

# Farther away

*Etterlikning i Jonathan Franzens Freedom*

**Hege Flaten Pedersen**



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur,områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2013

© Hege F. Pedersen

«Farther away». Etterlikning i Jonathan Franzens *Freedom*

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet, UiO

Allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Hans H. Skei

Vår 2013

Trykk: Reprosentralen, UiO

## Sammendrag

Denne avhandlingen er i hovedsak en tematisk analyse av Jonathan Franzens roman *Freedom* (2010) hvor begrepet *etterlikning* står sentralt. Som et grunnlag for den tematiske analysen, ser jeg først på etterlikningen som grep. I den tematiske analysen har jeg tatt utgangspunkt i begrepet *mimicry*, som vi finner hos både Jaques Lacan og Homi K. Bhabha. Undesøkelsen min omfatter hovedkarakterene i romanen og viser hvordan etterlikning blir en strategi for å tilfredsstillе begjæret etter mangelen, som de alle bærer på. I forsøket skaper individet seg substitutter og etterlikninger som fører til kamuflasje og selvbedrag. Min hypotese er at den friheten romankarakterene opplever, kun er en etterlikning av frihet. Tittelen *Freedom* er ironisk. Samtidig er det en dobbelt ironi her; romankarakterene mislykkes i å kopiere noe som de *tror* er frihet. Begjæret er med på å forvrengte idealene. Avhandlingen undersøker hvordan smerten som en mangel hos romankarakterene i *Freedom* fører til en jakt etter å fylle seg selv, og på hvilken måte dette gjør at personene etterlikner idealer, andre mennesker og nasjonen. Man ser en parallell i hvordan både individet og nasjonen etterlikner og kamuflerer seg. Jeg har tatt utgangspunkt i teorier av Bhabha og Anderson for å belyse problemstillingen knyttet til nasjonen. Etterlikningene og bedraget har ført både individ og nasjon på villspor. Denne bevegelsen, som Franzen kaller «bort fra virkeligheten» eller «Farther Away», har gitt navn til denne avhandlingen.

## **Forord**

Tusen takk til min veileder Hans H. Skei for konstruktive råd, morsomme anekdoter og godt samarbeid. Takk også til min medstudent Marthe K. Nordstrøm for stort engasjement og gode diskusjoner.

# Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	2
Forord.....	3
Innholdsfortegnelse.....	4
1 Innledning.....	6
2 Teoretisk avklaring.....	17
3 Etterlikning som grep.....	24
4 Mimicry.....	31
Mangel og tomhet.....	31
Forvrengte idealer- The American Dream.....	36
Det grenseløse (Patty).....	43
Det underbevisste.....	48
Kamuflasje.....	52
Det utilfredsstilte begjæret (Richard).....	55
Nasjonen som kamuflasje (Richard).....	58
Et binært par (Walter-Richard).....	59
Kamuflasje skaper selvbedrag (Walter og Joey).....	63
Etterlikning av nasjonen.....	64
The Fiend of Athens.....	65
Fienden er meg selv; The Fiend of Washington.....	67
«Lament till I am lost».....	69
5 Avslutning.....	76
Litteratur.....	82



# 1 Innledning

## Why bother? Bakgrunn og siktemål

I 1996 skriver Jonathan Franzen essayet «Why bother?». Det utkommer i *Harper's Magazine* samme år og har dermed senere også blitt kalt «The Harper's Essay». Essayet blir senere utgitt i samlingen *How to be alone* i 2002.

I «Why bother?» uttrykker Franzen misnøye både med den amerikanske stat og den amerikanske romanen. 89 % oppslutning til president Bush og fraværet av kritiske røster i offentligheten når det gjaldt krigen i Irak, får Franzen til å stille spørsmål om De forente stater med dette hadde fjernet seg fra virkeligheten<sup>1</sup>? I essayet viser Franzen også hvordan enkeltindividers tomme og tilsynelatende meningsløse liv sammenfaller med nasjonens meningsløse politiske retning og styresett. Både mennesker og nasjon drømmer, gjemmer seg og kamuflerer seg, noe som er med på å fjerne dem alle lenger og lenger unna realitetene. Menneskets eksistens er definert ved en smerte eller en verk («ache»), hevder Franzen<sup>2</sup>. Denne smerten kan sammenliknes med en mangel, og en lengsel etter å fylle denne mangelen. Smerten over at vi ikke, hver og en av oss, er universets midtpunkt og hvordan vi prøver å bli eller være det, gjør menneskelivene om til en forestilling; men forestillingen kan aldri bli virkelig<sup>3</sup>.

Denne oppgaven har som mål å undersøke nettopp hvordan smerten som en mangel hos romankarakterene i *Freedom* fører til en jakt etter å fylle seg selv, og på hvilken måte dette gjør at personene etterlikner idealer, andre mennesker og nasjonen. Min hypotese er at den friheten romankarakterene opplever, kun er en etterlikning av frihet. Tittelen *Freedom* er ironisk. Personene i romanen finner ikke ut av hvordan de skal leve. Samtidig er det en dobbelt ironi her; romankarakterene mislykkes i å kopiere noe som de *tror* er frihet. Begrepsoppfatningen deres viser seg å være mangelfull, idealet om frihet er et ideal som ikke kan etterleves, slik romankarakterene opplever det. Vi ser derfor en imitasjon av en etterlikning, og dette skaper igjen en ikke-gjenkjennelse som omfatter både enkeltindividet, de Andre og nasjonen. Dette ser også ut til å gjelde flere verdier, ikke minst kjærlighet.

---

1 «Why bother?» (2002:56) «the United States seemed to me hopelessly unmoored from reality»

2 «Why bother?» (2002: 70)

3 Franzen drøfter dette flere steder i «Why bother?», se f.eks s. 70

Karakterene etterlikner kjærlighet, slik de har en oppfatning av at den skal være. De imiterer kjærlighet, slik de har lest, sett eller hørt om den i romaner, filmer eller sangtekster. Men også disse forsøkene ser ut til å være fånyttede. Karakterenes etterlikninger ser ut til å skape ulike former for kamuflasje, hvor selvbedraget etter hvert gjør seg gjeldende. Dette medfører en følelse av bortkommenhet og en bevegelse bort fra virkeligheten; Farther away.

I «Why bother?» konkluderer Franzen med det umulige ved å leve i en innbilt verden. Man trenger en fornemmelse av å høre til en virkelig verden. Å kunne gjenkjenne virkeligheten som tragisk realisme, å skimte kontinuitet, det er kanskje en nøkkel og kanskje en nødvendighet for å finne tilbake til verden og føle tilhørighet til den<sup>4</sup>. I hvilken grad gjenspeiler *Freedom* deler av denne form for erkjennelse?

Undersøkelsen vil omfatte romanens hovedkarakterer, Walter og Patty Berglund, sønnen Joseph (Joey) Berglund og Richard Katz, deres identitet og utvikling. Det skal vurderes i i hvilken grad alle disse etterlikner eller imiterer og i hvilken grad de kan sies å fjerne seg fra egne idealer, egen virkelighet, og om de finner tilbake til realitetene og verden. Selv om dette i stor grad blir en tematisk analyse, skal det i tillegg også taes opp på hvilken måte romanen strukturelt sett bruker etterlikningen som grep.

## *The Corrections*

### **Begrensninger og bibliografi**

I «Why bother?» forteller Franzen om sine opplevelser rundt det å være forfatter. Han henviser til sin debutroman *The Twenty-Seventh City* fra 1988. Den omhandler byen Franzen vokste opp i, St. Louis. Romanen vakte ikke den oppmerksomheten Franzen hadde sett for seg. Hans egen forespeilede drøm om å forandre verden ble komprimert til gode kritikker. Følelsen av ikke engang å spille noen rolle for den kulturen romanen var en del av, ble fremtredende.

Mottakelsen av Franzens andre roman *Strong Motion* fra 1992, forandrer ikke på dette inntrykket. Kanskje er det derfor ikke så overraskende at spørsmålet dukker opp: «Why bother?» «Perchance to Dream: In the Age of Images, a Reason to Write Novels», er essayets originaltittel da det ble skrevet i 1996. «Why bother?» handler i stor grad om romanen og dens levedyktighet. Franzen setter et likhetstegn mellom både jordkloden og dens utrydningstruede arter og romanen. På linje med enkelte utrydningstruede dyrearter, er

---

<sup>4</sup> «Why bother» (2002: 94)



romanen også en utdøende rase. I vår nye teknologiske, globaliserte verden, har romanen usle levekår. Som Franzen skriver, vil en romanforfatter som er opptatt av samtiden, være konstant akterutseilt. De kulturelle referansepunktene, dagens nyheter, har forlenget forsvunnet under planlegging, skriving, trykking og distribusjon av en roman. Hvorfor skal man så gidde å skrive romaner? Hvorfor skal man gidde å lese romaner? «Why bother?» kan sees på som et forsvar for romanen, og det viser hvordan Franzen finner tilbake til seg selv som romanforfatter i tiden før *The Corrections*, den som skulle bli hans gjennombruddsroman.

Da *The Corrections* utkom i 2001, ble den lest opp mot «The Harper's essay» av de fleste kritikere. Jeg har ikke valgt å gjøre dette i denne oppgaven, men kun brukt essayet som en motivasjon, et slags bakteppe for min lesning videre. Når det gjelder *The Corrections* viser det seg at fokuset på den dysfunksjonelle familien blir enda tydeligere enn i *Strong Motion*, og tråden tas opp igjen i *Freedom*. Disse tre romanene viser en sammenhengende tematisk linje, og den dysfunksjonelle familien kan derfor sies å være gjennomgangstema hos Franzen. Å undersøke denne linjen kunne selvsagt ha vært interessant. Fordi *Freedom* er en så omfattende og mangesidet roman, har jeg likevel måttet konsentrere undersøkelsen om et begrenset område. Andre romaner er derfor utelatt fra denne avhandlingen. Perspektivet i *Freedom* er langt videre og stopper ikke ved familiens yttergrense, slik som i *The Corrections*. Det kunne for eksempel vært naturlig å lese deler fra memoar-samlingen *The Discomfort Zone* (2006) opp mot *Freedom*. Samlingen inneholder blant annet essayet «My bird problem», som tangerer deler av tematikken rundt truede fuglearter. På den annen side kan en si at temaer som miljøvern og truede dyrearter ikke spiller en vesentlig rolle for forståelsen av grunntematikken i *Freedom*. Fokuset er annerledes enn i «My bird problem».

En annen tekst av Franzen vil likevel bli tatt opp og diskutert i innledningen og avslutningen av denne oppgaven; det er essayet «Farther away», som stod på trykk i *The New Yorker* 18.4.2011. Dette essayet belyser i større grad tematikken som er knyttet til det å forville seg vekk fra verden, og som er gjenstand for min undersøkelse.

### **«Farther away»**

#### **Struktur og resepsjon**

I «Farther away» repeterer Franzen seg selv; essayet omhandler i stor grad den samme tematikken som «Why bother?» tok opp. Franzen diskuterer på nytt romanens rolle. Han

påstår at romanen sprang ut fra «the ashes of boredom»<sup>5</sup>, og trekker frem *Robinson Crusoe* som et av de tidligste eksempler på radikal individualisme. Øya Crusoe bor på heter på originalspråket, Masafuera, og navnet betyr nettopp «farther away». Essayet er formet som en lang reise bort fra verden og tilbake igjen med henvisninger til Franzens venn og litterære konkurrent, David Foster Wallace og hans selvmord. Essayet viser en dobbelthet eller parallell her; hvordan reise «farther away», så langt vekk fra verden som det er mulig, og hvordan komme tilbake eller ikke gjøre det. Franzen viser i essayet hvordan han på samme tid har foretatt både en konkret reise i fysisk forstand og en mental reise. Avslutningen markerer en forskyvning i Franzens tenkesett fra 1996; nå er det menneskelige relasjoner som kan være nøkkelen til å finne tilbake til verden. Feilen Wallace begikk (en av flere), var å ønske seg «everything and more», isteden for å akseptere «finitude and incompleteness»<sup>6</sup>. Franzen trekker frem Wallaces mentale sykdom og markerer forskjellen på den og sin egen «discomfort». Han viser dermed hvordan Wallace sin vei tilbake til verden ble vanskeligere enn hans egen.

Paralleller til Franzens virkelige liv og forholdet mellom ham og Foster Wallace vil ikke bli gjenstand for en ytterligere undersøkelse, selv om det er enkelt å peke på deres innbyrdes konkurranse og trekke linjer til Walter og Richard i *Freedom*; Walter nekter å snakke med Richard, han blir stum, trekker seg tilbake, nærmest forgår, mens Richards kunstneriske produksjon blomstrer og nærmest lar seg inspirere av omstendighetene ved å lage albumet «Songs for Walter». Det som blir vesentlig i denne avhandlingen er nettopp dikotomien; komme vekk fra virkeligheten – komme tilbake igjen.

Veien vekk fra verden er i *Freedom* beskrevet ironisk. Derfor kan romanen oppfattes som tidvis komisk. Dette peker også resepsjonen av romanen på. Anmelderen i *The Atlantic* mener romanen er «a suburban comedy-drama». <sup>7</sup> Han mener at ironien ikke når frem og at resultatet er kjedelig. Men *Freedom* befinner seg på mange måter i skjæringspunktet mellom det tragiske og komiske. Idet man når inn til det helt personlige, overtar det tragiske. Franzen «proves himself as adept at adolescent comedy [...] as he is at grown-up tragedy», <sup>8</sup> står det i *The New York Times*.

*The Telegraph* påpeker også på hvilken måte romanen beveger seg i spennet mellom det komiske, humoristiske og det dypt tragiske: «For its first 26 pages, the book seems uncomplicatedly to be what it maybe, finally, is: a pacy, clever, big-hearted comic novel

---

5 «Farther away» 2011:81

6 «Farther away» 2011: 93

7 B.R. Myers i «The Atlantic», 2010

8 M. Kakutani i «The New York Times», 2010

about the strange death of liberal America».<sup>9</sup> Derimot kan man når alt er forbi, når historien er avsluttet, se på den helhetlige romanen som dypt tragisk. *The Telegraph* skriver videre:

But there's something in *Freedom* about loss and compromise, about growing up with talents that don't make you happy, about just going on living and, intensely, about male friendship played out against a wider backdrop which this comic novel's own backdrop renders achingly sad. Sadder, somehow, than the events in the characters' lives, which, God knows, are sad enough.<sup>10</sup>

*The Telegraph* henviser selvsagt til David Foster Wallace, og hans betydning for dette verket. Som nevnt tidligere kom han aldri tilbake. Det går an å hevde at romankarakterene i *Freedom* beveger seg *farther away*, så langt vekk at de aldri når tilbake til verden og realitetene.

Tematisk sett legger *The Telegraph* vekt på romanens behandling av familielivet; «family life is taken to be the essential American mystery», og hvordan romanen «holds the political up against the personal».<sup>11</sup> *Freedom* ble møtt med overveiende positive kritikker, både i Norge, resten av Europa og i USA. Det ble sagt at Franzen hadde skrevet «his most deeply felt novel yet – a novel that turns out to be both a compelling biography of a dysfunctional family and an indelible portrait of our times»<sup>12</sup> og at romanen var «en bok fra, om og for vår tid – en tradisjonell, realistisk roman og et mesterverk av uvanlig styrke».<sup>13</sup> Romanens fortrefelighet tilskrives gode karakterer og at forfatteren har grepet absurditetene i det dagligdags livet. Alt i alt var kritikere stort sett enig om at dette uansett dreide seg om «a masterpiece in American Fiction».<sup>14</sup> Der hvor kritikken sprikte,<sup>15</sup> dreide det seg i hovedsak om realismen i romanen og om Pattys to selvbiografiske partier. Hvorvidt dette kan betegnes som en realistisk roman eller ikke, og hvorvidt realismen eventuelt faktisk fungerer i Franzens roman, ligger utenfor denne oppgavens rammer. Jeg nøyer meg med å kommentere at romanen handler om en middelklasse-familie og deres hverdagsliv, og at den dermed virker realistisk innholdsmessig, men at romanens form neppe kan sies å passe inn under det tradisjonelle, realisme-begrepet. Det er romanens form som er ett av kritikernes springende

---

9 Keith Miller, «The Telegraph», 2010

10 Keith Miller, «The Telegraph», 2010

11 Keith Miller, «The Telegraph», 2010

12 M. Kakutani, «The New York Times», 2010

13 H. H. Skei, «Aftenposten», 2010

14 Sam Tanenhaus, «The New York Times», 2010

15 A. Shivani i Huff Post Books, «Why Jonathan Franzen's 'Freedom' Is the Most Overrated Recent Novel», 02.07.2011, er den som går sterkest ut og kritiserer Franzen. «Franzen's novel fails to be a transcendent critique, degenerating into utter incredibility, as characters form themselves into clichés, situations beggar belief, and pervasive determinism gives the lie to the very title itself. *Freedom* is Franzen's last-ditch struggle with the realist novel's basic formal characteristic, which is that it is a form of narrative where characters can find freedom. But Franzen comes away defeated, because realism as Franzen understands it just won't do the job, not even in formal terms,» skriver Shivani. «Freedom, in the end says nothing important- about freedom».

punkt, og derunder Patty Berglund og hennes «selvbiografi». *The Observer* skriver at: «What I was least persuaded by was the character of Patty».<sup>16</sup> Det kan i stor grad skyldes det fortellertekniske grepet hvor fortellerstemmen blir overlatt til Patty Berglund. Denne manøveren ble oppfattet ulikt og kritisert utifra forskjellige ståsteder: *The Independent* skriver at «The book's one great forgivable flaw is to ascribe a significant portion of the story's telling to Patty [...]. So close is her voice to Franzen's own that a reader can't help but wonder why this frustrated housewife isn't a published novelist.»<sup>17</sup> Liknende påstander finner vi igjen i *The Telegraph*<sup>18</sup>: «To my ear the voice wavers a little here- it's partly Patty, smart but not well-educated [...]; and partly someone else.» Patty Berglunds fortellerstemme i «Mistakes Were Made» er med andre ord gjenstand for diskusjon. Fortellerstemmen kommer jeg tilbake til i kapittel 3.

*Freedom* har et perspektiv som nærmest går fra det ytre rom og innover til det helt lokale og personlige, hvor menneskene mister seg selv av syne og forsvinner fra verden. Spørsmålet er som nevnt, om de kommer tilbake. Strukturen på denne avhandlingen gjenspeiler delvis denne bevegelsen. Innledningen sier noe om helheten på oppgaven hvor også romanens motto blir presentert. Mottoet er et sitat fra *The Winters Tale* av William Shakespeare. Sitatet beskriver nettopp den lange reisen bort fra verden, til man er fullstendig villfaren. Kapittel 2 blir en teoretisk avklaring i forhold til den tematiske analysen. Jeg konsentrerer meg her om de teoriene jeg har brukt i forhold til identitet, etterlikning, miming, kamouflasje og forestilling. Jaques Lacan er utgangspunktet. Hans teorier om speilfasen og hvordan identitet utvikles, har dannet grunnlag for mange av Homi K. Bhabhas postkoloniale teorier. Jeg kommer hovedsakelig til å bruke begreper i Lacans betydning, men jeg spiller videre på Bhabhas begreper om maktforhold, miming, ironi og hybriditet i en utvidet (ikke-postkolonial) forstand. Når det kommer til nasjonal identitet, bruker jeg til en viss grad Bhabha og Benedict Andersons begreper.

I kapittel 3 diskuterer jeg hvordan romanen strukturelt sett kan sies å etterlikne og repetere. Som en ytre ramme blir etterlikningen som grep gjenstand for en undersøkelse. Dette legger et grunnlag for forståelsen av den tematiske lesningen som kommer senere. Fordi etterlikning og repetisjon er noe som foregår på det strukturelle plan (i tillegg til det tematiske) og fordi fortellerstemmen som fremkommer i verket er en del av dette, blir kapittel fire delvis preget av narrativ analyse, hvor Seymour Chatmans *Story and Discourse* (1980) danner grunnlaget for lesningen.

---

<sup>16</sup> Curtis Sittenfield, *The Observer*, 2010

<sup>17</sup> Tim Walker, *The Independent*, 2010

<sup>18</sup> Keith Miller, *The Telegraph*, 2010

I kapittel 4 starter hoveddelen i avhandlingen, som er en tematisk analyse av romanen knyttet til etterlikning. Herfra og ut vil det dreie seg om hovedkarakterenes identitet, utvikling, mangel, begjær og kamuflasje og selvbedrag. I små delkapitler forsøker jeg å nærme meg hovedkarakterenes kjerne. Deres mangel og tomhet blir utgangspunktet for undersøkelsen. Det er denne mangelen som skaper begjær og fører til etterlikning. Begjæret er med på å forvrengte idealene. Hvordan påvirkes hovedkarakterene av begjæret og dets omdannende kraft? Kamuflasje og selvbedrag blir effektene av etterlikningene. Deler av Pattys identitet og utvikling blir undersøkt med Lacan som bakteppe i kapittelet «det grenseløse». Det utilfredsstilte begjæret og hvordan det skaper en begjærsspiral og ulike former for utsettelse, er spesielt fremtredende hos Richard. Hans etterlikninger blir derfor sett på i lys av Zizek, som bygger på Lacan. Richard sin påvirkning på Walter og omvendt er viktig for begge utvikling. Deres storebror/lillebror-konstellasjon er fokus i kapittelet «et binært par», mens vi i neste delkapittel ser hvordan konkurransen mellom de to har ført til etterlikninger og kamuflasje hos Walter, som fører han langt fra virkeligheten. Lalitha har blitt hans fremste kamuflasje og bidrar til at Walter mister idealene av syne. Til slutt ser vi hvordan alle romankarakterene på den ene eller den andre måten har levd etter romanens motto «lament till I am lost»; de har mistet retning på livet. I konkurransen om makt og suksess, er alle forandret til ensomme mennesker, som oppfatter *alle andre* som vinnere. Selv har de blitt bortkomne eller villfarne. Oppgaven avsluttes i kapittel 5 med å besvare de innledende spørsmålene knyttet til romankarakterenes etterlikninger og utvikling, og om de ved romanens slutt har funnet tilbake til seg selv og verden. Vi ser hvordan individene og familien er som et speilbilde på nasjonen USA. Bedraget og kamuflasjen er like fremtredende begge steder.

## ***Freedom***

### **Handling**

De to første kapitlene i *Freedom*, «Good Neighbors» og «Agreeable» ble først publisert enkeltvis i *The New Yorker* i 2009 før *Freedom* utkom som en helhetlig roman i 2010. *Freedom* er en roman med ulike fortellerstemmer og synsvinkler. Dette vil bli grundigere diskutert i kapittel 3. Historien blir fortalt retrospektivt, dog ikke fullstendig kronologisk. Romanen starter med et sitat fra *The Winter's Tale* av William Shakespeare. I det første kapittelet «Good Neighbors» møter vi så en allvitende forteller som med et utenforstående blikk sveiper over hele nabolaget i St. Paul, hvor historien om familien Berglund starter rundt 1990 og ender der de er iferd med å flytte til Washington i 2004. Walter Berglund er

miljøbevisst og omsorgsfull familiefar. Patty Berglund er nabolagets perfekte husmor, tidligere toppatlet i basketball på college-nivå, nå fulltids mamma med et ekstra godt øye til den yngste av barna, sønnen Joey. Ekteparet Berglund har også en datter, Jessica, som spiller en mer perifer rolle i romanen.

Andre del av boka er Pattys selvbiografi «Mistakes Were Made», skrevet på oppfordring fra terapeuten hennes. Det 150 siders lange dokumentet omhandler samme tidsperiode som kapittelet «Good Neighbors», og er skrevet i 3. person. «Mistakes Were Made» er igjen delt inn i tre kapitler med undertitlene 1. «Agreeable», 2. «Best Friends» og 3. «Free Markets Foster Competition». Patty forteller om alle sine mistak, blant annet at hun giftet seg med Walter og valgte bort eller ble valgt bort av den mer attraktive og spennende rockestjernen Richard Katz, Walters studiekamerat og bestevenn. Livet som husmor har ikke gjort Patty godt. Hun har et kort seksuelt forhold til Richard. Dette valget er en av flere valg som fører henne inn i en depresjon. Selvbiografien er ment å hjelpe henne med å komme ut av den. Dokumentet får imidlertid en ganske annen rolle for romankarakterene.

Kapittel 3 «2004» er delt inn i seks underkapitler hvor vi følger Richard, Joey og Walter tett gjennom året 2004. Joey har forlatt familien til fordel for de republikanske naboene Monaghan hvor datteren Connie, nok er det største trekkplasteret. Hun og Joey har hatt et seksuelt forhold siden tidlig i tenårene. Patty er knust over at Joey mer eller mindre har brutt kontakten med foreldrene. Joey prøver å gjøre store penger på egenhånd ved å forsyne krigsindustrien med lastebildeler. Forholdet til Connie vedvarer til tross for at den overjordisk vakre overklassepiken, Jenna, stadig er Joey fremste begjærsobjekt. Joey prøver ut stadig nye identiteter; han prøver å finne ut mer om sin jødiske arv samtidig som han viser sympati for republikanerne. Joey og Connie gifter seg i hemmelighet. Walter har fått ny jobb i Washington; han har blitt sjef for «The Cerulean Mountain Trust» i håp om å sette overbefolkningsproblematikken på vanlig folks agenda. Walters assistent, den nydelige og unge Lalitha er den drivende kraften i prosjektet. Datteren Jessica hjelper også til. Richard har sagt ja til å bidra i håp om å komme nærmere Patty. Men Patty ønsker ikke å ha mer med Richard å gjøre. For å bli kvitt ham, gir hun ham selvbiografien hun har skrevet. Richard på sin side hevder at han har fått nok av Walter og leverer manuskriptet videre til ham. Da Walter får lese «Mistakes Were Made», kaster han Patty ut av huset og blir sammen med Lalitha. De reiser rundt i kampen mot overbefolkningen og for å fjerne fjelltopper slik at industrimagnaten som har ansatt dem, vin Haven, kan få bedret kullindustrien under dekke av å redde asurparulaen (the cerulean warbler). Walter bryter sammen og holder en tale som «avslører» vin Havens (og forsåvidt sitt eget) dobbeltmoraliske spill. Like etter kjører Lalitha

seg ihjel og Walter flytter for seg selv.

