muligheten for å slippe unna uten represalier. Forholdet mellom frykt og straff, blandet med hennes libido, skaper en seksuell spenning som får utslag i et overtrykk i hennes mekaniske system og resulterer i tissetrengthet.

Erikas grunnleggende biologiske funksjoner er blitt forstyrret. I tillegg til episoden i parken blir leseren vitne til en annen sekvens hvor Erika Kohuts perverterte tisseseksualitet

⁷⁶ Jelinek: *Op.cit.*, s. 49

⁷⁷ *Ibid.*, s. 129

⁷⁸ *Ibid.*, s. 48

⁷⁹ *Ibid.*, s. 130

kommer til syne. Episoden inntreffer i etterkant av at Erika, i et sjalu øyeblikk, har lagt glassskår i jakkelommen til en jente som flørtet med hennes yndlingslev Walter Klemmer. Erika frykter at hun blir oppdaget, men ”det var ingen som kom inn selv om risikoen var høy.”⁸⁰ Akkurat som ved situasjonen i parken oppstår et spenningsforhold mellom frykten for Autoritetens straff og muligheten for å slippe unna. Når Erika spionerer risikerer hun å bli voldtatt og kanskje også drept, mens nå risikerer hun å miste sin sosiale status som pianolærerinne ved Musikk-konservatoriet i Wien. Til tross for at hun ikke har innfridd morens skyhøye forventninger inngir stillingen et krav om respekt.

”Jenta som hånden tilhører, skriker av angst og hylar av smerten hun nå føler”. Situasjonen tiltrekker seg de musikalske tilhørernes oppmerksomhet. ”Fra forskjellige hjørner hvor de bedre oppdratte og de likegyldige har trukket seg tilbake, kommer spørsmålet om hvem den skyldige er.” I et forsøk på å slippe unna uten å bli anklaget simulerer Erika ”kvalme og dårlig humør i denne lille kretsen av blod”. Med mistenksomhet observerer Walter Klemmer Erika. Erikas frykt for å bli oppdaget øker og hun vender ryggen til klyngen av mennesker som omslutter offeret og går mot trappen.

Alle som ser at hun flykter på denne måten, tror at hun føler seg dårlig. Men det er bare vanen hennes med å måtte late vannet i de mest upassende øyeblikk som har tatt kontroll over henne. [...] Hun har ikke annet ønske enn snart å kunne la en lang, varm bølge renne ut av seg. Ofte kommer den følelsen over henne i det mest upassende øyeblikk av en konsert, når pianisten spiller pianissimo og i tillegg tar i bruk corda- pedalen.⁸¹

Mekanismene som kommer til syne ved Erikas urinuttømmelse viser hvordan hennes grunnleggende biologiske funksjoner er blitt perverterte. Gjennom tissingen får hun utløp for sin spenning samtidig som hun opplever en pirring i kjønnsorganet. Ønsket om å ”la en lang, varm bølge renne ut av seg” er det nærmeste Erika kommer tenåringsjentenes ”frådende bølger”.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 152

⁸¹ *Ibid.*, s. 156f.

2.3. Erikas narsissisme

De sosialhistoriske betingelsene som moren til Erika har erfart innen en tradisjonell hvit østerriksk middelklassekultur, har gjort mødrene fra denne generasjonen økonomisk avhengige, isolerte og uten sosial anerkjennelse. Fru Kohut har nærmest vært nødt til å velge ekteskapet på bekostning av å fremdyrke de egenskaper og talenter hun skulle mene at hun disponerer. Gjennom sin økonomiske avhengighet av andre, først faren og deretter ektemannen, har hennes kunstneriske aspirasjoner og ambisjoner blitt fortrent. Men ved videreførelsen av sin genetiske arv over til det nyfødte barnet oppstår igjen muligheten til å få leve ut sine drømmer og lengsler. ”For Erika velger moren tidlig et i en eller annen form kunstnerisk yrke slik at man kan tyne penger ut av det man har jobbet så hardt for, mens gjennomsnittsmenneskene omringer kunstneren med beundring.”⁸²

Den naive planen moren har utpønsket på datterens vegne skal tilfredsstillende alle involverte parter: samfunnet, datteren og henne selv. Barnet inntar musikkens hovedscene og i kulturens gledesrus over vidunderbarnet oppnår datteren berømmelse. Ved berømmelsen innkasserer så moren økonomisk sikkerhet og medfølgende sosial prestisje. Barbara Kosta beskriver dette forholdet slik: ”Even though the daughter`s social situation is meant to resemble the mother`s, the daughter provides a means for the mother`s own empowerment. By virtue of possessing the child, the mother gains control, purpose, and a heightened sense of herself as subject within the mother (subject) and daughter (object) dyad.”⁸³

Det doble morsbåndet gjør det svært vanskelig for datteren å bryte ut av dyaden, og i morens forvaring blir datteren forvaltet som et investeringsobjekt. Ved berømmelse oppnår moren avkastning. Derfor skjermes barnet foreløpig ”fra verden, så det senere ikke skal

⁸² *Ibid.*, s. 23

⁸³ Barbara Kosta: “Inscribing Erika: Mother-daughter Bond/age in Elfriede Jelinek`s *Die Klavierspielerin*”, i *Monatshefte*, Vol. 86, No2, 1994., s. 222

tilhøre mamma [...] men hele denne verden.”⁸⁴ Barnet isoleres fra omverden og plasseres på pianokrakken. Hver dag må barnet øve, og

ikke på ett eneste av trinnene som Erika klatrer opp er det tillatt å slappe av... Konkurrentene vil lokke Erika ut på stupet med påskudd om at de vil vise henne utsikten... Moren skildrer utførlig avgrunnen, så barnet vokter seg for den. På toppen hersker verdensberømmelsen... Så lenge moren fortsatt lever og Erikas fremtid ånder, er det kun en ting som gjelder for Erika: den absolutte verdenstoppen.⁸⁵

Dynamikken i dette forholdet nærer seg av at avstanden til de andre, massen, er stor og at båndene mellom mor og barn er sterke. Fra fødselen er naturligvis båndene sterke, men etter hvert som barnets psykoseksuelle utvikling skrider fram, erfarer barnet et skille mellom seg selv og moren, og grensene mellom seg selv og virkeligheten. Idet barnet blir klar over *objektene*, svekkes barnets avhengighet til moren, som igjen fører til at morens status blir truet. I et forsøk på å holde sin posisjon intakt utsorterer moren familiemedlemmer og venner en etter en. ”Vi holder helt for oss selv, ikke sant, Erika, vi trenger ingen andre.”⁸⁶ Datteren blir skjermet fra utenforståendes påvirkning. Resultatet er at foruten de få relasjonene Erika har til ansatte og studenter ved musikk-konservatoriet, blir morens hennes eneste tilknytning. Men samtidig som moren støter bort fra seg ”de andre”, sørger hun for å forsterke båndene internt til datteren. Bevisst eller ubevisst medfører morens fremgangsmåte en regresjon hos Erika til den narsissistiske tilstand. Ved å rose barnet i smigrende ordlag, som f. eks ”Erika er et geni når det gjelder å betjene pianoet, hun er bare ikke oppdaget enda”⁸⁷, eller ”Jesusbarnets fødsel var bare smålort i forhold”⁸⁸, tilbaketrekkes Erikas libido fra objektforestillingene til *jeg`et* hennes. Men samtidig som moren nærer Erikas storhetstanker, øker også fallhøyden hvis hennes indre virkelighetserkjennelse ikke sammenfaller med (det ytre) realitetsprinsippet.

⁸⁴ Jelinek: *Op.cit.*, s.35

⁸⁵ *Ibid.*, s. 24

⁸⁶ *Ibid.*, s. 14

⁸⁷ *Ibid.*, s. 25

⁸⁸ *Ibid.*, s. 24

Konfrontert med virkelighetens grufulle sannhet får Erikas selvfølelse en alvorlig knekk da hun på en avgjørende avslutningskonsert ved Musikkakademiet ikke klarer å innfri sine egne og morens forventninger.

Hun mislykkes foran hele forsamlingen, foran konkurrentenes foresatte og hennes eneste mor, som hadde brukt de siste pengene sine på Erikas konsertantrekk. Etterpå får Erika ørefiker av moren, for selv musikalske totalamatører kunne lese fiaskoen i ansiktet hennes og sikkert også på hendene. Det må sies at Erika ikke hadde valgt et stykke for den jevne massen, men derimot en Messias, et valg moren hadde advart mot på det sterkeste. På denne måten får ikke barnet sneket seg inn i hjertene på folkemassen, som moren og barnet for lengst har lagt for hat, for det første fordi Erika alltid bare har vært en usynlig liten del av massen, for det andre fordi hun aldri ønsket å være en liten usynlig del av massen.⁸⁹

Det oppstår en uoverstigelig kløft mellom morens projiserte ideal og hverdagens realiteter. Identitetens uavklarte posisjon fremtvinger hos Erika ettertankens selvkritiske refleksjon. Hun nages av tvil i spørsmålet om hvem som har rett av moren og musikkakademiet. Er hun den sommerfuglen som hun er blitt innprentet at hun er, eller vil hun alltid forbli en larve? Er hun geniet ved pianoet eller et ubetydelig individ i massen som hun selv avskyr? Erika er i villrede, men trengt opp mot realitetenes avgrunn må hun allikevel erkjenne at hennes oppadstigende klatring på musikkhierarkiets karrierestige er over. ”Hvilke andre valgmuligheter har hun enn å gå over i læreryrket?”⁹⁰

Erikas mislykkede konsert representerer et nederlag som moren har vansker med å forsone seg med. Umiddelbart utbroderer hun en rekke omstendigheter som forklarer utfallet slik at Erikas narsissistiske storhetstanker holdes ved like og hatet mot ”de andre”, massen økes. Men utenfor husets vegger har morens svermerier liten innflytelse på tingenes tilstand. Hun kan forkuldre datterens psyke, men ikke musikkakademiets avgjørelser. Erikas karriere strander som pianolærerinne, men allikevel skulle denne stillingen vise seg å romme uante muligheter, for moren, til å rettferdiggjøre Erikas fiasko ved å sørge for at alle hennes studenters karriere blir spolert: ”Du klarte det jo ikke, så hvorfor skal en annen og attpåtil en

⁸⁹ *Ibid.*, s. 26

⁹⁰ *Ibid.*, s. 27

fra din egen elevstall klare det i ditt sted?”⁹¹ Ved å la Erika innta dommerens posisjon med retten til å bedømme omverdenen, sørger moren for at datteren kommer bedre ut av det. ”Gjennom årenes løp overgår Erika moren også når det gjelder å se ned på noen.”⁹². I sin forbitrelse over å ikke å ha innfridd morens ambisjoner sørger Erika for at heller ikke hennes elever vil oppnå suksess.

Dialektikken som oppstår i Erikas indre, består i en maktkamp hvor ulike krefter i sjelens psyke utkjemper. ”Det er disse motsetningene som tvinger Erika til å stå imot massen.”⁹³ Det ytre realitetsprinsipp kan bare bringes i likevekt innenfor husets fire vegger. Utenfor hjemmet er det ingen som vet at Erika egentlig er et geni, og hennes forsøk på å få oppleve kjærlighet gjennom mannlige relasjoner har alle som en vært mislykkede. Det er kun hjemme at Erika opplever at hennes selvbilde møter forståelse. Erika er skuffet av verden utenfor, og sammen med moren oppstår en allianse hvor mor og barn står samlet mot den ukulturelle og vulgære folkemassen. I velvilje over alliansen nærer hun morens illusjon om at musikkkarrieren fremdeles har oppadstigende muligheter, men i sitt indre nages Erika av at hun sannsynligvis har nådd så langt som det er mulig uten å ha spor av talent. Hvis antagelsen skulle være riktig, at Erika er talentløs, har hennes karrierevalg blitt tatt på falske premisser, for ingen som tilhører den grå massen har mulighet til å innta verdenstoppen i ”Musikkens by”⁹⁴. Og hvis premissene var falske fra starten av, betyr ikke det dermed at hennes allierte er Erikas verste fiende? Spørsmålets ubehagelige karakter er av en slik utrivelig art at Erika vegrer seg i det lengste for å konfrontere den. For kan en egentlig i sannhetens tjeneste beskyldte en mor, som i selvoppofrelsens navn gjør alt hva hun kan for sin datter, for å være fiende av sitt barn?

⁹¹ *Ibid.*, s. 11

⁹² *Ibid.*, s. 25

⁹³ *Ibid.*, s. 13

⁹⁴ *Ibid.*, s. 19

2.4. Moren er Loven

Erika har vokst opp uten far. ”Først etter mange harde ekteskapsår kom Erika til verden. Straks gav faren pinnen videre til datteren og trådte av. Erika trådte til, faren av.”⁹⁵. Sitatet vitner om en maktkamp mellom mann og kvinne hvor Erikas mor er gått seirende ut av striden. Faren mistet både forstanden og retningssansen gjennom bataljen, og ble midlertidig sendt til sanatoriet i Niederösterreich for senere å bli tatt inn på det statlige galehuset i Am Steinhof.⁹⁶ For som moren klart uttrykker det, må den ene part gi etter, hvis ikke lider ekteskapet en trist skjebne.⁹⁷

I familien Kohut er det moren som bestemmer. Den symbolske staffettvekslingen har gjort Erika til morens fallos. På romanens første side beskrives moren som ”inkvisitor og henrettelseskommandant i en og samme person, i stat og familie anerkjent som mor.”⁹⁸ Det doble morsbåndet har satt datteren i gjeld til seg selv, og fortelleren sammenligner henne sarkastisk nok med en ”aldrende helgen”, en betegnelse som tillegger henne martyrium så vel som guddommelighet.⁹⁹ Hennes mandat kan ikke bestrides. Erikas mor er i faren og kulturens sted Autoriteten, den personifiserte Lov.

Over generasjoner har Kohutkvinnene, sarkastisk beskrevet som ”kvinnebrigaden”¹⁰⁰ og som ”korsedderkopper”¹⁰¹, lært seg å mestre kulturens krav om innskrenkninger mot som gjentjeneste å få herske i husets rike. I *Ubehaget i kulturen* minner Freud oss om at lykken er vanskelig å finne i kulturen. Fra alle hold truer lidelsene oss, men der finnes også utveier: ”man kan omskape verden, bygge opp en ny, hvor de uholdbare ting er ryddet vekk og erstattet med andre – fra en egen ønskeverden.”¹⁰² Mødrene skaper seg en egen tilværelse, i hjemmet, hvor kun de beste ingrediensene kulturen har å tilby er medbrakt, representert ved

⁹⁵ *Ibid.*, s. 5

⁹⁶ *Ibid.*, s. 86

⁹⁷ *Ibid.*, s. 13

⁹⁸ *Ibid.*, s. 5

⁹⁹ Jf. Kosta: *Op.cit.*, s. 223

¹⁰⁰ Jelinek: *Op.cit.*, s. 35

¹⁰¹ *Ibid.*, s. 35

¹⁰² Sigmund Freud: *Ubehaget i kulturen*, Oslo 1992, s. 24

kunsten og kristendom. Hver for seg inntar de en autokratisk posisjon hvor de andre familiemedlemmene må underkaste seg deres lover og regler.

Mor og mormor ønsker å forberede barn og barnebarn (Erika og fetteren) best mulig før deres møte med den utenforliggende og farefulle kulturen. Størst bryderi er det å berede jenta, fetteren advares kun mot giftesyke pikebarn¹⁰³. Erika på sin side vernes mot ungdomstidens fristelser slik at hun i ro og mak skal få utvikle seg til å bli en verdenskjent konsertpianist. Redselen moren (og kanskje mormoren) bærer i sitt indre er at historien skal gjenta seg, slik at atter en talentfull kvinne vil måtte forsake sin naturbegavelse til fordel for en fremtidig ektemanns karriere eller for å oppdra barna som så ofte er utfallet av seksualitetens gleder. Da ville investeringsprosjektet Erika blitt uten avkastning, og fru Kohut ville dermed aldri få oppleve å få sitt ønske om sosial anseelse og kulturell anerkjennelse oppfylt.

Annerledes fortøner det seg for det maskuline kjønn. Deres livsutfoldelse er i større grad begunstiget fra naturen og kulturens side da mannen f. eks ikke behøver å ruge over sitt avkom i nımåneders tid og som i tillegg kulturelt sett slipper unna bryderiet med barneoppdragelse og andre huslige sysler. Dermed kan mannen benytte sin overlegne ”rasjonalitet” til å fremme kulturutviklingen, samstundes som kvinnen som er mer knyttet til hjemmet, og som kjent er mer ”omfølsomme” og ”omtenksomme” ta seg av de huslige forpliktelser som barneoppdragelse, matlaging og husrengjøring. I tråd med en slik kulturforståelse ser Kohutkvinnene ingen problemer i fetterens livsutfoldelse. Skulle han ha lyst på en av de frembydde jentene må han bare benytte seg av tilbudet, men han må passe seg så han ikke plutselig er fanget i ekteskapets bånd.¹⁰⁴

I tenåringsjentenes dans rundt fetteren ser Kohutkvinnene billedlig talt avgudsdyrkeres dans rundt gullkalven. En slik dans rundt mannen har Kohutkvinnene, og kvinner generelt

¹⁰³ Jelinek: *Op.cit.*, s.36

¹⁰⁴ I dagens samfunn kan ekteskapet bli en økonomisk belastning for mannen hvis ekteskapet mot formodning skulle ende i et skillsmisseoppgjør. I tillegg til at fetteren, i dagens ”likestilte” samfunn, kan ende opp med en moderne kvinne som insisterer på en fordeling av huslige forpliktelser.

danset for menn i generasjoner. Resultatet har vært at Kohutkvinnene har måtte forsake sine egne talenter til fordel for ekteskapelige og huslige forpliktelser. Dette har vært normen blant (Kohut)kvinner i generasjoner, men for å forhindre en repetisjon ser moren ut til å støtte seg på følgende resonnement: Det individuelle enkelttilfellet gir erkjennelsen en vakkende grunn å treffe beslutninger på, men en rekke enkelttilfeller som alle indikerer samme resultat styrker tankerekkens pålitelighet. Gjennom en slik rekke med smertelige enkelttilfeller har Kohutkvinnene nådd erkjennelsen om at kulturens forskjellsbehandling av kjønnene legitimerer det mannlige begjæret og skremmes av det kvinnelige. Derfor skjermes Erika foreløpig fra kulturens avgrunn slik at hun senere kan erobre verdens hovedscene som konsertpianist¹⁰⁵, og slik oppnå den sosiale status og prestige kvinner kun unntaksvis har fått oppleve i kulturen.

Etter morens vurderinger representerer kunsten en utmerket innfallsport til samfunnet. Midlertidig må hun legge forholdene best mulig til rette slik at larven får utvikle seg til en praktfull sommerfugl. ”Hun beskyttes mot påvirkninger og utsettes ikke for fristelser.”¹⁰⁶ Det attråverdige er det som tjener karrieren og det motsatte utgjør en trussel. Det attråverdige er det opphøyde og sublime: det tidløse som forblir inn i evigheten applaudert, beundret og etterlignet. Trusselen mot dette fremtidige avlat, mener moren, å gjenkjenne i individets biologiske drifter.

Gjennom lovgivning viderefører mødrene kulturens patriarkalske maktstrukturer. Det er dette som er ”korset” moren og mormoren bærer på sin rygg. De velsigner fetterens livsutfoldelse og bistår datterens seksualfortrengning. I egne øyne beskytter ”korsedderkoppene” sommerfuglen mot de utenforliggende farer. I sin forvaltning av lovene, til beste for sin sommerfugl, har de spunnet et ”hjemmelaget sikkerhetsnett av vaner og

¹⁰⁵ Jelinek: *Op.cit.*, s. 35

¹⁰⁶ *Ibid.*, s. 32

rutiner.”¹⁰⁷ Men som dyremetaforene indikerer er det ikke kulturen i seg selv som utgjør den største trusselen mot sommerfugllarven¹⁰⁸ Erika, for av alle de skumle dyrene Erika møter på sin reise gjennom kulturen er dyrene moren og mormoren sammenlignes med (f. eks barkebille, korsedderkopp og hauk) de eneste som har larver på menyen. Det kan dermed tyde på at moren og mormorens projisering av kulturens retningslinjer blir enda strengere fortolket og forvaltet av Kohutkvinnene enn hva som er vanlig praksis i kulturen. F. eks pålegger moren datteren lovforbud mot mannlige relasjoner og materielle gjenstander. ”Hun truer med å slå i hjel barnet så snart det blir sett med en mann. Moren sitter på utkikkposten, kontrollerer, leter, regner etter, trekker konsekvenser, straffer.”¹⁰⁹

I Erikas psyke er morens kommandoer blitt datterens lov ved at hun har inkarnert morens lovforbud i sitt *overjeg*. Sublimeringen av morens idealer (en verdenskjent konsertpianist) og identifikasjonen med morens forbud medfører for Erika en deseksualisering ved at objekt- libido transformeres til jeglibido. I ”Jaget och detet” beskriver Freud mekanismene i denne prosessen:

Överjaget har ju uppstått genom identifikation med fadern som förebild. Varje sådan identifikation karakteriseras av desexualisering och även sublimering. Det förefaller som om också en driftdefusion skulle äga rum vid en sådan omvandling. De erotiska komponenterna har efter sublimeringen inte tillräcklig kraft att binda all den destruktivitet som inngår i driftkonstellationen. Den frigörs då och framträder som en böjelse för aggresion och destruktivitet. Från defusionen skulle idealets hårda, grymma och befallande karaktär kunne härledas.¹¹⁰

Lovforbudet i Erikas psyke tjener å beskytte *jeget* mot trusselen om destruksjon som truer individet fra alle kanter. Dermed tjener det Erikas livsdrifter, men en slik narsissistisk transformasjon av libido medfører imidlertid at Eros` binding av dødsdriften blir oppløst og de destruktive driftene blir sluppet løs. I Erikas indre ”ulmer krefter musikken ikke kan

¹⁰⁷ *Ibid.*, s. 8

¹⁰⁸ Erika sammenlignes som oftest med en sommerfugl, men egentlig er hun en larve som er på vei til å bli en sommerfugl. Denne forvandlingen representerer for moren at Erika skal forvandles fra å være et talent til å bli en verdenskjent konsertpianist, men sammenligningen indikerer også pubertetens forvandling, hvor f. eks en ungpige forvandles til en voksen kvinne med feminine attributter.

¹⁰⁹ Jelinek: *Op.cit.*, s. 76

¹¹⁰ Sigmund Freud: ”Jaget och detet” i *Bortom lustprincipen*, Stockholm 1995, s. 213

tilfredsstillende. [...] Det styrer kreftene helst mot det negative.”¹¹¹ Teksten er helt eksplisitt på at Erika har utviklet en aggresjonsdrift: ”Hennes uskyldige ønsker forvandler seg med årenes løp til et gjenstridig begjær, til ødeleggelsesvilje. Det andre vil ha, vil hun tvangsmessig også ha. Det hun ikke kan få, vil hun ødelegge.”¹¹²

Den ikke-erotiske aggresjons- og destruksjonsdriften henger sammen med Erikas uavklarte identitetsproblem. Spørsmålet om hvorvidt hun er en av ”massen” eller et misforstått geni nager Erika, og ambivalensen får utslag i to ulike svar: ett hvor Erika lar aggresjonsdriften gå ut over den forhatte massen og ett hvor aggresjonsdriften rettes innover mot jeget. Den utoverrettete aggresjonsdriften kan sees i sammenheng med to tidligere omtalte episoder, den mislykkede konserten og Erikas tisseseksualitet. Den innover rettede aggresjonsdriften settes i sammenheng med Erikas selvskading.

