

Diskurs og begjær: to romaner av Edith Øberg

Jacqueline Broese van Groenou

Hvem kan spille intethet, understreke tomrum og korrigerer fullkommenhet?
Edith Øberg, *Skum*

Fiksjon tilbyr et privilegert rom til det (offentlige) uttrykk for "the love that dare not speak its name".¹ Skjønnlitteratur og det lesbiske er fra gammelt av nært knyttet sammen. I denne artikkelen retter jeg søkelyset på den lesbiske kjærlighetens artikkelasjon i to romaner fra 1920-årene av den norske forfatteren Edith Øberg, *Boblen* fra 1921 og *Skum* fra 1922. Jeg vil lese romanene under ett fordi de er noen av de få nordiske skjønnlitterære tekster fra begynnelsen av det tjuende århundret der (lesbisk) begjær beskrives ut fra den lesbiske karakteren selv.² Min lesning fokuserer på forholdet mellom fortelling og begjær.

I den nevnte perioden blir den lesbiske i litteraturen vanligvis sett utenfra, gjennom samfunnets fordømmende blikk.³ Romanene *Boblen* og *Skum* forteller om et ikke uvanlig trekantforhold mellom et kvinnepar og en mann. Det lykkes mannen å bryte kvinneforholdet, men han mister den elskede til slutt. Påfallende er overgangen fra en realistisk fortellemåte i *Boblen* til en fantastisk fortellemåte i *Skum*. Jeg leser *Skum* som følge av og som refleksjon over konflikten om kvinnelig begjær som den blir framstilt i *Boblen*, for jeg vil gi betydning til skiftet i fortellemåten. Kvinnelig seksuell begjær får i den vestlige verden bare betydning i en heteroseksuell sammenheng. Hvilke psykiske og materielle konsekvenser det har for det lesbiske individet framgår av *Skum*. Jeg forutsetter at årsakssammenhengen mellom de to tekstene og vendepunktet i fortellemåten skyldes det tabubelagte lesbiske begjær. På denne måten er lesbisk begjær medbestemmende for romanenes litterære utforming.

I de siste årene har oppmerksomheten i lesbiske litterære studier beveget seg bort fra romantiske representasjoner av det ynkverdige kvinneparet, en sanger som Julie Abraham så konsist beskriver som "formula fictions based on the heterosexual plot" (Abraham 1996 s xix). Fagområdet konsentrerer seg nå heller om forskjellige former for lesbisk skrivning og fokuserer mindre på

skjønnlitterære karakterer, men setter forfatteren, leseren eller tekstuelle og narrative strukturer i søkelyset.⁴ Jan Olav Gatland gir i sin litteraturhistorie en lesning som er i tråd med de nevnte "formula fictions" når han skriver at Øbergs hovedpersoner "er lesbiske utan å vite om det" (Gatland 1990 s 87). Min lesning derimot handler ikke om tekstpersonenes formentlige lesbiske 'væren' etter nåtidige eller historisk korrekte utenomtekstuelle målestokk. Jeg vil framvise hvordan tekstene *Boblen* og *Skum*, hver for seg og i forhold til hverandre, i fortellemåten gir betydning til lesbisk begjær. Først en kort skisse av den forholdsvis ukjente forfatterens liv og verk.

Edith Øberg

Vi mangler en gedigen studie om Edith Justine Øberg. Det vi vet om henne er at hun blir født i 1895 i Lysekil på den svenske vestkysten, men vokser opp i Kristiania, i arbeiderstrøket Rodeløkka. Øberg livnærer seg i mange år som sekretær til den, ifølge Kristian Elster, "utenomordentlig populære humoristiske" forfatter Elias Kræmmer (Elster 1924 s 816). Hun reiser til Paris, England og Tyskland. I 1938 gifter hun seg med den konservative forfatteren og kritiker Hans Lyche (1885-1955). Begge lider i sine eldre år av en skrøpelig helse og er da ikke lenger produktive. I 1968 dør Edith Øberg, syk og ensom.⁵

Øberg debuterer i 1916 med en brevroman "om unge piker for unge piker", som hun etter eget sigende skrev for å tjene penger til en sangerkarriere. Hun velger imidlertid litteraturen og utgir i alt tolv romaner, fire av dem i den lette sjangeren under psevdonymet Lita. *Boblen* og *Skum* er den tredje, henholdsvis fjerde i rekken. Øbergs bøker er veldig populære i mellomkrigstiden og i slutten av trettitallet blir også kritikerne begeistret for hennes verk. Etter krigen blir hun etterhånden glemt. Våre dagers litteraturhistorier har igjen gitt Edith Øberg en beskjedne plass i den litterære kanon (Engelstad 1989, Fidjestøl 1994, Møller Jensen 1996).

Øbergs bøker kjennetegnes av en munter og livlig fortellestemme som er glad i å leke med språk og tekst. Fra debuten blir forfatterinnen lovprist om sin stil, humor og sine levende dialoger. Anmelder Einar Skavlan skriver om *Boblen* i *Dagbladet*:

Forholdet mellem venindene var skildret saa levende og friskt, med saa mange treffende og skarpe iakttagelser av unge Kristianiapikers sprog og vesen, at man i første øieblikk ikke la saa meget merke til ordenes dobbeltdang, eller til Gudruns lille angstgys, som varslet, at emnet kanskje ikke var uttømt ved en almindelig banal forlovelshistorie (S[kavlan] 1922).

Øbergs romaner vitner om en bred interesse i det moderne bylivet og kunnskap til aktuelle debatter om kunst og vitenskap. Et tilbakevendende tema i hennes

verk er det intense båndet som unge jenter fra ulike samfunnslag knytter seg imellom og ettervirkningen som en slik tilknytning kan få i voksen alder. Dette er også hovedtemaet i *Boblen* og *Skum*.

Gudrun og Berit: fiksjon

I begynnelsen av *Boblen* presenteres de to hovedpersonene av fortelleinstansen og hun legger særlig vekt på de (sosiale) forskjellene dem imellom.⁶ Gudrun Haavaldsen er en jente fra arbeiderklassen. Som forfatterinnen selv vokser hun opp i arbeiderstrøket Rodeløkka i Kristiania, i begynnelsen av det tjuende århundret. Gudruns familie har sju barn og bor i to rom og kjøkken i en leiegård. Gaten er hennes lekeplass, hennes framtid etter folkeskolen en jobb på Freia og senere, akkurat som moren og grannekonene, giftermål og moderskap til en stor ungflokk. Hun er et barn fra folket, de klærne har hun på seg har hun vokst fra eller de er gått i stykker under ville indianerleker, og hun er like rapp i munnen som alle andre "rampeongene [...] paa Rodeløkka" (*Boblen* 13).⁷

Gudrun er et kvikt barn med en livlig fantasi. Når hun er omtrent tolv år gammel skjer det noe som påvirker hennes liv og framtidsutsikter. En dag kikker hun gjennom et hull i plankegjerdet mellom leiekasernen og huset ved siden av og ser den nye naboenta i hagen der. Berit Sørli er enebarn i en middelklassefamilie som på grunn av boligmangelen må ta til takke med et hus i en mindre fin bydel. Gudrun forestiller seg at dette "overnaturlige væsenet" er som et bilde i et titteskap. Foran hennes øyne fortoner jenta i husken seg som:

Selve solskinnet der hun svæver frem og tilbake i luften, lysklædt, lyshaaret, lyshudet, en blændende aabenbaring av lys! ... Det er hende, hun putter saa meget hun kan av ansigtet sit - øinene, næsen og halve munden - smertende ind i hullet for saa meget som mulig at lukte og smake ogsaa (B 2).

Det eksisterer en nær uoverstigelig klasseforskjell mellom Gudrun og jenta på den andre siden av gjerdet. For å komme inn i nabohuset "maatte hun ha sko paa benene og rent forklær" (ibid.).

