

Flukten fra det moderlige nekropolis



KONTROLL PÅ SØMMENE Filmen Phantom Thread utspiller seg i London på 1950tallet. Hovedpersonen, Reynolds Woodcock, designer kvinneklær, og har full kontroll både i design og relasjoner - inntil Alma entrer livet hans. Foto: United International Pictures

Filmen Phantom Thread fremstår umiddelbart som et kostymedrama, men i møte med psykoanalysen blir den til en beretning om narsissisme som et fengsel; der det å kunne elske, trenge og ta imot noe fra et annet menneske virker umulig.

TEKST

Kjell Grønnevik

PUBLISERT 2. september 2019

EMNER psykoanalyse

Spillefilmen Phantom Thread, av Paul Thomas Anderson, gikk på norske kinoer i 2018. Hovedrolleinneholder Daniel Day-Lewis erklærte i etterkant av innspillingen at han var ferdig som skuespiller. I et eksklusivt intervju forteller han hvordan han under innspillingen ble overveldet av en følelse av tristhet som vedvarer, og som han ikke kan forklare. Jeg vil i det følgende arbeidet forsøke å belyse filmens hovedkarakter gjennom

André Greens beskrivelse av en tilstand han omtalte som «hvit sorg», og hans teori om «The dead mother complex».[1]

Phantom Thread utspiller seg i London på 1950-tallet. Hovedpersonen, Reynolds Woodcock, er en velrenommert designer av kvinneklær. Sammen med søsteren Cyril, en humørløs peppermø som holder orden og oppsyn, forsyner han sosietet og adel med kjoler under navnet House of Woodcock. Reynolds er selverklært unngkar. Det han gjør, er å sy kjoler, punktum. Han er kontrollert og kontrollerende. Han er avhengig av faste rutiner. Han unngår i størst mulig grad kontakt med andre mennesker ut over syerskene, velbemidlede kunder og søsteren, som han omtaler som «my old so-and-so». I tillegg antydes en serie av elskerinner, som i avgrensede perioder får fungere som inspirasjon for hans kjolekunst, inntil han går lei og bytter dem ut med neste.

«Det han gjør er å sy kjoler, punktum. Han er kontrollert og kontrollerende. Han er avhengig av faste rutiner»

I begynnelsen av filmen får vi et kort bekjentskap med en av dem, Johanna. Vi møter henne akkurat idet Reynolds har gått lei. Stilltiende samtykker han til at søsteren sender henne ut bakdøren med oktoberkjolen som vederlag. For å bli kvitt den uroen som har gjort seg påtrengende, parallelt med at han gikk lei av Johanna, foreslår søsteren at han tar seg en tur på landet. Etter en vill kjøretur slår han seg til ro i en grå kystlandsby. Ved frokostbordet fester han øynene på servitrisen Alma og blir igjen grepet av en sterk appetitt. Han bestiller en omfangsrik frokost før han innlemmer Alma som neste muse i rekken.

Harmonien slår snart sprekker. Alma forstyrrer ham med høye lyder når hun spiser. Hun forstyrrer rutinene hans. Hun har egne meninger om valg av kjolestoff. Og hun insisterer på å overraske ham med egenlaget middag, selv om Cyril innstendig har advart henne mot det. Når hun attpåtil steker aspargesen i smør fremfor olje, er begeret fullt: Reynolds går lei og stenger henne ute. Mønsteret gjentar seg. Alma er på vei ut. Men Alma er ikke som de andre kvinnene i rekken. Hun har en dristig plan og viljen til å gjennomføre den. Mer om det senere.

Inntil videre får vi nøye oss med å si at forholdet slik det forløper, preges av stadige og brå skift i måten Reynolds relaterer seg til Alma på. Han pendler fra å virke interessert, åpen og noe tilnærmet nær, til å være taust eller bryskt avvisende. I en scene bryter Alma ut i fortvilelse: «Det er noe mellom oss.» Og noe senere: «Alt er et spill.» Så – hvordan skal vi forstå disse stadige og brå skiftene? Hva slags «spill» er det som pågår? Og hva er det Alma så sterkt fornemmer ligger mellom henne og Reynolds?

«Men Alma er ikke som de andre kvinnene i rekken. Hun

har en dristig plan og viljen til å gjennomføre den»

Filmen gir relativt klare nøkler til en fortolkning: Relasjonen til hans avdøde mor dukker stadig opp. Reynolds uttrykker at han fortsatt elsker sin mor. Han ønsker å ha henne så nær som mulig og har derfor sydd inn en hårlokk fra moren i jakkefôret, like over hjertet. Han tenker på henne, han drømmer om henne, og i en scene dukker hun opp som en hallusinasjon. I bakgrunnen, som et spøkelse, (for)følger den avdøde moren Reynolds og oss, som en tråd gjennom filmen og livet hans: En fantom-tråd.

André Green: «hvit sorg»

Den franske psykoanalytikeren André Green har i sin artikkel «The dead mother» (Green, 1983) forsøkt å si noe om hvordan en bestemt type objekttap får konsekvenser for strukturering av psyken, med dertil hørende vansker med å etablere nære og varige relasjoner.