2.5. Destruksjonsdrift

For Erika representerer massen den uopplyste domsavsi-ger. Moren hadde advart henne mot å velge en Messias, men datteren hadde allikevel trosset forbudet og spilt et teknisk komplisert musikkstykke. Umiddelbart ble Erikas genierklærte natur truet av oppløsning og undergang. Massens domsavsigelse er det som er skyldig i at Erikas karriere strander som pianolærerinne, og derfor straffer Erika dem.¹¹³ I selvbevarelsens tjeneste omformes hennes sårede selvfølelse til et narsissistisk raseri som får utslag i vilkårlig vold rettet mot massen. Erika ”slår folk i ryggen”¹¹⁴, ”rasende sparker HUN mot et hardt ben som tilhører en mann.”¹¹⁵ I Erikas øyne er hun fremdeles et geni, og volden hun rettet mot de andre legitimeres ved at hun er dem overlegen.

¹¹¹ Jelinek: *Op.cit.*, s. 15

¹¹² *Ibid.*, s. 76

¹¹³ *Ibid.*, s. 21

¹¹⁴ *Ibid.*, s. 15

¹¹⁵ *Ibid.*, s. 17

En annen situasjon hvor den utadrettede aggresjonsdriften kommer til syne er allerede omtalt i redegjørelsen av Erikas tisseseksualitet, hvor Erika med vilje legger et knust vannglass i kåpelommen til ei jente.¹¹⁶ I Erikas øyne er jenta et bilde på alt hun selv skulle ønske at hun var. I hennes ungdommelige skjønnhet ser hun en moteriktig kledd kvinne i lårkort skjørt. Selv får hun aldri pynte seg, det sørger morens strenge kontroll og forbud for, derfor har hun lært seg å omforme sitt narsissistiske behov for å bli speilet i menn og kvinners felles beundring til et hat mot dem som får oppleve ”de søte atten”.

2.6. Selvskading

Identifikasjonen av fetterens fallos, objektet for Erikas begjær, representerer en overskridelse av lovforbudet. Alene på sitt rom, samme kveld som hendelsen inntraff, erindrer sannsynligvis Erika hva som ”utløste et steinras” hos henne, men der andre tenåringsjenter antakelig ville oppleve økt seksuell lystfølelse, fremkaller hendelsen hos Erika kun en indre uro. Erika henter i stedet frem et barberblad. ”Bladet ler mot henne som en brudgom mot bruden... Det er fire snitt til sammen.”¹¹⁷ Erika skjærer seg i håndbaken og påfører seg en ”villet egenskade”. I forskningslitteraturen om fenomenet *selvskading* påpekes det at det er typisk at kaos og ”ubeskrivelige” følelser er fremtredende, og at selvskading oftest skjer impulsivt når ungdom står midt i en interpersonlig krise, og er svært forvirret og desperat.¹¹⁸

I sitt forsøk på å håndtere sin særdeles problematiske livssituasjon mangler Erika kanaler til å få utløp for sitt ubehag. Hun disponerer ikke sin egen tid og heller ikke sin egen kropp. Hun har ingen hun kan prate med, og det finnes ikke ord som kan uttrykke *det*. Først gjennom å skjære i seg selv klarer Erika å omgjøre den indre ubehagelige tilstanden til følelser. Den selvskadende prosessen blir således et uttrykk for Erikas forsøk på å språkliggjøre sitt indre. I en slik kontekst blir barberblad analogt til pennen, og arket hun

¹¹⁶ *Ibid.*, s. 152

¹¹⁷ *Ibid.*, s. 41

¹¹⁸ Svein Øverland: *Selvskading. En praktisk tilnærming*, Bergen 2006, s. 25

skriver på blir hennes hud. Fremstillingsformen understreker handlingens destruktive aspekter: Å skrive med blod på egen hud gjør kroppen til tekst, og løfter frem selvskadingens meningskapende og kommunikative aspekt.¹¹⁹ Erikas kropp blir en budbærer og budskapet må fortolkes.

At Erikas følelsesmessige kaos er knyttet til puberteten, impliseres gjennom de fire snittene i armen. Snittene kan sees som en gjenskapelse av Erikas utsikt gjennom fengselsvinduet, altså som fire stenger som frembringer et gitter. Men samtidig kan de fire snittene sees som to par kjønnslepper. Ubevist har dermed Erika knyttet kjønnsorganet og sitt indre ubehag sammen. Eksplisitt uttrykkes dette i teksten ved Erikas andre selvskading som ligner et kastrasjonsforsøk. ”Underlivet og angsten er venner med hverandre og hennes allierte, de opptrer nesten alltid sammen.”¹²⁰ I Erikas overjeg har morens forbud sneket seg inn og i morens sted piner overjeget det syndige jeg` et med de samme angstfølelser. ”Moren kan kontrollere om HUN beholder hendene over dynen om natten eller ikke, men for å få kontroll over angsten, ville hun måtte brette opp skallekapselen på barnet sitt og personlig skrape ut angsten.”¹²¹ Til tross for at Erika lar være å tilfredsstille en drift, kan hun ikke hemmeligholde sitt begjær ovenfor overjeget. ”I stedet for den truende ytre ulykke – kjærlighetstapet og straffen fra den ytre autoritet – får man en konstant indre uro, skyldfølelsens spenning.”¹²²

I forskningslitteraturen om selvskading understrekes det at selvskading ofte er et forsvar mot en intens ubehagsfølelse. Ofte har ungdommene hatt den følelsen lenge og mange opplever det som

en befrielse å oppdage selvskading, nettopp fordi de da for første gang opplever kontroll [...] De opplever at de har fått et forsvar som de kan ta i bruk når ekkelheten plutselig er der igjen [...] Selvskading gir også kontroll i et liv som ellers oppleves som noe der ungdommen ikke kan bestemme

¹¹⁹ Jf. Anita Moe: *Å sette arr på det: kvinners egen opplevelse av den selvskadende prosessen*, Oslo 2005, s. 6, 7

¹²⁰ Jelinek: *Op.cit.*, s. 81

¹²¹ *Ibid.*, s. 81

¹²² Sigmund Freud: *Ubehaget i kulturen*, s. 77

noen ting. Jo mindre kontrollen over livet for øvrig er, dess mer vil behovet for kontroll gjennom andre teknikker øke.¹²³

Overmannet av en sinnstilstand hvor hennes forbudte ønsker står steilt imot autoritetens forbud, tvinger overjeget Erika i retning av et straffebehov. Barberbladet skjærer gjennom huden, men Erikas transelignende tilstand gjør at hun blir fritatt fra å føle smerte. ”Det gjør ikke vondt i det hele tatt [...] Hele tiden sildrer og renner det mørkerødt blod ut av sårene og griser til alt på veien. Det sildrer varmt og lydløst og ikke ubehagelig. [...] På gulvet og også på sengeteppet forener de tre små bekkene seg til en stri strøm.”¹²⁴. Ut fra såret iakttar Erika at blodet strømmer ut av henne og med blodet som flyter forsvinner også ”det ekle” i henne, og dermed svinner også Erikas ubehag.

Gjennom selvskadingsritualet har Erika funnet et forsvar mot moren eller overjegets pinsler. Ved å la kniven åpne en sluse i kroppens blodåresystem, straffes det syndige jeg` et for sin forbudte aktivitet eller sitt forbudte begjær. Tiden blodet renner ut av kroppen representerer derfor Erikas soningsforløp, og idet hun er renset for synd opphører Erikas avstraffelse. Som et syndfritt (renset) menneske kan Erika forlate sitt fengsel, hun har overvunnet moren og overjegets makt over henne og gjenvunnet kontrollen over seg selv.

2.7. Masochismens logikk

Ved fire sekvenser blir vi i *Pianolæreren* vitne til at Erika skader seg selv, men Erikas selvskading forekommer langt hyppigere enn som så. Hun har med seg barberbladet hvor hun enn går, og ironisk betegner den narrative fortelleren at å skjære i egen kropp er hennes hobby.¹²⁵ Selvskading forfølger Erika fra inntredelsen til puberteten til romanens siste side. Hver gang inntreffer det i etterkant av dramatiske hendelser fra Erikas lidelseshistorie, men alltid står det i relasjon til Erikas makteløshet i møte med omgivelsene. Ved å gjennomføre

¹²³ Øverland: *Op.cit.*, s. 63f.

¹²⁴ Jelinek: *Op.cit.*, s. 42

¹²⁵ *Ibid.*, s. 80

selvskadingsritualet gjeninntar Erika kontrollen over egen kropp. Slik sett står selvskadingsritualet i relasjon til masochismens logikk.

Masochisme og sadisme er oppkalt av Krafft-Ebing etter de to skjønnlitterære forfatterne de Sade og Masoch, og utgjør den aktive og passive variant av samme driftsmål.

Freud skelner egentlig mellom tre driftsmål med relation til sado-masochismen, nemlig (1) *destruktion og tilintetgjørelse*, (2) *bemektigelse og dominansen* og (3) *tilføjelse av smerte*. I det første af Freuds ætiologiske forklaringsforsøg føres sadismen og masochismen tilbake til bemektigelsesdriften; i det andet føres de yderligere et skritt tilbake, nemlig til den biologiske definerte destruktions- eller dødsdrift.¹²⁶

I forsøket på å kartlegge Erikas masochisme vil jeg benytte meg av den førstnevnte varianten som omhandler bemektigelsesdriften¹²⁷. Denne driften gjør seg gjeldene i de tidligste fasene av et barns liv og omhandler barnets forsøk på å oppnå kontroll over de ytre objektene. Eksempler på slike objekter kan være personer eller diverse gjenstander, innbefattet egen avføring. ”Et barn trekkes helt instinktivt mot skitt og lort hvis man ikke river det bort fra det.”

Bemektigelsesdriften er fra starten av sterkt sadistisk og barnets forsøk på å dominere og herske over objektene kan ytre seg gjennom vold og tvang. ”Når objektet siden mangler, eller når der nedlægges forbud mod, at objektet behandles på *den* måte, lærer barnet at rette sin sadisme mod sig selv.”¹²⁸ Gjennom barneoppdragelsen har moren som opprettholder forbudene avlært Erika hennes aktive sadisme, men den sadistiske tendens er derimot ikke fortrent fra Erikas bevissthet. I stedet har de sadistiske impulsene blitt isolert i Erikas overjeg, og jeget er blitt gjenstand for sadismens aggresjon. På dette stadiet er driftsmålet refleksivt, men etter hvert skapes overgangen til ”den passive relation, hvor aktiviteten

¹²⁶ Olsen og Kjøppe: *Op.cit.*, s. 227

¹²⁷ I henhold til Gilles Deleuze er Freuds to varianter egentlig ganske like: ”If we consider the psychoanalytic interpretation of the derivation of masochism from sadism (there being in this respect no great difference between Freud’s two interpretations: in the first the existence of primary masochism is implied, despite his assertion to the contrary; in the second Freud recognizes the existence of this primary masochism, but goes on to maintain that for a complete account of masochism we need the hypothesis of the turning around of sadism upon the subject), it would appear that the sadist’s superego is singularly weak, while the masochist suffers from an overwhelming superego which causes sadism to be turned against the ego.” (Deleuze: *Masochism. Coldness and Cruelty*, New York 1991, s. 123)

¹²⁸ Olsen og Kjøppe: *Op.cit.*, s. 227

forlægges til objektpositionen, og det er først den, der kaldes masochistisk. Jeg`et finder en seksuell tilfredsstillelse ved at lade sig beherske, ydmyke og mishandle af en anden person.”¹²⁹ Den psykiske og fysiske smerten Erika blir utsatt for gjennom morens *anti-erotiske* barneoppdragelse og gjennom *over-jegets* aggresjon mot *jeg`et*, blir hos Erika omdannet til en slags seksuell før-lyst. I henhold til lystmekanikken er det en kjent sak at jo lengre tid det tar før den seksuelle spenningen utløses, dess sterkere oppleves lysten ved utløsning, men hos masochisten blir denne førlysten til et mål i seg selv. Erikas infantile seksualmål er dermed blitt forvandlet med en tilbakevirkende kraft. Barnets tidligere ønsker om å bemektige seg objektene er snudd til underkastelse av morens lover. Gjennom en vekselvirkning mellom moren og *over-jegets* lovforbud har Erikas *jeg* blitt underkastet Autoriteten. Dette maktforholdet snur Erika via masochismens logikk til en nytelse av sin avstraffe, dermed blir *korset*, symbolet på Erikas lidelse, enklere å bære.

¹²⁹ *Ibid.*, s. 227

3. FRIHETENS LENKER OG LÅSEMEDENS ANKOMST

Pianolærerinnen er en roman som utspiller seg på forskjellige narrative nivåer, men romanen som sådan handler i all enkelthet om en datters ønske om å løsrive seg fra morsbåndene. I formynderens forvaring er Erika redusert til et objekt, og den symbolske lenken Erika bærer med seg, begrenser hennes livsutfoldelse. ”Hun er surret fast som en Egyptisk mumie med de daglige pliktens bånd”.¹³⁰ Både Erikas handlinger og verbale ytringer ser moren som sitt mandatområde. ”Indre ønsker skal Erika holde for seg”.¹³¹ I moderkjærlighetens barm knuges barnet så hardt at det risikerer å krepere, og barnet ”higer etter å slippe fri.”¹³² Løsrivelsen fra morens autoritet er et konkret og samtidig et eksistensielt problem som uavlatelig er knyttet til Erikas uavklarte ødipuskompleks.

I romanens runddans rundt livets store mysterier danner ødipuskomplekset bakteppe til livets scene hvor de forskjellige aktørenes skjebne utkjempes. Helt konkret iscenesetter Jelinek Erikas identitetsproblematikk opp mot hennes uavklarte ødipuskompleks. I sin streben etter frihet vakler Erika mellom penismisunnelse og kastrasjonsangst på den ene siden og på den andre siden et ønske om å vende tilbake til fostertilstanden. Den eksistensielle problematikken driver henne ut og inn av Kohutleilighetens dører, som en Ødipus på rømmen løper hun sin skjebne i møte. Resultatet av hennes søken ender i to voldtektsscener som om mulig etterlater henne enda mer desillusjonert enn hun var da romanen startet. I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for hvordan Erikas uavklarte ødipuskompleks henger sammen med hennes ambivalente ønske om selvutslettelse samtidig som hun ønsker å bli et autonomt, selvstendig individ. Til slutt vil jeg gi en forklaring på hvorfor Erika i sin streben etter frihet måtte straffes.

¹³⁰ Jelinek: *Op.cit.*, s. 76

¹³¹ *Ibid.*, s. 140

¹³² *Ibid.*, s. 5

3.1. En dannelsesroman?

”Fra fødselen av” var barnets skjebne forutsatt av den allmektige profetiske moren. En verdenskjent pianist var målet. Og Erikas misjon i verden var å gå ut og legge den under seg, selvsagt ikke etter eget forgodtbefinnende, men i tråd med morens på forhånd fastsatte rammer. For som moren bemerker kun, ”den som planlegger, vinner”¹³³. Morens ideologiske plattform (som Erika lærer å etterfølge) føyer henne inn i en dualistisk tradisjon hvor de abstrakte ideer (det uforanderlige, sjel, godhet, visdom) har forrang fremfor det reelle, virkelighetsnære (f. eks: jordisk skjønnhet, jordisk kjærlighet, følelser, seksuell nytelse o.a.), en lære som under skolastikken i middelalderen oppnådde et foreløpig høydepunkt hvor nyplatonisk ontologi blir forent med bibelsk skapertanke. Som representant for en slik lære kan kirkefader Augustins utsagn om hva synd er, stå: ”Synden er [...] ikke [...] substans, men en forkjært vilje som har vendt seg bort fra den høyeste substans, fra deg, Gud, og ned til det lave, en vilje som slår vrak på det innerste i seg og brisler seg av de ytre ting.”¹³⁴ Lærens formål er å lede det syndige mennesket bort fra mørke, ondskap og fortapelse hen mot ”Guds stad”, frelsens høyborg, lyset og godhetens nærvær. Denne vei finner Augustin gjennom tro og kunnskap: ”Den som tror skal siden forstå, men uten troens underkastelse under autoriteten kommer man aldri til den forståelse som heter visdom.”¹³⁵.

Morens ideologiske forankring om fornuftens forrang kan således stå som en ledestjerne over Erikas dannelsesprosjekt. Det er fornuften som skal lede Erika inn i ”Musikkens høyborg” (Wiens konserthus), og underlagt fornuftens herredømme vil hun ”klatre opp skalaen inn i høyere sfærer.”¹³⁶ Men sett fra en allvitende synsvinkel (som er leserens privilegium), fører ikke heltens bestrebelser i retning kultur og studier, lærere og venner frem til et høyere bevissthets nivå som er karakteristisk for dannelsesromanen og som

¹³³ *Ibid.*, s. 32

¹³⁴ Augustin: *Bekjennelser*, Oslo 1992, s. 126

¹³⁵ Einar Molland: ”Augustin” i *Vestens tenkere fra Homer til Milton. Bind 1*, Oslo 1994, s. 241

¹³⁶ Jelinek: *Op.cit.*, s. 34

Fredrik Tygstrup sammenfatter i tesen om en ”utfoldelse av den enkeltes, unike subjektivitet”¹³⁷, i stedet fremstår romanen, i Jelineks penn, som en negasjon av denne romantradisjonen. *Pianolærerinnen* er å regne som en *anti-bildungsroman* hvor den kvinnelige heltens bestrebelser på å få utfolde sin subjektivitet (i vår patriarkalske kultur) ender i total ydmykelse av det kvinnelige subjektet. Således dekonstruerer Jelinek myten (fremsatt av blant annet feminister) om at kvinner kan innta samme posisjon i samfunnet som menn.

3.2. Det uavklarte ødipuskomplekset

I altfor ung alder, like i etterkant av at de første skribleriene i barnets *tabula rasa* ble innskrevet, men før den instrumentelle fornuft var ferdig utviklet, beslutter barnet Erika (forledet av sitt begjær om å få speilet sine narsissistiske behov) å gi sin tilslutning til å lukke dyaden mellom seg og moren mot å tilgjengelig få morens fulle oppmerksomhet. Iverksettingen av dette forbudte ønske (som moren aksepterer) representerer det falske premisset¹³⁸ som legitimerer Erikas fangenskap på det preødipale stadiet. Konkret betyr det at Erika overrekker sin vilje i morens varetekt. Alvoret i morens beslutning forsikres ved at Kohutkvinnene sammen leverer far (og ektemannen) til sanatoriet.

Innefor psykoanalytisk teori kan dette forstås som at moren gir sin tillatelse til en (nærmest fullendt) realisering av barnets forbudte ønske om ”en aktiv besiddelse af moderen og om at dræbe faderen.”¹³⁹ I forrige kapittel så vi hvordan dette forholdet har vært skadelig for barnet. Forholdet mellom mor og barn kan dermed rettmessig betraktes innenfor forståelsesrammene av et klassisk psykotisk forhold hvor det eneste som kan bryte opp den lukkede dyaden, er den tredelte strukturen som hører med til ødipuskomplekset. I

¹³⁷ Jf. Lothe, Refsum, Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo 1999, s. 40

¹³⁸ Det er et falskt premiss fordi Erikas instrumentelle fornuft ikke er ferdig utviklet. På dette stadiet aner ikke barnet hvilke konsekvenser iverksettingen av dette ønsket vil få senere i livet.

¹³⁹ Olsen og Kjøppe: *Op.cit.*, s. 387

Psychoanalysis and Feminism poengterer Juliet Mitchell at datteren i et slikt psykotisk forhold ikke har etablert et ødipalt forhold til sin far, og uten en etablert farskjærighet er hun ikke i stand til å overføre kjærighet til en fremtidig ektemann.¹⁴⁰

Hvorvidt Erika ikke har opprettet et ødipalt forhold eller kun delvis trådt inn i et ødipalt forhold til sin far, er åpent for diskusjon, men det er uomtvistelig sikkert at Erika på et eller annet vis er nært tilknyttet ham. I romanen illustreres dette gjennom den symbolske stafettvekslingen hvor Erika arver ”farens pinne”. Gjennom transaksjonen virker det som om Erika trer inn i en dobbeltposisjon - som et hermafroditisk vesen. For på den ene siden har stafettvekslingen gjort Erika til morens fallos, men på den andre siden betyr det at den symbolske stafettvekslingen har gjort Erika til innehaver av en fallos. Dette utløser i Erikas psyke et spenningsfelt hvor pendelens svingning mellom *å være* og *å ha* fallos, langt fra utgjør en ubetydelig forskjell, men en forskjell som kanskje bedre kan forstås ut fra Lacans skille mellom det *imaginære*, *det symbolske* og *det reelle*.¹⁴¹

Ved inntredelsen i speilfasen oppretter barnet, i henhold til Lacan, en instans i psyken hvor det danner seg en identifikasjon med bilder av andre eller speilbilder av seg selv. Denne imaginære identifikasjonen er opphavet til en opplevelse av mening, og nedfeller seg i det mentale livet som en lengsel eller et ønske om stabilitet og konstans. Slik Lacan ser det forekommer identifikasjonen i *jeget*, og på ulik vis beskyttes *jeget* via identifikasjonen mot erfaringene av fragmentering og oppløsning. I forsøket på å opprettholde et verdensbilde som hun selv finner levelig har Erika gjennom speilets illusjon forvekslet det imaginære med det reelle. Denne villfarelsen har moren på det symbolske planet sluttet opp når hun underbygger Erikas narsissisme ved å rose henne i superlativenes språkdrakt. Resultatet er at Erika har opprettet en falsk identitet som subjekt. Morens skjulte motiv for å støtte opp om villfarelsen er at dermed styrkes båndene innad i dyaden. Og inntil den mislykkede konserten har da Erika

¹⁴⁰ Juliet Mitchell: *Psychoanalysis and feminism*, Harmondsworth 1975, s. 291

¹⁴¹ Se 1.6. Teoretisk introduksjon., s. 17, 18

klart å innfinne seg i moderkjærlighetens barm, men i dette ”før og etter” blir livet aldri det samme, for trengt opp mot realitetsprinsippets ytre og indre virkelighet står Erika midt i en kamp hvor to ulike verdensbilder ikke lenger korresponderer. Den mislykkede konserten har etterlatt Erika i villrede. Hennes storhetstanker er det bare moren som speiler. Hennes karrieremuligheter reflekterer speilets illusjon. Morens ideal kan ikke lenger nås og hun skuffer dermed både seg selv og moren (selv om moren aldri vil kunne innrømme at det forholder slik.)

