

**“Fri, stark och ensam vill jag leva mitt liv”**

**En analyse av kjønns- og identitetsproblematikken i  
Maria Gripes skyggeserie**

Av Kari Mathilde Hestad



Hovedfagsavhandling

Nordisk institutt

Universitetet i Bergen

Mai 2005

# Innhold

Forord .....	3
<b>1. Introduksjon .....</b>	<b>4</b>
<b>1.1 Presentasjon av skyggeserien.....</b>	<b>4</b>
<b>1.2 Maria Gripes forfattersignatur .....</b>	<b>5</b>
1.2.1 Skyggemotivet.....	5
1.2.2 Spillet mellom kontraster .....	7
<b>1.3 Resepsjon .....</b>	<b>8</b>
1.3.1 Identitetstematikken i Gripes forfatterskap .....	10
1.3.2. Resepsjonen av skyggeserien .....	12
Anmeldelser.....	12
Litteraturhistoriske omtaler, artikler og avhandlinger.....	14
<b>1.4 Teori .....</b>	<b>17</b>
1.4.1 Den kvinnelige utviklingsromanen.....	19
1.4.2 Gripe og psykoanalysen.....	21
1.4.3 Judith Butler .....	26
Kjønn som performativitet .....	27
Butlers revidering av psykoanalysens melankoliteori.....	30
<b>1.5 Analysens fortolkningsperspektiv .....</b>	<b>31</b>
<b>2. Carolins søken etter familietilhørighet.....</b>	<b>33</b>
<b>2.1 Skyggen over steinbenken .....</b>	<b>34</b>
<b>2.2 Om ideologi og kjønn i en borgerlig virkelighet .....</b>	<b>37</b>
2.2.1 Bertas blikk.....	42
<b>2.3 Maria Gripe i dialog med samtidens feministiske debatt.....</b>	<b>45</b>
2.3.1 Det androgyne idealet.....	48
<b>3. Den gotiske eksperimenteringen .....</b>	<b>53</b>
<b>3.1 Den gotiske romansjangeren.....</b>	<b>55</b>
<b>3.2 Slottets arkitektur .....</b>	<b>57</b>
<b>3.3 Den gotiske overskridelsen.....</b>	<b>59</b>
3.3.1 Performative kjønnsidentiteter .....	59
3.3.2 En vakkende heteroseksualitet – brudd med den sosiale orden .....	62
<b>3.4 Mor-datter-tematikken.....</b>	<b>67</b>

3.4.1 Den farlige moren og det destruktive mor-datter-forholdet .....	67
3.4.2 Carolins konfrontasjon med en antagonistisk morsskikkelse.....	71
<b>3.5 Carolins inntreden i den kvinnelige kjønnsidentiteten.....</b>	<b>76</b>
<b>4. Kvinne, kunstner, menneske .....</b>	<b>79</b>
<b>4.1 Carolins søken etter sannhet.....</b>	<b>81</b>
<b>4.2 Speilinger .....</b>	<b>83</b>
4.2.1 Speilets funksjon i kvinnelitteraturen .....	84
4.2.2 Carolins selv-bilde.....	86
4.2.3 Familien som speil for den egne identiteten.....	88
4.2.4 Det tomme speilbildet.....	92
<b>4.3 Å bli til menneske gjennom kunsten .....</b>	<b>94</b>
<b>5. Avsluttende betraktninger.....</b>	<b>98</b>
<b>Litteratur.....</b>	<b>101</b>
<b>Primærttekster av Maria Gripe: .....</b>	<b>101</b>
<b>Andre siterte verk: .....</b>	<b>101</b>
<b>Sammendrag .....</b>	<b>108</b>

## **Forord**

Først av alt vil jeg takke veilederen min, Pål Bjørby, som med sine store kunnskaper, oppriktige interesse og smittende engasjement har vært til uvurderlig støtte i arbeidet med denne hovedfagsavhandlingen. Takk til Ingrid Nymoen, som trodde på prosjektet mitt før jeg helt gjorde det selv og som hjalp meg i det innledende arbeidet. Takk til Kerstin Engdahl ved Bonnier Carlsen for de svenske anmeldelsene. Takk til alle flotte og oppmuntrende medstudenter på nordisk hovedfag og master. En særlig stor takk går til Astrid for grundige gjennomlesninger og engasjerte og inspirerende innspill. Til slutt vil jeg takke Gisle for korrekturlesning og for å ha vært en god støtte gjennom hele hovedfaget.

Bergen, mai 2005

Kari Mathilde Hestad

# 1. Introduksjon

*Via skuggan kom jag sannerligen i förbindelse med fantastiska världar. Skuggan kunde blicka in i helt andra världar än vi, den såg vad vi inte kunde se och vad vi inte hade en aning om fanns till. [...] Genom skuggan kunde jag således få insikt om allting som var okänt och som jag aldrig skulle få se själv.*  
Maria Gripe<sup>1</sup>

## 1.1 Presentasjon av skyggeserien

Skyggemotivet har alltid hatt en sentral posisjon i Maria Gripes litterære univers. Skyggebildets spill mellom lys og mørke, mellom det kjente og det ukjente, får sitt sterkeste uttrykk i skyggeserien, de fire ungdomsromanene mange mener representerer høydepunktet i hennes forfatterskap. Serien består av *Skuggan över stenbänken* (1982), *...och de vita skuggorna i skogen* (1984), *Skuggornas barn* (1986) og *Skugg-gömman* (1988).<sup>2</sup> Tetralogien følger de to unge jentene Berta og Saga Carolin fra år 1911 til 1916. Lest som en sammenhengende serie, kan bøkene karakteriseres som kvinnelige utviklingsromaner. Mens det for Bertas del dreier seg om en sosial oppvåkning og en frigjøring fra hjemmet og foreldrene, så gjennomgår Carolin en mer psykologisk, innadvendt “selvutvikling”. Skyggen, som er en del av et ytterst sentralt motivkompleks kjent fra den tyske romantikkens litteratur, føres videre i 1900-tallets realistiske utviklingsromaner via speilproblematikken, som har en framtrædende plass i Gripes romansyklus.

Jeg skal i denne avhandlingen foreta en analyse av karakteren Carolin og den utviklingen hun gjennomgår i skyggebøkene. Maria Gripe tar for seg en særskilt kvinneidentitetsproblematikk i disse romanene, hvor hun tilsynelatende skaper et gjenkjennelig, psykologisk-realistisk portrett av en ung jentes utvikling. Men, som min analyse vil vise, er Carolin en skikkelse som aldri helt lar seg fange. Hun leker bevisst med kjønnsidentiteter og andre sosial roller. Forfatteren har kontroll over det hele. Carolin har ikke samme oversikt, hvilket problematiserer og forvansker hennes søken etter “selvet”.

---

<sup>1</sup> Gripe 1971: 46.

<sup>2</sup> Det finnes også en femte skyggebok, en ny variant av *Skuggornas barn* som ble utgitt i 1990. Maria Gripe forteller at denne ble til da hennes spanske forlag ville gi ut en forkortet utgave av boka. I stedet for å korte ned, valgte hun å skrive en ny versjon (Lidström 1994: 157). Jeg forholder meg til den opprinnelige 1986-utgaven i min analyse. Skyggebøkene ble oversatt til norsk samme år de ble utgitt i Sverige. I den norske oversettelsen heter bøkene *Skyggen över steinbenken, ... og de hvite skyggene i skogen, Skyggenes barn* og *Skygge-gjemsel*.

## 1.2 Maria Gripes forfattersignatur

Det er viktig å presisere i starten av denne avhandlingen, at Maria Gripe er en svært kunnskapsrik forfatter med inngående kjennskap til den litterære og idéhistoriske tradisjonen, og ikke minst til psykologisk faglitteratur. Flere forskere har vist hvordan Gripe viderefremmer en felles kulturarv i sine bøker, som alle er fulle av allusjoner, referanser og henvisninger til annen litteratur.<sup>3</sup> Boka *Tordyveln flyger i skymningen* (1978) er for eksempel oppbygd rundt Schellings romantiske naturfilosofi, og i *Agnes Cecilia – en sällsam historia* (1981) finnes det flere direkte sitater hentet fra Schopenhauers verk. Også skyggeserien er preget av dette stadige spillet med intertekster, hvor Gripe går i dialog med både svenske og utenlandske litterære klassikere.

Enkelte motiver og symboler kan sies å ha hatt en sentral posisjon i Gripes fortellinger siden 1950-tallet. Dette gjelder framfor alt skyggemotivet, som blir en del av en gjennomgående speilsymbolikk.<sup>4</sup> Et annet strukturerende trekk i hennes litterære univers, er det stadige spillet mellom kontrasterende elementer. Jeg vil innledningsvis kort kommentere bakgrunnen for og betydningen av denne symbolbruken, som også står sentralt i skyggebøkene.

### 1.2.1 Skyggemotivet

Maria Gripe viser både til egne barndomsopplevelser, til den litterære tradisjonen og til C. G. Jungs teorier om jeget og skyggen når hun skal forklare bruken av skyggemotivet i sine bøker. Forfatteren forteller at hun som barn personifiserte sin egen skygge, og tenkte seg at denne kunne se inn i verdener som var ukjente for henne:

Baksidan och insidan av allting kunde den se. Den hade sett jorden inuti och månenes baksida, och solens. Inuti blommorna hade den blickat og inuti Gud och djävulen och in i det mesta. [...] Samtidigt som skuggan inte kunde se mig och min värld, då den var dömd att evigt vända ryggen till. Vi hade alltså åtskilligt att orientera varandra om, jag och min skugga. (Gripe 1971: 46)

Det var særlig var lesningen av H. C. Andersens eventyr “Skyggen” (1847) som påvirket barndommens skyggefantasier. Dette eventyret blir regnet for å være en av H. C. Andersens

<sup>3</sup> Se for eksempel Toijer-Nilsson (1981: 147f), Danielsson (1985: 66), Svensson (1990: 231) og Lidström (1994: 10), som alle uttaler seg om Gripes store fortrolighet med filosofi, psykologi og religionshistorie.

<sup>4</sup> Allerede i boka *Kvarteret labyrinten* (1956) står skyggemotivet sentralt, og i *Sebastian och skuggan* (1957) kretser historien om hovedpersonens forhold til sitt speilbilde og sin skygge. Motivet gjentas og varieres på ulike måter gjennom hele forfatterskapet.

mest moderne fortellinger, og handler om den lærde, drømmende mannen som skriver om “[...] det Sande, det Gode og det Skønne”, som han verken kan eller vil bringe i forbindelse med realitetene. Eventyret tematiserer en grunnleggende splittelsesproblematikk, mellom den lærde mannen og hans skygge, mellom det gode og det onde, mellom opplysningstid og romantisk estetikk, og dypest sett mellom livet og kunsten. Skyggen, som personifiserer mannens lavere instinkter og erotiske lyster, løsriver seg og ender med å erstatte og henrette sin tidligere herre. “Det är en dramatisk oerhört tillspetsad situation, som berörde mig obeskrivligt”, forteller Maria Gripe. “Ibland vågade jag inte lesa slutet. Men jag kunde inte låta bli att ständigt återvända till vissa delar i texten.” (Gripe 1971: 47) H. C. Andersens bruk av skyggemotivet bygger hovedsakelig på den tyske romantikkens fantastiske fortellinger, som E. T. A. Hoffmans noveller. Også skyggeserien har flere trekk hentet fra den fantastiske litteraturen, hvor skillet mellom realisme og fantasi brytes ned.

Flere fortolkere har hevdet at Gripes menneskesyn er påvirket av jungiansk psykologi.<sup>5</sup> Skyggen er en av Jungs såkalte arketyper, det vil si de psykiske mønstrene eller symbolene den enkelte får overlevert i det “kollektivt ubevisste”. Ifølge Jung styrer arketyperne menneskets tanker, følelser og forestillinger, og de uttrykkes gjennom religiøs og kunstnerisk virksomhet, deriblant litteratur.<sup>6</sup> Arketypen Skyggen viser til individets ubevisste, ukontrollerte krefter og amoralske sider, og er uavhengig og upåvirket av hele det settet av normer og verdier som gjør mennesket til sosiale vesener. Gripe innrømmer gjerne at Jung har vært en viktig inspirasjonskilde, samtidig som hun forfekter sin egen, personlige bruk av skyggemotivet:

Inte är jag omedveten om Jung, visst har han fyllt ut och berikat mina skuggfantasier. Men jag har också ett medvetet syfte med att ta upp och bearbeta livets skuggsidor i mina böcker. Det går inte att undanhålla barn det mörka, det onda, hur gärna man än vill. För att inte barnen skall bli vettskrämda för det hemska de upptäcker hos sig själv och andra, så måste man hela tiden tala om att det finns. Tackla det ondas problem i olika sorts böcker, varierat på alla tänkbara sätt. (Gripe i samtale med Toijer-Nilsson 1987: 219)

Gripe anerkjenner ungdommers behov for spenning, og rent generelt i hennes forfatterskap kan skyggebildet sies å stå for det ukjente, diffuse, mystiske og uforklarlige, det som romanpersonene ikke helt klarer å forstå. I skyggeserien tar hun i bruk en rekke narrative grep for å skape spenning og driv i fortellingen. Særlig de to midterste bøkene, der handlingen er

---

<sup>5</sup> Jf. Fagerström (1977: 113f) og Lidström (1994: 20).

<sup>6</sup> Min kortfattede beskrivelse av skyggen som jungiansk arketype er hentet fra Torben Rønnerstrands artikkel “Barn- og ungdomslitteraturen ur jungianskt perspektiv” (Rønnerstrand 1992).

lagt til et skrekkromantisk slottsmiljø, inneholder flere elementer kjent fra den fantastiske litteraturen.

### 1.2.2 Spillet mellom kontraster

Gripe strukturerer sin romanverden ved hjelp av velkjente binarismer. Gjenkjennelige begrepspar som varme/kulde, sol/måne, lys/mørke, hvitt/svart gjennomsyrrer bøkens symbolikk. I skyggeserien er det særlig spillet mellom lys og mørke som er framtrædende. Skinnet fra stearinlys, solen og peisen møter mørket og skaper skygger. Lys betyr varme og klarhet, og er et vanlig symbol for bevisstgjøring.<sup>7</sup> Det er mulig å gi en overordnet tolkning av lyssymbolikken, og si at lyset står for den erkjennelse eller sannhet som romanpersonene til enhver tid besitter eller har mulighet til å oppnå. Mørket, som assosieres med det formløse, diffuse og kaotiske, er til stede for å vise at noe forblir u(for)klart og ukjent for personene. Et overordnet spørsmål blir om det i det hele tatt er mulig å skille klart mellom det opplyste, “sanne” og “virkelige”, og det mørke, “uekte” og “uvirkelige”. Gripe selv ser ikke ut til å ha den oppfatningen: “Det hisnande är ju förnimmelsen av att just vardagen kan undergå förvandlingar, att den inte är så självklar eller så likgiltig som den verkar, utan att den plötsligt kan bli överklig och rymma de mäktigaste upplevelser av skräck, salighet, skönhet etc.” (Gripe 1970: 98) Dette virkelighetssynet gjenfinnes i skyggebøkene, hvor tilsynelatende hverdagslige situasjoner brått kan forandre karakter og gi romanpersonene intense øyeblikksopplevelser av skjønnhet eller innsikt:

Ett ögonblick kände jag mig fullkomligt lycklig, slöt ögonen och andades djupt. En koltrast drillade oavbrutet. Det kändes som om livet började på nytt. När jag slog upp ögonen upptäckte jag kastanjen som just slagit ut i blom. Vid horisonten glödde solen som en ros. Den var på väg att försvinna och tog avsked genom att förgylla luften vi andades och komma hela världen att skimra. Carolin lyfte ansiktet mot ljuset och log hemlighetsfullt.<sup>8</sup> (bok II, s. 23)

Det er flere slike epifanier i bøkene, som bidrar til å vise hvordan det mangetydige, mystiske, gåtefulle, vakre og skremmende hele tiden ligger skjult under det tilsynelatende alminnelige og ordinære hverdagslivet. Grensen mellom sannhet og illusjon, mellom det “naturlige” og

---

<sup>7</sup> Romantikkens litteratur og filosofi danner en viktig referanseramme for skyggeserien, også når det gjelder bøkens sentrale symbolikk. I nyplatonistisk tradisjon er lyset et bilde på den individuelle bevisstgjøringen. M. H. Abrams beskriver denne symbolikken i boka *The Mirror and the Lamp* (1953): “As in the English Platonist, so in the romantic writers, the favorite analogy for the activity of the perceiving mind is that of a lamp projecting light.” (Abrams [1953] 1971: 59)

<sup>8</sup> Jeg vil i det følgende ikke oppgi skyggebøkens fulle titler ved sitering, men henviser til henholdsvis bok I, II, III og IV.



“unaturlige”, er etter min mening noe av det mest sentrale Gripe undersøker og problematiserer i skyggeserien, først og fremst ved hjelp av skikkelsen Carolin.

Speilet og speilingen er et annet tilbakevendende motiv i Gripes bøker.<sup>9</sup> I min lesning av skyggeserien er både speilet og blikket teoretisk og metodisk viktig. Det er et bredt materiale bak disse begrepene, og jeg vil primært følge i sporene til kvinnelitteraturforskningen. Speil og blick vil bli utredet i analysen der dette blir sentralt.

### 1.3 Resepsjon

*Jag skriver varken för barn eller för vuxna – men för människor.*  
Maria Gripe<sup>10</sup>

Maria Gripe (født 1923) debuterte i 1954 med småbarnsboka *I vår lilla stad*. Det er vanlig å regne hennes første utgivelser som “innledende skriveøvelser”,<sup>11</sup> hvor hun leter seg fram til den stilen og til enkelte av de temaer som senere har blitt hennes varemerke.<sup>12</sup> Det definitive gjennombruddet som forfatter fikk hun med boka *Josefin* (1961). Siden den gang har Gripe blitt berømmet for å skrive psykologisk troverdige og reflekterte barne- og ungdomsportretter. Hun har mottatt en rekke hedersbevisninger og priser for sine bøker, blant annet H. C. Andersen-medaljen i 1974, en av verdens fremste utmerkelser for barnebokforfattere.

Gripes forfatterskap strekker seg over fem tiår. *Annas blomma* kom ut i 1997, og vil, på grunn av sykdom, sannsynligvis bli forfatterens siste bok. I løpet av disse årene har det blitt publisert flere små og store artikler om Gripe og hennes bøker, og det finnes en rekke intervjuer og samtaler med forfatteren i ulike tidsskrift og aviser. Større, rent tekstsentrerte, litteraturvitenskapelige studier finnes det derimot færre av. I Sverige er det skrevet to doktorgradsavhandlinger over Gripes forfatterskap. Den første, Gudrun Fagerströms *Maria Gripe, hennes verk och hennes läsare* (1977), omfatter en analyse av tematikk og sentrale

<sup>9</sup> Speilscener forekommer, foruten i skyggeserien, eksempelvis i *Sebastian och skuggan*, *Hugo och Josefin* (1962), *Glasblåsarns barn* (1964), *Elvis! Elvis!* (1973), *Tordyveln flyger i skymningen* og *Eget rum* (1992).

<sup>10</sup> Maria Gripe: “Gränsland – ett sagoland eller ett o-land”, i *Skolbiblioteket* 2/1968, s. 66.

<sup>11</sup> Carin Mannheimer hevder at Gripe på femtitallet gav inntrykk av “[...] att vara en rätt osäker författare, som genom att pröva varje nu existerande schablon för barnboken, försökte att hitta sin egen form.” (Mannheimer 1971: 39) Gripes første fortellinger handlet om små, menneskelignende kosedyr, og disse bøkene fikk jevnt over dårlige kritikker da de kom ut. I tidsskriftet *Opsis Kalopsis* 4/1997 beskriver Gripe selv de dårlige anmeldelsene: “[P]åklädda, pratande leksaksdjur i bokform ville man inte veta av. Det var att ge sig in på förbjuden mark och tävla med *Nalle Puh* – med andra ord i högsta grad förmätet. Den risken hade aldrig fallit mig in, inte ett ögonblick. Jeg blev förstås både förskräckt och bedrövad och tänkte ‘aldrig mera’, men fortsatte ändå – och den dåliga kritiken, den fortsatte också. Det värsta var att jag kände mig så bunden vid dessa leksaksfigurer. Jag vågade helt enkelt inte skriva om levande människor och barn.” (Gripe 1997: 28–33)

<sup>12</sup> Ying Toijer-Nilsson som i boka *Skuggornas förtrogna. Om Maria Gripe* (2000) tar for seg de lange linjene i Gripes forfatterskap, viser hvordan skyggesymbolikken og rollespillproblematikken er temaer som tidlig dukker opp i hennes tekster (Toijer-Nilsson 2000: 26).

motiver i Gripes bøker fra og med *Josefin* til og med *Den riktige Elvis* (1976). Fagerström foretar også en kartlegging av det hun kaller for forfatterens “sosiale, politiske, religiøse og sosiale intensjoner” og “litterære, filosofiske og psykologiske ideer”, og hennes mål er å vise hvordan disse gjenspeiles i Gripes litteratur. Hun tenker seg at Gripe har en bestemt *intensjon* med sitt forfatterskap: “Den samstämda prägeln i Maria Gripes böcker tyder på att författarinnan själv har en genomtänkt livssyn som hon vill ge uttryck åt i dem.” (1977: 8) Fagerström diskuterer også barnelitteratursbegrepet og foretar en leseundersøkelse for å se hva barn og unge forstår som bøkens tematikk.

Den andre avhandlingen, Carina Lidströms *Sökande, spegling, metamorfos. Tre vägar genom Maria Gripes skuggserie*, kom i 1994 og er en tematisk analyse av de samme fire bøkene som jeg skal foreta en lesning av. Temaene søking, speiling og metamorfose betegner ifølge Lidström tre faser i den utviklingen som Berta og Carolin gjennomgår på sin vei fra ungdom til voksen. Utgangspunktet for hennes lesning er “[...] den unga människan och den utveckling hennes möte med det okända mitt i en till synes välkänd vardagsverklighet leder till.” (Lidström 1994: 9) Lidström forsøker dessuten å vise hvordan Gripe anvender metaforer, bilder, symboler, motiver, sjangre og komposisjonsmønstre hentet fra den litterære og idéhistoriske tradisjonen (1994: 10). Hun tolker bøkens symbolikk i et jungiansk perspektiv, et forståelig valg som bøkene i stor grad åpner for. Jeg kommer til å profilere meg i forhold til Lidströms lesning i min analyse, og særlig vil jeg diskutere hennes forståelse av Carolinskikkelsen. Jeg skal presentere hennes avhandling nærmere når jeg tar for meg resepsjonen av skyggeserien.

Den svenske barne- og ungdomslitteraturforskeren Ying Toijer-Nilsson har alltid vist stor interesse for Gripes forfatterskap, og har inkludert flere av hennes verk i sin forskning opp gjennom årene.<sup>13</sup> I *Skuggornas förtrogna. Om Maria Gripe* (2000) tar hun for seg den samlede litterære produksjonen til forfatteren. Boka er preget av at hun aktivt trekker inn biografiske opplysninger for å forklare inspirasjonskilden til de temaer som går igjen i Gripes forfatterskap. Toijer-Nilssons lesning av skyggeserien vil jeg kommentere senere.

I Norge er det hittil skrevet seks hovedfagsoppgaver om ulike bøker av Gripe. To av oppgavene tar for seg én eller flere av skyggebøkene: *Det fantastiske i Maria Gripes senere forfatterskap* av Jorid Mathiassen, levert ved Statens Bibliotekshøgskole 1988, og Åse

---

<sup>13</sup> Toijer-Nilsson trekker inn ulike tekster av Maria Gripe i blant annet: *Fantasins underland. Myt och idé i den fantastiska berättelsen*, Stockholm: EFS-förlaget 1981, i artikkelen “Att ge ord åt känslor” i *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*, red. Vivi Edström & Kristin Hallberg, Stockholm: Liber Förlag 1984 og i *Minnet av det förflutna. Motiv i den moderna historiska ungdomsromanen*, Stockholm: Rabén & Sjögren 1987. Hun har dessuten gjort flere intervjuer med forfatteren, som jeg vil referere til utover i avhandlingen.

Rostvågs *Analyse og vurdering av Maria Gripe: Skuggan över stenbänken*, levert ved Nordisk institutt i Oslo høsten 1985. Disse vil ikke bli referert til i denne avhandlingen. I tillegg finnes det en rekke mindre framstillinger av Gripes forfatterskap i ulike tidsskrift, antologier og litteraturhistorier. Jeg forsøker ikke å være fullstendig i min bibliografi, men vil i det følgende ta utgangspunkt i de mest sentrale arbeidene for å gi et bilde av hvordan forfatterskapets identitetstematikk tradisjonelt har blitt forstått. Deretter vil jeg ta for meg resepsjonen av skyggeserien.

### 1.3.1 Identitetstematikken i Gripes forfatterskap

“Nu är det [...] så att Maria Gripe egentligen inte alls kan kallas för renodlad barnboksförfattare”, skriver Carin Mannheimer i tidsskriftet *Barn och kultur* (1971: 38). Denne tanken går igjen hos flere fortolkere, og begrepet “allåderslitteratur” blir hyppig brukt om Gripes bøker.<sup>14</sup> Gripe selv har ved flere anledninger ytret ønsket om å overskride grensene mellom barne-, ungdoms- og voksenlitteratur (jf. delkapitlets innledende epigraf). Det handler i hovedsak om at barn og unge skal tas på alvor som lesere og tilbys bøker med samme estetiske kvaliteter som annen litteratur. “Man har försummat barns behov av att tänka,” sier Gripe i samtale med Birgitta Fransson. “Man tror att barn bara vill ha handling hela tiden, men jag tror det är fel. [...] Det är få saker som är så svåra att barn inte förstår dem. Det finns sånt som går utanför deras erfarenhet, men tänker gör de. Att bara skriva om konkreta ting är att stympa dem.” (Fransson 2001: 73) Gripe skriver derfor bøker som etter eget utsagn tar opp allmennmenneskelige, eksistensielle og filosofiske problemer, gjenkjennelige på tvers av aldersgruppene.<sup>15</sup>

Gripe blir gjerne karakterisert som en svært reflektert forfatter, og det er en vedtatt “sannhet” at hun skal ha en bevisst holdning bak alt hun skriver. Dette blir gjerne noe vagt formulert som et “livssyn” (Fagerström 1977: 8) eller “livsholdning”, som fortolkerne hevder skal ha preget forfatterskapet fra og med *Josefin*. Tanken er at alle hennes bøker skal være gjennomsyret av samme, overordnede tematikk. Det er ikke vanskelig å se at Gripe i bok etter

---

<sup>14</sup> Gudrun Fagerström bruker termen “allådersböcker” i sin avhandling, hvor hun også definerer bruken av ordet: “[B]egreppet [...] får stå för böcker som vänder sig till och kan uppskattas av individer i alla generationer.” (1977: 128) Også i *Den svenska litteraturen*, bind VI: *Medieålderens litteratur* omtales “allåderspreget” i Gripes bøker. Her sammenlignes Gripe for øvrig med den finlandssvenske forfatteren Irmelin Sandman Lilius (født 1936): “Flere beröringspunkter är småstadsmiljön, utvecklingen från idyll-realism till irrealism, de litterära och mytologiska allusionerna och – som sagt – allådersprägnen.” (Svensson 1990: 231)

<sup>15</sup> Ifølge Birgitta Fransson blir skyggebøkene lest av barn helt ned i tiårsalderen, og noen øvre aldersgrense finnes ikke. Maria Gripe forteller Fransson at hun særlig mottar mange brev fra lesere i 18–20-årsalderen, som inngående diskuterer bøkens filosofiske og eksistensielle problemer (Fransson 2001: 70).

bok setter barnet eller det unge mennesket i sentrum. Barnet som offer for de voksnes egoisme, sneversynthet og hensynsløshet går som en rød tråd gjennom forfatterskapet. På 1970-tallet ble denne tematikken gjerne formulert som “barnets utvikling i kamp mot familien og samfunnets rolleforventninger.” Carin Mannheimer skriver i 1971:

Grundmotivet i Maria Gripes böcker, dvs. de böcker hon skrev efter 1960 och som innebar hennes genombrott som författare, är människans förhållande till sin livsroll. Livsrollen är [...] något vi egentligen aldrig väljer utan något som ges oss utifrån. En roll är något man spelar utifrån givna förutsättningar. (1971: 38)

Den “påtvungne” sosiale rollen som Mannheimer her gir en nærmest deterministisk beskrivelse av, skal låse barnet fast og hemme dets frie utfoldelse.<sup>16</sup> Hun taler om “[...] hela den börda av anspråk som från början av präglar människan och som gör henne oförmögen att hitta sitt innersta väsen.” (1971: 38) I Gripes bøker finner Mannheimer personer som forsøker å frigjøre seg fra rollen omgivelsene skal ha tvunget dem inn i, for eksempel den unge gutten i *Glastunneln* (1969), som bryter med familien og finner en ny identitet i et nytt miljø. Gudrun Fagerström trekker lignende konklusjoner når hun deler Gripes persongalleri i to grupper: “[...] den som søker en identitet och den som funnit en.” (1977: 93) De personene som ikke har oppnådd “självförverkligande” lever i familier med sterke rolleforventninger (1977: 93). Både Mannheimer og Fagerströms vurderinger av Gripes forfatterskap er preget av en tidstypisk forståelse av begreper som “roller” og “identitet”. De taler om “rollförväntningar” (Fagerström 1977: 94) og “[...] individens möjligheter till självförverkligande och frihet” (Mannheimer 1971: 38), temaer som var aktuelle i samtiden og som Gripe behandler i flere av sine 1960- og 70-tallsbøker, for eksempel i serien om Hugo og Josefin (1961–66) og i *Ellen dellen* (1974).

Maria Gripe gir uttrykk for en betydelig mer radikal identitetsforståelse i sine 1980-tallsromaner. Framfor alt blir dette synlig i skyggeserien, hvor hun etter mitt syn tar for seg en høyst moderne identitetsproblematikk. Dette aspektet har i liten eller ingen grad blitt bemerket av resepsjonen, som fortsatt, tretti år senere, velger å lese bøkens identitetstematikk inn i det samme humanistiske paradigmet som kjennetegnet Gripes tidligste romaner. Flere forskere har påpekt at det skjer et skifte i hennes litteratur ved inngangen til 1980-årene. Fra og med *Tordyveln flyger i skymningen* forlater Gripe blant annet den rent

---

<sup>16</sup> Barnelitteraturforsker Vivi Edström formulerer en lignende tematikk som den overordnede for Gripes forfatterskap: “Den unga människan som risikerar att bli ett offer och en fånge i den roll som vuxna tilldelar henne är ett motiv som Maria Gripe ställt i centrum i bok efter bok.” (1984b: 76)

sosialrealistiske fortellingen og tar i bruk det hun selv kaller for “skräckromantiska effekter”<sup>17</sup> (Gripe 1987: 219). Ying Toijer-Nilsson beskriver dette som en “strømkantring” i forfatterskapet (2000: 134). Men etter mitt syn er det ikke bare snakk om en forskyvning i valg av sjanger; skyggeserien gjør det klart at også den “overordnede identitetstematikken” tar en ny retning i 1980-årene. Dette skal jeg redegjøre for i det følgende.

### 1.3.2. Resepsjonen av skyggeserien

#### *Anmeldelser*

Jeg har valgt å konsentrere meg om de svenske anmeldelsene av skyggeserien, da disse er mer dyptpløyende enn de norske. De fire skyggebøkene fikk jevnt over svært gode kritikker da de ble utgitt. Gripe roses for å skrive fascinerende og innsiktsfulle kvinneportretter (Svenonius 1983) og for sin klare og rene prosa, som ifølge Lis-Greta Calltorp er “[...] en sann njutning att läsa” (Calltorp 1984). Den første romanen i serien, *Skuggan över stenbänken* blir av de fleste anmelderne klassifisert som en realistisk-historisk ungdomsroman, mens andre velger å lese den “[...] som något mitt emellan fantasteri och vardagsverklighet” (Alfvén-Eriksson 1986). Enkelte bruker til og med karakteristikken “deckare” (no. “krim”) om boka (Svenonius 1983). Carolin sammenlignes med flere ulike litterære forgjengere, som Anne fra Bjørkely, Peter Pan, Mary Poppins [!] og Pippi Langstrømpe. Bøkens pendling mellom realisme og fantasi framheves av flere, blant andre av Gunilla Bor i *Dagens Nyheter*. Under overskriften “Spänningsfyllt och fantastiskt” gir hun følgende vurdering av *Skuggan över stenbänken*:

Tids- och miljöskildringen är utmärkt. Det är också personskildringen, även om Carolin själv är svår att finna trovärdig som en vanlig, levande människa. Hennes kunskaper, insikter och charm är inte av denna världen, och gör att jag inte ser boken som en vanlig, realistisk berättelse utan som ett led i den fantastiska traditionen, där varelser med extraordinära egenskaper ingriper i vardagliga skeenden. (Bor 1982)

De to neste bøkene i serien, ... *och de vita skuggorna i skogen* og *Skuggornas barn* lar seg lettere klassifisere innenfor den fantastiske sjangeren. Martha Bonn (1987) bruker betegnelsen “skräckromantik” om de to romanene, et ord som gjerne blir brukt om gotiske romaner, mens Ulla Forsén i *Opsis Kalopsis* sammenligner bøkene med en romantisk opera eller et høystemt melodramatisk teaterstykke:

---

<sup>17</sup> I et intervju med Ying Toijer-Nilsson i tidsskriftet *Vår lösen* 3-4/87, sier Gripe: “Jag har tagit till skräckromantiska effekter för att sedan, under ytan, i skikt efter skikt ge psykologi, tankar om existentiella frågor, visa på livets mångtydighet. Och ungdomarna känner igen sig.” (Toijer Nilsson 1987: 219)

Miljön er som hämtad ur operaens värld. Rollbesättningen likaså; den vackre og sårbare ynglingen Arild, hans sköna och stumma tvillingsyster Rosilda, den härsklystna äldre släktingen, den franska flickan som dör en patetisk död, den kringirrande modern som förlorat både sig själv och sina barn, den blinda Storråda som vet allt, Carolin i pojkskepnad. Listan skulle kunna göras längre. (Forsén 1987)

Anette Wang i *Morgenbladet* (1983) karakteriserer de fantastiske innslagene i den ellers realistiske barne- og ungdomslitteraturen som et tidstypisk trekk:

[D]et legges større vekt på det fantastiske element, men på en annen måte enn før. I motsetning til mye av den fantastiske diktningen som ble skrevet for 20 år siden, er 80-årenes litteratur virkelighetsforankret. Vi opplever at man i dag har løst på begrepene, og at fantasi og det rent konkrete – som kanskje tidligere ble behandlet som to enkeltstående ting – fungerer sammen som like viktige deler av vår virkelighet. (Wang 1983)

Blandingen mellom realisme og fantasi er karakteristisk for Gripes 80-tallsromaner. Ikke bare skyggeserien, men også *Tordyveln flyger i skymningen* og *Agnes Cecilia – en sällsam historia* er eksempler på hvordan Gripe gjennomsyrer det realistiske med fantastiske innslag. I de to sistnevnte bøkene trer det forgangne fram som en egen dimensjon, som romanpersonene opplever eksisterer side om side ved deres egen virkelighet.<sup>18</sup> Slike overnaturlige, parapsykologiske fenomener finnes ikke i skyggebøkene, hvor alle tilsynelatende uforklarlige hendelser får en mer eller mindre plausibel forklaring til slutt.

Den siste boka i skyggeserien, *Skugg-gömman*, skiller seg ut fra de foregående både med tanke på form og innhold. Denne ble ikke like godt mottatt av anmelderne: “[E]n del av lockelsen, förtrollningen är borta. Det magiska suget, som var så tydligt i tidigare delarna är inte alls uttalat i denna”, står det i tidsskriftet *Opsis Kalopsis* 2/89. Ying Toijer-Nilsson mener dette er en konsekvens av skifte av fortellerperspektiv: “När det är den nyktra Berta, som beskriver vad som hänt, är böckerna rika på skräckromantik och patetisk skönhet. Men när Carolin, den gåtfulla Tintomara-gestalten, fattar pennen, då blir resultatet en realistisk berättelse, *Skugg-gömman*.” (Toijer-Nilsson 1988)

Boka får sterkest kritikk av Gunnel Enby i *Göteborgsposten*. Enby skryter av Gripes evne til “[...] att berätta mångbottnad, suggestivt och med en psykologisk skärpa som får symbolarna att klinga som klara klockor.” (Enby 1988) Hun påpeker også at *Skugg-gömman*

---

<sup>18</sup> Skildringene av overnaturlige hendelser i hverdagsverdenen har sin historiske bakgrunn i den tyske romantikkens litteratur. Begrepet “fantastisk litteratur” ble først brukt om tyskeren E. T. A. Hoffmans historier, i forbindelse med at disse ble oversatt til fransk (Klingenberg 1994: 244). Carina Lidström skriver i sin avhandling at det å “lade” hverdagen, “[...] att med fullt realistiska och helt vardagliga skildringar skapa en psykologisk och symbolisk dimension, är kanske ett av de främsta kännetecknen på Maria Gripes författarskap.” (1994: 16) Sonja Svensson, som redegjør for Gripes forfatterskap i *Sveriges litteraturhistoria*, bruker betegnelsen “fantastisk realisme” om hennes 80-tallsromaner (1990: 231).

er en “[...] modig genomförd, annorlunda roman som går utanpå det mesta som skrivs för unga människor i dag.” (Enby 1988) Samtidig kritiserer hun boka for å være altfor lang og omfattende, og mettet med for mange og for tydelige symboler. Jeg kan til en viss grad si meg enig i Enbys innvendinger, som kan utvides til å gjelde for samtlige fire skyggebøker. Romanserien har en nærmest overveldende symbolrikdom, hvilket innebærer at jeg i min analyse har måttet gjøre valg og la noe ligge igjen. *Skugg-gömmans* uttallige intertekstuelle innslag inspirerer til stimulerende tolkningsmuligheter, skriver Enby videre, men hindrer samtidig forfatteren i å skape et “[...] episk flöde som drar oss med i en svindlande härlig läsupplevelse”, som anmelderen mener karakteriserer Gripes tidligere romaner. Etter Enbys mening bør “[...] all påverkan vara dold, blott anad i det utmejslade språk som är Maria Gripes bokmärke” (Enby 1988).

#### *Litteraturhistoriske omtaler, artikler og avhandlinger*

Karin Danielsson foretar i artikkelen “Maria Gripes romantik” (1985) en lesning av *Agnes Cecilia* og de to første skyggebøkene, *Skuggan över stenbänken* og ... *och de vita skuggorna i skogen*. Danielsson viser hvordan de tre bøkene formidler en verdensforståelse i nær slektskap med romantikkens ideologi og filosofi, og tolker bøkens symbolikk i henhold til nyplatonistisk tankegang. I *Skuggan över stenbänken* er det ifølge Danielsson særlig mystikeren Emanuel Swedenborgs tanker som gjennomsyrrer framstillingen:

[D]et är Swedenborgs ande, som svävar över *Skuggan över stenbänken*. [...] Swedenborgs tanke att den lilla världen, människans värld, mikrokosmos, motsvaras av en större värld, den andliga världen, makrokosmos, löper genom hela berättelsen, som en del av den gåta, som Berta måste lösa. Liksom i *Agnes Cecilia* kan man i Maria Gripes bilder spåra föreställningen, att vår värld bara är en blek återspeglning av idévärlden. (Danielsson 1985: 75)

Den swedenborgske “ande” viser seg framfor alt i skyggeseriens hang til gotikk og mystikk. Også tidligere fortolkere har påvist at Maria Gripes bøker er inspirert av romantikkens litteratur og filosofi.<sup>19</sup> Dette er et såpass veldokumentert trekk ved forfatterskapet, at jeg ikke ser det som et viktig poeng å peke på romantiske drag i min analyse. Enkelte steder vil jeg gjøre leseren oppmerksom på symbolikk, ideer og allusjoner som er hentet fra romantikkens eller nyplatonismens ideologi, men dette kommer ikke til å være en sentral del av mitt prosjekt.