Fortelleinstansen sammenligner Gudruns stilling ved gjerdet med tilskuerens i teatret: mens kroppen i mørket sitter urørlig i stolen, deltar blikket i den fiktive verden som utspiller seg på scenen. Som ivrig forbruker av massekulturens populære produkter er Gudrun fortrolig med tilskuerposisjonen. Bilder fra titteskap og kaleidoskop, romantiske føljetonger og lesesalsbøker, og senere filmer, setter hennes fantasi i bevegelse. Hun glemmer seg alt for gjerne i forskjellen mellom illusjonen på scenen og tilskuerens materielle virkelighet, et skille som bare tilsynelatende oppheves så lenge forestillingen varer. Fortelleinstansen framhever uskylden, begjærets fravær i den tolvårige jentas øyne. Hun er ingen hemmelig iakttaker og hennes blikk sikter ikke til å oppheve klasseforskjellen:

"Hun er altsaa ikke noget symbol, noget billede paa mobben, paa den store lurende og maapende underklasse 'utenfor gjærdet'" (B 3). Fortelleinstansen markerer nettopp ved nektelsen at blikket og begjæret i sin alminnelighet er nært tilknyttet. Samtidig foregriper hun senere tolkninger av Gudruns begjærende blikk: det overskrider ikke grensene mellom de sosiale klassene, men heller de foreskrevne reglene til kjønnsbestemt atferd. Foreløpig er avstanden viktigst for Gudrun, hun foretrekker illusjonen i det fjerne framfor realiteten i nærheten, for:

Her fra hullet er det hele som fortryllet, der er et skjær over haven og husken og piken i den, som over billedene i et titteskap, noget eventyrlig i belysningen og hele stemningen som hun instinktivt aner vilde gaa av det, set paa for nært hold (B 2-3).

Fortellestemmen kommer så med en forutsigende sammenligning. Hun framhever betydningen av avstanden mellom subjektet som ser og objektet som blir sett på: "Hun er altsaa allerede noget av en princip-amfi-sitter denne lille piken. Hun kommer sikkert aldrig til at ville risikere illusionen i orkesterplads!" (B 3). Det grunnleggende valget for illusjonen framfor virkeligheten er Gudruns mest iøynefallende kjennetegn.

Sin preferanse for avstand til det beundrede objekt til tross, havner Gudrun temmelig snart på den andre siden av gjerdet. Når hun stiger inn i Berits hage overskrider hun grensen mellom sin egen sosiale virkelighet og den borgerlige middelklasseverden. Begeistringen for Berit blir ikke mindre av den grunn. Jentene blir "bestevenninner": de deler skolebenk, gjør lekser, leker og snakker sammen. Fra Gudruns side består forholdet av en uavlatelig hengivenhet for venninnen som i hennes øyne er uutsigelig pen. Hun sammenligner henne med "en saapeboble [...] en saan stor lysende, regnbuefarvet, svævende saapeboble" (B 4). Berit er egentlig en helt alminnelig jente, til og med litt kjedelig, som interesserer seg mest for sitt ytre. Gudruns beundring oppmuntrer hennes forfengelig og gir henne et selvilde hun gjerne vil speile seg i: "Syns du ikke – syns du at jeg er noe pen nære ved? – Det er du vel! Du er jo saa pen at en næsten ikke kan se paa dig! Jeg kan ikke si saa pen som du er!" (B 11, uth. i teksten). Etter hvert blir Berit for sitt selvilde avhengig av historiene som Gudrun forteller om hennes skjønnhet.

Gudrun dikter såpeboblebildet om til lange historier med Berit som midtpunkt. Inspirasjonen henter hun fra "en føljetong i Allers Familiejournal [...] brødrenes røverhistorier og søstrenes Deichmannbøker", og senere fra "store flotte amerikanske og tyske [magasiner] med fine billeder og tekster" (B 15, 44). Gudruns gjenfortellinger av historiene og bildene legger særlig vekt på heltinnenens ytre. Fordi Berit foretrekker lyst hår er heltinnene i Gudruns fortellinger alltid lyse. Vekselvirkningen i vennskapet påvirker Gudruns fornemmelse

av grensen mellom fiksjon og virkelighet. Tidligere kunne hun godt skjelne mellom sin egen sosiale virkelighet og fantasiverdener i bøker og bilder, men møtet med den borgerlige moralen gjør henne usikker.

Berit bebreider Gudrun hennes slitne klær, hun korrigerer hennes uttale og lærer henne hva hun (ikke) kan snakke om. Gudrun tilegner seg disse middelklassenormene fordi det er hennes fine Berit som gir beskjed. Hun lærer for eksempel at det ikke er pent å gi uttrykk for hva man ønsker og begjærer mest: "– Du skal ikke snakke saan. En skal vel ikke si saant vel. At en er glad i ... – Skal en ikke? Nei, jeg skal ikke si det mere heller. – Hvertfald faar du ikke *ta* i mig. – Nei, jeg skal ikke *ta* i dig" (B 18, uth. i teksten). Og seksualitet er et tabubelagt emne: "Det er grovt at snakke om det, vet du vel. Barn skal ikke vite noe om unger – hvordan de blir til og saan" (B 21). Gudrun lærer at det finnes en forskjell mellom det en vet og kjenner og det en må uttrykke. Å uttale begjær er foreløpig ikke tillatt.

Jentene knyttes sammen av Gudruns historier i Berits regi. Det er som om det ligger en "trollring" omkring dem, som gjør dem uimottakelige overfor omgivelsene. Bare veldig frekke klassekamerater våger å angripe enheten deres. Fra angrepene lærer Gudrun og Berit etter hvert at de ikke kan unnvære hverandre. Berit kan ikke unnvære Gudrun som forteller henne *hvem* hun er og Gudrun kan ikke unnvære Berit fordi hele hennes (fantasi)liv dreier seg om henne. Man kan si at Gudrun heller lever Berits liv enn sitt eget. På denne måten fanges begge jentene inn i en selvgjort dyade, som til tross for Berits forbud om å *ta* i hverandre også har en fysisk komponent, en bevissthet om den andres fysiske nærvær. Som fortelleinstansen påpeker i en av sine få kommentarer:

De blir hverandre mere gjensidig bevisst, de føler hverandres nærhet sterkere og glædeligere end før, undertiden faar de ondt for at se hverandre ind i øinene og at gi stemmene det rette – indifferente uttryk (B 58-59).

Denne fysiske bevisstheten gjør forholdet til et kjærlighetsforhold. Det faktum at to jevnaldrende jenter, temmelig ulike i personlighet og sosial bakgrunn, i pubertetsalderen konstruerer en egen verden er i seg selv ikke så påfallende i lesbisk litteraturhistorie. Jenteparet som helt og holdent går opp i sin egen fantasiverden tilhører, liksom det ujevne kjærlighetsparet, jenteskolens konvensjoner som Elaine Marks beskriver i Sappho-modellen.⁸ Det som imidlertid er påfallende i *Boblen* er at Gudruns illusoriske bilde av Berit som "noe i en roman eller i et eventyr", opprettholdes etter at jentene har møtt hverandre (B 34). Også det at de har ulik interesse i fantasien og at Gudrun ikke vedkjenner seg fantasien som sådan er iøynefallende. Hun kjenner ingen annen Berit enn "boblen".