Freud hadde i sin artikkel «Mourning and melancholia» (1917/1957) synliggjort relasjonen mellom objekttap, tilbaketrekning av interesse for omverdenen og utvikling av depresjon. Green merket seg imidlertid at noen av hans pasienter kom i behandling uten de åpenbare tegnene på depresjon. De var ikke preget av den typiske selvdevalueringen som Freud beskriver. De kunne også være tilsynelatende velfungerende. Gjerne vellykkede innenfor akademia eller kunst. Samtidig hadde de vansker med å kjenne glede over sine prestasjoner og store vansker med å etablere nære relasjoner. I sitt møte med disse pasientene merket Green seg en underliggende følelse av tomhet og impotens. En tilstand preget av fravær. Fravær av det som gir livet en følelse av vitalitet og mening. Green omtalte denne tilstanden som «den hvite sorg».

Reynolds minner meg om pasientene Green beskriver. Han er velrenommert og vellykket i sitt arbeid. Han fremstår ikke deprimert. Men det er vanskelig å spore særlig glede, tilfredshet eller vitalitet i ham. Bilturene, der han midlertidig gripes av noe vilt, hensynsløst og begjærlig, fremstår som et manisk forsvar mot hans grunntilstand. På det jevne er han preget av rigiditet og grunnleggende tomhet. Eller som han selv uttrykker det: «en eim av død». Hans vansker med å etablere en nær og varig relasjon til en kvinne er åpenbar. Reynolds bærer, slik jeg ser det, tydelige preg av hvit sorg.

The dead mother complex

Som tittelen på Greens artikkel, «The dead mother», indikerer, knytter han denne tilstanden til tap av mor. Green viser her ikke til morens fysiske død, men hva som skjer når en mor som har vært mentalt tilgjengelig og kjærlig overfor barnet, brått absorberes av eget tap og blir mentalt og emosjonelt utilgjengelig. Fra å ha vært i et rikt og glededyktig fellesskap med mor blir barnet mentalt overlatt til seg selv. Kjærligheten er tapt med et slag. Brutalt og uten forvarsel. Moren blir en levende død i barnets opplevelse. Dette utgjør for barnet en stille katastrofe, som vekker enorm angst. Green ser for seg at barnet først vil kjempe mot angsten og forsøke å gjenetablere kontakten med mor.^[2] I

sin omnipotens vil barnet fortsatt ha en tro på at det er i stand til å reparere moren. Når dette ikke lykkes, ser Green for seg at barnet vil ty til et to-trinnet forsvar med motgående bevegelser. På det bevisste (førbevisste) plan vil barnet trekke tilbake sin følelsesmessige og mentale investering i morsobjektet (decathexis). Selv om dette ikke er verbalisert, forestiller jeg meg at det er som om barnet sier til seg selv: «Hun betyr ikke noe for meg lenger. Hun er *ingen-ting*.» Samtidig tenker Green at det skjer en motgående, ubevisst prosess: Barnet identifiserer seg med det døde, og nå tømte, morsobjektet. Siden mor og relasjonen til henne ikke kan repareres, blir dette eneste måten å gjenforenes med mor på: Identifisere seg med – og i sin kjerne *bli* – den døde mor. Fra dette punkt skisserer Green hvordan psyken struktureres rundt denne ubevisste kjernen av tomhet, med konsekvenser for arbeid og ikke minst kjærlighetslivet. En personlighetsorganisering Green omtaler som «The dead mother complex».

Ødipuskomplekset, skjult i kulissene

Fokus her er på den tidlige relasjon mellom mor og barn. Green mener imidlertid at barnet fra starten vil ha en slags forutelse om en tredje; altså «noe» utenfor mor barn-dyaden. Alt som trekker mors oppmerksomhet og kjærlighet bort fra barnet, vil tilskrives fornemmelsen av denne tredje, som senere i utviklingen vil få sin manifestasjon i faren. Opptakten til ødipuskomplekset figurerer således som et bakteppe fra starten av og er, ifølge Green, vesentlig for å forstå den døde mor-komplekset. Når barnet mister forbindelsen med mor, som skissert, vil det kunne tilskrive dette tapet til faren. Ved å identifisere seg med, og i sin kjerne bevare en tett forbindelse med, den døde moren, vil barnet i sin fantasi utkonkurrere rivalen. Det er som om eksistensen av den tredje/rivalen/faren – og således også ødipuskomplekset – benektes. Slik spiller også farsfiguren en vesentlig rolle i den døde mor-komplekset; som en negasjon. Noen som ikke kan være der for at illusjonen av symbiotisk samvær med den døde mor kan opprettholdes.^[3]

**«I bakgrunnen, som et spøkelse,
(for)følger den avdøde moren
Reynolds og oss, som en tråd
gjennom filmen og livet hans: En
fantom-tråd»**

Greens teori, anvendbar?

Green utviklet sin teori om «The dead mother complex» ut fra sitt arbeid med voksne pasienter. Utgangstraumet han skisserer, tilbakeføres til en tidlig utviklingsfase, før episodiske minner, symboldannelse og språk. Det Green baserte seg på, var primært hva som ble synliggjort i pasientens overføring i relasjonen til analytikeren og i de vanskene som oppstod i pasientens øvrige nære relasjoner. Også i vårt forsøk på å forstå Reynolds og mulige årsaksforklaringer til hans karakter er vi overlatt til bruddstykker av

informasjon om fortiden. Det vi får vite, er at mor giftet seg for andre gang da han var 16 år. Vi får ikke vite når eller hvordan hennes første ekteskap opphørte. Men det er ikke urimelig å anta at hun ble forlatt eller, kanskje mer sannsynlig, at ektemannen døde. Reynolds mistet altså sannsynligvis sin far som barn, samtidig som mor uunngåelig har vært preget av sitt tap. I en eller annen grad har hun vært hensunken i relasjonen til et tapt objekt. Nettopp den type tapsopplevelse som Green mener kan danne grunnlaget for utviklingen av den døde mor-komplekset.