Etter dette blir fortellerstemmen igjen overlatt til Patty. Vi befinner oss i 2010. Patty har skrevet siste del av selvbiografien sin, kalt «A letter to my reader», hvor «leseren» etter sigende skal være Walter. Brevet har ett kapittel, kalt «4. Six Years», og kan dermed oppfattes som en slags fortsettelse på «Mistakes Were Made». Patty forteller her hvordan hun har prøvd å nærme seg sin egen familie. I brevet sier hun også at Walter i bunn og grunn var hennes store kjærlighet.

Siste del av romanen har fått tittelen etter stedet der Walter nå bor: «Canterbridge Estates Lake». Patty oppsøker Walter, og de to blir gjenforent. Romanen avsluttes med at de skal flytte til New York og starte «på nytt» der.

### ***The Winter's Tale***

#### **Romanens motto**

*Freedom* åpner som nevnt med et sitat, et utdrag fra dramaet *The Winter's Tale*<sup>19</sup> av William Shakespeare. Dette sitatet kan sies å fungere som et motto for hele romanen fordi det rommer vesentlige tematiske trekk og sier noe om bortkommenheten som alle hovedkarakterene i romanen føler. Tematisk kan vi se tydelige spor og etterlikninger av *The Winter's Tale* i *Freedom*. En helt åpenbar parallell er trekantdramaet som utspiller seg mellom kongen, hans barndomsvenn og dronningen. Kong Leonid mistenker kona og vennen for å ha et forhold. Trekantdramaet mellom Walter, collegevennen, Richard og Patty, går som en rød tråd gjennom *Freedom*. Walters tvil til Richards pålitelighet blir en varig skygge mellom de to. Walter sier: «A problem. With Richard. I have a *problem*. [...] «I don't trust him. I love him, but I don't trust him» (*Freedom*, 126). Vi kan si at *Freedom* repeterer et klassisk trekant-drama tematisk sett.

*The Winter's Tale* er et omdiskutert drama; det inneholder både tragiske og komiske elementer. Vi husker også de mange kritikere som la vekt på nettopp *Freedom*'s komiske og tragiske side. Stykket har mange undertoner og bærer altså preg av både overflatisk humor og dybde. De første tre aktene er hevdet å være av mer psykologisk art enn de to siste. Komikken spiller en større rolle mot slutten, og stykket får også en lykkelig utgang. Dermed uteblir den forventede tragedien. På den annen side får vi ikke inntrykk av at den lykkelige utgangen er særlig troverdig. Dronningen er død. Kongen har bygget en statue av henne som kommer til

---

19 På norsk: Vintereventyret, oversatt av Andre Bjerke

live. På denne måten blir kongen og dronningen på absurd vis forsonet etter seksten år. Det såes dermed tvil om avslutningen egentlig representerer autentisk lykke.

I *Freedom* ser vi på liknende vis hvordan avslutningen kan diskuteres. To absurde begivenheter forekommer. Patty er nær ved å fryse ihjel i forsøket på å vinne Walter tilbake. Men hun blir likevel tatt inn i varmen og vekket til live av Walter slik at de kan leve sammen igjen. Walter lager i tillegg et fuglereservat med et bilde (et slags ikon på linje med en statue) av sin andre og avdøde samlivspartner, Lalitha, slik at hun kan leve videre med fuglene. Siste kapittel i romanen *Freedom* inneholder også en rekke andre komiske elementer: Walter blir framstilt som en einstøing. Hans måte å omgås naboene på, virker underlig. Komisk blir det også med naboen Linda som ønsker å få innpass i nabolagets indre krets, og parodisk når Patty igjen ber på grillsekskap og prøver å være den perfekte vertinne. Men parodien blir ikke bare morsom, den blir desto mer tragisk fordi den kun representerer en overflate. Man kanskje si at de komiske delene representerer en utside. Der hvor ironien og komikken får stor plass i *Freedom*, virker fortelleren fremmed. Han er på avstand, karakterene virker distanserte. Det absurde viser frem det ytre. Der hvor de tragiske elementene er mer fremtredende, er de knyttet til karakterene og deres synsvinkel. Det tragiske viser oss personenes indre. Historiens innside blir gjennomgående tragisk. Slik blir også helheten gjennomgående tragisk, noe som også ligger nedfelt i romanens motto:

Go together,  
You precious winners all; your exultation  
Partake to everyone. I, an old turtle,  
Will wing me to some withered bough, and there  
My mate, that's never to be found again,  
Lament till I am lost.<sup>20</sup>

«Lament till I am lost» er et sterkt uttrykk for bortkommenheten og villfarelsen som hovedkarakterene lider under i *Freedom*. Hvilke av romankarakterene sitter med følelsen av at «alle andre er vinnere»? I sitatet ser man at «You precious winners all», kan stå som en motsats til subjektet, enkeltindividet. Det er de Andre som er vinnerne. Jeg'et tar ikke del i triumfene til de som har vunnet. Tvert i mot, plasserer jeg'et seg selv utenfor med en følelse av å ha tapt. Fremfor å delta sammen med de andre, vil subjektet finne en gren og sørge til det er helt villfaren eller bortkommen (lost). Det blir en måte å sette seg utenfor verden på. «Lament till I am lost», kan bety at man har mistet helt kontakten med verden; det er en

---

<sup>20</sup>Sitatet fra *The Winter's Tale* er plassert helt fremst i romanen før kapittelet «Good neighbors».



følelse av fremmedgjøring og hjemløshet. Sorgen over tapte idealer har ført menneskene så langt vekk fra verden at de er «lost», forsvunnet, kanskje nærmest døde, slik det står i den norske oversettelsen.<sup>21</sup>

Flere og ulike tolkninger åpner seg: Hvem er det som skal sørge seg til døde for sin make som man ikke finner igjen? Det er nærliggende å tenke at jeg'et (I) kan si noe om Patty. Som en gammel turteldue (turtle) står hun utenfor med en følelse av å ha tapt. En turteldue har opprinnelig positive konnotasjoner knyttet til seg; det kan beskrive et godt menneske eller den ene parten av et forelsket par, altså en som hører sammen med noen. Her har dens make (mate) forsvunnet. Ser vi på make i betydningen ektemake, vil assosiasjonen til Walter være tydelig. Maken har forsvunnet for alltid. Fremfor å delta med de andre, vil turtelduen finne en gren og sørge til den er helt villfaren eller bortkommen. Kanskje sørger turtelduen så mye at den aldri finner tilbake til de andre, til resten av verden. «Lament» kan i tillegg til en som sørger også bety en som angrer. Patty både angrer og sørger over feilene hun mener å ha begått. Kanskje er sorgen der fordi hun angrer, men det kan også være en motsatt årsakssammenheng; hun har påført seg selv og andre så mye smerte, så mye sorg, at hun angrer på det hun har gjort. En annen Patty har mistet, er sønnen Joey. Idet Joey flytter fra familien, går hun inn i en vedvarende depresjon. Er det Joey Patty aldri kommer over tapet av?

På den annen side kan det være Walter som sørger over sin tapte make. Han har mistet sin livsledsager to ganger; først Patty, så Lalitha. Begge ganger lider han, så han nesten forsvinner fra verden. Men hvem oppfattes som de Andre, vinnerne? Richard har vært «lost» og villfaren hele livet. Joey har Connie ved sin side, kan han være unntaket, den eneste som ikke på permanent basis kommer bort fra verden? Franzen har flere steder i romanen henvisninger til Shakespeares drama og bruker intertekstualitet som en form for etterlikning. Bevegelsen «farther away» kan sies å være en etterlikning av epigrafen fra *The Winter's Tale*.

---

21«Jeg, gamle turteldue, vil flagre til en viss gren, for der å sørge meg til døde for min make, som ingen finner mer.» Cappelen Damm 2010, *Frihet*, oversatt av Monica Carlsen. Sitatet er hentet fra Andre Bjerkes norske oversettelse av *The Winter's tale*.

## 2 Teoretisk avklaring

Denne avhandlingen er som sagt i hovedsak en tematisk analyse hvor begrepet etterlikning står sentralt. Etterlikning kan innbefatte flere ulike termer; både imitasjon, miming og kopiering vil alle på sin måte kunne beskrive former for etterlikning. Utgangspunktet mitt er begrepet *mimicry*<sup>22</sup>, som vi finner hos Jaques Lacan. Uttrykket innebærer en form for dobbelthet som jeg mener illustrerer bedraget ved etterlikningen på en god måte. *Mimicry* er kanskje mer kjent fra Homi K. Bhabhas<sup>23</sup> postkoloniale teorier. Selv om min lesning av *Freedom* ikke inngår i en postkolonial tradisjon, har jeg funnet det fruktbart å benytte enkelte av Bhabhas begreper for å beskrive nettopp etterlikninger og maktkonstellasjoner. I tillegg er Bhabha nyttig når det gjelder undersøkelse av nasjonal identitet. Bhabha bygger på mange av Benedict Andersons teorier. Det vil derfor være naturlig å se på hva han sier om nasjonen<sup>24</sup>. Det teoretiske grunnlaget for denne avhandlingen vil altså bli gjort rede for i dette kapitlet. Dette er dog kun et *utgangspunkt*; drøfting av for eksempel Lacans teorier ligger utenfor denne oppgavens rammer. Jeg har valgt å bruke Lacan, Bhabha og Anderson fritt i forhold til å poengtere og belyse vesentlige tematiske problemstillinger i oppgaven. Annen teori som blir referert i avhandlingen, blant andre Zizek og Chatman vil ikke bli diskutert her, men flettet inn i det kapitlet de tilhører.

### Identitet

Når jeg videre i denne avhandlingen skal undersøke identitet og hvordan denne fremtrer hos de ulike romankarakterene, har jeg tatt utgangspunkt i Jaques Lacans teori om speilfasen (the mirror stage). Lacan er i stor grad påvirket av Freuds psykoanalytisk teori. Til tross for at Lacan er mindre universell og mer relasjonell<sup>25</sup>, spiller barndommen også hos Lacan en vesentlig rolle. Barnet befinner seg i en fase Lacan kaller det imaginære, før det blir språklig, før det kan gjenkjenne seg selv og sin kropp i verden. Det imaginære<sup>26</sup> er en todelt størrelse hvor egoet blir formet som en fremmedgjøring idet atskillelsen mellom mor og barn inntreffer. Idet barnet må løsrives fra mor, idet det «oppdager» seg selv gjennom speilfasen, når

---

22 Uttrykket *mimicry* er vanskelig å oversette til norsk, «etteraping» eller «parodiering» er mye brukt. Jeg har valgt å bruke etterlikning istedenfor etteraping. I mange sammenhenger blir uttrykket parodiering upresist. *Mimicry* innebærer ofte en form for parodi i og med at etterlikningen også inneholder et bedrag, men det trenger ikke nødvendigvis være parodisk.

23 Bhabha er påvirket av Lacan og hans form for strukturalisme, men det ligger utenfor denne oppgavens fokus.

24 J. Schimanski sammenlikner Bhabha med Anderson i artikkelen: «Om identitetens grenser», jf. litteraturlisten

25 Se mer hos Hans Bertens 2008: 125-128

26 Se for eksempel W. Choisis avhandling om Lacan, jf. litteraturlisten

subjektet en ny fase; det symbolske. Det Lacan benevner som speilfasen, behøver nødvendigvis ikke å relatere seg til virkelige speil som sådan, (selv om speilet i seg selv ved høyre-venstre-vridningen feks også er med på å skape en feilaktig kopi). Men effekten av det bildet som verden gir oss tilbake som et svar på oss selv, likner det speilbildet du møter når du ser deg selv i speilet. Lacans hovedpoeng er at det bildet verden gir deg, det speilbildet du møter ute i verden, forvrenger ditt eget bilde av deg selv og skaper en «misrecognition». Og det er denne «misgjenkjennelsen» som danner basisen for vår identitet.

Denne misgjenkjennelsen skaper igjen en mangel, den samme mangelen som barnet opplever etter atskillelsen fra mor. Subjektet vil resten av livet prøve å bøte på denne fremmedgjøringen, den feilaktige gjenkjennelsen, prøve å erstatte mangelen, fylle seg selv og bli hel. I møtet med den Andre<sup>27</sup> vil man kunne speile seg selv, konstant prøve å gjenkjenne seg i deres blikk. Men det symbolske og det virkelige<sup>28</sup> gjør at den Andre, speilingene man møter, forblir fremmede. Det virkelige står i et symbiotisk forhold til det symbolske, de konstituerer på en måte hverandre, selv om det symbolske prøver å unngå det virkelige. «Det virkelige» er hos Lacan et omdiskutert og diffust begrep, og må ikke forveksles med «virkeligheten» slik jeg bruker det i denne avhandlingen.<sup>29</sup> Men Lacan hevder at ved å underkaste oss språket, aksepterer vi at identiteten vår er konstruert i språket, at vi ikke kan unnsnippe det, og at vi for alltid vil leve med et uopnåelig begjær etter å fylle mangelen som oppstod i overgangen mellom det imaginære og det symbolske. Subjektet danner seg derfor ulike symbolske substitutter for å bøte på mangelen. Frihet kan være et slikt substitutt. Til og med kjærlighet, hevder Lacan,<sup>30</sup> blir et symbolsk substitutt som hele tiden viker unna for det virkelige. Fordi begjæret per definisjon ikke kan tilfredsstilles, trenger individet altså substituttene.

## Etterlikning

I tillegg til substituttene oppstår det jeg altså har valgt å kalle etterlikning eller *mimicry*<sup>31</sup>, som Lacan diskuterer i kapitlet «The Line and Light»<sup>32</sup>. *Mimicry* er opprinnelig et gammelt gresk begrep *mimetikos*, som kan oversettes med å imitere. I biologi er begrepet mye brukt for å

---

27 Den Andre har hos Lacan flere betydninger, se f.eks *Ecrits* 1989, s.13-26, men jeg har valgt å bruke termen i betydningen: noe/noen utenfor en selv som er med på dannelsen av din identitet

28 «The symbolic and The Real» – se f.eks Choi, 2012

29 Begrepet «det virkelige» (the real) hos Lacan kunne vært gjenstand for en stor diskusjon, men det ligger utenfor denne avhandlingens rammer.

30 Bertens 2008:127

31 Lacan 1977: 99

32 Kapittel 8 i *The Four fundamental concepts of psycho-analysis*, 1977

forklare hvordan dyr etterlikner omgivelsene og hverandre for å forsvare seg. Effekten av *mimicry* blir altså kamuflasje, slik Lacan beskriver det; et forsvar mot omverdenen, et forsvar for seg selv<sup>33</sup>. Men *mimicry* kan også knyttets opp mot begrepet *travesty*. Callois beskriver innenfor biologi hvordan dyr bruker «the screen» for å tiltrekke seg omgivelsene.<sup>34</sup> Lacan beskriver hvordan et seksuelt mål blir produsert ved hjelp av forkledning, en form for en «felle»: «The subject is presented as other than he is»<sup>35</sup>. Etterlikning blir også en strategi for å tilfredsstillte begjæret etter mangelen. Men fordi mangelen i seg selv representerer noe som viker unna for det virkelige, blir *mimicry* en slags etterlikning av en etterlikning. *Mimicry* bærer i seg selv en dobbelthet; både et bedrag og en intensjon om å imitere bedraget. Dermed kan en si at *mimicry* blir en etterlikning av en et falsk ideal. Man etterlikner for å fylle mangelen eller begjæret etter å bli hel, men etterlikningen er ikke virkeligheten. «Mimicry reveals something in so far as it is distinct from what might be called an itself that is behind.» (Lacan 1977: 99). *Mimicry* skaper noe annet enn det som opprinnelig var; en slags ny mening eller en annen form for virkelighet.

Lacans beskrivelse av *mimicry* og effekten av det knyttet til kamuflasje, har for postkoloniale teoretikere dannet noe av essensen bak beskrivelsen av forholdet mellom kolonist og den koloniserte. I *The Location of Culture*, hevder Homi K. Bhabha at *mimicry* er en av de mest unnvikende og effektive strategier for den koloniale makten<sup>36</sup>. *Mimicry* gjør den koloniale diskursen ambivalent nettopp på grunn av den dobbeltheten den skaper.

«The effect of mimicry is camouflage... It is not a question of harmonizing with the background, but against a mottled background, of being mottled – exactly like the technique of camouflage practised in human warfare», refererer Bhabha (1994 :85) Lacan<sup>37</sup>. Bhabha er en av de første som setter søkelyset på den effekten *mimicry* har også på kolonih Herren. Møtet mellom den som har makten og den undertrykte, er ikke totalt hierarkisk, tvert imot, det er en vekselvirkning hvor også kolonih Herren blir påvirket gjennom den kolonisertes miming. Dette skaper ifølge Bhabha, også en form for ironi, *mocking*. Nettopp fordi etterlikningen er «Almost the same but not quite», eller som han utvider det til: «almost the same but not white» (Bhabha 1994:89). «The desire to emerge as authentic through mimicry- through a process of writing an repetition- is the final irony of partial representation», skriver Bhabha (1994:88).

---

33«The effect of mimicry is camouflage», Lacan (1977:99).

34 Lacan referer til Callois i kap 8 i *The Four fundamental concepts of psycho-analysis*, 1977

35 Lacan (1977:104) referer til Callois .

36«mimicry emerges as one of the most elusive and effective strategies of colonial power» Bhabha (1994:85).

37 Bhabha referer til Lacan (1977: 99)

I denne oppgaven kommer *mimicry* og *mocking* som nevnt ikke til å bli brukt i postkolonial forstand, men det Bhabha presenterer som et maktforhold i mellom den som har makt og den som blir undertrykt, og den ironien som strømmer ut fra den dobbeltheten som mimingen skaper, bruker jeg som et grunnlag for hypotesen min knyttet til etterlikning. Hypotesen blir at *mimicry* (etterlikning) ikke fører til noe autentisk, men tvert imot, det blir en dobbelt etterlikning som skaper ironi ved sine delvise representasjoner. Som Bhabha (1994:88) også sier: «Mimicry repeats rather than re-presents». *Mimicry* er altså ikke mimesis, etterlikning som representasjon. Det er ikke noe virkelig, ingen essens bak mimingen. Hvilken funksjon har mimingen utover å prøve å fylle en mangel?

Miming er, i følge Bhabha, en måte å oppnå eller skaffe seg makt på. Man prøver å imitere den som har makt, med den hensikt å få tilgang til de samme fordeler/goder som den med makten har ervervet seg. Den undertrykte har også en mulighet til ikke å møte blikket til makthaveren, ikke oppfylle de forventninger eller passivt la seg forme av makthaverens blikk. Dette gjør forholdet mellom de to usikkert og destabiliserer makthaverens bilde av situasjonen. Fordi Bhabha bygger på Lacan (og også Derrida), ser man hvordan identiteten hos ham alltid er ustabil og i en prosess. Den er relasjonell, slik som hos Lacan. Dette vil være et utgangspunkt også for denne oppgaven: romankarakterenes identitet er hele tiden en ikke-fast størrelse, som konstant er under press, blir forskjøvet, endret eller repetert. Den Andres blikk er med på å forme alles identiteter. I den Andre kan man også se seg selv. Men speilingene viser oss ikke virkeligheten slik den er. Individene etterlikner idealer, som igjen kun er etterlikninger, substitutter. På den måten skaper imitasjonene en ironi. Den delvise representasjonen blir bare en repetisjon. Etterlikningene trekker individene lenger og lenger bort fra det virkelige, det autentiske. Mimingen fører til kamuflasje og en forvrengning av det som mimes. Mimingen kan også være med på å vise tomheten i de idealer som etterliknes. Maktforholdene er aldri stabile idet individene kan velge på hvilken måte de møter de(n) Andres blikk.

## **Forestilling**

I tillegg til å se på hvordan romankarakterene bruker *mimicry* og former for etterlikninger i utviklingen av sin personlige identitet, har jeg også valgt å se på hvordan de på samme tid etterlikner nasjonen. I denne form for lesning, står begrepet *forestilling* sentralt. Det teoretiske grunnlaget her er Benedict Andersons *Imagined Communities*.<sup>38</sup> Verket skapte et helt nytt

---

38 Første gang utgitt i 1983, mine referanser er fra nyutgivelsen som utkom i 1991.

grunnlag i måten å tenke nasjonal identitet på, og kan sees på som basis for nyere teorier om nasjonen, deriblant Bhabhas essay «Dissemination».<sup>39</sup>

Anderson hevder at våre tanker om nasjonen eller muligheten for å kunne forestille seg den («imagine the nation») oppstår på grunnlag av den endrede måten folk tenkte seg verden på etter tilbakegangen av de hellige fellesskapene. Det forestilte, nasjonale fellesskapet erstatter på en måte de religiøse. Oppfatningen av at ett bestemt skriftspråk gav den eneste adgang til ontologisk sannhet forsvant, og dermed endret også den menneskelige bevissthet seg i forhold til herskeren og på hvilken måte den hadde en form for kosmologisk (guddommelig) dispensasjon til å styre.<sup>40</sup> Et annet aspekt som Anderson tillegger like stor vekt, er at vår tidsoppfatning forandret seg. Tidligere tenkte individene på tid som en samtidighet, der fortid, nåtid og fremtid smeltet sammen, hvor man stadig trodde at endetiden var nær, hvor forbindelser mellom to hendelser ikke ble knyttet sammen av horisontale årsakssammenhenger, men hvor all tid smelter sammen til en, og hvor det ikke er mulig å henvise til i mellomtiden eller «meanwhile», som Anderson kaller det.<sup>41</sup> Anderson hevder at erstatningen som har overtatt våre tanker om tid, er en homogen, tom tid, et begrep han har hentet fra Walter Benjamin. Denne tiden kan måles med klokke eller kalender; den er horisontal.

Anderson hevder også at denne nye tidsoppfatningen er strukturert på samme vis som tidsoppfatningen eller strukturen i en roman eller en avis. Anderson hevder at romanen er et opplagt redskap til å vise samtidigheten.<sup>42</sup> I en roman skjer ulike hendelser samtidig, ulike situasjoner foregår på samme tidspunkt, «i mellomtiden» blir et nyttig begrep. Vi har en forestilt verden i hodene på leserne. Slik er også nasjonen forestilt; selv om man som borger i et land aldri vil møte alle medlemmer av samme nasjon, kan man forestille seg at de er der og at man er del av det samme fellesskapet.

Bhabha bygger videre på Andersons tanker i «Dissemination», men han er likevel uenig med ham på et par vesentlige punkter. I motsetning til Anderson, hevder Bhabha at nasjonen aldri kan tenkes inn i den tomme, homogene, horisontale tiden. «The space of the modern nation-people is never simply horizontal» skriver Bhabha (2006:718). Nasjonal identitet dreier seg ikke om identitet basert på likhet. På et strukturelt nivå dreier dette seg om en dobbel narrativ bevegelse (double narrative movement). «The people are not simply

---

39 Essayet står opprinnelig i *The Location of Culture* (kap 8), men jeg har lest det i *The Novel* (2006), red. av D. Hale.

40 Se *Imagined Communities* (1991: 22-23)

41 Fra avsnittet «Apprehensions of time» s. 22-36

42 *Imagined communities* (1991: 25)

historical events or parts of a patriotic body politic. They are also a complex rhetorical strategy of social reference [...]. We then have a contested conceptual territory where the nation's people must be thought in double-time», hevder Bhabha (2006: 722). Videre sier han:

The people are the historical 'objects' of a nationalist pedagogy, giving discourse an authority that is based on the pre-given or constituted historical origin *in the past*; the people are also the 'subjects' of a process of signification that must erase any prior or originary presence of the nation-people to demonstrate the prodigious, living principle of the people as contemporaneity: as that sign of the *present* through which national life is redeemed and iterated as a reproductive process. [...] In the production of the nation as narration there is a split between the continuist, accumulative temporality of the pedagogical, and the repetitious, recursive strategy of the performative. It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing the nation* (Bhabha 2006: 722).

Det nasjonale subjektet er splittet, mener Bhabha. Ikke bare splitter språket subjektet i og med at det både er internt og eksternt for subjektet selv, men det performative kaster en skygge mellom folket som 'image' og som tegnet selv, forskjellig fra den andre på utsiden. Dette forstyrrer eller ødelegger oppfatningen av folket som homogent. Nasjonen er splittet innenifra, nasjonen viser forskjell, ikke likhet, hevder Bhabha.<sup>43</sup> Her er det vanskelig å komme utenom Bhabhas begrep *hybridity*.

Hybridity is the sign of the productivity of colonial power, its shifting forces and fixities; it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal. Hybridity is the revaluation of the assumption of colonial identity through the repetition of discriminatory identity effects (Bhabha 1994:112).

Begrepet er kanskje Bhabhas største bidrag til postkolonial teori, men også dette begrepet egner seg vel så godt å bruke i utvidet forstand; en kultur vil kanskje alltid på en eller annen måte inneholde flere ulike elementer, alle kulturer kan derfor sies å være hybride, ikke bare de koloniale. Amerikanernes nasjonale identitet inkludert «The American dream» viser seg kanskje ikke som fast, men som ustabil og full av kontradiksjoner. Det er altså i det undertrykte, i alt som går på tvers av det horisontale; repetisjonene, forskyvningene, forskjellene at vi kan se nasjonen.

Denne avhandlingens hovedfokus blir *ikke* å se på *Freedoms* struktur og på hvilken måte nasjonen De forente stater er forestilt i romanen. Det kommer ingen undersøkelse av hvordan Franzen eventuelt «skriver nasjonen». Men det vil bli undersøkt hvordan det

---

43 Fra «Disseminatinon» s. 723-724

undertrykte, repetisjonene og forskyvningene er med på å vise identitet. Bhabhas teori om nasjonal identitet basert på forskjell, hvordan denne forskjellen viser seg i repetisjoner, det ikke-horisontale, vil bli referert, men i denne avhandlingen er det strukturelle ikke hovedfokus, det er med kun som et bakteppe. Jeg kommer til å bruke begrepet *forestilling*, men dette blir i utvidet betydning. Når jeg skriver forestilling senere i oppgaven blir det for å forklare det in-autentiske, det man har innbilt seg, eller for å beskrive noe som er iscenesatt.

Jeg kommer imidlertid til å trekke en parallell til Andersons omtale av familien og se om det går an å sammenlikne hvordan man tenker om familien slik Anderson mener man tenker på nasjonen; nemlig som uselvisk<sup>44</sup>. Anderson er interessant for denne oppgaven nettopp fordi han sammenlikner nasjonen med individene i den, han kan kaste lys over hvordan nasjon og person er avhengig av hverandre, hvordan nasjon og person etterlikner og speiler hverandre.