Det begredelige utkommet av konserten har destabilisert Erikas psyke, og i tråd med opplysningens dialektikk går det gamle verdensbilde i oppløsning, og et nytt tar til. I førtilstanden trodde Erika at hun kunne være morens fallos, men i fiaskoen under konserten faller denne verden sammen i det hennes narsissistiske storhetstanker som et tveegget sverd vendes i *Over-jegets* regi til hån (eller til doms) over det utilstrekkelige *jeget*. Den falske identifiseringen som morens fallos og deres felles drøm om å bli en suksessrik konsertpianist er en løgn. Løgneren kan hun i stille forening leve ut med moren, men ovenfor sitt eget *overjeg* kan intet holdes tilbake,¹⁴² og det er tydelig at hun som supplement for faren ikke har klart å tilfredsstille verken morens idealer eller i å kompensere for egne ”mangler”. At Erika ikke lykkes i å være morens fallos var for så vidt ikke noen overraskelse da falloosen i seg selv, allerede da faren disponerte den, viste seg å være utilstrekkelig til å dekke morens behov¹⁴³, men ovenfor Erika som subjekt fører erkjennelsen av at hun lever en falsk drøm som aldri vil bli realisert til at det blir vanskeligere og vanskeligere å avfinne seg med morens Autoritet.

Derfor ønsker Erika å løsrive seg fra morsbåndene slik at hun kan skape seg et eget liv og gjenfinne en kvinnelig identitet, men en slik løsrivelse kan bare som Juliet Mitchell påpekte, gjøres gjennom den tredelte ødipale strukturen som involverer faren. Og det er her Erikas store dilemma ligger, for underkastet morens strenge regime blir farens fravær og

¹⁴² Jf. Freud: *Ubehaget i kulturen.*, s. 77

¹⁴³ Morens behov er økonomisk og kulturell kapital som vil øke hennes sosiale status.

stafettvekslingens symbolske nærvær besværlig idet ødipuskompleksets betingelser for en normal kvinnelig femininitet innebærer at jenta bytter kjærlighetsobjekt fra moren til faren.

Freud vender stadig tilbake til kvinnens ødipuskompleks, og det skisseres forskjellige

løsninger på jentas kompleks.

But the normal femininity that is the preferred outcome is the heterosexuality entailing passivity and centering on the vagina as organ of sexual response and excitement. A girl to achieve this normal femininity makes three shifts in her development: from active to passive mode, from “phallic”, or clitoridal, to vaginal aim, and from mother (lesbian/homosexual) to father (heterosexual) as object.¹⁴⁴

I forskjellige avhandlinger og artikler gir Freud sine tanker om det kvinnelige ødipuskompleks nytt innhold, men det som står fast i samtlige redegjørelser kan sammenfattes omtrent på følgende måte. I utviklingen av en normal kvinnelig seksualitet (normal femininity) må jenta oppgi sitt første kjærlighetsobjekt. Fra starten av er dette objektet både for gutter og jenter moren, men i motsetning til hos guttene må jenta oppgi dette objektet ledsaget av en vending mot faren. Denne vendingen foretar jenta på det preødipale stadiet. Og på et eller annet tidspunkt på dette stadiet oppdager jenta at hun er blitt kastret og misunner gutten for å ha det hun selv mangler. I forbitrelse over sin ”mangel” klandrer hun moren for at hun ikke har en penis og at moren har utplassert henne uten de nødvendige forutsetninger. Som en konsekvens av de nevnte omstendigheter vender datteren seg bort fra sitt originale kjærlighetsobjekt. Vanligvis vil det bety at hennes hengivenhet og ømhet blir rettet mot faren og at hennes begjær for en penis blir byttet ut med et ønske om en baby.¹⁴⁵

I Erikas tilfellet danner det preødipale stadiet bakgrunnen også i voksen alder. Hun har forlatt moren som objekt for sitt begjær, men den vanskelige vendingen fra moren til den av foreldrene av motsatt kjønn har hun ikke klart å gjøre (selv om hun har hatt en rekke muligheter til det)¹⁴⁶. I stedet for befinner Erika seg i hva Freud betegner som en negativ ødipal posisjon hvor hun sitter fastlåst i dyaden. En slik negativ ødipal situasjon betyr at Erika

¹⁴⁴ Chodorow, J. Nancy: “Freud on Women” i Jerome Neu (ed.): *Cambridge Companion to Freud*, Cambridge 1991, s. 226

¹⁴⁵ Bennet and Blass: *Op.cit.*, s. 169

¹⁴⁶ Se Allyson Fiddler: *Op.cit.*, s. 133

sannsynligvis aldri vil klare å løse sitt ødipuskompleks på en fullstendig måte¹⁴⁷, men hvis en løsning skulle eksistere, må Erika finne den på et symbolsk nivå. For det er i dette symbolske nettet at Erika er utstyrt med en fallos (på det imaginære stadiet mangler hun fremdeles en), og utstyrt med ”farsarven” fører dette til at hun ikke vender seg til faren for å få en penis, men istedenfor identifiserer seg med hans situasjon (som undertrykt). Dermed blir aldri faren inntatt som et seksuelt objekt for Erika. I stedet fører identifiseringen med den fraværende faren til at hennes bestrebelser på å på å tilnærme seg en feminin identitet forskyves i maskulin retning

Det Erika misunner er altså ikke farens penis, men det både hun og faren mangler i møte, med deres felles autokratiske øverstkommanderende, altså friheten. For som Lacan påpeker i ”The signification of the phallos” er ikke fallos en imaginær effekt eller et objekt, og enda mindre er det et organ, penis eller klitoris, som det symboliserer. ”For the phallos is a signifier.”¹⁴⁸ Med det menes at termen `fallos` betegner subjektets begjær etter mening, fullstendighet. Men: ”The phallus therefore signifies, paradoxically, the opposite of completion – that is, lack.”¹⁴⁹ Denne mangelen iscenesettes ved situasjonen (beskrevet i forrige kapittel) hvor Erika støter på fetterens røde pakke ”full av kjønn”. Dette utløser som nevnt ”et steinras” hos kusinen, men det hun misunner er ikke fetterens penis i seg selv, men friheten som fetteren disponerer. Det er i villfarelsen over fallosens betydningsnivåer¹⁵⁰ at Erika i søken etter en kvinnelig identitet forveksler de ulike betydningene.

Innenfor kjønnsidentifikasjonens maskuline eller feminine utkom har Erika posisjonert seg i et ”verken – eller” som både symbolsk og konkret kommer til syne ved hennes inntog i

¹⁴⁷ Chodorow: *Op.cit.*, s. 233

¹⁴⁸ Lacan: ”The signification of the phallus” i *Écrits: A Selection*, London 2006, s. 316

¹⁴⁹ Deborah Luepnitz: ”Beyond the phallus: Lacan and feminism” i J.-M. Rabate (ed.): *The Cambridge Companion to Lacan*, Cambridge 2003, s. 226

¹⁵⁰ På det reelle stadiet representerer fallosen en ”Signifier” (og i tilfellet med Erika betyr det at signifikanten kan oversettes til begjæret for friheten som hun mangler) og på det symbolske stadiet har hun en fallos/ penis da hun har arvet farens pinne. Erikas selvforståelse blir således forstyrret av 3 ulike årsaker: 1.) Hun føler at hun ”mangler” noe. 2.) Hun er bærer av en symbolsk fallos. 3.) Hun er biologisk sett bygd etter den samme malen som alle andre kvinner. Disse tre nevnte årsakene gjør det vanskelig for Erika å tilpasse sin seksualitet og identitet i møte med en tradisjonell kjønnsforståelse.

peepshowets lokaler. Symbolsk viser dette seg ved at Erikas entré i ”Venusgrotten”¹⁵¹ kan forstås som om at hun har inntatt et hulrom i kvinnekroppen som i følge normen rundt heteroseksuelt samvær kun er forbeholdt mannens penis. Hun entrer altså ”Venusgrotten” som en fallos. Og konkret viser Erikas dobbeltposisjon seg ved at hun plasserer seg på feil side av båsen. I dette miniatyrsamfunnet er kvinnens plass enten som stripperske eller vaskekoner, ikke som tilskuere. Det er mennene som skal bli underholdt og kvinnene som skal underholde (eller legge til rette, f.eks ved å sørge for at sæd vaskes bort fra båsene)¹⁵². Men som voyeur har Erika inntatt en mannlig posisjon, og ikke en kvinnelig, som i Jelineks univers ville vært ekshibisjonistisk eller som rengjørere. I stedet har hun posisjonert seg som en mann, og akkurat som mannen iakttar hun det mannen ser. ”Mannen glaner på denne ingenting, han ser på noe rent mangelfullt. Først ser han på dette som ikke er noe, deretter står resten av kvinnfolket for tur.”¹⁵³ Som Barthes formulerer det i artikkelen *Striptease*, avseksualiseres kvinnen ”i samme omgang som hun blir avkledd.”¹⁵⁴

I dette spenningsfeltet hvor Erika forsøker å få innsikt i egen seksualitet, ved å innta en mannlig posisjon til det kvinnelige objektet, foretar hun en negativ identifisering av det kvinnelige, hvor *det mørke kontinent*¹⁵⁵ og mysteriet rundt kvinnelig seksualitet forblir like

¹⁵¹ Jelinek: *Op.cit.*, s. 49

¹⁵² *Ibid.*, s. 48

¹⁵³ *Ibid.*, s. 49

¹⁵⁴ Barthes: *Op.cit.*, s. 215

¹⁵⁵ Freud har beskrevet kvinnelig seksualitet som *det mørke kontinent*. Ved det mener Freud at kvinnelig seksualitet er blitt ignorert av vitenskapen. Med å opprette dette begrepet, mener Gilman, at Freud knytter den kvinnelige seksualiteten opp mot de fremmedes eksotisme og patologi. Dermed skapes en kontinuitet i diskursen som binder sammen forestillingen om den mannlige oppdagertrang til bildet av kvinnen som et objekt for oppdagelse (Sander L. Gilman: *Black bodies, white bodies: Toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine, and literature*, Chicago 1986, s. 257) Senere har Héléne Cixous i sitt essay *Medusas latter* brukt begrepet for å tydeliggjøre hvordan menn opp gjennom historien har brukt sine forståelsestermer til å legitimere undertrykking av den kvinnelige seksualitet. I essayet foreslår Cixous som løsning på kvinnens undertrykte posisjon at hun tiltrer som et skrivende subjekt. ”Kvinnen må komme til skriften. Skriften er for deg, du er for deg, kroppen din er din, ta den.” (Héléne Cixous: ”Medusas latter” i Kittang, Linneberg, Melberg og Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo 2003, s. 269) I poetiske vendinger forener Cixous sin teori i form og innhold. Hun forsøker å peke ut en ny feministisk kurs, og slik skape en diskursiv motpol til den fallogosentriske tradisjonen. Hun foreslår at i stedet for å opptre som den andre skal kvinnen tørre å se sin Medusa i ansiktet. *Det mørke kontinent* er verken mørkt eller umulig å utforske, men for å få *Historien* til å skifte retning forutsetter det at kvinnene våger å stirre Medusaen rett i ansiktet for å se henne. Medusa er ikke dødelig. Hun er vakker og hun ler. Hun ler av de teoretiske tekstene som har holdt kvinnen så lenge fanget i mannens kulturelle Apartheid. Det er på høy tid at kvinnen lar seg høre, at hennes

uoppklart. Stripteasen etterlater ingen innsikt, for som Barthes skriver, ”er hensikten med alt dette [...] å fremstille kvinnen allerede fra begynnelsen som et forkledd objekt.”¹⁵⁶ I sin ”verken - eller” posisjon forblir Erika utilfredstilt, hun når verken et klimaks eller oppnår ny innsikt i kvinnelig seksualitet. ”På høyre og venstre side stønnes det og hyles det av glede. Personlig kan jeg ikke skjønne det, svarer Erika Kohut på dette, jeg ventet meg mer.”¹⁵⁷ Observasjonen av det kvinnelig kjønnsorgan har til tross for observatørens oppmerksomme blick ikke gitt Erika nye innsikter, i stedet har det gjort henne til en fremmed overfor sitt eget kjønn.

Gjennom synsinntrykkene har hun kommet til forståelse av at kvinnen er et innholdsløst objekt som hun i kraft av sin tenkende, rasjonelle fornuft er overlegen. Men denne logiske instrumentelle fornuft er ikke annet enn signifikanten som opprettholder all binære forskjeller¹⁵⁸, og selv om all forskjellighet blir abstrahert vil fremdeles en betydelig rest av Erikas biologi bestå. Erika er først og fremst en kvinne, men med sitt kjønn¹⁵⁹ føler hun seg utilpass. Heller ikke friheten hun later til å nyte er reell. Selv milevis unna ”Lovens Øye”¹⁶⁰ opplever hun ingen selvråderett. Selv da er hun symbolsk fastbundet til moren, for som den autorale forteller kommenterer, beholder hun kanskje hanskene sine på for å skjule håndjernene sine.¹⁶¹ Når hun allikevel (enkelte ganger) oppfører seg som en herskerinne, skyldes det et samspill av forskjellige faktorer som hennes narsissisme og en fornemmelse av at hun må representere den sterke kvinnen, moren som rollemodell, utenfor dyaden. Sin livsutfoldelse, som subjekt, er et maskespill for galleriet. Underlagt morens autoritet kjenner Erika ikke annet en underdanighet, selvfornektelse og lydighet. I forvaltningen av erkjennelsens beske kritikk forlater hun ”Venusgrotten” hun entret som ”herskerinne” med

stemme og kropp blir hennes egen. I Cixous` feministiske essay er frigjøringen av kvinnens subjekt i hennes egne hender.

¹⁵⁶ Barthes: *Op.cit.*, s. 216

¹⁵⁷ Jelinek: *Op.cit.*, s. 51

¹⁵⁸ Lacan: *Op.cit.*, s. 318, 319

¹⁵⁹ Med sitt ”kjønn” mener jeg å påpeke at Erika er ukomfortabel med sitt kjønnsorgan og med kvinner generelt.

¹⁶⁰ Jelinek: *Op.cit.*, s. 181

¹⁶¹ *Ibid.*, s. 50

”mekaniske skritt”¹⁶², mens hun gjør opp status over livet. ”Ingenting er revet opp [...] Ingenting har hun oppnådd. Ingenting som ikke var der fra før av, er der nå, og ingenting som ikke var der fra før av, har dukket opp i mellomtiden.”¹⁶³ De obskure setningene representerer subjektets vilje til å skape et verdensbilde som er i tråd med virkeligheten. I Lacansk terminologi vil det si at Erikas imaginære speilbilde er blitt bearbeidet gjennom en symbolsk transformasjon hvor hun nå står nærmere det reelle enn hun gjorde tidligere, men dette erkjennelsens øyeblikk avler ingen kjærlighet til sannheten, men åpner Erikas øyne opp mot den avgrunnen som skiller henne fra alle andre. Med kald resonnering utaler hun for seg selv det hun hater som mest med seg selv. Når det står at ”ingenting er revet opp”, betyr det at Erika fremdeles disponerer farens ”pinne” og at hun fremdeles befinner seg i et ”verken – eller” som umuliggjør at hun kan bli en fullstendig kvinne. Og når det står at ”ingenting har hun oppnådd”, betyr det at hun ikke har innfridd morens projiserte karriereplaner, og når det står at ”ingenting som ikke var der fra før av, er der nå, og ingenting som ikke var der fra før av, har dukket opp i mellomtiden”, betyr det at Erikas ”mangel” er like reell.

I lacansk terminologi settes subjektets erkjennelse av å *mangle* i sammenheng med en kastrasjon. ”Put most simply, castration is the ability of the subject to recognize, ‘I am lacking.’ Far from being something to avoid, castration is a necessity, and an absolute precondition for love.”¹⁶⁴ Lacans kastrasjon finner sted i erkjennelsen (altså på et mentalt nivå), men for Erika som er fastlåst med symbolske morsbånd blir erkjennelsens imaginære virkefelt ikke tilstrekkelig til å påvirke den virkeligheten som konstituerer henne. For Erika er de symbolske båndene helt reelle, derfor må Erika også gjennomføre kastrasjonen helt konkret, i den virkelige verden, slik at den setter symbolske spor. ”Å lære krever også fornuft av henne” og denne fornuften krever at hun ”må barberere faren”.¹⁶⁵ Dette innebærer at Erika

¹⁶² *Ibid.*, s. 49

¹⁶³ *Ibid.*, s. 52

¹⁶⁴ Luepnitz: *Op.cit.*, s. 227

¹⁶⁵ Jelinek: *Op.cit.*, s. 80

i sin identifisering av seg selv som posisjonert i et ”verken eller” ønsker å kvitte seg med den maskuline delen (farens pinne), og slik komme i kontakt med sitt feminine jeg. Selve kastrasjonen gjennomfører hun foran speilet. ”HUN setter seg med sprikende ben foran den forstørrende siden av barberspeilet og utfører et snitt som skal forstørre åpningen.”¹⁶⁶ Speilet blir en påminnelse om Lacans speilfase, hvor barnet blir klar over sitt kroppslige jeg, fenomenene og tingene. Gjennom det reflekterte speilbilde identifiserer Erika seg selv, hun ser seg selv med ideologiske forestillinger som den symbolske orden har projisert i henne. Noen få snitt og Erika blir en kvinne.

I religiøse konnotasjoner forberedes ritualet. ”HUN skreller bladet ut av søndagsfrakken sin, fem lag av jomfruelig plast [...] Dette bladet er ment for HENNES kjøtt.”¹⁶⁷ Setningen er en allusjon til det sakrale nattverd ritualet hvor presten messer at ”dette er Jesus` blod og legeme”. I henhold til *Det nye testamentet* ble ritualet innstiftet av Jesus natten før han ble korsfestet. Og Jesus oppfordret disiplene hans om å gjøre dette til minne om ham. I både den katolske og ortodokse kirke står sakramentet sentralt, og ”begge kirker anser nattverdens elementer brødet og vinen – for å bli reelt omformet til Kristi legeme og blod.”¹⁶⁸ Erikas omskjæring innskriver seg i en sakral ramme som langt overskrider formålet med å avskjære farens symbolske fallos. For som Lacan påpeker: ”Lack is something that exists in the imaginary register”¹⁶⁹, mens det Erika nå skal til å igangsette har innvirkninger også i *det reelle*.

Tidligere har bein og armer spilt rollen som forsøksobjekter¹⁷⁰, men nå skal Erika gjennomføre den avgjørende handlingen som vil innskrive henne i den symbolske orden som en kvinne. I håndens nervøse rykninger avtegner Alvoret seg. ”Også hånden har følelser.”¹⁷¹

¹⁶⁶ *Ibid.*, s. 80

¹⁶⁷ *Ibid.*, s. 80

¹⁶⁸ Per Kværne og Kari Vogt (red.): *Religionsleksikon*, Oslo 2002, s. 270

¹⁶⁹ Luepnitz: *Op.cit.*, s. 227

¹⁷⁰ Jelinek: *Op.cit.*, s. 80

¹⁷¹ *Ibid.*, s. 80

Selv om hun skjelver på hånden fører, hun ”det kalde stålet nærmere og inn der hvor hun faktisk tror at et hull skal kunne oppstå. Det gaper, forskrekket av forandringen, og blod pipler ut.”¹⁷² Men noe har gått galt, for med ustødig hånd har Erika skjært seg ”på feil sted og deler dermed det Gud og moder natur i uvanlig enighet har føyet sammen. Mennesket har ikke lov til det, og det hevner seg [...] Et øyeblikk stirrer de to oppskårne kjøttthalvdelene bestyrret på hverandre fordi det plutselig har oppstått en avstand som ikke var der før.”¹⁷³

I skjæringspunktet mellom *det symbolske* og *det reelle* har Erika overskredet en grense som overskrider hennes intensjoner og innskriver henne i den sakrale sfære. Hennes symbolske fallos er nå avskåret, men samtidig har hun vanæret Guds skaperverk. På *det imaginære* planet ”sees halvdelene i tillegg speilvendt, slik at ingen av dem vet hvilken halvdel den er.”¹⁷⁴ Speilets illusjon har igjen forvirret Erikas orienteringssans. Fremdeles er hun fremmed for seg selv, (både hva kropp og identitet angår), men langt alvorligere har hun nå mot egen viten overskredet en grense hvor konsekvensene av hennes handlinger kan få katastrofale følger. Til forsvar for Erika kan det innvendes at intet menneske fullt ut kan begripe hva konsekvensene av sine handlinger vil resultere til *i det reelle*, men underlagt Guds Autoritet er menneskeheten utstyrt med universelle Forbud som opprettholdes av *Signifikanten* (Den store Andre¹⁷⁵), og kalibrerer du ditt indre kompass og underkaster deg Hans autoritet, hva Hans vilje og lover angår, styres ditt skip automatisk mot en trygg havn, hvilket i Augustinske vendinger er en metafor for ”Guds stad”.

¹⁷² *Ibid.*, s. 80

¹⁷³ *Ibid.*, s. 80f.

¹⁷⁴ *Ibid.*, s. 81

¹⁷⁵ ”Denne store Andre er navnet på den sosiale Substansen, på alt det som gjør at subjektet ikke fullt ut kan ha herredømme over virkningene av sine handlinger, det vil si (navnet) på alt det som kommer ut av hans handlinger og som er noe annet enn hva han tok sikte på eller antesiperte.” (Slavoj Žižek: *Virkelighetens Ørken*, Oslo 2002, s. 208)

3.3. Fortolkningsnøkler

Tilbake i den verdslige sfære har mennesket med sin teknokratiske utvikling, gjennom en langvarig prosess, som den klassiske sosiologen Weber karakteriserer som ”avtrylles av verden”, innskrenket Guds autoritet over samfunn og enkeltindivid, og etterlatt Augustins lære som en av mange mulige sannheter. Den perspektivismen og nihilismen som kjennetegner moderniteten (og spesielt *modernismen*¹⁷⁶ (1890-1940)) knyttes av mange opp mot Nietzsches filosofi og hans proklamering om ”Guds død”. I sine kulturkritiske skrifter avviser Nietzsche alle tradisjonelle orienteringspunkter. ”Hans nihilisme er både erkjennelsesteoretisk, moralsk og religiøs, dvs. at han er overbevist om at verken erkjennelsen, moralreglene eller troen på Gud har noe objektivt feste.”¹⁷⁷ Nietzsche prøver aldri i sine skrifter å gi en fortolkning av natur og historie som om de skulle være foreliggende gjenstander, i stedet utlegger han selve fortolkningsprosessen som livets og maktens egen bevegelse.¹⁷⁸ Tilbake er mennesket etterlatt uten målestokker, men med uante muligheter til å velge sine egne verdier.