Den oppmerksomme leser vil her muligens ha merket seg en – tilsynelatende åpenbar – uoverensstemmelse mellom Greens teori og vår mann: Reynolds har også på det bevisste plan bevart en hengivenhet for sin døde mor. Han elsker henne og vil ha henne nær. Relasjonen bærer ikke preg av den bevisste tilbaketrekning av investering i morsobjektet (decathexis) som Green legger til grunn. Green skriver riktignok at morens faktiske død vil påvirke relasjonen og komplekset på avgjørende vis, men han utdyper ikke hvordan. Det er således grunn til å stille spørsmål ved om Greens teori er anvendelig på vår karakter. Men, som i Greens arbeid er ikke svarene først og fremst å finne i hva som eksplisitt sies. De må snarere søkes i de sporene som personlighetsorganiseringen etterlater seg: Hvordan et menneske lever sitt liv, og ikke minst hvordan det fungerer i nære relasjoner. Så la oss ta et nærere blikk på Reynolds' liv og levnet.

Reynolds, mor, tap og kjoler

Vi starter med hans karriere. Tilsynelatende høyt fungerende, ja. Men det er noe altoppslukende, ufritt og ritualistisk over ham, inkludert i forholdet hans til å designe kjoler. Green omtaler en slik overinvestering i tvangspreget kreativ virksomhet som en «fantaseringstvang» (s. 152). Aktiviteten har, ifølge Green, som funksjon å få kontroll over noe indre som har vist seg å være uforutsigbart og utenfor ens kontroll, gjennom å kontrollere noe ytre. Green skriver: «It is evident that one is witnessing an attempt to master the traumatic situation» (s. 153). Så – hvordan kan vi forstå vår manns design av kjoler som et forsøk på å overkomme tapet av mor?

«Slik utsetter han Alma for det samme vi kan anta at han en gang selv ble utsatt for: å oppleve kjærligheten for så å få den trukket tilbake; brått, uforklarlig og nådeløst»

I Reynolds' historie er mor, tap og kjoler tett sammenvevd. Vi får vite at det var hans avdøde mor som lærte ham sykunsten. Han er fortsatt opptatt av hvordan moren ville ansett hans design. Slik opprettholder han, i sin fantasi, den indre morens blikk på seg gjennom å produsere kjole etter kjole. Slik kan vi se for oss at han forsøker å gjenskape

en tapt tid, før katastrofen, der han var i sentrum for mors oppmerksomhet. Eller som Green skrev om sine pasienter: «The subject wants to be the mother's polar star, the ideal child» (s. 162). Ved å bli morens «polarstjerne» kan Reynolds også ignorere eller utkonkurrere far som rival, og slik unngå å forholde seg til den ødipale konflikt. Det er her verdt å merke seg at Reynolds lever i en verden som utelukkende består av kvinner. Det er påfallende hvordan han ikke forholder seg til andre menn. Eneste mann vi ser komme nær Reynolds i løpet av filmen, er dr. Hardy. Han feies imidlertid raskt av med et: «Fuck off!»

I tråd med Greens tenkning blir det nærliggende å betrakte Reynolds' karriere som kjoledesigner som repetitive forsøk på å opprettholde en forbindelse til og revitalisere den døde mor. Slik han som ungdom forsøkte å revitalisere sin mor gjennom å gjøre henne klar for et nytt ekteskap ved å sy hennes brudekjole. Kjolen blir å anse som sublimeringsprodukter, som representerer ubevisste forsøk på å gjøre om på det opprinnelige traumat; ved å forsøke å erstatte en erfaring av fravær til en opplevelse av nærvær.

Men ifølge Green er disse forsøkene dømt til å mislykkes. Selv om disse menneskene kan frembringe stilfulle produkter, har ikke sublimeringsforsøkene noen stabiliserende effekt på deres indre tilstand. Green skriver at det er som om de gjennom sine akademiske eller kunstneriske anstrengelser skaper et «sammenlappet bryst» for å overkomme tapet av kjærlighet og mening. Men et «sammenlappet bryst» kan ikke omgjøre det opprinnelige tapet av mors tilstedeværelse. Sublimeringsforsøkene endrer i realiteten ingen ting, men bidrar først og fremst til å maskere hullet av tomhet. Den underliggende følelsen av tomhet vedblir derfor, og de forblir, poengterer Green, særlig sårbare på et punkt: Kjærlighetslivet.

Nedfrosset kjærlighet

Pasientene Green viser til, kunne være gift. Han merket seg imidlertid at relasjonene ikke var preget av nærhet, fortrolighet eller omsorg for den andre. Green forstod dette delvis som en konsekvens av barnets tidlig etablerte forsvar mot mors opprinnelige tilbaketrekning. På grunn av den bevisste (førbevisste) tilbaketrekning av investering (decathexis) i morsobjektet tror de at de har frigitt kjærlighet (libido) til å reinvestere i nye relasjoner. Men på grunn av den parallelle og ubevisste identifiseringen med den døde mor har de ikke tilstrekkelig kjærlighet til å etablere en varig og dypere relasjon med et annet menneske. Green skriver: «In truth, he will encounter the inability to love, not only because of ambivalence, but because his love is still mortgaged to the dead mother» (s. 156). Kjærligheten er pantsatt hos den døde mor.

Ifølge Green vil forsøk på å etablere nære relasjoner vekke intens uro. Ikke bare fordi de truer relasjonen til den døde mor, men også fordi etableringen av nære relasjoner vekker separasjonsangst: Objekter vil antas å svikte slik mor en gang sviktet.