---

<sup>19</sup> Jf. Toijer-Nilsson (1981, 1984), Fagerström (1977), Danielsson (1985). Anne-Berit Aspås har dessuten i sin hovedfagsoppgave om Gripes Elvis Karlssons-serie, “Midt i verden: det romantiske grunnsynet i Maria Gripes Elvis-serie” (1999), vurdert i hvilken grad romantikkens ideer gjennomsyrrer disse bøkens komposisjon og grunnholdning.

Siden jeg skal foreta en portrettanalyse av Carolin, vil jeg kort kommentere hvordan resepsjonen har lest hennes utviklingshistorie. De arbeidene jeg skal støtte meg på, og til dels diskutere med utover i min analyse, er Carina Lidströms *Sökande, spegling, metamorfos. Tre vägar genom Gripes skuggserie*, Ying Toijer-Nilssons lesning av skyggeserien i *Skuggornas förtrogna. Om Maria Gripe* og dessuten Gabriella Åhmanssons delkapittel om Gripe og skyggebøkene i *Nordisk kvinnelitteraturhistorie* (1997). Det er ingen av disse lesningene som primært fokuserer på bøkens identitetstematikk, men alle påpeker at Carolins (og Bertas) identitetsutvikling er det overordnede temaet i romanserien. Både Carina Lidström og Ying Toijer-Nilsson karakteriserer dessuten skyggebøkene som kvinnelige utviklingsromaner (Lidström 1994: 51, Toijer-Nilsson 2000: 184), en sjangertilknøyning jeg sier meg enig i, og som jeg vil redegjøre for i teorikapitlet.<sup>20</sup>

Det er min påstand at skyggebøkene har blitt gjenstand for en tradisjonell, realistisk-psykologisk lesning, preget av fortolkernes humanistiske og essensialistiske subjektforståelse. De gjentar og holder fast ved syttitallets resepsjon av Gripes forfatterskap, og tar ikke hensyn til den utvetydige forskyvningen som skjer i forfatterens behandling av identitetstematikken. Både Lidström, Toijer-Nilsson og Åhmansson tolker Carolins identitetsutvikling som et tradisjonelt, humanistisk dannelsesprosjekt, hvor Carolins mål er å bli mer og mer “seg selv”. Ingen av de tre forskerne kommenterer i hvilken grad bøkene faktisk utfordrer det “ekte” eller “sanne” ved kjønn og identitet. Deres analyser er gjennomsyret av troen på en essensiell kvinnelighet som skal ligge “latent” i den unge jenta, og som Carolin etter deres mening gradvis avdekker.

Carina Lidström konstaterer innledningsvis i sin avhandling: “Sökandet efter en identitet är ett av ungdoms- och adolescensromanens vanligaste motiv och förekommer i Maria Gripes böcker mer eller mindre genomgående och återfinns också i skuggserien på flera olika sätt.” (Lidström 1994: 24) Lidström tenker seg at både Berta og Carolin gjennomgår en utvikling hvor de søker svar på en rekke spørsmål som utgjør forutsetningen for “[...] ett nytt förhållningssätt till jaget och omvärlden – en ‘identitet’ som vuxen.” (Lidström 1994: 24) Lidströms behandling av Carolins selv-utvikling er etter mitt syn preget av en rekke motsigelser og inkonsekvenser. Bevegelsen i Carolins identitetsdannelse beskriver hun slik: “Att finna sig själv blir därmed att söka sig fram genom den koncentriska struktur som det

---

<sup>20</sup> En sentral del av Carina Lidströms prosjekt er samtidig å vise hvordan skyggebøkene kan klassifiseres som henholdsvis gotiske romaner (en viktig sjangertilknøyning også i min analyse), ungpikébøker, detektivromaner og adolescensromaner. Men hun anser utviklingssjangeren for å være bøkens viktigste og mest framtreddende sjangertilknøyning: “[S]amliga böcker i skuggserien [...] kan hänföras till utvecklingsromanen, en genre där en ung människas inre, och i en viss mån yttre, utveckling och mognad står i centrum.” (1994: 51)



egna jaget utgör, genom lager efter lager, in mot mitten.”<sup>21</sup> (Lidström 1994: 47) Lidström framsetter her troen på en “autentisk” og “sann” kjerne i mennesket, som skal ligge gjemt under alle de ytre lagene med roller. Men senere, i sin beskrivelse av Carolins stadige rollespill, griper hun til Carin Mannheimers begrep fra 1971: “[D]e ulike roller framför allt Carolin prøvar, utgör ett sökande efter en lämplig *livsroll*. Dels genom Carolin ständiga växling mellan en manlig och en kvinnlig identitet och hennes växling från husjungfru till slottsfröken men också hennes arbete med konkreta teaterroller”<sup>22</sup> (Lidström 1994: 117). Ordet “lämplig” kan oversettes med “passende”, “beleilig” eller “hensiktsmessig”, og indikerer at Carolin selv skal ha mulighet til fritt å velge den “livsrollen” som passer hennes best. Men dette utsagnet bedrar, for Lidström understreker ved flere anledninger at det finnes bare én utgave av Carolin som er den “sanne”: “[E]n central aspekt av den utvikling Carolin gjennomgår handler ju som jag påpekat just om att lära sig vara sann mot sig själv, att inte lockas att spela en roll som inte hör till den egna personligheten.” (Lidström 1994: 146) Det Lidström karakteriserer som “den egne personligheten” må her forstås som en fast, atskilt og uforanderlig størrelse, som hun flere steder i sin avhandling eksplisitt knytter opp mot Carolins kvinnelige kjønn. Hun leser hennes androgynitet primært i et utviklingspsykologisk perspektiv, der kjønnstvedydigheten blir en fase det unge mennesket går gjennom i utviklingen mot en voksen, stabil identitet (Lidström 1994: 88). Det er først når Carolin “kureres” for denne tvetydigheten og viser fram en entydig, kvinnelig identitet, at Lidström mener hun har funnet sin “rätta gestalt” (1994: 130) eller sitt “sanna jag” (1994: 143). Moralen i Carolins utviklingshistorie handler etter hennes mening om “[...] hur viktigt det är att se sitt sanna jag, sina verkliga, goda möjligheter, annars förlorar man sin mänsklighet” (Lidström 1994: 143).

Ying Toijer-Nilsson vektlegger også Carolins omvendelse fra å være en kjønnstvedydig skikkelse til å bli Kvinnen. Hun beskriver “flickan” som Carolins “[...] rätta gestalt” (Toijer-Nilsson 2000: 195). Ifølge Toijer-Nilsson nærmer Carolin seg først sitt “riktige jeg” når hun forkaster sitt mannlige alter ego og framstår med en entydig, kvinnelig identitet: “[H]on kan inte bli en kvinna i sin egen rätt förrän hon gjort upp med det androgyna idealet.” (Toijer-Nilsson 2000: 205)

Gabriella Åhmansson mener å kunne lese en bestemt kjønnsforståelse ut av skyggeserien: “Könet blir på så vis en förklädnad som döljer människans innersta kärna, som

---

<sup>21</sup> Carina Lidström har tydeligvis glemt “leksen” fra Ibsens *Peer Gynt*. Peer fant aldri noen kjerne i løken, og heller aldri i seg selv.

<sup>22</sup> Min kursivering.

förblindar och förslavar.” (1997: 248) Hun tror på eksistensen av et “naturlig” og “opprinnelig” vesen, forut for kulturens inskripsjoner. Etter hennes mening, er Carolins mål å avdekke sin “sanne” natur, en menneskelig substans som skal ligge gjemt under alle hennes lag med falske identiteter. “Drivkraften bakom hennes beteende är sökandet efter sanningen om sitt ursprung, dvs den existentiella frågan: Vem är jag egentligen?” (Åhmansson 1997: 248)

Etter mitt syn har Carolins utviklingshistorie blitt svært lemfeldig behandlet av tidligere fortolkere. De problematiserer identitetstematikken i liten eller ingen grad, og tar det for gitt at Gripes forståelse av “identitet” er den samme som på seksti- og syttitallet. Deres lesninger avslører troen på en opprinnelig, kvinnelig essens som Carolin må avdekke for å bli “sann” i sin framferd. Avvikende tendenser hos Carolin diagnostiseres, og de leser hennes androgynitet og lek med kjønnsidentiteter som et tegn på manglende selvinnsikt. Det er dessuten påfallende hvordan forskerne unngår en så essensiell kategori som *seksualitet*. De tar ikke den fulle konsekvensen av at Carolin er en karakter som krysser grensene mellom “kvinnelighet” og “mannlighet”. Den homoerotiske flørten,<sup>23</sup> som oppstår som en følge av Carolins iscenesettelse av den mannlige kjønnsidentiteten, nevnes overhodet ikke i noen av analysene.

Utgangspunktet for min lesning av skyggeserien, er at Maria Gripe i disse bøkene ønsker å diskutere den individforståelsen som bygger på at mennesket har en “indre” og “sann” kjerne, og at kjønn skal være en naturlig gitt del av denne kjernen. Særlig de gotiske bøkene er etter min mening et tydelig forsøk på å få leseren til å åpne seg for en mer moderne forståelse av forholdet mellom kjønnsidentitet og biologisk kjønn, og kjønnsidentitet og seksualitet. Et overhengende spørsmål, som Carolin indirekte strever med gjennom hele romansyklusen, handler om hva som ligger i begrepet “personlig identitet”. Eksisterer det i det hele tatt noe “jeg” bak alle rollene, eller er det bare tomhet, diskurs, iscenesettelse av forventede og konstruerte rollemønstre, både ytre (“kropp”) og indre (“sjel”)? Denne romantisk-eksistensielle problematikken vil stå sentralt i min analyse av Carolins selvportrett.

## ***1.4 Teori***

Maria Gripe forholder seg til et bredt spekter av teoretisk materiale i sin framstilling av Carolins selvutvikling. Hennes kontekstmateriale kan knyttes til jungiansk teori, til ulike

---

<sup>23</sup> Jeg vil begrunne bruken av dette begrepet i min analyse av de to gotiske skyggebøkene. Se kapittel tre.

feministiske perspektiver og til en psykoanalytisk kulturforståelse. Gripe går dessuten inn i en spesifikk kvinnelitterær romantradisjon når hun har valgt en ung kvinnes identitetsutvikling som emne for fire bøker.<sup>24</sup> Den kvinnelige utviklingsromanen blir av Lena Malmberg i *Nordisk kvinnelitteraturhistorie* karakterisert som en av de mest sentrale sjangrene i 1970- og 80-årenes kvinnelitteratur (1997: 177). Jeg kommer ikke til å gjennomføre en jungiansk analyse,<sup>25</sup> min lesning vil derimot fokusere på hvordan Gripe trekker veksler på både en kvinnelitterær tradisjon og en intellektuell, psykoanalytisk diskurs. Forfatteren viser etter mitt syn fram en *samtidig* forståelse av kategorier som kjønn og identitet, og hennes valg av motiver og symbolikk er utenkelig uten det 20. århundrets psykologiske forståelse av menneskesinnet. Skyggeserien er, som så mye annen litteratur, influert av freudiansk teori og tenkemåte, og flere tolkningsnøkler til romanenes symboldannelse finnes i psykoanalysens utviklingsfortelling. Min lesning vil ta hensyn til det faktum at Gripe skrev sin romansyklus i en periode hvor det var en enorm utvikling i feministisk teori, og hvor utforskningen av kvinnejeget stod sentralt i nordisk litteratur. Det er derfor overveiende sannsynlig at det framfor alt er den feministiske psykoanalysen, i Jean Baker Miller (1976) Nancy Chodorows (1978) ånd, som danner Gripes teoretiske bakteppe.

En annen sentral del av min analyse, vil være å vise hvordan forfatteren, ved hjelp av skikkelsen Carolin, framstiller kjønn og kjønnsidentiteter som sosiale konstruksjoner. Etter min mening skjer Carolins utvikling i overensstemmelse med Simone de Beauvoirs tese om at man ikke fødes som kvinne, men *blir* det. Carolins rollespill, hennes stadige iscenesettelse av både den mannlige og kvinnelige kjønnsidentiteten, gjør det dessuten mulig å hevde at skyggebøkene foregriper tankene til den feministiske teoretikeren Judith Butler. Butler er kjent for å forstå kjønn og seksualitet primært som språkhandlinger, ikke som essens og natur. Hennes teorier gjør det mulig for meg som leser å frigjøre meg fra tidligere fortolkninger av skyggeserien, og hevde at Carolins kvinnelige identitet ikke utvikles gjennom en “avkledning” av lag på lag inn mot det “egentlige”. I stedet vil jeg vise hvordan hennes identitet blir til i samspill med andre mennesker, i møte med kulturelle, sosiale normer og gjennom hennes lesning av litteratur.

I denne teoridelen skal jeg innledningsvis gi en sjangermessig karakterisering av 18- og 1900-tallets kvinnelige utviklingsroman. Deretter vil jeg gi kort gjengi Freuds teorier om

---

<sup>24</sup> Maria Gripe skriver seg inn i en kvinnesentrert tradisjon med skyggebøkene. Det går en linje fra Camilla Collett, Amalie Skram og Victoria Benedictssons dager, via Virginia Woolf, Cora Sandel, Torborg Nedraas og fram til vår egen tid. Kerstin Thorvall og Ingrid Sjöstrand i Sverige, Kirsten Thorup i Danmark og Bjørg Vik og Liv Kjøltzow i Norge er eksempler på nordiske forfattere som foretok litterære behandlinger av kvinneidentitetsproblematikken på 1970- og 80-tallet.

<sup>25</sup> Som nevnt, benytter Carina Lidström seg av et jungiansk perspektiv i sin symboltolkning.

kvinneres utvikling og det preødipale mor-datter-forholdet, som senere kvinnelige psykoanalytikere reviderte og omarbeidet. Jeg vil også kort skildre den feministiske debatten omkring moderskapet og mor-datter-forholdet, som dominerte den feministiske teorien og den nordiske skjønnlitteraturen generelt de årene skyggerien kom ut. Avslutningsvis skal jeg gi en beskrivelse av det butlerske kjønnsperspektivet, som danner et viktig teoretisk bakteppe for min lesning av skyggebøkene.

#### 1.4.1 Den kvinnelige utviklingsromanen

*For women, questions of subjectivity, truth, and identity may not be outmoded fictions but concepts which still possess an important strategic relevance.*  
Rita Felski<sup>26</sup>

Utviklingsjangeren har lange tradisjoner for å skildre kvinners liv og skjebne. Hvilke muligheter en kvinne har for å utvikle seg selv, har vært en vanlig problematikk for kvinnelige forfattere. I feministisk litteraturteori er det vanlig å regne den kvinnelige utviklingsromanen som en selvstendig sjanger, atskilt fra den klassiske *Bildungs-* eller dannelsesromanen. Forskjellen henger sammen med kategorien kjønn, hvilket de tre forskerne Elizabeth Abel, Marianne Hirsch og Elizabeth Langland poengterer i sin studie *The Voyage In* fra 1983:

[W]hile male protagonists struggle to find a hospitable context in which to realize their aspirations, female protagonist must frequently struggle to voice any aspiration whatsoever. [...] Even the broadest definitions of the *Bildungsroman* presuppose a range of social options available only to men. (Abel m.fl. 1983: 7)

Troen på mennesket som et autentisk individ med et spesifikt potensial som kan utvikles, er en forutsetning for *Bildungsromanen* som sjanger. Men muligheten til selv-realisering var lenge et privilegium forbeholdt menn, og dannelsesfortellingen har tradisjonelt vært en sjanger styrt på menns premisser. Mens den klassiske *Bildungs-*helten, for eksempel Goethes Wilhelm Meister fra *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1776), kunne bevege seg rundt i verden og nyte stor frihet i sitt selvutviklingsprosjekt, har kvinnelige utviklingshistorier i større grad vært preget av brudd og motsigelser. Dette gjelder særlig de mange utviklingsromanene skrevet av kvinner på slutten av 1800-tallet, for eksempel Charlotte Bröntes *Jane Eyre* (1847), Amalie Skrams *Constance Ring* (1885) og Victoria Benedictssons *Pengar* (1885). Litterære

---

<sup>26</sup> Felski 1989a: 70.

tekster vil alltid være i samspill med rådende kulturelle forestillinger om kjønn og identitet, og selvutviklingstanken kom i konflikt med datidens konvensjonelle kvinnerolle, som innebar passivitet og underordning. Den eneste aksepterte utviklingsmuligheten for kvinnelige romanheltinner på 1800-tallet, var familiesfæren og ekteskapet.<sup>27</sup> Brudd med sosiale eller seksuelle verdinormer førte gjerne til heltinnens død, et forhold som blant andre Pål Bjørby peker på i sin analyse av Selma Bergs selvutvikling i Benedictssons *Pengar*:

The male writer who set out to describe a male hero's development found in the genre conventions which were part of a larger pervasive ideology where a man's endeavor to secure a self was understood as his duty and privilege. Thus the woman writer who placed the female hero in the center of the narrative and set out to give her the selfsame education, collided head on with an aesthetics which for its existence required the exclusion of women. The attempt to write the female *Bildungsroman* frequently ended with the demise of the female hero. (1985: 211)

Litteratur vil alltid reflektere, produsere og reforhandle fordommer og forestillinger om kjønn. Kvinnebevegelsens gjennomslagskraft på 1960- og 70-tallet, og etter hvert også den teoretiske feminismens arbeid, førte til en fornyet forståelsen av *hva* kvinnen er. Den kvinnelige utviklingsjangeren endret seg i tråd med den feministiske kritikken. I en tid hvor den mannlige *Bildungs*-sjangeren nærmest ble regnet for utdatert, hvor forfatteren ble erklært død og det enhetlige subjektet desentrert og fragmentert, ble utviklingsromanen en svært populær form blant kvinnelige forfattere.<sup>28</sup> Kvinners selvdefineringspraksis hadde fram til da vært vanskelig på grunn av de dominerende, patriarkalske bildene av kvinneidentiteten. Postmodernismens oppløsning av subjektet ble derfor ikke oppfattet som frigjørende for kvinner som aldri hadde hatt mulighet til å definere og utvikle noe eget selv, hvilket den feministiske litteraturviteren Nancy Miller påpeker i artikkelen "Changing the Subject" (1985):

The postmodernist decision that the Author is Dead and the subject along with him does not, I will argue, necessarily hold for women, and prematurely forecloses the question of agency for them. Because women have not had the same historical relation of identity to origin, institution, production that men have had, they have not, I think, (collectively) felt burdened by *too much* Self, Ego, Cogito, etc. ([1985]: 1988: 106)

---

<sup>27</sup> For videre lesning, se Irene Iversens kapittel om den kvinnelige utviklingsromanen i *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, bind I, Oslo: Pax 1988, s. 176–189.

<sup>28</sup> Jeg tenker her på Roland Barthes kjente artikkel "Forfatterens død" fra 1968, oversatt til norsk av Knut Stene-Johansen i *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*, Oslo: Pax 1994.

Det var både psykologiske og politiske grunner til at kvinner nå hadde behov for å definere en egen identitet, og utviklingsromanen ble et viktig redskap i kvinnebevegelsens ideologiske kamp.<sup>29</sup>

Maria Gripes skyggetetralogi kan således leses som et feministisk prosjekt, hvor målet er å skrive fram en kvinneidentitet som verken er knyttet til morsrollen eller til den romantiske kjærligheten til en mann. Det er ikke snakk om å “avdekke” eller “avsløre” en allerede eksisterende, kvinnelig essens, som ligger gjemt under de patriarkalske definisjonene av “kvinnelighet”; det handler om å påvirke kulturelle forestillinger om hva som skal regnes for “normalt” og “naturlig”. Dette poengterer litteraturviter Rita Felski i sin beskrivelse av 1980-tallets kvinnelige utviklingsromaner i boka *Feminist Aesthetics* (1989): “Writing should be grasped in this context as a social practice which *creates* meaning rather than merely communicating it; feminist literature does not reveal an already given female identity, but is itself involved in the construction of this as a cultural reality.” (1989: 78) Målet til flere kvinnelige forfattere på denne tiden var å rehabilitere verdien av den kvinnelige identiteten, og Gripe har ønsket å presentere en sterk, uredd kvinneskikkelse for *sin* lesergruppe, det vil si jenter i tenårene. Ambisjonen har vært å la romanpersonen nå fram til en helhet, men Gripe er likevel ikke redd for å vise fram motsetninger og paradokser ved dette selvrealiseringsprosjektet. Det kunne ha vært interessant å lese Carolin mot romanheltinnene i den eldre utviklingsromantradisjonen, for eksempel Selma i Benedictssons *Pengar* eller Alberteskikkelsen i Cora Sandels trilogi, uten at det blir et emne for denne avhandlingen. Det er uansett klart at Gripe med skyggebøkene går inn i en løpende kvinnelitterær romantradisjon, som varer fram til vår egen tid.

#### 1.4.2 Gripe og psykoanalysen

*The cathexis between mother and daughter – essential,  
distorted, misused – is the great unwritten story.*  
Adrienne Rich<sup>30</sup>

Psykoanalytisk teori fikk generelt stor oppmerksomhet i akademiske miljøer på 1970- og 80-tallet, og innenfor kvinnelitteraturforskningen utgjorde studier som omhandlet kvinners

---

<sup>29</sup> Rita Felski definerer den kvinnelige utviklingsromanen som “[...] the genre which is most clearly identified with contemporary feminist writing.” (1989: 122) Felski vektlegger nettopp det politiske aspektet ved selvframstillingsprosjektet: “[T]he quest for self in feminist literature must be read as a critical response to women’s sense of their cultural marginalization” (1989: 75).

<sup>30</sup> Adrienne Rich: *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, New York: W.W. Norton & Company 1976, s. 226.

psykologiske utvikling et særlig viktig kontekstmateriale.<sup>31</sup> Janine Chasseguet-Smirgels revidering og videreutvikling av Freuds teorier om kvinnelighet i *Female Sexuality: New Psychoanalytic Views* (1970), Jean Baker Millers *Toward a New Psychology of Women* (1976) og Nancy Chodorows *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978), var kjente og omdiskuterte tekster om kvinners identitet i tidens feministiske kritikk, særlig her i Norden. Flere fortolkere har påpekt Gripes sterke interesse for psykologi og psykoanalytisk teori, og det er overveiende sannsynlig at hun hadde kjennskap til samtidens psykologiske “sannheter” om menneskers utvikling da hun skrev sin romansyklus.

Forestillingen om at såkalte mannlige og kvinnelige karaktertrekk eller egenskaper skal være forankret i en opprinnelig *natur* som ikke kan forandres, har vært brukt til å rettferdiggjøre sosiale forskjeller og kvinnediskriminerende maktstrukturer. En viktig del av den teoretiske feminismens arbeid har derfor vært å undergrave den essensialistiske kjønnsforståelsen som gjør biologi til skjebne. I psykoanalysen fant feministiske teoretikere et rammeverk som gjorde det mulig å tenke seg kjønnsidentiteter og kjønnsforskjeller som sosiale, kulturelle og språklig skapte fenomener. Ved å betrakte sosiale forhold som psykologisk betingede, skapes det også rom for forandring.<sup>32</sup> Juliet Mitchell, en av dem som tidlig stilte seg positiv til bruk av Freuds innsikter, hevdet at psykoanalysen var nødvendig for å kunne forstå hvordan kjønnsbevissthet og kjønnsforskjeller oppstår i en patriarkalsk kultur.<sup>33</sup> Freud beskriver nemlig både kjønnsidentiteter og heteroseksualiteten primært som et resultat av utvikling, som noe som skapes eller dannes. I artikkelen “Femininity” (1933) skriver han: “[P]sycho-analysis does not try to describe what a woman is – that would be a task it could scarcely perform – but sets about enquiring how she comes into being, how a woman develops out of a child with a bisexual disposition.” (Freud [1933] 1971: 116) Ifølge Freud eksisterer det ingen egentlig forskjell mellom kjønnene før puberteten. Barn er født biseksuelle, de er “[...] polymorphously perverse”, og kan, som han skriver, “[...] be led into all possible kinds of sexual irregularities.” ([1905] 1977: 109) Selv om mennesket biologisk

---

<sup>31</sup> I Norge bruker for eksempel Irene Engelstad psykoanalytisk teori i sin doktorgradsavhandling om Amalie Skram, *Sammenbrudd og gjennombrudd. Amalie Skrams romaner om ekteskap og sinnssykdom* (1984). I analysen av Skrams kvinnelige hovedpersoner tar hun framfor alt utgangspunkt i Freuds teorier om kvinnelig seksualitet.

<sup>32</sup> For en innføring i feminismens forhold til og bruk av psykoanalytisk teori, se for eksempel Nancy Chodorow: *Feminism and Psychoanalytic Theory*, Cambridge: Polity Press 1989, Pam Morris: *Literature and Feminism. An Introduction*, Oxford: Blackwell 1993. En nyere studie er Mari Jo Buhle: *Feminism and Its Discontents. A Century of Struggle with Psychoanalysis*, Cambridge Mass.: Harvard University Press 1998.

<sup>33</sup> Se hennes *Psychoanalysis and Feminism* (1974). Marianne Hirsch vektlegger samme poeng når hun skriver: “Psychoanalysis [...] can show us how we become gendered subjects within culture, thereby giving us the category ‘woman’ or ‘the feminine’ basic to any feminist analysis and giving us an analysis of the functioning’s of patriarchy within the individual psyche.” (Hirsch 1989: 18)

blir født som mann eller kvinne, bærer det ikke med seg en ferdiglaget kjønnsidentitet eller seksualitet. Utviklingen mot den voksne “normale” identiteten, skjer gjennom “[...] a series of developments, combinations, divisions and suppressions which are scarcely ever achieved with ideal perfection.”<sup>34</sup> ([1913] 1977: 180) Kjønnsidentitetene vil således alltid være ustabile.

I hvilken grad Gripe støtter seg eksplisitt til Freud i skyggebøkene, vil jeg ta opp der det blir relevant i analysen. Her vil jeg bare kort beskrive hans framstilling av kvinnens psykoseksuelle utvikling, da det i hovedsak var dette aspektet feministiske teoretikere grep fatt i og reviderte i Gripes samtid.

Den psykoseksuelle utviklingen av kvinnelighet og mannlighet skjer i det Freud kaller for det *ødipale dramaet*. I den preødipale fasen lever barn av begge kjønn i total identifikasjon med morskroppen, en symbiotisk tilstand som må opphøre for at barnet skal kunne utvikle en selvstendig identitet, hvilket skjer i den ødipale fasen. Her skiller jenta og guttens utvikling lag. Guttene begjærer moren og opplever faren som en rival, en konflikt som løses ved at han identifiserer seg med faren. Jentas utvikling er ifølge Freud mer komplisert. I artikkelen “Female Sexuality” (1931) innrømmer han at “[t]he phase of exclusive attachment to the mother, which may be called the pre-Oedipus phase, possesses a far greater importance in women than it can have in men.”<sup>35</sup> ([1931] 1977: 377) Morsbindingen varer lenger og løsrivelsesprosessen er mer ambivalent og problematisk for jenta enn for gutten. Hun kan ikke differensiere seg ved hjelp av sitt biologiske kjønn, fordi hun selv har en kvinnelig kropp. Slik Freud ser for seg den kvinnelige utviklingshistorien, må mor-datter-båndet brytes til fordel for en sterk binding til faren. Jenta oppgir moren som kjærlighetsobjekt idet hun oppdager at de begge er “kasterte”, ingen av dem har en penis. Hun anklager moren for denne mangelen, gir henne opp som kjærlighetsobjekt og vender seg i stedet mot faren (Freud [1933] 1971: 126). Utviklingen til det Freud kaller “normal” kvinnelighet, fullføres når jenta innser at hun ikke kan bli som faren, og i stedet ønsker seg et barn (fra faren/menn) som erstatning. I motsetning til gutten, som på grunn av kastrasjonangsten overvinner ødipus-konflikten og danner et sterkt over-jeg, blir jentas over-jeg svakere fordi hun ikke behøver å bryte det ødipale forholdet til faren: “[S]he develops, like a scar, a sense of inferiority.” (Freud [1925] 1977: 337).

---

<sup>34</sup> Dette betyr ikke at Freud ikke ser den heteroseksuelle løsningen som den mest “naturlige” eller “normale” utviklingen. Psykoanalysen er en svært heteroseksistisk diskurs, hvilket jeg vil redegjøre for senere i avhandlingen.

<sup>35</sup> Freud bruker et arkeologisk bilde for å beskrive oppdagelsen av det preødipale, og sammenligner det med et uoppdaget, mørkt kontinent: “[T]his early, pre-Oedipus, phase in girls comes to us as a surprise, like the discovery, in another field, of the Minoan-Mycenaean civilization behind the civilization of Greece.” (Freud [1933] 1977: 372) En rekke kvinnelige psykoanalytikere på 1920- og 30-tallet tok etter Freud opp kvinnelig utvikling i sine arbeider, som Melanie Klein og Karen Horney.



Freuds utviklingsfortelling er både misogynistisk og heteroseksistisk, og har til tider vært utsatt for massiv kritikk av feminister. Særlig har det vært vanlig å anklage psykoanalysen for å konstruere stereotype forestillinger om mannlig og kvinnelig seksualitet. De teoretikerne som benytter seg av den psykoanalytiske diskursen, ser denne primært som en mytisk fortelling (Hirsch 1989) eller som en kulturteori, ikke som en medisinsk eller vitenskapelig praksis.

Feministiske revideringer av Freuds familiefortelling har særlig konsentrert seg om mor-datter-forholdet, som ble oppfattet å være uutforsket, i motsetning til forholdet far-sønn. Filosofen Luce Irigaray (1985) har vært svært krass i sin kritikk mot det hun kaller for den manglende “mors-genealogien” i Vestens tenkning, og ikke minst i freudiansk teori.<sup>36</sup> Morstematikken har stått sentralt i feministisk teori helt fra starten. Adrienne Rich var tidlig ute med sin analyse av moderskapet i *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution* (1976), en bok som hadde stor gjennomslagskraft da den ble utgitt. Noe senere kom Julia Kristeva og H  l  ne Cixous med sine arbeider omkring morsforestillinger og den f  rspr  kkelige forbindelsen til morskroppen.<sup>37</sup> Innenfor poststrukturalistisk teori, som gjorde seg gjeldende i feministisk litteraturforskning fra midten av 1980-tallet og framover, finnes det et stort antall psykoanalytiske lesninger som fokuserer på morsskikkelsen (Iversen 2002: 36). I skyggeserien er det imidlertid den tidlige feministiske psykoanalysen som blir den viktigste tolkningsn  kkelen.

Nancy Chodorow er en av de psykoanalytikerne som på 1970- og 80-tallet forsøkte å diskutere Freud ut fra et feministisk perspektiv. I *The Reproduction of Mothering* beskriver hun hvordan kjønnsroller og kj  nnsbevissthet er å betrakte som *skapte* heller enn naturgitte fenomener. Chodorow tillegger morens rolle i barnets utvikling mye st  rre vekt enn det Freud gjorde. Hun tar utgangspunkt i den tradisjonelle familiekonstellasjonen, hvor kvinnen har hovedansvaret for barneoppfostringen, og forklarer forskjellen mellom gutter og jenter ut fra det preødipale forholdet til moren. Chodorows tanke er at mødrene identifiserer seg med sine døtre og ubevisst behandler jentebarn annerledes enn guttebarn. Speilingen mellom mor og datter gjør at jenter har st  rre vansker enn gutter med å frigjøre seg og etablere en selvstendig identitet. Chodorow bruker dessuten psykoanalytisk teori for å forklare hvorfor kvinner blir mødre. Hun hevder at reproduksjonen av morslysten skjer ved sosiale, strukturelt betingede, psykologiske prosesser, og ikke som en følge av biologi eller sosialisering (1978: 39). Det er

---

<sup>36</sup> Se hennes *Parler n' est jamais neutre* (1985).

<sup>37</sup> Kristevas beskrivelser av morsskikkelsen som en truende, destruktiv figur vil jeg komme tilbake til i kapittel tre, hvor jeg tar for meg Carolins angst for morsfiguren. Det er særlig i *Pouvoirs de l'horreur* (1980) og *Soleil Noir. Dépression et mélancolie* (1987) at Kristeva framlegger et negativt morsbilde.

mødrene som opprettholder og viderefører morsfunksjonen som et kvinneansvar i sin oppdragelse av jentebarna. De reproducerer så å si morslysten i sine døtre. Det interessante er at Chodorow mener det er rom for forandring. Det er barnets relasjon til foreldrefigurene som former kjønnsidentiteten, og forandres foreldrenes funksjon i familien, vil også de tradisjonelle kjønnsidentitetene endres (1978: 110).

I dag vil selvsagt ikke denne psykoseksuelle oppfatningen være like aktuell lenger, og det familiebildet som Chodorow tegner opp har forandret seg. Men Chodorow var en av de som tidligst satte fokus på mor-datter-forholdet, et forskningsfelt som siden har vært sentralt innenfor feministisk teori, ikke minst i litteraturteorien. Chodorows tanker har vært lagt til grunn for mange feministiske lesninger av kvinners skjønnlitteratur, blant andre de som Marianne Hirsch legger fram i *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis and Feminism* (1989). I denne boka tar hun for seg mor-datter-tematikken i en rekke verk fra angloamerikanske kvinnelige forfattere, som Jane Austen, Virginia Woolf og Toni Morrison. Hirschs poeng er at den tradisjonelle litteraturforskningen har fortrenget alle spor etter morsskikkelsen og hennes stemme i litteraturen: "I am asking not only where the stories of women are in men's plots, but where the stories of mothers are in the plots of sons and daughters." (Hirsch 1989: 4) Videre er hun opptatt av den doble eller tvetydige bevegelsen hun mener å finne i bøkens mor-datter-intriger, og beskriver hvordan døtrene både tiltrekkes og frastøtes av moren. De lengter etter morsskikkelsen, samtidig som de ønsker atskillelse, en dobbelhet som Hirsch mener handler om døtrenes ambivalente forhold til den moderlige arven, og deres forsøk på både å overholde fedrenes forbud og å bryte dem.<sup>38</sup> Denne dobbelheten forekommer også i skyggeserien, og er særlig gjenkjennelig i Carolins forhold til sin mor.

Barne- og ungdomslitteraturforsker Vivi Edström trekker fram mor-datter-relasjonen som et sentralt tema i 1980-årenes ungdomslitteratur. I *Ord och bilder för barn och ungdom* (1986) skriver hun:

Beroendet av modern och skräcken att bli som hon har blivit ett nervigt ångesttema, i första hand i den så kallade kvinnolitteraturen. [...] Den moderna ungdomsboken är känd för att oförskräckt ta upp psykologiska problem av olika slag. Det förvånar inte att den erbjuder många exempel på ångestladdade förhållanden mellan mödrar och döttrar. (1986: 242)

I *Nordisk kvinnelitteraturhistorie* blir Gripe, sammen med den samtidige Maud Reuterswärd, framhevet som en forfatter som særlig er opptatt av morsrollen (Westin 1997: 241). I

---

<sup>38</sup> Irene Iversen gir en god beskrivelse Marianne Hirschs prosjekt i sin "Innledning" i *Feministisk litteraturteori*. (2002: 38–40). Også Iversen vektlegger den kulturelle fortrenningen av morsstemmen i mor-datter-intrigene.

skyggeserien framstilles moren som sviktende, i enkelte tilfeller også som ond og direkte farlig for datteren. Gripe behandler mor-datter-forholdet primært fra *datterens* perspektiv, og rammes i så måte av den kritikken som Marianne Hirsch og Irene Iversen framsetter.

Mine analyser av mor-datter-forholdene i skyggeserien vil i stor grad være influert av det ovenfor beskrevne teoretiske materialet. Det kan reises flere innvendinger mot å benytte psykoanalyse som innfallsport til tekstlesning. En vanlig påstand er at fortolkeren da har som forutsetning at de litterære personer er “virkelige” personer, med en barndom og en fortid forut for den leseren får kjennskap til. Jeg vil derfor poengtere at jeg er fullt klar over at den litterære personen alltid vil være en konstruksjon, også i bøker hvor det gis et psykologisk-realistisk portrett av hovedpersonen, som i skyggeserien. Mine tolkninger vil alltid kunne forankres i selve teksten.

Mens den psykologiske forståelsen av kvinnejeget og den feministiske litteraturteoriens behandling av mor-datter-problematikken utgjør skyggeseriens samtidige kontekstmateriale, nærmer Maria Gripe seg etter mitt syn også den mer postmoderne forståelsen av kjønn og identitet som Judith Butler representerer. Butlers radikale standpunkt handler om at både livet og litteraturen er et resultat av konstruksjonisme, og at en litterær tekst slik re-representerer en allerede konstruert virkelighet.

### 1.4.3 Judith Butler

*To claim that the subject is itself produced in and as a gendered matrix of relations is not to do away with the subject, but only to ask after the conditions of its emergence and operation.*  
Judith Butler<sup>39</sup>

Judith Butler er en sentral tenker innenfor queer-teori, et fagfelt som siden slutten av åttitallet har hatt stor oppslutning innenfor kjønnsteori, feministisk litteraturteori og lesbiske og homoseksuelle studier. Teoridannelsen kan ikke assimileres til en enkelt diskurs eller et bestemt program. “Queer” er tenkt som et inkluderende begrep, og brukes om alle identiteter som går *mot* det normale, legitime og dominerende. I artikkelen “Queer-teori: asymmetriske identiteter” beskriver Pål Bjørby teoridannelsen som “[...] en samling strategier for fortolkningspraksis influert av den enkelte forskers og kritikkers forankring i andre teorier som psykoanalyse, feminisme, poststrukturalisme, semiotikk, marxisme, osv.” (Bjørby 2001: 327) De ulike queer-teoriene har likevel et felles ståsted i den konsekvente avvisningen av alle

---

<sup>39</sup> Butler 1993: 7.

former for normalitetstenkning, særlig gjelder dette motstanden mot de konvensjonelt etablerte oppfatningene omkring kjønn og seksualitet. Dette perspektivet har sin bakgrunn i filosofen Michel Foucaults genealogiske kritikk av seksuelle identiteter. I trebindsverket *Seksualitetens historie* (1976–1984) viser han hvordan diskursen (som noe forenklet kan forstås som det kulturelt rådende makt- og kunnskapssystemet) *selv* bidrar til å produsere kjønnsidentitetskategoriene, som hovedsakelig tjener disiplinære formål. Det innebærer at det “naturlige” ved kjønnene alltid vil være diskursivt konstruert og kontrollert. Utgangspunktet til teoretikere som Judith Butler, Teresa de Lauretis, Adrienne Rich og Eve K. Sedgwick er at heteronormative maktstrukturer produserer og opprettholder heteroseksualiteten og tokjønnsmodellen som det “naturgitte”, og at disse kategoriene gjennomsyrrer all vestlig tenkning. Deres tilnærming til den vestlige kulturens binære kjønns- og seksualitetskategorier er grunnleggende anti-essensialistisk. Etter deres mening er *ingen* identiteter forankret i en ontologisk gitt, indre substans i mennesket. Identitet, kjønn og seksualitet vil først og fremst framstå som kulturelle konstruksjoner.