I en teatralisk iscenesettelse av en privat kammerkonsert introduserer Jelinek de ulike aktørens posisjonering og den enkeltes motiver i romanen. Fremme på podiet, fremfor tilskuernes beundring, skal Erika i samspill med en eldre pianist fremføre den andre Bach-konserten. Erika har ”kommandert samtlige elever til å delta.”¹⁷⁹ Uteblir noen, er de sikret dårlige karakterer på pianovitnemålet. For Erika er konserten en kjærkommen mulighet til å speile sin narsissistiske storhetstanker og fremstå som en inkarnasjon av Nietzsches vismann Zarathustra¹⁸⁰. Konsertsalen er fullstappet og ”i første rekke, ved siden av vertens frue, sitter Erikas mor i en spesiallenestol [...] og fryder seg, som den eneste, over den enestående

¹⁷⁶ Se Matei Calinescu: *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitch, Postmodernism*, Durham 2003, s. 68-90

¹⁷⁷ Trond Berg Eriksen: *Nietzsche og det moderne*, Oslo 2000, s. 71

¹⁷⁸ *Ibid.*, s. 108

¹⁷⁹ Jelinek: *Op.cit.*, s. 57

¹⁸⁰ Zarathustra er hovedperson i Nietzsches skjønnlitterære bok *Slik talte Zarathustra*, hvor han etter mange år i meditasjon på en berghylle vender tilbake til menneskene som vismann og profet.

oppmerksomheten hennes datter nyter.”¹⁸¹ Plassert i sin ”spesiallenestol” imøtekommes hennes ønskede sosiale status. Det er som hele konserten arrangeres til ære for denne moren som har kultivert pianistens talenter. Like stolt av seg selv som av sin datter (hvilket i morens virkelighetsforståelse er to sider av samme sak), representerer disse konsertene høydepunkter i morens liv, og blant tilskuerens beundring og applaus føler hun seg fullstendig i harmoni med seg selv. Lengre bak i salen sitter Walter Klemmer. Han har ”aldri uteblitt fra disse kveldene”, og ”bakfra mønstrer han den delen av kroppen til pianolærerinnen sin som er avskåret under setet.”¹⁸²

I stor grad bestemmes den enkeltes fremferd av hva Nietzsche i sin ontologiske monisme ville betegne som *vilje til makt*. Romanen er full av intertekstuelle referanser til Nietzsches skrifter, og plasserer Erika i en kulturkritisk tradisjon som ønsker å bryte med den borgerlige verdens falskhet og sikkerhet. Inspirert av Nietzsches *Tragediens fødsel* oppfatter Erika og hennes elev, Walter, at musikken med sin dionysiske rus kan føre enkeltindividet ut, og over, borgerlighetens enhet og konformitet. For øvrig er også Nietzsche Walters yndlingsfilosof¹⁸³, og ved gjentatte anledninger hyller han Nietzsches vitalitet og oppjustering av det kroppslige som under sivilisasjonsprosessen har måtte disiplineres gjennom oppdragelse, arbeid og sosial omgang. –”Det dyriske livet! Skal føle seg opphøyet”, deklamerer Walter, ”Man vil danse, triumfere. Lette løsslupne rytmer, gylne, myke harmonier, ikke mer, ikke mindre, krever filosofen.”¹⁸⁴ Slik sett utgjør Walter en ideologisk motpol til Erikas mor, som føyer seg inn i en nyplatonsk- kristen tradisjon.

Med ulike forventninger deler trekløveret Erika, moren og Walter en felles spenningshorisont. Konserten skal til å begynne og ”lyset blir brutalt dempet og hyller

¹⁸¹ Jelinek: *Op.cit.*, s. 57f.

¹⁸² *Ibid.*, s. 58

¹⁸³ Se *ibid.*, s. 103

¹⁸⁴ *Ibid.*, s. 103

spillerne inn i et demonisk rødt skinn.”¹⁸⁵ Det demoniske elementet indikerer en overjordisk tilstedeværelse som deltagerne ikke hefter seg med og som Nietzsche med sin kritikk av metafysikken ikke kan akseptere. Men den overhengende trusselen gjør at Erika, i tråd med filosofens råd¹⁸⁶ søker tilflukt i kunstens dionysiske sfære.

Erika svever ved hjelp av kunsten i høyere luftkorridorer og nesten bort gjennom eteren. Walter Klemmer ser engstelig på henne, fordi hun fjerner seg fra ham. Men det er ikke bare han som griper uvilkårlig etter henne, også moren snapper etter holdetauet til denne vinddragen Erika. Bare ikke slipp hoppetauet!¹⁸⁷

Erikas åndeliggjøring utgjør en trussel mot de to skapningene som begge ønsker å råde over Erikas kropp og vilje, men som selv ikke makter å se forbi Mayas slør. ”Et spektrum av farger ”lakkerer horisonten [...] Et par hundre tusen informasjoner rykker gjennom hjernen HENNES.”¹⁸⁸ Morens naturlige begrensninger hva alder, hørsel og dannelse angår forhindrer henne fra å sanse toneartenes mangfoldighet og variasjoner, mens Klemmers kroppslige begjær etter objektet Erika tar fokuset bort fra melodiene som strømmer gjennom og ut av hans øre. I en slik kontekst fremstår Walters tidligere lovprisning av Nietzsches filosofi i et ironisk lys, da han selv ikke makter å heve seg over det kroppslige begjæret i sin søken etter dionysisk innsikt¹⁸⁹. Klemmer utgir seg for å være noe han selv ikke er. Selv er han fullstendig klar over at han er en ”musikknarr”¹⁹⁰. Av den grunn er ikke den nietzscheanske diskurs, i Klemmers øye med, annet enn en (apollinsk) intellektualisering av hans begjær som han i forførelsesprosessen pynter seg med. ”I siste sats av Bach” tar Klemmers kåtskap overhånd og han får ”roser i høyre og venstre kinn [...] Muskelspillet i overarmene hennes [...] gjør ham opphisset.[...] Kjøttet lystre musikkens indre bevegelser, og Klemmer trygler om at lærerinnen hans engang skal lystre ham.”¹⁹¹

¹⁸⁵ *Ibid.*, s. 58

¹⁸⁶ ”Livet viser seg helt grunnleggende som vilje til illusjoner og som perspektivistisk fortolkning. Kunsten er både menneskets fornemste mulighet og en refleks av livets egen eksperimenterende karakter (Eriksen: *Op.cit.*, s. 74)

¹⁸⁷ Jelinek: *Op.cit.*, s. 59

¹⁸⁸ *Ibid.*, s. 53

¹⁸⁹ ”All objektfiksert maktvilje er syk, fordi den er ufri”, sier Nietzsche (Jf. Eriksen: *Op.cit.*, s. 137)

¹⁹⁰ Jelinek: *Op.cit.*, s. 59

¹⁹¹ *Ibid.*, s. 58

Den unge studenten ønsker freidig å overta tømmene etter moren som på sin side aldri vil gi dem fra seg. I konsertens pause holder de seg begge tett inntil Erika; Walter suger seg fast til Erika som en sugekopp, og når en fagkyndig munn gir sine gratulasjoner, skyver moren Erika forsiktig frem bakfra.¹⁹² Deres oppførsel varsler deres felles interesser for Erika, men der den ene ønsker heder og ære, nøyer den andre seg med hennes kropp. Erika på sin side er derimot full av hovmod mot den udannede tilskuerskare, og overfor sin sidemann som oftere og oftere er ingen annen enn studenten Walter, høres bruddstykker fra hennes kulturkritiske oppfatninger:

Disse mette barbarer i et land hvor det hersker et kulturelt barbari. Bare se i avisene: De er enda mer barbariske enn det de skriver om. En mann kutter ektefelle og barn pent i biter og legger dem i kjøleskapet for å fortære dem senere. Det er ikke mer barbarisk enn avisene som skriver om det. Og hos talte en gang kua Anton mot apen Zarathustra!¹⁹³

Erikas kunstrefleksjoner og samfunnskritikk avslører at hennes sympatier går i retning kulturkritiske tenkere som nevnte Nietzsche og Theodor W. Adorno. Som en Zarathustra har hun i sitt liv vært fraværende fra menneskeheten, hun har stått utenfor kulturen, og gjennom fengselsgitteret har hun observert menneskehetens fremferd. Erika har slik innsett at avisenes avsløringsvirksomhet er uten selvrefleksjon, og at realismen som fremvises slår over i råskap. Dette fenomenet er hva Adorno og Horkheimer i sitt verk (med samme navn) kalte ”opplysningens dialektikk”. Her fremstilles det hvordan opplysningsdriftens realisme og avsløringsvilje sitter tilbake med ideologiske grums og en ny mytologi når den følger sine impulser uten takt og uten motstand.¹⁹⁴

Teknisk rationalitet er i dag identisk med selve herredømmets rationalitet. Den er det for sig selv fremmedgjorte samfunds tvangskarakter. Biler, bomber og film holder det hele sammen, indtil deres nivellerende element viser sin styrke over for selve den uret, som det har tjent. Indtil videre har kulturindustriens teknikk kun drevet det til standardisering og serieproduksjon og ofret det, hvorved værketts logikk adskilte sig fra samfundssystemets.¹⁹⁵

¹⁹² Se *ibid.*, s. 64

¹⁹³ *Ibid.*, s. 64

¹⁹⁴ Eriksen: *Op.cit.*, s. 193

¹⁹⁵ Max Horkheimer og Theodor W. Adorno: ”Kulturindustri. Opplysning som massebedrag” i *Oplysningens dialektikk. Filosofiske fragmenter*, 1993 København, s. 180f.

Erika ser ut til å slutte seg til deres kritikk og oppfordrer Walter mot å ta avstand fra moderne dommer og moderne musikk. ”Først døde mestrene, så dør musikken deres fordi alle nå bare vil høre listetopper, pop og rock.”¹⁹⁶ I stedet for opplysningsprosjektets fallitt og kunstproduksjonenes stadige resirkulering varsler hun i likhet med teoretikere som Jean Baudrillard og Arthur C. Danto kunstens avslutning, samtidig som hun i nostalgiske vendinger hyller de gamle klassiske mestere.¹⁹⁷ Erika lovpriser det elitistiske med kunsten samtidig som hun fordømmer, uten å erkjenne at hun selv er en av dem, at vanlige mennesker i dag har muligheten til å vandre som turister inn i kunstens høyere sfærer.¹⁹⁸ I Erikas diskurs fremstår disse turistene som pøbler som ”ikke bare helt uberettiget har tatt kunsten i besittelse, nei, han tar også bolig i selve kunstneren.”¹⁹⁹ Som et virus i kunstnersinnet truer det vanlige mennesket med å forderve kunstens kjerne fra innsiden, for uten gyldige målestokker sørger nemlig den rådende pragmatiske perspektivisme for at enhver smaksdom er like gyldig som en annen.

I sine tanker om kunst posisjoner Erika seg som en motstander av Lukacs` representative realisme og som en ivrig talsmann for Adornos antihermeneutikk. Det er den indre erfaring, det som ikke kan sammenfattes i ord, dette ”spektrum av farger”, nyanser og følelser som kunsten kan imitere og fremkalle i henne, som gir kunstens dens høyeste verdi. Videre kritiserer hun den mimetiske kunstestetikken hvor kunsten er transparent til virkeligheten. ”Gjenkjennelse av noe, av noe de tror de kjenner igjen, er det som tiltrekker de aller fleste ved kunsten.”²⁰⁰ En slik innholdsrealisme frastøter Erika og hun er full av hovmod mot de som ”sammenligner, avveier, måler, teller.”²⁰¹ En slik apollinsk forståelsesmodell reduserer kunstverkets mangfoldighet og øver vold mot kunstverkets gåtefullhet.

¹⁹⁶ Jelinek: *Op.cit.*, s. 65

¹⁹⁷ Beethoven, Bach, Bruchner, Schumann, Schubert, Mozart, Brahms, Chopin og Wagner for å nevne noen.

¹⁹⁸ Jelinek: *Op.cit.*, s. 20, 21

¹⁹⁹ *Ibid.*, s. 20

²⁰⁰ *Ibid.*, s. 19

²⁰¹ *Ibid.*, s. 13

Den polemiske brodden mot Lukacs` realisme tjener som en stråmann for det Erika egentlig ønsker å si. For ovenfor yndlingsstudenten er Erikas kunstsyn egentlig en metafor eller en maskering av hennes innerste tanker. Når Erika hevder i retning av Adornos estetikk at det beste med kunsten er det gåtefulle og det ujevnelige, er det egentlig hennes innerste vesen og tanker hun sikter til. Det er Erikas hemmelighet, hennes avvikende seksualitet fra normalen, som ligger skjult i estetikken. Det interessante med dette er at hvis Walter Klemmer hadde funnet den riktige fortolkningsnøkkelen ville han allerede her har forstått det ujevnelige budskap som Erika senere i romanen overleverer Walter Klemmer i brevform.

Men Walter Klemmer forstår aldri at Erikas kunstsyn er en metafor for hennes masochistiske seksualitet, i stedet har han kommet til den forståelse at hvis han repliserer hennes kunstsyn i samme språksjargongen øker han sjansene til å forføre henne: ”Det uveielige, det umålelige er mine kunstkriterier”, hykler Walter, før han fortsetter sin utspekulerte eksegese om kunstens vesen. ”Inntrykkene kommer klart foran virkeligheten[...] Ja, realitetene er antagelig en av de aller verste feilene overhodet. Derfor kommer løgn foran sannhet[...] Det irrealer kommer foran det reale. Og dette hever kunstens kvalitet.”²⁰² Når Walter lovpriser det irrealer glemmer Erika helt den bokstavelige meningen og tar Walters ord til inntekt for sin egen forståelse. Slik forledes Erika til å tro at også Walter foretrekker masochistens fantasier fremfor virkelighetens smerte og lidelse.

I henhold til Gilles Deleuze er den masochistiske væremåte avledet av den virkeligheten som tar form i fantasien. ”The art of masochism is the art of fantasy.”²⁰³ Det Erika håper å oppleve gjennom Walter er derfor ikke først og fremst et reelt seksuelt forhold, men et idealisert platonisk kjærlighetsforhold hvor deltagerne deler den samme fantasien.²⁰⁴ Men Walter befinner seg overhodet ikke i dette masochistiske universet. Når han benytter de

²⁰² *Ibid.*, s. 107

²⁰³ Deleuze: *Op.cit.*, s. 66

²⁰⁴ Se f. eks s. 211 i *Pianolærerinnen*: Walter er perpleks etter å ha lest hennes brev, og Erika ”spør om hun får lov å skrive til ham igjen.”

samme ordene er det ikke som en metafor eller en trope eller i sin bokstavelige betydning det skal forstås. Nei, ordene har kun sin funksjon som middel til å forføre henne i henhold til de heteroseksuelle rammer og spillerregler i vår kultur som gir mannen rettigheten til å dominere og bruke kvinnen etter eget forgodtbefinnende.

3.4. Kvinneforakt i kulturen

Forholdet som utvikler seg mellom Walter og Erika er farget av Jelineks pessimistiske oppfattelse av forholdene mellom mann og kvinne, som direkte kommer til uttrykk gjennom påstanden om ”at begge kjønn har fullstendig motstridende ønsker.”²⁰⁵ I romanen er det ikke kjærlighet og romanse som gjør at par tiltrekkes hverandre, men deres vilje til makt som primært viser seg som egeninteresse. I en slik sammenheng er det betegnende at Klemmers tanker om Erika er fullstendig dominert av metaforer som demonstrerer en økonomisk begrepsoppfatning om hva et forhold kan tilby: ”Konsekvent ønsker han å erobre henne. Klemmer tramper elefantøst i stykker to hvite kakkelfliser ved tanken på at denne kjærligheten skulle forbli uten avkastning.”²⁰⁶

Menneskets begjær etter den andre er i romanen sammenfiltret med økonomiske motiver og gir i sum dårlige kår for det humanistiske prosjekt. Medmenneskelig atferd er mangelvare i dette romanuniverset, og gjennom hyppige dyresammenligninger²⁰⁷ understreker Jelinek menneskets egosentriske natur. Begge kjønn iakttar hverandre med tanke på å utnytte den andre, men til tross for at egoisme og begjær er jevnt fordelt, råder det i dette samfunnet en ubalanse i den sosiale makten som favoriserer mannen fremfor kvinnen. Denne ubalansen kommer til syne i Jelineks beskrivelse av prostitusjonen som foregår nattestid i Prater-parken. Her fremstiller Jelinek hvordan et økonomisk begrepsapparat sammenfaller med kvinnefiendtlighet:

²⁰⁵ Jelinek: *Op.cit.*, s. 129

²⁰⁶ *Ibid.*, s. 112

²⁰⁷ I romanen finnes over 80 dyre-sammenligninger.

Jugoslaven, tyrkeren også har en naturlig forakt for kona, låsesmeden forakter henne bare når hun er ustelt eller tar penger til pudde. Disse pengene kan man bruke på noe bedre som man har glede av lenger. Han trenger ikke å betale for noe som er så kortvarig som å sprute, tross alt har kona fornøyer hos ham som hun ikke har hatt med andre menn.²⁰⁸

En sentral drivkraft i menns begjær etter kvinner skyldes altså hat og forakt. ”De liker ikke kvinnene, aldri vil de begi seg i selskap med dem. Men siden hun nå engang finnes, hva, ved første blick kan man gjøre med henne?”²⁰⁹ Svaret som impliseres er at mannens seksuelle behov for kvinner etterfølges av skyld og skam over å måtte finne tilfredsstillelse hos hva Freud i enkelte essay betraktet som *det svake kjønn*. Denne nedverdiggende handling forårsaker i mannens indre et narsissistisk sår som de i neste omgang straffer kvinnene for å ha forårsaket.

I romanen er kvinnefiendtlige holdninger til stede på alle samfunnsnivå, og med sarkastisk vidd illustrer Jelinek at blindheten for vold mot kvinner i dette tilsynelatende ”likestilte” Østerrike (landet kunne likeså godt vært Norge) utøves like mye av de byråkratiske institusjonene som selv har motarbeidelse av kvinnevold på sin agenda, som av innvandreren som banker kona. Forskjellen ligger i tydeligheten og graden av vold. Mens innvandrerens vold kommer eksplisitt til syne, regjerer den institusjonelle volden i det skjulte:

[...] og skulle hun da nekte å skrive, kan hun vente grundig juling. Og politiet rykker hylende ut, hopper ut av politibilen og spør kvinnen hvorfor hun skriker. Hun burde i det minste la omgivelsene få sove selv om hun ikke får sove selv. Så får hun adressen til et kvinnehus.²¹⁰

I romanen er det vanskelig å skille årsak fra effekt da mannens undertrykking av kvinnen samtidig både er personlig og sosial,²¹¹ men allikevel virker det som om den autorale fortelleren, med sitatet angående innvandrerens ”naturlige forakt for kona” synes å insinuere at det i menn finnes en iboende biologisk forakt for kvinner. Nærmere bestemt en slags indre

²⁰⁸ Jelinek: *Op.cit.*, s. 121

²⁰⁹ *Ibid.*, s. 121

²¹⁰ *Ibid.*, s. 122

²¹¹ Jf. Jenny Lanyon: *Double Bind: Female subjectivity in selected works by Elfriede Jelinek and Anne Durden*, Oxford 2001, s. 71

justis som er så sterk at den tilsidesetter de institusjonelle byråkratiske retningslinjene som i kulturens navn er satt til å verne kvinner, for i stedet å holde fast ved en patriarkalsk lov som privilegerer det maskuline på bekostning av det feminine.

3.5. Den patriarkalske lov

En slik indre justis kan forstås i retning av hva Lacan i essayet "The Signification of the Phallus" formulerer som en patriarkalsk lov. I dette essayet radikaliserer Lacan noen av Freuds teorier om hvordan menneskets psykiske struktur er bestemt av ødipuskomplekset, og videre hvordan dette står i relasjon til Faderdrapet og ur-loven som er innprentet i oss: "What is the link between the murder of the father and the pact of the primordial law, if it is included in that law that castration should be the punishment for incest?"²¹² Svaret knytter Lacan i essayet opp mot språkets evne til å konstituere virkeligheten gjennom binære motsetningspar og idealiserte slektskapsforhold.

It` s not a question of the relation between man and language as a social phenomenon [...] It` s a question of rediscovering in the laws that govern that other scene (*ein andere Schauplatz*), which Freud, on the subject of dreams, designates as being that of unconscious, the effects that are discovered at the level of the chain of materially unstable elements that constitutes language.²¹³

I forståelsen av lovene som styrer *the other scene* fremstår fallosen som den privilegerte signifikanten "of that mark in which the role of the logos is joined with the advent of desire."²¹⁴ I Lacans versjon av ødipuskomplekset har "Fadernavnet" funksjon som en metafor for lovene som styrer språket.²¹⁵ Å løse sitt ødipuskompleks blir dermed en innlemming i språket og den symbolske orden. Konsekvensen av denne inntredenen i den symbolske orden er at individet underlegges den patriarkalske loven og med det forbudene som regulerer og undertrykker begjæret.

In this patriarchal symbolic order it is the phallus which functions to signify the guarantee of meaning and the ultimate controlling instance. While men can never fully become this symbolic 'father of

²¹² Lacan: *Op.cit.*, s. 312

²¹³ *Ibid.*, 315, 316

²¹⁴ *Ibid.*, s. 318

²¹⁵ Wright: *Op.cit.*, s. 64

creation', their physical identity, through their possession of a penis, allows them at least to aspire to taking up a position of authority within the system.²¹⁶

Følgen av denne villfarelsen²¹⁷ som inntreffer i det imaginære register hos subjektet og som gjenspeiles i kulturen er at mannen og det maskuline nærmest inntar posisjonen som signifikanten. Begjæret og forståelsen av kjønnene speiles dermed ut i fra en tenkende rasjonell identitet hvor den universelle ekvivalenten (signifikanten) blir maskulin.²¹⁸ I møte med *Pianolærerinnen* ser en slik posisjonering, hvor mannen er den som begjærer og kvinnen er den som blir begjært, ut til å utgjøre normen for kjønnenes fremferd. Legitimeringen av denne ordenen finner sin gyldighet i romanen ved at mennene er utrustet med de farligste våpnene og de sterkeste driftene²¹⁹. Allerede fra jentene er i ung alder oppgir de kampen mot ”det sterke kjønn” til fordel for en ny strategi hvor de innretter sin atferd slik at de i stedet tekkes det mannlige begjæret.

