



Universitetet i Bergen
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

ALLV350, høst 2018

Litteraturens anamnese

En psykoanalytisk lesning av terapien i F. Scott Fitzgeralds
Tender is the Night og Siri Hustvedts *The Sorrows of an
American*.

Av Ida Sagen Ramborg

Anamnese (av gresk *anamnesis*, «hukommelse/erindring»)

Medisin: sykehistorie basert på opplysninger som er gitt av pasienten

Filosofi: erindring, etter Platons idé om erkjennelse

Retorikk: gjen-erindring, å huske noe som tilsynelatende var glemt

Sammendrag

Litteraturen har i lang tid vært åstedet for undersøkelsen av menneskets ubevisste sjelsliv. I *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American* kommer dette eksplisitt til uttrykk gjennom romanenes fremste motiv, nemlig terapien. Ved å benytte meg av Freuds psykoanalytiske teorier ønsker jeg å utforske samspillet mellom terapeut og pasient, med spesiell vekt på det språklige: dialogen, pasientens evne til å skape en fortelling og terapeutens evne til å fortolke denne fortellingen. Terapirommet byr imidlertid på en rekke utfordringer, noe både F. Scott Fitzgerald og Siri Hustvedt problematiserer i sine romaner. Ved å bruke Peter Brooks' narrative modell vil jeg i tillegg undersøke hvilken rolle terapien spiller som et strukturerende element i de to romanene.

I begge romanene møter vi traumatiserte pasienter som, grunnet traumets unndragelse av det språklige, har problemer med å organisere den traumatiske hendelsen inn i en sammenhengende fortelling. På et innholdsmessig plan ønsker jeg å undersøke hvordan det å skape en fortelling kan ha en terapeutisk effekt på pasienten, og ikke minst hvordan mangelen på en sammenhengende fortelling kan virke ødeleggende på den terapeutiske utviklingen. Traumatet kan fortone seg på ulike måter, og uten riktig behandling kan det komme til uttrykk gjennom somatiske symptomer, falske forbindelser og tvangshandlinger. Disse er alle gjentakende i sin form, og skaper en bakovervendt bevegelse der nåtid møter fortid. Det er disse bevegelsene Peter Brooks finner interessante i sin studie av plottets struktur. Mitt spørsmål for denne oppgaven vil være hvorvidt romanene lar seg lese som sykehistorier, som en slags litteraturens anamnese.

Abstract

Literature has long been the scene of the study of human unconsciousness. In *Tender is the Night* and *The Sorrows of an American*, this is explicitly expressed through these novels' prime motive, the therapy. By utilizing Freud's psychoanalytic theories, I want to explore the interaction between therapist and patient, with particular emphasis on the linguistic aspect: the dialogue, the patient's ability to create a narrative, and the ability of the therapist to interpret this narrative. The therapy room, however, presents a number of challenges, which both F. Scott Fitzgerald and Siri Hustvedt problematize in their respective novels. By using Peter Brooks' narrative model, I will also examine the role therapy play as a structural element in the two novels.

In both novels we meet traumatized patients who, due to their trauma lose their capacity to communicate and thus have trouble organizing the traumatic event into a coherent narrative. On a content plan, I want to investigate how creating a narrative can have a therapeutic effect on the patient, and how the lack of a coherent story can make the therapeutic development difficult. Trauma can appear in different ways, and without proper treatment, it can be expressed through somatic symptoms, false connections, and compulsive actions. These are all repetitive in their form and create a backward motion where the present meets the past. Peter Brooks finds these movements particularly interesting in his study of the plot structure. My question for this thesis will be if the novels could be read as stories of sickness, and as a kind of literary anamnesis.

Forord

Først og fremst vil jeg takke Gisle Selnes for god veiledning og akutte krisemøter.

Takk til medstudenter ved lesesal 300 for lange pauser og gode samtaler.

Takk til Gunn Sagen for gjennomlesninger, språkvask og kritiske spørsmål.

Og takk til alle som har støttet meg, både fagelig og emosjonelt.

Innhold

Sammendrag / abstract	3
Forord	5
Innholdsfortegnelse	6
Kapittel 1: Innledning	8
<i>Oppgavens oppbygning og problemstilling</i>	8
<i>Hvorfor litteratur og terapi?</i>	10
« <i>The Analyst in Fiction</i> »	11
Kapittel 2: Peter Brooks' <i>Reading for the Plot</i>	13
<i>Plott og narrativ</i>	13
<i>Gjentagelsen</i>	16
<i>Overføring – et møte mellom tekst og leser</i>	21
Kapittel 3: <i>Tender is the Night</i> av F. Scott Fitzgerald	25
<i>Historien om Dicole</i>	26
<i>Dicks forfall</i>	30
« <i>Talk is men</i> »	35
<i>Nicoles sammenbrudd</i>	39
Kapittel 4: <i>The Sorrows of an American</i> av Siri Hustvedt	44
« <i>The Playground</i> »	45
<i>Det uhyggelige i <i>The Sorrows of an American</i></i>	51
<i>Gjenoppleve og gjenfortelle</i>	55
<i>Plottets sirkulære karakter</i>	59
Kapittel 5: En komparativ analyse	65
<i>Litteratur og terapi</i>	67
<i>Det narrative begjæret</i>	70
<i>Leserens rolle som psykoanalytiker</i>	73

Kapittel 6: Avslutning	79
<i>Oppsummering</i>	79
<i>Et kritisk blikk</i>	80
<i>Konklusjon</i>	82
Litteraturliste	85

Kapittel 1: Innledning

Oppgavens oppbygning og problemstilling

I denne oppgaven skal jeg gjøre en psykoanalytisk lesning av *Tender is the Night* av F. Scott Fitzgerald og *The Sorrows of an American* av Siri Hustvedt, i lys av Peter Brooks narrative modell, for å si noe om forholdet mellom litteratur og terapi.

For å legge grunnlag for undersøkelsen av terapien i de to romanene har jeg valgt å innlede oppgaven med et teorikapittel. Her vil jeg gjøre rede for noen av de begrepene og ideene Peter Brooks undersøker i boken *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* [1984]. Allerede i den første setningen legger Brooks frem hva boken har som mål å undersøke: «This book is about plots and plotting» som han forstår som «the design and intention of narrative, what shapes a story and gives it certain direction or intent of meaning» (Brooks 1992: xi). Med «plotting» mener Brooks det som gjør at et plott beveger seg fremover, og det som får oss som lesere til å lese fremover og søke i utfoldelsen av fortellingen en intensjon som holder et løfte om fremgang mot mening. Brooks anser dermed sine egne teorier for å bevege seg utover strukturalistiske og formalistiske narratologier, som han beskriver som «excessively static and limiting» (xiii). I sin egen studie ønsker Brooks å skape en modell som tar sikte på å avdekke plottets dynamiske karakter, noe han finner belegg for i Freuds psykoanalytiske teorier.

I sin interesse for å skape en narrativ modell som beveger seg forbi den rådende narratologien, finner Brooks at psykoanalysens presentasjon av en dynamisk modell for de psykiske prosessene i mennesket, fint lar seg anvende i en undersøkelse av tekstens dynamikk: «Psychoanalysis, after all, is a primarily narrative art, concerned with the recovery of past through the dynamics of memory and desire» (xiv). I teorikapittelet vil jeg forsøke å utdype hva Brooks mener når han skriver om tekstens dynamikk, før jeg beveger meg over i noen spesifikke eksempler Brooks trekker frem og som er med å skape denne dynamikken. Her vil jeg diskutere *gjentagelsen* som et slikt grep, og videre knytte dette til Freuds teorier om traumat. Gjentagelsen fortøner seg i teksten på ulike måter, men har en gjennomgående form som noe tilbakevendende. Videre vil jeg undersøke hva Brooks legger i *overføringen*, et begrep han henter direkte fra Freud for å beskrive samspillet mellom lesere og tekst, og hvilken påvirkning dette har på måten vi som lesere søker den meningen teksten genererer.

Overføringen vil også være sentral i tekstanalysene av *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American*, som henholdsvis vil utgjøre kapittel 3 og 4, men da i ordets originale betydning, altså som et fenomen som oppstår mellom pasient og terapeut. Fordi Brooks henter begrepet fra terapiens verden, tror jeg at måten overføringen beskrives i de to romanene vil kunne belyse noen av de ideene Brooks legger i sin egen anvendelse av begrepet, i overføringen mellom tekst og leser. Samtidig vil vi kunne se at vår egen virksomhet som lesere, i en slags overføring med teksten, igjen speiler den overføringen som finner sted på romanenes handlingsplan, mellom terapeut og pasient.

Et annet viktig poeng hos Brooks er hvordan plottets oppbygning skaper mening i en fortelling, en idé som er sentral i terapirommet, der pasientens mål med terapien vil være å organisere («å plotte») hendelser fra fortiden, i håp om å skape en helhetlig fortelling som til slutt vil gi mening for den som fortellingen tilhører. Her vil jeg undersøke det språklige aspektet i terapien slik det fortøner seg i de to romanene: dialogen mellom terapeut og pasient, evnen til å skape en helhetlig fortelling, og terapeutens evne til å, gjennom fortolkning, gi fortellingen en form for mening.

Felles for flere av karakterene vi møter i de to romanene, er at de på hver sin måte, i større eller mindre grad, bærer på en traumatisk fortid. Fordi traumet, slik Freud beskriver fenomenet, hovedsakelig er ubevisst, faller det også utenfor vår språklige forståelse. Traumets natur er derfor svært kompleks og vil, mener jeg, være interessant å undersøke i lys av det som har med språk å gjøre. Sett at traumatiske hendelser tilhører det ubevisste, vil det være helt nødvendig for pasienten å forsøke å bevisstgjøre sin traumatiske fortid for å kunne integrere denne som en del av sin fortelling. Det er denne prosessen jeg finner interessant og som jeg ønsker å undersøke i denne oppgaven.

I det siste kapittelet av tekstanalysen, før jeg runder av oppgaven med det som forhåpentligvis vil kunne ligne en konklusjon, vil jeg foreta en komparativ analyse av *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American*. Fordi jeg i stor grad holder meg tett på primærtetekstene i kapittel 3 og 4, vil jeg i den komparative analysen forsøke å trekke noen større, analytiske linjer. Her vil jeg, med utgangspunkt i de to romanene jeg har valgt meg ut, se nærmere på forholdet mellom litteratur og terapi, og i hvilket forhold de to står til hverandre. I tillegg ønsker jeg å plassere *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American* i en kulturell og historisk

kontekst ved å ta utgangspunkt i terapien slik den beskrives i de to romanene. Dette vil forhåpentligvis kunne si noe om terapien, gjerne i forhold til litteraturen, i et historisk perspektiv. Ifølge Brooks står nemlig litteraturen i en særskilt stilling når det kommer til å avbilde kulturelle strømninger i en gitt periode. Dette anser jeg for å være relevant i denne sammenhengen, da handlingen i to romanene jeg undersøker i denne oppgaven er satt til to ulike tidspunkt i historien. Mens handlingen i den ene romanen er lagt til starten av 1900-tallet, da Freud fortsatt utviklet sine teorier, er den andre romanen lagt til 2000-tallet og ligger derfor nærmere psykoterapien slik vi kjenner den i dag. I lys av de to romanene vil det være interessant å undersøke den historiske utviklingen av terapien, slik den fremstilles i litteraturen – hvilke endringer som er gjort, og hvilke bestanddeler som har blitt stående.

Hvorfor litteratur og terapi?

Litteraturen har i all tid undersøkt psykologiske fenomener, også lenge før psykologien ble et vitenskapelig fag. Hos Dostojevskij kan vi lese om Raskolnikovs paranoia og monomani, i *Dr. Jekyll and Mr Hyde* får vi beskrevet et individ med splittet personlighetsforstyrrelse, og hos Miguel de Cervantes blir leseren dratt inn i Don Quijotes vrangforestillinger. Freud er et godt eksempel på hvordan psykologien igjen har latt seg inspirere av litteraturen for å undersøke og navngi enkelte psykiske lidelser. Med utgangspunkt i klassiske verk som Sofokles *Kong Ødipus* og Ovids *Metamorfoser* kunne Freud utforske fenomener som ødipuskomplekset og narsissismen, begreper som har blitt videreutviklet siden Freud, men som vi fortsatt opererer med i dag.

Forholdet mellom helse og litteratur har hatt en økende interesse innenfor flere fagfelt de siste tiårene, og for noen måneder siden avla Thor Magnus Tangerås sin doktoravhandling «How Literature Changed my Life», der han undersøker hvordan litteraturen kan forandre liv, altså hvorvidt litteraturen kan ha en terapeutisk verdi for den som leser.

På Universitetet i Bergen står Edvin Schei, professor i medisin, i spissen for en «humanistisk medisin», og har tidligere beskrevet det å være allmennlege som å være med i en Dostojevskij-roman, der legen blir dratt inn i pasientens sterke fortelling og som «[g]jennom fortolkning og leiing av samtalen gjev ... form til problemet» (Schei 2007:3277).

Selv om jeg i denne oppgaven i første omgang tar sikte på å undersøke terapien i romanen, samt som strukturerende grep, er jeg sikker på at beskrivelsene av den terapeutiske virksomheten i de to romanene kan være fruktbar å lese som eksempler på plausible møter mellom pasient og terapeut. Dette fordi de begge reflekterer rundt de etiske retningslinjene som følger med den terapeutiske virksomheten. Fordi dette imidlertid er en litteraturvitenskapelig oppgave, er det først og fremst det litterære aspektet ved terapien som vil være i min interesse å undersøke – dialogen som utspiller seg mellom terapeut og pasient og hvordan romanene i seg selv lar seg lese som anamneser, altså sykehistorier.

«*The Analyst in Fiction*»

Valget av de to romanene jeg benytter i denne oppgaven, har sin bakgrunn i essayet «*The Analyst in Fiction*», der Siri Hustvedt skriver om terapeutens posisjon i fiksjonen, og utfordrer tanken om den *nøytrale* terapeuten. Hustvedt har bitt seg merke i fiksjonens fremstilling av terapeuten som nesten fraværende, og mener at dette ikke viser et sannferdig bilde av terapiens anliggende. Dette er et problem, ikke bare i fiksjonen, men ser ut til å ha utgangspunkt i generelle fordommer mot analytikerne. I romaner hvor vi leser om terapi, har terapeuten stort sett en taus rolle, og faller dermed også ut av selve handlingen.

Denne måten å fremstille terapeuten på er ikke ukjent – men gir den et sannferdig bilde av terapien? Selv om det er strenge regler forbundet med psykoterapeutisk, og generelt terapeutisk, virksomhet, er psykoterapiens anliggende nettopp at det ikke finnes grenser for hva som kan snakkes om. Det er denne sjeldne friheten, muligheten til å avsløre og bekjenne alt, som ser ut til å virke forlokkende i fiksjonen. Siri Hustvedt starter essayet med å ramse opp kjente litterære verk hvor terapien har gjort seg gjeldende som en del av handlingen.

I den første romanen hvor vi møter en psykoanalytiker, *La Coscienza di Zeno* (Zenos bekjennelser), åpner Italo Svevo med et forord, tilskrevet protagonistens analytiker: «I am the doctor occasionally mentioned in this story, in unflattering terms. Anyone familiar with psychoanalysis knows how to assess the patient's obvious hostility toward me» (Hustvedt siterer Svevo: 227). I J.D. Salingers *Catcher in the Rye* tømmer Holden Caulfield sitt indre over på en psykiater som forblir skjult for leseren. I *Portnoy's Complaint* av Philip Roth møter leseren den snakkesalige fortelleren som gjennom 270 sider overlesser analytikerne

med prat, hvorpå analytikeren mot slutten av boken sier: «So (said the doctor). Now vee may perhaps to begin. Yes?» (Hustvedt siterer Roth: 227).

Problemet med disse skjønnlitterære verkene, sier Hustvedt, er at de alle baserer seg på monologen, og utelater dialogen – det skapes ingen verden mellom terapeuten og pasienten. Tekstene avbilder ikke terapeutiske situasjoner, men anvender terapien som et litterært grep for å slippe løs en usensurert, førstepersons indre liv. Dette gjør samtidig at terapeuten holdes utenfor det narrative. Terapeuten avbildes ikke som en samtalepartner, men som objekt for romanenes subjekt. For Hustvedt er det relasjonen mellom to subjekter som er interessant i en terapisisituasjon, ikke mellom subjekt (pasient) og objekt (terapeut). Denne fremstillingen mener Hustvedt beror på misoppfattelsen av terapeuten som en objektiv skikkelse, den *nøytrale* terapeuten, og forsterker samtidig stereotypien: «[A] distant, implacable doctor who nods, says «Ah» or «Vell»¹ and only occasionally offers an abstruse comment, usually involving complexes or fixations» (228). Hustvedts interesse for fiksjonens fremstilling av terapien ligger derimot i den ambivalensen forfatteren evner å skrive frem.

Hustvedt har riktignok ett eksempel på en roman hvor denne ambivalensen opptrer, og som hun derfor anser som vellykket i sin fremstilling av det terapeutiske: F. Scott Fitzgeralds *Tender is the Night*. I *Tender is the Night* er nettopp terapeuten, Dick, en svært ambivalent karakter, noe som kommer til uttrykk i de grenseoverskridende rollene han har, som terapeut og ektemann. I romanen følger vi utviklingen av forholdet mellom Dick og pasienten hans, Nicole. Hustvedt mener på ingen måte at Dicks praksis er representativ eller noe å strebe etter som terapeut, men at romanen tar for seg de utfordringene som ligger til grunn for en terapeutisk situasjon og problematiserer konsekvensene av en slik praksis, er det ingen tvil om.

¹ Siri Hustvedt gjør et poeng ut av den stereotypien hun kritiserer forfattere for å skrive frem ved å tillegge terapeuten en tysk akksent.

Kapittel 2: Peter Brooks' *Reading for the Plot*

Å skape en fortelling er en måte for mennesket å organisere erfaringer inn i en sammenhengende orden på, med begynnelse, midte og slutt. I *Reading for the Plot* undersøker Peter Brooks hvilke meningsskapende prosesser som er virksomme i fortellingen, og hvordan disse til sammen utgjør fortellingens plott. Med utgangspunkt i Freuds psykoanalyse bemerker Brooks seg at de mekanismene vi finner i menneskets psyke, ikke er så ulike de mekanismene som skaper mening i en tekst. To sentrale begreper i *Reading for the Plot* er 'plott' og 'narrativ', noe jeg skal forklare ytterligere i det følgende kapittelet. Prosjektet til Brooks går kort fortalt ut på å etablere en dynamisk teori om narrativ forståelse gjennom plott-begrepet, et begrep han henter fra Aristoteles, men som han videreutvikler.

Plott og narrativ

Plott-begrepet kan altså føres tilbake til Aristoteles, som definerer begrepet som oppbygging av hendelser og legger vekt på plottets viktigste elementer, begynnelse, midte og slutt. Vi finner en lignende definisjon av begrepet hos Brooks: «Plot as I conceive it is the design and intention of narrative, what shapes a story and gives it a certain direction or intent of meaning» (Brooks 1992: xi). Brooks knytter plott-begrepet til de russiske formalistenes *sjuzet*-begrep, som ikke bare refererer til det som har med handlingen å gjøre, men som i tillegg peker mot den narrative formens innhold. Sjuzet står i sammenheng med *fabula*, den kronologiske historien, mens sjuzet fungerer som konstruksjonen av denne historien slik den blir fremstilt i teksten. Vi kan derfor forstå *fabula* som før-litterært materiale og sjuzet som det Brooks kaller plott. Plottet henger derfor uløselig sammen med begrepet narrativ. Narrativ kan oversettes til *fortelling* og defineres av Jakob Lothe som «ei handlingskjede der verknad følger på årsak, og som er plassert i tid og rom» (Lothe 2007: 18). Det fortellingen kommuniserer, henger altså logisk sammen, og er begrenset i tid og rom:

Narrative is one of the large categories or systems of understanding that we use in our negotiations with reality, specifically, in the case of narrative, with the problem of temporality: man's time-boundedness, his consciousness of existence within the limits of mortality. A plot is the principal ordering force of those meanings that we try to wrest from human temporality (Brooks 1992: xi).

I definisjonen ovenfor viser Brooks hvordan fortellingen fungerer som et system for erkjennelse. Mens fortellingen består av ulike erfaringer, spiller plottet rollen som

fortellingens strukturerende prinsipp. Brooks skriver at «plot starts (or must give the illusion of starting) from that moment at which story, or ‘life,’ is stimulated from quiescence into a state of narratability, into a tension, a kind of irritation, which demands narration» (94). Fortellingen fungerer, slik jeg forstår Brooks, i en forhandlingsposisjon med virkeligheten, dens avgrensning i tid og rom og «[t]he sense of a beginning, then, must in some important way be determined by the sense of an ending» (94) For Brooks er fortellingen knyttet til livet selv, og i forlengelse av dette, til døden.

Det ligger i menneskets natur å se sammenhenger, noe som kan være en viktig grunn til at fortellingen er en så grunnleggende del, ikke bare av vår kultur, men av menneskets meningsskapende prosess. Vi organiserer erfaringene våre gjennom fortellingen på en slik måte at de skaper en sammenheng fra begynnelse til slutt. Vårt ønske om å skape mening, selv i de hendelsene som ikke umiddelbart lar seg integrere av den menneskelige erfaringen, forutsetter at det faktisk eksisterer en drift mot mening. Men hva består denne driften av? Brooks kritiserer de narratologiske modellene som har dominert i litteraturvitenskapen, blant annet formalismen og strukturalismen, for å neglisjere «the temporal dynamics that shape narratives in our reading of them, the play of desire in time that makes us turn pages and strive toward narrative ends» (xiii). Brooks bruker ordet «begjær» og knytter det til tiden – begjæret er driften som over tid skaper mening.

Når vi snakker om begjæret som driften mot mening i en fortelling, er det nærliggende å trekke inn psykoanalysen, som nettopp beskjeftiger seg med «the recovery of the past through the dynamics of *memory* and *desire*» (xiv, min kursiv). Før jeg går nærmere inn på hvilken funksjon erindringen har, vil jeg se nærmere på begjærets dynamiske karakter.

I kapitlet «Freud’s Masterplot» leser Brooks *Hinsides lystprinsippet* [1920] som en «dynamic model that structures ends against beginnings» (Brooks 1992: 107). Brooks forklarer dette ytterligere ved hjelp av Freuds idé om bevegelse fra liv til død. For Freud er døden målet for alt liv. Dette vil si at vi styres av dødsdriften, fordi man alltid «vil tilbake til det livløse» (Freud 2011a: 51). Dødsdriften er, sammen med livsdriften, en av de to grunndriftene hos mennesket. I dødsdriften finner Freud belegg for det han kaller gjentakelsestvangen, som vil si at mennesket alltid søker tilbake til et slags nullpunkt. Nullpunktet er i denne sammenhengen tilstanden før livet, når vi som mennesker er det Freud

kaller «livløs materie». Spenningene som oppstår i denne livløse materien skaper en trang til utligning. Derfor søker vi døden, den livløse tilstanden og når den via omveiene (livet).

Brooks anvender Freuds idé i sin narrative modell, der vi kan forstå plottets (og leserens) dødsdrift som begjæret mot tekstens slutt. Når vi snakker om dødsdriften, kommer vi ikke utenom livsdriften, som enkelt forklart står i motsetning til den førstnevnte. Mens dødsdriften sikter mot selvutslettelse, er livsdriften den driften som søker tilbake til en opprinnelig tilstand, og beveger seg derfor i retning av begynnelsen: «[M]ens den ene driftsgruppen stormer fremover for så snart som mulig å nå livets mål, springer den andre et sted på denne veien tilbake for å gjenta utviklingen, og dermed forlenge den» (54).

Selv om det sies at livsdriften og dødsdriften står i motsetning til hverandre, må vi forstå hvilken sammenheng de til sammen utgjør i fortellingen. Tanken på at vi har en drift som søker tilbake til opprinnelsen kan virke fremmed for oss, spesielt fordi det i en litterær forstand vil innebære å gå tilbake til fortellingens begynnelse. Det er nok langt mer nærliggende å kjenne seg igjen i et begjær mot fortellingens slutt, som riktignok er en prosess mot mening. På den andre siden må vi forstå den sirkulære karakteren ved plottet, hvordan slutten henger ugjenkallelig sammen med begynnelsen. Brooks bruker ordet «metaforisk» for å beskrive tekstens slutt og sikter her til hvordan teksten peker mot en større meningssammenheng, noe helhetlig. I metaforen møtes fortid og nåtid, noe Brooks sammenligner med Aristoteles' *anagnorisis* (gjenkjennelse). Gjenkjennelsen baserer seg på en erfaring som nødvendigvis må bety at man over tid har beveget seg bort fra det man så kjenner igjen. Her kan vi snakke om plottets sirkulære karakter, fordi slutten alltid vil peke tilbake til begynnelsen av teksten å fylle den med mening og derfor også endre den.

Brooks forklarer hvordan enkelte komponenter av teksten fungerer som «metonymier», altså deler, som til sammen utgjør plottets helhet. Brooks skriver at «[t]he description of narrative needs metonymy as the figure of linkage in the signifying chain» (Brooks 1992: 91).

Metonymiene utgjør enkeltdeler, og til sammen skaper de mening. Mens metonymiene viser frem mot tekstens helhet, kan vi si at metaforen også peker tilbake på enkelte deler i teksten. Brooks bruker plottet vi finner i Arthur Conan Doyles *Sherlock Holmes*, som eksempel på dette, og sammenligner strukturen i detektivfortellingene med den vi blant annet finner i Freud og Josef Breuers studier om hysteri (280). Som pasientene i Freuds saksstudier, etterlater den kriminelle spor som må behandles som ledetråder. Når alle sporene til slutt er

analysert, først som enkeltdeler, vil de til sammen utgjøre løsningen og dermed skape mening. Samtidig vil løsningen kaste lys over sporene og igjen fylle disse med mening. Slik fungerer sporene som metonymier som til sammen utgjør metaforen, altså helheten.

Vi har sett hvordan spenninger i teksten, det vil si drifter, trekker i ulike retninger og gjør plottet dynamisk. Hvis dødsprinsippet søker det livløse, skyver lystprinsippets jakt etter å gjenopprette opprinnelsen oss ut av kurs, og vi må ta omveier. Omveiene, som utgjør den midtre delen, er rommet hvor fortellingen utfolder seg, og uten disse omveiene ville fødsel og død – i en litterær forstand, begynnelse og slutt – faller sammen. Brooks anvender Freuds biologiske modell når han undersøker strukturene som utgjør plottet. Jeg vil nå se på hvordan disse driftene uttrykkes i fortellingen, som en del av plottets struktur.