Leifs innblanding: 'virkeligheten'

Jentene blir voksne etter hvert, de setter opp håret og går ut i arbeidslivet. Berit blir kontordame mens Gudrun står i kiosk.⁹ Menn begynner å interessere seg for Gudrun, hvis konversasjon ufortrødent består av å lete etter "det rigtige, originale, træffende uttrykket om Berit" (B 97). Hun lærer at man kan være "for meget veninder" og at det er "saa unaturlig", men hun avviser en slik tolkning av sitt vennskap med Berit og nekter å tro at den forgudede kan elskes for mye (B 100, uth. i teksten). Til slutt er det Leif Tviland, deres "usedvanlig maskulint lovende" klassekamerat fra middelskolen, som innblander seg i forholdet mellom Gudrun og Berit og sørger for at det blir brutt (B 40). Hans inngrep skyldes hans begjær etter Gudrun: han har vært forelsket i henne helt fra skoletiden og hans definisjon av jenteforholdet som lesbisk har til hensikt å vinne Gudrun for ham selv.

Leif spør Gudrun ut om hennes forhold til Berit. Nå får hun ikke taleforbud, som tidligere av Berit, men het motsatte, et påbud om å snakke ut om hva hun ønsker og begjærer mest. Leif tvinger henne å tilstå at hun elsker Berit og spør deretter om de tar i hverandre:

Kysser dere hverandre? –Vi? Nei, er du gall! Jeg tør ikke *ta* i Berit engang, hun liker ikke klæng. –Ikke? Men du vilde gjerne gjøre det hvis du turde? –Ja. Nei. Jeg vet ikke. Har aldrig tænkt over det. Hvertfald ikke siden vi blev voksne (B 124-5).

Gudruns svar om begjærets fysiske komponent bekrefter Leifs mistanker: forholdet mellom jentene motiveres fra Gudruns side av lesbisk begjær. Dette 'skeive' begjæret må avvises på det sterkeste. Ved det tjuende århundrets begynnelse, når forskjelligartede (normative) diskurser om (hetero)seksualitet sprer seg fra medisinske diskurser til allmennheten, mistenkeliggjøres intime forhold mellom kvinner mer og mer.¹⁰ Leifs mistanker er i pakt med denne tendensen. Han overbeviser Berit om sitt standpunkt. Deretter bryter Berit forholdet og får Gudrun et nervøst sammenbrudd. *Boblen* har en åpen slutt. Gudrun synes å finne seg selv igjen og muligheten for en "banal forlovelseshistorie" mellom henne og Leif antydes. Hvordan det går henne videre leser vi i *Skum*.

Gudruns fortelling: den tapte drømmen

I *Skum* treffer vi Gudrun i en kuranstalt ved den svenske vestkysten. Det er omtrent et halvt år siden *Boblen* sluttet og Gudrun er imidlertid blitt forlovet med Leif. Han har, i samspill med legen, sendt henne til "denne udmerkede, dræpende kjedelige og stygge 'havskuranstalten'" hvor hun skal helbredes for hodepine og nerver (*Skum* 129).¹¹ Å forvise henne til et kursted for å kurere henne for sitt 'skeive' begjær, er en veldig radikal framgangsmåte, men den er i samsvar med tidsånden. I begynnelsen av århundret dømmes homoseksuell atferd

av menn etter straffeloven, mens lesbisk seksuelt begjær betraktes som utslag av (sinns)sykdom. Hva er det som fører Leif til denne handlingsmåten? Fra kurstedet sender Gudrun ham to personlige brev som forklarer hennes situasjon, og cirka tretti drømfragmenter. Drømmene er i teksten plassert mellom de to kursiverte brevene.

Av Gudruns forklarende brev til Leif framgår det at hun først og fremst er sendt til kuranstalten fordi hun har sluttet å kommunisere. Hennes interessante personlighet er blitt forvandlet til et intetsigende vesen, hennes "talende øine tier" og hun "har ikke en tøddel om [sig] selv at meddele", som hun siterer ett av hans utbrudd (S 7). Gudruns stumhet kaster, som vi skal se, nytt lys på *Boblen*. Mens Leif oppfatter Gudruns manglende vilje og evne til å tale som "nervositet", ser Gudrun sin stumhet i lys av Leifs manglende vilje og evne til å høre på henne:

De gange jeg med min stemme, der som du sier faar dig til at glemme ordene den bærer, har forsøkt at klargjøre dig mine begreper, har du fnyst foragtelig og lagt snesevis av berømte navne og citater i pant paa at du har ret og jeg uret, og at din overbevisning naturnødvendig *maa* bli min (S 8, uth. i teksten).

Hun tier fordi han ikke for alvor hører på det hun har å si. Hva Gudrun ønsker å si til Leif nevnes ikke direkte i *Skum*. Derfor må vi tilbake til *Boblen*.

Samtalene mellom Gudrun og Leif i slutten av *Boblen* handler nesten alle sammen om Gudruns kjærlighetsforhold til Berit. Gudrun gjentar om og om igjen den eneste fortellingen hun har, den om Berits skjønnhet og hennes uendelig rike og lykkelige framtid. "Boble" fortellingen er hennes måte å uttrykke seg selv på. Når fortellingen tas fra henne og hun avviser alternativet som Leif tilbyr, gjenstår bare stumhet. Jeg vil stanse litt ved måten Gudrun mister både Berit og sin fantasi om henne på, fordi det er særlig dette tapet som knytter de to tekstene sammen.

Før bruddet avtvinges er de unge kvinnene ivrige besøkende av 'kinematografen', en i århundrets første tiårene veldig populær form for underholdning.¹² Gudrun og Berit har særlig interesse for drømmefabrikken Hollywoods tidlige produkter. Ut fra de mange filmbladene er de fullt på høyde med filmstjernene Milton Sills, Eliot Dexter, Bryant Washburn og Alla Nazimovas ve og vel, deres kontrakter med Famous Players og med regissører som Lasky en Burton Bates (B 87, 92, 97-8, 103, 104).¹³ Det er derfor ikke merkelig at Gudrun drømmer om en strålende framtid for Berit ved filmen. Berit selv synes at filmplanene er tull, likevel lytter hun med interesse og er meget skuffet når Burton Bates skriver til Gudrun at Berits "ansigtstræk er desværre akkurat av de som ikke gjør sig paa film" (B 104). At Gudrun

identifiserer Berit med en filmstjerne stemmer overens med hennes tidligere identifikasjoner (et titteskap, et eventyr, historier) som heller ikke gjaldt levende vesener, men representasjoner og fiktive bilder.

Gudrun gir ikke opp og bearbeider fortellingen om filmstjernen Berit til et manus. Når Berit oppdager dette brister hun i latter og kan Gudrun ikke gjøre annet enn å le med henne. I øyeblikket de setter i å le vedkjenner de seg at de bare er helt alminnelige Kristiania-piker og at et liv i Hollywood ligger langt utenfor rekkevidde. Det tilhører området film, fiksjon og drømmer og ikke hverdagslivet. Senere skriver Gudrun til Berit i avskjedsbrevet at latteren var det avgjørende øyeblikket i deres forhold: "Vi var færdige med hverandre dengangen vi lo! Vi begynte at bli færdige allerede dengangen vi stoppet op og betragnet os selv i forhold til andre" (B 134). Øyeblikket av selvrealisering kan tydes ved hjelp av hva den franske psykoanalytikeren Lacan kaller for *speilmoment*.¹⁴ Barnet foran speilet oppdager at dets speilbilde har en fast form som ikke er identisk med kroppen som barnet selv opplever den. Men det gjenkjenner seg selv i 'den andre' i speilet og subjekt dannelsen begynner her, vis å vis 'det ideelle jeget' i speilbildet. Gudrun og Berit gjenopplever speilmomentet i øyeblikket de tar avstand fra sin felles ønskedrøm om filmstjernen Berit og vedkjenner seg det primære skillet mellom jeget og den andre. Et skille som i forholdet deres hadde blitt nokså utflytende.

