

Thelmas kamp. Om begjær, benektelse og fortrenkning.

Cecilie Hillestad Hoff¹

Sammendrag

Essayet utforsker sentrale eksistensielle og psykologiske tema i filmen *Thelma* (2017) av Joachim Trier. Filmens tematikk, som omhandler grunnleggende spørsmål om ondskap, destruktivitet og død, diskuteres i lys av psykoanalysens begrep om dødsdriften. Deretter utforskes hvilke psykologiske mekanismer som kan tenkes å ligge til grunn for Thelmas symptomer og lidelse. Diskusjonen tar utgangspunkt i Freuds tenkning om det omnipotente, og ser deretter på årsaker til skjevutvikling i lys av psykoanalytisk utviklingsteori generelt og Bions teori om tenkning spesielt.

Innledning

I filmen *Thelma* (2017), regissert av Joachim Trier, møter vi en ung kvinne som flytter fra et kristent

miljø på Vestlandet til Oslo for å studere. Thelma er oppvokst med sterkt religiøse foreldre, og hele hennes vesen er preget av pietisme og strenge moralske krav. I Oslo møter hun Anja, som hun forelsker seg i. De sterke følelsene setter hele hennes verden på prøve, og tvinger henne til å bli kjent med ukjente sider av seg selv.

Filmen åpner dramatisk, og vi forstår umiddelbart at noe er fryktelig galt. Lille Thelma er ute på jakt med faren sin i skogen, og til vår store skrekk retter han våpenet mot datteren i stedet for mot rådyret som står der foran dem. Som publikum er det bare ett spørsmål som melder seg: Hvorfor skulle en far ville drepe sin egen lille datter? Hva er det som har skjedd? Etter hvert får vi vite det. Thelmas lillebror, Mattias, er død. Og foreldrene mener at Thelma har drept ham. Seks

1 Cecilie Hillestad Hoff, psykologspesialist, kandidat ved Norsk psykoanalytisk institutt, Ole Moes vei 1A, 1165 Oslo, cechoff@gmail.com

år gammel. Og med bare viljen.

Thelma er karakterisert som en overnaturlig thriller som handler om en ung kvinne med uforklarlige krefter. Samtidig er filmen et psykologisk drama som beretter om dyptgående og irrasjonelle krefter i mennesket, og om hvordan avstengning og fortrenkning av følelser kan føre mennesket ut i uforståelige handlinger. Filmen uttrykker hvordan indre dramaer og morderiske fantasier kan spille seg ut når intense følelser som hat og sjalusi dominerer. Karakterene vi presenteres for, og relasjonene dem i mellom, kan på den måten sies å uttrykke allmennmenneskelige psykologiske fenomener som på ulikt vis berører oss alle.

Thelma gjør inntrykk. Hvem er denne unge kvinnen med det uskyldige, lyse ytre, men med så dype, mørke indre krefter? Da jeg etter å ha sett filmen første gang stilte meg selv dette spørsmålet, oppdaget jeg at jeg beveget meg ut i et landskap bestående av en rekke assosiasjoner som åpnet opp heller enn å føre meg i retning av noen tydelig formulerte svar. Innenfor psykoanalysen har vi et begrep som omhandler det å tåle å stå i det uvisse, tåle at ikke alle svar kommer umiddelbart, men må få figur over tid – nemlig *negativ kapabilitet* (Keats, 1899; Bion, 1962). Jeg vil tro det er flere enn meg som kjenner

på at det å se denne filmen krever en god dose negativ kapabilitet. Vi sitter igjen med en masse spørsmål, fornemmelser og inntrykk, og ikke så mange svar. Og kanskje er det slik at filmen oppleves sterkest når vi kan tillate oss å være i dette uvisse. Det er som om alt vi ikke vet stilles opp mot det ene vi alle vet, nemlig at døden en dag skal innhente oss alle. Filmens tematikk, det dunkle, mørke, iblandet noe lysere og mer håpefullt, kommer så godt til uttrykk, synes jeg, nettopp gjennom filmens form, der fortid og nåtid, fantasi og virkelighet blandes sammen på måter som utfordrer vår evne til å forstå.