Repetisjonstvungen vil gjøre seg gjeldende: Som den gang vil frakobling (decathexis) gjenta seg som forsvar. De søker tilflukt i ensomheten og blir slik sin egen mor. Slik gjenetableres balansen i den døde mor-komplekset. I forsøket på å bevare relasjonen til

den døde mor, kan det ikke være for mye kjærlighet, lyst eller glede. Kontakten med egen kropp og egne lyster må brytes, og nye objekter må ikke komme for nær. Hele personens struktur er slik sett innrettet mot en fundamental fantasi, skriver Green: «To nourish the dead mother, to maintain her perpetually embalmed» (s. 162).

Dette er en tilstand av stillstand. Eller som Green formulerer det, «nedfrosset kjærlighet» (s. 155). Og disse menneskene føler seg ganske riktig fanget. De skjønner ikke selv hvorfor, fordi identifiseringen med den døde moren er ubevisst. Men de har en følelse av at en forbannelse hviler over dem. Green skriver: «The mother's blank mourning induces blank mourning in the infant, burying a part of his ego in the maternal necropolis» (s. 167).

Slik jeg ser det, er det nærliggende å forstå Reynolds som fortapt i det «moderlige dødsriket» Green her skisserer. Som nevnt har han, i motsetning til Greens pasienter, en erkjent binding til sin mor. Men jeg oppfatter ikke at han erkjenner hverken dybden, omfanget eller karakteren av denne bindingen. Den er idealisert og dekker over det faktum at han er fanget av den, og at den gjør livet hans tomt. Noe som særlig kommer til uttrykk i hans vansker med å etablere nære relasjoner. All Reynolds, kjærlighet er bundet opp av den døde mor, representert slik jeg ser det ved kjolekunsten. Når Alma i et av deres første møter spør ham hvorfor han ikke er gift, svarer han: «I make dresses» – som om det er selvforklarende at det ene utelukker det andre. Når Alma stiller seg undrende til dette, svarer han: «Ekteskapet ville gjøre meg svikefull, og det vil jeg ikke.» Her ville det være nærliggende å tenke at han mener han ville komme til å bedra kvinnen han giftet seg med. Men i tråd med Greens tenkning finner jeg det like sannsynlig at tanken på å binde seg til og gi sin kjærlighet til en kvinne, ville gi ham en følelse av å svikte kunsten og i det relasjonen til den døde mor.

Narsissisme: Et hermetisk lukket system

Hele livet hans er innrettet mot å tjene kjolekunsten (den døde mor). Han har sine rutiner og ritualer som må opprettholdes. Han unngår nære relasjoner. I den grad han forholder seg til andre mennesker, er det i kraft av hvilken funksjon de kan ha for kunsten. Relasjoner til kvinner er tolererbare så lenge de innordner seg hans rutiner og fungerer som inspirasjon for kunsten. De fremstår i hans øyne mer som mannekenger, i betydningen utstillingsdukker, enn som virkelige kvinner. Alle hans relasjoner bærer således et umiskjennelig preg av narsissistiske objektvalg.

Alma innordner seg dette narsissistiske regimet i starten. Hun tilpasser seg. Står opp midt på natten om det er da Reynolds føler for å arbeide. Lar seg måle og bli kledd opp. I starten opplever hun det som fint. Vi får høre henne tenke: «I hans arbeid blir jeg perfekt. Alt føles riktig.» Men neste tanke som melder seg hos henne, er: «Kanskje er det slik alle kvinner føler det i hans klær.» Det demrer for henne at Reynolds ikke forholder seg til henne som et subjekt, med egen vilje, verdi eller individualitet. Det er et spill som pågår, og hun er en brikke. Et spill som er innrettet mot ett mål: Reynolds vil unngå å noensinne føle seg avhengig av et annet menneske, som han kan risikere trekker tilbake sin omsorg. I stedet er alt innrettet mot å opprettholde relasjonen til den døde mor.

Dette er et lukket system. En narsissistisk boble, der det å kunne elske, trenge noe og ta imot noe fra et virkelig menneske virker umulig.

«Hungry boy»

I møte med dette fastlåste er det i filmen som om det oppstår et press fra to hold. Det ene, som jeg vil utdype nærmere om litt, kommer fra Alma, som trenger seg på ham med sin individualitet og sitt begjær. Men også i Reynolds er det noe som romsterer og vil frem. Dette «noe» antar formen av appetitt. Vi ser det når han ser Alma første gang. Han blir sulten. Alma kaller ham for «Hungry boy». Slik jeg forstår det, er det et uttrykk for Reynolds' begjær; ikke bare etter næring i form av mat, men også den næring som en annens omsorg og kjærlighet kan tilføre, inkludert seksuell tilfredsstillelse. Med jevne mellomrom i filmen vekkes dette begjæret i Reynolds. Men både Almas forsøk på å gi næring og Reynolds' tilløp til begjær møter uunngåelig en motreaksjon. Når Alma fremstår som subjekt, ved at hun lager lyder når hun spiser, har egne meninger eller uttrykker sin kjærlighet overfor ham, er det som hun støter mot en barriere, og Reynolds blir igjen avvisende. Når Reynolds' appetitt vekkes og det i et øyeblikk virker som om han åpner seg opp for en genuin kontakt, og slik også vekker et håp hos Alma, er det som om han når et punkt hvor det blir nødvendig for ham å trekke seg tilbake.