Når filmplanene blir lagt på hylla brytes den magiske sirkelen. For Gudrun medfører avstanden til Berit en større bevissthet om forskjellen mellom fiksjon og virkelighet. "Virkeligheten kan jo av og til være ganske interessant, skjønt den ikke paa langt nær kommer op imot drømme næret av filmjournaler", tenker hun etter at hun har fått jobb i arkivet til "et av statens nyoprettede elegante krisekontorer", kontoret hvor Berit har post som kontordame og Leif etter jusstudiet er blitt sekretær (B 114, 90). Akkurat i det øyeblikket Gudrun og Berit har funnet en ny likevekt mellom seg selv og andre gjenoppstår trekantforholdet fra skoletiden. Ved å benevne jenteforholdet formidler Leif det andre av Lacan identifiserte moment i subjektutviklingen: adgangen til språket og den symbolske orden. Når subjektet tilegner seg språket innebærer det samtidig at det blir opptatt i det meningsgivende system som råder i fellesskapet subjektet er født inn i.¹⁵ For de 'uvitende' kvinnene representerer 'sakkyndigen' Leif (som har studert loven) det Lacan kaller for Farens Lov, de normer, verdier og regler som råder på det tidspunktet i det (patriarkalsk organiserte) samfunnet.

Konstellasjonen av spirende selvbevissthet hos kvinnene angripes av Leif. Måten han gjør det på minner Gudrun om hvordan han som ung, slaktersønnen med de store hendene, engang under en skoletur grep fatt i ømfintlige drivhusplanter og nesten knuste dem. Opplevelsen fylte henne dengang med skrekk og

betraktes som eksemplarisk for menns holdning overfor kvinner. Gudrun hører Leifs psykoanalytisk fargete tydning av forholdet først av Berit og senere nok en gang av Leif selv. Den etterlater henne målløs. Berit uttaler seg på denne måten:

Vi kan ikke være sammen mer [...] Skjønner du ikke hvor unaturlig dette forholdet vort er? Folk snakker om os. De undrer sig over os. [...] Det værste er at vi ødelægges os selv ved det – [...] Det er din egen skyld. Det er dig som er anderledes end alle andre, som har gjort mig anderledes, som har gjort mig umulig. Du har ødelagt mig. [...] Du har simpelthen fra først av forgiftet mig med smiger (B 130-1).

Med disse ord bryter Berit forholdet og deretter forsvinner hun ut av fortellingen. Kilden til ideen om at de har "ødelagt hverandre" er Leif, og hans utførlige pseudo-psykologiske forklaring plasserer forholdet definitivt i feltet av patologisk avsporet utvikling:

Dere har ødelagt *hverandre*. Slik som dere har gått op i hverandre, isolert dere fra omverdenen, gjort dere uimottagelige for almenmenneskelige indtryk. Dere hverken saa, følte eller tænkte noget uten gjennom hverandre! [...] Men du skadet mest fordi du elsket mest. Det er jo altid slik. Du digtet hende op i ansigtet et stort, vidunderlig eventyr om hende selv, [...] du blaaste av hende en stor farveprægtig saapeboble, større og større til den tilslut *maatte* briste. Det var synd [...] Saa har [Berit] til gjengjæld undertrykket dig. Hun har sikkert nok baade hæmmet din fantasi og hæmmet din intelligens. Du er jo langt tilbake for din alder, rent menneskelig set. Men størst skade har du ved hende gjort dig selv. *For du har glemt dig selv*, ser du (B 137-8, uth. i teksten).

Ideen om at Gudrun ligger etter i sin psykiske utvikling kan leses som en henvisning til den freudianske oppfatning om at (kvinnelig) homoseksualitet er en regresjon til tidligere, preØdipale identifikasjoner.¹⁶ En slik forklaring er uforenlig med Gudruns verdensbilde. Men den mannlige taleren inntar en autoritær posisjon og hun har ingenting å stille opp med mot overflodet av vanskelige ord. Uten den fine drømmen sin står Gudrun igjen uten et mål i livet: "Forresten [...] saa vet jeg ikke for mit liv hvad jeg skal finde paa uten Berit. Hvad jeg skal *gjøre*" (B 138, uth. i teksten). Leif svarer at hun skal forsøke å finne seg selv: "Du skal stifte bekjendtskap med dig selv!", for "livskunstens begrep er den høieste grad av bevissthet om sin egen realitet" (B 138-9, 120). Gudrun må forskyve oppmerksomheten fra (den fiktive) Berit til sitt eget (reelle) jeg. Men 'realitet'en han mener er selvfølgelig *hans* realitet.

Leif patologiserer Gudrun som "annerledes", forholdet benevnes av Berit som "unaturlig" og Leif forsøker å forskyve Gudruns oppmerksomhet fra Berit til henne selv. Felles i disse tre (tale)handlingene er at de uttrykker samtidig gjenkjennelse og negasjon av Gudruns lesbiske begjær. Gudruns 'annerledeshet' nevnes og forkastes samtidig og denne fornektelsen har større følger enn det

redegjøres for i *Boblen*. Først i *Skum* leser vi at Gudrun reagerer på tapet av "boblen" Berit med å miste stemmen sin. Hvordan kommer hun så til å bryte tausheten igjen og skrive brev til Leif? Hva handler brevene om? Fantasien hennes settes i gang på nytt av møtet med en skuespiller og av en drøm.

Menneske og rolle: faktum og fiksjon

På båten til Sverige møter Gudrun en skuespiller "som netop hadde gjort et sterkt indtryk paa [hende] i en rolle", i brevet kaller hun ham X (S 129). Hun snakker med ham om seg selv og om sitt forsett å finne sin 'virkelighet' som Leif i sin autoritet har diktert henne:

Nu gjælder det at være sin lærer en værdig discipel, nu er det virkeligheten om at gjøre, ingen flere fantastier og optiske bedrag, en sten er en sten, bak den syvende blaane er der ingenting, og jeg selv er det eneste som betyr noget i den vide, vide verden (S 129).

Skuespilleren hører på henne og synes å bli imponert av hennes demonstrasjon av Leifs kunnskap. Men han forventer ikke at hun kommer til å finne virkeligheten med det første. Hun retter seg nemlig hele tiden til ham i hans rolle, "en omstridt digters uvirkelige fantasifoster" og ikke til mennesket bak rollen (S 130). Iakttakelsens sannhet og dens implikasjoner er med en gang innlysende for Gudrun. Som ved kikkhullet i gjerdet er fiksjonens illusjon ("boblen" Berit, skuespillerens rolle) mer virkelig for henne enn hverdagslivet (den alminnelige jenta Berit, mennesket X). Skuespilleren gir Gudrun innsikt i hennes spesielle forhold til både fantasi og virkelighet. Da formår hun å vedkjenne seg at referanserammen til Leifs 'realitet' ikke er den samme som hennes egen. Hun som er en "dikternatur" foretrekker fantasiens "saapebobler" framfor en virkelighet der hennes drømmer blir tydet, imøtegått og avvist. Innsikten gir Gudrun stemmen tilbake. Nå er hun i stand til å skrive til Leif: "at dine ideer ikke passet for mig og samtidig gjøre dig forstaaelig at du ikke hadde talt for døve øren og kastet perler for svin ..." (S 130). Leif og Gudrun passer ikke sammen, fordi Leif "ikke [vet] hvad drøm er, du aner ikke hvordan digt blir til, du har aldrig i dit liv oplevet noget utenfor dig selv" (S 8). Han er ute av stand til å forstå, enn si delta i, Gudruns fantasi.