Gjentagelsen

Det ligger i fortellingens natur å være gjentagende, fordi det å fortelle forutsetter at noe allerede har hendt. Jeg vil nå se på hvordan spenningene mellom de ulike driftene uttrykkes i teksten gjennom gjentagelsen. Det er ulike former for gjentagelse, og selv om de er ulike, tjener de et lignende formål. Jeg har allerede pekt på gjenkjennelsen som en form for gjentagelse, fordi å gjenkjenne noe fordrer at man på et tidspunkt må vende tilbake til noe. Før jeg ser på de helt konkrete formene for gjentagelse vi finner i Brooks bearbeidelse av Freuds idéer, ønsker jeg å se litt nærmere på noen grunnleggende tanker om hva ulike former for gjentagelse består av, og hvilken kategorier vi kan plassere dem i.

I *Fiction and Repetition: Seven English Novels* undersøker J. Hillis Miller to former for gjentagelse, som han kaller «platonsk» og «nietzscheansk», og som han hevder enhver form for litterær gjentagelse vil falle inn under. Miller foretar en slags idéhistorisk gjennomgang av gjentagelsen som fenomen, med utgangspunkt i flere teoretikere og filosofer: Hegel, Kierkegaard, Marx, Lacan og Derrida. Miller ser også på den freudianske gjentagelsestvangen, noe jeg vil komme tilbake til i forbindelse med traumet, som nettopp arter seg som noe påtvunget i sin gjentagende form. Kategoriene «det platonske» og «det nietzscheanske» har Miller imidlertid hentet hos den franske filosofen Gilles Deleuze, som i boken *Logique du sens* [1969] undersøker Nietzsches repetisjonsteori i kontrast til den han finner hos Platon.

«Is repetition sameness or difference?» spør Brooks, og Miller undersøker nettopp dette. Platons forståelse baserer seg på likhet, det vil si at gjentagelsen korresponderer med det den referer til; den nietzscheanske gjentagelsen baserer seg derimot på en grunnleggende ulikhet. Miller beskriver det slik:

Let us consider two formulations: «only that which resembles itself differs,» «only differences resemble one another» [...] It is a question of [...] the world in the sense that one asks us to think of difference on the basis of preestablished similitude or identity, while the other invites us on the contrary to think of similitude and even identity as a fundamental disparity [...] The first exactly defines the world of copies or of representations; it establishes the world as icon. The second, against the first, defines the world of simulacra. It presents the world itself as phantasm (Miller 1982: 5-6).

Det første eksempelet Miller bruker, «only that which resembles itself differs», beskriver en grunnleggende likhet i verden og støtter derfor opp under forestillingen om at metaforisk uttrykk er identisk med det den pretenderer å være. Med denne forståelsen til grunn kan vi snakke om litteraturen som en form for etterligning av verden. I det andre eksempelet, «only differences resemble one another», baserer likheten seg på at noe er ulikt. Dette virker kanskje paradoksalt, men vi kan se en lignende form for tankegang i Aristoteles *anagnorisis*. I gjenkjennelsen ligger jo nettopp en tanke om at det som har vært kjent og som nå blir kjent igjen, på et tidspunkt må ha vært ukjent for oss. Når Sofokles' Kong Ødipus møter sin tragiske skjebne, gjenkjenner han spådommen fra Orakelet i Delfi, og ser med dette alle sine tidligere handlinger i nytt lys.

Det er kanskje mer nærliggende å bruke Freuds begrep om det uhyggelige, 'das Unheimliche', som eksempel, da det i tillegg forklarer noe av det gåtefulle i denne tilsynelatende motstridende idéen om likhet basert på ulikhet. I essayet «Das Unheimliche» [1919] undersøker Freud begrepet 'das Unheimliche', som vanskelig lar seg oversette til norsk. På norsk er begrepet som regel oversatt til 'det uhyggelige', men i denne oversettelsen forsvinner et viktig poeng, at 'heimlich' på tysk betyr 'hjemlig'. I en mer direkte oversettelse kunne vi kalt Freuds 'unheimliche' for 'uhjemlig', det vil si noe som i utgangspunktet burde være kjent, men som av en eller annen grunn ikke er det. Det uhyggelige er vanskelig å gripe, noe som i seg selv forsterker følelsen av uhygge. Freud bruker dobbeltgjengere og fordoblinger som eksempel, som fungerer som en form for gjentagelse. Freud skriver videre om det han kaller 'gjentagelsestvang', som nettopp karakteriseres som uhyggelig fordi det her

er snakk om en uønsket form for repetisjon. I et eksempel han bruker fra sitt eget liv, får gjentagelsen en slik tvangsmessig form:

Da jeg en gang en varm sommerettermiddag streifet rundt i de for meg ukjente, mennesketomme gatene i en italiensk småby, kom jeg inn i et område som jeg ikke lenge var i tvil om hva var. I vinduene i de små husene var det bare sminkede kvinner å se, og ved neste kryss skyndte jeg meg å komme ut av den trange gaten. Men etter å ha vandret firmålsløst rundt en stund til befant jeg meg plutselig igjen i den samme gaten, der jeg nå begynte å vekke oppsikt, og at jeg nå fjernet meg raskt, første bare til at jeg på en ny omvei ble dirigert tilbake dit. Jeg ble da grepet av en følelse som jeg bare kan betegne som uhyggelig, og jeg var glad da jeg ved å gi avkall på videre oppdagelsesreiser fant tilbake til piazzaen som jeg hadde forlatt litt før (Freud 2011b: 163).

Den tvangsmessige handlingen, hvor Freud ubevisst og repetitivt beveger seg mot det han tilsynelatende ville komme seg bort fra, er et eksempel på det vi kan karakterisere som en uhyggelig opplevelse. Det uhyggelige ligger nettopp i følelsen av, til tross for at denne meningsløse vandringen i seg selv virker umotivert, det tvungne.

For å fortsette i Millers spor vil jeg trekke frem et eksempel på gjentakelse som vi finner hos Kierkegaard. I motsetning til Freuds begrep om gjentagelsen som noe uhyggelig peker Kierkegaard på gjentagelsens evne til å gjøre et menneske lykkelig. Kierkegaards definisjon er interessant fordi han her trekker inn et annet viktig begrep, nemlig *erindringen*, som også var et poeng jeg innledningsvis lovet å komme tilbake til. Jeg forstår Kierkegaards tanker som at gjentagelsen rommer erindringen, men at erindringen likevel skiller seg fra gjentagelsen fordi den tjener en annen grunnleggende funksjon hos mennesket:

Gjentagelse og erindring er samme bevegelse, bare i motsatt retning; for det som erindres, har vært, gjentas baklengs; hvorimot den egentlige gjentakelse erindres forlengs. Derfor gjør gjentagelsen, hvis den er mulig, et menneske lykkelig, mens erindringen gjør ham ulykkelig, nærmere bestemt under den forutsetning at han gir seg tid til å leve, og ikke straks i sin fødselsstund sørger for å finne på et påskudd til å liste seg ut av livet igjen, for eksempel at han har glemt noe (Kierkegaard 2009: 7-8).

Videre trekker Miller frem Walter Benjamins essay, «Bildet på Proust». I essayet skriver Benjamin om erindringen som er å finne i Prousts *På sporet av den tapte tid*, og diskuterer erindringen som *frivillig* og *ufrivillig*. Den frivillige erindringen kan vi sammenligne med den platonske formen for gjentakelse, da den rommer et fortidig fenomen. Den ufrivillige erindringen, som vi kan kategorisere som nietzscheansk, rommer derimot noe annet, og har

derfor i seg et potensial om å bli «Den andre». Den sistnevnte formen for erindring baserer seg derfor på en likhet, men må ikke forveksles med det identiske. Det eksisterer derfor ikke noe motsetningsforhold mellom de to formene for erindring, da den sistnevnte er avhengig av den førstnevntes logiske struktur. Benjamin forstår denne ufrivillige erindringen som en tredje ting, som han kaller 'das Bild' (bildet). Bildet oppstår i rommet mellom en fortidig hendelse og en nåtidig hendelse som tilsynelatende er ulik den opprinnelige hendelsen. Det er denne tredje tingen, bildet som Proust skriver om, som utgjør det litterære i teksten.

Brooks ville kanskje, med henvisning til psykoanalytisk teori, si at det ikke eksisterer noe slikt som en *ufrivillig* erindring – at erindringen nettopp skiller seg fra det ufrivillige i det at den av natur er frivillig. Det er likevel interessant å se hvordan man har undersøkt gjentagelsen som en viktig del av menneskets psyke – enten dialektisk som en opphøyet tredje ting, eller som kontrasterende bevegelser frem og tilbake i tid. Miller har et poeng når han sier at den litterære gjentagelsen alltid vil kunne kategoriseres enten som platonsk eller nietzscheansk gjentagelse. I Benjamins 'das Bild' kan strukturene ligne de vi finner i Freuds begrep om *traumet*.

Dette leder meg tilbake på sporet av Brooks, som nettopp trekker frem traumet som en form for gjentagelse. Freud diskuterer fenomenet som en tvangsmessig gjentagelse av en opprinnelig (og nødvendigvis traumatisk) hendelse. Gjentagelsen er tvangsmessig fordi en frivillig erindring av hendelsen ikke er mulig. Traumet er derfor paradoksalt av natur, da det later til å være glemt (fortrengt, ubevisst), samtidig som det stadig hjemsøker den traumatiserte. Hvis vi skal forstå traumet slik Benjamin forstår 'das Bild', som en tredje ting, kan vi si at traumet verken eksisterer i det fortidige eller det nåtidige (heller ikke i det framtidige, som Kierkegaard hevder), men snarere i en slags *dialog* mellom de to.

I *Hinsides lystprinsippet* skriver Freud følgende om det som har fått betegnelsen 'traumatisk nevrose': «Tilstanden etter alvorlige mekaniske rystelser, togsammenstøt og andre store ulykker forbundet med livsfare har man lenge kunnet beskrive, og den har fått betegnelsen "traumatisk nevrose"» (Freud 2011a: 15). Krigstraumet er Freuds fremste eksempel på dette, der de som hadde vært i krig stadig ble ført tilbake til krigssituasjonen i drømmene sine, for så å våkne med en fornyet skrekk. Freud skriver i tillegg om det han karakteriserer som *vanlig traumatisk nevrose*, og ser på hvordan et lignende sykdomsbilde kan oppstå uten den grove, mekaniske volden som herjer hos de som har vært i krig. Her knytter han den traumatiske

opplevelsen til overraskelsesmomentet, og skriver videre hvordan en fysisk skade (for eksempel et sår) vil kunne motvirke den traumatiske nevrosen, altså at «årsaken til sykdommen i hovedsak syntes å være overraskelsesmomentet, skrekksekundet, og [...] at en samtidig skade eller et sår for det meste kunne motvirke at nevrosen ble dannet» (16). Vi forstår at det handler om psykiske «sår» som, hvis de ikke blir adressert på riktig måte, forblir åpne. Freud sammenligner den traumatiske nevrosen med sykdomsbildet han finner hos hysteriske pasienter, da de begge resulterer i motoriske symptomer. Den traumatiske nevrosen skiller seg likevel fra hysteri, da den har et «større omfang av tegn på allmenn svekkelse og forstyrrelse av sjelens ytelser» (16).

Fordi drømmer er noe som rommer en form for ønskeoppfyllelse, skulle man tro Freud fikk et forklaringsproblem i undersøkelsen av de traumene som utfolder seg i drømmer. Dette belyser han imidlertid gjennom barnets lek, en lek han kaller «være borte» ('fort/da'). Leken går ut på å kaste en gjenstand, knyttet til en snor, bort, for så å snøre gjenstanden inn igjen. Freud hevder at barnet iscenesetter en situasjon der moren forlater det, for så å returnere. Denne gjentakelsestvangen tolker Freud som et forsøk på å kontrollere situasjonen. Dette skjer naturligvis på et ubevisst plan og kan derfor forklare drømmens funksjon i relasjon til traumat.

Traumat er altså en form for gjentakelse som beveger seg mellom det fortidige og det nåtidige, og fungerer derfor godt som illustrasjon på de dynamiske spenningene Brooks skriver inn i sin narrative modell. Det som utgjør plottet, er nettopp disse bevegelsene som til sammen skaper mening i fortellingen, slik som psykoanalysen har som mål: Å integrere den traumatiske hendelsen som en del av pasientens narrativ, altså å fylle minnet med mening.

Vi har allerede sett hvordan Brooks anvender de litterære begrepene metafor og metonymi, når han forklarer fenomenet mening. Metonymi må her forstås som *pars pro toto*, deler av helheten, noe jeg vil forklare ytterligere i den litterære analysen. Freuds termer lar seg fint oversette til litterære troper, noe som fungerer godt, da de fenomenene Freud ønsker å gripe, ikke alltid lar seg forklare ved hjelp av en vitenskapelig terminologi. *Hinsides lystprinsippet* er nettopp et eksempel på en tekst som stort sett har sitt språk fra det figurative. For å forklare livsdriften, menneskets jakt på en opprinnelig tilstand, benytter Freud seg av Platons

Symposion [ca. 380 f.Kr.], der Aristofanes festtale² beskriver menneskets mål i livet som «a search to recover a lost primal unity that was split asunder» (Brooks 1992: 106). Ved å mytologisere de biologiske instinktene våre, gir Freud dem også evig gyldighet, og Brooks hevder med dette at Freuds essay ikke hadde latt seg skrive uten metaforer. Dette er et viktig poeng fordi det illustrerer hvordan det litterære språket på noen områder lettere lar seg anvende når en skal snakke om de menneskelige drivkreftene. På samme måte utforsker Brooks hvordan psykoanalysen lar seg anvende som narrativ modell.

Overføring – et møte mellom tekst og leser

I kapittelet «Narrative Transaction and Transference» undersøker Brooks den narrative situasjonen mellom tekst og leser. I første omgang låner han begrepet *contract* fra Roland Barthes for å beskrive det gjensidige aspektet ved forholdet. «All storytelling» er ifølge Barthes «contractual: it asks for something in return» (Brooks 1992: 216). Selv om begrepet sier noe om deltagelsen fra begge parter (tekst og leser), dekker det ikke det aktive, eller dynamiske, aspektet som Brooks mener er en forutsetning i den narrative situasjonen.

Her finner imidlertid Brooks at Freuds begrep om overføring lar seg anvende, og han sammenligner forholdet mellom tekst og leser med det som skjer i terapien, mellom analytiker og analysand. Mens analysanden «always has a story to tell», må analytikeren fungere som fortolker av denne fortellingen, fordi «it is always a story that is not good enough: links are missing, chronologies are twisted, the object of desire are misnamed» (227). Selv om fortelleren, i denne sammenheng analysanden, virker dominerende i det analytiske forholdet, er den alltid avhengig av den fortolkende parten, analytikeren.

Før jeg går videre, kan det være hensiktsmessig å forklare fenomenet slik Freud beskriver det. I essayet «Bemerkninger om overføringskjærligheten» [1914] skriver Freud om overføringen som del av den psykoanalytiske behandlingen. Terapirommet er stedet der terapeut og pasient løser opp de vanlige strukturene som følger fornuftens tankemønster. Dette er for å åpne opp for det Freud kaller *frie assosiasjoner*, som bryter med de logisk sammenhengende

² I sin tale om Eros forteller Aristofanes at det på et tidspunkt fantes tre kjønn: mannen, kvinnen og den androgyne. Mennesket hadde fire armer, fire ben og ett hode med to ansikter. Mennesket var sterkt og bygget fjell for å komme opp til gudene i himmelen. Zevs så seg dermed nødt til å spalte mennesket i to og det er derfor vi i dag går rundt og leter etter vår andre halvdel; fordi kjærligheten er helhetlig og søker sin opprinnelige natur.

tankerekkene. Som Brooks har påpekt, følger analytikeren disse assosiasjonene hos pasienten for å forsøke å tilpasse dem en sammenhengende fortelling. Fortellingen må her forstås som måten vi organiserer hendelser fra livet vårt inn i et narrativt forløp, der årsak følger virkning.

En kan anta at de frie assosiasjonene gjerne involverer sterke emosjoner hos pasienten, noe som kan være utfordrende for terapeuten, men som allikevel er nødvendig i den helbredende prosessen. Når de følelsene pasienten har, overføres og skaper reaksjoner hos terapeuten, skjer det noe Freud kaller for *overføring* og *motoverføring*. Når Freud skriver om overføring i «Bemerkninger om overføringskjærligheten», blir fenomenet først og fremst behandlet som et problem i den analytiske prosessen. Senere utvikling av psykoanalysen, blant annet gjennom Paula Heimann og Melanie Klein, ser derimot overføring og motoverføring som et nyttig redskap i analysen og peker på overføringene som svært viktig i interaksjonen mellom pasient og terapeut. Heimann skrev en artikkel om motoverføring da hun, etter å ha veiledet leger og psykologer i psykoanalytisk behandling, la merke til at flere av disse bar på en stor skyldfølelse grunnet de følelsene og reaksjonene pasientene hadde vekket i dem. Disse følelsene var oppfattet som *forstyrrelser*, men ble etterhvert ansett for å kunne bringe frem viktig informasjon om analysanden. Hos Melanie Klein finner vi begrep som *projektiv identifikasjon*, som kort fortalt går ut på at analysanden tillegger analytikeren noen egenskaper som analytikeren etterhvert vil identifisere seg med. Gjennom dette relasjonelle spillet, argumenterer Klein, kan man oppdage nye sider ved analysanden, fordi analysanden på sett og vis lever, bevisst og ubevisst, i analytikerens sinn (Høydahl 2014: 380).

Det er verdt å merke seg at for Freud innebærer overføringen først og fremst kjærlighet mellom psykoanalytiker og analysand. Freud skriver om kjærligheten mellom psykoanalytiker og analysand for å illustrere de «falske forbindelsene» som oppstår i overføringen. Vi kan likevel forstå fenomenet som noe langt mer allment, som slett ikke trenger å ende i noe erotisk. Det kan først være hensiktsmessig å gjøre rede for begrepet motoverføring, som skiller seg fra overføring da det her er snakk om en aktivering av følelser knyttet til *terapeutens*, og ikke pasientens, person. Spørsmålet om dette vil kunne gi relevant informasjon om pasienten, kan diskuteres, men skal vi forstå overføring/motoverføring som redskap for analysen, vil svaret være ja. Freud lanserer derimot dette som et problem, og mener selv at psykoanalytikerens jobb er å holde seg nøytral.

Behovet for å skissere et slags ideal for psykoanalytikeren kan ha rot i Freuds egen skepsis til

erotiske forhold, som slett ikke var uvanlig at oppstod, mellom pasient og terapeut.³ I en slik situasjon, hvor analysanden tiltrekkes av analytikerens, skal man unngå å tilfredsstille analysandens drift, mener Freud. Kjærlighetsoverføringen må behandles som fantasier, som et symptom på et mønster av tidligere reaksjoner – symptomene må bevisstgjøres. Freud presiserer problemet med å behandle denne overføringen som fantasi, da følelsen den bringer med, er reell. Samtidig skiller ikke dette seg fra det å forelske seg som sådan, mener Freud, og er derfor ikke et problem spesielt knyttet til psykoanalysen (Gullestad 2014: 32).

Freud løser imidlertid noe av problematikken man kan kritisere psykoanalysens behandlingsmetode for. Ved å integrere fenomenene overføring/motoverføring i sine teorier, gjør han krav på fenomenene som teknikk, snarere enn som et spørsmål om etikk:

Når en kvinnelig pasient altså har forelsket seg i legen, vil han mene at det bare kan finnes to mulige løsninger: Den sjeldneste av dem går ut på at alt ligger til rette for en legitim forening av de to, og den vanligste innebærer at lege og pasient forlater hverandre og som om de var blitt forstyrret av en elementærhendelse gir opp det påbegynte arbeidet, som skulle tjene helbredelsen. Selvsagt kan man også tenke seg en tredje mulighet, som ikke engang later til å utelukke at kuren fortsetter, nemlig at man inngår illegitime kjærlighetsforhold som ikke er bestemt for evigheten, men dette blir nok umuliggjort både av den borgerlige moral og av legens verdighet. Uansett ville legmannen innstendig anmode om at analytikerens så tydelig som mulig beroliger ham med at denne tredje muligheten er utelukket. Det er åpenbart at psykoanalytikerens standpunkt må være et annet. [...] Han [terapeuten] må erkjenne at pasientens forelskelse blir fremtvunget av den analytiske situasjonen og ikke for eksempel kan tillegges fortrinn ved hans egen person, at han altså slett ikke har noen grunn til å være stolt av en slik «erobring», som man ville kunne kalle det utenfor analysen (Freud 2014: 473).

Freud benekter altså ikke at motoverføring oppstår, og mener til og med at dette må aksepteres som en uunngåelig del av behandlingen. Terapeuten skal likevel begrense seg, slik at kjærlighetsbehovet verken undertrykkes eller tilfredsstilles. Overføringen viser noen av de utfordringene som ligger til grunn for det analytiske forholdet, men illustrerer også det rommet som Brooks beskriver; et rom som baserer seg på en dynamikk der følelser, som tegn,

³Freuds bakgrunn for denne skepsisen har vært antatt å ha rot i hans kollega, Joseph Breuer, sitt forhold til sin unge pasient Anna O. (Bertha Pappenheim), som skal ha forelsket seg i Breuer under hans behandling av hennes hysteriske atferd. Hvorvidt de to faktisk hadde et erotisk forhold eller ikke, vet man ikke, men i innledningen til Freuds essay «Bemerkninger om overføringskjærligheten» trekker Freud frem Breuers behandling av Anna O. som et eksempel på en situasjon der overføringen ikke har blitt behandlet på riktig måte av analytikerens (Gullestad 2014: 35). Et annet eksempel finner vi hos Carl Gustav Jung og hans forhold med sin pasient og senere student, Sabina Spielrein.

må tolkes og avdekkes for å kunne spores tilbake og dermed skape mening. Dette forutsetter riktignok en gjensidig deltagelse.

På samme måte krever teksten en leser for at meningen skal finne sted. Overføringen er ifølge Brooks tekstlig, i den forstand at den fremstiller det fortidige gjennom tegn som, fordi tegnene er av symbolsk form, ikke eksisterer i virkeligheten, men likevel er til stede i en tekstlig forstand. Disse tegnene formes gjennom tolkninger, både fra fortelleren selv og den fortolkende. Brooks skriver at «Freud presents a view of the transference as a special space between the analysand and the analyst», og ser hvordan dette spesielle rommet ligner det som skapes i leserens møte med teksten: «The motivation of plotting, I have argued, is intimately connected to the desire of narrating, the desire to tell, which in turn has much to do with the need for an interlocutor, a listener who enters into the narrative exchange» (Brooks 1992: 216).

I problemstillingen min spør jeg hvorvidt man kan lese *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American* som sykehistorier, og i en psykoanalytisk forstand må dette bety at vi som lesere påtar oss en spesifikk rolle i møte med disse verkene. Hvis overføringen, som et resultat av dialogen, består av en utveksling mellom den som forteller og den som tolker, fordrer dette at vi som lesere går inn i et dialogisk forhold med den teksten vi leser. I første omgang, og med utgangspunkt i de litterære verkene jeg har valgt for oppgaven, vil jeg foreta meg en nærlesning og forsøke å avdekke noen av de patologiske mønstrene vi finner hos de ulike karakterene i teksten, for så å knytte disse opp til måten plottet er strukturert. Strukturen på plottet forteller oss noe om hvordan vi skal lese de to romanene, og i de to siste kapitlene vil jeg gjøre en nærmere undersøkelse av leserens rolle i møte med sykehistorien.

Kapittel 3: *Tender is the Night* av F. Scott Fitzgerald

I *Tender is the Night* [1934] problematiseres kjærligheten som kan oppstå i en terapeutisk situasjon og tematiserer overføringen og motoverføringen mellom pasient og terapeut. Med utgangspunkt i disse begrepene, ønsker jeg i første del av kapittelet å undersøke forholdet mellom Nicole og Dick, samt de konsekvensene som følger av overføringen og motoverføringen. Terapien fungerer som et sted der pasienten, gjennom frie assosiasjoner, gjør seg kjent med sin indre konflikt i et forsøk på å integrere den som en del av ens fortelling. Mangelen på denne typen behandling gjør imidlertid at Nicole stort sett forblir taus i første del av romanen. I denne sammenhengen ønsker jeg å undersøke hvilken betydning språket har som del av den terapeutiske fremgangen, og hvordan den indre konflikten kommer til uttrykk gjennom pasientens symptomer. Symptomene er en form for gjentakelsestvang, der fortrenkte minner kommer til syne gjennom ubevisste handlinger og fysiske sykdomstegn. I forlengelse av dette ser Brooks på hvordan de samme strukturene, bevegelser frem og tilbake i tid, skaper et dynamisk plott. Den siste delen av kapittelet vil derfor være en undersøkelse av gjentagelsen, både som en form for ubevisst tvangshandling hos pasienten, og som strukturerende element i romanen.

I *Tender is the Night* følger vi ekteskapet mellom Dick Diver og Nicole Diver (tidligere Warren). Ekteparet tilhører den engelsktalende overklassen bosatt på den franske rivieraen. Dick fremstår som vellykket og karismatisk. Han har sin medisinerutdannelse fra Oxford og Johns Hopkins, og er spesialisert som psykiater ved Universitetet i Wien, hvor han får muligheten til å følge Freuds forelesninger. Det lukrative livet Dick lever er i stor grad finansiert av hans kone Nicole, som sitter på deler av sin avdøde mors arv. Nicole beskrives som slående vakker, men gjør, i motsetningen til sin mann, ikke så mye ut av seg. I første bok møter vi ekteparet gjennom den unge, amerikanske skuespilleren Rosemary Hoyt. Gjennom Rosemarys blick blir ekteskapet mellom Dick og Nicole beskrevet som svært vellykket; de bor i en stor villa og har to friske barn. Her arrangerer paret store fester med sine intellektuelle, amerikanske venner som også er bosatt på den franske rivieraen.

Det kommer etterhvert frem at det tilsynelatende perfekte livet på rivieraen er en fasade som er i ferd med å rakne. Selv om Rosemarys inntog i Dicks liv får store konsekvenser for hans ekteskap, viser det seg siden å heller være en utløsende faktor i et allerede dysfunksjonelt

parforhold. Mens vi i første bok møter Dick og Nicole som et etablert og, tilsynelatende, lykkelig ektepar, får vi i andre bok tilgang på hvordan forholdet startet. Etter å ha blitt uteksaminert fra Johns Hopkins, drar Dick til Wien for å studere klinisk psykologi. Siden begynner han å jobbe på en klinikk i Østerrike, og det er her han møter seksten år gamle Nicole, som er innlagt etter å ha blitt seksuelt mishandlet av sin far og, som resultat av dette, har utviklet en frykt for menn. I Nicoles ekteskap med Dick eksisterer ikke denne frykten, muligens fordi deres forhold først og fremst er et lege/pasient-forhold, snarere enn et kjærlighetsforhold. Dick og Nicole forelsker seg, og Dick blir Nicoles psykiater og ektemann. Sammen drar de på eksklusive reiser, lever et tilsynelatende perfekt liv og får to barn sammen. I den siste boken fortsetter vi å følge ekteskapet idet det bryter sammen. Mens Dick, som romanens store antihelt, stadig kollapser, er det Nicoles vei mot bedre helse vi til slutt følger.