---

44 *Imagined Communities* (1991:143-144)



### 3 Etterlikning som grep

#### Etterlikning av en selvbiografi

*Freedom* har som nevnt et perspektiv som går fra det ytre rom og innover til det helt lokale og personlige; i første kapittel møter vi en heterodiegetisk, allvitende forteller som viser oss byen St. Paul fra utsiden. Diskursen i det første kapittelet kan sies å representere det ytre, den «tilhører» foreløpig ingen av hovedkarakterene i *Freedom*. Etter dette korte, ytre overblikket, overlates fortellerstemmen til Patty Berglund. Hennes historie «Mistakes Were Made» antar vi skal nærme seg det innvendige, det skal være Pattys historie, diskursen skal være knyttet til henne. Patty er både opphavet og diskursens agent. Men hva er agentens siktemål?

Pattys diskurs er kalt «Autobiography of Patty Berglund by Patty Berglund (Composed at Her Therapist's Suggestion)» (*Freedom*<sup>45</sup>, 27). Tilsynelatende skal dette være en selvbiografi, skrevet i terapeutisk øyemed. Undersøker man fortellerstemmen vi møter i «Mistakes Were Made», blir det etter hvert tydelig at denne stemmen i seg selv er en slags etterlikning. Patty etterlikner en terapeutisk tekst. Historien er skrevet i 3. person. Pattys fortellerstemme blander seg med den heterodiegetiske allvitende fortellerstemmen, som «styrer» hele verket. Patty er på en måte både på innsiden og på utsiden av diskursen. Hvordan kommer dette til syne?

For det første kan vi se på hvordan Patty refererer til seg selv som «the autobiographer»: «The autobiographer is mindful of how dull it is to read about someone else's drinking, but sometimes it's pertinent to the story» (*Freedom*, 61).

Hvem er det egentlig «the autobiographer» henvender seg til? «It was just a thing I had to write for myself, to try to get better. It was a *therapy* project, [...]» (*Freedom*, 461). Dette er Pattys forklaring. «Mistakes Were Made» skulle altså fungere som et middel mot hennes depresjon, kanskje for at hun skulle finne seg selv, se på årsakssammenhenger, analysere og komme nærmere det man kan kalle et «jeg». Teksten burde være ment kun for Patty selv, med en terapeutisk hensikt. Hva er da poenget med å henvende seg til en leser? I en terapeutisk tekst ville man ikke trengt å ta hensyn til «hvor kjedelig det var å høre om andres drikking».

Et annet moment er at Pattys diskurs også peker utover seg selv. En rekke frampek til romanens senere hendelser er tatt med i selvbiografien. I tillegg ser det ut som fortelleren fra

---

45 J. Franzen, *Freedom*, første utgave 2010, utgitt av Farrar, Straus, Giroux, New York

de andre kapitlene av og til kommer inn i Pattys diskurs med frampek til resten av romanens handling. Det er altså en stemme inni selvbiografien som peker utover biografiens rammer og videre inn i romanens senere handling, en stemme som «vet» mer enn det Patty har forutsetninger for å si noe om. Patty sier for eksempel: «She could see how easily she could have a traffic accident, and became so lost in imagining herself killed and Walter sobbing over her mutilated body [...]. Det er vanskelig ikke å trekke en parallell til Lalithas senere trafikk-død og Walters sorg over henne. Men dette er ikke «forfatteren» Patty bevisst. Hun kan ikke referere til noe som ikke har skjedd ennå. Patty beskriver også en film i selvbiografien sin, kalt «The Fiend of Athens». Referanser til denne dukker opp i kapitlene etter selvbiografien der tittelen på det nest siste kapittelet i *Freedom* alluderer direkte til filmen ved å ha fått navnet «The Fiend of Washington».

I og med at Pattys diskurs ikke ser ut til bare å være en personlig og terapeutisk tekst, åpner dette sammen med 3.persons-bruken opp for at det finnes en annen stemme i selvbiografien enn Pattys egen. 3.person-bruken bidrar til å skape en avstand til Patty som forteller, den gir i tillegg den frie indirekte diskursen en mulighet for flertydighet. Chatman<sup>46</sup> viser at vi i fri indirekte tale kan merke stemmen også til en lukket forteller. Det er kun i direkte tale at man er garantert en nøyaktig gjengivelse av det som foregis å være sagt og hvor fortellerstemmen ikke har mulighet til å påvirke diskursen. I indirekte tale har vi derimot ingen garantier for upåvirket diskurs. Spesielt i fri indirekte tale (indirect free forms), hvor markøren for hvem som tenker eller sier noe, er fjernet, kan det derfor oppstå en tvetydighet om hvem som egentlig snakker. Denne formen har, i motsetning til vanlig indirekte tale (tagged indirect), en større grad av autonomi, mindre grad av en rapportert diskurs. Frie indirekte former høres ut som en karakters tanker, men dersom synsvinkel og stemme ikke er lik, kan denne formen avsløre en diskrepans mellom fortellerens syn og en romankarakters syn, som dermed fremstiller en motsetning mellom de to, kanskje en ironi eller en form for brudd.

Fortelleren av *Freedom* ser ut til å ha overlatt fokalinstanten til Patty, men likevel har han beholdt visse deler av stemmen. Der hvor fortelleren er tilbaketrukket, finnes det altså en mulighet for at en annen stemme kommer inn og kommenterer. I denne type beskrivelser er det vanskelig å skille mellom stemmen til den personen som har synsvinkelen og fokalinstanten. Vi får en bestemt følelse av at det står en person bak Patty og vurderer henne og det som skjer. Denne instansen er ikke sammenfallende med Pattys synsvinkel på alle tidspunkt. Følgende eksempel er illustrerende: «'Do you want to be with him?' It was a good

---

46S. Chatman i *Story and Discourse* 1980 kapittel 5

question. 'I don't want to lose him'" (*Freedom*, 165).

I denne scenen kommer setningen «It was a good question» inn midt i dialogen. Hvem er det som sier dette? Er det Patty eller er det en kommentar fra fortelleren, eller er det begges mening? Denne tvetydigheten kan være bra ettersom det ofte ikke spiller noen rolle hvem som egentlig står bak kommentaren. I så fall bidrar dette bare til å skape større troverdighet og en slags fortrolighet mellom personen som ser og fortelleren. Men i dette tilfellet mener jeg at det ikke skaper en slik samhörighet. Tvert i mot er det nettopp disse innspillene eller kommentarene som skaper tvetydighet og som dermed splitter Patty eller gjør fortellerstemmen «uren».

I første del av selvbiografien forteller Patty om sin barndom og ungdomstid. Språket er til en viss grad mer ungdommelig eller pubertalt her enn senere i selvbiografien. Der hvor språktonen mot slutten av «Mistakes Were Made» i stor grad likner tonen hvor den heterodiegetiske fortelleren kommer inn, ser man en større grad av ironi i de tidlige delene av selvbiografien. Dersom det viser seg at språktonen og ironien i begynnelsen nevneverdig skiller seg fra andre diskurser innenfor selvbiografien, så er også dette et tegn på at vi hører en annen stemme i tillegg til Pattys.

I avslutningen av «Mistakes Were Made», preges fortellermåten av denne stemmen. *Nameless Lake* blir beskrevet på følgende måte:

[...] newly melted, dark with bark and needles, reflecting bright fair-weather clouds. In summer, deciduous trees hid the only other nearby house, [...] Between the Berglunds' house and the lake was grassy hillock with a few mature birch trees, and when the sun or a breeze discouraged mosquitoes Patty could lie on the grass with a book for hours and feel completely apart from the world, except for the rare airplane overhead and the even rarer car passing on the unpaved country road (*Freedom*, 157).

Tilstedeværelsen av Pattys fortellerstemme virker svakere, mer diffus her. Ironien er forsvunnet, beskrivelsene av omgivelsene kan være både Pattys og fortellerens, faktisk kan fokalinstanten også være tvetydig i dette tilfellet. Språktonen er mer lik fortelleren som snakker i romanens siste kapittel der den samme innsjøen blir beskrevet slik:

Across the lake were blazing wasteful lights of Canterbridge Estates, the jumbo screens flashing with whatever the world believed was happening to it tonight. Everybody warm in their dens, the coal-fired Iron Range power plants pushing current through the grid, the Arctic still arctic enough to send frost down through the temperate October woods (*Freedom*, 557).

Her er også fokalinstanten tvetydig, man ser ikke hvem som forteller dette. Stemmen likner den som vist overfor i Pattys diskurs. At fortelleren vi ser i det siste avsnittet, også er med i Pattys diskurs, virker dermed sannsynlig.

Alt dette kan lede fram til følgende slutning om Pattys «selvbiografi»: Innenfor rammene av romanen som helhet, fungerer «selvbiografien» som et fortellerteknisk grep som driver handlingen videre; den har ingen terapeutisk funksjon, det er ingen virkelig selvbiografi. Pattys selvbiografi kan altså virke som et dokument, altså som en konkret materiell størrelse i romanen, som blir overlevert Richard og senere Walter. Den fungerer nesten like mye som en gjenstand enn som en diskurs med stemme og synsvinkel. På denne måten kan vi si at «Mistakes Were Made» er en imitasjon av en selvbiografi. «Mistakes Were Made» får en helt annen funksjon innenfor romanen ved at den nærmest driver handlingen fremover.

Som en slags skjebnens ironi,<sup>47</sup> får selvbiografien konsekvenser utover det «the autobiographer» selv hadde tiltenkt den. I tillegg skapes en dobbelt ironi i Pattys påstander om hva hun mener den skal gjøre for henne: «I gave it to Richard last night to get rid of him, Walter» (*Freedom*, 459). Patty er ikke vaksom nok til ikke å la andre lese selvbiografien; hun ser ikke konsekvensene av hva som kan skje dersom Walter får lese den. Overgivelsen av dokumentet får den motsatte virkning av hva som var intendert: Istedenfor å bli kvitt Richard, forsvinner Walter ut av livet til Patty, og hun blir sammen med Richard.

Dobbeltheten og repetisjonen ser vi også idet Richard etterlikner Patty. Han gir dokumentet videre til Walter, med motsatt hensikt, men med samme resultat; Richard blir kvitt Walter, men han får (utilsiktet) Patty som en konsekvens av dette. På denne måten får dokumentet en rolle som handlingsmessig pådriver. «Mistakes Were Made» får ting til å skje. På en måte går det an å se på dokumentet som en antagonist. Pattys diskurs blir hennes største motstander. Diskursen vender seg mot henne, den hjelper henne ikke, den medfører isteden at Walter kaster henne ut. Hennes ord, og dermed Patty selv, blir kanskje også hennes fremste motstander. Dersom man ser Patty som *Freedom*s protagonist, ville det kanskje være naturlig å se Walter eller Richard som hennes antagonister. Men ingen av disse ønsker det samme som Patty; de er i utgangspunktet ikke ute etter å hindre Patty i å nå hennes mål. Snur man om på det hele, blir det dermed vanskelig å se Patty som Walters antagonist, eller som Richards. Kanskje kan man påstå at Patty slett ikke er en antagonist nettopp fordi hun selv, hennes selvbiografi kun er en etterlikning. Patty blir i stedet en agonist,<sup>48</sup> en som kun imiterer. Patty

---

47 Colebrook tar opp dette i *Irony* (2004:14)

48 I biologien er en agonist en som imiterer en annens egenskaper.

etterlikner på en måte et selv som ikke er virkelig, et konstruert selv i en imitert selvbiografi.

Pattys diskurs kan tolkes på flere nivåer hvor en dobbelthet kommer til syne: Som argumentert for ovenfor, etterlikner Patty på en måte seg selv gjennom en skriving som skaper forskyvninger og gjentakelser, og som på et tekstlig nivå skyver handlingen i romanen fremover ved dens performative karakter. Her ser vi hvordan hennes identitet blir konstruert gjennom språket som en repetitiv dobling. Ved at hun ikke alene forteller, men bare tilsynelatende blir gitt ordet, skaper hun et konstruert selv gjennom ord som skulle ha vært hennes egne. Patty blir en passiv agent uten formål. Pattys diskurs viser på denne måten hvordan hun mister seg selv av syne og mister grep om realitetene.

### **Repetitiv oppbygging**

Repetisjon er en form for imitasjon. Romanens oppbygging kan på sett og vis sies å være en gjentakelse; den repeterer seg selv gjennom Pattys selvbiografi, og den gjør det to ganger, i og med at Patty «får ordet» på to ulike steder i romanen og gjennom sine to historier «Mistakes Were Made» og «A letter to her reader» gjentar eller oppsummerer hva som har skjedd «meanwhile», det vil si i det siste. Den første er en repetisjon. «Mistakes Were Made» gjentar, repeterer Pattys historie fra barndom til hun flytter til Washington. Den repeterer i dobbelt forstand: strukturelt i forhold til romanen; «Mistakes Were Made» er en gjentakelse av den korte introduksjonen i kapittel 1, en utdypning og en forskyvning, men samtidig en gjentakelse av signifikante hendelser. Pattys fortelling blir så overlevert og lest av Richard. Den blir repetert en gang før den igjen blir gitt videre til Walter. Den blir repetert igjen mens Walter leser den. Og som en siste repetisjon, siterer Walter fra den. Idet Walter siterer fra den, løsrives den fra sitt opphav; teksten snus mot Patty. Hun blir forsvarsløs.

'Ohhh,' she said, closing her eyes prayerfully, 'please don't quote me. Call me a whore, call me the nightmare of your life, but please try not to quote me. Have a little bit of mercy, if you can.' 'He may suck at chess, but he's definitely winning at the other game'. 'Ok,' she said, squeezing her eyes shut tighter. 'You're going to quote me. OK. Quote me. Go ahead. Do you what you have to do. I know I don't deserve mercy. Just please know that it's the worst thing you can do' (*Freedom*, 460).

Etterlikningen er ikke lenger hennes. Ordene får en annen betydning. Patty blir fremmed; den Patty som igjen blir forvrent og forkledd, blir forvandlet til den fremmede. Historien vrir, snur, danner ekko, som ikke er virkelige, som forsvinner når gjentakelsen opphører. Historien,

«becomes somehow exterior to itself» (Felman 2006:318), den blir ikke rapportert av en som er fremmed for den, men den blir overgitt. Ordene blir overlevert av en som selv ikke gjenkjenner seg selv i historien, som kun ser to andre personer som eier historien; Walter og Patty. Slik ser Richard på «Mistakes Were Made». Men hadde dette gitt et sant bilde av hva diskursen egentlig innebar, ville ikke Walter tolket den på den måten han gjør, og konsekvensene ville blitt annerledes. Walter «tar» på en måte Pattys historie tilbake, fra både henne og Richard. Han tar hennes ord i sin munn. Patty blir en fremmed. Hun kan ikke nåes, historiens opphav er blitt løsrevet fra selve historien. Idet fortelleren blir fremmedgjort og forsvinner, har fortellingen har gjort slutt på seg selv. Dette fører til seks år i taushet, hvor ingenting lenger blir fortalt.

### **Six Years**

«The autobiographer begins by acknowledging that six years is a lot of silence» (*Freedom*, 507), sier Patty i sitt andre «selvbiografiske» dokument. Det har gått seks år hvor Patty og Walter ikke har snakket med hverandre. Fortellerteknisk er også dette andre dokumentet bærer av en dobbel intensjon. Brevet skal repetere, gjenfortelle hva som har skjedd de siste seks årene da disse begivenhetene ikke er blitt fortalt tidligere i romanen. I tillegg har også dette dokumentet en performativ karakter; det skal bringe Walter tilbake til Patty. Kanskje er det Pattys måte å ta historien tilbake på. For Walter kan ikke forvalte en historie, han bruker tausheten, det ordløse som våpen nå, slik han gjorde det mot Richard i studietiden. Walter ønsker ikke lenger å kommunisere. «I don't want to read you» (*Freedom*, 557), sier han da Patty gir ham brevet. Sangene Richard har laget, ønsker han heller ikke høre. Men for andre gang er det Richard som er hovedårsaken til at Walter får et «selvbiografisk» dokument fra Patty. Første gang overleverer han manuskriptet til Walter. Denne gangen er han forløseren bak skriften: «You know how to tell a story», sier Richard til Patty. «Why don't you tell him a story?» (*Freedom*, 537). Og Patty forsøker, hun både forsvarer seg selv og sine handlinger: «Patty was in a very low place that night, the lowest ever» (*Freedom*, 507). Hun forklarer hva som har gjort henne til et bedre menneske: «she believes herself to be genuinely changed, and doing infinitely better than in the old days, and therefore worthy of fresh hearing [...]» (*Freedom*, 507). Og ikke minst, hun omdanner Walter. Patty etterlikner igjen. Hun snur om på det hele og sier:

It seemed as if Walter had needed only to get rid of her to become a freer person. Their old theory- that he loved and needed her more than she loved and needed him- had been exactly backwards. And now she'd lost the love of her life (*Freedom*, 509).

Patty har gjennom skriften forvandlet Walter til sin store kjærlighet. Ved å nagle ham fast som i Olaf Bulls *Metope*, ved å fange ham i skriften og tvinge ham til å lese (hun truer med å fryse ihjel dersom han ikke leser), ved å fange ham slik Lalitha på slutten blir «fanget» inn i en ramme, har hun Walter igjen hos seg. Men spørsmålet er om han ikke er på et sted hvor han ikke kan nåes? Historien har gjentatt seg. Richard har levert tilbake det han tok vekk. Patty og Walter er tilbake hos hverandre. Historien har gått i sirkel, de er tilbake ved et nullpunkt.

## 4 Mimicry

Så langt har det blitt vist hvordan etterlikning og repetisjon er en sentral del av *Freedom's* måte å fortelle på. Gjennom sin «selvbiografi» etterlikner Patty seg selv. I det følgende skal identitet drøftes, og hvordan identiteten påvirkes av begjæret. Hovedkarakterene i romanen virker ute av stand til å forstå eller handle på en måte som fører dem nærmere en samlet identitet; deres selv virker fragmentert og ustabil.<sup>49</sup> Tomheten de føler, skaper ulike former for begjær, som ikke synes å kunne tilfredsstilltes.<sup>50</sup> Det er dette utilfredsstilte begjæret som igjen fører til ulike former for etterlikning (*mimicry*).

### Mangel og tomhet

Det finnes en mangel, en lengsel eller en smerte (*ache* som Franzen kaller det<sup>51</sup>) hos alle hovedkarakterene i *Freedom*. Mangelen er tidlig tilstedeværende hos Patty, og den skal vise seg å bli vedvarende: «What she was feeling became a lot more familiar to her later in her life [...] every teammate's hearty halftime whap on the shoulder, was her own badness and the emptiness of her future and the futility of struggle» (*Freedom*, 87). Basketball har spilt en vesentlig rolle for Pattys utvikling: «she would thank the good Lord for school athletic programs, because they basically saved her life and gave her a chance to realize herself as a person» (*Freedom*, 29). Basketballen har vært oppbyggende i forhold til Pattys identitet. Når hun ikke er en del av det miljøet lenger, når hun ikke lenger spiller kamper, blir tomheten svært merkbar.

Denne tomheten og smerten kan knyttes opp mot Pattys oppvekst og familieforhold. Hun beskriver tidlig følelsen av å føle seg fremmed, både i forhold til søsken og foreldre. Patty har manglet noe i relasjon til de andre familiemedlemmene, noe vesentlig:

She was the oldest of four children, the other three of whom were more like what her parents had been hoping for. She was notably Larger than everybody else, also Less Unusual, also measurably Dumber. Not actually dumb but relatively dumber. She grew up to be 5'9 1/2 [...], and sometimes she wished she could have gone ahead and been six feet, since she was never going to fit into the family anyway (*Freedom*, 29).

Patty er både mindre intelligent og mindre unik (unusual) enn sine søsken. På grunnlag av

---

49 Ifølge Lacan og Bhabha er identiteten alltid ustabil, i en prosess

50 Ifølge Zizek (1999, kap 7 i *The Zizek Reader*) er da også begjæret per definisjon utilfredsstillbart

51 Se tidligere omtale i forbindelse med essayet «Why bother?»



dette, har Patty følt seg utestengt, som et ikke-medlem av familien. De Andres<sup>52</sup> blikk har fordreid Patty til en fremmed, hun får dermed ikke seg selv til å passe inn i bildet. Høyden hennes er med på å forsterke ulikheten, ikke-gjenkjennelsen. Høyden er med på å definere Patty ut av familien, og på samme tid definere henne som basketballspiller. Mange av Pattys egenskaper har en negasjon knyttet til seg. «Patty not considered tall», er Richards gjenkjennelse av Patty. Fornektelsen av hennes fremste fysiske kjennetegn, viser dobbeltheten og ironien ved Pattys mis-gjenkjennelse av seg selv. På basketballbanen er hun ikke vurdert som en «høy» spiller. «I'm not considered tall» (*Freedom*, 68), sier Patty selv. «And yet you are quite tall», konstanterer Richard (*Freedom*, 68), noe Patty må svare bekreftende på. Hennes identitet er så sterkt knyttet opp mot basketball, at hun lar sporten definere henne. Idrettsbanen er den eneste arenaen som identifiserer Patty som noe vesentlig. Hun forstår selv at hun ikke burde ha latt den bli hele hennes verden: «It's easy now to see that Patty would have been well advised to take some years to develop a career and a more solid post-athletic identity [...]» (*Freedom*, 119). Men på dette tidspunktet er idretten det eneste Patty har. Basketballen definerer henne som *noe*. Hun lykkes, hun har suksess. I stedet for å bli identifisert som ingenting, får ferdighetene som basketballspiller henne til å tre ut av mengden. Likevel kjenner hun selv at det ikke er nok. Hennes overkompensering virker ikke overbevisende: «she was *not* such nothing. She was, among other things, already, as a junior, the all-time single-season record holder for assists at Horace Greeley High School» (*Freedom*, 36).

Av de Andre<sup>53</sup> blir Patty definert ved noe hun *ikke er*. Innenfor familien blir Patty definert som ikke spesielt intelligent. På basketballbanen blir Patty definert som ikke spesielt høy. Av seg selv og kanskje til en viss grad av Walter blir hun definert som ikke spesielt snill (nice). Identiteten hennes er basert på en negasjon, dette er med på å forsterke mangelen og fremmedfølelsen hos Patty. Men forestillingene om henne selv, skapt av de som har definisjonsmakten, et slags innbilt overhode, hvor reelle er de? Er de Andre med på å omdanne Patty til nettopp noe hun ikke er? Patty kan innrømme at hun på samme tid er høy, men ikke høy i basketsammenheng. Hun er ikke dum, men kanskje mindre intelligent enn søsknene sine. Hun er både «agreeable» i følge henne selv og «nice» ifølge Walter. Patty får på denne måten en form for en hybrid identitet. Kanskje fordi deler av identiteten hennes er basert på noe hun *ikke er*, prøver hun videre å foreta valg basert på det motsatte av hva familien står for. Ved å være noe *de ikke er*, kan hun bli seg selv.

---

52 Jeg bruker den Andre som en eller flere signifikante personer som har definisjonsmakt på et område  
53 E. Said diskuterer identitet basert på noe man ikke er i *Orientalismen* (1994:67)

Patty velger det studiestedet moren mener hun ikke bør velge, hun velger idrett som sin fremste arena hvor hun ønsker å vise at hun kan lykkes, hun velger bort en aktiv yrkeskarriere for å bli den perfekte forelder; alt annet enn det hennes egen mor og far valgte. For å kompensere for mangelen etterlikner Patty de strategier hun tror skal bringe suksess. Idrett er noe foreldrene hennes ikke verdsetter høyt. Patty bruker basketballen som middel til å tre frem, bli noe. Anerkjennelsen fra foreldre uteblir likevel. Patty konfronterer moren med hennes ikke-tilstedeværelse på kamper: «Why did you never go to any of my basketball games?» (*Freedom*, 528). «You did have time for other things. It was specifically my games that you weren't going to. And I'm not talking about every game, I'm talking about *any* games. [...] I'm asking because I was *really good* at basketball. I was really, really good.» (*Freedom*, 529).

Basketballkarrieren har i en kort periode kompensert for mangelen og tomheten hos Patty, vært en substitutt for familien: «you didn't have to wonder about anything important when you headed to the gym and suited up, you knew the Answer to the Question, the Answer was the Team, and any venial personal concerns were set aside» (*Freedom*, 84). Men idet basketballkarrieren opphører, forsvinner også følelsen av tilhørighet og forankring. Patty står igjen uten familie. Den siste kampen hun spiller, kan stå som en metafor på hvordan resten av livet hennes ser ut til å bli: «For the sake of her teammates, she stayed in the game, but she reverted to her old habits of being selfless, of following plays instead of leading them, of passing instead of shooting» (*Freedom*, 87). Patty blir bare værende, uten et selv, uten ledertråder og målrettet handling (following plays instead of leading them). Hun følger etter, imiterer, hun tar ikke grep, hun overlater ballen til de andre, tar ikke ansvar. Denne erfaringen glir delvis sammen med en opplevelse av rotløshet eller hjemløshet; en form for melankoli.

«There was an emptiness at Patty's center that it was his lot in life to do his best to fill with love» (*Freedom*, 304), sier Walter. Dette utdraget understøtter inntrykket av at tomheten, mangelen i Pattys indre er noe fundamentalt, noe vedvarende, som har eksistert, vært en del av Patty over lengre tid. Tomheten er ikke noe som bare skyldes tapet av en idrettskarriere. Men dette tapet tydeliggjør mangelen. Tomheten blir dermed ikke bare en forbigående tilstand. Som nevnt overfor mener Walter han må gjøre sitt ytterste, gi all sin kjærlighet for å bøte på denne mangelen hos Patty; det er hans skjebne.

Å vise omsorg har vært Walters mest synlige egenskap over lang tid. «Walter's most salient quality, besides his love of Patty, was his niceness» (*Freedom*, 21). Blant søsknene hjemme, er det Walter som raskt viser seg å ta ansvar, i stor kontrast til storebroren, Mitch,

som aldri tar hensyn. Walter føler seg, i likhet med Patty, fremmedgjort i forhold til sin egen slekt. Walter kommer fra en ikke-intellektuell familie der faren driver motell. «Even when he left 3M to do conservation work, his primary interest in working for the Conservancy [...], was to safeguard pockets of nature from loutish country people like his brother» (456). Han ønsker å ta avstand fra dem, han går også motsatt vei:

As long as he was around the hotel, he couldn't not do the things he needed doing. The only way to make Mitch take responsibility was to leave, and so he announced that he was going to spend the summer fixing up the lake house and making experimental nature film. [...]. It was by far the most rebellious thing he'd ever done (*Freedom*, 454).