### *Kjønn som performativitet*

Judith Butlers arbeider er forankret i språkfilosofisk, poststrukturalistisk, feministisk, marxistisk og ikke minst psykoanalytisk teori. I det innflytelsesrike verket *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) formulerer hun noen av sine mest kjente, men også mest misforståtte teorier. Dette inkluderer performativitetsbegrepet, forholdet mellom “performance” og kjønnsperformativitet, og kritikken og revideringen av Freuds utviklingsteorier. *Gender Trouble* kan karakteriseres som en Foucault-inspirert, genealogisk undersøkelse av de konvensjonelle kjønns- og seksualitetskategoriene. Butlers primære mål er å vise hvordan disse ikke er annet enn “[...] the *effects* of institutions, practices, discourses with multiple and diffuse points of origin.” ([1990] 1999: xxix) Rådende forestillinger om kjønn og seksualitet er en følge av en kulturelt, normalisert heteroseksualitet. Det hun kaller for “den institusjonaliserte, heteroseksuelle forståelsesrammen” krever to, klart separate kjønn som begjærer hverandre. Troen på at mannlige og kvinnelige kjønnsidentiteter er forankret i det biologiske eller anatomiske kjønn, er en illusjon som opprettholdes av *kjønnsperformativiteten*. Begrepet, som er et av Butlers mest kjente, har sin bakgrunn i J. L. Austins språkhandlingsteorier (inklusive Jacques Derridas kritikk av denne i artikkelen

“Signature, Event, Context” (1988)).<sup>40</sup> Butler bruker termen for å beskrive hvordan gjentakelsen av kjønnede koder får kjønnen og kroppen til å se ut som “natur”. Hun definerer kjønnsidentitet som “en rekke gjentatte akter innenfor en strengt regulert ramme, som stivner over tid for å gi et skinn av substans, av en naturlig form for væren”.<sup>41</sup> Den enkeltes framføring av bestemte “mannlige” og “kvinnelige” handlinger, gester og talemåter skaper forestillingen om at det finnes en indre, kjønnen essens i mennesket. Som Butler formulerer det i *Gender Trouble*: “[T]here is no gender identity behind the expression of gender, that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results.” (Butler [1990]1999: 33) Med andre ord: kroppen er alltid iscenesatt. Kvinnelige, mannlige, homoseksuelle og heterofile identiteter blir i dette perspektivet ingenting annet enn kulturelle tegn, som deltar i opprettholdelsen av ideologiske maktstrukturer. Fastlagte identitetskategorier vil etter Butlers mening alltid virke ekskluderende, og være avhengig av den rådende heteronormativiteten. Alle identiteter, også homofile og lesbiske identiteter som forsøker å distansere seg fra de heteroseksuelle kjønnsnormene, er med i opprettholdelsen av denne diskursen.

I *Gender Trouble* bruker Butler den mannlige, homofile dragartisten som eksempel for å illustrere sitt poeng omkring kjønnsperformativiteten. Dragartistens karikatur av den kvinnelige kjønnsidentiteten, utleverer ifølge Butler den imitative strukturen til kjønnen. Den effeminiserte mannens iscenesettelse kan ikke forstås som mindre “ekte” eller “sann” enn den som en biologisk født kvinne framfører, skriver Butler. Hans parodiske framføring av “kvinnen”, viser at det kvinnelige idealet ikke er annet enn en kopi av en kopi av “mannlige”/“maskuline” forventninger om det “feminine”/“kvinnelige”, og at det forut for denne kopien ikke eksisterer noe originale (Butler [1990] 1999: 175). Flere lesere oppfattet dette som at Butler satte likhetstegn mellom “performativitet” og “performance”, og at kjønnsidentitet var noe den enkelte kunne kle av og på seg etter eget ønske. Butler har ved senere anledninger presisert at hun absolutt ikke tenker seg et subjekt som fritt “velger” sin

---

<sup>40</sup> I *How To Do Things With Words* (1962) skiller Austin mellom konstative og performative språkhandlinger. Mens konstativer er ytringer som *påstår* noe om virkeligheten, for eksempel “det regner”, har performativer evne til å *forandre* virkeligheten, til å “skape” det som benevnes. Performative ytringer uttrykker eksplisitt den handlingen som ytringen er ment å utføre. Noen performativer er nært knyttet til institusjonaliserte kontekster, der handlingen blir formulert i ritualisert form av autoriserte personer, for eksempel av presten som erklærer en mann og en kvinne for “rette ektefolk”. Judith Butler definerer performativitet som “[...] the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names” (Butler 1993: 2). Hun bruker begrepet både for å beskrive biologisk kjønn og sosialt kjønn eller kjønnsidentitet. Ifølge Butler blir subjektet til gjennom underkastelsen av “kjønnslovene” eller “kjønnskodene”: “[T]he regulatory norms of ‘sex’ work in a performative fashion to constitute the materiality of bodies and, more specifically, to materialize the body’s sex.” (Butler 1993: 2)

<sup>41</sup> “Gender is [...] a set of repeated acts within a highly regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being.” (Butler [1990]1999: 43f) Min oversettelse.

kjønnsidentitet. I artikkelen “Critically Queer”, hentet fra boka *Bodies that Matter* (1993), skriver hun:

I never did think that gender was like clothes, or that clothes make the woman. [...] The practice by which gendering occurs, the embodying of norms, is a compulsory practice, a forcible production, but not for that reason fully determining. To the extent that gender is an assignment, it is an assignment which is never quite carried out according to expectation, whose addressee never quite inhabits the ideal s/he is compelled to approximate. (Butler 1993b: 231)

Det er kjønnsidentiteten som skaper subjektet, ikke omvendt. Performativiteten er nødvendig for å kunne framstå som et gjenkjennelig og forståelig subjekt (1993: 232). Men idealet vil alltid være uopnåelig, forsøket på å tilpasse seg identitetskategoriene vil alltid “mislykkes”. Nettopp her ligger muligheten til motstand mot kategoriene: ved å gjenta kjønnsnormene på uventede måter og forstyrre den kulturelt forventede framføringen av kjønn, er det mulig å undergrave det naturaliserte kjønnsbegrepet som den heteroseksuelle kulturen har skapt.

Judith Butlers teorier har til tider blitt kraftig kritisert av samtidige feministiske teoretikere. Særlig omstridt er hennes påstand om at også den *biologiske*, materielle kroppen er en sosial konstruksjon. Ifølge Butler er heller ikke kroppen “fri” for kulturelle inskripsjoner, den er, som hun skriver, “alltid allerede” et kulturelt tegn:

[T]here will be no way to understand ‘gender’ as a cultural construct which is imposed upon the surface of matter, understood either as ‘the body’ or its given sex. Rather, once ‘sex’ itself is understood in its normativity, the materiality of the body will not be thinkable apart from the materialization of that regulatory norm. (Butler 1993a: 2)

Kritikere som Susan Bordo og Toril Moi oppfatter Butlers diskursive/lingvistiske tilnæringsmåte som en avvisning av den materielle kroppen som åsted for feministisk frigjøringsarbeid. Ifølge Bordo undergraver Butlers teorier muligheten for å drive med feministisk-politisk aktivisme, som helt konkret kan hjelpe kvinner med reelle problemer knyttet til kropp og kjønn.<sup>42</sup> Toril Moi kommer med lignende anklager i boka *Hva er en kvinne?* (1998). Butlers behandling av kroppen som “[...] et abstrakt epistemologisk objekt” (Moi [1998] 2002: 76) fører til at hun mister av syne “[...] den konkrete, historiske kroppen som elsker, lider og dør.” ([1998] 2002: 77)

Butlers poeng er etter mitt syn ikke å avvise den fysiske kvinnekroppen. Hun understreker bare at kroppen alltid befinner seg innenfor en fortolkningsramme. Hennes

---

<sup>42</sup> For en nærmere beskrivelse av Susan Bordos synspunkter, se hennes artikkel “Material Girl’: The Effacements of Postmodern Culture” i Donn Welton (red.): *Body and Flesh. A Philosophical Reader*, Oxford: Blackwell 1998 s. 45–60.

oppfatning er at det ikke finnes noe slikt som “ren natur” forut for kulturen og språket, men at kroppen er en kulturell tekst, der kjønnet innskrives. Hvordan kroppen leses, og hvordan kjønnsforskjellene forstås, vil alltid være formet av kulturen. Sosialiseringen til kvinne eller mann starter med en gang et barn blir født og kjønnet konstatert. Kjønnet blir den kulturelle rammen barnet vokser opp i (Butler 1993a: 7f). Selv om Butler ser kjønnsidentiteter og seksuelle identiteter som sosiale konstruksjoner, innebærer ikke det at kategoriene ikke *finnes* eller ikke er virkelige. Hun benekter ikke at det å være menneske nødvendigvis *må* være knyttet til det å ha et kjønn og en identitet. Hennes primære mål er å se på hvordan kategoriene skapes, og hvordan kropp, kjønn og seksualitet uttrykkes og tolkes i spesifikke sammenhenger. Dette blir i aller høyeste grad relevant i forhold til skyggeserien, hvor Gripe diskuterer kjønn og kjønnsidentiteter ved å sette Carolins handlinger opp mot Bertas konvensjonelle forestillinger om hvordan menn og kvinner kan opptre. Carolins lek med kjønnsnormene fører til flere konfliktsituasjoner med Berta, hvilket min analyse vil vise.

#### *Butlers revidering av psykoanalysens melankoliteori*

Butlers teorier er sterkt influert av et psykoanalytisk rammeverk, særlig i freudiansk og lacansk utforming. I boka *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (1997) framstiller hun subjektdannelsen nærmest som en underkastelsesprosess, der subjektet dannes som en effekt av ulike “forbud” og psykiske maktstrukturer: “‘Subjection’ signifies the process of becoming subordinated by power as well as the process of becoming a subject.” (1997a: 2) Butler spiller her på den dobbelheten som ligger i det engelske subjektbegrepet, hvor “subject” betyr både “å være underkastet” og å være “subjekt” for noe. Både Louis Althussers teorier om subjektet som interpelleres gjennom språket, og Michel Foucaults tanke om at individets dannelse skjer samtidig med dets underkastelse, danner bakteppe for hennes bruk av begrepet. Butler ser den psykoanalytiske melankoliteorien som en maktstruktur med avgjørende betydning for hvordan subjektet kjønnnes. I psykoanalytisk teori brukes ordet “melankoli” om “den aldri avsluttede sorgprosess”, der det tapte objektet inkorporeres i subjektet for å lege følelsen av separasjon og tap. I *The Ego and the Id* (1923) bruker Freud melankolibegrepet for å beskrive hvordan individets ego eller karakter blir dannet: “[A]n object which was lost has been set up again inside the ego – that is, that an object-cathexis had been replaced by identification.” ([1923] 1961: 28) Butler omskriver Freuds melankoliteori og ser det som et begrep med ideologisk og politisk meningspotensiale. Barnets tilegnelse av den mannlige/kvinnelige kjønnsidentiteten kan forstås som et resultat av

en melankolsk inkorporering: jenta/gutten inkorporer og identifiserer seg med den identiteten de – på grunn av “heteroseksualitetens lov” – forbys å velge som kjærlighetsobjekt:

If we accept the notion that heterosexuality naturalizes itself by insisting on the radical otherness of homosexuality, then heterosexual identity is purchased through a melancholic incorporation of the love that it disavows: the man who insists upon the coherence of his heterosexuality will claim that he never loved another man, and therefore never lost another man. [...] This ‘never-never’ thus founds the heterosexual subject, as it were: an identity based upon the refusal to avow an attachment and, hence, the refusal to grieve. (Butler 1997b: 139f)

Således er heteroseksualiteten “alltid allerede” avhengig av homoseksualiteten. Den heterofile kvinnen/mannen *blir* den kvinnen/mannen de “aldri” har fått elske og “aldri” har fått sørge over. Butlers forståelse av den heteroseksuelle kjønnsposisjonen som en melankolsk inkorporering, blir en interessant teori å bruke på karakteren Carolin, som nettopp lar seg påskrive en kjønnsidentitet i løpet av handlingen. Og kanskje er det mulig å hevde at Carolin er en karakter som viser fram eller avslører denne heteroseksuelle melankolien som Butler beskriver.

### ***1.5 Analysens fortolkningsperspektiv***

I min lesning av Carolins identitetsutvikling vil jeg innta et annerledes fortolkningsperspektiv enn det som hittil har vært vanlig i Gripe-forskningen. Mitt utgangspunkt vil være at Gripe med skyggeserien har ønsket å skrive fram en ny og annerledes form for kvinneidentitet, en “kvinnelighet” som stemmer overens med Simone de Beauvoirs frihetsidealer. Carolin blir kvinne, men Gripe gjør henne aldri til den Andre i forhold til en mann.

Det er min oppfatning at Maria Gripes egne (bevisste og ubevisste) holdninger kommer til syne i skyggebøkene, blant annet gjennom hennes valg av materiale og gjennom de vurderingene som de litterære personene gjør. Det innebærer at romanserien kan leses som en realistisk fortelling på to nivåer. Den kan kalles “realistisk” i det at Gripe har ønsket å gi et troverdig bilde av hvordan kvinneliv kunne arte seg i Sverige tidlig på 1900-tallet. Men bøkene er også “realistiske” i det de utgjør et *samtidig* dokument, og er en kommentar til den feministiske debatten som foregikk i Sverige på 1980-tallet. Litteraturviter Petter Aaslestad viser i boka *Narratologi* (1999) til det han kaller for den litterære tekstens *kontekstnivå*. Kontekstnivået inkluderer “[...] det som er logisk implisitt, men ikke direkte uttrykt.” (Aaslestad 1999: 30) Aaslestad tenker her primært på handlinger, gjenstander og tilstander



som i realistiske tekster ikke beskrives direkte i fortellingen, men som impliseres og som leseren med letthet kan tenke seg til. Men begrepet kontekstnivå kan etter min mening utvides til også å gjelde for det virkelighets- og menneskesynet som kommer til uttrykk i en litterær fortelling, og som nødvendigvis vil referere til forfatterens samtid. Skyggeboekene hviler i en kontekst som viser til en spesifikk “ordning” av virkeligheten. Det betyr at portrettet av Carolin støtter seg på 1970- og 80-tallets psykologiske forståelse av “kvinne”, og at Gripe nettopp har den verdensforståelsen som Butler gjør til et problem. Umiddelbart kan det derfor virke som om jeg, ved å anvende et butlersk fortolkningsperspektiv, vil lese *mot* den implisitte forfatterholdningen i skyggeserien, iallfall slik den ytrer seg på tekstens overflate og slik den har blitt definert av andre fortolkere. Men min lesning vil kunne støttes av bøkene selv, og er absolutt mulig ut fra deres premisser. Det er en vedtatt “sannhet” innenfor litteraturforskningen at hvordan et verk leses, og hva et verk betyr, aldri vil kunne bestemmes én gang for alle. Det er over tjue år siden de første skyggeboekene ble utgitt, og i løpet av disse årene har det blitt utviklet teorier som fornyer våre diskusjoner omkring kategoriene identitet og kjønn. Butlers filosofiske grunnholdning gir meg som leser en form for distanse Maria Gripe kanskje aldri ville ha tenkt seg, men som like fullt kan belegges i tekstene. Jeg skal derfor lese skyggeserien ut fra vår forståelse av kjønn og identitet i dag, og la denne møte 1970- og 80-tallets forestillinger om kjønn.

Jeg skriver min analyse med det forbehold at skyggeserien er kjent for leseren. Romansyklusens omfang (de fire bøkene utgjør over 1200 sider til sammen) gjør det nærmest umulig å gjengi et kortfattet resymé av handlingen, men jeg vil forsøke å gjengi de mest sentrale hendelsene underveis.

## 2. Carolins søken etter familietilhørighet

Maria Gripe har med *Skuggan över stenbänken* ønsket å skrive en historisk roman med en troverdig miljø- og personskildring. Handlingen er nøyaktig plassert i tid, og det gis hyppige referanser til faktiske hendelser, for eksempel Titanic-ulykken og August Strindbergs død i 1912, og autentiske personer, som kvinnerettighetsforkjemperen Elin Wägner og den belgiske symbolisten og mystikeren Maurice Maeterlinck. I et intervju med Ying Toijer-Nilsson presenterer Maria Gripe bokas program. Det ser ut til at vi har å gjøre med en utpreget didaktisk forfatter, som er seg bevisst sin lesergruppe, hovedsakelig jenter i 11-17-årsalderen:

Jag har försökt sätta mig in i en borgerlig familjs situation just 1911-1912. Men kritiken har förblandat mig med mina diktade personer. Det är inte jag själv som skiljer på 'bättre och sämre folk'. Jag har gått in i tidens sätt att tänka och vill visa hur en ung flicka [Berta] vaknar till social medvetenhet. (Maria Gripe om *Skuggan över stenbänken*, Toijer-Nilsson 1984: 225)

Gripe plasserer her romanen innenfor den realistiske tradisjonen. Hennes mål har vært å gi et sannsynlig og virkelighetsnært bilde av de normer og verdiforankringer som preget det borgerlige samfunnet tidlig på 1900-tallet. Dette var en tid med sterke brytninger, et forhold som særlig gjenspeiles i denne første delen av skyggeserien. Nye sosiale mønstre begynte å etablere seg, de religiøse forklaringsmodellene var i stor grad blitt erstattet med naturvitenskapelige, og kvinner hadde dramatisk styrket sin stilling i det offentlige liv. De sosiale kløftene var likevel fortsatt store, hvilket boka tematiserer gjennom å skildre kontrasterende kvinneliv.

Det er Berta, eldste datter i en borgerlig-konservativ kjernefamilie, som er jeg-forteller i de tre første romanene. De andre personene slipper til med sine stemmer gjennom en hyppig bruk av fri indirekte stil og gjennom flere dramatiserte situasjoner, men det er Berta som formidler handlingen, vurderer og karakteriserer de andre personene. Det er altså primært gjennom Bertas øyne at leseren følger Carolins utvikling i de første bøkene, og jeg vil derfor ta hennes fortellerstemme med i betraktning i min personanalyse av Carolin.

Valg av fortellerperspektiv impliserer hvilke holdninger forfatteren ønsker å framheve. Berta representerer det lukkede familielivets hverdagsideologi, og forteller om en skjermet oppvekst sammen med sine søsken: “[V]i hade inte varit med om mycket, Roland och jag. Våra erfarenheter begränsade sig till vad som hände i skolan och mellan hemmets väggar. Det var hela vår verklighet.” (bok I, s. 44) Etterstilt narrasjon er vanlig i realistisk litteratur, og kjennetegner også skyggeseriens framstillingsform: “Det var år 1911. Jag var fjorton år

gammal.” (bok I, s. 3) Leseren får aldri vite hvorfra Berta forteller, eneste forbindelseslinje til fortellersituasjonen gis gjennom fortellerkommentarer som tidvis bryter inn i beretningen: “Nu efteråt har jag förstått att Svea hade alldeles för stor makt hemma.” (bok I, s. 4) eller “På den tiden medverkade jag i spetaklet utan att skämmas. *Det skulle jag aldrig göra nu.*”<sup>43</sup> (bok I, s. 67) Fortellerstemmen som stadig “modifiserer” og forklarer, er typisk for realistisk litteratur. De innskutte refleksjonene gir leseren signal om at Berta har gjennomgått en utvikling, og at Berta som etterstilt forteller har større innsikt enn den fjortenårige Berta som deltar i handlingen.

Det er møtet med mystiske Carolin som setter Bertas beskyttede tilværelse i bevegelse. Fortellingen starter den kvelden Carolin blir ansatt som familiens nye hushjelp. Berta lar seg umiddelbart fascinere av den nyankomne, og innser at hun er svært annerledes enn deres tidligere tjenestepiker:

En jungfru för oss, det var en tafatt person som gjorde så litet väsen av sig som möjligt. Och som framför allt inte öppnade munnen utan att vara tilltalad. Därför trodde vi knappt våra ögon nu. [...] Den här hade sannerligen inga hämningar i den vägen. Hon tycktes utan vidare ta hemmet i besittning (bok I, s. 11f).

Carolin representerer rastløshet, slagferdighet og overlegenhet, og utover i fortellingen dukker det stadig opp nye gåter ved hennes person. Hva skjuler Carolin? Hvorfor forteller hun så lite om seg selv og sin bakgrunn, og hvorfor er hun så opptatt av enkelte fotografier i husets familiealbum? Og hvem er hennes mystiske “bror”, som Berta observerer ved flere anledninger? Berta (og leseren) stiller seg en rekke spørsmål som skaper spenning og framdrift i romanen.

## ***2.1 Skyggen over steinbenken***

Ulike avbildende representasjonsformer, som speilet, fotografiet, maleriet og skulpturen, blir sentrale medier i Carolins selvkonstitueringsprosess utover i romanserien. Speilmotivet og ulike speilscener forekommer hovedsakelig fra og med ...*och de vita skuggorna i skogen*, der Carolins selv-iakttakelse og selvbylde gradvis spiller en viktigere rolle. I denne første romanen i serien er det hovedsakelig en ytre stabilitet og en familietilhørighet Carolin søker. Fotografier står sentralt, nærmere bestemt flere forskjellige familiefotografier som narrativt beskrives i teksten. Carolin viser påfallende stor interesse for husets familiealbum. Hun

---

<sup>43</sup> Mine kursiveringer.

forklarer overfor Berta at det primært er *fotografens* rolle som interesserer henne, det vil si hvordan fotografens nærvær og blikk påvirker de som fotograferes:

Hon var mer nyfiken på den som tagit bilderna än på dem de föreställde. På den osynliga fotografen, alltså, som i allra högsta grad fanns med i bilden, eftersom han inte kunde undgå att påverka dem han fotograferade.

– På så vis kan man nästan säga att han blir huvudperson, sade hon och slog upp en sida i albumet hon hade i knät.

– Titta här till exempel! [...] din mamma låtsas som hon inte märker att hon blir fotograferad. Hon låtsas leka med babyen men tänker hela tiden på den som tar bilden. Hon är faktiskt onaturlig. Ser du det? (bok I, s. 35f)

Gripes problematisering av det sanne og virkelige skinner igjennom også i hennes behandling av fotografier. Fotografier blir gjerne tatt for å være mer objektive og autentiske enn andre former for virkelighetsreproduksjoner, men også fotografiet uttrykker en bestemt virkelighets- eller verdensoppfatning. Fotografen som ser, vil alltid ha bevisste eller ubevisste forventninger til den/de som blir sett, og Carolin tenker seg at disse forventningene projiseres over på objektene, som så gestalter seg i tråd med fotografens ønsker. Roland Barthes gjør seg lignende tanker i essayet *Det lyse rommet* (1980), der han beskriver hvordan kameralinsen får ham til å iscenesette sin egen kropp: “[S]å snart jeg føler meg iaktatt av objektivet, endrer alt seg: Jeg begynner å ‘posere’, jeg skaper meg umiddelbart til en annen kropp, jeg forvandler meg på forhånd til et bilde.”<sup>44</sup> (Barthes [1980] 2001: 20) Ifølge Barthes har fotografiet likevel en enestående posisjon i forhold til andre representasjonsformer. Det har en sannhet som ikke kan benektes, nemlig det faktum at “*dette-har-vært.*” ([1980] 2001: 95) Fotografier kan være både konstruerte og manipulerte, men de står like fullt i et særegent forhold til virkeligheten: den fotograferte scenen *har* virkelig funnet sted. Barthes kaller dette for fotografiets vesen: “Maleriet kan utgi seg for å gjengi virkeligheten uten egentlig å ha sett den. [...] I motsetning til disse imitasjonene kan jeg i forbindelse med Fotografiet aldri benekte at *tingen har vært der.*” (Barthes [1980] 2001: 94f) Vissheten om at fotografier ikke er en ren kopi av virkeligheten, men derimot “[...] en slags utstråling fra en *forgangen virkelighet*” (Barthes [1980] 2001: 108), blir Carolins avgjørende kunnskap i forhold til det mest sentrale fotografiet i den første skygeboka, fotografiet med skyggen over steinbenken. Dette bildet har gitt boka dets tittel, og er dessuten gjengitt på omslagsiden av illustratør Harald Gripe. Fotografiet beskrives i en av romanens nøkkelscener:

---

<sup>44</sup> Senere skriver Barthes: “Det som utgjør Fotografiets natur er poseringen.” ([1980] 2001: 97)

– Det här fotografiet? [...]

Jag böjde mig fram för att se bättre. Det var ganska mörkt i rummet. All belysning kom från det lilla ljuset i mässingsstaken på byrån, och det höll på att brinna ner. En oroligt flämtande låga var allt som var kvar, men Carolin tycktes se ändå.

– Kvinnan på den här bilden är inte alls så rädd, sade hon. Ser du det? Men jag såg bara en massa trädstammar och en bänk. [...]

Carolin strök med sitt finger sakta över bilden.

– Ser du skuggan här som ... Det måste vara han som tog ...

Just då flammande ljuset upp en sista gång, och i en blink uppfattade jag ett träd med en bänk framför, ett litet barn i vitt och längst bort mellan trädstammarna en vitklädd kvinna. Och så Carolins finger som visade på en skugga som föll tvärsöver bänken i förgrunden.

Sedan slocknade ljuset, och det blev svart i rummet. (bok I, s. 36f)

Lys- og mørkesymbolikken er tydelig til stede i denne scenen, hvilket aksentuerer den betydningen bildet har for romanens intrige. Lyset flakker: noe belyses, noe er stadig mørkelagt. Skyggen som faller mellom den vesle jenta og kvinnen på bildet tilhører fotografen, og utgjør det ukjente elementet som Carolin søker og som Berta må identifisere før hun løser gåten. Romanen avsluttes med at Berta gjenkjenner den vesle jenta foran steinbenken: hun forstår at det må være Carolin. Kvinnen på bildet er Carolins mor. Berta identifiserer også skyggen: “Det är pappa, va?” (bok I, s. 254) Carolin vet selvsagt hvilke personer som er avbildet. Hun hevder at fotografen som kaster skyggen, er hennes far. Men han er samtidig også Bertas pappa, det er derfor dette fotografiet befinner seg i husets familiealbum. Og det blir Bertas sjokkerte innsikt: Hennes far har hatt et kjærlighetsforhold utenfor ekteskapet. Carolin kan være hennes halvsøster.<sup>45</sup> Carolins motiv for å arbeide som hushjelp i Bertas familie, viser seg å være ønsket om å bli gjenkjent og vedkjent av familiefaren som hans lovmessige datter, hvilket ikke skjer. Berta og Carolin forteller heller aldri de andre familiemedlemmene om Carolins bakgrunn.

Et fotografi forteller en historie, og krever på samme måte som en tekst en *fortolkning* av “leseren”. Berta og Carolin spinner hver sin historie rundt fotografiet med skyggen over steinbenken. For Carolin fungerer bildet som selve beviset på hennes slektskap med Berta, det legitimerer hennes tilhørighet til familien. Fotografiet gjør det mulig for henne med sikkerhet å si at “denne scenen må ha funnet sted”, og, hvilket blir det viktigste i hennes tilfelle, *fotografen* må ha vært der. Carolin leser bildet som et slags “mor-far-barn”-portrett, selv om farens eksistens er erstattet av skyggen. Berta tolker fotografiet noe annerledes:

---

<sup>45</sup> Det blir aldri fastslått om Berta og Carolin virkelig er halvsøsken. Dette var før DNA-testenes tid, farskap kunne aldri med sikkerhet bestemmes og kunne prinsipielt stå mellom flere menn. Det blir et problem i Carolins tilfelle, da det senere i romanserien kommer fram at heller ikke Carolins mor med sikkerhet kan si hvem som er datterens biologiske far.

Den här bilden med skuggan över stenbänken gav en särskild känsla av förstämning. Melankoli. Avsked.

Jag såg på människorna den föreställde. De två, kvinnan och barnet, stod liksom var och en för sig. Åtskilda. Barnet ensamt framför bänken. Kvinnan på avstånd borta bland trästammarna, också ensam.

Fanns det egentlige någon gemenskap mellan dessa två? [...] Fotografen stod med ryggen mot solen, och hans skugga föll på ett dramatiskt sätt mellan kvinnan och barnet. [...]

Det var ingen vanlig bild av två människor uppställda framför en kamera för att förevigas och befästa en samhörighet.

Den här bilden visade snarast motsatsen. Människorna här var på väg ifrån varandra. Mellan dem fanns ingen gemenskap längre. De höll på att förlora varann.

Därför gjorde fotografiet mig sorgsen, det visade någonting som ohjälpligt var till ända. Ett smärtsamt avsked kanske. (bok I, s. 247f)

Skyggefotografiet bryter med Bertas foreställningar om det konvensjonelle familieportrettet. Hun leser sorg, avskjed og brutte bånd inn i det, hvilket også stemmer da Carolin forteller at hun ble forlatt av moren like etter.

## ***2.2 Om ideologi og kjønn i en borgerlig virkelighet***

Det bildet av familien som tegnes opp i *Skuggan över stenbänken*, er karakteristisk for Maria Gripes familiekonstellasjoner. Flere fortolkere hevder at hun skildrer “den syke familien” i sine bøker, et begrep hentet fra den engelske psykiateren R. D. Laing og hans ideer om familien som et fengsel, som særlig skulle være ødeleggende for det unge mennesket. Vivi Edström viser i *Ungdomsboken* hvordan Gripes familiekonstellasjoner er påvirket av Laings teorier (1984a: 39). Også Boel Westin i *Nordisk kvinnelitteraturhistorie* nevner Laing som en sentral inspirasjonskilde for Gripe, og påpeker at det som regel er moren som er den problematiske skikkelsen. I både Gripes og Maud Reuterswårds bøker “[...] personifiserer de monstrosøse mødrarna den destruktiva kraften i familjen.” (Westin 1997: 241) Vivi Edström har samme oppfatning, og skriver at Gripe er en forfatter “[...] som særskilt intresserer sig for den farliga modern” (Edström 1986: 234). Dette blir framfor alt tydelig i de to neste skyggebøkene, ... *och de vita skuggorna i skogen* og *Skuggornas barn*. Jeg kommer til å gå mer utførlig inn på motivet med den onde morsskikkelsen og de destruktive mor-datterforholdene i neste kapittel.

Bertas far er Swedenborg-forsker og beskrives som en fjern og tankespredt skikkelse som distanser seg fra familien: “[H]an hade sine bekymmer och var för det mesta litet förströdd hemma”, sier Berta. “Uppriktigt sagt tror jag att han tyckte mammas och vår ‘lilla

värld' var ganska ointressant. Han flydde in i sin egen.” (bok I, s. 18) Dette utsagnet kan stå som en typisk representant for Bertas form for fortellerkommentar, som styrer leserens innsikt utover i fortellingen. Vivi Edström karakteriserer den fraværende faren som et gjentakende tema i 1980-tallets ungdomslitteratur. I artikkelen “Det galler pappa – fäder og döttrar i ungdomsboken” (1984b) ser hun dette som en konsekvens av farens udefinerte stilling og reduserte status i den moderne familien. Mannen har forlatt sin gamle rolle som “[...] moralisk auktoritet och kontrollerande instans” (Edström 1984b: 52). Farens manglende autoritet er et velkjent topos også i 1880-talls litteraturen, hvilket Ross Shideler påpeker i boka *Questioning the Father* (1999). Ifølge Shideler førte samfunnsendringer som Darwins utviklingslære, kvinnebevegelsens framgang og den kapitalistiske industrialiseringen til konflikter i middelklassefamilien rundt forrige århundreskifte. De store økonomiske og sosiale omveltningene truet den patriarkalske familieordenen, et forhold som gjenspeiles i denne tidens litteratur. Eksempelvis skildrer både Ibsen og Strindberg svekkelsen av den institusjonaliserte patriarkalske autoriteten i sine skuespill.<sup>46</sup>

Hos Gripe kan den fraværende faren leses som et tegn på at “alt ikke er som det skal være” i en tilsynelatende velfungerende familie. Faren som i fysisk eller psykisk forstand ikke er til stede, er et gjennomgående tema i forfatterskapet. Det samme kan sies om framstillingen av mødre som svake, selvopptatte eller sviktende.<sup>47</sup> Bertas mor Elisabeth framstår som en uselvstendig og usikker kvinne, sterkt knyttet til familien og avhengig av den autoritære husholdersken Svea: “Redan från första stund hade Svea tagit mamma under sina vingars skugga. [...] Mamma rådgjorde med henne om allting och rättade sig blint efter vad hon sade. Skar det sig mellan dem så var det mamma som fick stryka på foten. Inte gjorde Svea det.” (bok I, s. 3f) I stedet for faren, er det husholdersken som utgjør familiens øverste myndighet. Det er knyttet en tekstintern ironi til den dominerende Svea, som er tegnet med utmeislede, nærmest karikerte trekk og skildret med en humoristisk undertone. Hun representerer tidens

---

<sup>46</sup> Shideler hevder at Ibsens *Samfundets støtter* (1877) er et skuespill som “[...] explores the suffocating effects on both men and women of an idealized nuclear family headed by a man who cannot live up to the grandiose illusion imposed on him by patriarchal tradition.” (Shideler 1999: 9) Et annet eksempel er Strindbergs *Faderen*. Temaet med den fraværende faren går også igjen i nyere norsk litteratur, for eksempel i Hanne Ørstaviks og Lars Saabye-Christensens romaner.

<sup>47</sup> Carina Lidström påpeker at den fraværende faren går som en rød tråd gjennom hele Gripes forfatterskap, og temaet gjenfinnes blant annet i *Nattpappan* (1968), i *Ellen dellen* og i serien om Elvis Karlsson, som ble utgitt på 1970-tallet. I skyggeserien er så godt som alle fedrene fraværende på en eller annen måte. Carolins far forblir ukjent gjennom hele romansyklusen, tvillingene Arild og Rosildas pappa er yrkesmilitær og bor i Paris, faren til Carolins mor Lydia døde da Lydia var barn. Når det gjelder mor-datter-forholdene i Gripes forfatterskap, kan disse generelt sies å være konfliktfylte. I *Ellen dellen* strever for eksempel den unge, emosjonelle Fredrika med å tilpasse seg den effektive morens rasjonalistiske livsideal. Gudrun Fagerström hevdet i 1977 at mødrene i Gripes bøker “[...] framstalls som svaga personlighetsmässigt men ofta dominerande, rädda för omgivningens och konvensansreglarnas tryck.” (Fagerström 1977: 93) Denne karakteristikken passer godt på Bertas mor i skyggeserien.

sosiale normer og realiteter, samtidig som hun, gjennom sin væren og gjøren, utleverer det paradoksale og selvmotsigende ved disse. For eksempel forkynner hun stadig troen på kvinnens underordnede stilling og mannens overherredømme i familien og i samfunnet forøvrig, men har selv en svært autoritær og herskelysten personlighet. Gripe illustrerer spenningen mellom den “gamle” og “nye” tidens idealer ved å stille framfuse Carolin opp mot konservative Svea.<sup>48</sup> Carolin proklamerer likestilling mellom kjønnene og oppløsning av classesamfunnet. Dette fører til flere sammenstøt med den gamle husholdersken og hennes sosialt-hierarkiske menneskesyn. Svea er kritisk til enhver form for overskridelse av etablerte konvensjoner:

Roten och upphovet till rösträtten och allt det onda i världen var helt enkelt att folk inte ville hålla sig på mattan längre. Det var ett tecken på upplösning.

Den enda som kunde tillåtas överskrida gränserna mellan folk och folk var kungen. Och så Vår Herre förstås. Inför tronen – den jordiska så väl som den himmelska – kunde en viss jämlikhet tolereras, men för övrigt måste det vara ordning på torpet, så att det gick att sortera folk, förkunnade Svea. (bok I, s. 19)

Carolin påviser den manglende logikken i Sveas argumenter, samtidig som hennes moderne likhetstanker vekker Bertas sosiale bevissthet. Således fungerer Carolin som en katalysator som motiverer Bertas frigjøring fra familien.

Den virkeligheten som skyggebøkene referer til, og som romanpersonene beveger seg innenfor, er preget av strenge normer knyttet til kjønn og seksualitet. I kraft av å gå imot datidens rasjonelle, “sunne fornuft”, fungerer Carolin som en vekker i denne litterære virkeligheten og skaper ubehag i personene rundt seg. Dette er etter mitt syn et kunstnerisk grep hos forfatteren, motivert ut fra ønsket om å vekke leserens kritiske holdning overfor alt som tas for å være “normalt” og “naturlig”. Personene i Berta og Carolins omgivelser tilkjennegir en særskilt *ideologi* i forhold til forståelsen av kjønn og (kjønns)identiteter. Min forståelse av dette begrepet vil i det følgende samsvare med Catherine Belseys, som i boka *Critical Practice* (1980) definerer ideologi som:

---

<sup>48</sup> Det er aldri tilfeldig hvilke navn Maria Gripe gir sine litterære skikkelser. Dette påpeker blant andre Reinert Kvillerud i sin kortfattede analyse “Namn med funksjoner: om Maria Gripes persongalleri” (1986). Navnet “Carolin” er den feminine formen av “Carl”, som betyr “fri mann”. Carolin er en forkjemper for kvinner og andre svake gruppers rettigheter, og har en sterk frihetslengsel: “Ensam, fri och stark. Det var ju så hon ville leva sitt liv”, sier hun i *Skugg-gömman* (bok IV, s. 375). Navnet “Svea” er en allegorisk betegnelse på Svea rike, landet Sverige, og Svea kan leses som en representant for de meninger som var allment rådende i Sverige på denne tiden. “Berta” betyr den “lysende” eller “strålende”. I *Skuggan över stenbänken* forteller Berta at hun synes navnet sitt er stygt (bok I, s. 28). Det kan etter min mening sees i sammenheng med at hun ennå ikke har utnyttet navnets symbolverdi. Berta lever etter hvert opp til sitt egennavn, da hun i samsvar med seriens lyssymbolikk blir en “lysbærer” eller veileder for Carolin, og hjelper henne til å se sammenhenger hun ikke har oppdaget selv. Dette skjer for eksempel i de to neste bøkene i serien. Se neste kapittel.



[...] the sum of the ways in which people both live and represent to themselves their relationship to the conditions of their existence. Ideology is *inscribed in signifying practices* – in discourses, myths, presentations and re-representations of the way ‘things’ ‘are’ – and to this extent it is inscribed in the language. (Belsey 1980: 42)

Catherine Belseys bruk av begrepet er hentet fra filosofen Louis Althusser og hans forståelse av ideologi som et forhold ved menneskets erfaring av verden. Ideologi står for oppfatninger, forestillinger og vurderingsmåter som oppfattes å være naturlig gitte. Men, som Belsey skriver: “[t]he ‘obvious’ and the ‘natural’ are not *given* but *produced* in a specific society by the ways in which that society talks and thinks about itself and its experience.” (1980: 3) Den ideologiske virkeligheten som preger Bertas realitetsfortolkning og persepsjon av verden, er kjennetegnet av en biologisk-deterministisk og essensialistisk kjønnsforståelse. Det innebærer at ens identitet blir definert ut fra ens biologiske kjønn, og at det blir regnet som en selvfølge at det eksisterer en sammenheng mellom anatomisk kjønn, kjønnsidentitet og (hetero)seksuell praksis. Denne holdningen kommer framfor alt til syne i språket, i hvordan personene snakker om det “kvinnelige” versus det “mannlige”. Svea mener for eksempel det er *unaturlig* for kvinner å ha stemmerett: “Det gällde till exempel den allmänna rösträtten – och allt det här konstiga och farliga om att kvinnor skulle lägga sig i politiken och ha rösträtt. Det var ju inte vettigt!” (bok I, s. 19) Ifølge Svea er det å gi kvinner stemmerett det samme som å tvinge fram en samfunnsorden i strid med “naturlovene”. Slik blir det anatomiske kjønn benyttet til å rettferdiggjøre sosiale forskjeller. Også Bertas mor har klare oppfatninger av hva som ikke er normal kvinnelig oppførsel:

Ibland försökte mamma rycka in till Svea försvar. Men hon hade bara en enda syn på saken. Man skulle vara glad att man slapp syssla med politik och sådant. Det fanns ju politiker? Varför skulle man lägga sig i vad de gjorde? [...] Vanliga människor begrep i alla fall ingenting. Och kvinnor skulle verkligen hålla sig för goda för att käbbla och gapa. Det var i högsta grad okvinnligt!

I mammas mun betydde “okvinnligt” detsamma som “förkastligt”, och därmed menade hon att diskussionen skulle vara slut. (bok I, s. 21)

Ifølge Catherine Belsey vil ideologi alltid være innskrevet i språket, som er med på å produsere og håndheve en spesifikk sosial organisering (1980: 42). Her er det framfor alt tale om opprettholdelsen av en patriarkalsk samfunnsstruktur, med et bestemt, kvinnelig idealbilde. Det Bertas mor oppfatter som korrekt kvinnelig atferd, må nødvendigvis innebære det motsatte av å “käbbla och gapa”, det vil si å opptre passivt og føyelig. Carolin reagerer kraftig på slike utsagn, og nekter å godta at et begrep som “(u)kvinnelig” skal vise til en

uunnngåelig kjensgjerning som evner å punktere enhver diskusjon om kvinners rettigheter. Hun understreker den maktutøvelsen som gjemmer seg bak slike tilsynelatende uskyldige bemerkninger:

[D]en sortens resonemang var hur enkla som helst för Carolin att smula sönder. Och när mamma kom körande med sin slutkläm fick hon veta att begrepp som 'okvinnligt' och 'omanligt' sade faktiskt ingenting. Vad menades egentligen med sådana ord?