Historien om Nicole

Overføringen, som vi har sett hos Freud, kan fungere som et verktøy for analysen, men kan også være et hinder for pasientens terapeutiske fremgang. Når Dick aksepterer Nicoles overføringskjærlighet, forhindrer han også Nicoles mulighet til å erkjenne overføringen som et symptom på sykdommen, og hun havner med dette i en endeløs form for gjentakelsestvang. Terapeutens bekreftelse av pasientens overføring innebærer en stor risiko som nesten alltid vil ha negative konsekvenser for både pasient og terapeut. Som Freud påpeker burde terapeuten forstå at denne kjærligheten ikke har noe med ham selv å gjøre, men er et resultat av pasientens sykdom.

For at Nicole skal kureres for hysteri, får hennes far, Mr. Warren, beskjed om å bryte all kontakt med datteren sin. Dette skyldes en samtale Mr. Warren har med Dr. Dohlmer, hvor han innrømmer å ha antastet Nicole da hun var liten. Som følge av Mrs. Warrens død har Mr. Warren mistet kontroll på hvilken rolle han har i familien, og han forsøker å være både far og mor for datteren sin. Grensene for de ulike familierollene glir over i hverandre:

After her mother died when she was little she used to come into my bed every morning, sometimes she'd sleep in my bed. I was sorry for the little thing. Oh, after that, whenever we went places in an automobile or a train we used to hold hands. She used to sing to me. We used to say, 'Now let's not pay any attention to anybody else this afternoon — let's just have each other — for this morning you're mine.' A broken sarcasm came into his voice. 'People used to say what a wonderful father and

daughter we were — they used to wipe their eyes. We were just like lovers — and then all at once we were lovers — and ten minutes after it happened I could have shot myself — except I guess I'm such a God-damned degenerate I didn't have the nerve to do it (Fitzgerald 2011: 172-173).

Når Nicole kommer til klinikken hvor Dick jobber, beskrives hun som ung og pen, og det tar ikke lang tid før Dick faller for henne. Nicole, som jo i utgangspunktet frykter menn og som hele sitt liv kun har hatt én mann å forholde seg til, nemlig faren, søker straks kjærlighet i Dr. Diver etter at hennes forhold til faren brytes. Nicoles kjærlighet til Dr. Diver er en falsk forbindelse og en gjentakelse av hennes tidligere forbindelse til faren. Forholdet er dømt til å mislykkes, noe det også gjør idet Mr. Warren dør og forbindelsen synes å opphøre. I mellomtiden kan det virke som om Dick har fungert som en slags projisering av Nicoles far, noe som har vært med på å opprettholde sykdommen til Nicole. Farens død blir derfor også en symbolsk død for Dick og Nicoles kjærlighetsforhold, samtidig som Nicole stadig blir friskere. Sykdommen har vært en nødvendighet for å holde Dick og Nicoles forhold i live.

Forholdet mellom Dick og Nicole får konsekvenser for dem begge. For Nicole er den terapeutiske behandlingen blitt en del av hennes private sfære, og hun dras mellom rollene som mor/ektefelle og pasient. Dick sjonglerer også mellom flere roller, som Nicoles ektemann, hennes terapeut og til tider forsørger. Det grenseløse kommer også til uttrykk når Dick og Nicole refererer til hverandre som én: *Dicole*, noe Siri Hustvedt mener «suggests a borderless psychosis» (Hustvedt 2012: 230). Her antydes det også til at sykdommen, som en del av overføringen, preger Dick – dette vil jeg se nærmere på i en analyse av Dicks mentale helse.

I min undersøkelse av hvordan det terapeutiske kommer til uttrykk i Fitzgeralds roman, blir det straks klart at vi her forholder oss til en utradisjonell form for terapi. Når dette er sagt, er det viktig å påpeke at, ikke bare Dick og Nicole selv, men alle rundt dem ser deres forhold som den ypperste form for behandling, og er overbevist om at samlivet med Dick vil ha en terapeutisk effekt på Nicole. Terapirommet er unntaket – et sted der regler fra det virkelige liv ikke gjør seg gjeldende. Dette krever nødvendigvis at man skaper et tydelig skille mellom de sosiale betingelsene som gjelder for det virkelige liv og de som gjelder i et lukket terapirom. Terapirommet er først og fremst ment som et rom der både terapeut og pasient har gjort seg kjent med hva et slikt rom innebærer. I *Tender is the Night* er ekteskapet Nicoles terapirom, noe som er problematisk da dette er en del av det virkelige liv og unndrar seg derfor de

betingelsene som ligger til grunn for et lukket terapirom. Når Dick og Nicole innleder sitt forhold, er Nicole fortsatt syk, og det blir stadig understreket fra menneskene de omgir seg med, hvor viktig det er, og hvor heldig Nicole er som har Dick til å passe på seg. Når de sier dette, er det utelukkende med tanke på hennes sykdom og hans yrke: «[W]hat could be better in her condition than if she fell in love with some good doctor» (Fitzgerald 2011: 204). Problemet er åpenbart; skillet mellom terapi og virkelighet er forsvunnet. I romanen blir dette aldri snakket om som et problem (snarere som en løsning), men som lesere blir vi stadig vitne til et ekteskap der det meste baserer seg på dikotomien frisk/syk.

Ved å integrere terapirommet som en del av den private sfæren, fungerer ekteskapet som en slags evigvarende terapitime der ingen rammer er satt. Man vil ha problemer med å skille mellom virkelighet og fantasi, og vi kan aldri være helt sikker på når Dick ser på Nicole med blikket til en ektemann, og når han ser på henne med blikket til en psykiater. Dette bidrar til en (potensielt) konstant overvåking av pasienten. For å illustrere dette vil jeg benytte meg av et kjent eksempel, nemlig Benthams panoptiske fengsel, som også Michel Foucault bruker i *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* fra 1975. Panoptikon har å gjøre med prinsipper om oversiktighet og hvordan man, gjennom visuell kontroll, synliggjør individer, slik at individene er klar over at de til enhver tid, potensielt sett, blir observert. Foucault beskriver fengselet slik:

[A]t the periphery, an annular building; at the centre, a tower; this tower is pierced with wide windows that open onto the inner side of the ring; the peripheric building is divided into cells, each of which extends the whole width of the building; they have two windows, one on the inside, corresponding to the windows of the tower; the other, on the outside, allows the light to cross the cell from one end to the other. All that is needed, then, is to place a supervisor in a central tower and to shut up in each cell a madman, a patient, a condemned man, a worker or a schoolboy [...] Visibility is a trap (Foucault 1995: 200).

Benthams Panoptikon er et sirkelformet fengsel med et vaktårn i midten, hvorfra fangevokterne kan observere fangecellene, uten at fangen kan se ham. Det hele baserer seg på maktutøvelse, og jeg vil argumentere for at prinsippet er det samme i forholdet til Dick og Nicole, riktignok på et langt mer individ-orientert plan. Som den innsatte er også Nicole et synliggjort objekt og kan derfor observeres og analyseres til enhver tid. Dette er naturligvis problematisk for Nicole, som pasient, fordi hun, i sin viten om at hun stadig observeres med en psykiaters blikk, tvinges til å regulere sin atferd og mister samtidig den «friheten» et terapirom tilbyr. Fordi ekteskapet er blitt en slags substitutt for terapirommet, vil naturlig nok

det å bryte ut av forholdet være som å bryte terapien. Samtidig er det nettopp ved å bli værende i forholdet at sykdommen opprettholdes. Den «terapien» som utøves i forholdet deres, er på ingen måte helbredende, men stagnerende for Nicole. Dette kommer også til uttrykk gjennom språket Dick bruker når han snakker om eller til Nicole. Terapeuten er en aktivt handlende som har som mål å løse pasientens problem og burde derfor alltid se forbedringspotensial hos pasienten sin, men for Dick har denne prosessen stoppet for lengst: «She's a schizoid – a permanent eccentric. You can't change that» (Fitzgerald 2011: 149). Ved å behandle Nicole som syk, eller rettere sagt, gal, får Dick den kontrollen og makten han gjør krav på. Kanskje kan vi kalle dette en egosentrisk variant av Benthams utilitaristiske idé.

Overvåkingen finner vi blant annet i de scenene hvor Nicole befinner seg på det som er blitt hennes «fristed», nemlig hagen. Hagen, som dekker baksiden av Villa Diana, har Dick selv fått laget spesielt til Nicole, noe som gir ham full oversikt over stedet. Hagen er, som terapirommet, et sted hvor Nicole kan flykte fra det virkelige liv: «Nicole's garden,' said Dick. 'She won't let it alone—she nags it all the time, worries about its diseases» (40). Hagen speiler Nicoles psykologiske utvikling og blir selve symbolet på den helbredende prosessen i romanen; her steller hun med blomstene og holder dem friske, noe som ser ut til å ha en direkte effekt på hennes egen psyke. Det kan diskuteres hvorvidt hagen faktisk er et fristed, da vi stadig får disse scenene skildret gjennom Dicks blikk: «He saw Nicole in the garden» eller «He found Nicole in the garden» (221, 225). Det legges på ingen måte skjul på Dicks behov for til enhver tid å ha kontroll på hvor Nicole er, noe som poengteres i den nesten parodiske scenen hvor Dick har tatt frem teleskopet for å finne Nicole: «In a moment Nicole swam into his field of vision, whereupon he disappeared into his house and came out with a megaphone. He had many light mechanical devices» (38).

Dicks overvåking har likevel ikke noen direkte innvirkning på Nicoles helbredende prosess. Det er i hagen vi som lesere får tilgang til Nicoles indre utvikling, noe Dick ikke har. Som den gale Ophelia i Shakespeares *Hamlet* er Nicole omringet av blomster gjennom hele romanen. Nicoles sykdom endres i takt med omgivelsene, og mens hennes skjøre indre i starten speiles av «fragile mauve-stemmed roses» (37), ender hun opp som «Georgia pine, which is the hardest wood known» (355). Mens Nicole blomstrer i takt med hagen sin, visner Dick. Hagen spiller naturlig nok også en sentral rolle i det som synes å være Nicoles store omveltning, når hun bestemmer seg for å forlate Dick (avslutte terapien) og starte sin affære med ekteparets gode venn, Tommy Barban:

Nicole relaxed and felt new and happy; her thoughts were clear as good bells – she had a sense of being cured and in a new way. Her ego began blooming like a great rich rose as she scrambled back along the labyrinths in which she had wandered for years [...] where she had played planet to Dick's sun (370).

Når Freud skriver om overføringskjærligheten, formulerer han den som et problem, og *Tender is the Night* er et godt eksempel på hvorfor og hvilke konsekvenser overføringen kan ha. I en terapeutisk situasjon er det ikke uvanlig at pasienten utvikler følelser for terapeuten. Freud advarer terapeuten å handle ut fra disse følelsene, da de i virkeligheten baserer seg på falske forbindelser. Ideelt sett burde Dick ha oppdaget disse følelsene hos Nicole og avslørt dem som del av Nicoles traume. Men på grunn av mangelen på rett behandling, blir Nicole oppmuntret til å utvikle disse følelse, snarere enn å erkjenne dem som en del av et større sykdomsmønster. Freud gjør nettopp et poeng ut av dette når han i «Remembering, Repeating, and Working Through» [1914] beskriver at ved å overse forbindelsen mellom de falske følelsene og traumet, vil pasienten «reproduce it not as a memory, but as action [...] she repeats it» (Freud 2001c: 150). De falske forbindelsene er, som vi ser, en form for gjentakelse, der Nicole, i et forsøk på å overvinne sin traumatiske fortid, gjenskaper forholdet med faren i sitt ekteskap med Dick.

Dicks forfall

Overføringen, at Nicole ser Dick som en ny farsfigur, må tolkes som hennes (ubevisste) forsøk på å gjenskape, eller gjenta, traumet. I stedet for å behandle overføringen som det psykologiske fenomenet det er, svarer Dick med å reagere på følelsene og tar på seg rollen Nicole tillegger ham. Denne motoverføringen er problematisk, da den låser Nicole til det sykdomsmønsteret hun forsøker å bryte ut av. Det viser seg imidlertid at Dick selv er fanget i et lignende mønster, noe vi blant annet ser i hans forhold til Rosemary.

Rosemary spiller i *Daddys Girl*, en film som tar opp farskomplekset. Farskomplekset, til tider henvist til som 'Elektrakomplekset', er et metaforisk begrep innen psykoanalysen, utviklet av Carl Gustav Jung. Komplekset har rot i kvinnens psykoseksuelle utvikling, i dannelsen av en adskilt, seksuell identitet. Den analoge erfaringen hos gutten kalte Freud 'Ødipuskomplekset', og begge resulterer de i en fiksering, der den seksuelle partneren har trekk som minner om en forelder.

Til tross for ubehaget dette skaper hos Dick, hindrer ikke det ham i å vise sin interesse for Rosemary, som selv har mistet sin far. I starten av deres affære virker Dick uanfektet av Rosemarys alder, og selv om han refererer til henne som «a lovely child» (Fitzgerald 2011: 85), har han ingen problemer med å se forbi dette: «[H]er youth vanishing as she passed inside the focus of his eyes and he had kissed her breathlessly as if she were any age at all» (86). Etter hvert som forholdet deres vokser, øker også Dicks skyldfølelse og han får gradvis et mer komplisert forhold til Rosemary og begynner å sammenligne henne med sin egen datter, Topsy: «She [Rosemary] was young and magnetic, but so was Topsy» (273).

Parallellen mellom Rosemary og Topsy, og hans egne sammenligninger vekker en skyldfølelse hos Dick og i stedet for å avslutte sin affære tar han stadig mer avstand fra Topsy: «What do I care whether Topsy ‘adores’ me or not? I’m not bringing her up to be my wife» (333). Ikke bare tar Dick avstand fra sin datter, men fra hele familien.

Hver gang Dick senker sine moralske verdier for å for eksempel kunne interagere med yngre kvinner, markeres et nytt punkt på hans forfall. Samtidig vil han i sitt ekteskap alltid være den friske delen av *Dicole*. Deres forhold er ikke bare med på å opprettholde Nicoles sykdom, men også Dicks mentale helse.

Det er visse tegn som peker i retning av Dicks forfall. Dick er en mann med store ambisjoner, han ønsker å bli «a good psychologist— maybe to be the greatest one that ever lived» (195). Motivasjonen ligger imidlertid ikke i ønsket om å hjelpe pasientene sine, men i å oppnå stor suksess og berømmelse. I tillegg har Dick, ifølge fortelleren, et sterkt begjær etter å bli elsket (197). Disse to ønskene skaper til sammen et nokså dårlig utgangspunkt for hans profesjonelle yrke som psykiater. Det kan likevel si noe fruktbart om hvorfor han responderer på Nicoles overføring. Ved å fylle disse behovene, opprettholder Nicole både Dicks profesjonelle og emosjonelle illusjon, selv om dette går på bekostning av hennes mentale helse. Nicole er riktignok ikke klar over hva hun ofrer, da disse handlingene er forankret i det ubevisste. Dicks forfall virker heller ikke å være ham bevisst. Dick er en mann med høy selvtillit og det er lite rom for tolkning av egen psykologi. Forfallet skjer derfor gradvis, men et frempek mot dette finner vi i drømmen, eller sagt på en annen måte, i det ubevisste.

For Freud fungerte drømmene som selve kongeveien til det ubevisste sjeleliv. Freud hevdet å kunne finne mening i tilsynelatende meningsløse drømmer ved hjelp av drømmetydning. Bak det åpenbare innholdet i drømmen kunne man, ved hjelp av psykoanalytisk metode, avdekke skjulte budskap som ofte er uttrykk for et ønske. Drømmen er symbolsk og gir derfor ikke

umiddelbar mening, men ved å tolke symbolene kan man avdekke denne meningen.

Tilgangen på Dicks ubevisste kommer best til uttrykk i drømmen, hvor romanen åpner for tolkning av Dicks egen psykiske tilstand:

Dick awoke at five after a long dream of war, walked to the window and stared out it at the Zugersee. His dream had begun in sombre majesty; navy blue uniforms crossed a dark plaza behind bands playing the second movement of Prokofieff's «Love of [sic] Three Oranges». Presently there were fire engines, symbols of disaster, and a ghastly uprising of the mutilated in a dressing station. He turned on his bed-lamp light and made a thorough note of it ending with the half-ironic phrase: «Non-combatant's shell-shock» (238).

Det fremste motivet i drømmen er det militære. Drømmen inneholder «symbols of disaster» og er akkompagnert av Prokofjevs *Love for Three Oranges*, en satirisk opera basert på det italienske teaterstykket *Fiaba dell'amore delle tre melarance* av Carlo Gozzi. I stykket møter vi en prins som lider av melankoli og hvor hoffet har tatt på seg oppgaven å få prinsen til å le. Når Freud skriver om melankoli, knytter han det til narsissismen (Freud 2001a: 243), og kanskje er det nærliggende å undersøke om det er en likhet mellom den melankolske prinsen og Dick?

I essayet «Mourning and Melancholia» [1917] skiller Freud mellom primær og normal narsissisme, der den førstnevnte er knyttet til infantil utvikling. Det er imidlertid den sistnevnte som kan være interessant å undersøke i denne sammenhengen, fordi det sier noe viktig om narsissismen som atferd, heller enn sykdom. Den normale, eller sekundære, narsissismen karakteriseres som autoerotisk. Det vil si at begjæret er vendt mot selvet, heller enn mot objektet (Den andre). Det narsissistiske påvirker altså relasjoner, og skaper til og med en brist i objektvalget. Vi har tidligere sett hvordan ødipuskomplekset kan påvirke valg av partner, da den seksuelle partneren vil ha trekk som minner om en omsorgsperson. I denne sammenhengen er det derimot snakk om et valg basert på identifikasjon, altså å velge et objekt som på en eller annen måte reflekterer tilbake på subjektet. På denne måten blir objektet en forlengelse av subjektet, hvor «[t]he ego want to incorporate this object into itself» (Freud 2001a: 249). Denne formen for fraværende grenser mellom subjekt og objekt mener jeg antydes i konjunksjonen 'Dicole'.

Andre trekk ved den narsissistiske atferden er at den medfører en manglende interesse for ytre omgivelser og subjektet unndrar seg følelsesmessige relasjoner til andre mennesker. Som vi

har sett, er Dicks store begjær «to be loved», men dette innebærer aldri en forventning om å elske tilbake (Fitzgerald 2011: 197).

Freud henter begrepet narsissisme fra myten om Narkissos som forelsket seg i sitt eget speilbilde. I myten ligger en viktig advarsel, da Narkissos i fortapelsen av seg selv til slutt må gi opp evnen til å leve. Når Nicole bryter ut av forholdet, bryter hun også speilbildet, noe som igangsetter Dicks forfall.

Når Dick våkner fra drømmen sin, skriver han ned setningen «Non-combatant's shell-shock» (238). Dick var i militæret i en kortere periode av livet sitt, men opplevde aldri å måtte dra i kamp og betegner seg derfor som en ikke-stridende. «Shell-shock» er termen man brukte om de psykologiske lidelsene soldater kom hjem med etter første verdenskrig: «Some doctors held the view that it [shell-shock] was a result of hidden physical damage to the brain» (Jones et al. 2007: 1642). Når Dick skriver ned setningen, og nærmest diagnostiserer seg selv, er den ment (halv)ironisk. Men hos Freud heter det at «every dream will reveal itself as a psychological structure, full of significance, and one which may be assigned to a specific place in the psychic activities of the waking state» (Freud 1997: 1).

Det er forøvrig ikke min hensikt å argumentere for at Dick er syk, og i senere psykoanalyse har man riktignok ansett narsissismen for å være en forbigående tilstand. Jeg tror likevel dette kan si noe fruktbart om Dicks person og, i forlengelse, gi mening til noen av de medisinske og sosiale umoralske valgene han tar.

Det er helt klart at motoverføringen spiller en sentral rolle i Dicks forfall. Bruddet mellom Dick og Nicole har stor betydning for de forandringene som skjer som resultat av dette. Hvis romanen var en saksstudie, kunne vi tolket bruddet som et skritt i riktig retning, rent terapeutisk. Utviklingen mot bedre helse ser vi riktignok hos Nicole, men fordi dette ikke er en saksstudie, men en fiktiv kjærlighetshistorie, er bruddet på sett og vis også tragisk. Dette ser vi imidlertid hos Dick som, når han reiser til Roma, blir fengslet etter å ha havnet i en slåsskamp:

Dick's rage had retreated into him a little and he felt a vast criminal irresponsibility. What had happened to him was so awful that nothing could make any difference unless he could choke it to death, and, as this was unlikely, he was hopeless. He would be a different person henceforward, and in his raw state he had bizarre feelings of what the new self would be. The matter had about it the impersonal quality of an act of God. No mature Aryan is able to profit by a humiliation; when he forgives it has become part of his life, he has identified himself with the thing which has humiliated

him—an upshot that in this case was impossible (Fitzgerald 2011: 305-306).

Som vi ser er «Dick's rage» den fatale konsekvensen av bruddet. Fra å være en sofistisert overklasse mann er han nå havnet i en ond sirkel der vold og kriminalitet blir utløpet for sinnet hans. På dette tidspunktet forstår, ikke bare vi som lesere, men også Dick at drømmen hans – «to be the greatest» – er ødelagt og at «[h]e would be a different person henceforward» (305). Mens bruddet har gjort at Nicole kan løsrive seg fra et uheldig mønster, der Dick overtok rollen som hennes incestuøse far, forstår Dick at også han har vært fanget i et mønster. Han ser seg selv som Devereaux Warren – den patetiske, rike, hvite, amerikanske mannen som ikke klarer å skille mellom rett og galt.

Når Dick kommer ut fra rettssalen etter å ha blitt kausjonert for av sin svigerinne, blir han møtt av et stort spektakkel. En italiensk mann som har voldtatt en fem år gammel jente skulle inn i retten samme dag, og folkemengden som har samlet seg utenfor rettslokalet tror det er Dick. Dick, som nå har innsett hvilken rolle han har spilt i Nicoles liv, føler anklagene er berettiget: «'I want to make a speech,' Dick cried. 'I want to explain to these people how I raped a five-year-old girl. Maybe I did—'» (308). Dicks plutselige erkjennelse av sine egne handlinger blir bevisstgjort i denne scenen, der han identifiserer seg med den incestuøse faren, og nok et punkt på Dicks moralske forfall markeres.

Senere i romanen, når Dick møter Nicole for siste gang og hun tar avskjed, skjer det noe med ham: «Dick waited until she was out of sight. Then he leaned his head forward on the parapet. The case was finished. Doctor Diver was at liberty» (387). Friheten Dick føler er ikke eksistensiell, men ironisk. Dick er nå fri fra det som alle årene har holdt, ikke bare Nicole, men også ham selv fanget i et mønster, motoverføringen. Når Dick først erkjenner dette, er det for sent og han forsvinner sakte men sikkert ut av romanens narrative handling. Det eneste vi får vite om Dicks fremtid, og som har blitt avslørt av fortelleren, at Dick «was hopeless», er likevel noe vag:

Dick opened an office in Buffalo, but evidently without success. Nicole did not find what the trouble was, but she heard a few months later that he was in a little town named Batavia, N.Y., practising general medicine, and later that he was in Lockport, doing the same thing. By accident she heard more about his life there than anywhere: that he bicycled a lot, was much admired by the ladies, and always had a big stack of papers on his desk that were known to be an important treatise on some medical subject, almost in process of completion (405).

Man kan argumentere for at ekteskapet mellom Nicole og Dick er terapeutisk, da forholdet mellom de to har sitt utspring i overføringen mellom pasient og terapeut. Samtidig ser vi at måten Nicole blir behandlet på, som både hustru og pasient, er problematisk for hennes terapeutiske utvikling. Hvis terapirommet er stedet der dialogen står i sentrum, vil naturligvis det å neglisjere denne kommunikasjonen forhindre at pasienten får lagt frem og undersøkt sin egen fortelling. Som Freud argumenterer for, vil den syke likevel igangsette noen ubevisste psykiske prosesser i et forsøk på å avdekke en indre konflikt, og hvis hensikten med denne oppgaven er å undersøke romanen som en sykehistorie, blir det klart at man må forsøke å undersøke de delene av romanen som åpner for tolkning av nettopp Nicoles egen fortelling.

«*Talk is men*»

Psykoanalytisk behandling baserer seg i stor grad på det språklige, gjennom samtalen, og den har derfor fått tilnavnet 'the Talking Cure'. Muligheten til å kunne fortelle, og ikke minst å ha en samtalepartner, er nettopp hva terapirommet tilbyr. Brooks skriver at «[t]he analysand always has a story to tell to the analyst, but it is always a story that is not good enough: links are missing, chronologies are twisted, the objects of desire are misnamed» (Brooks 1992: 227). Det er analytikerens oppgave å tilby en fortolkning av analysandens fortelling, det vil si en fortelling som nettopp *er* god nok og som virker sammenhengende og logisk for pasienten.

Som vi ser, fordrer ikke dette et spesielt krav om sannhet, og pasienten er frisk når hun/han har konstruert en fortelling som gir mening. For Nicole skjer dette mot slutten av romanen, og kommer til uttrykk ved at vi for første gang får tilgang til Nicoles egen fortelling. Gjennom romanen har vi, og ikke minst Nicole selv, blitt fortalt hennes historie gjennom utenforstående, hovedsakelig Rosemary og Dick. Det er først når Nicole selv får komme til orde, når Fitzgerald åpner for Nicoles egne refleksjoner, at hun kan skape en hel og sammenhengende fortelling. Dette blir naturligvis også et vendepunkt for Nicole, hvor hun tar sitt livs store beslutning og evner å bryte ut av mønsteret hun hele livet har vært fanget i. Dette etterfølges av en konkret handling som Nicole selv tar ansvar for; hun bestemmer seg for å kontakte Tommy Barban og innleder et forhold med ham.

I flere undersøkelser av *Tender is the Night*, har man kritisert Nicole for å være uinteressant og overfladisk (Gottlieb, Berman, Boker). Man har avskrevet henne som et symbolsk bilde og sammenlignet henne med Daisy fra *The Great Gatsby*, hvis «voice is full of money» (Fitzgerald 1998: 96). Gottlieb skriver at «Nicole seemed to be nothing more than a rich,

beautiful, and sometimes charming woman» (Boker siterer Gottlieb 1992: 369).