Jeg innser at det er med fare for å ødelegge noe av denne umiddelbare opplevelsen når jeg nå skal til å dele noen refleksjoner rundt det jeg har kalt Thelmas kamp. Når en skal tolke en film på denne måten er det alltid en fare for at tolkningen eller teorien reduserer verket heller enn å løfte det. I et intervju (Rushprint, 2017) forteller Joachim Trier at han under filmens premiefest snakket med sin gamle engelsklærer som var tilstede, og som berømmet Trier for navnevalget Thelma. Han påpekte at navnet jo kan bli til Hamlet dersom man stokker om på bokstavene, og sa videre at han gjenkjente klare temaer fra Shakespeares Hamlet i filmen. Trier svarte at dette var noe han

overhodet ikke hadde tenkt på. Så det er med respekt for verket, for filmen, for underlige tilfeldigheter og mulige misforståelser at jeg nå begir meg ut i et forsøk på en analyse av filmen, og understreker at min forståelse selvsagt bare representerer en av flere mulige måter å forstå materialet på.

Den lille familien

Thelma vokser altså opp i et kristent hjem på Vestlandet. Foreldrene er strenge, og Thelma er sterkt preget av deres pietistiske krav og moralske dogmatisme. Moren fremstår så blottet for følelser at det er skummelt. Hun er følelsesmessig flat, blek, gjennomsyret av en falskhet og med et blick fylt av hat og et morderisk sinne. Faren er mildere i formen. Men rett under vennligheten ligger en devaluerende og kritisk tone, og vi fornemmer raskt at hans vennlige ytre er en forkledning for en voldsom aggresjon og et sterkt behov for kontroll.

Innad i den lille familien hersker en tone preget av fiendtlighet, nokså dårlig skjult av en påtatt vennlig tone. Det er som om foreldrene overfører, eller projiserer, alt av ondskap og aggresjon over på den lille datteren sin. På et psykologisk nivå er det ikke plass til dem alle tre. Mors blick på datteren er fylt av hat. Og faren kontrollerer og

styrer Thelma, og hindrer henne med sine syrlige og drepende kommentarer i å utvikle seg.

Dødsdrift og destruktivitet

Her er det altså de sterkeste følelser som ligger til grunn. Det handler om livet og døden, om å forsvinne og komme tilbake, om å overveldes av det sterkeste begjær for så å fortrenge det, om å fly vekk, om å frigjøre seg. Temaene underbygges av en sterk bruk av bilder og symboler som på ulikt vis uttrykker disse eksistensielle spørsmålene. Som slangen som kveiler seg ned i Thelmas indre gjennom munnen hennes, Anjas hårstrå som så sårbart og alene henger igjen i vinduet og vitner både om eierens nylige tilstedeværelse og hennes forsvinning, eller fuglen som Thelma kaster opp og som blir liggende ved siden av henne der på stranden og puste, som om den velger livet, slik også Thelma snart skal foreta et avgjørende, eksistensielt valg. Slik får filmen noe storslått, episk over seg, med selve døden som et uhyggelig og alltid tilstedeværende bakteppe. For døden er truende nærværende gjennom hele filmen, gjennom brorens død, morens selvmordsforsøk samt foreldrenes gjentakende vurdering av å drepe Thelma.

Psykoanalysen har en spesiell interesse for det destruktive. Det

ligger nedfelt i psykoanalysens grunnstruktur, ettersom den bestreber seg på å forstå hele mennesket, både det latente, ubevisste og det manifeste, det som kommer til syne på overflaten. Det var nok så sent i sin karriere at Freud kom frem til at det måtte finnes en dødsdrift. Så langt hadde han tenkt at menneskets handlinger kunne forklares med utgangspunkt i lystprinsippet og realitetsprinsippet, altså vår tiltrekning mot lystbetonte aktiviteter og vårt behov for å tilpasse oss kravene fra virkeligheten. Spennet som oppstår mellom lyst og realitet gir opphav til indre konflikter, og i utgangspunktet tenkte Freud seg at all form for destruktivitet lot seg forklare i lys av disse indre konfliktene. I møte med soldater etter 1. verdenskrig, der flere ble plaget av repeterende traumatiske drømmer, og uten at drømmen så til å ha noen helende effekt, begynte Freud å fundere på om det finnes krefter i oss som ikke lar seg forklare innenfor rammene av lyst- og realitetsprinsippene, og med dette som utgangspunkt kom han frem til at det måtte finnes en egen drift som lå til grunn for menneskets destruktive handlinger – nemlig dødsdriften (Freud, 1920).