För det mesta bara dumheter. Rena elakheter.

'Omänskligt' däremot – det var ett ord man kunde förstå. Det innehöll många olika saker. Just att anklaga varann för okvinnlighet eller omanlighet kunde till exempel vara omänskligt. (bok I, s. 21)

Carolin blir her talskvinne for humanistiske, allmennmenneskelige verdier, og påpeker at begreper som "mannlig" og "kvinnelig" ikke er annet enn lingvistiske konstruksjoner med en enorm maktautoritet og dominans. Sammenbindingen mellom biologisk kjønn og identitet, som Carolin her indirekte kritiserer, ligner den identitetspolitikken som Judith Butler dekonstruerer i *Gender Trouble*. Butler betrakter kjønn, både biologisk og sosialt, som et resultat av språklige diskurser og den vestlige kulturens gjennomgripende, heteroseksuelle organisering av samfunnet:

The institution of a compulsory and naturalized heterosexuality requires and regulates gender as a binary relation in which the masculine term is differentiated from a feminine term, and this differentiation is accomplished through the practices of heterosexual desire. The act of differentiating the two oppositional moments of the binary results in a consolidation of each term, the respective internal coherence of sex, gender, and desire. (Butler [1990] 1999: 30f)

I denne maktdiskursen er det bare plass til to "naturlige", vesensforskjellige kjønn som begjærer hverandre. Carolin passer ikke inn i dette skjemaet. Hun lar seg nemlig ikke entydig identifisere med den normerte, kvinnelige kjønnsidentiteten, men trer inn og ut av gutte- eller jenterollen etter eget ønske. Hun er dessuten tegnet med androgyne trekk, hvilket den følgende analysen vil vise. Dette gjør Carolin til en problematisk, uåndgripelig og til dels ubegripelig person for Berta. Berta sier dette like ut: "Du är väl en underlig människa, Carolin. Hur ska jag någonsin förstå mig på dig?" (bok I, s. 82) Men den "uforstanden" som Berta møter Carolin med, avsløres også mer subtile gjennom måten Carolin *fokaliseres*, et begrep jeg vil bruke for å vise hvordan Bertas blikk styrer leserens opplevelse av Carolin som mystisk og gåtefull.

### 2.2.1 Bertas blikk

Det er umulig å ha et rent objektivt blikk. Enhver litteraturkritiker eller leser vet at hun eller han alltid har et bestemt perspektiv i betraktningen av verden. Blikket dominerer vår konsepsjon av verden. Hva mennesket oppfatter som “naturlig”, og hvordan det leser andre mennesker og omgivelsene rundt seg, avhenger av faktorer som alder, kjønn, sosial og kulturell bakgrunn. Selv den mest objektive, realistiske tekst skildrer virkeligheten fra et subjektivt farget ståsted. I analysen av en litterær tekst, kan det relativt nye, narratologiske begrepet “fokalisering” klargjøre hvilke perspektiver som ligger til grunn for framstillingen. Termen er nyttig for å kunne skille mellom den som “snakker” i teksten, og den som “ser”.<sup>49</sup> I de tre første bøkene av skyggeserien er det den eldre og “klokere” Berta som forteller, mens det er fjortenåringen Berta som fokaliserer. Hun er sansningssenteret,<sup>50</sup> den sentrale instansen som formidler persepsjonen. Leseren følger den unge Bertas blikk, og gis ikke mulighet til å “se” ut over det Berta selv oppfatter. Dette gjør at spenningen omkring de ulike gåtene knyttet til Carolin opprettholdes, til tross for at fortelleren befinner seg i etterkant av hendelsene og egentlig *vet* svarene.

Mieke Bal gir en lengre utredning om fokaliseringsbegrepet i boka *Narratology* (1985). Ifølge Bal handler fokalisering om “forholdet mellom den som ser og det som blir sett.”<sup>51</sup> ([1985] 1997: 142) Hun mener at det i litterære analyser vil være relevant å gå inn på *hva* som fokaliseres, og hvilken person som fokaliserer hvilket objekt, fordi den som ser bestemmer hvilket bilde leseren får formidlet. Samtidig vil måten et objekt presenteres på, gi informasjon om den som fokaliserer (Bal [1985] 1997: 152). Forholdet mellom de presenterte elementene og instansen de presenteres gjennom, er interessant å vurdere i forbindelse med Bertas blikk på Carolin. Jmfør hvordan Carolin introduseres i fortellingen:

[Carolin] [...] tog väskan och säcken och gick långsamt fram och ställde sig nedanför fönstret. Hon tittade upp, men vi kunde inte se henne. Ansiktet befann sig i skugga.

---

<sup>49</sup> Gérard Genette lanserte fokaliseringsbegrepet i *Fortellingens diskurs (Discours du récit)* (1972). Petter Aaslestad gir en kortfattet beskrivelse av begrepet i sin *Narratologi. En innføring i anvendt fortellesteori* (1999). Ifølge Aaslestad er det kjente begrepet “synsvinkel” for upresist, det har ført til man har blandet observasjoner omkring synsvinkelaspektet sammen med spørsmål knyttet til hvilken *stemme* som taler i teksten (Aaslestad 1999: 83). Aaslestad presiserer at det ikke alltid er like lett å skille mellom disse to instansene, for det som sees vil jo alltid formidles gjennom et språk. Slik vil fokaliseringsinstansen alltid på et vis være underlagt fortellerstemmen.

<sup>50</sup> Ordet “sansningssenter” er hentet fra Aaslestads *Narratologi* (1999: 84). Siden fokaliseringsinstansen i denne romanen sammenfaller med en av de litterære personene, har vi *intern* fokalisering. Det motsatte er *ekstern* fokalisering, hvor sansningssenteret ifølge Aaslestad befinner seg på “[...] ett bestemt punkt i det fiktive universet, utenfor personene.” (1999: 86) I tillegg finnes det nullfokalisering, der “[...] fortelleren står utenfor det fiktive univers og ikke tillegger seg noen begrensning i sin viten om de fortalte personer og begivenheter, samtidig som han ikke har noe markert ståsted hvorfra iaktakelsene gjøres.” (1999: 86)

<sup>51</sup> “Focalization is [...] the relation between the vision and that which is ‘seen,’ perceived.” Min oversettelse.

På bordet stod en fotogenlampa med vit kupa. Roland tog den, skruvade upp lågan och gick med lampan fram till fönstret och lyste på henne.

Hon ryggade omedelbart tillbaka. Han höjde lampan och då dök hon fram ur skuggan. Ljuset föll över hennes ansikte. Vi blev stående och stirrade på varann alla tre.

Vilket egendomligt ansikte hon hade ... (bok I, s. 9)

Berta gir her en rent deskriptiv skildring av hva hun faktisk ser, samtidig som beskrivelsen er preget av en tydelig lys- og mørkemetamorfi. Antitesen lys/mørk er i det hele tatt gjennomgripende for Bertas framstilling av Carolin. På et overflatenivå henger dette sammen med den realistiske kontrakten. I en realistisk fortelling må nødvendigvis det Mieke Bal kaller for “the act of looking” motiveres i teksten. Berta skal gis *mulighet* og *grunn* til å betrakte Carolin:

A character sees an object. The description is the reproduction of what the character sees. [...] But an act of looking must also have its exterior motivation. There must be enough light so that the character is able to observe the object. Hence, there is a window, an open door, an angle of vision which also have to be described and therefore motivated. Furthermore, the character must have both the time to look and a reason to look at an object. (Bal [1985] 1997: 37)

Bertas beskrivelser av lys kontra mørke er en naturlig konsekvens av at møtet med Carolin finner sted allehelgensaften, en kveld i november. Lampen er nødvendig for at Berta skal kunne se Carolin. Samtidig har spillet mellom lys og mørke en spenningskapende funksjon i fortellingen, og intensiverer den auraen av mystikk som omgir Carolin. Berta betrakter Carolin nærmest konsekvent i situasjoner som inkluderer dunkle sjatteringer, skygger eller mørk natt: “Jag kunde inte se Carolins ansikte som var skuggat av den vidbrättade hatten. Bredvid henne dinglede en lykta med ett fladdrande ljus, som lyste mig i ansiktet men skuggade henne när hon vände sig mot mig.” (bok I, s. 108) Bildet som den fjortenårige Berta skaper av Carolin, gir den observante leser viktige opplysninger: Mørket, her et bilde på det ukjente, diffuse og formløse, utleverer Bertas vansker med å lese eller tolke Carolins kropp. Metaforikken avslører hvor problematisk hun synes det er å plassere Carolin i sin erfaringsverden.

Framstillingen av Carolin som “konturløs” og gåtefull er etter mitt syn en konsekvens av hennes androgyne utseende.<sup>52</sup> Carolins androgynitet handler ikke bare om at hun til stadighet opptrer forkledd som mann. Også når hun viser fram en kjønnsidentitet som

---

<sup>52</sup> Også Karin Danielsson påpeker at Carolin stadig framstilles i situasjoner som involverer mørke, og setter dette i forbindelse med hennes androgynitet: “Carolin, den mystiska jungfrun, uppträder påfallande ofta i månsken. Vid dessa tillfällen framträder hennes Tintomaradrag [dvs. hennes androgyne drag] tydligt. Det är svårt att urskilja om hon är pojke eller flicka.” (Danielsson 1985: 74) Danielsson problematiserer ikke dette videre i sin analyse.

kulturelt samsvarer med hennes biologiske kvinnelige kjønn, oppfatter omgivelsene hennes utseende som kjønnstvetydig.<sup>53</sup> Berta kan for eksempel ikke umiddelbart å avgjøre Carolins kjønnstilørighet første gang de møtes: ”Var det en flicka? Eller en ung man? Det fanns något så självsäkert i hållningen att jag tvekade. Men det var en flicka.” (bok I, s. 9) Ying Toijer-Nilsson sammenligner Carolin med androgynen Tintomara i C. J. L. Almquists roman *Drottningens juvelsmycke* (1834). Ifølge Toijer-Nilsson eier både Carolin og Tintomara egenskaper som vanligvis forbindes med ville dyr og uberørt natur: “[...] a-moral, a-religiositet; de står utanför civilisationens konventioner, och följderna blir att Berta stundom finner Carolin cynisk, ja just omänsklig.” (Toijer-Nilsson 2000: 179f) Berta utleverer sin egen konfliktfylte forståelse av Carolin. Hun beskriver hvordan Carolin har “[...] ett skratt som inte verkade vara av denna världen och kom hästen att gnägga och slå omkring sig med hovarna.” (bok I, s. 118). Også andre steder knyttes Carolin direkte til det umenneskelige eller overnaturlige:

Jag märkte hur hon liksom jag magnetiskt drogs till soliga fönster.

Men hon lockades av månen också. Så fort det blev fullmåne kunde man få se henne ståande likadant med lyftat ansikte och slutna ögon i månskenet. Ibland kunde det göra ett litet kusligt intryck, när hon stod där ensam i trädgården i kylan, njutningsfullt blundande. Då kom man nästan att tänka på vampyrer och annat spökligt. (bok I, s. 149)

Kjønnsidentiteter fungerer som tegn eller symboler som fortolkes, og viser seg å være fundamentale for Bertas evne til å tilegne seg eller forstå andre mennesker. Carolin er ikke tilstrekkelig kjønn, kroppen hennes er “uformet” og dermed uleselig. Dette samsvarer med Judith Butlers tese om at det ikke eksisterer identitet forut for kjønnsidentiteten. De kulturelle kjønnsnormene må tilegnes for at den enkelte skal kunne gjelde som subjekt. Det er ved å opprettholde kontinuiteten mellom anatomisk kjønn og sosialt kjønn, og gjennom å gjenta de sosiale kjønnsnormene at den enkelte i det hele tatt kan forstås som “person”: “[P]ersons’ only become intelligible through becoming gendered in conformity with recognizable standards of gender intelligibility [...]. ‘Intelligible’ genders are those which in some sense institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice, and desire.” ([1990] 1999: 22f). Den enkelte må representere seg som forventet

---

<sup>53</sup> Begrepet “androgyn” er en sammensetning av de greske ordene *andro* (mann) og *gyne* (kvinne). Den androgyne figuren, bildet på foreningen mellom den mannlige og kvinnelige naturen i ett vesen, er kjent fra flere ulike kulturer og religioner. I vesten har androgynitetsbegrepet hatt betydning innenfor kunsten, mystisismen (jf. Jakob Böhme og alkymien på 1500-tallet) og psykoanalytisk teori. Betegnelsen androgyn blir ofte brukt synonymt med hermafrodit, men ordet hermafrodit betegner den *fysisk* tokjønnede personen som, i motsetning til androgynen, har blitt nedvurdert opp gjennom historien. Det er den romerske gullalderdikteren Ovid som beskriver hermafroditten i verket *Metamorfosene* (8 e. Kr.). Androgyni handler om et åndelig samvirke mellom mannlige og kvinnelige verdier, ikke om fysisk tvekjønnethet.

kjønn, det vil si gjenta de normene som knyttes til kjønn og seksualitet, for i det hele tatt å være forståelig eller gjenkjennelig for andre mennesker. Carolins lek blir for alvorlig for Bertas normative oppfatninger omkring det normale eller det “sanne menneskelige”. Hun er opplært til å oppfatte enkelte inntrykk som selve virkeligheten, og Carolin har en “umulig” identitet som ikke passer inn. Etter mitt syn blir Carolin en av de inkoherente og usammenhengende skapningene som ifølge Butler “[...] appear to be persons but who fail to conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined.” ([1990] 1999: 23) Det vil senere i analysen vise seg i hvilken grad det butlerske perspektivet faktisk er en parallell til Gripe, eller om Gripe først og fremst er et mellomledd. Det er imidlertid ingen tvil om at forfatteren har vært godt orientert om de feministiske diskusjonene som foregikk i Sverige de årene da serien ble skrevet, hvilket også Ying Toijer-Nilsson påpeker i sin analyse (2000: 183). I det følgende vil jeg derfor forsøke å vise hvordan det er mulig å lese denne skyggeboka som et innlegg i 1980-årenes kjønnsdebatt, framfor alt med tanke på Gripes bruk av androgynitetsmotivet.

### ***2.3 Maria Gripe i dialog med samtidens feministiske debatt***

Maria Gripe overskrider romanens historiske aspekt ved en ideologisk inngripen i kjønnsidentitetsproblematikken. Skyggeserien formidler etter mitt syn holdninger ved kjønnsroller og det kvinnelige/ mannlige som er mer typiske for 1980-årene enn tidlig 1900-tall. I Sverige, som i andre land der kvinnebevegelsen spredte seg, var 1970-tallet en blomstringsperiode for “kvinnelitteratur”, det vil si litteratur skrevet og lest av kvinner.<sup>54</sup> Bøker av eldre, kvinnelige forfattere som Elin Wägner, Moa Martinson og Tora Dahl kom ut i nye opplag, og utenlandske tekster som tematiserte kvinnetilværelsen, for eksempel Charlotte Perkins Gilmans novelle ”The Yellow Wallpaper” (1892), Anais Nins *Dagbøker* og Sylvia Plaths *Glassklokken* (1963) ble oversatt til svensk. Karin Westman Berg, en av Sveriges første feministiske litteraturkritikere, arrangerte seminarer om kjønnsroller i litteraturen, og det feministiske tidsskriftet *Hertha*<sup>55</sup> etterlyste nyskapende og alternative litterære framstillinger

---

<sup>54</sup> Kvinnelitteratur er et kontroversielt begrep, hvilket også Irene Iversen påpeker i *Feministisk litteraturteori* (2002: 18). Min bruk av ordet samsvarer med Janneken Øverlands definisjon i *Frihet til å skrive*, Oslo: Pax 1981 s. 159: “Kvinnelitteratur kan defineres som litteratur som er skrevet av kvinner og som tar opp spesielt kvinnerelevante problemstillinger.”

<sup>55</sup> Tidsskriftet *Herta* ble utgitt av Frederika Bremer-förbundet. Navnet er hentet fra en roman av Frederika Bremer med samme navn (1865). Ying Toijer-Nilsson var redaktør for *Hertha* i tidsrommet 1963–77.

av kvinner.<sup>56</sup> Cheri Register beskriver den svenske kvinnebevegelsens arbeid i boka *Kvinnokamp och litteratur i USA och Sverige*. Denne kom ut i 1977, det vil si fem år før *Skuggan över stenbänken* ble publisert, men de tendensene Register skildrer, var fortsatt gjeldende tidlig på åttitallet.

Ifølge Register var den svenske kvinnebevegelsen kjennetegnet av en ideologisk splittelse, der to fraksjoner stod mot hverandre. En sosialistisk-marxistisk kvinnegruppe (“Grupp 8”), og en “upolitisk” gruppe, kalt “Fredrika Bremer-förbundet”. Grupp 8 fokuserte på kvinnesolidaritet, og mente at kvinnen ble dobbelt undertrykt, “[...] dels økonomisk av det kapitalistiska systemet där hon utnyttjas som arbeidskraftsreserv och lågavlönad [...] dels ideologiskt av det patriarkalska samhället” (Register 1977: 89). Frederika Bremer-forbundet foretrakk ordsammensetninger som begynte på “kjønnsrolle-” framfor “kvinne-”. og hevdet at de interesserte seg for allmennmenneskelige problemstillinger, ikke rene kvinnespørsmål. Deres ideologi var inspirert av *Hertha*-redaktør Eva Moberg og hennes krav om en ny rollefordeling i familien. Målet var likestilling mellom kjønnene, og midlet, ifølge Moberg, var å dele på arbeidsoppgavene i hjemmet (Register 1977: 85). En tilsvarende tankegang kommer til uttrykk i *Skuggan över stenbänken*. Bertas farmor Hedda er noe forut sin tid når hun uttaler følgende:

Om männen släppte ut kvinnorna i samhället, menade farmor, så kanske kvinnorna i sin tur skulle släppa männen in i hemmet och ge dem större ansvar där. Det skulle begge partar vinna på.

– Se på min son till exempel, på Carl Vilhelm. Han har ingen aning om vad som sker här hemma och vågar knappt sticka näsan ut i köket. Han är helt oansvarig och skulle väl aldrig klara sig ensam. Det är tragiskt. Som det nu är låser män och kvinnor varann. Så kan det inte fortsätta. (bok I, s. 51)

Her beskrives en form for undertrykkelse som *både* kvinner og menn lider under. Dette samsvarer med de såkalte kjønnsrolledebattantenes påstand om at *begge* kjønn er ofre for en urettferdig og hemmende sosialiseringssprosess, som begrenser utviklingen til det frie individet (Register 1977: 86). Ifølge Register ble det fokusert på samarbeid og likestilling mellom menn og kvinner innad i kjernefamilien: “Fast man också bejakar andra sätt att leva, värnar man om kärnfamiljen som en stabiliserande institution och som den främsta kanalen för en ny könsrollinläring. Jämlikhet mellan könen inom familjen är det viktigaste steget mot jämlikhet i samhället.” (1977: 93) Denne ukritiske universaliseringen av den heteroseksuelle

---

<sup>56</sup> For en nærmere beskrivelse av den tidligste svenske feministiske litteraturkritikken, se Registers *Kvinnokamp och litteratur i USA och Sverige* (1977: 83–162).

familieordingen har blitt sterkt kritisert av senere feminister, som Eve K. Sedgwick, Teresa de Lauretis og Judith Butler.

Tidens normative, feministiske litteraturkritikk krevde at forfatterne skulle bidra i en radikalt ny sosialiseringssprosess og kjønnsrolleinnlæring. Litteraturens didaktiske og deskriptive funksjon ble tillagt stor verdi. Det ble forventet at forfatterne skrev realistiske framstillinger om kvinners virkelighet, at de skapte bevissthet omkring den passive og undertrykte kvinnerollen og at de skildret nye former for forhold mellom kvinner og menn. I barne- og ungdomslitteraturen var det i hovedsak bøker som brøt med det rådende kjønnsrollemønsteret som ble framhevet av kritikerne (Register 1977: 159). Denne formen for preskriptiv litteraturkritikk ble straks kraftig kritisert i litteraturforskningen og av feministiske teoretikere. Men etter min mening hadde den en viktig funksjon den gangen, og var med på å øke bevisstheten omkring de stereotype framstillingene av kjønn og seksualitet som kjennetegnet eldre barne- og ungdomslitteratur.

Maria Gripe imøtekom samtidskritikkens fordringer med en skikkelse som Carolin. I *Skuggan över stenbänken* framstilles Carolin som en uredd guttejente, som ikke lar seg presse inn i den konvensjonelle jenteidentiteten. Hun leker bevisst med kjønnsidentitetenes attributter, for eksempel ved å klippe av seg flettene og kle disse av og på seg: “[Carolin] tog [...] av sig snibben og skakade ut sitt kortklippta pojkhår. Flätorna följde med snibben. De var fastsydda vid den. Det var skickligt gjort, när hon hade snibben såg det alldeles naturligt ut. Ingen kunde misstänka att flätorna var lösa.” (bok I, s. 246) I samsvar med romanens realistiske ramme, får Carolins iscenesettelse av kjønnene en plausibel forklaring. Hun hevder at gutteforkledningen gir henne en frihet hun ikke har mulighet til å oppleve som jente:

För att kunna röra sig fritt i staden och träffa sina vänner klädde hon sig ibland i pojkkläder. Det var en rent praktisk åtgärd. Eftersom hon arbetade på dagarna och för det mesta bara kunde komma ifrån sent på kvällarna, var det helt enkelt besvärligt att vara flicka och risikera att bli antastad. Dessutom ville hon inte bli igenkänd. Det var väl inte så märkvärdigt? (bok I, s. 196)

Overskridelsen av det tradisjonelle jente-jeget begrunnes ut fra en likhetstanke. Carolin nekter å la seg begrense av sitt kjønn og fungerer således som en positiv rollemodell for unge jenter.

Motivet med jenter forkledd som menn, er ikke spesielt for Gripe. De svenske ungdomsbokforfatterne Ulf Stark, Petter Pohl og Mats Wahl portretterte lignende skikkelser, hvilket har fått flere litteraturforskere til å snakke om en “androgyn trend” i 1980-årenes



svenske ungdomslitteratur.<sup>57</sup> Boel Westin mener dette er en konsekvens av tidens problematiseringer av kjønns- og identitetskategorier:

[D]e 80-talistiska texterna uttrycker manliga och kvinnliga drag genom symboliska ifrågasättanden av dem i förhållande till könet. Dessa djupborringar i den könsliga identiteten sker bland annat genom en introduktion av androgyna gestalter (d.v.s. unga kvinnor som uppträdde som män) på den narrative scenen. Det är en berättarteknik som helt uppenbart syftar till att sätta in problematiken i ett större sammanhang än de tidigare könsrollsdiskussionerna. Den androgyna karaktären exponerar inte enbart den unga människans utforskande av kön och sexualitet på ett nytt sätt, utan den ger i förlängningen en ny innebörd av det tematiska innehållet, sökande efter identitet. (Boel Westin i Toijer-Nilsson 2000: 182f)

Ut fra det jeg har sagt i det foregående, er det forståelig at den androgyne skikkelsen ble populær i en tid hvor den litterære leken med kjønn og kjønnsroller ble høyt verdsatt av kritikerne. I tråd med barnelitteraturens pedagogiske og didaktiske anliggende, er det “kjønnsnøytrale” idealet en del av opprøret mot det bestående kjønnsrollemønsteret. Men Maria Gripe har også egne intensjoner med å ta i bruk figuren, hvilket jeg vil beskrive i det følgende.

### 2.3.1 Det androgyne idealet

Androgyne skikkelser har opptrådt i litteraturen i flere hundre år. Den forklede Rosalinda i Shakespeares forvekslingskomedie *As You Like It* (1599), Balzacs monstrøse *Séraphîta* (1835) og Virginia Woolfs lekende *Orlando* (1928) er bare noen eksempler. Ideen om det androgyne skriver seg fra den antikke kunsten og blir omtalt i Platons *Symposium* (416 f. Kr.), der Aristofanes forklarer opphavet til kjærligheten eller begjæret. Opprinnelig var mann og kvinne forent i ett kjønn, forteller Aristofanes. Dette primære mennesket var så fullkomment, at guden Zevs i sjalusi splittet det i mann og kvinne, to halvdeler som siden den gang har strebet etter gjenforening. I tradisjonen etter Platon står den androgyne figuren for helhet, totalitet og harmoni, hvilket gjorde den til en privilegert trope i romantikkens filosofi. Der ble den androgyne forestillingen en idealisert abstraksjon, hvor subjekt og objekt, den åndelige og materielle verden var forent. I den estetiske tradisjonen kan androgynitetsidealet føres tilbake til den greske antikkens statuer av tokjønnede vesener, skulpturer som senere, og framfor alt i

---

<sup>57</sup> I *Ord och bilder för barn och ungdom*, bind III står det for eksempel: “[K]onturer lösts upp mellan könen genom sensibla skildringar av homoerotik och användningen av androgyna gestalter (Gripes Skuggserie, Pohls *Janne min vän*, Starks *Dårfinckar och dånickar*).” (Furuland 1994: 297). Maria Gripe var likevel tidligst ute med *Skuggan över stenbänken*. Ulf Starks *Dårfinckar och dånickar* ble utgitt 1984, Peter Pohls *Janne min vän* i 1985 og Mats Wahls *Anna-Carolinas krig* i 1986. Det er interessant at ordet “homoerotikk” brukes i forbindelse med Gripes skyggebøker. Dette vil jeg komme tilbake til i min lesning av de to gotiske romanene.

årene 1790-1820/30, ble betraktet som klassiske og *ideelle* modeller. Den tyske kunsthistorikeren Johann J. Winckelmann (1717-1768) mente de greske skulpturene manifesterte den fullkomne skjønnhet og var å regne som den høyeste form for kunst. I boka *Androgyny and the Denial of Difference* (1992) siterer Kari Weil Winckelmanns utsagn om at de greske statuene – på grunn av kjønnsstvedygdigheten – skulle være “‘renset’ for enhver markering av individualitet.”<sup>58</sup> Men, poengterer Weil, “[...] *pure* in this sense meant Grecian and masculine, so that universal beauty was identified as Western and male.” (1992: 2) De greske skulpturene er alltid representert med mannlige genitalia, aldri kvinnelige. Weil trekker her fram et viktig aspekt ved bruken av den androgyne figuren, nemlig tendensen til å privilegere det mannlige elementet framfor det kvinnelige. Det androgyne har hovedsakelig blitt framstilt i mannlige skikkelser i kunsten og litteraturen. I de aller fleste tilfeller fungerer det kvinnelige bare som “utfylling” av det ideelle, maskuline bildet, som oppfattes å være det opphavelige eller opprinnelige.<sup>59</sup> Hos de engelske estetene på 1860-70-tallet handlet idealiseringen av den androgyne skikkelsen (dandyen) mer om fordekt, mannlig homoseksualitet enn “kjønnsnøytral” androgyni. (Jf. kunsthistorikeren Walter Pater og hans kjente verk fra 1873, *Studies in the History of the Renaissance*.)

Denne favoriseringen av det mannlige er også et karakteristisk for Freuds bruk av androgynitetsbegrepet. Platons myte er en viktig intertekst i hans teorier om menneskets utvikling. Innledningsvis i *Beyond the Pleasure Principle* (1920) konstaterer han: “[S]exuality and the distinction between the sexes did not exist when life began”.<sup>60</sup> Som nevnt i teorikapittelet, tenker Freud seg en slags kjønnslig “monisme” hos små barn. Forut for den ødipale konflikten eksisterer det etter hans mening ingen egentlig forskjell mellom kjønnene. Luce Irigaray, som i artikkelen “The Blind Spot of an Old Dream of Symmetry” ([1974] 1985) foretar en kritisk lesning av Freuds essay “Femininity”, viser at dette begjæret av/for det samme, som hun kaller det, egentlig er et begjær etter det *mannlige* (Irigaray [1974] 1985: 26). Den såkalte før-pubertale samkjønnetheten handler i realiteten om at “[...] the little girl is a little man”, som Freud selv skriver ( [1933] 1971: 118).<sup>61</sup> Mannen er Freuds norm og modell, også når han skal beskrive kvinners utvikling og seksualitet. Ifølge Irigaray betrakter Freud jenta som “[a] little man with a smaller penis. A disadvantaged little man. [...] A more

<sup>58</sup> “[...] they were ‘pure’ of any individual markings.” (Weil 1992: 2) Min oversettelse.

<sup>59</sup> Dette er også Weils poeng: “In the tradition of classical aesthetics, as well in psychoanalytic theory, wholeness has been a privilege of the masculine.” (Weil 1992: 152)

<sup>60</sup> Se Sigmund Freud: *Beyond the Pleasure Principle*, i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, red. James Strachey, vol. XVIII. London: Hogarth Press 1953–74 [1920], s. 41.

<sup>61</sup> Freuds beskrivelse av den vesle jentas utvikling er gjennomsyret av en maskulin terminologi. Han skriver om jenta som inntil den ødipale fasen “[...] lived like a little boy”, han beskriver jentas kjønnsorgan som en liten penis og legger stor vekt på hennes “penismisunnelse” (Freud [1933] 1971: 125).

narcissistic little man because of the mediocrity of her genital organs.” (Irigaray [1974] 1985: 26) Freuds beskrivelse av “sameness” handler med andre ord ikke om kjønnsnøytralitet, men om en universell, felles mannlighet, der jenta ennå ikke har blitt det spesielle.<sup>62</sup>

Androgynitetsidealet har, til tross for dette, tidvis vært svært populært blant feminister. I det kjente essayet *A Room of One's Own* (1929) beskriver Virginia Woolf androgynitet som et psykologisk og kunstnerisk kreativitetsideal, der motsetninger forenes. En forfatter må ha en “androgyn bevissthet” og ikke tenke på sitt kjønn under skriveprosessen:

Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriage of opposites has to be consummated. The whole of the mind must lie wide open if we are to get the sense that the writer is communicating his experience with perfect fullness. (Woolf 1929: 157)

Denne harmoniske foreningen av motsetninger står sentralt både i den klassiske estetikken og i den humanistiske tradisjonen som Maria Gripe gjerne plasseres innenfor. Gripes bruk av androgynitetsmotivet er i tråd med feministiske litteraturteoretikere som Carolyn Heilbrun, som så androgyni som en visjon, et utopisk bilde på sameksistensen og samarbeidet mellom mann og kvinne, nødvendig både innenfor det enkelte individ og i samfunnet forøvrig.<sup>63</sup> Gripes anvendelse av motivet er også påvirket av jungiansk psykologi. Jung mener at den menneskelige psyken i sin helhet er androgyn, bestående av arketyperne “animus” og “anima.” “Animus” betegner den mannlige, ubevisste delen i av kvinnens psyke, “anima” den kvinnelige, ubevisste delen av mannens psyke. Menneskets utviklingsmål er å forene de “mannlige” og “kvinnelige” aspektene i seg selv. Kloden eller sirkelen, mandala-motivet som Jung kaller det (et ord fra sanskrit som betyr “magisk sirkel”), er det arketyperiske symbolet som viser denne helheten (Rönnerstrand 1992: 77).

Sirkelen er et sentralt symbol i den første skyggeboka, og er en figur som Carolin knyttes til, særlig når hun opptrer som mann. Det kommer tydelig fram i den scenen hvor Berta møter Carolin forkledd for første gang. Berta er på vei gjennom byen for å besøke en klassekamerat. Det skumrer, og foran henne på gata går lyktemannen og tenner gatelysene:

---

<sup>62</sup> Flere feministiske kritikere har påpekt de mange beskrivelsene av kvinnen som har en “mangler noe” eller som er “ufullstendig” i freudiansk og lacansk teori. Se for eksempel Jane Gallops *The Daughter's Seduction* (1982) og Luce Irigarays *This Sex Which Is Not One* (1985).

<sup>63</sup> Denne forståelsen av androgyni kommer fram i Carolyn Heilbruns bok *Toward a Recognition of Androgyny* (1973), som Kari Weil beskriver slik: “*Toward a Recognition of Androgyny* presents a plea to break free of strict gender definition and promotes a social ideal of equality between the sexes within the established social and symbolic order.” (Weil 1992: 147) Gripe bruker etter min mening androgynitetsmotivet på en tilsvarende måte. Det er ikke utenkelig at hun har kjent til Heilbruns bok. Heilbruns oppvurdering av androgynitet som et positivt mål for kvinner, har blitt avvist av senere feministiske teoretikere. (Se Weil 1992: 145–169).

“Han gikk i sicksack från lykta till lykta, lyfte staven, det blinkade till och en ny låga tändes och började sprida sitt milde sken, tills hela staden var fylld av runda ljusbollar som skimrade i snödiset.” (bok I, s. 31) Lyssirkelene hjelper Berta til å se i mørket, samtidig som de varsler at hun nærmer seg en form for erkjennelse eller ny innsikt. Like etter møter hun Carolin forkledd. Symbolikken med de lysende sirkelene videreføres ved hjelp av appelsinen Carolin holder i hånden:

[T]re pojkar kom ut på gatan. De hade apelsiner i händerna och höll dem försiktigt framför sig som om de varit av glas. [...] När jag vände mig om stod de under en gatlykta. Då stannade jag igen och drog mig tillbaka i dunklet intill husväggen. Jag vet inte vad jag väntade på, men en egendomlig känsla höll mig kvar. [...]

[Y]lletröjan [Carolin] började bolla med sin apelsin. Högre och högre kastade han den upp i luften och fångade den, hoppande i blötsnön.

Jag kände hur hjärtat började bulsa på mig. Det var något med den där pojken ...? Någoting välbekant ...?

Jag kunde inte ta ögonen ifrån honom.

Då tappade han appelsinen. Den kom rullande mot husväggen där jag stod. Han vände sig om och gick emot mig.

Det där ansiktet!

Jag trodde hjärtat skulle stanna. Nu hade han fått syn på mig och våra ögon möttes.

Det var Carolins ansikte. Hennes ögon som såg rätt in i mina utan ett tecken på igenkännande. (bok I, s. 31f)

Lyssirkelen og den runde appelsinens harmoniske form blir et holistisk symbol, som viser den helhet og fullstendighet som Gripe gjenfinner i den androgyne skikkelsen. I et feministisk perspektiv handler androgynitetsidealet om at de “beste” aspektene fra den mannlige og kvinnelige kulturen/naturen skal forenes i harmoni, frigjort fra kulturelle, påtvungne rolledefinisjoner. Problemet med denne helhetsvisjonen er bare at den bygger på en gjennomført heteroseksistisk og maskulin idé, som diskriminerer kvinner og homoseksuelle. Det er fellesskapet mann/kvinne, maskulin/feminin som opprettholdes i figuren, et asymmetrisk og hierarkisk forhold der kvinnen tradisjonelt har vært den tapende part. Denne dikotomien utelukker dessuten transseksuelle, lesbiske og homofile, et poeng som også Weil har med i sin bok: “[T]he myth is not only sexist, but heterosexist, focusing on the complementarity of genital differences and promoting the oppressive institution of marriage.” (1992: 151) Den kjønnsideologiserte, mannlige og misogynistiske historien til det androgyne idealet forsvinner ikke til tross for at Gripe (som Woolf) bruker motivet med en feministisk og frigjørende intensjon. Slik sett kan Gripes bruk av figuren framstå som noe naiv, og lide under en manglende refleksjon omkring begrepets konnotasjoner. Kvinnen, som siden Platon har blitt knyttet til det kroppslige og materielle, “mangler” spiritualitet, og har derfor tradisjonelt heller ikke kunnet dominere den androgyne figuren. Gripe føyer sin egen

feministiske signatur på begrepet når hun velger å skrive fram en kvinnelig androgyn skikkelse. Det kjønnsnøytrale viser seg imidlertid å være en umulighet også i skyggeserien, for Carolin tvinges til å måtte ta et endelig kjønnsidentitetsvalg, om enn dette ligger i framtiden, det vil si utenfor denne bokas tid og rom. De føringer Gripe legger på androgynitetsbegrepet, gjør at forestillingen om det androgyne intetkjønn avslører seg som en illusjon også i hennes litterære univers. Dette vil jeg ta for meg i det følgende kapitlet.

### 3. Den gotiske eksperimenteringen

*In the strange and surreal world of the Gothic, the distinctions between life and death, self and other, inside and outside, male and female, are subject to intense confusion and crisis.*  
Rita Felski<sup>64</sup>

Maria Gripe utvider sitt problemfelt, utforskningen av den kvinnelige identiteten, med de neste to bøkene i romansyklusen: ...*och de vita skuggorna i skogen* og *Skuggornas barn*. Fortellingen forlater her den realistiske sjangeren til fordel for den gotiske romanens virkemidler. Scenen er lagt til en annerledes verden, til slottet Rosengåva, en ruvende og uhyggeskapende bygning som rommer underjordiske lønnganger, levende familieportretter og en kvinne som gjemmer seg i en avstengt leilighet. Her skal Berta og Carolin være til hjelp og selskap for tvillingparet Arild og Rosilda Falck af Stenstierna, to noe virkelighetsfjerne skikkelser som lever en isolert tilværelse bak slottsmurene.<sup>65</sup> Handlingen er preget av spenningskapende og skrekkromantiske effekter, innslag som er typiske for den gotiske romantradisjonen. Det ekstra-ordinære ved handlingen understrekes av Berta: "Så fort jag kom innanför slottets murar kände jag att jag liksom tappade kontakten med verkligheten. Tillvaron ble avlägsen som en dröm." (bok II, s. 99) Dette innebærer ikke at den realistiske kontrakten som ble opprettet i den første romanen er brutt, de mystiske hendelsene på slottet får alle en rimelig forklaring til slutt. Det gotiske miljøet er likevel med på å åpne opp strukturen. Maria Gripe får frihet til å foreta uventede manøvreringer i sitt litterære rom, og kan på en *annen* måte nærme seg temaer som i den foregående boka ble gitt en tilnærmet realistisk utforming. Den gotiske sjangeren tillater en behandling av kvinneidentitetstematikken som overskrider den konvensjonelle realistiske rammen, og det er naturlig nok disse skyggebøkene som i sterkest grad foregriper den kjønnsforståelsen Judith Butler beskriver i sine arbeider. Den drømmende Rosengåva-tilværelsen representerer en utopisk og opposisjonell verden der det forbudte og fortrenge kan bearbeides, det som ikke lar seg forene med samfunnets forventede forestillinger om normalitet. Her forekommer det flere hendelser som bryter med Bertas virkelighetsoppfatning. Hun opplever at hennes vante forklaringsmodeller ikke lenger har gyldighet, og tvinges til å stille spørsmål ved kulturelt gitte forestillinger og verdier.

---

<sup>64</sup> Felski 2003: 154.

<sup>65</sup> Det er ikke utenkelig at Gripe bruker tvillingparet for å videreføre den androgyne symbolikken som stod så sentralt i den første boka. Til sammen utgjør Arild og Rosilda en androgyn figur, og innenfor jungiansk psykologi er tvillingparet, *syzygi*, en av arketyperne.

Leserens forventning om at Carolins utvikling skal ta form som et gjenkjennelig modnings- og erkjennelsesforløp, brytes delvis ned i disse to bøkene. Carolins søken etter et “selv” blir tydeligere markert i fortellingen, samtidig som hennes utvikling bærer preg av indre motsetninger, særlig knyttet opp mot den kvinnelige identiteten. Hun krysser bevisst kjønngrensene ved å opptre som Bertas bror Carl Jakobsson på Rosengåva. Gutterollen får en troverdig forklaring: slottet søker etter en gutt og en jente, og for å få stillingen, spiller Carolin gutt. Men det er viktig å understreke at hun opptrer som Carl også for sin egen fornøyles skyld. Berta, som ikke aner noe om Carolins forkledningsplaner før de to sitter på toget på vei til Rosengåva, føler seg lur: “Det hade aldrig varit tala om att anställa två flickor som jag gått och trott. Antagligen hade Carolin inte ens försökt få dem att ändra på den saken. Hon tyckte det här var mer spännande. Att få spela pojke var naturligtvis oemotståndligt.” (bok II, s. 79) Forkledningen gir Carolin frihet til å gå utover det etablerte og eksperimentere med kjønn og seksualitet.