Dette kan kanskje se ut som en etterlikning av et opprør, men for Walter er det en måte å gjenskape seg selv, et forsøk på å fylle mangelen. Filmen han skal lage, velger han å kalle *Bitterness*, noe som selvsagt kan gjenspeile den følelsen han kjenner på i forhold til seg selv og sitt eget liv. Rørdrummen (the bittern) kan være en kopi av ham, en han kan føle identifikasjon med. Den kamuflerer seg slik Walter har måttet gjøre det tidlig i livet: «The bittern way was to lurk among the reeds, camouflaged by their fine vertical striping of buff and brown» (*Freedom*, 455). Å etterlikne allmennheten, den brune massen, å gjemme seg blant dem, ikke peke seg ut, ikke «avsløre» seg, er den bitre veien å gå. Dette har vært Walters liv. Omsorgen han har vist moren og senere Patty har omgjort Walter til det Patty betegner som «a really nice, welltrained dog» (*Freedom*, 93). Rørdrummen har også andre egenskaper, den har egenskaper Walter verdsetter og som han kanskje ønsker seg:

Although they were pure killing machines he found them highly sympathetic, especially for the contrast between their drab stalking plumage and their dramatic bold gray and slaty black of their outstretched wings when they were airborne. They were humble and furtive on the ground, near they marshy home, but lordly in the sky (*Freedom*, 455).

Rørdrummen kan representere deler av Walters hybride identitet, den sier noe om hans selvfølelse, hans behov for kamuflasje og for å se seg selv som både «humble» og «lordly». I nærheten av hus og hjem, er Walter den ansvarsfulle, smarte, men sky mannen. Men som sagt; Walters «niceness» har virket som en kamuflasje. Hans forsøk på å være snill og vise omsorg, har satt andre egenskaper i skyggen. Snillheten lar seg ikke forene med egenskaper som Walter ønsker at han hadde. Den har skapt en mangel hos Walter. «I wish I could cheat. I

wish I could be totally self-focused like Richard, and try to be some kind of artist. And it's not because I'm worthy that I can't. I just don't have the constitution for it» (*Freedom*, 98).

Filmen *Bitterness* er kanskje Walters forsøk på å være kreativ, å være en kunstner, hvor han prøver å etterlikne, imitere. Samtidig sier filmen noe om Walters lengsel. Denne lengselen er mest fremtredende i forhold til Richard Katz. Richard har alt som Walter ikke har, han er cool, tiltrekkende, kreativ og han oppnår kunstnerisk suksess. Walter mangler denne «coolheten», evnen til å tre frem, være seksuell attraktiv. Begjæret etter å oppnå de nevnte egenskapene trer tydeligere og tydeligere frem hos Walter i løpet av romanen.

Begjæret er fremtredende hos Richard Katz, om enn på en annen måte enn hos Walter. Mangelen og tomheten hos Richard kan bunne i et *virkelig*<sup>54</sup> tap av mor<sup>55</sup>, og produserer dermed et dobbelt begjær. Fraværet av mor skaper alle hunkjønn om til potensielle sviktende mødre som likevel kommer til å forsvinne. Richard er en stereotypisk kvinneforfører, en forbruker av kvinner: «he's actually not nice to women» (*Freedom*, 73), sier Walter. Begjæret etter stadig nye erobringer virker umettelig hos Richard. Men når begjæret får sin kortvarige tilfredsstillelse, forsvinner begjæret og rettes straks mot et nytt objekt. Richards begjær etter kvinner ser ut som det ikke *kan* tilfredsstilles.<sup>56</sup>

Mis-gjenkjennelsen hos Richard er stor. Han sammenlikner seg med en karpe: «Grim situations were Katz's niche the way murky water was a carp's.[...] He flopped around on the ground, heavily carplike, his psychic gills straining futilely to extract dark sustenance from an atmosphere of approval and plenitude» (*Freedom*, 192-193). Idet de Andre ser ham og gir ham aksept, får han ikke speilbildet til å passe. Richard aksepterer ikke sin suksess, han ønsker ikke å bli gjenkjent, føler ikke at han fortjener anerkjennelse. Det er som de Andres blick ikke slår ned på Richard. Han ønsker ikke å møte blikket, han ønsker ikke denne vurderingen. Gjenkjennelsen er uansett fraværende.

Hos Joey ser vi kanskje et motsatt rettet blick; mor er sterkt tilstedeværende og hennes blick er alltid oppvurderende. Gjennom den Andre møter Joey en idealisert utgave av seg selv hvor alt han gjør og alt han er, blir sett opp til. Morstapet føles knapt reelt, Patty tvinger seg på ham, strammer båndet tettere og tettere. Pattys blick omskaper Joey til en mann, ikke en sønn. Kanskje fordi Joey føler båndet som mer og mer kvelende, ønsker han å bryte morsbindingen. Som en motsatt bevegelse til barnets vanlige søken tilbake til mor, skaper han

---

54 Tapet av mor i form av å bli språklig, gjenkjenne seg selv som subjekt, fører til et begjær hos Lacan.

55 «His mom ran away when he was little.. his dad was a drinker who got lung cancer when Richard was in high school» (*Freedom*, 73)

56 *The Zizek Reader* (1999, kap 7) Her omtales «the Lady» som en tom ting, hun kan bare bli sett gjennom en illusjon, en som ikke kan fanges. Hun blir jaktet på nettopp fordi hun er forbudt.

en forflytning *fra* mor. Joey forlater familien til fordel for nabofamilien. Datteren i huset, Connie, fungerer som en erstatning for Patty. Connie ser på Joey med Pattys blikk; hun er like beundrende og kategorisk på Joeys side. Men for Joey ser det ut som ubetinget kjærlighet skaper et begjær etter noe annet og noe mer. Han søker seg en lang periode vekk fra Connie, og mot den uoppnåelige Jenna. Joey har i likhet med Richard, en dragningsmot «the Lady»,<sup>57</sup> en substitutt for det han kanskje egentlig søker. Jenna *er* det grenseløse, hun er uvirkelig vakker, grenseløst rik. Hun representerer overklassen med de fordeler som Joey streber mot; penger, status, overlegenhet. Jenna blir jaktet på nettopp fordi det er forbudt, nettopp fordi objektet virker uoppnåelig: «Jenna's allure had always largely consisted of the impossibility of imagining that he could have her» (*Freedom*, 430), tenker Joey. Når det uvirkelige er i ferd med å bli virkelig, kan det likevel ikke realiseres: Joey klarer ikke å ha sex. «When she finally stopped, she examined his penis with neutral curiosity; she gave it a wiggle. 'Not happening, huh?'" (*Freedom*, 430). Det forestilte har vært hans begjær. Idet begjæret er i ferd med å tilfredsstilles, forsvinner det.<sup>58</sup> Nå som Jenna virkelig er, og hun er innenfor rekkevidde, kan han i mørket forveksle henne med nesten hvem som helst. «now that she was a tired, drunk, bleeding person crouching between his legs and doing businesslike oral work, she could have been almost anybody, except Connie» (*Freedom*, 430).

Alle hovedkarakterenes mangel ser altså ut til å skape begjær. Begjæret fungerer som en kompensasjon for mangelen, karakterene prøver å strekke seg ut etter substitutter. Kanskje prøver de å fylle seg selv, fylle tomheten med *noe*, et eller annet som kan gjøre at de føler seg mer hele. Begjæret slår ut i etterlikninger; karakterene higer etter deformerte objekter, objekter de ikke kan se tydelig; det kan på mange måter virke som begjæret er avhengig nettopp av at det er etterlikninger det begjærer. Etterlikningene skaper igjen nye omdannelser av objektene, idealer blir forvrengt, de blir diffuse. Effekten av etterlikningene blir kamuflasje og selvbedrag.

## **Forvrengte idealer- The American Dream**

Idealer som frihet, likhet, lykke og kjærlighet er verdier som står sterkt i vestlige samfunn. Den amerikanske grunnloven fra 1776 slår fast at «all men are created equal» og at de alle har rettigheter til: «life, liberty and the right to the pursuit of happiness». USA har verdens

---

<sup>57</sup>«The Lady» er noe både Lacan og Zizek omtaler, se feks kap 7 i *The Zizek Reader* s. 149  
<sup>58</sup> Zizek: Begjæret kan per definisjon ikke tilfredsstilles.

eldste fungerende konstitusjon, og den er sterkt knyttet til *The american dream*.<sup>59</sup> Den amerikanske drømmen er en drøm om en sosial orden, der alle har like rettigheter og like muligheter til å oppnå det de måtte ønske, karriere el. I motsetning til i Europa, hvor klasseskillene har vært merkbare og en klassereise kan virke vanskelig, bærer den amerikanske drømmen på muligheten for at hvem som helst, uansett klasse, rase eller oppvekstvilkår, skal kunne nå så langt man vil og skape sin egen fremtid. Den innebærer troen på at mennesker vil bli vurdert etter hva de har prestert og utrettet, uavhengig av bakgrunn (klassetilhørighet, etnisitet osv). Den amerikanske drømmen er mye mer enn en drøm om materielle goder, selv om dette er en del av den.

Når Benedict Anderson snakker om å tenke nasjonen,<sup>60</sup> er det kanskje ikke i flertallsformene som sykehus, fengsler, landsbyer osv vi finner det typisk amerikanske. Den amerikanske drømmen og de *typiske* idealene, er kanskje mer gjenstand for nettopp den dobbeltheten Bhabha<sup>61</sup> mener vi finner i nasjonen. Nettopp i det at den amerikanske drømmen, faktisk er en *drøm*, ikke en realitet, ser vi i alt det undertrykte, etterlikningene, forskyvningene og forskjellene, som Bhabha refererer til.

*Freedom* viser oss nettopp hvordan gjentakelsene, etterlikningene og det som skaper forskyvning, forvrenger eller fordreier idealer som frihet, likhet, suksess og kjærlighet. Alle hovedkarakterene i *Freedom* søker på sin måte alt dette, de ønsker alle hver på sin måte å oppfylle sin egen «amerikanske drøm».

Den amerikanske drømmen speiler idealer både på individnivå og på nasjonsnivå. «The American dream» innebærer at både person og nasjon står i en særstilling i forhold til fritt å velge den retningen man ønsker, begge er frie og suverene til å søke makt og bruke den til å oppnå storhet og suksess. Det er som nasjonen speiler alle individers ikke-realiserbare drøm om det grenseløse. I *Freedom* ser vi hvordan nasjonens ambisjon om å forvalte frihet speiler individenes liknende jakt, og hvor galt det går på alle plan. Patty blander nasjon og person i det Walter forespeiler hvordan det hele vil ende:

---

59 James T. Adams formulerer hva «The american dream» dreier seg om i boken *Epic of America* fra 1931: But there has been also the American dream, that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability or achievement. It is a difficult dream for the European upper classes to interpret adequately, and too many of us ourselves have grown weary and mistrustful of it. It is not a dream of motorcars and high wages merely, but a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position.

60 «to think the nation» i *Imagined Communities* (1991: 22)

61 Bhabha i *The Location of Culture*, 1994

'We're heading for a catastrophe, Patty. We're heading for a total collapse.' 'Well, and, frankly, I don't know about you, but that's starting to sound like kind of relief to me.' 'I'm not talking about us!' ' ha-ha-ha! I actually didn't get that. I truly didn't realize what you meant (*Freedom*, 323).

Dersom man kopler nasjon med familie, ser vi hvordan familien også kan oppfattes som «et forestilt fellesskap», men den er forestilt på en annen måte. Alle innenfor samme familie har ett og samme utgangspunkt; at de hører sammen, de er en del av et fellesskap. Som med nasjonen er ikke dette en naturlig symbiose, men en sammensatt en hvor grensen kan forskyves. Anderson sammenlikninger også nasjon med familien<sup>62</sup>. Familien domineres av uselvisk kjærlighet og solidaritet, mener han og hevder videre at folk flest også ser på nasjonen som grunnleggende uselvisk<sup>63</sup>. Nettopp derfor kan den be om offer. Kan familien også be om offer på lik linje med nasjonen? Betyr dette at familien (og nasjonen) egentlig har innskrenket frihet i forhold til det å være uselvisk og solidarisk? Dersom familien sees på som forestilt fellesskap, med sine egne grenser, ser vi hvordan dette fellesskapet smuldrer opp idet Joey flytter fra Berglund-familien og over til The Monaghans. Joey bryter med det «forestilte fellesskapet<sup>64</sup>» idet hans «nye søster» Connie egentlig er hans kjæreste. Forholdet virker på grensen til incestuøst. Det forestilte fellesskapet får utydelige grenser og løse moralske prinsipper.

Karakterene i *Freedom* etterlikner nasjonen og dens (mis)oppfattelse av hva frihet og lykke egentlig dreier seg om. Familien Berglund ser ut til å imitere hele den amerikanske drømmen idet de flytter inn i det store, viktorianske huset i Barrier Street; Patty ung og sprek, Walter ansvarsfull og pålitelig med en god jobbkarriere foran seg, i tillegg til to vellykkede barn og en Volvo.

Patty og Walter blir karakterisert som pionerene i gaten Barrier Street. Navnet på gaten vekker assosiasjoner til en annen gate beskrevet i tidligere litteratur av Richard Yates; *Revolutionary Road*. Likhetene er nevneverdige; et ungt par i forstads-Amerika, pionerer som Patty og Walter, setter sitt preg på et ellers kjedelig og uinteressant nabolag med naboer som ikke innehar de samme egenskapene som dem selv. Gatenavnet Revolutionary Road innebærer en forventning om at omveltninger skal skje. Ekteparet Wheeler skal løfte det lokale småfolket opp fra det flate og traurige miljøet. Forventningene til dem selv, hva de skal bli og hva de skal få til, likner Patty og Walters; de er ikke realistiske og de blir heller ikke

62 *Imagined Communities* 1991, kap 8

63 *Imagined Communities* 1991, kap 8

64 Jeg bruker Benedict Andersons begrep «imagined communities» i vid forstand, imagined som forestilt, som i en forestilling.

innfridd. April blir bundet i en husmorrolle hun ikke ønsker. Patty klarer heller ikke å komme ut av sin. Frank, som i utgangspunktet virker som en god mann, blir depressiv og ute av stand til å bevege seg videre. Walter opplever det samme. Menneskenes forventninger til egne prestasjoner og hva man ønsker å oppnå, den amerikanske drømmen som har blitt uoppnåelig, det grenseløse, ikke- samsvaret mellom realitet og forventning, egne evner og, det er like tydelig, og like trist både i *Revolutionary Road* og i *Freedom*. Gatenavnet Barrier Street er mer en allusjon enn en ironisk tittel. Barrier Street står virkelig for de store barrierene i livene til Walter og Patty. Det tar 10 år å pusse opp huset deres der, sønnen Joey forlater dem til fordel for den republikanske nabofamilien, Patty blir innesperret i sin egen lille dukkehusdrøm (forøvrig kanskje også en allusjon til *Et dukkehjem* og Nora som ikke kan være seg selv eller få ut sitt potensial i ekteskapet med Helmer). Det som kanskje er verdt å merke seg, er at allusjonene, til tross for at de ikke i seg selv er ironiske, virker ironisk i assosiasjon og tilknytning til det de assosieres med. Gatenavnet Barrier Street er ikke i seg selv ironisk. Men *Revolutionary Road* er et ironisk mettet navn som bærer med seg en historie om et ektepar som overhodet ikke gjennomfører den «revolusjonen» de hadde håpet i nabolaget. Fordi Barrier Street assosieres med *Revolutionary Road*, peker ironien tilbake på Barrier Street, slik at vi intertekstuelt får en ironisk assosiasjon.

Slik ser vi igjen hvordan *Freedom* etterlikner andre historier, andre tekster. Hovedkarakterene i *Freedom* etterlikner andre ulykkelige romankarakterer. På den måten blir de ikke engang spesielle, noe for seg selv, slik Tolstoj antyder at det henger sammen i *Anna Karenina* hvor «Alle lykkelige familier likner hverandre, hver ulykkelige familie er ulykkelige på sin egen måte». Walter og Patty er ikke alene om sin ulykke, de etterlikner andres erfaringer. De er ulykkelige på *alle andres* måte. Familien Berglund har det kanskje ikke vanskeligere enn de fleste andre familier, deres ulykke gjør dem ikke mer unike.

*Freedom* inneholder en rekke intertekstuelle referanser som iblant kan peke i mange ulike retninger. Det ligger ikke innenfor denne oppgavens rammer å se på og tolke alle referansene, Franzen selv har da også uttalt at han har brukt dem bevisst, men kun for å more det publikum som vil gjenkjenne allusjonene. Vi skal likevel se på hvordan han bruker andre intertekstuelle referanser, og på hvilken måte disse får en dobbelt repeterende effekt, i og med at de både gjentar, etterlikner eller imiterer en annen historie og skaper en ironi. En ironi som skapes gjennom en form for etterlikning. Idet to tekster sammenstilles, overtar den teksten vi sitter, med de ironiske egenskapene til den teksten den assosieres med. Ironien representerer en form for *mocking*<sup>65</sup>.

---

65 Bhabha bruker uttrykket som en effekt av *mimicry*



Etterlikningen av andre intertekstuelle referanser skaper en komisk effekt. De er med på å vise hvor hule eller tomme idealene som Patty og Walter etterlikner, er.

Det er mange liknende eksempler i romanen, både i form av film, musikk og annen litteratur hvor ironien kanskje er enda tydeligere. Tolstoj er en slik referanse. Patty har lest *War and Peace* av Tolstoj, også denne romanen har likhetstrekk med *Freedom*. Hun trekker en direkte linje til hva hun har lest og de virkningene det får på hennes eget liv:

The autobiographer wonders if things might have gone differently if she hadn't reached the very pages in which Natasha Rostov, who was obviously meant for the goofy and good Pierre, falls in love with his great cool friend Prince Andrei» (*Freedom*, 166).

Patty identifiserer seg med Natasha Rostov. Parallellen til Walter (the goofy and good) og til Richard (great cool friend) er åpenbar. At Patty så velger å forføre Richard i søvne rett etter at hun har lest dette, virker komisk, nesten absurd. Å kopiere romankarakterers handlinger skaper ironi. Pattys verden er så liten at hun ikke klarer å skille mellom hva som virker godt i en roman og hva som fungerer i hennes liv. Kanskje består ulykken nettopp i at man imiterer idealer fra litteratur og film, ikke-reelle idealer, tomme idealer som ikke er ment å skulle etterliknes. Et eventyr kalles et eventyr på lik linje med at den amerikanske drømmen kalles en drøm. Et eventyr er ikke ment å skulle imiteres. Det er vanskelig å la være å tenke på Emma Bovary og de følger hennes absorbering av litterære idealer førte til. Walter etterlikner en innsikt:

What he'd never understood about men in his position, in all the books he'd read and movies he'd seen about them, was clearer to him now: you couldn't keep expecting wholehearted love without, at some point, requiting it. There was no credit to be earned for simply being good (*Freedom*, 335).

Tilsynelatende ser det ut som Walter har kommet til en ny forståelse, som skal føre ham videre. Bøker og filmer Walter har lest, stiller opp et annet ideal enn det han har prøvd å etterleve; «simply being good». Dette er ikke lenger et holdbart ideal. Hovedkarakterenes etterlikninger av idealer viser på mange måter hvor hule og tomme disse idealene egentlig er. Ironien er med på å forsterke tomheten i dem.

Joey og Connie tar en rekke viktige beslutninger på grunnlag av tegn<sup>66</sup>. Ironien

---

66 Dette er nok en intertekstuell referanse fra Franzens side; Don de Lillo har en rekke referanser til tegn og deres betydning i romanene sine, f.eks *Underworld*

fremtrer i forhold til hvordan tegnene blir tolket og på hvilken måte de brukes som et slags ideal, en skjebne som må lyttes til. Å etterlikne, å følge en tolkning av tegn som egentlig er tilfeldig og kanskje kun satt sammen i en persons fantasi, blir absurd. For Joey og Connie virker tegnene som en form for kamuflasje som kan forklare eller fungere som en forsvarsmekanisme for deres irrasjonelle beslutninger eller handlinger. Connie har skåret seg med et barberblad i armen 15 ganger:

'And you know what's really incredible?', Connie said. 'I stopped at fifteen, which is exactly the number of times I was unfaithful to you. You called me exactly the right night. It was like some kind of sign. And here.' From the back pocket of her jeans she took a folded cashier's check. It had the curve of her ass and was impregnated with her ass's sweat. 'I had fifty-one thousand in my trust account. That was almost exactly what you said you needed. It was another sign, don't you think?' (*Freedom*, 414-415).

Et annet eksempel på hvordan Joey og Connie bruker populærkulturelle referanser som veiviser, er forholdet de har til U2-sangen *Zoo Station*<sup>67</sup>.

The opening track, in which Bono avowed that he was ready for everything, ready for the *push*, had been their love song to each other and to capitalism. The song had made Joey feel ready to have sex, ready to step out of childhood, ready to make some real money selling watches at Connie's Catholic school (*Freedom*, 412).

Joey sier at han er klar for alt, og «alt» rommer hans overgang til voksenlivet, noe som innebærer «to have sex» og «to make some real money». *Zoo Station* er Joey og Connies sang, deres kjærlighetssang, hvor kjærligheten rommer både dem som par og en kjærlighet til kapitalismen. I en begjærsspiral som aldri når sin ende, har kapitalismen fritt spillerom og en ambisjon om å stadig nå høyere. Kjærlighetssangen kopler to typer begjær; et kollektivt, materielt begjær etter stadig økonomisk vekst og et individuelt, kroppslig begjær. Sangen er også en hyllest til Joey og Connies grenseløse kjærlighetsforhold; Connie med sin uforbeholdne kjærlighet, uten grenser for hva Joey kan få tillate seg. Men det Joey egentlig er klar for, er å ha sex og å tjene penger. Joey utnytter et smutthull i loven som gjelder på Connies katolske pikeskole når det gjelder påkledning og salg. Pikene har ikke lov til å gå med smykker utenom en ring og en klokke. Joey lager billige klokker med graveringen «Ready for the push», som selger masse, men som selvsagt blir forbudt. Joey oppfatter dette som høyst urettferdig. Walter prøver å forklare: «Joey, making money is not a *right*. You're selling junk those girls don't really need and some of them probably can't even afford. That's

---

67 Sangen er fra U2s album *Achtung baby* fra 1991

why Connie's school has a dress code – to be fair to everybody. (*Freedom*, 12) Joey svarer: «Right – everybody but *me*». Joey oppfatter loven på Connies katolske pikeskole som en begrensning, en innstramning av hans frihet. Han oppfatter det å tjene penger som en rettighet han bør ha. Han ser ikke at hans måte å utnytte friheten til å gjøre et salg, begrenser andres frihet. Joey ser på frihet som en rettighet han har, ikke et ansvar. Friheten er der for ham. Joey utnytter friheten slik han bruker menneskene rundt seg. Bevisst eller ubevisst er det ofte et økonomisk motiv bak Joeys handlinger. Han spiller på morens svakhet overfor ham. Telefonsamtaler til henne er kamouflert som omsorg, men har egentlig en hensikt: å få henne til å sende penger. Friheten er noe Joey nærmest har insistert på, men idet den ikke bringer han fordeler, ser han også ulempene ved måten han har «brukt friheten sin på:

Almost everybody in his dorm communicated with their parents daily [...], and although this did make him feel unexpectedly grateful to his own parents, who had been far more cooler and more respectful of his wishes than he'd been able to appreciate as long as he lived next door to them, it also touched off something like a panic. He'd asked for his freedom, they'd granted it, and he couldn't go back now (*Freedom*, 241).

Joeys begrep om frihet er et individuelt begrep som omfatter han selv. For Joey er friheten knyttet opp mot den amerikanske drømmen, som en mulighet, som en rettighet til å tjene penger, til å gripe de muligheter som finnes, uten moralske forpliktelser. Det er en tydelig sammenheng mellom et økonomisk og et seksuelt begjær hos Joey.

'I'll give you the money,' she said as if it were silly of him to even ask. 'I've still got more than fifty thousand dollars in my trust account.' The mere naming of this figure sexually excited him (*Freedom*, 412).

Joey lar begjæret styre avgjørelser som kunne vært tatt på grunnlag av andre verdier. Men begjæret virker grenseløst, det lar seg ikke stoppe. Når begjæret virker tomt, må det fylles med noe nytt, et annet substitutt slik at begjæret ikke forsvinner, slik at det hele tiden får næring. Joey gifter seg med Connie som et svar på hennes femtitusendollar-lån. Joey får penger, Connie får en ektemann.

He [Joey] could see that postcoital decisions were a lot more realistic than precoital ones. In the moment there had been no post-, it had all been pre-upon pre- upon pre-. [...] Their pleasure was so great, and their need for it so bottomless, that when it waned even for an hour [...] Joey reached out to press the nearest button to get more out of it. He said: 'We should get married' (*Freedom*, 416).

Hva er grunnen til at idealene ser ut til å forsvinne for hovedkarakteren i *Freedom*? Som tidligere vist, bruker romankarakterene ulike strategier for å fylle tomrommet, for å kompensere for mangelen. Men begjæret dette utløser, ser ut til å blande seg med de opprinnelige ideene om for eksempel frihet og kjærlighet. *Idealer som kjærlighet og frihet forveksles med begjær*. Begjær etter kropp, penger og ubegrensede rettigheter overtar plassen til ideene om kjærlighet og frihet. Kjærlighet forveksles med et økonomisk begjær. Kanskje er det slik at de etterlikningene som begjæret skaper, blir omdannet til idealer? Substituttene blir de eneste synlige begjærsubjektene. Etterlikningene kan gi en følelse av frihet, en følelse av kjærlighet, men symbolene er kanskje bare en kamuflasje, et selvforsvar, en måte å overleve på. I det følgende skal vi se hvilke konsekvenser etterlikningene får hos de ulike hovedkarakterene i *Freedom*. Dersom idealene blir utydelige, dersom idealene selv forveksles med begjær, vil begjærsspiralen bare peker oppover. Begjæret vil ende opp uten grenser: «Desire doesn't desire satisfaction, desire desires desire»<sup>68</sup>. Idealenes status som peilemerker vil forsvinne.

### **Det grenseløse (Patty)**

Dersom begjærsspiralen er uten ende, slik det blir antydnet i foregående kapittel, vil dette kunne medføre at også grenser for en selv og andre utvides. Etterlikningene strekker de moralske grensene for hva individet kan tillate seg og dette medfører igjen et behov for kamuflasje.