APPETITT I Reynolds er det noe som romsterer og vil frem, skriver Kjell Grønnevik. Dette «noe» antar formen av appetitt. Når han ser Alma første gang, blir han sulten. Alma kaller ham for «Hungry boy». Foto: United International Pictures

Cyril: Vokteren

Søsteren Cyril synes her å spille en vesentlig rolle, som en slags vokter. Hun beveger seg i kulissene med årvåkent blikk. Passer på at rutiner overholdes, og at kvinner får komme nær nok til å tjene det overordne mål: holde kunsten i live. Men ikke for nær slik at de skaper uro ved å true med å utkonkurrere kunsten (den døde mor). Kommer de for nær, sørger hun for å gjenetablere avstanden eller kvitte seg med dem. Slik sett blir Cyril den døde morens kjødelige representant og vokter i *The maternal necropolis of Woodcock*.

Vi ser et tydelig eksempel på den beskrevne dynamikken i scenen der Reynolds har tatt med Alma hjem til landstedet for første gang. Reynolds viser henne arbeidsværelset. Han virker nærmest henført og betrakter Alma med interesse og åpenhet, inntil søsteren entrer rommet. Med et årvåkent, granskende blikk måler hun Alma opp og ned og forsøker å ta inn hva som ligger i spenningen mellom Alma og broren. I det samme går også Reynolds over til å betrakte Alma med et rent objektiviserende blikk. Han tar systematisk målene hennes mens søsteren noterer. Lyset i Almas øyne slukner, og hun føler seg tydelig ukomfortabel, stilt naken overfor noen som ikke behandler henne som subjekt, men objekt. Det hele toppe seg med at Reynolds tørt kommenterer at hun har ingen bryst, hvorpå han sier: «It is my job to give you some ... if I choose to.» En narsissistisk objektrelasjon, der Reynolds kan føle seg omnipotent og usårbar, er gjenopprettet. Det er som vi kan høre den døde moren og hennes representant og vokter på jorden, Cyril, trekke et lettelsens sukk.

Forbannelsen

Slik pendler Reynolds i sin relasjon til Alma: fra i korte glimt å være sulten, henført og interessert til å avvise og stenge henne ute. Slik utsetter han Alma for det samme vi kan anta at han en gang selv ble utsatt for: å oppleve kjærligheten for så å få den trukket tilbake; brått, uforklarlig og nådeløst. For øvrig et illustrerende eksempel på proaktiv identifikasjon, da det legges et press mot at Alma må romme det som for ham er utålelig: å kjenne på angsten for å bli forlatt, som avhengighet av en annen uunngåelig åpner opp for. Slik kan han fortsette å innbille seg at han er autonom og usårbar. Og han unngår at den døde mors posisjon, som sentrum i hans univers, utfordres.

Men han er, som Green påpeker, fanget. I en av sekvensene, like etter at han nok en gang har skjøvet Alma fra seg, utbryter han: «Det er en eim av stille død i dette huset.» Han føler seg fanget, men er ikke i stand til å se av hva. For Reynolds er det som om det er Alma som tilfører denne eimen av død. For ham er det som om frigjøring fra fangenskapet innebærer å trekke seg fra relasjoner og søke seg til ensomheten og arbeidet. Han ser ikke hvordan moren har et tak på ham og trekker ham til seg hver gang han åpner opp for et virkelig menneske. Når han i prinsessens brudekjole syr inn et skjult budskap: «Never cursed» fremtrer det som en negasjon i Freuds (1925/1961) betydning av ordet: Det bringer frem i dagen det hans indre sensor (den døde mor) ikke kan tillate ham å se, nemlig at han «lever» under en forbannelse. En forbannelse der

han er dømt til å bevare relasjonen til sin avdøde mor på bekostning av nye og livnærende relasjoner.

Alma: En nærende sjel

Så hvordan skal Reynolds klare å flykte fra dette indre fangenskap? Hvordan skal han klare å bryte forbannelsen? Poenget her er vel at han ikke kan det. Løsningen ligger utenfor narsissismens logikk. Han trenger et annet menneske som orker å stå i hans svingninger, og som insisterer på å være et virkelig menneske i hans liv.

Det er her Alma entrer scenen. Navnet hennes betyr, på spansk, «sjel». Et virkelig menneske. Et individ med egne tanker, følelser, meninger, begjær og vilje. Altså noe annet enn en narsissistisk forlengelse av ham selv. Som et virkelig menneske kan hun også ha noe annet og essensielt å tilføre Reynolds. Dette er i tråd med den latinske betydningen av navnet hennes, der Alma betyr «nærende». Slått sammen representerer Alma i filmen en potensiell «nærende sjel». Men Reynolds tåler dårlig hennes subjektivitet, og han tolererer ikke å føle seg avhengig av et levende menneske. Igjen og igjen søker han tilflukt i relasjon til sin indre døde mor.

Det er i dette brytningspunktet Alma står. Hun vil ha ham, i kraft av å være den hun er. Hun tror hun har noe å tilføre ham, men risikerer stadig vekk å bli avvist. Slik sett utgjør filmen en skildring av en kamp, der Alma med stadig økende intensitet kjemper om sin plass i Reynolds liv. En kamp mellom den døde mor og den begjærende og nærende kvinnen. En kamp om å la hungry boy få utfolde seg og leve. Men hvordan kan hun vinne denne kampen?

Almas løsning. Første forsøk

Green skriver: «The lesson of the dead mother is that she too must die one day so that another may be loved. But this death must be slow and gentle so that the memory of her love does not perish but may nourish the love that she will generously offer to her who takes her place» (s. 172). Ifølge Green er det altså et vesentlig poeng å ikke gå for hardt frem.