I tiden etter Freud har det innenfor psykoanalysen foregått en sterk debatt om dødsdriften. Diskusjonen har i stor grad dreid

seg om hvorvidt menneskets hang til det destruktive skal forstås som et resultat av en indre, biologisk forankret drift eller mer som uttrykk for relasjonelle erfaringer. Og er det ikke nettopp dette spørsmålet som dirrer rett under overflaten i filmen om Thelma? Skal vi forstå Thelmas krefter og kampen hun kjemper som et resultat av en ondskap som er biologisk nedfelt i henne? Eller handler det om psykologiske mekanismer som må sees i sammenheng med hennes relasjoner og erfaringer? Jeg skal ta dette spørsmålet med videre i teksten, men foreløpig la det henge i luften. La oss nå først vende tilbake til brorens død.

Thelmas skyldkompleks

Spørsmålet om hvordan han dør forblir i filmen ubesvart. Men så er det slik jeg ser det heller ikke det viktigste spørsmålet. For hvordan har brorens dødsfall virket inn på Thelma? Hva har det gjort med henne? For å kunne gi et nyansert svar på dette må vi forsøke å forstå materialet på flere nivåer, og innreflektere Thelmas ubevisste fantasier og indre konflikter.

Sentralt i psykoanalysen står tanken om at indre konflikter preger følelseslivet. Slike indre konflikter består av ubevisste prosesser mellom drifter og lengsler i oss,

overjegets krav og jegets forsøk på å balansere dette. Når slike indre konflikter er sterke blir det indre rommet trangt; det å ha ønsker og behov gir opphav til følelser som angst, skyld og skam. Slik jeg ser Thelma er hun sterkt preget av slike indre konflikter. Den dypeste av dem alle omhandler nettopp lillebrorens død. For med en del av seg begjærte og elsket hun sin lillebror. Samtidig som en annen del av henne ganske sikkert har kunnet ønske at han skulle forsvinne.

Scenen der lille Thelma går inn på foreldrenes soverom når moren ligger i sengen og ammer lillebroren gir oss et innblikk i hvor opprivende og vanskelig følelsen av sjalusi overfor yngre søsken kan være. Idet Thelma kommer inn ligger moren i sengen, helt oppslukt av babyen. Hun legger ikke en gang merke til Thelma, men pludrer og snakker mykt til sønnen sin. Babyen, derimot, legger kanskje merke til Thelma. I alle fall mister han taket i brystet og begynner å gråte. Trett og irritert sier moren til Thelma: "Ser du ikke at han holder på å spise?". Idet hun setter seg opp og skifter tak på den gråtende babyen, snur hun seg vekk fra Thelma – og det er som om vi selv kan kjenne avvisningen den lille jenta må ha følt.

I den påfølgende scenen er Thelma og lillebroren alene i stuen. Hun sitter på gulvet, mens lillebro-

ren er plassert i en lekegrind i den andre enden av rommet. Babyen begynner å gråte, høyere og høyere, mer og mer intenst. Vi ser at Thelma er plaget, lyden av brorens gråt er uutholdelig. Som publikum kan vi leve oss inn i seksåringens fantasi om at broren skal forsvinne. Hun lukker øynene irritert, og med ett stopper gråten, som om noen har skrudd av en bryter. I stillheten som følger høres skritt som nærmer seg. Det er moren som kommer for å hente sønnen. Hun ser seg forvirret omkring; han er sporløst forsvunnet. Fortvilet henvender hun seg til datteren, og spør henne om hvor hun har lagt ham. Thelma blir tydelig skremt av morens fortvilelse, og kaster et skremt blikk bort mot sofaen. I samme øyeblikk kommer lyden av gråten tilbake, denne gangen nettopp fra under sofaen. Moren skynder seg bort til det tunge møbelet. Rammen går nesten ned til gulvet, men i glipen under kan hun se sønnen røre på seg. Hun ser deretter sint bort på datteren, som ser forvirret ut. Det er tydelig at hun selv ikke kan forstå hva som har skjedd. Moren roper fortvilet på faren, som raskt kommer og får løftet opp sofaen slik at de får babyen ut. Moren tar den gråtende babyen i armene sine. Thelma gråter også og klemmer seg inntil moren for å få trøst. Foreldrene ser på hverandre, begge med

redsel i blikket. Faren drar datteren med seg og låser henne inne på rommet som straff. Hun gråter og slår på døren, men får ingen nåde.