Mangelen hos Patty gir seg utslag i et sterkt konkurranseinstinkt. Som tidligere nevnt får det et naturlig utløp på basketballbanen. Men Pattys behov for *å vinne, å slå, å være bedre enn*, virker nærmest umettelig. Idet basketballkarrieren er slutt, trenger hun en ny arena å konkurrere på, en ny karriere. «Raising children would be my career» (*Freedom*, 95), sier Patty. Dette blir en ny form for konkurranse der målet er å beseire sin egen familie:

[...] she needed more than ever to keep winning. And the way to win- her obvious best shot at defeating her sisters and her mother- was to marry the nicest guy in Minnesota, live in a bigger and better and more interesting house than anybody else in her family, pop out babies, and do everything as a parent that Joyce hadn't. (*Freedom*, 119)

Å konkurrere er også en form for etterlikning, man gjør det samme, imiterer, men man ønsker å gjøre det *på en bedre måte*. Når Patty sier at hun skal gjøre alt som hennes mor ikke gjorde

68 Z. Bauman tar opp dette i mange av sine sosiologiske verk. Sitatet er opprinnelig fra Mark C. Taylor and Esa Saarinen (1994:11).

som forelder, blir dette bare en del av selvbedraget. Patty har imitert sin mor uten å vite det selv:

Joyce was not a whole person; she was even less whole than Patty. She needed to feel extraordinary, and becoming an Emerson reinforced her feeling that she was, and when she started having children she needed to feel that they, too, were extraordinary, so as to make up for what was lacking at her center (*Freedom*, 516).

Joey blir brukt av Patty nettopp på denne måten, for å speile sin egen fortreffelighet. Patty prøver i likhet med Joyce, å la egne mangler bli erstattet og fylt av barnas såkalte spesielle evner. «The subtext is always 'My son is extraordinary'» (*Freedom*, 9). Slik omtaler en av naboen Patty. Og hun fortsetter: «And my sense of self-worth is not bound up in how extraordinary our kids are» (*Freedom*, 9).

Joey blir beskrevet som: «golden-haired and pretty and seemed innately to possess the answers to every test a school could give him, as though multiple-choice sequences of As and Bs and Cs and Ds were encoded in his very DNA» (*Freedom*, 9). Patty, som har latt barna bli hennes karrierevei, er avhengig av at de skal lykkes, for at hun selv skal føle seg vellykket. Men morsrollen blir forvrengt for Patty. Patty forveksler morskjærligheten med et begjær etter å fylle seg selv. Som en kompensasjon for Walter, som ikke likevel var mann nok til å utkonkurrere søsken og foreldre, bruker hun Joey, han skal fylle mangelen. Joey blir som en erstatning for den romantiske kjærligheten. Det blir tidlig i romanen nevnt hvordan Patty omtaler Joey: «She was like a woman bemoaning her gorgeous jerky boyfriend» (*Freedom*, 8). Slik Patty snakker *om* ham og slik hun snakker *med* ham, indikerer det et mer intimt forhold enn en normal mor-sønn-relasjon. Det kan virke som begjæret etter å vinne skyver idealet om den perfekte mor til side, fordreier det, omgjør sønnen til en medsamsvoren *mot* Walter. “She didn't feel she was being unfaithful to Walter when she made Joey laugh at his eccentricities” (*Freedom*, 150). Joey tar Walters plass.

At Joey flytter ut av familien, representerer derfor et u håndterlig tap nettopp fordi Patty ikke har noe annet å støtte seg til. Kjærligheten til Walter burde vært en erstatning for tapet, men også i forhold til kjærlighet har Patty mistet idealet av syne. Når Joey forlater henne, forsterker dette Pattys mangel. Mangelen må erstattes, kompenseres for. Det er interessant at Patty innleder et forhold til Richard like etter at Joey har forlatt familien. Linken mellom Richard og Joey er etablert av Patty tidligere: “Joey [...] was a person more in mold of Richard Katz” (149). På en måte står både Joey og Richard i veien for forholdet mellom Patty og Walter. Pattys begjær er forskjøvet, feilplassert, rettet både mot Joey og Richard,

men manglende i forhold til Walter.

Patty bruker sønnen akkurat slik Joyce brukte barna. I familien Emerson var omsvøpet slik: «Other families' kids work afterschool jobs, but we'd rather have you explore your extraordinary talents and pursue your dreams.» (*Freedom*, 516). Patty gjør nøyaktig det samme med sønnen Joey, uten at hun ser det selv. Som en del av desillusjonen, omtaler Patty sønnen som “the most independent kid in North America” (*Freedom*, 517). Og som et dobbelt bedrag legger hun til: “I guess maybe he got some of that from me” (*Freedom*, 517). Dette står i sterk kontrast til tidligere avsløringer, blant annet har Patty sendt Joey ekstra penger til studiene, uten Walters samtykke:

I cannot *believe* you've been sending him drinking money! You know what it's exactly like? It's exactly like corporate welfare. All these supposedly free-market companies sucking on the tit of the federal government.” [...] 'This isn't sucking on *tits*, Walter,' Patty said with hatred (*Freedom*, 327).

Joeys avhengighet av Patty og familien står som en motsetning til hva Patty hevder Joey innehar av egenskaper. Å motta ekstra penger av mor når man skulle ha behov, kan neppe kalles selvstendighet. Patty reagerer så sterkt på Walters metafor “sucking on the tit” nettopp fordi hun føler seg truffet. Pattys etterlikninger av idealer blir mislykket nettopp fordi hun ikke selv har en klar formening om hva idealene hun skal etterlikne egentlig innebærer? Hva vil det egentlig si å være selvstendig? Hva betyr egentlig begreper som *frihet* og *kjærlighet*?

Pattys manglende erfaringer på ulike områder kan være en årsak til at hennes begreper om for eksempel kjærlighet virker overfladiske. Patty klarer å lokalisere deler av problemet: «Her notions of romance were like Gilligan's Island: “as primitive as can be”. They fell somewhere between Snow White and Nancy Drew» (*Freedom*, 35). Pattys forestilling om kjærlighet befinner seg på et nivå som ikke er sammenliknbart med virkeligheten. Hun vet egentlig *ingenting* om kjærlighet. Snøhvit og Nancy Drew er eventyr for småpiker og vitner om en umodenhet som er inkompatibel med hvordan verden fungerer. Hennes forventning til hva det vil si å være fri, hva det vil si å møte kjærlighet, samsvarer med en naiv ungpikedrøm.

And Ethan undeniably had the arrogant look that attracted her at that point in time. He resembled the love interest from a girls' novel with sailboats on the cover. After he raped Patty, he said he was sorry 'it' had been rougher than he'd meant 'it' to be, he was sorry about that. (*Freedom*, 35).

En forvekslet frihetsfølelse blander seg sammen med følelsen av ikke å helt forstå hva som

skjer med henne.

What he did to Patty didn't strike her as a gray-area sort of rape. When she started fighting, she fought hard, if not to well, and only for so long, because she was drunk for one of the first times ever. She'd been feeling so wonderfully free! (*Freedom*, 35).

Pattys etterlikning av frihet, fører til et overgrep. Foreldrene til Patty vil ikke anerkjenne denne opplevelsen som en voldtekt, de mener Patty bør la være å anmelde den. Idet Patty møter virkeligheten, får en reell erfaring, blir den forvandlet, omgjort til en ubetydelig hendelse. Kanskje er dette med på å fordreie Pattys senere opplevelse av sex. Patty opplever samlivet med Walter som kjedelig.

The regrettable truth is that Patty had soon come to find sex sort of boring and pointless- the same old sameness-and to do it mostly for Walter's sake. [...] There just usually seemed to be something else she'd rather have been doing. (*Freedom*, 140)

Den eneste gangen hun nyter det seksuelle samværet med Walter, er når han etterlikner en voldtektsmanns handlinger:

He'd come upstairs late on Thursday evening and attacked Patty sexually. Had performed, with her surprised consent, the violent actions, which, without her consent, would have been a rapist's: had yanked off her black work pants, pushed her to the floor, and rammed his way inside her (*Freedom*, 458).

For Patty har det seksuelle begjæret inntil denne opplevelsen kun vært rettet mot Richard. Patty beskriver deres første seksuelle møte slik: «This seemed to her, in any case, the first time in her life she'd properly had sex.» (*Freedom*, 169). Også dette møtet bærer preg av en voldsomhet: «the crotch of her bathing suit wedged painfully to one side while he banged her into ecstasy against the innocently papered wall» (*Freedom*, 168). Det virker som om det er denne voldsomheten og ekstasen Patty har savnet med Walter:

He [Walter] came home from West Virginia on Thursday night, and he came up to my room, and what happened [...] was like the thing I'd always wanted. Always wanted. My entire adult life. I hardly even recognized his face (*Freedom*, 376).

Patty klarer ikke å gjenkjenne Walters ansikt, etterlikningen har forvandlet ham. Begjæret, en slags masochistisk form; det brutale, overgrepsaktige er en maske som er med på å skjule det som befinner seg under. Begjæret er med på å ta fokus vekk fra den opprinnelige følelsen. Sex på denne måten er bare begjær, den handler ikke om kjærlighet. Begjæret knyttet opp mot ekstasen, kan Patty gjenkjenne hos Richard, men hos Walter er det fraværende. Kun der hvor en etterlikning av en kjærlighetsakt blir forvandlet til en etterlikning av et overgrep, kommer ekstasen. Men Patty forveksler dette med kjærlighet, hun kaller det et gjennombrudd: «Especially after what happened the other night- I was feeling better! Like we were finally having some kind of breakthrough!» (*Freedom*, 460)

For Walter representerer denne akten noe annet; han er på vei bort. Dette er hans sinne og aggresjon, en etterlikning av et overgrep, men med Pattys samtykke. Det er overført begjær, begjær rettet mot en annen, det er *ikke* kjærlighet.

På liknende måte forveksler Patty følelsen av frihet med et begjær etter å tilfredsstille. Patty har lenge vært en del av et imitert vennskap med en medstudent, Eliza. Eliza er en som etterlikner. Hele hennes tilværelse minner om en forestilling; hun lyver, bedrar, prøver å la Patty bli en del av hennes verden ved å “fange” henne i en scrap-book. I tillegg har hun simulert kreft. Idet løgnen blir avslørt og “vennskapet” avsluttet, føler Patty seg fri:

She was free! She was free! And oh, she wished she could go back now and play the game against UCLA again. Even at one in the morning, even with nothing in her stomach, she felt ready to excel. She sprinted down Eliza's street in sheer exhilaration at her freedom [...]. She felt ready to dedicate herself more intensely than ever to staying fit and improving her skills, ready to see more theater with Walter, ready to say to her mother, 'That's really great news about The Member of the Wedding!' Ready to be an all-around better person (*Freedom*, 91).

Frihet knyttes på samme måte som det seksuelle til en form for ekstase («in sheer exhilaration at her freedom»). Begjæret blandes igjen sammen med en følelse av frihet. Begjæret etter å tekke treneren, moren og Walter blir de eneste synlige objektene for Patty. Men illusjonen om at denne friheten skal gjøre henne til et bedre menneske, forsvinner raskt i det etterfølgende fallet på isen som medfører at basketballkarrieren tar slutt for godt.

Patty lever side om side med med frihetstanken og hva den skal gjøre for henne. På et college-besøk hos datteren, Jessica, får Patty plutselig øye på et skilt. Hun er i ferd med å bønnfalle datteren om å tilbringe en kveld med henne:



When Jessica did not reply to this, Patty forced herself to look up. Her daughter was gazing with desolate self-control at the main college building, on an outside wall of which Patty had noticed a stone graven with words of wisdom from the Class of 1920: USE WELL THY FREEDOM. 'Please' she said. (*Freedom*, 184).

Dette er nok et uttrykk for at Pattys etterlikninger av den perfekte mor, ikke har fungert. Avvisningen fra enda et barn, gjør henne sårbar overfor omgivelsene. "Use well thy freedom" står der som et hån. Patty må tvinge seg selv til å se opp, løfte blikket, møte ordene, som hun ikke kommenterer, og som hun kanskje ikke forstår. Idet friheten *brukes*, vil den per definisjon frata andre mennesker frihet. Frihet dreier seg ikke om å se mer teater med Walter. Frihet dreier seg kanskje ikke om å velge begjær framfor kjærlighet. Nettopp fordi idealet om frihet og hva begrepet egentlig innebærer, virker så vanskelig å gripe, oppleves den så tyngende på Patty:

She had all day every day to figure out some decent and satisfying way to live, and yet all she ever seemed to get for all her choices and all her freedom was more miserable. The autobiographer is almost forced to the conclusion that she pitied herself for being so free (*Freedom*, 181).

Pattys etterlikninger av frihet fremstår som spede forsøk på selvrealisering. Etterlikningene avslører for leseren<sup>69</sup> av *Freedom* hvor lite substansiell oppfattelse av begrepet frihet Patty har, men avsløringen er ikke tilgjengelig for Patty selv. Hennes kamp for å etterlikne idealer hun selv ikke kan gjenkjenne, gjør at substituttene ikke holder. Patty ser ikke hva som er fordreid. Etterlikningen avslører ikke bare det hule og innholdsløse ved idealene, etterlikningen hos Patty gjør at begjæret fordreier objektene. Effekten av dette blir kamuflasje, forvekslinger, og i siste instans selvbedrag. Det virkelige objektet kan ikke nås. Patty klarer ikke å skille mellom realitet, forsvarsmekanismer og selvbedrag. Etterlikningene fører henne lenger bort fra seg selv. Samtidig kan hun i små glimt føle hvordan det hele egentlig henger sammen.

### **Det underbevisste**

Selvbedraget kommer til overflaten gjennom kontradiksjonene og i enkelte tilfeller gjennom det vi kan kalle det underbevisste. Det er som om Patty hele tiden har en viss følelse av hva selvbedraget hennes innebærer, men hun ønsker å kamuflere det. Å skrive er å tolke; å lese er å tolke, skriver Felman (2006:320) og hun stiller spørsmålet, i tråd med Lacan: Er ikke også

<sup>69</sup> Her kunne jeg trukket inn implisitt forfatter og leser, men det blir utenfor denne oppgavens rammer.

det underbevisste, «the unconsciousness» en slags lese?r<sup>70</sup> En av Lacans hovedteser er at «The unconsciousness is structured like a language» (1977:20). Hvordan kan vi se at underbevisstheten til Patty «avslører» sider ved henne? På hvilken måte viser «Mistakes Were Made» at vi møter en splittet Patty gjennom teksten?

I «Mistakes Were Made» er diskursen rundt Pattys to barn, Jessica og Joey, nesten ikke-eksisterende. Dette i seg selv er overraskende ettersom Patty prøver å la morsrollen bli en karrierevei. Når hun derfor nevner Joey og hennes reaksjoner på at han har flyttet hjemmefra, ser vi Pattys kamouflasje. Hun prøver å skjule seg, forsvare seg mot det som har skjedd. Det er som om ordene ikke ønsker å nå papiret. Hun skriver selv:

The autobiographer is still so ashamed of what she did to Joey that she can't begin to make a sensible narrative out of it. When you find yourself in the alley behind your neighbor's house at three in the morning with a box cutter in your hand, destroying the tires of your neighbor' pickup truck, you can plead insanity as a legal defense. But it is a moral one? (*Freedom*, 147).

Å skjære opp naboens dekk blir Pattys reaksjon på at Joey har forlatt familien. «he [Walter] and Patty had been fired as a parent and were doing their best not to take it too personally» (*Freedom*, 24), skriver Patty videre. At Joey har valgt å flytte, er en av de sterkeste enkeltbegivenhetene i Pattys liv. Men hun klarer ikke snakke om det, skrive om det eller bearbeide det på en funksjonell måte. En strategi blir derfor å skyve fra seg ansvaret og spille på utilregnelighet, det blir en slags maske, en kamouflasje for å holde seg innenfor de gjeldende samfunnsnormer. Likevel innser Patty at hun neppe har handlet moralsk riktig. Utfra den siste «tilståelsen», får vi en forståelse av at Patty er bevisst sine gjerninger, selv om hun antakelig skulle ønske at hun var «utilregnelig i gjerningsøyeblikket». Kamouflasjen blir en form for tilpasning til samfunnet, et ønske om ikke å skille seg ut til tross for at hennes etiske grenser er strukket utover det normale. Årsakene til hennes aggressive reaksjonsmønster, virker derimot ikke Patty seg bevisst. Det blir et spørsmål om hvilken type person Patty *egentlig* er? Det virker som om Patty prøver å etterlikne en ide om henne selv, den ideen som tidligere ble skapt av de Andre. Patty er en dårlig person, hun er definert ved en negasjon; hun er ikke god, hun er ikke intelligent, hun er ikke egentlig interessert i Walter, hun er ikke en gang en god mor. På den måten setter hun opp et forsvar overfor seg selv. Spørsmålet er om forsvaret er holdbart. På typisk amerikansk vis, velger hun derfor «å gå rettens vei».

---

70 S. Felman diskuterer dette grundig i *Jaques Lacan and the adventure of insight*, s. 122-128.

Patty har som nevnt etterliknet seg selv i sin «selvbiografi». I «Mistakes Were Made» skisserer hun en forestilling, hvor hun på *imitert vis* fører en rettssak mot seg selv. Dette er en av de få anledninger hvor Patty ser ut til å ane deler av hennes eget selvbedrag. Vi blir vitne til en fiktiv rettssak hvor Patty er eneste deltaker og hennes stemme er både forsvar og aktorat.

For the defense: Patty had tried, at the outset, to warn Walter about the kind of person she was. She'd told him there was something wrong with her. For the prosecution: Walter was appropriately wary. Patty was the one who tracked him down in Hibbing and threw herself at him (*Freedom*, 147).

Her fremkommer det sider ved Patty som hun aldri eller snakker om, og som det tidvis i romanen ikke virker som hun er klar over. Kanskje kan man oppfatte aktoratet som et symbolsk sted hvor underbevisstheten får komme til orde. Slik kan dette være en måte å lese seg selv på. Etterlikningen blir også her dobbel i og med at Patty imiterer en rettssak hvor hun igjen viser sin egen etterlikning og kamouflasje. 3.personsbruken og dikotomien mellom forsvar og aktorat som er satt opp mot hverandre, skaper i tillegg en dobbel distanse. I rettssalen ser fornærmede ut til å være Pattys egen dårlige samvittighet eller underbevisstheten. Det finnes en dualisme også her; Patty på innsiden og Patty på utsiden. Utsiden, der hvor det fortsatt fins en historie som kan fortelles, fungerer som forsvar. Det er et forsvar overfor henne selv. Forsvaret i rettssalen representerer hennes egne forsvarsmekanismer. Under aktoratets kommentarer finner man vesentlige deler av det som Patty ikke virker å vedkjenne seg. Underbevisstheten prøver å få henne til å møte seg selv og situasjonen, slik det henger sammen. Det er som om denne passasjen fra «rettssalen» inneholder hele Pattys liv; alt det vesentlige, alt det vonde, som hun ikke har orket å møte. Patty har etterliknet den Patty som er skapt av de Andres blikk, den personen som Patty hevder at Walter *ikke kan se*. Effekt av etterlikning er kamouflasje. Ved å etterlikne et dårlig menneske, har Patty beskyttet seg selv. Men under rettssaken, kommer aktoratet til syne. For å forsvare handlingene sine, forklare dem for seg selv, har det fungert å bruke denne kamouflasjen: Forholdet til Walter har ikke fungert fordi Walter var blind. Han ønsket ikke å se at Patty egentlig *ikke* var et godt menneske. Det er denne forsvarsmekanismen eller livsløgnen Patty har levd med:

Patty knew, in her heart, that he was wrong in his impression of her. And her mistake she went on to make, the really big life mistake, was to go along with Walter's version of her in spite of knowing that it wasn't right. He seemed so certain of her goodness that eventually he wore her down (*Freedom*, 74-75).

Aktoratet konfronterer henne med nettopp denne livsløgnen, det er ikke sikkert at Walter giftet seg med en «annen» enn den han trodde. Det er ikke sikkert at han sitter med et galt bilde av Patty. «Nice people don't necessarily fall in love with nice people» (*Freedom*, 148), avslutter aktoratet. Kanskje var det nettopp slik at Walter ville ha Patty, akkurat som hun var, *men Patty ville ikke ha ham*.

Som en slags selvpålagt straff fordi Walter, til tross for at Patty valgte å gifte seg med ham, ikke representerte den romantiske kjærligheten, etterlikner Patty et «dårlig» menneske. Hun prøver ikke å være et godt menneske. Hvordan skal man forklare overfor seg selv at et godt menneske tar så mange dårlige avgjørelser, gjør så mange feil?

For the prosecution: She loved Jessica an appropriate amount, but Joey she loved way too much. She knew what she was doing and she didn't stop, because she was mad at Walter for not being what she really wanted [...] (*Freedom*, 147).

Her «innrømmer» Patty at Walter ikke var det hun ønsket, merk at dette står i sterk kontrast til hva hun skriver i kapittelet «Six Years». Dette er bare en av mange kontradiksjoner innenfor teksten hvor Patty (eller fortelleren) hevder først en ting, så senere det motsatte.

Patty skriver senere : «For the defense: But love just happens. It wasn't her fault» (*Freedom*, 147). Skyldspørsmålet blir altså skjøvet fra henne og over på «kjærligheten», en slags skjebne som bare inntreffer og som hun umulig kan gjøre noe med. Denne ansvarsfraskrivelsen bærer også preg av å være en forsvarsmekanisme, en kamouflasje. En av de største klisjeene rundt kjærlighet er kanskje nettopp dette; «love just happens». Man kan ikke gjøre noe med det. Etterlikningen av hva kjærlighet rommer og hvordan den inntreffer, gjør at Patty blir enda mer forvirret. Til slutt kommer likevel «tilståelsen», det som overfor allerede er antydnet:

For the prosecution: The problem was between Patty and Walter. For the defense: She loves Walter! For the prosecution: The evidence suggests otherwise. For the defense: Well, in that case, Walter doesn't love her, either. He doesn't love the real her. He loves some wrong idea of her.” (147-148). For the prosecution: That would be convenient if only it were true. *Unfortunately for Patty, he didn't marry her in spite of who she was, he married her because of it*<sup>71</sup> (*Freedom*, 147).

Underbevisstheten kan med andre ord være en vei inn til Pattys indre, en vei gjennom forsvaret, fra utsiden og inn til kjernen, slik det kanskje kan påstås at romanens oppbygging

---

71 Min kursivering

også går. Fra det ytre, St. Paul, byen, beboerne, nabolaget, familien, helt inn til Patty; på en måte virker det som om denne rettsaken er enden på reisen, det er så langt vi kommer. Her hvor det finnes en liten mulighet til å kikke på Pattys innside, kan man kanskje få tak i «the real her»? Hvem er den ekte Patty? Dersom vi ser på identitet som en prosess, en ustabil entitet, så kan man argumentere med at «the real Patty» kanskje ikke finnes overhodet, hun vil uansett være vanskelig å gripe, holde fast. Det som var riktig i går, kan ha forandret seg neste dag. På denne måten kan man heller ikke si hva som var sant eller ikke. Dog kan noe være sant på et visst tidspunkt, og at Walter *ikke* elsket den virkelige Patty, virker kanskje ikke på noe tidspunkt å være sant.

Avslutningsvis sier Patty at hun ikke klarer annet enn bare å skrape på overflaten av et vondt sår; «though this barely scratches the surface, it's already more than the autobiographer intended to say about those years, and she will now bravely move on» (*Freedom*, 150). Spesielt langt inn, kommer vi altså ikke. Ironien bak «bravely move on» er påtagelig. Patty prøver kanskje å være modig, hun ønsker å etterleve dette idealet, men hun tør ikke å synliggjøre for seg selv de virkelige store manglene i livet, hun tør ikke eller makter ikke å ta tak i problemene, konfrontere omgivelsene med dem og handle deretter. Men hele Pattys voksne liv forekommer å være en etterlikning. Hun streber etter å følge idealer; å være en stjerne, å ha suksess, å være en god mor, å være modig, men det blir bare forsøk, spede imitasjoner.

Rettsaken kan også kanskje sies i seg selv å være en etterlikning på flere plan. Innenfor romanen fungerer rettsaken som et spill, et slags teater på en scene, hvor «personene» bare er fiktive representasjoner av Pattys innside og utside. I tillegg repeteres igjen alt som har skjedd i livet hennes, de vesentligste hendelsene. Det blir nok en etterlikning, nok en repetisjon, men det er fortsatt bare det det er; en imitert verden.

## **Kamufilasje**

Som tidligere nevnt virker det som om underbevisstheten til Patty kommer til syne gjennom aktoratet i den fiktive rettsaken. Forsvaret viser Pattys selvbedrag, hennes forsvarsmekanismer. Men underbevisstheten er egentlig aldri direkte tilgjengelig for subjektet. Derfor kan man stille spørsmålstegn ved Pattys «underbevissthet» eller hennes «ubevisste» sider. Er disse sidene også bare etterlikning? Bruker Patty det ubevisste<sup>72</sup> som en form for kamufilasje?

---

72 Vi snakker ikke om ubevisst her som i forståelsen av lacansk underbevissthet

Based on her inability to recall her state of consciousness in her first three years at college, the autobiographer suspects she simply didn't have a state of consciousness. She had the sensation of being awake but in fact she must have been sleepwalking. Otherwise it's hard to understand how, to take one example, she became intense best friend with a disturbed girl who was basically her stalker (*Freedom*, 49).

Den bevisstheten Patty benekter her, blir igjen en forsvarsmekanisme og en ansvarsfraskrivelse. Nettopp fordi hun er i stand til å fortelle om disse årene på college, må begivenhetene ha vært klare og bevisste for henne. Patty hevder at hun har oppført seg som en søvngjenger, en som har vært ubevisst sine gjerninger. Men søvngjenger-tilstanden og manglende bevissthet blir igjen bare imitasjon av tilstander for igjen å kunne forklare og forsvare sine egne handlinger.