Gudrun omarbeider skuespillerens utsagn til en drøm. Drømmen skriver hun ned og sender til Leif i cirka tretti porsjoner som hun kaller for "breve i romanform". I drømmebrevene er "dette nakne, øde, triste skjæret" forvandlet til fantasi-øya Capranola og den kjedelige svenske kuranstalten til det fargerike Palazzo Garnese (S 8, 130). På det siste stedet, som er en meget luksuriøs kuranstalt, befinner seg to karakterer, en monden verdensdame av norsk opphav ved navn Run Bates, gift med filmregissøren Burton Bates fra Hollywood, og en

taus russisk musiker ved navn Meninsky. Run Bates må oppfattes som Gudrun Haavaldsens alter ego, ti år eldre og med mye mer livserfaring. Hun forestiller, som Gudrun forklarer for Leif i epilogen, "*Mit fremtidsselv efter dit mønster*" (S 131, uth. i teksten). Handlingsforløpet i drømfragmentene ligner på samtalene mellom Leif og Gudrun ved slutten av *Boblen*. Karakteren Run Bates taler nesten uavbrutt, hun framfører lange monologer om seg selv og om kjærligheten, og fyller rikelig med henvisninger til moderne kunst og musikk (kubisme, futurisme, Scriabin, Erté), astronomi (Flammarion), filosofi (Feilberg, Nietzsche) eller drømmeteorien.¹⁷ I den siste scenen gjør en takstein, som rammer Run Bates i hodet, en ende på hennes liv. Av Gudruns epilog framgår det at Leif ikke reagerer på brevene, det antas at hans taushet betyr at forlovelsen er brutt.

Fortellemåten i *Skum*

Fortellemåten i *Skum* er minst like interessant som den fortalte handlingen. Som vi har sett blir den kronologisk presenterte historien om Gudrun og (hennes forhold til) Berit i *Boblen* fortalt av en ekstern fortelleinstans som holder seg for det meste i bakgrunnen og bare enkelte ganger avbryter handlingen og dialogene med en kommentar. I *Skum* har karakteren Gudrun tatt opp rollen som fortelleinstans. I de to kursiverte brevene har hun selv ordet, i drømmescenene forteller hun i tredje person om sitt alter ego Run Bates. I forhold til *Boblens* fortelling om Gudrun og Berit befinner fortellingen om Run Bates seg på et annet fortellenivå. Forskyvningen har følger for fortellehandlingens motivasjon: Gudruns brev til Leif har en eksplisitt hensikt, brevskriversken vil oppnå at mottakeren hører på hennes versjon av historien og at han tar hennes ord på alvor.

Forskjellen i fortelleinstans medfører en forskjell i fokalisering, valg av sted de fortalte hendelser betraktes fra. I *Boblen* blir handlingen som oftest, men ikke alltid, sett gjennom karakteren Gudruns øyne. Noen steder er fokaliseringen plassert utenfor karakterenes verden, enkelte ganger ser leseren gjennom Berits øyne. De mange dialogene gjengir selvfølgelig de talende personenes perspektiv. *Skum* inneholder utelukkende Gudruns synspunkt, direkte i brevene hun skriver i jeg-formen, indirekte gjennom hennes alter ego Run Bates' stemme. Det er, som sagt, Gudruns uttalte mening å vise Leif hennes syn på *Boblens* hendelser. I figuren Run Bates, som inneholder komponenter av både Gudrun (en livlig fantasi) og Leif (filosofiske monologer), viser hun ham et speilbilde av seg selv, et forstørret bilde av den Gudrun som Leif ønsker seg.

Skum er altså en bevisst fiksjon, fortellehandlingen vises åpenlyst, kilden nevnes eksplisitt og hensikten legges på bordet. Romanen er en metafiksjon idet forholdet mellom fiksjon og virkelighet tematiseres. Det gjør at skillet mellom faktum og fiksjon er usikkert. Alle fortellinger er i grunnen konstruert, selv om

de fleste tar en viss realisme i bruk for å maskere det, men Gudruns "breve i romanform" gjør det sistnevnte ettertrykkelig ikke. Det er ikke noe dagligdags ved Capranola miljøet, alle dekorasjoner og kulisser er like raffinert og omhyggelig formgitt som om de var filmbilder eller fotografier til glossy magasiner. Personene ser stadig det fantastiske, det kunstneriske eller det dikteriske i det vanlige. En klippe blir for eksempel til fjellet Ararat der solnedgangen forvandles til en symfoni om "verdens undergang", en parksti blir til "glædens vei", en sandstrand er India, og en samling sofaputer "selve indbegrepet av natur, av virkelighet" (S 59, 31, 54, 4).

Gudrun skriver til Leif at hun er "absolutt hinsides og ute av stand til at meddele [sig]" (S 6). Hun har mistet sin stemme og sin historie. Hun er støtt bort fra samfunnet, mens hennes begjær er blitt dømt som syk og unaturlig. Fra en slik 'abjekt' posisjon utenfor den sosiale orden kan hun utelukkende tale som en død, nemlig gjennom et 'medium'.¹⁸ Nødvendigheten av et medium for å få fram stemmen til den levende døde Gudrun understreker retrospektivt *Boblens* konfliktets alvorlige karakter. Også skriving ut fra en slik posisjon utenfor den gitte samfunnsorden er et risikabelt foretak: "[Jeg] ryster av skræk og avmagtsfølelse og skyver med begge hænder og ansigtet den anden vei hele apparatet av okkulte hjælpemidler foran mig", skriver Gudrun (S 7). Men Run Bates er et godt medium, "like gløg som jeg er dum, like talende som jeg er stum, like levende som jeg er 'dau'", og rasjonalisten Leif Tviland inviteres til å overvare de "daglig[e] seancer" som tilskuer (S 7). Han får blant annet høre en fortelling som vender tilbake til *Boblens* kjærlighetshistorie.

'Boblen': korreksjoner

I drømmescenene forteller den imaginære Run Bates sin likeledes drømte mot-spiller Meninsky en historie om den eneste gang i sitt liv hun har elsket. Historien har den "banale" tittelen 'Boblen' og inneholder en utførlig redegjørelse av hennes måte å elske på:

Jo, jeg elsket altså – engang. Ingen har elsket større, varmere, ubegripeligere end jeg. Og jeg pekte og sa: Dette er dig, slik er du, det er du – aa, alt det skønneste og deiligste jeg visste, alle eventyr og al uvirkelighet og hvor mine ord var mig fartige og utilstrækkelige! Jeg pugget konversationsleksika og tydde til fremmede sprog for nogenlunde at faa uttrykt mine følelser, men punkterne for min pekefinger blev legio, jeg stred saa sveden dryppet og rak ikke med og var usigelig lykkelig, jeg svælget og fraadset i skønhetsaapenbaringer og følte mit eget selv bare som et hemmende panser for min fantasi. (S 74-75).

Gudrun gjengir her, med Run Bates' stemme, sin fascinasjon for Berit og hvordan hun lette etter det mest treffende uttrykket for hennes skjønnhet. Hun bruker ordet 'peke' til å beskrive interaksjonen som bestod av at hun fortalte historier

som Berit spilte seg i. Å peke ut med pekefingeren betyr her at den tiltalte (med tvang) pålegges et synspunkt og en identitet. Påfallende er at Gudrun i ettertid forstår sin egen fortellehandling overfor Berit som 'peking', men ikke Berits og Leifs forsøk å påtvinge henne deres klasse- og kjønnsnormer. Gudrun anskueliggjør her for tilskueren Leif hvordan hun har opplevd 'pekingen' hans.

For ikke bare Gudruns kjærlighet til Berit, men også Leifs innblanding forstås som en pekehandling:

En dag jeg var som mest svimmel av min egen intethet, [kom der] en pekefinger, en fremmed, en tredjes pekefinger og pekte paa mig. Du, sa den. [...] Du er selv alle eventyrene og hele deiligheten! Du er simpelthen draapen hvorav den vidunderlige boble bestaar! Slik, Meninsky, gjorde jeg mit eget bekjendtskap ved en fremmed pekefinger og som De daglig ser underholder jeg forholdet ved selv at peke paa det [...] Pekefingeren var min forlovedes (S 75, uth. i teksten).