Som publikum deler vi foreldrenes bekymring over hvordan dette kunne skje. Samtidig gir scenen et levende innblikk i hvordan lillebroren – Mattias – blir en inntrenger i Thelmas liv, en som med sin intense skriking ikke bare tar fra henne roen, men også stjeler foreldrenes gunst. Vi kan nesten se hvordan sjalusien og fortvilelsen river i henne. Og scenen illustrer, synes jeg, det menneskelige ved det å kunne kjenne på et intenst ønske om at den som fratar oss oppmerksomheten skal forsvinne. Samtidig som den viser oss angsten, samvittighetsnaget og skyldfølelsen som vekkes dersom dette ønsket skulle gå i oppfyllelse.

Når broren faktisk dør hjemsøkes Thelma av en overveldende skyldfølelse sammen med en intens angst for at det faktisk *er* hennes innerste fantasier som har drept ham. Og fordi seksåringen på ett nivå *vet* at hat og begjær går hånd i hånd – at de gode følelsene også fører med seg de vonde – utvikler hun ubevisst en strategi der hun unngår slike sterke følelser. Å være dempet blir hennes lodd. Hele tiden handler det om å skyve unna skyldkomplekset knyttet til brorens død. Angsten underbygges av at

foreldrene henfaller til den samme formen for magisk tenkning, og legger skylden for sønnens død på datteren.

Det omnipotente

I artikkelen *Totem og tabu* (1913) berører Freud angsten som kan oppstå for ens egne fantasier. Hans budskap er at all form for magi er forankret i noe dypt menneskelig. Kjernen i den magiske tenkningen er "at tenkte forbindelser misoppfattes som ekte" (Freud, 1913, s. 83, min oversettelse). Freud beskriver hvordan det nyfødte barnet, fullstendig drevet av lystprinsippet og enda ikke i virkelighetens makt, lever i en tilstand av omnipotens. Det sultne barnet skriker etter brystet, og der kommer både moren, brystet og den varme, deilige melken. På den måten får barnet en opplevelse av å kunne kontrollere den ytre verden med sine indre lyster og behov. For å forstå Freuds poeng må vi ha med oss tanken om at det ubevisste ikke skiller mellom fantasier og faktiske handlinger. Lystprinsippet er, i følge Freud, en grunnleggende, primitiv og ubevisst prosess i oss som hos spedbarnet er dominerende. Barnet må gradvis lære å forholde seg til virkeligheten. Gjennom en sunn utvikling, der tenkningen gradvis modnes, vil barnet bli i stand til å

oppleve at det er et klart skille mellom ens eget indre og den ytre verden. Slik kan barnet gi slipp på den omnipotente tenkningen og godta og erkjenne sin impotens, sin plass i denne verden. I enkelte tilfeller kan individet imidlertid forbli i denne umodne formen for omnipotent tenkning. Freud påpeker hvordan tvangsnervosene bunner i en slik magisk tro på en sammenheng mellom det indre og det ytre: Hvis jeg vasker hendene 12 ganger på rad eller sjekker døren tre ganger hver gang jeg skal forlate leiligheten kan jeg hindre en ulykke i å inntreffe.

I 1919 skrev Freud artikkelen *Det uhyggelige*. Han utforsker her den særegne opplevelsen av at noe er nifst og uhyggelig, og trekker linjer mellom slike opplevelser og det han tidligere hadde kalt den omnipotente tenkningen. Han påpeker at vi alle, selv om vi utvikler oss mot en mer moden form for tenkning, har rester av den omnipotente tenkningen i oss. Freud tenkte seg at den distinkte følelsen av det uhyggelige oppstår når noe rører ved disse sporene av den omnipotente tenkningen. Følger vi Freuds forståelse kan vi tenke oss at Thelmas angst for sine egne magiske krefter rører ved en mer primitiv tro på det magiske som vi alle, på et eller annet nivå, bærer i oss, og at nettopp dette kan være med på å

forklare den uhyggelige stemningen vi opplever i filmen.