I starten kan det virke som om det er et slik spor Alma forsøker seg på. Hun aner at det er noe hun står opp imot, noe som holder Reynolds tilbake, og som hun må respektere for å få innpass. Etter nok en brysk avvisning, denne gang utløst av at hun har brakt ham te på arbeidsværelset uten at han har bedt om det, møter vi Alma og Reynolds i bryllupet til en velstående kunde som har giftet seg i en av hans kjoler. Kunden, Barbara Rose, er ubehøvlet og forfyllet. Hun halvveis ligger over bordet mens hun tørker slev fra munnviken med kjoleermet. Alma utbryter opprørt: «Den kjolen hører ikke hjemme her. Barbara fortjener den ikke. Det er ditt verk», hvorpå hun hjelper Reynolds avkle den nå døddrukne Barbara og redde kjolen tilbake til ham. Han er tydelig takknemlig. Når Alma proklamerer at hun elsker ham, ser han på henne med et grunnende uttrykk. Vi og Alma blir overlatt til å lure på om det går inn. Vekker det noe i ham? Klarer han å kjenne på noe av det samme?

Morgenen etter er Reynolds tydelig vitalisert. Igjen erklærer han at han er sulten, og bestiller en rik frokost av egg, bacon, samt havregrøt laget med tykk kremfløte. Hungry boy er på banen igjen. Han henvender seg til Alma; spør om hun også vil ha. Han anerkjenner således, i en kort sekvens, både hennes eksistens og hennes behov. Har så Alma funnet nøkkelen? Har hun endelig fått Reynolds til å åpne seg for henne; ved å erkjenne og vise sin respekt for hans kunst (den døde mor)?

Alma blir i hvert fall mer dristig. Hun bestemmer seg for å overraske ham med å lage middag til ham, selv om Cyril innstendig advarer mot det. Middagen ender i en konfrontasjon, der Alma i sin frustrasjon uttrykker hvordan hun vil ha ham for seg selv, men opplever at det alltid er «noe» imellom dem. Reynolds tåler dette dårlig. Slik jeg forstår ham, er dette både fordi Alma her setter fingeren på noe vesentlig, som han hverken vil erkjenne eller utfordre, nemlig hvor altoverskyggende og dødgjørende bindingen til den døde mor er, og fordi konfrontasjoner innebærer et press mot å ta inn over seg den andre som subjekt. Reynolds stiller seg derfor uforstående til at hun skal ta slik på vei, før han legger til: «Is it because you don't think I need you.» Alma bekrefter dette, hvorpå han repliserer kort og brutalt: «I don't.» Alma er igjen ute i kulden, og Reynolds har søkt tilflukt i sin narsissistiske hule; «autonom» og gjenforent med sin døde mor i ensomheten.

Greens løsning: En balansegang

Green beskriver i sin artikkel hvor møysommelig og krevende arbeidet er med å nå inn til disse pasientene. Hans foreslåtte tilnærming er sterkt influert av den britiske psykoanalytikeren Donald W. Winnicott. Green beskriver utfordringen med å etablere analytikeren som et vedvarende og levende objekt i pasientens sinn. Han beskriver her en balansegang, der man bør unngå den klassiske tilnærmingen av stille abstinens, som vil reaktivere utgangstraumet. I stedet forfekter han en vedvarende og årvåken oppmerksomhet overfor hva pasienten sier, og skånsomt synliggjøre tilstedeværelsen av seg selv, som tenkende subjekt, ved å dele assosiasjoner som tar utgangspunkt i det pasienten selv formidler. Slik tenker han at det gradvis kan etableres det Winnicott (1971) har omtalt som et «overgangsrom», der pasienten gradvis kan begynne å forholde seg til analytikeren som et annet subjekt som kan ha noe å tilføre. Slik ser Green for seg at pasienten gradvis kan gi slipp på relasjonen til den døde mor og tørre å bevege seg ut i en verden av virkelige og livnærende relasjoner.

En dose sopp i Lapsangen

Alma er først tålmodig. Hun viser interesse for ham. Hun anerkjenner kunsten og, indirekte, den døde mors betydning i hans liv, samtidig som hun forsøker å bevare sin rett til å være et subjekt. Men når dette ikke lykkes. Når hun atter en gang blir hardt og brutalt avvist, trapper hun opp innsatsen, hinsides det terapeutiske rom. For Alma er ikke først og fremst terapeut. Hun er en kvinne av kjøtt og blod, med eget begjær og egen vilje. Hun vil ha Reynolds for seg selv. Hun vil at han skal trenge henne. Og hun har erfart at den eneste gangen hun har fått ham i en slik posisjon, var da han, helt utslitt etter en vernissage, lot henne ta kontrollen og gav seg hen til hennes omsorg. I en

samtale med dr. Hardy får vi høre henne, i retrospekt, beskrive Reynolds i denne tilstanden: «Da er han som en baby. En bortskjemt baby. Når han er slik, er han veldig øm. Åpen.» Altså slik hun vil ha ham. Så Alma bestemmer seg for å ta saken i egne hender. Hun forgifter ham med en dose sopp i teen. Og igjen blir Reynolds sårbar og åpen for omsorg. Han trenger Alma og kan ta imot. Slik tvinger Alma ham til avhengighet.