Et kjede av kunstige vipper klebes på naturlige vipper [...] Et øyenbryn males kraftig. Den samme øyenbrynsstiften lager en svart prikk på en føflekk nær haken. Kammens håndtak kjøres flere ganger inn i en opptupert knute for å løse opp i høystakken. Deretter festet noe med en hårspenne. Strømper trekkes oppover, en søm rettes ut. En lakkveske svever oppover og bæres bort. Petticoater knistrer under taftskjørtet.²²⁰

Resultatet av kvinnens streben etter å fremstå som et skjønnhetsobjekt for det mannlige øyet knyttes i romanen opp mot mekanismer som i sin tur igjen fører til en bekreftelse på kvinnen sekundære posisjon i samfunnet. Skjønnhetsindustriens forskjellige rekvisita som har til formål å gjøre kvinnen vakrere slik at hennes verdi øker, gir henne samtidig et innautentisk preg som i sin tur medfører en avpersonifisering av kvinneskikkelsen. Derved kan illusjonen som ledsager kvinnelig forførelse i møte med det maskuline kjønn resultere i at mannen i sin

²¹⁶ Fiddler: *Op.cit.*, s. 161

²¹⁷ For Lacan, there can be nothing missing from the real of the female body. Lack is something that exist in the imaginary register; it is operative (although in different ways) for everyone. And so the phallus is not what men have and woman lack; we might say that it is what men believe they have and what woman are considered to lack. (Luepnitz: *Op.cit.*, s.227)

²¹⁸ I videreføringen av lacansk språketeori argumenterer Luce Irigaray for at de binære motsetningene i språket utgjør en subtil hierarkiserings-mekanisme som privilegerer den maskuline polen og underminerer den feminine polen. Dermed blir det kvinnelige leddet rangert lavere, og ”fordi dette ”lave” tenderer til å bli identifisert som noe uforståelig, fremmed eller Andre, som truer tegnets enhet, må det utdefineres eller marginaliseres i” det fallossentriske ”systemet.” (Irene Iversen: *Feministisk litteraturteori*, Oslo 2002, s. 16)

²¹⁹ Jelinek: *Op.cit.*, s. 47

²²⁰ *Ibid.*, s. 55

persepsjon av kvinnen forveksler den ytre manifestering med en bekreftelse av kvinnen som helt og fullt objekt.

Romanen synes i stor grad å fremme en reduksjonistisk forståelse av kvinnen som objekt. Helt eksplisitt tydeliggjøres dette i kommentarene som innleder Erikas besøk på peepshowet, hvor det mannlige øyet beskuer (begjærende) objektet som viser seg frem på scenen. Fra sin meta-posisjon gjør fortelleren rede for de mannlige subjektene oppriktige forståelse av kvinnen:

Aller helst ville man tatt med en av dem, likegyldig hvem, de er i prinsippet like alle sammen. De er ikke grunnleggende forskjellige. Bare hårfargen skiller dem, mens menn i større grad er egne personligheter, der den ene liker det best, den andre noe annet.²²¹

Idet kvinnen nedvurderes til et objekt, strippet for personlighet, blir hun i kulturindustriens projisering av mannlige fantasier fremstilt som en vare man kan kjøpe for penger.

Idealkvinnen som opprettholdes i dette romanuniverset er skapt ut av malen om kvinnelig føyelighet, og lar seg best fremstilles i form av en opplåsbar barbaradukke: ”Først ser de på originalen der inne, så kjøper de kopien når de kommer ut”. Fra såpeoperaene til de sadomasochistiske filmene Erika ser på, etableres en diskurs om kvinner som i forskjellig grad fremstiller kvinnen som mannen underdanig eller fremstiller henne med en falsk kvinnelig dominans for å skape et velbehagelig gys for den mannlige tilskuer. Hvor enn Erika ferdes persiperer hun et kjønnsundertrykkende samfunn hvor mennene i tråd med den patriarkalske lovs autoritet opphøyer seg selv til herskere og plasserer kvinnen i rollen som masochister²²².

²²¹ *Ibid.*, s. 46

²²² I boken *Den fryktelige sandhed*, (København 1974) knytter Maria Marcus spørsmålet om kvinnelig seksualitet opp mot masochisme. Tittelen henspiller på Freuds karakteristik av kvinnen som det mørke kontinent. Med det mener Freud at vitenskapen enda ikke har forstått den kvinnelige seksualitet, men som svar på dette spørsmålet fremholder Marcus at den fryktelige sannheten om kvinnen er at hennes innerste vesen er av en masochistisk natur. I boken undersøker hun hvordan den patriarkalske ideologien er med på å påvirke og forsterke den enkelte kvinne på det fysiske og psykiske plan i masochistisk retning.

3.6. Klemmer

I Erikas forhold til Klemmer kolliderer diskursene for maskulinitet og femininitet slik at de komplekse maktrelasjonene som er tilknyttet diskursene tydeliggjøres ytterligere.

Karakteristisk for forholdet dem imellom er spenningen som utvikler seg mellom Erikas høyere sosiale og profesjonelle status på den ene siden og Klemmers pretensjoner om patriarkalsk overlegenhet på den andre.

I tråd med kulturens verdsetting av det mannlige kjønn spesielt og skjønnhet, ungdommelighet og vitalitet generelt har Walter alle rettigheter i denne patriarkalske og narsissistiske kultur²²³. Disse attributtene overskygger fullstendig at Klemmer egentlig er en helt normal person som verken skiller seg ut i klesstil eller i intelligens.²²⁴ Hans forrang fremfor de andre skyldes først og fremst hans billedskjønne fremtoning. Og gjennom de pene medstudienenes beundrende blick bekrefter han sin posisjon i hierarkiet. ”Han kan ikke la være å blunke til pene medstudier. Han vil bekrefte ryktet om at han er helt blant jentene.”²²⁵ Idealet Walter etterstreber kan med forbehold²²⁶ sammenlignes med ”Alfa- hannen”, som i henhold til Freuds myte om ur-tilstanden hadde privilegiet med å kunne forsyne seg av kvinnene i flokken etter eget forgodtbefinnende,²²⁷ men for at Walter skal kunne nå sitt etterlengtede mål må han fortsette reisen oppover i hierarkiet.

Klemmers klassereise mot ”alfa- toppen” beror på et konsum av kvinner, og som en elementær innføring i kjærlighetens diskurs anser han Erika som et passelig begynnernivå.

²²³ Jf. Christopher Laschs kjente bok *Den narsissistiske kultur* (no. utg, Oslo 2006) hvor Lasch diagnostiserer den vestlige kulturs allmenntilstand som narsissistisk.

²²⁴ Jelinek: *Op.cit.*, s. 60

²²⁵ *Ibid.*, s. 148

²²⁶ Sammenligningen beror kun på at Walter begjærer den privilegerte posisjonen som ur- faren disponerte da han fritt kunne velge kvinnene han ønsket å ha samleie med. Walter har i motsetning til ur- faren ikke tenkt å benytte sin fysiske styrke til å tvinge igjennom sin vilje, og slik tilside menneskelige hensyn for å tilfredsstille sine lyster. I stedet for har Walter i tankene å oppnå den privilegerte posisjonen til ur-faren ved å øke sin sosiale og kulturelle kapital ved å lære å spille et instrument ved det anerkjente Musikkonservatoriet i Wien, samtidig som han vil fortsette å dyrke sin kropp, vitalitet og skjønnhet ved å holde seg i god form. Dermed vil Walter slippe å tvinge sin vilje igjennom. Han kan fritt velge sine kvinner, da kvinnene allerede på forhånd begjærer ham.

²²⁷ Jf. Freud: ”The Return of Totemism in Childhood” i *Totem and Taboo*, London 1960, s. 140-146

”Han ønsker å lære sammen med en mye eldre kvinne – som det ikke er nødvendig å behandle forsiktig -, slik man tuller rundt med yngre jenter”. I Walters perspektiv gjør Erikas modenhet og status at hun rangeres høyere enn et gjennomsnittlig nybegynnerprosjekt.

Snart vil han forlate begynnerstadiet akkurat slik som nybegynnere i bilkjøring først kjøper seg en liten bruktbil, og så, når han først behersker den, går over til en større og nyere modell. Frøken Erika [...] er egentlig slett ikke så gammel, oppvurderer nå eleven forsøksmodellen sin. Klemmer begynner til og med et nivå høyere opp, ingen VW, men Opel Kadett.²²⁸

Men nettopp aldersforskjellen og Erikas sosiale status inngir Walter etter hvert en følelse av underlegenhet som utfordrer hans syn på at mannen alltid er den dominerende part i et heteroseksuelt forhold. I henhold til Lanyon provoserer dette Walter til gjentatte forsøk på å opprette en mental inndeling som plasserer ham som den overlegne ovenfor Erika innefor makthierarkiet.²²⁹ ”Klemmer har bare hemninger på grunn av den forbaskede aldersforskjellen. Men at han er mann, veier opp for de ti årene Erika ligger foran ham. Dessuten avtar kvinnens verdi kraftig med årene og økt intelligens.”²³⁰ I essens består Klemmers følelse av overlegenhet i at han anser Erika for å være en eldre kvinne uten seksuell erfaring som i tillegg er fremmedgjort fra sin kropp. De to sistnevnte dysfunksjonene anser Walter i kraft av sin virilitet å kunne hjelpe henne med. Ikke bare har han tenkt å forføre henne og forsone henne med sin seksualitet, han vil også ivareta sin dominante posisjon innad i forholdet: ”Erika er lærerinne og samtidig et barn. Klemmer er riktig nok elev, men samtidig den voksne av de to. Han har forstått at han i denne situasjonen er den bestemmende part, ikke lærerinnen hans.”²³¹ I Klemmers øyne består dette forholdet i at deres posisjoner ombyttes slik at han tiltrer som Erikas lærer. ”Kroppen hennes skal han lære henne å elske eller i det minste akseptere, den hun til nå har fortrenget. Han skal varsomt lære henne alt hun trenger til

²²⁸ Jelinek: *Op.cit.*, s. 60

²²⁹ Lanyon: *Op.cit.*, s. 72

²³⁰ Jelinek: *Op.cit.*, s. 153

²³¹ *Ibid.*, s. 159

kjærligheten, men videre skal han vende seg mot mer lønnsomme målsetninger og vanskeligere oppgaver når det gjelder kvinnens gåte.”²³²

Symbolisk for Walters patriarkalske behov til å dominere Erika, og kvinner generelt, er hans kanopadling som han praktiserer i sin fritid. I *Pianolærerinnen* blir vann\ hav en metafor for den kvinnelige væremåte. I kapitel 1 fremstod tenåringsjentene som ”frådende bølger” rundt klippen som var mannen, og i beskrivelsen av peepshowet ble det avslørt at kvinnens funksjon utenom om å opphisse mannen var vasking av båsene. Sammenligningen med havet kan forstås i retning av kvinnens uregjerlige temperament og hennes farefulle dybder, og sammenligningen med vannet kan forstås som en henvisning til kvinnen som det føyelige element. På den ene siden vitner de frådende bølgene om kvinnens heftig seksualitet som truer med å skylle mannen ned i det mørkeste havdyp, og på den andre siden betegner vannet hennes mystiske og hemmelighetsfulle natur. Når Walters hobby er å padle i elver og fremmed farvann, indikerer det hans ønske om å temme og beseire den kvinnelige natur: ”Om sommeren og også allerede om våren reiser Walter Klemmer for å padle i villbekker, han runder til og med porter. Han betvinger et element, og lærerinnen sin, Erika Kohut, skal han også underkaste.”²³³ På samme vis drømmer Walter at han senere skal få ta Erika med seg på en kanotur. Han er overbevist om at han da i motsetning til i diskusjoner om kunst og estetikk eller i betjening av pianoet, vil klare å kontrollere henne.

Hvis han i det minste bare kunne lykkes en eneste gang i å få plantet henne i en pram, det må jo ikke være den uhåndterlige og beryktede padlebåten! Det kan også være en liten robot. Der, på en sjø, i elv er Klemmer i sitt rette element. Han kunne hatt god kontroll på henne fordi han føler seg hjemme i vannet. Han kunne dirigere og koordinere Erikas hektiske bevegelser. [...]”²³⁴

I Walters diskurs er Erikas rolle kun funksjonell. Begjæret Walter føler for henne er fullt og helt knyttet til hans ønske om å dominere og manipulere henne. Han har ikke valgt ut Erika for hennes skjønnhet, men som et studiemateriale han kan prøve og feile med før han utlært

²³² *Ibid.*, s. 61

²³³ *Ibid.*, s. 61

²³⁴ *Ibid.*, s. 146

forlater henne og fortsetter sin oppad stigende klatring i hierarkiet. Til tross for Walters tilsynelatende enkle forsett, blir de seksuelle møtene med kvinnen Erika langt ifra det han hadde forventet seg.

3.7. Formørkelse i Schumanns C- dur fantasi

Selv om Schuberts musikk ikke alltid i seg selv inneholder den aktive viljens makt som hever seg opp fra tyngdepunktet i Beethovens natur: avgrunnene og sjaktene som gjennomfører den, leder til det samme underjordiske dyp som denne viljen har sitt opphav i, og åpenbarer det demoniske bildet som den praktiske fornufts handling uavlatelig evnet å mestre; men stjernene som lyser synlig for den, er de samme, og det er mot deres uoppnåelige skinn den strebende hånd strekker seg. (Adorno: *Musikkfilosofi*, s. 24)

Overskriften refererer til Jelineks Adorno-inspirerte karakteristikk av Erika og Walters duett under den private kammerhuskonserten. ”Duetten har de øvd godt på.”²³⁵ Og snart ”vandrer de to mykt sammen over det løst stablede støvet av mellomtoner, mellomverdener, mellomområder[...].”²³⁶ Reisen gjennom det musikalske landskapet kan oppfattes som en allegori for deres fremtidige forhold, hvor overskriftens kunstferdige beskrivelse varsler dens tragiske utfall.

Disse to spillerne på kjærlighetens klaver har helt motsatte forventninger. Erika har en helt annerledes oppfattelse av hva et kjærlighetsforhold kan tilby enn Klemmer, og hun har under ingen omstendigheter tenkt å innfinne seg innenfor de heteroseksuelle rammene som Walter har tenkt ut. Hun motsetter seg å innta den tradisjonelle kvinnerollen som passiv gjenstand for det mannlige begjær.²³⁷ Hennes tidligere erfaringer med det motsatte kjønn har alle som en vært mislykkede. Samtlige har ”de avvæpnet Erika, for det var de som var i

²³⁵ Jelinek: *Op.cit.*, s. 65

²³⁶ *Ibid.*, s. 65

²³⁷ *Ibid.*, s. 158

besittelse av de farligste redskapene.”²³⁸ Og nå i erindringen over sine mislykkede møter med menn har hun sverget ovenfor seg selv å aldri mer å underkaste seg en mann igjen. Aldri vil hun ”innlate seg på situasjoner hvor hun kunne virke svak eller til og med underlegen.”²³⁹ Dermed er rammen for deres motsetningsfylte kjærlighetsdrama satt.

Deres tre seksuelle møter er preget av deres felles ønske om å være den bestemte part i forholdet. I det første seksuelle møte, som tar til på et toalettavlukke²⁴⁰, trer Klemmer øyelikkelig inn i rollen som den aktive, mens Erika anvises til objektposisjonen: ”Klemmer henter lærerinnen ut og [...] som det sømmer seg ved en slik anledning gir Erika straks opp seg selv som person.”²⁴¹ Klemmer behandler Erika helt i tråd med den heteroseksuelle normen hvor mannen er den som er den som jakter og kvinnen er byttet. Men den passive væremåten som Erika har inntatt skjuler hennes masochistiske seksualitet. ”Hun venter på en beskjed eller en ordre [...] han kan også velge å sette henne tilbake ubenyttet for å straffe henne.”²⁴² Skuffet over Walters fremtreden, overtar hun selv rollen som befalende herskerinne.

Hun forbyr mannen strengt det som gjelder henne. Han får ikke lov til å gjøre noen ting på henne lenger. Klemmers rene fornuft påbyr ham å la seg ristes løs fra henne, han er ridderen, det er tross alt hun som er hesten! Hun slutter straks å masturbere pikken hans, hvis han ikke slutter å beite på underlivet hennes. [...] Etter flere feilforsøk faller hånden hans vekk fra Erika.²⁴³

Når hun overtar rollen som den aktive og dominerende part, snur Erika rundt på naturens orden ved å innta mannens posisjon samtidig som hun henviser mannen til å innta den passive rollen som tradisjonelt innehas av den feminine part i forholdet. Walter motsetter seg denne ydmykende situasjonen ved å forsøke å gjeninnta sin aktive posisjon med kroppslige bevegelser og verbale ytringer, men ”Erika befaler Klemmer å tie og ikke røre seg under noen

²³⁸ *Ibid.*, s. 69

²³⁹ *Ibid.*, s. 79

²⁴⁰ I avsnitt 2.5. ”Erikas aggresjons og destruksjonsdrift” omtalte jeg sjalusien som er utslagsgivende for volden Erika har utført mot den unge jenta, og som igjen er årsaken til at Erika i skam har søkt tilflukt på toalettet.

²⁴¹ Jelinek: *Op.cit.*, s. 160

²⁴² *Ibid.*, s. 160

²⁴³ *Ibid.*, s. 163

omstendigheter. Hvis ikke går hun.”²⁴⁴ Gjentatte ganger motsetter Klemmer seg denne rollefordelingen, noe som tilslutt resulterer i at Erika biter ham. ”Hun gjør ham vondt med vilje. Erika planter tennene i pikkhodet hans. [...] Eieren skriker vilt. Han blir kommandert til stillhet.”²⁴⁵ Motvillig aksepterer Walter sin unaturlige posisjon og Erika begunstiger hans samtykke til de nye spillereglene med å suge ham mot klimaks, men for å bekrefte ovenfor sin makker hvem som bestemmer (har Loven i sin munn) avslutter hun akten før ejakulasjonen inntreffer.

Erikas inntreden i rollen som herskerinne har som funksjon å foreberede Walter på hva hun ønsker at han skal gjøre mot henne. Slik forstått handler subjektet Erika i tråd med Jesu` Bergpreken²⁴⁶ og Kants morallov (gjør ikke mot andre, det du vil at andre ikke skal gjøre mot deg) idet subjektet påfører den forurettede (Walter) smerte og ydmykelser. Den etiske posisjonen som Erika skjuler seg bak og som Jelinek her alluderer til, er Lacans påvisning, i essayet *Kant med Sade*, av at Sades anti-moralske univers muliggjøres nettopp gjennom Kants egne lover.

If one eliminates from morality every element of sentiment, if one removes or invalidates all guidance to be found in sentiments, then in the final analysis the sadian world is conceivable – even if it is its inversion, its caricature – as one of the possible forms of the world governed by a radical ethics, by the Kantian ethics as elaborated in 1788.²⁴⁷

Erikas perverterte handling ovenfor Walter, hvor hun skjuler seg bak Kants *kategoriske imperativ* (hvor handlingen anses som etisk forsvarlig idet den kan tillates å bli gjort til en universell regel), utgjør et av flere skritt mot hennes utspekulerte plan som er å tilsidesette den patriarkalske loven for å gjøre plass til hennes masochistiske fantasier.

Det første skrittet bestod i å innlemme Walter i ’hersker - slave’ dialektikken hvor Walter gjennom opplevelsen av underdanighet og mistriivsel skulle få føle smerten på

²⁴⁴ *Ibid.*, s. 164

²⁴⁵ *Ibid.*, s. 165

²⁴⁶“Alt dere vil at andre skal gjøre med dere, skal også dere gjøre mot dem. For dette er loven og profetene i en sum.” (Matt 7:12-13)

²⁴⁷ Julia H Chryssostalis: “Beyond Otonomy, or beyond the Law of Law`s Ear” i *Law and Literature*, Oxford 2004, s. 157

kroppen. Denne innvielsen i smertens diskurs har som formål å presentere Walter for hans verst tenkelige scenario, en virkelighet hvor han er totalt underkastet andres vilje. Det er derfor utenkelig i Erikas persepsjon av virkeligheten at Walter ville finne på å utfordre henne om den masochistiske posisjonen i deres gryende kjærlighetsforhold. Skulle dette underliggende premisset være riktig, fremviser det tydelig falskheten som følger av Erikas gjemsel bak det kategoriske imperativ, for hun er klar over at Walter ikke selv deler hennes ønske om å straffes.

Neste skritt følger med overrekkelsen av et brev hvor Walter blir gjort kjent med hvilke regler som gjelder i forholdet. ”I brevet står det hvordan en bestemt kjærlighet skal fortsette. Erika har skrevet opp alt hun ikke vil si.”²⁴⁸ Gjennom naive formuleringer²⁴⁹ har Erika nedtegnet sine sadomasochistiske ønsker og befalinger som gjennom masochistens logikk vil frigjøre henne fra morens lenker. I fortellerens versjon fremstilles logikken som legges til grunn i følgende vendinger:

Erika gir fra seg viljen sin. Denne viljen, som moren har eid frem til nå, gir hun videre til Walter Klemmer[...] Jo mer makt han vil få over henne, desto mer blir han hennes, Erikas villige skapning. Klemmer skal være fullt og helt hennes slave, for eksempel når de reiser til Ramsau for å gå en tur i fjellet. Da vil han regne seg som hennes, Erikas herre. [...] Denne kvinnen har lagt seg i mine hender, og da går *han* over til å bli hennes eiendom. Slik forestiller hun seg det. Det kan bare gå galt hvis Klemmer leser brevet og underkjenner det.²⁵⁰

Ved å overgi sin vilje til Klemmer, på sine egne premisser, befester masochisten (Erika) gjennom paradokset overtaket, siden straffen den Andre skjenker henne allerede på forhånd er forutbestemt av masochistens egen vilje. Brevet hun annonserer at hun vil overrekke Klemmer, er altså i virkeligheten ikke noe annet enn et kontraktsforslag som har til hensikt å tilsidesette den symbolske orden og med det Loven²⁵¹ til fordel for hovedpersonenes egen masochistiske, Sacher-Masochs fantasi hvor andre regler innføres.

²⁴⁸ Jelinek: *Op.cit.*, s. 174

²⁴⁹ Se spesielt nederste avsnitt side 200 i *Pianolæreren*

²⁵⁰ *Ibid.*, s. 189f.

²⁵¹ Deleuze: *Op.cit.*, s. 76

I forordet til *Venus in Furs* betegner Deleuze kontraktsforslaget i romanen som toppen av masochistisk galskap. Videre gjør han greie for hva kontrakten sett fra masochistens ståsted innebærer:

A contract is established between the hero and the woman, whereby at a precise point in time for a determinate period she is given every right over him. By this means the masochist tries to exorcise the danger of the father and to ensure that the temporal order of reality and experience will be in conformity with the symbolic order in which the father has been abolished for all time. Through the contract, that is through the most rational and temporarily determinate act, the masochist reaches toward the most mythical and the most timeless realms, where the three mother-images dwell. Finally, he ensures that he will be beaten; [...] what is beaten, humiliated and ridiculed in him is the image and the likeness of the father, and the possibility of father's aggressive return. [...] The masochist thus liberates himself in preparation for a rebirth in which the father will have no part.²⁵²

I Jelineks *Pianolærerinnen* er det derimot, ikke faren som representer Loven eller autoritet, men som jeg har argumentert for tidligere i kapitel 1, moren. Dermed er det i Erikas form for masochisme ikke faren, men morsbildet i henne, som hun vil straffe ved å ta imot Walters slag og ydmykninger.

Brevet annonserte Erika allerede under deres første seksuelle møte, men betegnende nok leser ikke Walter brevet før han befinner seg innefor Kohut-kvinnenes leilighet hvor som kjent moren er den som regjerer. Walter tror ikke med første øyekast på det han leser: "Han lurert på om hun mener alvor". Erika svarer på Klemmers vantro med å fremvise en skuffe som inneholder sadomasochistisk utstyr samtidig som hun forteller med gestikulering og verbale utsagn hva de enkelte ting skal brukes til. "Klemmer hisser seg høylytt opp over det". I møte med denne kvinnen er han (som leseren) sjokkert over Erikas ønsker. "Klemmer vil ut av denne leiligheten som er mer enn en felle."²⁵³ Allikevel leser han brevet til ende. Sjokkert som han er over innholdet, klarer han knapt å fremkalle et eneste ord. "Det var ikke det han håpet på av forholdet."²⁵⁴ Tidligere så han på Erikas kropp som noe han ønsket å ta i besittelse, nå ønsker han ikke engang å "ta i henne med tang"²⁵⁵. Walter forlater deretter

²⁵² *Ibid.*, s. 65f.