Observasjonene er greie nok, men dette har oftest vært en kritikk av forfatterens evne til å fremstille Nicole. Jeg tror likevel dette er et poeng Fitzgerald gjør, ved å for eksempel la Nicole miste stemmen sin, for å understreke det patologiske aspektet ved å undertrykke symptomene sine.

Nicoles fortelling er blitt konstruert for henne, noe som tydeliggjøres i romanen ved at Nicole beskrives gjennom eksterne blikk. Dick er flink med ord, noe som ikke bare er en fordel i hans virke som psykiater, men gjør at han briljerer i selskapslivet. I motsetning til Dick, er Nicole den ordløse: «[S]he knew few words and believed in none, and in the world she was rather silent» (37). I de første bøkene blir Nicole beskrevet gjennom andres blikk og stemmer, samt hyppige tilbakeblikk som bryter med den lineære fortellingen. Mot slutten av romanen samles alle tråder og skaper helhet, fortellingen er ikke bare lineær igjen, den er Nicoles fortelling, hun har gjenfunnet språket. På dette stadiet er Dick, historiens store antihelt, falt helt bort fra fortellingen og mister dermed sitt språk, sin lingvistiske magi. Når språket ikke lenger strekker til, tar det fysiske over: Dick drikker, havner i slåsskamper og fengsel, før han forsvinner helt ut av fortellingen. I undersøkelsen av Dicks patologiske mønster, ser Michael Nowlin en direkte forbindelse mellom det han kaller «[the] patriarchal violence» og Dicks forfall (Nowlin 1998: 59). Når Dick tar valget og innleder et forhold med Nicole, patologiserer han seg selv, metaforisk og ugjenkallelig, som en incestuøs far. Sånn sett kan vi også lese Nicoles medvirkende effekt på Dicks forfall, som et slags metaforisk fadermord.

Umiddelbart kan det være vanskelig å se hvordan det gjentakende elementet gjør seg gjeldende i språket, når språket tilsynelatende ikke er der. Sett at gjentagelsen har med bevegelse å gjøre, vil det kanskje være naturlig å heller tenke at språkets fravær skaper en stagnerende effekt. Det har seg imidlertid slik at når noe ikke lar seg fortelle, blir gjentakelsestvingen det som erstatter fortellingen. I terapirommet er språket verktøyet som konstruerer fortellingen. I mangelen på et terapirom, slik tilfellet er i *Tender is the Night*, får fortellingen nye uttrykksformer. I et forsøk på å få pasienten til å erkjenne den indre konflikten, vil kroppen på sett og vis føre pasienten tilbake til en original hendelse som er opphavet til konflikten. I dette tilfellet er det altså gjennom gjentagelsen at pasienten får mulighet til besøke det fortidige og erkjenne sin indre konflikt. Paradoksalt nok er dette i mange tilfeller også årsaken til at pasienten havner i et repeterende mønster hun ikke evner å bryte ut av.

Selv om Nicoles stemme blir den dominerende stemmen først mot slutten av romanen, spiller brevene hennes en viktig rolle i hennes terapeutiske utvikling. Nicoles brev, adressert Dick, er å finne i starten av andre bok, mens Nicole fortsatt er pasient på klinikken i Zürich. I løpet av de åtte månedene hun har vært der, har Nicole skrevet femti brev til Dick, og i romanen kan vi lese noen av dem som fragmenter. I brevene omtaler hun Dick som «mon capitaine» og «captain Diver», og refererer med dette til den militære uniformen han stadig er kledd i.

Brevene er interessante av flere grunner: Nicole har tidligere blitt beskrevet som taus og uten den lingvistiske magien som vi finner hos Dick. I brevene blir vi derimot vitne til en tydelig stemme, som ikke bare evner å formulere seg godt, men som i tillegg håndterer ulike språk: «I can speak three languages, four with English» (Fitzgerald 2011: 161). Som polyglott har Nicole en språklig makt, ikke minst når hun tilbyr seg å arbeide som fortolker: «If you could get me a position as interpreter» (161). En fortolker har jo nettopp makten til å forstå og videreformidle det språklige.

På sett og vis er Nicole allerede fortolker i brevene sine. Når hun skriver dem, uttrykker hun flere ganger at hun ikke forventer noe svar fra Dick, men hun fortsetter likevel å sende sine brev. I mangel på en toveis korrespondanse tar Nicole på seg mottakerens stemme og vi kan derfor lese brevene som en slags enveis dialog. Dette betyr ikke at hun skriver til seg selv, brevene hennes snakker direkte til Dick: «I thought when I saw you in your uniform you were so handsome» (161), men hun fyller i tillegg inn de tankene som aldri blir kommunisert tilbake: «You thought I was pretty too» (161). Sånn sett spiller hun allerede fortolkeren mellom de to. Susann Cokal skriver at «[l]anguage is the most important weapon in the arsenal that the analyst must convince the patient he possess» (Cokal 2005: 87). Ironisk nok er ikke dette noe Nicoles leger praktiserer – Dr. Dohlmer, Dr. Gregory, Dick – alle undertrykker de pasientens språklige evner og åpner på ingen måte opp for noen som helst form for kommunikasjon.

Dialogen i brevene, hvor Nicole fungerer som den skrivende, fortolkeren og sin egen samtalepartner, er derfor av terapeutisk verdi og åpner for den typen kommunikasjon som er grunnleggende i psykoanalytisk behandling. Det er tydelig at Nicole selv har forståelse for hvilken rolle dialogen spiller i den terapeutiske behandlingen. I brevene hennes ligger en sterk kritikk av institusjonens metoder for å kartlegge pasientens sykdomstegn, hvilket hun beskriver som «examining people and sending them back» (Fitzgerald 2011: 163). Ordet

«examining» leser Kelsey Sarah Larsen som at innehar en visuell form for fortolkning, der «psychiatrists, in looking at, or «examining», their patients, see only the outward manifestations of their mental illness. Without the kind of therapeutic dialogue required by psychoanalysis, the diagnosis and treatment is only surface level» (Larsen 2016: 42). Videre kommenterer Nicole: «I kept waiting for someone to tell me. It was the duty of someone who understood [...] Only no one would tell me everything — they would just tell me half and I was already too muddled to put two and two together» (Fitzgerald 2011: 162).

Andre gang vi får et innblikk i Nicoles sinn, er i en passasje man kan betegne som en slags indre monolog. Selv om monologen, som starter med Nicole og Dicks ekteskap og hopper fremover i tid, er kaotisk og fragmentert, er den også kronologisk i sin form. Sånn sett binder den også de to første bøkene sammen, som jo ikke følger den kronologiske strukturen. Hvorvidt den er lagt inn for å tydeliggjøre livsløpet, har jeg dog mine tvil om. Denne passasjen er nemlig svært fragmentert og uoversiktlig, og man får aldri helt vite hvilke deler som blir sagt og hvilken som er tenkt. Denne strømmen av ord resonnerer ikke med bildet Dick har skapt av Nicole på dette tidspunktet. Ordene flyter og leseren får høre om ekteparets første leilighet, deres mange ferier til utlandet, deres førstefødte datter – det hele minner veldig om de frie assosiasjonene vi finner i psykoterapien, der ett minne skaper et nytt – slik fortsetter det til assosiasjonsrekken plutselig brytes av, og det skjer en vending: «Talk is men. When I talk I say to myself that I am probably Dick. Already I have even been my son, remembering how wise and slow he is. Sometimes I am Doctor Dohlmer and one time I may even be an aspect of you, Tommy Barban» (216). Nicole avbryter seg selv fordi hun innser at språket hun bruker er et lånt språk, fra alle de mennene hun omgås og som vi har sett at har makten til å, gjennom språket, definere henne. Det ligger et frempek i denne sekvensen, mot en terapeutisk utvikling, der Nicole forsøker å skape en sammenhengende fortelling. Det som ser ut til å stå i veien for dette, og som Nicole selv kommenterer, er mennene.

Som Kelsey Sarah Larsen hevder, gjør ikke dette Nicole ordløs av den grunn, for «if ‘Talk is men’ then writing is women» (Larsen 2016: 46). Dette har jeg allerede eksemplifisert gjennom Nicoles brev, men påstanden bekreftes i Dicks bok, *A Psychology for Psychiatrists*, en bok som gjennom romanen forblir uferdig fordi Dick ikke klarer å føre språket sitt ned på papiret.

Jeg har tidligere sammenlignet Dicks atferd med den vi finner hos narsissisten. Det kjente sagnet hvor vi møter Narkissos og Ekko finnes i mange versjoner, og er blant annet gjenfortalt

i Ovids *Metamorfoser* [8 e.Kr.]. Fjellnymfen Ekko blir beskrevet som snakkesalig, med en usedvanlig vakker stemme. Når hun lurert gudinnen Juno til å tro at hennes mann, Jupiter, er i byen og ikke blant nymfene, straffes Ekko ved at Juno fjerner stemmen hennes. Ekko kan fortsatt snakke, men kun ved å gjenta det som allerede blir sagt. I sagnet møter Ekko Narkissos som hun etterhvert forelsker seg i. Når Ekko forsøker å snakke med Narkissos, er det eneste hun kan gjøre å gjenta det han sier, og hun blir derfor avvist av ham.

Vi kan lese Ekko som den tause kvinnen som blir nektet en subjektiv posisjon og en egen tale i det fallosentristiske språket som definerer henne. Resultatet av hennes begrensede språk gjør at hun repeterer det maskuline subjektet og blir tvunget til å vente tålmodig på ordene fra den andre for selv å bli hørt. Ifølge litteraturteoretiker Gayatri Spivak snakker ikke Ekko med et eget språk, men med et språk som assimilerer henne og begrenser hennes mulighet til å kunne uttrykke seg: « [Echo] is obliged to be imperfectly and interceptively responsive to another's desire, if only for the separation of speech» (Spivak 1993: 27).

Ut fra Spivaks analyse av Ekkos manglende språk kan vi trekke paralleller til *Tender is the Night*. Som Ekko er også Nicole fengslet i den andres språk, og har med dette ikke mulighet til å uttrykke seg språklig, foruten gjennom et lånt språk. Ordene hennes fungerer som gjentakelser, noe som gjør det vanskelig for Nicole å skulle konstruere en egen fortelling. Spivak påpeker at «Echo is dead in the narrative» (25), og det samme kan vi si om Nicole som frem til slutten ser ut til, gjennom tausheten og sitt lånte språk, å ha falt ut av den narrative handlingen. Fra et psykoanalytisk perspektiv kan vi forstå det fraværende språket som et sykdomstegn, noe som bekreftes idet Nicole som frisk gjenfinner språket og til slutt fullfører fortellingen. Som i sagnet er også konsekvensene av å neglisjere den feminine stemmen knyttet til den maskulines forfall.

Nicoles sammenbrudd

Et av de fremste motivene i romanen, det incestuøse, er i første omgang knyttet til Nicole. Vi får tidlig vite gjennom Nicoles diagnose at incest er årsaken til hennes psykiske lidelse, noe som fører til umiddelbar behandling, men ingen resultater. Problemet, som jeg har nevnt tidligere, er at Dick har overtatt rollen som Nicoles far. Dette gjør at Nicole ikke kommer seg videre, men blir værende i et destruktivt forhold. I Susann Cokals analyse av Fitzgeralds roman, «Caught in the Wrong Story», skriver hun at *Tender is the Night* «centers on incest as

a site of narrative reorganization» (Cokal 2005: 75). Mens Nicole stadig bryter sammen, brytes også romanens struktur ved å avdekke fortiden.

Incest er ikke et uvanlig tema i psykoterapeutiske sammenhenger, og da Freud og Breuer ga ut sitt verk *Studien über Hysterie* i 1895, var fem incest-ofre tema for deres undersøkelse. I sin studie finner Freud og Breuer ut at kvinnene har en mer eller mindre felles bakgrunn for sine hysteriske symptomer – de har alle vært utsatt for seksuelle overgrep i barndommen. Freuds påstand er at traumatiske, i dette tilfellet også seksuelle, hendelser fra barndommen kan utvikle nervøse lidelser i voksen alder. Freud selv anerkjente hvordan man nærmest kunne lese saksstudiene som noveller, og det er ikke ukjent at Freud var god forteller.

Nicole har låst seg fast på et tidlig stadium «which all human beings ought by rights to pass» (Freud 2001b: 227). Det kan virke som Nicole faller utenfor Freuds skjema i det at hun ikke er hva Freud ville kalt en «cold wife» (227). Dette har å gjøre med at hun ser Dick som sin forsørger og, i forlengelse, som sin far. Psykoanalytikerens oppgave er å rekonstruere pasientens Selv, han er en (fiksjons)forteller som pålegger pasientens fortelling en struktur som skal gi forståelse og forklaring på pasientens kaos. Analysanden skal gjenskapes som en fiktiv karakter i en fortelling som «will never really be told. It can only be constructed, in the most conjectural manner» (Brooks 1992: 94).

I Freuds saksstudier trekkes symptomer frem som et viktig element for å avdekke de underliggende problemene hos pasienten. Symptomer kommer til uttrykk i ulike former, ofte somatiske, og er knyttet til det ubevisste. Symptomene er gjentakende, og blir derfor en del av det mønsteret som pasienten sliter med å bryte ut av. Dora fortsetter å hoste og Freu Emmys munn å klikke.⁴ Symptomene er tegn, fulle av mening, men opake for pasienten. Analytikerens oppgave blir derfor å tolke disse tegnene og gjøre dem forklarlige for pasienten. For pasienten er gjentagelsen en måte å oppsøke en hendelse på, i et forsøk på å bearbeide traumet knyttet til hendelsen, riktignok uten hell da dette nettopp er forankret i det ubevisste. For Nicole er de gjentakende sammenbruddene et slikt symptom, alltid knyttet til baderommet.

⁴ Dora og Freu Emmy von N. er to pasienter som Freud behandlet for hysteri. Denne studien la grunnlaget for Freuds metode som baserte seg på å undersøke psykosomatiske tegn og ubevisste handlinger som et uttrykk for pasientens indre konflikt.

Det første sammenbruddet vi leser om i romanen, mot slutten av første bok, repeteres senere i Paris. Et mystisk, og tilsynelatende tilfeldig, mord finner sted på Rosemarys hotellrom. Dick forsøker å fjerne liket ubemerket og gir det blodige sengetøyet til Nicole, som får i oppgave å vaske bort blodflekkene. Dette fører til nok et sammenbrudd på baderommet. Det blodige sengetøyet minner henne om en hendelse fra sanatoriet da hun, ved allehelgensdag, ønsket å kle seg i et laken med blod. Med det blodige lakenet ønsker Nicole å synliggjøre traumet ved å kle seg i det som for henne symboliserer første natten Mr. Warren forgrep seg på henne, men får ikke lov av de ansatte:

On All Fools Day we had a party on the Zurichsee, and all the fools were there, and I wanted to come dressed in a spread but they wouldn't let me— 'Control yourself!' —so I sat in the bathroom and they brought me a domino and said wear that. I did. What else could I do?'
'Control yourself, Nicole!'
'I never expected you to love me — it was too late — only don't come in the bathroom, the only place I can go for privacy, dragging spreads with red blood on them and asking me to fix them.'
'Control yourself. Get up—' (Fitzgerald 2011: 149).

Det blodige sengetøyet i Paris minner henne på en rekke hendelser som alle fører tilbake til traumet. I en ideell situasjon ville denne hendelsen være et tegn på fremgang og erkjennelse, men liksom de ansatte på sanatoriet, undergraver Dick betydningen av hennes symptom. Som i terapien blir vi i romanen presentert for en rekke symptomer, tegn, som er forankret i traumet, og som avdekker Nicoles fortid. Dessverre, og paradoksalt nok, velger hennes terapeut, Dick, å overse dem.

Cokal skriver at «[t]here are consequently two narrative threads in each case history: one that traces the patient's life itself, and one that traces the process of discovering [...] that story», og videre at «the first plot takes place outside the analyst's office and [...]the second, inside it» (Cokal 2005: 83). Igjen ser vi viktigheten av å skille mellom det som skjer i et terapirom og det som skjer utenfor, i det virkelige liv. Mangelen på skillet er nettopp problemet ved det terapeutiske i *Tender is the Night*.

I lesningen av *Tender is the Night* kan en se hvordan Freuds historiefortelling og strukturer har preget Fitzgerald i sin, på den tiden, revolusjonerende form. Romanen hopper frem og tilbake i tid og bruker ulike synsvinkler. I første bok følger vi Rosemary Hoyt, den unge amerikanske skuespilleren, når hun første gang møter ekteparet Diver på den franske

rivieraen. Gjennom Rosemarys øyne beskrives ekteparet som et glansbilde, noe som rakner mot slutten av boken, når Rosemary blir vitne til Nicoles sammenbrudd. Nicoles sammenbrudd på slutten av første bok blir et frempek mot neste bok hvor romanen hopper tilbake i tid, nærmere bestemt idet Nicole blir lagt inn på sanatoriet hvor hun møter Dick. Videre følger vi forholdet, gjennom Dicks øyne, idet det vokser og faller sammen. Forholdet tar for alvor slutt i siste og tredje bok, som starter med Dicks affære med Rosemary. Det er i denne boken vi mot slutten får større innblikk i Nicoles verden og følger henne på veien mot helbredelse.

Den typiske strukturen i enhver analytisk sak om hysteri, beveger seg bakover, fra symptomer som manifesterer seg i nåtiden, til det originale traumet som er årsaken til symptomene. Som lesere av *Tender is the Night* starter vi i illusjon der alt tilsynelatende virker perfekt, før vi senere blir dratt tilbake til fortiden. I motsetning til den analytiske metoden, som steg for steg bearbeider pasienten tilbake til en original traumatisk hendelse, får vi i romanens struktur noe som kan minne om *flashbacks*, det vi kan kalle ‘analepse’, en form for anakroni som avviker fra den kronologiske fremstillingen. Denne formen forsømmer den analytiske metoden, på lik linje som Dick utelater en analytisk behandling av Nicole. Flashbackene fungerer derimot som noe fortrent, noe som plutselig trigges frem fra det ubevisste hvor man nettopp blir kastet tilbake til et avgjørende tidspunkt. Som Brooks påpeker, vil en slik bevegelse tilbake i tid kaste lys over det man frem til nå trodde var sant. Når vi, som lesere av andre bok, bevitner utviklingen av forholdet mellom Dick og Nicole, brytes illusjonen vi fikk servert og endrer historien i første bok.

Når Nicoles leger ber Mr. Warren «start at the beginning», svarer han at «there isn't any beginning» (Fitzgerald 2011: 169), og henter her til forsømmelsen av den lineære tiden. I Freuds studie av Freu Emmy Von N. legger han merke til *hvordan* pasienten forteller om de traumatiske hendelsene: «Though these four instances were so widely separated in time, she told me them in a single sentence and in such rapid succession that they might have been a single episode in four acts» (Freud 2001b: 40). Det vi ser her er at hendelser ikke lenger opptrer kronologisk hos pasienten, men er sortert tematisk snarere enn lineært. Den samme oppbyggingen finner vi i *Tender is the Night*, hvis konkrete hendelser bryter med den kronologiske oppbyggingen, kaster leseren tilbake i tid og fyller de nåtidige hendelsene med mening.

Romanens form har altså ikke det vi kan kalle en tradisjonell terapeutisk bevegelse tilbake i tid, men bryter kronologien ved å så å si kollapse underveis. Plottets struktur er derfor, ironisk nok av terapeutisk verdi, fordi det å kollapse, falle sammen, er en måte å bli hel igjen. For Freud vil nettopp en slik form være det ubevisstes forsøk på å hente frem det fortrenge, i et forsøk på å gjøre det bevisst.

Kapittel 4: *The Sorrows of an American* av Siri Hustvedt

Terapitimene blir åstedet for overføringen og motoverføringen i *The Sorrow of an American*, og Erik benytter disse fenomenene som en sentral del av behandlingen. Med Erik som førstepersonsforteller får vi som lesere tilgang på terapeutens indre tanker og assosiasjoner i møte med pasientene. *The Sorrows of an American* [2008] er et godt eksempel på hvordan overføringen kan anvendes som et verktøy i den terapeutiske behandlingen, men dette problematiseres idet Jeffrey Lane gjør sitt inntog i Eriks liv og grensene mellom det terapeutiske og det private rommet utfordres.

Døden er et gjennomgående motiv i romanen og bærer i seg en form for gjentakelse. I lys av Freuds essay «Det uhyggelige» ønsker jeg å undersøke hvordan det uhyggelige manifesterer seg i romanen, hovedsakelig med utgangspunkt i Eriks avdøde far, Lars. I tillegg vil det være naturlig å knytte denne delen til Freuds teori om dødsdriften, som også Brooks anvender i sin narrative modell. Mens Brooks viser hvordan dødsdriften skaper bevegelse i teksten, blir også døden det som knytter fortiden og nåtiden sammen i Eriks liv.

I den siste delen av dette kapittelet vil jeg ta for meg forskjellige aspekter ved traumet, og se på måten det traumatiske fortøner seg hos de ulike karakterene i romanen. Her er begrepene *gjenfortelle* og *gjenoppleve* sentrale. Å gjenfortelle, eller å *minnes*, som Freud skriver, bærer i seg et potensial om at det traumatiske kan la seg bevisstgjøre. Enkelt forklart handler det om å gjøre hendelsen til del av en fortelling, noe vi har sett er et mål i den terapeutiske behandlingen. Å gjenoppleve noe, slik jeg forstår det, er et resultat av at den traumatiske hendelsen ikke lar seg fortelle. Den vil derimot gjenoppleves som noe nåtidig, og fungerer derfor som en psykologisk motstand der individet trekkes i to ulike retninger, mellom fortid og nåtid.

I *The Sorrows of an American* møter vi forteller, Erik Davidsen, en psykiater bosatt i New York. Erik og hans søster, filosof og forfatter Inga, sørger over sin nylig avdøde far, Lars. Mens de går gjennom Lars' papirer, finner de et kryptisk brev fra en kvinne kalt Lisa. I brevet skriver hun om en hemmelighet de begge har sverget på at må forbli hemmelig. Brevet blir starten på søskenparets dypdykk i familiehistorien. Samtidig støter de stadig på en rekke problemer. Miranda, en alenemor, flytter inn i underetasjen til Erik, med sin fem år gamle

datter Eglantine. Erik, som nylig er skilt, forelsker seg straks i Miranda, og selv om det aldri blir noe mer enn et vennskap mellom de to, knytter Erik sterke bånd til både Miranda og datteren hennes. Dette skaper reaksjoner hos Eglantines far, Mirandas tidligere kjæreste, Jeffery Lane, en progressiv kunstner som gjør det til sin oppgave å forfølge og dokumentere Mirandas nye bekjentskap med Erik, som han føler seg truet av.

Inga er blitt alenemor etter at hennes mann, den kjente filmregissøren Max Bleustein, gikk bort. Datteren deres, Sonia, sliter med farens bortgang, samtidig som hun forsøker å komme seg etter å ha vært vitne til attentatet mot World Trade Center. I romanen blir Inga kontaktet av en skuespiller som mener hun er mor til Max' sønn, og som truer med å selge kjærlighetsbrev hun har mottatt fra ham, noe som kan få konsekvenser for Max' ettermæle. En journalist har fått nyss om denne historien og begynner å forfølge Inga i håp om at hun skal avsløre sannheten om sin avdøde ektemann.

Mens Inga og Erik forsøker å avsløre farens store hemmelighet, bruker Erik mye tid på å lese Lars' memoarer og får stadig innsikt i farens traumer knyttet til hans tid som soldat i Øst-Asia mot slutten av andre verdenskrig. Dette gir også ny innsikt hos Erik selv. Til tross for denne innsikten er det først og fremst andres problemer som er i Eriks fokus gjennom hans arbeid som psykiater.

«*The Playground*»

Erik forklarer en av pasientene sine at «[c]onversation isn't just words. It's often a way of playing freely with another person» (Hustvedt 2009: 147) og refererer her til Freuds begrep «Tummelplatz», oversatt av James Strachey til «Playground». Siri Hustvedt låner begrepet «Playground» som hun beskriver som «a field of "struggle", or, more dramatically, as "a battlefield" between doctor and patient» (Hustvedt 2012: 197). Når pasient og terapeut møtes, i denne sammenhengen som analytiker og analysand, kan samtalen til tider fortone seg som en kamp mellom de to. I kontrast til de andre karakterene i romanen er Eriks pasienter anonyme og blir bare navngitt med forbokstav, noe som skaper assosiasjoner til Freud og Josef Breuers studie av hysteri. Som medisinske saksstudier forblir pasientenes identitet beskyttet, og som fiktive karakterer blir de nærmest navnløse og derfor tilfeldige eksempler på pasienter Erik møter.

I terapirommet står naturligvis pasientens fortelling i sentrum, akkompagnert av Eriks assosiasjoner og fortolkninger. Vi møter også Erik i rollen som analysand hos psykoanalytiker Magda, en vanlig prosedyre i psykoterapeutisk praksis. Den doble rollen fungerer som et polyfont element i romanen, og gir leseren innsikt i pasientens, så vel som terapeutens, tanker underveis i terapitimene. Ut fra den terapeutiske dialogen kan vi lese frem Eriks person, i den grad han lar seg påvirke av pasientene sine. Pasientene Erik møter er stereotypiske og passer perfekt inn i et freudiansk skjema med deres hysteriske, dissosiative og aggressive atferd.

I terapitimene med Ms. L sliter Erik med å opprettholde sin emosjonelle distanse. Ms. L har stadige raserianfall og har problemer med å skille mellom seg selv og Erik. Dette kan ha rot i hennes ønske om å bli til ett med Erik i overføringsprosessen: «It was difficult to keep my balance [...] she sometimes had a hard time separating the two of us, and her confusion began to cause me acute discomfort» (Hustvedt 2009: 87). For Ms. L kan verden ganske enkelt deles inn i to grupper: *ondt* og *godt*. Ms. L har idealisert Erik og mener at han er den eneste som kan hjelpe henne til å bli frisk, noe Erik presiserer at må la seg gjøre i et samarbeid *mellom* de to. Ms. L forteller Erik om sinnet hun har overfor sin mor, og minnene fra hun ble mishandlet som barn. Hun forteller om en hendelse fra hun var to år gammel, da hennes mor dro henne ut av krybben midt på natten og slengte henne gjentatte ganger i veggen «like a rag doll» (109). Erik stusser over det Ms. L har fortalt ham. I sin rolle som fortolker av fortellingen pasienten tilbyr, forsøker Erik å skape sammenheng og mening. Grunnet infantil amnesi har man ikke tilgang på eksplisitte minner fra de første leveårene, selv om det hender at man forveksler senere hendelser med tidligere. Erik biter seg merke i sammenligningen Ms. L bruker om seg selv som en filledukke, noe han mener plasserer henne utenfor hendelsen, som en observatør. Problemet med å skille mellom seg selv og andres perspektiv i en hendelse er et dissosiativt trekk. Disse slutningene gjør Ms. L rasende og det går ikke lang tid før Erik blir det sentrale objektet for Ms. Ls raseri:

There is no clear border between remembering and imagining. When I listen to a patient, I am not reconstructing the "facts" of a case history but listening for patterns, strains of feeling, and associations that may move us out of painful repetitions and into an articulated understanding (86).