Å gå i søvne blir en strategi for å kunne imitere den «dårlige» Patty og slippe unna med det. Samme strategi bruker hun da hun skal forføre Richard: «'Mm, she said unbuttoning her pajamas. 'We're both asleep. We're both having really great dreams'» (*Freedom*, 167). Søvnjengeriet er med på å skjule begjæret. Etterlikningen av å gå i søvne, fratar Patty ansvaret for det hun er i ferd med å gjøre. Men fordi Patty ønsker å slippe unna ansvaret, viser selvbedraget seg på nytt. Konsekvensene forsvinner selvsagt ikke selv om handlingene ble gjort «ubevisst». Disse etterlikningene får konsekvenser som Patty ikke er beredt til å ta. Etterlikningene skaper igjen kamuflasje. Patty trenger noe å beskytte seg med fordi hun ikke klarer å hankses med konsekvensene av handlingene sine. Å drikke alkohol fører henne inn i en slags nye bedøvet «søvngjenger-tilstand». Drikkingen er med på å skjule henne. Alkoholen blir en måte å flykte på.

She didn't think she was an alcoholic. She was just turning out to be like her dad, who sometimes escaped his family by drinking too much.” [...] It wasn't alcoholism, it was self defense (*Freedom*, 149).

Drikkingen blir Pattys eneste «våpen». Hun skal ikke bare gli inn i mengden, hun trenger noe å skjule seg bak i krigen mellom mennesker.<sup>73</sup> Å drikke blir et forsvar, en trøst. Funksjonelt blir det ikke. Den trekker henne bare enda lenger bort fra idealene.

På samme måte går det an å oppfatte depresjonen Patty går inn i som en form for kamuflasje. Depresjonen fratar henne på et vis ansvar, den skjuler henne for samfunnet. Patty jobber ikke. Hun føler seg fanget i husmortilværelsen. Depresjonen presenterer seg som reell

---

<sup>73</sup> Lacan (1977:99), også gjengitt hos Bhabha: «harmonizing [...] against a mottled background [...] exactly like the technique of camouflage practised in human warfare»

for Patty. Beskrivelsen av hennes egen nedtrykthet, inneholder likevel et underliggende behov for å understreke realismen i depresjonen. Det finnes altså en tvil hos Patty om at andre ikke oppfatter hennes tilstand like alvorlig som hun selv.

And it's easy to say, 'Yes, but she didn't actually kill herself, did she?' and figure she was being self-dramatizing and self-pitying and self-deceiving and other noxious self-things. The autobiographer nevertheless maintains that Patty was in a very low place that night [...] (*Freedom*, 507-508).

Den realismen depresjonen viser seg frem med, er kun en maske<sup>74</sup>. Essensen i depresjon er det faktum at man fjerner seg fra menneskeheten, og at man ser på alle andre som lykkelige mennesker, som vinnere. De andre har klart å forbli i denne verden. De har ikke stengt seg selv ute, slik som Patty. Det blir som i romanens motto: Man finner seg en gren og forgår mens alle de andre feirer lykkelig. Depresjonen, eller etterlikningen av realismen i den, gjør at hun nesten forsvinner. Men Richards blikk avslører henne.

It was terrible to see, through Richard's eyes, what she'd been turning into.[...] She'd run from her family's babyishness only to be just as big a baby herself. She didn't have a job, her kids were more grownup than she was, she hardly even had sex. She was ashamed to be seen by him (*Freedom*, 154-155).

Richard blikk speiler hva Patty har blitt. For Patty som har valgt kamuflasjen, er det ingen god ting å bli sett. Depresjonens maske har skjult realitetene, selvmedlidenheten blir isteden fremtredende, men den lar seg vanskelig bytte ut. Patty har ingen våpen igjen, hun klarer ikke møte noens blikk. Patty mister mer og mer av syne de idealene hun en gang hadde. Igjen er hun definert av noe hun ikke er eller ikke har: Hun er ikke mer moden enn sine egne barn, hun har ikke jobb, hun har heller ikke sex. Denne sammenstillingen virker like virkelighetsfjern som Patty selv. Hvordan kan skammen ved ikke å ha sex, måle seg med å være mer umoden enn barna sine? Det er som om Patty beveger seg lenger og lenger bort fra virkeligheten, lenger og lenger bort fra seg selv. Den indre tomheten utvides til den har overtatt fullstendig. Det blir bare det ytre til overs. Det ytre tar plassen til det indre. Kamuflasjen har skjøvet til side det som var bak. Det er ingenting igjen bak masken.

Walter forteller hvordan tilstanden er:

– she's been talking about getting a boob job. It makes me want to cry [...]. I mean, there is nothing wrong with her. Nothing on the outside. It's totally crazy.

---

74 Franzen beskriver dette i «Why bother?» (2002: 87)

But she says she's going to die soon and she thinks it might be interesting, before she dies, to see what it's like to have some chest (*Freedom*, 229).

Det er som om Patty til slutt bare er utside. Innsiden virker tom. Hun har mistet verden av syne. Tanker om døden er tilstedeværende, de blander seg med her og nå-perspektivet. Det er som en dødsdrift<sup>75</sup> leder til evige gjentakelser. Patty kommer ikke ut av et destruktivt handlingsmønster. Hun tror det selv, men «Six Years» viser selvbedraget enda tydeligere. Det er som underbevisstheten er satt lokk på. Patty hevder selv at hun er klar for en ny runde i retten<sup>76</sup>. Denne gangen er ikke aktoratet til stede, «Six Years» er bare forsvar. Patty har begynt å trene igjen, hun arbeider noe, hun hevder at Walter er hennes livs kjærlighet, hun ønsker forsoning. Når dette skjer, går Patty tilbake til sin gamle rolle som perfekt husmor og nabo.

Repetitiv handling blir noe som kjennetegner både Patty og Richard. For å bote på mangelen, for å fylle tomrommet, gjentas de samme etterlikningene av frihet og kjærlighet, men resultatet blir at de begge beveger seg i sirkler; de kommer egentlig ikke videre.

Richards «depresjon» er kanskje også kun en etterlikning, en forsvarsmekanisme for å unngå å møte sitt eget blikk. «He was freer than he'd been since puberty and closer than he'd ever been to suicide» (*Freedom*, 193). Begjær og død ser ut til også hos ham å være uløselig knyttet sammen. Det kan virke som om driftene blandes og blir to sider av samme sak. Richard repeterer for å fylle tomrommet, fraværet av «mor». Alle gjentakelsene, alle mulighetene og valgene han tar virker styrt av begjæret. Gjentakelsene ber om å bli stoppet. I neste kapittel ser vi hvordan Richards repetitive livsførsel utspiller seg.

### **Det utilfredsstilte begjæret (Richard)**

Richard Katz omtaler en sengepartner han har hatt på følgende måte: «South American chick I mistook for a human being» (*Freedom*, 206). Han feiltolker en dame for å være et menneske. For Richard er ikke dette en enkeltepisode som peker seg ut; tvertimot er det en del av det handlingsmønsteret han vanligvis følger. Kvinnen representerer den Andre for Richard, en fremmed som det er vanskelig å finne gjenkjennelse hos, ei heller føle empati med. Lacan og Zizek betegner «The Lady» som en «inhuman partner»<sup>77</sup>. Kvinnen som objekt bærer med seg en radikal annerledeshet, hun kan ikke imøtekomme Richards ønsker på noe vis. Nettopp fordi kvinnen (The Lady) er inhuman, er alle kvinner for Richard inhumane. De er uten de

---

75 Både Freud og Lacan hevder at dødsdriften er en viktig del av menneskets psyke. Peter Brooks forener de to teoretikerne i eassayet «Reading for the plot», hvor dødsdriftens utslag i repetitiv handling, står forklart.

76 «a fresh hearing», *Freedom*, 507

77 Se f.eks *The Zizek Reader* (1999: 151)



egenskaper han lengter etter, kan hun behandles som en maskin, et følelseløst menneske man ikke trenger å ta hensyn til.

Det er vanskelig å se at Patty representerer noe annerledes, noe vesensforskjellig fra de andre kvinnene Richard har befattning med. For Richard er Patty en utbyttbar gjenstand. Sangtekstene han skriver til henne på platen Nameless Lake, kan forveksles med tekster til hans avdøde eks-kjæreste Molly: «Richard had also mercifully crafted the lyrics of each song so that the «you» in them, who was Patty, could be mistaken for dead Molly» (*Freedom*, 185). Alle tekster Richard skriver til kvinner, markerer hans lengsel og begjær etter «the Lady». Det er altså ikke begjær etter verken Patty eller Molly, men til et objekt; kvinnen som bærer med seg Richards egen oppfyllelse av mangelen. Denne kvinnen finnes ikke i virkeligheten, hun er som tidligere nevnt kun en illusjon<sup>78</sup>. Hun er en substitusjon for mangler og ønsker hos den som begjærer. Patty kan altså sies å representere «The Lady» for Richard mer enn hun representerer seg selv. Begjæret Richard føler for Patty er vedvarende nettopp fordi tilfredsstillelsen er forsinket. Kun så lenge begjæret *ikke* blir tilfredsstilt, opprettholdes det. Når Patty blir med Richard på kjøreturen til New Jersey, har han muligheten til å få henne seksuelt, men han benytter seg ikke av den. I ettertid sier han at Walter var hovedårsaken til at han ikke ville innlede et seksuelt forhold til henne. Denne «bortforklaringen» er kanskje ikke mer enn et produkt av Richards måte å skape hindringer for seg selv; å utsette begjæret. Ved å forsinke at begjæret får sin tilfredsstillelse, øker begjæret. Walter blir omdannet til en langt større hindring enn det han i virkeligheten er. Patty var ikke et forpliktende forhold til Walter på dette tidspunktet. Det betyr egentlig at veien lå åpen for Richard, han kunne ha innledet et forhold til Patty dersom han hadde ønsket det. Men nettopp fordi Patty ikke representerer virkelig kjærlighet for Richard, nettopp fordi hun representerer «The Lady», så omskapes Walter til en hindring, en som sperrer for den direkte adgangen til objektet. Richard vet kanskje engang ikke hva han egentlig søker. Umuligheten av å nå et ukjent objekt fører til omdannelsen av objektet slik at dette ikke kan nås. En direkte adgang ville ha ødelagt illusjonen. Walter er derfor indirekte med på å utsette begjæret Richard har til Patty. «The Lady» betyr langt mer så lenge hun er et uopnåelig objekt enn etter at hun har blitt nedlagt seksuelt. Begjæret vil da forsvinne, kanskje søke nye objekter. Derfor får Patty så stor plass i livet til Richard. Etter deres seksuelle møte ved Nameless Lake hvor begjæret endelig tilfredsstilles, bruker Richard igjen Walter som «forsinkelse», han utsetter begjæret ved å avlyse det planlagte besøket hos Patty i Philadelphia.

---

78 *The Zizek Reader* kapittel 7

Something's come up, Richard said. [...] He called me this morning, [...] Walter. I should have let it ring, but I picked it up. He said he'd gotten up early to take you to the airport, and he was missing you. He said things have been really good with you guys. 'Happiest in many years' I believe his phrase was.' [...] So anyway. [...] 'I decided not to go' (*Freedom*, 180).

Dermed kan begjæret fremdeles få næring, det kan ligge og vente på en mulighet til å stige opp på ny. På et tidspunkt tror imidlertid Richard at det hele er over; først da begynner han å snakke om kjærlighet. Under akkurat de forutsetningene hvor Patty endelig har bestemt seg for å avvise Richard, kan Richard snakke om kjærlighet, nettopp fordi den ikke vil la se realisere. Patty har heller ingen tro på Richards påståtte kjærlighet: «'Oh, love now. Love. Richard Katz talking about love. This must be my signal that it's time to go to bed.' It was an exit line; he didn't try to stop her» (*Freedom*, 377).

Richard lar henne gå og venter å finne henne i sengen, men forventningen om å få Pattys kropp, blir erstattet med å få ta del i Pattys tanker. Etter å ha lest manuskriptet «Mistakes Were Made», skaper Richard seg enda en utsettelse. Hans tolkning av Pattys «selvbiografi» er interessant av flere årsaker. Med sitt blikk omskaper han selvbiografien til å være «a kind of heartsick undeliverable apology to him» [Walter]. Richard hevder at det er Walter som er hovedrolleinnhaveren i Pattys drama, og han leser som om han selv bare spiller en birolle. Hva ligger til grunn for denne tolkningen? Å se Walter som vinneren i Pattys fortelling, virker lite overbevisende. Det finnes mange eksempler i teksten på det motsatte: Patty sier blant annet til Richard: «You may suck at chess, she said, but you're definitely winning the other game» (*Freedom*, 170). Deres seksuelle møte blir omtalt som Pattys beste seksuelle erfaring. I tillegg sier Patty at Richard representerer et motstykke til Walter på en fundamental måte. Patty beskriver en følelse av forankring, av å kunne «være seg selv» sammen med Richard: «Richard was exciting and a relief because, finally, after months of trying to be somebody she wasn't, or wasn't quite, she'd felt and sounded like her unpretended true self» (*Freedom*, 106-107). Richards «feiltolkning» av selvbiografien kan derfor sees på som enda en utsettelse fra hans side, en måte å la begjæret fortsatt brenne, uten å måtte ta konsekvensen av hva et samliv med Patty måtte innebære.

Richard etterlikner Patty. Hennes intensjon med å gi fra seg «Mistakes Were Made» var å bli kvitt Richard. Nå er det Richard som gir manuskriptet videre med en intensjon om å kvitte seg med Walter. En fordobling av en skjebnens ironi oppstår som følge av dette. Etter at Patty har blitt kastet ut, søker hun tilflukt hos Richard. Han må for første gang ta relasjonen

deres på alvor. Når Patty flytter inn hos Richard, betyr det slutten på deres langvarige begjær for hverandre. Idet forholdet får et preg av virkelighet<sup>79</sup>, er alt begjær sløkket hos Richard.

Patty sier han prøver å anstrenge seg:

He manfully sat down to the meals she made him, he forced himself to stay home and watch videos with her, [...] but she was forever aware of how inconveniently her arrival had coincided with his reawakening commitments to music – his need to be out all night with his bandmates, or alone in his bedroom, or in numerous other girls' bedrooms (*Freedom*, 510).

Richard klarer ikke etterlikne Walter og hans ubetingede kjærlighet til Patty. Man kan kanskje påstå at Richard prøver å mime Walter, men denne kopien oppnår ingen fordeler. Å «overta» Patty, fungerer ikke. Kanskje består feilen i at både Richard og Patty mimer et bilde, et bilde de selv har vært med på å skape av den andre, et bilde som er dannet ikke bare utfra egen forestillingsevne, sin egen misgjenkjennelse av seg selv, men også utfra et bilde av hvordan den andre ser en. Men også den andres blick blir mistolket. Richard tenker at verdiene, erfaringene hans holdt alle andre steder enn i nærheten av ekteparet Berglund, men ironien ligger i misoppfattelsen; det Richard har gjenkjent som noe overlegent, som noe godt, er bare et bilde, skapt av han selv, kanskje er det hans mangel, tapet etter en ikke tilstedeværende mor og en alkoholisert far, et hjem, et sted å tilhøre. Bildet han har av Patty, er styrt av det uoppnåelige begjæret. Den virkelige kjærligheten kunne kanskje vært mulig dersom Richard hadde anerkjent Patty som et subjekt med en mangel, ikke som selve mangelen, den som skulle fylle ham.

### **Nasjonen som kamouflasje (Richard)**

For Richard innebærer det å være musiker også en form for kompensasjon for mangelen. Musikken han lager er sær og støyende, Richard og bandet *Traumatics* spiller for et smalt publikum og selger ikke for mange plater. Navnet *Traumatics* kan gjenspeile en kombinasjon av de traumene Richard har personlig og de traumene han mener at nasjonen lider under. Tekstene han skriver viser Richards aggresjon mot samfunnet og hans vanskeligheter med å finne seg til rette i verden. Kreativiteten hans er avhengig av nettopp denne frustrasjonen. Hans kreative begjær varer heller ikke evig. Det er mulig å forestille seg at Richard lager sær musikk nettopp for *ikke* å slå gjennom. Begjæret holdes ved like ved å forsinke at

---

<sup>79</sup> «Ja, da det var overhengende fare for at der ville komme *virkelighet* inn i forholdet», er svaret Hedda Gabler gir Løvborg på spørsmålet om hvorfor hun brøt mellom dem (Henrik Ibsen, 1995: 109). Det er forøvrig mange paralleller mellom Heddas livsførsel og Pattys, knyttet til kjedsomheten og «det grenseløse». Patty har i likhet med Hedda også valgt den trygge ektemannen framfor den mer attraktive og spennende «kunstneren».

anerkjennelsen kommer. Idet suksessen er et faktum, stopper han å lage musikk og begynner å legge plattinger:

His best years with the Traumatiks had coincided with Reagan I, Reagan II, and Bush I; Bill Clinton (at least pre-Lewinski) had been something of a trial for him. Now came Bush II, the worst regime of all, and he might well have started making music again, had it not been for the accident of success.[...] In the last days of 2003, he went back to building decks (*Freedom*, 193).

Den manglende styringen av nasjonen er et viktig element i hvordan Richards kreativitet får næring. Jo større mangelen er, desto mer forsterkes begjæret. Når det ikke lenger finnes like store mangler i nasjonens styresett (Clinton før Monica Lewinski), stopper også Richards kreativitet opp. Nasjonens traumer utfra Richards demokratiske overbevisning og egne traumer virker som en skapende kraft, men det å ikke bli sett, ikke bli anerkjent, blir Richards kamouflasje. Det er slik han ønsker det. De anledningene hvor Richard *blir* gjenkjent og beundret, viser hvor ukomfortabel han er med situasjonen. Idet Richard møter andres blikk, speiler de tilbake til ham et bilde han ikke kan kjenne seg igjen i. De andres blikk fyller ikke mangelen på innsiden.

Almost immediately, Katz saw the light of recognition in the eyes of a college-age kid standing by the opposite doors. Katz lowered his head and turned away, but the kid had the temerity to touch him on the shoulder. «I'm sorry», he said, «but you're the musician, right? You're Richard Katz.» «Perhaps not sorrier than I am,» Katz said. (*Freedom*, 226-227).

Kanskje er det derfor han bruker så lang tid på å kjenne seg tilfreds med sin egen suksess, akseptere den; han kjenner seg ikke igjen i bildet av en person som lykkes. Han er en som alltid søker etter noe annet, et annet blikk, en annerledes gjenkjennelse, et begjær som per definisjon ikke kan tilfredsstilles. Idet mangelen ser ut til å fylles og bli til et hele, sprekker det opp på nytt og begjæret flyttes, overføres til et annet sted, et annet blikk, en ny mangel, som egentlig aldri kan fylles på noen områder.

### **Et binært par (Walter-Richard)**

Richard og Walter speiler hverandre på flere måter, de ser på seg selv med hverandres blikk og er nærmest avhengig av dette blikket. På en måte utvikler de to seg som en omvendt speiling eller miming av hverandre. Deres tidlige signifikante egenskaper, blir etterliknet av den andre for å igjen kunne etterlikne seg selv. Som vist tidligere, gjør Richard kun spede

forsøk på å etterlikne Walter. Fordi denne etterlikningen ikke gir Richard noen egentlige fordeler, er den heller ikke funksjonell. Den tidligere konstellasjonen, hvor de har speilet seg i hverandres blikk, har for Richard spilt en større rolle.

Walter har ikke klart å finne gjenkjennende blikk i sin egen familie, Richard har egentlig ingen familie. De trenger begge et substitutt, noe som kompenserer for denne mangelen. På college velger Walter og Richard hverandre; de to blir hverandres familie. På mange måter mimer de samspillet mellom søsken. Men forholdet får preg av en hybrid karakter: «The eternally tormenting question for Walter, [...] was whether Richard was the little brother or the big brother, the fuckup or the hero, the beloved damaged friend or the dangerous rival» (*Freedom*, 131).

Selv om det absolutt eksisterer et tett bånd og en kjærlighet mellom Richard og Walter, bærer forholdet preg av en skjørhet, en usikkerhet mellom de to, som hele tiden er med på å forskyve, rokke ved forholdet. Richard blir for Walter et speil eller bilde på veggen, en konkurrent som Walter konstant sammenlikner seg med.

Intellectually, Walter was definitely the big brother and Richard his follower. And yet, for Richard, being smart, like being good, was just a sideshow to the main competitive effort. [...] that there was a dark side of him always going off in the night to pursue motives he wouldn't admit to; that he was happy to be friends with Walter as long as it was understood that he was the top dog» (*Freedom*, 135).

Richard har *noe*, han sitter på den egentlige makten til tross for at Walter virker overlegen på viktige områder som på det intellektuelle. Det er Walter som er i tvil om vennskapet, om han selv er mer glad i Richard enn omvendt. Så lenge Walter får spille rollen som storebror, så lenge Walter ser ut til å ha overtaket, ser vennskapet ut til å være i balanse.

The state of their rivalry was very satisfactory to him that day. Richard was poor and subdued and too thin, and his woman was peculiar and unhappy. Walter, now unquestionably the big brother, could relax and enjoy Richard's success as a piquant and hipness-enhancing accessory to his own (*Freedom*, 139).

Walter og Richard er som et binært par i matematisk-fysisk<sup>80</sup> forstand. Idet den ene er på, full av energi, vellykket, suksessfull, må den andre nødvendigvis være av. Begge kan ikke «ha på strømmen samtidig». Det kan ikke være to storebrødre. Idet Walter føler seg som lillebror,

80 I en strømkrets må den ene part i et binært par være av dersom den andre er på.

oppstår kampen. Energien forflyttes; hele paret er iferd med å briste idet av/på-strømkretsen jevnes ut og likestilles, hele konstellasjonen utjevnes og slokner. Walter som hele tiden har vært i tvil om maktforholdet mellom ham selv og Richard, må møte makten på motstanderens premisser. Den «undertrykte» må nekte å møte blikket til den som har makten og ved å gjøre dette, for å sitere Bhabha (1994:98) «reject the narcissistic demand that should be addressed directly, that the other should authorize the self, recognize its priority, fulfill its outlines». Men dette går begge veier, i overført betydning, kan Bhabhas begrep om *hybridity* og *mimicry* overføres til enhver maktkonstellasjon, slik som her mellom Walter og Richard. Maktkonstellasjonen er gjensidig avhengig av hverandres blick og påvirkning. Den undertrykte etteraper den andre eller tar etter den andres verdier i håp om å komme til samme goder, få samme tilgang til rettigheter og verdier som den overlegne.<sup>81</sup>

Walter og Richard har påvirket hverandre gjensidig, speilet seg i den andre og som en del av en tosom konstellasjon fått egenskaper fra hverandre gjennom de Andres blick. Ved å speile Walter, har Richard har blitt oppfattet som mer intellektuell, mer substansiell og moralsk. Walter på sin side virker i lys av Richard mer kreativ, kul og avslappet. Idet de mister glansen fra hverandres speil, mister Walter de positive egenskapene, han blir fratatt fordeler.

Walter wouldn't have minded getting a little more credit for having being so morally and even financially supportive of Richard, but what really hurt him was how little he seemed to matter to Richard, compared to how much Richard mattered to him (*Freedom*, 186).

Forvirringen og redselen for at forholdet deres hele tiden har vært preget av skjevheter, gjør at Walter omdanner Richard til en utydelig figur. Idet Richard trekker seg tilbake fra ekteparet Berglund, blir han en fremmed. Walter klarer ikke å gjenkjenne han som skulle vært hans beste venn. Walter er forvirret og forstår ikke hvorfor Richard holder seg i skyggene. Den fremmede kan lett omdannes til en fiende<sup>82</sup>.

Walter became competitive. He'd been lulled into believing himself the big brother, and now Richard had set him straight yet again. Richard may have privately sucked at chess and long-term relationships and good citizenship, but he was publicly loved and admired and celebrated for his tenacity, his purity of purpose, his gorgeous new songs. It all made Walter suddenly hate the house and the yard and the small Minnesotan stakes he'd sunk so much of his life and energy into; Patty was shocked by how bitterly he belittled his own accomplishments» (*Freedom*, 186).

---

81 A. Singh diskuterer dette i artikkelen «Mimicry and hybridity in plain english»

82 Edward Said skriver om dette i *Orientalismen* der orienten blir en imaginær fiende pga sin fremmedhet

Walter starter å konkurrere mot Richards suksess. Alt han selv har identifisert seg med, alt som *er* Walter, mister sin betydning. For hver lille bit av Richards suksess, blir Walters signifikante objekter proporsjonalt mindre verdt. Huset betyr ingenting, arbeidet betyr ingenting. Walter har mistet makten. I lys av Richards suksess, synker verdien på det Walter har oppnådd. Walter tåler egentlig ikke den Andre. Men han tar opp kampen. Han vil møte maktens blikk. Det faktum at Walter ønsket å være storebror, og at han har mistet den posisjonen, gjør at han tar i bruk de tilgjengelige maktmidlene han har til rådighet, for å overta storebror-rollen igjen. Walter blir en etterlikning av seg selv, en kopi av Richard, «almost the same, but not quite».<sup>83</sup> I etterlikningen får Walter flere «dårlige egenskaper». Men han blir likevel ikke helt som Richard. I etterlikningen, i kampen, blir det som om Walter mister seg selv, og de «nye» delene av ham, blir ikke med på å omdanne han til et bedre menneske. Richard blir fienden, en som må beseires, uavhengig av hvilke midler som tas i bruk. Walter har nevnt tidligere at han ikke har konstitusjon for å jukse. Nå viser det seg at han kanskje har det likevel. Det verden krever og etterlyser, det skal Walter nå imitere. Walters ønske om å kopiere Richard, ikke bare imitere, men *være* som Richard, bunner i mangelen Walter alltid har følt: «But the thing he has is what the world wants,» Walter said. «The world [...] rewards integrity and coolness» (*Freedom*, 307). Richard har det som Walter *ikke* har. For Walter er det imidlertid ikke lett å få øye på hva Richards «coolness» består i, og hva han selv skal gjøre for å imitere eller overta denne egenskapen. Begjæret etter å vinne, gjør at idealene forsvinner for Walter. Walter får jobb hos mangemillionær og industrimagnat, vin Haven. Det er det første steget mot det store selvbedraget. Vin Havens olje og gass-selskap følger ingen moralske retningslinjer, det er kun profitbasert. Driften deres går på tvers av alle miljømessige hensyn Walter tidligere har vært opptatt av. Vin Haven holder til i Washington og familien Berglunds bevegelse til hovedstaden, representerer for dem en sakte vei mot oppløsningen. På liknende vis ser vi hvordan Washington speiler nasjonens moralske forfall. «There is something so profoundly wrong with Washington. [...] Washington's all abstraction. It's about access to power and nothing else» (*Freedom*, 224). Walter klarer å se hva som er galt med Washington, men det er ikke synlig for ham hvordan Washingtons innholdsløse jag etter makt er med på å påvirke han selv. Under oppholdet i hovedstaden, er det som om Walter overtar byens egenskaper. Sammenlikningen med Richard og begjæret etter å vinne over ham, gjør at Walter faktisk begynner å jukse. Han forsvinner langsomt og blir «all abstraction».