²⁵³ Jelinek: *Op.cit.*, s. 198

²⁵⁴ *Ibid.*, s. 199

²⁵⁵ *Ibid.*, s. 212

leiligheten: ”Uten å si ”ha det” går han ut og smeller igjen utgangsdøren bak seg. Like etter er han gått.”²⁵⁶

Møte med Erikas seksualitet har sjokkert Walter og etterlatt han med en såret mannlig selvfølelse. Fra hans ståsted er forholdet mellom dem forbi og over. Fra hans perspektiv er det derfor ubegripelig at Erika oppsøker ham på jazzkurset han har meldt seg på. ”Erika har ikledd seg raffinert turutstyr”, hun er klar for Walters kanotur. ”Lovet han henne ikke natur?”²⁵⁷ Erikas overraskende forespørsel får Walter til å innse at han nå har fått sin etterlengtede mulighet til få oppreisning for sitt narsissistiske sår: ”Til nå har han vært kjærlig og trofast, men han kan også være brutal”. De havner inne på et bøttekott. Erika kneler foran Walter, mens hun unnskylder brevet. Paret gjentar seremonien som avsluttet det forrige seksuelle møte, men denne gang har Walter bestemt seg for å gjeninnsette seg selv som den dominerende og straffende instans helt i tråd med naturens orden og sin maskuline forrang. Men foran Erika klarer ikke Walter å prestere, hans manndom sviker: ”Klemmer har egentlig ikke lyst i det hele tatt, men han må, fordi det er ønsket av ham.”²⁵⁸ Denne kvinnelige skikkelsen som kneler foran ham representerer, for Walter en natur han ikke klarer å kontrollere. I ham skriker et narsissistisk raseri om at han idømmer henne straffen hun har gjort seg fortjent til:

Klemmer støter vilt inn i munnen hennes, men klarer ikke å bevise det han skal[...] Lærerinnen slikker [...] Hun lover at det fortsatt kan bli noe av [...] Løftene, i utydelige støt, gjør den unge mannen rasende, han hører en kommando i mellomtonene bakenfor. Er det ikke denne overordnede som alltid kommanderer fingersetning og pedalbruk på bestemte steder i musikken?²⁵⁹

I dette møtet med Erika makter ikke Walter å gjeninnta posisjonen som den som begjærer, i kontrast til hans slappe pikk vokser i stedet hans sårede maskuline selvfølelse til nye høyder.

²⁵⁶ *Ibid.*, s. 213

²⁵⁷ *Ibid.*, s. 219

²⁵⁸ *Ibid.*, s. 222

²⁵⁹ *Ibid.*, 223f.

I Walters blikk utstråles nederlag, men i Erikas persepsjon av situasjonen tolkes dette som ”det aller største beviset på kjærlighet: det lyktes ikke.”²⁶⁰ Erika forblir tro mot sin egen diskurs, fra sitt perverse ståsted utstråler hun en fortolkningsvilje som ikke gjør skam på ordtaket om at kjærlighet gjør blind. Klemmer på sin side fortsetter seansen hvilket ender med at Erika spyr i en blikkbøtte. Lukten av spy og skitt, og hans manglende potens og utløsning gjør Walter desto mer rasende. ”Ute gjør skyene det stadig mørkere. [...] Hun skrev et brev til ham, og nå kommer svaret fra ham: han vil ikke ha noe med henne å gjøre.”²⁶¹ Erikas tragedie er på det nærmeste blitt fullstendig.

3.8. Erikas brev til Klemmer

Jelinek har med *Pianolærerinnen* skrevet romanen inn i en psykoanalytisk verden hvor språk, begjær og kvinnens posisjon som subjekt problematiseres. Gjennom hele romanen har Erikas kamp mot morsbåndene fulgt strukturen til ødipuskomplekset. Jelineks allusjoner til Lacan og Freud er mange og til tider helt eksplisitte. En av de mest interessante passasjene i boken omhandler Erikas brev til Klemmer, som kan sees som en iscenesettelse av hovedpersonens innlemmelse i språket som er en forutsetning (i henhold til lacansk teori) for at subjektet skal løse sitt ødipuskompleks. ”Erika tok et skritt da hun skrev brevet.”²⁶² [...] Hun var en gang et barn og kommer aldri til å bli det igjen.”²⁶³

Overgangen fra barn til voksen er en metamorfose som er komplisert og vanskelig; prosessen kan sees som et endelig oppgjør med det subjektet engang påbegynte i det det uten forvarsel ble tvunget til å hankses med virkelighetens realiteter slik de fortøner seg utenfor *the maternal realm*. I kapitlet *Psychoanalysis and Language: Lacan* gjør Elisabeth Wright rede for hvordan Lacans teori setter subjektets søken etter den Andre i relasjon til moren. Før-

²⁶⁰ *Ibid.*, s. 224

²⁶¹ *Ibid.*, s. 227

²⁶² *Ibid.*, s. 180

²⁶³ *Ibid.*, s. 201

tilstanden blir for subjektet en erindring av seg selv som fullstendig. I *det reelle* er også ethvert subjekt fullstendig og det mangler ingenting, men i sin umiddelbare erindring og ønske etter å finne tilbake til sin harmoniske før-tilstand forveksler barnet i sin villfarelse morens kropp med hva den selv mangler.²⁶⁴ I *Pianolæreren* kommer denne lengselen etter å gjenforenes med sin før-tilstand eksplisitt til orde i teksten: ”Erika vil helst kripe inn i moren, vugge mykt i det varme fostervannet.”²⁶⁵ Dette urealiserbare ønsket om gjenforening beskrives av Lacan ved tanken om ’das Ding’, og karakteriserer hva som er det signifikante i barnets søken etter mening. Men dette ønsket kan aldri realiseres, og i virkeligheten er det heller ikke det en egentlig begjærer. ”The desired object is never the one we want. What we desire is the primordial lost object.”²⁶⁶ Dette objektet blir i det ubevisste gjenstand for en fantasi om å gjenfinne den bortkomne delen av kroppen, ”tingen” som vil gjøre oss til fullstendige mennesker.

I Erikas søken etter å finne fallosen som vil komplettere henne, er objektet hun leter etter identifisert i friheten hun selv mangler. Hun gjenkjenner denne friheten i fetterens forskjellighet fra henne selv, som i hennes persepsjon legitimerer seg som ”den røde pakken full av kjønn”. Ved å omgi seg med fallossymboler (kikkert, barberkniv, o.a.) utrustrer hun seg i sin søken etter mening. Men dilemmaet som Erika, så vel som alle andre individer står overfor, er at i *det reelle* er subjektets kropp en del av en udifferensierbar natur som aldri kan bli tilstrekkelig symbolisert i de to andre sfærene²⁶⁷. Tvunget som det er til å forlate den symbiotiske ’mor –barn’- tilstanden; drives subjektet på jakt etter å dekke et begjær som aldri kan oppfylles. Verken inntredelsen til speilfasen eller opptagelsen i språket (den symbolske orden) kan oppfylle løftene om å presentere individet som fullstendig, istedenfor fjerner individet seg i disse prosessene, fra det opprinnelige objektet (moren) til stadig nye

²⁶⁴ Wright: *Op.cit.*, s. 63-68

²⁶⁵ Jelinek: *Op.cit.*, s. 69

²⁶⁶ Wright: *Op.cit.*, s. 63

²⁶⁷ Jeg sikter her til Lacans imaginære og symbolske sfære. Se Wright: *Ibid*, s. 63- 68

representasjonsformer for objekter. Subjektets håpløse situasjon blir således at det i den symbolske orden er dømt til en konstant søken etter å gjenforenes med noe som aldri har vært. Derfor kan i lackansk forstand heller ingen kjærlighet være lykkelig.

Erika, uvitende som hun er over at Jelinek ikke skriver romantiske kjærlighetsromaner med lykkelig utgang, er dømt til å fortsette sin søken etter 'das Ding'. Søkenen etter friheten kan som nevnt tidligere kun oppnås gjennom at Erika løser sitt ødipuskompleks. Et avgjørende skritt i riktig retning gjør Erika da hun oppdager at den allmektige moren ikke er annerledes utrustet enn seg selv: "Morens nattskjorte er i løpet av kampen sklidd ut av stilling og beviser at moren, tross alt, fortsatt først og fremst er kvinne."²⁶⁸ Denne innsikten overbeviser Erika om at hvis moren i sin tid kunne frigjøres fra sine morsbånd, kan hun med samme mangelfulle redskaper klare det samme. Erkjennelsen av denne innsikten iscenesettes idet Erika på vei gjennom Wiens Tivoliprater observerer en rakett som barna i området leker med. Å tilegne seg raketten blir i Erikas bevissthet det samme som å bli fallosen. "Bare de modige går inn her."²⁶⁹ Denne fryktløse handlingen, å bli fallosen, representerer den utløsende faktoren som overbeviser Erika om at hun eier retten til å uttrykke sitt begjær ovenfor Walter²⁷⁰, og som igjen leder henne i retning av et endelig oppgjør mot morens autoritet. I romanen utspiller dette oppgjøret seg som en tilnærmet voldtektsscene:

Erika legger seg først halvt, deretter tre fjerdedeler oppå moren, fordi denne for alvor begynner å slå rundt seg. [...] Mor og barn har byttet roller. Datteren kunne en veldig kort stund betrakte det allerede glisne og tynne kjønnsåret til moren. [...] I løpet av kampen har datteren med vilje romstert rundt i nattøyen til moren for at hun endelig kunne se dette håret som hun visste om hele tiden: det må jo være der!²⁷¹

Overvinnelsen av morens autoritet betyr at Erika har tatt styringen over sitt eget liv. Gjennom å skrive brevet til Walter har hun tatt steget inn i den symbolske orden, og med det har Erika funnet en løsning på sitt ødipuskompleks.

²⁶⁸ Jelinek: *Op.cit.*, s. 143

²⁶⁹ *Ibid.*, s. 118

²⁷⁰ Å uttrykke sitt begjær vil i denne sammenheng si å skrive brevet.

²⁷¹ Jelinek: *Op.cit.*, s. 214-216

Men til tross for at Erika har løst sitt ødipuskompleks, står allikevel subjektet overfor en ny problematisk utfordring som er en konsekvens av hennes inntredelse i språket. I henhold til lacansk språkteori trer subjektet inn i språket mellom to signifikanter: "It exists for another subject only in a pre-existing social bond where all possibilities of meaning have already been established. Yes the "I" which speaks will always be governed by the discourse of the Other internalized in the unconscious, undermining the restricted meaning composed by language."²⁷² Med det menes at Erikas forsøk på å uttrykke sine innerste følelser ovenfor Walter kun kan utføres innenfor en allerede forutbestemt sosial orden, som for Erikas vedkommende kjennetegnes av diskursen som kommer til uttrykk gjennom 'herre- slave' - dikotomien.

Slik Erika har opplevd møte mellom mennesker uttrykkes kjærligheten gjennom underdanighet, selvfornektelse og lydighet: Enten det er i hennes daglige møter med moren, eller i møte med en omverden hvor mellommenneskelige relasjoner, avkledd alle formildende omstendigheter, har et minstefelles multiplum i de sadomasochistiske filmene hun overværer, samles kjærlighetens språk i dikotomien herre – slave. Således er det ikke hennes egne masochistiske fantasier hun beskriver i brevet, men fantasier hun snarere har projisert i møte med en allerede forutbestemt symbolsk orden. Konsekvensen blir at Erikas formuleringer, må uttrykkes i en allerede forutbestemt språklig struktur, og i henhold til en språkpraksis som allerede er etablert.

Språket Erika har trådd inn i, er som nevnt et signifikantsystem oppbygd av signifikanter som har til formål å tilkjenne individets forskjellighet fra de Andre. Dette løftet kan ikke språket innfri, for idet individet uttrykker sin forskjellighet som talende jeg opptrer det i bakgrunnen av signifikanten.²⁷³ Det er således ikke fremtoningen av Erikas *reelle*

²⁷² Wright: *Op.cit.*, s. 65, 66

²⁷³ Å havne i bakgrunnen av signifikanten innebærer at subjektet ofrer seg selv. Wright forklarer dette slik: "When language gives the subject the ability to count itself as different, to count up to two, one might say, the subject has to give up the imaginary union with the mothers body. But, paradoxically, at the very moment when

virkelighetsfære som fremvises, men en signifikant som kun har mening idet den refererer til andre signifikanter. Språket fanger således ikke essensen av virkeligheten, men symboliserer den i et spill hvor signifikantene har mening kun i den grad de viser til andre signifikanter.²⁷⁴ Det betydelige som ligger i dette spillet av signifikanter er at språket kun har mening i seg selv, da språket står i et ikke-referensielt forhold til tingene som omgår oss.

Skjult bak signifikanten utpensler Erikas brev i sadomasochistiske vendinger hvordan hun ønsker å bli straffet og ydmyket av Klemmer. ”Hennes inderligste ønske er at du straffer meg, leser den tilbedte Klemmer.”²⁷⁵ Men det Walter leser er ikke identisk med det Erika egentlig ønsker. Fra fortellerens meta-posisjon blir leseren av romanen klar over at språket Erika rår over, har underminert hennes egentlige mening. For mellom linjene i brevet, står det med uleselig blekk, ”vær så snill og ikke gjør meg noe vondt.”²⁷⁶ Erikas egentlige ønske, som Walter aldri blir gjort kjent med, er at hun ønsker å bli begjært av Den Andre. I Erikas projisering av Walters begjær ønsker hun å fremstå som et objekt for dennes begjær.²⁷⁷ ”Hun ønsker seg inderlig at han [...] skal utføre samleie med henne etter den østerrikske normen”²⁷⁸

Mediet Erika har valgt å formidle sin kjærlighet gjennom, undergraver hennes egentlige mening. Talehandlingen motsetter seg hennes ønske om å bli objekt, for i det samme øyeblikk hun ytrer sitt begjær tiltrer hun som den begjærende (som et subjekt).²⁷⁹ Derfor anfekter Erika den patriarkalske loven, (hvor kvinnen er objektet og mannen er subjektet) i samme stund som hun ønsker å underkaste seg den. ”Ved å skrive har kvinnen tatt kontakt med ham, men en lett berøring hadde gitt mange flere poeng.”²⁸⁰

it speaks to another, becomes ‘I’, ‘you’, ‘she’ – it has to ‘sacrifice’ itself, it ‘fades’. This is what Lacan calls the effacement of the subject behind the signifier, since the signifier [...] can never cover the real of the subject’s being.” (*Ibid.*, s. 65)

²⁷⁴ *Ibid.*, s. 65

²⁷⁵ Jelinek: *Op.cit.*, s. 197

²⁷⁶ *Ibid.*, s. 208

²⁷⁷ *Ibid.*, s. 207

²⁷⁸ *Ibid.*, s. 212

²⁷⁹ Jelineks allusjon til språkets ironiske funksjon kan sees som et forvarsel om at også hennes tekst inneholder et ironisk nivå. I neste kapittel vil jeg gjøre rede for hva jeg mener er romanens ironi.

²⁸⁰ *Ibid.*, s. 209

Gjennom brev-episoden har Jelinek illustrert hvordan subjektet trengt mellom to signifikanter må ytre seg i en forutbestemt grammatisk struktur i en språkdrakt hvor tegnet ikke er identisk med subjektets begjær, men det oppsiktsvekkende med lesningen av romanen er at Jelinek synes å hevde at den språklige strukturen som subjektene trer inn; representerer et vanskeligere skritt for kvinnen enn for mannen. For eksempel kommer det eksplisitt til orde, i sekvensen i Praterparkeren, hvor en tyrker har seg med en østerriksk kvinne, at mannens signifikat og signifikant i stor grad sammenfaller: ”Språk og følelse ser ut til å nærme seg hverandre i ham.”²⁸¹ Men i møte med individet Erika, som til tross for hennes mange forskjelligheter fra kvinner generelt, kan sees som en representant for kvinner i deres møte med språket, er denne overgangen mer problematisk. Allerede tidlig i romanen tar Erika konsekvensen av språkets utilstrekkelighet da hun uten å finne passende uttrykksformer til sine problematiske følelser, i desperasjon skjærer i sin egen kropp.²⁸² Språkets utilstrekkelighet kan dermed slik, Jelinek synes å mene, oppleves som mer prekært for kvinnen enn for mannen. Grunnen til et slikt skille i oppfattelsen av språk kan (som jeg allerede har vært inne på tidligere²⁸³) skyldes at den språklige strukturen er styrt etter en universell patriarkalsk ekvivalent som gjør det enklere for mannen å innta funksjonen som signifikant i språket.

I romanen iscenesetter Jelinek kvinnens problematiske inntreden i språket gjennom Erikas inntreden på peepshowet. Inntreden til peepshowet kan dermed leses som en metafor for kvinnens inntreden i signifikantsystemet som helhet. Her inne er kvinnen underlagt språkets begjærstruktur, og innenfor denne strukturen er kvinnens plass forbeholdt å være det begjærte, mens mannens posisjon er å begjære. Når Erika inntar båsen til den som begjærer, opptrer hun som fallos samtidig som hun inntar en mannlig posisjon i språket som kvinnen

²⁸¹ *Ibid.*, s. 129

²⁸² Se avsnitt 2.6. ”Selvskading”

²⁸³ Se avsnitt 3.5. ”Den patriarkalske lov”

ikke finner tilfredsstillende, fordi den tilkjenner et mannlig og ikke et kvinnelig begjær.

Med peepshow- sekvensen illustrer Jelinek kvinnenes utilstrekkelige dobbelposisjon i språket.

4. Mytologisk verdensbilde: gresk, kristent

Din vrede var blitt veldig over meg, og jeg visste det ikke. Jeg var blitt døv av å høre på den raslende lenken som mitt dødelige legeme bandt meg med, til straff for mitt hovmodige sinn. Jeg gikk lenger og lenger bort fra deg, og du lot meg gå. I mitt utuktige liv ble jeg kastet hit og dit; min kraft ble uttømt og fløt bort, og lidenskapen kokte i meg. Men du tidde. Å du glede som sent ble min, den gang tidde du! Så gikk jeg stadig lenger bort fra deg og sådde flere og flere frø som ikke gav annen frukt enn sorg og smerte. Jeg var motløs og på samme tid hovmodig, jeg var trett og enda rastløs. (Augustin: *Bekjennelser*, s. 23f.)

I dette avsluttende kapittelet i analysen vil jeg antyde hvordan romanen med sine psykoanalytiske strukturer, også spiller opp til et mer grunnleggende mytologisk univers. Romanen er full av bibelske allusjoner og litterære referanser til Homer, Augustin og *Dantes Guddommelige komedie* som produserer en religiøs, mytologisk kontekst hvor engler og djevler og noen sentrale skikkelser fra gresk mytologi gjør sin entré, og tilfører romanen en ny dimensjon som får alvorlige konsekvenser i møte med karakterenes skjebner. I en slik kontekst blir de profane lovene som etterleves på jorden forbilledlige for lovene som opprettholdes i det sakrale. Den patriarkalske loven blir guddommelig og det individuelle opprøret med loven blir i ytterste konsekvens et opprør med den allmektige skaper. Som kirkefader Augustin tar til ordet for i *Bekjennelser*, må den syndlige stå til rette ovenfor Gud for sine handlinger:

Det er vel aldri noen gang eller på noe sted urett å elske Gud av hele sitt hjerte og hele sin sjel og all sin hug, og å elske sin neste som seg selv? (Matt 22.37,39.) Derfor må en alle steder og til alle tider ta avstand fra slike synder mot naturen som folk i Sodoma gjorde, og straffe dem. Hvilke folk det enn var som gjorde den synden, måtte de alle stå til rette for den samme forbrytelsen etter Guds lov. For menneskene er ikke skapt til å misbruke hverandre på den måten. Selve det samfunn vi skal ha med Gud, blir brutt når vi tilsøler naturen som han har skapt, med perverse lyster.²⁸⁴

I sin psykologiske kamp mot sitt uavklarte ødipuskompleks overskrider Erika grensene mellom det profane og det sakrale da hennes kamp for frihet og perverse bestrebelser har

²⁸⁴ Augustin: *Op.cit.*, s. 44

eskalert fra et personlig, individuelt stadium til en kamp hvor Guds evige lover forsøkes å tilsidesettes.