Ms. Ls minne fra barndommen er ifølge Erik en forestilling som skaper et bilde av de følelsene Ms. L har overfor sin mor. Selv om hendelsen i seg selv er et produkt av fantasien, er de følelsene det har skapt ekte, og må behandles deretter. Når Ms. L møter Erik i terapi, er

sinnrettet mot moren, men det kan også føres tilbake til andre personer: «[H]er mother's serial boyfriends [...] nurses and nannies [...] her abandoned lovers [...] her abandoned therapists» (86-87). I løpet av terapitimene med Ms. L rettes sinnet mot Erik selv: «I think by holding on to your anger at me, you may be holding on to the story between you and your mother» (88).

Vi har tidligere sett hvordan Freud skriver om de erotiske følelsene, kjærligheten, som kan oppstå ved pasientens overføring til terapeuten. I en av sine forelesninger, som er å lese i *General Introduction to Psychoanalysis* [1917], behandler Freud overføringen generelt, og deler da fenomenet inn i to kategorier, positiv og negativ overføring. Det *positive* og *negative* er i første omgang knyttet til de reaksjonene pasienten får i møte med terapeuten, og har lite å gjøre med selve overføringen, da konsekvensene av all overføring kan gi både positive og negative resultater. Overføringskjærligheten kan kategoriseres som en positiv overføring, fordi pasienten vil ha en vennlig tilnærming til terapien og terapeuten. Den negative overføringen, som Freud til tider beskriver som «hostile», baserer seg på pasientens aggressivitet og hennes fiendtlige tilnærming til terapeuten. Til tross for at Freud deler overføringen inn i disse to kategoriene, peker reaksjonene som følger overføringen, enten negative eller positive, i samme retning. Mens de positive reaksjonene fortøner seg som kjærlighet mot objektet (terapeuten), er også de negative reaksjonene et resultat av det samme: fortrente erotiske impulser. Som jeg tidligere har påpekt, er følelsene i seg selv genuine, mens opphavet til dem har rot i fortidige relasjoner. Freud forteller sine studenter at «we overcome transference by proving to the patient that his feelings do not originate in the present situation, and are not intended for the person of the physician, but merely repeat what happened to him at some former time» (Freud 2012: 376), og peker her på overføringen som sådan, uavhengig av dens positive og/eller negative fortegn. De falske forbindelsene som oppstår i terapitimene med Ms. L, må derfor behandles likt med de vi finner i overføringskjærligheten, fordi også disse er en gjentakelse av tidligere relasjoner.

I terapitimene vekkes ikke bare følelser og reaksjoner hos pasienten, men også hos terapeuten selv. Her er det snakk om motoverføring, der terapeuten bevisst eller ubevisst tar på seg rollen pasienten tillegger ham. Mrs. W er en annen av pasientene Erik møter, en dame i femtiårene som har problemer med å artikulere seg, noe som har gjort henne stille og innesluttet. Erik forteller at dialog handler om mer enn ord, det handler om å leke fritt. Problemet for Mrs. W er at hun har satt opp en barriere, «[a] fence in front of the playground» (Hustvedt 2009: 147).

Denne barrieren gjør det også vanskelig å opprettholde den terapeutiske dialogen. Erik minner Mrs. W på noe hun en gang fortalte ham: «Do you remember you told me that you didn't like your father to help you with your homework when you were in high school?». Mrs. W svarer «He would get too involved». Erik stusser over denne formuleringen: «You're using the word I used earlier, *involved*. Maybe today I'm taking the part of your father?» (148).

Erik ser en parallell mellom seg selv og Mrs. Ws far, der han stadig forsøker å trenge inn i hennes tanker. Mrs. W kan fortelle Erik at det nære båndet hun en gang hadde med faren opphørte da hun ble tenåring: «He stopped hugging me» (148). Erik foreslår at dette kan ha å gjøre med farens tiltrekning mot Mrs. W, og at hans reaksjon, å distansere seg, var en måte å beskytte henne fra seg selv på. Når Erik sier dette, skaper det resonans hos Mrs. W. Samtidig forstår plutselig Erik hvorfor han selv har følt en tiltrekning mot Mrs. W: «She crossed her legs, and I felt a rush of sexual feeling I had never felt for her before. Mrs. W was in her fifties, rather heavy, and had never attracted me. What happened?» (147). Erik forstår nå at i motoverføringen, ved å ta på seg rollen som Mrs. Ws far, våknet noen følelser hos ham som han ikke var i stand til å forstå, før han innså at dette var de følelsene som gjorde at faren måtte ta avstand fra datteren sin.

I terapitimene kan vi se hvordan Erik selv lar seg påvirke av pasientene han møter. Når Erik blir kjent med Jeffrey Lane, Mirandas tidligere kjæreste, og Eglantines far, oppstår noe av den samme påvirkningen, men i en mindre kontrollert situasjon. Jeffrey er ikke så ulik noen av de pasientene vi møter i terapitimene til Erik; han er aggressiv, truende og lider av dissosiativ identitetsforstyrrelse. Riktignok forholder Erik seg til pasientene sine i avgrenset tid og rom, som profesjonell og med nettopp de reglene som gjelder i terapirommet. Jeffrey er derimot ikke Eriks pasient, men tilhører hans private sfære.

En dag Erik kommer hjem, finner han noen fotografier liggende ved trappeoppgangen. Han rekker akkurat å se på dem før Miranda når frem til han og ber ham om å kaste dem. Fotografiene er av Miranda, en dag hun og Eglantine var i parken. Bildene er tatt på avstand, og et tegn, beskrevet som et slags forbudt-skilt, er tegnet på flere av Mirandas kroppsdeler. Eriks umiddelbare respons er et ønske om å beskytte Miranda og Eglantine, men han forholder seg foreløpig passiv til situasjonen. Senere finner han nok en gang et bilde av Miranda, men «[u]nlige the earlier Polaroids, which were probably taken surreptitiously, this was a full-faced portrait, the kind of photograph people usually pose for» (35). Erik forstår at

vedkommende som tar bildene, må være en som kjenner, eller har kjent, Miranda. Som om handlingen ikke er aggressiv nok i seg selv, er øynene på portrettet hult ut. Når Erik konfronterer Miranda med fotografiet, avviser hun ham og han forblir passiv til det hele. Det er ikke før Erik en dag finner fotografier hvor han selv er avbildet, at han føler seg berettiget til å få vite hva som skjer. Miranda forteller Erik at fotografen heter Jeffrey Lane, og er Eglantines biologiske far. Jeffrey Lane er en kunstner, og både han og kunsten hans er grensesprengende.

En kveld etter at Erik har lagt seg, våkner han av at noen er i etasjen over ham, og han forstår straks at det er en som har brutt seg inn. Erik bestemmer seg for å gå bort til trappen for å få bedre oversikt, og mens han står der og venter, med en hammer i hånden, ser han en mann liste seg ned trappen. Når mannen er kommet helt ned, roper Erik: «What the hell are you doing in my house!» (113), og det er først når han ser at mannen tar frem et kamera fra lommen sin, at Erik forstår hvem dette er: «I was face to face with Jeffrey Lane» (114). Idet Erik senker hammeren sin, ser Jeffrey sin sjanse til å løpe bort, men rekker å ta et bilde av Erik før han forsvinner helt.

Dette fotografiet blir tema for Eriks neste terapitime med Mrs. W: «By the way, I saw your photograph at the opening of a show» (257). Utstillingen Mrs. W refererer til, er kalt *Jeff's Lives: Multiple Fictions, or an excursion into DID*. Her har Jeffrey hengt opp bilder av Miranda og Eglantine, seg selv og Erik. Uten å ha sett fotografiet, gjør Erik det klart for Mrs. W at bildet er tatt og hengt opp uten hans samtykke. Fotografiet har imidlertid gjort sterkt inntrykk på Mrs. W, i så stor grad at hun har begynt å tvile på den terapeutiske behandlingen: «I've been wondering if talk, talk, talk does any good, you see.' 'Did viewing the pictures make you wonder that?' I asked. 'You looked so different,' she blurted out» (Hustvedt 2009: 257). Til tross for at Erik selv ikke har sett fotografiet Mrs. W snakker om, får det en slående effekt på ham: «It's hard to describe the loss I felt at that moment. It was as if I had been robbed of something very dear to me, and without even having seen the image or images, I felt the burn of humiliation» (257). På sett og vis har Jeffrey's inntog i Eriks private liv fått konsekvenser i hans profesjonelle virke. Erik forstår ikke hvordan Jeffrey kan gjøre så stor skade, bare ved å stille ut et bilde, men Mrs. W kan fortelle ham at: «You look furious ... deranged» (258). For Mrs. W viser fotografiet sider ved Erik som hun ikke var klar over fantes. Han ser sint og gal ut, noe som kan synes å rokke ved den tilliten hun som pasient tidligere har hatt til sin terapeut. Den plutselige mistilliten kan også være et resultat av at Mrs.

W ser seg selv i bildet av Erik. Etter møtet går Erik på utstillingen for å se fotografiet av seg selv, og her ser han plutselig hva Ms. W. snakker om:

When I walked over to the Father section, I spotted it right away. It was an eight-by-ten photograph, mixed in among many other pictures with the caption Head Doctor Goes Insane. But in that first moment, I wasn't sure who I was looking at. Anger had contorted my face to such a degree that I was almost unrecognizable (262-263).

Erik beskriver seg selv som ugjenkjennelig. Han er sint, halvnaken og holder en hammer i hånden. Det blir klart for Erik at fotografiet reflekterer et sinne som sitter dypere enn frustrasjonen mot Jeffrey's mangel på grensesetting. Både Erik og Mrs. W erfarer det Susan Sontag beskriver i sitt essay om fotografiet som *violation*: «To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed» (Sontag 1979: 14-15). Selv om Jeffrey har manipulert fotografiet av Erik til å se ut som det er tatt utendørs, erkjenner Erik at det ligger en sannhet i denne fremstillingen av ham selv, og han kan for første gang konfrontere andre sider ved seg selv. Carmen Birkle, professor i angloamerikansk litteratur ved universitetet i Marburg, går så langt som å foreslå en lesning av Jeffrey Lane som Eriks terapeut, med hans evne til å trigge frem Eriks ubevisste Selv. Denne tolkningen mener jeg bryter med romanens fremstilling av det terapeutiske, og overser det voldelige aspektet ved Jeffrey's handling. Erik sier selv at Lane frarøvet ham noe idet han tok fotografiet, som om handlingen i seg selv var voldelig. For Sontag er det ingen tvil om at fotografiet er knyttet til det voldelige: «Just as a camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a subliminal murder – a soft murder, appropriate to a sad, frightened time» (Sontag 1979: 14-15).

Utstillingen er en måte for Jeffrey Lane å fortelle sin historie, der de forskjellige bildene fungerer som utsnitt fra livet hans. Enhver fortelling, sier Brooks, trenger «an interlocutor, a listener who enters into the narrative exchange» (Brooks 1992: 216). Når Erik ser utstillingen til Jeffrey, og ikke minst, tar del i den, fungerer han som Jeffrey's samtalepartner. Selv om deltakelsen ikke er frivillig, er den likeledes en form for deltakelse Erik ikke kommer utenom. Dette har å gjøre med narrasjonen som «a kind of violation» (Brooks 1992: 218).

I kapittelet «Transference and Transaction» trekker Brooks frem novellen «Un Ruse» av Guy de Maupassant som eksempel på hvordan en handling som å fortelle kan fungere krenkende

og på sett og vis bryte «kontrakten» mellom forteller og lytter. I novellen møter vi en nygift kvinne hos legen sin. Kvinnen er ikke spesielt syk, bare trøtt og litt anemisk, ikke ulikt nygifte «at the end of the first month of their union, when they have married for love» (217). Lenger ut i samtalen forteller kvinnen til legen at hun ikke kan begripe hvordan en kvinne kan bedra sin ektemann, hvorpå legen forteller en historie for den unge kvinnen. Han forteller hvordan han en natt ble forført av en ung kvinne som forteller at hennes elsker nettopp døde på baderommet, og at ektemannen er på vei hjem. I fortellingen bestemmer legen seg for å fjerne liket på baderommet og dikter så opp en historie de to forteller kvinnens ektemann når han kommer hjem. Når den nygifte kvinnen på legekantoret får høre dette, svarer hun: «Why have you told me this frightful story?», hvorpå legen svarer: «To offer you my services, should they be needed» (217).

Brooks interesse for de Maupassants novelle ligger i den nygifte kvinnens avsluttende spørsmål, fordi spørsmålet «in a sense [...] comes too late: she has already heard, and that is irreparable. She is contaminated by the doctor's story» (218). Dette mener Brooks illustrerer den narrative kontraktens påtrengende aspekt. I en forstand mister den nygifte kvinnen sin uskyld, bare ved å ta del i den dialogiske utvekslingen.

Idet Erik ble en del av Mirandas og Eglantines liv, ble han også en del av Jeffreys fortelling. Når Erik oppsøker galleriet for å se bildet Mrs. W har snakket om, går han inn i rollen som den lyttende part. Jeffreys bilder forteller historien om livet hans, og bildene er organisert i kronologisk rekkefølge. Erik ringer advokaten sin og ønsker at bildet av seg selv skal tas ned fra utstillingen. Galleriet kan gå med på et kompromiss, og dekker bildet med et svart lerret. Eriks handling blir stående som en symbolsk handling, som et forsøk på å fjerne seg fra Jeffreys fortelling. Bildet henger der, men som et stort svart hull, et slags fortrengt minne, mellom alle de andre minnene fra kunstnerens liv.

*Det uhyggelige i *The Sorrows of an American**

Innledningsvis forklarte jeg hvordan Freuds begrep om det uhyggelige er knyttet til gjenkjennelsen og gjentagelsen. Vi har også sett at Freud senere knytter gjentagelsen til organismens forsøk på å gjenopprette en opprinnelig tilstand, en livløs tilstand. De retningene driftene trekker oss i, vil altså ende i det livløse, og i Freuds essay «Det uhyggelige» er det tydelig at gjentagelsen er knyttet til døden. Selv om døden som noe uhyggelig ikke akkurat er

en ny tanke, er det noe vi stadig fortrenger og skyver unna vår bevissthet: «Det kan hende at det uhyggelige er det hjemlig-hyggelege som har gjennomgått fortrenkning og er kommet tilbake, og at alt uhyggelig oppfyller denne betingelsen» (Freud 2011b: 169-170).

Kroneksempelen på hvordan døden er knyttet til gjentagelsen, er for Freud å finne i spøkelsesfiguren. Det norske ordet 'gjenferd' er kanskje mer passende her, da det nettopp handler om at noe går igjen. Det uhyggelige bærer i seg en påminnelse om vår egen dødelighet, og det samme gjør gjenferdet. Gjenferdet er et sentralt bilde i *The Sorrows of an American*, og opptrer både som en fysisk skikkelse, men òg som noe internalisert.

Handlingen i *The Sorrows of an American* starter etter Eriks fars død. Til tross for at han ikke lenger er i live, er Lars tilstede på ulike måter gjennom hele romanen. Ikke bare fungerer han som Eriks internaliserte samtalepartner, men romanen består av passasjer hentet direkte fra Lars' memoarer, brev og dagbøker. Disse passasjene står slik Lars skrev dem, og de er ofte etterfulgt av Eriks egne minner og refleksjoner rundt hvem faren var.

Lars levde i fattige kår under den store depresjonen på 30-tallet. Flere av passasjene fra dagbøkene hans beskriver denne tiden, hvordan «*farmers who entered the depression free of debt may, in fact, have increased their assets by buying up cheap land and farm machinery at dumping prices. During these years farmers went up or down. We went down*» (Hustvedt 2009: 21). Senere, under andre verdenskrig, drar Lars til Asia som soldat for å kjempe i Stillehavskrigen. Erik hinner stadig til Lars' depresjon og posttraumatiske symptomer som dissociativ lidelse: «*[T]hey called it soldier's heart, and over time changed its name to shell shock, then war neurosis. Now it's PTSD, post-traumatic stress disorder, the most antiseptic of the terms for what can happen to people who witness the unspeakable*» (52).

Minnet etter faren har en stor plass i Eriks sorg. Når han ikke er på jobb, leser han Lars' dagbøker; når han *er* på jobb knytter han pasientenes sorg til sin egen. En underlig hendelse inntreffer i denne sørgende tåken Erik befinner seg i, når han får øye på farens gjenferd. En dag Erik er på vei hjemover, ser han plutselig det han tror er Lars på andre siden av gaten: «*I smile at him. Do I make a gesture, lift my hand? I don't know. He looks straight into my face, but doesn't recognize me. It's as if he doesn't know me. He keeps on walking. I keep on walking. Why don't I stop him?*» (88). Erik svarer seg selv: «*I don't because there is something forbidding in that closed face, like a door that's better left shut. The idea of opening it creates the old dread*» (89). Erik blir stående og gjør ingenting, fordi det å gjøre

noe ville vekket til live en gammel frykt i ham. Det er ikke helt klart hvilken gammel frykt det her er snakk om, men ut ifra Freuds tanker om gjenferdets tilsynekomst kan vi regne med at det er snakk om en frykt som er knyttet til døden selv.

Erik gjenkjenner faren sin, men det virker som om faren ikke gjenkjenner Erik. Det ansiktsløse går igjen flere ganger i romanen; det som i utgangspunktet skal være kjent, hjemlig, er ugjenkjennelig for karakterene. Miranda kommenterer dette gjennom kunsten sin: «Sometimes it's harder to draw a person you're close to than a stranger» (40). Selv trekker Erik frem et dikt av John Clare:

*Even the dearest that I love the best,
Are strange – nay, stranger than the rest* (142).

Det ugjenkjennelige er i første omgang knyttet til Lars, gjennom Eriks drømmer og minner om sin far. Senere begynner Erik å miste sitt eget ansikt, først i Jeffrey Lanes utstilling, der han ikke gjenkjenner bildet av seg selv. Han beskriver bildet som voldelig og kjenner ikke igjen sitt eget sinne. Senere skjer noe lignende hos Miranda, idet Erik går forbi et speil og får øye på seg selv:

The man I saw had a haunted, wild look. I backed away from him and fled upstairs [...] I've often thought that none of us is what we imagine, that each of us normalizes the terrible strangeness of inner life with a variety of convenient fictions. I didn't mean to lie to myself, but I understood that beneath the self I had believed in was another person who wandered in that parallel world (228).

Det Erik ser i speilet, vekker en uhyggelig følelse i ham, nettopp fordi han ser seg selv som ugjenkjennelig. Freud refererer til Otto Rank, som knytter fordoblingen til dødsfrykten. Fordoblingen kan blant annet oppstå i speil, der man tror man ser en annen, men i virkeligheten ser seg selv. Freud har selv opplevd dette, noe han nevner som eksempel i en fotnote der han skriver om E. Machs observasjoner av det å plutselig møte sitt eget speilbilde. Mens han sitter på toget, opplever Freud at en mann er på vei inn i kupéen hans. Freud reiser seg for å konfrontere mannen, da han plutselig oppdager at det er refleksjonen av seg selv han har sett:

Jeg satt alene i kupeen i en sovevogn da et voldsomt rykk i toget fikk døren til toalettet ved siden av meg til å gå opp og en eldre herre i slåbrok og med reiselue på hodet kom inn til meg. Jeg antok at han hadde tatt feil av retningen da han forlot klossetet som befant seg mellom to kupeer, og feilaktig var kommet inn i min kupé, og sprang opp

for å opplyse ham om dette, men forsto snart forfjamset at inntrengeren var mitt eget bilde, kastet tilbake fra speilet i døren imellom. I stedet for altså å bli skremt av dobbeltgjengeren, hadde begge – Mach og jeg – ganske enkelt identifisert ham (Freud 2011b: 172).

Det Freud skriver om, og som Erik opplever, er en form for fremmedgjøring der hans eget Selv viser seg som Den andre. I Eriks fiksering på Lars' brev og memoarer forsøker han å avdekke farens person, men ender imidlertid opp med å møte seg selv.

Lars pleide ofte å gå, stikke av midt på natten og bli borte til dagen etter. Erik forteller Inga at han tidligere har mistenkt deres far for å lide av dissosiativ tåketilstand (fugue). Dissosiativ tåketilstand er en form for dissosiativ lidelse⁵ som uttrykker seg i tilsynelatende målrettet vandring bort fra hjemmet. Atferden kan virke normal. En slik dissosiativ lidelse knyttes til traumatiske hendelser, som alvorlige ulykker eller opplevelser fra krigen. Erik forklarer Inga at dette stort sett rammer menn: «It's always men, who suddenly run off and vanish for hours or days or weeks, even months, and then wake up somewhere without remembering who they are or what happened to them» (Hustvedt 2009: 33).

En dag Erik skal hjem etter å ha sett skoleforestillingen til Eglantine, tar han en omvei mot parken. Mens han går, dukker stadig flere minner opp – vonde minner, noen fra barndommen og noen fra nyere tid. Erik stopper plutselig opp: «It wasn't until I had walked for an hour that I thought of my father and his fugues ... I slowed then. I changed direction» (154). Erik snur og går hjemover, mens han minnes det han ofte blir fortalt: «*I know how strongly you identify with your father*» (154).

På dette tidspunktet bestemmer Erik seg for å besøke psykoanalytiker Magda. Her leser han opp en passasje fra Lars' dagbok hvor han skriver om tiden etter den store depresjonen, som på alle måter hadde satt sine spor: «*The sun disappeared for days. Dust, layers of it, covered everything everywhere. The farm animals got sores in their mouths from eating grit-covered grass. People spat black and said things were worse farther west*» (295). Erik forklarer at han forsøker å finne noe, men at han ikke vet hva det er han vil finne, «[s]omething that will release me», og Magda svarer: «From the depression» (295). Mens Erik har forsøkt å avdekke farens symptomer, har han imidlertid oversett sine egne. Det Erik finner hos sin far, er en

⁵ Betegnelsen 'dissosiativ lidelse' blir beskrevet i Store medisinske leksikon som en «fellesbetegnelse på psykiske lidelser som er kjennetegnet ved delvis eller fullstendig tap av den normale integrasjonen mellom erindringer fra fortiden, bevissthet om identitet, umiddelbare sansefølelser eller kontroll over kroppsbevegelser» (Malt 2018).

refleksjon av ham selv. Likheten mellom ham selv og faren er fremmedgjørende og har en uhyggelig effekt der det hjemlige føles ukjent. Når Magda forklarer at Erik selv er deprimert, innser Erik at i prosessen med å forstå sin fars depresjon har han endt opp med å oppdage sin egen. Farens gjenferd har vært en påminnelse på nettopp dette, og gjennom fortregningen har Erik unnlatt å se sammenhengen mellom Lars' og sin egen lidelse. Lars' død, som manifesterer seg i romanens begynnelse, er også med på å avslutte boken. Erik går ut på gaten der store, hvite snøfnugg legger seg på bakken og gjør byen gjennomsiktig. Erik minnes noe moren hans en gang sa: «There was no wind the day your father died ... And it was snowing. It came straight down in large, slow flakes, hour after hour» (85). Bokens siste scene blir dermed stående igjen som et bilde på forbindelsen mellom far og sønn, samtidig som vi vitner en form for erkjennelse hos Erik og han gir til slutt slipp på det som gjennom romanen har hjemsoekt ham: fortiden og farens gjenferd.

Romanens fokus på å etablere et bånd mellom fortid og nåtid angis gjennom to sentrale bilder: hjernen og gjenferdet. Eriks beskrivelse av posttraumatisk stresslidelse er at hjernen fungerer som et sted hvor individuelle minner, tanker og følelser lagres. Denne reduksjonistiske modellen for hvordan sinnet fungerer blir utfordret tidlig i romanen, når fortelleren siterer Auguste Comte som definerer sinnet ut fra sosiologiske termer, og ser hjernen som «a device by which the dead act upon the living» (5). Mot slutten av romanen forstår Erik at fortiden ikke bare forsvinner som minner i en død hjerne. Når han ser tilbake på reisen han og Inga har foretatt, på leting etter farens hemmeligheter, innser han at «we all have ghosts inside us, and it's better when they speak than when they don't» (1).⁶ Gjenferdet er et tydelig bilde på fortregnte minner og gir straks assosiasjoner til den psykoanalytiske 'Andre', hvor det freudianske ubevisste har blitt beskrevet som «the ghost in the machine».⁷ Erik erkjenner til slutt at gjenferd ikke kan utdrives, og det er i terapien Erik ender opp med å akseptere fortidens (og farens) gjenferd som en vital del av hans egen identitet: «The work of psychoanalysis can turn ghosts into ancestors'» (296).

Gjenoppleve og gjenfortelle

Når man ikke minnes den traumatiske hendelsen og man ikke evner å gjøre den til en del av sitt narrative minne, blir den traumatiske hendelsen en del av det ubevisste og får sin form

⁶ Det kan i første omgang virke ulogisk at jeg her refererer til side én i romanen når jeg skriver om romanens slutt. Dette kommer jeg imidlertid tilbake til i en undersøkelse av plottets sirkulære komposisjon.

⁷ Uttrykket er hentet fra den britiske filosofen Gilbert Ryles beskrivelse av René Descartes kropp-sinn-dualisme

gjennom gjentakelsestvangen. Ifølge Freud er det slik at «[d]en syke kan ikke huske alt det fortrenge, kanskje nettopp ikke det vesentlige [...] Han blir, tvert imot, tvunget til å *gjenta* det fortrenge som samtidig opplevelse, i stedet for å *minnes* det som en del av fortiden, slik legen heller hadde sett det» (Freud 2011a: 23-24). Som vi har sett i Eriks terapitimer, er den narrative konstruksjonen en viktig del av den helbredende prosessen, og har som hensikt å inngå som en del av pasientens fortelling. Vi kan derfor skille mellom det som *gjenoppleves*, og det som *gjenfortelles*. Mens den sistnevnte har en organiserende funksjon på den traumatiske erfaringen, vil den førstnevnte fortone seg, ikke som den fortidige hendelsen den er, men manifestere seg som noe samtidig, noe som skjer her og nå.