Opprøret mot de konvensjonelle kjønnsidentitetene viser seg imidlertid å være kortvarig. Scenesetningen av den mannlige identiteten får sin avslutning da Carolin erklærer at hun ikke vil leke mer, og ifører seg kjolen. Eksperimenteringen ender altså ikke med undergraving, men tvert imot med en *bekreftelse* av den heteroseksuelle kulturens kjønnsbegreper. Denne vendingen er etter mitt syn karakteristisk for en motsigelse som gjenfinnes flere steder i romansyklusen. Skyggeserien som helhet representerer en verden der forholdet mellom kvinner dominerer, og der den heteroseksuelle kjærligheten og den romantiske intrigen avvises. Samtidig, og særlig i de gotiske bøkene, knyttes den konvensjonelle kvinnerollen til bilder som assosieres med selvutslettelse og død. Morsskikkelsen, en hovedgåte i romansyklusen, framstilles primært som en negativ og destruktiv figur. Så lenge moren kun gestalter seg som en skygge, som så vidt kan skimtes i bakgrunnen på fotografier og som et flyktig bilde i speilet, får Carolin leke fritt i den gotiske verdenen. Men innenfor slottsmurene tvinges hun uavvendelig inn i en konfrontasjon med både en reell og en mytisk morsskikkelse, som etter mitt syn kan leses som en representant for den patriarkalske kulturen.

Romanheltinnens oppgjør med den kvinnelige identiteten, og forsøket på å unnslipe denne, er ifølge litteraturviter Claire Kahane et gjentakende tema i moderne gotisk litteratur. I artikkelen “The Gothic Mirror” (1985) foretar hun en psykoanalytisk lesning av sjangeren med utgangspunkt i mor-datter-forholdene: “What I see repeatedly locked into the forbidden center of the Gothic which draws me inward is the spectral presence of a dead-undead mother, archaic and all-encompassing, a ghost signifying the problematics of femininity which the

heroine must confront.” (1985: 336) Kahane beskriver hvordan den unge, frihetssøkende heltinnen må kjempe mot en skremmende morsskikkelse, som krever: “[...] an ultimate submission to patriarchal constructs of the feminine.” (Kahane 1985: 341) Jeg vil ta utgangspunkt i Claire Kahanes analyse for å undersøke om Carolin følger det utviklingsmønstret hun skisserer. Det er min oppfatning at Carolins kvinneliggjøring kan leses som en direkte følge av møtet med en antagonistisk morsskikkelse. Rollespillets konklusjon, der Carolin avslører sitt biologiske kjønn for omgivelsene ved å tre fram som en vakker og svært feminin slottsfrøken, er etter mitt syn grunnleggende tvetydig. Skal denne utgaven forstås som Carolins “rette identitet”, slik tidligere fortolkere har hevdet, eller tar hun bare på seg en ny maske, et nytt kostyme, som en del av et eget spill, egen utvikling, eller som et resultat av omverdenens krav? Dette vil være den overordnede problemstillingen i min lesning av de to gotiske skygebøkene.

I dette kapitlet vil jeg først gi en karakteristikk av den gotiske romansjangeren, før jeg beskriver hvilke konsekvenser Carolins iscenesettelse av kjønnnet får for de involverte. Deretter skal jeg ta for meg de ulike mor-datter-konstellasjonene, og til slutt vil jeg vise hvordan Carolins konfrontasjon med moren og med en mytisk morsforestilling legger grunnlaget for hennes kvinnelige identitet.

### ***3.1 Den gotiske romansjangeren***

Termen “gotisk litteratur” betegner spesifikke bøker fra den engelske (før)romantikken, som Horace Walpoles *The Castle of Otranto: A Gothic Story* (1764), Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794) og Mary Shelleys *Frankenstein* (1818). Karakteristikken anvendes også på senere romaner og fortellinger, som tar i bruk konvensjoner hentet fra den gotiske sjangerens faste forråd av karakterer og virkemidler. For eksempel finnes det gotiske innslag i Henrik Ibsens *Fru Inger til Østråt* (1857) og i Ragnhild Jølsens *Rikka Gahn* (1904). Gotisk litteratur er gjerne preget av overdrivelser og sentimentale og melodramatiske innslag. I *The Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic* (1990) lister Eugenia C. DeLamotte opp deler av dette gotiske vokabularet: “[...] unnatural parents, – persecuted lovers, – murders, – haunted apartments, – winding sheets, and winding staircases, – subterranean passages, – lamps that are dim and perverse, and that always go out when they should not, [...] dreams, – groans, – and spectres.” (1990: 4) Videre finnes det gjerne en beretning om en mystisk hendelse og et slektsportrett som avslører heltinnens sanne



slektslinje (1990: 15), to ingredienser som får stor betydning i Maria Gripes bøker. Hun har ellers fritt plukket litterære motiver og virkemidler fra den gotiske tradisjonen, hvilket den følgende analysen vil vise.

Gotiske fortellinger har gjerne blitt nedvurdert som triviallitteratur. Dette henger sammen med at de er “melodramatiske, repeterende, usannsynlige, usammenhengende og fulle av klisjeer”<sup>66</sup> (Felski 2003: 151). I tillegg er sjangeren kvinnedominert. Bøkene har som regel kvinnelige protagonister, de har for en stor del blitt forfattet av kvinner og hatt kvinnelige lesere. Gotisk litteratur opplevde derfor lenge lite eller ingen litterær prestisje i etablerte forskningsmiljøer. Dette har endret seg de siste årene, ikke minst takket være feministiske litteraturforskere som har behandlet tekstene som verdifulle forskningsobjekter. Den gotiske litteraturens estetiske verdi ligger selvsagt ikke i de samme litterære kvalitetene som kjennetegner for eksempel Virginia Woolfs modernistiske romaner. Persontegningen er gjerne stereotyp og klisjeene mange. Men, som Rita Felski skriver, “[...] there are other literary values than those of irony, ambiguity and the poetic resonance of the exquisitely crafted sentence.” (2003: 155) Formen kan være interessant av andre grunner. Feministiske litteraturforskere betrakter gjerne den gotiske sjangeren som en arena der kvinnelige forfattere har kunnet behandle særskilte kvinneerfaringer og kvinnelighetens “psykiske dramaer”, som Rita Felski skriver (2003: 154).<sup>67</sup> Sandra Gilbert og Susan Gubar (1979) hevder for eksempel at Charlotte Bröntes *Jane Eyre*, en roman som inneholder en rekke gotiske trekk, indirekte framstiller den viktorianske kvinnens undertrykte seksualitet.<sup>68</sup>

Flere forskere beskriver hvordan den gotiske litteraturen tematiserer det kvinnelige “selvets” rammer eller ytterpunkter. Eugenia C. DeLamotte skriver om “[...] boundaries of the self as a gothic theme” (1990: 3–145). Claire Kahane skildrer i sin artikkel hvordan den gotiske romanheltinnen gis en midlertidig mulighet til å prøve ut grenser i forhold til den kvinnelige identiteten: “[I]ssues of identity, and especially gender identity, converge for me within the center of modern Gothic, where boundaries are explored and transgressions allowed expression.” (1985: 351) Også Eve K. Sedgwick trekker fram “selvets” grenseoverskridelse som et typisk sjangertrekk i sin analyse av gotiske litterære topoi: “At one and the same time, the Gothic conventions fix and undo the self – commit the self, in other words, to a

---

<sup>66</sup> “Gothic novels are melodramatic, repetitive, implausible, incoherent, and full of clichés.” Min oversettelse.

<sup>67</sup> “[...] the psychic drama of femininity.” Min oversettelse.

<sup>68</sup> Det er interessant å merke seg at det også i *Jane Eyre* finnes en karakter ved navn Bertha. Bertha Mason er Rochesters sinnssyke kone, “den gale kvinnen på loftet”, som Gilbert og Gubar leser som *Jane Eyres* mørke og seksuelt besatte Andre ([1979] 2000: 336–371).

permanently vulnerable mode of cognition and embodiment.”<sup>69</sup> (Kelleher 2002: 145) Denne utglidende bevegelsen karakteriserer også de gotiske skyggebokene, hvor kjønnsmotsetninger løses opp og Carolin gis mulighet til å utforske både kjønnen og jegets grenser. Men samtidig foregår det hele tiden en utvikling *mot noe*, og etter min oppfatning avslører den gotiske romanen seg til slutt som en grunnleggende konservativ og patriarkalsk sjanger.

### 3.2 Slottets arkitektur

*Castle walls isolate an inside world from an outside world,  
preventing intrusion from without and escape from within.*  
Eugenia C. DeLamotte<sup>70</sup>

Berta og Carolins tilnærming til det gotiske slottet er forskjellig, hvilket henger sammen med deres ulike prosjekt og funksjoner i fortellingen. Berta innehar stadig fortellerposisjonen, men Carolin kommer til orde gjennom en hyppig bruk av fri indirekte stil. Det vil si at Berta i enkelte situasjoner låner stemme til Carolin, og gjengir hennes tale, tanker og følelser uten å kommentere eller vurdere disse nærmere.

De to jentene deler på rollen til den tradisjonelle, gotiske heltinnen. Carolin er den unge kvinnen som har mistet sin mor og som innenfor slottsmurene konfronteres med en spøkelsesaktig morsskikkelse. Berta er den pågående, aktive og nysgjerrige heltinnen som føler at hun har en bestemt oppgave å løse på Rosengåva (bok II, s. 309). Hun oppsøker den antatt avdøde Lydias stengte leilighet ved flere anledninger (“[...] a secret room sealed off by its association with death” (Kahane 1985: 334)), og forsker i hennes såkalte selvmord. Bertas detektivvirksomhet fører til en avsløring av familien Falck af Stenstiernas hemmeligheter, og hjelper Carolin til å oppklare sin egen, ukjente slektshistorie. Carolins manglende kunnskap om sin egen mor samsvarer med det Eve K. Sedgwick karakteriserer som et konvensjonelt ståsted for hovedpersonen i en gotisk roman: “[W]hen an individual fictional ‘self’ is the subject of one of these [gothic] conventions [...] [i]t is the position of the self to be massively blocked off from something to which it ought normally to have access. [...] This something can be its own past, the details of its family history;” (Kelleher 2002: 144). Det mørke, tunge slottet rommer hemmeligheter om Carolins fortid, hemmeligheter som hun ved Bertas hjelp gradvis nærmer seg under handlingsforløpet.

---

<sup>69</sup> Rita Felski er inne på det samme når hun skriver: “The recurrence of doubles, mirrors, and split selves make it clear that the Gothic is not about the formation of the self (*Bildung*), but a psychic scattering of the self, a return to a condition of de-individuation and formlessness.” (Felski 2003: 153)

<sup>70</sup> DeLamotte 1990: 20.

Berta og Carolins ankomst akkompagneres av kimende klokker (bok II, s. 93). Klokkelang er et vanlig gotisk motiv, og varsler deres inntreden i en fremmed dimensjon. Den gjenkjennelige virkeligheten stenges ute, jentene inne. Følelsene de to har i møte med slottet utgjør til sammen en grunnleggende ambivalens. Berta beskriver Rosengåva som en massiv, labyrintaktig og klaustrofobisk bygning: “Stora salar och mörka kamrar. Höga ekpaneler med tänkespråk i svart intarsia [...]. Stengolv eller marmorgolv, hårda och kalla. Tunga dörrar med järnbeslag. Små fönster i djupa nischer. Gångar, valv, branta stentrappor och trånga vindeltrappor. Mörkt. Tungt. Hemlighetsfullt. Ogästvänligt.” (bok II, s. 95) Beskrivelsen understreker Bertas redsel i møte med det ukjente. Carolin derimot, er “hämförd” og “lycklig” (bok II, s. 94). Slottet tiltaler hennes hang til det teatraliske og dramatiske. “Hon såg ut som hon äntligen hade hittat hem”, sier Berta (bok II, s. 95).

Som i den foregående romanen, er Berta fortellingens sentrale fokaliseringsinstans. I tråd med sin betrakterrolle opplever hun slottet som en teaterscene, der teppet går opp og ned for ulike tablåer:

Att vandra genom rummen på Rosengåva var som att gå från scen till scen. Varendra dörr var arrangerad som en scenöppning med tunga draperier omkring. När någon steg inn i ett rum fick jag alltid en känsla av att ridån just gått upp och spelet skulle börja. När någon gick ut stirrade jag på den tomma öppningen som om jag väntat på ridåfallet. (bok II, s. 95f)

Spillet som Berta overværer, kan karakteriseres som en teatralisk, melodramatisk og (uskyldig) erotisk lek med kjønn og seksualitet. Berta står ikke selv på scenen, men fungerer som den reflekterte tilskueren. Carolin tar derimot aktivt del i de scenebildene som framvises. Her har hun mulighet til å utforske ulike identitetskonstellasjoner, hvilket hjelper henne på vei i hennes søken etter et “selv”. Noe tilspisset kan Carolins tid på Rosengåva karakteriseres som en vandring mellom ulike avbildninger, portrett, skulpturer og speilbilder, møter som får konsekvenser for hennes egen identitetsutvikling.

### 3.3 Den gotiske overskridelsen

... gender itself becomes a free-floating artifice, with the consequence that man and masculine might just as easily signify a female body as a male one, and woman and feminine a male body as easily as a female one.  
Judith Butler<sup>71</sup>

#### 3.3.1 Performative kjønnsidentiteter

Tvillingparet Arild og Rosilda framstilles som to svermende, romantiserte og verdensfjerne skikkelser. Rosilda er stum og konverserer ved hjelp av samtalebøker. Her noterer hun ned sine teatraliske replikker, som er krydret med sitater av Runeberg, Tennyson, Elizabeth Barrett-Browning og Oscar Wilde. Stumheten viser seg å være en slags selvpålagt straff fordi hun føler seg skyldig i morens død. Arild framstilles som en dyster og forlest misantrop, som foretrekker den isolerte slottstilværelsen framfor å måtte delta i den virkelige verden.

Carolins opptreden som ung mann blir svært vellykket. Hun spiller rollen så elegant, at ingen på Rosengåva forstår at det skjuler seg en kvinnekropp under dressen. Tvillingene lar seg begge begeistre av Carls åndfullhet og sjarm. Arild gjennomgår en merkbar forandring: “Det var något oerhört som hänt honom. Han hade fått en vän! Det lyste om honom, han fick något nästan förklarad över sig och började tala överspönt om venskap.” (bok II, s. 169) Rosilda, som tydelig har lengtet etter en kjærlighetsaffære, gir Carolin navnet “Don Carlos” etter Schillers skuespill (1767), og deres forhold bærer fra første stund preg av en romantisk, flørtende lek.<sup>72</sup>

Berta er svært kritisk til Carolins forkledning. Hun kaller hennes opptreden for en *maskerade* (bok II, s. 215), og anklager Carolin for å behandle sine medmennesker svært hensynsløst: “Att ge sig ut för att vara någon annan än den man var, var inte det brottsligt? Var det inte sådant som kallades bedrägeri?” (bok II, s. 85) Bertas oppfatning er klar: Carl utgjør en falsk identitet, en uekte maske som dekker over den sanne Carolin. Dette til tross, hun lar seg likefullt forbløffe over hvor overbevisende og troverdig Carolin er i rollen som mann:

---

<sup>71</sup> Butler [1990] 1999: 10.

<sup>72</sup> I Thomas Manns novelle “Tonio Kröger” (fra novellesamlingen *Tristan* 1903) blir møtet med den gråtende Don Carlos sjelsettende for den androgyne Tonio. Dette skjer også i Herman Bangs novelle “Franz Pander” (fra samlingen *Excentriske noveller* 1885). Nettopp Tonio og Franz’ indre reagerer sterkt i møte med Don Carlos’ sårbarhet, hvilket kan leses som en tekstlig forkledning for deres homofile identiteter. Gripe kjenner sannsynligvis til disse novellene, men velger sin egen løsning.

Om jag hade oroat mig för hur Carolin skulle klara av rollen som min bror visade det sig obefogat. Hon spelade bara alltför bra, hon var helt enkelt lysande, så övertygande att jag nästan höll på att bli duperad själv och inte visste vad jag skulle tro ibland. Jag fick verkligen anstränga mig för att hålla isär begreppen. (bok II, s. 98)

Carolin bedriver det som Judith Butler karakteriserer som *gender trouble*: hun “trøbler” med kjønnet og kompliserer Bertas kjønnsforståelse. Berta forundres over at Carolin, som tross alt er en biologisk født kvinne, viser seg å være såpass troverdig i sin iscenesettelse av den mannlige identiteten. Ifølge Butler er ikke en persons “mannlige” eller “kvinnelige” identitet forankret i det biologiske kjønnet, slik Berta er opplært til å tro. Carolins mannlige imitasjon antyder derimot at “[...] gender is a kind of persistent impersonation that passes as the real.” (Butler [1990] 1999: xxviii) Berta opplever at hennes vante kategorier ikke lenger har gyldighet, men tvert imot vakler i møte med Carolins forkledd kropp:

Jag stod gömd i ett fönster och såg henne promenera i rosengården med Arild.

De gick sakta sida vid sida. Två tankfulla ynglingar med huvudena lätt framåtböjda, barhuvade bägge två, den ena blond, den andra något mörkare. De var lika smärta, lika elegant klädda. Arild var något längre till växten.

Som jag såg dem nu var det svårt att tänka sig att den ena skulle vara en flicka, Carolin. Det var två unga män som gick därnere och filosoferade, två goda vänner.

Där går Arild och Carl, tänkte jag. Det föll sig helt naturligt. [...]

Arild och Carl – jag måste titta bort en lång stund och reda ut begreppen för mig, göra klart att det var Carolin som gick därnere förklädd. Men när jag såg dit igjen, var det lika förvillande. Där gick de två tankfulla ynglingarna. (bok II, s. 185f)

Carolins overbevisende iscenesettelse gir Berta en svimlende erfaring: hun kan ikke lenger med sikkerhet avgjøre om den kroppen hun ser, tilhører en kvinne eller en mann. Carolins imitasjon “[...] destabilizes the very distinctions between the natural and the artificial, depth and surface, inner and outer through which discourse about genders almost always operates.” (Butler 1990 [1999]: xxviii) Det oppstår med andre ord en tydelig disharmoni mellom det Berta *sier* og det hun *ser*. Spenningen mellom hennes vansker med å tyde Carolins kropp, og den uttalte overbevisningen om at Carl utgjør en falsk fasade som ikke konvergerer med den “sanne” Carolin, er tydelig ved flere anledninger. Bertas forvirring samsvarer med en stående gotisk konvensjon: den gotiske tilværelsen *skal* bryte med hverdagens grenser.<sup>73</sup> Carolins overskridelse av kjønnskategoriene fører Berta inn i en fremmedgjort tilstand, og hun nærmer seg en grunnleggende innsikt: Hva om det ikke eksisterer noe selvsagt og kausalt forhold mellom en persons biologiske kjønn og den kjønnsidentiteten som uttrykkes? Bertas

---

<sup>73</sup> Den gotiske sjangerens brudd med hverdagsrealismen er velkjent. Eugenia DeLamotte skriver for eksempel: “In the world of the Gothic romance, the physical and metaphorical boundaries that one ordinarily depends on prove unstable, elusive, ineffective, nonexistent.” (1990: 22)

oppfatninger omkring hva som kan regnes for “sant” og “ekte” i forhold til kjønn og identitet, mister således både troverdighet og relevans.

Det kan være grunn til å spørre seg hvorfor forfatteren har lagt inn denne spenningen i teksten, og ikke minst: hvorfor ingen av de tidligere fortolkerne har bitt seg merke i at det finnes sprekker i Bertas identitetsforståelse. Verken Carina Lidström eller Ying Toijer-Nilsson kommenterer Bertas forvirring i møte med Carl. Begge leser Carolins rollespill svært normativt, som et tegn på hennes søken etter den *egentlige* identiteten, eller sin “[...] rätta gestalt,” som Lidström skriver (1994: 130). Dette blir etter mitt skjønn svært forenklede lesninger, som ikke tar Bertas perspektiv med i betraktning. Det identitetsoverskridende ved Carolins oppførsel, og den “postmoderne” innsikten som Berta gjør seg i møte med dette, forsvinner i deres analyser. Tilbake står en klisjéaktig skikkelse: det rotløse og forvirrede unge mennesket som søker etter sin “sanne” plass i tilværelsen, og som leker med de ulike identitetene for til slutt å finne fram til sin “egentlighet”, en kjerne som skal ha ligget i bunn hele tiden. Lidström og Toijer-Nilsson reduserer med det Carolins mannlige identitet til en falskhet, en tolkning som står i skarp kontrast til Bertas vektlegging av nettopp hvor *troverdig* Carolin er i gutterollen: “Hon var så självklar som pojke,” forteller Berta, “att jag kände mig blyg för henne och slog ner blicken.” (bok II, s. 130) Et annet sted sier hun: “[Carolin] tillhörde inte ens det kön hon spelade. Men egendomligt nog var det just äktheten hos henne som tycktes så rörande.” (bok II, s. 151)

Etter min mening viser Carolins vellykkede iscenesettelse av den mannlige identiteten at denne nettopp *ikke* kan være forårsaket av noen indre, kjønnets substans. Ifølge Butler er kjønnsidentiteter ikke annet enn effekter av performativiteten, framførelsen av sosialiserte og konstruerte “mannlige”/“kvinnelige” handlinger, gester og talemåter. Og Berta observerer hvordan Carolin bevisst imiterer Arilds oppførsel: “Jag märkte att Carolin iakttog honom [Arild] förstulet, och efter en stund började hon ta efter honom och lade sig till med samma kyliga, litet avmätta uppträdande.” (bok II, s. 153) Carolin gjør, iallfall midlertidig, Butlers doktrine til sin: “The effect of gender is produced through a stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self.” (Butler 1990 [1999]: 179)

### 3.3.2 En vaklende heteroseksualitet – brudd med den sosiale orden

Det narsissistiske motivet stod sentralt både i romantikkens (nyplatonismens) og i symbolistisk estetikk, og er nærmest en konvensjon i den gotiske romanen. Speilingen eller fordoblingsmotivet gjentas og varieres i en rekke speilscener og dobbeltgjengerbeskrivelser på Rosengåva. Motivet introduseres i en scene mellom Carolin, forkledd som Carl, og Rosilda. Carolins deltakelse i hendelser som Berta ikke selv observerer, blir formidlet til leseren ved at Carolin oppsøker Berta og gjenforteller hva hun har opplevd. Slik framstilles enkelte sentrale scener gjennom Carolins blikk.

Når det gjelder møtet med Rosilda, er Carolin spesielt opptatt av å beskrive ornamentikken til et særskilt speil som skal ha befunnet seg i rommet hvor de to ser hverandre for første gang: “Glaset var omgivet av en ram av gröna blad, näckrosor, fåglar och sländor, allt i porsilin. Själva spegelglaset var dunkelskimrande som vattnet i en skogstjärn.” (bok II, s. 145) Carolin har entret en speilsal, hvor hun, gjemt bak en gardin, får øye på Rosildas speilbilde:

[I] spegelglaset dök det fram den skönaste varelse Carolin någonsin skådat. Men framför spegeln syntes fortfarande ingen.

– Jag tänkte att hon tillhörde spegelvärlden. Jag såg henne på avstånd, hon kom liksom långt inifrån glaset. [...]

Carolin tänkte att hon drömde. Men hon var vaken, och hon lät blicken vandra längs väggarna och mötte flickans bild i spegel efter spegel. Men kunde inte se henne i verkligheten. Hon stod fullkomligt orörlig inne i glaset. (bok II, s. 145f)

Carolins sammenligning av speiloverflaten med et skogstjern, og hennes beskrivelse av hvor inntagende og vakkert bildet i speilet er, gir assosiasjoner til Narsissus-myten, kjent fra Ovids *Metamorfosene*. Narsissus er ynglingen som forelsker seg i seg selv, i sitt eget bilde slik det reflekteres i vannoverflaten. Det å stå foran speilet er en grunnleggende narsissistisk handling, knyttet til selvforherligelse, selvbetraktning og introspeksjon. Men her er det ikke Carolins eget bilde som gjengis, det er Rosilda som reflekteres i speiloverflaten. Blikket står sentralt: Carolin framstår som en kikker, som betrakter bildet av den vakre kvinnen. Det å være bærer av blikket og beskue et kvinnelig objekt, er en aktiv posisjon, tradisjonelt forbundet med maskulinitet. Kvinnen, Rosilda, blir det passive objektet for dette “mannlige blikket”:

Då fick hon [Carolin] se, mångfaldigad i speglarna längs väggarna, samma undersköna varelse. I det svaga skenet såg det ut som spegelbilder av ett andeväsen – i en ung flickas gestalt. Hon var klädd i en svepande vit klänning som skiftade i grönt. Det lysande röda håret var sammanflätat med pärlor och format till en utsökt frisyr. (bok II, s. 146)

I motsetning til Narsissus, som til slutt må innse at hans begjærte objekt er en illusjon, blir Carolins speilbilde levende. Rosilda velger å møte Carolins blick og markerer slik sin subjektsstatus. Det oppstår en slags lek med objektsposisjonen:

Plötsligt tyckte Carolin att den okända mötte hennes blick. [...]

Och plötsligt hade flickan försvunnit ur speglarna.

I stället fick Carolin se henne närma sig livs levande. Hon kom över golvet och gick raka vägen fram till draperiet, tog Carolins hand och förde henne med sig in i rummet. [...]

I det ögonblicket formades tonerna från klockspelet till en melodi så lockande, att Carolin utan betänkanke bugade sig och bjöd upp flickan till dans. (Bok 2, s. 146f)

Klokkeakkompagnementet minner leseren om at scenen er lagt til et gotisk miljø. Her er hverdagsvirkeligheten overskredet, og det lekes med de normaliserte kjønnsrollene. Den vakre jenta nekter å la seg passivt objektivere, men inntar forførerens stilling. Carolin fører henne ut i dansen som en ekte gentleman, selvsikker i sin mannlige rolle. “Och överallt i speglarna längs väggarna hade Carolin sätt dem sväva tillsammans över golvet.” (bok II, s. 147) Speilene reflekterer et romantisk skilderi av et dansende par, en mann og en kvinne, hvorav den enes kjønnsidentitet hadde blitt regnet for falsk i den naturaliserte virkeligheten. Den gotiske verden avslører kjønnen: det viser seg ikke å være annet enn et bilde, et synsinntrykk eller sanseobjekt, noe som eksisterer for den andres eller de andres blick.

I denne speilscenen oppstår det et homoerotisk speilforhold mellom Carolin og Rosilda. Rosilda blir Carolins fordobling eller dobbeltgjenger. Det å begjære bildet av seg selv, blir av Freud betegnet som et symptom på homoseksualitet. Som nevnt i teorikapitlet, er freudiansk teori om menneskets psykoseksuelle utvikling tydelig heteroseksistisk. Ødipalfasens oppgave er i hovedsak å forberede barnet på det voksne, heterofile forholdet, det vil si å orientere jenta mot menn og gutten mot kvinner. En “normal” utvikling for gutten ender med at han identifiserer seg med faren og velger moren som kjærlighetsobjekt, for jenta gjelder det motsatte. Ifølge Freud er homoseksualitet et resultat av en “regresjon” i denne utviklingen:

[T]he future inverts, in the earliest years of their childhood, pass through a phase of very intense but shortlived fixation to a woman (usually their mother), and that, after leaving this behind, they identify themselves with a woman and take *themselves* as their sexual object. That is to say, proceeding from a basis of narcissism, they look for a young man who resembles themselves and whom *they* may love as their mother loved *them* (Freud [1905] 1977: 56).



Den homofile er ifølge Freud en narsissist som søker *seg selv* som kjærlighetsobjekt, som retter libidoen (seksualdriften) mot et projisert bilde av seg selv.<sup>74</sup> Også i tiårene før Freud, i fin-de-siècle-miljøets kunst og litteratur, ble det satt likhetstegn mellom den narsissistiske selvkjærligheten og homoseksualitet. En av tidens mest kjente dekadanseforfattere, Oscar Wilde, benytter narsissisme-motivet flittig i sin kjente roman *The Picture of Dorian Gray* [*Bildet av Dorian Gray*] (1891), og Wilde selv har blitt karakterisert som “narsissist” av flere forskere.<sup>75</sup> I den ovenfor beskrevne speilsalscenen er Carolins objekt-libido rettet mot en annen kvinne, som praktisk talt er hennes eget speilbilde, på samme måte som Narsissus begjærte den mannen han så reflektert i vannoverflaten. Slik initieres et uskyldig, erotisk spill mellom to av samme kjønn.

Carolins forkledning blir en narrativ drivkraft i den gotiske tilværelsen, som skaper bevissthet om andre begjærsmønstre enn de som normaliseres gjennom det Butler kaller for “den heteroseksuelle matrisen”. Berta observerer og fortviler over Carolins erotiske forviklingsspill. Særlig bekymrer det henne at Carl og Rosildas flørtende lek fortsetter, og at de to åpenlyst kurtiserer hverandre:

[N]är jag kom i trappan råkade jag kasta en blick ut genom fönstret och fick se Carolin tillsammans med Rosilda i rosengården. [...]

Rosildas späda arm stack ut ur skynket och hon skrev ivrigt i blocket. Carolin pratade hela tiden medan hon kammade, och Rosilda skrev och nickade åt vad hon sade. Så höll hon upp blocket och Carolin lutade sig över henne för att läsa. De skrattade. Rosilda böjde sig bakåt och såg upp i Carolins ansikte. Sedan lyfte hon handen och följde med ett finger långsamt hakans och kindens kontur i hennes ansikte. Carolin tog sakta bort handen men behöll den ett ögonblick innan hon släppte den. Hon gav Rosilda en flyktig kyss på pannan och fortsatte kamningen.

När hon var färdig valde hon ut en vit ros från en buske i närheten och fäste den i Rosildas hår. Ett ömhetsbevis, som Rosilda omedelbart besvarade med att i sin tur ta en ros, som hon kysste och gav åt Carolin. Carolin betraktade rosen och satte den sedan i knapphållet på sin kavaj.

Det var en kärleksscen jag bevittnade, kysk och vacker, men ändå? Vad tänkte Carolin på? Glömde hon vem hon var? (bok II, s. 276f)

Carolin og Rosildas uskyldige flørt strider mot Bertas forestilling om det “normale” kjærlighetsforholdet, der begjær skal være rettet til kropper av det motsatte kjønn. Berta reagerer med avsky og frykt, først og fremst fordi hun er redd Carolins forkledning skal føre til erotiske “misforståelser”. Hun advarer Carolin mot hva som eventuelt kan bli

<sup>74</sup> Steven Bruhm skriver om narsissismebegrepet og homoseksualitet i boka *Reflecting Narcissus. A Queer Aesthetic*. Her kommenterer han Freuds beskrivelse av narsissistiske homofile (se Bruhm 2001: 4–11).

<sup>75</sup> Se Bruhm 2001: 54–79. *The Picture of Dorian Gray* blir en viktig intertekst i den fjerde skyggeboka, *Skugggömmen*, hvilket jeg vil komme nærmere inn på i neste kapittel. I ... *och de vita skuggorna i skogen* siterer Rosilda fra en annen av Wildes romaner, nemlig *Ballad of Reading Gaol* (1898), en bok som Steven Bruhm interessant nok karakteriserer som “[...] the first ‘gay’ text” (2001: 79).

konsekvensen av hennes gutteforkledning: “– Hon [Rosilda] kan bli förelskad i dig. Är du aldrig rädd för det?” (bok II, s. 224). Da Arild ved en anledning antyder at det hadde vært “[...] det bästa som kunde hända” om Rosilda og Carl en gang i framtiden virkelig ble et par (bok II, s. 214), blir Berta skremt: “Jag kunde inte gärna sitta här och diskutera en framtida förening mellan min så kallade ‘bror’ och Rosilda. Det bjöd verkligen emot. Tanken att Rosilda skulle vara allvarligt förelskad hade inte fallit mig in.” (bok II, s. 214) Den franske jenta Léonie, som følger med tilbake til Rosengåva etter at ungdommene har besøkt tvillingenes far i Paris, blir helt tydelig forelsket i Carl: “Léonie hade inte ögon för någon annan än min ‘bror’”, forteller Berta (bok III, s. 117). Forviklingsdramaet blir komplett idet også Arild bekjenner at han blir tiltrukket av sin venn. I et brev til Berta skriver han:

*Jag är djupt allvarlig, mycket sorgsen, oerhört förvirrad och – men bara en liten smula – lycklig. [...]*

*Det hände mig något i går afton.*

*Helt oförmodat och utan att vilja det kom jag att kyssa insidan av en älskad människas handled. Jag svär. Det var inte på minsta vis planerat, men jag har alltid beundrat dessa egendomligt smala handleder med det fina blå ådernätet, så sällsynta på en man. Kyssen var ännad som en broderlig ömhetsbetygelse, intet mer. Men när jag så fick känna den bultande pulsen under den slikslena huden mot mina svala läppar, hettade det till och min kyss förvandlades till ett lidelsesfullt kärleksbevis. [...]*

*Jag insåg att jag redan förlorat mitt hjärta, ohjälpligt och oåterkalleligen, men inte till en kvinna – utan till Carl, till Bertas bror.*

*Ja, så ser min hemlighet ut, och kanske borde jag ha behållit den för mig själv? (bok III, s. 183f)*

Arild har hele tiden hatt et romantisk og sentimentalt syn på vennskapet med Carl, men overskrider en fundamental grense i det mannlige kameratskapet når han eksplisitt innrømmer å være forelsket. Homofile/lesbiske kjærlighetsforhold var forbudt på den tiden handlingen er lagt til (1911–1916), og Arild fortviler på grunn av sin ulovlige kjærlighet. Han misunner sin søster Rosilda, som åpent kan vise følelser for Carl: “Om hon [Rosilda] skulle vara förelskad i Carl, så skulle det inte vara förbjudet. Inte hopplöst, som det är för mig.” (bok III, s. 220) Også Berta oppfatter den samkjønnede kjærligheten som noe ulovlig: “Jag fick plötsligt en klump i halsen. Det var ju tvärtom. Det var Rosildas känslor som var förbjudna, inte hans.” (bok III, s. 220) Tvillingenes tante, Sofia, misliker Carl/Carolin, og ser i det nære vennskapet med Arild en gyllen mulighet til å få henne på dør: “Det verkade inte riktig ‘normalt’, tyckte hon. Det var inte naturlig att två pojkar höll i hop så intensivt. [...] – Tycker inte Berta också att förhållandet mellan Arild og Carl verkar en smule egendomligt? Litet väl intimt?” (bok III, s. 129). Ved å antyde at Carl og Arilds forhold er preget av *for mye* intimitet, spiller Sofia på

tidens fordømmelse av og redsel for homoseksualitet, en frykt som også Berta uttrykker, i forhold til foreningen Rosilda–Carolin.<sup>76</sup>

Når Carolin, forkledd som mann, flørter med både menn og kvinner, blir hun en seksuelt ubestemmelig skikkelse som beveger seg i både hetero- og homoseksuell retning. Denne seksuelle tvetydigheten nevnes ikke av tidligere fortolkere. Heller ikke Arilds forelskelse tillegges særlig vekt. Toijer-Nilsson omtaler ungdommenes flørting som “[...] lekfullt romantisk skämt i en shakespearesk Ardennerskog” (Toijer-Nilsson 2000: 176). Lidström gir følgende forklaring på Arilds forelskelse i Carl/Carolin: “Att också Arild attraheras av henne trots [!] att hon uppträder som man understryker ytterligare hennes androgynitet; även som ung man utövar hon en dragningskraft, kanske liknande en ung kvinnas, på en annan mann.” (Lidström 1994: 89) Lidström nevner ikke den homoseksuelle muligheten, men antyder at Arilds forelskelse kan være et resultat av at Carolins “indre kvinnelighet” skinner gjennom hennes mannlige forkledning. Hvis dette var tilfelle, burde Arild rimeligvis bli lykkelig i det han oppdager at Carolin egentlig er en kvinne, og at hans forelskelse dermed er tillatt. Men tvert imot, så reagerer han med forferdelse:

– Jag borde väl vara glad nu. Det är alltså en flicka jag hela tiden har älskat. Mina känslor har inte varit onaturliga. Men jag känner ingen glädje. [...]

Han stannade framför mig, tog hårt om min handled och såg mig i ögonen. Han var vit i ansiktet och hade tårar i ögonen.

– Jag har älskat Carl, Berta, och det har vållat mig lidande.

Jag mötte lugnt hans blick.

– Det förstår jag, sade jag. Men det har Léonie också gjort. Och Rosilda på sitt sätt.

– Men ingen som jag! (bok III, s. 332f)

Arild kommer her med en sentral erkjennelse: han *har* elsket Carl, en forelskelse som får sin naturlige avslutning i samme øyeblikk som han forstår at Carl er en jente. Men Arild har selvinnsikt: han forneker aldri de følelsene han faktisk har hatt overfor en annen “gutt”, og vedgår overfor Berta at det gjør vondt å bryte med disse.<sup>77</sup> Arild skammer seg ikke, og gjør heller ingen forsøk på å overføre forelskelsen til jenta Carolin. Dette blir klart da Carolin beskriver det første møtet mellom de to, etter at Arild har fått kjennskap til hennes kvinnelige kjønnsstilhørighet: “Han hade över huvud taget inte sett på henne. [...] Det enda han verkligen varit angelägen om att säga henne, det var att hon inte var det minsta lik Carl. Det hade han betonat flera gånger, och Carolin hade tolkat detta som ett underkännande.” (bok III, s. 355)

<sup>76</sup> Dette betyr ikke at homofili skal forstås som en negativ verdi i Maria Gripes litterære univers. Bertas motstand handler først og fremst om tidskoloritt.

<sup>77</sup> Det antydes også tidligere i fortellingen at Arild kan være homofil: “Arild däremot intresserade sig inte för flickor“, sier Berta ved en anledning, “det visste jeg genom Vera Torsson, som var litet bekymrad över den saken.” (bok II, s. 173)

Arild elsket Carolin som mann, en kjærlighet han står for også etter å ha innsett misforståelsen. Carolin som kvinne tar han derimot avstand fra.

Den lesbiske/homoseksuelle flørten som oppstår på grunn av Carolins forkledning, blir aldri noe annet enn en lek, og avslutningsvis gjeninnføres den obligatoriske heteroseksualitetens kjønnsidentiteter.<sup>78</sup> Hvordan dette skjer, vil jeg ta for meg i det følgende.

### ***3.4 Mor-datter-tematikken***

#### **3.4.1 Den farlige moren og det destruktive mor-datter-forholdet**

Kvinnegenerasjonstematikken står sentralt i de gotiske skyggebøkene. Speilforholdet mellom den unge kvinnen og formødrene konkretiseres i en drøm Berta har. I drømmen befinner hun seg i et ukjent rom. Midt i rommet står en lenestol vendt mot en vindusrute, “[...] eller om det är en spegel, svårt att avgöra vilket, eftersom det är mörkt bakom glaset.” (bok III, s. 174) Foran speilet, med ryggen vendt mot Berta, står en ung mann: “Hans uppmärksamhet tycks helt fångad av någonting som händer längre in i spegeln.” (bok III, s. 176) Berta har en følelse av at det er noen hun skal identifisere i drømmen. Hun setter seg derfor i stolen og ser inn i speilet/vinduet. Speilglasset fungerer som et filmlerret, der hvitkledde kvinneskikkelser åpenbarer seg:

Som dimmor plötsligt kan lättä över ett landskap skingras nu mörkret därinne i spegelglaset, skuggorna flyr in i vråna, och min blick dras mot en punkt längst bort i salen, där upptäcker jag i spegeln en smal dörr, som jag inte sett tidigare, jag ser hur den långsamt öppnar sig, och en vitklädd kvinna blir synlig. [...]

Hon skrämmer mig. Jag förstår att det är henne jag skall identifiera. Och det slår mig att det kanske inte alls är en dörr jag ser, jag tyckte väl också den var ovanligt smal, utan locket på en mot väggen lutad kista som just öppnats. (bok III, s. 176)

Berta eksponeres for et kvinnelig anegalleri, bestående av (døde?) mødre og døtre. I alt tre hvitkledde kvinneskikkelser dukker opp og forsvinner i speilglasset. Den unge mannen som står foran speilet kan forstås å være Carolin. Drømmen gir Berta et dunkelt bilde av slottets hemmeligheter og indikerer at det eksisterer et bånd mellom Carolin og kvinneskikkelsene. Bertas oppgave blir å avsløre Rosengåvas skygge: myten om den døde moren.