Thelma sitter fast i en grunnleggende opplevelse av at hennes indre fantasier kan gjøre dyp skade på verden. Eksistensielt sett er dette et svært skremmende og angstfylt sted å være, der selve det å ha indre fantasier, lyster og behov blir umulig fordi det ville innebære en risiko for å kunne komme til å skade den fantasiene omhandler (Gullestad, 1994). Når Anja forsvinner forstår Thelma dette som en repetisjon av brorens død. Og kanskje er det noe av det samme som gjentar seg. For slik Thelma i sin tid ønsket at lillebroren skulle forsvinne, har hun med en del av seg ganske sikkert ønsket at Anja skulle bli borte, slik at Thelma kunne gjenvinne kontroll over sitt eget begjær. Og igjen må hun bære på en uutholdelig skyldfølelse, som denne gangen handler om Anjas forsvinning, men som vi kan tenke oss gjenspeiler og vekker til live grusomme minner om lillebrorens død.

Fraværets psykologi

For å forstå mer av årsaken til at Thelma har blitt værende i det omnipotente, må vi først se nærmere på veien ut av omnipotensen mot en mer moden form for tenkning. La oss begynne med å vende tilbake til lyst- og realitetsprinsippet.

Ganske raskt får det lille barnet erfare at lystene ikke alltid umiddelbart kan tilfredsstilles. Med det kommer frustrasjonen. Og det er her psykologien begynner! I følge psykoanalysen er det avgjørende for utviklingen at barnet får hjelp med å håndtere frustrasjonen og angsten som vekkes med fraværet av behovstilfredsstillelsen. Nettopp dette ligger til grunn for psykoanalytikerens Wilfred Bions teori om tenkning. I sin artikkel *A theory of thinking* (1967) beskriver Bion sin teori om hvordan barnet for å håndtere opplevelsen av fravær må utvikle en evne til å symbolisere, eller kunne tenke om, fraværet. Bion tenkte seg at denne dypt eksistensielle opplevelsen av *fravær* har sin rot i barnets opplevelse av å være sulten, skrike etter mat, men så måtte vente på moren og brystet. Hvordan moren så møter barnets opplevelse av å være sulten, alene og forlatt er med på å forme barnets psykologiske utvikling. Utviklingen av evnen til å tenke forstås hos Bion altså ikke som et resultat av en indre styrt prosess, men avhenger av emosjonelle og betydningsfulle bekræftende møter med en kjærlig og tilstedeværende mor. Bion introduserte begrepet *containing*, som refererer til hvordan barnets nærmeste, moren, kan forstå, tenke om og romme barnets indre verden, for så å gi det tilbake til barnet i en

form barnet kan tåle. En mors mulighet til reverie, eller dagdrøm, der hun kan tillate seg å ha et eget indre liv, og der hun kan tenke om barnet sitt, blir således avgjørende for barnets utvikling.

Utviklingen av en evne til å symbolisere, å tenke, åpner også opp for en tilgang til fantasier. Psykoanalysen skiller seg fra andre psykologiske retninger ved et særegent fokus på nettopp fantasien og dens betydning for en sunn psykologisk utvikling og fungering. Fantasien kan fungere som en erstatning for virkeligheten, og på den måten være med på å løse konflikten mellom lyst og realitet. Som del av denne utviklingen vil barnet gradvis erfare at det går an å ha mørke fantasier, og på den måten lære å romme sin egen aggresjon, tåle disse mørke sidene i en selv. Og med det blir verden et tryggere sted, et sted der det er rom for å ha egne indre fantasier og der det er et klart skille mellom fantasiene og det som skjer i den ytre verden.

I 1920, 7 år etter at Freud utga *Totem og tabu*, publiserte Freud artikkelen *Hinsides lystprinsippet*. Det var her han lanserte teorien om dødsdriften. På vei mot denne konklusjonen forteller Freud om sine observasjoner av en 18 måneder gammel gutt, hans datters sønn, som lekte for seg selv mens moren var ute av huset noen timer (Tjøn-

neland, 2014). Gutten lekte rolig, og viste ingen tegn til frustrasjon da moren forlot huset. Han hadde en trespole som var surret til en snor. Han lekte ikke med den ved å dra den bortover gulvet, som en vogn, påpeker Freud, men kastet den så den forsvant over sengekanten mens han uttalte et langtrukket "o-o-o-o", som Freud tolket at betydde borte. Gutten trakk så spolen tilbake ved hjelp av tråden den var festet til, mens han fornøyd uttalte "der". Dette var hele leken, sier Freud, å få trespolen til å forsvinne for så å komme tilbake. Freud tolket det slik at gutten gjennom leken kunne håndtere morens fravær. Ved å iscenesette en forsvinning og en tilbakekomst med ting barnet hadde innen rekkevidde, og som han selv kunne kontrollere, kunne barnet håndtere angsten som ble vekket av morens fravær.