Sonia, Eriks niese, besøkes av «unspeakable images» etter å ha vært vitne til angrepet på World Trade Center fra klasserommet sitt (Hustvedt 2009: 230). Etter dette har hun begynt å skrive dikt, men har problemer med å formulere seg. Diktningen kan leses som Sonias forsøk på å plassere den traumatiske hendelsen i et narrativ, noe hun mislykkes med fordi hendelsen er for smertefull til å kunne organiseres som en fortelling. Sonias diktsamling er ment å inneholde et dikt om 9/11, men hun klarer ikke skrive noe annet enn en dato på en tom side. Til tross for hennes manglende evne til å språkliggjøre erfaringen, har hendelsen satt sine spor. Ifølge hennes mor, Inga, har 9/11 endret Sonia, og Inga lurer på «what she would have been like if there hadn't been September eleventh» (48). Fordi minnene etter 9/11 ikke lar seg gjenfortelle, *gjenopplever* Sonia hendelsen i drømmene sine: «At night it was always the same – the falling people. Waking up to howling in my ears, and I couldn't breathe or speak» (280).

Som en motsats til Sonias gjenopplevelse av den traumatiske hendelsen er Inga i stand til å språkliggjøre erfaringen. Ingas poeng, og kanskje kan vi si romanens poeng, er at en personlig, individuell tilnærming til hendelsen kan gjøre historiske hendelser (som 9/11) mer meningsfylte og motvirke de generaliserende tendensene i fremstillingen av hendelsen. Samtidig må også denne tilnærmingen forstås som feilaktig, i hvert fall med forstyrrelser, påvirket av forventninger, fantasier, misforståelser og kulturell påvirkning. I boken Inga skriver på når vi møter henne i romanen, *American Reality: Examining a Cultural Obsession*, undersøker hun individuell og kollektiv angst knyttet til 9/11, og illustrerer svingningen mellom personlige og sosiale paradigmer. I boken utfordrer Inga medias forsøk på å avbilde en «objektiv sannhet» og beskylder dem for skape et bilde hvor verden deles inn i det som er godt og det som er ondt. Inga trekker frem medias fremstilling av 9/11 «and its almost instantaneous construction of a heroic narrative to gloss the horror» (48) og påpeker bruken

av «cinematic devices in television reporting, the footage of firemen set to music with American flags waving split screen, the spectacular images, the pious announcements that irony had come to end as bitter ironies multiplied one on top of another» (49). Inga beskylder media for å konstruere et overforenklet, banalt narrativ av den grusomme hendelsen og skriver at «‘reality’ in America has become synonymous with the rank and sordid. We’ve fetishized the *true* story, the tell-all confession, reality TV [...] our version of the public hanging. The crowd gathers to gape» (47).

Frustrasjonen over medias krav om objektivitet ligger også i at Inga blir trakassert av en journalist, som graver for å finne skandaløse hemmeligheter om Ingas nylig avdøde ektemann, den kjente regissøren Max Bleustein: «These journalists actually believe they can get the *real* story, the objective truth, or tell *both* sides, as if the world is always split in two» (47). Senere argumenterer Erik for at strategier som baserer seg på å fremme binære motsetninger, som godt og ondt, «become an argument for Otherness [...] Enemies are enlivening. Evil-doers, jihadists, barbarians. Hatred is exciting and contagious and conveniently eliminates all ambiguity» (194). For å overvinne denne måten å tenke på setter Hustvedts roman subjektivitet over objektivitet, vel vitende om at «[o]ur memories are forever being altered by the present — memory isn’t stable, but mutable» (144).

Som motsvar på medias fremstilling av terrorangrepet på World Trade Center inneholder Ingas bok hennes eget vitnesbyrd fra 11. september 2001:

And to counter the hackneyed pictures and dead words, she told her own story of that day as she remembered it, a fractured account [...] She decided to get Sonia out of school [...] when she saw the second plane ram the other tower. She had started to run then, against the crowd streaming toward her, but she didn’t register what had happened [...] when she finally saw Sonia’s face, she felt it must match her own, a mask of pallid emptiness, and how when they left the buildings the towers were gleaming red like burning skeletons, and Inga said to herself, ‘I am seeing this. It is true. I must tell myself this is real.’ (49)

Inga poengterer at hun må fortelle seg selv at det som hendte, var sant, fordi en slik opplevelse har en tendens til å falle utenom bevisstheten. Ved å *gjenfortelle* hendelsen som en subjektiv erfaring, gjør hun krav på hendelsen som en del av en narrativ forståelse. I motsetning ser vi at Sonia *gjenopplever* hendelsen, og når «Inga asked Sonia what she had seen from the classroom window that morning, the girl just shook her head, her eyes bland and her mouth tight» (50).

Selv om traumet oppleves og formes som noe individuelt, viser *The Sorrows of an American* at traumet likevel er kulturelt betinget. Hos Miranda er ikke traumet knyttet til én bestemt hendelse, men fortøner seg som en bevissthet om sine forfedres historie. Sånn sett kan vi si at traumer på sett og vis nedarves, noe Erik også poengterer når han sier at «we all have ghosts inside us» (1). Gjenferdet er nettopp bildet på det fortidige, og som vi har sett kan dette manifestere seg som traumatiske minner i senere generasjoner. I Mirandas tilfelle er det nettopp det traumatiske i hennes forfedres fortelling som er med på å forme hennes identitet.

Miranda er en jamaicansk-født kvinne med svarte, hvite og ur-amerikanske forfedre. I *The Sorrows of an American* blir vi gjennom Miranda presentert for en annen side ved amerikansk historie enn den vi kjenner hos Erik. Mirandas far er «a kind of amateur historian of the Maroons» (90), og Miranda lærer datteren sin, Eglantine, om deres kvinnelige arv, som regel med fokus på Nanny, en legendarisk Obeah-kvinne og Maroon-leder som kjempet mot slaveriet på 1700-tallet. Maroon er betegnelse på slaver fra deler av Amerika, samt De vestindiske øyer, som rømte for å etablere frie bosetninger sammen på 1700- og 1800-tallet. Ifølge Jenny Sharpes *Ghosts of Slavery* (2003) er aktivisten (Nanny) fortsatt «relatively unknown in Great Britain and the United States» (17), og det er «due to the preservation of her memory in maroon oral histories that she is known to us» (13). Første gang vi hører om Nanny i *Sorrows of an American*, er gjennom Eglantine, som er vel informert om sin kjente slekt, og som til og med tegner et bilde av Nanny som hun viser til Erik (Hustvedt 2009: 61). Ytterligere informasjon får vi fra Miranda, som kan fortelle at den legendariske, svarte heltinnen «fought the British and negotiated a treaty with them so Maroon territory remained independent» (90). Det er tydelig at Mirandas identitet er sterkt knyttet til, og influert av, hennes tidligere forfedre som kjempet mot slaveriet og rasismen.

Slektens historie, og brutaliteten i den, følger Miranda i drømmene, og blir beskrevet som «strange but [...] not nonsensical» (Hustvedt 2009: 103). For Miranda skaper drømmene en følelse av tilhørighet og kontinuitet ved å linke hennes egne erfaringer fra Amerika til hennes jamaicanske forfedres fortid. For å bevare sine flyktige innsikter i det jamaicansk-amerikanske kollektive ubevisste begynner Miranda å tegne drømmene sine. Drømmene hennes viser seg å være rike allegorier som avslører den komplekse historien, svart maktesløshet og motstand, slaveri og kampen for frihet. På flere av tegningene er det avbildet et hvitt «miniature head» som er festet til en sterk, svart kropp. Det ene benet er fastlåst i en lenke. Miranda foreslår flere tolkninger av bildet: Hun leser det lille, hvite hodet som en metafor på kolonialistisk dominans og den sterke, svarte kroppen som en illustrasjon på de

svartes motstand. På den annen side knytter hun bildet til sin egen families historie, som i flere generasjoner har vært nødt til å håndtere de langvarige effektene av den vestlige kolonialismen. Bildet vekker minner om Mirandas gamle bestemor og hennes blandete arv (114-115).

Fordi Miranda har europeiske, afrikanske og (ur)amerikanske aner, har hennes slekt lest engelsk poesi og oppdratt barna i henhold til vestlige normer, samtidig som de har ivarettat tradisjoner; mat, ritualer og fortellinger fra svart folkløse. På grunn av kolonialismen og den vestlige kulturelle imperialismens påvirkning har det vært viktig for Mirandas forfedre å holde på ikke-vestlige tradisjoner (114-115). Det kan virke som om Mirandas fiksering på fortiden skyldes en form for skyldfølelse, da det familien måtte ofre, har ført til at både hun og hennes datter i dag kan leve som privilegerte. Samtidig føler Miranda et visst ansvar for at hennes forfedres historie ikke skal bli glemt, og passer derfor på å opprettholde enkelte tradisjoner, samt lese seg opp på jamaicansk historie. Det er også viktig for henne å gjenfortelle fortiden, slik at også hennes datter, den neste generasjonen, ikke skal glemme familiehistorien.

Plottets sirkulære karakter

Brooks vektlegger to viktige begreper som jeg så vidt var inne på i det innledende teorikapittelet, nemlig metafor og metonymi. Metaforen består av et ord eller uttrykk som brukes i overført eller billedlig betydning. Metonymien ligner metaforen, men baserer seg på *nærhet* og står i stedet for ordet eller uttrykket det erstatter. Et eksempel på dette vil være «å drikke et glass», der ordet «glass» har erstattet innholdet i glasset, som er det du i virkeligheten drikker. Når Brooks bruker disse begrepene, bruker han dem helt spesifikt til å forklare hvordan plottet er bygget opp av deler som til sammen utgjør tekstens helhet: «Plot is the structure of action in closed and legible wholes; it thus must *use* metaphor as the trope of its achieved interrelations, and it must *be* metaphoric insofar as it is [sic] totalizing» (Brooks 1992: 91). Plottet er metaforisk i den forstand at det er helhetlig, og fordi denne helheten, i likhet med metaforen, peker mot noe større. «Yet», skriver Brooks, «it is equally apparent that the key figure of narrative must in some sense be not metaphor but metonymy: the figure of contiguity and combination, of the syntagmatic relation» (91). Helheten (metaforen), består av deler (metonymier), som til sammen utgjør en «linkage in the signifying chain» (91).

Det tydeligste eksempelet på hvordan metaforen og metonymiene fungerer som strukturerende elementer i plottet, finner Brooks i den klassiske detektivhistorien. Sporene ligger strødd i teksten, men de gir ikke umiddelbart mening for leseren. Mot slutten, når sporene samles, vil de til sammen kunne peke i den retningen hvor meningen befinner seg. Hos Agatha Christie vil det være typisk at helten avslutningsvis oppsummerer hvilke betydning de ulike sporene har hatt og hvordan de til sammen har vært avgjørende for å løse mysteriet. Her kan vi snakke om en gjensidig bevegelse: Samtidig som sporene vil kunne fylle løsningen med mening, vil løsningen i retrospekt fylle sporene med mening. Slik ser også Brooks at ethvert vellykket plott fungerer som en metonymisk kjede med spor som alle peker i retning av den metaforiske helheten. Grunnet den gjensidige bevegelsen vil vi også kunne snakke om en forskyvning i mening. Dette kommer jeg imidlertid tilbake til, først ønsker jeg å gi noen eksempler på hvordan metonymiene og metaforen virker i *The Sorrows of an American*.

Jeg har trukket frem detektivhistorien som et eksempel på hvordan sporene fungerer som deler av helheten. I hemmelighetene som stadig bringes opp i *The Sorrows of an American*, finner vi en lignende struktur som den Brooks avdekker i detektivhistorien. Hemmelighetene fungerer som metonymier og bærer i seg et løfte om å bli avslørt. Dette løftet kan vi knytte til begjæret, som Brooks igjen henter fra Freuds idé om Eros som søker å kombinere «organic substances into ever greater unities» (37). Mye av handlingen i romanen er sentrert rundt én spesiell hemmelighet, som på sett og vis åpner romanen når Erik og Inga finner et brev adressert til sin far. Begjæret ligger tilsynelatende i å avdekke innholdet i denne hemmeligheten, i håp om at dette vil gi en eller annen form for innsikt.

Den store hemmeligheten, slik den blir presentert i starten av romanen, finner Erik og Inga i Lisas brev til Lars: «Dear Lars, I know you will never ever say nothing about what happened. We swore it on the BIBLE. It can't matter now she's in heaven or to the ones here on earth. I believe in your promise. Lisa» (Hustvedt 2009: 4-5). Hemmelighetens kraft ligger i dens potensial til å kunne endre Eriks og Ingas oppfatning av sin far, og dermed også rekonstruere deres egen fortelling. I brevet ber Lisa Lars om å sverge på at han aldri vil fortelle hemmeligheten videre, og Erik er straks igang med å spekulere på hva denne hemmeligheten består av. Både Erik og Inga er overbevist om at det å avsløre hemmeligheten vil få dramatiske konsekvenser og endre den forestillingen de to har om hvem deres far var. Dette

blir også springbrettet for Erik til å gjøre et dypdykk i familiehistorien og ikke minst i Lars' fortelling, som han har etterlatt seg spor av gjennom brev, memoarer og dagbøker.

I sitt forsøk på å avdekke farens hemmelighet ender Erik og Inga opp i Minnesota hvor de til slutt får kontakt med en gammel familievenn, Lorlei. Lorlei er niesen til Lisa, og sammen har de en liten bedrift der de selger håndlagde dukker. Lorlei forklarer søskenparet at Lisa de siste årene har isolert seg, og at det kan være vanskelig å få kontakt med henne. Til tross for dette går Lorlei med på å arrangere et møte mellom dem. Lisa er gammel og skjør, men ser ifølge Erik ikke spesielt snill ut: «Her lipless mouth had a tight, hard expression» (243). På et lavt bord står det som beskrives som tre esker. Eskene fungerer som dioramaer og på innsiden er stillbilder iscenesatt ved hjelp noen håndlagde dukker. Den første esken inneholder en kvinnelig dukke som, bøyd over et jordgulv, er i gang med å føde et lite barn. I den neste esken står en høy mann med mørke krøller og en kniv i hånden. Han er iferd med å kutte navlestrengen på barnet. I den siste esken står den samme mannen med en spade i hånden. Det er jord rundt ham og den kvinnelige dukken fra den første esken sitter sammenkrøllet ved siden av barnet som er pakket inn i et tøyestykke (244). Den kvinnelige dukken er Lisa, og den mannlige er Lars. Den kvelden fødte Lisa et uekte, dødfødt barn og Lars hjalp henne å skjule det hele. Inga spør om Lars var barnets far, men det kan Lisa fortelle at han ikke var.

Avsløringen av hemmeligheten er historiens store antiklimaks, og innfrir ikke de forventningene romanen har lagt opp til: «It was a secret ... but it doesn't *explain* much» (248). I første omgang kan hemmeligheten, som handlingen i stor grad er sentrert rundt, virke tilfeldig og til og med meningsløs, men for å forstå hemmelighetens funksjon i verket, må vi gå tilbake til romanens begynnelse, der åpningssetningen lyder som følger: «My sister called it 'the year of secrets,' but when I look back on it now, I've come to understand that it was a time not of what was there, but of what wasn't» (1). Her må vi forstå hemmeligheten, eller rettere sagt avsløringen av den, som en metonymi som peker i retning av slutten, den metaforiske helheten. En kan imidlertid stusse over at jeg her trekker frem romanens åpning, når jeg tidligere har forklart at driften mot mening innebærer en drift mot slutten. Dette kan forklares ytterligere gjennom plottets sirkulære komposisjon. I virkeligheten starter vi nemlig der romanen slutter, og i *The Sorrows of an American* er dette tydelig.

I Jean-Paul Sartres *La Nausée* sier hovedpersonen Roquetin følgende om fortellingen: «In reality you have started at the end» (Brooks siterer Sartre 1992: 93). Det ligger i fortellingens

natur at det som blir fortalt, allerede har hendt. Slutten av fortellingen er derfor avgjørende for hvordan begynnelsen er konstruert, fordi «the beginning, then, must in some important way be determined by the sense of an ending» (94). Samtidig vil slutten spille en avgjørende rolle for hvilke elementer i plottets midte som vektlegges, da disse er med på å strukturere romanens slutt. Når Erik begynner sin fortelling, ser han tilbake på året som er gått, og vet nødvendigvis hvordan fortellingen slutter. Vi må derfor regne med at de omveiene som tas, selv de som virker tilfeldige, står i et forhold til fortellingens slutt. I disse bevegelsene mellom begynnelse og slutt vil meningen forskyves. Vi vil for eksempel, når vi leser en roman for andre gang, forstå den på en annen måte enn hva vi gjorde første gang vi leste den. Dette har å gjøre med den temporale utstrekningen i teksten, noe Brooks kritiserer den formalistiske og strukturalistiske tankegangen for å overse.

Brooks kommenterer Tzvetan Todorovs «Narrative Transformations», og bruker begrepet «same-but-different» for å beskrive de to kategoriene plottet baserer seg på, nemlig likhet og ulikhet. For Todorov er det spenningen mellom disse to kategoriene som utgjør plottet, og videre, skaper en metafor. Brooks knytter også plottet til metaforen, men kritiserer Todorovs begrep «same-but-different» for å være for upresist. Det er ikke en ukjent tanke at metaforen på den ene siden later til å være lik noe, samtidig som den fortøner seg som noe ulikt. Det er nettopp i ulikheten at metaforen rommer noe mer enn hva den later til å romme. Brooks' kritikk er derimot rettet mot Todorovs forståelse av metaforen som noe som opphever tid og rom. Todorov mener at metaforen «puts time into motion and suspends it, in a single movement; it allows discourse to acquire a meaning without this meaning becoming pure information» (Brooks siterer Todorov: 91). Problemet, mener Brooks, er at narrativ mening har et tidsmessig aspekt ved seg, og fortellingen kan derfor ikke oppstå i et tidløst rom slik Todorov beskriver. Ikke minst forsømmes fortellingens metaperspektiv. Muligheten til å kunne gjenkjenne noe ligger nettopp i det faktum at fortellingen utfolder seg over tid. Spenningene mellom likhet og ulikhet skaper derfor ikke et vakuum, slik Todorov ser det, men en bevegelse som nettopp opererer i en spatial og temporal utstrekning. I det kjente essayet «Forfatterens død» [1967] skriver Roland Barthes følgende:

I den flerfoldige skrift er alt til for å løses opp, men ikke dechiffreres; strukturen kan etterspores, «rekkes opp» (slik man sier om tråden i en strømpe) i alle sine gjentakelser og på alle nivåer, men det er ingen ende på den, det er ingenting bak den; skriftens rom er til for å gjennomløpes, ikke gjennomtrenges; skriften fremsetter alltid en mening, men kun for å la den fordampe: Skriften søker en systematisk utsettelse av

mening. [...] [L]itteraturen (fra nå av vil skriften lyde bedre) nekter å betro teksten (eller verden forstått som tekst) en «hemmelighet», altså en endelig mening (Barthes 2015: 64).

Barthes skriver om tekstens evne til å hele tiden forskyve mening. Vi finner en lignende forståelse av menings betydning hos Brooks, som han knytter til metaforen. Metaforen, som helhet, er det som fyller teksten med mening. Meningen, lik som metaforen, er derfor ikke entydig, men i stadig endring. Når Barthes skriver at litteraturen på sett og vis nekter å innskrive en *hemmelighet*, bruker han begrepet i en tradisjonell forstand: hemmeligheten som noe absolutt, med en slags endelig innsikt. I lys av dette kan det være interessant å gå tilbake til hemmeligheten vi finner i *The Sorrows of an American*, da denne nettopp unndrar seg denne innsikten.

«My sister called it ‘the year of secrets,’ but when I look back at it now, I’ve come to understand that it was a time not of what was there, *but of what wasn’t*» (Brooks 1992: 1, min kursiv). Lars’ store hemmelighet gir ingen ny innsikt, men bekrefter det Erik allerede visste. Så hva består denne hemmeligheten av? Og hvilken funksjon har den ut over dens kraft av å være en hemmelighet?

Hemmeligheten, slik den står i dette verket, kan ha flere funksjoner. Slik jeg har tolket den, og som jeg har skrevet ovenfor, fungerer den som et strukturerende grep. Hemmeligheten blir katalysatoren for Eriks slektsgransking, som igjen blir utgangspunktet for det vi har betegnet som romanens bakovervendte struktur. Det er vanskelig å skulle tolke den på noen annen måte, da hemmeligheten nettopp er innholdsløs. Innen vi får vite dette, har den imidlertid fylt både teksten, leseren og ikke minst Erik selv med forventninger. I disse forventningene ligger det muligheter som ikke nødvendigvis lar seg realisere, og i så måte kan vi snakke om hemmelighetens potensial til å *kunne* avsløre noe. Med Brooks i bakhodet kan vi lese jakten på hemmelighetens innhold som en slags omvei (*detour*). Dette vil kanskje være å utvide Brooks’ begrep om hvordan omveiene i teksten fungerer, men på sett og vis kommenterer Inga nettopp hemmeligheten slik: «We found the wrong story ... We were looking for one story and ran into another» (Hustvedt 2009: 200).

Paradoksalt nok kan vi si at Erik nettopp får en innsikt når han erfarer hemmeligheten som innholdsløs, og på denne måten kommenterer han også fortellingens evne til å tømme eller stadig utsette begrepenes innhold.

Kapittel 5: Komparativ analyse

I lesningen av de to romanene jeg har tatt for meg, blir det klart at psykoanalysen spiller en viktig rolle for analysen min. Ikke bare benytter jeg meg av psykoanalytisk litteraturtolkning i min tilnærming til de ulike karakterene, men psykoanalysen (som terapi) blir også tematisert og problematisert i både *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American*. Psykoanalysen er hermeneutisk i sin virksomhet og åpner muligheten for leseren å gå i dialog med teksten.⁸ Ved å benytte seg av Freuds begrepsapparat åpner Brooks for nye perspektiver i måten vi leser en fortelling på, og plasserer i tillegg leserens rolle som sentral for måten vi organiserer plottets struktur. Samtidig ser vi at romanene i seg selv iscenesetter den psykoanalytiske metoden, ved å bevege seg bakover i tid. Med utgangspunkt i gjentagelsen, som iverksetter de drivkreftene vi finner i teksten, ser Brooks plottets struktur i analogi med de strukturene vi finner i menneskets psyke. Dynamikken i plottet blir derfor resultatet av karakterenes drifter, som på den ene siden søker å gjenopprette en tidligere tilstand, og på den annen side søker mot et slags absolutt nullpunkt, en avslutning. Disse driftene blir også det som utgjør de omveiene som skaper tekstens midte, og som forhindrer at begynnelsen og slutten kollapser.

Ved å anvende psykoanalytisk teori i en lesning av de ulike karakterene i *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American* kan vi avdekke deres motivasjon, og koble dette til fortidige hendelser som får betydning for det nåtidige handlingsrommet karakterene befinner seg i. Jeg har i hovedsak tatt for meg Nicole Warren og Erik Davidsen som de mest sentrale skikkelsene i de respektive romanene, men disse har naturligvis også måttet la seg undersøke i lys av de øvrige karakterene. Felles for disse to, Nicole og Erik, er deres fortellinger som jeg vil argumentere for at er hva vi følger i de to romanene. De bærer begge med seg en indre konflikt som ikke umiddelbart lar seg forklare innen det tidsrommet vi følger dem. Det blir sånn sett opp til leseren å undersøke de symptomene og handlingene som fører tilbake til det vi kan betrakte som et avgjørende tidspunkt for deres indre konflikter. I min lesning har det derfor vært et poeng å undersøke Nicoles og Eriks begjær, som jeg mener peker i retning av et ønske om å helbredes, mot en form for forløsning. Senere vil jeg diskutere hvorvidt jeg mener at de to lykkes i sitt prosjekt, og om romanene tilbyr denne forløsningen. Fordi romanene i

⁸ Hvorvidt en psykoanalytisk lesning kan betegnes som hermeneutisk, strides de lærde om. I min egen anvendelse av psykoanalytisk teori i denne oppgaven, vil man imidlertid se at jeg nettopp har tatt utgangspunkt i psykoanalysen som en hermeneutisk tilnærming til de to verkene jeg har analysert.

stor grad baserer seg på psykoanalysen, kan vi i hvert fall fastslå at det ligger et potensial om en slik forløsning, noe som harmonerer med plottets begjær mot en avsluttende helhet.

I det følgende kapittelet vil jeg se på noen av de elementene i *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American* som har vært relevante for min oppgave. Selv om de begge i stor grad tematiserer og reflekterer rundt de samme problemstillingene, er de også svært forskjellige i måten de gjør dette på. Det er likevel noen fundamentale likhetstrekk mellom de to romanene, og disse har vært avgjørende for det temaet jeg i denne oppgaven har satt meg fore, nemlig forholdet mellom terapi og litteratur.

I tillegg vil jeg forsøke å plassere de to romanene i en historisk kontekst. Selv om Brooks' tekstanalyser tar for seg litteratur fra hans eget spesialfelt, altså engelsk og fransk 1800-tallsromaner – perioden han omtaler som «[the] golden age of narrative» (Brooks 1992: xii) – begrenser ikke teoriene seg til kun å anvendes på litteratur fra denne perioden. I Brooks' tekstanalyser forsøker han å skissere opp noen allmenngyldige idéer om hvordan et plott fungerer, også på tvers av historien. Samtidig ser han at hvilke deler av plottet som vektlegges som sentrale, har endret seg gjennom ulike litterære perioder. Et eksempel han benytter seg av i denne sammenhengen, er Stendhals *Le Rouge et le noir*, der fortellingen settes inn i en historisk ramme, egentlig før vi i det hele tatt får vite noe om Julien Sorel. Brooks skriver hvordan «[the] representation of man constructing his own life's plot in response to the sociopolitical dynamics of modern history [...] both shapes the individual career and plays roulette with its most concerted plans» (62). Det Brooks altså påpeker er at ved å analysere fortellingene og plottene fra bestemte historiske epoker vil man kunne spore individuelle og kollektive tanker som var sentrale i en gitt kulturhistorisk periode. Min påstand er at de to romanene jeg har valgt meg i denne oppgaven, ikke bare er to eksempler på hvordan terapien og litteraturen på sett og vis tematiserer hverandre, men at de også sier noe om terapien i den tiden da romanene kom ut.

Den avsluttende delen av dette kapittelet vil jeg vie leserens rolle. Dette er noe jeg flere ganger har vært innom i oppgaven, men som jeg ikke riktig har tatt meg tid til å utdype. Leserens rolle er viktig i denne sammenhengen fordi aktiviteten (å lese) iverksetter mange av de idéene Brooks legger frem – dette fordi lesningen som en hermeneutisk virksomhet er grunnleggende dialogisk. Vårt møte med teksten speiler altså den dialogen vi også møter i teksten. Dette har vært noe av grunnen til at jeg har valgt å plassere denne delen

avslutningsvis, fordi temaet også vil kunne åpne for noen refleksjoner rundt min egen leservirksomhet.