---

<sup>78</sup> “Den obligatoriske heteroseksualiteten” er et begrep hentet fra Adrienne Richs artikkel “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (Rich 1983: 212–241).

Morsrollen og forholdet mellom mor og datter var, som jeg antydte i teorikapitlet, omdiskutert både i den feministiske litteraturteorien og i skjønnlitteraturen generelt på 1980-tallet.<sup>79</sup> I Gripes forfatterskap, og framfor alt i skyggeserien, er moren en problematisk figur. Den onde og farlige morsskikkelsen gjenfinnes flere steder i romansyklusen, men det er framfor alt *ett* mor-datter-forhold som utpeker seg som særlig negativt, nemlig Clara-Lydia-relasjonen. Lydia er mor til Arild og Rosilda, og, som det til slutt kommer fram, også til Carolin. Narratologisk forklart ligger historien om Lydia utenfor fortellingens tid, og innholdsmessig utenfor hovedhandlingen. Det er den gamle barnepiken Amalia som beretter om Lydia og Clara, som blir en fortelling i fortellingen.

Amalia framstiller Clara-Lydia-forholdet som en svært destruktiv relasjon. Faren dør da Lydia er liten. Moren Clara blir beskrevet som en vakker, men egosentrisk, sykkelig og lunefull kvinne (bok II, s. 109). Hun manipulerer datteren og knytter henne tettere og tettere til seg etter hvert som hun vokser opp. Dette gjør hun blant annet ved å understreke deres likhet:

– Du kommer att bli en skönhet, min flicka!

Hon drog fram Lydia till spegeln, och med huvudena i hop stod de där och beundrade varandra.

– Du blir din mors avbild. Ser du det?

Ja, Lydia vågade knappt tro sina ögon! Precis som hon alltid önskat höll hon på att bli lik sin mor, och inte bara till det yttre utan också själsligen. Ty själen var minst lika viktig betonade modern, själen fick inte försummas. (bok II, s. 113)

Clara behandler ikke datteren som et separat subjekt, men som en narsissistisk fordobling av seg selv. Lydia gifter seg med Maximiliam Falck af Stenstierna og flytter til Rosengåva, og morens speilbilde følger etter. Hun sender datteren et helfigursportrett av seg selv i naturlig størrelse, og antyder at Lydia har sviktet ved å gifte seg. Plaget av dårlig samvittighet vender Lydia seg mot ektemannen, inntrengeren som har kommet mellom henne og moren. Clara dør like etter, men hjem søker datterens drømmer:

En natt hade hon [Clara] plötsligt visat sig i drömmen. Hon hade stigit ur det stora porträttet, som Lydia hade hängande så att hon kunde se det från sängen. Hon hade sedan gått fram till Lydia och bönfallit henne om att ställa i ordning en stilla plats på slottet där deras själar kunde mötas. Ty själar dör aldrig. Själar hör evigheten till och kan vara tillsammans alltid, bara det finns en plats där de kan förenas.<sup>80</sup> (bok II, s. 120)

---

<sup>79</sup> Lisbeth Larsson diskuterer morstematikken i svensk 1960–1990-talls litteratur under overskriften “På jakt efter den moder som försvann. En litterär debatt om moderskapet”, i *Nordisk kvinnelitteraturhistorie*, bind IV: *På jorden* (Larsson 1997: 255–265).

<sup>80</sup> Portretter som blir levende er et vanlig motiv i gotisk litteratur, og er blant annet kjent fra Edgar Allan Poes novelle “The Oval Portrait” (1842).

Lydia anlegger en hage fylt med hvite roser etter ordre fra moren, og hagen blir åstedet for deres sjelers “åndelige sameksistens”. Forsømmer hun rosehagen til fordel for barna Arild og Rosilda, kommer Clara umiddelbart tilbake i drømme: “Lydia kände en kall hand gripa om sitt hjärta, medan den döda med brinnande ögon besvor henne att inte överge sin mor igjen – så som hon gjort i livet.” (bok II, s. 121) Amalia beskriver hvordan Lydia tar til å leve i sin egen verden. Hun begynner å kle og føre seg som Clara, og mister all interesse for mann og barn. Gradvis forvandles hun til en kopi, til et speilbilde av den døde moren: “Som om moderns förvirrade själ flyttat in i Lydia och försökte utplåna hennes egen. Som om hon långsamt var på väg att förlora sin egen personlighet och uppgå i den dödas.” (bok II, s. 123) Det ender med at Lydia blir sinnsforvirret og, ifølge Amalia, drukner seg i elven.

I et psykoanalytisk perspektiv kan Lydia-Clara-historien leses som et sykkelig avhengighetsforhold, der båndet mellom mor og datter er så sterkt at datteren aldri makter å bryte ut. Mor og datter utgjør ikke to selvstendige individer. Det er ikke rom for noen andre eller for en utvendighet i deres symbiotiske verden. Ifølge freudiansk teori er atskillelsen fra moren nødvendig for å kunne fastholde seg selv som subjekt eller individ. Nancy Chodorow, som særlig er opptatt av morens rolle i barnets utvikling, vektlegger bindingen mellom mor og datter: “Because they are the same gender as their daughters and have been girls, mothers of daughters tend not to experience these infant daughters as separate from them in the same way as do mothers of infant sons.” (Chodorow 1978: 109) Ifølge Chodorow skaper denne speilingen dype emosjonelle bånd, som forvansker atskillelsen og jentas jeg-utvikling. Maria Gripe er på linje med Chodorows teorier når hun beskriver Lydias identifikasjon med moren som så sterk at Lydia oppgir sin egen historie og subjektivitet. Deres forhold er preget av en “[...] prolonged symbiosis and narcissistic overidentification”, som Chodorow mener karakteriserer mor-datter-relasjonen (1978: 104). Lydias individualitet forsvinner til slutt fullstendig. Hun klarer ikke å danne en selvstendig identitet, men ender opp som Claras skyggebilde.

Motivet med den dominerende moren og den selvutslettende datteren repeteres i historien om Léonie. Berta beskriver Léonie som en svak, forvirret, eksaltert og overspent jente, som gradvis sykner hen under oppholdet på Rosengåva. Etter mitt syn kan Léonies psykiske og fysiske forfall tolkes som en direkte konsekvens av at Sofia, tvillingenes tante, dominerer og utnytter henne i et kynisk spill der målet er å overta eiendomsretten til slottet. Koblingen Léonie-Sofia blir en blåkopi av Lydia-Clara-forholdet. Dobbeltgjengermotivet er mye brukt i gotisk litteratur, og parallelliteten mellom de to mor-datter-relasjonene forsterkes av en tydelig fargesymbolikk. Både Lydia og Clara blir konsekvent knyttet til hvitt. De går

med hvite kjoler, har hvite roser i hagen, og Lydia gestalter seg som en hvit skygge på Bertas fotografier. Sofia og Léonie er derimot svarte skikkelser. Ifølge Berta tilhører Léonie “[...] de mycket mörka.” (bok III, s. 108) Hun har langt, ravnsvart hår og går kledd i en tung, svart silkekjole som får henne til å ligne “[...] en begravningsgäst från förra århundradet” (bok III, s. 342). Sofia har nylig blitt enke og kler seg i en svart sørgedrakt med slør. Forholdet Sofia-Léonie forkroppsliggjør, som Lidström så treffende sier det i sin analyse, “[...] en destruktiv mor-dotterrelation *in extremis*.” (Lidström 1994: 114) Léonies individualitet brytes gradvis ned av den dominerende morsskikkelsen. Berta beskriver hvordan Léonie stanser ved hvert eneste speil hun passerer: “Hon stod där en stund, betraktade sitt ansikte och strök med händerna långsamt över ögonlocken, pannan och kinderna, det var inte av fåfänga, det verkade maniskt, nästan rituellt.” (bok III, s. 343) Det kan virke som om Léonie vil forsikre seg om at hun fortsatt *har* en kropp og et ansikt, at hun ennå utgjør et selvstendig, avgrenset individ. Den stadige speilingen kan også forstås å være en regressiv handling, og et tegn på at Léonie har trukket seg tilbake til en primærnarssistisk fase der jeget er oppslukt av seg selv og ikke føler noen avgrensning mot omverdenen.

Den narsissistiske selvspeilingen blir dratt til sin ytterste konsekvens idet Léonie dør foran speilet, med “[...] ögonen stirrande in i spegelglaset där hon mötte sin egen blick.” (bok III, s. 365) Berta finner et håndtegnet selvportrett liggende ved Léonies seng:

[E]n patetisk liten teckning som hon gjort av sig själv i den fasliga klänningen, en typisk litet valhänt skolflicksteckning, som hon suddat mycket på innan hon fått den så vacker och skön som hon ville. Särskilt ögonen hade hon lagt ner mycken möda på, för att få dem så att man alltid mötte dem, hur man än höll papperet. Under bilden stod: ‘Je suis en deuil de moi-même.’

Det betyder: ‘Jag bär sorg efter mig själv.’ (bok III, s. 366)

Selvportrettet er amatøraktig og umodent, og vitner om Léonies manglende evne til å “se” seg selv. Dette kan leses som en advarsel fra Gripe til leseren, om hvor viktig det er å fastholde seg selv som subjekt, som individ og person. For Carolin fungerer Léonie og Lydias skjebner som skrekkeeksempler på hva som kan være konsekvensen av å ikke oppnå eller virkeliggjøre en selvstendig identitet.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Carina Lidström leser Léonies død på en måte som samsvarer med den essensialistiske holdningen som karakteriserer hennes identitetsforståelse: “Hennes [Léonies] tilltagande vilshenhet och gradvisa borttynande har [...] att göra med att hon inte kan se sig själv, inte kan finna sitt jag.” (Lidström 1994: 114) Mitt poeng er ikke at Léonie dør fordi hun ikke “finner sitt jeg”, men fordi hun aldri lykkes med å *danne* eller *utvikle* denne jefølelsen. Léonies individualitet ødelegges av Sofia, den onde og identitetsoppslukende morsskikkelsen hun aldri makter å frigjøre seg fra.

### 3.4.2 Carolins konfrontasjon med en antagonistisk morsskikkelse

Den antatt døde moren, Lydia, viser seg kun å være skinndød. Berta oppdager at Lydia i realiteten er i live, og at hun skjuler seg i sin leilighet på slottet, som har stått avstengt i flere år. Lydia er likevel “død” i den forstand at hennes eksistens er usynlig for de andre menneskene på Rosengåva. Hun lever en slags limbo-tilværelse, hun både *er* og *ikke er* på samme tid. Leiligheten hennes sammenlignes med et gravkammer (bok II, s. 192), og hun skimtes kun som en hvit skygge i bakgrunnen på Rosildas akvareller og Bertas fotografier:

Skuggorna bakom Rosilda och Carolin var inte mörka som de varit i verkligheten. De var vita. Alldeles som på Rosildas akvarell. Såg jag närmare på dem tyckte jag att de precis som på målningen tog gestalt. [...] I synnerhet var det en av skuggorna som formade sig till ett mystiskt tydligt kvinnoväsen. (bok II, s. 228)

Som en spøkelsesaktig skikkelse beveger Lydia seg rundt omkring på Rosengåva og vokter over sine barn. Berta oppdager ved en tilfeldighet at Lydia også må være mor til Carolin. Et portrett av Lydia som tre år gammel jente avslører familielikheter: “Jag studerade det lilla ansiktet mycket noga, och då upptäckte jag någonting som till en början fick mig att tvivla på mina sinnens vittnesbörd. [...] Jag tyckte mig se hur pusselbitarna nu liksom av sig själva en efter en föll på plats.” (bok III, s. 340f) Berta forstår hvilken tilhørighet Carolin har til kvinnene på slottet, og dermed har hun løst oppdraget hun ble gitt i drømmen.

Innenfor slottsmurene tvinges Carolin uvilkårlig til å ta oppgjør med den kvinnelige identiteten hun har forsøkt å unnsnippe ved å forkle seg som mann. Dette skjer gjennom møtet med en antagonistisk morsskikkelse, hvilket samsvarer med Claire Kahanes lesning av den gotiske romansjangeren. Ifølge Kahane konfronteres heltinnen med “[...] the mysteries of identity and the temptation to lose it by merging with a mother imago who threatens all boundaries between self and other.” (Kahane 1985: 340) Carolin støter på denne morsskikkelsen både på et rent bevisst, konkret plan og på et mer “ubevisst” plan. Hun møter igjen moren, Lydia, samtidig som hun i drømme opplever en lokkende og truende dragning mot en altomfattende morsskikkelse, som ligner den farlige, arkaiske morskroppen Julia Kristeva beskriver i flere av sine arbeider (1980 og 1987). Dette er en svært negativ morsforestilling, der moren fascinerer og tiltrekker, men samtidig truer med å tilintetgjøre datterens identitet. Carolin kjemper mot denne falliske moren i et tilbakevendende mareritt hun har under oppholdet på Rosengåva: “Det syntes alltid på henne när det hänt”, forteller Berta. “Hon kunde se alldeles förstörd ut på morgonen, blek och frusen.” (bok II, s. 217)



Drømmen starter med at Carolin står foran en stengt dør: “Hon har hela tiden en obehaglig känsla av att här väntar henne någonting som hon varit med om tidigare, men som hon glömt eller inte vill tänka på.” (bok II, s. 218) Carolin hevder også, paradoksalt nok, at plassen er velkjent i drømmen, “[...] men i virkligheten skulle hon inte känna igen sig. [...] Det är ett numera helt bortglömt rum.” (bok II, s. 218). Begge disse utsagnene gjør det mulig å tolke rommet som et minne som kun eksisterer i Carolins psyke eller underbevissthet.<sup>82</sup> Døren fører inn til et værelse som både skremmer og fascinerer henne. Trangen til å oppsøke stedet er svært sterk, og hun forteller at det er som om hun tvinges til å adlyde en indre, befalende røst: “Hon måste hit. Hon slipper helt enkelt inte undan.” (bok II, s. 218) Idet hun står på dørterskelen gripes hun av en lammende frykt:

Hon känner hur blodet sjunker och hennes kinder bleknar och blir kalla. Hon känner hur musklerna långsamt stelnar och fryser till is i kroppen, hur händerna hon sträcker framför sig, som ginge hon i sömnen, blir vita och kalla som marmorhänder. (bok II, s. 218)

Carolins redsel ligner en dødsangst, og kroppen hennes stivner til som om hun var død. Tilsynelatende har hun ingen grunn til å være redd. Værelset er vakkert, lyst og luftig, fylt med grønne plantevekster som slynger seg i grasiøse mønstre mellom gulv og tak: “Det är som bildar de en hemlig skrift runt väggarna, ett meddelande hon inte kan tyda.” (bok II, s. 219) Rommet kan etter mitt syn leses som et bilde på den “moderlige beholderen”, den falliske morsskikkelsen, som Kristeva også kaller *chora* (gresk ord for “rom” eller “livmor”). *Choraen* betegner den førspråklige, symbiotiske tilstanden av uavgrensethet der barnet ennå ikke skiller mellom seg selv og morens kropp. I *Pouvoirs de l'horreur* beskriver Kristeva hvordan barnet må fortrenge og *abjektere* (forkaste) denne morskroppen, for at det skal kunne opprette et skille og tre inn i språket og det symbolske, det vil si bli et subjekt. Kristeva bruker ordet abjeksjon (*l'abject*) for å betegne det avskyelige, frastøtende og ekle som forbindes med morens kropp (Kristeva [1980] 1982: 2–6), og hevder at det ambivalente minnet om denne

---

<sup>82</sup> At det gir mening å lese Carolins drøm i et psykoanalytisk perspektiv, understøttes av Freuds artikkel “Das Unheimliche” (no. “det uhyggelige”, “det skremmende”) fra 1919, hvor han beskriver morskroppen som “[...] the former Heim of all human beings [...] the place where each of us lived once upon a time and in the beginning. There is a joke saying that ‘Love is home-sickness’; and whenever a man dreams of a place or a country and says to himself, while he is still dreaming: ‘this place is familiar to me, I’ve been here before,’ we may interpret the place as being his mother’s genitals or her body” (Freud [1919] 1971: 245). I denne artikkelen analyserer Freud fordoblingene i E. T. A. Hoffmans novelle “Der Sandmann” (1817), og karakteriserer dobbeltgjengeren som et vanlig bilde av det uhyggelige. Ifølge Freud skriver fordoblingsmotivet seg fra den primærnarsissistiske fasen hvor barnet ennå ikke skiller mellom seg selv og moren eller verden. Denne manglende jeg-følelsen danner forutsetninger for uhyggen, som alltid vil være noe *velkjent*: “In this case too, then, the *Unheimlich* is what was once *Heimlich*, familiar, - the prefix [‘un’] is the token of repression.” (Freud [1919] 1971: 245) Jf. Carolins påstand om at hun kjenner seg igjen i blomsterværelset. Hun har vært der tidligere, men det er et “[...] numera helt bortglömt rum” (bok II, s. 218).

tapte ur-tilstanden gjenfinnes både i hvert enkelt individ, men også i kulturene, i ordninger og riter.

Dobbelheten av redsel og fascinasjon, frastøting og tiltrekning i forhold til morskroppen gjenfinnes i Carolins drøm. Hun kjenner skrekk for, men også lengsel etter å synke tilbake i denne moderlige “beholderen”. Rommet representerer en slags vegetativ stillstand. De grønne plantene blomstrer ikke, og mellom bladslyngene henger det stivnede menneskeportretter: “Carolin kanner ingen av de avbildade, men porträtten skrämmer henne, och hon undviker att se på dem. Hon anar att det i själva verket är svarta hål i väggarna, där det sitter människor som liksom hon själv blivit förstenade av skräck.” (bok II, s. 219) De groteskt stivnede menneskeansiktene illustrerer det selvutslettende og tilintetgjørende ved å forenes med den abjekterte morskroppen, som, ifølge Kristeva “[...] draws me toward the place where meaning collapses” ([1980] 1982: 2). Carolin beskriver portrettene som “människoskal”, som er “[...] för evigt glömda.” (bok II, s. 219) To av hullene i veggen står tomme. “Det ena är avsett för henne själv. Hon förnimmer hela tiden, där hon vandrar bland växterna, det isande draget därifrån. Men hon ser aldrig dit. Hon vet att då skulle hon vara förlorad.” (bok II, s. 219) Carolins drøm handler om hvordan den arkaiske moren forsøker å forføre henne tilbake til sin kropp, til sin *chora*. Ifølge Kristeva skal lengselen etter morskroppen, som er en lengsel etter den førspråklige symbiosen, være dødbringende for datteren, fordi den hindrer overgangen fra det semiotiske eller det førspråklige til det symbolske.

Rommets tilknytning til det moderlige forsterkes av at det står en vase med hvite roser plassert på et bord. Som nevnt knyttes både Lydia og Clara, som begge er mødre, til hvite roser.<sup>83</sup> Blomstervasen velter, og vannet begynner å strømme ned på golvet:

[V]attnet slutar inte att rinna, det blir bara värre och värre. Det plaskar och stänker, det skvalar, det forsar. Vattnet stiger.

Hon inser att om inte skall dränkas, måste hon härifrån nu. Omedelbart. Hon försöker att springa, men hennes kallnade lemmar lyder henne inte. Hon står förstenad på samma fläck och kämpar. (bok II, s. 220)

Den forføreriske og lokkende, falliske morsskikkelsen truer med å utslette og “fortære” datteren og oppløse hennes identitet: “[T]he abject simultaneously beseeches and pulverizes the subject” skriver Kristeva ([1980] 1982: 5). Drømmen ender med en kamp på liv og død,

---

<sup>83</sup> Det legges for eksempel en bukett hvite roser i kisten i Lydias såkalte begravelse. Rosene skulle ifølge Amalia symbolisere Lydias sjel (bok II, s. 294). Lydia og den døde Claras “sjelemøter” foregår dessuten i en hage hvor det kun gror hvite roser.

der Carolin må kjempe for ikke å bli tatt av dragsuget i det flommende vannet, for ikke å tilintetgjøres.

Det oppslukende og dødbringende ved morslengselen understrekes i en senere beskrivelse av drømmen, som Carolin gir i et brev til Berta. Hun beskriver hvordan marerittet nå forfølger henne natt etter natt:

*Minns du att två ramar var tomma på en av väggarna? De såg ut som svarta gap eller hål som det drog iskallt ur.*

*Nu är det bara ett gap som är tomt, och jag vet att det är avsett för mig. När som helst kommer jag att sugas in i det. Den kalla vinden därifrån sveper som en schal runt ryggen på mig och försöker dra mig med sig. Jag vet inte hur länge jag klarar mig. [...]*

*Varje natt försöker jag komma underfund med vem som hamnat i den andra ramen. Men jag är för rädd, jag båda vill och inte vill veta det. [...]*

*Jag inbillar mig också att hon väntar på mig, men jag är rädd för henne.* (bok III, s. 54f)

Det er påfallende hvordan Carolin betegner personen i rammen med hunkjønnspromonen, til tross for at hun hevder ikke å vite hvem denne er. Foreningen med morsskikkelsen knyttes igjen til selvutslettelse og destruksjon.

Det kan være grunn til å spørre seg hvorfor Gripe har valgt å legge såpass mye vekt på den negative og farlige morsforestillingen, som ligner Kristevas beskrivelser av den arkaiske morsskikkelsen, i sin mor-datter-fortelling.<sup>84</sup> Kristeva har blitt kritisert for å være svært Freud-tro i sine diskusjoner omkring kjønn. Irene Iversen anklager henne blant annet for å videreføre noen av hans mest patriarkalske hypoteser (Aas 1999). Også Judith Butler stiller spørsmål ved Kristevas teorier om mors kroppen og det førspråklige/semiotiske (kvinnelige), som ifølge Kristeva skal gjenfinnes som “forstyrrende” elementer i den symbolske (mannlige) kulturen. I *Gender Trouble* hevder Butler at Kristeva med dette *forsterker* de patriarkalske forestillingene: “[S]he is unable to account for the ways in which the paternal law *generates* certain desires in the form of natural drives. The female body she seeks to express is itself a construct produced by the very law it is supposed to undermine.” (Butler [1990] 1999: 118) Denne kritikken rammer også Gripe, som etter mitt syn veksler mellom å avsløre de patriarkalske mytene, og å gjenta og dermed forsterke dem. Og kanskje er det nettopp den psykoanalytiske troskapen som til sist gjør det umulig for Gripe å la Carolin bryte fullstendig med det heteronormative kjønnsbegrepet.

Konfrontasjonen med morsskikkelsen foregår ikke bare i drømme. Til sist møtes mor og datter i levende live. Carolin skildrer møtet for Berta, og hennes beskrivelse er preget av en

---

<sup>84</sup> Jeg er klar over at Kristeva også ved flere anledninger hyller moderligheten og moderskapet, som i essayet “Stabat Mater” (1983). Men i min analyse er det den farlige morsskikkelsen som hun beskriver i *Pouvoirs de l’horreur* og *Soleil Noir. Dépression et mélancolie* som står sentralt.

tydelig lys- og mørkemetamorfi: “Jag satt mitt i rummet ved bordet, där du nu sitter och kände tydligt att bakom min rygg i dörren stod det någon och såg på mig. Lampan var tänd som den nu är bredvid dig. Ljuset föll som det faller nu i en cirkel på bordet.” (bok III, s. 309) Lyssirkelen symboliserer helhet, fullbyrdelse, og varsler at Carolin nærmer seg en form for innsikt:

Skuggorna i rummet svävade omkring henne, ljuslågan rörde sig endast svagt. [...]

– Härutanför stod det en kvinna. Jag visste inte om hon var död eller levande. Hon var mycket blek, det var säkert jag med. Våra ögon möttes. Först stötte blickarna bort varann så våldsamt, att det nästan gjorde ont. Nu blir jag blind, tänkte jag! Det kändes så, det var fruktansvärt. Men så förstod jag att jag måste behärska mig, min blick sökte åter hennes, och då kände jag den långsamt sjunka, liksom hennes blick sjönk i min, tills vi nådde botten i varandras ögon, och jag fick som en stöt. Hon skälvde också till. Och blåste hastigt ut ljuset. Det blev mörkt omkring mig. Hon sköt till dörren, jag mer anade än hörde hennes steg försvinna i korridoren. Då vred jag om nyckeln i låset och bestämde mig för att inte stanna på Rosengåva. I gryningen lämnade jag slottet. (bok III, s. 309f)

Dette møtet blir et viktig vendepunkt i fortellingen. Carolin går “til bunns” i forholdet til moren og blir født på ny, som kjønnet individ. Kontinuiteten og det sterke båndet mellom mor og datter blir tydelig understreket. De når “[...] botten i varandras ögon”, og Carolin forstår umiddelbart at det er sin mor hun har møtt.

Moren og Carolin representerer to svært ulike kvinnegenerasjoner. Carolin står for en moderne kvinnelighet, hun har mulighet til å utvikle seg selv. Lydia representerer derimot 1800-tallets undertrykte og fastlåste kvinnerolle, den kvinneidentiteten Carolin frykter og forsøker å unnsnippe. Redselen for å ende opp som moren, det vil si videreføre den underordnede stillingen hun har i familien og kulturen, får Carolin til å vende seg ut mot virkeligheten.

Hun forlater Rosengåva og blir med i en turnerende teatergruppe som setter opp Schillers skuespill *Die Räuber* (1780). Igjen spiller Carolin mann, men denne gangen på teaterscenen, i rollen som Karl Moor. Dette får henne interessert i skuespilleryrket. “Jag kan ingenting,” sier hun til Berta, “jag måste utbilda mig, studera, för att komma till en riktig teater så småningom.” (bok III, s. 261) Da Carolin etter en tid returnerer til Rosengåva, er det for å ta et oppgjør med sin tidligere rolle som Carl, og for å avsløre sitt “sanne” kjønn for slottsbeboerne.

### 3.5 Carolins inntreden i den kvinnelige kjønnsidentiteten

*Alle og enhver må nemlig passere gjennom kjønnet – denne imaginære størrelsen som er fastsatt av seksualitetsanordningen – for å oppnå selvforståelse (siden kjønnet både er et skjult element og prinsippet for produksjonen av mening), for å få tilgang til kroppen som totalitet (siden det utgjør en reell og truet del av kroppen og siden det symbolsk konstituerer kroppen som helhet), for å skaffe seg identitet (siden det knytter driftens kraft til en særegen historie).*  
Michel Foucault<sup>85</sup>

Carolin vender tilbake til Rosengåva som kvinne. De gotiske skyggebøkene bekrefter med det Claire Kahanes tese: “The female gothic [...] encourages an active exploration of the limits of identity. Ultimately, however, in this essentially conservative genre – and for me this is the real Gothic horror – the heroine is compelled to resume a quiescent, socially acceptable role or to be destroyed.” (Kahane 1985: 342) Tidligere fortolkere leser Carolins kvinneliggjøring som et tegn på at hun endelig har funnet sin “rette” identitet. Først når hun markerer avstand fra gutterollen og ikler seg en kvinnelig kjønnsidentitet, beskriver Carina Lidström og Ying Toijer-Nilsson henne som “sann”: “Carolins slutliga [...] oppträdande *i sin egen gestalt* – som flicka – äger rum då Berta löst Rosengåvas gåta och verkligen upptäckt vem Carolin är – Lydias dotter och Arild och Rosildas halvsyster”, skriver Carina Lidström (1994: 113). Hun forsterker påstanden om at det er kvinneidentiteten som er Carolins “rette”, da hun like etter skriver om “Carolins [...] slutliga metamorfos till *sig själv*”<sup>86</sup> (1994: 113). Etter mitt syn er det underlig hvordan fortolkerne uten videre oppfatter Carolins framføring av den kvinnelige kjønnsidentiteten som *mer* autentisk enn framføringen av den mannlige. Dette “kjønnskiftet” er nemlig svært radikalt, og Carolin beveger seg nærmest fra den ene ytterkanten til den andre. Berta gjenkjenner ikke en gang sin venninne i den kvinnelige gestalten:

Just som jag tänkte gå att lägga mig fick jag höra en motor surra.

Det lät som det kunde komma från en automobil och var ett oväntat ljud på den tiden. [...]

Jag kom lagom för att se automobilen komma körande genom allén, svänga upp och stanna nedanför fönstret där jag stod.

Dörren öppnades.

Ett par tunna vita sidenskor, två eleganta ben i ljusa silkesstrumpor sträcktes ut genom dörröppningen, en svepande kjol, och så stod därnere en förnäm ung dam i en utsökt sommarklänning och med en enorm hatt på sitt stolt lyftade huvud. Hon hade en drottningens hållning. Jag drog mig skyggt tillbaka. Det måste vara en slottsfröken någonstansifrån, och jag ville inte bli upptäckt där jag stod, gloende som en lantlolla. (bok III, s. 347)

<sup>85</sup> Michel Foucault: *Seksualitetens historie I. Viljen til viten* [1976, *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*] Til norsk ved Espen Schanning. Oslo: Exil/Pax forlag 1995, s. 172.

<sup>86</sup> Mine kursiveringer.

Carolins kvinnelighet er her overdrevet til det ironiske. Hvordan kan Lidström og Toijer-Nilsson hevde at denne nærmest karikerte jente-utgaven av Carolin er mer “ekte” og “riktig” enn gutte-utgaven? Etter mitt syn bekrefter deres fortolkninger Judith Butlers påstand om at det er repetisjonen av sosiale, kulturbestemte koder som skaper forestillingen om kjønnen. Carina Lidström oppfatter ikke Carolins hvite fløyelssko, lyse silkestrømper, og “svepande kjole” som et kostyme, men som det ytre og synlige tegnet på at Carolin har avdekket sin indre kvinnelighet, som må ha vært gjemt da hun kledde seg i bukser. Det er altså *klærne* som definerer kvinnekroppen og kvinneligheten, det er *kjolen* som gjør Carolin “sann.” Berta kalte Carolins gutterolle for en maskerade. Etter mitt syn er det fortsatt snakk om en maskerade, forskjellen er bare at det nå handler om en *kvinnelig* maskerade. Carolin er ikke mer “naturlig” som vakker, utstudert slottsfrøken enn hun var som mann, hvilket understrekes av hennes egne utsagn: “Det var just för att slippa förstålla sig mer och spela teater i verkligheten som hon ville *uppträda som sig själv*, bli Carolin igen.” (bok III, s. 351) Like etter sier hun til Berta: “[D]u kanskje tycker att jag har lagt ner för mycket möda på mitt utseende, [...]. Att jag är alltför utstuderad. Det tycker jag själv, men det är faktiskt medvetet. *När jag nu äntligen ska visa mig som flicka för dem, så vill jag göra det hundra procentigt.*”<sup>87</sup> (bok III, s. 351f) Denne erklæringen gjør det problematisk å påstå at Carolin nå skal være “seg selv”, et naturlig, kvinnelig jeg. Carolin påstår at hun er mer sannferdig iført kjolen, og røper med det en liten livsløgn. Hennes uttalelser viser at hun fortsatt spiller, hun iscenesetter fortsatt seg selv i sitt dramatiske avsløringsprosjekt. Forskjellen er bare at Berta nå kan akseptere hennes identitet.

Opprøret mot de etablerte heteronormative identitetene blir altså ikke langvarig, men ender med en erkjennelse av patriarkatets definisjonsmakt. Det overskridende viser seg kun å være en midlertidig mulighet. Virkeligheten er kjønnen, og Carolin innser at hun må underkaste seg et anerkjent og forståelig kjønn for å overleve. Hun påtar seg det kvinnelige for ikke å risikere en ikke-identitet, som verken mann eller kvinne. Min oppfatning er at Carolins kvinneidentitet blir konstituert *både* gjennom det ubevisste og det sosiale, som en blanding av Freud (den psykoseksuelle utviklingen) og Foucault (språket og diskursens makt). I *The Psychic Life of Power* tar Judith Butler utgangspunkt i Foucaults påstand om at individets dannelse skjer samtidig med dets underkastelse, og skriver: “No individuals becomes a subject without undergoing ‘subjection’ or undergoing ‘subjectivation’” (1997: 11). Det Carolin oppfatter som “seg selv”, kan ved hjelp av Butler betraktes som et resultat av en diskursiv produksjon. Carolin viser fram en kulturelt akseptert identitet, og, som Butler

---

<sup>87</sup> Min kursivering.

skriver: “Where social categories guarantee a recognizable and enduring social existence, the embrace of such categories, even as they work in the service of subjection, is often preferred to no social existence at all.” (1997: 20) Ifølge Butler kan kjønnsidentiteter forstås som “iscenesettelsen av en uforløst sorg.”<sup>88</sup> Den “obligatoriske heteroseksualiteten” krever en melankolsk inkorporering av det objektet, den kvinneidentiteten Carolin ikke tillates å begjære. Hun ender dermed opp med en heteronormativ kjønnsidentitet, som er “[...] formed (taken on, assumed) through the incorporative fantasy by which the feminine is excluded as a possible object of love, an exclusion never grieved, but ‘preserved’ through heightened feminine identification.” (Butler 1997: 146f)

Etter at Carolin har vendt tilbake til Rosengåva som kvinne, gjenforenes hun med sin mor Lydia og sine halvsøsken etter en dramatisk slottsbrann. Ilden symboliserer renselse og gjenfødelse, og gjør det mulig for Lydia å tre ut av skyggetilværelsen. Morens tilsynekomst er preget av en sterk symbolikk knyttet til død og oppstandelse. Hun blir slått bevisstløs av noen brennende takbjelker og blir liggende levende begravd, for så å gjenoppstå til et nytt livsstadium. Brannen er et dramaturgisk grep som får alt til å løse seg: Rosilda får igjen stemmen og Carolin erkjennes som halvsøster til Arild og Rosilda. Den gotiske fortellingen ender med at de tre søsknene syngende danser rundt ilden, “[...] medan sommarstjärnan långsamt slocknade på himmelen.” (bok III, s. 394) Sammen danner de en sirkel med bålet som midtpunkt, et jungiansk symbol for fullbyrdelse.

Carolin har blitt kvinne av nødvendighet, men avslører samtidig den kvinnelige identiteten ikke er annet enn en kulturell konstruksjon. Maria Gripe ønsker samtidig å gi denne kvinneidentiteten et nytt innhold og knytte den til andre verdier enn det som har vært vanlig i mer tradisjonelle kvinnelige utviklingsromaner. Dette blir temaet for den avsluttende boka i romansyklusen, der Carolin gir avkall på den klassiske kjærlighetsintrigen til fordel for et kreativt yrke som skuespiller.

---

<sup>88</sup> “Gender itself might be understood in part as the ‘acting out’ of unresolved grief.” (Butler 1997: 146) Min oversettelse.

## 4. Kvinne, kunstner, menneske

*Shade of shadow in the glass,  
O set the crystal surface free!  
Pass – as the fairer vision pass –  
Nor ever more return, to be  
The ghost of a distracted hour,  
That heard me whisper, ‘I am she!’  
Mary Elizabeth Coleridge<sup>89</sup>*

*Skugg-gömmann* er den avsluttende romanen i skyggetetralogien. Gripe vender her tilbake til den realistiske skrivemåten som kjennetegnet den første boka i serien. Handlingen er lagt til Stockholm år 1915. Carolin går på teaterskole og bor for seg selv. Miljø- og tidskoloritten er en viktig kontekst, men det er hovedsakelig Carolins indre psykiske tilstand og utvikling som er det sentrale emnet for denne romanen. Første verdenskrig bryter ut. Carolin engasjerer seg i kvinnenens fredsbevegelse og refererer blant annet til et internasjonalt kvinnemøte i Haag. Hun diskuterer kvinnesak og stemmerettsspørsmål og leser artikler av kvinnerettighetsforkjemperne Ellen Key og Elin Wägner. Stockholmsmiljøet gjøres nærværende for leseren gjennom hennes mange vandringer i byrommet.

Denne boka er svært annerledes enn de tre foregående. Rent formelt henger dette sammen med skifte av fortelleteknikk, skrivemåte og stilvinkling, men romanen skiller seg ut også fordi den forteller en egen historie, og ikke direkte tar del i den løpende intrigen de første bøkene danner til sammen. Samtidig er det i *Skugg-gömmann* at Carolins søken etter et “selv” får en oppsummering og en avslutning, en identitetssøken som strekker seg over alle de fire romanene.

*Skugg-gömmann* er Carolins egen fortelling. Bildet som leseren hittil har dannet seg av henne, blir delvis imøtegått i denne boka. Det kan av den grunn synes som om min analyse i det følgende *motsier* enkelte av de påstander jeg la fram i foregående kapitler. Men det er ikke tilfelle. Det handler om forfatterens valg av hvem som får lov til å snakke i fortellingen. Skyggeserien er ikke konsekvent i oppbygning og stil, og en sentral del av Maria Gripes prosjekt er nettopp å vise at det aldri finnes en objektiv sannhet, men at denne kan vris og vendes på ved bytte av perspektiv. Bertas framstilling er én av flere mulige versjoner. I *Skugg-gömmann* handler det om Carolins eget blikk, om hvordan hun lærer å “se” seg selv. I et intervju med Birgitta Fransson forklarer Maria Gripe bakgrunnen for boka:

---

<sup>89</sup> Mary Elizabeth Coleridge: “The Other Side of a Mirror”, i *Poems by Mary E. Coleridge*, London: Elkin Mathews 1908.



Carolins har alltid varit en gåta för mig, jag har aldrig lärt känna henne. Och så tänkte jag: tänk om jag skulle skriva ur hennes perspektiv. [...]. Nu tyckte jag att jag äntligen började komma henne nära och att jag kunne tycka om henne. Jag hade inte alltid gjort det tidigare. (Gripe i Fransson 2001: 74f)

Leseren kan fort få følelsen av at romanen er skrevet ut fra forutsetningen om at “alt skal med” i portrettet av Carolin. Boka er på over fire hundre sider, og ble, som jeg nevnte i resepsjonsdelen, kritisert for å være *for* omstendelig og detaljert da den kom ut (Enby 1988). Romanens omfang krever at jeg som fortolker foretar valg, og min lesning vil være konsentrert rundt de ulike speilscenene, da det nettopp er gjennom speilingen at Carolins subjektfølelse problematiseres og gradvis vokser fram. Speilmotivet går som en rød tråd gjennom kvinnelige utviklingsromaner fra 1800-tallet og fram til vår egen tid,<sup>90</sup> og teoretiseringer omkring speilet og blikket har hatt enorm betydning i kvinnelitteraturforskningen. Gripe skriver seg med andre ord inn i en særskilt kvinnelitterær tradisjon når hun anvender speilmotivet, hvilket jeg skal vise i den følgende analysen.

Carolins søken etter “selvet” får sin forløsning i denne romanen. I en avsluttende transformasjon eller metamorfose ender hun med å bli identisk med ett av sine speilbilder, en portrettbyste en blind kunstner modellerer av henne. Tidligere fortolkere, både Carina Lidström, Ying Toijer-Nilsson og Gabriella Åhmansson leser dette kunstverket som en materialisering av Carolins “opprinnelige” og “sanne” vesen: “Porträttet visade hennes slumrande möjligheter, det var Carolin sådan *hon skulle kunna vara*”, skriver Toijer-Nilsson (2000: 195). Carolins avsluttende forvandling, der hun blir lik sitt eget portrett, er ifølge Toijer-Nilsson et tegn på at hun endelig har lyktes med å avdekke det “autentiske jeget”, som kunstverket skal anskueliggjøre.