Leken Freuds barnebarn lekte bringer tankene til den kjente leken peekaboo, eller borte-borte-tittei. Idet barnet legger hendene foran sine egne øyne er det i hans eller hennes opplevelse ikke bare verden som forsvinner, men også barnet selv. Og med det kan vi tenke oss at barnet opplever en kontroll både over seg selv og den andre, og lærer å ta inn at både du og jeg er borte nå, men vi kommer tilbake. Barnet lærer på den måten å mestre angsten for at andre skal bli

borte for godt. Leken kan dypsett forstås som en psykologisk øvelse for å mestre sin egen dødsangst – angsten for at en selv eller ens nærmeste skal dø.

Sentralt ved Freuds tolkning av barnebarnets lek er guttens bruk av språket. Den franske psykoanalytikeren Jacques Lacan (1966/2006) var opptatt av hvordan språket, eller den symbolske orden, fungerer som et bindeledd mellom vårt indre og den ytre verden. Ved å språkliggjøre en gjenstand forsvinner selve gjenstanden, og blir i kraft av språket til noe nytt. På samme måte som gutten gjennom språket får leken sin til å forsvinne og komme tilbake. I følge en slik språkliggjort lacaniansk forståelse av dødsdriften blir distinksjonen mellom en indre, biologisk forankret dødsdrift og dødsdriften som en relasjonell forankret kraft meningsløs. For språket kobler det indre til det ytre, binder de to sammen til en subjektiv helhet. I et slikt perspektiv blir også motsetningen mellom Thelmas krefter som enten biologisk forankret eller utviklet i relasjon til omgivelsene kunstig og fiktiv. Thelma er både et indre styrt vesen og et subjekt som har blitt til i relasjon med omgivelsene.

Så tenker jeg, Thelma hadde kanskje ingen å leke borte-borte-tittei med. Sagt på en annen måte, hun fikk kanskje for lite av den emosjonelle bekreftelsen et barn

trenger for å kunne utvikle seg mot å lære å symbolisere, og med det tåle angsten for døden som vi alle på en eller annen måte må lære å leve med. Når en mor ikke i tilstrekkelig grad er i stand til å romme, eller containe barnet, vil barnets angst vekke en dyp angst hos moren, slik at barnet får sine følelser i retur i en ikke-contained form. Barnet vil da hensettes i en tilstand Bion (1967) kalte 'nameless dread', altså en navnløs angst. Et barn som i for stor grad er alene med slike angstfylte følelser får ikke nok av hjelpen enhver trenger for å utvikle evnen til å kunne tenke om fraværet, symbolisere følelser gjennom lek og etter hvert ulike interesser, bruke egen fantasi aktivt for å tåle fraværet av tilfredsstillelse og utvikle evnen til behovsutsettelse.

Begjær og fortrenkning

Det er på tide å vende tilbake til Thelma. På tross av det hun har manglet av god og kjærlig omsorg er hun full av begjær og lyst på livet. Hun flytter til Oslo for å studere, for å utvide sitt blikk på verden. Hun er nysgjerrig på det utelivet har å by på, og alkoholen, med sin bedøvende og befriende virkning, virker forlokkende. Thelma begjærer virkelig livet. Men så er hennes indre rom så altfor trange. Noe i Thelma vil åpne opp disse rommene,

gjøre dem større, så hun får mer armslag og blir friere. Men begjæret lar seg ikke forene med Thelmas indre krav til hvordan hun bør leve. Krav som har sitt opphav i foreldrenes pietistiske verden, men som over tid har fått form i Thelma som indre krav til henne selv. Thelma kjemper med denne indre konflikten, mellom et livsbejaende begjær og et strengt overjeg som ikke kan tillate at driftene, lystene leves ut. Fordi de, som vi har sett, vekker en dyp angst i henne for at begjæret til syvende og sist skal medføre at noen kommer til skade. Løsningen på konflikten blir for Thelma å fortrenge begjæret, for på den måten å kunne leve i pakt med sine indre krav. Men så møter hun Anja. Og med det settes Thelmas overlevelsesstrategi på prøve. For her vekkes lyster så sterke at de ikke lar seg fortrenge!