Den "fremmede" pekefingeren er en metafor for Leifs innblanding, hans introduksjon av forbudet som den herskende orden pålegger kjærlighet mellom kvinner. Gudrun gjengir her, med Run Bates' stemme, Leifs idé at "boblen" Berit er en projisering av Gudruns egen interessante personlighet. Men hun skjønner nå at hun ene og alene har erfart sin "egen realitet" i sin kjærlighet til Berit, at det var der hun var mest seg selv. Leifs forklaringer om at de gikk opp i hverandre og at de ødela hverandre hadde sitt grunnlag i hans egeninteresse og har ingenting å gjøre med hennes erfaringer. I Run Bates' ord:

Jeg har elsket en eneste gang, og aldrig hverken før eller senere har jeg været saa bevisst min egen realitet som da. Man kom og fortalte mig at jeg "gik op i" gjenstanden for mine følelser, man advarte mig mot tapet av min egen personlighet og jeg lot mig skræmme. Nu ser jeg klart at hadde jeg fortsat med at elske vilde jeg bli en ideél egoist. For det er sig selv man elsker i den elskede, det er sine egne feil og fortrin man henholdsvis overser og forstørrelser, ikkesandt? (S 56-57).

Leif forstår Gudruns kjærlighet til Berit som narsistisk egenkjærlighet, men denne tolkningen er ukorrekt. Det var ikke Gudrun som spilte seg i Berit, men den siste som spilte seg narsistisk i bildet Gudrun 'pekte' på. Leifs 'gale' forestilling av kvinneforholdet er underlagt hans tilretteleggende pekefinger og den heteroseksuelle orden han representerer. Kjærlighet og begjær forekommer ifølge Farens Lov utelukkende mellom mennesker av ulik kjønn. Leifs 'peking' medfører derfor en skjellsettende betydningsforskyvning av Gudruns forhold til Berit: "Min elskede var en kvinne. Kjærligheten altsaa bare venskap" (S 75). Leifs 'utpeking' av Gudruns begjær til Berit som patologisk maskerer at *Boblens* virkelige konflikt utspiller seg mellom Leifs (heteroseksuelle) begjær etter Gudrun og Gudruns (lesbiske) begjær etter Berit.

På denne måten lærte Gudrun kjønnsforskjellens betydning for sitt selvbylde. Hun framstiller den nye innsikten ved hjelp av sitt medium Run Bates. Denne merkelige figuren tar ord og skrifttegn så bokstavelig som mulig, i sine iherdige forsøk på å holde seg til virkeligheten ("en sten er en sten"). Slik går Meninsky omkring som et spørsmålsteget, uttalte Leif seg i utropsteget og skriver ektemannen Burton Bates bare punktummer, "stille, rolig og vægtig avsluttende, alt jeg gjør er godt, punktum" (S 87). Personifikasjonen av skrifttegn viser at Gudrun også i skrivingen fortsetter å gjøre motstand til det som andre ønsker å påføre henne som 'virkeligheten'. Hun gjennomfører inntil det absurde idéen om at språket gjenspeiler virkeligheten og framviser på denne måten at forholdet mellom språktegn og deres betydning beror på avtale og ikke på en naturgitt lignelse. Avtaler kan diskuteres og dermed tillater 'virkeligheten' et lite rom til betydningsendring, som Gudrun kan skrive seg inn i.

Run Bates og den uutgrunnelige Meninsky, som sier kun lite om seg selv og hvis identitet forblir uklart, er begge trykkfeil. En trykkfeil leser jeg som metafor for det fornæktede (lesbiske) subjekt, det negerte tilstedeværelse: "De, sa hun, er jo et bokstav som ikke skal være der? De gaar rundt med en tyk korrekturstrek tversover Dem, væk med mig, sier De, beklager, men dette er ikke mig. Hvad?" (S 71). For å se om Meninsky er av kjøtt og blod skjærer Run Bates ham med en (bok)kniv i pekefingeren og sammenligner hans "ordentlig rødt, varmt menneskeblod" med sitt eget som er "meget tyndere, blekere og daarligere" (S 71, 72). Å skjære i en fallisk konnotert pekefinger, retningsviseren av heteroseksuelle betydninger, er en sann kastrerende handling. Kan vi tilskrive den imaginære Run Bates intensjonen til å innta en maskulin, tilmed autoritær posisjon? Ønsker hun å ha makten til å navngi, undersøke, sette opp lov og forbud, kort sagt Farens posisjon, den som Leif representerte overfor Gudrun?

Legemliggjøringen av korrekturtegn skildrer Gudruns refleksjon på sitt avvikende objektvalg. En 'trykkfeil' betyr en forbudt måte å være på, det å være bokstavelig overstrøket. Også Gudrun, alias Run Bates, "er [...] korrigeret. Jeg er et jeg med strek under. Spærret altsaa. Summen, facit, Run Bates, jeg" (S 72, uth. i teksten). Korrekturtegn får betydning i lys av Gudruns lesbiske identitet. Hennes selvfølelse er, av hennes "annen skaper" Leif Tviland liksom "korrigeret" fra lesbisk til heteroseksuell. Hennes lesbiske jeg er brakt til taushet og for å kunne formidle opplevelsen av påtvingen heteroseksualisering taler Gudrun gjennom sitt "annet jeg" Run Bates. Et slikt påtvinget valg er ifølge Bonnie Zimmerman et kjennetegn på den sjangeren hun kaller for den pre-feministiske lesbiske utviklingsroman, der "[the lesbian protagonist] is betrayed or abandoned by her lover, condemned by society, and forced to choose between accomodation or escape into exile" (Zimmerman 1983 s 253). I kurstedets

'exile' er fiksjon den eneste form for 'escape' som gjenstår Gudrun.

Drømmebrevens egenart, Capranolafantasiens fantastiske form, er en direkte følge av Leifs korreksjon. En konvensjonell fortelling som *Boblen* tilbyr intet rom til å artikulere avvikende former for begjær. Til det trenges en annen narrativ struktur, den sirkulære, repeterende, fragmentariske fortellingen som *Skum* er. Bare i den drømte, oppdiktede fortellingen om Run Bates er det mulig for Gudrun å finne uttrykk for sine erfaringer og sitt begjær, fra en, i bokstavelig og i overført forstand, lang avstand til den etablerte sosiale orden. Hennes vei ut av den åndelige døden er fiksjon. Den fantastiske verden av "saapeboblere" og Soria Moria slott er den eneste formen som gjenstår for henne til å uttrykke seg selv etter å ha blitt bannlyst fra den herskende sosiale, altså heteroseksuelle orden. På en lignende måte som i Radclyffe Halls berømte lesbiske roman *The Well of Loneliness* (1928) henviser *Skum* til tekstens egen skriveprosess. Den tolvårige Gudrun ved kikkhullet i gjerdet vet allerede at hun foretrekker illusjonen på avstand framfor 'virkeligheten' på nært hold. På samme måten vet forfatterinnen Gudrun etter oppholdet i kurstedet 'Capranola' at fiksjon er hennes element. Hun vil alltid bestemme seg for "tusen nye bilder, nye blaaner, nyt skum. For jeg vil ikke virkeligheten!" (S 133)