Maria Gripe har helt klart ønsket å gi en løsning på Carolins identitetssøken. Men etter min mening er ikke skyggeseriens avslutning så entydig og åpenbar som de tidligere fortolkerne mener. Forfatteren har aldri vært ute etter å identifisere en gitt, indre sannhet i Carolin. Gripe er ikke deterministisk i sin identitetsforståelse, men det er viktig å understreke at det heller aldri blir tale om noen postmodernistisk oppløsning av “selvet” som begrep med mulig innhold. Hun stiller sin romanskikkelse overfor flere mulige alternativer, og leder henne så mot de “beste”, mest konstruktive løsningene. Bevegelsesretningen til Carolin samsvarer med Simone de Beauvoirs konstruktivistiske tese: man fødes ikke som kvinne, men *blir* det. Gripe ønsker å knytte Carolins kvinnelige identitet til konstruktive verdier, og det er framfor alt gjennom skuespillerutdanningen og i virket som skuespiller at hun forsøker å

---

<sup>90</sup> Jf. speilscenene i Camilla Collets *Amtmandens Døttre* (1854-55), Ragnhild Jølsens *Rikka Gahn* (1904), Sigrid Undsets trilogi om Kristin Lavransdatter (1920-22), og Cora Sandels Alberte-trilogi (1926-39).

definere seg selv, slik Simone de Beauvoir tenkte seg at kvinner kunne bli subjekter gjennom skapende arbeid. Målet er, som Carolin formulerer det: “Att bli Något. Och därmed Någon.” (bok IV, s. 8)

#### ***4.1 Carolins søken etter sannhet***

Carolin trer fram som skrivende førstepersonsforteller i romanens forord; en metalitterær sekvens der hun reflekterer over den skriveprosessen hun er i ferd med å gå inn i. Språket hennes er prøvende, søkende og impulsivt, og gradvis utformer hun det som blir romanens prosjekt. Carolin skal, gjennom skriften eller skrivehandlingen, foreta en analyse av “selvet”. Målet er større “selvinnsikt”, en bedre forståelse av egne handlinger og eget liv: “Någon självbiografi kan det inte bli tal om. Jag är trots allt för ung, mitt liv räcker inte till för det. Men kanske till en beskrivning av händelser, som jag själv uppfattat som betydelsesfulla – alltså bitar eller skärvor i det okända mönstret.” (bok IV, s. 6) Et skjebnemotiv introduseres: Carolin skal undersøke hvorvidt hennes liv og handlinger kan sees i en overordnet sammenheng. Det hviler et stort alvor over hennes prosjekt. Hun krever den absolutte sannhet og ærlighet overfor seg selv: “Det blir väl som att lyfta våta stenar i strandkanten,” sier hun. Alt “grums”, alle “små svarta kräldjur” som skjuler seg i henne skal fram i lyset (bok IV, s. 7).

Det blir tidlig klart at Carolin skriver fordi hun gjennomgår en eksistensiell krise. Hennes jeg-følelse viser seg å være bristende, og hun gir en svært moderne beskrivelse av sin egen personlighet:

De flesta människor rymmer bara ett enda jag, som de behärskar rätt väl och vet var de har. Men jag är befolkad av ett otal varelser, som kan dyka upp närsomhelst och göra livet surt för mig. Jag känner mig nästan som en rysk docka. Den ena gömmer sig inuti den andra, det är bland annat därför jag måste till teatern, för att få de här ständiga inkräktarna placerade i olika roller – utanför mig själv. (bok IV, s. 8)

Her skildrer Carolin sitt eget jeg som lag på lag med masker, uten fast kjerne, en sammensatt og mangfoldig identitet som hun selv opplever er problematisk.<sup>91</sup> I tillegg til denne rollespillproblematikken initieres også en splittelsesproblematikk. Carolin forteller at hun

---

<sup>91</sup> En lignende identitetsforståelse som den Carolin her beskriver, var særlig utbredt blant 60-tallsmodernistene i Norge. Den såkalte “attityderelativistiske teorien” definerte jeget som et spekter av roller, uten innhold eller autentisitet. Det å være bevisst disse rollene, skulle gi frihet. Det er for eksempel vanlig å lese Dag Solstads roman *Irr! Grønt!* (1969) ut fra denne rollespillsteorien.

føler seg delt i to dominerende temperament eller personligheter: “Den ena heter Saga. Den andra Carolin. Och dessa båda strider ständigt om herraväldet över min stackars själ.” (bok IV, s. 8) Det kommer fram at Carolin forstår Saga som sin “ubevisste” eller “skjulte” side. Hun knytter de to navnene til diametralt motsatte karaktertrekk. Carolin er “stormig” (bok IV, s. 12), “starkt och fullt av energi.” (bok IV s. 21) Saga er “[...] mycket stillsammare, så mycket allvarligare, eller *djupare* som det heter.” (bok IV, s. 12) Carolins skriveprosjekt viser seg å være motivert ut fra ønsket om å overvinne denne splittede selvfølelsen. Og nettopp ved å skrive fortellingen om seg selv, forsøker hun aktivt å konstruere et helhetlig selvbylde.<sup>92</sup> Etter mitt syn er selve skriveakten et nødvendig redskap i Carolins selvdefinerings- og selvkonstitueringsprosjekt. Fortellingens kausalitet hjelper henne til å se ulike hendelser i sammenheng, og med det skapes de “overordnende mønstrene” hun etterlyser i forordet. Skriften og fortellingen gjør det mulig å oppfatte livet som en organisk helhet. Slik kan den konkrete, foreliggende romanen tolkes som en fordobling eller et speilbilde av Carolin, et skriftlig bilde som danner hennes indre forestilling.

*Skugg-gömmans* selvanalytiske perspektiv medfører stor nærhet mellom forteller og det fortalte, til forskjell fra de foregående skyggebylde hvor det var større episk distanse i tid og rom. Størstedelen av romanen er skrevet i 3. person, noe Carolin begrunner ut fra ønsket om objektivitet: “[jag måste] försöka få mig själv litet på avstånd och bli mera saklig.” (bok IV, s. 6) Romanen er preget av hyppige sjangerskifter, hvilket illustrerer Carolins behov for å se seg selv fra ulike vinkler og posisjoner. Det episk-fortalte hendelsesforløpet brytes stadig opp til fordel for innskutte drømmesekvenser, brev, film- og teatermanuskript, eksperimentelle tekstbolker som bidrar til å videreutvikle og perspektivere problemstillingene Carolin reflekterer over i romanen. Hun brevveksler med Saga, sitt “ubevisste jeg”. Segas brev skildrer gjerne drømmer og mennesker Carolin skal ha møtt, men som hun later til å ha glemt. Carolin skriver dessuten flere film- og teatermanuskript i løpet av fortellingen, som skytes inn i den realistisk-beskrevne handlingsgangen. Manuskriptene kan leses som kommentarer til og bearbeidelser av hennes opplevelser, drømmer og tanker. De har alle en detaljert beskrevet scenografi, og de mange opplysningene om passende lyd, lys og musikk er ladet med symbolikk på en måte som minner om Ibsens samtidsdramatikk og Strindbergs kammerspill.

---

<sup>92</sup> Carolins søken etter Saga, sitt andre, skjulte jeg, er en klar parallell til Jung og hans teorier om individuasjonsprosessen. Jung beskriver individuasjonsprosessen som en pendling mellom bevissthet og ubevissthet, mellom splittelse og helhet. Foreningen av det ubevisste og det bevisste til en høyere helhet er individuasjonsprosessen mål (Rönnerstrand 1992: 76). Ying Toijer-Nilsson påpeker at Jung i sin selvbiografi beskriver hvordan han tydelig hører en *kvinnestemme*, dvs. sin Anima, tale til seg når han konfronteres med sitt ubevisste (Toijer-Nilsson 2000: 198). Toijer-Nilsson leser Saga som representant for Carolins “ubevissthet”.

Carina Lidström bruker den musikkteoretiske termen *kontrapunkt* for å få fram hvordan ulike sjangre veves sammen i denne romanen. Kontrapunkt er betegnelsen på hvordan to selvstendige melodier samvirker til en harmonisk helhet i en komposisjon. Ifølge Lidström anvender Gripe en lignende metode når hun lar flere tilsynelatende frittstående tekstavsnitt utgjøre deler av en og samme handlingsgang (Lidström 1994: 150). Etter mitt syn kan den tekstveven som *Skugg-gömman* utgjør, leses som et bilde på Carolin som et komplekst, moderne individ. Montasjen av ulike tekstbiter konkretiserer Carolins fragmenterte selvfølelse og mangefasetterte personlighet. Denne eksperimenteringen med posisjoner går likevel aldri på bekostning av det overordnede: Gripe vil lede sin unge leser i havn, og Carolins eksistensielle krise får en positiv slutt.

## 4.2 Speilinger

*Hon tar upp spegeln ur väskan och granskar sitt eget ansikte. Letar i det efter sitt hjärta och sin själ, medan tåget rusar fram genom natten.*  
Skugg-gömman, s. 201.

Speilet er denne romanens viktigste symbol, og introduseres i allerede i bokas tittel. Ordet “skugg-gömman” (no. “skyggegjemsel”) er etter Maria Gripes eget utsagn en norrøn kenning for speil. Ifølge kenningen vil bildet til den som en gang har stått foran speilet, for alltid finnes gjemt inne i glasset, som en skygge fra fortiden.<sup>93</sup> I norrøn ordbok står ordet “skugg-sjá” for speil.<sup>94</sup> Skyggebildet kan knyttes til speilbildet fordi de begge avbilder, kopierer eller dublerer det reelle. Tittelen “skyggegjemsel” indikerer at Carolin skal konfronteres med skyggene i speilet, med formødrene og forfedrene som gjemmer seg i *hennes* speilbilde. Hun må ta et oppgjør med sin kompliserte familiehistorie, sin “ødelagte familiefortelling”, før hun kan frigjøre seg fra det forgangne og bli et selvstendig individ.

Jeg skal i dette kapitlet først redegjøre for hvilken betydning speilmotivet hadde i kvinnelitteraturforskningen på 1970- og 80-tallet, før jeg tar for meg romanens ulike speilscener.

---

<sup>93</sup> Dette forteller Maria Gripe blant annet i en fjernsynsdokumentar som omhandler hennes forfatterskap, vist på SVT1 september 2003. Ellers viser både Carina Lidström (1994: 165) og Toijer-Nilsson (2000: 196) til lignende utsagn.

<sup>94</sup> Leiv Heggstad, Finn Hødnebo og Erik Simensen: *Norrøn ordbok*, 4. utg., 2. oppl., Samlaget: Oslo 1997, s. 388.

#### 4.2.1 Speilets funksjon i kvinnelitteraturen

Kvinnen som speiler seg er et vanlig litterært og kunstnerisk motiv. I kunsthistorien er “kvinne med speil” et kjent vanitas-symbol. Også Freud knyttet det kvinnelige til selvkjærligheten eller selvdyrkelsen, og hevdet at narsissismen var karakteristisk for kvinnen: hun vil heller bli elsket enn selv å elske. Speilmotivet ble mye brukt i 1970- og 80-tallets kvinnelitteratur, hvilket kan sees i tilknytning til den generelle debatten omkring *blikket* og blikkets ideologi som pågikk i feministisk litteratur-, film- og kunstteori. Teoretikere som Jette Lundbo Levy, Laura Mulvey, Linda Nochlin og Griselda Pollock har med sine bidrag til feministisk teori fastslått blikkets *maktstruktur*, det vil si hvilken betydning det har hvem som ser og hvem som blir sett.<sup>95</sup> Tilskuerposisjonen har tradisjonelt vært forbeholdt et mannlige subjekt, mens kvinnen har vært objekt for det mannlige blikket, en relasjon som særlig er gjenkjennelig innenfor visuelle kunstarter som billedkunst og film. I vesteuropeisk kunsthistorie har kvinnen blitt avbildet naken og passiv gjennom århundrer. Hun har ikke noe blick ut mot verden, for ikke å forstyrre illusjonen om at den mannlige betrakteren kan ta henne i besittelse.<sup>96</sup> Denne kunstneriske representasjonen har vært med på å opprettholde og forsterke den kulturelle forestillingen om det “kvinnelige” som assosiert med “overflate”, kropp og seksualitet, og det “mannlige” assosiert med det intellektuelle og spirituelle.<sup>97</sup> Feministisk teori har påvist hvordan kunsten og litteraturen har redusert Kvinnen til tegn, myte, til mannes gåtefulle og fascinerende Andre. Den kulturelle sosialiseringen av mannlighet versus kvinnelighet krever at mannen nedvurderer og *fortrenger* såkalte kvinnelige sider ved seg selv. Kvinnen gjøres til alt det mannen ikke vil være.

I skyggeboenes nære samtid brukte feministiske litteraturteoretikere speilet og speilingen som metaforer på det samspillet de mente oppstod mellom det mannlige blikket på kvinnen, og kvinnens blick på seg selv. Dette forholdet skildrer blant andre den danske litteraturviteren Jette Lundbo Levy i boka *De knuste spejle* (1976). Her definerer hun speilingen som “[...] det dobbelte forhold, at man tilsyneladende ser sig selv, og alligevel gør man det ikke, fordi man ser med nogen andres øjne.” (1976: 18) Lundbo Levy beskriver

---

<sup>95</sup> Se filmkritikeren Laura Mulveys kjente artikkel “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (*Screen*, 3/1975), og kunsthistorikerne Linda Nochlin: *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York: Harper & Row 1991 og Griselda Pollock: *Femininity, Feminism and Histories of Art*, New York: Routledge 1992.

<sup>96</sup> Det finnes selvsagt unntak fra denne posisjoneringen, som Edouard Manets revolusjonerende maleri *Olympia* (1863). Dette maleriet vakte voldsomme reaksjoner i sin samtid, mye på grunn av det direkte og “skamløse” blikket den nakne og prostituerte Olympia retter mot betrakteren.

<sup>97</sup> For nyere studier omkring blikket og blikkets betydning i kunst, film og litteratur, se for eksempel Norman Bryson, Michael Ann Holly og Keith Moxey (red.): *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover: Wesleyan University Press 1994, eller Mieke Bal: *Looking In: The Art of Viewing*, London: Routledge 2004.

hvordan patriarkatets undertrykkende myter om kvinnelighet former kvinners egen selvforståelse. Kvinnen agerer i samsvar med det mannlige blikkets forventninger. Hun knytter sin identitet til “overflaten”, til utseendet og speilbildet, hvilket gjør selvbildet hennes destruktivt og forgjengelig, mener Lundbo Levy. Speilet låser kvinnen fast og gjør henne til seksualitet, til en gjenstand “[...] der helst skal nydes – af mænd” (1976: 17f). Kvinner bidrar selv til å opprettholde denne forestillingen, og må derfor “knuse speilet” for å bryte ned bildet.

Sandra M. Gilbert og Susan Gubar behandler en lignende selvframstillingsproblematikk i den feministiske klassikeren *The Madwoman in the Attic* (1979). Der konstaterer de hvor vanskelig det tradisjonelt har vært for kvinnelige kunstnere å skildre seg selv fra et annet perspektiv enn som mannens Andre:

[T]he creative ‘I AM’ cannot be uttered if the ‘I’ knows not what it is. But for the female artist the essential process of self-definition is complicated by all those patriarchal definitions that intervene between herself and herself. [...] the woman writer acknowledges with pain, confusion and anger that what she sees in the mirror is usually a male construct [...]. (Gilbert & Gubar 1979 [2000] 17)

Gilbert og Gubar er opptatt av hvordan kvinnelige forfattere har forholdt seg til de dominerende, mannlige forestillingene om Kvinnen og kvinnetilværelsen. I deres lesning av eventyret om Snehvit, blir den onde stemorens magiske speil et bilde på patriarkatets definisjonsmakt. Det er “kongens stemme” som taler og dømmer i speilet: “His, surely, is the voice of the looking glass, the patriarchal voice of judgement that rules the queen’s – and every woman’s self-evaluation.” (Gilbert & Gubar [1979] 2000: 38) En sentral del av Gilbert og Gubars prosjekt er å vise hvordan 1800-tallets kvinnelige forfattere reviderte de patriarkalske bildene av kvinneligheten og omskrev dem til sine egne i såkalte *undertekster*, som skulle ligge skjult under romanenes overflatenivå.<sup>98</sup>

I Norden var det en noe senere bok av Jette Lundbo Levy som fikk særlig stor innflytelse på 1980-årenes feministiske litteraturteori, nemlig *Dobbeltblikket. Om at beskrive kvinder* (1980), en bok som Maria Gripe med stor sannsynlighet har hatt kjennskap til. Her tar Lundbo Levy for seg det hun kaller “det doble blikkets estetikk” i Victoria Benedictssons selvbiografiske og litterære forfatterskap. Lundbo Levys utgangspunkt er sammenhengen mellom kvinnelige erfaringer, ideologiske forestillingsmønstre og litterære framstillinger. Hun mener å kunne påvise en grunnleggende ambivalens i Benedictssons forfatterskap, hvor

---

<sup>98</sup> Særlig kjent er Gilbert og Gubars lesning av Charlotte Bröntes *Jane Eyre*, en roman som etter deres mening er full av “undertekster”, “egentlige” budskap som de mannlige kritikerne skal ha oversett.

hun både skildrer kvinnen med mannens blikk, som “tom form” og kjønnsobjekt, og samtidig har utopiske og visjonære drømmer om hva en kvinne *kunne* være.<sup>99</sup>

Det er denne feministiske konteksten som rammer inn Gripes tematisering av speil, blikk og kvinnelighet. Etter mitt syn gjenspeiler *Skugg-gömman* de ovenfor beskrevne teoretiske problemstillingene i overstrømmende grad. Maria Gripes overordnede mål har vært å gjøre Carolin til subjekt, og ikke til objekt for mannens blikk. Med all sannsynlighet kjenner hun til Victoria Benedictssons forfatterskap og Benedictssons motsetningsfylte forhold til kvinneidentiteten, hvor det å være kvinne og samtidig et menneske ble uforenelig. Det er også rimelig å anta at Gripe har kjennskap til den debatten som fulgte i kjølevannet av Lundbo Levys bøker. Men, som jeg skal vise i min konklusjon, velger hun også sin egen vei.

#### 4.2.2 Carolins selv-bilde

*Skugg-gömmans* speilmetaforer beveger seg i mange ulike retninger, og samler seg aldri om én forståelse. Forfatteren har plassert sin Carolin inne i en slags labyrint, hvor hun, følelsesmessig mer enn intellektuelt, tvinges til å ta stilling til ulike modeller for selvinnsikt. Det er en rekke speilscener i denne romanen. Refleksjoner i vindusruter, speilflater og stille vann nevnes hyppig, særlig i Carolins film- og teatermanuskript. Hun blir til slutt et selvstendig individ fordi hun er i stand til å manøvrere mellom de mange speilbildene hun stilles overfor.

Carolin hevder ved flere anledninger å være “avhengig” av sine speil, ikke minst i arbeidet med teaterroller: “I rummet finns många speglar. De behövs när hon skall studera in sina roller, då vandrar hon från spegel till spegel iakttagande sig själv från olika håll.” (bok IV, s. 14) Speilene har en rent praktisk funksjon. De forvandler subjekt til objekt og gjør det mulig for Carolin å betrakte seg selv og sine rollefortolkninger utenfra, med publikums blikk. Men hun behøver speilet også rent privat, og det blir et nyttig redskap i hennes selvanalytiske prosjekt. Speilene hun studerer seg selv i, representerer ulike betraktningsmåter. Ifølge

---

<sup>99</sup> I artikkelen “Myth and Illusion: The Aesthetics of Self in Victoria Benedictsson’s *Pengar*” (*Edda* nr. 4/85) beskriver Pål Bjørby Selma Bergs forsøk på å bli en person gjennom kameratskapet til en mann hun kan respektere og se opp til. Det er bare *mannen* som kan gjøre henne til et menneske fullt ut: “Through the friendship with a man lies the possibility of knowledge, experience, and hope of becoming a person. The need for a man concurs with the ideal female/male relationship in that only as a man’s ‘kamrat’ and assistant can the new female self come about.” (Bjørby 1985: 216) Bjørby påpeker det fortvilede ved denne situasjonen og konkluderer: “The creation of self fails when the author asks Selma to choose a man in order to choose a self. [...] The ideal excludes equality between the sexes.” (1985: 224) Carolin slipper å måtte bøye seg for en mann, og i dette ligger det noe frigjørende. Victoria Benedictsson tematiserer en kvinnelig selvframstillingsproblematikk også i noveller som “Den bergtagna” og “Ur mørkret”. Se *Den bergtagna och andra berättelser*, Hammarström & Åberg: Enskede 1982.

Carolin gjengir de alle *unike* bilder av henne (bok IV, s. 264). Det mest “effektive” speilet har hun fått i gave fra sin mor på Rosengåva:

Spegeln från Rosengåva har den effektivaste ramen. Vit, förgylld, kraftig. Hon står där en stund framför den och samlar sig. Det är en nyttig spegel, eftersom den kräver en ordentlig komposition och därigenom hindrar hennes personlighet från att flyta ut i periferin och lösas upp. Genom att skära av och sätta ram på henne ger den styrka og stadga, inte bara åt bilden i spegelglaset utan också åt själen inuti henne själv. (bok IV, s. 264)

Denne scenen viser hvordan Carolin søker etter å definere seg selv og samle de fragmenterte bildene av seg selv til en helhet.<sup>100</sup> Det er tydelig at speilet hjelper henne til å fastholde en utflytende identitet. Speilet rammer henne inn og styrker selvfølelsen. Rammemotivet gjør det mulig å lese både kroppen og “selvet” som et bilde eller kunstverk, noe som pålegges eller skapes.

Carolin viser seg å være oppmerksom på det selvdestruktive aspektet som ligger i den mannlige tradisjonens kunstneriske og litterære representasjon av kvinnen. Dette kommer fram i en diskusjon hun har med venninnen Ingeborg om Ofelia-skikkelsen. De to har vært i teatret og sett Shakespeares skuespill *Hamlet*. Ingeborg bemerker at Carolin ville ha gjort det strålende i rollen som Ofelia. Carolin reagerer på denne uttalelsen med et fryktelig sinne:

– Du hör jo att jag inte vill! Jag avskyr Ofelia!

– Det var väldigt vad du tar i!

Ingeborg ser förskräckt ut. Hon har aldrig sett Carolin sådan. Ögonen blir kolsvarta och sprutar etter. Rösten gäll. Carolin är själv fullkomligt medveten om det hela, hon vet precis hur hon ser ut nu, och det är ingen vacker syn, det vet hon också, men hon kan inte styra sig.

– Jag skall säga dig att jag avstår hellre från teatern! Helt och hållet! Ingen skall kunna tvinga mig att göra Ofelia! (bok IV, s. 113)

Carolin innrømmer overfor seg selv at den kraftige reaksjon har sammenheng med moren Lydia og hennes maleri av den druknede Ofelia. Lydia malte dette bildet forut for sitt eget selvmordsforsøk, og ifølge Carolin identifiserte hun seg sterkt med sitt eget motiv: “Man kan gott säga att [målningen] skildrar hennes självmordsförsök. Ofelia ligger i vattnet omfluten av blommor. Precis som de en gång fann Lydia.” (bok IV, s. 114) Berta gir en nærmere beskrivelse av Lydias maleri i ... *och de vita skuggorna i skogen*:

Ofelia ligger i vattnet alldeles intill strandkanten, hon ligger på rygg med de döda ögonen vidöppna, läpparna lätt åtskilda, som om hon just utandats sin sista suck.

---

<sup>100</sup> Denne scenen alluderer til Jacques Lacan og hans teori om speilfasen. Ifølge Lacan mangler det vesle barnet en sammenhengende oppfatning av sin egen kropp og av seg selv som atskilt fra moren. Barnet trenger et utvendig speilbilde, et bilde av kroppen som fullstendig og sammenhengende, for å kunne konstituere et “jeg”. Gripe benytter seg kunstnerisk fritt av de lacanske innsiktene og trenger ikke dypere ned i denne problematikken.



Den höga pannan lyser vit och skön, håret flyter i röda slingor runt huvudet som strömmande blod, vackert och hemskt. (bok II, s. 195)

Det er Ofelias utstrakte armer og utovervendte håndflater som gjør sterkest inntrykk på Berta. Armene hennes “[...] lyfter sig mot betraktaren på ett hjälplöst vädjande sätt. Dessa händer med de späda fingrarna liksom tigger om försköning.” (bok II, s. 196) Berta forteller at hun har sett lignende malerier i kunstbøkene hjemme, og “Ofelias død” har blitt malt av både Eugène Delacroix (1844), John Everett Millais (1852) og Georg Paulis (1891). I romantikken var den unge, vakre og døde kvinnen et hyppig forekommende kunstnerisk og litterært motiv. Den døde kvinnekroppen ble, paradoksalt nok, gjort til et idealisert estetisk objekt. I “The Philosophy of Composition” hevder Edgar Allan Poe at “[...] the death [...] of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world”.<sup>101</sup> Dette utsagnet eksemplifiserer romantikkens makabre kopling av det kvinnelige med skjønnhet, død og estetikk. Lydias identifikasjon med Ofelia-skikkelsen utleverer det nedbrytende ved romantikkens kvinnebilde. Etter det mislykkede drukningsforsøket lever Lydia, som jeg var inne på i forrige kapittel, en inautentisk skyggetilværelse i flere år. Individualiteten hennes er utslettet, hun blir lik den døde Ofelia på maleriet, et dødt kunstobjekt, og makter ikke å definere noe eget “selv”. Carolin reflekterer over Lydias skjebne i et brev til Saga: “Tror du att hon [Lydia] någonsin har kunnat känna, att hon verkligen har rätt till sitt eget liv, en fullgod rätt att existera? Det tror inte jag.” (bok IV, s. 47) Carolin er svært redd for å bli fanget inn av en lignende mannlig definert, selvutslettende kvinneverole. Romanen igjennom har hun derfor blikket rettet mot kvinnene i familien, aldri en mann. Gripe lar ikke sin romanskikkelse “forstyrres” av en tradisjonell han/hun binaritet, men tillater henne tvert imot å velge *bort* både romantikken og seksualiteten: “Med kärlek har hon verkligen inte tid nu”, skriver Carolin (bok IV, s. 15). Et annet sted står det: “Hon är inte ointresserad av erotik och förälskelse. Men det måste vänta för hennes del.” (bok IV, s. 132) Det er tydelig at Carolin oppfatter den romantiske kjærligheten som uforenelig med selvdefineringsprosjektet.

#### 4.2.3 Familien som speil for den egne identiteten

Det står ikke bra til med Carolin i begynnelsen av romanen. Sinnsstemningen hennes er tungsindig, hun har stengt seg inne, og vil verken se eller snakke med noen. Det er kaldt i leiligheten og surt høstregn utenfor. Kulden og mørket forsterker det stillestående og fastlåste

---

<sup>101</sup> Edgar Allan Poe: “The Philosophy of Composition” (1846), i *Essays and Reviews*. New York 1984, s. 19.

ved situasjonen: “Regnet strilar mot rutan. Dropparna glitrer i lampljuset. En dag fladdrer ett svartnat kastanjelöv opp mot fönsterglasets og legger seg sedan stillsamt ner att dö på fönsterbläcket. [...] Hon släcker lampan og tittar ut i mörkret.” (bok IV, s. 15) Carolins mismodige, melankolske tilstand knyttes snart til det uavklarte forholdet til moren Lydia. Hun føler seg sviktet og forlatt, og omtaler moren med bitterhet:

Här i sina brev till mig låter hon mycket kärleksfull. Hon ‘längtar’ og hon ‘saknar’ og hon ‘lovar’ att komma hit snart, og Gud vet allt.  
Men jag hör hur ihåligt det hela tiden ljuder. Mig lurar hon inte. [...]  
Jag skall tvinga henne att tala sanning. Så att jag äntligen själv kan få säga henne några sanningens ord. (bok IV, s. 24)

Senere uttrykker hun dette sinnet med enda større kraft: “[I]bland tycker jag nästan att jag hatar henne.” (bok IV, s. 53) Opprinnelig reiste Lydia, eller Ida som Carolin kaller henne, sammen med datteren fra Rosengåva, og i noen måneder delte de to leilighet i Swedenborgsgatan. Carolin tenker tilbake på denne tiden med glede:

Hon minns fortfarande deras lycka när de innredde rummen med en del av mammas möbler från hennes gamla våning på Rosengåva. [...]  
Detta var så sent som i vintras.  
Då var Ida ännu övertygad om att det var hos henne, sin yngsta dotter, hos Carolin, hon skulle stanna. [...]  
Ida og Carolin gick på teatern tillsammans. Ida oppmuntrade og hjalppte henne i arbeidet. Och Carolin kände sig hel og harmonisk som aldrig förr. [...]  
Så plötsligt var det slut på glädjen.  
Ida lämnade henne.  
Helt oväntat. Visserligen påstod mamma att hon endast haft för avsikt att installera Carolin i våningen og hjälpa henne till rätta i början. Hon hade hela tiden tänkt ge sig iväg sedan. Det trodde hon att Carolin hade klart för sig.  
Men faktum är att Ida aldrig sagt ett ord om att det hela bara var tillfälligt, og att hon tänkte återvända till Rosengåva igen. Det kom verkligen som en chock för Carolin. (bok IV, s. 28)

Carolin opplever å miste sin mor på ny, og reagerer med handlingslammelse. Det er i det hele tatt noe uforløst og uavklart som preger alle hennes familierelasjoner. Drømmen om det “perfekte” familielivet, der begge foreldrene er til stede, viser seg stadig å være nærværende i hennes bevissthet: “I hemlighet låtsades hon att de var en hel liten familj. Pappa var bara tillfälligt ute. Skulle snart komma hem.” (bok IV, s. 28) Den heteronormative familieordningen er svært innarbeidet i Carolins virkelighetsoppfatning. Hun har vansker med å akseptere sin egen, ødelagte familiesituasjon, og oppfatter dette som en mangel ved seg selv. Hun sørger over tapet av en far hun aldri har hatt og som hun aldri vil få vite hvem er, og en mor som gjentatte ganger svikter og forlater henne.

For å komme seg ut av denne stagnerte, fastlåste tilstanden, må Carolin lege bruddet med familien. Hun oppsøker morens forlatte leilighet i Swedenborgsgatan: “Hon har inte varit i mammas våning sedan hon flyttade därifrån. Nu ger hon sig alltså dit, men så fort hon sätter nyckeln i låset fylls hon av en saknad så stor att den nästan liknar sorg. Hon riktigt känner hur hjärtat krymper.” (bok IV, s. 61) Carolin assosierer leiligheten med moren, og ved å søke seg hit, vender hun tilbake til minner om fravær og savn. Dette blir nødvendig for at hun skal kunne forsones med fortiden og utvikle seg videre. Hun opplever leiligheten som mørk og livløs:

När hon öppnar ytterdörren slår kylan emot henne. Fönstren er fördragna och det är dunkelt i rummen. [...] När Carolin går här nu, ensam i de kalla rummen, känner hon hur möblerna liksom utstrålar lidande. Hon känner sig egendomligt hotad och ilar snabbt genom rummen för att få tag på vad hon behöver. (bok IV, s. 61)

Leiligheten representerer innestenghet, sorg og undertrykkelse, og blir et bilde på Lydias ulykkelige livssituasjon. Carolin finner ikke stearinlysene hun opprinnelig kom for å hente, men blir oppmerksom på en gammel kiste som står i gangen. Kisten inneholder gamle brev og en bunke familiefotografier. Hun setter seg ned og blar gjennom fotografiene, og stanser opp ved bildet av en kvinne hun synes å kjenne igjen: “Först tänker hon att det är Lydia som ung, men inser sedan att det inte är troligt. Vissa drag finns väl gemensamma, och de är säkert släkt på något sätt, hennes mor och den här kvinnan, men Lydia kan det inte vara.” (bok IV, s. 62) Kvinnen på bildet har ifølge Carolin “ängsliga ögon” og “påfallande disharmoniska drag.” (bok IV, s. 62) Brått innser hun at fotografiet må være av hennes mormor, Clara de Leto, kvinnen som skal ha vært skyldig i å ødelegge Lydias liv. Carolin sammenligner sitt eget speilbilde med mormorens bilde:

Carolin smyger sig fram till spegeln i hallen, håller upp fotografiet bredvid sitt eget ansikte. Stirrar med uppspärade ögon från det ena till det andra. Läger förskräckt handen över ögonen.

Vilken fruktansvärd upptäckt!

Bilden kunde ha föreställt henne själv. [...]

Hon är djupt allvarsam. Det här var hon inte beredd på. [...]

Hon vrider på huvudet och granskar sitt ansikte noga, drag för drag. [...]

Det är sin mormors avbild hon ser framför sig därinne i spegeln. (bok IV, s. 64)

Carolin erfarer et umiddelbart øyeblikk av identifikasjon. Hun ser seg selv som en fordobling av mormoren, og innser at hun er en del av en familiehistorie hun ikke uten videre kan frigjøre seg fra. Fotografier blir gjerne oppfattet som autentiske representasjoner av virkeligheten, og det er tydelig at Carolin håper å finne en form for *sannhet* i disse

familiebildene, en sannhet om fortiden, sin egen familie og seg selv. Hun opplever likheten med mormoren som et negativt speilforhold, og spør seg om hun kanskje ikke er så uavhengig som hun liker å tro: “Skulle hon, Carolin, hädanefter bli tvungen att ensam bära den dubbla bördén av sina egna och Clara de Letos försyndelser? [...] Hon är inte ensam längre. Inte fri.” (bok IV, s. 210)

Opplevelsen blir videre bearbeidet i en drøm Carolin har, og som Saga beskriver i ett av sine brev. I drømmen sitter Carolin foran speilet med mormorens fotografi i hånden. En dør åpner seg bak henne og reflekteres i speilglasset, og en mørk kvinneskikkelse, Clara de Leto, trer fram i døråpningen. Hun kommer ikke inn i rommet, men blir stående på terskelen. Snur Carolin seg mot henne, forsvinner både døren og kvinnen. De finnes bare i speilet. Illustratør Harald Gripe har gjengitt Carolins drøm på bokas omslagsside. Tegningen viser Carolin som stirrer inn i speilet, det vil si ut mot leseren (speilet er ikke gjengitt), og i bakgrunnen skimtes døråpningen og en mørk kvinneskygge. Leseren blir således en del av det intrikate spillet mellom blikket og bildet som Carolin opplever. Drømmen illustrerer hvordan hun stadig ser tilbake gjennom mødrene i denne romanen. Carolin kan speile seg i mormoren og definere seg i forhold til henne. Clara er “fanget” i speilet. Hun levde i en tid hvor det var svært få realiseringsmuligheter tilgjengelige for kvinner, og var underkastet 1800-tallskvinnenes trange vilkår. Kanskje er det datterdatteren som skal frigjøre henne, ved benytte seg av de utviklingsmulighetene hun har tilgang til?

Carolin opplever Clara som en destruktiv skygge i sitt eget speilbilde. Men hun oppdager også en positivt ladet skikkelse på familiefotografiene: “[D]et finns en man med på en del av bilderna. Lydias far. Hennes egen morfar. Förra gången var hon så upptagen av Clara de Letos ansikte att hon inte brydde sig om honom. Men han är lika viktig för henne.” (bok IV, s. 70f) I morfarens bilde får Carolin bekreftet sin tilhørighet i en slektshistorie. Gjennom ham finner hun en familieramme som bekrefter hennes egen eksistens, i samsvar med den psykoanalytiske utviklingsfortellingen som nettopp krever en idealisering og universalisering av mannen/faren:

Där är han ju – *pappan* som hon drömt om och längtat efter i hela sitt liv! Det kärleksfulla ansiktet...

Ja. Så måste han se ut! Så seg en far ut. Först nu vet hon det säkert. Alla andra pappor hon har jagat och stirrat sig blind på under årens lopp suddas ut och bara försvinner. (bok IV, s. 71)

Carolin utnytter fotografiets referensielle makt i sin søken etter å definere seg selv som subjekt. Hun finner fram et forstørrelsesglass og studerer inngående hver detalj på morfarens bilde. Til sin store glede har hun arvet hans hårfarge og hender. Sorgen over det fundamentale

tapet av den biologiske faren overvinnes gjennom identifiseringen med morfaren. Han har eksistert, det beviser fotografiet, og er en del av henne: “Nu skall Carolin i alla fall ta med sig en av dessa bilder och förstöra upp hans ansikte, så att hon alltid kan ha det hos sig. [...] Hon går med bilden under kappan hårt tryckt mot bröstet.” (bok IV, s. 73) I et psykoanalytisk perspektiv blir det mulig å hevde at Carolin foretar en narsissistisk eller melankolsk inkorporering av det tapte farsobjektet. I “Sorg og melankoli” (1917) beskriver Freud melankoli som et uferdig sorgarbeid, der melankolikeren inkorporerer det tapte kjærlighetsobjektet som han eller hun ikke klarer å skille seg fra. For Freud var melankoli ren selvdestruksjon, men når Carolin tar det tapte farsobjektet opp i seg, i form av morfarens bilde, blir det en form for trøst, og det er med på å forme hennes identitet. Båndet til den familien hun har mistet er gjenopprettet.

#### 4.2.4 Det tomme speilbildet

Carolin møter ulike forståelser av identitetsbegrepet gjennom sin lesning av litteratur. Gripe gir henne flere litterære forbilder å velge mellom. På teatret får hun rollen som Schillers sterke og selvbevisste Jeanne d’Arc-skikkelse, eller Johanna av Lothringen som hun heter i svensk oversettelse.<sup>102</sup> Johanna fungerer som en konstruktiv modell for Carolins streben etter å definere seg selv. Som en slags motfortelling til Johanna, leser hun på samme tid Oscar Wildes *Bildet av Dorian Gray*, en bok som truer med å destruere enhver form for jeggforankring.

Maria Gripe bedriver et intertekstuel spill med Wildes kjente roman. Lengre tekstpassasjer siteres direkte, og Carolin reflekterer over Dorians skjebne ved flere anledninger. *Bildet av Dorian Gray* er en svært moderne og utfordrende tekst når det gjelder identitet. Boka handler om den vakre ynglingen Dorian som får sitt portrett malt av kunstnerinnen Basil Hallward. Bildet er så fullkomment, at Dorian kommer med et skjebnesvangert ønske: hva om portrettet kunne forandre seg og eldes, mens han selv forble like ung og vakker resten av livet? Ønsket går i oppfyllelse. Dorian, som lever en fordervelig og moralsk forkastelig tilværelse med svik og drap, er stadig like pen og inntagende, samtidig som portrettet hans forandrer seg på det grusomste. Carolin reflekterer over maleriets forandringer og mener Dorian har tapt sin sjel:

---

<sup>102</sup> Som Carolin kledde også Jeanne d’Arc seg i mannsklær. Carina Lidström omtaler Jeanne d’Arc som “soldatjungfrun”, “ett androgynt amasonideal” (Lidström 1994: 118).

För att han skulle få behålla sin ungdom och skönhet livet ut, övertog porträttet helt och hållet hans själ. Det åldrades och förvandlades oavbrutet. Gradvis speglade det hans inre förfall, och på slutet visade det bilden av en ohyggligt förfallen människa – *Ett ansikte utan hjärta*, som det står i boken. (bok IV, s. 201)

Carolin beskriver romanen som “Rena giftet för själen [...], farlig och direkt fördärvlig, särskilt för den som skall gestalta Johanna från Lothringen – den personifierade renheten.” (bok IV, s. 207f) Likevel makter hun ikke å legge boka fra seg: “Håller man inte huvudet kallt medan man läser – och vem kan göra det? – blir man nästan litet konstig.” (bok IV, s. 207) Carolin svinger mellom fascinasjon og avsky i sin lesning av romanen. Det er åpenbart at boka inneholder innsikter som skremmer, men også tiltaler henne.

Dorian Gray kan karakteriseres som narsissisten som blir forelsket i bildet av sin egen, ytre skjønnhet. Han er den affekterte dandyen som forakter virkeligheten til fordel for et liv som etterligner kunsten. For ham er det ytre utseendet viktigere enn “dybden” og karakteren. Livet hans består av roller og masker, men masken skjuler ingen “egentlighet”. Dorian Gray er *kun* det estetiske uttrykket, og bak dette bildet er det ingenting. Denne erkjennelsen fengsler Carolin, samtidig som hun viser seg å være klar over det selvdestruktive aspektet som ligger i en slik livsholdning. Hun advarer andre mot å lese Wildes roman, blant annet venninnen Ingeborg, som ifølge Carolin er “känslig” (bok IV, s. 232). Det er mulig å hevde at Carolin aldri våger å ta Dorian Grays radikale og skånselløse innsikter inn over seg. Hun velger det bort, hvilket blant annet framgår av hennes redsel for å møte sitt eget blikk i speilet: “[Hon] lutar sig framåt och betraktar länge och allvarsamt sitt ansikte därinne i spegeln, men undviker som vanligt att möta sina ögon. Hon är rädd för dem.” (bok IV, s. 14) Speilet gir Carolin en ramme, en samlet jeg-følelse. Samtidig unnviker hun etter mitt syn å se “for dypt” i seg selv, i frykt for at den identiteten speilet tilbyr henne skal bygge på en tomhet. Øynene skal som kjent være sjelens speil, men hva om det ikke *er* noe der? Oscar Wildes radikale estetikk handler nettopp om at det ikke finnes noe bak tegnet “jeg”, men Carolin vegrer seg for å gå nærme denne problematikken. Maria Gripe ønsker ikke å la sin romanskikkelse gå i den “narsissistiske fellen”, og Dorian Grays fallhistorie fungerer først og fremst som en *advarsel* for Carolin.