---

83 Bhabha bruker dette uttrykket i kapittelet «Of Mimicry and man» (1994:89)

## **Kamouflasje skaper selvbedrag (Walter og Joey)**

Konkurransen tøyser Walters etiske grenser. Behovet for å skjule den egentlige hensikten og oppvurdere formålet, blir så påtrengende at Walter knapt nok er bevisst hva som skjer. Han trenger en maske, noe som kan dekke over eller forvandle de uetiske handlingene til moralsk og prisverdig innsats. Asurparulaen blir en del av Walters kamouflasje. Fordi selskapet skal beskytte den utrydningstruede fuglen, fungerer dette som beskyttelse mot vin Havens egentlige hensikt: å fjerne fjelltopper for å bedre vilkårene for kullindustrien. Asurparulaen blir Walters maske som han kan beskytte seg bak. For å forsterke kamouflasjen, får han en samarbeidspartner hos vin Haven, som er med på å bygge opp under selvbedraget. Lalitha blir Walters største kamouflasje, hans fremste beskytter:

'Mr Haven interviewed half a dozen other candidates before Walter', Lalitha said. Some of them stood up and walked out of him, right in the middle of the interviews. They were so close-minded and afraid of being criticized! Nobody else but Walter could see the potential for somebody who was willing to take a big risk and not care so much about conventional wisdom' (*Freedom*, 211).

Lalithas blikk omdanner Walter til en som kan beseire Richard. Hun er som en projeksjon av Walters indre. Lalitha ser Walter slik han alltid har ønsket å bli sett, som et ideal for andre, som Richards absolutte overmann. Lalitha omtaler Richard slik: «That kind of man is very primitive. All he has is dignity and self-control and attitude. He has one little thing, while you have everything else» (*Freedom*, 305). Paradoksalt nok fører konkurransen mellom Walter og Richard til at Walter imiterer helt andre deler av Richard enn hans verdighet og selvkontroll. Det er som om Walter blir fratatt nettopp disse egenskapene. Samtidig skaper Lalitha en splid i Walter. Han ønsker å oppnå den sosiale statusen Richard har uten å være som ham. Walters begjær etter å vinne, å tre frem og vise sin vellykkethet kommer i konflikt med hva som må til for å oppnå dette. Mot sin vilje imiterer Walter deler av Richards «dårlige» egenskaper; å ta for seg kvinner som om de var en vare som kan konsumeres. Uten å forstå det selv, har Walter etterliknet nasjonen, søkt makt på gale premisser, utnyttet naturen for egen vinnings skyld, tatt for seg som en imperialist:

To throw away his marriage and follow Lalitha had felt irresistible until the moment he saw himself, in the person of Jessica's older colleague, as another overconsuming white American male who felt entitled to more and more and more: saw the romantic imperialism of his falling for someone fresh and Asian [...](*Freedom*, 318).



## Etterlikning av nasjonen

Walter og Lalitha har reist gjennom West Virginia sammen på oppdrag fra vin Haven. Innbyggerne i West Virginia er med på å synliggjøre enkelte deler av nasjonens dårlige sider. Lalithas bengalske opprinnelse representerer annerledesheten i forhold til det ellers helt hvite universet vi møter i *Freedom*. Fremmedheten hennes blir møtt med tilrop og hatske blikk. Disse blandes sammen med Walters skam knyttet til egen moral og forpliktelser overfor familien. Lalitha har blitt den fremmede, en trussel mot familien Berglund, på samme måte som «det mørke», hennes indiske opprinnelse utgjør en trussel for beboerne i West Virginia:

Walter went inside and found himself in the crosshairs of the murderously hateful gaze emanating from a heavyset young blonde [...] While he waited for his food, he wondered why it was tonight of all nights, that he and Lalitha had provoked this kind of hatred. [...] He was forced to the conclusion that what had attracted the young couple's attention was the guilt, his own dirty guilt, that had radiated from his booth (*Freedom*, 312).

Lalitha presser seg inn i familien Berglund, ved sitt daglige nærvær blir hun en konstant påminnelse for Walter og Patty om alt som er galt med forholdet deres.

Landskapsbeskrivelsen fra West Virginia kan stå som en metafor på den reisen Walter gjør mentalt sett, ikke bare fysisk. West Virginia blir symbolet på både Walters selvbedrag og nasjonens forræderi:

The land here had betrayed itself, its gnarly topography and wealth of extractable resources discouraging the egalitarianism of Jefferson's yeoman farmers, fostering instead the concentration of surface and mineral rights in the hands of the out-of-state wealthy, and consigning the poor natives and imported workers to the margins: to logging, to working in the mines, to scraping out pre- and then, later, post-industrial existences on scraps of leftover land which, stirred by the same urge to couple as had now gripped Walter and Lalitha, they'd overfilled with tightly spaced generations of too-larged families. West Virginia was the nation's own banana republic[...] (*Freedom*, 337).

Igjen ser vi hvordan Walter overtar nasjonens egenskaper, imiterer dem og spiller nasjonens dårlige sider. Walters forræderi mot egne ideer gjør at naturressurser blir utnyttet. West Virginias nedrige natur gjenspeiler Walters drifter, de er sterkere enn idealene. West Virginia fremviser hvilke problemer overbefolkning kan føre til. West Virginia gjenspeiler alt som Walter kjemper mot, allikevel tar han etter alle attributtene delstaten bærer på. Walters kampsak «free space», som innebærer at folk må føde færre barn, blir så til de grader

forvrengt av begjæret; Walter orker ikke tanken på at Lalitha skal la seg sterilisere. Hans egne drifter går foran idealismen. Nasjonens måte å ta til seg de ressurser de måtte ønske, går hele tiden foran hensynet til miljø, natur, rettferdighet og likhet for alle. Walters etterlikning av nasjonen, for å tilstrebe seg den samme makten, de samme «rettighetene» som USA har gjort ved så mange anledninger, viser ironien i det hele og hvor nært beslektet begrepet «mocking» ligger opptil «mimicry». Etterlikningen viser Walters selvforræderi og selvbedrag.

Kamuflasjen, Lalithas forsikringer om at de kjemper for en god sak, viser hvor tomme ideene er. Når friheten brukes til å utnytte den svake part eller alle ledd som er mulig å utnytte til egen vinning, ser vi hvorledes idealene brister. Det er nasjonens selvbedrag inkarnert i Walters etterlikning.

Som en forsterkning og en dobbelt etterlikning, ser vi også hvordan Joey på mange måter blir en kopi av sin far. Joey etterlikner Walters etterlikning av nasjonen og måten å utnytte makt på. Walter har kuttet fjelltopper for kullindustrien og Joey har solgt ubrukelige deler til lastebiler som gjør at de bryter sammen og soldater blir drept, men forestillingen blir opprettholdt, på dobbelt vis: Walter og Joey føler seg som redskap for «de skyldige og de grådige». Deres egen gevinst blir underslått. Joey både repeterer og bekrefter Walter. Han handler på vegne av en mann i Washington, ikke for nasjonen, men for seg selv, og han gjenkjenner synden, men ser ikke seg selv som synderen. Idet Joey velger å gi «de skitne» pengene han har tjent til Walters like in-autentiske formål, vern av asurparulaen, og Walter tar imot, bekrefter transaksjonen lovløsheten og reflekterer begges synder. Dette gjør dem til likemenn. Idet kopien bekreftes som noe godt, men som i virkeligheten er en dårlig kopi, et dårlig papir, eller «bad news», som delkapittel 5 heter, ser vi sammenkoblingen mellom nyhet, avis, papir, forestillingen om hva som skjer i nasjonen USA, bildet som blir skapt, løgnene som blir fortiet. Etterlikningene gjør Walter og Joey til hverandres kamuflasje. De legger begge skylden på nasjonen. Det er *den* som opererer under falskt flagg. Frigjøring av Irak innebærer ikke det den utgir seg for, beskyttelse av Amerikas rike fauna, er et skalkeskjul for økonomisk vinning. At Walter og Joey etterlikner nasjonen, uten å vedkjenne seg dette, viser i enda større grad det doble bedraget.

### **The Fiend of Athens**

Hele Walters utvikling kan sees i lys av historien om «djevelen fra Athen». Historien er fra en film, *The fiend of Athens*, som Walter og Patty ser sammen på sitt første seriøse stevnemøte. Filmen symboliserer starten på noe samtidig som den viser diametrale motsetninger mellom Patty og Walter. Walters utvikling kan sies å *etterlikne* grunnplottet i *The Fiend of Athens*.

Patty beskriver plottet slik:

The fiend of Athens concerned a mild-mannered Athenian accountant with horn-rimmed glasses who is walking to work one morning when he sees his own picture on the front page of a newspaper, with the headline FIEND OF ATHENS STILL AT LARGE. Athenians in the street immediately start pointing at him and chasing him, and he's on the brink of being apprehended when he's rescued by a gang of terrorists or criminals who mistake him for their fiendish leader [...] the gang is so counting on his help, and the rest of the city is so intent to kill him, that there finally comes an amazing moment when he whips off his glasses *and becomes their fearless leader* – The Fiend of Athens! He says, 'OK, men, this is how the plan is going to work' (*Freedom*, 97-98).

Djevelen fra Athen er omringet av fiender. De Andre feiltolker han; de tror at bildet de har sett i avisen er «djevelen», men i virkeligheten er det en regnskapsfører som ikke har noen forbindelseslinjer til «djevelen». Patty trekker en parallell til hovedpersonen i filmen og Walter: «Patty watched the movie seeing Walter in the accountant and imagining him whipping his glasses off like that» (*Freedom*, 98). Parallellen til Walter er dermed stadfestet, men den strekker seg også lenger. Walter ser bildet av seg selv på forsiden av *The Times*, hvor han blir fremstilt som en djevel. Det finnes likevel ikke et gjenkjennende blikk hos Walter. Han føler at kritikken i *The Times* omhandler en annen. Walter ser ikke på seg selv som en djevel. Likevel føler han fiender overalt rundt seg; innbyggerne i Forster Hollow som han har tvunget til å flytte på grunn av oppdragene fra vin Haven, miljøforkjempere med Jocelyn Zorn i spissen, ikke minst Patty og Richard som har sviktet ham. Mot sin vilje blir Walter hyllet som en leder og en helt etter talen om «Klodens kreft» i Whitmanville. Talen går som en farsott og blir sendt ut på alle sosiale medier hvor Walter får en tilhengerskare, mer eller mindre liknende de voldelige og kriminelle rundt djevelen fra Athen. Walter er så langt nede at han på en måte blir en fryktløs leder i den forstand at han er likegyldig, han frykter ingenting nettopp fordi ingenting betyr noe.

For Patty er «djevelen» en positiv figur, et eksempel til etterfølgelse. Det djevlelike knyttes opp mot et begjær, en «drive» etter å oppnå noe, å få ut sitt potensial på alle områder: «There was something almost Fiend of Athens, in Walter's new energy» (*Freedom*, 186), påpeker Patty like før de flytter til Washington. Hun ser som sagt på dette som noe positivt. Patty håper at dette skal kunne gjøre at de to kan starte «life afresh in Washington» (*Freedom*, 187). «He never really got alive until he was mistaken for the Fiend. Even though he only lived a few days after that, it was OK for him to die because he'd finally really done something with his life, and realized his potential» (*Freedom*, 98), sier Patty. Denne uttalelsen

bekrefter Pattys livsholdning; å nå sitt potensial, for eksempel på idrettsbanen, er det som teller. Dette avslører en typisk amerikansk holdning om at det å oppnå noe er viktigere enn alt annet. For Patty er det som om det meste blir en nedtur etter at hun på college var basketballstjerne. Kanskje trenger hun en djevels energi.

Da Walter kommer hjem fra West Virginia er det som han har brakt med seg landskapets grådighet. Walters djevelske natur er i ferd med å bryte ut og ta over for Walter. Nå ser han på Patty som et objekt, han har tatt over Richards egenskaper. Kvinnen skal ikke forstås eller elskes; hun er et objekt knyttet til begjæret:

Patty had suddenly seemed, when he walked into her room, like his object. His obstinate object, his frustrating wife. And he was sick of it, sick of all the reasoning and understanding, and so he threw her on the floor and fucked her like a brute. The look of discovery on her face then, which must have mirrored the look on his own face, made him stop almost as soon as they'd got started. Stop and pull out and straddle her chest and stick his erection, which seemed twice its usual size, into her face. *To show her who he was becoming*<sup>84</sup> [...] and instead of her usual demure little sighs of encouragement she was giving forth loud screams, and this inflamed him all the more (*Freedom*, 459 ).

Djevelen, alltid forbundet med seksualitet, begjær og ild, viser frem Walters nye mandighet, han har kommet på høyde med Richard, han har blitt en vinner også i det «andre spillet». Patty har problemer med å gjenkjenne Walter som djevelen, men erkjennelsen får henne til å komme ham i møte, noe som tenner den djevelske ilden i ham stadig sterkere. Denne scenen er med på å vise hva Walter har utviklet seg til, kapittelet har da også fått tittelen «The Fiend of Washington» med henblikk på Walter.

### **Fienden er meg selv; The Fiend of Washington**

Walter har blitt den djevelske lederen fra Washington som benytter alle mulige tilgjengelige midler i kampen om makt og ressurser. Når artikkelen i *The Times* kommer og beskriver hva hans bedrifter går ut på, ønsker han ikke å kjenne seg igjen i i det. Times-artikkelen viser frem Walters bedrag. Det blir referert til artikkelen flere ganger i løpet av romanen. Faktisk åpner *Freedom* med en lang passasje som beskriver hvordan Patty og Walters gamle naboer i St. Paul oppfatter hvordan Walter har blitt:

---

84 Min kursivering

According to a long and very unflattering story in the *Times*, Walter had made quite a mess of his professional life out there in Washington. His old neighbors had some difficulty reconciling the quotes about him in the *Times* (arrogant, high-handed, ethically compromised») with the generous, smiling, red-faced 3M employee they remembered pedaling his commuter bicycle up Summit Avenue in February snow (*Freedom*, 3).

Bildet naboene har av Walter kolliderer med beskrivelsen i *The Times*. De får det ikke til å stemme overens med bildet de hadde av Walter slik de kjente ham noen år tidligere. Naboene kan ikke gjenkjenne Walter i denne historien nettopp fordi Walter *har* forandret seg; fra å være en som aldri ville gått på kompromisser med etiske verdier, er det nettopp det han gjør. Alt uetisk kan bortforklares eller snus om på, vris om til å bli tilforlatelig overfor ham selv. Dette blir hans kamuflasje og selvbedrag. Walter gir også inntrykk av at han ikke føler seg som en uetisk person. Han trenger Lalitha for å opprettholde illusjonen. «Nobody else understands what good things you're doing. I'm the only one» (*Freedom*, 474), sier Lalitha. På dette tidspunktet er hun den eneste som gjenkjenner Walter som et godt menneske. Lalitha er en imitasjon av det Walter trenger der og da: idealistisk på hans vegne, ung, vakker, en seksuell fantasi<sup>85</sup>.

I Pattys speil har Walter blitt forvrengt, misdannet, han blir ødelagt. Han trenger et nytt blikk som kan omforme ham igjen, gjøre bot på misdannelsene, rette ut skjevhetene og reparere. Slik får Lalitha en dobbel funksjon. Hennes blikk gir Walter det han trenger. Lalitha er alt Patty ikke er, og i tillegg slik Walter tror han ønsket at Patty skulle være; aktiv, handlekraftig, øm, mottakelig for Walters kjærlighet. Lalitha er Pattys rake motsetning, en indisk, mørk skjønnhet, overhodet ikke opptatt av Richard, hun ser bare Walter; det er nesten som om det ikke er sant. Kanskje er det fordi Lalitha kun er å oppfatte som en projeksjon av Walters indre, hans tørst etter å fylle mangelen. Flere steder i romanen peker på det ikke-virkelige ved forholdet Walter har til Lalitha. De to virker «ute av verden». Lalitha har fått med seg Walter bort fra virkeligheten, den han ikke kan hankses med. Richard kommenterer dette:

Walter and his girl seemed to have snapped under the pressure of thinking in too much detail about the fuckedness of the world. They'd been seized by a notion and talked each other into believing in it. Had blown a bubble that had been broken free of reality and carried them away. They didn't seem to realize they were dwelling in a world with a population of two (*Freedom*, 224).

---

85 Navnet Lalitha kan være en referanse til Lolita

Realitetene har ikke nådd dem, de har skapt seg en egen verden, et parallelt univers der Lalitha kan elske Walter, og han kan prøve å ta imot hennes kjærlighet.

### «Lament till I am lost»

Begjærsobjektet Lalitha har blitt formet, det er bare å strekke ut armen idet Patty forlater hjemmet. Men tiden føles ikke reell, Walter mister kontakten med verden: «'Two-seventeen', he marveled. It was *the strangest time*<sup>86</sup> he'd seen in his entire life» (*Freedom*, 465). Walter kjenner ikke lenger igjen tiden. Tidsaspektet mister sin betydning. Han er ute av verden. Følelsen av å bytte ut Patty kjennes fremmed: «it was strange to think that the footsteps he heard coming back up[...] belonged to the person who would take Patty's place in his life.» (*Freedom*, 465). Lalithas rolle som substitutt, trekker Walter vekk fra virkeligheten. Når deres første seksuelle møte er forbi, viser klokken 3:52. Walter har beveget seg i retning av romanens motto: «lament till I am lost». En kuriositet må nevnes i denne forbindelse. Bibelens klagesanger, eller *Lamentations*, som de heter på amerikansk, forteller om avdøde venner, over nasjoner som var blitt herjet.<sup>87</sup> I klagesangene viser vers 2,17 (jamfør klokkeslettet two seventeen) følgende:

Jehova har gjort det han hadde i sinne. Han har fullbyrdet sitt ord, det han hadde gitt befaling om fra fordums dager. Han har revet ned og ikke vist medynk. Og han lar fienden fryde seg over deg. Han har opphøyd dine motstanderes horn.<sup>88</sup>

Dette er hva Walter føler; fiendene fryder seg, motstanderne er i ferd med å vinne. Walter er like bortkommen som om Gud har forlatt ham. I tidsrommet mellom 2.17 og 3.52 forhøyner han fiendebildet av Patty og Richard. Det seksuelle møtet med Lalitha skal være en slags hevn over «traumet» Walter opplever, han trenger det for ikke å forgå av hat og selvmedlidenhet. Men følelsen av å ha tapt, av å miste verden av syne forsterkes bare ved den «uretten» han mener har blitt begått mot ham. Vers 3.52 i Klagesangene sier dette: «Mine fiender har jaget meg som en fugl – uten grunn».<sup>89</sup> Walter ser på Patty og Richard som fiender, bildet av de to sammen hjemsøker ham.

I motsetning til Lalitha, kan Patty se Walter og hva hans form for transformasjon eller transcendens innebærer. Walters forandring vises tydeligst nettopp i en overskridelse av grenser. På grunn av fiender føler han seg truet til å gå lenger og lenger for å vinne og

---

86 Min kursivering

87 Opplysningene er hentet fra Bibelens nettside, jf litteraturlista

88 Opplysningene er hentet fra Bibelens nettside, jf litteraturlista

89 Opplysningene er hentet fra Bibelens nettside, jf litteraturlista

overleve. De moralske grensene forskyves. Begjæret øker. Patty reagerer på følgende måte etter å ha lest artikkelen i *The Times*: «I'm just saying it's sounds pretty bad. It doesn't even sound like there's any disagreement about how bad this really is» (*Freedom*, 322).

Bedraget begynner å nå inn også til Walter. På rundreisen Walter og Lalitha gjennomfører, hvor Walter skal spre det gode budskap i forhold til kloden og overbefolkningsproblematikken, besøker de også byen *Athens* i Georgia.

By the time he and Lalitha reached Athens, Georgia, he was having a hard time getting up in the morning. He was worn out by the road and oppressed by the thought that the country's ugly rage was no more than an amplified echo of his own anger» (*Freedom*, 494).

I talen «Cancer on the planet» kommer de første innrømmelser fra Walter. I et slags sammenbrudd gjennom en tale får han satt ord på det meningsløse arbeidet han har bedrevet. Menneskene, han selv inkludert, er klodens kreft. Walter ønsker ikke å være «djevelen», men talen har gjort ham til leder for en gruppe aktivister han ikke ønsker å være leder for.

For a while [...] he 'd tried to downplay and qualify his cancer-on-the -planet «heroism» [...] But his fans had so roundly and voluminously chided him for this («grow some balls man, your speech totally rocked»etc) that he came to feel he owed them an honest airing of every venomous thought he'd entertained [...] (*Freedom*, 491).

Walter føler i likhet med regnskapsføreren en lojalitet overfor de han skal lede og parallellen her er klar: «the hero keeps trying to explain to them that he's just a mild-mannered accountant, not the Fiend, but the gang is so counting on his help» (*Freedom*, 97).

Det personlige blir sammenblandet med det globale. Gjentakelsene skaper forskyvningen; Walters egenskaper forandres for hver gang historien om ham gjentas. Hans handlinger blir et ekko av tidligere hendelser, men de blir forvridd eller forskjøvet, kanskje til slutt til det ugjenkjennelige. Walter klarer ikke å møte det offentlige blikket. Han klarer ikke å møte sitt eget blikk. Hans fiender er kanskje egentlig ikke hans fiender. Walter har blitt sin egen fiende.

Allerede før Lalitha dør, er Walter på vei bort fra verden. Lalitha klarer ikke å holde ham i drømmeverdenen lenger. Konkurransen har omdannet Walter til et bortkomment subjekt, ute av stand til å se seg selv og verden på den måten den egentlig henger sammen. Vi

ser hvordan Walter utvikler seg til å bli mer abstraksjon, mindre substansiell:

It was true that he'd supplied the big ideas; but the big ideas were all he seemed to have. Lalitha was in every other way the driver now.» [...] Gender equality, as expressed in the pressure of Lalitha's neat foot on the gas pedal, made him glad to be alive in the twenty-first century» (*Freedom*, 293).

Lalitha har overtatt «styringen» på livet hans; «she was the driver now». Som en utløser og forsterker av begjæret, trekker hun Walter enda lenger vekk fra idealene. Det kan virke som Lalitha bærer med seg og representerer alle substitutter for Walter. Hun representere alt hva Walter måtte ha av begjær, både kroppslig begjær, og begjær etter å få anerkjennelse og makt. På den måten fremstår Lalitha nesten kun som representasjon; en omdannelse av begjæret. Substituttet kan aldri bli virkelighet. Kjærligheten til Lalitha er for Walter kun en måte å overleve bruddet med Patty på. Når Walter spør Lalitha om hun ville godtatt ham med alle hans mangler, så får han ikke noe svar. Walter forstår sammenhengen for sent. Lalitha som fører, styrer dem ikke i riktig retning, det fører til døden.

Hearing that she'd gone back to Richard ought to have liberated him, ought to have freed him to enjoy Lalitha with the cleanest of consciences. But it didn't feel like a liberation, it felt like death. He could see now [...] that the last three weeks had merely been a kind of payback, a treat he was due in recompense for Patty's betrayal. (*Freedom*, 480).

Walter skal vise Lalitha hjemstedet sitt, noe av hans identitet, en ekte rørdrum, men hun er ikke særlig interessert. Dette kan leses som et ønske fra Walters side om å vise henne hvem han «egentlig er». Men rørdrummen de først ser, er ikke en virkelig rørdrum. «it was a bittern without bitterness, standing in plain sight while strobing of tourist cameras bounced off its irrelevant camouflage» (*Freedom*, 489). Uten kamuflasje er Walter avkledd, han står midt i spotlighten, åpen for hele omverdenen. Skyheten har forsvunnet. Walter er ikke lenger en rørdrum, han kan ikke finne likhetene. Fordi han ikke klarer å se seg selv, blir det umulig å vise det frem for Lalitha. De leter etter en annen rørdrum «a real bittern, a shy one», og finner til slutt en . «Walter finally spotted a bittern in a marsh littered with shotgun shells and sun-bleached Budweiser packaging» (*Freedom*, 489). I møtet med vin Haven og Lalitha er følelsen av å være «lordly in the sky», redusert til en fugl på utstilling blant søppel, hvor alle kan se avfallet, restene etter den han engang var. Lalitha og Walter har forskjellige oppfatninger av det de ser. «I don't think I really get nature», sier hun (*Freedom*, 490). Dette er starten på separasjonen for Walter og Lalitha. Lalitha velger å dra tilbake til en jobbrelatert



samling, som har gått helt ut av proporsjoner. Walter blir igjen i fortiden. Han lar Lalitha dra videre mens han besøker St. Paul og Nameless Lake alene. Her hører ikke Lalitha til. På veien kjører hun seg i hjel, men omstendighetene rundt dødsfallet er uklare:

Whether she did, in fact, drive carefully [...] Whether a coal truck had come flying around one of these curves and done what a coal truck did somewhere in West Virginia every week. Or even deliberately forced her off the shoulderless road.  
(*Freedom*, 500)

Det blir antydnet at en bil med kull, er skyld i Lalithas død. Walter og Lalitha som indirekte har jobbet for og spilt på lag med kullindustrien, blir møtt med en skjebnens ironi. Deres prosjekt har slått tilbake på dem selv. Bilulykken stopper også livet for Walter: «the car accident that had effectively ended his life» (*Freedom*, 551). Illusjonen har fullstendig gått i oppløsning.

Sorgen over Lalithas død virker på mange måter som en kamouflasje for Walter. Hennes død innebærer også et tap av han selv. Sorgen kamuflerer dette tapet, men den kan også oppfattes som en maske som skjuler sorgen over å ha mistet Patty. Masken beskytter også for selvbedraget, som virker umulig å leve med. Walter ønsker ikke å velge livet igjen. Han er en Robinson Crusoe, som har havnet på sin egen lille øy, der ingen får komme nær ham. Walter har stengt av alle følelser, han ønsker å leve i smerten. Det er som Walter allerede etterlikner døden, en ikke-eksistens. Walter bryr seg ikke lenger om mennesker:

[...] he could no longer read novels or listen to music or do anything else associated with feeling, he treated himself to computer chess and computer poker and, sometimes, to the raw sort of pornography that bore no relation to human emotion.  
(*Freedom*, 550).