Konklusjon

Min tolkning av *Skum*, lest i sammenheng med *Boblen*, er at karakteren og jeg-fortelleren Gudrun, med stemmen til sin fiktive alter ego Run Bates, liksom slår tilbake mot alle som utfra autoritære posisjoner forsøkte å korrigere henne. Fiksjon tilbyr et begrenset rom til å artikulere 'forbudt' begjær. I de analyserte romanene er kjærlighet mellom kvinner et fenomen som finnes eller som iallfall er tenkelig. Lesbiske forhold utgjør dermed en del av hva Judith Butler så treffende har formulert som "that grid of cultural intelligibility that regulates the real and the nameable" (Butler 1991 s 20). Gjenkjennelse av fenomenet kvinnekjærlighet i *Boblen* fører riktignok ikke til erkjennelse, men at det benevnes negativt er iallfall bevis på at det eksisterer, for "to be prohibited explicitly is to occupy a discursive site from which something like a reverse-discourse can be articulated" (ibid.). I det begrensede diskursive rommet som fornektelsen tilbyr, utfolder seg i *Skum* en subversiv tilegnelse av betydning. Det er Gudruns 'mot-diskurs', en fiktiv refleksjon på hennes diskursive og materielle bannlysing fra *Boblen*. Resultatet er en fascinerende fortelling som jeg her bare har plass til å omtale en liten del av. Og som inneholder den mest praktfulle beskrivelsen av den usynlige tilstedeværelse, hva Terry Castle har kalt "the apparitional lesbian", som jeg noensinne er kommet over i skjønnlitteraturen: "Hvem kan spille intethet, understreke tomrum og korrigere fuldkommenhet?" (S 57)

Noter

Takksigelse: jeg vil gjerne takke mine lesere av tidligere versjoner, for deres kritikk og oppmuntrende kommentarer: renée c. hoogland, Margret Brüggmann, Annelies van Hees, medlemmene av postdocseminaret Senter for Kvinneforskning ved Universitetet i Nijmegen, og dessuten Rikkert Stuve, Tanja Bouwman og Anita Mussche.

1. Disse i dag bevingede ord om homoseksualitet skriver seg opprinnelig fra et dikt av Lord Alfred Douglas, "poet and intimate of Oscar Wilde." Om det særegne forholdet mellom det lesbiske og skjønnlitteratur skriver bl.a. Marks 1979, Faderman 1985, Foster 1985, Zimmerman 1990, Castle 1993 og Wilton 1995.
2. Denne artikkelen er den første separate studie av *Boblen* og *Skum*. Romanene blir riktignok mer eller mindre utførlig omtalt i oversikt over Øbergs forfatterskap, se Øverland 1989 s 219, Øverland 1992 s 32, Gatland 1990 s 107-8, Haslund 1981 s 77-8, Reset 1986 s 12-3, Utnes 1993 s 39 og Garton 1993 s 98. Jeg håper at min lesning vil føre til ny oppmerksomhet for disse spennende og interessante tekstene. De egner seg for eksempel, som de fleste av Edith Øbergs romaner, godt til en psykoanalytisk orientert analyse.
3. En oversikt av nordisk lesbisk litteratur gis av Brantenberg 1986, Lützen 1987, Gatland 1990 og Svanberg 1996.
4. Som eksempler på nyere lesbiske litterære studier kan jeg nevne fire bøker. Meese 1992 og Abraham 1996 utforsker ulike former for lesbisk skrivning, både i teorien og i nye og eldre skjønnlitteratur, Farwell 1995 beskjeftiger seg med den lesbiske fortellingen, mens hoogland 1997 ser på lesbiske konfigurasjoner i kulturelle tekster (skjønnlitteratur, film) og akademiske disipliner (feministisk teori).
5. De biografiske opplysningene er hentet fra Reset 1986 og Øverland 1989.
6. Den allvitende eksterne eller auktoriale fortelleren omtaler jeg som 'fortellestemmen' eller 'fortelleinstansen' for å framheve at 'fortelleren' ikke er en person i romanuniverset, men den organiserende instansen bak fortellehandlingen.
7. Opplysninger om sitater kommer i parentes ved setningens slutt. Sidetall fra romanene henviser til førsteutgavene av *Boblen* og *Skum*, som heretter forkortes til *B* og *S*.
8. Jfr. Marks 1979. Eksempler på lignende konfigurasjoner er romanene *Harriet Said* (1962) av Beryl Bainbridge og *Thérèse et Isabelle* (1966) av Violette Leduc, og filmen *Heavenly Creatures* (1994) av regissøren Peter Jackson. Bainbridge og Jacksons historier utspiller seg på 1950-tallet og ender voldsomt idet de to hovedpersonene, i en folie à deux, myrder den enes mor. I Øbergs romaner kjennetegner foreldre først og fremst sosial klasse.
9. Kiosker blir etter århundreskiftet det viktigste distribusjonssted for magasiner, tidsskrifter og andre former for masselitteratur, som fra da av betegnes som "kiosklitteratur" (Dahl 1984 s 146; Longum 1994 s 400).
10. Jfr. Faderman 1985 s 314-31 og Chauncey 1989.
11. Johannisson 1994 gir en vidtfavnende oversikt over den måten ulike medisinske disipliner rundt 1900 diagnostiserte uønskede ideer og atferd hos kvinner som syk. Uklare sykdommer som 'neurasten' var favoritt og terapier med vekslende bad foreskrevs ofte.
12. Stumfilmen ble introdusert i Norge kort etter 1900 (Longum 1994 s 401-4). "Kinopublikummet besto i overveiende grad av folk fra arbeiderklassen, med et påfallende stort innslag av barn og kvinner" (Dahl 1996 s 56).
13. Av disse navn er bare den til Burton Bates, den unge regissøren til en tredjerang film, Øbergs eget påfunn.

14. Jfr. Lacan 1977.
15. Jfr. Silverman 1983 s 126-93.
16. For en nyansert redegjørelse av Sigmund Freuds teorier om kvinnelig homoseksualitet se bl.a. Roof 1991 s 174-215 og Fuss 1993.
17. I drømmen er teatret, ofte brukt som sammenligningsgrunnlag i *Boblen*, erstattet av musikk, en kunstform som spesielt virker på den indre forestillingsevne og dermed enda tydeligere illustrerer forskjellen mellom kunst og virkelighet. Moderne musikk, i nye toneart, opponerer igjen mot denne klare forskjellen. I *Skum* blir i én scene på konvensjonelt vis nattergaler (natur) overdøvet av et danseorkester (kultur). Men i en annen scene forbindes de "mikrofoniske" lyder som klinger i en bygning full av snakkende og bewegende mennesker med "et veritabelt eksotisk motiv, - Scriabins tredje skala, japanske intervaller" (S 20).
18. Spiritismen og det å mane fram avdødes stemmer er rundt 1920 et populært tema i Norge; fenomenet blir tilmed viet en revy (Nielson 1970 s 86).

Bibliografi

Primære kilder:

- Øberg, Edith (1921): *Boblen*, Kristiania 1921.
 Øberg, Edith (1922): *Skum*, Kristiania 1922.

Sekundær litteratur:

- Abraham, Julie (1996): *Are girls necessary?: Lesbian writing and modern histories*, New York 1996.
- Brantenberg, Gerd et al. (1986): *På sporet av den tapte lyst: Kjærlighet mellom kvinner som litterært motiv*, Oslo 1986.
- Butler, Judith (1991): "Imitation and gender insubordination" I: Fuss, Diana (ed.): *Inside/Out: Lesbian theories, gay theories*, New York 1991: 13-31.
- Caste, Terry (1993): *The apparitional lesbian: Female homosexuality and modern culture*, New York 1993.
- Chauncey, Jr., George (1989): "From sexual inversion to homosexuality: The changing medical conceptualization of female 'deviance'" I: Peiss, Kathy and Simmons, Christina eds.: *Passion and Power: sexuality in history*, Philadelphia 1989: 87-117. With postscript 1988. Orig. publ. 1982/83.
- Dahl, Hans Fredrik et al. (1996): *Kinoens mørke, fjernsynets lys: levende bilder i Norge gjennom hundre år*, Oslo 1996.
- Dahl, Willy (1984): *Norges litteratur II: Tid og tekst 1884-1935*, Oslo 1984.
- Elster d.y., Kristian (1924): *Illustreret norsk litteraturhistorie: II fra Vergelandstiden til vore dage*, Kristiania 1924.
- Engelstad, Irene m.fl. (1989): *Norsk kvinnelitteraturhistorie: Bind 2, 1900-1945*, Oslo 1989.
- Faderman, Lillian (1985): *Surpassing the love of men: Romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present*, London 1985. Orig. ed. 1981.
- Farwell, Marilyn R. (1995): "The lesbian narrative: 'The pursuit of the inedible by the unspeakable'" I: Haggerty, George E. and Zimmerman, Bonnie eds.: *Professions of desire: Lesbian and gay studies in literature*, New York 1995: 156-68.
- Fidjestøl, Bjarne m.fl. (1994): *Norsk litteratur i tusen år: Teksthistoriske linjer*, Oslo 1994.
- Foster, Jeannette H. (1985): *Sex variant women in literature*, Tallahassee, Fl. 1985. With an afterword and addenda by Barbara Grier. Orig. ed. 1956.
- Fuss, Diana (1993): "Freud's fallen women: Identification, desire, and 'A case of homosexuality in a woman'" *The Yale Journal of Criticism* 1993: 1-23.