Litteratur og terapi

Terapien har vært det sentrale temaet for denne oppgaven, og jeg har hovedsakelig forholdt meg til den på to plan. På den ene siden har jeg fokusert på hvordan terapien fremstilles i litteraturen, og på den andre siden dens strukturerende funksjon på et litterært verk. Det har imidlertid vist seg å henge tett sammen, fordi studien av et plott også er en studie av de karakterene som utgjør plottet. Terapien har derfor, slik den fremstilles, vært med å tematisere den bevegelsen vi finner i de to romanene. Jeg har sett på de ulike delene som utgjør det terapeutiske i *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American*, og forsøkt å se hvordan disse delene igjen fungerer på et strukturelt plan.

I den terapeutiske relasjonen står dialogen sentralt, og å neglisjere denne vil få konsekvenser for pasientens terapeutiske utvikling. Mens vi i *The Sorrows of an American* følger Erik i møte med ulike pasienter, og ikke minst øvrige karakterer som alle bærer i seg en eller annen form for konflikt, er dialogen mellom pasient og terapeut fullstendig uteblitt fra *Tender is the Night*. Ekteskapet mellom Dick og Nicole har derimot resultert i en konstant overføring, der Dick har tatt på seg rollen som Nicoles far, og dermed opprettholdes Nicoles sykdomsmønster. Hos Erik ser vi at overføringen oppstår i møte med pasientene, men alltid i en kontrollert situasjon. I denne oppgaven har jeg vektlagt tre hovedkomponenter som står sentralt i den terapeutiske relasjonen mellom pasient og terapeut. Den første er nettopp overføringen som, ved å erkjennes som en falsk forbindelse, kan åpne for kommunikasjonen i terapirommet og fungere som en form for verktøy i en analytisk sammenheng. Det andre er symptomene, sykdomstegnene, som spiller en viktig rolle i terapeutens kartlegging av pasientens ubevisste atferdsmønster. Den siste komponenten jeg mener er sentral i den terapeutiske dialogen, er pasientens evne til, eller forsøk på, å skape en helhetlig fortelling der hun blir bevisst på sammenhengen mellom årsak og virkning.

Felles for disse sentrale komponentene er at de alle har en gjentakende struktur. Overføringen fungerer som en gjentakelse av tidligere relasjoner, symptomene som gjentakende atferd eller handlinger hos pasienten, og fortellingen er gjentakende i den forstand at den er ment å aktualisere tidligere hendelser for siden å kunne bevisstgjøres som en del av pasientens

livsløp. Gjentakelsen, som fungerer på et narrativt plan, skaper bevegelser i plottet og gjør noe med måten vi leser romanene på. Dette er noe jeg ønsker å undersøke videre i en komparativ analyse av de to verkene.

Terapien har således spilt to viktige roller i de to verkene. På den ene siden har den fungert som motiv for de to romanene, på den andre siden som en slags oppskrift på romanens form. Før jeg tar for meg det rent kompositoriske, skal jeg gå nærmere innpå hvorfor akkurat disse romanene ble valgt for denne oppgaven.

Forutsetningen for å i det hele tatt å kunne skrive denne oppgaven, har vært at man i begge romanene møter en tilstedeværende terapeut. Som jeg skrev innledningsvis, med utgangspunkt i Siri Hustvedts essay «The Analyst in Fiction», har man stort sett oversett terapeutens rolle i fiksjonen, til fordel for pasienten. I en undersøkelse av terapien, der dialogen og samspillet mellom pasient og terapeut står sentralt, har det vært viktig å hente frem de romanene som nettopp evner å skrive frem begge parter i den terapeutiske relasjonen. I både *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American* er terapeuten tilstedeværende, ikke bare som en stum lytter, men som en sentral skikkelse, hvis indre liv blir skildret i like stor grad som pasientens. Utover dette faktum, at de begge evner å skrive frem en troverdig terapeutiskikkelse, er romanene svært forskjellige.

Man kunne kanskje kritisert terapeuten i *Tender is the Night* for nettopp å bagatellisere terapien, og dermed plassere romanen i rekken med de øvrige romanene Hustvedt kritiserer. Man ville i så fall misforstått et helt sentralt poeng hos Hustvedt: Hvorvidt terapien i seg selv, slik den fremstilles i romanen, er *god* eller *dårlig*, er irrelevant. Poenget er, sier Hustvedt, at terapeuten har blitt avbildet som *nøytral*, noe som også innebærer at han er strippet for alle feil og mangler som vi nettopp ser at terapeuten har i *Tender is the Night*. Problemet med å neglisjere terapeutens rolle er at disse romanene «are not fictional versions of therapeutic practice but narratives that employ psychoanalysis as a literary device to unleash an uncensored first-person confession». Som resultat av dette vil «[t]he analyst or psychologist remain mostly *outside* the narrative» (Hustvedt 2012: 156-157).

Dette gjør *Tender is the Night* i aller høyeste grad sammenlignbar med *The Sorrows of an American*, der vi som lesere følger den amerikanske psykoanalytikerens tanker og indre monologer, både i og utenfor terapirummet. I motsetning til Dick Diver er Erik klar

over hvilke utfordringer som ligger til grunn for det terapeutiske møtet. Erik har også, i motsetning til Dick, et helt system rundt seg som fungerer som et sikkerhetsnett i hans praksis som psykoanalytiker. Blant annet går han jevnlig til sin egen psykoanalytiker hvor det stort sett er refleksjonene rundt eget virke som terapeut som står i sentrum. Erik er en fortolker, i motsetning til Dick, og lar seg kanskje i større grad sammenligne med Nicole, som på sett og vis blir fortolkeren av sine egne sykdomstegn, i mangel på terapeutisk hjelp.

I *Tender is the Night* blir studien av det terapeutiske forholdet mellom psykiater og pasient også en studie av et kjærlighetsforhold. Det er likevel tydelige terapeutiske fenomener som utspilles i ekteskapet mellom Dick og Nicole, og forholdet blir beskrevet som en slags konstant overføring. I *The Sorrows of an American* er den terapeutiske praksisen mer tradisjonell, i den forstand at terapien utspiller seg mellom de fire veggene et terapirom former, og med alle de forholdsreglene som ligger til grunn i et slikt rom. Dette må naturligvis undersøkes i forbindelse med den tiden handlingen i de to romanene utspiller seg. Mens *Tender is the Night* er satt til 1920-tallet, i en tid der psykoanalysen fortsatt var et relativt nytt fag, er handlingen i *The Sorrows of an American* lagt til vår tid, på 2000-tallet. Til tross for dette spennet, ser vi en grunnleggende likhet i de fenomenene som oppstår i den terapeutiske utvekslingen i de to romanene, men behandlingen av dem fortøner seg ulikt. Idet Dick gifter seg med pasienten sin, med et genuint håp om at sunn kjærlighet vil kurere Nicole for hennes tidligere usunne forhold, godtar han den overføringen som oppstår hos Nicole, uten å avvise den som et resultat av hennes sykdomsmønster. Selv leser Nicole Freuds verk, som hun får av legene sine første gang hun legges inn på et sanatorium. Man kan spekulere i hvorvidt dette kanskje er noe av grunnen til at hun på egenhånd klarer å løse sine problemer og bryte forholdet med Dick. Vi vet at Freud på dette tidspunktet skrev om overføringen som kunne oppstå mellom pasient og terapeut, og han advarte sterkt mot at denne skulle uttrykke seg. Alternativet var å avslutte behandlingen, og fenomenet blir beskrevet som noe som bør unngås. Kanskje var Dick klar over konsekvensene, men overså disse med sitt narsissistiske behov for å bli elsket.

Overføringen som utspiller seg i Eriks terapitimer viser en ny holdning til fenomenet i den psykoanalytiske utviklingen. Erik lar seg affisere og påvirke av sine pasienter, og i overføringen tar han bevisst på seg en rolle med en idé om at dette vil kunne gi positive resultater i terapien. Dette er likevel ikke risikofritt og resultatet kan, i sin ytterste konsekvens, være det samme som det vi ser i *Tender is the Night*.

Det narrative begjæret

Da *Tender is the Night* kom ut i 1934 fikk den blandet respons fra datidens anmeldere. Mest av alt var man forvirret over romanens struktur, som man mente virket uorganisert og uferdig. Dette førte til at F. Scott Fitzgerald senere omskrev *Tender is the Night*, slik at plottet skulle følge en kronologisk struktur (Brucoli 1963: xiv). I tillegg mente man at Dicks forfall virket lite motivert, og at dette ikke stemte overens med den store mannen som blir skrevet frem i romanens første del. For Brucoli henger kritikernes «alleged confusion in Fitzgerald's treatment of Dick Diver» sammen med «the alleged confusion in the structure of *Tender is the Night*» (14). Strukturen i romanen, med dens anakroni og hyppige bruk av analepser, har tilsynelatende vært for eksperimentell for datidens lesere, og fallhøyden var stor etter suksessromanen *The Great Gatsby* hadde kommet ut cirka ti år tidligere.

I senere tid har man imidlertid kritisert datidens kritikere for å overse Nicoles rolle i romanen. Den amerikanske poeten John Peale Bishop skrev følgende om *Tender is the Night* da verket kom ut i 1934: «The one point in the book which stuck for me was the incest. I couldn't quite believe it. Nor do I think it was necessary. But it's done and it's being forgotten» (Brucoli 1980: 339). Kommentaren er interessant fra et psykoanalytisk perspektiv. Bishop er selv villig til å fortrenge Nicoles traume. På denne måten kan vi se at romanen på sett og vis inviterer lesere til å reprodusere det freudianske mønsteret i seg selv. I senere tid har man vært opptatt av å løfte frem Nicoles fortelling, og ikke minst hennes traume, som den helt sentrale delen av romanen. Så sent som i 2010 skriver Marry B. Loung fra Georgia State University «A woman's touch in F. Scott Fitzgerald's *Tender is the Night*: Pulling the women out of the background», med særlig fokus på det området hun mener i stor grad har blitt oversett av kritikere, nemlig kvinnens stemme i Fitzgeralds verk.

Tender is the Night ble anmeldt av The New York Times hele tre ganger, der alle i større eller mindre grad var skeptisk til oppbyggingen av romanen. 74 år senere skriver The New York Times en anmeldelse av Siri Hustvedts nylig utgitte roman, *The Sorrows of an American*. Romanen har blitt tatt imot med åpne armer, og føyer seg inn i rekken av Hustvedts suksessromaner som alle er kjent for å diskutere hjernens funksjon gjennom psykoanalyse og nevrobiologi. Det er imidlertid én svakhet med den nyeste romanen, ifølge The New York Times: «The secrets Inga and Erik pursue don't yield the drama or meaning they have hoped

for, suffusing the scenes of revelation with an air of anticlimax [...] it means the narrative slackens somewhat toward the end» (Brownrigg 2008). Det er interessant at disse anmeldelsene, av de to bøkene jeg har satt meg fore å undersøke strukturen på, begge blir kritisert på akkurat *dette* punktet, narrative grep som svekker plottet. Hustvedts roman vekket riktignok ikke like mye oppstyr som Fitzgeralds, men det kan virke som om vi, selv i dag, lar oss overraske av noen av de narrative grepene som blir tatt i bruk for å bryte opp de kjente strukturene. Anmelderen av *The Sorrows of an American* har tydeligvis ventet seg et klimaks idet hemmelighetens innhold skulle avsløres, og mener at forsømmelsen av dette ødela for de *forventningene* som lå til grunn. Den oppmerksomme leser vil imidlertid ha fanget opp Eriks utsagn: «My sister called it ‘the year of secrets,’ but when I look back at it now, *I’ve come to understand that it was a time not of what was there, but of what wasn’t*» (Hustvedt 2009: 1, min kursiv). Med Eriks tydelige advarsel kan en spørre seg om det er rettferdig å bedømme romanen for å ha «narret» leseren til å forvente seg en stor avsløring? Kanskje burde man heller forsøke å undersøke *hvorfor* romanen tar denne vendingen.⁹

I begge tilfeller kan det virke som at leseren åpner en bok med noen forventninger som ligger til grunn, og når disse ikke innfris blir de tema for kritikk. Plott handler nettopp, i tillegg til mye annet, om forventninger: om hva slags fortelling vi som lesere tror vi kommer til å møte i en tekst, og om innfrielsen av og bruddene med disse forventningene underveis i lesningen. At vi i det hele tatt fortsetter lesingen, har med hvordan romanen vi leser evner å vekke et begjær i oss til å fortsette.

Begjæret fungerer på flere plan. Vi kan snakke om de ulike karakterenes begjær, deres drivkraft og ambisjoner. Brooks trekker imidlertid frem det narrative begjæret: Hvilken form begjæret tar i en fortelling, hvordan det representerer seg selv, og dynamikken det genererer. Brooks påpeker at konseptet ’begjær’ både er for bredt, for fundamentalt og for banalt til å defineres (Brooks 1992: 37). Han kommer likevel frem til en definisjon, nok en gang med utgangspunkt i psykoanalysen, og knytter begrepet *begjær* til Freuds begrep om Eros, livsdriften. Dette er fordi Brooks finner «in Freud’s work the best model for a ‘textual erotics’» (37), og jeg vil forsøke å forklare hva han legger i denne tekstuelle erotikken. Begjæret er, ifølge Brooks, alltid å finne i starten av en fortelling, ofte «in a state of arousal», altså en form for opphisselse. Ordet ’arousal’ knytter han til en tilstand som er så intens at en

⁹ Dette har jeg selv forsøkt å gjøre i kapittel 3 av denne oppgaven.

bevegelse settes i gang, og begjæret blir sånn sett en katalysator for fortellingen. Videre bruker han litterære eksempler som *Iliaden* og *Odysséen*, der dette begjæret, som noe erotisk, kommer eksplisitt til uttrykk i fortellingens begynnelse. Med utgangspunkt i Brooks' teori om begjæret i fortellingen, som han påpeker at alltid er til stede, burde det være mulig å lokalisere begjæret i *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American*.

Først vil jeg bruke et eksempel som Brooks trekker frem, da jeg mener det i stor grad lar seg sammenligne med de to romanene jeg har tatt for meg i denne oppgaven. Balzacs roman *La Peau de chargin* kan deles inn i tre seksjoner. I den første delen følger vi Raphaël de Valentin idet krisen inntreffer: Han entrer et kasino, spiller bort det siste han eier og bestemmer seg for å ta sitt eget liv samme kveld. For å utsette dette drar han imidlertid innom en antikvitetshandel der han blir gitt en magisk talisman fra mannen som eier butikken. Talismanen er en magisk skinnfelle som vil kunne oppfylle ethvert ønske Raphaël måtte ha. For hvert ønske som går i oppfyllelse vil skinnfellen krympe, i tråd med livet til den som eier skinnfellen. I andre del av romanen hopper vi tilbake i tid, og her serveres Raphaëls bakgrunnshistorie der elendigheten råder. I siste del av romanen har vi hoppet fremover i tid og skinnfellen er godt brukt og bærer nå i seg kun ett siste ønske. Siste ønske innfris og Raphaël dør.

Skinnfellen er et godt bilde på hvordan livet, og begjæret etter det livet tilbyr, utsetter døden. Samtidig ser vi at døden er uunngåelig. Fordi begjæret er knyttet til Eros, livsdriften, står begjærets kraft i motsetning til dødsdriften. Ønsket om å dø er i en narrativ forstand et ønske om å avslutte fortellingen. Det er imidlertid livsdriften som utsetter døden, og begjæret er sånn sett det som utgjør omveiene, altså selve fortellingen. Hva er så begjæret i historien om Raphaël? I en helt konkret forstand er det først og fremst fest, rikdom og kjærlighet som står i fokus hos Raphaël, og det er disse ønskene som blir årsaken til at skinnfellen krymper. Om Raphaël hadde avsluttet sitt liv allerede ved fortellingens begynnelse, og om han ikke hadde blitt eieren av skinnfellen, hadde også fortellingens begynnelse og slutt kollapset. Brooks leser imidlertid begjæret i Raphaëls fortelling som et narrativt begjær. Begjæret ligger, ifølge Brooks, i «[t]he desire to be heard, recognized, listened to. The desire to tell may be the sole meaning of Raphaël's act of narration» (53).

Det er flere likhetstrekk mellom Balzacs fortelling og de to romanene jeg undersøker i denne oppgaven. Alle er de strukturert på en måte der en tilbakevendende kraft utspilles og

gjentagelsen blir det som genererer meningen. Ved å benytte seg av denne strukturen tematiseres fortellingens natur, det narrative begjæret, og gir samtidig sin form til romanen. I *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American* ligger begjæret nettopp i å skape en helhetlig fortelling. For å gjøre dette må imidlertid fortelleren vende blikket bakover, og forsøke å organisere et livsløp som en fortelling der mening kan skapes. Hvis det narrative begjæret handler om å fortelle, og ikke minst å bli hørt, setter dette leseren i en unik posisjon. Mens fortellerens begjær om å fortelle er det som igangsetter fortellingen, er det begjæret som vekkes i leseren som gjør at vi fortsetter lesingen.

Leserens rolle som psykoanalytiker

I sin narrative modell legger Brooks stor vekt på leserens rolle i møte med teksten. Ifølge Brooks er ikke plottet bare en struktur vi kan beskrive ut fra formalistiske typologier, men også en aktivitet der leseren er en viktig del av den meningen plottet utgjør. Dermed ligger meningen ikke bare i teksten selv, men i møte mellom tekst og leser. Narrative tekster fremkaller et begjær i oss, et begjær etter mening, og her refererer Brooks til Barthes som kaller dette behovet «the passion for meaning» (Brooks 1992: 19). Behovet ligger i leserens ønske om en helhetlig struktur og forventningen om en slutt som skal virke samlende på det vi har lest så langt: «[T]he active quest of the reader for those shaping ends that, terminating the dynamic process of reading, promise to bestow meaning and significance on the beginning and the middle» (Brooks 1992: 19). Hvilken rolle spiller så leseren i møte med teksten som leses? Nok en gang finner Brooks svaret i psykoanalysen og Freuds begrep om overføring. For Brooks har forholdet mellom tekst og leser en lignende funksjon som det dialogiske forholdet vi finner mellom analytiker og analysand:

The analyst must help the analysand listen to the discourse of desire in order to grasp its intention. Analysis works toward the more precise and orderly recollection of the past, no longer compulsively repeated, insistently reproduced in the present, but ordered as a retrospective narrative. The analyst [...] must deal with the actuality of a force – the force of past desire unconsciously enacting itself in the present – while ever attempting to translate it back into the terms of the past, in which it can recover its meaning (227).

For Brooks er den narrative fortellingen noe vi som lesere tar del i. Ikke bare fordi en fortelling nødvendigvis forutsetter en lyttende part, men fordi vi, gjennom vår lesning, tilfører teksten mening og struktur. Overføringen er, som vi har sett i eksemplene fra *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American*, å tillegge den andre egenskaper, og handler derfor om

identifikasjon. På samme måte som Erik identifiserer seg med sine pasienter, identifiserer vi som lesere oss med det vi leser, og ut fra dette kan vi tillegge teksten mening. Vi blir terapeuten i møte med romanen (som jeg tidligere har sammenlignet med sykehistorien) ved å lete etter tegnene, de metonymiske delene i teksten, som vil kunne fortelle oss noe om helheten. Overføringen er dermed ikke bare en sentral del av de forholdene vi leser om i *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American*, men speiles også i vår egen aktivitet som fortolkere av verkets mening. Overføring handler i stor grad om et følelsesmessig forhold som spiller på identifikasjon og empati, og det er ingen ny tanke at slike forbindelser kan oppstå mellom leser og de karakterene vi leser om.

Hva er det så vi som lesere legger til grunn for de fortolkingene vi gjør oss i litteraturen? Vi leser tegn og forsøker å tilpasse dem den meningen vi leser ut fra teksten. Som en del av overføringsprosessen setter vi en diagnose på verket, der hvert enkelt tegn, som deler, peker i retning av helheten. I *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American* er disse tegnene først og fremst sykdomstegn som peker mot karakterenes uløste konflikter og som vi, gjennom vår lesning av romanene, føler oss pliktig til å undersøke. Videre vil jeg derfor diskutere det som på mange måter har føltes som et avgjørende spørsmål i min egen lesning: Tilbyr romanene noen form for terapeutisk forløsning?

I Nicoles tilfelle har hennes forhold til farsfigurer utgjort det mønsteret hun er fanget i. Spørsmålet blir hvorvidt Nicole evner å bryte ut av dette mønsteret. Selv mener jeg at Nicole bryter mønsteret og blir frisk idet hun velger å gå fra Dick til fordel for Tommy Barban. Her har jeg ikke mye forskning som støtter meg, og stort sett er Tommy tolket som nok en gjentagende farsfigur i Nicoles liv.¹⁰ Jeg vil derimot argumentere for at Tommy skiller seg betydelig fra Dick og Mr. Warren, og kan dermed ikke ses i forlengelse av de to.

Nicoles tidligere forhold har vært preget av en skjev maktfordeling, hvor mannen har hatt en selvskreven rolle som forsørger, Mr. Warren som far og Dick som Nicoles psykiater. I begge situasjoner har valgene blitt tatt for Nicole: Mr. Warren forgrep seg på Nicole før hun i det hele tatt kunne forstå hva som skjedde og Dick ble, sammen med Nicoles familie, enig om at det å starte et forhold mellom de to ville være i Nicoles beste interesse. Brevene Nicole sendte

¹⁰ Blant annet ser vi at Susann Cokal, Pamela A. Boker og Sybil Houlding (henholdsvis akademiker, forfatter og psykoanalytiker), som alle har skrevet om overføringskjærligheten mellom Dick og Nicole i *Tender is the Night*, tolker Nicoles forhold med Tommy Barban som en forlengelse av hennes forhold til Dick.

Dick da hun var innlagt på sanatoriet avslører hennes stormende forelskelse i ham, men som Freud påpeker burde Dick ha forstått at forelskelsen mellom pasient og terapeut beror seg på falske forbindelser, og var en måte for Nicole å oppsøke sin traumatiske fortid. Hvorvidt Nicole var forelsket eller ikke, er derfor irrelevant i denne sammenhengen.

Nicole har tidligere manglet et språk, samt evnen til å ta egne valg, og det er her Tommy Barban kommer inn i bildet. Når Nicole *velger* å gå fra Dick, avslutter hun ikke bare forholdet, men terapien. Dette mener jeg er ett av flere tegn på at Nicole endelig er frisk. *Valget* er også hennes når hun for første gang etter bruddet tar kontakt med Tommy Barban. Tommy står ikke i noen maktposisjon overfor Nicole, snarere tvert imot. Nicole er økonomisk uavhengig og kan «forsørge» Tommy, som slett ikke sitter på noen store rikdommer.

Kanskje kan man kritisere denne tolkningen for å gi Dick æren for å lykkes i sin terapeutiske behandling av Nicole, men dette mener jeg ville være en overfladisk forståelse av tolkningen. Når alt kommer til alt har ekteskapet nettopp vært det som har opprettholdt Nicoles sykdom. Det er vanskelig, kanskje umulig, å skulle stadfeste det eksakte punktet i romanen hvor Nicole blir frisk, og hadde dette vært mulig, kunne man kritisert romanen for å overse kompleksiteten i en slik prosess. Jeg tror likevel det lar seg gjøre å peke på flere faktorer som kan ha bidratt til Nicoles bedring: Hagen, som kanskje blir det nærmeste vi kommer et «terapirom» i romanen, har fungert som Nicoles fristed, et sted hvor hun kan reflektere uten forstyrrelser. De gjentagende sammenbruddene som stadig minner henne på og tvinger henne til å erkjenne sine traumer, kan også ha spilt en viktig rolle. Men kanskje mest av alt ser vi en endring i Nicole etter at hun får vite om Dicks affære med den unge Rosemary, og hun for første gang ser Dick for den han virkelig er. Da Dick ble sammen med Nicole og påtok seg oppgaven å helbrede henne, overså han et viktig element som skulle få fatale konsekvenser: Når pasienten er frisk, er hun ikke lenger avhengig av psykiateren sin.

Jeg kan likevel forstå hvorfor man har tenkt at Nicole, ved å innlede et forhold med Tommy, har «merely substituted one lover for another» (Boker 1992: 305). På den annen side finner jeg også et poeng hos Fitzgerald, som jeg ikke ser har blitt diskutert i nevneverdig grad ved tidligere forskning av forholdet mellom Dick og Nicole. Kompleksiteten ved overføringskjærligheten ligger jo nettopp i at den på én side beror seg på falske forbindelser, mens den på den andre siden skaper ekte følelser. Hvis man så for seg at forholdet med Tommy skulle være en større kontrast til forholdet med Dick, har man kanskje oversett det jeg mener er et viktig poeng hos Fitzgerald, nemlig at overføringskjærligheten er langt mer

komplisert enn bare et etisk overtramp, fordi den også involverer de store følelsene, og mitt poeng er at det ene ikke nødvendigvis utelukker det andre. Nicoles forhold til Tommy er derfor med på å belyse den komplekse naturen i forholdet til Dick, og dermed problematiserer Fitzgerald overføringskjærligheten og kjærligheten generelt.

I *The Sorrows of an American* fortøner avslutningen seg noe annerledes, og det blir nødvendig å gå tilbake til romanens åpning for å besvare spørsmålet om romanens terapeutiske forløsning. Jeg har tidligere trukket frem romanens åpning som avgjørende for hvordan romanen ender. Det jeg ikke har nevnt, er det terapeutiske aspektet ved denne åpningen. Leser vi romanen som en sykehistorie, noe jeg mener er nærliggende å gjøre – spesielt med tanke på at den blir fortalt fra Erik som førstepersonsforteller – ser vi at forutsetningen for at historien i det hele tatt lar seg lese, er at den er organisert nettopp som en fortelling. Dette blir riktignok først tydelig for oss mot slutten, når vi på sett og vis vender tilbake til begynnelsen. Tidsperspektivet er derfor tydeligere i Hustvedts roman enn i Fitzgeralds, og foruten farens brev, som stadig bryter med den kronologiske fremstillingen, følger vi Erik gjennom et helt år. Fortellingen er likevel ikke perfekt, og alle de spørsmålene Erik har, lar seg ikke alltid besvare. Det ligger likevel en terapeutisk verdi i det vi kan lese som Eriks forsøk på å språkliggjøre erfaringene fra, og opplevelsen av, året som har gått.