Teorien om fortrenkning utgjør, sammen med tenkningen om det ubevisste, en bærebjelke i den psykoanalytiske teorien. I artikkelen *Repression* (1915) skriver Freud om hvordan instinkter i oss kan komme i konflikt med øvre lag i personlighetsstrukturen, og ubevisst skyves vekk fra vår bevissthet og over i det ubevisste. Men, spør han, hva skjer så med det fortrengte materialet? Det blir ikke borte, men fortsetter å eksistere i vårt ubevisste, og kan komme til uttrykk som ulike former for symptomer. Hos

Thelma kommer det fortrenge materialet klart til uttrykk gjennom psykogene ikke-epileptiske anfall, altså anfall som arter seg som epileptiske anfall uten at en finner en organisk årsak til anfallene. Det første anfallet kommer når Thelma sitter på lesesalen på Blindern, og for første gang er i nærheten av Anja. Vi fornemmer at noe er i bevegelse i Thelma. Forsvaret hun har etablert fungerer ikke lenger. Det er noe som truer med å komme opp til overflaten. Scenen i operaen, der Thelma er invitert med Anja og moren hennes på en forestilling, illustrerer hvordan begjæret, idet Anja legger hånden sin på Thelmas lår vekkes, men i sin tur skaper en angst så sterk at Thelma skjelvende løper ut. Begjæret blir for sterkt. Redselen for å komme til å skade Anja med sine indre lyster kommer faretruende nær. Relasjonen med Anja vekker følelser i Thelma som hun dypest sett er livredd for. For å kunne leve med seg selv må hun unngå begjæret, de farlige lystene. Hun gjenvinner balansen ved å søke seg til et kristent kor samt å bekjenne sine synder både overfor faren og til Gud gjennom bønn. Hun finner tilbake til fortrenghningen, skyver begjæret etter Anja vekk og kan på den måten fortsette livet som før.

Gjennom fortellingen om Thelmas far får vi på gripende vis inn-

blikk i fortrenghningens dypeste skyggeside, om hvordan fortrenghning – og projeksjon – på kort sikt kan løse en indre konflikt, men hvordan den i det lange løp kan innta de smerteligste former og i det ytterste bli uforenlig med liv. For hva er det som skjer med faren i den hjerteskjærende scenen mot slutten av filmen, der han drar ut med båten på det som skal bli hans siste reise? Mens han sitter i båten tenner han seg en sigarett. Kanskje slipper han her til et begjær, en lyst som han sjelden har unnet seg. Det er som om han åpner litt opp for noe på innsiden, og jeg har lurt på om han med det kan ha begynt å tvile – på sin rolle som far, sitt behov for kontroll, sine krav til omgivelsene og til datteren.

Han har nå over tid sperret datteren inne, dopet henne ned og etter morens ønske for andre gang forberedt seg på å drepe henne. Thelma har nettopp innstendig bedt ham om å la henne gå. Er det slik at han her, helt eller delvis, innser det forferdelige i det han har gjort? Har han latt døren til Thelmas rom stå åpen, slik at hun fritt kan velge å reise? At vi senere ser Thelma nede ved stranden, der hun legger på svøm, kan vitne om det. Men tilbake til faren. Når han sitter der i båten og opplever at hans egen kropp tar fyr, er det kanskje slik at han lar realiteten i hans

egne handlinger slå innover ham. Skyldfølelsen blir så overveldende at han forsvarer seg ved å flykte inn i en psykotisk verden som så bringer ham i døden.

Frigjøringen

På et annet nivå er filmen en fortelling om veier ut av fortrenghingen, ut av et undertrykkende og hemmende forsvar, og om hvordan møter med andre kan virke frigjørende og være med på å skape en endring mot en sunnere måte å leve på.

For det at Thelma lykkes med sin frigjøringsprosess henger nøye sammen med relasjonen til Anja. Hva er det så som trekker Thelma så sterkt mot Anja? Det som slår meg er at Anja oppfører seg som om Thelma ikke har gjort noe galt. Anja er ikke den som lar andre projisere skyld, hverken på seg selv eller andre. Til det er hun for fri, for ubundet. Her er det rom både for det vanskelige og såre og for det som er godt. Og det er som om Anja ikke tillater at Thelma fortsetter på sine vante måter. På flørtende vis utfordrer hun Thelmas dogmatiske verden ved å oppfordre henne til å si de styggeste ting. Og med det åpnes noe opp i Thelma. Kanskje er dette hennes første genuine erfaring med å kunne tillate seg å kjenne på sitt indre mørke. Og at det ikke er så farlig likevel. At det går

an, slik hun selv setter ord på det, å blande det hellige med det djevleske. Uten at verken hun selv eller andre kommer til skade.