Slik jeg forstår effekten av forgiftningen, bidrar den ikke utelukkende til å gjøre ham sårbar og avhengig. Den bedøver også separasjonsangsten som avhengighet uunngåelig vekker i Reynolds. I tillegg sederer hun den døde mor, som ellers ville ha gjort seg påtrengende, og som Reynolds ellers ville søkt tilflukt hos. At Reynolds, idet giften fester sitt grep, velter over mannekengen med prinsessens brudekjole og ødelegger den, fremstår i dette lyset som tungt symbolladet. Og vi kan igjen lure på om forbannelsen, endelig, er brutt.

Men, som Green skriver: Den døde mor har det med å fremtre så fort et nytt objekt truer med å ta dets plass, og kan i slike tilfeller opptre som en hallusinasjon. Og ganske så riktig: Idet giften holder på å slippe taket og sykeleiet nærmer seg sin slutt, dukker hun opp. Som en hallusinasjon, ikledd brudekjolen han sydde til henne da han var 16 år. I et hjørne på soverommet står hun uttrykksløs og ser på ham. Reynolds henvender seg til henne og uttrykker sitt savn. Hun er fortsatt uttrykksløs. Reynolds responderer i fortvilelse: «Jeg kan ikke forstå hva du sier. Jeg kan ikke høre stemmen din.» Som et ekko fra fortiden hører vi det lille barnet som fortvilet forsøker å nå inn til en mor som brått har trukket tilbake sitt mentale nærvær og sin omsorg. Det er som om Reynolds en siste gang forsøker å nå inn til henne og vekke henne til liv. Men hun forblir uttrykksløs.

«Han trenger et annet menneske som orker å stå i hans svingninger, og som insisterer på å være et virkelig menneske i hans liv»

I følgende scene kommer Reynolds inn til Alma, som har sovnet på sofaen ved siden av den nå restaurerte brudekjolen. Med symbolet på den døde mor som vitne erklærer Reynolds sin kjærlighet til Alma. Han fortsetter: «Det er ting jeg har gjort galt. Ting jeg vil gjøre. Og jeg trenger deg for å gjøre det. For å bryte en forbannelse. A house that doesn't change is a dead house.» Hvorpå han frir til henne. Reynolds har oppnådd innsikt. Han innser at han har vært under en forbannelse. Han innser at han trenger en annen for å komme seg videre i livet. Og han innser at det er ting han har gjort galt. Reynolds fremtrer her som et menneske som har oppnådd det Melanie Klein omtaler som den «depressive posisjon», eller det Winnicott omtaler som «a capacity for concern». Her kunne historien endt. En lykkelig slutt.



EN LYKKELIG SLUTT? Neppe, ifølge Kjell Grønnevik, som skriver «Vårt tragiske par har, slik jeg ser det, klart å etablere en slags sadomasochistisk relasjon.» Foto: United International Pictures

Mor, jeg vil tilbake

Men, som Green skriver: «The dead mother refuses to die a second death. Very often the analyst says to himself. 'This time it's done, the old woman is really dead, he will finally be able to breathe a little'. Then a small traumatism appears in the transference or in life which gives the maternal imago renewed vitality, if I may put it this way. It is because she is a thousand-headed hydra whom one believes one has beheaded with each blow; whereas in fact only one of its heads has been struck off» (s. 158).

Hver gang du tror du har «kappet hodet av henne», dukker hun opp på nytt, er Greens erfaring. Og slik også her. Allerede på bryllupsreisen ser vi det. Reynolds begynner igjen å irritere seg over Almas lyder og særegenheter. Hun vil leve og vil ha ham med i livet. Han søker seg tilbake til det kontrollerte, rutinepregede og døde. Hun vil dra på fest og danse. Han vil legge seg tidlig slik at han kan dedikere seg til skissene sine. Så Alma velger, i trass, å dra på fest uten ham. Overlatt til seg selv melder rastløsheten seg hos Reynolds, og han drar for å finne henne. Igjen blir vi overlatt til å undre oss: Erkjenner han at det er noe i ham som vil bryte ut av buret, og at han trenger Alma, en nærende og virkelig sjel? Eller vil han ha Alma med seg tilbake i buret? Det hele er uklart, men vi kan ane den indre konflikten han står i: konflikten mellom det trygge og døde og det potensielt livnærende, men utrygge, prosjektet det er å erkjenne at han er avhengig av et annet menneske.^[4]

Tilbake i London strever Reynolds med å arbeide. Han er urolig. Klarer ikke å konsentrere seg. Han har nylig oppdaget at en av hans faste kunder har oppsøkt et konkurrerende motehus. I sin fortvilelse klager han til søsteren: «Jeg liker ikke å bli forlatt.» Slik jeg forstår denne uttalelsen, er den et uttrykk for en forskyvning (Freud, 1900/1953) i Reynolds' forståelse av den indre konflikten han står i. Reynolds klarer ikke å forholde seg til at det som smerter ham, er at han har begynt å føle seg avhengig av Alma, og at hans uerkjente separasjonsangst har rot i at han en gang ble brutalt overlatt til seg selv av moren han nå idealiserer. Og fordi han ikke ser dette, fremstår igjen løsningen på situasjonen å være å kvitte seg med Alma. Han formidler til søsteren at han har gjort et forferdelig mistak (underforstått å gifte seg), og fortsetter: «Hun passer ikke inn i dette huset. Hennes ankomst har kastet en lang skygge over oss. Der er en eim av stille død i dette huset.»

Almas siste forsøk?