Walter stiller spørsmålet «Why bother?» Men han finner ikke svar: «He had a right, in such an unjust universe, to be unfair to his wife [...] *because there was no point in anything.*<sup>90</sup>  
(*Freedom*, 554-555).

I romanens motto tar jeg'et avstand fra alle andre. De oppfattes som vinnere, mens jeg'et ønsker å forvitte på sin egen lille gren. På samme måte oppfatter Walter «alle de andre» som vinnere:

---

90 Min kursivering

[...]the world was full of winners, LBI and Kenny Bartles cashing in, Connie going back to school, Joey doing the right thing, Patty living with a rock star, Lalitha fighting her good fight, Richard going back to his music, Richard getting great press for being far more offensive than Walter, Richard charming Connie, Richard bringing in the White Stripes...while Walter was left behind with the dead and dying and forgotten (*Freedom*, 480).

Walters etterlikninger av makt og suksess har omgjort alle andre til fiender. Han har mistet idealene av syne. Asurparulaen og Lalitha blir hans dekke, hans måte å skjule det etiske bedraget og selvbedraget. Idet han oppdager det, står han igjen som taperen. De andre er vinnere. Walter har kommet så langt vekk fra virkeligheten at veien tilbake virker tung.

Et poeng som må nevnes i sammenheng med romanens motto, er at *alle* hovedkarakterene på visse tidspunkt i romanen, kjenner på følelsen av at de andre er vinnere, og at de selv står utenfor. Joey føler seg slått av Walter: «It was to his strict, principled father that a full accounting needed to be made. He'd been battling him all his life, and now the time had come to admit that he was beaten» (*Freedom*, 441). Selv Richard har liknende tanker:

He was very good at knowing what was good *for him*, and this was normally enough for every purpose in his life. It was only around the Berglunds that he felt that it was not enough. And he was sick of feeling that (*Freedom*, 378).

Likevel fremstår Richard senere i romanen som en person som på et vis har kommet videre: «He seemed finally to have made peace with his success [...]. Patty allowed herself one small pang at how relatively contended he seemed» (*Freedom*, 536). Men dette kan selvfølgelig være en del av Pattys observasjon knyttet til nettopp den følelsen av at *alle andre* har lyktes. Richard Katz forblir på mange måter den «kule» rockestjernen vi har fått beskrevet gjennom hele romanen. Idet *Freedom* slutter, er det fortsatt et åpent spørsmål om Richard klarer å skille mellom overflate og dybde, om begjæret likevel ligger der som utilfredsstilt til alle tider. Er det kanskje bare en ny imitasjon Patty møter denne dagen på Manhattan?

Joey, som på mange måter har etterliknet både sin far og Richard, ser imidlertid ut til å utvikle seg i en annen retning. Det utilfredsstilte begjæret blir så grenseløst at det til slutt nærmer seg uendeligheten. Når man begynner å jakte på «everything and more», som Franzen beskriver det,<sup>91</sup> risikerer man å ende opp med ingenting. Kanskje er det nettopp dette Joey innser, idet han nærmer seg Jenna, at han kan komme til å bli sittende igjen med ingenting, at

---

91 Se «Farther away» s, 92.

alle hans muligheter, alle hans potensielle selv, til slutt blir spist opp av sitt eget begjær. Mennesker er ikke varer, som i Jennas verden: «She gave Joey a once-over, head to toe, the way a person might confirm that a product she'd ordered had arrived in acceptable condition» (*Freedom*, 420). Begjæret kan ikke være det styrende element:

Seeing her close her mind like this, Joey wondered how hard he would have to make himself, and how much money he would have to earn, to even enter the running for the likes of her. His dick, in his boxers, bestirred itself again, as to declare its upness for the challenge. But the softer parts of him, his heart, his brain, were awash in hopelessness at the enormity of it» (*Freedom*, 277).

Med denne erkjennelsen, er Joey kanskje nærmere seg selv og nærmere virkeligheten enn det både Patty og Walter ser ut til å komme. Joey har etterliknet og prøvd ut ulike identiteter, han har jaktet på den amerikanske drømmen og latt begjæret styre både romantiske og økonomiske transaksjoner. Likevel idet han når det laveste lave, badet i sin egen dritt, på jakt etter giftringen, som han har svelget, men som også metaforisk sett er på villspor, klarer Joey å se seg selv på en annerledes og kanskje frigjørende måte :

He was the person who'd handled his own shit to get his wedding ring back. This wasn't the person he'd thought he was, or would have chosen to be if he'd been free to choose, but there was something comforting and liberating about being an actual definite someone rather than a collection of contradictory potential someones (*Freedom*, 432).

Joey har vært som en kameleon, en som kan tilpasse seg og adaptere alle slags egenskaper, han kan snakke med kvinner, han kan være jødisk, han kan være republikaner, han kan være ektemann og elsker, men blant rekken av mulige identiteter, står han igjen med sin egen dritt. Den kan han håndtere, nettopp fordi det er ekte, det er ingen imitasjon, det er bare Joey. Denne identifikasjonen, denne erkjennelsen, finner sted *utenfor* nasjonens grenser, i Argentina. Uten den amerikanske drømmens påtrengende innflytelse, er muligheten kanskje større for å kunne se seg selv. Denne erkjennelsen gjør noe med Joey og hans syn på verden: «The word immediately seemed to slow down and steady itself, as if it, too, were settling into a new necessity» (*Freedom*, 432).

Joey velger bort Jenna, det er Connie han vil ha. Begjæret, «The Lady», er ikke lenger subjektets mål. «she [Jenna] could have been almost anybody, except Connie» (*Freedom*, 430).

Etter disse hendelsene ser man kanskje hvordan kjærlighet *kan realiseres*, ikke som substitutt eller etterlikning, men som et virkelig bånd mellom to mennesker som aksepterer hverandres mangel.<sup>92</sup>

---

92 Jf. Zizek (1999:150) og hans oppfatning om hva som må til for å skape ekte kjærlighet

## 5 Avslutning

### Fra en imitasjon til en annen

«Farther away» kan beskrive den fysiske strekningen vekk fra virkeligheten, som i avstanden fra sivilisasjonen og til Robinson Crusoes øde øy. Samtidig representerer øya, Masafuera, i seg selv bortkommenheten, isolasjonen, villfarelsen. Masafuera betyr da også som tidligere nevnt «farther away». Strekningen symboliserer selvsagt også en mental tilstand. Det er nettopp denne tilstanden jeg mener å ha påvist hos hovedkarakterene i *Freedom*. De har alle imitert og kopiert slik at de tidvis har mistet seg selv og verden av syne. Begjæret har skapt idealer som blir omformet og forvekslet med begjær. Kanskje fungerer det også motsatt: Begjæret skaper etterlikninger av idealer, som blir styrende for subjektet. Fordi etterlikningene bare er substitutter, kan de heller aldri nåes. Derfor jager karakterene konstant etter frigjørende øyeblikk. En handling eller en opplevelse virker som det rette å gjøre eller skjebnebestemt; som noe man må følge. Men peilemerkene har forsvunnet. Man sitter igjen med den følelsen Walter beskriver:

He didn't know what to do, he didn't know how to live. Each new thing he encountered in life impelled him in a direction that fully convinced him of its rightness, but then the next new thing loomed up and impelled him in the opposite direction, which also felt right. There was no controlling narrative: he seemed to himself a purely reactive pinball in a game whose only object was to stay alive for staying alive's sake (*Freedom*, 318).

Individene sitter igjen med bare lengsler, som ikke kan oppfylles, fordi begjæret per definisjon ikke *kan* tilfredsstilles. Målene for menneskets livsprosjekter virker dermed frakoblet de dypere følelsesbehovene. Det kan hevdes at vårt vestlige kapitalistiske samfunn, er bygget opp på nettopp dette prinsippet. Utilfredsstillelsen og den «imiterte» depresjonen blir vilkåret for samfunnets eksistens. Dersom menneskene *fikk* etterkommet alle sine behov, ville hele samfunnsstrukturen falle sammen.<sup>93</sup> Kanskje er det nærmest umulig å unnslippe vår vestlige begjærsspiral?

Allikevel kan man tenke seg at det hadde vært mulig å gjøre alle de samme tingene som Patty og Walter gjør; kjøpt et hus, vært en familie, levd et liv, uten at det ble en parodi, uten at det ble en imitasjon. Men huset, familien, barna, karrieren; alt dette skal gjøre så mye for dem. Friheten har gitt dem uendelige muligheter. Friheten blir sett på som nettopp dette;

---

<sup>93</sup> K. Johannisson skriver om dette i *Melankolske rom* fra 2010, se f.eks kapittel: Anomi:bortkommenheten

valgmuligheter og rettigheter, *ikke* et ansvar. På sett og vis kan det se ut som Joey og Connie er nærmere å innse valgets begrensninger enn det Walter og Patty har gjort. Connie har hele tiden vært bestemt på at et liv med Joey er det hun ønsker seg, hun krever ikke mer enn det. Tålmodighet og oppofrelse har gjort dette ønsket mulig.

Patty har få reelle forventninger til hva livet skal bringe. Hun har problemer med å se konsekvensene av sine egne handlinger. Patty har blitt et grenseløst menneske. De etiske normene ser ut til å forsvinne, de er utydelige for henne eller sammenblandet med begjær eller omformet slik at rettesnorene forsvinner. Hennes kompensatoriske atferd og villfarne drømmer skaper en form for kognitiv dissonans, et forsvar, en kamuflasje, et selvbedrag. Patty blander sammen det indre og det ytre; det komiske blir til slutt ett med det tragiske. Patty ønsker å pynte på det ytre for å fylle tomheten i det indre. Nye pupper står som den parodiske løsningen på kjernen som er i ferd med å gå i oppløsning. Hun klarer ikke å orientere seg i forhold til resten av samfunnet. Pattys avstandstagen fra politikk, fra omverdenen gjør at all mening er sentrert rundt hennes egen lille verden. Kjernefamilien *blir* hennes verden. Patty prøver på mange måter å omdanne seg selv til å bli sentrum i sitt eget liv, men radiusen innskrenkes stadig. Til slutt sitter hun igjen i sitt eget dukkehus, i sin egen boble, med sin egen lille kerne, som skal oppfylle alt- hele mangelen, hele hennes indre: «it was obvious that the only things that mattered were her children and her house – *not* her country, *not* her parents, *not* even her own husband» (*Freedom*, 8). Dette ser ikke ut til å forandre seg for Patty gjennom romanen. Hennes eget selv blir hele verden eller som Franzen sier i «Farther away» (2011:88): «the self had become an island, and now, it seemed, the island was becoming the world».

Smerten over ikke å være universets midtpunkt gjør menneskelivet om til en forestilling; men forestillingen kan som sagt aldri bli virkelig. Dersom kjernefamilien skal romme hele virkeligheten, blir selvsagt utsynet begrenset. Patty får store problemer med å finne sammenheng og kontinuitet, se en større mening med livets streben.

Walter ser kanskje Patty som en siste mulighet til å fungere som et bindeledd mellom livet og døden, prøve å finne kontinuitet, å erkjenne og erfare tragisk realisme, som Franzen kaller det. Lengselen etter å konstruere og bebo en innbilt verden, må skyves til side. Ved repetisjon kommer man ikke fremover. Forsoningen mellom Patty og Walter har ikke skapt noe nytt. Egentlig har ingenting skjedd. Patty ser ut til å gjenta seg selv og sine handlinger nøyaktig slik hun gjorde dem tyve år tidligere. Patty har gått tilbake til å bli den perfekte nabo og husmor. Hun holder grillfester og pynter på den gyldne fasaden. Patty går inn for morsrollen

med fornyet styrke. Igjen velger hun den trygge Walter. Håpet er at dette skal bringe henne nærmere Joey igjen, slik at Berglund-familien kan bli hel, slik at Patty kan bli hel. Samfunnet rundt er som før av underordnet betydning. Hun befinner seg fremdeles på sin egen Masafuera, verden er altså fortsatt henne selv.

Det er naturlig å trekke en parallell til likheten mellom Pattys verdensbilde og hvordan De forente stater oppfatter verden. Pattys «Six years» med taushet sammenfaller med seks år i USAs republikanske styre, preget av lite vidsyn og begjær etter stadig mer. Nasjonens måte å forestille seg selv som verdens overhode, som den eneste betydelige nasjonen, er med på å gjøre resten av verden om til bakgrunn. Det blir et forent fellesskap der grensen er innbilt i den forstand at grensen er ubetydelig fordi alt det sentreres rundt, er den selv. USA blir hele verden. Hva som skjer utenfor, er ubetydelig. Skillet mellom det private og det offentlige, mellom verden og en selv, har også for Walter og Joey blitt visket ut. Menneskenes eget raseri og frustrasjon er et ekko av jordklodens skrik over miljødeleggelser og mangel på bærekraftig utvikling. Menneskenes synder i relasjon til hverandre blir overført som synder mot jorda. Walter og Joey etterlikner nasjonens grådighet. De utnytter og etterlikner for å oppnå makt og økonomiske gevinster. Nasjonen er like selvsentrert, like opptatt av å vinne, like grådig og bedragerisk som Walter og Joeys finansielle affærer på hver sin kant. Nasjonen drømmer om unntak fra historiens regelverk.<sup>94</sup> Washington, nasjonens hovedstad, er ikke et ekte sted, det er en abstraksjon på samme måte som Walter mister seg selv og blir mindre substansiell for hver eneste opplevde dag han bor i Washington. Demokratene har måttet lide for seks år med en Bush-administrasjon som har løyet, imitert frihet og likhet, på samme måte som Walter har imitert arbeid for miljø og bærekraftig utvikling. Walter bruker asurparulaen til å kamuflere sin Havens utnyttelse av miljøet til fordel for kullindustrien. På samme måte har Bush brukt begreper som demokrati, frihet og likhet for alle som kamuflasje for å vinne oljeressurser i Midt-Østen og gå til krig mot Irak. Som Franzen sier i «Why bother?» ser både individene og staten USA ut til å ha kommet bort fra virkeligheten. Trusselen fra de Andre eller den fremmede, blir systematisk fjernet. Familien Berglunds trussel fra den fremmede blir plassert i et keramikk-skilt i en ramme, hvor det våker over et ubetydelig område, et skall. Avslutningen av romanen *Freedom* ender slik:

soon other workers came to gut the little Berglund house, leaving only the shell standing, as a haven for owls or swallows. To this day, free access to the preserve is granted only to birds and to residents of Canterbridge Estates, through a gate whose lock combination is known to them, beneath a small ceramic sign with a picture of the pretty young dark-skinned girl after whom the preserve is named (*Freedom*, 562).

---

94 Franzen nevner dette i «Why bother?»

Parodien har blandet seg med tragedien. Bare det overfladiske står igjen etter familien Berglund, et skall som ikke symboliserer noe annet enn tomhet og overflate. Patty og Walter gjør et siste forsøk på å komme tilbake til verden igjen. De forlater stedene der de har bodd, de skal tilbake til livet og språket,<sup>95</sup> til New York. De skal starte på nytt. Det kan virke som en ny gjentakelse, med en ørliten forskyvning. I New York skal familien Berglund reetableres, formes på nytt, bli seg selv igjen, men hvordan kan familien glemme? Anderson beskriver i *Imagined Communities*<sup>96</sup> hvordan stedsnavn som New York stammet fra en gammel europeisk skikk om å gi fjerntliggende steder «nye» versjoner av gamle stedsnavn ved at det nye og det eldre levde synkront; New York fantes ved siden av York. Som Anderson skriver: «an idiom of sibling competition rather than inheritance» (1991:187). Det nye og det gamle finnes altså stadig parallelt. Det gamle har ikke forsvunnet. Hvordan kan nasjonen glemme? spør Anderson<sup>97</sup>. Han hevder at evnen til å glemme, er noe grunnleggende ved en nasjon og dermed også for dets individer og familien: «Tout citoyen francais *doit avoir oublie* [...] les massacres du Midi au XIIIe siecle» (Anderson 1991:199). Alle borgere må ha evnen til å glemme stor urett som nasjonen har begått. Dersom Anderson har rett, er selvbedraget kanskje en forutsetning for familiens eksistens?

You could try dumping the poison back down into abandoned underground mines, but it had a way of seeping into the water table and ending up in the drinking water. It really was a lot like the deep shit that got stirred up when a married couple fought: once certain things had been said, how could they ever be forgotten again? (*Freedom*, 333).

Forutsetningen for at familien som det forestilte fellesskap skal ha mulighet for å bestå som forent, baserer seg på evnen til å glemme. Men giften som har endt opp i drikkevannet, kan ta livet av mennesker. Den forsvinner ikke dersom den først har havnet i livsnødvendige kilder. Det blir kanskje umulig å glemme alt som er sagt og gjort. Walter prøver å omdanne hatet og sorgen til noe ubetydelig. Han tar Patty tilbake for ikke å forsvinne og forgå fullstendig.

And so he stopped looking into her eyes and started looking into them, returning their look before it was too late, before this connection between life and what came after life was lost, and let her see all the vileness inside him, all the hatreds of two thousand solitary nights, while the two of them were still in touch with the void in which the sum of everything they'd ever said or done, every pain they'd inflicted, every joy they'd shared, would weigh less than the smallest feather on the wind (*Freedom*, 559).

---

95 Patty hevder at de årene de har vært borte fra hverandre har vært ordløse: «six years is a lot of silence» (*Freedom*, 507)

96 Kapittel 11 Memory and Forgetting

97 *Imagined Communities*, kapittel 11



Walter innser kanskje at kontinuiteten spiller en rolle, hans angst gjenspeiles i tankene hans om døden og en eventuell brå slutt. Men på denne måten virker forsoningen med Patty bare som en ny imitasjon, en ny kamouflasje.

For Patty er motivasjonen annerledes. Hun bruker Walter igjen som en siste sjanse til å få Joey tilbake.

She can imagine that, if she could somehow be with Walter again, [...] she might finally forgive Connie and become sensible of the qualities that everybody else finds so appealing in her [...] and Joey in turn might open the door for her a little bit (*Freedom*, 534-535).

Savnet etter sønnen er kanskje den viktigste årsaken til Pattys bortkommenhet. «My mate, that's never to be found again»<sup>98</sup>, kan spille på Pattys lengsel etter Joey. Kanskje er det *han* som hun hele tiden har sett på som sin «make», den som kan fylle mangelen. Walter har kanskje aldri kunnet fylle dette behovet hos Patty. Hennes begjær har skapt et ideal om ekstase, en fiendsk djevleskap, som hun kun gjenfinder hos Walter den ene gangen de tar farvel, hvor han nærmer seg avgrunnen og etterlikner en overgriperes handlinger. Men Patty når ikke frem til sønnen Joey. Hun sier selv at hun ikke kommer til å nå idealet om å være et bedre menneske, noe som for henne innebærer å akseptere Connie. Det er lite som tyder på at Walter og Patty vil komme seg vekk fra sin Masafuera. De har gått seg vill på sin egen lille øde øy. Både Patty og Walter forblir i etterlikningen.

Kanskje kan den nye generasjonen, den «nye» nasjonen med Obama i førersetet være en pekepinn på at nasjonen og individene går i riktig retning. Kanskje er Joey og Connie på vei bort fra det grenseløse, der begjæret på alle områder fra kapitalismen til kjærlighet skal være det bærende element. Kanskje har de innsett at dersom man hele tiden forventer «everything and more», risikerer man å stå igjen med ingenting. Å bli så bortkommen og villfaren, så sørgende at man mister virkeligheten av syne, kan i siste instans føre til døden om man ikke finner andre idealer, en annen form for kjærlighet og frihet.

Joey og Connie kan som sagt sies å representere en motsats til Walter og Patty. Når romanen avsluttes, virker deres kjærlighet mer virkelighetsnær. Connie er kanskje den eneste som til en viss grad ser på frihet som et ansvar, ikke som en rettighet, slik David Foster Wallace beskriver i dette sitatet:

---

<sup>98</sup> Fra romanens motto, *The Winter's Tale*

The really important kind of freedom involves attention, and awareness, and discipline, and effort, and being able to care about other people and sacrifice for them, over and over, in myriad petty little unsexy ways, every day.<sup>99</sup>

Ironisk nok var det kanskje han som kom lengst vekk fra virkeligheten, som satte Jonathan Franzen på sporet av hva frihet i bunn og grunn handler om. Kanskje kunne disse ordene ha hentet Foster Wallace tilbake til verden dersom han hadde kunnet etterleve dem selv.

---

<sup>99</sup> Sitatet står bl.a i som forord i *Frihetens filosofi* av Lars F. Svendsen 2013

## Litteratur

- Adams, James T. 1933. *The Epic of America*. Little, Brown & Company. New York
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of nationalism. Revised Edition*. [1983]. Verso. London and New York
- Bertens, Hans. 2008. *Literary Theory. The basics*. 2nd edition. Routledge. London and New York
- Bhabha, Homi K. 1994. «Of Mimicry and Man» og «Signs Taken for Wonders». *The Location of Culture*. Routledge. London, s.85-92, 102-122
- Bhabha, Homi K. 2006. «Dissemination» [orig. 1994] *The Novel. An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*. Red. Dorothy Hale (2006). John Wiley & Sons, Hoboken, NJ (Mass). s. 716-733
- Bibelen klagesangene. <<http://wol.jw.org/no/wol/d/r3/lp-n/1200002675>> Nedlastet 17.4.2013
- Brooks, Peter. 2006. «Freud's Masterplot.» [orig. 1980] *The Novel. An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*. Red. Dorothy Hale. John Wiley & Sons, Hoboken, NJ (Mass).s. 329-341
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and discourse*. Cornell University Press. Ithaca and London
- Choi, Won. 2012. *A Structuralist Controversy: Althusser and Lacan on Ideology. Dissertations*. Paper 297. <[http://ecommons.luc.edu/luc\\_diss/297](http://ecommons.luc.edu/luc_diss/297)> Nedlastet 22.1.13
- Colebrook, Claire. 2004. *Irony*. Routledge. London and New York
- Felman, Shoshana. 1987. *Jaques Lacan and the adventure of insight. Psychoanalysis in Contemporary Culture*. Harvard University Press Cambridge, Massachusetts and London
- Felman, Shoshana. 2006. «Turning the Screw of Interpretation» [orig.1977] *The Novel. An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*. Red. Dorothy Hale (2006). John Wiley & Sons, Hoboken, NJ (Mass). s. 315-328.
- Franzen, Jonathan. 2011. «Farther away». *The New Yorker*. s. 80-94
- Franzen, Jonathan. 2010. *Freedom*. Farrar, Straus and Giroux. New York
- Franzen, Jonathan. 2006. *The Discomfort zone*. Farrar, Straus and Giroux. New York
- Franzen, Jonathan. 2002. «Why bother?» *How to be alone*. Farrar, Straus and Giroux. New York, s. 55-97
- Ibsen, Henrik. 1995. *Hedda Gabler* [orig.1890] i *Henrik Ibsen samlede verker, bind IV*. Gyldendal. Oslo, s. 74-138
- Johannisson, Karin. 2010. *Melankolske rom*. (sv. orig.2010, overs. Monica Aasprong). Cappelen Damm. Oslo

- Kakutani, Michiko. 2010. «A Family full of Unhappiness, Hoping for Transcendence». *The New York Times* <<http://www.nytimes.com/2010/08/16/books/16book.html>> Nedlastet 27.11.2012
- Lacan, Jaques. 1989. *Ecrits. Spegelstadiet och andra skrifter i urval av Irene Matthis*. [fransk orig. 1966]. Bokforlaget Natur och Kultur. Borås
- Lacan, Jaques. 1977. *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. [fransk original 1973, overs. Alan Sheridan]. The Hogarth Press. London
- Miller, Keith. 2010. «Freedom by Jonathan Franzen: review». *The Telegraph*. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/8020599/Freedom-by-Jonathan-Franzen-review.html>> Nedlastet 27.11.2012
- Myers, B. R. 2010. «Smaller than life». *The Atlantic*. <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2010/10/smaller-than-life/308212/>> Nedlastet 27.11.2012
- Said, Edward W. 1994. «Hvem er orientaleren & Innbilt geografi og dens forestillinger: Orientalisering» [eng.orig.1978, overs. Anne Aabakken]. *Orientalisme. Vestlige oppfatninger av Orienten*. Cappelen. Oslo, s. 43-86
- Schimanski, Johan. 2001. «Identitetens grenser: Om nasjonal identitet i litteraturen». <<http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/2087>> Nedlastet 12.02.2013.
- Shakespeare, William. 1994. *The Winter's Tale. The Complete works*. [orig.1623]. Barnes&Noble. New York. s. 1101-1134.
- Shivani, Anis. 2011. «Why Jonathan Franzen's 'Freedom' Is the Most overrated Recent Novel». Huffington Post <[http://www.huffingtonpost.com/anis-shivani/jonathan-franzen-freedom-overrated\\_b\\_819103.html](http://www.huffingtonpost.com/anis-shivani/jonathan-franzen-freedom-overrated_b_819103.html)> Nedlastet 27.11.2012
- Singh, Amardeep.2009. «Mimicry and hybridity in plain english». <<http://www.lehigh.edu/~amsp/2009/05/mimicry-and-hybridity-in-plain-english.html>> Nedlastet 26.11.12
- Sittenfield, Curtis. 2010. «Freedom by Jonathan Franzen». *The Observer*. <<http://www.guardian.co.uk/books/2010/sep/19/freedom-jonathan-franzen-review>> Nedlastet 27.11.2012.
- Skei, Hans H. 2010. «Romanens seier». *Aftenposten* (utdelt på papir). Oslo
- Svendsen, Lars F. 2013. *Frihetens filosofi*. Universitetsforlaget. Oslo
- Tanenhaus, Sam. 2010. «Peace and war». Sunday Book Review. The New York Times. <<http://www.nytimes.com/2010/08/29/books/review/Tanenhaus-t.html?pagewanted=a>> Nedlastet 27.11.2012
- Taylor, Mark C. og Esa Saarinen. 1994. «*Telerotics*» *Imagologies: Media Philosophy*. Routledge. London
- Walker, Tim. 2010. «Freedom, By Jonathan Franzen». *The Independent*. <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/freedom-by-jonathan-franzen-2081177.html>> Nedlastet 27.11.2012

Wright, Edmond and Elisabeth Wright. 1999. *The Zizek Reader*. Blackwell. Oxford

Yeats, Richard. 1961. *Revolutionary Road*. Atlantic Little Brown. Boston