Det er som om denne erfaringen vokser i Thelma. Når hun bryter sammen og reiser hjem til foreldrene lar hun seg først igjen kveles av deres straff og maktutøvelse. Men så skjer det noe; hun henvender seg til sin far med en ny klang i stemmen, og ber ham innstendig om å slippe henne fri. I scenen rett etter farens død ser vi moren og Thelma oppe i huset. Moren knuser med vilje en tekopp. Kanskje er det et bilde på hennes destruktive krefter. Hun knuser og ødelegger tekoppen slik hun har knust og ødelagt sine barn. Når Thelma setter seg ned på gulvet for å samle sammen glasskårene, og så møter morens blikk, fornekter vi hos Thelma at hun ser morens hat mot henne. Etterpå legger Thelma hånden sin på moren. Og moren reiser seg opp av rullestolen og går.

Det er en scene fylt av forsoning og tilgivelse vi her er vitne til. Og i tilgivelsen ligger en helt nødvendig anerkjennelse av den andre som en egen og avgrenset *annen*. Det å kunne tilgi forutsetter jo at den som tilgir anerkjenner at den andre, da en gitt handling fant sted, var i en bestemt situasjon, en helt annen situasjon enn en selv. Og nettopp i en anerkjennelse av den-

ne forskjellen, dette rommet, ligger muligheten for vekst og utvikling. Det er som om det har skjedd noe med Thelma som gjør at hun i dette øyeblikket bedre kan erfare moren som en *annen* enn henne selv, og at hun dermed samtidig bedre kan kjenne og anerkjenne sin egen eksistens. Og her ligger, som vi har sett, potensialet for en utvikling mot en mer moden form for tenkning der Thelma kan bevege seg ut av det onnipotente og frigjøre seg fra redselen for sine tankers kraft. Skillet mellom hennes eget indre og den ytre verden blir tydeligere, og verden blir et tryggere sted. Med det kan hun gå for å fullføre og leve ut sin frigjøring.

Referanser

- Bion, W. R. (1962). *Learning from experience*. I *The Complete Works of W.R. Bion*, 4, 260-365. London: Karnac books.
- Bion, W. R. (1967). A theory of thinking. I *The complete works of W.R. Bion*, 6, 153-161. London: Karnac books.
- Freud, S. (1913). *Totem and taboo*. I J. Strachey (red. og overs.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 13, s. 1-162). London: Hogarth/Vintage
- Freud, S. (1915). Repression. SE 14: 141-158.
- Freud, S. (1919). The Uncanny. SE 17: 217-252.
- Freud, S. (1920). Beyond the pleasure principle. SE 18: 3-64.
- Gullestad, S. E. (1994). Fear of falling.

- Some unconscious factors in Ibsen's play "The Master Builder". *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, 17, 27-39.
- Keats, J. (1899). *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Cambridge Edition: Houghton, Mifflin and Company.
- Lacan, J. (1966/2006). *Ecrits. The first complete edition in English*. New York: Norton.
- Rushprint (2017). *Den store Thelma-samtalen*. <https://rushprint.no/den-store-thelma-samtalen-for-deg-som-har-sett-den/>. Lesedato: 01.07.18.
- Tjønneland, E. (2011). Etterord. I *Hinsides lystprinsippet*, 89-121. Otta: Vidarforlaget.

Abstract

This essay explores key existential and psychological topics in the movie Thelma (2017) by Joachim Trier. The existential theme of the film, dealing with fundamental questions about evil, destructiveness and death, is discussed in light of the psychoanalytic concept of the death drive. Furthermore, various psychological mechanisms behind Thelma's suffering and symptoms are explored. The discussion takes Freud's theory of omnipotence as point of departure, and then looks at possible causes of unhealthy psychological development in light of psychoanalytic developmental theory in general, and Bion's theory of thinking in particular.

Keywords: Bion, death drive, omnipotence, repression, Thelma, Trier.