- Garton, Janet (1993): *Norwegian women's writing 1850-1990*, London 1993.
- Gatland, Jan (1990): *Mellom linjene: Homofile tema i norsk litteratur*, Oslo 1990.
- Haslund, Ebba (1981): "Drømmer og realist: Edith Øberg" I: Heggelund, Kjell m.fl. red.: *Forfatterens litteraturhistorie Bind 4: Fra Aksel Sandemose til Sigurd Evensmo*, Oslo 1981: 76-83.
- hoogland, renée c. (1997): *Lesbian configurations*, New York 1997.
- Johannisson, Karin (1994): *Den mörka kontinenten: Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Stockholm 1994.
- Lacan, Jacques (1977): "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience" I: Sheridan, Alan transl.: *Écrits: A selection*, New York 1977: 1-7. Orig. 1966.
- Longum, Leif (1994): "Nasjonal konsolidering og nye litterære signaler, 1905-1945" I: *Fidjestøl* 1994: 390-524.
- Lützen, Karin (1986): *Hvad hjertet begærer: Kvinders kærlighed til kvinder 1825-1985*, København 1986.
- Marks, Elaine (1979): "Lesbian intertextuality" I: Stambolian, George and Marks, Elaine eds.: *Homosexualities and French literature: Cultural contexts/critical texts*, Ithaca 1979: 353-77.
- Meese, Elizabeth (1992): *(Sem)erotics: Theorizing lesbian : writing*, New York 1992.
- Møller Jensen, Elisabeth (huvudred.) (1996): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria: Bind 3, vida världen, 1900-1960*, Höganäs 1996.
- Nielson, Haakon B. (1970): *Revytjerner i 1920-årenes Kristiania*, Oslo 1970.
- Reset, Oddbjörg (1986): "Edith Øberg: 'å vinne sig selv'" Hovedoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Trondheim 1986.
- Roof, Judith (1991): *A lure of knowledge: Lesbian sexuality and theory*, New York 1991.
- Silverman, Kaja (1983): *The subject of semiotics*, New York 1983.
- S[kavlan], E[inar] (1922): Anm. av *Skum*, av Edith Øberg. *Dagbladet* 7 des. 1922.
- Svanberg, Birgitta (1996): "Den mörka gatan: Kärlek mellan kvinnor som litterärt motiv" I: Møller Jensen 1996: 430-6.
- Utnes, Astrid (1993): *Følelser i eksil: Lesbisk identitet i norsk mellomkrigslitteratur: med en analyse av Borghild Kranes 'Følelsers forvirring'*, Tromsø 1993.
- Wilton, Tamsin (1995): "Stories and storytellers: Lesbian literary studies" I: *Lesbian studies: Setting an agenda*, London 1995: 110-37.
- Zimmerman, Bonnie (1983): "Exiting from patriarchy: The lesbian novel of development" I: Abel, Elizabeth, Hirsch, Marianne and Langland, Elizabeth eds.: *The Voyage In: Fictions of female development*, Hanover 1983: 244-57.
- (1990): *The safe sea of women: Lesbian fiction 1969-1989*, Boston 1990.
- Øverland, Janneken (1989): "'Hun vet hvordan en skjebne blir flettet': Edith Øberg (1895-1968)" I: Engelstad 1989: 217-22.
- (1992): "Dyptykk i kvinnelighet: Om Edith Øberg" *Løvetann* 1992: 32-5.

Jacqueline Broese van Groenou (1957) har studert norsk og nordisk litteratur ved universitetene i Amsterdam og Oslo. Hun har tidligere publisert en artikkel om Edith Øbergs roman *Mann i mørke*. I de siste årene har hun ved Universitetet i Nijmegen arbeidet på en doktoravhandling om "Representasjoner av lesbisk seksualitet i nordisk skjønnlitteratur 1890-1970".

Discourse and desire: two novels by Edith Øberg

This article presents a reading of two novels by the Norwegian author Edith Øberg from the perspective of literary lesbian studies. In these novels, that were published at the beginning of the nineteen twenties, lesbian desire is first described in a close relationship between two adolescent girls, but later declared forbidden by the intervening male character. The lesbian protagonist then loses her voice, and is sent away to recover. To express herself she is forced to shift to another narrative discourse and finds this in fantastic letters describing dream scenes in a glossy Hollywood-like decor. The narrative shift is related to the protagonist's unlawful desire, and is presented as an example of the (however small) opportunities that fiction can provide to express the unspeakable.

"Om jag möjligtvis kan vill jag bli en annan"

Homosexuella kvinnor skriver till RFSU

Inger Ehn Knoblock

I den här artikel skall jag behandla ett antal brev som skrevs under 1930- och 1940-talet till Riksförbundet för sexuell upplysning (RFSU). Breven skrevs av kvinnor som hade frågor och funderingar kring homosexualitet. Men innan jag påbörjar min granskning av dessa brev skall jag göra en teoretisk utveckling. Anledningen till den är flera. För det första måste jag som feministisk forskare reflektera över frågor som behandlar kön och genus men också över spörsmål som rör maktutövande och underordning.

För det andra anser jag att jag bör, i egenskap av historiker, förhålla mig till den teoretiska diskussion som varit på tapeten under hela 1990-talet. Inom historieämnet har det dock funnits en vetenskaplig tradition som pekat på värdet av empiriskt material. Ett material som har kunnat fungera som belägg för "hur det varit" under olika historiska epoker. Disciplinen har många gånger låtit de teoretiska frågorna stå i bakgrunden till förmån för de historiska empiriska "bevisen". Sedan 1980-talet har dock en attitydförändring påbörjats framför allt bland de feministiska historikerna och det är bland dem jag funnit min inspiration. Den historiker som låtit sig övertygas om essentialismens överlägsenhet utgår från att det finns "sanna och riktiga" händelser och fasta kategorier men paradoxalt nog begår när hon/han analyserar sitt material hon/han många gånger synden att "förstå"/tolka skilda händelser eller känslomässiga uttryck som socialt/kulturellt påverkade i en specifik miljö. Detta gör hon/han utan att för den skull förhålla sig till det motsägelsefulla att å ena sidan definiera och begripa omvärlden utifrån fasta kategorier och att å andra sidan tolka dessa fasta och snudd på naturliga kategorier som föränderliga.

Diana Fuss har dock ifrågasatt motsättningen mellan konstruktivism och essentialism. Hon menar att de båda inriktningarna är beroende av varandra. Fuss argumenterar för att vi alltid skall ifrågasätta essentialismen och att: "det är viktigt att man inte glömmer bort att essensen är ett tecken och som sådant historiskt tillfälligt och ständigt föremål för förändring och omprövning" (Fuss