Mens vi i *Tender is the Night* følger tett på Nicoles sykdom, fremstår det traumatiske som mer intrikat i *The Sorrows of an American*. Dette mener jeg til dels også er romanens prosjekt. Som jeg har vist møter vi flere karakterer i Hustvedts roman som på hver sin måte, og i ulik grad, sliter med en traumatisk fortid. I tillegg til Eriks pasienter, får vi et innblikk i problemene hos flere av de øvrige karakterene i romanen. Dette henspiller på tittelen, «The Sorrows of an American», riktignok oversatt til «Når du ser meg», som fungerer som en slags metonymi i seg selv. Ut fra tittelen kan vi lese Eriks fortelling som en amerikaners fortelling, samtidig som vi får innblikk i andres fortellinger, og Erik blir sånn sett et «tilfeldig» eksempel på én amerikaners fortelling. Mens vi, gjennom Eriks søken etter svar på sin egen depresjon, blir ført tilbake til farens traumatiske opplevelser fra krigen og den store depresjonen på 30-tallet, møter vi også andre sider ved amerikansk historie som på hver sin måte er knyttet til hver enkelt karakter i romanen. Gjennom Mirandas fortelling får vi høre om amerikansk kolonialisme og undertrykkelse, hos Sonia og Inga om det nylige attentatet mot World Trade Center, og Jeffrey Lanes fortelling om hans families bakgrunn som ur-amerikanere i «Den nye verden» – alle viktige historiske hendelser som har vært med på å forme det vi i dag kaller for en «amerikaner».

Når dette er sagt, er det likevel Eriks fortelling vi leser, og kanskje kunne man kritisert de øvrige karakterenes fortellinger for å neglisjeres, da vi nettopp følger disse gjennom Eriks gjenfortelling. Som førstepersonsforteller er det unektelig Erik som former måten disse øvrige fortellingene blir fremstilt for oss. Et eksempel på dette er nettopp måten Erik fortolker Mirandas malerier på, noe som ikke stemmer overens med tolkningen av de drømmene hun henter motivene fra.¹¹ På den annen side mener jeg at Hustvedt løser dette problemet, og at disse fortellingene får sin plass gjennom romanens flerstemthet. Begrepet om det flerstemte, *polyfoni*, er hentet fra den russiske språkfilosofen Mikhail Bakhtin, som i sitt essay om Dostojevskijs romankarakterer undersøker hvordan forfatterens «helt» utvikles i spennet mellom seg selv og romanens øvrige karakterer.¹² For Bakhtin ligger Dostojevskijs genialitet i hans evne å skrive frem et mangfold av stemmer, snarere enn at én persons stemme råder. Uten sammenligning forøvrig, kan vi finne en lignende flerstemthet i Hustvedts roman, der de øvrige karakterene får sin stemme gjennom kunsten. Vi leser Ingas vitnesbyrd, Sonias diktning, Jeffreys bilder og Mirandas malerier, som egne fortellinger. Kunsten fungerer som et kommunikativt middel, der andre stemmer slipper til, og selv om disse ofte etterfølges av Eriks egne refleksjoner, åpner de også for leserens deltakelse i fortolkningsprosessen.

The Sorrows of an American er derfor sammensatt i sin fremstilling av fortellingen, og hvem som eier denne fortellingen. Mitt argument vil likevel være at Eriks fortelling, slik vi leser romanen, er hans forsøk på å organisere hendelser og erfaringer inn i et narrativ. Om dette så ikke har en forløsende effekt, vil jeg i det minste påstå at det i aller høyeste grad har en terapeutisk verdi ved seg.

Ved å stadig undersøke litteraturen, tømme den og fylle den med mening, vil dens mening i en forstand være uendelig. Samtidig ser vi at å avslutte en fortelling vil kunne åpne for muligheten til å skape en ny, og når Dora kommer tilbake til Freud etter en lang periode borte fra terapien, er det «to finish her story» (Cokal siterer Freud 2005: 98). Å snakke om avslutningen er viktig, fordi all narrasjon må ha en form for avslutning. Ideene, de meningene som skapes, kan riktignok leve videre, slik Brooks også påpeker ved å henvise til metaforen. Det vi ser i både Nicole og Eriks fortelling er at de begge har, i større eller mindre grad, latt seg styre av andre. Lars' død har på mange måter blitt Eriks liv, og alle valgene Erik tar,

¹¹ Eriks tolkning er en erotisk tolkning, og der Miranda leser sine egne malerier som en avbildning av kolonialistisk makt, leser imidlertid Erik dem som et bilde på mannen og kvinnens begjær for hverandre (Hustvedt 2009: 226).

¹² Brooks benytter seg selv av Mikhail Bakhtins begrep om polifony for å beskrive det dialogiske forholdet i overføringen mellom tekst og leser (Brooks 1992:283).

baserer seg til syvende og sist på en slags indre monolog med sin avdøde far. I Nicoles liv blir valgene tatt for henne. Fortellingene deres er et forsøk på å gjøre en livshistorie til sin egen – å bli aktører i eget liv.

Kapittel 6: Avslutning

Oppsummering

Peter Brooks argumenterer for at vi mennesker har en iboende trang til å skape mening og forståelse gjennom fortellinger og plotting. Vi strukturerer den informasjonen vi får og de erfaringene vi gjør oss i avgrensede enheter, for å på denne måten kunne plassere hendelser i tid og i relasjon til hverandre. Plotting blir derfor en strukturerende måte å formulere vår forståelse av verden, det samfunnet vi lever i og den historien vi er en del av.

I denne oppgaven har jeg analysert litteratur (henholdsvis *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American*) som gjør dette, der den syke forsøker å bevege seg i retning av en forståelse gjennom streben etter å organisere tidligere hendelser og tilpasse dem sin egen fortelling. I begge verkene har fortellingen hatt en terapeutisk kvalitet, og jeg har diskutert om karakterene når den innsikten de ønsker å få tilgang på. Hvorvidt denne innsikten nås, kan diskuteres, men jeg vil argumentere for at man, for å besvare et slikt spørsmål, må ta utgangspunkt i fortellerens begjær. Slik jeg leser romanene, der vi hovedsakelig følger Erik og Nicole som de mest sentrale karakterene, fortøner begjæret seg som et narrativt begjær. Hvis målet er å skape en fortelling, mener jeg at de begge har lyktes i sitt prosjekt.

Gjennom traumets komplekse natur blir det imidlertid klart for oss, tross det narrative begjæret, at det å skape en fortelling byr på en rekke utfordringer. I terapien er samspillet mellom terapeut og pasient, med dialogen som terapiens fremste redskap, et sted hvor en form for innsikt lar seg innfri ved at terapeuten gjennom å fortolke pasientens fortelling vil kunne lede pasienten til denne innsikten. I mangel på den terapeutiske kommunikasjonen, vil derimot det ubevisstes forsøk på å oppsøke traumet fortone seg som noe tvangsmessig. Fordi språket er en del av vår bevissthet, vil de hendelsene som er ubevisste falle utenfor det språklige, og dermed også utenfor fortellingen. Når disse ubevisste handlingene blir språkliggjort, kan de også bevisstgjøres som en del av fortellingen. Dette krever imidlertid en innsikt som vi har sett at kan nås gjennom gjentagelsen. I gjentagelsen søker det ubevisste å nå tilbake til en fortidig hendelse i håp om å kunne gjøre hendelsen bevisst. Sånn sett kan vi si at traumet i seg selv forteller en historie, selv om disse historiene uttrykkes som psykosomatiske tegn og tvangshandlinger.

Hos både Erik og Nicole blir det å oppsøke det fortidige en sentral del av deres terapeutiske utvikling, og sånn sett blir det å gå tilbake i tid også det som utgjør en form for progresjon på et nåtidsplan. Mens plottet beveger seg bakover, beveger narrasjonen seg fremover. Disse spenningene mellom fortid og nåtid skaper igjen form til romanens struktur, der den bakovervendte bevegelsen, gjennom gjentakelsen, skaper omveier og utgjør fortellingen slik vi leser den. I denne oppgaven har jeg koblet disse spenningene, mellom begynnelse og slutt, til Freuds biologiske modell som beskriver hvordan individet dras mellom livsdriften og dødsdriften. Sånn sett speiler romanens struktur også de strukturene vi finner i karakterenes psykiske utvikling. Dette gir igjen form til vår egen virksomhet som lesere, der vårt begjær etter romanens slutt og helhet stadig utsettes av de omveiene fortellingen tar.

Et kritisk blikk

Leserens føringer er med på å organisere plottet, og teksten står derfor i et dialogisk forhold til leseren. Utfra denne tanken kan vi si at plottet skapes ut fra de føringene som ligger til grunn i teksten, samtidig som det formes av den lesningen vi foretar oss. Dette innebærer at min egen lesning, som gjennom Brooks har basert seg på Freuds psykoanalyse, har ledet meg frem til noen spesifikke resultater, og videre vil jeg forsøke å problematisere dette. I min psykoanalytiske lesning av de to verkene har det vært relevant for meg å forsøke og avdekke et patologisk mønster – både i teksten og hos de karakterene vi møter i teksten – og psykoanalysen har gitt meg mulighet til å undersøke romanenes iscenesettelse av karakterenes psykiske konflikter. En slik lesning kan så klart kritiseres, og har også blitt kritisert opp igjennom tidene. Problemet med å undersøke karakterenes ubevisste liv er nettopp det faktum at disse er fiktive og i virkeligheten ikke har noen bevissthet. Man kan hevde at konsekvensene av dette blir at man i realiteten undersøker forfatterens sjelsliv. Med sin modell ønsker Brooks å unngå en slik psykobiografisk lesning av forfatteren, og undersøker i stedet de ubevisste strukturene som ligger i teksten, slik også Freud gjorde for å eksemplifisere sine teorier. Atle Kittang diskuterer de problemene som oppstår i en psykoanalytisk tilnærming til litteraturen, men skriver om tekstens ubevisste som «ein veg til innsikt i dei allmenne strukturane som former kvart individuelt undermedvit» (Kittang 2003: 224).

Freud selv lot seg inspirere av litterære verk, ikke for å bekrefte sine teorier, men for å understreke, eksemplifisere og navngi flere av de psykiske fenomenene han undersøkte i sine

studier, og anvendte stadig teoriene sine utenfor det kliniske. Samtidig har flere av Freuds psykoanalytiske begreper også smittet over på litteraturen. I denne utvekslingen åpnes døren mellom psykologien og litteraturen, og naturlig nok anvendelsen av psykologiske innfallsvinkler i litterære tolkninger. I de litterære verkene Freud tolker er den formelle strukturen påfallende lik strukturen som anvendes i den psykoanalytiske terapien, hvor en «oppløysing av den fundamentale spenninga mellom illusjon og sanning» fungerer som «ein innsiktsskapande prosess» (219).

Problemet som oppstår idet man snakker om 'det ubevisste' i litteraturen er i hvilken grad man har tilgang på de ubevisste forestillingene, sett at de nettopp er *ubevisste*? Og hvem tilhører denne forestillingen – forfatteren, leseren eller teksten? Dette er for så vidt ikke bare et problem som oppstår i det psykoanalytiske tolkningsarbeidet, men i tolkning generelt. Den som gjør et litterært tolkningsarbeid vil alltid være nødt til å hente frem andre deler fra teksten enn det som står eksplisitt. Den litterære teksten er en symbolstruktur, hvor symbolene (som fiksjon og som mening) ligger til grunn for menneskets væremåte: «Dersom litteraturtolkaren i sitt tydningsarbeid lar diktekunsten og psykoanalysen *namngi kvarandre*,» skriver Kittang, «blir den litterære teksten ikkje lenger berre illusjonsberar» (233). Evner vi å gjøre dette, kan det vi leser ut fra en tekst være mer enn bare en illusjon; det kan gi oss innsikt i individets konflikter, og i en større forstand, menneskets kroppslige, sjelelige og sosiale liv.

Brooks åpner med sin modell opp for en nytenkende måte å forstå plott på. Det er imidlertid også deler ved måten modellen legges frem på, som kan kritiseres. Det åpenbare har jeg allerede skrevet om, nemlig anvendelsen av psykoanalysen som man mener kan ha en reduserende effekt på verket man undersøker. Senere vil jeg komme tilbake til dette og argumentere for min egen anvendelse av psykoanalysen i de to verkene jeg har undersøkt i denne oppgaven.

Brooks modell går i stor grad ut på å gjøre rede for de delene som kjennetegner et godt plott. Dette er i seg selv kritikkverdige. Å skille mellom et godt og dårlig plott gjør det nettopp problematisk å anvende hans narrative modell da den åpenbart, slik Brooks legger teorien sin frem, kun lar seg anvende på det vi kan kalle *et godt plott*. Litteraturen han benytter seg av i sine egne tekstanalyser er plott-drevet, føyer seg alle inn i rekken av vestlig kanoniserte verk, og er derfor vanskelig å motsi som nettopp *gode*. Romanene Brooks undersøker, er i all hovedsak fransk og angloamerikansk 1800-talls litteratur (Stendhal, Dickens, Conrad,

Flaubert), og det temporale og spatiale spennet mellom de ulike eksemplene er derfor ganske begrenset. Brooks reflekterer i mindre grad over den litteraturen som faller utenfor hans spesialfelt, og kanskje også utenfor hans skjema. Til tross for dette er noen av utsagnene hans ganske bastante i sitt krav om allmenngyldighet: «Desire is *always* there at the start of a narrative, often in a state of initial arousal [...] One could *no doubt* analyze the opening paragraph of most novels and emerge in each case with the image of a desire taking on shape» (Brooks 1992: 38, min kursiv). Hvis jeg forstår Brooks rett kan jeg riktignok argumentere for dette utsagnet. Brooks beskriver begjæret som *narrativt*, og begjæret vil sånn sett alltid være en forutsetning for at fortellingen i det hele tatt kan være, fordi det narrative begjæret er et begjær om å fortelle. Dette er også måten jeg har forstått Brooks begrep om begjæret i min egen tekstanalyse. Likevel kan man kritisere Brooks for å presentere disse ideene som allmenngyldige sannheter, og kanskje ville det vært fruktbart å forsøke å velge seg ut noen teksteksempler der denne typen idéer kan utfordres.

Når dette er sagt har jeg selv benyttet Brooks narrative modell på to romaner, fra henholdsvis 1934 og 2008. I så måte kan jeg argumentere for at Brooks narrative modell *lar* seg anvende utenfor den litteraturen han selv undersøker. Det lar seg altså gjøre å undersøke nyere litteratur i lys av Peter Brooks' narrative modell, til tross for at teoriene hans i første omgang kan virke litt utdaterte, mye grunnet hans eget valg av eksempler. De romanene jeg har undersøkt er i motsetning til Brooks' valg av romaner, skrevet under og etter Freuds psykoanalytiske teorier var blitt allmenkjente. Mitt valg av romaner er ikke tilfeldig, og det er ingen hemmelighet at begge romanene i større og mindre grad tematiserer psykoanalysen. Man kunne sagt at det ville være ren spekulasjon å påstå at romanene på sett og vis ber om å bli lest gjennom Freuds teorier. Brooks ville imidlertid sagt det motsatte: «Most viable works of literature tell us something about how they are to be read, guide us toward the conditions of their interpretation» (wii). Riktignok har *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American* tidligere latt seg undersøke fra andre perspektiver, men i min oppgave, der jeg har tatt sikte på å undersøke terapien, har psykoanalysen, spesielt slik den fortøner seg gjennom Brooks' narratologi, vært fruktbar i min lesning av de to romanene.

Konklusjon

En kan spørre om disse intensjonene vi legger til grunn som lesere er problematiske. Det ligger i hermeneutikkens natur å møte teksten gjennom egen forståelse og væren i verden. Å

neglisjere dette ville bety at lesningen fordrer et krav om objektivitet, og her vil jeg nok en gang trekke inn Hustvedts essay «The Analyst in fiction», som jeg mener behandler dette spørsmålet på hederlig vis. I den litterære tradisjonen har terapien generelt sett fungert som en litterær ramme for å iscenesette fortellerens bekjennelser, men det har vært lagt lite vekt på å utforske selve den terapeutiske situasjonen. Terapeuten fremstilles som en nøytral, objektiv, stille observatør, ikke som en samtalepartner. Når Hustvedt utfordrer tanken på terapeuten som nøytral, sammenligner hun det med vitenskapsmannen, som også har vært forstått som rent objektiv – «Is it possible to drain any person of subjectivity, whether she is an analyst or a researcher in a laboratory?» (Hustvedt 2012: 228). Hustvedt svarer at hvis man ønsker å avbilde en troverdig terapeut, fordrer dette et synspunkt som rommer en form for ambivalens. Ambivalensen kommer nettopp sjeldent til syne i romaner hvor terapien, i større eller mindre grad, gjør seg gjeldende, og som Lisa Appignanesi har påpekt: «Shrinks in novels, if they appear at all, are largely devoid of that very inner life which is meant to be their trade; they often strut the fictional stage as grotesques» (Hustvedt siterer Appignanesi: 229). Når Hustvedt skriver om ambivalensen, er det snakk om terapeutens ambivalens: Evnen til å leve seg inn i og interagere med pasienten, og de eventuelle konsekvensene dette måtte ha. Ambivalensen er der nettopp fordi terapeuten er subjektiv, et menneske, med all dets feil og mangler, noe som ikke må neglisjeres, men forstås som en del av kompleksiteten med terapien.

For Hustvedt blir terapeuten et eksempel på hvordan kravet om objektivitet forveksles med kravet om profesjonalitet. For å trekke linjer til leseren, ikke minst den akademiske leseren, vil jeg påstå at Hustvedts poeng også gjør seg gjeldende her. Leserens møte med teksten er et intersubjektivt møte mellom to parter, som ikke nødvendigvis overgår eller står i veien for en profesjonell eller plausibel lesning. En slik lesning, der en kan sammenligne leserens rolle med terapeutens, har latt seg gjøre *fordi* terapeuten, som fortolker, har hatt en sentral rolle i romanene og ikke havnet i skyggen av pasientens fortelling. Romanene tematiserer således ikke bare terapien, men stiller også spørsmål ved fortolkerens rolle i møte med fortellingen og speiler dermed vår egen virksomhet i møte med romanen.

Mitt spørsmål har gjennom denne oppgaven vært hvorvidt man kan lese *Tender is the Night* og *The Sorrows of an American* som en slags litteraturens anamnese. Ved hjelp av Brooks' narrative teori har jeg funnet en modell som jeg mener lar oss lese Nicole og Eriks fortellinger som sykehistorier. Dette har igjen gitt form til romanens struktur, som gjennom gjentagelsen

har skapt en spenning mellom fortid og nåtid. I psykoterapiens ånd har imidlertid dialogen vært en sentral del i denne oppgaven, noe som har åpnet en naturlig plass for leseren i møte med teksten.

Gjennom å se på karakterenes patologiske mønstre har jeg forsøkt å avdekke deres handlinger, de delene som blir motoren for plottets bevegelser. I begge tilfeller har jeg lagt merke til at karakterenes traumer skaper en bevegelse som går tilbake i tid, av og til rom, noe som får utslag på romanenes oppbygning, og dermed skaper en form for dynamikk som spenner mellom det fortidige og det nåtidige. Narrasjonen har således vært en måte for karakterene å organisere fortidige hendelser på i et forsøk på å integrere dem i egne fortellinger, som utspiller seg på et nåtidig plan. Slik jeg har lest romanene, som den sykes forsøk på å organisere en sykehistorie, blir det imidlertid leserens oppgave å organisere plottets ulike deler til å passe inn i et sammenhengende, helhetlig narrativ. Potensialet om en forløsende avslutning er hele tiden til stede, men hvorvidt forventningene om noe slikt faktisk innfris, kan diskuteres. I min lesning mener jeg at romanene lykkes med sin terapeutiske struktur i sin kraft av å være nettopp sykehistorier. Gjennom Brooks' narrative modell blir det klart at noen verk ikke er ment å følge en kronologisk logikk, men en annen type logikk, og kanskje kan vi kalle denne for en sykdommens logikk.

Litteraturliste

- Barthes, Roland. 2015 [1967]. «Forfatterens død» i *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. 60–67. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax forlag.
- Birkle, Carmen. 2016. «"No self is an island": Doctor-Patient Relationships in Siri Hustvedt's Work» i *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works*. 193-224. Ochsenfurt: de Gruyter.
- Boker, Pamela A. 1992. «Beloved Illness: Transference Love as Romantic Pathology in F. Scott Fitzgerald's *Tender Is the Night*» i *Literature and Medicine* 11 (2): 294-314. <https://muse-jhu-edu.pva.uib.no/article/376943/pdf>
- Brooks, Peter. 1992 [1984]. *Reading for the Plot: Design and Intentions in Narrative*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Brownrigg, Sylvia. 2008. «What used to be» i *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2008/04/06/books/review/Brownrigg-t.html>
- Brucoli, Matthew Joseph. 1963. *The Composition of Tender is the Night: A Study of the Manuscripts*. Pennsylvania: University of Pittsburgh Press.
- Cokal, Susann. 2005. «Caught in the Wrong Story: Psychoanalysis and Narrative Structure in *Tender Is the Night* » i *Texas Studies in Literature and Language* 47, (1): 75-100. University of Texas Press. https://www.jstor.org/stable/40755428?seq=1#page_scan_tab_contents
- Fitzgerald, F. Scott. 1980. *Correspondence of F. Scott Fitzgerald*. Redigert av Matthew Joseph Brucoli. New York: Random House.
- . 1998 [1925]. *The Great Gatsby*. Oxford: Oxford University Press.
- . 2011 [1934]. *Tender is the Night*. London: Harper Press.
- Foucault, Michel. 1995 [1975]. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Oversatt av Alan Sheridan. New York: Vintage Books.
- Freud, Sigmund. 1997 [1899]. *The Interpretation of Dreams*. Oversatt av A. A. Brill. Great Britain: Wordsworth Classics.
- . 2001a [1917]. «Mourning and Melancholia» i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV: On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, 237-258. Oversatt av James Strachey. London: The Hogarth Press.
- . 2001b [1895]. «Studies on Hysteria» i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume II: Frau Emmy von N, Case Histories*

- from Studies on Hysteria*, 48-105. Oversatt av James Strachey. London: The Hogarth Press.
- . 2001c [1914]. «Remembering, Repeating and Working Through» i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII: Case History of Schreber, Papers on Technique and Other Works*. 145-156. Oversatt av James Strachey. London: The Hogarth Press.
- . 2011a [1920]. *Hinsides lystprinsippet*. Oversatt av Kari Uecker. Otta: Vidarforlaget AS.
- . 2011b [1919]. «Det uhyggelige» i *Mellom psykoanalyse og litteratur*. 150–175. Oversatt av Sverre Dahl. Oslo: Gyldendal.
- . 2012 [1917]. *A General Introduction to Psychoanalysis*. Oversatt av G. Stanley Hall. Hertfordshire: Wordsworth Classics.
- . 2014 [1914]. «Bemerkninger om overføringskjærligheten: Videre anbefalinger rundt psykoanalytisk teknikk III» i *Agora*, 32 (1/2): 472-482. Oversatt av Henning Hagerup. Oslo: Aschehoug.
- Gullestad, Siri Erika. 2014. «Når pasienten forelsker seg i terapeuten; om den såkalte overføringskjærligheten» i *Agora*, 32 (1/2): 30-49. Oslo: Aschehoug.
- Houlding, Sybil. 2009. «Tender is the Night: Romantic Tragedy or the Tragedy of Boundary Violations?» i *The Psychoanalytic Quarterly* 78, (2): 533-558.
<https://onlinelibrary-wiley-com.pva.uib.no/doi/full/10.1002/j.2167-4086.2009.tb00403.x>
- Hustvedt, Siri. 2009 [2008]. *The Sorrows of an American*. London: Sceptre.
- . 2012. «The Analyst in Fiction: Reflections on a More or Less Hidden Being» i *Living, thinking, looking*. 152–166. London: Sceptre.
- Høydahl, Kari. 2014. «Psykoanalytikerens subjektivitet - Utvikling i synet på motoverføring, «enactment» og andre ubevisste relasjonsfenomener i den psykoanalytiske prosess» i *Agora* 32 (1/2): 374-393. Oslo: Aschehoug.
- Jones, Edgar, Fear, Nicola T., Wessely, Simon. 2007. «Shell Shock and Mild Traumatic Brain Injury: A Historical Review» i *The American Journal of Psychiatry* 164, (11): 1641-1645.
<https://ajp-psychiatryonline-org.pva.uib.no/doi/abs/10.1176/appi.ajp.2007.07071180>
- Kierkegaard, Søren. 2009 [1843]. *Gjentagelsen: Et forsøk i den eksperimentelle psykologi*. Oversatt av Knut Johansen. Oslo: Vidarforlaget.
- Kittang, Atle. 2003. «Mellom psykoanalyse og diktning: Eit bidrag til formidling» i *Moderne litteraturteori: En antologi*. 217–235. Oslo: Universitetsforlaget.
- Larsen, Kelsey S. 2016. «Ink, Image, and Interlocution in “The Yellow Wallpaper,” *Tender Is*

- the Night, and The Bell Jar*». Masteroppgave, University of Wyoming.
- Lothe, Jakob. 2003. Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse. Oslo: Universitetsforlaget.
- Loung, Mary B. 2010. «A Woman's Touch in F. Scott Fitzgerald's *Tender is the Night*: Pulling the Women Out of the Background». Masteroppgave, Georgia State University.
- Miller, J. Hillis. 1982. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Nowlin, Micheal. 1998. «"The World's Rarest Work": Modernism and Masculinity in Fitzgerald's "Tender Is the Night"» i *College Literature* 25, (2): 58-77. The Johns Hopkins University Press.
https://www.jstor.org/stable/25112378?seq=1#page_scan_tab_contents
- Ovid. 1955 [Ca. 8 e.Kr.]. *Metamorphoses*. Oversatt av Mary M. Innes. London: Penguin Books.
- Schei, Edvin. Watne, Leiv Otto. 2007. «Kva er medisin, Schei?» i *Tidsskriftet* 127, (24): 3276-3277.
<https://tidsskriftet.no/2007/12/intervjuet-edvin-schei/kva-er-medisin-schei>
- Sharpe, Jenny. 2003. *Ghosts of Slavery: A Literary Archeology of Black Womens Lives*. University of Minnesota Press.
- Sontag, Susan. 1979. *On Photography*. London: Penguin Books.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1993. «Echo» i *New Literary History* 24, (1): 17-43. The Johns Hopkins University Press.
https://www.jstor.org/stable/469267?seq=1#page_scan_tab_contents
- Tangerås, Thor Magnus. 2018. «"How Literature Changed my Life": A Hermeneutically Oriented Narrative Inquiry into Transformative Experiences of Reading Imaginative Literature». Doktoravhandling, OsloMet.