Carolin har også tidligere i fortellingen blitt påminnet om det nedbrytende og degenererende som ligger i den narsissistiske selvforherligelsen. Saga varsler henne i ett av sine brev:

Ty vad är det vi ser i våra speglar egentligen? Har du tänkt på det?  
Kan det vara vårt sanna jag?

Icke – vi får aldrig veta hur vi ser ut. Vi tror visserligen, att det är vårt eget ansikte vi möter därinne i glaset, men det är bara avglanser av oss själva, spegelvända skenbilder av våra ansikten, som vi ibland förskönar, någon gång förvrider. Älskar eller hatar.

Men vi vill inte erkänna att vi aldrig har sett oss själva, aldrig mött vårt riktiga ansikte. Det är i själva verket en fruktansvärt otäck tanke. Vi föredrar därför att lita på våra speglar.

Ja. Vad vore du utan dine speglar, Carolin?

Men betänk att det är inte ditt eget ansikte du ser därinne. Det är inte din odödliga själ som lyser emot dig ur dina ögons dunkla djup. Det är skuggor, idel skuggor, Carolin.

Du omger dig med skugg-gömmor. (bok IV, s. 32)

Det ligger en frihet i estetikens verden som frister Carolin. Men, som Saga skriver i brevet, dette er ingen *virkelig* frihet. Det er en tilværelse av innholdsløse skygger, uten forankring i virkeligheten. Dorian “[...] ble mer og mer forelsket i sin egen skjønnhet, mer og mer interessert i sin egen sjels fordervelse”, står det i Wildes roman ([1891] 2000: 138). Wildes romanskikkelse klarer aldri å løsrive seg fra sitt selvbilde, mens Carolin *unnviker* derimot speilet når faren er der. Hun vil ikke, som Dorian, leve et liv i tomhet: “Først i virkeligheten är det som drømmen och dikten blir likgiltiga och får något vettigt innehåll” konkluderer Carolin (bok IV s. 310), og skiller lag med Dorian Gray.

### 4.3 Å bli til menneske gjennom kunsten

Carolin søken etter “selvet” får etter mitt syn en noe underlig todelt forløsning. For det første finner hun en identitet i skuespilleryrket. Hun blir en selvbevisst kunstner, og gjør stor suksess i rollen som Johanna i Schillers skuespill. Carolin tar arbeidet med denne rollen svært alvorlig, ikke minst fordi Johanna er en av historiens få kvinnelige helteskikkelser: “Manliga hjältor vimlar det av. Men kvinnor – icke! Det är alltså en oerhört viktig uppgift. Misslyckas jag med Johanna, råkar jag göra henne på minsta vis löjlig, så har jag svikit mina medsystrar.” (bok IV, s. 221f) Carolin ønsker å fylle sine roller med “sannhet”, også på teateret. Hun beskriver hvordan hun lykkes på scenen fordi Johanna blir en *del* av henne selv:

[D]et hela hotade att bli mekaniskt. Då guskelov ingrep Johanna själv. Helt oberörd steg hon helt sonika ut ur mig och tok över. [...] Hon lät mig förstå att nu höll jag på att svika här. Inte bara henne! Utan även Schiller. Och teatern. Publiken. Och framför allt mig själv.

Det tillät hon inte. Nu förventade hon sig att bli gestaltad av mig. [...]

På så sätt övervann jag min osäkerhet. Och gestaltad blev hon! Det upplevde jag själv, med varenda fiber i min kropp, med varenda cell i hjärnan och alla mina nervtråder. Allt försvann utom Johanna. (bok IV, s. 324)

Det er først og fremst innstuderingen av rollen som får betydning for Carolins egen utvikling, at hun gjør suksess på scenen blir mindre viktig. Gripe ser ut til å mene at det ligger en mulig identitet og et godt bilde for Carolin i Johanna-skikkelsen. Johanna er en spirituell og selvsikker kvinne, en historisk person som skal ha hatt et beundringsverdig mot og stor tro på sitt eget, indre kall. Hun utgjør en sterk kontrast til Oscar Wildes tekst. Der lesningen av Wildes roman truet med å bryte Carolin ned, styrker arbeidet med Johanna-rollen hennes livsholdning.

For det andre finner Carolin sin identitet i et kunstverk, en skulptur som den blinde kunstneren Sigrid Storråda modellerer av henne den tiden hun opptrer som mann på Rosengåva. Kunstneren framstår som en slags moderne Theresias, “den blinde seer”, hvis innsikter overskrider andre menneskers viten: “För Storråda gick det inte att förstå sig” sier Berta (bok III, s. 237). Ifølge Storråda er ikke synssansen til å stole på. Øynene kan bli “[...] förvillade av ljus och skuggor.” (bok III, s. 242) Selv ser hun med fingertuppene, forteller hun, og de lurer henne aldri: “När jag rör mig över ett ansikte med min fingrar, lätt, lätt, man måste vara ytterst lätt på hand, och med hela min uppmärksamhet samlad, då kan jag känna hur människan bakom ansiktet gradvis lockas fram, henne gömda innersta, inte bara de ytliga dragen.” (bok III, s. 242)

Scenen der kunstneren avduker Carolins portrett for Berta, spiller en nøkkelrolle i romansyklusen. Skulpturen ligger beskyttet under flere lag fuktige linduker, som kunstneren sakte fjerner: “När jag såg henne varsamt ta undan duk efter duk kändes det ungefär som jag kan tänka mig att fjärilen känner det när den er iferd med att befria sig från sin puppa”, forteller Berta (bok III, s. 239). Storråda har skulpturert Carolin som jente, og ifølge Berta er portrettet så livaktig at hun innbiller seg å se blodet pulsere i årene. Berta opplever kunstverket som en gestaltning av den “egentlige” Carolin: “Porträttet föreställde Carolin. Inte Carl. Och inte Carlos.” Fortellerstemmen knytter en sterk symbolverdi til skulpturen, den tillegges en særskilt betydning: “Porträttet visade hur hon [Carolin] skulle kunna vara, vilke möjligheter som fanns hos henne om hon bara kunde ta vara på dem. Hon såg sin själ sådan den en gång var tänkt, och kände att hon svikit den.” (bok III, s. 246) Ifølge Berta viser skulpturen Carolins “sanne ansikt”. Den har en aura av autenticitet rundt seg, som menneskene rundt Carolin bekrefter. Berta hevder at Carolin må ha “[...] känt sig usel i förhållande till Storrådas bild av henne.” (bok IV, s. 246) Portrettet representerer et idealbilde, som Carolin støtter seg på i sin søken etter “selvet”. Hun identifiserer seg med skulpturen og ønsker å virkeliggjøre kunstnerens bilde.



Skulpturens verdiinnhold realiseres i *Skugg-gömmen*. Storråda er død, og Rosilda overleverer den ferdiggjorte skulpturen til Carolin. Det viser seg at hun har blitt identisk med portrettet:

– Vad menade du när du sade nyss att porträtthuvudet är *mer* än likt mig?

Rosilda går närmare och studerar på nytt hennes ansikte. Hon ser litet brydd ut:

– Jag vet inte. Uppriktigt sagt så tyckte jag inte alls att det var du första gången jag såg det. Men sedan har det på något vis blivit mer och mer du.

Hon skrattar och ser häpen på Carolin.

– Det är faktiskt sant. Du liksom *blir* ditt porträtt. Kom får du själv se!

Hon drar Carolin med sig till spegeln och håller skulpturhuvudet intill hennes eget.

– Titta då!

Och Carolin försöker men ser ingenting, tårarna skymmer. Det är lika bra det, hon får titta på det sedan, ensam. Men om det skulle vara som Rosilda säger att hon börjar likna Storrådas bild av henne, så kan hon vara lugn. Det är vad hon i hemlighet innerst inne har strävat efter. (bok IV, s. 388f)

Tidligere fortolkere problematiserer overhodet ikke Carolins noe underlige transformasjon, men leser det som et tegn på at Carolins søken etter “selvet” nærmer seg en avslutning: “Skildringen av Carolins reaktion inför porträttbysten tjäna som en beskrivning av Carolins upptäckt av sig själv, av den egna identiteten, hon lyckas äntligen se sig själv”, skriver Carina Lidström (1994: 81). Ying Toijer-Nilsson leser inn en platonsk undertekst i skulptursekvensen. Hun mener at portrettet er Carolins idealbilde, det viser hennes “iboende muligheter”. Den avsluttende forvandlingen blir beviset på at Carolin har “[...] återfunnit sin själ sådan den ursprungligen var tänkt.” (Toijer-Nilsson 2000: 204) Med tanke på Platons nedvurdering av kunsten, gir det mer mening å lese portrettet som et uttrykk for en nyplatonistisk estetikk. Plotin mente for eksempel at kunstverket reflekterte “idealet” mer nøyaktig enn naturen selv. Kunstneren, som altså kan se *mer* enn alle andre, avslører ifølge Toijer-Nilsson også Carolins sanne kjønn: “Med känsliga fingrar finner den blinda konstnärinnan fram till *den rätta gestalten, flickan*. När Berta betraktar skulpturen känner hon igen den *riktiga* Carolin, sådan hon var innan hon började spela alla sina roller.”<sup>103</sup> (2000: 195) Igjen blir kjønn gjort til essens, Carolins “rette” og “opprinnelige” identitet er den kvinnelige. Også Gabriella Åhmansson i *Nordisk kvinnelitteraturhistorie* er opptatt av at det kun er den blinde kunstneren som “avslører” Carolins kvinnelige anatomi på Rosengåva (Åhmansson 1997: 248). Åhmansson leser skulpturen som en materialisering av Carolins “genuine” og “sanne” jeg, og når hun til slutt ligner sitt eget portrett, skal hun ha virkeliggjort denne iboende kjernen.

---

<sup>103</sup> Mine kursiveringer.

Etter mitt syn er disse lesningene av portrettsekvensen svært forenkla. Både Lidström, Toijer-Nilsson og Åhmansson mister sentrale poeng av syne når de unnlater å bemerke hvordan Gripe her går i direkte dialog med Oscar Wildes estetikk. Interaksjonen mellom kunstverket og Carolin er en direkte referanse til fortellingen om Dorian Gray, men i Carolins tilfelle får vekselvirkningen et motsatt, positivt fortegn. Hos Gripe, som hos Wilde, representerer bildet en form for sannhet. Det er portrettet som setter normen for hva som skal kunne regnes for “sant” og “ekte”. Dorian Gray er i utgangspunktet identisk med sitt eget bilde, han *er* like vakker, ren og uskyldig som ynglingen på Basil Hallwards maleri. Men gradvis øker disharmonien mellom portrettet og ham selv. Dorians onde handlinger setter ikke spor i kroppen hans, men degenereringen registreres i portrettet, som blir et slags sannhetsvitne: “For hver synd han gjorde, ville en flekk skjemme og forderve dets skjønnhet.” (Wilde [1891] (2002): 100) Dorian lever en rent estetisk og tom tilværelse, og mister sin “sjel” til portrettet.

Som hos Dorian, ligger også Carolins “sannhet” utenfor henne selv. Men Maria Gripe snur på Wildes estetiske diskurs og lar sin romanskikkelse bevege seg i motsatt retning. I utgangspunktet er det stor diskrepans mellom kunstverket og Carolin, men til slutt samsvarer hennes ytre med dette bildet. Der Dorian fjerner seg fra den “sannheten” kunstverket representerer, nærmer Carolin seg denne og bli stadig mer “sann”. Hun virkeliggjør kunstverkets idealbilde, og gjør det til sitt eget. Det “ytre” speiler det “indre”, det vil si kunstverket.

Carolin ender opp i kunsten og blir samtidig et “sant” menneske, i samsvar med Simone de Beauvoirs eksistensialistiske tanke om at et menneske ikke er annet enn hva det *gjør*. Dette bekrefter Maria Gripe ved hjelp av Adam-skikkelsen. Adam (som nettopp betyr “menneske”) har forfulgt Carolin som en skygge gjennom store deler av romanen. Carolin har hele tiden avvist hans stillfarende henvendelser, og flyktet fra ham i ren irritasjon. Når hun har nådd sitt mål, forenes hun med ham. Adam kan selvsagt leses som en selvstendig skikkelse, og Gripe avslutter således sin roman med en tradisjonell hun/han-binarisme, men etter min mening skal Adam først og fremst forstås å være en spaltning av Carolin selv. Gripe unnviker med det en stereotyp kjønnsmodell, der det kvinnelige og det mannlige er motsetninger. Navnet Adam symboliserer den helhetlige, menneskelige identiteten Carolin har oppnådd. Saga og Carolin er forent, hun har blitt én kvinne med én stemme. Om det betyr at Carolin “[...] slutligen lämnar skenvärlden och blir då sig själv”, som Toijer-Nilsson skriver (2000: 195), kan diskuteres. Men hun har funnet en konstruktiv, menneskelig identitet, forankret i et skapende og transcenderende yrke som skuespiller.

## 5. Avsluttende betraktninger

*If realism means showing the world as it really is, [...] then we are instantly in trouble, since how the world is is a subject of fierce contention.*  
Terry Eagleton<sup>104</sup>

Maria Gripe har frihet og autoritet som forfatter. Hun er et fagmenneske med store kunnskaper, og i skyggeserien har hun nærmet seg, utformet og utdypet de erfaringer *hun* er opptatt av, og som hun har utformet kunstnerisk på over tusen sider. Et så omfattende og komplekst prosjekt som det Gripe har befattet seg med, krever en mengde detaljer, og det store antallet sider vitner om forfatterens ønske om å utforske alle mulige konstellasjoner og komplikasjoner som framstillingen av et ungt kvinnesinn fører med seg.

Portrettet av Carolin avhenger først og fremst av forfatterens store interesse for psykologi. Som litteraturviter Terry Eagleton skriver i sin siste bok: “[...] a novel’s objective ‘vision’ of the world is rooted in the subjectivity of its author.” (Eagleton 2005: 18) Forfatterens egne holdninger, verdier og erfaringer vil alltid ha betydning for utvelgelsen av det litterære materialet. Gripe mener det er mulig å snakke om en menneskenatur, og hennes prosjekt støtter seg primært på 1970- og 80-tallets faglige forståelse av menneskepsyken. Hun er, som Nancy Chodorow og senere Julia Kristeva, opptatt av mor-datter-forholdet, og jeg har i min analyse vist hvordan moren representerer en kvinneidentitet som datteren helst vil unnsnippe, i samsvar med Kristevas beskrivelse av modermordet som et *sine qua non* for datterens individualisering.<sup>105</sup> Det negative morsbildet kommer sterkest til uttrykk i forestillingen om den allmektige, arkaiske morsskikkelsen, som truer med å utslette datterens individualitet, en forestilling som gjør kvinneligheten og kvinnekroppen til en mytisk figur eller en primær symbolstruktur.

Carolin søker ikke bare etter “sannheten” hos seg selv, men søker faktisk etter selve “selvet”. Hun blir til som subjekt både gjennom de andres blick og gjennom kulturens definisjoner, men også gjennom å være et handlende, tenkende og utforskende menneske. Hun blir til “kvinne” gjennom sin forankring i den kvinnelige delen av familien, av fortidige og nåtidige forhold til kvinner, men det er først og fremst i estetikken og i det “doble rommet” som teateret er, i idealer *utenfor* seg selv, at hun til slutt finner sin identitet. Maria Gripe nøyer

---

<sup>104</sup> Eagleton 2005: 9.

<sup>105</sup> I *Svart sol. Depresjon og melankoli* skriver Kristeva: “Både for mannen og kvinnen er tapet av mor en biologisk og psykisk nødvendighet, det første skritt på veien mot selvstendigjøring. Modermordet er vår livsnødvendighet, et *sine qua non* for vår individualisering” ([1987] 1994: 40).

seg ikke med ett enkelt svar. Som jeg påviste i kapittel tre av analysen, kunne det se ut som om Freud og de feministiske revideringene av hans teorier om kvinners utvikling ville bli den viktigste forklaringsmodellen for skyggebøkene. Men forfatteren gjør det vanskeligere for leseren, og romansyklusen unndrar seg en klar identifikasjon med teoretiske ståsteder. Gripe velger å foreta en langt mer åpen, litterær behandling av sitt materiale, og hun tar seg stor frihet til å male ut de tingene som opptar henne. Hun foretar en del forenklinger og tenker på sine unge lesere. Det er hele tiden snakk om å antyde mer enn å forløse, og ingenting får en endelig slutt.

Som Simone de Beauvoir og Judith Butler, drømmer også Maria Gripe om et samfunn der mennesket ikke får sin identitet, verdi og betydning bestemt på grunnlag av sitt kjønn. Jeg har vist hvordan hun i skyggebøkene nettopp stiller spørsmål ved den kulturskapte, vanebestemte måten å betrakte kjønn og identitet på, og jeg har særlig lagt vekt på å få fram hvordan romanpersonene problematiserer påståtte kjønnsgrenser og heteroseksualiteten som kode for det “naturlige” og “normale”. Carolin er en skikkelse som, iallfall midlertidig, overskrider kravet om å vise fram en forståelig og “leselig” identitet som kvinne. Hun krysser bevisst grensene mellom kvinnelig og mannlig kjønnsposisjon. Hennes utvikling avslører hvordan den kvinnelige identiteten skapes gjennom det jeg karakteriserer som en *kvinnelighetens maskerade*. Tidligere fortolkere mener at Carolin svikter sin “naturlige kvinnelighet” når hun kler seg ut som mann, og beskriver henne først som “riktig” og “sann” idet hun ifører seg kjolen. De skiller ikke mellom kroppen og klærne, og anerkjenner ikke Carolins identitet før hun gjentar de konvensjonelle kodene som skaper Kvinnen.

Til tross for at Maria Gripe tar utgangspunkt i en kvinnelig erfaringsverden i sin romansyklus, blir det aldri tale om å skrive fram en spesifikk “kvinnenatur”. Hun forsøker aldri å identifisere det essensielt “kvinnelige”, hvilket etter mitt syn vil være det samme som å gå i allianse med en patriarkalsk forståelse av kvinneidentiteten. Samtidig mener Gripe at kjønn er en nødvendighet, og heller ikke Butler mener det er mulig å plassere seg selv hinsides kjønn. Carolin må forholde seg til sin kropp og sitt kjønn. Hun er hele tiden i dialog med ulike bilder av Kvinnen og mytene om kvinnelighet, men viser seg å være bevisst det undertrykkende aspektet ved disse. Hennes mål er å skape seg en selvstendig identitet, frigjort fra de konvensjonelle forestillingene.

Litterære tekster vil alltid være med på å fastslå og bekrefte kulturelle kjønnsbilder, og hvordan kvinner framstilles i litteraturen, har betydning for hvordan den enkelte kvinne ser på seg selv. Etter mitt syn er dette mye av grunnen til at Gripe gjør Carolin til kvinne i denne romanserien: hun ønsker å gi Carolins kvinneidentitet en ny og fri betydning, som ikke er

fastlåst i patriarkalske, undertrykkende myter. Dette samsvarer med Simone de Beauvoirs teser i *Det annet kjønn*, hvor hun skriver: “Mannen er et kjønn menneske, og kvinnen er bare et fullstendig individ og mannens likeverdige, hvis hun også er et kjønn menneske. Å gi avkall på sin kvinnelighet, det er å gi avkall på en del av sin menneskelighet.” (Beauvoir [1949] 2000: 788) Det er viktig å understreke at Beauvoir ikke tenker seg en “undertrykt kvinnelighet” som skal frigjøres, oppvurderes og gis sin “rette verdi”, hvilket ville være en form for populistisk feministisk tankegang. Det er snakk om et samfunn der kvinner med like stor rett som menn skal ha mulighet til å *skape seg selv* som mennesker, gjennom sine handlinger og valg. Dette samsvarer med Carolins egne tanker, når hun i den siste romanen kort kommenterer sin beslutning om ikke lenger å opptre som mann utenfor teaterscenen: “[J]ag sviker mina egna ideal om jag fortsätter att uppträda förklädd till man [...]. Det är ett sätt att underkänna kvinnan.” (bok IV, s. 371) Beauvoir drømte om et samfunn der kvinner kunne erkjenne sin eksistensielle frihet og skape en ny form for kvinnelighet, en drøm Carolin deler når hun danner seg en identitet i yrket som skuespiller. “Vad det egentlige handlar om för oss, är ‘rätten till sig själv’, [...]. Att få uppleva att man äger den rätten, som borde vara självklar för alla människor, men inte är det” sier Carolin (bok IV s. 369), og trekker linjer fra sitt eget selvdefinierungsprosjekt til all verdens kvinner. Retten til *selv* å kunne definere sin kvinnelighet, til å være et skapende subjekt og ikke “annenværen”, som Beauvoir kaller det, blir noe av den mest sentrale tematikken i skyggeserien.

Simone de Beauvoir banet på mange måter vei for senere feministers radikale oppfatning av kvinnelighet, som for eksempel Judith Butlers forståelse av kjønn som en tvers igjennom kulturell konstruksjon. Gripe nærmer seg også Butlers kjønnteoretiske innsikter i sin romansyklus, selv om de løftene om forandring som gis underveis i teksten ikke blir innfridd. Det er heller ikke rett av meg som leser å kreve at disse romanene skal gjøre mer enn de kan, og at Gripe og Carolin skal gjennomføre noe som heller ikke kvinner i dag klarer, nemlig å skape en identitet frigjort fra kulturelle forestillinger omkring kjønn. Men Gripe har lyktes med å løsne litt på begrepene og på de etablerte litterære kontekstene, og står igjen med en sterk og selvstendig kvinneskikkelse.

## Litteratur

### *Primærttekster av Maria Gripe:*

*Skuggan över stenbänken*. Stockholm: Bonnier Carlsen, 1999 [1982].

... *och de vita skuggorna i skogen*. Stockholm: Bonnier Carlsen, 2000 [1984].

*Skuggornas barn*. Stockholm: Bonniers Junior Förlag, 1986.

*Skugg-gömman*. Stockholm: Bonniers Junior Förlag, 1988.

### *Andre siterte verk:*

Abel, Elizabeth, M. Hirsch og E. Langland. "Introduction", i *The Voyage In. Fictions in Female Development*. Hanover: University Press of New England, 1983. 3–19.

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1971 [1953]. 30–69.

Alfvén-Eriksson, Anne-Marie. "Ingen är vad hon synes vara." Anmeldelse av *Skuggornas barn*. *Dagens Nyheter* 15.11.1986.

Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2<sup>nd</sup> ed. [1980, *De theorie van vertellen en verhalen*]. Til engelsk ved Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1997 [1985].

Barthes, Roland. *Det lyse rommet*. [1980, *La Chambre claire. Note sur la photographie*]. Til norsk ved Knut Stene Johansen. Oslo: Pax, 2001.

Belsey, Catherine. *Critical Practice*. New York: Methuen, 1980. 1–84.

Bjørby, Pål. "Myth and Illusion: The Aesthetics of Self in Victoria Benedictsson's Pengar", *Edda* nr. 4 (1985): 209–231.

Bjørby, Pål. "Queer-teori: asymmetriske identiteter", i *Norsk homoforskning*, red. Marianne C. Brantsæter m. fl. Oslo: Universitetsforlaget, 2001. 325–350.

Bonn, Martha. "Gripes nya 'skuggbok'". Anmeldelse av *Skuggornas barn*. *Gefle Dagblad* 11.3.1987.

Bor, Gunilla. "Spänningsfyllt och fantastisk." Anmeldelse av *Skuggan över stenbänken*. *Dagens Nyheter* 7.12.1982.

- Bruhm, Steven. "Introduction: Reflecting Narcissus", i *Reflecting Narcissus. A Queer Aesthetic*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. 1–19.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Routledge, 1999 [1990].
- Butler, Judith. "Introduction", i *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993a. 1–23.
- Butler, Judith. "Critically Queer", i *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993b. 223–242.
- Butler, Judith. "Introduction", i *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford, California: Stanford University Press, 1997a. 1–30.
- Butler, Judith. "Melancholy Gender/Refused Identification", i *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford, California: Stanford University Press, 1997b. 133–150.
- Calltorp, Lis-Greta. "I höst kommer fortsättningen på 'Skuggan över stenbänken'". Anmaldelse av *Skuggan över stenbänken*. *Södermanlands Nyheter* 3.5.1984.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkley: University of California Press, 1978.
- Danielsson, Karin. "Maria Gripes romantik. En återspeglning av tillvaron i *Agnes Cecilia, Skuggan över stenbänken, Och de vita skuggorna i skogen*", *Horisont* nr. 4 (1985): 66–81.
- De Beauvoir, Simone. *Det annet kjønn*. [1949, *Le deuxième sexe I, II*] Til norsk ved Bente Christensen. Oslo: Pax, 2000.
- DeLamotte, Eugenia C. "Introduction: The Genre, the Canon and the Myth", i *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. Oxford: Oxford University Press, 1990. 3–28.
- Eagleton, Terry. "What is a Novel?", i *The English Novel. An Introduction*. Oxford: Blackwell, 2005. 1–21.
- Edström, Vivi. "Värderingar i ungdomslitteraturen", i *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*, red. Vivi Edström & Kristin Hallberg. Stockholm: Liber Förlag, 1984a. 11–49.
- Edström, Vivi. "Det gäller pappa – fäder och döttrar i ungdomsboken.", i *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*, red. Vivi Edström & Kristin Hallberg. Stockholm: Liber Förlag, 1984b. 52–68.
- Edström, Vivi. "Rädd att bli som mamma. Ett ångesttema i svensk ungdomsbok", i *Ord och bilder för barn och ungdom*, bind II: *Utblick över barn och ungdomslitteraturen*, red.

- Lars Furuland og Mary Ørvig. Stockholm: Raben & Sjögren Bokförlag, 1986. 241–244.
- Enby, Gunnel. “Carolin avmytologiserad”. Anmeldelse av *Skugg-gömman*. *Göteborgsposten* 23.11.1988.
- Fagerström, Gudrun. *Maria Gripe – Hennes verk och hennes läsare*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1977.
- Felski, Rita. “Subjectivity and Feminism”, i *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989a. 51–85.
- Felski, Rita. “The Novel of Self-Discovery: Integration and Quest”, i *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989b. 122–153.
- Felski, Rita. “Another Aesthetic: The Gothic Novel”, i *Literature after Feminism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. 149–155.
- Forsén, Ulla. “Skuggornas barn”. Anmeldelse av *Skuggornas barn*. *Opsis Kalopsis* nr. 2 (1987).
- Fransson, Birgitta. “Maria Gripe och de djupa skuggorna i livet”, i *Barnboksvärldar. Samtal med författare*. Stockholm: En bok för alla, 2001. 69–77.
- Freud, Sigmund. “The Uncanny”, i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, red. James Strachey, vol. XVII. London: Hogarth Press. 1953–74 [1919]. 219–252.
- Freud, Sigmund. *The Ego and the Id*, i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, red. James Strachey, vol. XIX. London: Hogarth Press. 1953–74 [1923]. 13–66.
- Freud, Sigmund. “Female Sexuality”, i *On Sexuality. Three Essays on the Theory of Sexuality and other works. The Pelican Freud Library*, red. og utv. ved Angela Richards. Til engelsk ved James Strachey, vol 7. London: Penguin Books, 1986 [1931/1977]. 371–392.
- Freud, Sigmund. “Femininity”, i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, red. James Strachey, vol XXII. London: Hogarth Press, 1953–74 [1933]. 112–135.
- Furuland, Lars og Mary Ørvig. “Maria och Harald Gripe. Författaren och illustratören”, i *Ord och bilder för barn och ungdom*, bind II: *Utblick över barn- og ungdomslitteraturen*. Stockholm: Raben & Sjögren, 1986. 174–179.
- Furuland, Lars. “Den moderna ungdomsboken”, i Lars Furuland, Mary Ørvig og Sonja Svensson (red.): *Ord och bilder för barn och ungdom*, bind III: *Ungdomslitteraturen*. Stockholm: Raben & Sjögren, 1994. 289–297



- Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. "The Queen's Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Paternity", i *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press. 2000 [1979]. 3–44.
- Gormsen, Jakob. "Maria Gripe". *Elleve nordiske børnebogsforfattere*. København: Gyldendal, 1979. 78–113.
- Gripe, Maria. "Barn, litteratur och fantasi", *Barn och kultur* nr. 3 (1970): 96–98.
- Gripe, Maria. "Ett ord en skugga!" *Barn och kultur* nr. 2 (1971): 44–48.
- Gripe, Maria. "Vist findes der håb. Tale ved overrækkelsen av H. C. Andersen-medaljen 1974", *Børn & Bøger* nr. 6 (1975): 209–211.
- Gripe, Maria. "Författare om kritik", *Opsis Kalopsis* nr. 4 (1997): 28–33.
- Hirsch, Marianne. "Introduction. Unspeakable Plots", i *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989. 1–27.
- Irigaray, Luce. "The Blind Spot Of An Old Dream Of Symmetry", i *Speculum of the Other Woman* [1974, *Speculum de l'autre femme*]. Til engelsk ved Gillian C. Gill. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985. 13–129.
- Iversen, Irene. "Innledning", i *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax, 2002. 9–63.
- Jakobsen, Gunnar. "En dag med Maria Gripe. En samtale med forfatteren i anledning af den nordiske børnebogspris", i *Norsk årbok for barne- og ungdomslitteratur*, red. Audun Thorsen. Oslo: Lunde Forlag, 1987. 66–79.
- Kahane, Claire. "The Gothic Mirror", i *The (M)other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, red. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane og Madelon Sprengnether. Ithaca: Cornell University Press, 1985. 334–351.
- Kelleher, Paul. "The Gothic Becomes You", i *Regarding Sedgwick. Essays on Queer Culture and Critical Theory*, red. Stephen M. Barber og David L. Clark. New York: Routledge 2002, 143–150.
- Klingenberg, Göte. "Fantastiska berättelser – science fiction – framtidsskildringar", i *Ord och bilder för barn och ungdom*, bind III: *Ungdomslitteraturen*, red. Lars Furuland, Mary Ørvig og Sonja Svensson. Stockholm: Raben & Sjögren, 1994. 244–248.
- Kristeva, Julia. "Approaching Abjection", i *Powers of Horror. An essay on Abjection*. [1980, *Pouvoirs de l'horreur*] Til engelsk ved Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982. 1–31.
- Kristeva, Julia. "Den dødbringende kvinnen", i *Svart sol. Depresjon og melankoli* [1987, *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*] Til norsk ved Agnete Øye. Oslo: Pax, 1994. 40–43.

- Kvillerud, Reinert. "Namn med funktioner: om Maria Gripes persongalleri", *Barnboken* nr. 1 (1986): 10–13.
- Larsson, Lisbeth. "På jakt efter den moder som försvann. En litterär debatt om moderskapet", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, bind IV: *På jorden*, red. Møller Jensen m. fl. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1997. 255–265.
- Levy, Jette Lundbo. *De knuste spejle. Billeder og modbilleder i kvindeliteratur*. København: Tiderne skifter, 1976.
- Levy, Jette Lundbo. *Dobbeltblikket. Om at beskrive kvinder. Ideologi og æstetik i Victoria Benedictssons forfatterskab*. København: Tiderne skifter, 1980.
- Lidström, Carina. "Den tvetydiga verkligheten". Anmeldelse av ... *och de vita skuggorna i skogen*. *Östgöta Correspondenten* 12. desember 1984.
- Lidström, Carina. "Det okända sammanhanget – textens och livets mönster. En tematisk studie i Maria Gripes författarskap", i *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*, red. Maria Nikolajeva, Stockholm: Printgraf, 1992. 113–128.
- Lidström, Carina. *Sökande, spegling, metamorfos. Tre vägar genom Maria Gripes skuggserie*. Stockholm/Stehag: Symposion Graduale, 1994.
- Malmberg, Lena. "Att skriva sig fri. Bekännelsesromanen som 1970-talets nya genre", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, bind IV: *På jorden*, red. Møller Jensen m.fl. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1997. 173–181.
- Mannheimer, Carin. "Maria Gripe", *Barn och kultur* nr. 2 (1971): 38–43.
- Miller, Nancy K. "Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader", i *Subject to Change. Reading Feminist Writing*. New York: Columbia University Press, 1988 [1985]. 102–121.
- Moi, Toril. "Det poststrukturalistiske bildet av biologisk og sosialt kjønn", i *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Gjøvik: Gyldendal, 2000 [1998]. 53–89.
- Register, Cheri. *Kvinnokamp och litteratur i USA och Sverige*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1977. 83–162.
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", i *Desire: The Politics of Sexuality*, red. Ann Snitow, Christine Stansell og Sharon Thompson. London: Virago, 1983. 212–214.
- Rönnerstrand, Torsten. "Barn- och ungdomslitteraturen ur jungianskt perspektiv", i *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*, red. Maria Nikolajeva. Stockholm: Printgraf, 1992. 75–108.

- Shideler, Ross. "Introduction. The Patriarchal Humpty Dumpty", i *Questioning the Father. From Darwin to Zola, Ibsen, Strindberg and Hardy*. Stanford/ California: Stanford University Press, 1999. 3–18.
- Svensson, Sonja. "Så skulle världen bli som ny – barn- och ungdomslitteratur efter andra världskriget", i *Den svenska litteraturen*, bind VI: *Medieålderns litteratur*, red. Lars Lönnroth og Sverker Göransson. Stockholm: BonnierFakta Bokförlag, 1990. 221–241.
- Svevonijs, Hervor. "Levande litteratur för mellanåldrarna". *VF* 25.03.1983.
- Toijer-Nilsson, Ying. *Fantasins underland. Myt och idé i den fantastiska berättelsen*. Stockholm: EFS-förlaget, 1981.
- Toijer-Nilsson, Ying. "Människor mot mörk grund – Maria och Harald Gripe i samtal med Ying Toijer-Nilsson", i *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*, red. Vivi Edström & Kristin Hallberg. Stockholm: Liber Förlag, 1984. 220-226.
- Toijer-Nilsson, Ying. "Att öppna för mångtydigheten. Ying Toijer-Nilsson samtalar med Maria Gripe." *Vår lösen* nr. 3-4 (1987): 217–220.
- Toijer-Nilsson, Ying. "I en värld av skuggor". Anmeldelse av *Skugg-gömmen*. *Svenska Dagbladet* 13.11.1988.
- Toijer-Nilsson, Ying. *Skuggornas förtrogna. Om Maria Gripe*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2000.
- Wang, Anette. "Vi må akseptere at barn lever i vår verden". *Morgenbladet* 14.02.1983.
- Weil, Kari. "Introduction", i *Androgyny and the Denial of Difference*. Charlottesville, Virginia: University Press of Virginia, 1992a. 1–13.
- Weil, Kari. "Androgyny, Feminism, and the Critical Difference", i *Androgyny and the Denial of Difference*. Charlottesville, Virginia: University Press of Virginia, 1992b. 145–169.
- Westin, Boel. "Dialog i könsdemokratiens tecken. Ungdomsromanen i förvandling", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, bind IV: *På jorden*, red. Møller Jensen m. fl. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1997. 241–244.
- Wilde, Oscar. *Bildet av Dorian Gray* [1891, *The Picture of Dorian Gray*] Til norsk ved Ragnar Kvam. Oslo: Den Norske Bokklubben, 2000.
- Woolf, Virginia. "Chapter VI", i *A Room of One's Own*. London: Hogarth Press, 1929. 143–172.
- Wright, Elizabeth m.fl., red. *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*. Oxford: Blackwell, 1992.
- Åhmansson, Gabriella. "Dialog i könsdemokratiens tecken. Ungdomsromanen i förvandling", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, bind IV: *På jorden*, red. Møller Jensen m. fl. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1997. 246–249.

Aas, Gro Hanne. [Intervju med Irene Iversen]. “ – Jeg savner en diskusjon om implikasjonene av teoriene og begrepene vi bruker i det feministiske forskningsfeltet”, *Kvinneforskning* nr. 1 (1999). Tilgjengelig: <http://kilden.forskningsradet.no/tidsskriftet/sok/sokeresultat.html?overskrift=1999&aar=1999&annet>

Aaslestad, Petter. *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: LNU og Cappelen Akademisk Forlag, 1999.

# Sammendrag

Hovedfagsavhandling  
Nordisk institutt  
Universitetet i Bergen  
Mai 2005

**Navn:** Kari Mathilde Hestad  
**Veileder:** Pål Bjørby

**Tittel:** “Fri, sterk och ensam vill jag leva mitt liv”

**Undertittel:** En analyse av kjønns- og identitetsproblematikken i Maria Gripes skyggeserie.

## **Kapittel 1: Introduksjon**

I introduksjonen presenteres de fire skyggebøkene og forfatteren. Jeg beskriver avhandlingens hovedmål, som er å foreta en analyse av kvinneportrettet Carolin. I resepsjonsdelen redegjør jeg for hvordan de tre fortolkerne Carina Lidström, Ying Yoijer-Nilsson og Gabriella Åhmansson forstår skyggeseriens identitetstematikk. Min oppfatning er at den tidligere forskningen ikke har tatt tilstrekkelig hensyn til det faktum at Carolin er en skikkelse som bevisst krysser grensene mellom en “mannlig” og en “kvinnelig” kjønnsidentitet. Jeg stiller meg kritisk til de tidligere fortolkernes lesninger, som jeg finner normativiserende og essensialistiske. Carolins rollespill og iscenesettelse av kjønnsidentitetene gjør det mulig å hevde at skyggebøkene foregriper tankene til den feministiske teoretikeren Judith Butler, som er kjent for å forstå kjønnsidentiteter primært som språkhandlinger og som en effekt av kjønnsperformativiteten. I teoridelen beskriver jeg den kvinnelitterære romantradisjonen og den psykoanalytiske forståelsesformen som Gripes kvinneportrett kan sees i lys av. Forfatteren er tydelig influert av Freuds psykoanalytiske teorier og Nancy Chodorow og Jean Baker Millers revideringer av de freudianske innsiktene. Jeg trekker fram skyggeseriens mor-datter-tematikk og påpeker at forholdet mor-datter var et omdiskutert tema i nordisk kvinnelitteratur og i den feministiske litteraturteorien på 1980-tallet. Videre beskriver jeg Judith Butlers kunnskapsteoretiske posisjon, som danner et viktig utgangspunkt for min lesning av skyggeseriens identitetstematikk.

## **Kapittel 2 – 4: Tekstanalyse**

Jeg analyserer skyggebøkene i kronologisk rekkefølge. Utover i analysen konsentrerer jeg meg om trekk ved tekstene som kan sees i sammenheng med 1980-tallets feministiske kjønnsdebatt, det være seg mor-datter-tematikken, den negative morsforestillingen, speiltematikken eller Gripes bruk av det androgyne motivet. Lesningen er preget av mine forsøk på å la bøkens kjønnsforståelse møte nyere kjønnteoretiske innsikter. Jeg viser hvordan forfatteren er bundet ved sin tids kunnskapssparadigmer, samtidig som hun utvider og utforsker dette paradigmetts rammer. Skyggeserien er ikke konsekvent i oppbygning og stil, og bøkene veksler mellom ulike sjangre, i hovedsak mellom den realistiske og den gotiske romanformen, hvilket også gjenspeiles i min tilnærming til tekstene.

## **Kapittel 5: Avsluttende betraktninger**

Avslutningsvis ser jeg Maria Gripes prosjekt i et større feministisk perspektiv. Jeg oppsummerer min analyse og trekker fram hvilke konsekvenser møtet med tradisjonell psykoanalyse og feministisk nytenkning får for Gripes litterære beskrivelse av en ung kvinnes identitetsutvikling.