Alma overhører opptakten til nok en avvisning, og drar igjen ut for å sanke sopp. Vi ser dem i neste scene på landstedet. Alma står og lager soppomelett, mens Reynolds betrakter henne fra spisebordet. Hun serverer ham og setter seg for å betrakte. Han skjærer et stykke av omeletten. Han fører gaffelen sakte mot munnen mens han betrakter henne. Han ser undrende, nærmest spøkefullt, på henne. Som om han spør: «Vil du jeg skal spise?» Og vi skjønner at han skjønner. Som om noe i ham ønsker det velkommen. Og mens han tygger sakte i seg den nå etterlengtede giften, proklamerer Alma stille, kjærlig, men bestemt: «I want you flat on your back. Helpless. Tender. Open. With only me to help. And then I want you strong again.» Reynolds svelger, for så å erklære sin kjærlighet til henne.

I sluttscenen som følger, ser vi Alma og Reynolds foran ildstedet i omfavnelser. Alma snakker til ham om fremtiden. Vi får se de to gående i en park med en barnevogn. Vi får se dem danse sammen. Alma formidler hvordan hun vil passe på kjolene hans og «beskytte dem mot gjenferd». Det hele ser idyllisk ut og er, slik jeg forstår det, Almas ønskeforestillinger om hvordan de endelig kan slå seg til ro – sammen. Endelig fri fra gjenferdet som har holdt dem adskilt. Reynolds avbryter henne, og filmen avsluttes med at han sier: «Yes, but right now we are here, and I am getting hungry.»

Et kompromiss

Så – hvordan kan vi forstå denne slutten? Kan vi anta at Alma får det slik hun ønsker? Har hun gjennom sine anstrengelser klart å frigjøre Reynolds fra det moderlige dødsriket? Jeg tror ikke det. Som Green påpeker, innebærer en slik frigjøring et møysommelig og nennsomt arbeid, der den andre over tid klarer å stå i de mange runder med avvisning og tilbaketrekning, uten å gi opp sin subjektivitet. Alma blir imidlertid – drevet av sitt begjær og frykten for å bli endelig avvist – fristet til å ta noen «short cuts». I den grad det går an å se hennes forsøk som analoge til terapi, ville det mest nærliggende være å omtale dem som en slags medikamentindusert regresjonsterapi. En mer ekstrem variant av Freuds tidlige forsøk på å omgå forsvaret og motstanden gjennom hypnose og suggesjon. Som Freud erfarte, medførte imidlertid

disse forsøkene kun en midlertidig innsikt før motstanden igjen trådte inn. Slik ser vi også hos Reynolds, gang etter gang, at motstanden og den døde morens kraft over ham gjenoppstår. Et mønster som antagelig kommer til å fortsette å repetere seg. Kanskje inntil døden skiller dem ad. For noe har endret seg. Ingen fundamental endring, riktignok. Mer som et kompromiss. Et nytt balansepunkt. Vårt tragiske par har, slik jeg ser det, klart å etablere en slags sadomasochistisk relasjon. Reynolds kan med jevne mellomrom la seg sedere til avhengighet for å gi *Hungry boy* noe mer plass i tilværelsen enn det er rom for i det moderlige dødsriket. Det er i hvert fall oppnådd noe. Og kanskje er det ikke realistisk å håpe på mer. Det er i hvert fall lite sannsynlig at Reynolds noen gang vil legge seg på analysebenken til André Green.

Teksten sto på trykk første gang i Tidsskrift for Norsk psykologforening, Vol 56, nummer 9, 2019, side 696-708

[1] Arbeidet er inspirert av Freuds fabelaktige tolkning av Wilhelm Jensens roman *Gradiva* (Freud, 1907/1959).

[2] Jf. Tronicks «Still face experiment». Se [YouTube-klipp](#).

[3] Dette forsøket på et kort, relativt popularisert, sammendrag av Greens teori yter nødvendigvis ikke full rettferdighet til kompleksiteten og dybden i Greens tenkning, spesielt hva angår ødipuskompleksets rolle i utviklingen av den døde mor-komplekset.

[4] Vi ser her også hvordan etablering av en nær relasjon aktiverer ødipalkonflikten. Ved å binde seg til Alma må han nå forholde seg til smerten, angsten og sjalusien knyttet til fantasier om at hun er der ute i en verden av andre menn, i motsetning til den døde mor, som han har «balsamert» trygt i sitt indre.

Teksten sto på trykk første gang i Tidsskrift for Norsk psykologforening, Vol 56, nummer 9, 2019, side

TEKST

Kjell Grønnevik, psykologspesialist ved Kronstad DPS og kandidat ved Institutt for Psykoterapi

KONTAKT: kjellgronnevik@yahoo.no

+ [Vis referanser](#)

Freud, S. (1953). *The Interpretation of Dreams*. I J. Strachey (red. og overs.) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (vol. 4-5). London: The Hogarth Press. (Første gang publisert i 1900.)

Freud, S. (1959). *Delusions and Dreams in Jensen's Gradiva*. I J. Strachey (red. og overs.) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (vol. 9, s. 1-95). London: The Hogarth Press. (Første gang publisert i 1907.)

Freud, S. (1957). *Mourning and melancholia*. I J. Strachey (red. og overs.) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (vol. 14, s. 237-258). London: The Hogarth

Press. (Første gang publisert i 1917.)

Freud, S. (1961). Negation. I J. Strachey (red. og overs.) The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (vol. 19, s. 233-239). London: The Hogarth Press. (Første gang publisert i 1925.)

Green, A. (1983). The dead mother. I On Private Madness. London: The Hogarth Press, 1986.

Winnicott, D.W. (1971). Playing and Reality. London: Routledge.