4.1. Det profane og det sakrale

I *Erotismen* skriver Bataille at ”den kristne religiøsitet generelt har motsatt seg overskridelsenes ånd.”²⁸⁵ Overskridelse utgjør en vesentlig del av romanens tematikk, og helt fra romanens begynnelse har Erika forsøkt å overskride forbudene som Gud har innprentet i menneskene og som moren som Lovens forlengende arm har forsøkt å håndheve. Portrettet av den grusomme mor reverseres idet den sakrale sfære får innpass i det profane, for i sannhetens navn har den onde moren gjennom hele romanen fungert som Erikas skytsengel. Som Augustin med skriftens autoritet i bakhånd fastslår, kan det vel ”aldri noen gang” være ”urett å elske sin neste som seg selv.” Moren beskyttet Erika i sin barndom fra incestuøst samvær med sin fetter, og hun tok selv beslutningen med å redde både sitt barn og sin ektemann fra datterens forestående faderdrap. Slik har hun ledsaget barnet med en oppdragelse hvor Erikas sjel har stått i sentrum. Hun har beskyttet henne mot kroppens syndige laster og oppfordret til aktiviteter som leder tankene hennes mot de høyeste sfærer. Som bibelen konstaterer, er utakk verdens lønn for sett gjennom Erikas verdslige øyne har oppveksten fortonet seg som et fengsel hvor moren har vært hennes fangevokter. Selv har Erika aldri forstått at moren kun har iverksatt de nødvendige virkemidlene som trengs i møte med Erikas omstridte natur.²⁸⁶

²⁸⁵ George Bataille: *Erotismen*, Oslo 1996, s. 123

²⁸⁶ Som alle andre individer som befinner seg enten i *det imaginære* eller i *den symbolske* sfæren må den jordiske virkeligheten som persiperes tas som den virkelige. Det er derfor meget forståelig at Erika har problemer med å akseptere sin egen lidelse da hennes perspektiv er begrenset av den jordiske virkeligheten hun er del av. Dette er også grunnen til at Erika opplever at hennes daglige lidelser er urettferdige. Men sett at en kunne fått et innblikk i hva *det reelle* består av, ville ikke da virkeligheten fortonet seg annerledes. Som jeg har nevnt tidligere er ikke Lacans begrep av *det Reelle* det samme som den jordiske virkeligheten. *Det reelle* ligger utenfor språket, og er av en udistingsbar natur som kun kan antydes. I Lacans versjon av *det reelle* antyder han at grunnen til subjektets opplevelse av uro og oppløsning skyldes at subjektet ubevisst minnes sin symbiotiske før-tilstand i mors-mage, og at minnet om denne tapte før-tilstanden er årsaken til at subjektet søker etter den tapte ”tingen” som vil gjøre subjektet fullstendig. Men i det semiotiske universet som *Pianolærerinnen* utgjør virker det som om de absolutte uoverstigelige grensene mellom *det symbolske* og *det reelle* (som psykoanalysen opprettholder) blir utfordret i romanen. For i motsetning til den virkeligheten som vi som individer daglig opplever, er virkelighetsopplevelsene våre, i nietzscheansk forstand, kun fortolkninger av virkeligheten. Men i møte med

I romanen antydes det en kosmologisk forbindelse mellom moren og solen som videre kan settes i sammenheng med Erikas nærvær og fravær fra Guds lover.²⁸⁷ Når lyset skinner er Erika beskyttet fra seg selv, men i det solens ballistiske bane over himmelhvelvingen svinger hen og mørkets frembrudd nærmer seg, kommer Erikas demoniske natur til syne. I den tidligere omtalte episoden hvor fetteren leker med de andre tenåringsjentene får vi et glimt av Erikas natur i *det reelle*. Hun sitter innesperret på et rom hvor et vindu gjør det mulig for Erika å se aktivitetene som utspiller seg der ute. Utsikten gjennom vinduet representerer friheten Erika begjærer, men hun kan ikke forlate rommet fordi vinduet er slått for med et gitter. Videre står det i teksten at: ”Skyggen av gitteret er et kors som er forbeholdt det lystige livet der ute, som en blodtørstig vampyr.” Korset tolket jeg i kapittel 1 som et tegn på Erikas lidelse. En slik tolkning er passende sett fra Erikas verdslige øyne, men i en sakral kontekst er det ikke Erikas lidelse det betegner. Tvert imot representerer korset morens bestrebelse på å skjule og beskytte Erikas vampyrlignende natur²⁸⁸ fra Guds åsyn. Solen blir i romanen et bilde på Lovens øye, den speider over menneskenaturen og skjenker sin velsignelse over naturlig livsutfoldelse. Skjult som Erika er fra Guds åsyn sitter hun innesperret på sitt rom og spiller

romanen *Pianolærerinnen* har leseren tilgang til den autorale fortellerens stemme som kan underbygge karakterenes perspektiv, samtidig som han kan antyde ting karakterene selv ikke er klar over. Denne stemmen kan sees (i romanuniverset) som tilstedeværelsen av den store Andre, og således kan fortellerstemmen kaste lys over romankarakterens udifferensierbare natur via poetiske bilder og assosiasjoner.

²⁸⁷ I både gresk mytologi og i kristendommen er solen et religiøst symbol. I gresk mytologi fremstår Apollon, sønn av Zevs, som lyset og særlig solens gud. (Torkelsen: *Gresk leksikon*, Oslo 2004, s. 20) Og i kristendom er Gud Faderen ofte fremstilt ved et øye og Jesus Kristus som en sol. (Kværne og Vogt: *Op.cit.*, s. 222)

²⁸⁸ I henhold til øst-europeisk folklore er vampyrer levende døde som nærer seg av å drikke blod fra mennesker og dyr. I følge mytene frykter de sollys og kristne relikvier som kors og annet. (http://en.wikipedia.org/wiki/Vampire#Some_common_traits_of_vampires_in_folklore) (21.juli.2007) Ved å indikere at der finnes likheter mellom Erika og vampyrer mener jeg ikke at Erika er en vampyr, men at den autorale fortelleren benytter seg av de poetiske virkemidlene hun har tilrådighet til å skape språklige bilder og assosiasjoner i retning av hovedpersonens udifferensierbare natur som ikke direkte kan uttrykkes via språket. Det er altså ikke Erika som er en vampyr, men et bilde på at hennes form for seksualitet er ulovlig. En slik vampyrlignende seksualitet som Erika ønsker å leve ut er kun lovlig for det andre kjønn. F.eks så får fetteren til Erika, i sommerferieepisoden lov til å leve ut sin vampyrlignende natur, mens Erika blir skjermet fra omverdenen. Og på veldedighetskonserten står det at Walter drømmer om å ”kysse lærerinnen sin, til hun blir nesten kvalt. Han skal suge på henne overalt hvor han får lov. Han skal bite henne der hvor hun tillater det.” Jelinek: *Op.cit.*, s. 60) En slik aktiv form for seksualitet er (i romanen) kun lovlig for det mannlige kjønn, og ulovlig for det kvinnelige kjønn.

sonater av Schubert.²⁸⁹ I følge Adorno har musikken til Schubert dødens affekt og utgjør ”alene porten til underverden.”²⁹⁰

Med solens bevegelse over himmelhvelvingen sviner skyggen av korset hen og Erika føler hun kan forlate sitt fengsel. Til forargelse for moren står snart kusine og fetter ansikt til ansikt til åpen beskuelse for Lovens øye som iakttar det hele. Gud har sett henne, men solens svake styrke kan ikke skade henne. Senere på kvelden befinner de to Kohutkvinnene seg på forskjellige rom. Erika sitter for seg selv og skjærer seg for første gang i sin egen kropp, mens morens plaprer med de resterende gjestene som ikke er gått for dagen. ”Det er kveldsoveralt, man hører bare nattergalen ved bekken”.²⁹¹ Den selvskadende handling blir nok en indikasjon på at Erika har en djevel besatt natur. Svein Øverland har pekt på at selvskading fra gammelt av ble forklart med at individet var besatt av djevelen og at handlingen utgjorde djevelens verk.²⁹² I det andre rommet sitter moren, hun vet ikke hva datteren tar seg til, men gjennom nattergalens sang skaper den autorale fortelleren en poetisk forbindelse mellom fuglens symbolske funksjon²⁹³ og den smerte som moren ville følt hvis hun var klar over hva datteren foretok seg.

Uvitende om sin reelle natur fortsetter Erika sin søken etter frihet. Som en Odyssevs på vei hjem til sin Penelope nærmer ”skipet Erika seg”²⁹⁴, ”tiltrukket av mørket”²⁹⁵, *det begripelige kontinentet*. ”Mørket åpner portene sine: Kom inn.”²⁹⁶ Hun seiler ”gjennom mennesketomme gressletter” som

²⁸⁹ Jelinek: *Ibid.*, s. 36

²⁹⁰ Adorno, Theodor W: *Op.cit.*, s. 39, 40

²⁹¹ Jelinek: *Op.cit.*, s. 41

²⁹² Øverland, Svein: *Op.cit.*, s. 13

²⁹³ Fugler generelt symboliserer ofte menneskets udødelige sjel. (Werness: *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, s. 44) Men langt mer interessant er det at nattergalens sang settes i forbindelse med smerte, sorg, og lidelse og ekstatisk kjærlighet. (Werness: *Ibid.*, s. 295) Nattergalen blir oppfattet som en klagende mor som gråter over sitt barn. Ordet nattergal er ofte synonymt med sang og poesi, og ettersom nattergalen underviser sine barn i redet, blir den kalt en profetisk fugl.

(http://www.geocities.com/snikende_lappeteppes_korrespondanser_dyr.html 20. juli 2007)

²⁹⁴ Jelinek: *Op.cit.*, s. 122

²⁹⁵ *Ibid.*, s. 125

²⁹⁶ *Ibid.*, s. 126, 127

åpner svelgene sine med et sug. De går veldig langt inn i landskapet og videre på den andre siden av landskapet, til fremmede land. Til Donau, til oljehavnen Lobau, til havnen i Freudenau. Kornhavnen ved Albern. Urskogene ved havnen i Albern. Og det Blå Vannet og de Navnløses Kirkegård. Handelskaia, Heustadlawasser og Praterlände. [...] Men Erika trenger ikke lange ut så lenge, veien ville være for lang. Bare den velutrustede vandreren, som raster og spiser, klarer det til fots.²⁹⁷

Odyssevs reise fra Troja til Itacha har blitt lest av Horkheimer og Adorno som en fortelling hvor det selvbevisste *jeg* dannes i sin kamp med naturkreftene. Utrustet med sin list overmannet Odyssevs de kroppsliggjorte naturkreftene. I denne lesningen står Odyssevs som en representant for det moderne mennesket som med sin rasjonelle fornuft og teknologiske hjelpemidler har underlagt seg naturen. Slik forstått har Odyssevs lagt mytene fra den arkaiske verden bak seg i sin ferd mot en sekularisert verden.²⁹⁸ I kjølvannet fra den avtryllede verden seiler Erika gjennom et nytt mytologisk landskap hvor mytene om det moderne, siviliserte og likestilte Østerrike holdes i hevd. Til tross for at Erika er utrustet både med kikkert og list, er hun blind for både de nye moderne mytene²⁹⁹ og gjenoppstandelsen til de arkaiske. I det semiotiske kosmoset som omgir henne overser Erika tegnene som møter henne på sin ferd. På konserten ble hun hyllet ”inn i et demonisk rødt skinn” som gir nok en indikasjon i retning hennes demoniske natur. Og ansiktet til Walter Klemmer som dukker opp ved siden av Beethovens dødsmaske står som et varsel om hennes snarlige dom.³⁰⁰ Erika forstår ikke at jo lenger bort fra morens beskyttende vinger hun befinner seg, jo mørkere blir det og desto nærmere er hun sin egen apokalypse. ”Mannen med ljåen [...] nærmer seg.”³⁰¹

²⁹⁷ *Ibid.*, s. 126

²⁹⁸ Horkheimer, Max og Adorno, Theodor W: *Oplysningens dialektik. Filosofiske fragmenter*, København 1993, s. 87-92

²⁹⁹ I avsnitt 3.3. ”Fortolkningsnøkler” (s. 59, 60) påstod jeg at Erika hadde kjennskap til verket *Oplysningens dialektik*, og at hun derfor er kjent med tvetydigheten som hefter ved uttrykket. ”Oplysningens formål er [...] å fjerne all overtro. Den vil avmytologisere. Det som ikke er nyttig er ufornuftig. Mytene må erstattes med en vitenskapelig fornuft som makter å underlegge natur og samfunn rasjonell kontroll. [...] Men i følge Horkheimer og Adorno tar denne instrumentelle fornuften fullstendig overhånd. Den blir totalitær. [...] Oplysning slår over i mytologi.” (Schaaning: *Modernitetens oppløsning*, Oslo 1992, s. 142) Erika har forstått dette, men som fanget i det samme språket som er infisert av samfunnets undertrykkende maktmekanismer kan ikke Erika tenke og uttrykke seg uten å benytte seg av det språket som konstituerer virkeligheten. Språket og samfunnet speiler hverandre, og til tross for at Erika på mange måter står på siden av kulturen, har hun som alle andre trådt inn i språket og den symbolske orden.

³⁰⁰ Jelinek: *Op.cit.*, s. 108

³⁰¹ *Ibid.*, s. 58

I religiøse konnotasjoner forbereder Erika sin frigjøring fra ”moderkjærlighetens grå og grusomme rike.”³⁰² Gjennom en obskur metonymisk nærhetsrelasjon setter Erika løsrivelsen fra moren i forbindelse med kristendommens hellige sakrament nattverden. ”Erika trer inn. Glipper med øynene mot det skarpe lyset i gangen, som en nattsvermer som har drukket for mye. Overalt er lysene slått på, som en festbelysning. Men tiden for den hellige nattverd er i timevis forblitt ubenyttet.”³⁰³ I sin fantasi forestiller Erika at hun har et siste måltid sammen med sin mor før hun gjennom Walter Klemmer vil bli frelst fra sin lidelse i dette dennesidige helvete. I Walter Klemmer ser Erika sin redningsmann Jesus Kristus. Hun innleser seg selv i den fattige og syke Lasarus` skikkelse³⁰⁴. Akkurat som Lasarus har også Erika en kropp dekket av verkede sår hvor hennes selvskadede kropp er et vitnesbyrd om hennes lidelse. Erika er utelukket fra alt sosialt liv og opplever sin eksistens som en evig forråtnelsesprosess. I Walter ser hun frelseren som skal flytte steinen foran graven: ”Frelsen er nær gjennom kjærlighet, men steinen foran graven er tung.”³⁰⁵ Gjennom Walters kjærlighet til henne selv vil hun kunne ta steget ut fra de dødes rike og gå i møte menneskehetens sunne og naturlige sosiale orden. Således fremstår elvepadleren Walter i fergemannen Charons skikkelse. I følge gresk mytologi fraktet Charon de døde over elva Styx til dødsriket, men sett i fra Erikas ståsted, befinner hun seg allerede på de dødes elvebredd, og hennes reise vil dermed i Charon\ Klemmers båt frakte henne i motsatt retning, over til de levendes verden.

Beklageligvis for Erika har Walter Klemmers udifferensierbare natur lite til felles med Jesus Kristus. Walter er ikke sendt til Erikas ”grå og grusomme rike” for å frelse henne. I stedet er han på vei opp ”trappeoppgangen, denne himmelstigen”³⁰⁶ mot Erikas fristed (fra den symbolske orden) hvor moren har holdt henne skjult for Lovens øye. Moren er i full gang

³⁰² *Ibid.*, s. 141

³⁰³ *Ibid.*, s.141

³⁰⁴ Historien om Lasarus er nevnt i både Lukasevangeliet (Lukas 16:19-31) og Johannes' evangelium kapittel 11.

³⁰⁵ Jelinek: *Op.cit.*, s. 212

³⁰⁶ *Ibid.*, s. 183

”med forberedelsene som skal ende i den startede avslutningen med oksestek med løk.”³⁰⁷

”Walter Klemmer, dyrets naturlige fiende”, har fulgt etter Erika og nå møtes de ”halvveis i trappen opp til annen etasje.”³⁰⁸ Gjennom ord og geberder bedyrer de sin kjærlighet ovenfor hverandre.³⁰⁹ Erika beslutter å konfrontere sin angst og frykt ovenfor moren ved å invitere Walter inn i leiligheten. Hun ringer på døren, moren åpner. Med sin frigjører på sin side står Erika ansikt til ansikt mot autoriteten som tidligere kontrollerte hennes vilje. I døra står leilighetenes vokter. ”Moren spør datteren med en for lengst innøvd øyekontakt, hva den fremmede unge mannen vil her. Med det samme blikket krever moren at denne unge mannen fjernes.”³¹⁰ Erika står fast i sin beslutning om å ta fremmedelementet med inn i leiligheten, og hun

råder moren til ikke følge etter henne og eleven inn på rommet, ellers smeller det! Damene er uvennlige mot hverandre, de huler til hverandre. Klemmer jubler over det, moren blir trassig av det. Moren styrer seg og peker nesten stemmeløs på den lille næringsmengden som bare er nok til to småpisere, ikke til to småpisere og en storspiser. Klemmer takker: nei takk. Jeg har allerede spist. Moren mister fatningen fordi hun står og ser på gulvet med de ukjærlige fakta. Hvem som helst kunne båret bort moren nå. Ethvert vindkast kunne lett felle denne gale damen overende, hun som ellers truer stormen med nevene og gir styrtregnet motstand ved å kle seg fornuftig. Moren står der, og skinnet hennes svømmer fra henne.³¹¹

Avslaget på morens oksestek kan sees som en analogi til den greske myten hvor Kong Minos av Kreta bedrar Poseidon med å underslå premissene som ville opprettholdt den guddommelige orden. Minos har oppfordret Poseidon om å overrekke ham en okse han til gjengjeld vil ofre til Poseidons ære. Poseidon imøtekommer Minos ønske, men Minos oppfyller ikke betingelsene i avtalen, han ofrer i stedet en annen okse og beholder prakteksemplaret selv.³¹² Overført til situasjonen i Kohut-leiligheten står moren som en representant for Poseidon, og i Kohutleiligheten har moren den samme kontrollen over Erika, som Poseidon har over havet. Tidligere har jeg knyttet det våte element (hav og vann) til

³⁰⁷ *Ibid.*, s. 183

³⁰⁸ *Ibid.*, s. 187

³⁰⁹ *Ibid.*, se s. 189

³¹⁰ *Ibid.*, s. 190

³¹¹ *Ibid.*, s. 190, 191

³¹² Hansen: *Op.cit.*, s. 231

kvinnens væremåte, og akkurat som Poseidon har moren i sitt rike makt til å stille stormen, og derved makt til å kontrollere Erika. Vær og vind biter ikke på denne guddommelige moren, men Klemmers manglende respekt for Kohutleilighetens rang og orden undergraver hennes autoritet. Oksesteken som Klemmer avslår har dermed samme effekt på moren, som Minos bedrageri mot Poseidon. Både moren og Poseidon har skapt noe ut av seg selv: Moren bar frem barnet Erika, og Poseidon lot en okse stige opp fra havet. Når moren/ Poseidon skjenker Walter/ Minos en gave forventer de også at den gis tilbake i tråd med offerritualets logikk, men istedenfor har de beholdt det de ble overlevert og således krenket deres ære. Dermed oppstår det via omstendighetene rundt måltidet, assosiasjoner i retning av at Walters karakter har spor av Minos skikkelse.

Men Walters likhetstrekk med Minos stopper ikke der. Som Konge innførte Minos rettferdige lover og regler som han styrte folket etter. I sitt jordiske liv ble han begunstiget med et ”mektig herredømme over havet fra øyene i Egerhavet til Attika.”³¹³ I Kohutleiligheten kommer dette til syne ved at Walter har overvunnet den sittende autoritetens herredømme. Han har kronet seg selv til hersker, og slik nedgradert morens funksjon til å spille statistens rolle. ”Ukjærlige erkjennelser i skikkelse av en maktforskyvning og et vaktskifte trenger seg inn i morens ukjærlige sjel.”³¹⁴ Videre ble Kong Minos rettferdige eksempel på jorden begunstiget med å være en av de tre dommerne i dødsriket.³¹⁵ I romanen knyttes Walter opp mot lover, regler og sedvaner. Erika bebreider Walter for å være for sterkt bundet til konvensjonene.³¹⁶ Walter representerer normen, i seg bærer han Minos rettskaffenhet fra hans jordiske liv og hans guddommelige autoritet som dømmende instans

³¹³ Arve Torkelsen: *Op.cit.*, s. 119

³¹⁴ Jelinek: *Op.cit.*, s. 192

³¹⁵ I skjellsettende epos som Homers *Odysseen*, Vergils *Æneiden*, og Dantes *Guddommelige komedie* har Minos fungert som dommer i underverden. I *Odysseen* og *Æneiden* er dødsriket kalt Hades, mens i Dantes epos går dødsriket under den mer vanlige betegnelsen helvete (inferno).

³¹⁶ Jelinek: *Op.cit.*, s. 169

ifra dødsriket. Walter er derfor ikke sendt til Erikas Hades\ Helvete (leilighet) for å frelse henne, men for å dømme henne.

Rettsprosessen mot den tiltalte, Erika Kohut, prosederes over to akter.³¹⁷ Gjennom hele romanen har Erika satt seg på siden av normen. Hun har overskredet både de profane og de sakrale lover, regler og sedvaner med sine perversjoner og selvskadinger. Disse handlingene har tiltrekt seg Guds harme, men det er ikke ut fra disse omstendighetene Erika skal dømmes. For hennes handlinger har i stor grad blitt utført i skjul for Lovens øye, og da loven akkurat som et musikkstykke må fortolkes, ”finnes det et bestemt punkt der nøyaktigheten slutter og der unøyaktigheten i det egentlige skaperverket begynner.”³¹⁸ For å sørge for at loven forblir rettferdig og ingen unøyaktigheter finner sted observerer en usynlig tilskuer³¹⁹ (Lovens øye) hvordan rettsprosessen og Walters opptreden som fornærmede, prosederer, dommer og eksekutør i en og samme person fungerer. I beskyldningene mot den tiltalte står angivelig et brev i sentrum som den tiltalte skal ha skrevet. Tv- en innvarsler ”dommens dag”³²⁰, og som forsvarer for den tiltalte påkaller moren Jesus og Gud som vitne: ”Hun bønnfaller Gud og hans sønn,”³²¹ i ”en bønn [...] som ingen hører, heller ikke adressaten.”³²²

Fornærmede Walter Klemmer føler sin mandighet ydmyket av den tiltalte. ”Det Erika har gjort i dag, anfører en rekke forbud. Han vil fortelle henne hvorfor.”³²³ Situasjonen Klemmer sikter til, er Erikas omstrukturering av diskursene for mannlig og kvinnelig seksualitet.³²⁴ Men som aktor ”anklager” han henne ikke eksplisitt for denne overtredelsen³²⁵,

³¹⁷ Rettsprosessen kan kun utføres hvor Minos har dommerens autoritet. Dvs. at prosessen kun kan skje i Kohutleiligheten som symboliserer Dødsriket\ Hades\ Helvete \ Underverden.

³¹⁸ *Ibid.*, s. 169

³¹⁹ *Ibid.*, s. 195

³²⁰ *Ibid.*, s. 193

³²¹ *Ibid.*, s. 249

³²² *Ibid.*, s. 191

³²³ *Ibid.*, s. 166

³²⁴ Episoden er omtalt i kapittel 3.7 (Formørkelse i Schumanns C- dur fantasi)

³²⁵ Klemmer viser ikke til denne episoden i rettsoppgjøret, da hendelsen fant sted på hellig grunn (musikkens høyborg, musikkonservatoriet) hvor Minos mandat som dommer ikke har autoritet og ingen andre vitner enn

men impliserer det med å knytte Erikas identitet opp mot brevet. ”Klemmer anklager henne” for å ha truet ”ham i brevform med å være ulydig.”³²⁶ I brevet ber den tiltalte (Erika Kohut) den fornærmede (Walter Klemmer) om å ydmyke og straffe henne. Som jeg har gjort rede for tidligere, representerer brevet et kontraktsforslag som har tilhensikt å tilsidesette den symbolske lov og orden. Gjennom masochistens logikk har den tiltalte til hensikt å håne lovens rettsferdighet med å sone straffen før hun gir seg hen til å nyte det loven forbyr.³²⁷ Den fornærmede Walter Klemmer undertegnet aldri kontrakten, så den nye loven er ikke rettskraftig³²⁸, men som aktor fremlegger han den som aktoratets sterkeste bevis mot den tiltalte. Det er derfor av avgjørende betydning å knytte den tiltaltes person opp mot brevet og deretter å avklare hvorvidt brevet skal forstås i fullt alvor. Ovenfor aktoratets spørsmål om hvorvidt brevet skal forstås som en dårlig spøk, gir ikke Erika noe bekræftende svar. Hennes stillhet da hun ble oppfordret til å tale, står som et eksempel for hennes forakt for retten og den symbolske orden hun er tiltalt for å forsøke å sette til side. Hennes oppførsel styrker tiltalen mot henne, og i det andre og avsluttende rettsforhøret idømmer Minos i Klemmer skikkelse Erika sin rettferdige straff³²⁹ som Klemmer deretter i verksetter (i en brutal voldtektsscene). *Dura lex, sed lex.*

tiltalte var tilstede. Å fremme Walters bevisførsel, som i bunn og grunn kun bygger på hans sårede selvfølelse, kunne svekket aktoratets sak da tiltaltes versjon enkelt kunne sådd tvil om Walters egne motiver og handlingens videre gang. Situasjonen kunne også endt i en ord mot ord situasjon som med stor sannsynlighet kunne styrket Erikas sak.

³²⁶ *Ibid.*, s. 206

³²⁷ “The masochist regards the law as a punitive process and therefore begins by having the punishment inflicted upon himself; once he has undergone the punishment, he feels that he is allowed or indeed commanded to experience the pleasure that the law was supposed to forbid.” (Deleuze: *Op.cit.*, s. 88)

³²⁸ Den fornærmede advarer Erika om andre som ”har kastet av seg byrden av kontrakter og vanerettigheter.” (Jelinek: *Op.cit.*, s. 177)

³²⁹ Erikas straffes for å ha forsøkt å tilside sette den symbolske loven, men det som egentlig har påkalt Gudene, mennene og Klemmers vrede er at Erika med sitt vampyrlignende begjær ikke har projisert det mannlige begjæret i sin identitet. Erika passer ikke inn i den feminine diskursen hvor individet skal fremstå som et passivt objekt for det mannlige begjær. I stedet har Erika, mot den patriarkalske loven, våget å fremtre som en aktiv og begjærende kvinnelig medusa som således truer den mannlige seksualitet. Brevet ble således et håndfast bevis for Erikas lovovertrædelse, da hun i sadomasochistiske vendinger gjør rede for sitt begjær i ”Jeg- form”. Dette har hun ikke lov til, og derfor måtte hun straffes.

4.1. Epilog

I etterkant av rettsprosessen trår ”Walter Klemmer [...] over terskelen Erika og ut i friheten.”³³⁰ Dermed trer han ut av Minosskikkelsen og inn i sitt gamle jeg, han forlater Erikas leilighet, det symbolske dødsriket, og går ut i friheten. Fra dødsriket hører han Erikas skrik og pinsler. I sitt indre føler Walter seg ubehersket, men etter hvert som han får tømt systemet sitt er han tilbake i sitt vante jeg igjen. ”Han pisser kraftig mot et tre. Han lar helt bevisst bare positive tanker passerer hjernen sin.”³³¹ Han gjenforenes med sitt gamle jeg. Walters samvittighet er ren. Musikknarren er ferdig med sin Opel Kadett. Erika er prøvekjørt og nå vil han forsøke seg på nye og mer grasiøse modeller. Som tegn på sin avsluttende seanse med Erika og alt hun står for skifter studenten studieretning, fra musikkens tinder til ”kunstens motpol” - teknikken.³³²

Erika anmelder ikke forseelsen. ”Ingen henvender seg til et offentlig organ for å få Walter Klemmer arrestert.”³³³ Voldtekten har gjeninnsatt den symbolske orden og for Erikas vedkommende representerer straffen en ny start.

Solen går opp, under den ligger støvørkener. Fasadene vaskes med rødt. Trær har kledd seg i grønt. De bestemmer seg for å smykke seg til ære for seg selv. Blomstene setter knopper, for å bidra med sitt til dette. Folk går rundt iblant dem. Praten strømmer ut av munnene på dem.³³⁴

For første gang siden Erikas sommerferie skinner solen i romanens fremvisning av hovedpersonens liv. Solstrålenes varme mot Erikas hud står som et bilde på Guds velsignelse av hennes nye liv hvor hun har inkarnert seg i tråd med det mannlige begjærets øye. Erika har funnet sin plass i hierarkiet og ikledd seg sin fortids ungdomskjole som hun tidligere ikke fikk gå med. ”Kjolen er for trang og går ikke helt sammen i ryggen.”³³⁵ Men overfor Guds åsyn

³³⁰ *Ibid.*, s. 249

³³¹ *Ibid.*, s. 254

³³² *Ibid.*, s. 258

³³³ *Ibid.*, s. 254

³³⁴ *Ibid.*, s. 255

³³⁵ *Ibid.*, s. 255

spiller ikke mote noen stor rolle. Gud er tidløs og ser med glede at Erika endelig har tilstrebet en posisjon innenfor den feminine diskursen.

Akkurat som i starten av romanen er Erika, morens "lille virvelvind"³³⁶, på farten. Hun seiler mot det tekniske universitetets morgenforelesning hvor Walter Klemmer for tiden studerer. I vesken sin bærer hun med seg en kniv. Hun vet "ikke om hun kommer til å begå et mord eller om hun kaster seg kyssende for mannens føtter."³³⁷ Hun oppdager ham i en sirkel av studenter, "vannet sprudler selvsikkert pratesykt rundt omkring"³³⁸ og "sollys skinner omkring ham."³³⁹ Å begå mord mot Walter, blir å begå helligbrødre etter at hun er blitt i skjenket en ny sjanse. Erika står bare og ser på ham, hun avventer situasjonen. Uten å returnere Erikas blick forlater Walter hennes synsvidde. Han går inn på universitet, og Erika retter kniven mot skulderen sin "hvor blodet straks skyter frem."³⁴⁰

Såret i armen markerer slutten på Erikas dannelsesreise i kulturen. Som en Odyssevs har hun seilt gjennom Wiens mellomverdener og underverdener "på leting etter en ny, utrolig innsikt."³⁴¹ Nøyaktig som i Adornos beskrivelse av Schuberts musikk har Erikas reise i landskapet blitt ledsaget av formørkelse.³⁴² Hennes sommerfuglvinger ble aldri slått ut, og nå er hennes rundreise sluttet: "Hun angrer på det hun har gjort galt, det meste helt i begynnelsen"³⁴³. I skulderen skyter blod frem. Kniven som et kort øyeblikk stod plantet i hennes myke vev markerer slutten på Erikas søken etter frihet. Hun er ferdig med Klemmer, hun er ferdig med menn. Romanen avsluttes ved at Erika vender hjemover til sin mor, den eneste personen som har skjenket henne kjærlighet.

I romanens ironi står karakterenes individuelle erfaring av virkeligheten opp mot et semiotisk ordnet kosmos. Som Kundera skriver i *Forrådde testamenter* vil ironi "si at ingen av

³³⁶ *Ibid.*, s. 5

³³⁷ *Ibid.*, s. 256

³³⁸ *Ibid.*, s. 258

³³⁹ *Ibid.*, s. 259

³⁴⁰ *Ibid.*, s. 259

³⁴¹ *Ibid.*, s. 100

³⁴² *Ibid.*, s. 65, 66

³⁴³ *Ibid.*, s. 243

de påstandene vi finner i en roman, kan oppfattes isolert; hver og en av dem befinner seg i et komplisert og kontradiktorisk møte med andre påstander, andre situasjoner, andre faktorer, andre tanker, andre hendelser.”³⁴⁴ I *Pianolærerinnen* viser romanens ironi seg i spillet mellom det profane og det sakrale. Den grusomme moren har vært den godes beskytter, og den umoralske Klemmer har vært moralens vokter. Erikas reise gjennom kulturen har avtegnet et symbiotisk forhold mellom de guddommelige lover og den patriarkalsk kulturen. Sådan formidler Jelinek, som er kvinne og feminist, gjennom sin roman, et verdensbilde som står i et kontradiktorisk forhold til feministenes idealistiske prosjekt om en verdensorden hvor menn og kvinner har like rettigheter. Hvis prosjektet lykkes dømmes humaniteten til evig fortapelse, og skulle det mislykkes fortsetter kvinner å spille rollen som undertrykt i kulturen.

³⁴⁴ Milan Kundera: *Forrådde testamenter*, Oslo 2006, s. 173

5. Avslutning

I analysen av Jelineks roman *Pianolærerinnen* har jeg belyst Erikas seksualitet og identitet ved hjelp av Sigmund Freuds og Jacques Lacans psykoanalytiske begrepsapparat. Med Freuds teorier om barnets psykoseksuelle driftsutvikling har jeg konstatert at Erikas seksualitet har utviklet seg i pervers retning. I romanen fremkommer det flere eksplisitte eksempler på at Erikas seksualitet avviker fra hva som regnes som en normal seksualutvikling: F. eks kommer det klart frem at Erika *kun* ved å betrakte par som utfører seksualakten oppnår en slags seksuell tilfredsstillelse, og at hun derfor kan diagnostiseres som en voyeur. Ved flere anledninger påvises det også i romanen at Erika har utviklet en slags tisseseksualitet. I henhold til Freud avvikles vanligvis en slik seksualitet i *den falliske fasen*, men hos Erika virker det som om en slik form for seksuell tilfredsstillelse forfølger henne langt inn i fremtreden alder.

Videre har jeg vist at den viktigste årsaken til Erikas utvikling av perversjoner henger sammen med hennes strenge oppvekstvilkår hvor hun, underlagt morens regime, har hatt få muligheter til å få utløp for sitt driftsliv. Således parafraserer romanen Freuds redegjørelse i *Ubehaget i Kulturen* om hvorledes individets biologiske drifter motsetter seg kulturens krav. I stor grad kontrollerer moren Erikas atferd og bidrar til hennes seksualfortrengning og hennes perversjoner, men også til hennes neuroser og desperate forsøk på å håndtere sin vanskelige livssituasjon. Årsakene til dette skyldes at moren ikke ønsker å gi slipp på barnet sitt. Hun behandler Erika som en investering og ser nærmest sitt enebarn som en forlengelse av seg selv. Hun har projisert sine skyhøye ambisjoner, som hun selv aldri fikk mulighet til å realisere, over på datteren sin. Resultatet er at Erika, som ikke har talentet som skal til for å nå verdenstoppen som konsertpianist, har forsaket muligheten til å leve sitt eget liv. Underveis har dette bidratt til at hun har utviklet et narsissistisk selvbilde som ikke samsvarer med virkeligheten, men det har også bidratt til at hennes iboende destruksjonskrefter har kommet

til overflaten. Disse destruksjonsdriftene kommer eksplisitt til uttrykk i teksten ved at Erika i voksenalder hevner seg på yngre jenter som har fått frihet og mulighet til å utvikle en feminin identitet, men destruksjonsdriften kommer også til uttrykk ved at hovedpersonen bedriver selvskading for å få utløp for sine kompliserte følelser og slik gjenvinne kontrollen over sitt eget liv.

I analysen har jeg vist at forholdet mellom mor og datter er preget av kontroll og underkastelse, og at forholdet avslører en underliggende sadomasochistisk tematikk i romanen, som klart kommer til uttrykk i Erikas forhold til den yngre studenten Walter Klemmer. Videre har jeg vist at Erikas forsøk på å frigjøre seg fra morsbåndene drar veksler på et komplisert psykoanalytisk fagfelt hvor det preødipale symbiotiske mor-barn forholdet står i sentrum. Viktig i så måte har vært å illustrere hvordan Erikas forsøk på frigjøring fra morsbåndet i stor grad følger strukturen til Freuds og Lacans ødipuskompleks. Eksempelvis konfronterer Erika både penismisunnelse og kastrasjonsangst på sin vei mot å utvikle en autonom identitet.

Men denne reisen gjennom ødipuskomplekset er samtidig en reise i kulturen. Klarest uttrykker Jelinek denne dobbeltheten ved Erikas inntreden på peepshowet som samtidig som det representerer hennes problematiske forhold til hennes egen feminine identitet, også kan stå som en metafor for kvinnens inntreden i språket. I lacansk teori er språket, som nevnt, bygget opp av binære opposisjoner som produserer en slags ”hersker- slave”- dialektikk. Hos Lacan innebærer inntredelsen i språket at en har kapitulert for den patriarkalske loven og med det er innskrevet i den symbolske orden. Innenfor denne symbolske orden, eller med opptagelsen i språket, illustrerer Jelinek med sin roman at menn enklere enn kvinner inntar posisjonen som hersker og signifikant. Dette illustrerer Jelinek med å vise at nesten samtlige kvinner i romanen har innrettet seg etter å tilfredsstille et maskulint begjær, f. eks ved å spille rollen som forførende herskerinne eller ved å være passive objekter. Men det kommer også til

uttrykk ved at kvinnene i stor grad har kapitulert for mannlig dominans med å innta masochistens posisjon f. eks. i ekteskapet.

I min lesning av romanen uttrykker Erika med sin sadomasochistiske seksualitet en pervertert og forsterket motsats til den mer generelle kvinnelige masochismen i romanen. I tråd med sitt narsissistiske ego og hennes følelse av å være høyt hevet over de andre har Erika kun forakt til overs for sine omgivelser. Hun synes at verden har vært urettferdig mot henne og hun ønsker å hevne seg mot den. Hevnen utføres av henne på forskjellig vis, f. eks ved å la destruksjonskreftene sine gå utover seg selv og andre. Men hennes mest raffinerte forsøk på hevne seg mot omverden på, viser seg i hennes motvilje mot å underkaste seg den patriarkalske loven. Denne loven forveksler Erika med den verdslige loven, og hennes forsøk på å undergrave loven kommer til uttrykk gjennom hennes vekslende sadistiske og masochistiske posisjonering. F. eks forsøker hun i tråd med de Sades anti-moralske logikk å snu opp ned på premissene i Kants morallov slik at vold og smerte kan påføres andre. Og som masochist forsøker hun å undergrave lovens straffeprosess ved å sone straffen før den kriminelle handlingen er begått. Begge disse perverterte posisjonene har som mål å undergrave den logikken som er styrende for normal atferd, men Erika går også enda lenger i sitt forsett idet hun forsøker å tilsidesette den symbolske orden gjennom et kontraktsforslag. Imidlertid undertegnes ikke kontrakten og romanen kulminerer i at den selvutnevnte dommeren Klemmer straffer Erika i en brutal voldtektsscene som kan forstås som gjeninnsettelsen av den symbolske orden.

Den uunngåelige konsekvensen for romanens hovedperson er en fullstendig kapitulasjon og resignasjon for den patriarkalske loven. Hennes forsøk på å være sin egen lykkes smed har vært fallitt, og enden på reisen gjennom kulturen er at Erika, desillusjonert og nedbrutt, må vende hjem til sin mor, den eneste som noen gang har skjenket henne kjærlighet. Romanen synes således å antyde et svært pessimistisk svar på feministers søken etter å løsrive

seg fra de patriarkalske samfunnsstrukturene. For i det Loven er inkarnert i menneskets psyke, kan den ikke reverseres, og eneste utvei er fullstendig kapitulasjon.

Bibliografi:

Litterære verk:

Jelinek, Elfriede: *Pianolærerinnen*, Skien, Gyldendal Norske Forlag AS, 2005

Sekundærlitteratur

Adorno, Theodor W: *Estetisk teori*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 2004

Adorno, Theodor W: *Musikkfilosofi*, Oslo, Pax Forlag, 2003

Andkjær, Ole og Kjøppe, Simo: *Freud psykoanalyse*, København, Gyldendalske Boghandel, 1986

Augustin: *Bekjennelser*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1992

Barthes, Roland: "Striptease" i *Mytologier*, 215- 219, Bokklubbens Kulturbibliotek Gyldendals Norsk Forlag, 2002

Bataille, Georges: *Erotismen*, Oslo, Pax Forlag, 1996

Baudrillard, Jean: *The Transparency of Evil*, London, Verso, 2002

Bibelen, Oslo, Det Norske Bibelselskap, 1986

Bennet, Simon and Rachel B. Blass: "The Development and Vicissitudes of Freud's Ideas on the Oedipus Complex" i Jerome Neu, (red.): *The Cambridge Companion To Freud*, s. 161-174. Cambridge: Cambridge University Press, 1991

Calinescu, Matei: *Five faces of modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 2003

Chodorow, J. Nancy: "Freud on Women" i Jerome Neu (red.): *The Cambridge Companion To Freud*, s. 224-247. Cambridge: Cambridge University Press, 1991

Chrystostalis, Julia H: "Beyond Otonomy, or Beyond the Law's Ear" i *Law and Literature*, s. 149-158, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2004

Cixous, Hélène: "Medusas latter" (1975), i Kittang, Linneberg, Melberg og Skei (red.), 2003, *Moderne Litteraturteori en antologi*, s. 268-286. Oslo: Universitetsforlaget

Danto, Arthur C: *Kunstens avslutning*, Oslo, Pax Forlag, 2006

- Deleuze, Gilles: *Masochism. Coldness and Cruelty*, New York, Zone Books, 1991
- Eliot, Thomas Stearn: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1933
- Eriksen, Trond Berg: *Nietzsche og det moderne*, Oslo, Universitetsforlaget, 2000
- Feher- Gurewich, Judith: "A Lacanian approach to the logic of perversion" i Jean- Michel Rabaté (red.): *The Cambridge Companion to Lacan*, s. 191-207. Cambridge: Cambridge University Press, 2003
- Fiddler, Allyson: *Rewriting Reality: An Introduction to Elfriede Jelinek*, Oxford, Berg, 1994
- Freud, Sigmund: "Jaget och detet" i *Bortom lustprincipen*, s. 165-218, Stockholm, Bokförlaget Natur och Kultur, 1995
- Freud, Sigmund: *Ubehaget i kulturen*, Oslo, J. W. Cappelens Forlag, 1992
- Freud, Sigmund: *Seksualteorien*, Oslo, Cappelens Forlag, 1966
- Freud, Sigmund: *Totem and Taboo*, London, Routledge & Kegan Paul, 1960
- Gilman, Sander L.: "Black bodies, white bodies: Toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine, and literature" i Gates, Henry Louis Jr. (red.): «Race», Writing and Difference. University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- Hansen, William: *Handbook of Classical Mythology*, Santa Barbara, ABC-CLIO inc, 2004
- Hanssen, Beatrice: "Elfriede Jelinek`s Language of Violence" i *New German Critique no. 68*, 1996
- Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektikk. Filosofiske fragmenter*, København, Gyldendal, 1993
- Iversen, Irene: *Feministisk litteraturteori*, Oslo, Pax Forlag, 2002
- Jorun B. Johns og Katherine Arens: *Elfriede Jelinek : Framed by Language*, Riverside, California, Ariadne Press, 1994
- Konzett, Matthias: *The Rhetoric of National Dissent in Thomas Bernard, Peter Handke, and Elfriede Jelinek*, Rochester, Camden House, 2000
- Korsström, Tuva: *Berättelsernas återkomst: På spaning efter den europeiska romanen*, Helsingfors, Söderström & C:O Förlags AB, 1994
- Kosta, Barbara: "Inscribing Erika: Mother-daughter Bond/age in Elfriede Jelinek`s Die Klavierspielerin" i *Monatshefte*, Vol. 86, No 2, 1994
- Kristeva, Julia: *Svart sol. Depresjon og melankoli*, Oslo, Pax Forlag, 1994

- Kundera, Milan: *Forrådte testamenter*, Oslo, J. W. Cappelens Forlag, 2006
- Kværne Per og Kari Vogt: *Religionsleksikon*, Oslo, J. W. Cappelens Forlag, 2002
- Lacan, Jacques: "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I" i *Écrits: a selection*, s. 1-8, Routledge London & New York, 2006
- Lacan, Jacques: "The Signification of the Phallus" i *Écrits: a selection*, s. 311-322, Routledge London & New York, 2006
- Lacan, Jacques: *Psykoanalysens etikk: sjunde seminaret 1959-1960. Med essayet Kant med Sade*, Stockholm, Bokförlaget Natur og kultur, 2000
- Lanyon, Jenny: *Double bind: Female subjectivity in selected works by Elfriede Jelinek and Anne Durden*, Oxford, Oxford Brookes University, 2001
- Levin, Tobe: "Introducing Elfriede Jelinek: Double agent of feminist aesthetics" i *Women's studies international forum*, Vol 9, No. 4, 1986
- Lasch, Cristopher: *Den narsissistiske kultur*, Oslo, Bokklubbens Kulturbibliotek Gyldendals Norsk Forlag, 2006
- Lothe, Refsum og Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget. Aschehaug & co\ Gyldendal Norsk Forlag, 1997
- Luepnitz, Deborah: "Beyond the phallus: Lacan and Feminism" i Jean- Michel Rabaté (red.): *The Cambridge Companion to Lacan*, s. 221-237. Cambridge: Cambridge University Press, 2003
- Marcus, Maria: *Den frygtelige sandhed*, København, Tiderne Skifter, 1974
- Mitchell, Juliet: *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth, Penguin, 1975
- Mixner, Manfred: "Ausbruch aus der Provinz. Zur Entsehung des Grazer 'Forum Stadtpark' und der Zeitschrift 'manuskripte'", i Peter Laemmle and Jörg Drews (eds): *Wie die Grazer auszogen, die Litteratur zu erobern*, München, 1979
- Moe, Anita: *Å sette arr på det. Kvinners egen opplevelse av den selvskadende prosessen*, Oslo: Universitetet i Oslo, Psykologisk institutt, 2005
- Molland, Einar: "Augustin" i Eriksen, Trond Berg (red.): *Vestens tenkere fra Homer til Milton. Bind 1*, Oslo, Aschehoug, 1994
- Nietzsche, Friedrich: *Tragediens fødsel*, Oslo, Pax Forlag, 1993
- Nietzsche, Friedrich: *Slik talte Zarathustra*, Oslo, Bokklubbens Kulturbibliotek Gyldendal Norske Forlag, 1998
- Nietzsche, Friedrich: *Moralens oprindelse*, Fredriksberg, Det lille Forlag, 2002

Schaanning, Espen: *Modernitetens Oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, Oslo, Spartacus Forlag, 1992

Schlüter, Christian og Karterud, Sigmund: *Selvets mysterier*, Oslo, Pax Forlag, 2002

Torkelsen, Arve: *Gresk Leksikon*, Nesodden, Frifant forlag, 2004

Werness, Hope B: *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, London, Verso, 2004

Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*, London, Oxford University Press

Wright, Elizabeth: *Speaking Desires can be Dangerous. The Poetics of the Unconscious*, Malden, Blackwell Publishers Inc, 1999

Žižek, Slavoj: *Virkelighetens ørken. Artikler om den globale kapitalismens maskineri*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 2002

Zupančič, Alenka: *Ethics of the real. Kant, Lacan*, London, Verso, 2000

Øverland, Svein: *Selvskading*, Bergen, Fagbokforlaget, 2006

Internetsider:

<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article889350.ece> (27. august 2007)

http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article1132588.ece (27. august 2007)

http://www.aftenposten.no/kul_und/article886507.ece (27. august 2007)

http://www.geocities.com/snikende_lappeteppe/korrespondanser_dyr.html (20. juli 2007)

<http://nobelprize.org/literature/laureates/2004/jelinek-bibl-s.html> (20. august 2007)

<http://nobelprize.org/literature/laureates/2004/press.html> (27. august 2007)

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/bio-bibl.html (27. august 2007)

<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/4165494.html> (27. august 2007)

<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/4969906.html> (27. august 2007)

http://www.svd.se/dynamiskt/kultur/did_10738938.asp (27. august 2007)

http://de.wikipedia.org/wiki/Elfriede_Jelinek#Werke (7. august 2007)

<http://no.wikipedia.org/wiki/Lyng> (24. mars 2007)

http://en.wikipedia.org/wiki/Vampire#Some_common_traits_of_vampires_in_folklore (21. juli 2007)